

Knut Ove Arntzen

32

ROM FOR EN SITUASJONISTISK KUNST

**Evaluering av Rom for kunst-programmet med vekt
på noen utvalgte prosjekter**

©Norsk kulturråd 2004

Rapport nr 32
ISBN 82-7081-120-3
ISSN 0806-5802

Norsk kulturråd
Grev Wedels plass 1
0151 Oslo
Telefon 22 47 83 30
Faks 22 33 40 42
E-post kultur@kulturrad.dep.no
www.kulturrad.no

Opplag: 500
Design: Månelyst
Sats og trykk: Print House as

Norsk kulturråds rapportserie omfatter skrifter som kan ha forsknings- og utredningsmessig interesse for Norsk kulturråd, for deler av norsk kultur- og samfunnsliv, og for forskere og utredere på kulturfeltet. Kulturrådet utgir i tillegg en notatserie med mer foreløpig og begrenset siktemål.

Rapportserien redigeres av Norsk kulturråds utredningsenhet og utgis av Norsk kulturråd. De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i rapportene, står for den enkelte forfatters regning – og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger.

INNHOOLD

FORORD	5
--------------	---

1 EVALUERING AV ROM FOR KUNST-PROGRAMMET	6
Forutsetninger, perspektiv og problemstilling	6
Begrepsavklaring og metodisk tilnærming	9
Hva kan det komme ut av en kunstfaglig evaluering?	16

2 KUNSTFAGLIG TILNÆRMING OG KONTEKSTUELLE FORHOLD	18
Kunstens rom og kunstens infrastruktur	18
De kreative utopier og desentraliseringen av kunsten	21
Fra situasjonisme til kulturjamming og nysituasjonisme	24
Performancekunst, nye festivaler og uformelle nettverk	32
En nomadisk prosess: nye kunstsentre og nettverksbygging	36
Mellom nasjonalestetisk (ny)konstruksjon og risikoprojekt	47

3 NETTVERK FOR SCENEKUNST 1999-2002	53
Frie grupper og distriktsteater i Norge	53
Black Box Teater, frie grupper og prosjekter	59
Fra Bergen Internasjonale Teater til nye initiativer	65
Nettverk for scenekunst: prosjekthistorie	68
Formålsparagrafer og lokalitet	72
«Styrking av den frie scenekunsten»: en intensjonserklæring	73
«Vilje til programprofilering»	74
Teaterhuset Avant Garden: «Med rom for kunst som ankerfeste»	77

Nettverk for scenekunst: realeffekt i forhold til arena og spin-off	80
4 BERGEN ART FESTIVAL	83
Bergen som arena og BergArt 1999	83
BergArt 2000: «Den gule sementblanderen»	89
BergArt 2001: siste år med «Den gulesementblanderen»	94
BergArt 2002: en nysituasjonistisk festival	101
Oppsummering av BergArt: realeffekt, arena og spin-off	105
5 OSLO KUNSTHALL: FRA FAST TIL MOBILT GALLERIPROSJEKT	109
Bakgrunn og oppstart: fra oktober 2000 til april 2001	109
Midlertidig konsolidering: fra juli 2001 til juli 2002	112
Høsten 2002 i Bjørvika: slutten eller ny begynnelse?	114
6 ANDRE PROSJEKTER UNDER ROM FOR KUNST-PROGRAMMET	120
Kort presentasjon og kommentar: Galleri trans-art, Trondheim	120
Kulturbanken Hedmark Kunstsenter, Hamar	123
Om noen andre prosjekter som er støttet av Rom for kunst	124
7 KAP. 7: SAMMENDRAG: FORUTSETNINGER OG RESULTAT	126
Rom for kunst-programmet og de kontekstuelle forhold	126
En oppsummering av forutsetninger og resultat	132
Litteraturliste: monografier og tidsskrifter	146
Om forfatteren	152
Utredninger fra norsk Kulturråd	153

FORORD

Denne rapporten er skrevet på oppdrag fra Norsk kulturråd som en evaluering av «Rom for kunst»-programmet i perioden 2000-2002. Rapporten legger hovedvekten på de tre prosjektene Nettverk for scenekunst, Bergen Art Festival (BergArt) og Oslo Kunsthall, men den kaster samtidig blikk på noen andre visnings- og formidlingsprosjekter. Det var i utgangspunktet meningen å gi en bredere gjennomgang av Det intermediale rommet ved Kunsternes Hus i Oslo, men fordi Norsk kulturråd har ønsket hovedrapporten fremlagt tidligere enn opprinnelig planlagt, vil det bli gitt en egen gjennomgang og kommentar til Det intermediale rommet i en artikkel. Det vil også komme en artikkel om Gamle Tou kunstsenter i Stavanger, som ser ut til å være i en spennende utvikling som visnings- og formidlingssted.

Evalueringsrapporten bygger på arbeidsdokumenter, samtaler med aktører og generell forskning omkring de kunstfaglige forutsetningene. Ikke publisert dokumentasjon refereres fortløpende i teksten. Publiserte kilder refereres med mer utførlige henvisninger i litteraturlisten bak. Evaluator benytter samtidig anledningen til å takke alle aktører i felten som har bidratt med sine erfaringer og stilt dokumentasjonsmateriale til rådighet.

Bergen august/desember 2003,

Knut Ove Arntzen

EVALUERING AV ROM FOR KUNST-PROGRAMMET

Forutsetninger, perspektiv og problemstilling

Rom for kunst-programmet var et treårig forsøksprosjekt som ble gjennomført i perioden 2000-2002 og berørte spørsmålet om der er samsvar mellom visningssteder og kunstuttrykk. Norsk kulturråd ønsket å gå aktivt inn i problemstillinger knyttet til produksjon, formidling og distribusjon av samtidskunst. Det skulle skje gjennom opprusting av produksjons- og visninglokaler, men kom i praksis i like stor grad til å omfatte infrastruktur i betydningen nettverksarbeid og plattformbygging. I Kulturrådets informasjon på nettet er det formulert på følgende måte:

Bygg og rom for produksjon og formidling av profesjonell kunstnerisk virksomhet innen scenekunst, billedkunst, musikk og litteratur prioriteres. Kulturrådet retter spesielt fokus mot infrastruktur for uavhengige produksjoner og nye uttrykk og medier. www.kulturrad.no

Ønsket om å rette spesielt fokus mot infrastruktur for uavhengige produksjoner gjaldt i stor grad de prosjektene som denne evalueringen hovedsakelig ble bedt om å fokusere på: Bergen Art Festival, Nettverk for scenekunst og Oslo Kunsthall. Kunstskaping og produksjon forutsetter riktignok de fysiske og konkrete rom, men

som en konsekvens av at «Kulturrådet ønsket å gå aktivt inn i problemstillinger knyttet til formidling og distribusjon av samtidskunst», er en stor del av støtten fra Rom for kunst-programmet blitt brukt i forhold til rom forstått som infrastruktur eller metaforiske rom (jf. brosjyren «Kulturbygg og Rom for kunst» fra Norsk kulturråd, veiledning til søkere fra 2001). Det er imidlertid viktig å understreke at opprusting av fysiske lokaler til produksjon og visning har stått i fokus for flere av de andre prosjektene som ble støttet av Rom for kunst, slik tilfellet har vært med Galleri trans-art i Trondheim og Kulturbanken Hedmark Kunstsenter. Når det gjelder disse, var premissen at midlene skulle gå til oppstart og oppussing av rommene forstått som kulturbygg, altså i betydningen støtte til bygg og rom for produksjon og formidling (jf. ellers Ole Jacob Bulls uttalelse i *Billedkunst*, nr. 1-2003, s. 6: «Hvem skal støtte trans-art»). Begge disse prosjektene har i stor grad benyttet midlene til konkret oppussing av produksjons- og visningslokaler. Rom for kunst skulle dessuten være tverrkunstnerisk og omfatte scenekunst, billedkunst, musikk og litteratur. I min evaluering ligger hovedvekten på prosjekter som har formidling og distribusjon som viktigere enn utbygging av rom i konkret forstand. Når jeg velger en innfallsvinkel om situasjonisme som en strategi, er det fordi hele dynamikken i forhold til utviklingen av disse prosjektene (Nettverk for scenekunst, Bergen Art Festival og Oslo Kunsthall) berører formidlingsmessige problemer og spørsmål om kunst i forhold til nettverksarbeid og organisasjonsformer. Slik sett håper jeg som evaluator å kunne bidra til utviklingen av Kulturrådets selvforståelse i forhold til hva som er blitt satt i gang.

Kulturrådet ville altså sette i gang et pilotprosjekt i forbindelse med at en ønsket å støtte etablering og oppgradering av visnings- og produksjonslokaler for prosjektbasert kunst med tanke på å bidra til å videreutvikle nye driftsmodeller og nettverk. Et annet utgangspunkt var bevisstheten om at prosjektbasert ny kunst skapes av enkeltpersoner eller grupper utenfor de etablerte, store kunst-institusjonene. Norsk kulturråd ville dessuten gjennom Rom for kunst-programmet undersøke om de ulike kunstformenes behov blir ivarettatt i satsing på spesialiserte institusjoner og flerbruksori-

enterte kulturbygg. Det ble arrangert en konferanse som skulle belyse problemstillinger omkring tilrettelegging av kunstens infrastruktur og se på dette spørsmålet som et tema i kulturpolitikken (ref. brosjyre for «Rom for kunst», Norsk Kulturråds årskonferanse, Oslo 8.-9.11.2001). Det lå i kortene at nyskapende måter å organisere produksjon av kunst på måtte stå sentralt i satsingen, noe som ville innebære en utvikling av modeller for kunstnerisk produksjon som avviker fra og kan skape alternativer til de etablerte institusjonelle modellene.

De store teatrene og kunstmuseene med sine etter hvert «tungrodd» apparater er blitt mindre egnet for å fremme ny og eksperimenterende kunst, særlig etter at det fra politisk hold blir stilt så store krav til inntjening at det smale langt på vei er blitt for dyrt. Dessuten er de store institusjonene ikke så mobile når det gjelder utveksling og internasjonalisering, noe som fungerer best med mindre prosjekter av ikke så stort format som for eksempel hovedsceneproduksjoner. Min oppfatning som evaluator er at hovedhensikten med Rom for kunst-programmet har vært å utvikle både fysiske rom og infrastrukturer, slik at det har bidratt til å fremme mobile, situasjonistiske måter å organisere kunstnerisk produksjon på. Også på bakgrunn av den sterke utviklingen i det frie kunstmiljøet med frie sceniske grupper, aksjonsorienterte gallerier og nye, små festivaler er det blitt nødvendig å se på mulighetene for å utvikle nye infrastrukturer for kunst og kunstformidling. Det er nettopp noe som skjer med utgangspunkt i den ikke-institusjonaliserte kunsten. Den delen av kunst- og kulturlivet som har organisert seg uavhengig av de tunge nasjonale institusjonene - slik som de frie sceniske gruppene - har vært med på å skape bevissthet om at kunstens rom ikke kan vurderes isolert fra de kunstneriske uttrykkene som vises. Det er en forståelse som forutsetter at endringer i kunstuttrykkene stiller nye krav til infrastrukturen. I denne utfordringen ligger mye av bakgrunnen for Rom for kunst-programmet som Norsk kulturråd startet opp i 2000.

Oppdraget med å evaluere Rom for kunst-programmet har vært ganske omfattende både når det gjelder forutsetninger og perspektiv, særlig med tanke på integrering av det kunstfaglige og det

kulturpolitiske. Det er et oppdrag som måtte basere seg på en kunstfaglig tilnærming som er valgt for å kunne nærme seg dagens kunstscene utover de rent kulturpolitiske perspektivene. Dermed er det ikke sagt at de kunstneriske arbeidene og uttrykkene som nevnes, er gitt noen inngående behandling estetisk sett. De brukes imidlertid som eksempler i den konteksten som er gitt ut fra Rom for kunst-programmet. Det har ellers vært viktig å se nærmere på ideer og teorier som kan sies å ha hatt - direkte eller indirekte - avgjørende betydning for hvordan Rom for kunst-programmet har utviklet seg, og hvordan det kan forstås i sin kontekst. Jeg har altså sett det som min oppgave som evaluator å gi en kunstfaglig kontekstualisering som opptakt til gjennomgang av de evaluerte prosjektene. Oppdraget har betinget en nær kontakt med og oppfølging av prosjektene i den grad det har vært mulig. Kunstfaglig feltarbeid er et utgangspunkt for å kunne skrive en slik rapport som både omhandler kulturpolitiske aspekter og går inn på en kontekstualisering av kunstneriske trender. Det som ligger bak denne satsingen, er altså en bevissthet om at gamle rom for kunst ikke alltid kan ivareta ny kunstnerisk utvikling, noe som igjen henger sammen med at produksjonsvilkår kan forandre seg, det være seg i forhold til ny teknologi eller søken i nye former for interaktive eller ambiente (atmosfæriske) kunstopplevelser. Rom-baserte og interaktive hendelser hører med til de sterkeste trendene i dagens kunstutvikling. Da må enten gamle rom omstruktureres, eller helt nye må skapes. I så måte er det et sammenfall mellom ideene bak Rom for kunst-satsingen og de evalueringsperspektivene som legges til grunn. Det ligger også et utviklingsperspektiv i det spennet på tre år som programmet har vart, og det viser seg å være en del ny erfaring i den utviklingen som har skjedd.

Begrepsavklaring og metodisk tilnærming

Rom for kunst-programmet har gitt støtte til å utbedre og omfunksjonere eksisterende rom for kunst. Da er det viktig å klargjøre at begrepet rom her i stor grad må forstås metaforisk, siden det handler om rom både forstått som konkrete rom i betydningen lokaliteter innen- og utendørs og forstått som infrastruktur.

Det handler om hvordan rom kan forstås i både konkret bygningsmessig forstand og i den mer abstrakte betydningen av arena og infrastruktur, stedet hvor noe skjer, og i betydningen av å skape estetiske handlingsrom gjennom nettverks- og plattformbygging. Infrastruktur for ny kunst er viktig i denne sammenhengen, og i neste kapittel blir det nærmere redegjort for rom i forhold til infrastruktur. Nødvendig er det også å belyse den kunstfaglige bakgrunnen og den tidsmessige konteksten. Det er alt i alt et stort felt å dekke, men jeg har forsøkt å gi noe linjer som kan danne en bakgrunn med tanke på spørsmål som situasjonisme, kulturjamming og uformell nettverksbygging.

Prosjektledelsen i Kulturrådet har til en viss grad arbeidet oppsøkende og tilretteleggende (ref. samtaler med koordinator Jon Tombre i Kulturrådet). En tilretteleggende eller «kurerende» holdning fra Kulturrådets prosjektledelse er medvirkende til å virkeliggjøre noen av de prosjektene som programmet har valgt å støtte, selv om de enkelte søkernes initiativ i all hovedsak har vært styrende for utviklingen. Andre forutsetninger for gjennomføringen har vært knyttet til nettverksforståelse og plattformbygging. Det er en del av infrastrukturen i kulturlivet med tanke på hvordan mindre aktører får sterkere effekt av sine prosjekter når det samarbeides om arrangementer, og da presumptivt ved å ta i bruk uformelle organisatoriske strukturer. Rom for kunst-programmet vil bli belyst i forhold til både forutsetninger, prosess og resultat.

Min metode som evaluator har vært gjennom egen selvrefleksivitet og dialog med feltet å kartlegge en realeffekt, dvs. at effekten i betydningen resultatet av satsingen som et program som Rom for kunst står, kan forstås som summen av de resultatene som satsingen genererer. Ved å snakke om realeffekt og ikke bare effekt legger en vekt på at det er en generering av effekter som er konkrete, preget av nødvendigheten av å se på denne evalueringen som et konkret og avgrenset materiale. Realeffekten reflekterer resultatet når det gjelder utviklingen av nye arenaer og plattformer og ny infrastruktur. Realeffekten må så sees i forhold til spin-off, det som er genererte økonomiske resultater og organisasjonsmessige effekter. Realeffekten uttrykker med andre ord resultater i forhold

til gjennomføring, noe som også må sees i forhold til kvalitet, opplevelse eller i det hele tatt den samlede mottagelse. Når det gjelder spørsmålet om organisasjon i forhold til kunst og kvalitet, har jeg som evaluator måttet gjøre en resultatorientert vurdering med blikk på både det kunstfaglige og det kulturpolitiske. Realeffekten er, oppsummerende sagt, sterkt knyttet til gjennomgangen av de enkelte prosjektene og deres gjennomføring. Det gjelder både generering av økonomi, organisasjonsmessig effekt og kunstnerisk kvalitet. Det som på mange måter er et hovedmål for en slik satsing som Rom for kunst-programmet, er som tidligere nevnt å stimulere fysiske rom og infrastruktur, noe som har resultert i satsing på nye nettverk og plattformer særlig i forbindelse med de prosjektene som er gitt størst fokus i denne evalueringen. En forutsetning er det selvfølgelig også at de økonomiske midlene som legges i potten for arenavikling, bør forvaltes slik at en knopp-skyting skjer. Knopp-skyting er en anvendelig metafor for realeffekten i forhold til spørsmål om avkastning og vekst. Det er viktig å ta stilling til om knopp-skyting skjer eller ikke, noe som altså er utslagsgivende for konklusjonen i evalueringen. Den må følgelig sees på bakgrunn av kontekst og prosjektutvikling.

Arenaeffekten handler om hvordan gjennomføringen har resultert i utviklingen av nye rom for kunst med tanke på nye arenaer for produksjon og formidling av ny kunst. Prosjektene som evalueres, blir sett på bakgrunn av forståelse av og kunnskap om det uformelle nettverksarbeidet og måten kunsten søker nye rom for å realisere og ta høyde for nye retninger i kunsten på. På den måten vil jeg kunne se i hvilken grad satsingen på nye rom tilsvarer kunstuttrykket. Dokumentasjonen danner utgangspunktet for en forståelse av i hvilken grad prosjektene når målgruppene sine, i den forstand at det i noen grad trekkes frem et tallmateriale som belegger publikumsoppslutning. Min bearbeidelse av dokumentasjonen er til dels betinget av at prosjektene selv har foretatt en viss egenevaluering av prosess og resepsjon i forhold til opprinnelig intensjon og omstendigheter. Det er absolutt tilfellet med både Nettverk for scenekunst og BergArt og i noen grad Oslo Kunsthall, og det gjelder også for flere av de andre større prosjektene. En løpende oppfølging av prosjektene gjennom selv å være tilsku-

er har vært en forutsetning for denne evalueringen, i tillegg til intervjuer og samtaler. I den grad samtaler med informanter brukes som kilder i teksten, blir det angitt med hvem samtalen ble holdt. Prosjektene som omtales, er også blitt fulgt opp gjennom befaringer og utforskning av steder. Evaluators kunstfaglige kompetanse er en avgjørende faktor når det gjelder å kunne vurdere den kunstfaglige og estetiske gjennomføringen og kvaliteten.

Nye kunstneriske uttrykk er gitt nye muligheter gjennom Rom for kunst-programmet. Derfor er det naturlig å se på hvilken effekt bevilgningene har fått for realiseringen i forhold til økonomi og arena, og det vil bli belyst hvordan en situasjonell kunststrategi avtegner seg i kontrast eller samvirkning med en «ikke-institusjonell institusjon», gjennom at den dynamiserer og utfordrer. Det gjelder spørsmålet om konsolidering av prosjekter i mer varige rammer. Kulturrådet har villet unngå institusjonsbygging gjennom at der er en klar avgrensning mot bruk av bevilgningene som driftsmidler, slik det er kommet frem i uttalelser særlig i forbindelse med diskusjonen om Galleri trans-art (jf. uttalelse av Ole Jacob Bull i «Hvem skal støtte trans-art», *Billedkunst* nr. 1-2003, s. 6). En har ikke villet støtte den lille organisasjonen som eventuelt måtte aspirere til å fungere og vokse som institusjon. I ettertid snakkes det imidlertid, som vi skal komme tilbake til, om en semi-institusjon, en hybrid mellom det situasjonelle og det «ikke-institusjonelle». Kimen til dette ligger i de plattformbaserte organisasjonene som samarbeider med hverandre gjennom nettverksdannelser. Dette berører spørsmålet om hvordan nye arenaer kan utvikle seg i forhold til en situasjonistisk og mobil strategi for arenavikling, og hvilke konsekvenser det får for kulturpolitikken generelt. Det må sees på bakgrunn av behovet for mer dynamiske modeller for organisering av kunstnerisk produksjon enn de gamle institusjonene representerer det.

Den generelle kunstfaglige debatten så vel som den kulturpolitiske situasjonen er relevant for utviklingen av denne evalueringsrapporten. Det gjelder å påvise utnyttelsesgraden av de bevilgningene som har vært gitt, for dermed å kunne vise til realeffekt i forhold til både resultat og rammebetingelser. Dette blir så sett i

sammenheng med den kunstfaglige tilnærmingen og de kontekstuelle forholdene for Rom for kunst-programmet. Jeg går som evaluator inn på kunstens rom og infrastruktur og spør om Rom for kunst-programmet kan sees på som et offentlig tiltak for situasjonisme. Et slikt perspektiv gir en «kunstfilosofisk» bakgrunnsforklaring for hvorfor dette programmet er kommet i gang, eller sagt med andre ord: Hvilket kunstteoretisk perspektiv kan det sees i forhold til? Perspektivet er dessuten sentralt for evaluators egen posisjon og tilnærming til feltet, i den forstand at den tverrdisiplinære kunstforståelsen springer ut fra postmoderne filosofiske grep som i utgangspunktet sto i dialog med situasjonistisk tenkning.

Det blir en grundig gjennomgang av noen utvalgte prosjekter som evaluator er bedt om å ha særlig fokus på. Dermed blir hovedvekten lagt på Nettverk for scenekunst, Bergen Art Festival (BergArt) og Oslo Kunsthall. Jeg søker å redegjøre for betingelsene for disse prosjektene, hvordan de utvikler seg, hva de vil formidle, og hvilke resultater dette får med tanke på arena og spin-off. Til slutt kommer en oppsummerende diskusjon, samt et forsøk på å gi et helhetsperspektiv på hva som fungerte og svarte til forventningene i Rom for kunst-programmet. Det er nødvendig å si hva som ikke fungerte, og hvorfor.

Gjennomføring og kunstnerisk kvalitet er viktige aspekter som jeg som evaluator har måttet gripe fatt i, og den blir målt gjennom hvordan realiseringen har skjedd, og i hvilken grad intensjonene bak programmet er oppfylt. Kunstfaglighet må sees i forhold til og som et resultat av hva som skjer når virkemidler anvendes til å produsere kunstneriske uttrykk, hvordan arbeidsprosessene blir organisert, og hvilke kontekstuelle forhold som påvirker disse. Spørsmålet om kunstnerisk kvalitet ble for eksempel tematisert på Norsk kulturråds konferanse «Kunst, kvalitet og politikk» i Bergen år 2000, og den ble dokumentert i en rapport (Lund, Mangset, Aamodt, 2001). Under konferansen ble forskere innenfor estetikk, kunstfaglig praksis og kulturpolitikk bedt om å redegjøre for sine synspunkter på forholdet mellom kunst og kvalitet. Generelt kan en si at kunstnerisk kvalitet og opplevelse blir muliggjort gjennom en kunstnerisk praksis som åpner for at mott-

ageren enten står i dialog med eller blir konfrontert med det kunstneriske uttrykket. Da får mottageren en kunstopplevelse som gir en fornemmelse av interaktivitet i et spenningsfelt av sympati eller antipati. Kvalitet reflekteres også i arenaeffekten, med tanke på hvordan gjennomføringen har resultert i utviklingen av nye rom- og stedsopplevelser. Spørsmålet om kvalitet er også knyttet til opplevelsen av at noe er - eller ikke er - grensesprengende. Mottageren av kunst blir utfordret i forhold til normer og tradisjon og får en bekreftelse på sin estetiske kompetanse gjennom å oppleve innforståthet i positiv eller negativ retning. Når en slik innforståthet ikke lenger er tilstrekkelig til å skape opplevelse av noe grenseoverskridende, erfares kunsten som utilstrekkelig. Den avtroppende direktøren for Riksutstillingene, Svein Christiansen, uttalte i et intervju:

Tidene forandrer seg og behovene deretter: For ti år siden sa publikum «gi oss noe som er vakkert», i dag er tilbakemeldingen «gi oss noe som er i kontakt med tiden (Riksutstillingenes avis 1).

Det kan dessuten sies at i tider med sterke endringer i det samfunnsmessige og teknologiske går denne prosessen hurtigere, og kunsten blir stadig sterkere utfordret når det gjelder normer og forventninger. Da stilles det også nye spørsmål til hvilke arenaer som kan gi en slik opplevelse av kvalitet, og dette viser hvor sterk relevansen er for et program som Rom for kunst.

Kvalitet er noe som kan utforskes på flere nivåer, slik som det kulturpolitiske og det estetiske. Begge nivåene handler om kunstfaglig tilnærming. Den danske teaterviteren og forskeren i kulturpolitikk Jørn Langsted har vært med på å stille opp en modell som kalles «ønskekvistmodellen», en modell for evalueringer som omhandler utøvende kunst med vekt på de sceniske eller performative kunstarter. Den er visuelt sett formet som en ønskekvist. På bakgrunn av ressurser og kulturpolitiske mål søker den å symbolisere det som er betingelsene for en kulturpolitisk satsing. Professor Langsted snakker om det å ville, kunne og skulle. Det å ville tilsvarer «engasjement», det å kunne tilsvarer «evner», og det å skulle tilsvarer «nødvendighet». I dette perspektivet er kunstnerisk kvalitet knyttet til omgivelsene.

Når man oppfatter et kunstværk som kvalitativt godt, så er værket båret af en indre glød, man kunne tale om en udtryks- og en kommunikationsvilje, en utdstråling af Villen: at dette er viktigst at få sagt/vist/spillet, en enestændhed, der går udover de rene og skære pligt eller rutine (J.Langsted i Årsberetning 2002: Tema evaluering, 2003, s. 17).

Forholdet mellom kunsthaglig tilnærming og kunstnerisk kvalitet vil også kunne innbefatte kunstkritiske betraktninger. Av plass-hensyn kan jeg bare i begrenset grad fortelle om de enkelte prosjektene. Samlet sett kan jeg på grunnlag av dette synliggjøre det som er oppnådd, forstått som realeffekt. Det gjelder dessuten i forhold til arenavikling med tanke på sammenfall mellom publikums opplevelser og de omgivelsene som styrer opplevelsen, noe som det finnes flere eksempler på i de kunstprosjektene som er realisert innenfor rammen av Rom for kunst-programmet. Landmark lounge under BergArt-festivalen i 2002 foruten flere av Oslo Kunsthalls prosjekter i Bjørvika er eksempler på det. Understrekes må det dessuten at den kunstneriske utfoldelsen i seg selv er del av disse omgivelsene. Slik kan en synliggjøre nye rom for kunst i betydningen nye arenaer for produksjon og formidling av samtidskunst, med tanke på det atmosfæriske (*ambiente*) samspillet mellom publikum og arenaen hvor kunsten utfolder seg.

Det blir også redegjort for noen estetiske premisser. De er nødvendige for å gi en bakgrunnsforståelse for den kunsten som står sentralt i formidlingen. Det er begrenset i hvor stor grad vi kan gå inn på de rent kunstvitenskapelige aspektene. De estetiske premissene må synliggjøres ikke minst for at en som betrakter skal kunne forholde seg til kvalitet. Evalueringsrapporten vil altså kommentere konkrete prosjekter og i noen grad mottagelsen av dem. Skal en kunne forstå disse prosjektene i forhold til den kulturpolitiske satsingen, er det nødvendig å redegjøre for de kunsthaglige sammenhengene prosjektene kan forstås innenfor. Jeg velger da å forholde meg til kunstteoretiske begreper som *situasjonisme* og *culture jamming* (norsk: kulturjamming) og spørsmålet om den uformelle nettverksbyggingen. Det blir dessuten gitt en skissemessig fremstilling av det frie sceniske miljøet i Norge og de nye produksjonsorganisasjonene som står sentralt i evalueringen av Nett-

verk for scenekunst, eller som danner bakgrunnen for at det overhodet er mulig å lansere et slikt program som Rom for kunst. En må ha klart for seg at rom er relatert til arenabegrepet og ikke nødvendigvis viser til rom som noe spesifikt arkitektonisk, men kan være relatert til både rom i arkitektonisk forstand og en metaforisk bruk av begrepet. En slik metaforisk bruk av begrepet viser til kunstens infrastruktur og produksjonsmuligheter. I konkret forstand gjelder det spillestedet som et fysisk rom, i metaforisk forstand gjelder det betingelser for organiseringen av prosjekter. Rom og infrastruktur for kunst kommer begge under det rombegrepet som Rom for kunst opererer med.

Hva kan det komme ut av en kunstfaglig evaluering?

En kunstfaglig evaluering vil kunne si noe om kulturpolitisk satsing i forhold til organisasjon, kunst og kvalitet. Den kan dessuten redegjøre for kunstteoretiske forutsetninger som også berører idébakgrunnen for en kulturpolitisk satsing. Ofte er slike «inspirasjonskilder» nedfelt som tankegods på et intuitivt plan. Generelt sagt er de holdningene en har eller bærer på, ofte preget av resultatet av de satsingene en gjør. Derfor ser jeg det som et viktig resultat å påvise effektene i søken etter en ikke-institusjonell modell for kulturlivet, samtidig som det er nødvendig å påvise og beskrive «kildene». Det gjelder ikke minst den helt klare situasjonistiske bakgrunnen for et slikt satsingsområde som Rom for kunst, noe som vil bli nærmere redegjort for i kapittel 2 om kunstfaglig tilnærming og kontekstuelle forhold. Hovedkonklusjonen vil måtte besvare følgende spørsmål: Hva har en oppnådd i forhold til det å ville utvikle nye arenaer for kunst, enten en definerer nyskaping i et modernistisk avantgardeperspektiv eller ser det i et postmoderne lys med vekt på leken med det interaktive og det teknologiske. Da vil det også bli sett på hvordan kriteriene for utvalg og initiering har slått ut i forhold til det bevilgningsmessige med tanke på kunst, kvalitet og økonomi. Hvis det da viser seg at effekten samsvarer med intensjonene, gir det grunnlag for å besvare spørsmålet om satsingen har svart til intensjonene bak Rom for kunstprogrammet. En slik analyse vil samle satsingsområdene i et kunst-

faglig perspektiv. Dette vil altså bli ytterligere utdypet i evalueringens sammendrag og hovedkonklusjon, med særlige referanser til de prosjektene denne evalueringsrapporten har valgt spesielt å fokusere på.

Det kan også være på sin plass å spørre om Rom for kunst-programmet kan defineres som enten et kunstfaglig implementeringsprosjekt, et offentlig kureringsprosjekt eller en instrumentell implementering av satsingsområder (Bergsgard og Røyseng, 2001, s. 42). Dette berører spørsmålet om hvordan nyskaping innenfor det kunstfaglige feltet kan initieres gjennom en slik støtteordning, og hvordan samspillet med aktørene i feltet må fungere for at målsettingen skal kunne oppnås i forhold til ønsket om å skape nye rom for kunst i forhold til arenaer og nettverksbygging. Denne initieringsprosessen vil nødvendig gjenspeile seg i prosjekthistorikkens tidlige fase, altså i de ideene som ligger i bunnen.

KUNSTFAGLIG TILNÆRMING OG KONTEKSTUELLE FORHOLD

Kunstens rom og kunstens infrastruktur

I det følgende blir det gitt en skisse av opptakten til Rom for kunst-programmet, og deretter vil jeg som evaluator komme inn på noen kontekstuelle forhold for å kunne forstå noen av de intensjonene som ligger bak de prosjektene som har fått støtte fra Rom for kunst-programmet. Det var i år 2000 forsøksprosjektet «Rom for kunst» ble etablert. Rådet ønsket å ta opp problemstillinger knyttet til formidling og distribusjon av samtidskunst. Prosjektet skulle være tverrkunstnerisk og omfatte scenekunst, billedkunst og musikk. Målet var å «... igangsette pilot-prosjekter med varighet på 2 år, som kan bidra til å vitalisere visnings- og presentasjonsformer av samtidskunst i Norge» (J. Tombre, prosjektleder, i et informasjonsbrev, 18.7.2001). 13. juni 2001 hadde Norsk kulturråd sendt ut en pressemelding hvor det het at tolv prosjekter til sammen mottok 3 658 000 kroner for 2001 og med tilsagn om 1 750 000 kroner for 2002, og med en klar understrekning av at Kulturrådet med Rom for kunst-programmet ønsker å samle kunnskap om hvilke faktorer som bør ligge til grunn for gode produksjons- og visningssteder for kunst. Det blir nærmere presisert hva det handler om, på følgende måte:

Norsk kulturråd støtter 12 prosjekter innen prøveprosjektet Rom for kunst, som startet i 2000 og fortsetter ut 2002. Ved tildelingen er nyskapende prosjekter som bidrar til å vitalisere formidling og visning av samtidskunst prioritert. Prosjektenes innhold varierer mellom oppgradering av lokaler, etablering av nye visningssteder, utvikling av nettverk og ulike formidlingstiltak (Norsk kulturråd, pressemelding, 13.06.2001).

Slik direktøren i Kulturrådet, Ole Jacob Bull, uttalte det (møte i Kulturrådet 19.3.2001), skulle det handle om Rom for kunst som et internt forsøkslaboratorium i en prosess hvor prosjektene selv må definere seg. En ville sette i gang en prosess hvor aktiviteten var viktigere enn tradisjonelle hus for kultur. Det skulle handle om å utvikle nye arenaer i samspill med eksisterende initiativ, men også gi støtte til nyskaping.

Kunstens rom kan altså omtales både som det konkrete stedet for produksjon og visning og i en mer abstrakt metaforisk forstand som det strukturelle rommet for logistikk og ringvirkninger. Det handler om utvikling av infrastruktur. Et konkret rom er det fysiske stedet, slik som visningsrommet, teatret eller galleriet, mens det infrastrukturelle rommet er forutsetningene i finansiering, tilretteleggelse for utstilling eller produksjon og det nettverksarbeidet som ligger bak. Programmets formål var å vitalisere visnings- og presentasjonsformer av samtidskunst. Rom for kunst-programmet forutsetter med andre ord at visning av kunst er knyttet til visningsrom og presentasjonsformer i konkret og overført betydning, både som arena i konkret, fysisk forstand og det som har å gjøre med tilretteleggelse og samvirkning med tanke på infrastruktur. Når det gjelder de prosjektene som blir behandlet i denne evalueringen, er det ganske innlysende at for eksempel Nettverk for scenekunst handler mer om infrastruktur, mens BergArt ligger i skjæringspunktet mellom kunstens konkrete rom og infrastruktur. Av de andre prosjektene som ble støttet av Rom for kunst, kan en si at Oslo Kunsthall og Galleri trans-art i utgangspunktet var romprosjekter som allikevel har utviklet seg til eller endt opp som nettverksprosjekter. Støtten gjaldt for noen (visningsrom) prosjekters del både utviklingen av fysiske visningssteder og det å bygge opp et nettverk omkring visning, kurering og formidling.

Tilsvarende er Nettverk for scenekunst avhengig av opprustning av de spillestedene som inngår i nettverket, for å kunne realisere sine målsettinger. Derfor lar det seg ikke gjøre å skille klart mellom rom for kunst med tanke på visningssted og kunstnerisk infrastruktur, selv om noen er rene utbyggings-/utbedringsprosjekter.

Arkitektur og romdesign har også beskjeftiget seg med utopier om rom for livskvalitet. Det kan eksemplifiseres gjennom den danske rom- og møbeldesigneren Villem Pantons arbeid. Han var opptatt av at rommet ikke lenger skulle være dekorativt, men være et mobilt sted for opplevelse (dokumentert i Dansk Design Centers Panton-utstilling, København, fra 21.6. til 21.10.2003). I den sammenhengen inngår arkitektur og design som del av de kunstfaglige forutsetningene uten at det kan utdypes på noe arkitekturfaglig måte her. Det arkitekturspesifikke vil jeg avgrense meg mot fordi arkitekturen som fag har en del forutsetninger som går utover rammene for denne kunstfaglige evalueringen av bruken av rom i både konkret og metaforisk forstand. Direktør for Ultimafestivalen og komponist Geir Johnson har i sin artikkel «Postgirobygget - et sted for den moderne scenekunsten?» stilt spørsmål ved de arkitektoniske rommene for ny kunstutvikling. Det gjelder særlig forholdet mellom kulturdebatt og kunstens plass med tanke på beliggenhet. Han skriver:

Den på mange måter enestående utviklingen i norsk musikkliv, dans og eksperimentelt teater står overhodet ikke i forhold til de scenerom eller konsertsaler som disse kunstneriske uttrykksformene har behov for (Geir Johnson i K. Ellefsen, C. Lund og A.Aamodt, 2000, s. 37).

Dette berører spørsmålet om der er samsvar mellom visningssteder og kunstuttrykk, og det er et av kjernespørsmålene bak Rom for kunst-programmet. I det nevnte notatet ble det innledningsvis spurt om kulturbygget har mistet noe av sin betydning som visningsrom (Kristin Ellefsen: Innledning i Ellefsen, Lund, Aamodt, 2000, s. 7). Det er et meget relevant spørsmål som indirekte blir besvart når Johnson i sin artikkel spør om postgirobygget kunne være et sted for den moderne kunsten. Geir Johnson viser til Ijsbrekers, et kulturhusprosjekt i Amsterdam, som en ek-

semplifisering av denne problemstillingen. De som sto bak dette prosjektet i Amsterdam, gikk med drømmen om et ordentlig konserthus hvor både den moderne musikken og scenekunsten kunne ha tilholdssted. Arkitektfirmaet Nielsen, Nielsen & Nielsen i Århus lot seg også inspirere av denne problemstillingen og tegnet et hus som skulle svare til forventningene om et hus for flerkunstneriske formål. Eksempler på hvordan en kan ta i bruk eksisterende bygninger og omforme dem, er visnings- og konsertstedet Blå ved Akerselva og den nye bruken av Parkteatret på Grünerløkka i Oslo. Det er snakk om eldre eller ny arkitektur med flere funksjoner og muligheter. Det gjelder også hvordan en har tatt i bruk gamle teaterbygninger på nye måter gjennom å spille i malersaler og ha konserter på de gamle hovedscenene. Rom for kunstprogrammet er relatert til arkitektur og viser til bruk av rom i relasjon til et mangfold av forskjellige rom, lokaliteter og arenaer som er trukket inn i Rom for kunst-prosjektene. Arenabegrepet kan i denne sammenhengen i noen grad sees på som synonymt med rom for kunst.

De kreative utopier og desentraliseringen av kunsten

Satsingen bak Rom for kunst-programmet kan sees i forhold til et behov for mindre rom for kunst etter den sterke institusjonsbyggingen som skjedde i kunsthivet, og som kulminerte på 1960-tallet. Her forstår jeg institusjon som en utviklet organisasjon for kunst og formidling som etter hvert kom til å bli finansiert av det offentlige for å være en arena for den borgerlige offentligheten og dens dialoger/diskusjoner (W. Schröder m.fl., red., *Französische Aufklärung*, 1974, s. 529). Slike store organisasjoner var byggesteiner i det borgerlige dannelses- og opplysningsprosjektet med bakgrunn i klassisismen og 1700-tallet. De ble etter hvert oppfattet som tradisjonsbærere for den borgerlige kulturen og medvirket i nasjonsbyggingsprosjektet på 1800-tallet. En kan i norsk sammenheng nevne Musikkelskapet «Harmonien» i Bergen, som ble grunnlagt 1765, og Nationalteatret i Kristiania/Oslo, som var i drift fra 1899, men som bygde på tradisjonene fra det eldre Christiania Theater. Dette er institusjoner som står sterkt når det gjel-

der å presentere eldre kunst, men som ikke med dagens mangfold i kunsten er i stand til å fornye kunsten på egen hånd. Til det er mangfoldet på bakgrunn av modernismen i det 20. århundre for stort, og den representerer en utvikling som finner sin dynamikk i små, frie grupperinger. De store institusjonene er derfor etter hvert ikke fullt så egnet til å være arenaer for ny kunstutvikling, selv om de utmerket godt kan ta vare på tradisjonskunsten.

På 1960-tallet kom en gryende kritikk av sentralisering og institusjonskultur. Den ble ledsaget av en diskusjon av finansieringen av kulturlivet, og kritikken kom som en følge av en sterk økonomisk ekspansjonstid med stadig økende behov for annerledes - «ikke-tradisjonelle» - kunstopplevelser. Det kunne være som formeksperimenter eller som kunst knyttet til det folkelige og lokale. På den ene siden ønsket unge kunstnere frihet fra det normative ved institusjonskunsten, og på den andre siden dukket det opp lokale initiativer med ønske om lokale festivaler. Det var en følge av erkjennelsen av at kultur er et aktivum i lokalsamfunnet, som kan fokusere og generere interesse for den enkelte byen eller bygda. Fokus kunne settes i forhold til det folkelige og lokale, samtidig som det nyskapende ikke nødvendigvis var en abstrakt modernisme. Et resultat av det var også en sterkere amatørvirksomhet. I tiden før 1968-opprøret var der ingen umiddelbar motsetning mellom kapitalinteresser og kunstneres ønsker om bedre arbeidsforhold. En sterk polarisering mellom politisert kunst og borgerlighet preget 1970-årene og til dels 1980-årene. Før denne polariseringen slo ut for fullt, ble det i 1970 arrangert en konferanse om finansiering av kulturlivet i Studieselskapet Samfunn og Næringsliv med deltagelse av folk fra både kulturliv, næringsliv og offentlig administrasjon. I en av debattene kom daværende amanuensis ved Universitetet i Oslo, senere kultur- og vitenskapsminister, Lars Roar Langslet med følgende uttalelse:

I denne sammenheng kommer det også inn det som kalles kulturell distriktsutbygging, nemlig at det må gis et reelt kulturtilbud ut over hele vårt land. Her merker man også en ny tenkemåte som jeg tror vil få politiske konsekvenser: en bevegelse bort fra den gamle tankegang at kulturtilbudet ut over landet fortrinnsvis skulle bestå i ambulerende virksomhet, en slags misjonsferder fra de store kultursentra med tilbud til et andektig lyttende og mottagende publikum (L. R. Langslet i B. Hoelset (red.), 1970, s. 139).

Det var en debatt som var i ferd med å resultere i en del endringer i den offentlige kulturpolitikken, i den forstand at nye regionale og distriktsbaserte kulturinstitusjoner - slik som regionteatrene - ble bygd ut etter hvert. I en bok fra 1969 hadde kunsthistorikere og billedkunstnere fått anledning til å komme med synspunkter på og bidrag til den kulturpolitiske situasjonen. Billedkunstneren Morten Krohg mente at kunstformidlingen gjennom museer, institusjoner og kunsthandlere var blitt en form for passiv dirigering som «forlengst har overlevd seg selv» (M. Krohg i *Kunst for mennesket eller museet*, 1969, s. 29).

Til tross for en slik skepsis til den etablerte institusjonskulturen ble den i hovedsak regnet som et supplement til eksisterende, nasjonale kulturinstitusjoner, uten at det ble stilt noen grunnleggende spørsmål ved dem. En ville ivareta en nasjonal kultur knyttet til de store sentraene samtidig som behovet for utviklingen av en regional og lokal kulturell identitet skulle ivaretaes. På 1990-tallet har det imidlertid kommet til en del sprenghninger mellom en slik nasjonal-lokal-basert modell, en sprenghning som for så vidt følger den gamle skillelinjen mellom såkalt «høykultur» og «lavkultur». Den har særlig gitt seg uttrykk i diskusjonen om Riksteatret, en diskusjon som periodevis var het og pekte på spørsmålet om det var nødvendig med et slikt turnéteater etter utbyggingen av de regionale og distriktsbaserte teatrene.

Mye av denne debatten må sees i forhold til spørsmål om utfoldelse versus forhåndsdefinert kvalitet. Særlig norsk teater har sett seg som bærer av en unik håndverkstradisjon, og skuespillerne har gjennom sin fagforening stått i sentrum for denne tradisjonen. Samtidig er den blitt utfordret gjennom nye kunstneriske initiativer på det internasjonale planet, med trender hvor det visuelle har kommet til å spille en stadig større rolle. Egenkreativiteten som en del av dagliglivet for enkeltmennesket, det uformelle og sosialt interaktive har dessuten fått en viktig plass i samfunnet, slik det blant annet ble fremmet gjennom Landslaget for teater i skolen, som ble stiftet i 1961 (senere Landslaget for drama i skolen). Slike initiativer hadde betydning for opplevelsen av kunst og teater. Etter min mening har Rom for kunst-programmet vært med på å frem-

me underliggende strømninger som aldri har fått ordentlig gjennomslag i den kulturpolitiske mainstream. Derfor er det nødvendig å kjenne til kunstnergrupperingen situasjonistene fra omkring 1960 så vel som til utviklingen av kulturjamming og den nye situasjonismen. På bakgrunn av 1960-tallets utopiske og politiske tenkning og perspektiv kan en endog snakke om utfoldelsen som et kunstprosjekt i seg selv.

Fra situasjonisme til kulturjamming og nysituasjonisme

En kunstnerbevegelse som kalte seg Sitasjonistenes Internasjonale (SI), var på slutten av 1950-tallet en gruppering som søkte etter umiddelbarhet og opplevelseskvalitet i kunsten. Det skulle virkeliggjøres gjennom at kunstverket opphørte å være selvstendig (autonomt), selv om det autonome kunstverket også ble oppfattet som bærer av et kritisk potensial, slik vi kjenner det fra den modernistiske tradisjonen. Den nye vendingen innebar at selve praksisen, utøvelsen og tilretteleggelsen - med en viss grad av deltagelse - skulle være viktigere enn verket. Dette var en strategi for kunstnerisk virksomhet som trakk inn og arbeidet med interaktivitet og tilskuernes eller betrakternes egenopplevelse som en del av kunstopplevelsen. Sitasjonistene ønsket å konstruere situasjoner som kunne virke overskridende og bevissthetsutvidende, i malerkunsten kom dette særlig til uttrykk i det kollektive maleriet (også kalt actionpainting). Ingen skulle stå frem som kunstnerne med stor K. Kunsten skulle være en kollektiv «iscenesettelse», slik det etter hvert ble dyrket i den tyske, München-baserte Spur-gruppen så vel som i det kunstnerkollektivet som fant tilholdssted i det såkalte Drakabygget i Skåne, Sverige (P. Hovdenak: «Tid for nye perspektiver» i Asger Jørn, 2003).

Holdningene til denne kunstnergenerasjonen lå svært nær forestillingen om den maksimale livsutfoldelse og sprang ut fra forskjellige utopiske retninger i kultur og politisk tenkning - slik som marxismen og leninismen. Kunstnergrupper som surrealistene og dadaistene må også nevnes i denne sammenheng. En kunne på 1950-tallet se slike kunststrategier komme til uttrykk i forskjellige former for aksjonskunst, arkitektur og happeninger. Det

lå nær det som i den amerikanske kunstutviklingen er blitt omtalt som fluxusbevegelsen, mens bevegelsen i Europa ble knyttet til situasjonistene som bærer av slike ideer.

I 1957 holdt tre forholdsvis ukjente avantgardistiske kunstnergrupper en konferanse i en bar i den italienske byen Cosio D'Arroscia. Enden på visa ble at de slo seg sammen til én organisasjon, som ga seg selv navnet Internationale Situationniste, i norskifisert språkdrakt, «Situasjonistisk Internasjonale», heretter forkortet S.I... - og etter hvert ble det grunnlagt ulike nasjonale eller geografiske «seksjoner» av organisasjonen: tysk, skandinavisk, britisk, etc (Gateavisa nr. 170/1-2003, Nettet: <<http://www.pluto.no/doogie/ga/blekka/ga170/index.html>>).

Aktive deltagere var for eksempel den franske filosofen og kunstaktivisten Guy Debord, som sammen med Raoul Vaneigem, en av situasjonismens hovedteoretikere, Debordskrev om hvordan konsumet i seg selv blir til et show eller et fremmedgjørende skuespillsamfunn (ref. Debord, 1967). Den danske billedkunstneren og maleren Asger Jörn var en av manifestmakerne bak SI. Han hadde til dels bakgrunn i den internasjonale kunstnergruppen Cobra, som var en samling kunstnere tilknyttet byene København (Copenhagen), Brussel og Amsterdam. Situasjonistene i SI ville avskaffe kunstverket som salgsobjekt. Dette kommer til uttrykk hos Asger Jörn i den teksten han skrev om slutten på økonomien og virkeliggjørelsen av kunsten (Jörn i *Der grosse Schlaf und seine Kunden. Situationistische Texte zur Kunst*, 1990, s. 55-61). Gjennom å skape nye situasjoner for kunsten ville en også skape

... zoner for en mulig forandring gjennom aktioner, eksperimenter, ofte på stedet, såkaldte «site-specific» som det hedder på nutidens dansk - ude i «konteksten», manifeste, alternative tidsskriftformer, etc ... (Mette Sandbye, «Situasjonisme, psykogeografi, kontekstkunst, (<<http://noemata.net/1996-2002/718.html>>).

Situasjonistene organiserte aksjoner som involverte fri bevegelse og utfoldelse både i innendørsrom og i bylandskapet, slik som når en delte ut kart over Amsterdam for å kunne drive fritt rundt i byen. Arkitekturen var også preget av disse ideene fra slutten av 1950-tallet. Der var en klar referanse til begrepet psykogeografi, som stammet fra begynnelsen av 1950-årene, et metaforisk be-

grep som skulle betegne sammenhengen mellom opplevelse og bevegelse i forskjellige - geografiske - landskap. I en nordisk sammenheng er disse ideene videreført av kunstnere som danske Jens Jørgen Thorsen og islandske Olafur Gislason. Thorsen medvirket i Gruppe 66 i Bergen (1966) og så sent som i 2000 deltok han i en kulturnatt i Rønne på Bornholm ved å male et kjempestort, kulørt maleri på Store Torv, samtidig som han smurte seg inn i maling (<http://noemata.net/1996-2002/718.html>).

Den franske filosofen Jean-Francois Lyotard propaganderte for likestilling mellom virkemidler og nedbrytning av hierarkiene i kunstprosesser, slik det kommer til uttrykk i hans tekster om en affirmativ estetikk (Lyotard, 1982). På 1950- og 1960-tallet var det utopien som sto sentralt, forestillingen om at det var mulig å skape et pengeløst samfunn, et samfunn hvor kunsten var blitt befridd fra varekarakteren. Bevegelsen grenset opp mot marxismen og var aktiv under 1968-opprøret. SI hadde sin egen aksjonssentral i Paris, og de var svært kjent også utover kunstnerkretsene. Per Hovdenak, tidligere direktør for Høvikodden kunstsenter, skriver i en katalogtekst om Asger Jørn:

Asger Jørn påpekte ofte at hans maleri ikke representerte et brudd med fortiden, men en fortsettelse, en forlengelse og en fornyelse. Han tok avstand fra avantgarde-begrepet, og utover i 1960-årene tiltar hans interesse for de historiske forutsetningene for hans eget maleri - tilbake til en tusenårig nordisk billedtradisjon (Asger Jørn, utstillingskatalog, Arken Museum, 2003, s. 24).

Asger Jørn meldte seg ut av SI i 1961, men støttet fortsatt gruppen økonomisk gjennom salget av sine egne malerier, og bidro dermed også til utgivelsen av det alternative tidsskriftet *The Situationist Times*, som ble igangsatt av Jørns samarbeidspartner Jacqueline de Jong. Hun delte hans interesse for arkeologi og antropologi, og publiserte en artikkel av Jørn som het «Mind and sense. On the principle of ambivalence in nordic husdrapa and mind singing» (*The Situationist Times*, nr. 5, 1964, s. 3 f), i tillegg til et større dokumentasjonsmateriale om oldnordisk kunst. Sirkelen og spiralen som grunnfigurer blir dokumentert som uttrykk for en nordisk, førkristen kosmologi. Ifølge Hovednak hadde Jørn planlagt å få utgitt et kjempebokverk om «10 000 års nordisk kunst»

i 32 bind, et prosjekt han forestilte seg skulle være en utgivelse støttet av Nordisk råd. Det slo feil, men dokumentasjonen i *The Situationist Times* blir stående, selv om dette tidsskriftet er svært vanskelig å få tak i i dag og er litt av en sjelden bibliofil godbit. Det interessante er at de synspunktene på kunst som Jørn og situasjonistene var talsmenn for, har sneket seg inn som en hovedinspirasjon for den «progressive» kulturbølgen i kjølvannet av 1968-genenerasjonen. Disse ideene kan også sees på som en bakgrunn for den sterke interessen for det lokale og mytiske som kommer inn i mye kultur- og kunstvitenskapelig forskning på 1970- og 1980-tallet. Det blir en integrert del av interessen for et nordisk oldkosmologisk syn på feminisme, kvinnelighet og kulturelle uttrykk forstått som bærere av etniske eller antropologiske kunstuttrykk. Eksempelvis gjelder det forståelsen av den ikke-linære spiralmodellen som dramaturgisk redskap (U. Ryum i *Forum for kvindeforskning*, nr. 4, 1987, s. 37).

I dette ligger bakgrunnen for den «progressive» kulturforståelsen som er en slik viktig forutsetning for den alternative kulturtenkningen som gjennomsyrrer mange av prosjektene i det ikke-institusjonelle kunstlivet i Norden og Norge. Uten å forstå disse bevegelsene forstår en heller ikke hvorfor det ikke-institusjonelle, frie kunstlivet står så sterkt i søken etter en alternativ kulturpolitikk. Det er, etter min mening, en del av bakgrunnen for det synet på kulturformidling som kommer til uttrykk i for eksempel det ovennevnte sitatet av Lars Roar Langslet, særlig når han viser til at en merker en ny tenkemåte som han tror vil få politiske konsekvenser og være en bevegelse bort fra den gamle tankegangen om at kulturtilbudet ut over landet fortrinnsvis skulle bestå i ambulerende virksomhet, «... en slags misjonsferder fra de store kultursentra med tilbud til et andektig lyttende og mottagende publikum» (Langslet i Hoelset, 1970, s. 139). En ny tankegang er nettopp basert på en oppvåkning i forhold til de lokale miljøenes identitet og en erkjennelse av det potensialet som ligger der med bakgrunn i en lang historisk og kulturell utviklingsprosess. I dette bildet må det understrekes at når Asger Jørn fremsetter sine kulturhistoriske perspektiver i 1964, kan det se ut som om han har tatt avstand fra de ideologiske implikasjonene i den Situasjonistiske Internasjonale. Hans tilnærming blir derfor politisk nøytral,

men ideene siver sannsynligvis inn som premisser både i en feministisk, politisk aksjonistisk såvel som og i en mer verdibasert antimaterialistisk holdning til samfunn og politikk. En norsk representant for en slik holdning var forfatteren og stipendiaten Erik Dammann som i 1974 tok initiativet til Folkeaksjonen *Framtiden i våre hender*, og som var ansvarlig redaktør for dets organ *Ny Livsstil* (senere *Folkeveit*) 1974-1979. I denne orienteringen sto det sentralt å støtte tiltak for bevaring av jordens ressurser og arbeide for lik fordeling av materielle verdier (ref. E. Dammann).

Da S.I. ble oppløst i 1972 var det bare tre medlemmer igjen, inkludert Debord. Likevel skulle situasjonistisk teori fortsette å bli produsert av smågrupper og enkeltpersoner, også Debord fortsatte å skrive, og ga bl.a. ut en oppfølger til «Skuespillsamfunnet», *Commentaires sur la société du spectacle*, i 1988 (Gateavisa, nr. 170/1-2003, <<http://www.pluto.no/doogie/ga/blekka/ga170/index.html>>).

De europeiske gruppebevegelsene som sprang ut fra eller var inspirert av SI, bygde på kollektiv- og manifesttradisjonen fra dadaistene, surrealistene og futuristene. SI og lignende grupperinger i Europa ble glemt ganske hurtig, mens den amerikanske happening- og fluxusbevegelsen sto mye sterkere i et offentlig kunstbilde fordi den i utgangspunktet ikke var aktivt ideologisk basert, i motsetning til SI's mer marxistiske og anarkistiske karakter. SI's utopiske og til dels ideologiske karakter førte til at slike grupperinger delvis ble fortrent, selv om bevegelsen har levd videre som inspirasjonskilde for forskjellige aksjonistbevegelser og frigjøringsstrategier fra omkring 1970-tallet, og da soam mer verdiorienterte og kulturelt engasjerte bevegelser enn som ideologisk baserte.

I en norsk sammenheng var kunstnerkollektivet bak Gruppe 66 i Bergens Kunstforening i 1966, såvel som Konkret analyse samme sted i 1970, særdeles viktig med utstillinger og happenings. Gruppen tematiserte i særlig grad sosiale ritualer og kulturkamp (ref. dokumentasjonsmateriale sammenstilt av Elsebet Rahlff, Bergen), og den varpreget av de situasjonistiske ideene gjennom kontakten med det danske kunstmiljøet ved situasjonisten Jens Jørgen Thorsen. Han deltok i Gruppe 66s happening *Co-ritus* i Bergens Kunstforening i 1966 (ref. M. H. Larsen, 1993, s. 51).

Det ideologiske grunnlaget for utopiske bevegelser som situasjonistene var uttrykk for - og som likeledes var en forutsetning for 1968-opprøret - lhadde delvis vært ideologisk fundert, men tok også opp i seg elementer fra spirituelle bevegelser, slik vi kjenner det fra hippiebevegelsen og dens interesse for indisk og østlig religion og filosofi. Det senkapitalistiske konsumsamfunnet vi har i dag, kan sies å ha viderebearbeidet noen av ideene fra situasjonistene og andre utopiske bevegelser, gjennom slagord om egenkreativitet og selvrealisering formidlet av reklamen. Reklamefilmen har i stor grad opp i seg virkemidler fra modernistiske kunststrategier og den postmoderne kunsten. Paradokset er at den propagerer individets rett til selv å velge - bare det «riktige» produktet blir valgt - og knytter dermed an til et ønske om konsumentfrihet, selve «innbegrepet» av friheten i det kapitalistiske samfunnet. Ideen om shopping som en utviklet opplevelsesstrategi er knyttet til fremveksten av stormagasinerne (les grands magasins) i den moderne storbyen og de store handelspassasjene, det som senere utvikler seg til de store shoppingsentrene (amerikansk-engelsk: shopping mall). Shoppingkulturen utviklet seg under kapitalismen til en viss grad av konkurranse med kommunismen. Det store GUM stormagasinet sto ferdig i Moskva før andre verdenskrig. Økonomisk sett var det allikevel kapitalismen som gikk seirende ut av kampen om den moderne storbysjelen, men de utopiske forestillingene om livskvalitet og opplevelse var sterkere til stede i sosialismen og etter hvert i den sosialdemokratiske tenkningen og samfunnsordenen. I Vest-Europa og Nord-Amerika snakket filosofene etter hvert mye om fremmedgjøring, slik som vi kjenner det fra toneangivende samfunnskritiske filosofer som Herbert Marcuse og Erich Fromm.

Den moderne kapitalisme, som reduserer hele samfunnslivet til et skuespill, er ute av stand til å gi oss noe annet skuespill enn vår egen fremmedgjørelse (Raul Vaneigem, sitert i Gateavisa, Oslo, nr.170/1-2003, Nettet: <<http://www.pluto.no/doogie/ga/blekka/ga170/index.html>>).

Den ideologisk baserte kritikken av den samfunnsmessige fremmedgjøringen forstummer med at den klassiske politiske tenkningen i den marxistiske tradisjonen legges død og den radikale

bevegelsen tar selvkritikk etter avsløringen av stalinismen. Elementer av denne tenkningen dukker allikevel opp i forbindelse med motkulturelle og subkulturelle bevegelser fra slutten av 1980-årene som en *ny-politisk* orientering med vekt på *aksjonisme*. Den kommer blant annet til uttrykk i begrepet *kulturjamming* (*culture jamming*), som oppsto i Vancouver i Canada og i USA på slutten av 1980-tallet, med overføring fra hvordan begrepet *jamming*, som også kan forstås som improvisasjon, blir brukt i jazzen. Det er altså snakk om en språklig metafor som anvendes i forbindelse med fremveksten av de nye motkulturelle og ny-politiske bevegelsene Attac og Adbusters. De var en reaksjon på hvordan den kapitalistisk «kunstpregede» markedsføringen som reklameindustrien utførte på oppdrag av de store selskapene med bruk av popkulturelle klisjéer og lignende virkemidler. Et eksempel er hvordan vodka produsenten bak Absolut-merket i Sverige har gitt kjente billedkunstnere i oppdrag å utforme flasker og design.

Kulturjamming var et begrep som ble brukt av de nye aksjonistbevegelsene som ville ta i bruk kunstneriske virkemidler i sammenheng med aksjoner i det offentlige rom. Det skjedde i forbindelse med en antikapitalistisk aksjonisme rettet mot reklameherredømmet til de store multinasjonale selskapene. En aksjonerte hele året i det offentlige rommets visuelle overflate, gjerne ved å overlime reklameplakater og erstatte dem med egne bilder eller plakater. Det var en visuell aktivisme der en blant annet gikk inn i selskapers visuelle profil og endret deres logoer. Tapetkniver ble brukt til å lage plakattcollager, og en kulturjamminggruppe i USA laget forskjellige reklameslagord om til Gandhi-sitater iført hvite hjelmer og kjeledresser (ref. Rosso-seminaret, Bergen 5.3.2003). Den tyske essayisten og kritikeren av popkulturelle strømninger, Diedrich Diederichsen, har skrevet en artikkel som heter «Das Leben als After Work Party» (tageszeitung, Berlin, 18.10.2002), hvor en ny bevissthet omkring den kommersielle konsumpsjon beskrives som en utvidelse av bevissthetsfeltet i retning av globaliseringsforståelse, kjønnsteorier og frigjøringsstrategier. Diederichsens poeng er at gjennom bevisstgjøring i forhold til den kunstneriske produksjonen hvor aktiviteten som sådan igjen er blitt like viktig som kunstverket, åpner det seg opp nye behov og muligheter i dagens kunstproduksjon.

Bevisstgjøring omkring egenkreativitet og opplevelse blir koblet opp mot det som situasjonistene omtalte som det psykogeografiske, det som kan omtales som det rituelle, det ambiente, det stedsspesifikke.

Stedsspesifikk kunst oppstår når et kunstverk tilpasses eller går inn i omgivelsene på konseptuelle premisser eller for å stå i dialog med omgivelsene. Det kan være med tanke på en teaterforestilling som lages med referanse til en historisk hendelse på et gitt sted, eller det kan være en landskapsmessig kommentar. Det riks- og lokalhistoriske *Spelet på Stiklestad* i Nord-Trøndelag er eksempel på en stedsspesifikk teaterforestilling med bakgrunn i en historisk hendelse,. Skulpturlandskap Nordland representerer en skulpturell og konseptuell kommentar til bl.a. kultiske relasjoner mellom kunst og landskap (O. Sæter i D. Sveen, red., *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, s. 175). Den stedsspesifikke kunsten kan også sees i sammenheng med begrepet psykogeografi. En oppsøker en omgivelse for å få en opplevelse som både kan være rituell og ambient.

I den rituelle betydningen har stedsspesifikk kunst bakgrunn i revolusjonsfestene fra den franske revolusjon, og iscenesettelser av både rituell og politisk karakter fant sted like etter oktoberrevolusjonen i Russland, slik som den store iscenesettelsen av stormen på Vinterpalasset i St. Petersburg i 1920.

Når slike kunsthendelser kobles opp mot en ny politisk aktivisme, oppstår en nysituasjonisme med aktivismen som sentralt innhold. I 1990-årene er en slik nypolitisk akjonisme kommet til uttrykk gjennom en samfunnskritikk som kritiserer monopolkapitalismens globalisering og søker å avmystifisere konsumsamfunnet. En slik aktivisme gir også premisser til nye, situasjonelle organisasjonsformer i kunstlivet. Den kan settes i sammenheng med en nypolitisk aktivisme. Det er nærliggende å nevne Adbusters-bevegelsen og Attac. Lederen for Attac i Norge, Steinar Alsos, uttalte i et radioprogram at det handler om å «tenke sjøl, gjøre det sjøl» (NRK P2, «Sånn er livet», 1.5.2003). Dette kan sees som en resirkulering av holdninger og tenkemåter som var sterkt inne i 1960-årenes eksperimentering med livspraksis og kunst, slik det blant annet kom til uttrykk i arbeidet til det amerikanske teater-

kollektivet The Living Theatre, med den berømte love-in-forestillingen Paradise Now, som ble vist på Avignon-festivalen i 1968. På et mer rituelt plan kom noe av den samme søken til uttrykk i Jerzy Grotowskis teaterlaboratorium i Polen og Odin teatret i Danmark. Disse strømmingene var preget av alt fra politisk aksjonisme til love-in-aksjoner, forskjellige typer parader og parateater, det å arbeide med teater som en interaktiv opplevelse mellom deltagere uten at der er noen eksplisitt forestilling. I dag, mener Diedrich Diedrichsen, står vi overfor en nysituasjonisme med interaktivitet og reality-TV-opplevelser istedenfor den opplevelsesutopismen som preget 1960-tallet. I nyere scenekunst er denne aktive - men lekende og ironiserende - «pessimismen» kommet til uttrykk hos norske dansere og koreografer som fikk sine gjennombrudd på 1990-tallet og ved årtusenskiftet: Ingun Bjørnsgaard, Jo Strømgren og Homan Sharifi. Sharifi kom i et intervju med Morgenbladet på spørsmålet om han er avantgardist, med et benektende svar som hadde følgende tilføyelse: «... Jeg er ikke avantgardist. Jeg er aktivist» (Morgenbladet, 25.4.-1.5.2003). En kan også i samme retning nevne Annie Sprinkles seksuelle aksjonisme, som er en annen variant av situasjonisme og kulturjamming i dag. De tematiserer alle en relativ kulturoptimisme. Det nysituasjonistiske er ikke preget av noen fremskrittsoptimisme, men heller av et forsiktig håp om at kunsten skal kunne være et virkemiddel i den kulturkampen som grupperingen bak Gruppe 66 og Konkret analyse i Bergen i 1966 og 1970 tematiserte med sine utstillinger og happenings.

I så måte representerer ny-situasjonismen en klar resirkulering i moderate former av utopismen på 1960-tallet.

Performancekunst, nye festivaler og uformelle nettverk

Performancekunst (fra engelsk *performance art*) er en form for scenisk forestilling i grenselandet mellom teater og bildende kunst som først manifesterte seg i USA og Polen fra begynnelsen av 1970-årene (ref. K. O. Arntzen i Teater og film leksikon, s. 397). I 1982 var den amerikanske performance- og multimedieartisten Laurie Anderson på Festspillene i Bergen hvor hun vakte oppmerksom-

het med sin spesiell musikkfremføring basert på sampling og akustiske virkemidler i kombinasjon med hverandre. Hun brukte videomateriale og elektronisk musikk i tillegg til den personlige tilstedeværelsen på scenen. På Bergen Internasjonale Teaterfestival i 1984 var et av de sentrale innslagene Billedstofteater fra København med sin performanceorienterte forestilling "Transsibirien". Begge disse produksjonene var innfallsvinkler til en visuell dramaturgi og etter hvert også til et teater og en kunst som resirkulerer tidligere ti-års virkemidler (*recyclingteater*) (K.O. Arntzen, *Rampelyset*, nr. 208, 1993, s. 12). Det gjaldt særlig Laurie Anderson på grunn av det multimediale og teknologiske, mens Billedstofteater viste hvordan en kunne bruke utendørsrom til aksjoner og installasjoner slik det ble vist under den første Bergen Internasjonale Teaterfestival i Bergen i 1984 med "Transsibirien". Rommet og romvirkningen har stor betydning for performancekunsten. Den kan utøves nær sagt overalt, og aktøren demonstrerer situasjoner og tilstander og bruker materiale av personlig karakter eller som er hentet fra kunstnerens familie eller nærmiljø for øvrig. Det handler om å utføre handlinger uten at situasjonene får preg av tolkning eller det å representere noe annet. Kunstneren prøver ikke å få tilskueren til å leve seg inn i noen handling, men holder alltid avstand ved å markere at det er utførelse som demonstrasjon. Det ligger i det engelske begrepet "to perform", som ordet performance er utledet av. Teatret tok etter hvert opp i seg elementer av billedkunst gjennom happeninger og performancekunst.

Hvis en skal forstå den hybridiseringen som foregår i kunstutviklingen med crossover, er det nødvendig å kjenne til konfrontasjonen mellom performance og teater. En kan snakke om et konfrontasjonens paradoks i forholdet mellom teater og performance. En billedkunstner kan lage forestillinger med dramaturgiske handlingsmønstre, og dramatikken og teatret har fått en klar situasjonistisk karakter. Den fransk-kanadiske performancekunstneren Alain-Martin Richard mener at teatret og billedkunsten gjensidig er blitt «smittet» av performance (Richard i 3t, nr. 1-1996, s. 24). Det må forstås slik at teatret har tatt opp i seg performancekunstens arbeid med virkelig tid eller sanntid (real-time). Richard

utdyper dette ved å lage en oppstilling som viser at i teatret står det menneskelige forstått som skuespillerens personlighet i sentrum, mens i performancekunst er det i periferien. Teatret arbeider med spill, mens performancekunst arbeider med ikke-spill, teatret opererer med fiktiv tid, mens performancekunst arbeider med virkelig tid eller sanntid. Når teatret blir «smittet» av performancekunst, vil det si at det tar opp i seg denne dobbeltheten. Det innebærer en mulighet til å spille på motsetninger mellom disse ved å skifte på å la det menneskelige være i sentrum eller i periferien. Paradokset som ligger i konfrontasjonen mellom performance, billedkunst og teater, handler om hvordan teatret tar opp i seg performancekunsten og absorberer den. Teatret fornyer seg i dette tverrkunstneriske feltet, og i første omgang kan det virke som om det oppstår en konflikt. Det kom særlig sterkt til uttrykk under en konferanse om utviklingen innenfor performancekunst ved Le Lieu-festivalen i Québec by, Canada, i desember 1994. På denne festivalen var det «klassiske» eller eldre performancekunstnere fra blant annet Tyskland, Polen og Canada som opptrådte sammen med yngre ikke-konseptuelle kunstnere. Noen av de yngre hadde amerikansk-indiansk opprinnelse, og de var preget av et ønske om å gjøre sine arbeider mer sceniske gjennom bruk av forløpsstrukturer. De reflekterte på en måte paradokset i den tverrkunstneriske konfrontasjonen. De inkluderte for eksempel rituelle handlinger og storytelling i sitt performancearbeid. Det kunne nærmest virke som om alle de yngre performancekunstnerne mer eller mindre arbeidet i skjæringspunktet mellom en slags visuell performance og teater forstått som storytelling eller etnisk performance.

...Kort sagt handler det om et teater som ikke interesserer seg for hvordan ting fungerer, men om en scene som ene og alene vektlegger fenomenet omkring tingenes konfrontasjon. Det handler følgelig om å kalkulere den menneskelige fremferd slik den er definert av fortiden, blande inn noen motsettende konfrontasjoner, for så å bygge det hele opp på effekter (A.-M. Richard i 3t, nr. 1-1996, s. 20).

Richard trekker den konklusjonen at det å arbeide dynamisk med virkemidler som blir konfrontert med hverandre, fremdeles innebærer å skape teater selv om teatrets og dramaturgiens tradisjonel-

le grenser er overskredet. Det er nettopp i dette at paradokset blir forståelig. Den menneskelige trang til sammenstilling av effekter kan sies å være overskridelsens teater. I dette teatret er billedkunstneren like mye hjemme som skuespilleren eller den tradisjonelle regissøren. Billedkunstnere i scenekunst og gruppearbeid får altså gjennom performancetradisjonen en berettigelse som går utover den tradisjonelle teatermaler- eller scenografifunksjonen som billedkunstnere tradisjonelt har gått inn i, og hvor de i stor grad ble brukt som skissemakere eller dekoratører, nesten som den gamle teatermaleren.

Når billedkunstneren blir teaterarbeider i en videre forstand enn å være scenograf, er han eller hun blitt aktivt medskapende på en grensesprengende måte. Det innebærer to muligheter. Den ene er å være soloartist i den «klassiske» betydningen av performancekunst, noe som går i retning av å utføre objektrelaterte handlinger i virkelig tid uten å utføre sceniske handlinger i scenisk-dramaturgisk forstand. Den andre muligheten er å gå inn i teaterproduksjoner med scenisk-dramaturgisk struktur, noe som innebærer å ta del i teaterarbeid på linje med aktører med bakgrunn i skuespillerkunst, regiarbeid eller koreografi. Det er med sin egen kunstneriske identitet en går inn i det. Forskjellige eksempler på hvordan billedkunstnere blir utøvende performancekunstnere, er dokumentert av Nick Kay (N. Kay, 1996, s. 1-15). Han skriver om hvordan en hybrid teaterkultur har utviklet seg med utgangspunkt i klassisk performance, slik som i de sceniske arbeidene til John Cage, Barry La Va, Dennis Oppenheim og Joan Jonas. Kay beskriver gjennom eksempler hvordan sanntidpregede uttrykk får karakter av visninger. Objekter blir satt inn i sceniske sammenhenger som belyser dem og gir dem scenisk fokus. Kaye definerer og viser hvordan hybride former fungerer, og hvordan de i stadig sterkere grad kan defineres innenfor et teaterbegrep. Dette har ført til en sprengning av det tradisjonelle teaterbegrepet. Prosjektteater tok ideen fra gruppeteatret videre, men med færre medlemmer i kjernegruppen. Medlemmene kunne skifte fra prosjekt til prosjekt, men kjernegruppen ble værende den samme. Dette ga en mer åpen organisatorisk struktur enn frigruppene hadde. Utgangspunktet var ofte en person eller en mindre gruppe uten tilknytning til en spesiell

scene eller et spesielt ensemble. Kunstnere ble rekruttert ut fra de spesifikke behovene som dukket opp i prosjektet.

En nomadisk prosess: nye kunstsentre og nettverksbygging

Utviklingen av den uformelle nettverksbyggingen og de nye kunstsentrene vil jeg også se i forhold til den dynamikken som forståelsen av det nomadiske, og forholdet mellom nomadisme og kunst, har skapt (ref. K. O. Arntzen, "Nomadisme og kunst", i *Kunst*: 2003:03).

Denne utviklingen har vært av en svært dynamisk karakter som har betydd mye for å fremme ikke-institusjonell kunst fra slutten av 1970-årene. Det var en prosess som i utgangspunktet fant sted i Vest-Europa, men også etter hvert med forgreninger til Øst-Europa, Canada og USA. Noe av utgangspunktet lå i 1968-bevegelsens frihetlige og antiautoritære holdninger og i ønsket om mer uformelle og ikke-hierarkiske strukturer. Det handlet også om at eldre organisasjoner ble opplevd som stivnede og uhensiktsmessige for en ny tid, slik som at International Theatre Institute (ITI) langsomt hadde utviklet seg til å bli mer en ren informasjonsorganisasjon og ingen pådriver for en ny utvikling. Dette er noe av bakgrunnen for Informal European Theatre Meeting (IETM). En ny tid krevde også helt nye initiativer, slik som grunnleggelsen av Trans Europe Halls Network (TEH), som i seg selv var en nyskapning. Et uttrykk for holdningen som lå bak, er en uttalelse av den sørafrikanske kuratoren og direktøren på Høvikodden kunstsenter, Gavin Jantes, hvor han sier at den eneste måten å forstå endringer i verdioppfatninger og strategier på er å stille spørsmål ved sin egen posisjon. Det er noe som blant annet krever forståelse for annerledeshet. Han hevder at der er ingen kulturuttrykk eller posisjoner som er mer autentiske enn andre (Aftenposten, 15.12.1999). Dette indikerer at kulturelle og kunstneriske uttrykksformer er blitt hybridisert, og at kunstinstitusjonene slik vi tradisjonelt har kjent dem, også er blitt utsatt for påvirkning fra det som representerer forskjellighet. En annen forsker innenfor feltet, Nikos Papastergiadis, har sagt:

..., the crisis in narrating modernism has opened a space for the coding of other aesthetic representations within modernity. What has emerged is a new critical discourse which has re-defined the politics of representation, questioning the status of originality and appropriation thereby revealing the dynamic instability in the distinction between high and low art (N. Papasterigiadis i *Cornerhouse Communiqué*, no 4, 1994, s. 34).

Forskjellige verdener blandes i retning av en ny tingenes tilstand, i en slags hybriditetens interessesfære. I denne diskursen er også debatten om postkolonialisme blitt tatt opp som basis for en «ny internasjonalisme». Dette har i sin tur ført til at eurosentrismen ikke lenger kan svare på spørsmålet om hvem den andre er. Homi Bhabha understreker viktigheten av at de kulturelle forskjellene kommer til uttrykk i det performative og dermed blir mer synlige. Kulturelle energier peker i retning av nye prosesser som understreker mangfoldighet og hindrer ensidig dyrking av det antatt enestående eller unike i kulturell sammenheng (Bhabha i Lavrijssen, s. 21-31). Bhabha utfordrer med andre ord mainstreaminstitusjoner og deres tilbøyelighet til å undertrykke annerledeshet, slik tilfellet var i 1970-årene. Da var det ikke bare det at bare konvensjonelle kulturuttrykk fikk oppmerksomhet fra institusjonene, men det var også umulig for kunstnere med annen etnisk bakgrunn enn hvit europeisk å komme inn i kunstkretsene i Europa. 1968-opprøret dannet altså bakgrunn for en kulturell revolusjon som måtte føre til oppløsning og nytenkning i forhold til den tradisjonelle institusjonskulturen. Modeller med flat struktur, slik som gruppeteater og etter hvert prosjektorientering, kom etter hvert inn som alternativer til den institusjonelle organiseringen av kunstproduksjonen. Dette førte igjen til en aksentuering av sentripetale krefter som virvlet opp interesse for det marginale og ikke-institusjonelle. Det har falt sammen med en periode i kunstutviklingen hvor interessen for det multidisiplinære og potensialet i den nye teknologiutviklingen har blitt stadig sterkere.

Den kunstteoretiske utviklingen har i stadig større grad tatt opp i seg interessen for det multidisiplinære, i tillegg til at en ny interesse for kunstens kontekstuelle forhold er kommet sterkere frem i forskningen og den offentlige debatten. Kunstteoretikeren Nikos

Papastergiadis hevder at kunst er et spørsmål om koblinger og avkoblinger (connections and disconnections), og fortsetter med å si at

..., the hybridity does not seek either transcendental elevations or reconciliatory conjunctions, but is constituted by the abrasions of the neither/nor, this perennially unhomely condition, is what is most delicately avoided by the popular fascination with migration and cultural difference (N. Papastergiadis i Cornerhouse Communiqué no 4, 1994, s. 37).

Dette er erkjennelser som er bygd på nettverk basert på oppløsningen av mainstreamakser og etablerte sentra for «god smak», noe som er mitt poeng med teorien om en postmainstream utvikling. Det vil si at mainstream er blitt tømt for sitt innhold og nye stiler og tradisjoner blander seg, noe som vil bli nærmere redegjort for i neste hovedavsnitt. Jeg vil se på dette som en bakgrunn for at nye nettverk av uformell karakter erstatter de gamle organisasjonene. Slike nye nettverk har hatt en enorm betydning i hvert fall gjennom de seneste 20 årene. Da denne utviklingen kom i gang, viste den seg å ha sterkest grobunn i land som hadde en særlig liberal innstilling til kultur og kunst og en i utgangspunktet svak institusjonskultur. Det gjaldt særlig Nederland og Belgia.

Kurere (eller kuratere) er et begrep som anvendes i forbindelse med å produsere, dvs. organisere og tilrettelegge utstillinger og andre kulturelle begivenheter. Kuratorer og andre produsenter skal hjelpe kunstnere med produksjonsforholdene, slik at de får et sted både å øve, forberede seg og vise sine arbeider. Det skal ikke bety at kunstnerne må oppgi sin kunstneriske selvstendighet. Å drive kurerende virksomhet er noe som omfatter flere funksjoner, og det omfatter særlig billedkunst, med sine kuratorer som gjerne arbeider på oppdrag for store utstillinger. Teaterproduksjon i tilknytning til prosjektteatre og plattformorganisasjoner har vært viktig for den frie sceniske kunsten. En kan tenke på både Bergen Internasjonale Teater, Black Box Teater og Teaterhuset Avant Garden, som alle deltar i Nettverk for scenekunst. Bakgrunnen for dette og modellene kan en se i Mickery, galleri og teater i Amsterdam og i prosjektteaterorganisasjonen Kaaitheter i Brussel. Det var disse som var hovedaktører i det internasjonale nettverksarbeidet. Hugo de Greef, kunstnerisk leder i Kaaitheter, ble kjent

for sin devise om at «en må være seg selv for å kunne være internasjonal». Dette ble uttalt i en samtale med evaluator og kunstnerisk leder for B.I.T., Sven Åge Birkeland, i Brussel, 1986. Hugo de Greef kom den gang også med det avgjørende spørsmålet: Skjer det ingenting i Norge?

Nederlenderen Ritsaert ten Cate var den som utløste denne utviklingen i Europa. Han representerte en ny kulturell energi som kom til uttrykk i etableringen av et kunstgalleri på en gård utenfor Amsterdam allerede i 1965, et initiativ som høyst sannsynlig var inspirert av den situasjonistiske bevegelsens krav om mobilitet og opplevelse løsrevet fra etablerte, sementerte strukturer. Det berømte «tomatslaget» i Amsterdam som førte til oppløsningen av de institusjonelle strukturene i nederlandsk teater, kom like i etterkant av dette - i 1969. Kunstgalleriet som Ritsaert ten Cate drev, ble også et visningssted for teater og performance, og denne aktiviteten ble i 1971 flyttet til en nedlagt kino i Rozengracht i Amsterdam og fikk navnet Mickery Theater. Det startet opp på et tidspunkt hvor teatersensuren nettopp - også i 1968 - var blitt avskaffet i nabolandet England. Ten Cate hadde allerede hatt flere engelske grupper på besøk, for selv om sensuren kanskje ikke hadde noen direkte politisk funksjon, berørte den livsstilsforhold. På samme måte som engelske homofile på denne tiden søkte unna undertrykkelsen hjemme, kom kulturarbeiderne til Amsterdam. Pip Simmons Group er en av de britiske gruppene som kom på denne tiden, og som også spilte på Høvikodden kunstsenter på slutten av 1970-tallet. Øvrige spillesteder i Amsterdam som var virksomme i en tidlig fase i denne utviklingen, var Paradiso og Melkweg. Fra USA kom ideen om Festival of Fools, noe som ble videreutviklet gjennom en lang rekke festivaler i flere nordeuropeiske land. De første Festival of Fools ble arrangert på Melkweg tidlig på 1970-tallet. Dette ble basisen for en kunstnerisk orientering som kom til å reflektere multidisiplinaritet og det hybride i teater og billedkunst. Noe av den teatermessige forutsetningen lå i de folkelige-teatrale gruppene, det politiske teater og kabaretkulturen.

Kunstnerisk sett ble innflytelsen fra happeninger og performancekunst viktig og kom med utgangspunkt i den amerikanske flux-

usbevegelsen inn som et viktig incitament. Det gjaldt særlig i forbindelse med den betydningen denne innflytelsen fikk for utviklingen av nye, visuelle dramaturgiformer og et performanceorientert teater. På bakgrunn av de første Festival of Fools og etableringen av Mickery Theatre i Amsterdam, 1965, utviklet prosjektteatrene seg i løpet av tidlig 1980-tall. Det gjaldt Kaaitheater i Brussel, som var blitt startet av Hugo de Gref allerede i 1975 som en festival. I 1985 ble imidlertid Kaaitheater etablert som et fast prosjektteater i Brussel med oppgaven å kurere de tidlige flamsk-belgiske danse-, teater og performancegruppene (M. Roland, 1991).

I Norden ble en gjøglerfestival (*Festival of Fools*) etablert i København under ledelse av bl.a. briten Trevor Davies i 1979, et initiativ som sprang ut fra Københavns internationale Teater (KIT). Oslo Internasjonale Teater ble startet som en festival i 1981 under ledelse av bl.a. Morten Bachke og arrangerte «Gjøglerne kommer» frem til slutten av 1980-tallet. O.I.T. fungerte hovedsakelig slik at det ble presentert «pakker», det vil si utvalgte forestillinger fra spesielle byer eller land, slik som Berlin og Italia. Hensikten var å bringe inspirasjon til norsk teatermiljø ved å vise spennvidden i internasjonalt teater. Et mer varig norsk initiativ kom i 1983 med grunnleggelsen av Bergen Internasjonale Teaterfestival, som fra 1989 er blitt drevet som fast prosjektteater i Teatergarasjen med Sven Åge Birkeland som kunstnerisk leder (Bergen Internasjonale Teater eller BIT Teatergarasjen). Hugo de Greefs spørsmål hadde fremprovoserte et ønske om å satse europeisk fra Bergen Internasjonale Teaters side, og både Baktruppen og det svenske kompaniet Remote Control Productions under ledelse av belgiske Michael Laub ble lansert i Europa etter at Ritsaert ten Cate og Hugo de Greef besøkte den siste regulære teaterfestivalen i 1989. Utenfra ville en hente inn unge kunstnere som enda ikke hadde hatt internasjonalt gjennombrudd. Innsatsen til B.I.T. ble avgjørende for for nettverksbygging og plattformvirksomhet fra norsk side, og Bergen kom på mange måter i en ny, uformell forstand på det europeiske kulturkartet som en meget profilert aktør.

I Tyskland var det først og fremst Theater am Turm i Frankfurt am Main fra 1986 som knyttet an til denne utviklingen. Den

kunstneriske lederen het Tom Stromberg, som på mange måter representerte en tredje generasjon i denne utviklingen, på linje med Sven Åge Birkeland i Bergen, etter Ritsaert ten Cate og Hugo de Greef. Berlin sluttet seg så i 1989 til det som etter hvert ble et nettverk av frie prosjektteaterorganisasjoner. Det var med det nye Hebbel Theater under kunstnerisk ledelse av Nele Herteling. Dermed var trekanten Amsterdam/Brussel-Berlin og Frankfurt am Main etablert. Informal European Theatre Meeting (IETM) ble startet opp som en venneklubb i 1981 og etablerte raskt et sekretariat i Brussel. Medlemmene var disse nye prosjektorganisasjonene eller det som på norsk kanskje helst kan kalles de ikke-institusjonelle teatrene. Gjennom regelmessig møtevirksomhet av uformell karakter holdt en kontakten og diskuterte felles problemer. I 1991 hadde organisasjonen hele 300 profesjonelle teatre som medlemmer, og det har skjedd en svært sterk ekspansjon i forhold til Øst-Europa, hvor det i flere land er bygd opp en helt ny teaterstruktur etter jernteppets fall. Hver gang det organiseres en IETM-konferanse, blir også de forskjellige landenes ikke-institusjonelle teatre presentert. I tillegg arrangeres der fagsymposier og plenums-møter for å diskutere organisasjonsmessige saker. Det er en slags stafettpinne som går videre hele tiden når det gjelder hvem som arrangerer møtene. I Bergen ble det holdt et IETM-møte i 1995. Målet til IETM er en internasjonal nettverksprosess som også kan beskrives som transnasjonal, i den forstand at kontakt og kommunikasjon ikke foregår på grunnlag av nasjonal representasjon. Det er enkeltmiljøer i de forskjellige landene som har initiativet, og mye av utviklingen ble bygd opp omkring muligheten for ko-produksjon med støtte av EU-midler, slik som Kaleidoskop.

Der er en sammenheng mellom IETM og Trans Europe Halls (TEH) i den forstand at TEH huser noen av de teatrene som er medlem av IETM, eller at det på andre måter er kryssende samarbeid. De teater- og kunstformene som er fremmet gjennom denne utviklingen, har i aller høyeste grad vært av hybrid karakter gjennom en stor vektlegging av visuell performance, den visuelle dramaturgien og mer klassiske teaterformer, slik som det ligger i den flamske stilen med vekt på veksling mellom representasjon og visning. Kunstsentre som har knyttet an til denne utviklingen uten-

for Europa, er BANF i Calgary og Obscure/Meduse og Le Lieu i Québec, Canada. Hong Kong Arts Centre og The Fringe Centre i SAA Hong Kong, Folkerepublikken Kina, må også nevnes, i tillegg til mer marginale europeiske sentre som The Chapter i Cardiff, Wales, Storbritannia, og EUROKAZ-festivalen i Zagreb, Kroatia. I Zagreb ble den første postmainstreamkonferansen arrangert i 1994 av Gordana Vnuk i forbindelse med EUROKAZ-festivalen. Bakgrunnen var et ønske om å få nettopp IETM-miljøet bort fra den sterke vesteuropeiske sentrismen som hadde utviklet seg, og få et kritisk perspektiv på den nye europeiske, visuelle mainstream euro-estetikken som sprang ut fra den belgiske bølgen med Rosas og Jan Fabre. Det hadde oppstått et behov for å markere mer sirkulære posisjoner innenfor den nye teater- og kunstutviklingen, etter at det var oppstått en dominans fra det opprinnelige nettverksområdet i Nordvest-Europa. Trekanten, eller den geometriskeaksen, Amsterdam/Brussel vs. Berlin og Frankfurt am Main så ut til å være blitt dominerende. Gordana Vnuk uttrykte det på følgende måte:

The «post-mainstream» meeting in Zagreb, organized during the last year EUROKAZ (i.e. 1994) tried for the first time to discuss and articulate a new theatre development which shifts the focus of interest from the Western centres of economic and cultural power to the East, to marginal European countries and in a wider context to non-European cultures (<<http://www.datum.org/VnukEurokaz.html>>).

I forhold til det rike Nordvest-Europa var Norge riktignok et marginalt område, men allikevel mye nærmere enn de eksjugoslaviske republikkene. Kroatia måtte langt på vei bygge opp økonomien sin på nytt etter Jugoslavias sammenbrudd, og landet lå dessuten enda lenger borte fra den nordvesteuropeiske hovedskueplassen. Gjennom EUROKAZ-festivalen hadde imidlertid Kroatia og andre tidligere jugoslaviske republikker fått tilgang til den nye euroestetikken som vokste frem på grunnlag av nettverksbyggingen. Sørøsteuropeerne kjente stilen, men ville gjerne også ha respekt for sitt lokale uttrykk. Derfor var det sett i ettertid viktig å bidra til at miljøet omkring Informal Theatre Meeting (IETM) med alt sitt fokus på det vesteuropeiske måtte få en påminner om

at selvstendig kunstproduksjon kunne skje andre steder. Dette var en arv fra den klassiske eurosentrismen, som under den kalde krigen utviklet seg til en vesteurosentrisisme som selv de nye og uformelle nettverkene ikke var i stand til å gjennomskue eller erkjenne sann uten videre. Derfor var det viktig å etablere et begrep om en postmainstream, slik det ble lansert på EUROKAZ-festivalen i Zagreb som en antisentristisk strategi. Det sprang altså i stor grad ut fra frustrasjonen over det som ble opplevd som en arrogant holdning i det opprinnelige vesteuropeiske nettverksmiljøet i forhold til kunstneriske aktiviteter og teater i de mer marginale landene i Sør- og Sørøst-Europa. Det sentrale IETM-området har da også nokså raskt korrigert seg, og en serie med IETM-møter kom til å ligge i det tidligere Øst-Europa, slik som IETM i Praha, april 2000.

Trans Europe Halls (TEH) ble startet i 1994 på en lignende basis som IETM mer enn ti år før. En drivkraft var det miljøet som var bygd opp omkring Halles des Schaerbaek i Brussel, som var blitt etablert som et kulturhus i en gammel jernbanehall i 1984. Dette var et initiativ som videre ble reflektert i en lang rekke lignende initiativer, slik som Bloom and City Arts Centre i Dublin og Kappelithas (Kabelfabriken) i Helsingfors og for den saks skyld Kulturhuset på Verftet i Bergen i den gamle Sardinfabrikken USF. Spørsmålet om kulturfabrikker og kunstsentre blir stilt nokså klart i en av informasjonsløpesedlene til TEH:

The network's main purpose is to facilitate meetings of those active in cultural action in the field: directors, artistic planners, managers, technicians and administrative staff.../TEH goes round all the centres to discover their cultural environment: venues, events meetings with the themes and press, theme-based debates, urban context, etc. (Trans Europe Halls, infoletter).

Flere eksempler på slike kunstsentre i nedlagte industrielle bygninger er Kulturetage i Oldenburg (Tyskland) og Huset i Århus (Danmark), så vel som Podewil, senter for kunst, tater og musikk, og ikke minst Tacheles, begge i det tidligere Øst-Berlin. Podewil var en omorganisering av et tidligere ungdomskulturhus fra DDR-tiden.

Når det gjelder den generelle bakgrunnen for denne utviklingen, kan en gå helt tilbake til situasjonen i 1960-årene. Situasjonen

den gangen er beskrevet av Alain-Martin Richard og Clive Robertson fra Canada. De hevdet at det å være kunststudent og derigjennom kunne observere både det (kunst)akademiske miljøet og markedet, ikke akkurat oppmuntret til å ville gjøre en kunstkarriere (Richard/Robertson, 1991, s. 9). Det var et utsagn som reflekterte omkring forholdet mellom kunstnere og profesjonelle institusjoner som gallerier, museer, kunsthøgskoler og kunstformidlingsinstitusjoner. Den situasjonen som beskrives her, kan sees som bakgrunn for et ønske om å erstatte de eksisterende institusjonene for kunstformidling med helt nye og kunstnerstyrte institusjoner.

Omkring 1990 var det en forbløffende parallell utvikling internasjonalt. I flere land hadde det siden 1970-årene blitt etablert kunstnerstyrte kunstnersentra for informasjon og gallerivirksomhet. I Norge kan en for eksempel vise til Bergen, med Hordaland Kunstnersentrum (i dag: Hordaland Kunstsenter) som et kunstnerstyrt prosjekt for visning og formidling (Larsen, 1993, og for en generell gjennomgang, ref. J. Vaagland i D. Sveen, red., *Om norsk kunst og kunstformidling*). Disse samarbeidsstrukturene mellom kunstnere som i utgangspunktet var uformelle, hadde sitt fokus i stor grad på utveksling gjennom faks, reisevirksomhet og e-post, men også på fellesprosjekter som kan flyttes fra sted til sted. I denne sammenhengen må en se prosessen bak etableringen av et kulturhus på Verftet i Bergen som kom i gang på midten av 1980-tallet, da huset ble brukt uformelt til forskjellige prosjekter. Den tyske billedkunstneren Raphael Rheinsberg laget for eksempel en installasjon med åpne sardinbokser fra lageret til den nedlagte sardinpakkfabrikken USF. Street level, som den tyske billedkunstneren Pfelder hadde det kunstneriske ansvaret for under Kulturbåret 2000 i Bergen, kan nevnes i denne sammenhengen. Pfelders strategi var å iscenesette en sentral gate i en by, slik han tidligere hadde gjort i Dresden, Tyskland. Alain-Martin Richard og Clive Robertson sier noe om responsen på denne utviklingen i følgende uttalelse:

... this made a lot of sense to artists living in isolation, including behind the-then Iron curtain. Many artists then took to the alternative notion of networking centres for exhibition, production and distribution (A.-M. Richard og C. Robertson, 1991, s. 9).

I Canada skjedde denne utviklingen i mange byer: fra Halifax og Quebec i øst til Vancouver i vest. I USA oppsto det et gap mellom to generasjoner, de som ville holde på en sentristisk kunstforståelse i tradisjonell elitistisk forstand, og de som arbeidet med medierelaterte uttrykk. De arbeidet mellom kunst og ny teknologi, slik som Laurie Anderson, Julia Heyward og Michael Smith. Denne virksomheten i skjæringspunktet mellom billedkunst, performansekunst og teater førte også til store iscenesatte utstillinger. De ble organisert eller regissert av en ny profesjon innenfor kunstformidlingen, nemlig kuratorene. De kom til å sette sitt preg på store utstillingsbegivenheter som Dokumenta i Kassel og Sao Paolo-biennalen. Dette var frilans kunstkuratorer som lot seg engasjere fra prosjekt til prosjekt, slik som Pontus Hultén, svensken som var den første direktøren på Centre Pompidou i Paris og var ansvarlig for noen av de store utstillingene der om modernismens akser.

Belgieren Jan Hoet var ansvarlig for Dokumenta i Kassel i 1992. Han kom selv fra Museum van Hedendaagse Kunst i Gent. Han er en kurator av samme generasjon som Hugo de Greef fra Kaai Theater i Brussel. De er begge representanter for nettverksgenerasjonen og arbeider fra prosjekt til prosjekt. Hugo de Greef er for eksempel ansvarlig for Kulturbij Brugge 2002. Et annet eksempel på et mer globalt plan er nigerianeren Okwui Enwezor, som var ansvarlig for kunstbiennalen i Johannesburg i 1998, og hans neste jobb er å ha det kunstneriske ansvaret for Dokumenta i Kassel i 2002. Det kan sies at kuratoren er en skaper i både vitenskapelig, kunstnerisk og kritisk forstand. Han eller hun er gjerne universitetsutdannet innenfor et kunsthøgskolefag, og er en person med førstehåndskunnskap om internasjonale retninger og nettverksarbeid. Det kan også være en billedkunstner med teoribakgrunn fra et kunstakademi. Han eller hun arbeider hele tiden med tidsavgrensende prosjekter og har ansvaret for både organisering og design av kulturbegivenheter. I 1989 åpnet den store utstillingen *Magiciens de la terre* i Paris med det formål å dokumentere perspektivendringer i kunstforståelsen, da gjerne i retning av nye kontekster og et begrep om annerledeshet. Forløperutstillingen var i 1984 i New York og het *Primitivism in Twentieth Century Art*. Det forståelsesmessige gapet mellom disse to utstillingene er påtagelig,

og denne forskjellen representerer et helt generasjonsskille. Når noen i dag snakker om det primitive på en bekreftende måte, vil det være vanskeligere å få gjennomslag for det, selv om det nok fortsatt kan finnes eksempler på slike holdninger.

Forskjellige posisjoner omkring kuratorens funksjon ble uttrykt på CIMAM-møtet i Oslo i 1995. CIMAM er en underkomité av The International Committee of Museums. Den tyske kuratoren Rudi Fuchs ble spurt om han kunne se noen spesifikke trender i utviklingen av kuratorrollen (Morgenbladet, 14.-20.7.1995). Svaret Fuchs ga, var at han ville fokusere på det faktum at en spesiell ny trend hadde kommet til syne, nemlig utstillinger om sex, kjønn og personlig biografi istedenfor den politiske trenden som var rådende på 1960- og 1970-tallet. Det mest interessante utsagnet var imidlertid det som ble gitt av Zelimir Kocevic fra Kroatia. Han ga uttrykk for at sentrum-periferi-tenkningen hadde slått feil. Hans retoriske spørsmål til journalisten var om han visste hvor mange Bauhaus-arkitekter Kroatia hadde frembrakt på 1900-tallet. Svaret var seks, og i den samme perioden hadde det ikke kommet noen fra England eller USA. I forlengelsen av dette slo Kocevic fast at sentrum uten periferi er som et stort sort hull hvor massen er maksimal og energien er null.

Min påstand er at sentrum skulle tenke på periferien ... Der er en energi som går fra, la oss si, fra Skandinavia via Island, Portugal, Balkan, Ukraina og helt til de baltiske landene (Morgenbladet, 14.-20.7.1995).

Dette skulle skape en sirkulær virkning, noe som i stor grad tilsvarer postmainstreamideen slik også Gordana Vnuk har villet uttrykke den. I dette ligger et geokulturelt perspektiv. Lignende innfallsvinkler til en ny kunstforståelses i 1990-årene ble presentert i forbindelse med «Momentum 98, International Art-Conferences I-III» på den nordiske festivalen for samtidskunst i Moss, mai/juni 1998.

In the 1990s the field of aesthetics is moving beyond the territory of autonomous art. The crossing of borders seems to be a central characteristic of contemporary art. Borders which traditionally separated art from non-art, high art from popular art, the centre of the art world from its periphery, are being subtly redefined and transformed (B. Bærøe, red, B. Bærøe, *preface*, 2000).

I et slikt perspektiv kan en se mye av den utviklingen som er kanalisert inn i både Nettverk for scenekunst og BergArt, med tanke på uformelle nettverksdannelser innenfor teaterproduksjon så vel som den kuratorvirksomheten som arbeider uavhengig av de gamle institusjonene når det gjelder billedkunst. Det har skapt et nytt blikk på billedkunstens funksjon som har fokusert på nye rom for kunst, og da også i forhold til det stedsspesifikke. Stedsspesifikk kunst oppstår som tidligere nevnt når et kunstverk tilpasses eller går inn i omgivelsene på konseptuelle premisser eller for å stå i dialog med omgivelsene. Det stedsspesifikke kan forstås som søken etter nye rom for kunst i arenamessig forstand, men kan også sees i forhold til spørsmålet om kunst i det offentlige rom og utviklingen av kunst i landskap. Kunst i landskap er for eksempel forbundet med det å utplassere skulpturer i naturomgivelser eller i åpne urbane rom. Eksempler på dette er Skulpturlandskap Nordland og jernmennene som ble utplassert av billedkunstneren Anthony Gormely i Stavanger. hundre jernmenn ble plassert bak Sola flyplass i 1998 og er senere blitt plassert forskjellige steder i byen. Utsmykning i offentlige rom som sykehjem eller rådhus er også en form for bidrag til en utvikling av nye rom for kunst. I Norge er offentlig kunstutsmykning ofte ivaretatt av lokale eller regionale kunstsentra og er kunstnerstyrt.

Mellom nasjonalestetisk (ny)konstruksjon og risiko-prosjekt

I en kronikk i Bergens Tidende under tittelen «Nytt folketeater i Norge?» tok Gunnar Staalesen i 1989 til orde for at det til tross for mye uro hadde vært fremgang i norsk teater, og at det tydet på et oppsving i ny norsk dramatikk. Det gjaldt særlig i forbindelse med Den Nationale Scene og Trøndelag Teater. Dessuten skulle visse positive tendenser i samme folketeaterretning ha smittet over til Oslo, med Janken Varden som sjef på Oslo Nye Teater. Tom Remlov, den sittende teatersjefen på Den Nationale Scene, ble gjort ansvarlig for mye av den nye utviklingen i retning av et folketeater i Norge. Staalesen hevdet at den nye, norske dramatikken «... bærer nemlig i seg kimen til et nytt norsk folketeater»

(kronikk, Bergens Tidende, 27.2.1989). Han konkluderte med å si at det ikke fantes flere forsøk å gjøre som ikke ble gjort bedre på 1950-, 60- og 70-tallet, og at det nå skulle være på tide å «høste fruktene». Dette mente Staalesen at alle som arbeidet innenfor norsk teater, burde innse, dramatikere og teaterkritikere inkludert. Slik jeg så det, overså eller neglisjerte Staalesens kronikk det som hadde vært nytenkning og nye forsøk i 1980-årene. Utviklingen pekte imidlertid i en annen retning enn folkekomedien og det musikalske teater når det gjaldt ny dramatikk. Det var en prosalyrisk-dramatisk retning som kom til uttrykk i for eksempel Cecilie Løveids skuespill. På mange måter ble Staalesens innspill et forsøk på å artikulere en (ny) nasjonalestetikk for teatret og indirekte for kunsten generelt. Det var i så fall stikk i strid med den generelle tendensen i forbindelse med nytt teater innenfor prosjektscenen og den nye kunsten.

Behovet for nasjonale (ny)konstruksjoner har imidlertid bidratt til å opprettholde et sterkt forsvar for institusjonene i norsk kulturliv. Det kan forstås på bakgrunn av opplevelsen av en oppsplittet verden hvor fremmede truer med å bryte innover grensene. Dette har som problemstilling blitt tatt opp i den vitenskapelige diskursen til noen etnologer og antropologer, slik som Jonas Frykman og Thomas Hylland Eriksen. De har behandlet nasjonal identitet og etnisk essensialisme (Hylland Eriksen). Den svenske etnologen Jonas Frykmans artikkel «Norden - en förebild för Europa» (i S. Meyer og M. Steffensen, red.) er svært relevant i denne sammenhengen, selv om det ikke er teater eller andre kunstneriske uttrykksformer som blir brukt som eksempler, men den nasjonale selvforståelsen som sådan. Svein Bjørkås bidrar til å definere nasjonalestetikken politiske funksjon som kulturarv i sin utredning *Det muliges kunst*, om arbeidsvilkår blant utøvende frilanskunstnere. Det dreier seg om en kultursosiologisk definisjon, og den kan være treffende også sett i en generell og historisk sammenheng (S. Bjørkås, 1998, s. 62).

En kommersialisert (ny)nasjonalestetisk stil kan synes å ville utelukke en kunstnerisk nyskaping. I 1990-årene ble det skapt en konsolidering ved de store institusjonsteatrene, noe som må sees i

lys av at driften gjennomgående ble mer kommersialisert, med økt krav om inntjening. Til tross for en internasjonal institusjonskrise, slik som vi kjenner det fra det tyskspråklige området og opp til Sverige, kan det synes som om det har vært et sterkt ønske blant politikerne i Norge om å opprettholde status quo. Kunstnerisk sett kan det være en pris som må betales med tanke på at det blir mindre tid og penger til å eksperimentere og lage smale forestillinger. I stor grad er det politikerne som har vært med på å legge disse premisene, og det kan handle om troen på at den store publikumstilstrømningen gir en garanti for utnyttelse, særlig hvis der er lite eller null når det gjelder driftsunderskudd. Anne-Britt Gran har påvist hvordan en nasjonalestetisk (ny)konstruksjon har erstattet den historiske nasjonsbyggingsfunksjonen og tar sikte på å konsolidere et nytt selvilde utad, et selvilde som skal signalisere Norge som kulturnasjon på en måte som er mer utadrettet enn den nasjonale konstruksjonen var ment å være det på 1800- og tidlig 1900-tall (B. Gran i T. Trolie, (red.), Konferanserapport, 1992).

Den uformelle nettverksbyggingen har kommet for langt i Europa til at den norske institusjonelle tenkningen med forankring i de gamle nettverkene kan gi noe dynamisk bilde av norsk kultur utad. Derimot er der en voksende bevissthet om at den norske ikke-institusjonelle kulturen må lanseres utad. Det kan godt være at det på begynnelsen av et nytt århundre begynner å løsne litt når det gjelder strategiforståelse for kulturlivet. En kan faktisk se noe av det samme mønstret i den kulturpolitiske utviklingen i flere land i Europa og Nord-Amerika. 1980-årene var en forløsnings-tid for internasjonalisering, mens det på 1990-tallet kom tilbakeslag for denne utviklingen i land som Nederland og Belgia. I disse landene ble det igjen spurt etter den egne identiteten, uten at det nødvendigvis var definert som noe spørsmål om en nasjonal identitet. Dette har også skjedd i Norge til tross for sterke regionale bevegelser. Konsekvensen ble at en opprettholdt tradisjonskulturen på en spesiell måte gjennom sementeringen av nasjonale institusjoner.

Innenfor økonomi og markedsføring er politikere og økonomer blitt mer og mer åpne for nye trender og innsikter i forhold til EU

og globaliseringsprosesser, mens når det gjelder kultur, bidrar politikerne til å opprettholde den gamle institusjonsbyggingen og de formelle nettverkene. De store avisenes kulturkritikere har også langt på vei bekreftet dette bildet ved å vise liten vilje til å skrive om ikke-institusjonell kunst. Black Box Teater i Oslo har for eksempel i lange perioder fått liten eller ingen dekning i Oslo-pressen, selv om teatret er medlem av Norsk teater- og orkesterforening (NTO). På et seminar som ble arrangert av Nordisk Teaterkomité i Oslo i 1994, uttalte Ida Lou Larsen og Hans Rossiné som representanter for kritikerne i Oslo at de ikke anså at de hadde noe ansvar som kulturkritikere i forhold til å gi en bred faglig dekning (Nordisk Teaterkomité, debattmøte 1994). Når kulturformidlingen i folkeopplysningstradisjonen faller bort, er det lettere å forstå hvordan for eksempel politikere eller byråkrater i stadig mer markedsliberalistisk orienterte samfunn kan få problemer med å skille mellom inntjening og kvalitet. Kjetil Bang-Hansen har spissformulert dette på følgende måte:

Markedsliberalismen, vår tids nye religion, definerer kunstneriske resultater gjennom billettsalg og suksess, og taper kraft fra eksperimentering og refleksjon (K. B. Hansen i *Norsk Shakespeare Tidsskrift*, nr. 2-1999, s. 75).

Det kan virke som om det å ta risikoer i norsk kunstliv er uforenelig med den norske kulturpolitikken, fordi det er uforenelig med økonomisk inntjening. Det er en generell tendens til å ville stramme inn dette kravet ut fra en forestilling om at kvalitet blir oppfattet som en funksjon av stor publikumsoppslutning. Angsten for risikoer har vist seg i forskjellige sammenhenger, og det kan virke som om det var en slik tenkning som lå bak departementets og styrets felles omlegging av den kunstneriske linjen på Danseteatret Carte Blanche i Bergen i forbindelse med at Karen Foss ikke ble reengasjert som ny kunstnerisk leder fra høsten 2001. I Bergens Tidende sto den gang avtroppende kunstnerisk leder i Carte Blanche Karen Foss frem med påstanden om risikoprojektet:

Det snakkes aldri om risiko-projektet. Heller ikke om ideen. Hvis CB ikke tør stå for kunstneriske ideer som svarer til et nytt publikum og en ny tid, vil vi aldri kunne oppfattes som noe mer enn et pengesluk til kunst som ikke er tydelig nok (J. Landro i Bergens Tidende, 18.6.2000).

Det neste spørsmålet blir hvem som er det nye publikummet, og hva det forventer. Kanskje er det et mer mediebevisst publikum som gjennom erfaring med digitale medier vil forvente en større utnyttelse av ny teknologi og bevisstgjøring omkring bruddsituasjoner og speilinger i det postmoderne samfunnet. Kanskje er det et spørsmål om tid før Norge tilpasser seg euroestetikken, men da har den allerede slått over i den globale pop-community (ref. K.O. Arntzen i TRANS, s. 276, Nettet: <<http://www.inst.at/trans/9Nr/arntzen9.htm>>), en utvikling som kjennetegner den nye internasjonale kulturutviklingen. Det var allikevel noe friskt over det da teatersjef Eirik Stubø ved Nationaltheatret sto frem og sa at Nationaltheatret ikke lenger ville feire 17. mai på den gamle måten (Verdens Gang, 15.3.2001). Han uttalte også at et nasjonalteater må ha rett til å spille for 40 % belegg noen ganger (Dagbladet, 15.3.2001). Stubø forfektet dermed det som også kan forstås som det kunstneriske teater. En kan også vise til et intervju med Morten Borgersen, som våren 2001 var påtroppende teatersjef ved Den Nationale Scene i Bergen. Han kom med følgende kraftsalve:

Teatret er altfor servilt når det gjelder å etterligne andre medier. Vi har fått en underholdningskultur der vi alle sammen skal gjøres til ikke-tenkende 14-åringer. Teatrets oppgave er å tørre å være troverdig gjennom scenekunstens helt spesielle egenart, ... (Dagbladet, 2.4.2001).

Dette sier noe om et ønske om å bryte ut av det populistiske mønstret med vekt på publikumsoppslutningen i seg selv som et kriterium på vellykkethet. I denne fremstillingen har jeg prøvd å vise spennet fra mainstream og konfrontasjon i euroestetikken til det fragmenterte speilende kaos, slik det også kommer til uttrykk i prosjektteatret. Konsekvensen er en utvikling som er preget av en forskyvning av estetikk i klassisk og moderne forstand til en estetikk preget av overskridelser i retning av det kontekstuelle og marginale. Dette er et forsøk på å gi et portrett av teater og kunst i forhold til en tilstandsutvikling som berører endring av fokus, samtidig som det er mulig å gå videre ved å vise hvordan en ny mainstreamutvikling er på gang med overskridelsene som del av nye kunstneriske strategier med bredt nedslagsfelt. En kan peke på generelle endringer i kunstlandskapet knyttet til de nye produ-

sentene og kuratorene, slik som for eksempel Bo Krister Wallström, som overtok som intendant i Bergens Kunstforening i 2001. Han har bidratt til å videreutvikle intensjonen om å åpne Bergen Kunsthall. Det er et utstillingskonsept som ser ut til å trekke publikum på en helt annen måte enn det gamle kunstforeningskonseptet. De har laget en helt ny offentlig arena gjennom åpningen av loungekafeen «Landmark» (senere også omtalt som Landmark lounge) som visningssted for multimedial og digital kunst. Dette er prosjekter som har fått bevilgning fra Norsk kulturråd øremerket Rom for kunst i forbindelse med BergArt-festivalen. Lignende perspektiver kan legges til grunn for å forstå dynamikken i og utviklingen av Nettverk for scenekunst, særlig med tanke på det utstrakte samarbeidet om distribusjon av forestillinger som er kommet i gang. Det er et samarbeid på basis av tenkningen om de uformelle nettverkene mellom BIT Teatergarasjen i Bergen, Teaterhuset Avant Garden i Trondheim og Black Box Teater i Oslo. BergArt-festivalen er tilsvarende et uttrykk for en tenkning omkring det situasjonistiske og uformelle. Dynamikken ligger der hvor nettverks- og plattformbygging er i funksjon.

Dette er kontekstuelle forutsetninger for den nye kunsten som kommer til uttrykk i de prosjektene som er støttet av Rom for kunst-programmet. Både teater, dans, billedkunst og musikk er berørt av disse forutsetningene, men teatereksemplene er særlig representative i den grad et nytt teater i stadig større grad er blitt en fellesnevner for mye av kunstutviklingen i dag. I den forstand kan en si at Nettverk for scenekunst er et prosjekt som berører mange fellestrekk i bildet av dagens kunstutvikling. Det kan som vi skal se, eksemplifiseres med blant annet Verdensteatret, som er et prosjektteater som i stadig større grad har funnet sin publikumsbasis i billedkunstmiljøet og i stor grad har vist bearbeidelser av sine forestillinger på kunstmuseer og i gallerier. I det hele tatt har Rom for kunst-programmet bidratt til å tilrettelegge rammebetingelser for å styrke de tendensene.

NETTVERK FOR SCENEKUNST 1999-2002

Frie grupper og distriktsteater i Norge

Frie grupper og prosjekter har spilt en viktig rolle i det norske kunstlandskapet, som til dels kan oppfattes som geografisk sett marginalt, med store avstander til de tradisjonelle sentra sørover i Europa. Den frie norske scenekunsten av en ikke-institusjonell karakter har ligget i spennet mellom frie grupper og prosjektteater. Den nasjonale kulturbyggingen fikk i Norge i et historisk perspektiv en sterkt institusjonsbasert karakter. Nye organisasjonsformer for produksjon av teater kom etter hvert til å bli en viktig premiss for en nyskapende teaterkunst i Norge. I sin hovedoppgave om organisasjon og formidling i teatret spurte Marianne Roland om utenlandske organisasjonsformer for teatret kunne brukes i Norge. Innledningsvis skrev hun:

Det ser ut til å være en relasjon mellom måten teaterarbeidet organiseres på, og både med kunstneriske og ideologiske holdninger. For å belyse sammenhengen mellom det organisatoriske og det kunstneriske, vil jeg sammenligne norsk teater med forholdene for teatret i Nederland og Flandern. Jeg konkluderer med hva som er mulig å trekke av erfaring fra disse landområdenes organisasjonsmodeller. Min hypotese blir dermed at Nor-

ge kan hente modeller utenfra i sin organisering av teatret for å skape ny dynamikk i teaterutviklingen (M. Roland, 1991, s. 1).

Denne påstanden ble fulgt opp av en gjennomgang av eksisterende teaterstrukturer i Nederland, av det flamske samfunnet i Belgia og av teaterstrukturer i Norge. Dette dannet så grunnlaget for å se på de kunstneriske uttrykkformene disse strukturene sto i samspill med, og konklusjonen ble at det er en sammenheng mellom nyskapende kunstnerisk virksomhet og organisasjonsformer for produksjonen. Om den norske situasjonen het det at det foregikk en sløsing med teaterressursene. En prosjekttrettet tankegang ville spare inn på produksjonsomkostningene. Jevn fordeling av midlene til alle produksjonsformer, institusjonelle som ikke-institusjonelle, ville kunne tenkes som et alternativ til den skarpe todelingen som fortsatt rådet, og bidra til en utjevning og større grad av likestilling mellom forskjellige initiativer. Da ville det kanskje også bli mer naturlig å innføre prosjektformen som modell for de institusjonelle teatrene og dermed bidra til en sanering av den fastgrodde ensemblermodellen. Dette ville være den eneste farbare vei for norsk teater hvis det skulle utvikle seg videre. Flere nye produksjonsorganisasjoner burde komme i drift. Hvis ikke ville de nyskapende initiativene i norsk teater forbli av eksotisk karakter. De ville bare kunne overleve i den grad de fikk internasjonalt gjennombrudd, noe som bare ville kunne skje i svært få tilfeller.

En interessant belysning av denne problemstillingen ga den store teaterutstillingen som ble laget i Bergen sommeren 1992 på initiativ fra hovedfagsmiljøet ved Teatervitenskapelig institutt, Universitetet i Bergen. Tittelen på utstillingen, Scene 1935-1992, signaliserte at den ville vise spennvidden i et modernistisk orientert teater i Bergen fra 1930-årene til omkring 1990. Utgangspunkt var den teaterhistoriske betydningen arbeidet til regissører som Hans Jacob Nilsen og Stein Bugge hadde hatt. Om den aktuelle situasjonen i norsk teater generelt på 1980-tallet ble det med utgangspunkt i Bergen sagt følgende om de frie sceniske gruppenes forhold til de store institusjonene i utstillingskatalogen:

På 1980-tallet var det ikke lenger DNS som førte an, men miljøet utenfor institusjonen. Fast sammensatte grupper og prosjekttea-

tre med vekslende sammensetning av kunstnere fra teater-, billedkunst og musikk-miljøet hadde en utadvendt holdning og søkte aktivt mot Europa (programintroduksjon til scenografiutstilling, Bergen, 1992).

Dette ga i et nøtteskall uttrykk for en søken som så muligheten av å plassere Norge i en internasjonal sammenheng ved å arbeide bevisst med impulser derfra og så sende noe nytt i retur andre veien. På ingen måte kunne det utelukke et distriktsteater i Norge utenfor de større byene. Tvert imot, det ville på denne måten få nye impulser å arbeide med. I dette lå det en konfrontasjon mellom et prosjektorganisert teater og det nasjonale representasjonsteatret. Denne konfrontasjonen tilspisset seg senere, fordi det i 1980-årene lå et visst fokus på det å tilrettelegge for prosjekter ved de store teatrene, slik at de dermed kunne utvikle seg kunstnerisk. Dette kom særlig til uttrykk ved Den Nationale Scene under Kjetil Bang-Hansen og Moldegruppen. Det interessante var imidlertid at det også bidro til å dynamisere ideen om prosjektteater generelt. I 1984 kunne en lese følgende situasjonsbeskrivelse i *Spillerom* i et intervju med Terje Nordby fra friteatergruppen Tramteatret:

Norsk teater er også de frie gruppene. Noe som jeg tror kommer til å bety mye framover er såkalte prosjektgrupper som går sammen og bare lager en produksjon. Om norske frie grupper er det lett å si, som Eugenio Barba sier, at de er kunstnerisk svake (T. Nordby i *Spillerom*, nr. 2-1984, s. 7).

Denne vurderingen var for sin tid meget interessant i forhold til situasjonen for det ikke-institusjonelle teater. Det politiske teater med Tramteatret, som nettopp Terje Nordby var dramatiker og skuespiller i, kulminerte på denne tiden. En slik form sto revyen svært nær og hadde Dario Fo som forbilde. Perleporten var også svært viktig tidlig på 1980-tallet, med sine spesielle og til dels poetiske tekster. Teaterdebatten var på denne tiden ellers preget av ønsket om et sterkere samspill mellom institusjonsteatrene og de frie gruppene. Imidlertid ble gruppeteatret ikke tilstrekkelig fulgt opp av de bevilgende myndigheter, noe som kom til å åpne opp for en utvikling av prosjektteater. Vera B. Halvorsen stilte et indirekte spørsmål til teaterregissøren Stein Winge i et intervju i *Spillerom* i 1984:

Det virker som om gruppene tilknyttet Teatersentrum får stadig vanskeligere kår. Det blir stadig flere grupper og nesten det samme antall kroner å fordele. Men det kan da ikke bare være pengene det står på? (V. B. Halvorsen i *Spillerom*, nr. 2-1984).

Winges svar var at han savnet teaterverkstedene som drivkraft i norsk teater og etterlyste dermed en workshop-tradisjon. Inntil 1987 ble støtten til frie grupper i stor grad gitt i forhold til hvor kontinuerlig driften var, slik at hvis en bare produserte, ville en også være sikret fornyet støtte. Dette kan en si var en kunstnerisk vurdering i forhold til drift, og denne «automatiske» støtten falt bort i 1987. Istedenfor kom der en ordning basert på individuell kunstnerisk vurdering fra gruppe til gruppe som kunne fornyes fra år til år hvis prosjektgruppen ble funnet verdig til det av en innstillingskomité. Betegnelsen prosjekt og prosjektgruppe begynte å sette seg i denne tiden. Støtteordningen lå først under Kulturdepartementet direkte, og så ble det fra 1996 engasjert en scene-kunstkonsulent under Norsk kulturråd med et rådgivende utvalg å støtte seg på. Denne ordningen ble i sin retoriske definisjon svært sterkt knyttet til betegnelsen «prosjektstøtte til frie sceniske grupper».

I 1980-årene var det at ideen om prosjektteater etablerte seg som en drivkraft i norsk teater. De frie kollektivpregede gruppene hadde fått en svak start i 1970-årene og klarte ikke å fornye seg tilstrekkelig, noe som måtte få konsekvenser for den delen av teaterpolitikken som omhandlet det ikke-institusjonelle teater. Dermed ble den nye ordningen fra 1996 i sin helhet organisert som en prosjektstøtte som skulle være gyldig for hele teatermiljøet. Tendensen etter år 2000 har vært at flere prosjektgrupper blir engasjert av institusjonene, som i større grad også begynner å innse viktigheten av at de støtter opp under en slik fri virksomhet. Erkjennelsen av behovet for kunstnerisk fornyelse var i stor grad et underliggende motiv. To hovedlinjer i debatten omkring denne utviklingen kan trekkes opp: på den ene siden den linjen som gikk inn for et internasjonalt orientert prosjektteater med tilknytning til nye dramaturgiformer, og på den andre siden den som innebar å fremme et lokalt forankret distriktsteater med stor grad av samarbeid mellom amatørteater og profesjonelle krefter.

Distriktsteaterlinjen i teaterpolitikk og forskning var basert på ideen om å skape teaterverksteder som skulle gi amatører muligheten til samarbeide med profesjonelle. Dette dreide seg ikke om to posisjoner hvor det ene må utelukke det andre. En internasjonal orientering kunne sies å ha medført en sterk urban orientering, mens den distriktorienterte søkte å fange opp tradisjoner i det lokale småby- og bondesamfunnet. Distriktsteatrene skulle bygge på en verkstedorientert prosjektteatermodell med stor grad av samarbeid mellom profesjonelle og amatører. Dette sprang ut fra ønsket om et teater med lokal forankring. Teaterforskeren Jon Nygaard var særlig opptatt av fortellerteatret som basis, ut fra en oppfatning om at dette representerer en form for opprinnelig teater. I artikkelen «En ny skuespiller for et nytt teater» hevdet Nygaard at den lokale fortellertradisjonen er i ferd med å dø ut.

Det samme gjelder lokale skikker og ritualer. Dette er en konsekvens av at de lokale samfunn forfaller som lokalsamfunn, men sammenbruddet for den lokale tradisjon forsterker dette forholdet. Konsekvensene av dette må så være at en lokal teaterkultur baserer seg på fortelleren som aksepteres og gjenkjennes som en del av det lokale miljøet (J. Nygaard i *Spillerom*, nr. 2-1984, s. 23).

Poenget til Nygaard var at en slik lokal teaterkultur var en måte å uttrykke og kommentere den lokale situasjonen på. Et slikt standpunkt baserte seg på en anerkjennelse av amatørens kvaliteter. Dette kunne sies å være et uttrykt ønske om en videreføring av amatørkunst. Det ville i så fall være på linje med den sterke oppblomstringen av folkelig visesang som fant sted i Norge på 1970-tallet. Oppblomstringen bygde i stor grad på den bølgen av folkelig kultur og populærkunst som utviklet seg i lys av den sterke politiseringen som skjedde i samfunnet på 1970-tallet, noe som kunne slå to veier, både i retning av uniformering og i retning av å «la de tusen blomster blomstre». Det er riktig at folkelige kulturaktiviteter har særlig god grobunn i et så tynt befolket og geografisk langstrakt land som Norge. Men nye impulser utenfra er en forutsetning for at slike lokalt baserte modeller skal kunne fornye seg. Impulser utenfra har da også vært forutsetningen for de mest vellykkede samarbeidsprosjektene mellom lokale amatører og profe-

sjonelle teaterarbeidere, slik som oppsetningene til Nord-Trøndelag Teaterverksted i samarbeid med lokale amatørteaterlag.

Et eksempel fra Nord-Trøndelag var «Barbro - veggen mot blået», som var bygd over et lokalt sagn fra Vikna, og som ble innstudert av Ellen Foyn Bruun (ref. E. F. Bruun i E. Bruun, V. Eliåson, D. K. Wright, red., 1989, s. 58-93). Hun valgte en løsning med fem Barbroer, som skulle vise hovedpersonens forskjellige ansikter. Manus ble skrevet av Kjellrun Åsgard og Steinar Grande. Oppsetningen ble laget som en utendørsoppsetning og fungerte som en form for vandreteater, dvs. at publikum måtte følge spillet ute i terrenget. Premieren var i 1988, og produksjonen ble vist på Verdensfestivalen for amatørteater i Halden i 1991, med festningsområdet som spillested.

Flere distriktsbaserte teatre ble etablert, slik som Haugesund Teater og Hedmark Teater, stiftet henholdsvis i 1986 og 1987. Det var i noen grad avhengig av hvem som ble tilknyttet som kunstneriske medarbeidere, om disse initiativene ble vellykket eller ikke. Hedmark Teaters avdeling på Sand søkte under ledelse av Sverre Waage i retning av performanceorienterte lokalspill og utviklet også en internasjonal teaterfestival, Kongsvinger-festivalen. «Elva» fra 1988 var en produksjon som Sverre Waage gjorde i samarbeid med designere og teaterarbeidere som Per Flink Basse og Christel Sverre. Basse kom fra den på dette tidspunktet nedlagte danske prosjektteatergruppen Billedstofteater. Dette var i 1988, og det var en iscenesettelse som tok opp i seg eventyraktige og nasjonalromantiske landskapselementer.

Elva er en forestilling hvor billedkunst, musikk og teater smelter sammen i et likeverdig samspill. Variert og spennende. Vakker og poetisk. Vill og nyskapende. Med en enkelt og forståelig handling. Men samtidig fabulerende og ubestemmelig (dokumentasjon fra Hedmark Teater av «Elva»).

Aktørene var hovedsakelig amatører som var innstudert i performanceteknikker. Det var svært aktuelt å bruke amatører som aktører på denne tiden. Kjetil Skøien sa i en artikkel at de fremstiller nesten private uttrykk på scenen, «/.../...noe som ikke er spilt og kanskje er nærmere livet enn skuespillerens form» (K. Skøien i I.

Buresund/A.-B. Gran, red, 1996, s. 65). Han tilføyde at performancekunstens verden er et sted hvor teaterkonvensjonene ikke gjelder, der skillet mellom person og rolle ikke finnes. Det passer absolutt til denne sammenhengen hvor profesjonelle teaterarbeidere bruker amatører. I 1987 kom *Spillerom* i samarbeid med det dramapedagogiske tidsskriftet *Drama* ut med et nummer som var viet ny teaterpolitikk. Utgangspunktet for denne utgivelsen var å fremme en kritikk av den eksisterende teaterpolitikken som en mente ikke ga tilstrekkelig eksistensgrunnlag for norsk teater, verken innenfor eller utenfor institusjonen. Forskjellige ønsker for en ny teaterpolitikk ble lagt frem i artikkelen «Hvorfor trenger vi en ny teaterpolitikk» (*Drama/Spillerom*, nr. 3-1987). I løpet av 1980-årene var kontakten med de nye strømningene innenfor et visuelt orientert prosjektteater etablert. Gjestespillene som ble presentert av Oslo Internasjonale Teaterfestival (Gjøglerne kommer, startet i 1981) og Bergen Internasjonale Teaterfestival, senere produksjonsorganisasjonen B.I.T./BIT Teatergarasjen, betød svært mye i denne sammenhengen. Kai Johnsen har vist hvordan prosjektorganisering var et uttrykk for sentraleuropeisk urbanisme. Han siterer Hugo de Greefs uttalelse om at en må være seg selv for å være internasjonal, og det blir en nøkkel til en strategi for norsk kunstnerisk utvikling (K. Johnsen i H. Reistad, red., s. 248).

Black Box Teater, frie grupper og prosjekter

Black Box Teater på Aker Brygge i Oslo åpnet i 1985 som fast scene for de frie danse- og teatergruppene i Norge. Teatersentrum var de frie profesjonelle gruppenes interesseorganisasjon siden 1978, og Black Box Teater skulle være deres visningssted. Det var i utgangspunktet det stedet hvor de frie gruppene kunne markere seg og til en viss grad også bli markedsført gjennom de katalogene Teatersentrum har gitt ut årlig. Aktiviteten til Black Box Teater fikk imidlertid liten pressedekning i Oslo på grunn av en policy som særlig Dagbladet hadde lagt opp til, nemlig å bare bringe kritikker av forestillinger som skulle gå en stund. Det var sjelden publikum til lengre spilleperioder for de gruppene som ble vist der, og den manglende pressedekningen har i stor grad bidratt til

å anonymisere tilbudet. Dette var til tross for at Black Box Teater og Teatersentrum var de organisasjonene som i utgangspunktet tok mest initiativ for å fremme de frie gruppene og tilrettelegge for et fritt, ikke-institusjonelt teater i Norge.

Dette førte til at den første kunstneriske lederen og teatersjefen for Black Box, Inger Buresund, sammen med Tove Bratten i Teatersentrum nedla et stort kulturpolitisk arbeid for å markere de frie gruppene og skape en varig stabilitet. En dokumentasjon av Black Box Teaters virksomhet på bakgrunn av fremveksten av de frie gruppene i Norge siden 1970 er boken om Black Box Teater (Buresund/Gran, 1996). Den gir brede historiske, estetiske og kulturpolitiske perspektiver i artikler skrevet av viktige aktører i feltet knyttet til både kunstnerisk virksomhet og forskningsmiljøene. Til sammen gir den et solid materiale som gir bakgrunnen for å forstå hvordan norsk teater fikk en ny orientering gjennom denne utviklingen. Inger Buresund skriver:

Black Box har fortsatt som mål å få egnede lokaler. Det er helt nødvendig å gjøre noe med produksjons og visningsforholdene i Oslo og vi mener at det beste er å bygge videre på det vi har. Flere har nå lansert ideen om at Black Box bør bli en del av samlokaliseringen av Riksteatret, Rikskonsernene og Riksutstillingene på Nedre Foss. Forhåpentligvis kan alle parter samarbeide om dette (I. Buresund /A.-B. Gran, red., 1996, s. 13).

I 2001 sto den nye teatersjefen Kristian Seltun på Black Box Teater foran den situasjonen at teatret i løpet av et par år måtte finne et annet sted å være enn på Aker Brygge.

Kulturutvikling er basert på formidling og forvaltning av impulser på tvers av landegrenser. Kultur vokser ikke bare frem sånn helt av seg selv, og i det øyeblikket en stenger seg ute eller ikke er åpen for den internasjonale impulsstrømmen, blir en ikke delaktig i spennet mellom lokalt, internasjonalt og globalt. I sin bearbeidelse av Heiner Müllers *Germania Tod in Berlin*, som hadde urpremiere på Høvikodden Kunstsenter i 1989, søkte Baktruppen å belyse norsk etterkrigshistorie og nasjonalitetstenkning, slik som når de legger inn dikt av Claes Gill og bruker Edvard Griegs komposisjon «Morgenstemning» som en del av lydbildet. Perfor-

manceorienterte elementer ved fremførelsen bidro sammen med den direkte henvendelsen til publikum til å skape en konseptuell og fremmedgjørende virkning. Scenebildet besto i hovedsak av en skranke som var diagonalt plassert, og der ble vist lysbilder fra Oslo like etter krigen. Norsk historie er annerledes enn den tyske. I krigsoppgjøret finnes parallellene. Denne forestillingen ble så vist på festivaler i Odense, Bergen, Frankfurt am Main og Amsterdam.

Representative eksempler på performancekunst i en norsk sammenheng er arbeidene til Hilmar Fredriksen, Kurt Johannessen og Kjetil Skøien. De har alle gjort soloopptredener som er representative for performance art-sjangeren. Fredriksen representerer en form for neodadaistisk performance i Norge og hører til den første generasjonen innenfor denne sjangeren i Norge, sammen med Gruppe 66 i Bergen, som på 1960-tallet blant annet arrangerte happeninger i Bergens Kunstforening. Kurt Johannessen har særlig fokusert på kroppens konsentrasjon i rommet som kontekst, og har utviklet sin særegne stil for å definere denne, slik som i Performance 91, Kulturhuset på Verftet i Bergen, 1991, hvor han beveget kroppen med bena «faststøpt» eller festet til gulvet. Kjetil Skøien, med bakgrunn som billedkunstner, har definert seg inn i en teaterkontekst gjennom selv å grunnlegge en prosjektteatergruppe som Passage Nord i 1985. «Milky Ways» var en performance han laget i Malmø kunsthall i 1989 i forbindelse med Mobile Workshop (Mob Shop), et prosjekt som hadde klare situasjonistiske undertoner. Det involverte flere nordiske og internasjonale performancekunstnere. I samarbeid med to av de andre medvirkende kunstnerne laget Skøien en tablåaktig oppstilling mot en vegg.

They are standing against a wall with blackboards divided in columns around their necks. In front of them there are different objects. The performance opens when all of them pour the content of a milk carton over themselves. Then they start giving repetitive variations on word constellations based on «homogenizing» (K. O. Arntzen, *Siksi art review*, Helsinki, nr. 4-1989, s. 39 f).

Tilskuerne ble invitert til å assosiere omkring alle slags aspekter ved homogenisering, og det i spennet mellom melk, mennesker og storfe. Dette ble ytterligere utdypet gjennom at de holdt frem

objekter mens kommenterende bilder var hengt opp bak aktørene på veggen. I dokumentasjonen av sine arbeider sier Skøien at «Milky Ways» er en forestilling og installasjon basert på rester fra et nedlagt fjøs og tekster om faren ved å drikke homogenisert melk:

En metafor for faren ved all homogenisering. Forestillingen er en dokumentasjon av alt som gjør kua og husdyrene til maskiner, til et nummer (K. Skøien, Katalog, 1996).

Han har ellers med Passage Nord vist produksjoner som «Veien mellom vann og tørst», 1986, og «Mannen som fant en hesteko», 1989. Og uten å ville gå videre med noen opplisting av Kjetil Skøiens arbeider vil jeg peke på at der går en linje fra disse installasjonene og forestillingene/performancene til det han har vist på Det multimediale rommet ved Kunstnernes Hus i Oslo i 2002. Det var en utstilling basert på foto og videoarbeider, samt en performance. Utstillingen viser portretter av hunder, og videoarbeidene viser mennesker som får ansiktene sine slikket av hunder. Hans performance/forestilling er basert på at han selv lar en hund slikke leverpostei fra ansiktet sitt, og den har tittelen «The Dog Show». Kjetil Skøien har vært opptatt av å definere billedkunstneren som teaterarbeider.

Regissøren Lisbeth Bodd har sammen med billedkunstneren Asle Nilsen gjennom lang tid utgjort kjernegruppen i Verdensteatret. Det er en norsk prosjektteatergruppe basert i Oslo siden 1986, som har arbeidet med tekst sammen med forfattere, billedkunstnere og dansere. På bakgrunn av sin oppfatning av en visuell dramaturgi har gruppen arbeidet med tekstforståelse, billedlandskap og språklige metaforer. I «Oktobertrilogien», som startet i 1990 med "Onsdag 13. oktober-komposisjon", innleder denne gruppen et arbeid basert på visuelle, installasjonsaktige komposisjoner som til å begynne med hadde en romlig karakter, men som etter hvert ble mer frontal. I sine forestillinger har Verdensteatret ofte hatt sterke naturorienterte implikasjoner, slik som når Asle Nilsen til "Onsdag 13. oktober-komposisjon" laget en installasjonsaktig scenografi med et nærmest «virtuelt» vannfall i bakgrunnen. I forgrunnen var der et åpent basseng som skuespillerne og danserne kunne forholde seg til. Det som ble tematisert, var etter min me-

ning det gåtefulle og uutsigelige. I den neste produksjonen, "Torsdag 14. oktober" fra 1992, var det ironiske understreket på en annen måte, slik Siren Leirvåg har uttrykt det:

Mye av tekstmaterialet er bygget rundt det vi kan kalle private historier. Forfatteren uttrykker sitt språkproblem gjennom blant annet en opptatt-
het av språklære (S. Leirvåg, «Fra teater til performance-teater og tilbake»,
i I. Buresund og A.-B. Gran, red., 1996, s. 58).

I dette lå den kunstneriske ironien, og i den første versjonen blir forfatteren spilt av en billedkunstner som med utrent diksjon siterer fra Strindbergs spekulasjoner om språklære og lingvistik. Forestillingen viste billedkunstneren som teaterarbeider både på aktørsiden og som scenograf og installasjonskunstner. Til siste del av trilogien, "Fredag 15. oktober" fra 1993, laget Asle Nilsen et stort pastisjmaleri. Det var en parafrase over Lars Hertervigs Jæren-landskap. Nilsen er som billedkunstner i teatret en postmoderne scenograf og installasjonskunstner. Verdensteatret ble så preget av at scenografen ble enda mer selvstendig i sin funksjon, slik som med det raritetskabinettet Nilsen laget til Verdensteatrets Orfeo/7 mot Theben i 1995. Her var det sterke metaforiske samhandlinger og bildelementer. I denne oppsetningen ble maleren Bjørn Kolbjørnsen brukt som både aktør og skuespiller sammen med regissøren Morten Cranner, koreografen Ingun Bjørnsgaard og billedkunstneren Vanessa Baird. Verdensteatrets produksjon i 2000, «Réglá», eksemplifiserte det som Asle Nilsen har kalt «drivgodskunst»: «Alt som driver inn i rommet vårt, kan bli brukt» (ref. til samtale med A. Nilsen, Verdensteatret). Dette viser en bevisst holdning til recyclingteater, og deres arbeidsprosess går ut på å oppsøke et materiale i en kontekst.

Verdensteatret er en av de prosjektteatergruppene i Norge som har gått lengst i å nærme seg billedkunstens premisser, noe som de har gjort gjennom en så tydelig hybridiseringsprosess. De viser sine forestillinger like gjerne i en billedkunstkontekst, slik som i gallerier og museer. Det gjelder for øvrig også i noen grad Baktruppen, men Verdensteatret er tydeligst her. De lager gjerne rene installasjonsvarianter av forestillingene sine, slik tilfellet er med den siste produksjonen «Tsalal» fra 2002. Den er basert på lyd- og bilde-opptak under en studietur til Kiev, Odessa og Istanbul.

Skuespillerne fungerer som projeksjonsflater for filmprojeksjoner, samtidig som de beveger seg i et lydlandskap. Forestillingen er en klar hybrid som installasjon i skjæringspunktet mellom teater og billedkunst.

Ingun Bjørnsgaard Prosjekt er et dansekompani som har vært med på å prege den postmoderne dansen i Norge og Skandinavia. Siden koreografen Ingun Bjørnsgaard vant den nordiske koreografiprisen i 1992, kan en snakke om en oppadstigende kurve for hennes kunstneriske arbeid. Det hun har gjort sammen med sitt kompani, handler om å bruke dans på en ny måte. Istedenfor den moderne dansens klassiske narrative eller fortellende struktur har Bjørnsgaard anvendt en nymimetisk ironisk dramaturgi. I denne dramaturgien har det blitt lagt inn kommentarer og parafraseringer med bruk av klisjeer fra både den klassisk-romantiske og moderne forestillingsverden. Disse klisjeene har vært overført og anvendt i noe som kan kalles et eget kunstlandskap, en verden av referanser knyttet til det nordiske som et mytisk rom. Produksjonen «Jomfruer i norsk landskap» med premiere i Kanonhallen i København i 1992 var et klart uttrykk for dette. I senere arbeider som «The Flux Position of an Insulted Eye» (1996) og «The Solitary Shame of Announced by a Piano» (1997) kan en se at hun har utviklet sin visuelle dramaturgi i retning av en dekonstruksjon eller nedbrytning av de formale og prosessuelle elementene i sitt koreografiske språk. På den måten har det oppstått nye koreografiske klisjeer som også overskrider det helhetlige og formfullendte postmoderne formspråket, for isteden å nærme seg improvisasjonen og bruken av det personlige materialets flytende tilstand. Danserne kom selv til orde på den måten, og de speilet seg i disse produksjonene som har vært preget av en postmoderne visualitet og tablåorientering.

Det er allerede nevnt at det kom til en endring i støtteordningen for de frie sceniske gruppene i 1996. Denne prosessen har Svein Gladsø redegjort for i en kommentar til utviklingen i retning av prosjektorganisering. I tillegg til å redegjøre for den organisasjonsteoretiske forutsetningen for å kunne snakke om de nye prosjektteatrene tar han for seg spørsmålet om forholdet mellom visuelle dramaturgiformer og prosjektorganiseringen.

Hovedtrekkene i utkastet, som i skrivende stund har vært til høring, og er til videre bearbeidelse i Kulturdepartementet, er at all støtte til den ikke-institusjonelle scenekunsten skal være kunstnerisk begrunnet prosjektstøtte (S. Gladsø i I. Buresund og A.-B. Gran, red., 1996, s. 130 f).

For Svein Gladsø er dette ensbetydende med en likeretting for hele det profesjonelle teaterfeltets prosjektbehov. Konsekvensen er så at frigruppemiljøet går over fra å være et alternativ til å bli et supplement.

Fra Bergen Internasjonale Teater til nye initiativer

Svein Gladsø kan forstås i retning av at prosjektmiljøene har utviklet seg til å bli «ikke-institusjonelle institusjoner», slik som Black Box Teater og Teaterhuset Avant Garden, og en kan regne med at Bergen Internasjonale Teater kommer i samme kategori (i Buresund/Gran, s. 130 f, 1996). De søker da å bygge seg opp til mindre teatre som også skal ha sin plass i de offentlige støtteordningene som teatre. I det evalueringsperspektivet som er satt frem her, er disse teatrene på linje med kunsthallene mer å forstå som plattformformer for situasjonistiske prosjekter. Kunstneriske ledere som Sven Åge Birkeland, Kristian Seltun og Silje Engeness er å regne for kuratorer innenfor det frie sceniske miljøet. Plattformmodellen blir også brukt internasjonalt i forbindelse med Informal European Theatre Meeting (IETM) så vel som Junge Hunde, plattformfestival for ung scenekunst i Europa. Plattformfestival betyr her at de forskjellige teatrene og produksjonsorganisasjonene samarbeider om å skaffe midler til og gjennomføre denne festivalen, som er mobil og vandrer fra land til land. En slik modell er det også som ligger bak Bergen Art Festival (BergArt), bare at den holder seg innenfor én by. BergArt representerer således en plattformtenkning som kan fange opp de situasjonistiske prosjektene. En skal allikevel ikke se bort fra at noen organisasjoner krever apparater av semiinstitusjonell karakter.

Bergen Internasjonale Teater sprang som initiativ ut fra miljøet omkring daværende Teatervitenskapelige institutt ved Universitetet i Bergen. I en artikkel av Ingvild Horn om utviklingen av frie grupper og det frie prosjektmiljøet i Bergen gis følgende plassering av den opprinnelige Bergen Internasjonale Teaterfestival:

For teater- og dansemiljøet i byen har Bergen Internasjonale Teaterfestival, som ble startet i 1984, vært et viktig forum for utveksling av ideer og uttrykksformer mellom norske og utenlandske grupper og prosjektteatre. Initiativtakerne hadde alle tilknytning til Teatervitenskapelig institutt og Knut Ove Arntzen fungerte som rådgiver for prosjektet (I.Horn, i K. O. Arntzen og S. Leirvåg, red., 1992, s. 114).

Hvis en ser på oversikten over årene med festivalen og hva som ble presentert, slår det en at bredden er ganske stor, fra det polske Gardzienice-kompaniet til den belgiske koreografen Wim Vandekeybus.

Fra 1990 er B.I.T. blitt drevet som en helårlig stiftelse i Teatergarasjen på Nøstet, med løpende visninger av koproduksjoner og egne produksjoner. Symposier omkring ny norsk dramatikk er arrangert siden 1996, og etter hvert er dansefestivalen Oktoberdans arrangert som en årlig begivenhet. B.I.T. hadde i utgangspunktet en intensjon om å vise produksjoner av kunstnere som enda ikke hadde hatt sitt internasjonale gjennombrudd. Den kunstneriske intuisjon og innsikt som har ligget bak et slikt intensjonsprogram, springer ut fra en genuin evne og vilje til å kartlegge og analysere den nye utviklingen innenfor europeisk teater og dans, slik det har utviklet seg innenfor de nye, uformelle nettverkene.

Grethe Melbye har sett B.I.T. i lys av den spanske sosiologen Manuel Castells, som beskriver en utvikling vekk fra hierarkiske organisasjoner. Alternativet er organisering i nettverk. Hun karakteriserer B.I.T.s utvikling med uttrykket «fra entusiastiske amatører til rutinerte profesjonelle». Hun argumenterer for det på følgende måte:

Å legitimere seg som formidler av kunstnerisk kvalitet på høyde med de etablerte institusjonene er ikke gjort på få år. I dag har imidlertid B.I.T. vist seg som en formidler av kulturelle produkter som først og fremst har høstet anerkjennelse utenfor landets grenser, og i de senere år også nasjonalt. At produksjoner hvor B.I.T. har stått som co-produsent har mottatt internasjonale priser har vært en viktig faktor i denne legitimeringsprosessen («dans.doc.», dokumentasjon, BIT Teatergarasjen, 1999).

Deretter sier hun at det handler om å fastsette grenser for profesjonalitet. Det er blitt løst ved at kunstnerne selv har skapt kollektive mekanismer for profesjonsdefinering, noe som skjer i mer

eller mindre fasttømrede nettverk av faglig evaluerende organer og instanser. En slik måte å definere grenser for profesjonalitet på er nettopp knyttet til en prosjektorientert produksjonsmodell. I Norge har det vært en tradisjon å omtale kun institusjonsmiljøene som profesjonelle teatermiljøer. Da de første frie gruppene kom på 1970-tallet, ble de ansett som et randmiljø. Nesten ti år tidligere hadde Odin-teatret forlatt Norge for å slå seg ned i Holstebro i Danmark. Det var nasjonsbyggingsperspektivet fra 1800-tallet og fagforeningskampene på 1970-tallet som bestemte hva som skulle få status som profesjonelt i Norge.

Prosjektorienteringen har ført til at en del teaterarbeidere fra det «opprinnelig» institusjonelle miljøet har definert sin virksomhet inn i den frie sektoren, slik at i dag er ikke disse motsetningene så store som de var på 1970- og 1980-tallet. Det gjaldt skuespillere som også søkte om offentlige midler på linje med de frie gruppene for å lage sine egne prosjekter. De ble i noen grad støttet av sine egne institusjoner, men noen av dem brøt helt med sine teatre. Et av de mest markante eksemplene i Norge var Juni Dahr, som opprinnelig var engasjert ved Den Nationale Scene, før hun blant annet inspirert av et studieopphold hos Jerzy Grotowski i Polen brøt ut av institusjonen for å reise på turné med sine enkvinneforestillinger innenfor rammen av produksjonsselskapet Visjoner. Det var monologer som tok opp kjente historiske skikkelser, slik som «Jeanne d'Arc» (1988) og «Edda-da» (1991), et monodrama av komponisten Olav Anton Thommessen i en koreografi av Inger Buresund. På slutten av 1990-tallet ble prosjektteatersituasjonen i Norge preget av at en rekke nyutdannede skuespillere og regissører kom tilbake fra utenlandsopphold i storbyer som Paris, Moskva og Sankt Petersburg, foruten at mange hadde utdannet seg ved Le Cocques skole for pantomime i Paris. En hel flora av nye initiativer har kommet ut fra det, også i retning av lokale prosjekter som har mobilisert større miljøer. Det gjelder for eksempel Bergen Byspill, hvor Solveig Stoutland har vært en av de viktigste initiativtagerne, og fra en helt annen kant unge teaterkunstnere som Yngve Sundvor og Mårten Traavik. De har begge utdannelse fra Russland, Moskva og Sankt Petersburg og begynte med å arbeide ved institusjonsteatrene. Etter hvert har de etablert sine eg-

ne prosjektgrupper. Traavik har i størst grad arbeidet utenfor de tradisjonelle institusjonene, mens Yngve Sundvor fikk gjøre sin oppsetning etter Knut Hamsuns *Sult* på Nationalteatret. Hans stil er basert på en sovjetrussisk ekspressiv tradisjon med tro på teatrets egne, teatrale virkemidler. Traavik er derimot mer performanceorientert og arbeider med utgangspunkt i Bergen, hvor hans prosjektteatergruppe Krement X har base. Traavik gjorde seg på slutten av 1990-tallet særlig bemerket med en klubbforestilling om en voldtektsmanns tanker og følelser under tittelen «One Night Stand», som ble gjort i samarbeid med skuespilleren Anna Dvorak.

Nettverk for scenekunst: prosjekthistorie

«Norsk teater står stille,» hevdet Sven Åge Birkeland, kunstnerisk leder i BIT Teatergarasjen i et intervju i Dagbladet (9.10.2001). Det ble sagt som en kommentar til at de store teatrenes hovedscener ble fylt opp med gamle travere, Ibsen, Shakespeare og musikaler, og det enda for å få det til å gå rundt økonomisk. «Samtidsdramatikken går best på små scener, og utenfor institusjonsteatrene. Black Box i Oslo, Teatergarasjen i Bergen og Avant Garden i Trondheim,» heter det så i artikkelen. Birkeland spissformulerer så med å si at ingenting har skjedd på 70 år. Det fikk han mye kritikk for i miljøet omkring de store teatrene. Tross alt, det var nok å ta for sterkt i. 70 år er en lang periode. Til tross for denne overdrivelsen var det i dette Dagbladet-oppslaget en markering av noe som stadig flere har innsett. I Oslo bør en gå på Black Box Teater for å få med seg det nye som skjer i scenekunsten, og i Trondheim har Teaterhuset Avantgarden etter hvert bygd opp et lite, men stabilt publikum for de gjestespillene som kommer.

Bergens Tidende hadde et oppslag om den nye teatersjefen på Black Box Teater, Kristian Seltun. I ingressen het det:

På kun kort tid har Kristian Seltun (31) fra Skjold etablert seg som en av teaternorges viktigste menn. Med Aker Brygge som foreløpig ankerfeste (Bergens Tidende, 16.10. 2001).

Kanskje var det også en slags overdrivelse, men det er for journalists regning. Vanligvis er det teatersjefen på Nationalteatret

som får slike karakteristikker i retning av å være aller viktigst. Skal en finne gehalten i disse tilsynelatende overdrivelsene, kan en gå til et svensk teatertidsskrift med temanummer om norsk scene-kunst:

I dette nummer av *Visslingar & Rop* forsøker vi svelja vår avundsjuka, kavla upp ärmarna och istället resolut ta ett benmärgsprov på kustremsan väster om oss. Det sitter långt inne», og videre: «Titta bara på Bergen Internasjonale Teater (BIT) som ligger och pyr bakom en mängd norska internationella scenkonstsuccéer (redaksjonelt i *Visslingar & Rop*, Stockholm, nr. 9-2000, s. 4).

Senere i dette nummeret av *Visslingar & Rop* er det fokus på norsk dramatik, og da blir også norske institusjonsteatre rost for sin innsats. Birkelands uttalelse var nok litt satt på spissen, men det er helt klart at når en skal helhetsvurdere norsk teater og scenekunst i dag, kan en ikke lenger falle inn i det gamle mønstret som gir all fokus til institusjonene. Det har også publikumsmessig utviklet seg en etterspørsel etter forestillinger som også er utfordrende i det visuelle språket. Og det er her de teatrene som står bak Nettverk for scenekunst, har vist sin berettigelse.

Nettverk for scenekunst er et samarbeid mellom disse tre prosjekt- og gjestespillteatrene som i det følgende konsekvent blir omtalt som BBT, BIT og TAG. Det var i flere år et spørsmål om hvorfor noen internasjonale gjestespill bare kom til Bergen eller bare til Oslo. Ville det ikke være et poeng å samarbeide? Tanken ble tenkt mange ganger, men samarbeidet kom ikke i gang på en systematisk måte før med etableringen av Nettverk for scenekunst med støtte fra Norsk kulturråd. Det skjedde fra og med 1999, etter at Kristian Seltun ble kunstnerisk leder for TAG, og sprang ut fra et samarbeid mellom Seltun i Trondheim, kunstnerisk leder Sven Åge Birkeland i BIT og teatersjef Inger Buresund ved BBT i Oslo.

I perioden 1999-2001 har Nettverk for scenekunst mottatt en samlet prosjektstøtte på 1,1 millioner kroner fra Norsk kulturråd, hvorav noen av midlene kommer fra diversepotten under prosjektstøtteordningen. Det ble ytterligere bevilget 600 000 kroner fra Rom for kunst for 2002. Nettverket er ifølge et av arbeidsdo-

kumentene ment å være et turnésamarbeid for uveksling av norske og internasjonale gjestespill. Hovedhensikten var å la Norges tre største byer være en plattform eller arena for samtidsorientert scenekunst. En ville få et større publikumstilfang gjennom felles satsing og derigjennom bli mer synlige i mediene. Dette ville også kunne føre til bedre vilkår for kunstnerne gjennom flere spillejobber for kompaniene eller prosjektgruppene.

Det har vært en beskjeden reisevirksomhet og få møter teaterhusene imellom, slik at prosjektmidlene i så stor grad som mulig skulle bidra til å dekke kunstnerhonorarer samt til å dekke reise- og oppholdsomkostninger i forbindelse med turneene. Den videre finansieringen har gått over hvert enkelt teaters ordinære budsjett. Hvert av de tre teatrene har bestrebet seg på å bygge en økonomi som gjør det mulig på fast basis å programmere sine scener etter denne typen innkjøp og uten å måtte vente til siste liten for å se om det blir gitt støtte etter enkeltsøknader til de forskjellige gjestespillene. Det har muliggjort et langsiktig programmeringsarbeid, noe som også har stor betydning for kompaniene. Støtten fra Rom for kunst har gitt et handlingsrom. En viktig arenaeffekt er skapt gjennom at de tre samarbeidende teatrene har fått en helårsdrift når det gjelder presentasjonen av gjestespill. Dette er rammebetingelser som det har vært nødvendig å få på plass. Det har også vært en intensjon å kunne knytte samarbeidet til regionteatre og institusjoner, slik som Nordland Teater, Trøndelag Teater, Teatret Vårt i Molde, Sogn og Fjordane Teater, Haugesund Teater og Teater Ibsen. Nettverket ser også for seg muligheten av å knytte seg til andre punktvis samarbeidspartnere som Festspillene i Bergen, teaterfestivalene i Ålesund og Porsgrunn og andre større teatre.

TAG, BIT og BBT ønsker å bygge ut nettverket ut fra felles interesser, først og fremst kunstnerisk, men det blir også lagt vekt på at distribusjonsmodellen skal være enkel. Det blir også vist til at basis for nettverkets kunstfaglige og arrangementsmessige kompetanse ligger i et mangeårig samarbeid, og at denne kompetansen er enestående i Norge, samtidig som den knytter an til de internasjonale nettverkene, slik som Informal European Theater Meeting

og de teatrene som er tilknyttet denne organisasjonen. Evaluator kan gjennom sin mangeårige virksomhet som fagkonsulent og forsker innenfor området bekrefte det som partene gir uttrykk for. Det er riktig at de kunstnerne som er knyttet til nettverket, både de norske og de utenlandske, har stor tillit til den kompetansen som nettverket representerer. Dette kan også sies å ha slått ut til publikums fordel, eksemplifisert med at et kjent belgisk kompani som kommer til Trondheim, spiller for full sal selv om publikum ikke på forhånd har hørt om det.

Tidligere scenekunstkonsulent ved Norsk kulturråd, Kai Johnsen, har i samtale med evaluator uttalt at Nettverk for scenekunst er et helt sentralt omdreiningspunkt for den frie scenekunstens muligheter til å komme ut av de lukkede og hemmelige rom! Det er uttrykk for en fremtidsrettet modell for distribusjon, samproduksjon og formidling. Før det blir sett nærmere på hva nettverket har presentert, er det viktig å gjøre klart at et av basiselementene i dette nettverket er den flate strukturen. Nettverk for scenekunst er preget av uformelle strukturer som dynamiserer og åpner opp for nytenkning. Det er altså en klar ikke-hierarkisk og ikke-institusjonell tenkning som ligger bak. En kan tenke seg en egen koordinator eller scenekunstkurator i spissen for denne satsingen, men så langt har en valgt å beholde den flate strukturen og det delte ansvaret, slik det kom frem i en av samtalene med Silje Engeness. Hun etterfulgte Kristian Seltun som kunstnerisk leder i TAG. Når det gjelder forholdet til intensjonene i Rom for kunst, må det bemerkes at det så langt ikke har vært mulig å bruke noen av midlene på teknisk opprusting av husene. Alt har gått til å realisere gjestespillene, men indirekte har selvfølgelig Norsk kulturråd vært med på å profilere arenaene og muliggjøre nettverksbyggingen.

I det følgende vil det bli sett nærmere på Nettverk for scenekunst i forhold til gjennomføring, realeffekt og arenaeffekt. Utgangspunktet er et volum på ca. 20 gjestespillpresentasjoner per år, og utvalgte produksjoner vil bli kommentert og gjennomgått med tanke på kunstnerisk relevans i forhold til resepsjon og kritikk. Det blir så gitt en generell kommentar som skal belyse i hvilken grad denne resepsjonen gir en kunstfaglig kontekstforståelse. I så

fall kan en tale om en kunstfaglig realeffekt som tar oss videre til arenaeffekten. Den vil så bli belyst i forhold til økonomi, organisasjon og nettverksarbeid.

Formålsparagrafer og lokalitet

Black Box Teater (BBT) har vært lokalisert til to saler i Aker brygge-komplekset siden oppstarten i 1985 og frem til utflyttingen i 2003. BBTs formålsparagraf sier at selskapets formål er produksjon, formidling av gjestespill fra inn- og utland samt drift og utleie av teaterlokale og alt som står i forbindelse med det. Selskapet skal ikke ha fast kunstnerisk ensemble, og det skal være et aksjeselskap. Det har også vært en enkel liten kafé i det åpne området ved siden av billettsalget. Her har det vært holdt en del forumsdebatter i forbindelse med forestillinger som har vært presentert. Fra våren 2003 har Black Box Teater midlertidig visninger i Parkteatret på Grünerløkka og skal etter hvert flytte inn i permanente lokaler i denne bydelen. I Bergen er BIT Teatergarasjen en lagerhall i Nøstegaten, som går utover mot Nordnes. Lagerhallen har siden blitt forvandlet fra et lokale med et rått preg til en ny sal med gode stoler. Scenerommet har beholdt sin fleksibilitet, men halløsninger med spill i alle retninger er bare mulig hvis stolene taes ut. BITs formålsparagraf sier at stiftelsens formål er å produsere og presentere norsk og internasjonal samtidskunst innenfor teater, dans, visuelle uttrykksformer og litteratur, med særlig vekt på prosjekter som stimulerer til internasjonalt samarbeid så vel som samarbeid mellom forskjellige kunstarter. I et annekssrom har der også vært vist forestillinger, og i tilknytning til baren er der et rom med plass til mindre visninger, slik som stunt og såkalte kanapeer. Kunstnermiljøet i Bergen har vært invitert til å vise små forestillinger der om mandagene som en egen visningsserie.

Teaterhuset Avant Garden (TAG) i Trondheim har et lite, men funksjonelt spillested med en begrenset scene til disposisjon. I forbindelse med enkeltprosjekter er også alternative rom utenfor hovedhuset vært tatt i bruk. TAG har til formål å fremme profesjonell tverrkunstnerisk, scenisk virksomhet. TAG skal fungere som et kompetansesenter med vekt på barne- og ungdomsteater. TAG

skal også fungere som et forum for samarbeid mellom grupper og personer som til enhver tid har bruksavtale med stiftelsen. TAGs programarbeid nedfeller seg, slik det også er tilfellet for BIT og BBT, i en serie programhefter som presenterer tilbudet fra sesong til sesong. Slik har også forestillingene som er støttet av Rom for kunst, blitt presentert for publikum. Sesongprogrammene fra TAG er laget i et lite og hendig format, slik at de skal være enkle å plukke med seg for det interesserte publikum der hvor de er lagt ut til distribusjon. TAGs visningssted i Olav Trygvasons gate i Trondheim er relativt lite, med plass til ca. 50 tilskuere i selve salongen i tillegg til et galleri hvor en kan ta ytterligere opp til 20 tilskuere. Der er en kafé i tilknytning til teatret som også er åpen på dagtid. Teatrets administrasjon ligger i samme bygning som salen og kafeen. Nettverk for scenekunst er det første prosjektet som bygger på et systematisk samarbeid mellom de tre viktigste prosjektteaterorganisasjonene i Norge, BBT, BIT og TAG. Forhåndsamtaler og kritikker er regelmessig gitt av Bergens Tidende, og i Trondheim har Adresseavisen gitt regelmessige forhåndsamtaler, men i mindre grad anmeldt forestillingene, fordi de ikke vises mange ganger. Det samme har en sett i Oslo i forbindelse med BBT, hvor særlig Dagbladet har vært lite interessert i å anmelde forestillingene nettopp med tanke på at de går få ganger. Her har Bergens Tidende i Bergen og Adresseavisen i Trondheim vært seg bevisst sine oppgaver når det gjelder å formidle det som skjer innenfor nytt teater, særlig når det gjennom en slik nettverksbygging når ut til et mye større publikum enn tilfellet var tidligere.

Styrking av den frie scenekunsten: en intensjons-erklæring

Black Box Teater, BIT Teatergarasjen og Teaterhuset Avant Garden skal etableres som nasjonale visningsarenaer for ny norsk og internasjonal scenekunst. Disse teatrene presenterer totalt ca. 70 ulike norske og utenlandske produksjoner i året. De spiller for mellom 80 000 og 100 000 publikummere i inn- og utland.

Uttrykkene spenner over alt fra dans og teater til en mengde ulike beslektede scenekunstformer. Noen av produksjonene, både norske og utenland-

ske, presenteres ved alle de tre teatrene i en turnéstruktur kalt Nettverk for scenekunst. Mange av kunstnerne og kompaniene som presenteres er blant verdens fremste. Publikumsdekningen er økende og publikum er ungt (notat fra Nettverk for scenekunst, 27.9.2001).

Det hevdes også at disse aktørene står for 100 % av rekrutteringen til norsk eksport på scenekunstmrådet. En betingelse for at dette skal fortsette, er at disse arenaene, altså Black Box Teater, BIT Teatergarasjen og Teaterhuset Avant Garden, er arenaer som må styrkes for å kunne fylle formidlings- og produsentrollen på en slik måte at det kommer scenekunsten til gode. Det gjelder for eksempel økte ressurser til innkjøp og koproduksjon av gruppenes forestillinger, noe som gruppene selv i dag betaler store deler av. De tre teatrene ser seg som en slags kuratorer for ny scenekunst gjennom for eksempel å arbeide tett med kunstnerne.

Det er imidlertid kunstnerne selv som setter dagsorden, og uttrykket kan på denne måten sies å settes for institusjonen; det er kunstfeltet som drar (notat, 27.9.2001).

Når de hevder å representere samarbeid med en lang rekke land, er det helt reelt. Dette skjer til dels med IETM (International European Theatre Meeting) som forum og med nettverksbaserte utvekslinger med sentrale produksjonsteatre i Europa, som Kaai theater i Brussel, Kampnagel i Hamburg eller Hebbel Theater i Berlin. Det er sjangeroverskridende uttrykk innenfor både tekstorientert teater og performanceorienterte, visuelle uttrykksformer og dans.

«Vilje til programprofilering»

En kan i denne sammenhengen snakke om en klar «vilje til programprofilering» som en dynamisk faktor i denne utviklingen. Det er en vilje som springer ut av kunnskap og nettverkskontakter, og den reflekterer seg sterkt i den totale programoversikten for Nettverk for scenekunst i perioden 1999-2003, som blir gjengitt som faksimile og så kommentert:

Nettverk for Scenekunst - en programoversikt fra perioden 1999–2003

NORSKE KOMPANIER:

- Verdensteatret	Regla	1999	t
- Hollow Creature	Store forventninger	1999	t
- Krement X	N.N.	2000	t
- Ingun Bjørnsgaard Prosjekt	Ettermiddagen og de....	2000	d
- Heine Avdal/Yukiko Shinozaki	Cast off Skin	2000	d
- Bal-teatret	Happy doctor	2001	t
- Kreutzer Kompani	Blend Verk	2001	d
- Hollow Creature	Tigerhaven	2001	t
- Jo Strømgren Kompani	There	2001	d
- Ingun Bjørnsgaard Prosjekt	Book of Songs	2002	d
- Mette Edvardsen/Lilia Maestre	Standing people	2002	d
- Non Company	Cunts...	2002	t
- Jo Strømgren Kompani	Velkommen til...	2002	d
- Voksne Barn	MAD	2003	t
- Voksne Barn	Erase...	2003	t
- Heine Avdal/Chr. De Boeck	Terminal	2003	d
- Det Motsatte Prosjekt	Aktuell Rapport	2003	t

INTERNASJONALE KOMPANIER:

- Conservas (Spania)	Femina ex...	2000	t
- Tg Stan (Belgia)	La Carta	2001	t
- Raimund Hoghe (Tyskland)	Throwing your body...	2001	d
- Forced Entertainment (England)	Instructions for...	2002	t
- Motus (Italia)	Orpheus Glance	2002	t
- Ritsema/Cvejic (Nederland)	TodayUlysses	2002	t
- Victoria (Belgia)	Übung	2003	t
- Tg Stan (Belgia)	Lucia Melts	2003	t
- Onderneming (Belgia)	The Notebook/The Proof	2003	t
- Ottmar Wagner (Tyskland)	From....	2003	t
- PME (Canada)	Unrehearsed B...	2003	t

t er teater

d er dans

Noen av de gruppene som er nevnt på denne listen, er allerede omtalt i evalueringens avsnitt «Black Box Teater, frie grupper og prosjekter». Det gjelder blant annet norske Verdensteatret og Ingun Bjørnsgaard Prosjekt (IBP).

Hollow Creature var i utgangspunktet et av Norges mest fremtredende figurteaterkompanier, og det ble i en periode drevet som et prosjektteater med Kirsti Ladegaard og Gerd Christiansen som

kjernegruppe. Det var kjent for produksjoner som «Tigerhaven» og søkte en sterk grad av forening mellom dukkefigurer og levende aktører. Heine Avdal er en norsk danser og koreograf som har arbeidet for Meg Stuart i Brussel, og som med base der lager egne produksjoner sammen med Yukiko Shinozaki og Christian De Boeck. Aktualiteten til de internasjonale kompaniene er også uomtvistelig, særlig med tanke på Victoria, De Onderneming og tgStan fra Belgia, Forced Entertainment fra Storbritannia, Raimund Hoghe og Ottmar Wagner fra Tyskland og PME fra Canada. Der er en viss vektlegging av det flamske teatermiljøet i Belgia, noe som har sammenheng med at det var her og i Nederland den uformelle nettverksbyggingen først skjøt fart på 1980-tallet. Kaai theater i Brussel under ledelse av Hugo de Greef var som tidligere nevnt en sentral aktør i dette bildet. Motus fra Italia er inspirert av det italienske kompaniet Rafaelo Sanzio, som flere ganger var i Norge. Dette er kompanier som er kjennetegnet av nye og eksperimenterende og til dels visuelle dramaturgiformer, og noen av dem arbeider også i forhold til ambiente strategier og det nypolitiske. De arbeider ofte i feltet mellom dans og teater, slik som særlig Raimund Hoghe representerer det. Han var tidligere dramaturg for den mest kjente tyske koreografen noensinne, Pina Bausch fra Tanztheater Wuppertal. Nettverk for scenekunst har på mange måter bidratt til å hjelpe frem det unge norske danse- og teatermiljøet. En kan også peke på en synergieffekt mellom Nettverk for scenekunst og Bergen Art Festival når det gjelder Oktoberdans og Meteorfestivalen. Til sammen vitner dette om en klar vilje til å programmere nye teater- og danseforestillinger som representerer den nye teaterutviklingen på 1990-tallet. Det skaper basis for å kunne presentere scenekunsten ved begynnelsen av et nytt århundre. Hvis en for sammenligningens del ser på programmeringen av scenekunst ved større festivaler, slik som Festspillene i Bergen, er det 1980-årenes nye teater som i 1990-årene er blitt mainstream, som presenteres. Det gjaldt under Festspillene i 2002 for kompanier som Ex Machina fra Canada og Theatre de Complicité fra England. Robert Lepage og Ex Machinas *The Far Side of the Moon* ble vist i Teatergarasjen i samarbeid med BIT. Generelt kan en si følgende om Nettverk for scenekunsts

programprofilering og formidling: Nettverket gir et tilbud til de større norske byene som er nokså unikt i den forstand at et norsk publikum blir oppdatert på en måte som ellers bare er forbeholdt store urbane sentra i det kontinentale Europa. Når dette for eksempel blir koblet opp mot tilbudet ved Festspillene i Bergen, som også har satset sterkt ikke-europeisk, får et norsk publikum til sammen tilgang på noen av de mest aktuelle forestillinger fra den globale scene, og derigjennom også postmainstreamtendenser.

Teaterhuset Avant Garden:

«Med rom for kunst som ankerfeste»

Som allerede nevnt var TAG i utgangspunktet et lokale for frie sceniske teatergrupper i Trondheim som også rommet andre kulturvirksomheter. Det hadde en sterk profil for barne- og ungdomsteater, men åpnet seg etter hvert også opp for det nye, eksperimenterende prosjektteater og gjestspill. De gruppene som sto bak TAG, var Cirka-teatret, Magne Vox, Petrusjka og Studio-teater. TAG ble en egen stiftelse i 1994 i forbindelse med at det fikk nye lokaler. Cirka Teater var en av de frie gruppene som satt i det nye styret, og som særlig bidro til at

... Teaterhuset blir en utadrettet scene med åpenhet overfor alle de trondhjemske friteatergruppene, og ikke minst en scene for gjestespill fra inn- og utland (L. Hovik, «Cirka Teater, sånn cirka teater? - En frittgående teatergruppe i Trondheim», i Buresund/Gran, 1996, s. 76).

Da Kristian Seltun ble ansatt som kunstnerisk leder i 1998, begynte en periode med en profil som la stadig større vekt på å koble teatret opp mot de samme internasjonale nettverkene som BIT Teatergarasjen og Black Box Teater. Kristian Seltun overtok i 2001 som teatersjef på Black Box Teater i Oslo og ble etterfulgt av Silje Engeness som kunstnerisk leder ved TAG.

Hun skriver i en utredning om driften av TAG med tanke på situasjonen i 2002 at vedtatt årsbudsjett lå på ca. 2,3 millioner kroner. Andre midler som det ble søkt om, ville så komme i tillegg, det være seg midler fra legater eller andre offentlige midler som det er blitt søkt om. Om administrasjonen skriver hun under

fakta anno 2002 at den består av en daglig leder i 100 % stilling, en prosjektmedarbeider i 75 % stilling, en tekniker i 75 % stilling og en økonomimedarbeider i 50 % stilling. De hadde også en sivilarbeider. I 2002 er Trondheim kommune viktigste økonomiske bidragsyter, og kommunen dekker husleien og gir dessuten ca. 570 000 kroner til drift. Sør-Trøndelag fylkeskommune ga i 2002 250 000 kroner i støtte, en økning på 70 000 kroner fra året før. TAG har også en koordinatorfunksjon for Kulturell nistepakke, scenekunstbiten, og Norsk Scenekunstbruk.

I perioden 2000-2002 har TAG mottatt kr 350 000,- årlig fra Norsk kulturråd i forbindelse med prosjektet «Rom for kunst». Midlene har blitt brukt til lønninger, info, leie av ekstern scene og lokal co-produksjon. Når «Rom for kunst» avsluttes har TAG pr. i dag ingen andre muligheter for å dekke inn tapet. TAG har sendt søknad til statsbudsjettet for 2003 på kr 1 000 000,- (S. Engeness, intern utredning for TAG).

Silje Engeness gir en oversikt over utviklingen av styringsfunksjonen ved TAG: I 1993 besto styret av en representant for hver av de fire teatergruppene som var med på å drive Teaterhuset, samt to eksterne representanter, utvidet til tre fra 1998. Etter hvert har de fire grunnleggende gruppene redusert sin representasjon fra fire til to, mens det i dag sitter fra fire til fem eksterne medlemmer i styret. Det var i 1993, altså i tiden omkring at TAG ble egen stiftelse, at daglig leder både hadde kunstnerisk og økonomisk ansvar, men det var først i 1998 at tittelen kunstnerisk leder ble tatt i bruk på bakgrunn av at årsmøtet hadde bedt om at en stillingsinstruks ble utarbeidet. I 1993 ble der også etablert et kunstnerisk råd / en programkomité som har et rådgivende forhold til daglig leder. Fra 2001 utpeker daglig leder selv sitt eget kunstneriske råd som skal godkjennes av styret. I handlingsplanen for 1997-1999 het det at det måtte avklares hvilket samspill det skulle være mellom TAGs to funksjoner: det å være utleiescene for de lokale gruppene og eget produksjonssted.

1996-97 blir TAGs funksjon som kompetansesenter satt i fokus. Sett utenfra kan det virke som at kurs og pedagogikk prioriteres høyere enn forestillinger (S. Engeness, intern utredning TAG).

Etter at Kristian Seltun tiltrådte som kunstnerisk leder, ble det imidlertid klart at en ville satse på gjestespill og koproduksjoner. Dette skjedde som en klar konsekvens av at TAG hadde fått en kunstnerisk ledelse med ambisjoner om å gå inn i et strukturelt og nettverksbasert samarbeid med de andre større produksjonsteatrene i Norge, BBT og BIT, men i sin formålsparagraf var TAG like mye et kompetansesenter med vekt på barne- og ungdomsteater som et forum for samarbeid mellom grupper. I dette lå en liten uklarhet som den kunstneriske ledelsen har kunnet bruke til å fremme en ny profil, siden samarbeid mellom grupper kan være lokalt så vel som nasjonalt og internasjonalt. Det å presentere nytt samtidsteater i Trondheim ble tolket som et fellesanliggende for alle interessentene i TAG. Denne satsingen har nok også vært med på å plassere TAG inn i en større sammenheng og har dannet basis for en satsing på linje med BBT og BIT. Når det gjelder å få dette til har støtten fra Rom for kunst-programmet vært av grunnleggende betydning, og det gjennomslaget TAG har fått for støtte på statsbudsjettet, bekrefter relevansen av den nye satsingen som den kunstneriske ledelsen har stått for. Dette er en av Rom for kunst-programmets viktigste spin-off-effekter. Av den tabelloversikten over forestillinger og publikum 1994 og 2001 som blir gjengitt på neste side, kan en se hvordan den gjennomsnittlige dekningsgrad i forhold til publikumskapasitet har utviklet seg. Til tross for at antallet forestillinger nærmest er halvert fra 151 i 1994 til 88 i 2001, er den gjennomsnittlige dekningsgraden i 2001 på det samme nivået som i 1994, 73,0 % mot 75,3. Tilsvarende var det i 1994 7756 publikummere og i 2001 5243. Det må sees i forhold til et lavmål i 1999 på 4770 og en gjennomsnittlig dekningsgrad på 62,5 %. Når en sammenligner dette med dekningsgraden på forestillinger ved gruppene i stiftelsen bak TAG, ser en at de i 1994 sto for 42,4 % av antallet forestillinger og 34,9 % av publikumstallet, mens tallene for 2001 viser 27,3 % og 30,3 %. Det viser at den kunstneriske linjen med sterkere grad av gjestespill med støtte fra Rom for kunst-programmet faller sammen med publikumsinteressen(ref. Forestillinger/publikum, 1994-2001, tabelloppstilling ved TAG).

Teaterhuset Avant Garden har fått 450 000 kroner fra Rom for kunst-programmet over en periode på tre år, fra 2000 til 2002, til å styrke TAG som regional nettverksarena og mottagerscene. Disse midlene var øremerket den daglige driften i den forstand at Rom for kunst-programmet unntaksvis ga støtte som også kunne brukes på lønn, i tillegg til at det skulle være midler for å styrke den lokale koproduksjonen. Det var også behov for flere penger til leie av ekstra scene og bruk av annet rom.

Dette ga oss trygghet i forhold til situasjonen. Vi kunne betale folk for å jobbe mer enn det som har vært vanlig før (S. Engeness, samtale, 11.04.2003).

Det gjaldt leieavtale med Trøndelag Teater så vel som støtte til lokale koproduksjoner. Eksempler på slike lokale koproduksjoner er «The Norwegian Revolutionary Opera» i februar 2001, en produksjon som ble vist både i Trondheim og Oslo. Gruppen var The Four fra Svartlamoen, og de fikk produksjonstid i salen. Det var en ubetinget lokal suksess, og forestillingen hadde en pedagogisk funksjon gjennom den lokale forankringen. En annen koproduksjon var «Paper Cuts» med Ellen Rød/Nelle Ink sammen med Tore Bøe. Det var et prosjekt som var basert på en dekonstruksjon av et filmmanus med lyd og filminstallasjon på scenen. Teater Dakini og Catherine Kahn har også fått midler til koproduksjoner med TAG. Kahn arbeider på linje med flere av disse kunstnerne med crossover i forestillingen «Playing, Staying, Having Pleasure», som også ble vist på BBT i Oslo. Statsstøtten til TAG og teaterhusets permanente drift ble i 2002 gitt ut fra det argumentet at prosjektstøtte ikke er tilstrekkelig for å sikre prosjekter hvis der ikke er en infrastruktur til å ta seg av koproduksjon og kuratorvirksomhet. Derfor er det nødvendig med en støtte på årsbasis over statsbudsjettet som er satt til 600 000 kroner per år fra 2003.

Nettverk for scenekunst: realeffekt i forhold til arena og spin-off

En kan oppsummere realeffekten av Nettverk for scenekunst ved å se på den samlede effekten av arena og spin-off . Gjennom å

støtte BBT, BIT og TAG som regionale nettverksarenaer som kan samarbeide om å vise koproduksjoner og internasjonale gjestespill, har en skapt en ny riksdekkende arena for ny scenekunst i Norge. Mens BBT og BIT hver for seg har hatt tilstrekkelig grunnlag for å drive slike nettverksarenaer, er det ikke tvil om at de også står sterkere gjennom at TAG er kommet på statsbudsjettet. Uten Rom for kunst-programmet ville denne prosessen ikke kunnet settes i gang med en slik styrke som Nettverk for scenekunst har fått, og Nettverkets sterkeste spin-off er sikringen av Teaterhuset Avant Gardens videre drift og medvirkning i et nettverksarbeid som i utgangspunktet dekker Sør Norge. I forhold til Rom for kunst-programmets ønske om mobilitet og nettverksbygging i forhold til utvikling av nye arenaer kan en absolutt si at Nettverk for scenekunst har svart til forventningene. I 2002 ble samtlige av Nettverkets produksjoner vist minst to ganger på hvert sted. En av produksjonene var direkte støttet av Nettverket, og det gjaldt Jo Strømgren Kompanis forestilling «Velkommen til Færøyene», som ble produsert som en del av turnéavtalen. Nettverket sto også bak visningen av norsk scenekunst i Brussel høsten 2002, som utløste en særskilt bevilgning på 75 000 kroner fra Utenriksdepartementet samt 200 000 kroner fra det flamske samfunnet i Belgia i tillegg til de midlene som Kaaitheter i Brussel la ned i prosjektet. Våren 2003 har Nettverk for scenekunst vært delaktig i en stor belgisk satsing i Norge under hovedopplaget Flamsk vår,

en sesong med flamsk scenekunst på Teaterhuset Avant Garden, Black Box Teater og BIT Teatergarasjen (Nettverk for scenekunst) (BIT, våraprogram, 2003).

Det må også ansees som en av spin-off-effektene i forbindelse med Rom for kunst-programmet at et så stort arrangement er blitt mulig. En ville vise en ny generasjon med flamsk-belgiske teaterarbeidere i bytte mot det programmet som ble vist fra Norge høsten 2002 i Brussel. Foruten Nettverk for scenekunst var Flamsk vår støttet av Norsk kulturfond og Departement Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, Vlaanderen.

Når det gjelder det videre arbeidet med Nettverk for scenekunst, sies det i en rapport at formålet er

... gjennom felles programmering av norske og internasjonale grupper å bedre tilbudet av samtidens scenekunst overfor publikum i Norges tre største byer, samt, der det er mulig, å knytte nettverket opp mot relevante mellomarrangører rundt om i landet (Budsjettsøknad for 2004).

Gjennom Nettverkets virksomhet har en også frigjort kapasitet til nyskaping i det norske scenekunstmiljøet, fordi flere av de nye produksjonene blir garantert en viss omsetning gjennom nettverksarbeidet. Gjennom at TAG er kommet på statsbudsjettet, er nye kulturmidler utløst. Nettverket som sådan støttes i alt med 1,4 millioner kroner på statsbudsjettet i 2003 mot 500 000 kroner i 2002. Tallene for bruken av midlene i 2003 blir gjengitt nedenfor. Det understrekes dessuten fra Nettverket at publikumsoppslutningen er god, og at pågangen fra kompanier som ønsker å bli presentert gjennom nettverket, er enorm. Det understrekes også at de administrative kostnadene som dekkes gjennom Nettverk for scenekunst, er svært lave. Grunnen til det skal være at en stor del av disse utgiftene dekkes gjennom teatrenes separate budsjetter. Da blir det mer midler til produksjon og distribusjon. Dermed blir hovedkonklusjonene at Nettverkets realeffekt er svært positiv med tanke på at de bevilgende midlene har bidratt til å muliggjøre et nettverk og en infrastruktur som har virkeliggjort den kunstformidlingen som Rom for kunst har villet tilrettelegge for. Nettverket har en klar mobil karakter, og det situasjonistiske aspektet er fremtredende i måten nettverket fungerer på, og derigjennom er det en klar sammenheng med Rom for kunst-programmets idégrunnlag og motivasjon. Pengene som er blitt bevilget over Rom for kunst-programmet, er altså brukt til å utvikle en infrastruktur for samarbeid om visning av teater- og danseforestillinger som omfatter de tre største byene i Norge. De er brukt både til å støtte turneene og til å utvikle og styrke nettverksarbeidet mellom Black Box Teater, Oslo, BIT Teatergarasjen i Bergen og TAG i Trondheim, og derigjennom er disse blitt styrket som plattformorganisasjoner.

BERGEN ART FESTIVAL

Bergen som arena og BergArt 1999

Bergen kommune har hatt en særlig vilje til innsats når det gjelder å legge forholdene til rette for en kulturbyutvikling som prøver å fange opp nye trender i tiden. Det betyr ikke at pengene hele tiden har sittet så løst, men det er et faktum at bykommunen har utviklet støtteordninger til det frie kultur- og kunstlivet som i hvert fall Oslo-kunstnere og teaterfolk har sett med en viss misunnelse på. Et av kjennetegnene for denne kulturbyutviklingen har vært viljen til å se og forstå synergieffekter mellom kunnskap og kultur. Det kan være inspirert av at Universitetet i Bergen på 1960-tallet og 1970-tallet utviklet aktive miljøer for kunstfaglig kunnskap gjennom at blant annet litteratur-, kunst- og teatervitenskapelig forskning forsøkte å nyorientere seg i forhold til samtidsperspektivet. Den klassiske forankringen ble ikke som et blylodd. En lot blikket speide utover den norske kysten istedenfor ensidig å hegne om den nasjonale kulturarven. Dette kom på mange måter til uttrykk i planleggingen av Bergen som en av ti europeiske kulturbyer i år 2000. En snakket om kunnskapsbyen med like stor selvfølgelighet som opplevelsesbyen og kunstbyen.

Dette ble oppsummert som Bergens spisskompetanse i Bergen Kommunes Handlingsplan for kunst og kunstnere i Kulturbyen Bergen:

Universitetet i Bergen, Høyskolen i Bergen og Norges Handelshøyskole er nasjonalt og delvis internasjonalt sterke utdannings- og forskningsinstitusjoner. Likeså utgjør Festspillene, Nattjazz, Bergen Filharmoniske orkester, BIT20 Ensemble, Den Nationale Scene, Bergen Internasjonale Teater, Nye Carte Blanche, Vestlandets Kunsthøgskole, Griegakademiet, Hordaland Teater, Hordaland Kunstnersenter, Bergens Kunstforening og kommunens muséer og kunstsamlinger institusjoner på nasjonalt og internasjonalt nivå. Kunstnere og fagfolk styrker byens spisskompetanse (Handlingsplan for kunst og kunstnere i Kulturbyen Bergen, 1997, kap. 3).

Den profilen som Kulturby Bergen 2000 etter hvert fikk, ble til dels sterkt kritisert av journalister i Oslo-pressen så vel som av professor i medievitenskap ved Universitetet i Bergen, Jostein Gripsrud. Det en særlig etterlyste, var de store «stjernenavnene» i samtidskunsten. Kulturjournalister som Hans Rossiné i Dagbladet slo opp kulturbyprogrammet i Bergen som et lokalt fenomen som i sin «... grenseløse fattigdom har måttet satse bare på det «folkelige», båtmesser og slikt» (Dagbladet, 18.2.2000). Det slike oppslag overså, var at tiden etter hvert var i ferd med å miste sin interesse for «stjerneavn». Det gjelder også medieforskeren Jostein Gripsrud, som skal ha uttalt at Bergen ikke har som mål å presentere kunstuttrykk på europeisk toppnivå (referert i *Portal*, magasin utgitt av MIs journaliststudenter, 2003, s. 26). Til det er å si at den internasjonale kunstutviklingen har utviklet seg bort fra det å dyrke de store sentra som basis for en tradisjonsorientert og håndverksbasert «stjernekunst» (jf. K.O. Arntzen, «Kulturby og journalistikk», Dagbladet, 1.3. 2000). Begrepet «toppnivå» er en romantisk karakterbetegnelse på håndverksmessig beherskelse. En slik beherskelse er ikke lenger målet for kunstutøvelsen, men det er et av mange virkemidler. Gjennom store deler av 1990-tallet var trenden blitt å søke det marginale, opplevelsen og det å utforske nye arenaer istedenfor å skulle vise «stjernekunst».

Bevilgningene var dessverre altfor små til å få den helt store effekten ut av dette kulturbyåret 2000 i Bergen, men like fullt lyktes en

i å utforske noen nye arenaer for kunst. Denne kanskje i noen grad intuitive forståelsen for tidens kunstutvikling vil nok være noe kulturbyåret etter hvert vil bli kreditert for. Mye av det forbedrende arbeidet for kulturbyåret 2000 lå nedfelt i en kommunal utredning om Kulturbyen Bergen fra 1993. I den la en vekt på at Bergen representerer et konglomerat av historie og topografi, lokalitet og identitet, som mange av de kunstnerne og akademikerne som har valgt byen som sin arbeidsplass, har trukket sterke vekslers på. Det var hit Henrik Ibsen ble «headhuntet» av Ole Bull for å bli teaterleder i 1850, og det var her Nordahl Grieg skrev sin kritikk av jobbetiden som teaterregissøren Hans Jakob Nilsen virkeliggjorde scenisk i oppsetningene på 1930-tallet ved Den Nationale Scene. Og da Oslos kunstliv var velforankret i orientering mot Roma og Paris på 1950-tallet, hentet aktive Bergens-kunstnere opp kunstpedagoger fra København til å utdanne en ny generasjon gjennom Studieatelieret, det som senere blir til Vestlandets Kunstakademi (i dag avdeling ved Kunsthøgskolen i Bergen). Gruppe 66 var et initiativ som satte Bergen på billedkunstkartet med sine aksjoner og utstillinger, og noen av dem som var med i denne gruppen, var blant initiativtagerne til Galleri 1, som ble startet opp i Finnegården på Bryggen i 1969 (M. H. Larsen, s. 52). Ellers var Festspillene i Bergen siden oppstarten i 1953 en viktig formidler av ny kunst til Bergen og Norge. Bemerkelsesverdig i scenekunstsammenheng var lanseringen av den amerikanske postmodern dance under Knut Thomassens tid som festspilldirektør på 1980-tallet, da festspillpublikummet fikk stifte bekjentskap med sentrale amerikanske dansere og koreografer som Molissa Fenley og Trisha Brown.

I 1983 starter hovedfagstudenter ved Teatervitenskapelig institutt Bergen Internasjonale Teaterfestival, og internasjonalt kjente kunstnere inviteres til Verftet. På midten av 1980-tallet blir den nedlagte United Sardin Factory (USF) oppdaget som et potensielt sted for et kunstnerhus, og Kulturhuset på Verftet utvikler seg til et sentrum for ung og eksperimentell kunst. USF har også innredet gjesteatelier for utenlandske kunstnere. Hordaland Kunstnersentrum (startet opp i 1976, senere Hordaland Kunstsenter) flyttet i 1985 inn i en nyoppusset gammel bygning på Klostret med

kafédrift og fast galleri samt administrasjon. Symptomatisk for utviklingen av Bergen som en kulturby med stor relevans for resten av landet var det at store deler av landets kulturelite for øvrig drev med «kulturjogging» i Bergen under Festspillene, og interessen var stor for festspillutstillingene i Bergens Kunstforening så vel som for Nattjazzzen, som har blitt arrangert samtidig med Festspillene. Det var også stor oppmerksomhet omkring arrangementene til Norsk Forfattersentrum Vestlandet og de festivalene for samtidsmusikk som etter hvert ble arrangert. Kulturhuset USF i en nedlagt sardinpakkefabrikk på Georgernes Verft var en stiftelse som ble etablert av kommunen, fylkeskommunen og staten for drift av et kultursenter som ble åpnet i 1993. Flere kulturaktiviteter var allerede lagt til dette området, slik som den første Bergen Internasjonale Teaterfestival høsten 1984. Her kom også den første Bergen Music Factory-festivalen om våren 1985. For å få tilbudet for samtidsmusikk trukket litt bort fra den mest hektiske festspilltiden arrangerte Ny musikk avdeling Bergen Autunnale-festivalen om høsten. Kammermusikkensemblet BIT 20 etablerte seg på slutten av 1980-tallet, og med bakgrunn i det samme musikkmiljøet ble Opera Vest etablert som et nytt initiativ for opera- og musikkteaterkunst.

Et aktivt filmmiljø utviklet seg etter hvert i Bergen, særlig med tanke på kortfilminitiativene på 1980-tallet. Bergen hadde ikke bare Norges, men også Nordens største filmklubb på 1980-tallet, med 3000 medlemmer (Studvest, 5.2.2003). I 1993 flyttet filmklubben inn i Cinemateket på Verftet. Bergen Internasjonale Filmfestival (BIFF) har mye av sin kompetansebakgrunn fra dette miljøet. Kinosjefen i Bergen var interessert i initiativet for en ny filmfestival i Bergen, og daværende direktør for Kulturby Bergen 2000, Morten Walderhaug, mente at en slik festival burde slutte seg til initiativet for en høstfestival i oktober måned under kulturbyåret. Kulturavdelingen i Bergen hadde i Bergen kommunes kulturmelding fra 1993 signalisert at byen skulle utvikles til et senter for nyskapende kunst. Et resultat av denne intensjonen var at det i den videre handlingsplanen ble stipulert med en Bergen Nykunstfestival som forslagsvis fikk sin egen budsjettpost (Handlingsplan for kunst og kunstnere i kulturbyen Bergen, 1997: Oversikt over

nye tiltak). Bergen Art Festival er virkeliggjøringen av denne ideen, som så ble fulgt opp av Kulturby Bergen 2000. Et pilotprosjekt for en Bergen Art Festival (BergArt) ble prøvd ut allerede i 1999. I kulturbysekretariatet så en potensialet som lå i å samle flere arrangementer over noen uker i oktober 2000. Dette ble begynnelsen på den plattformfestivalen som også Kulturrådet har støttet gjennom Rom for kunst-programmet. En plattformfestival innebærer at flere partnere slår seg sammen for en felles mønstring med felles markedsføring.

Fra 1990 ble Bergen Internasjonale Teater en fast prosjektteaterorganisasjon med tilhold i Teatergarasjen på Nøstet, og på Den Nationale Scene ble det satset på ny norsk dramatikk. I det hele tatt er det et langt lerret å bleke når en skal peke på forutsetningene for BergArt-festivalen. For utviklingen av ny billedkunst var galleriprosjektet Otto Plonk svært viktig. Det eksisterte noen få år på midten av 1990-tallet i et gammelt varehus i Marken. Det å finne alternative rom for visning av kunst er blitt kalt galleriaksjonisme, og en slik aksjonisme har ifølge Veronica Diesen hentet inspirasjon fra teknokulturen og dens klubbetableringer (ref. V. Diesen i *Art action*, 1958-1998, s. 246). Ved siden av utstillinger viste Otto Plonk performancearbeider. Diesen beskriver ellers hvordan Galleri Otto Plonk drev med overskridende eller hybrid virksomhet i ambient og interaktiv retning ved å vise til Euro non stop dancing av Tobias Bernstrup og Lova Hamilton, en installasjonsforestilling bestående av diskolys og hodetelefoner festet til taket. Musikken hørtes kun gjennom hodetelefonene, og publikum kunne selv velge om de bare ville høre på, eller om de ville danse. En slik dynamisk forståelse av rommet gir kontekst til en utvikling hvor delt eller felles opplevelse erstatter den individuelle estetiske erfaringen. Slik oppstår en estetisk overskridelse hvor det omgivende rommet blir en integrert del av det kunstneriske uttrykket.

Bergen har trendsettere innen alle kunstgrener, kunstnere på høyt nivå som våger og vil, og som utmerker seg nasjonalt og internasjonalt. De fleste av disse har «organisert» seg i «Kunstnernes Veiplan» - en pådrivergruppe for de frie kunstnerne i Bergen. Fremstående representanter for samtidskunsten er blant annet Bergen Internasjonale Teater, BAK-truppen, Music Factory, BIT20

Ensemble, Galleri Otto Plonk og Autunnale festivalen (Handlingsplan for kunst og kunstnere i Kulturbyen Bergen, 1997, kap. 3).

I et senere strategisk dokument for styrking av kunst- og kulturpolitikken i Bergen vises det til at Bergens ambisjon er at kunst og kultur skal være en premissleverandør for byens utvikling. En bakgrunn for det er ønsket om at byen skal ha særegne og profilerte kulturakser:

Visse sentrumsområder i Bergen har en høy konsentrasjon av utøvere og institusjoner innen kunst og kultur, og utmerker seg på denne måten som etablerte eller potensielle kulturakser/kvartaler (Strategisk dokument for fortsatt styrking av kunst- og kulturpolitikken i Bergen, vedtatt i bystyret 9.12. 2002, kap. 9).

Bergens kulturdirektør Bjørn F. Holmvik uttaler at Bergens ambisjon er at kunst og kultur i fremtiden skal være grunnlaget for byens utvikling og fornyelse.

Målet er å skape et særegent og profilert kunstmiljø som gir gode forhold for kunstnere, og samtidig øker publikums tilgjengelighet til kunst og kunstopplevelser (*Portal*, magasin utgitt av MIs journaliststudenter, 2003, s. 26).

I et notat fra tidligere prosjektkoordinator for Bergen Art Festival, Sverre Chr. Wilhelmsen, heter det at Bergen Art Festival er en ny mønstring som med «bred tidsmessig eksponeringsflate» hver høst skal servere kunst og kunstopplevelser på ulike arenaer i byen (BergArt, Bergen Art Festival, fra idé til praksis, 28.02.01). Festivalen fant første gang sted som pilotprosjekt. Om bruk av rom heter det at BergArt tok i bruk en rekke ulike arenaer. Festivalen varte i 1999 fra 1. oktober til 17. november og hadde et gebiss i et tannglass som symbol. Den var ifølge arrangørene en nyskapning i byens kulturliv med bredde i både tid og rom, og den skulle presentere kunst og kunstopplevelser innenfor en rekke sjangrer. Utgangspunktet var fire eksisterende høstfestivaler i Bergen innenfor teater og dans, litteratur, jazz og samtidsmusikk. BergArt mottok penger til forprosjekt i 1999 fra Kulturbyåret, og var for 2000 tiltenkt en sentral plass i kulturbyprogrammet. Intensjonen var å etablere BergArt som en fast scene for nye kunstuttrykk. Dette er bakgrunnen for at Kulturrådet betraktet BergArt som et mulig

prosjekt å støtte i forbindelse med Rom for kunst-programmet. Etter søknad til Norsk Kulturråd ble BergArt tildelt støtte med en bevilgning på 1040 000 kroner over tre år, noe som i praksis beløp seg til 340 000 for 2000, og med tilsagn om 300 000 på hvert av årene 2001 og 2002 (ref. regnskap Rom for kunst-2000).

BergArt 2000: «Den gule sementblander»

BergArt 2000, som fant sted i perioden fra 3. oktober til 30. november som en del av Kulturbry Bergen 2000, satset på å definere seg i forhold til bruk av rom. I det ovennevnte notatet legges det vekt på at en tar i bruk svært forskjellige offentlige rom, slik som Teatergarasjen, Bergens Kunstforening, Scene USF, Danseteatret (Carte Blanche), Hordaland Kunstsenter, Fløyen og Riksveg 553, Bergen Kino, Studentsentret, Cinemateket, Sardinien (klubblokallet på USF), Galleriet Kjøpesenter på Torvalmenningen, Festplassen, Vestlandske Kunstindustrimuseum, Melvær bokhandel i Galleriet, Hotel Norge, Norges Handelshøyskole osv. En ville utfordre publikum gjennom bruk av alternative rom. Meningen var at publikum skulle møte kunst i nye og uvante omgivelser, noe som var i tråd med situasjonistenes manifest fra slutten av 1950-tallet.

Festivalen har fått prøvd ut samarbeidsformer mellom visningssteder med utfyllende kompetanse innen produksjon og formidling av prosjektbasert kunst. Festivalnettverket skaper større formidlingsflate for denne kunsten, og den enkelte institusjon/samarbeidspartner får muligheten til å tilby sitt publikum et uttrykk som ellers ikke uten videre eksponeres akkurat her (notat fra S. C. . Wilhelmsen, 28.02.2001).

I det siterte notatet blir det også reflektert over plass i opinionen og mediedekningen, noe som også er interessant å referere fordi et hovedpoeng er viktigheten av å innarbeide smidige interne og eksterne kommunikasjonskanaler. På den måten skulle en styrke utbyggingen av de kunstneriske strategiene og det som Wilhelmsen viser til som festivalens kjerneverdier. Dette innebar å utnytte dynamikken i

... en felleskultur bygget på en uformell og åpen struktur, samtidig som festivalen utad gjerne oppfattes å være under utvikling i retning av en fas-

tere organisasjon, en faktor å regne med i kultur-Bergen (notat fra S. C.. Wilhelmsen, 28.02.2001).

Det er ingen tvil om at festivalen i 2000 fikk en svært god medie-dekning med en stor mengde forhåndsomtaler, lanseringsstoff og kritikker fra de enkelte arrangementene. En kan nevne Oktoberdansen, Bergen Internasjonale Filmfestival (BIFF), Forfattersleppet, det billedkunstorienterte Rhizome/Point Break-arrangementet i Bergen Kunsthall (Bergens Kunstforening), Autunnalen med BIT20 og Opera Vest og Vestnorsk jazzsenter med Flozz-arrangementet. Det var en imponerende bredde i 2000-arrangementet som var båret frem av et ønske om å dele på utgiftene og lansere seg i fellesskap. Et spesielt arenafremmende tiltak i betydning av å utvikle byrommet var utstillingene ved Galleri By the Way. BTW ligger i et av Bergens mest trafikkerte kryss, og det dreier seg om vindusutstillinger i en bygning som tilhører kommunen, og som er det eneste gjenværende bygningselement i Bergens aller første jernbanestasjon. Dette er et galleriprojekt som var med i Bergen Art Festival under Kulturby Bergen 2000, og som stiller ut etter «vindusshopping»-prinsippet. Det heter om Galleri By The Way at det

... har blitt et sentralt visningssted for samtidskunst i Bergen. Billedkunstnerne Ingrid Berven og Annette Kierulf er initiativtakerne til galleriet, som består av fem vinduer vendt ut mot gaten i et av byens mest sentrale og trafikkbelastete strøk. Galleriet har i år 2000 stått for tolv utstillinger med til sammen 24 kunstnere. Konseptet er kunst via «Window shopping» (Norsk Kunstårbok 2001, s. 94).

Slik sett kan en si at en med Galleri By The Way står overfor et særlig situasjonistisk romprosjekt i den forstand at det er preget av det flyktige blikket til tilskuere som haster forbi. BTW har fortsatt sin virksomhet etter medvirkningen i BergArt 2000 og har markert seg som et særegent galleri midt i det mest trafikkerte sentrum av Bergen. I 2001 ble BTW støttet av Bergen kommunes kulturavdeling med 55 000 kroner i tillegg til en støtte på 110 000 kroner fra Rom for kunst-programmet.

BergArt skulle være en arena for det som enda ikke hadde etablert seg. Det skulle være et forhold mellom del og helhet, og for å få

dette til var det nødvendig med en prosjektkoordinator. Det var den tidligere informasjonsmedarbeideren ved Den Nationale Scene, Sverre Wilhelmsen, som arbeidet tett sammen med styreformannen i Hordaland Kunstsenter, billedkunstneren Jørgen Blitzner, som kunstnerisk koordinator. De la vekt på en god dialog med de bevilgende myndigheter og at Bergen Kommunes intensjon om en Nykunstfestival skulle kunne ansees som oppfylt med BergArt. Nykunst var et begrep som skulle omfatte nye kunstsjangrer og hybridiseringsaspektet. En var klar over at dette ikke i stor nok grad var blitt ivare tatt ved de større kulturinstitusjonene. Bergen kommunes kulturavdeling var altså sterkt inne i denne satsingen, og det er klart at Kulturrådets støtte til BergArt har utløst en del midler fra de kommunale myndigheter. Det var også et poeng at BergArt skulle samarbeide og delta i den internasjonale, roterende festivalen ArtGenda, som sommeren 2002 ble avholdt i Hamburg. Denne festivalen berørte ellers 17 byer i 10 land, med sekretariat i København, og var et uttrykk for den uformelle nettverksbyggingen innenfor billedkunsten. Planleggingen gikk ut på at et eget ArtGenda-arrangement skulle kunne holdes i Bergen i 2006.

Når det gjelder det konkrete programtilbudet i 2000, ble det lansert i en pressemelding som var formulert som «tips til pressen» datert 29.09.00. Der heter det at «...Bergen Art Festival «tjuvstarter» med sementblander på lørdag. 59 dager med kunstnerisk ferskvare i perioden 3. oktober til 30. november». BergArts logo var nemlig en gul sementblander. BergArt skulle være en sentral for opplevelse, særlig når en gikk ut med lunsjsamtaler om kunst hver onsdag under tittelen «BergArt hjelper deg!». Disse lunsjmøtene fant sted i Bergens Kunstforening. Samtalene ble startet onsdag 11. oktober under ledelse av kunstkritikeren og kunsthøgskoledekanen Øystein Hauge, som hadde invitert medlem av Makt- og demokratiutredningen Siri Meyer. Spørsmålet som ble stilt, var om hvilke påvirkningsmuligheter kunsten og kunstneren kunne ha i en ny offentlighet. De senere samtalene ble også ledet av Øystein Hauge, f.eks. fortalte Lars Fr. Svendsen 18. oktober om kunstens «avmaterialisering». 25. oktober sto det på programmet at professor i medievitenskap ved Universitetet i Bergen, Jostein

Gripsrud, skulle fortelle om forskningsprosjektet «Kulturell uorden». På denne måten ble BergArt solid plantet i en del temaer som ble reist gjennom forskjellige kunst- og kulturforskningsprosjekter.

Et større prosjekt foreberedt av en kuratorgruppe som en kunsthappening med installasjoner og digitale medier var «Rhizome». Det var et prosjekt som hadde sin base i Hordaland Kunstsenter, men som fant sted i Kunstforeningens lokaler. Det var en videreføring av «Map/Nomadiske maskiner», et klubbsymposium som ble arrangert under BergArts forprosjekt 1999. Rhizom er et begrep hentet fra postmoderne filosofi (Deleuze/Guattari, 1977) og som viser til en rotvekstmetafor, om hvordan planterøtter griper inn i hverandre under jorden, slik at det oppstår tversgående eller langsgående usynlige forbindelseslinjer. «Point break» var et arrangement som skulle fokusere på ny samtidskunst gjennom interaktiv scenografi og utagerende jazzmusikk. Onsdag 1. november var det sleppefest med forfattere under BergArt-festivalen. Den varte til 12. november og representerte en rekke arrangementer basert på opplesninger og symposier, slik som det symposiet som ble holdt om Kjartan Fløgstads forfatterskap. Flozz var en tre dagers jazzfestival arrangert av Vestnorsk Jazzsenter. Festivalen for ny musikk, Autunnalen, gikk av stabelen 3.-17. november:

Som en del av Bergen Art Festival vil Autunnale i 2000 gi en forsmak på hva vi kan vente av kunstneriske muligheter i et nytt tusenår. Møter mellom kunstartene og teknologi preger årets festival, som kan by på en rekke konserter, ny dans og musikkdramatikk, musikkteater, workshop i komposisjon og teknologi. Autunnalen er også opptatt av barn og ungdom fra forskjellige miljøer (BergArt, pressemelding 2.11.2000).

I dette lå det også en klar indikasjon av at det var en tverrkunstnerisk intensjon i BergArt, i tillegg til at det skulle være en felleskulturell opplevelse med åpen struktur. De enkelte partnerne oppsummerte ganske positivt, selv om der lå en ulmende misnøye med at så mye av midlene gikk til markedsføring.

BIT Teatergarasjen koproduserte noen av de store enkeltprosjektene under BergArt 2000, slik som Oktoberdans (3.-15. oktober) og Elsebet Rahlffs «Verdens flagg» på Festplassen (ref. K.O. Arnt-

zen i *Kunst*, 2003:02,s. 22). Det ble åpnet 5. oktober med hundre flagg i en svær gruppering. Det var nasjonalflagg fra hele verden i en og samme farge, en multifarget grå med nasjonalsymbolene åpnet opp gjennom transparente mønstre av hull i flaggduken. Flaggene skulle åpne for spørsmål og debatt om nye identiteter, multikulturalisme og miljø.

Oktoberdans var et forsøksprosjekt på bakgrunn av et pilotprosjekt i 1997 og med mønstringer i henholdsvis 1999 og 2000, og senere i 2002. Målsettingen var at Oktoberdans skulle etablere seg som en dansebiennale med fylkeskommunal og statlig støtte. Hensikten var å dekke behovet for et forum for koreografer og kompanier i en norsk og internasjonal sammenheng, slik det går frem av et av BIT Teatergarasjens programnotater. En ville presentere samtidsdans i vid forstand. Bakgrunnen for en slik satsing var at BIT Teatergarasjen hadde satset sterkt på unge norske koreografer som Ingun Bjørnsgaard, Jo Strømgren og Homan Sharifi, samt at BIT var inne i koproduksjonssamarbeid om internasjonalt kjente koreografer og kompanier. Det gjaldt for eksempel Benoit Lachambre & Cie. fra Canada og belgisk-flamske Grace Ellen Barkey/Needcompany. Birkeland uttrykte ideen på følgende måte:

Vi trenger i dag en bevisstgjøring av offentligheten når det gjelder samtidsdansens kvaliteter. Det er behov for et instrument som kan oppgradere og oppdatere en allment utbredt oppfatning av hva dans er / kan være, ikke minst sett i lys av offentlighetens satsing på dans som uttrykk (internt programnotat, BIT).

Samarbeidspartnere skulle være blant annet Carte Blanche, Bergen Dansesenter, Kulturhuset USE, Bergen kommune, Kulturdepartementet og Norsk kulturråd. Festivalen ble altså en del av BergArt-satsingen i 2000 og deretter i 2002. I 2001 ble Meteorfestivalen organisert som en mer tverrkunstnerisk festival. Fra 2002 var det meningen at Oktoberdans skulle være åpningsarrangement i Bergen Art Festival, og jeg vil komme tilbake til hva som skjedde i 2002, som var det siste året med støtte fra Rom for kunst-programmet. La meg allikevel her referere noen resultater. Mellom 1997 og 2002 har Oktoberdans presentert 110 forestillinger for-

delt på 53 produksjoner fra 16 land. I forbindelse med avslutningen på BergArt 2000 konkluderte Sven Åge Birkeland slik:

Det brede programmet satt opp mot og sammen med tunge internasjonale aktører var en perspektivrik og riktig satsing under Oktoberdans 2000. Alle inviterte kunstnere gjorde gode gjestespill for et bra publikum i Bergen (internt programnotat, BIT).

Han understreker videre at i samarbeid med Utenriksdepartementet var ikke mindre enn 20 internasjonale eksperter på besøk, og det resulterte i at flere av de norske kunstnerne ved Oktoberdans ble invitert på internasjonale gjestespill.

Bergen Internasjonale Filmfestival (BIFF) mente i sin oppsummering at markedsføringen kunne vært bedre. Filmfestivalens kunstneriske leder Tor Fosse viser til at besøkstallet bare var 11 900 besøk, mens de hadde stipulert med 15 000. Innholdsmessig ble festivalen svært vellykket, og en bestemte seg derfor for å gi den en ny sjanse i 2001. For BergArt samlet sett heter det i sluttrapporten for kulturbysekretariatet om Bergen Art Festival under kulturbyåret:

BergArt var en av de tydeligste og mest vellykkede nyskapninger i kulturbyåret. Festivalen presenterte de fleste kunstneriske uttrykksformer, og hadde jevn høy kunstnerisk kvalitet, med en rekke internasjonale navn på listen. BergArt viste seg å være en tjenlig samarbeidsmodell for ulike organisasjoner og grupperinger innen samtidsuttrykk. Et publikumstall på mer enn 40 000 viste at festivalen nådde ut over de spesielt interesserte. Festivalen støttes av Kulturrådet de neste tre årene gjennom prosjektet Rom for kunst (prosjektrapport/programdokumentasjon, s. 71).

I dette lå en anerkjennelse av et arrangement som var basert på partnersamarbeid og gjensidig samarbeid om kulturmidler, og med utforskning av nye rom og arenaer som målsetting.

BergArt 2001: Siste år med «Den gule sementblanderen»

Det siste året med «en gule sementblanderen» forløp festivalen i perioden fra 2.10. til 10.11. på noenlunde de samme premissene og med den samme organisasjonen som i 2000. Den bygde på de

samme samarbeidspartnerne, men det var en endring ved at BIT Teatergarasjen dette året lanserte en ny festival for ny scenekunst under navnet Meteor. Det var tenkt som et forsøksprosjekt som skulle gå av stabelen mellom 2001 og 2005 i alternasjon med Oktoberdans. En ville skape en scenekunstbiennale i samarbeid med de EU-støttede scenekunstprosjektene Junge Hunde/Edenpa-nettverket. Det var tenkt som et forum for yngre scenekunstnere og teaterkompanier i norsk og internasjonal sammenheng. I et notat fra BIT Teatergarasjen heter det at vi i dag trenger en bevisstgjøring av offentligheten når det gjelder samtdiskunstens kvaliteter.

Det er behov for et instrument som kan oppgradere og oppdatere en allment utbredt oppfatning av hva scenekunst er / kan være, ikke minst i lys av offentlighetens etter hvert betydelige satsing på dette feltet. Det er vår hypotese at man i dag trenger et forum, et visningssted og et samlingssted for aktørene som for et mer allment publikum (notat).

I disse vendingene ligger der et klart sammenfall med noen av intensjonene bak Kulturrådets Rom for kunst-program. Meteor-arrangementet i 2001 ble evaluert til å ha vært i lengste laget, siden det strakk seg over 13 dager. Av scenekunstgrupper som ble presentert, kan nevnes Miguel Pereira fra Portugal, Schaubplatz fra Sveits, MC Jabber fra Storbritannia og norske Homan Sharifi. Visningene var fordelt mellom Teatergarasjen og Danseteatret Carte Blanche. Meteor skulle vise selve «essensen» av hva som rører seg i scenekunsten, og selve ordet meteor er gresk og betyr «det som rører seg, eller det som er i luften».

De enkelte partnerne oppsummerte og evaluerte sin medvirkning i det siste BergArt med den gule sementblander som logo på følgende måte:

BIFF (Bergen Internasjonale Filmfestival) understreker at de tar mål av seg til å bli en viktig publikumsfestival på et høyt kunstnerisk nivå, men med betydelig spredning. En ville

... videreutvikle forholdet til universitet og høyskoler, slik at studenter og elever fra videregående skoler blir brukere av festivalen ved at BIFF viser innholdsmessig fagrelaterte produksjoner. I tillegg er festivalarrangøren opptatt

av å vise film fra ulike verdensdeler, både for et norsk publikum og for ulike innvandrergupper i bergensområdet. I tillegg har vel ti prosent av filmene en såkalt Gay & lesbian-profil (T. Fosse, festivalleder, oppsummering, 15.1.2002).

Hordaland Kunstsenter mente at BergArt-prosjektet hadde bidratt til å styrke nettverket mellom de ulike fagområdene i Bergen, og at dette hadde ført til initiering av nye prosjekter innenfor blant annet musikk og billedkunst (ref. rapport, 5.1.2002, ved Geir Kragseth, Åse Eriksen og Jørgen Blitzner). Vestnorsk jazzsenter mente at arbeidet med BergArt har betydd en økt positiv kontakt med en rekke arrangementsmiljøer i Bergen. For sin del har jazzsenteret utviklet en ny konsertserie for fri improvisasjon med tittelen Dog Me - Dig Me.

Fra vårt synspunkt er det viktigere framover å forsøke å trekke ut synergieffekter av prosessen mellom samarbeidspartnern, enn stadig å måtte forholde seg til nye organisasjoner og prosjekter som har søkt om samarbeid og økonomisk støtte. BergArt bør ha fokus på produksjon, ikke på forvaltning (rapport til BergArt fra Bo Grønningsæter, e-post 6.2.2002).

Musikkfestivalen Autunnalen kunne melde om et publikums- og deltagerantall på rundt 1200 for 2001, noe som omfattet konserter, seminarer og pedagogiske prosjekter. Det var en nedgang på rundt 800 fra kulturbuåret, som i seg selv hadde vært et unntaksår med et vesentlig større antall. BergArt er mer indirekte til hjelp som et møtepunkt og nettverk mellom ulike kunstaktører i Bergen enn en direkte festivaloverbygning. Innflyttingen i Teatergarasjen blir beskrevet som en konsekvens av dette nettverket. Den gode dialogen med andre aktører kunne resultere i programideer for senere år (rapport fra Autunnalen ved Morten Eide Pedersen, 8.2.2002). Norsk forfattersentrum Vestlandet arrangerte Forfattersleppet 2001. Det omfattet 70 forfattere, og programmet besto blant annet av opplesningskveld for debutanter, egen lyrikkveld, egne barne- og ungdomsarrangementer og symposium med festspilldikteren for årets Festspill, Lars Amund Vaage. Til sammen trakk arrangementet over 1000 publikummere. Det heter i deres evalueringsrapport at «gjennom tilslutningen til Bergen Art Festival har Forfattersleppet et potensial til videre vekst, og visjonene for neste års slepp er høye» (8.2.2002, Sissel Kristensen/Fanny

Holmin, rapport). En kan se en meget høy arenaeffekt i disse delrapportene. Av de ikke helt fornøyde partnerne kan nevnes BIT20-ensemblet og Opera Vest, som presenterte bare ett prosjekt under selve BergArt 2001, og det var en konsert med trioen BIT20 percussion. I rapporten ble det pekt på at BIT20 var uheldig med tidspunktet, men var allikevel av den oppfatning at et slikt samarbeidsprosjekt skaper en mer spennende festival, og at BergArt kan binde «partnerne sammen». Det var imidlertid uheldig at åpningsarrangementet med Kulturakutten ikke ble det blikkfangeret det var ment å være (Rapport, 20.2.2002, Evy Singstad). Bak Kulturakutten sto Bergmund Waal Skaslien, og det var et prosjekt som skulle ha preg av en «sposj happening» utført ved musikk og lyrikkresitasjon omkring emnet å snakke om kunst, kitsj osv. Et annet prosjekt under BergArt-paraplyen var Deoran, ved fløylisten Adama Barry fra Burkina Faso og bergensforfatteren Anneke Bjørgum. De oppfattet særlig dialogen med BergArt som god.

Bergen Kunsthall er navnet Bergens Kunstforening siden 2001 bruker om sin utstillingsvirksomhet i den fine funkisbygningen ved Lille Lungegårdsvann, som sto ferdig i 1938 etter tegninger av arkitekten Ole Landmark. Bergen Kunsthall skal fokusere på en ny formidlingsstruktur på samtidskunstens premisser og gi en dynamisk interaksjon med det internasjonale kunstlivet. Sentralt i Kunsthallens virksomhet står loungekafeen og visningsrommet «Landmark» (også omtalt som Landmark lounge), som ble åpnet 12. oktober 2001. Det skulle være Bergen Kunsthalls nye møteplass og visningsrom for elektronisk kunst, noe som Kulturrådet gjennom Rom for kunst-programmet bevilget 800 000 kroner over tre år til å etablere. 3RW var arkitektgruppen bak interiør- og romutformingen i «Landmark». De skriver i en artikkel at kombinasjonen av å være offentlig restaurant/kafé og bar og rom for visning av den elektroniske kunsten er utfordrende.

Den besøkende skal engasjeres - være deltaker i et sosialt fellesskap og samtidig kunne være tilskuer til videokunst, nettkunst, performance, elektroniske og elektroakustiske konserter. Det skal holdes seminarer og forelesninger der man kan kommunisere direkte med andre kunstprosjekter ute i verden gjennom Internett (3RW, «Landmark», presentasjon i *Byggekunst*, nr. 6/2002).

«Landmark» er etter hvert blitt til Landmark lounge og må sies å ha hatt en stor betydning for å virkeliggjøre nye ideer om kunst i forhold til interaktivitet og det atmosfæriske (ambiente). Måten dette prosjektet blir videreført på driftsmessig vil ha stor betydning fremover.

Det kan her nevnes at Bergen senter for elektronisk kunst (BEK) fikk ansvaret for programmeringen på «Landmark». BEK fikk i 2000 en prøvedriftsstøtte på 500 000 kroner, og i 2001 ble de bevilget en prøvedriftsstøtte på 700 000 kroner. I tillegg til det fikk BEK bevilget en støtte på 400 000 kroner over to år til prosjektet «c9», et visningssted for elektroniske kunstformer i Bergens kunstforening. Det var lydkunstnere som Jørgen Larsson, Trond Lossius og Gisle Frøysland som sto bak BEK, og ideen var å bygge en infrastruktur som kunne benyttes av mange kunstnere. De ønsket å være et kompetanse- og nettverkssenter for bruk av elektronikk i kunstnerisk sammenheng (Trond Lossius, intervju i *Billedkunst*, nr. 5-2002). Stiftelsen BEK medvirket indirekte i BergArt gjennom samarbeidet med Bergen Kunsthall om den kunstneriske driften av «Landmark». De gikk imidlertid ut av samarbeidet med Bergen Kunsthall - Bergens Kunstforening.

«Tailsliding» og «Lovesick» var utstillingsprosjekter som fant sted i Bergen Kunsthall under BergArt. «Tailsliding» var kurert av Stephen Hepworth og formidlet av British Council. Utstillingen presenterte britiske kunstnere som Kate Bright, Peter Davies og Matt Franks. «Lovesick» var kurert av Veronica Diesen og Crispin Johannessen. Det var et utstillingsprosjekt som tok for seg temaet kjærlighet i samtidskunsten. Kunstnere som deltok, var Camila Sposati, Sabine Glasser, Fabienne Audeoud, Crispin Johannessen, Ingrid Berven, Monika Ross, Gillian Carson mfl. Som en del av «Lovesick» ble utstillingen «Love tutorials» vist i galleri Temp og Aurore Sandilje ble vist i galleri Fisk. Det ble i rapporten for samtidskunstprosjektet «Lovesick» til BergArt lagt vekt på at der var 2600 besøkende innom «Lovesick» i løpet av perioden. I ettertid var det allikevel vanskelig å uttale seg positivt om BergArt-festivalen, fordi en mente at formidlingen ikke var profesjonell i den forstand at det ikke var noe samsvar mellom kvaliteten på og be-

tydningen av enkeltkunstnere og måten festivalen ble markedsført på (Veronica Diesen i rapport fra «Lovesick», 20.12.2001). Denne kritikken må sees på som et uttrykk for «Lovesick»-prosjektets stillingtagen til BergArt og er ikke et uttrykk for kritikk av hele BergArt 2001. En ny intensjon som ble synliggjort under BergArt i 2001, var at festivalen skulle ha en vestvendt orientering og trekke inn kunstmiljøene i Stavanger og Newcastle. Det kom til uttrykk i en formulering om at BergArt «ønsker å ivareta Bergens naturlige åpenhet utover by- og landegrensene», som det heter i festivalkatalogen (Bergen Art Festival, katalog, 2001, s. 3).

Samarbeidet om KunstCruiset er rent organisatorisk spennende fordi det inkluderer flere nivåer av kunstarenaen. De involverte partnerne representerer flere nivåer av kunstarenaen. De involverte partene representerer felte kunstnere, institusjoner, kommunale avdelinger, paraplyorganisasjonen BergArt - som igjen er en sammenslutning av andre organisasjoner (*Billedkunst*, nr. 5-2001).

BergArt lanserte også en markedsføringsslogan som «Store norske Bergen kunstkompani» og erklærte at BergArt er

kulturby-barnet» som skal etablere en felles plattform for formidling av vår egen tids kunst (festivalprogrammet, s. 2).

Norsk Kulturråd ved Rom for kunst-programmet bidro altså med 300 000 kroner til denne festivalen, som ellers blant annet mottok 200 000 kroner fra Bergen kommunes kulturavdeling og 100 000 kroner fra Hordaland fylkeskommune. I likhet med de tidligere BergArt-arrangementene ble en rekke ulike arenaer tatt i bruk i forbindelse med gjennomføringen, noe som langt på vei falt sammen med de arenaene som var tatt i bruk i 2000. Bydelskultur ble også trukket inn denne gangen, slik som et tiltak som gikk ut på å konfrontere beboerne i bydelen Fyllingsdalen med ny kunst. Barmiljøer og klubber ble det også fokusert på, særlig med utgangspunkt i BIT Teatergarasjens egen bar. Her fant åpningsarrangementet sted, med - som det heter i rapporten til Kulturrådet - «dets sterke preg av virtualitet og ulike elementer i samspill», noe som viser til både en pop-community-strategi og en innsikt i det pop-ambiente. Poenget var at festivalen søkte et ambient uttrykk,

en slags clubbing-basert strategi. Om BergArt-partenes egen visjon for festivalens fremtid heter det:

BergArt er om ti år en internasjonalt anerkjent festival for samtidskunst som kjennetegnes ved fruktbart tverrkunstnerisk samvirke. Arrangørene har dokumentert evne til å dyrke frem fellessatsinger som gir publikum med spesifikke interesser innblikk i andre kunstneriske uttrykk enn dem de i utgangspunktet naturlig oppsøker (rapport til Kulturrådet).

100 Dette kunne lyde som en fanfare fra situasjonistenes manifeste fra slutten av 1950-tallet og helt svare til forventninger om kulturell nyskaping av ikke-institusjonell karakter, som kulturpolitikken på 1970-tallet ser ut til å ha kunnet ønske seg, når en tenker på uttalelsene jeg tidligere har gjengitt av Lars Roar Langslett. Derfor er det interessant at rapporten formulerer et ønske om at festivalen etter hvert skulle danne et fundament mer enn en paraply i sin utforskning av nye arenaer og nye uttrykk. I dette lå kimen til den sprengningen som kommer i oppsummeringen og den ønskede retningen for den nye utviklingen. Sterke krefter innenfor festivalen så med skepsis på at en skulle sementere den. Da fikk det ikke hjelpe at festivalen var markedsført så bra at den faktisk samletet publikum på til sammen 40 055 i 2000 og 36 093 i 2001. Eller lå der et lite signal om nedgang i den relativt lavere summen for 2001?

Det lå en kime til konflikt innbakt i spørsmålet om festivalen burde utvikles til en fastere organisasjon. Ønsket om en sementert festival i tråd med det som lå i logometamorfikken omkring en gul sementblander kom etter hvert til å virke sprengende på festivalmodellen. Det var en sprengning som ikke fikk konsekvenser før etter at BergArt 2001 var avviklet. Debatten brøt for alvor løs etter arrangementet. Den gule sementblander var symbol for festivalen både i 2000 og 2001, og en kan godt tolke det slik at en ville uttrykke en eltingens metaforikk, mangfoldet blir støpt sammen til en sterkere enhet. Det heter imidlertid i BergArts egen rapport for 2001 at Bo Krister Wallström i Bergens Kunstforening - Bergen Kunsthall i oktober/november signaliserte at institusjonen vurderer sitt engasjement i BergArt-samarbeidet for 2002. Han stilte spørsmålet om det kunne hende at deltagelsen i BergArt til en viss grad blokkerte for midler fra offentlige instanser

som allerede støttet BergArt. I så fall ville det bli et problem for samarbeidspartnerne når det gjaldt forholdet mellom helhet og enkeltpartnere. En slik spørsmålsstilling indikerte en usikkerhet omkring hvor langt en kunne gå i å utvikle en integrert og «sementert» festivalorganisasjon, og det at spørsmålet ble reist, kan sies å være et forvarsel om en viss engstelse i så måte. De enkelte partnerne gikk etter hvert inn for at organisasjonen skulle være løs, og mente at det ikke lenger var nødvendig med et slikt koordinasjonsarbeid som Sverre Wilhelmsen og Jørgen Blitzner hadde stått for med sin satsing på integrert prosjektorganisering. De to ble også møtt med kritikk for at en uforholdsmessig stor del av bevilgningene gikk med til organisasjonen og for lite til de enkelte prosjektene. Denne kritikken fikk gjennomslag, og prosjektkoordinatorerne Sverre Wilhelmsen og Jørgen Blitzner trådte tilbake. Bergens Kunstforening - Bergen Kunsthall ble deretter værende i det nye samarbeidsforumet, i hovedsak identisk med det tidligere: Forfattersentrum, Hordaland Kunstsenter, BIT Teatergarasjen, Bergen Internasjonale Filmfestival (BIFF), Autunnalen, Bergen Kunsthall og BIT20/Opera Vest.

BergArt 2002: en nysituasjonistisk festival

BergArt 2002 varte fra 11. september til 17. november. I begynnelsen gikk det tregt med å få markert festivalen som helhet. Hvor var det blitt av «Den gule sementblanderer»? Logoen glimret nærmest med sitt fravær, og en kunne lese i en liten notis i avisen at Opera Vest skulle ha premiere i Nye Carte Blanche med kammeroperaen «The Electrification of the Soviet Union». Det dukket plutselig opp en ny logo som var mer forsiktig spredt enn den gamle. Det var en sort «B-Art» for BergArt. Det fyldige, trykte programmagasinet fra perioden 2000-2001 uteble. BergArt ville ha publikum til å orientere seg på sin Internett-hjemmeside og en programtelefon. Etter hvert som det nye informasjonsarbeidet ble effektivisert, syntes det klart at en nå sto overfor en annerledes festival enn det som hadde vært i de foregående årene. Fokus på selve begivenheten og markedsføringen hadde vært sentral tidligere, nå fikk de enkelte arrangementene i større grad stå for seg selv, samtidig som det ble lagt vekt på følgende målsetting:

Målsettingen med dette unike samarbeidet over faggrensene er å finne frem til tangerings- og krysningspunkter mellom de respektive kulturuttrykk, som har manifestert seg innen kunstproduksjonen ved tusenårsskiftet (BIFF, programbok for 2002, s. 116).

Det vises til det unike samarbeidet over faggrensene som gjør at BergArt fortsatt er en felles overbygning mellom de åtte partnerne som er involvert. I Bergen Internasjonale Filmfestival (BIFF) programbok vises det til at en vil vektlegge presentasjon av undergrunnsfenomener og ungdomstrender. Det er vanskelig å forstå hva som menes konkret med det. Det kan være at en vil si at BergArt som organisasjon har fått en mer spontan og kanskje nysituasjonistisk karakter. De forskjellige miljøene, mente man, vil nå kunne uttrykke mer av sin egenart enn tilfellet var tidligere. Festivalen er altså blitt en åpen struktur uten noen samlende og slagkraftig felleslansering. I et intervju med evaluator (28.11.2002) legger Sven Åge Birkeland vekt på at det er et «mastergrep» når andelen av midler til produksjon av de totale bevilgningene har økt fra 25 % til 75 % på bekostning av administrasjon, noe som altså også gjelder midlene fra Rom for kunst. En kan si at plattformkarakteren ble tydeligere i 2002. Flere parter samarbeider om en struktur som er blitt mer løs, men som desto mer søker en umiddelbar og spontan kontakt med publikum. Og da treffer en gjerne et yngre publikumssegment. Målet har vært at 80 % av de samlede bevilgningene skal gå til kunst og bare 20 % til administrasjon. Under administrasjon kommer kjøp av sekretær, kjøp av regnskapsfører, kjøp av webmaster og kjøp av Telenor-tjenester. Ifølge Birkeland har en på denne måten villet unngå utviklingen av en institusjonsmodell for BergArt, noe som så igjen har ført til et mer konkret og kanskje likeverdig samarbeid mellom partene. Hovedoppdrag under BergArt 2002 har foruten nevnte Opera Vestproduksjon vært Karen Finley og Annie Sprinkle fra USA, Bergen Internasjonale Filmfestival, Autunnalen og arrangementene til Vestnorsk Jazzsenter. Både Bergen Kino, Teatergarasjen og Landmark lounge i Bergen Kunsthall har vært sentrale visnings- og presentasjonssteder.

På resepsjonssiden var noe av det som særlig traff publikum som aktuelle begivenheter, «porno og 11. september». Slik oppsummeres det i Bergens Tidende, hvor det for øvrig heter:

Først skal imidlertid årets program dras i land, med flere nordamerikanske kunstnere på plakaten. Nyskapningen Bergen Internasjonale Poesi Festival fokuserer på yngre, amerikanske diktere, jubilanten Bergen Jazzforum får besøk av gitarist John Scofield, og filmfestivalen BIFF byr på mye amerikansk film (Bergens Tidende, 19.9.2002).

En kan i den sammenhengen nevne at publikumsprisen til BIFF gikk til den etter hvert så omtalte amerikanske filmen «Bowling for Columbine» av Michael Moore. Det journalist Erik Fossen særlig legger vekt på, er Karen Finleys forestilling basert på 11. september 2001 og den amerikanske pornostjernen Annie Sprinkles «Herstory of Porn - reel to real». Sistnevnte ble vist i Teatergarasjen 25. og 26. oktober og var for Sven Åge Birkeland eksempel på noe han mente burde være en viktig del av BergArt, og nærmere bestemt mente han at Annie Sprinkle representerte kunst som kunne provosere. Han siteres av Bergens Tidende på at «problemet med BergArt er at det har vært spiselig for alle [Ö] - Det må vi få en slutt på» (Bergens Tidende, 19.9.2002). Provokasjonsmomentet slo i hvert fall ut for fullt og førte til en debatt om den kommunale støtten til BIT Teatergarasjen på grunn av reaksjoner på visningen av Annie Sprinkles relativt sett uskyldige selvbiografiske one-woman-show. Det at et såpass gammelt uttrykk kunne provosere såpass, tyder på at nedslagsfeltet i hvert fall var ganske stort. Publikummet som fylte opp Teatergarasjen under Annie Sprinkles show, var imidlertid et typisk ungt til middelaldrende publikum som fikk noe de sikkert hadde hørt mye om, men som de så langt ville ha måttet reise til New York for å få oppleve. Til Bergensavisen uttalte Birkeland:

- BergArt skal være en arena for det helt ekstraordinære. I år ser vi kimen til dette, sier Sven Åge Birkeland i BIT Teatergarasjen. Til sammen presenterer BergArts partnere et bredt program, med publikumspotensial på 100 000, og flere høydepunkter ... (Bergensavisen, 19.9.2003).

Riktig så stort besøk ble det imidlertid ikke, men det var en indikasjon på at den nye BergArt-modellen har truffet sitt publikum, at publikumstallet sammenlagt lå på 45 000 mot 42 000-43 000 året før. Den forskjellen er ikke så stor at den i seg selv er en indikasjon på den nye modellens vellykkethet. Det vil imidlertid de kommende festivalene kunne bekrefte, slik som den festivalen som er planlagt for høsten 2003, og som jeg vil komme til i forbindelse med oppsummering av BergArts realeffekt. Før det vil jeg se litt nærmere på hva en plattformfestival kan forstås som. Det er en festival som hviler på en underskog av organisasjoner og prosjekter. En søker ikke å koordinere festivalens enkeltkomponenter på noen annen måte enn det som ligger i en felles intensjonserklæring. Ved å gå sammen om en tidsperiode for å vise sine arbeider får en en felles markedsføringseffekt og en konsentrasjon av presens oppmerksomhet. Grunnen til at den første festivalmodellen ble satt til side, var at de enkelte medlemmene følte at de hver for seg fikk for få produksjonsmidler fra den felles potten. En tenkte at bevilgninger ideelt sett bør gå til å lage kunst, ikke til å administrere. Et grunnlag var allikevel lagt med «Den gule sementblanderen», og de erfaringene kunne brukes til å bygge en plattformfestival som ikke fortøyde de enkelte partnerne ved siden av hverandre som i en småbåthavn. En reagerte kanskje også på merkevarebyggingen omkring «Den gule sementblanderen» og opplevde den som for kommersiell og om mulig i tråd med en tilpassning til markedsverdier. Den nye festivalen søkte mer kulturjamming enn merkevarebygging og var mer i tråd med nysituasjonisme og opplevelsesorientering. En festival som utvikler seg til en institusjon, var ikke det en ville ha, selv om de medvirkende aktørene hver for seg i vekslende grad søker å styrke sin posisjon i organisasjonsmessig. Helt konkret ville en her sikre et mobilt nettverk av partnere. Det var ikke synliggjøring for enhver pris en ville, men heller en slags flytende situasjon hvor det kunstneriske innholdet er viktigere enn markedsføringen. Det ligger imidlertid et element av markedsføring i en slik nysituasjonistisk organisasjonsmodell, nemlig det som har med kuratorfunksjonen å gjøre. Hvordan formidler en seg utover det lokale eller nasjonale nettverket og inn i en større formidlingskontekst? BIT Teatergarasjen har

den sterkeste erfaringen på dette feltet i Norge i det hele tatt. Den har bygd seg opp gjennom den aktive deltagelsen i de uformelle nettverkene og deltagelse i programmer eller plattformfestivaler av lignende karakter som BergArt.

Oppsummering av BergArt: realeffekt, arena og spin-off

Dermed kan en så langt oppsummere BergArt med tanke på realeffekt, arena og spin-off. Det som i tillegg til formidling og nettverksarbeid kan pekes på som sentralt for arenaeffekten, er den synergien som er utløst gjennom samarbeidet mellom flere partnere. BergArt har gått fra å være en mulighet for hybridisering og crossover til å realisere slike prosjekter som er sjangeroverskridende og arbeider med hybride uttrykksformer. Dette er aspekter ved BergArt som blir arbeidet inn i intensjonene for kommende festivaler. BergArt er en anti-institusjonell, nærmest nomadisk festival, med sterkt fokus på de kunstneriske prosjektene som hver for seg er genuine, og som dyrker sine spesifikke arenaer hver for seg eller deler på dem. Det er snakk om at konkrete rom er blitt videreutviklet gjennom en stigning i aktivitetsnivået. Det gjelder både innendørsrom og utendørsrom, og de mest markante eksemplene er Landmark ved Bergen Kunsthall, med sin presentasjon av elektronisk kunst og performance, og byromarenaen som er utviklet av Galleri By the Way. Når det gjelder spin-off, må det også nevnes at BergArt er støttet av Bergen kommune med 500 000 kroner i året, mens Hordaland Fylkeskommune bidrar med 100 000 kroner. For 2003 er Norsk kulturråd inne med en støtte på 200 000 kroner.

En viktig spin-off-effekt som går på nettverksarbeidets betydningen, kan sees i sammenheng med BITs festivaler Oktoberdans og Meteor. Oktoberdans har en særlig stor betydning for det norske dansemiljøet og spredningen av norsk dans. I et oppslag i NRK P2s Kulturarbeidet fra Oktoberdans i Teatergarasjen i 2002 9. oktober er det intervju med Sven Åge Birkeland som dansekurator. Han uttaler at ung norsk dans som Oktoberdans har vært med på å formidle et danseuttrykk som vil noe. Den har en sikkerhet som

springer ut av et klart forhold til sin egen identitet og har et tverrkunstnerisk perspektiv. Koreografen Homan Sharifi uttalte ved samme anledning at han har kunnet artikulere seg og komme i kontakt med nye strømninger innenfor samtidsdansen ved å være på Oktoberdans. Hans egen produksjon som ble vist første gang på Oktoberdans i 2000, har senere vært vist i 18 forskjellige land. Oktoberdans ved BergArt har for ham vært en skole i den forstand at han har fått et publikum som har et aktivt forhold til produksjonene hans. Bo Krister Wallström, som har ledet Bergen Kunsthall fra 2001 til 2003, sier ved samme anledning at kunstmiljøet i Bergen er nysgjerrig og interessert og har en høy standard når det gjelder internasjonal orientering, og det kan absolutt sies at støtten fra Norsk kulturråd har vært med på å styrke den internasjonale orienteringen. Under plattformfestivalen Junge Hunde for unge, nyskapende europeiske scenekunstkompanier som i mars/april 2003 ble avholdt i Kanonhallen i København, medvirket fra norsk side Kikut fra Oslo, med danser og koreograf Katrine Bølstad og lydkunstner og dramaturg Marius von der Fehr. Målet for Meteor-festivalen er

... å dekke behovet for et forum for yngre scenekunstnere og teaterkompanier i norsk og internasjonal sammenheng. Vi ønsker derfor å etablere en biennale - og har i første omgang allerede arrangert pilotprosjektet 216T (2000) og første ordinære Meteor-festival (2001) - hvor samtidskunsten, i vid forstand, ble presentert, og hvor også andre relaterte samtidsuttrykk fant sted (notat fra BIT Teatergarasjen).

Når det gjelder Meteor 2003, som skulle arrangeres i alternasjon med Oktoberdans fra år til år, ble det lagt vekt på at en ønsket et nyskapende, tverrkunstnerisk og multimedialt program som satset på nye programelementer. Tematisk ville Meteor 2003 ta utgangspunkt i begreper som autentisitet og det utopiske. Det skulle presenteres et internasjonalt program på tre-fire forestillinger i samarbeid med Junge Hunde-partnere. En ville særlig fokusere på ungdomssegmentet ved å presentere en rekke unge, lovende kunstnere og kompanier. Det skulle bli lagt vekt på nye måter å programmere på, noe BIT Teatergarasjen ville gjøre i samarbeid med partnere i inn- og utland. Da ville Bergen Art Festival stå sentralt med sine åtte partnere, som i tillegg til BIT altså er Autunnalen,

Hordaland Kunstsenter, Norsk Forfattersentrum Vestlandet, Vestnorsk Jazzsenter og Opera Vest/BIT 20, Bergen Kunsthall og Bergen Internasjonale Filmfestival (BIFF). I forbindelse med planleggingen for BergArt 2003 ble det lagt opp til en plattformfestival hvor film skulle ha en sentral posisjon. Festivalen ble avviklet på 13 dager i oktober 2003, og den hadde film i forhold til hybridisering og crossover som sentralt tema. En ville ha et nært samarbeid med Bergen Kunsthall og Landmark lounge hvor det ble lagt vekt på å identifisere enkeltkunstnere som arbeider med overskridelser mot film. Kunstnerisk leder i BIFF, Tor Fosse, uttalte til Bergens Tidende:

- Vi vil vise hva de ulike fagene tilfører hverandre. Ved å trekke frem kunstnere som har byttet felt, gjør vi begrepet «overskridelse» svært konkret. I spennet mellom det forskende og det kommersielle har spesielt film hatt en spennende historikk. I dagens kunstverden finnes knapt noe uttrykk som med større rett kan kalles en industri enn filmen. Likevel rommer den åpninger mot det forskende og grenseoverskridende (Bergens Tidende, 12.4.2003).

Viktige lokale samarbeidspartnere utenom BergArt-plattformen skulle være Nye Carte Blanche, Kulturhuset USF (Verftet), Universitetet i Bergen, Bergen kommune og Hordaland fylkeskommune. Det vil være mulig å liste opp langt flere eksempler på spin-off-effekter når det gjelder Bergen Art Festival. Derfor kan en se en klart positiv samlet realeffekt. Realeffekten i forhold til arena og spin-off har med kunst og overskridelse å gjøre. Dette har BergArt bygd opp til helt siden prøveprosjektet i 1999, via «Den gule sementblanderen» til den nysituasjonistiske festivalen i 2002. Den anti-institusjonelle holdningen i måten å organisere BergArt på vil imidlertid vise sin berettigelse i forhold til vyene for det som skal komme, og de bør kunne la seg realisere. Den samlede realeffekten er at en faktisk har skapt en mulighet for et laboratorium med betydning for det lokale og norsk kunstmiljø sett som helhet. I denne prosessen har Norsk kulturråds støtte gjennom Rom for kunst-programmet stått sentralt.

Kulturrådet har gjennom støtten gitt et svært viktig bidrag til samtidskunsten. Dette viser vilje til å gi den risikofylte tilværelsen som formidler av det samtidige et spillerom som monner (*Billedkunst*, nr. 5, 2001).

Disse ordene som intendant Bo Krister Wallström i Bergen Kunsthall lot falle i forbindelse med åpningen av «Landmark» (Landmark lounge), lar seg overføre til utviklingen av Bergen Art Festival i sin helhet.

OSLO KUNSTHALL: FRA FAST TIL MOBILT GALLERIPROSJEKT

Bakgrunn og oppstart: fra oktober 2000 til april 2001

Spørsmålet om ikke-kommersielle visningssteder for billedkunst i Oslo ble etter hvert påtrengende. En hadde Kunstnernes Hus, og der fantes tidlig på 1990-tallet noen galleriinitiativer i Oslo som prøvde seg på samtidskunst utenfor hovedstrømningene, dvs. i forhold til nye medier, visuell kunst og videoarbeider.

Det var en reaksjon på både det kommersielle og museale ved den etablerte kunstformidlingen. Institusjonene tok ikke opp det vi som kunstnere syntes var viktig i forhold til nye teknikker og metoder. Det å vise en video var obskurt til langt ut på 1990-tallet. Der manglet arenaer for de nye uttrykkene (C. Sverre i samtale 15.5.2003).

Etableringen av Oslo Kunsthall må sees på denne bakgrunnen. Dessuten har tilgangen på atelierer og verksteder for billedkunstnere i Oslo skrumpet sterkt inn i de senere årene, og det har vært et påtrengende behov for nye initiativer både på visningssteder og når det gjelder å skaffe rom til kunstnerverksteder. Et slikt initiativ var Oslo Kunsthall, som åpnet 26. oktober 2000 i den nedlag-

te Shellstasjonen i Hegdehaugsveien 31 i Majorstustrøket like ovenfor Kunstnernes hus. I utgangspunktet var Bo Krister Wallström en av hovedinitiativtagerne bak prosjektet Oslo Kunsthall, og han var styreleder i det første styret. Wallström selv dro etter hvert til Bergen som intendant for Bergens Kunstforening og bidro der til å etablere Bergen Kunsthall, mens det ble kuratoren Jonas Ekeberg som hadde ledelsen for Oslo Kunsthall under oppstarten. Oslo Kunsthall startet opp med støtte fra Norsk kulturråd og Oslo kommune og fikk også støtte av Norge 2005.

Kunsthallen er ifølge vertskapet tenkt som et åsted for urban intervensjon og ambisjonen er å sette norske kunstnere inn i en internasjonal storby-sammenheng. Jonas Ekeberg ser Kunstnernes Hus som kunsthallens hovedkonkurrent i Oslo. Men mens Kunstnernes Hus forholder seg til staten og kunstnerne, skal nykommeren ivareta de urbane byboernes behov (*Norsk Kunstårbok* 2001, s. 102 f).

Dette var en urban retorikk som ifølge *Norsk Kunstårbok* falt godt i smak hos Oslo kommune så vel som hos Norsk kulturråd. Sistnevnte støttespiller til initiativet var egentlig mer opptatt av spørsmålet om nye rom for kunst, mobilitetsaspektet og arenaeffekten. Jonas Ekeberg hadde skrevet en artikkel under tittelen «Ambisjoner og risiko» hvor han vektla betydningen av hybrid og teknologibasert kunst i forhold til spørsmålet om nye rom for kunst i 1990-årene (Ellefsen, Lund, Aamodt, 2000). Han hadde vært kurator for den nordiske biennalen for samtidskunst Momentum i 2000, men kom ikke til å stå i spissen for Oslo Kunsthall særlig lenge. Da han i juli 2001 sluttet som leder, uttalte han:

- Vi har ikke klart å skaffe de nødvendige midlene til å drive slik vi ønsket. Derfor slutter jeg, ... (*Billedkunst*, nr. 4-2001).

Dette ble utdypet med at ambisjonene ikke sto i forhold til midlene. Det var budsjettert med sponsorinntekter i 2001 på 400 000 kroner, noe som ikke slo til. Han gir åpent uttrykk for at det var et kalkulert sjansespill, til tross for at Billedkunstutvalget i Norsk kulturråd også hadde bevilget 150 000 kroner:

Vi visste at ingen hadde klart dette før oss, men vi ville prøve. Da sponsoringene uteble sa styret stopp i slutten av april. Jeg hadde da allerede sagt til styret at jeg ikke ville fortsette, og styret svarte med å si opp både meg og kurator Anne Karin Jortveit (*Billedkunst*, nr. 4-2001).

Han oppsummerte så med å si at Oslo Kunsthall satset for bredt, med dyre utstillinger, publikasjoner og seminarer, opprettelse av kunstnerarkiv og nettsted:

..., men styret og jeg var helt enige om denne strategien. Vi ville vise Oslo hva slags sted man kunne ha, og håpet vi skulle begeistre noen til å betale for det. Det gikk dessverre ikke, sier Ekeberg (*Billedkunst*, nr. 4-2001).

Dette var synspunkter som nok virket litt opprørende på Norsk kulturråd etter at Oslo Kunsthall i et brev til Kulturrådet (23.5.2001) skrev at utsiktene for 2002 var gode. Det var imidlertid før det ble klart at det allikevel ikke gikk godt med å få private samarbeidspartnere på banen. Istedenfor å passe helt inn i Kulturrådets strategi for en situasjonistisk og prosjektbasert arenakunst kunne det mer virke som om det fant sted en liten institusjonsbygging. Det var nærliggende å tenke på utsagnet om at Oslo Kunsthall skulle konkurrere med Kunsternes Hus. Ekeberg ser ellers i intervjuet med *Billedkunst* ut til å ha tatt høyde for og uttrykke en konstruktiv refleksjon over det som hadde skjedd, når han avslutningsvis uttaler at i videreføringen av Kunsthallen vil kanskje den internasjonale satsingen lide:

... men kanskje kan kunsthallen nå bli mer dynamisk og få en tettere tilknytning til det lokale kunstnermiljøet (*Billedkunst*, nr. 4-2001).

Dette var med henvisning til at der i slutten av april 2001 hadde skjedd en dramatisk snuoperasjon som resulterte i at det ble tilført nye midler fra Norsk kulturråd og fra Norge 2005. En kan spørre seg om det var riktig at den internasjonale satsingen ville måtte lide. I det lå nok en antagelse av at det kunne bli et valg mellom på den ene siden å presentere ny internasjonal billedkunst og på den andre siden å være en tilrettelegger for behovene i det norske miljøet. Imidlertid var det tilfellet at Oslo manglet et slikt mindre presentasjonssted for yngre internasjonal billedkunst.

Eller for å si det på en annen måte, der manglet noe tilsvarende Black Box Teater for billedkunsten. Hva var det så som ble programmert?

Oslo Kunsthall is a project centre for contemporary art in Oslo. We present a diversity of contemporary art: photography, painting, sculpture, installations, drawing, performances, events, video and art-films. Our aim is to present art in a close dialogue with the artists. We are also open for collaborations with other institutions and public or private spaces (presentasjonsfolder).

I denne uttalelsen ligger et mangfold av muligheter. Aksenten var blitt satt med en åpningsutstilling med den italienske videokunstneren Monica Bonvicini, som åpnet 26. oktober 2000. Det var en kunstner som hadde klart å vekke TV2-nyhetenes interesse «med sin ekshibisjonistiske feminisme» (Norsk Kunstårbok 2001, s. 103). Deretter gikk det slag i slag med blant annet «relocation of bookstore» med Barbarra Wien Laden & Verlag i februar 2001 og «Ballong-Magasinet, releaseparty - HELIUM», i samarbeid med Nordic Institute of Contemporary Art (NIFCA) i Helsingfors, august 2001.

Midlertidig konsolidering: fra juli 2001 til juli 2002

Da Jonas Ekeberg sluttet som leder for Oslo Kunsthall i juli 2001, ble han etterfulgt av Line Løkken som leder og med Sossa Jørgensen som kurator.

Jørgensen gikk ut av Kunsthallen 1. oktober 2002, og da ga hun uttrykk for at hun hadde vært opptatt av at Oslo Kunsthall skulle ha en sosial profil og fungere som et møtested mellom publikum og fagfolk.

Nettverksbyggingen har vært et annet viktig poeng for meg. I den forbindelse har jeg reist en god del, og som en naturlig konsekvens har vi tatt imot mye besøk av gallerister, kuratorer og museumsfolk fra utlandet, som vi har presentert for norske kunstnere, ... (*Billedkunst*, nr. 6-2002).

Nettverksarbeidet preget også de prosjektene som fulgte: Johanna Billing viste sine arbeider i en utstilling i samarbeid med Moderna Museet i Stockholm i september 2001, og Rirkrit Tirvanija (fra Thailand) gjorde en workshop i samarbeid med Kunstakademiet

og Astrup Fearnly-museet i oktober 2001. Det var en workshop med matlagning, noe som ellers er blitt kalt «restaurasjonsperformance» internasjonalt. I februar 2002 presenterte en BLICK (14.2.-28.2.2002), et nordisk program med videokunst og filmer som Moderna Museet, Stockholm, hadde laget i samarbeid med NIFCA i Helsingfors. Oslo Kunsthall var i stor grad mottager av ferdigkurerte utstillingsprosjekter, bortsett fra når det gjaldt å presentere prosjekter ved unge norske kunstnere. Å delta som koproduserende kuratorer på den nordiske eller internasjonale arena kunne nok ikke midlene strekke til for. Det ville kreve et større apparat og større budsjetter. Oslo Kunsthall fikk allikevel tilstrekkelige midler gjennom UD og Norge 2005 til å kunne delta på ARCO, kunstmesse i Madrid (14.2.-19.2. 2002), hvor kunstnere som ble presentert, var Tor Magnus Lundebye, Magnus Härenstam og Snorre Ytterstad. Det var en presentasjon med to norske og en svensk kunstner som alle var utdannet i Norge. Camilla Eeg kom etter hvert inn som medkurator, inntil hun ble ansatt som leder i mars 2002. Hun kurerte «Mind (the) Space», som var et sentralt prosjekt når det gjaldt målsettingen for Oslo Kunsthall. Det var en foredragserie i samarbeid med NIFCA og Network North.

Det ble et år i Hegdehaugsveien 31 hvor mye av den opprinnelige profilen med å vise ny aktuell internasjonal billedkunst ble fulgt opp. En bekreftelse på at Kunsthallen og dens aktivitet var blitt lagt merke til, er støtteuttalelser fra Office for Contemporary Art Norway (OCA) og Samtidskunstmuseet i Oslo. Direktørene Ute Meta Bauer og Per Boym gir sommeren 2002 likelydende uttalelser:

For vårt arbeid er det av avgjørende betydning at det finnes et variert utvalg aktører med internasjonale ambisjoner på den norske kunstscenen (U. M. Bauer, brev til Oslo Kunsthall, 1.8.2002).

Ute Meta Bauer var den nye direktøren for OCA, som ble drevet av midler fra Utenriksdepartementet og NoArt (med ansvar for norsk biennaledeltagelse), og som har den klart definerte oppgaven å øke deltagelsen av norsk kunst i utlandet og stimulere til samarbeid til og fra Norge (*Billedkunst*, nr. 5-2001). For Ute Meta Bauer er det dessuten viktig at Oslo Kunsthall allerede har oppnådd internasjonal anerkjennelse, noe hun kan merke på de inter-

nasjonale fagfolkene som besøker Oslo (Bauer, 1.8.2003). Hennes uttalelse må sees i sammenheng med et ønske om at der burde finnes kurerende organisasjoner for norsk billedkunst, eller at forholdene burde legges til rette for at det kunne finnes. Per Boym fra Samtidskunstmuseet uttalte at der det siste tiåret er utviklet nye miljøer for kunst som har hatt gjennomslag både lokalt og internasjonalt, og at det er nødvendig med arenaer og institusjoner som kan befeste og løfte betydningen av dette fenomenet.

Oslo Kunsthall er et «ikke-kommersielt» tiltak som har vist å kunne fylle en rolle som en slik arena (P. B.. Boym, brev til Oslo Kunsthall, 3.6.2002).

Bauer og Boyms kunstfaglige og formidlingsbaserte uttalelser viser at de ser det slik at Oslo Kunsthall utviklet seg til å bli et viktig sted for formidling av nordisk og internasjonal billedkunst. Det konsoliderte seg etter hvert som Kunsthallen hadde fått konsolidert seg og hadde økonomisk balanse til å drive slik de ville, noe de var i stand til frem til sommeren 2002. Da var støtten fra Kulturrådets Rom for kunstprogram i ferd med å løpe ut. Det hadde så langt blitt bevilget 450 000 kroner for 2000, etableringsfasen, og så ble det samme beløpet bevilget for 2001, og for 2002 ga Kulturrådet 400 000 kroner. De tilsvarende tallene fra Oslo kommune var 200 000 kroner, 175 000 kroner og så 200 000 kroner. De positive uttalelsene fra Ute Meta Bauer og Per Boym må sees på som en bekreftelse på en klar kunstfaglig relevans for disse bevilgningene.

Høsten 2002 i Bjørvika: slutten eller ny begynnelse?

1. juli 2002 forlot Oslo Kunsthall Hegdehaugsveien 31 og etablerte seg for en kort periode med ny Kunsthall i Bjørvika, Skur 55, som snart skulle rives for å gi plass for det nye operabygget. Statsbygg stilte hallen til disposisjon, og det ble gitt noe prosjektstøtte fra Foreningen for kultur og næring i Bjørvika, på bakgrunn av et program for byutvikling som Næringsdepartementet og Statsbygg sto bak. Kunsthallen kunne bli værende i Bjørvika til november 2002. De prosjektene som ble realisert her, tok i stor grad opp i seg omgivelsene og ble preget av en ny type kontekst, en kontekst som tangerer pop-community-fenomenet. Flere av arrangementene hadde et klubbpreg over seg, og i forbindelse med

åpningen av den store samarbeidsutstillingen med Samtidskunst-museet kunne en iaktta Per Boym discodansende i svart singlet ute på kaien, slik det ble rapportert i *Billedkunst* om arrangementet «Bjørvika 17. August», annonsert som «Årets Happening»:

100 jenter med like jakker med påskrift «Pussy Power». Treffsikre narkomane på skuddhold rundt i omgivelsene. Slapt barpersonale og dj Pussy-cat Brown med 100 sanger med kvinnelige aktører. Lotte Sandberg i samtale med Mari Slaattelid. En smilende 25-årsjubilerende Ben Frija i solnedgangen på operatomta (*Billedkunst*, nr. 5-2002, s. 23).

Det var med andre ord et situasjonistisk utstillingsprosjekt, en ambient partyscene, en kjempestor happening med pop-community-karakter. Slik var altså åpningen hvor også «Hvor er jeg nå? 2», Museet for samtidskunsts utstilling i samarbeid med Oslo Kunsthall i Bjørvika kunne sees frem til 25. august. Utstillingen hadde en skulpturinstallasjon av Gardar Eide Einarsson og Mattias Faldbakken som knyttet an til omgivelsene, nærmere bestemt de narkomane i Bjørvika. «Whoomp - there it is» var tittelen på installasjonen, som besto av en tekst og en laserkopi

... som viser en sammenkrøllet Litago-kartong, sneiper og en mengde brukte sprøyter, samt en sirkelformet sitteanretning i hvit skai, med oppbevaringsrom for Litago - som tilbys gratis til de som måtte ønske det. Melkeprodukter fungerer blant annet som føde for stoffmisbrukere - som på bakgrunn av brekningsproblemer har vanskelig for å innta annen mat. Sofaskulpturen er plassert under trafikkmaskinen, et sted der de narkomane søker ly for været og sannsynligvis for andres blikk (*Billedkunst*, 5-2002, s. 24).

Konteksten ble med andre ord trukket inn i dette utstillingsarbeidet, selv om de fleste arbeidene ble vist i selve lagerskuret. Her var det i andre etasje også plass for et kontor for Oslo Kunsthall. Og et stykke unna kunne en se Teaterbåten «Innvik», som så lenge har fungert som lokal kafé og hotell for blant annet Kunsthallens tilreisende gjester. Bak der igjen kunne en kanskje få et glimt av Norsk kulturråds hus på Grev Wedels plass.

Mange symbolske tråder både arrangementsmessig og kunstnerisk samlet seg i kunsthendelsen «Bjørvika 17. August». Der var

flere samarbeidspartnere enn Museet for samtidskunst. Bjørvika Kultur og Næring er et selskap som har engasjert seg i spørsmålet om hvordan strøket blir utviklet, Snøhetta er arkitektkontoret som har tegnet den nye operabygningen. Subcommandante og Ballongmagasinet, kunstprosjekt og nettsted for lydkunst, deltok også. Oslo Kunsthall viste dessuten en performance av Cathrine Evelid og en videoanimasjon av Sven Pålsson. «Tillvaratagna effekter» var et prosjekt i Oslo Kunsthall som ble vist 27.-28. oktober. Det var gjestekurert av Mats Stjernstedt og Niklas Östholm fra Sverige. Det tok utgangspunkt i at tittelen var gitt tre betydninger:

... dels det begrepet som kjennes igjen som en offentlig instans for å ta vare på små tapte gjenstander, dels effekt i betydningen konsekvens, dels effekter som en kjede av overveldende inntrykk fra omverdenen (Oslo Kunsthalls programnotat).

Det ble blant annet vist et større filmprogram under tittelen «Construction/Deconstruction» med filmer valgt ut av de deltagende kunstnerne i relasjon til forholdet mellom mennesket og det offentlige rommet, byrommet og arkitekturen. Programmet hadde en total spilletid på 12 timer. Den nederlandske kunstneren Germaine Kruij, med bakgrunn fra teater, var invitert til å utføre en «situasjon» under tittelen «Point of View», hvor deltageren/betrakteren skulle bevege seg i byrommet ved hjelp av et kart som Oslo Kunsthall delte ut. Det var en promenaderunde fra Bjørvika inn i byrommet omkring det sentrale Oslo og tilbake. Der var iscenesatte situasjoner langs ruten som ble utført av engasjerte aktører.

På denne måten utviskes grensene mellom det fiktive og det virkelige, verket diskuterer hvordan vi oppfatter omverdenen, hva som utmerker en plass, og hvordan vi kan skjerpe oppmerksomheten overfor et rom som allerede er kjent (programnotat).

Evaluatør var engasjert til å holde et foredrag om situasjonisme i tilknytning til dette prosjektet. Det var spennende å se hvordan det nettopp her skjedde et sammenfall mellom spørsmål som Rom for kunst-programmet selv har stilt omkring arenaer i både konkret og metaforisk forstand. Situasjonismens Internasjonale er i

ferd med å bli gjenoppdaget og ideene i ferd med å få ny betydning. Dermed har vi fått en mulighet til å snakke om de mobile prosjektene som situasjonistiske, og begrepsforrådet også i kulturpolitisk forstand er blitt utvidet. «Den ikke-institusjonelle institusjonen» behøver ikke nødvendigvis å søke sin egen fullbyrdelse i institusjonaliseringen selv. Dette har Oslo Kunsthall i Bjørvika vært med på å vise, noe som kan omtales som en helt klar faglig spin-off-effekt. Per Hasselberg fokuserte dessuten på spørsmålet om hvordan ideologiske bygg utvikles og manifesterer seg med tanke på kontekstuelle forhold og historie. Han ville vise den visuelle koblingen mellom den operabygningen som skulle bli reist, og en av de mest kjente klassiske operabygninger, Bayereuths Festspielhaus i Tyskland. Siste prosjekt ut i Bjørvika, 2.11.-3.11., var «Mobile Homes». En estetisk overskridelse mellom teater og performancekunst i en annen variant var blitt vist i Hegdehaugsveien 31 i juni 2002. Det var et møte med kunstnere og koreografer, med blant annet Zoe Christiansen fra tidligere Hollow Creature og danserne og koreografene Ellen Johannessen og Øyvind Jørgensen.

Oppsummering av realeffekt, arena og spin-off

Bevilgningene fra Oslo kommune må sees som en spin-off-effekt utløst av bevilgningene fra Kulturrådet, det samme gjelder de midlene Kunsthallen fikk for å delta på ARCO i Madrid. Oslo Kunsthall har demonstrert hvordan en kan skape en situasjonistisk arena for offentlig kunst, gjennom de få månedene Kunsthallen holdt til i Bjørvika høsten 2002. Da Camilla Eeg overtok som leder, var det blitt nedsatt et midlertidig styre, men i november 2002 fikk Oslo Kunsthall nytt permanent styre med Per Gunnar Tverbakk som styreleder og Camilla Eeg som nestleder. Kunsthallen erklærte seg som en stiftelse, og en ville fortsette aktiviteten på ren prosjektbasis uten noe fast sted. Det er blitt skapt en plattform for kuratorer som skal jobbe ut fra Oslo Kunsthall som et «metaforisk» sted, inntil det eventuelt skulle bli grunnlag for å gjenoppta den daglige driften på et eget sted. Kunsthallprosjektet i Oslo utviklet seg til å begynne med ikke i tråd med de intensjonene som Kulturrådet hadde lagt til grunn, men har allikevel ruk-

ket å markere seg som en nyskapning i Oslos kulturliv. De få månedene Oslo Kunsthall holdt til i Bjørvika høsten 2002, var en særdeles interessant periode når en tenker på den storstilte operautbyggingen som skulle begynne. Kulturrådet stilte da også opp med ekstramidler til den malingen som skulle til for å markere atkomstveiene til Oslo Kunsthall i Bjørvika høsten 2002. «Vi er der, vi har ikke lagt ned,» sier Camilla Eeg i et intervju med evaluator. Hun tilføyer at

... Oslo Kunsthall kunne i begynnelsen ha gått mer ut i byrommet fra begynnelsen av, noe vi har gjort mer nå. Vi vil skape situasjoner i det offentlige rommet. I Bjørvika skapte vi en slik situasjon, men vi tror ikke på bobiler som arenaer når vi skal henvende oss til publikum. Oslo Kunsthall har etablert konkrete rom som en slags mentale rom, et slags mind in space (17.3.2003).

I det videre arbeidet er altså målet å utvikle Oslo Kunsthall som en plattform for kuratorer og derigjennom linke det internasjonale til det norske, noe som ser ut til å kunne skje i et visst samarbeid med OCA, hvor Oslo Kunsthall har fått midlertidig arkivplass. Camilla Eeg mener at treårig støtte er lite for å etablere en klar spin-off-effekt, men Oslo Kunsthall er kommet for å bli. Oslo Kunsthall er på vandring.

Oslo Kunsthalls handlingsplan for 2003-2008 viser til at Oslo Kunsthall gjennom egeninitierte prosjekter og samarbeidsprosjekter skal tilføre Oslo betydningsfulle utstillinger av nasjonale og internasjonale kunstnere. Videre heter det:

Oslo Kunsthall vil fortsette å arbeide med å knytte den nasjonale kunstsce-
nen opp mot det som rører seg internasjonalt. I denne forbindelse har vi utviklet et bredt nettverk og kan bl.a. vise til at vi er det eneste norske galleriet som er del av «Network North», et initiativ fra NIFCA. Vi har også innledet et tett samarbeid med OCA. De er avhengige av dialog med aktører i Norge som arbeider opp mot det internasjonale feltet (handlingsplan for 2003-2008).

I en pressemelding fra juli 2003 fra Oslo Kunsthall c/o OCA studio heter det at det vil bli arrangert en serie på fire konstruerte besøk til atelieret i juli og august. Det handler om å prøve ut atelierbesøket som strategi og ramme for kunstopplevelse. Den unge

kuratoren Helga-Marie Nordby, som blant annet er utdannet ved Goldsmith University i London (*Skum*, nr. 2, 2003) inviterer fire kunstnere til å presentere prosjekter som de arbeider med, «og som vil være utgangspunkt for en samtale mellom publikum og kunstneren». Publikum skal med andre ord få være vitne til og ta del i utviklingsprosesser. De fire kunstnerne får i løpet av en kveld hver ta i bruk OCA-studioet på Kunstnernes Hus som det aktuelle atelieret som blir arena og ramme for møtene.

Publikum ønskes velkommen til å ha en funksjon før kunstneren har satt punktum og løsrevet seg fra verket og til å få et uformelt innblikk og en samtale med kunstneren om det uferdige (pressemelding, Oslo Kunsthall, juli 2003).

De kunstnerne som ble valgt ut, var Christian Skjønhaug, Yason Banal, Nanna Debois Bhul og Jeremy Deller/Christel Vesters. Dette var første skritt på vei mot en interaktiv kunstopplevelse hvor Oslo Kunsthall skulle ha ansvaret.

Fysisk sett var Oslo Kunsthall frem til 1. september 2003 lokalisert som et arkiv hos Office for Contemporary Art med tilholdssted på Kunstnernes Hus. Fra da av opphørte avtalen med OCA (jf. *Billedkunst*, nr. 5, 2003). Oslo Kunsthall ble som vi har sett, rost av direktør Ute Meta Bauer i OCA, og det kunne virke som om kuratorplattformen Oslo Kunsthall skulle få et videre liv i en mobil og situasjonistisk forstand. Det tydet også aktivitetene sommeren 2003 på, hvor Kunsthallen ved hjelp av Oslo kommune skulle bli koblet til den «kulturelle pustemaskinen» i forbindelse med sitt nye Curatorial Project i OCAs studio på Kunstnernes Hus. Oslo Kunsthall ser ut til å ha overlevd som en mobil kuratorplattform, noe som i seg selv er en realeffekt, men fra høsten 2003 kan det virke som om virksomheten er stilt i bero, ikke minst med tanke på at Kunsthallen ikke lenger er lokalisert ved OCA.

ANDRE PROSJEKTER UNDER ROM FOR KUNST-PROGRAMMET

Kort presentasjon og kommentar: Galleri trans-art, Trondheim

Galleri trans-art i Trondheim er en stiftelse som har som hovedformål å synliggjøre en kunstnerisk praksis som skal være kjennetegnet av kunsten mer som idé og kraft i samfunnet enn som «håndverk, teknikk eller salgsobjekt» (<<http://www.trans-art.no>>). Støtten fra Rom for kunst-programmet var på til sammen 840 000 kroner (280 000 kroner per år) over tre år. I tillegg til det har galleriet også fått støtte fra Trondheim kommune og Sør-Trøndelag fylkeskommune i den samme perioden, med 80 000 kroner og 74 000 kroner de to første årene. Innenfor rammen av den økonomien de har hatt, har det altså ikke vært mulig å opprettholde drift av galleriprojektet i eget hus. I sin kommentar til dette i *Billedkunst* presiserer direktør i Kulturrådet, Ole Jacob Bull, at «- «Rom for kunst» var et forsøksprosjekt. Det var en etableringsordning, og ikke en tilskuddsordning. Midlene skulle gå til oppstart eller oppussing av kulturbygg, og ikke til drift», altså her med vekt på oppussing og bygg mer enn på formidling og distribusjon i nettverksmessig eller infrastrukturell forstand. Han tilføyde så at slik

han så det, var det trist at de ikke hadde klart å opprettholde aktivitetssnivået («Hvem skal støtte trans-art», *Billedkunst*, nr. 1-2003, s. 6).

Dette skjedde til tross for at Galleri trans-art har søkt å utvikle strategier for en dialog med både kommune og næringsliv, uten at det har gitt tilstrekkelig økonomisk uttelling til å opprettholde driften i forhold til de opprinnelige intensjonene med drift i eget lokale. Stiftelsen drev eget galleri fra 2001 til 2003 i Mellomveien 4 på Lademoen. De som sto bak initiativet, var kunstnerne Annika Borg, Per Formo, Oddvar I.N. og Leiken Vik. De rakk å presentere en lang rekke utstillinger og aksjoner som skulle være dekkende for deres intensjoner når det gjaldt å synliggjøre kunstnerisk praksis som idé i samfunnet mer enn som teknikk og håndverk. Hvis en ser litt på hva de har presentert, kan en nevne at de i februar 2002 presenterte tegninger av Anne Helga Henning fra Trondheim, utdannet ved Kunstakademiet der. Hun viste tegninger utført på forskjellige måter, som digital animasjonsfilm, som tegning på vegg og blyant på papir (pressemelding, 28.1. 2002). I august 2002 presenterte de den engelske billedkunstneren Brian Catling, poet, skulptør og performancekunstner som arbeider med videoinstallasjoner, vist i en lang rekke land (trans-art, pressemelding, 31.8.2002). Begge disse utstillingene er representative for det Galleri trans-art viste i tiden med fast galleridrift. I tillegg til denne presentasjonen av samtidskunst har de også markedsført seg med konsulenttjenester i forbindelse med formidling av kunstnerisk utsmykning og prosjektbistand. De har altså forsøkt å gå inn i kunstlivet i Trondheim på en aktiv og oppsøkende måte ut fra et ønske om å ville samarbeide «med andre relevante grupper og miljøer» (<<http://www.trans-art.no>>). I så måte har de vært seg bevisst betydningen av plattformbygging, men evaluators inntrykk er at de i første omgang ikke kom så langt med det som en kunne ønske. Det var et pionerprosjekt for Trondheim de var gått i gang med, og det skulle ta tid å få gjennomslag for en slik strategi. Det er imidlertid mitt inntrykk at det etter nedleggelsen av galleriet i Mellomveien har begynt å skje noe i trondheimsmiljøet som kan tyde på en forløsning av ønsket om å bygge plattformer. Stiftelsen trans-art har ikke lagt seg selv ned selv om galleridriften i fast lokale har opphørt.

Stiftelsen trans-art har av økonomiske grunner vært nødt til å legge ned visningsrommet trans-art i Mellomveien 4. Visningsrommet trans-art kom i stand ved hjelp av Norsk kulturråds 3-årige prosjekt «Rom for kunst» som nå er avsluttet. I 2002 hadde vi en daglig leder ansatt som bl.a. skulle hjelpe oss med å finne alternative inntekstkilder. Dette ble en vanskelig oppgave som ikke lot seg løse i løpet av ett år (<http://www.trans-art.no/utstillinger/index.html>).

I dette utsagnet ligger en indikasjon på at hovedfokus det siste hele året i drift - 2002 - var rettet mot å finne løsninger for å kunne drive etter den opprinnelige modellen, altså med fast drift. Det lyktes ikke, og i første omgang kunne det se ut som om det hendelsesforløpet direktør Bull i Kulturrådet kommenterte som «ganske trist» (*Billedkunst*, nr. 1-2003, s. 6), kanskje i et lengre perspektiv kan snu seg til noe positivt. Hvordan kan en forklare det? Jo, det ser ut som om stiftelsen bak Galleri trans-art har vært med på å legge noen premisser for og virke oppmuntrende på arbeidet med transmedial kunst i Trondheim. De gjorde nok litt av den samme feilen som Oslo Kunsthall i sin oppstartingsperiode: å legge for mye av støtten fra Rom for kunst-programmet over på det å bygge opp en materiell basis, uten at det var tilstrekkelig plattform for det i miljøet. Vi har sett at Oslo Kunsthall gjennom å bli et mobilt prosjekt har kunnet fungere som en premissleverandør for kuratorvirksomhet i Oslos kunstliv uavhengig av et fast sted å være.

Bevisstheten om hvilke strategier som kan fungere, er noe som må sies å være utsatt for prøving og feiling. Det kan sies at et galleriprojekt som Galleri trans-art på Lademoen burde hatt en lengre periode med støtte fra Kulturrådet for å komme i gang skikkelig, slik at effekten av oppussingen av rommet hadde blitt større. Det ville bedre ha oppfylt Rom for kunst-programmets ønske om å gi hjelp til å ruste opp et lokale til galleridrift. Et blikk på hva som er i ferd med å hende i kunstmiljøet i Trondheim etter nedleggelsen av den faste galleridriften til stiftelsen trans-art, gir allikevel en indikasjon på en spin-off -effekt av Galleri trans-art som går på den metaforiske forståelsen av rom i betydningen infrastruktur og nettverksdannelse: trans-art har vært med på å fokusere på et behov for plattformbygging i Trondheim. Der er en

websidelenke mellom trans-art og Trondheim elektronisk kunstsenter (TEKS), som arbeider med formidling og utvikling av elektronisk kunst. Det har i seg selv et klart transmedialt potensial. Kulturrådet har bevilget 400 000 kroner til prøvedrift av dette sentret. Teaterhuset Avant Garden og TEKS har samarbeidet om performancefestivalen Bastard og LIVING ROOM, en workshop i elektronisk kunst, 24.-30.3.2003.

Kunstbanken Hedmark Kunstsenter, Hamar

Et annet prosjekt som har vært støttet av Rom for kunst, er Kunstbanken Hedmark Kunstsenter på Hamar. Her var fokus i utgangspunktet ikke rom i metaforisk eller infrastrukturell forstand, men i konkret fysisk forstand. Det er et prosjekt som har mottatt en relativt sett stor sum fra Norsk kulturråd. Pengene har vært øremerket utbedring av rom på til sammen 1,15 millioner kroner, derav ca. halvparten fra programmet for kulturbygg. Rom for kunst-programmet er altså en delfinansiering, og i tillegg er fylkeskommunen sterkt inne i prosjektet, med 12 millioner kroner. Stiftere er Bildende Kunstnere Hedmark, Norske Kunsthåndverkere Øst-Norge og Hedmark fylkeskommune. Hamar kommune har stått som eier av bygget. Det sier seg selv at denne store satsingen først og fremst handler om utbygging av et lokale, nærmere bestemt utbyggingen av loftet til bruk for performance-formål og små utstillinger. Kunstbanken vil arbeide med både langsiktige utstillingsplaner og mer adhocbaserte prosjekter. Kunstnerisk leder er Ingrid Blekastad. Hensikten er å være en fylkesdekkende kunstformidlingsinstitusjon som er organisert som en stiftelse. Den hundre år gamle bygningen som er rustet opp til drift av kunstsenteret, er tidligere Norges Bank, som ligger sentralt på Hamar, i Parkg. 21. Det er meningen at der også «skal avholdes konserter, teaterforestillinger, litteraturkvelder, fordrag og møter av forskjellig slag» (<http://www.kunstbanken.no/hmain.htm>). Nyåpningen av det opprustedes kunstsenteret skjedde 3.5.2003. Det var med Peter Johansson, skulptur (hovedutstillen) og Tor Alex Erichsen, keramikk. Senere ble det vist videoer av Buckle Bunnies, Kalle Grude og Gabriele Nagel, en utstilling som varte fra 21.6. til 10.

8. 2003. Nederlandske Hassink viste fotografier fra serien «Minds-
capes» fotografert i perioden 1998-2002. I serien undersøker hun
grensene mellom private og offentlige områder i amerikanske og
japanske multinasjonale selskaper. Kunstbanken Hedmark Kunst-
senter ser altså ut til å kunne bli et spennende og fleksibelt pro-
sjekt som kan tjene mange formål og på sikt kanskje også operere
mobilt og situasjonistisk i forhold til Hedmark fylke. Først og
fremst ser det imidlertid ut til å være et tiltak som har fått støtte av
Rom for kunst-programmet til å bygge ut en visningsarena for
samtdiskunst, slik som når programmet "Instant Performance"
ble vist 11.-12. oktober 2003. Kunstbanken ønsket med det å vise
hva som rører seg på den norske performansescenen i dag (ref. I.
Knudsen, "Instant Performance. Performance-helg i Kunstban-
ken", *Kunst*, 2003:04).

Om noen andre prosjekter som er støttet av Rom for kunst

Det intermediale rommet ved Kunstnernes Hus og Gamle Tou
kunstsenter i Stavanger vil som nevnt i forordet bli behandlet i to
artikler som kommer i etterkant av denne evalueringsrapporten.
Prosjekter som Bergen senter for elektronisk Kunst (BEK) og
Galleri By The Way (BTW) i Bergen er så langt blitt omtalt i
tilknytning til Bergen Art Festival. Utstillingsprosjektet Galleri
Temp i Skottegaten i Bergen var en del av Kulturby Bergen 2000.
Initiativet ble tatt av noen unge billedkunstnerne som hadde slut-
tet seg sammen i Kunstnergruppen Temp i Bergen, Anne Tho-
massen, Ruth Moen, Anne Helen Mydland og Heidi Bjørgan.
Driften er basert på idealistisk arbeid og sponsede materialer. Grup-
pen ble i 2000 bevilget 100 000 kroner til drift av fast galleri.
Rom for kunst har også støttet ombyggingen av et kjølelager i
Svolvær med 250 000 kroner i 2000, noe som må sees i forbindel-
se med etableringen av en kunsthøst i Lofoten. Rom for kunst-
programmet ved Jon Tombre søkte dessuten å tematisere flerbruks-
former for kulturhus, slik det kom til uttrykk i forbindelse med
«Kulturhus - Rom for kunst», en idédugnad i Ål kulturhus, 27.-
28.9. 2001. Det har ellers også blitt gitt støtte til produsentene

Agnes Kroepelin og Kristin Danielsen i forbindelse med et initiativ for å skape en organisasjon for konsulentvirksomhet for produksjon og formidling av fri scenekunst med base i Oslo og Bergen. De fikk for 2001 en bevilgning på 550 000 kroner i samarbeid med andre fagavsetninger ved Norsk kulturråd. Når det gjelder teater, fikk ellers Nordic Black Theatre i 2001 en halv million for å etablere Teaterbåten Innvik som ny scene i Oslo.

Et annet teaterprosjekt i Oslo som fikk støtte fra Rom for kunst-programmet, var Grusomhetens teater ved Lars Øyno, som fikk bevilget 300 000 kroner fra Rom for kunst-programmet i 2001. Det var til etablering av teaterscene i Hausmannsgate 34 i Oslo, like ovenfor Kulturkirken Jakob. Det er i et større kontorkompleks på 6000 kvadratmeter som skulle rives. Det heter i søknaden fra Lars Øyno at «En rekke kulturarbeidere ble orientert om stedet, og fant det interessant med tanke på å lage atelierer etc.» (i søknad til Kulturrådet, 30.4.2001). Grusomhetens Teater skulle så være ansvarlig for å sette rommet i stand og kunne benytte det til sine produksjoner, med mulighet for andre teatergrupper å spille der når Grusomhetens Teater ikke brukte det til sine produksjoner. Eksempel på en av de produksjonene som er vist der, er «Dukehuset» etter André Bjerkes dikt i regi av Lars Øyno. Forestillingen hadde premiere 5.4.2003 og ble omtalt som «gjennomarbeidet, annerledes og utfordrende barneteater» (Dagbladet, 10.4.2003). Når det gjelder musikk, litteratur og performancekunst, kan en også vise til konsertstedet Blå som et viktig tiltak som er støttet av Rom for kunst-programmet i Oslo. Det nye Parkteatret på Olaf Ryes plass kan nevnes i denne sammenhengen, selv om det ikke har mottatt støtte fra Rom for kunst-programmet. Det inngår imidlertid som et av de temporære spillestedene for Black Box Teater i Oslo, i tiden før Black Box kan flytte inn i nye permanente lokaler.

SAMMENDRAG: FRA FORUTSETNINGER TIL RESULTAT

Rom for kunst-programmet og de kontekstuelle forhold

Et hovedspørsmål som må reises når det gjelder å vurdere realeffekten av Rom for kunst-programmet i forhold til noen utvalgte prosjekter, er hvordan tiltakene som er satt i gang, bevilgningsmessig har slått ut med tanke på fremme av kunst, kvalitet og nye arenaer. Det er med andre ord nødvendig å gjøre en samlet vurdering av realeffekten i forhold til overordnede kunstfaglige og kulturpolitiske perspektiver. Det er i oppsummeringen rimelig å spørre om infrastruktur og formidling peker i samme retning. Det handler om både kulturpolitikk og nettverksarbeid. Jeg vil der også måtte se på distribusjon og gjennomføringseffekt i forhold til en samlet vurdering av prosjektene som mottar støtte. Jeg vil til slutt også stille spørsmål ved hvordan det som satsingen har satt i gang, kan videreføres. Da er det nødvendig også å se på forholdet mellom kortsiktige og langsiktige resultater, og i hvilken grad og på hvilken måte satsingens resultater gir seg selv eller får muligheter til oppfølging. Det vil også bli sett på sammenhengen mellom kunstfaglige intensjoner og de arenaer som velges. Evalueringen

skal si noe om effekt i forhold til kunst, kvalitet og konsolidering. Dermed er en inne på langtidsvirkningene og de større perspektivene. Hva vil en med prosjektorganiseringen? Skal den være en dynamisering av kunstlivet med tanke på noe som skal fanges opp i en institusjonaliseringsprosess, eller skal de eksisterende institusjonene forsyne seg med de impulser og krefter de mener de har bruk for, uten at der finnes en permanent driftsstøtte for ikke-institusjonelle initiativer av mer situasjonistisk og mobil karakter?

En annen faktor er den organisatoriske, nettverksarbeid og mobil plattformforståelse. Satsingen på Rom for kunst-programmet ble både kunstnerisk og organisatorisk mest vellykket i forhold til prosjekter som hadde flere produksjonsmessige plattformer å stå på, og som kunne bruke spin-off-effekten i kulturpengene fra Norsk kulturråd til å styrke sin drift mer enn å bygge den opp. De prosjektene som ble bygd opp fra grunnen av med pengene fra programmet, har slitt med å kunne konsolidere seg. Med konstruktiv oppfølging av prosjekter vil en allikevel kunne håpe på en varig realeffekt. Kulturpolitisk sett har Rom for kunst vært et stort eksperiment ut fra en idé som nettopp knytter an til situasjonistiske tenkemåter fra omkring 1960, og som er blitt reaktualisert i dag. Det gjelder særlig med tanke på spørsmål om nye modeller for kunstproduksjon og formidling, slik grunnlaget ble lagt i nettverksforståelsen og det uformelle på 1980-tallet, da de nye, ikke-institusjonelle formidlingsformene var i særlig utvikling.

Nettverksbaserte prosjekter som baserer seg på en situasjonistisk og mobilt preget bruk av rom, viser en aktuell modell for å organisere nye rom for kunst som matcher den europeiske og globale utviklingen. Et ensidig nasjonalt perspektiv i forståelsen av kunstutviklingen har utspilt sin rolle, i hvert fall for miljøer som ønsker dialog og ikke geografisk isolasjon. Det er en annen sak at nettverksarbeid og prosjekttenkning som modell selvfølgelig finner sitt motstykke i måten den markedsliberalistiske økonomien organiseres på. Det er et paradoks vi må leve med uavhengig av syn på de økonomiske konsekvensene av globalisering. En må ikke glemme at de som kritiserer globaliseringens økonomiske konsekvenser, selv organiserer seg i situasjonistiske og mobili-

tetspregede strukturer, slik som ATTAC- og Adbuster-beve-
gelsene.

Denne evalueringsrapporten har et kunstfaglig perspektiv, men den forutsetter også at en ser på de kontekstuelle betingelsene som det har vært redegjort for i de innledende kapitlene. Meningen har vært å vise at det er et samsvar mellom kunstproduksjon, formidling og kunstnerisk relevans, ved å vise sammenhengen mellom kunstnerisk produksjon, prosjekthistorikk og nettverksarbeid. Dermed skal det være blitt mulig å si om satsingen på Rom for kunst-programmet har hatt den ønskede virkning. Dette berører forholdet mellom ny kunst, presentasjon og formidling. Det er viktig å se hvordan utopiske modeller for kunstutviklingen - slik som situasjonismen - har fått ny aktualitet i en tid hvor samtidskunsten søker å utforske det marginale, identiteter og kontekst mer enn kunstnerisk form i seg selv. Selvfølgelig finnes det flere parallelle tider i samtidskunsten i den forstand at det arbeides både klassisk, konseptuelt og situasjonistisk. Det som blir oppfattet som aktuelt, vil imidlertid bestandig ha noen av de samme kjennetegnene på tvers av kunststartene. Vi ser for eksempel at i forbindelse med nysituasjonismen - det nye fokuset på improvisasjon og workshoper - begynner komponistene mer og mer å arbeide med klanger på en fri måte, samtidig som skuespillere i større grad vil komme til å arbeide på en lekende eller performanceorientert måte med rollene. Det er en sterk tendens i tysk mainstreamteater som en ser de første tegnene på i Norge, slik som med kunstnergruppen G/M Salongs arbeid med skuespillere på Nationaltheatret i Oslo i visningene «Biografi» og «Hamlet» i 2002. Nysituasjonismen trenger seg inn overalt. Derfor kan en snakke om situasjonistiske rom for kunst, slik det heter i hovedtittelen på denne evalueringsrapporten.

En annen kontekstuell faktor er at det kan synes som om den norske kulturpolitiske situasjonen i stor grad har vært preget av et nasjonsbyggingsorientert syn på kulturinstitusjonene, og at disse blir værende uendret selv om tiden kunstnerisk sett har løpt fra de store apparatene. Selv om det er støtteordninger til den frie sektoren, slik som for frie sceniske prosjekter under Kulturrådet, blir

det pengemessig sett smuler igjen til det frie, mobile kunstlivet. Øvrige midler må finnes i koproduksjon med basis i internasjonale utvekslingsprogrammer for kunst, slik som det europeiske Kaleidoskop-programmet. En restrukturering av de eksisterende institusjonene med tanke på flerbruk kan synes som den eneste veien å gå for å skape en mer mobil og dynamisk situasjon for de nye kunstuttrykkene på en bredere basis. Norsk kulturråd har med Rom for kunst-programmet villet støtte og oppmuntre til en slik utvikling. Den underskogen av initiativ og internasjonale kontakter som for eksempel Bergen har, viste seg å kunne finne en felles plattform og gjøre noe ut fra en felles perspektivering i nettopp en situasjonistisk og mobil/nomadisk retning i Bergen Art Festival (BergArt). Derfor kan det se ut som om Rom for kunst-programmet best har lyktes i forbindelse med den satsingen som har vært knyttet til delvis bergensbaserte aktiviteter, samtidig som noen av disse aktivitetene har vært knyttet til en genuin forståelse av samarbeid mellom regioner, slik som Nettverk for scenekunst er et eksempel på.

Oslo som kulturby sliter veldig med å få en mer dynamisk profil, og så lenge så få kulturmidler blir satt inn lokalt på uformell nettverksbygging og mobile initiativer, vil de store nasjonale institusjonene dominere bildet. Det blir da lett for mange aktører innenfor kunstfeltet å se disse institusjonene som de eneste, med den frustrasjonen det medfører. Når det gjelder nyere uttrykk innenfor billedkunsten, har det nesten ikke vært andre arenaer i Oslo enn de kommersielle galleriene, bortsett fra Kunstnernes Hus. På Kunstnernes Hus har Det intermediale rommet også mottatt støtte fra Rom for kunst-programmet. I et slikt perspektiv må en forstå Oslo Kunsthall, som høsten 2002 la sin virksomhet til Bjørvika-området. Til tross for den trege oppstarten fikk Oslo Kunsthall derigjennom satt fokus på den bydelen som er blitt reaktualisert gjennom utbyggingen av operaen. Oslo Kunsthall og Det intermediale rommet ved Kunstnernes Hus, konsertstedet Blå og Grusomhetens teater i Hausmannsgate har alle bidratt til å fylle et tomrom når det gjelder ikke-kommersiell visning av ny kunst i Oslo. De har medvirket til å utvikle andre visnings- og utvekslingsstrategier innenfor kunstlivet i hovedstaden.

Når det gjelder «nummer 2-byen» Bergen, kan det nevnes at det i kulturmeldingen fra Bergen kommune i 1993 heter at en i kulturpolitikken skal konsentrere seg om følgende innsatsområder: manifestasjoner, kulturbygg/arenaer, kulturvern, musikk, scenekunst osv. Det jeg finner interessant, er at en nettopp snakker om kulturbygg og arenaer i en betydning som ligger tett opp til Kulturrådets Rom for kunst-program (Strategisk plandokument, 2003–2013, Bergen kommune 2003, s. 9). Bergen Kunsthall har vært en sentral aktør i presentasjonen av ny billedkunst og nye hybride former og elektronisk kunst, ikke minst takket være visningsstedet Landmark lounge. Den støtten som Bergen senter for elektronisk kunst (BEK) fikk fra Rom for kunst-programmet, gikk inn i en synergieffekt med nettopp Landmark ved Bergen Kunsthall, mens galleriprosjekter som By the way og Galleri Temp har representert små lommer for visning av ny billedkunst.

I Trondheim har Galleri trans-art vært et visningssted for ny billedkunst i en ikke-kommersiell sammenheng, og det er positivt at en der har søkt å utvikle strategier for en dialog med både kommune og næringsliv. Til tross for at Galleri trans-art ikke maktet å fortsette driften i sitt gallerilokale på Lademoen, er det viktig at de har gitt impuls til en måte å drive kunstformidling på som i Trondheim kan virke som en miljømessig plattform og bidra med sitt opparbeidede nettverk. Den viktigste spin-off-effekten av Rom for kunst-programmet i Trondheim berører Teaterhuset Avant Garden (TAG), fordi teaterhuset som del av Nettverk for scenekunst har satt seg selv i et mye sterkere fokus enn før og er kommet inn på statsbudsjettet.

Spørsmålet om institusjonalisering kan, slik evaluator ser det, forstås både i en åpen såvel som i en mer avgrenset forstand. Den åpne forståelsen kan en si vil se på organiseringen i kunsthvet som en institusjonaliseringsprosess i perspektiv av tilvirkning, kritikk og formidling av kunst som på et generelt plan blir del av forskjellige typer institusjoner (ref. D. Sveen i D. Sveen, red., *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*). Den avgrensede institusjonsforståelsen vil mer gå i retning av å se på de fullt understøttede, nasjonale kunstformidlingsorganisasjonene, slik som de store teatre-

ne og museene, som de «egentlige» institusjonene i snevrere forstand. I en tid med nye, uformelle nettverksdannelser og prosjektorganisering vil den nyskapende og dynamiske prosessen ivaretaes av de små enhetene som må sees i forhold til en åpen institusjonsforståelse. Det er slike små enheter og prosjektorganisasjoner som kan omtales som de «ikke-institusjonelle institusjoner» eller «situasjonistiske prosjekter», med avgrensning til etablerte institusjoner som søker å dynamisere seg eller nye organisasjoner som søker en viss grad av institusjonalisering. De sistnevnte kan en kalle semi-institusjonerslik som mindre gallerier, plattformprosjekter og produksjonsorganisasjoner.

Eableringen av nettverk og plattformer på grunnlag av små enheter mellom det ikke-institusjonelle og det "semi-institusjonelle", er avhengig av en vilje til å stadig inngå i nye nettverk uten å forutsette at en skal vokse opp til å bli "sementerte klosser" å la de nasjonale signalinstitusjonene. Det vil det heller ikke være behov for, men de kan ivareta en spisskompetanse innenfor sine felt som de store institusjonene vil være avhengig av for å nyorientere seg. Norsk kulturråd har gjennom Rom for kunst-programmet vært med på å legge forholdene til rette for utviklingen av en slik spisskompetanse, både når det gjelder nettverksutvikling og styrking av fysiske rom og arenaer for ny kunst. De nyetablerte organisasjonene som fikk støtte, har måttet styrke sine plattformer på egen hånd. Det er blitt en tung prosess for noen, slik som når Oslo Kunsthall istedenfor å stå alene fant en plattformforankring i ideen om en kuratorgruppe som er assosiert med en større, offentlig nettverksorganisasjon som Office for Contemporary Art Norway (OCA).

Jonas Ekeberg som var med på å etablere Oslo Kunsthall, er gått inn i staben ved OCA i funksjon av redaktør for det nye tidsskriftet Verksted.

I *Verksted* omtales en "ny institusjonalisering" (*New Institutionalism*) i forbindelse med omstruktureringen og ny-funksjonering av gamle, etablerte formidlingsinstitusjoner:

Examples of these changing institutions include the Rooseum in Malmö, the Palais de Tokyo in Paris, the Platform Garanti Contemporary Art Center in Istanbul, Bergen Kunsthall and many others, all of whom seemed to be adopting, or at least experimenting with, the working methods of contemporary artists and their micro or temporary institutions, especially their flexible, temporal and processual ways of working" (J. Ekeberg i introduksjonen til (*Verksted Issue #1 2003*/ <<http://www.oca.no/publications/newinst.html>>).

Kunsthistorikeren Jan Kokkin sier i en kommentar til *Verksted*:

Kunsten har for lengst tatt steget ut i det offentlige rom, og kunstinstitusjonen må følge etter for ikke å dø en stille død. Der kunstnerne er, må også kunstinstitusjonene være" (J. Kokkin, "Kunstinstitusjonen i oppløsning, Morgenbladet. 19.12.03-1.1.04).

Det kan se ut som om de større institusjonene har lært av de situasjonelle strategiene når det gjelder kunstformidling og rom for kunst, og prøver å nyttiggjøre seg disse slik vi har sett det med Bergen Kunsthall i forbindelse med BergArt. Når kunstnerne går ut av institusjonen må institusjonen følge med. I en norsk sammenheng kan denne prosessen sees i lys av Kulturrådets Rom for kunst-satsning som har vært med på å styrke idéen om dynamiske enheter som en forutsetning for å fange den levende kunsten.

En oppsummering av forutsetninger og resultater

Forutsetningene for denne evalueringen av noen hovedprosjekter under Rom for kunst-programmet har vært å se på samsvaret mellom kunstproduksjon, formidling og kunstnerisk relevans. I tillegg til det kommer å se på hvilken effekt bevilgningene har fått for realiseringen i forhold til økonomi og arena. En kan så spørre seg om hvordan en situasjonell kunststrategi avtegner seg i kontrast til en mulig «ikke-institusjonell institusjon» når det gjelder spørsmålet om konsolidering av prosjekter i mer varige rammer. Dette berører også spørsmålet om hvordan nettverksdannelser og nye arenaer kan utvikle seg i forhold til en situasjonistisk og mobil arenavikling. Det må sees på bakgrunn av en dynamisk modell for organisering av kunstnerisk produksjon og plattformutvikling. Når det gjelder å påvise utnyttelsesgraden av de bevilgningene

som har vært gitt, for å kunne vise til effekten i forhold til resultat, ligger svaret i oppsummeringen av realeffekten i forbindelse med de enkeltprosjektene som er gjennomgått. Vurderingen av realeffekt er gjort ut fra overordnede kunstfaglige og kulturpolitiske perspektiver i forbindelse med den avsluttende diskusjonen. Det gjelder også spørsmålet om infrastruktur og formidling peker i samme retning når det gjelder nettverksarbeid, distribusjon og gjennomføring. Svaret er at dette skjer i varierende grad alt etter hvilke kontekstuelle betingelser som er oppfylt, slik det er tilfellet med de prosjektene som er gjennomgått i denne rapporten. I det følgende gis en punktvis oppstilling med tanke på realeffekt forstått som summen av arena og spin-off.

1 Nettverk for scenekunst: Nettverkets realeffekt er svært positiv med tanke på at de bevilgede midlene i hovedsak er øremerket for og går til kunstnerisk virksomhet. Nettverket har en klar mobil karakter. Det situasjonistiske aspektet er dermed fremtredende i måten nettverket fungerer på, og det er en klar sammenheng med Rom for kunst-programmets idégrunnlag og motivasjon med tanke på å fremme mobilitet og nettverk.

2 Bergen Art Festival: Den samlede realeffekten er at en faktisk har skapt en mulighet for et laboratorium med betydning for både lokalt og norsk kunstmiljø i retning av å vise hvordan en plattformfestival kan fungere. I denne prosessen har Norsk kulturråds støtte gjennom Rom for kunst-programmet vært avgjørende.

3 Oslo Kunsthall: Fysisk sett var Oslo Kunsthall lokalisert som et arkiv hos OCA med tilholdssted i OCAs studio i Kunstnernes Hus. Det ser ut til at Oslo Kunsthall som kuratorplattform blir videreført i en mobil og situasjonistisk versjon. Det fokus og den støtte OK har fått i forhold til et behov for en slik kuratorplattform for samtidskunst i Oslo, er i seg selv viktig som realeffekt.

4 Andre prosjekter: Galleri trans-art i Trondheim har ikke lyktes i sin hovedintensjon om å drive et fast galleri for transmedial kunst. Imidlertid ser det ut til at de erfaringene de har gjort med de tre årene på midler fra Rom for kunst-programmet, skal kunne komme miljøet i Trondheim for øvrig til gode. Kunstbanken Hed-

mark Kunstsenter er primært et utstillingsprosjekt som kommune og fylkeskommune tar hovedansvaret for. Bergen senter for elektronisk Kunst (BEK) har til tross for økonomiske problemer fått ny støtte fra Kulturrådet og danner et nettverk for elektronisk kunst med blant annet Trondheim Elektronisk Kunstsenter. I dette ligger en klar arenaeffekt.

Nettverksdannelse, mobilitet og nye rom for kunst

Nettverksdannelse og mobilitet er noen av hovedfaktorene en må forholde seg til når en skal diskutere en samlet effekt i forhold til nye rom for kunst. Særlig ut fra disse basisfaktorene er det at jeg som evaluator kan si noe om effekt i forhold til kunst, kvalitet og konsolidering. Det er også viktig å se på langtidsvirkningene og de større perspektivene. Hva vil en med prosjektorganiseringen? Skal den være en dynamisering av kunstlivet med tanke på noe som skal fanges opp i en institusjonaliseringsprosess, eller skal de eksisterende institusjonene forsyne seg med de impulser og krefter de mener de har bruk for, uten at der finnes en permanent driftsstøtte for ikke-institusjonelle initiativer av mer situasjonistisk og mobil karakter? Dessuten må det stilles spørsmål ved prosjekter som i utgangspunktet ikke hadde en tilstrekkelig sterk plattform å stå på, slik som tilfellet var med Galleri trans-art i Trondheim. I artikkelen «Hvem skal støtte trans-art?» i

Billedkunst (nr. 1-2002, s. 6) redegjøres det for Galleri trans-arts situasjon. Det vises til at næringslivet bruker fem år på å utvikle et prosjekt, mens Kulturrådet bare har gitt Galleri trans-art tre år. Trondheim kommune har også vært inne i bildet med en viss årlig støtte, men fraskriver seg ansvaret for den videre driften av galleriet ved å vise til at det er for mange statlige støttetiltak som forutsetter at regionale myndigheter må ta ansvaret. Galleri trans-art har selv argumentert med at

et prosjekt som trans-art betyr proporsjonalt mye mer i Trondheim enn tilsvarende prosjekter i Oslo. Nedleggelsen av trans-art er mer dramatisk for kunstlivet her enn nedleggelsen av Oslo Kunsthall er for Oslo
(<http://www.trans-art.no/utstillinger/2003/kulturfront/avistekst.html>).

Samme sted vises det videre til at hvis Kulturrådets midler hadde vært fordelt på regional basis, ville sjansen for å lykkes vært større enn når midlene bevilges fra sentralt hold i Oslo. Galleri trans-art kan nok sammenlignes med Oslo Kunsthall, som tilsynelatende sto i samme situasjon. Oslo Kunsthall videreførte imidlertid driften ut fra en modell for kuratorplattform som ikke betinget eget galleri, og det er mulig at stiftelsen trans-art også finner nye muligheter til å posisjonere seg. Hvis dette har noe med forskjeller på miljøene i Trondheim og Oslo å gjøre, som ikke Norsk kulturråd har tatt høyde for, burde det selvfølgelig taes i betraktning så lenge Kulturrådets virksomhet er sentralisert. Har modellen Rom for kunst-programmet lagt til grunn en forutsetning i den brede kulturaktiviteten i de største byene? Nå viser det seg at Galleri trans-art allikevel gjør som Oslo Kunsthall, dvs. å gå over i en ny fase uten fast sted å være. Oslo Kunsthall baserer seg på en svært kreativ kuratorvirksomhet. Det gjenstår å se hvordan Galleri trans-art markerer seg. Trondheim har på linje med Oslo og Bergen et potensial for utbygging av plattformer og nettverk, men Trondheim kommune har enda ikke satset sterkt nok på å tilrettelegge for slike.

Gamle Tou i Stavanger ser ut til å utvikle seg til et levende kunst-senter, og det er mye som tyder på at plattformmodellen fungerer godt i Stavanger. Det må imidlertid sees i sammenheng med en ny og sterk satsing på kunst og kultur som ikke minst er betinget av ønsket om at Stavanger skal bli europeisk kulturby i 2008, noe som kan tyde på at byen har en utvikling parallell med den Bergen hadde for ti år siden. Stavanger ser ut til å bli en kommende kulturby i Norge, og det ser ut til at aktørene i kulturlivet der er i ferd med å bygge opp en plattformeffekt som hittil kanskje bare Bergen har hatt. Derfor vil det bli svært interessant og viktig å komme tilbake til Gamle Tou i Stavanger i en egen artikkel litt senere. I Trondheim synes ikke plattformeffekten å ha festnet seg riktig enda. Modellen for situasjonistiske rom for kunst ser altså ut til å ha fungert bedre i Bergen og Stavanger enn i Trondheim. Den har fungert brukbart i Oslo med tanke på at Oslo Kunsthall i hvert fall fikk vist en modell for plattformbasert kunstformidling fra og med Bjørvika-perioden, i tillegg til at Kunstnernes Hus med sitt intermediale rom har vist en klar effekt av støtten fra

Rom for kunst-programmet ved i en lengre periode å danne basis for visning av ny intermedial kunst. Kunstnernes Hus er en stor nok organisasjon til å gi plattformdekning for et prosjekt som Det intermediale rommet. Det vil evaluator som nevnt komme tilbake til i en senere artikkel. Ellers er Oslo kommune sterkt kritisert for manglende støtte til kulturlivet generelt, men tilgodeses desto mer av det faktum at så mange sentrale kunstorganisasjoner og institusjoner er plassert her.

Jonas Ekeberg sa det slik at Oslo kommune i altfor stor grad har basert seg på at den har de nasjonale institusjonene, og i altfor liten grad har lagt opp til en tilsvarende strategi for å ivareta kunstutviklingen på lokal basis (*Billedkunst*, nr. 2-2003, s. 7).

I de såkalte «nummer 2-byene», den nest største byen i et land, vil ofte den motsatte effekten gjøre seg gjeldende. Det vil si at aktører i kulturlivet lettere skaper nettverk «i forhold til det å dra sammen og i samme retning», slik Tor Fosse, leder av Bergen Internasjonale Filmfestival (BIFF), har uttrykt det. Han sammenligner med andre «nummer 2-byer» enn Bergen, slik som Rotterdam i Nederland, Göteborg i Sverige og Århus i Danmark, når det gjelder å dra sammen og i samme retning. Dermed gjøres kulturlivet i de respektive byene mer rikholdig. Når det gjelder Bergen, mener Fosse, henger det sammen med at byen er tettere og mer oversiktlig enn «nummer 1-byen» Oslo. Bergens politikere er dessuten ofte mer på hugget når det gjelder å bevare byens renommé som kulturby, og «alle» her «..er opptatt av å demme opp for hjerneflukten til hovedstaden» (T. Fosse i e-post til evaluator, 19.7.03).

Bergen markerte seg gjennom Kulturby 2000-satsingen som en dynamisk kulturby med basis i et levende kulturliv som den kommunale kulturpolitikken bevisst har villet befordre. Bergen Art Festival har vært særdeles levedyktig. Det samme gjelder Nettverk for scenekunst, som har en fot i Bergen gjennom Bergen Internasjonale Teater. Og som tidligere nevnt er en av de viktigste effektene av Rom for kunst-programmet at Teaterhuset Avant Garden i Trondheim (TAG) er kommet på statsbudsjettet. Det må heller ikke glemmes at Black Box Teater har fått et visst gjennomslag i

forhold til Oslo kommune, noe som også kan ha sammenheng med satsingen til Nettverk for scenekunst. Nettverket Bergen Art Festival er de mest utpregede nettverksprosjektene som omtales i denne evalueringsrapporten.

Plattformen som alternativ organisasjonsform for ny kunst, nettverksproblematikken og hvordan den bør fremmes i forhold til situasjonistiske strategier, er noe allment som ikke kan sies å være laget for et sentralisert kulturmiljø i Oslo-gryta. Paradokset er at til tross for volumet i Oslos kulturliv er mangelen på strategisk tenkning frapperende. En kulturpolitisk satsing med tanke på nye rom og ny nettverksbygging er i Norge blitt til i en tradisjonell aksedialog mellom kulturmiljøene i de større byene i Norge, og særlig gjelder det akseeffekten mellom «nummer 1-byen» Oslo og «nummer 2-byen» Bergen. Den har vært betinget av en både kunstfaglig og kunstvitenskapelig akademisk konkurranse. Forholdet mellom disse to byene spesielt kan sees i perspektiv av tidlig moderne historie i Norge. Bergen var den største byen i Norge inntil industrialiseringsprosessen gjorde at Kristiania (Oslo) gikk forbi Bergen i størrelse. I dette perspektivet kan en selvfølgelig diskutere spørsmålet om dominansområder versus distrikter når det gjelder spørsmål om fordeling av kulturpenger, men det er svært viktig at både lokale og regionale miljøer ser på sin egen kompetanse og erfaring, slik at en bedre kan stille krav til statlige midler. Det er blitt for mye av en sovepute at en viser til forfordeling av midlene som en automatisk konsekvens av hovedstadsdominans. En indikasjon på at det er mulig også for statlige myndigheter å fokusere på andre regionale miljøer, er det faktum at hovedtyngden av Rom for kunst-programmets satsing ligger i Bergen eller delvis er tilknyttet Bergen.

Det synes også klart at når en kommer utenfor de tradisjonelle sentraene, er det premisser og behov som må defineres annerledes enn behovene i de tradisjonelle sentraene. Etter hvert som kompetansen omkring nettverksbygging og plattformdannelse i et situasjonistisk perspektiv bygges opp i regionene eller distriktene, vil disse plattformdannelsene også få mer effekt, slik programmidler til kulturutviklingen som Rom for kunst-satsingen har bidratt

til. I et slikt perspektiv virker det inn at Oslo som norsk hovedstad ikke har en like sterk internasjonal status som tradisjonelt sentrum når det gjelder kunst, som mange andre hovedsteder i Europa. En positiv effekt av dette er det at andre byer og distrikter lettere kan få gehør for sine ønsker og behov. Da kommer det også inn et spørsmål om slike midler skal fordeles regionalt, men en konklusjon på denne gjennomgangen synes å være at noen må definere og stå for noen strategier, som så kan virke ut fra sine premisser. En slik erfaring som Rom for kunst-programmet måtte gjøres ut fra en slik samlet holdning. Dermed er det gjort noen erfaringer som så kan komme en eventuell desentralisert fordeling av slike midler til gode. Kulturrådets satsing er i seg selv for liten og utilstrekkelig, men de resultater som er oppnådd i forbindelse med Rom for kunst-programmet, trekker i riktig retning: Problemstillingene i tilknytning til det å utvikle nye rom for kunst er blitt mer synlige.

Hvis noen spør om Rom for kunst-programmet har hatt den ønskede virkning når det gjelder forholdet mellom ny kunst med tanke på kvalitet og formidling når det gjelder kvaliteten på og formidlingen av ny kunst, er svaret langt på vei ja når det gjelder de prosjektene som denne rapporten omtaler, men omfanget er altså ikke stort nok selv om prosjektene som er støttet, har nådd ut til et rimelig stort publikum - særlig med tanke på Nettverk for scenekunst og Bergen Art Festival. Resultatet så langt er betinget av at dette er prosjekter som har den plattformtilknytning som skal til for at en slik mobil og situasjonistisk prosjektorientering kan være et alternativ til tradisjonell institusjonsdannelse med sine «overtunge apparater». Behovet for dette ligger særlig i det faktum at de nasjonale kunstinstitusjonene ikke lenger er de som «sanksjonerer» hva som er godt og dårlig i kunsten. Til det er mangfoldet blitt for stort. Nasjonale teatre og museer er i dag mer lagringssteder enn formidlere av ny kunst og teori, selv om fagpersoner innenfor dette systemet kanskje er klar over situasjonen. I et postmoderne perspektiv må nyskaping forstås i forhold til stadig gjenbruk av kunstneriske virkemidler, som igjen vil ta preg av at de brukes i stadig nye omgivelser og arenaer. I den forstand kan det fortsatt snakkes om nyskaping i kunstutviklingen. Det er en

nyskaping som betinger nye rom for kunst fordi de gamle ikke lenger er tilstrekkelige.

Generelt og oppsummerende kan det sies at situasjonistiske prosjekter, plattformaksjonisme og uformelle nettverksdannelser er viktige incitamenter i dagens kunstutvikling og derfor bør stå sentralt i kulturpolitisk strategiforståelse. Dette har Norsk kulturråd våget å ta høyde for med sin satsing på programmet Rom for kunst, selv om programmet også har utløst en bumerangeffekt når det gjelder prosjekter som ikke har hatt tilstrekkelig plattformbasis for videre drift.

I en oppsummering må det også stilles spørsmål ved hvordan det som satsingen har satt i gang, kan videreføres. Da er det nødvendig også å se på forholdet mellom kortsiktige og langsiktige resultater og i hvilken grad og på hvilken måte satsingens resultater gir seg selv eller får muligheter til oppfølging. En kan imidlertid hevde at en kan se konturene til det distribuerte nettverket som Morten Walderhaug har snakket om:

Det som kjennetegner et distribuert nettverk er at alle punktene i nettverket er like viktige. Sentrum og periferi er fraværende og nettverket er i prinsippet uendelig (M. Walderhaug i E.K. Aslaksen og C. Lund, red., 2000, s. 63).

Dermed er en inne på langtidsvirkningene og de større perspektivene. Hva vil en med prosjektorganiseringen? Skal den være en dynamisering av kunstlivet med tanke på noe som kan fanges opp i en stadig sterkere oppbygging av de gamle institusjonene for kunstlivet, eller skal de eksisterende institusjonene forsyne seg med de impulser og krefter de mener de har bruk for, uten at der finnes en permanent driftsstøtte for ikke-institusjonelle initiativer av mer situasjonistisk og mobil karakter. Det at OCA har villet bruke Oslo Kunsthall som en ressurs, er et eksempel på at mer statlige institusjoner kan fange opp noe av den kompetansen som er utviklet. Men det er imidlertid også viktig at de uformelle plattformer og nettverk kan virke videre ut fra de strukturer som gir dem deres dynamikk. I så måte ser Nettverk for scenekunst og Bergen Art Festival ut til å ha konsolidert sine plattformer. En vil da kun-

ne si om satsingen på Rom for kunst-programmet at den har hatt den ønskede virkning når det gjelder forholdet mellom ny kunst, presentasjon og formidling.

En kan selvfølgelig spørre seg om hva som blir konsekvensen når sentrale personer i nettverksbyggingen og plattformaktivitetene forsvinner. I det aktuelle tilfellet har ikke styret i Bergens Kunstforening - Bergen Kunsthall reengasjert intendant Bo Krister Wallström for en ny periode. Han sluttet sommeren 2003, et halvt år før engasjementet hans gikk ut. Fungerende koordinator for Bergen Art Festival 2003 og kunstnerisk leder i Bergen International Film Festival (BIFF), Tor Fosse, uttaler i en samtale med evaluator at det ikke behøver å få noen konsekvenser for BergArt, på den ene siden fordi samarbeidet med Landmark lounge vil gå videre, og på den andre siden fordi styret ved styreformann ikke ønsker at skifte i ledelsen i Kunsthallen skal gå utover samarbeidet med BergArt (18.7.2003). Om dette holder stikk, gjenstår selvfølgelig å se. Et helt annet problem er at den konferansen som var planlagt høsten 2003 ved Bergen Kunsthall med temaet Institutional Aesthetics/Ethics med sterk internasjonal deltagelse, ble avlyst fordi styret i Bergens Kunstforening - Bergen Kunsthall - ikke fant å kunne innestå for arrangementet økonomisk. I en slik sammenheng er det nærmest som om gamle institusjonelle holdninger stikker seg frem, og det tilsier at «nei, dette har vi ikke bruk for». Ikke for det, der arrangeres sakens mange gode seminarer om kunstteori i Norge, slik som konferansefestivalen Steder/Places på Lillehammer i august 2003. Bo Krister Wallström sier det slik når han kommenterer avlysningen av konferansen:

Prosjektets skjebne er på mange måter symptomatisk for hvordan norske kunstinstitusjoner har forholdt seg til endringene som har skjedd på kunstscenen de siste ti årene. Mens de norske kunstnerinitierte galleriene og prosjektene rant ut i sanden, har de i resten av Europa vært med på å danne basis for en ny generasjon kunstinstitusjoner. Og mens diskusjonen i Norge har stoppet opp ved debatten om hvorvidt kuratorene kommer til å overta makten på kunstscenen, har den andre steder vært med på å skape nye samarbeidsformer mellom kunstnere og kunstinstitusjonene («Lokale fortellinger», intervju med B.K. Wallström, Morgenbladet, 1.-7.8.2003).

På bakgrunn av en slik situasjon er det særdeles viktig at Kulturrådet ser nærmere på hvordan de prosjektene under Rom for kunst-programmet som ikke har utviklet sterke nok plattformer å stå på, kan få en sjanse til videreutvikling. En slik oppfølging ligger det i Norsk kulturråds mandat å kunne gjøre der hvor det er mulig. Det ser eksempelvis ut til å være tilfellet når Bergen senter for elektronisk kunst (BEK) nå er bevilget 600 000 kroner til prøve-drift i 2003, etter at deres midler fra Rom for kunst-programmet er brukt opp. Samtidig har Trondheim elektroniske kunstsenter (TEKS) fått en tilsvarende støtte, så her ser vi kanskje hvordan Kulturrådet kan medvirke mer direkte til en plattformbygging som kanskje ble tatt for selvfølgelig under de tre årene med Rom for kunst-programmet. Det har vært mye å lære av det som kan få betydning for den videre utviklingen av prosjektorienterte og plattformrelaterte kunstformidlingsprosjekter i Norge. De er nødvendige fordi de i større grad definerer kunstutviklingen enn de gamle institusjonene.

Et annet Rom for kunst-støttet galleriprojekt som Kunstbanken Kunstsenter i Hamar ser ut til å ha fått sikret sin drift etter gjenåpning 3. mai 2003. Og nettopp nå defineres i konkret forstand nye rom for kunst gjennom prosjektet «Rom for kunst på Oslo S», som er en ny plattform med flere samarbeidspartnere, deriblant Museet for samtidskunst («Dokument», *Billedkunst* nr. 3-2003, s. 22). De var også engasjert i Bjørvika sammen med Oslo Kunsthall, og det er interessant å se at det er de store som nå vil spise kirsebær med de små. Kanskje er det en erkjennelse av at situasjonistiske prosjekter er en betingelse for å opprettholde dynamikken i et stadig mer hybridisert og sammensatt kunstliv. Gjennom samarbeid og prosjektorganisering er det mulig å unngå at mobile prosjekter av situasjonistisk karakter blir «ikke-institusjonelle institusjoner» i den forstand at de skal konkurrere med eksisterende nasjonale kunstinstitusjoner. De bør være et supplement og korrektiv, og i sin tid må de være med på å endre karakteren til de eksisterende institusjonene.

Noen av erfaringene med Rom for kunst-programmet gir en korreks til Kulturrådets satsing. Det gjelder spørsmålet om å forstå

konsekvensene av denne satsingen. De ideelle tankene og perspektivene bak må korrigeres når det gjelder spørsmålet om det har vært tilstrekkelig plattform- og nettverksbygging, noe som evalueringsarbeidet viser er en premiss for at prosjektene skal få en effekt utover selve grunninvesteringen i bygninger. Dette berører det faktum at det fra Kulturrådets side i utgangspunktet ikke var tilstrekkelig oppmerksomhet overfor det som har med ettervirkning og oppfølgingsproblematikk å gjøre. Mobile og situasjonistiske prosjekter må få anledning til å konsolidere seg i den forstand at de økonomisk sett virkelig har anledning til å drive med et minimum av sekretariat og stab. I den grad de mangler tilstrekkelig plattformbasis, må Kulturrådet vurdere måter å støtte mobile prosjekter på, slik at de blir levedyktige. Slike prosjekter må erkjenne seg som plattformbaserte prosjekter og ikke aspirere til å bli små, nasjonale institusjoner. Bare på den måten vil de kunne representere et nyskapende korrektiv.

Helt til slutt kan en stille spørsmålet om hvordan nettverksarbeid og plattformbygging i tilknytning til slike situasjonistiske løsninger for kulturarbeid og formidling kan videreføres. Et svar på dette vil være å lære nettopp av erfaringene fra Rom for kunst-programmet, særlig når det gjelder å være med på å legge forholdene til rette for at slik plattformbygging kan skje. I den grad Kulturrådet støtter noen av Rom for kunst-prosjektene videre, viser det en vilje til å ta vare på de resultatene som er oppnådd. Det gjelder både i forhold til dem som allerede hadde plattformer å støtte seg til, og dem som ikke hadde det. Ved å se nærmere på situasjonistiske og mobile kunstneriske initiativer slik de faktisk har utviklet seg, kan en lære mye. En ser da også tydeligere hvordan den kunsten som forutsetter slik nettverks- og plattformbygging av situasjonistisk og uformell karakter, er den som gir premisser for de større kunstinstitusjonene med tanke på ny kunstutvikling. Derfor bør de i større grad gis ansvar overfor den prosjektbaserte, mobile og situasjonistiske kunstutviklingen. En har sett tilløp til det, men i liten og varierende grad. Det skal virkelig ikke så store midler til for å stimulere kunstlivet at en videre utbygging av slike støtteordninger ikke skulle være mulig for å dynamisere kunstlivet utenfor de store institusjonene.

Rom for kunst-programmet har ført til knoppskyting. Det etterlater seg en spire til å bli seg mer bevisst å stimulere den delen av kunstlivet som faktisk står for nyskapingen, den nyskapingen som kunstlivet og ikke minst institusjonene er avhengig av for å kunne oppdatere seg. Rom for kunst-programmet har fungert initierende på en slik utvikling, samtidig som en viss implementering er til stede i den forstand at Kulturrådet har lagt noen premisser. En slik premiss har vært at det en gir, er prosjektstøtte og ikke driftsstøtte. Det viser seg i praksis at prosjekter en har vært med på å initiere - eller implementere - i noen grad trenger en oppfølging der hvor plattformbasisen ikke har vært tilstrekkelig og spin-off-effekten ikke god nok. Da er en viss støtte og oppfølging i etterkant nødvendig som en fortsettelse av initieringsprosessen. Et for skarpt skille mellom implementering og initiering er ikke bra. Hvis en er med på å plante noe, er en en gartner som skal røkte hagen. I forutsetningene for og i selve utviklingen av prosjekter under Rom for kunst-programmet ligger kanskje en kime til hvordan kunstlivet som helhet kan organiseres på en mer dynamisk måte i fremtiden. Det gjelder også spørsmålet om hvordan en desentralisering kan være med på å bryte opp en litt for stivnet og sentrumsfiksert kunstinstitusjonell praksis, siden det blir stadig tydeligere hvor mange forskjellige rom for kunst det finnes.

Hvis noen skulle være redd for at det ligger en tendens til at ny kunst blir styrt i visse baner gjennom denne satsingen, er det bare å si at disse prosjektene kjennetegnes av det samme mangfoldet som internasjonal kunstutvikling er preget av i dag. Dette mangfoldet består nettopp i at en har frihet til å gjenbruke eller resirkulere kjente former samtidig som ny teknologi og nye overskridelser mellom kunst og virkelighet skaper ny dynamikk og nysgjerrighet.

Ethvert forsøk på å trekke frem en ledende retning i dagens sammensatte kunstsituasjon vil innebære grove generaliseringer. Forskjellige teknikker og temaer fungerer ved siden av hverandre og opplever sine små renessanser og nyvinninger, uten at det røkkes ved det helhetlige bildet («Til stedet», K. Nergaard i Morgenbladet, 1.-7.8.2003).

En forutsetning for et slikt mangfold er at det kulturpolitisk legges til rette for det, slik at uformelle nettverk og plattformbygging

kan utvikle seg. Det er basis for at plattformer av ulike aktører og initiativer kan dannes. Det forutsetter vilje til å støtte kulturelle initiativer av ikke-institusjonell karakter. De eksisterende, store kulturinstitusjonene må på sin side engasjere seg i utveksling med de uformelle nettverkene og plattformene. Dermed vil de få kunnskap om ny kunstutvikling som bare uformelle og situasjonistisk pregede nettverk kan formidle. Der er rom for mange retninger i tillegg til den tradisjonsformidlingen som kulturpolitikken også må ivareta. Og når en har tatt oppgjøret med en foreldet, romantisk nasjonsbyggingstenkning i Norge, er det muligheter for at det utvikler seg et kunstliv som i større grad ivaretar nye initiativer.

Et lite apropos til slutt når det gjelder en fremtidig situasjon: Maria Hlavajova er en kurator fra det tidligere Tsjekkoslovakia, nærmere bestemt Bratislava i nåværende Slovakia, en av de byene som ble tilgodesett med Soros midler fra den ungarskfødte milliardæren George Soros. Han bygde ut et nettverk av små, mobile kunstsentra over hele Øst-Europa etter kommunismens fall. Hlavajova arbeidet ved et slikt senter i Bratislava i 1992-1999. Senere er hun kommet til Utrecht i Nederland, hvor hun arbeider ved det kunstnerdrevne galleriet Begane Grond. Galleriet var, som det heter i en presentasjon i Morgenbladet,

... på jakt etter nye måter å arbeide på og Utrecht ønsket seg en ny samtids-kunstplattform med internasjonal profil, samtidig med at krisen i museumssystemet gjorde det naturlig å søke nye muligheter («Drømmen om en usynlig kunstinstitusjon», Morgenbladet, 1.-7.8.2003).

Hlavajova fikk frie hender til å bygge opp en ny «institusjon» fra grunnen. Navnet ble BAK, Basis vor aktuelle Kunst, og det skulle være en «nærmest usynlig institusjon» (Morgenbladet, 1.-7.8.2003). I denne sammenhengen brukes institusjonsbegrepet på en måte som tilsvarer den "semi-institusjonaliseringen" som jeg omtalte i underkapitlet om "Rom for kunst-programmet og de kontekstuelle forhold". Begrepet den «semi-institusjonelle» organisasjon kan være anvendelig for å beskrive plattformorganisasjoner som får driftsmidler til å drive kunstformidling på helt fri basis. Fortellingen om Hlavajova er ment som et avsluttende apropos, fordi den kaster et blikk inn i en mulig fremtid, i hvert fall på

det tankemessige planet kan det gi en pekepinn om nye muligheter for å dynamisere og videreutvikle kulturlivets organisasjoner. Det ville imidlertid kreve en helt annen ressurstilgang enn de «smulene» Rom for kunst-programmet har forvaltet. Så langt har Rom for kunst-programmet vært med på å stille noen spørsmål som i en «modelltank».

Rom for kunst-programmet var i utgangspunktet motivert i forhold til at midlene skulle gå til utbedring av rom for kunst i konkret bygningsmessig forstand, såvel som til formidling av kunst og utbygging av infrastruktur. Hovedprosjektene som her er evaluert er preget av at nettverks- og formidlingsaspektet har stått særlig sentralt, noe som nødvendigvis også har preget utfallet av evalueringen. Det har vist seg fruktbart å bruke et situasjonistisk perspektiv for å forstå dynamikken i disse prosjektene, fordi den uformelle, ikke-institusjonelle og prosjektorienterte tenkemåten i kulturproduksjon og formidling springer ut fra et slikt perspektiv. Det samsvarer med Kulturrådets ønske om at midlene skulle gå til prosjektorientert kunstproduksjon: “Med «prosjektbasert kunst» menes kunst som skapes av enkeltpersoner eller grupper utenfor de etablerte kunstinstitusjonene” (<<http://www.kulturrad.no/NKR>>). Dette kommer særlig til uttrykk i forbindelse med Bergen Art Festival, mens Nettverk for scenekunst i særlig grad har vært basert på å etablere nye plattformer gjennom nettverksbygging. Oslo Kunsthall ble etterhvert et eksempel på hvordan mobilitet i kunstformidlingen kan være inspirasjon for en ”semi-institusjon” som Office for Contemporary Art Norway, slik som den også var det for ”hel-institusjonen” Museet for samtidskunst (fra 2003 innlemmet i det nye Nasjonalmuseet i Oslo). En kan snakke om paradokset ”ny institusjonalisering” i forhold til ”institusjonenes sammenbrudd” og prosjektorientering. Dette kan sees i forhold til hvordan gamle institusjoner kan søke inspirasjon til en ny dynamikk gjennom å ta opp i seg erfaringer fra den prosjektorienterte kunsten. Rom for kunst-programmet har synliggjort viktige aspekter ved denne utviklingen som kunstnere, kunst- og kultur-forskere av forskjellig slag, såvel som institusjoner og politikere kan lære av.

LITTERATURLISTE

1 Monografier og artikkelsamlinger:

Asger Jørn, utstillingskatalog i forbindelse med presentasjon av hans samlede verk, Arken museum for moderne kunst, Danmark, Cobra museum for moderne kunst, Nederland og Kunsthalle zu Kiel, Tyskland, 2003, med presenasjonsartikkel av P. Hovdenak: «Tid for nye perspektiver».

Aslaksen, E.K. og C. Lund (red.), Grenseløse utkant. Norsk kulturliv mellom sentrum og periferi. Rapport fra Norsk kulturråds årskonferanse 1999, Norsk kulturråd, rapportserien nr. 18, Oslo 2000.

«Art Action 1958-1998, Inter editeur, Québec, Canada, 2001, side 246: V. Diesen: "From art action to art/interactions".

Arntzen, K.O. og S. Leirvåg (red.), Vestlandsmodernismen i norsk teater, en artikkelsamling i forbindelse med «Scene 1935-1992» - en teater- og scenografiutstilling i Bergen, Teatervitenskapelige studier nr. 3, Universitetet i Bergen, 1992.: I. Horn: Gruppe- og prosjektteater i Bergen i forhold til internasjonale strømninger.

Bergen Art Festival, kataloger, 2000 og 2001.

Bergen Internasjonale Filmfestival (BIFF), programbøker.

Bergsgard, N.A. og S. Røyseng, Ny støtteordning - gamle skillelinjer, evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst, Norsk kulturråd, rapportserien, nr. 23, Oslo 2001.

Bjørkås, S., Det muliges kunst. Arbeidsvilkår blant utøvende freelancekunstnere, Norsk kulturråd, rapportserien, nr. 12, Oslo 1998.

Bruun, E.F., V. Eliæson, D.K. Wright, Kulturpolitikk i praksis - et teaterverksted i funksjon, Drama, Gråsten (Danmark) 1989.

Buresund, I. og A.-B. Gran (red.), Frie grupper og black box teater 1970-1995, Oslo 1996.

Buresund, I. og A.-B. Gran (red.): S. Leirvåg: «Fra teater til performance-teater og tilbake».

Buresund, I. og A.-B. Gran (red.): S. Gladsø: «Prosjektet - den ikke-institusjonelle institusjon».

Buresund, I. og A.-B. Gran (red.): L. Hovik: «Cirka Teater, sånn cirka teater? - En frittstående teatergruppe i Trondheim».

Buresund, I. og A.-B. Gran (red.): K. Skøien: «Teater som bilde - visual performance».

Bærøe, B. (ed.), Deterritorializations. art and aesthetics in the 90s, Oslo/Nora 2000.

Cornerhouse Communiqué, no 4, Manchester 1994: N. Papasterigiatis: «The complicity of culture: Hybrid and «new internationalism».

Dammann, E, Ny livsstil, og hva så ?, Oslo 1976 og Revolusjon i velstandssamfunnet, Oslo 1979.

Debord, G., La Societé du Spectacle, norsk: «Skuespillsamfunnet», Paris 1967, utgitt på nytt 1992. Dansk utgave, Skuespillsamfundet, København 1972.

Debord, G., *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris 1988.

Der grosse Schlaf und seine Kunden. Situationistische Texte zur Kunst, Edition Nautilus, Hamburg 1990: A. Jörn: «Das Ende der Ökonomie und die Verwirklichung der Kunst».

Deleuze, G. og F. Guattari, *Rhizom*, Merve Verlag, Belin 1977.

Ellefsen, K., C. Lund, A. Aamodt (red.), *Rom for kunst. Rapport fra dagsseminar i regi av norsk kulturråd*, 2000, Norsk kulturråd, Arbeidsnotat nr. 35: K. Ellefsen: Innledning og G. Johnson: «Post-girobygget - et sted for den moderne scenekunsten?» og J. Ekeberg: «Ambisjoner og risiko»

Forum for kvindeforskning, Forlaget Melusine, København, nr. 4, 1987:

U. Ryum: «Om kontinuitet som problem (det indre og det ydre rum)».

Handlingsplan for kunst og kunstnere i Kulturbyen Bergen, Bergen kommune, Bergen 1997.

Hoelset, B. (red.), *Finansiering av kulturlivet*, Elingaard forlag, Oslo 1970.

Hylland Eriksen, T., «Nasjonal identitet - et ufullendt prosjekt, Typisk norsk, Oslo 1993.

Kaye, N.: *Art Into Theatre. Performance Interviews and Documents*, Amsterdam 1996.

Kunnskapsforlaget Teater og film leksikon, K. O. Arntzen, T. O. Svendsen og M. Moi (red.), Oslo 1991.

Kulturby Bergen 2000: *Det Offisielle Kulturbymagasinet*.

Kulturby Bergen 2000. *Norges Europeiske Kulturbyår. Prosjektrapport og programdokumentasjon* utgitt av Bergen kommune.

Kunst - for mennesket eller museet?, Oslo 1969, s. 29: M. Krohg: «Kunst - for hvem».

Larsen, M.H.: For kunstnerkår i 60 år. Bildende kunstneres forening i Hordaland 1931-1991, HKS, Bergen 1993.

Lavrijsen, R (ed.), Cultural diversity in the arts. Art as politics and the facelift of Europe, Royal Tropical Institute, Amsterdam u.å.: Homi K. Bhaba: «Beyond the pale: Art in the age of multicultural translation».

Lund, C., P. Mangset, A. Aamodt, Kunst, kvalitet og politikk, Norsk kulturråd, rapportserien nr. 22, Oslo 2001.

Lyotard, F, Essays zu einer affirmative Ästhetik. Merve Verlag, Berlin 1982.

Meyer, S. og M. Steffensen (red.), Norge. Museum eller fremtidslaboratorium, Senter for europeiske kulturstudier. Kulturtekster 8, Bergen 1996: J. Frykman: «Norden - en förebild för Europa».

Mickery - 1965-1987 - a photographic history, Amsterdam 1988.

Norsk Kunstårbok/Norwegian Art Yearbook, Oslo 2001 og 2002.

Passage Nord 1986-1996, Katalog.

Reistad, H. (red.), Regikunst, Oslo 1991: K. Johnsen: «Prosjekt-teater - en visuell og likestilt dramaturgi».

Richard, A.-M. og C. Robertson, Performance in/au Canada 1970-1990, inter, Quebec 1991.

Roland, M., Organisasjon og formidling - kan utenlandske organisasjonsformer for teatret brukes i Norge?, hovedoppgave i teatervitenskap, Universitetet i Bergen, våren 1991.

Schröder, W., m.fl. (red.), Französische Aufklärung. Bürgerliche Emanzipation. Literatur und Bewusstseinsbildung, Leipzig 1974.

Skøien, K., Katalog, Passage Nord 1986-1996, Oslo 1996.

Strategisk dokument for fortsatt styrking av kunst- og kulturpolitikken i Bergen, Bergen kommune, Bergen 2003.

Sveen, D. (red.), Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse - Møtesteder I, Oslo 1995: D. Sveen: Kunstforståelse og kunstinstitusjon - et historisk perspektiv og O. Sæter: Samtidskunst i nordlandske landskaper - et umulig møte?.

Sveen, D. (red), Om norsk kunst og kunstformidling - Møtesteder II, Oslo 1996: J. Vaagland: Kunstnerstyrt formidling i regionale rammer.

TRANS. Dokumentation eines kulturwissenschaftlichen Polylogversuches im WWW (1997-2002), hrsg., H. Arlt u.a.: K.O. Arntzen, "Ambient Theatre and Clubbing: Urban Post-Mainstream", St. Ingbert 2002, s. 276 ref. til vedlagt CD.

The Situationist Times, International Edition nr 5, Rhodos, København, 1964.

Trolie, T. B. (red.), Konferanserapport 16-19. mars 1992, Ustaoset høyfjellshotell: Norsk Teaterhistorie, Teatervitenskapelig institutt, Universitetet i Bergen, 1992: A.-B. Gran: «Den store fortellingen om norsk teater».

Årsberetning 2002: Tema evaluering, Afdeling for dramaturgi, Aarhus Universitet, 2003: J. Langsted: Evaluering i kulturpolitikken.

2 Anvendte tidsskrifter og aviser:

Bergensavisen, Bergen.

Bergens Tidende, dagsavis, Bergen.

Billedkunst, Bildende Kunstneres Forening, Oslo.

Byggekunst, Oslo.

Drama, nordisk tidsskrift.

Dagbladet, dagsavis, Oslo.

Forum for kvindeforskning, Danmark.

Gateavisa, Oslo: Bokcafé-notater:

Situasjonistisk teori, nr. 170/1-2003.

Kunst for mennesket eller museet, Oslo 1969: M. Krohg: «Kunst - for hvem», s. 29.

Kunst, tidsskrift for de Norske Kunstforeningers Landsforbund (NKLf), Oslo

Klassekampen, dagsavis, Oslo.

Morgenbladet, ukeavis, Oslo.

Norsk Shakespeare og teater-tidsskrift, tidligere Norsk Shakespeare tidsskrift, utgitt av Det norske Shakespeareselskap, T. Bjørenboe, red. Portal, Bergen ut og inn, 2003, et gratis magasin av MIs journaliststudenter: aktualitet, livsstil, kultur, feature, portrett, reise.

Rampelyset, dansk teatertidsskrift, nr. 208, mars 1993: K.O. Arntzen, "Om at fortælle verden. «Recycling» i det nye teater".

Riksutstillingenes avis.

Skum, magasin, Oslo

Studvest, studentavis for studenter i Bergen

siksi, nordic art review, Helsinki.

Spillerom, norsk teatertidsskrift.

3t, tidsskrift for teori og teater, Bergen.

The Situationist Times, se monografier og artikkelsamlinger.

Verksted, tidsskrift for Office for Contemporary Art Norway (OCA): Issue #1 2003 - New Institutionalism, contains texts by Julia Bryan-Wilson, Eivind Furnesvik and Rebecca Gordon Nesbitt.

Visslingar och rop, teatertidsskrift, Stockholm.

Det er ellers brukt et større materiale av interne notater, rapporter og oppsummeringer i tillegg til intervjuer og samtaler.

Om forfatteren

Knut Ove Arntzen tok i 1980 magistergraden i teatervitenskap ved Universitetet i Bergen, hvor han er førsteamanuensis i teatervitenskap. Han skrev i en lengre periode teaterkritikker og kunstreportasjer i Arbeiderbladet, Oslo, og har senere publisert en lang rekke artikler i norske og internasjonale tidsskrifter samt deltatt på mange fagseminarer og kongresser. Han var en av hovedredaktørene i Kunnskapsforlagets Teater- og filmleksikon, Oslo 1991. Han har deltatt på mange internasjonale teaterkonferanser og vært gjesteprofessor ved flere universiteter, slik som Antwerpen, Frankfurt am Main og Kaunas, og vært gjesteforsker i Montréal i Canada. Han underviste ved Statens teaterhøgskole, Oslo, og Teaterhögskolan i Helsingfors. En bok om postmoderne teater er under utvikling. Han har publisert flere artikler om kunst, overskridelse og det globale i tidsskriftet

Kunst, Oslo, samt artikler om nytt teater i Norsk Shakespeare og teater-tidsskrift.

Utredninger fra Norsk kulturråd

Norsk kulturråd utgir utredninger i to skriftserier:

Rapporter: Her utgis hovedsaklig sluttrapporter fra utrednings- eller evaluerings-prosjekter av et visst omfang, og som har potensielt bred interesse for norsk kulturliv.

Notater: Her utgis arbeider av mindre omfang eller av mer foreløpig karakter.

Oversikt over begge skriftseriene finnes på www.kulturrad.no/publikasjoner

Notatene utgitt før 2000 er utgått. Notatene fra 37 er tilgjengelige i pdf-format på Norsk kulturråds hjemmesider, www.kulturrad.no.

