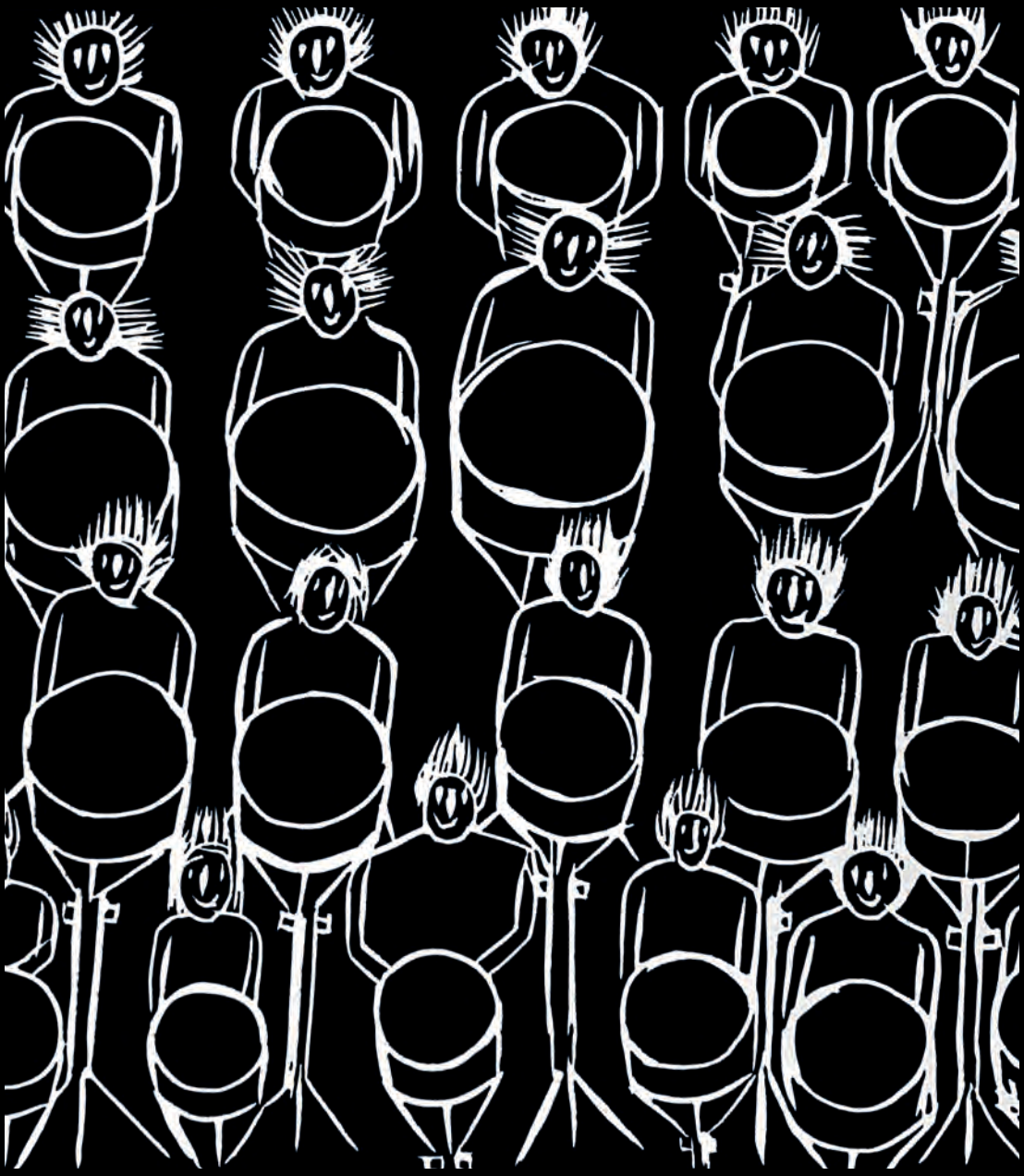
Festivalpolitikk i endring

Marianne Takle, Erik Henningsen, Kjetil Klette-Bøhler, Heidi Bergsli, Jan Sverre Knudsen, Therese Dokken og Karl Ingar Kittelsen Røberg (red.)

Evaluering av Kulturrådets tilskuddsordninger for festivaler



Festivalpolitikk i endring

Marianne Takle, Erik Henningsen,
Kjetil Klette-Bøhler, Heidi Bergsli,
Jan Sverre Knudsen, Therese Dokken
og Karl Ingar Kittelsen Røberg (red.)

Evaluering av Kulturrådets
tilskuddsordninger for festivaler

Copyright © 2023
Kulturrådet / Arts Council Norway
Kulturdirektoratet / Arts and Culture Norway
All Rights Reserved
Utgitt av Kulturdirektoratet på vegne av Kulturrådet i kommisjon hos Vigmostad & Bjørke AS

ISBN: 978-82-7081-206-6

Grafisk produksjon: John Grieg, Bergen
Forsidebilde: Herleik Kristiansen: *Trommer* (utsnitt)
© Herleik Kristiansen / BONO 2022
Foto: Norlandiart

Kulturdirektoratet
Postboks 4808 Nydalen
0422 Oslo
Tlf.: +47 21 04 58 00
E-post: post@kulturdirektoratet.no

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

For mer informasjon om Kulturdirektoratets utgivelser:
www.kulturdirektoratet.no

Kulturdirektoratets utgivelser omfatter forsknings- og utredningsarbeider for og om kultursektoren. De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i utgivelsene, står for den enkelte forfatters regning og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger.

Kulturrådet Kulturdirektoratet

Vigmostad & Bjørke AS er Miljøfyrtårn-sertifisert,
og bøkene er produsert i miljøsertifiserte trykkerier.

Miljøfyrtårn®

Forord

Denne rapporten er et resultat av et forskningsprosjekt gjennomført på oppdrag fra Norsk kulturråd. Prosjektet har bestått i en evaluering av Kulturrådets tilskudd til festivaler. Vi vil takke Kulturrådet for mulighetene oppdraget har gitt oss til å gjennomføre utfordrende og interessante analyser.

Til sammen seks forskere fra OsloMet – Storbyuniversitetet har deltatt i prosjektet. Statsviter Marianne Takle ved NOVA, sosialantropolog Erik Henningsen ved NIBR, samfunnsgeograf Heidi Bergsli ved NIBR, professor i musikk Jan Sverre Knudsen ved Fakultet for lærerutdanning, postdoktor Karl Ingar Kittelsen Røberg ved Senter for profesjonsstudier og samfunnsøkonom Therese Dokken ved NOVA. I tillegg har Kjetil Klette-Bøhler, professor i musikk ved Universtitetet i Sør-Øst Norge, deltatt i prosjektet

Prosjektet hadde vanskelig latt seg gjennomføre uten den velvilligheten de tallrike informantene har vist oss ved å stille til intervju. Vi har hatt samtaler med festivalarrangører, festivalpublikum, utøvende kunstnere, ansatte i Kulturrådets fagadministrasjon og medlemmer av Kulturrådets kollegiale råd og fagutvalg. Vi er takknemlige for at de har delt av sine erfaringer og kunnskap med oss.

Vi vil også takke festivallederne som har tatt seg tid til å svare på spørreskjemaet vi sendte til alle festivaler som har mottatt tilskudd fra Kulturrådet. Deres svar er avgjørende for at vi kan trekke konklusjoner om hvilken betydning Kulturrådets tilskudd har for festivalene.

Kulturrådet har nedsatt en referansegruppe, som har hatt som oppgave å følge prosjektet. Den har bestått av tidligere eller nåværende ansatte i Kulturrådet og et medlem av det kollegiale organet. Deres kommentarer har vært nyttige underveis i arbeidet og gitt oss et godt innblikk i tankegangen innad i Kulturrådet. Vi vil takke dem for det.

Vi vil også takke de ansatte i Kulturrådet som har gitt oss innføring i de ulike tilskuddsordningene til festivaler, og skaffet til veie all nødvendig informasjon. Til slutt vil vi rette en stor takk til Sjur Færøvig, som har vært vår gode kontaktperson i Kulturrådet.

Det endelige resultatet står for forfatternes egen regning.

Innhold

Kapittel 1
Festivaler: kulturpolitikk og Kulturrådet 11
Marianne Takle, Erik Henningsen, Kjetil Klette-Bøhler, Heidi Bergsli, Jan Sverre Knutsen, Therese Dokken og Karl Ingar Kittelsen Røberg

1.1 Innledning 11
1.2 Festivaler i norsk kulturpolitikk og i Kulturrådets formål og strategier 15
1.3 Festivalbegrepet 20
1.4 Institusjonalisering, forutsigbarhet og fleksibilitet 29
1.5 Faglig skjønn, forvaltning og kvalitet 33
1.6 Metode og gjennomføring 34
1.7 Kapitteloversikt 39

Del 1 – Kulturrådets forvaltning av festivaltilskudd

Kapittel 2
Festivaler i spenningsfeltet mellom politikk og faglig skjønn 47
Erik Henningsen og Marianne Takle

2.1 Innledning 47
2.2 Statlig kulturpolitikk og Kulturrådets festivaltilskudd 50
2.3 Fast eller midlertidig tilskudd? 52
2.4 Beslutningsprosessen i fordelingen av Kulturrådets festivaltilskudd 56
2.5 Kvalitetsvurdering som forvaltningspraksis 59
2.6 Forvaltning av festivaltilskudd på armlengdes avstand 64
2.7 Begrunnelseskrav og åpenhet 68
2.8 Konklusjon 72

Kapittel 3
Knute på tråden: knutepunktordningens betydning for institusjonalisering av festivaler 76
Marianne Takle, Heidi Bergsli og Therese Dokken

3.1 Innledning 76
3.2 Institusjonalisering og de-institusjonalisering 79
3.3 Opprettelsen av knutepunktfestivaler (1991–2008) 80
3.4 Evaluering og avvikling av knutepunktfestivaler (2009–2015) 84
3.5 Overføring til Kulturrådet (2016–2021) 100
3.6 Oppsummering og konklusjon 112

Kapittel 4
Tilskuddsordningen for musikkfestivaler: svøpt og helstøpt? 116
Heidi Bergsli og Therese Dokken

4.1 Innledning 116
4.2 Metode og datagrunnlag 117
4.3 Formål og retningslinjer i Tilskuddsordningen for musikkfestivaler 119
4.4 Forvaltning mellom forutsigbarhet og fleksibilitet 122
4.5 Justeringer for en helhetlig forvaltning 125
4.6 Trender i søknader og tildelinger 127
4.7 Styrket forutsigbarhet og fleksibilitet i ordningen 131
4.8 Utjevning av tilskudd 132
4.9 Desentralisering av det profesjonelle musikkfeltet 140
4.10 Musikkformidling i og på tvers av sjangre 143
4.11 Fordeling av tilskudd per sjanger 144
4.12 Samfunnsmessige hensyn og sjangeroverskridelser 147
4.13 Mangfold i musikkfeltet 149
4.14 Økt innsats mot barn og unge på festivalarenaen 151
4.15 Musikkfestivalen som utøverarena 153
4.16 Et festivalmarked i endring 154
4.17 En svøpt og helstøpt tilskuddsordning? 157

Kapittel 5
Pragmatikkens kunst: Kulturrådets tilskudd til festivaler 161
Marianne Takle, Heidi Bergsli og Therese Dokken

5.1 Innledning 161
5.2 Om analysen 162
5.3 Musikkfestivaler 167
5.4 Litteraturfestivaler 175
5.5 Scenekunstfestivaler 183
5.6 Festivaler innen visuell kunst 192
5.7 Tverrfaglige festivaler 201
5.8 Samlet analyse av festivalene 210

Del 2 – Studier av festivaler

Kapittel 6
Reflekterer festivalsjefenes prioriteringer formålene med Kulturrådets tilskuddsordninger? 217
Kjetil Klette-Bøhler, Karl Ingar Kittelsen Røberg og Therese Dokken

6.1 Innledning 217
6.2 Metode, utvalg og datakilder 219
6.3 Kunstnerisk kvalitet og nyskapende kunst er viktigere enn popularitet 223
6.4 Hvordan opplever populærmusikkfeltet dagens tilskuddsordninger? 227
6.5 Utbytte, aksjeselskap eller millionlønn til festivalledere? 229
6.6 Utfordringer og muligheter knyttet til samarbeid med næringslivet 231
6.7 Publikumsdeltakelsen økte før pandemien 232
6.8 Festivalenes fokus på mangfold, deltagelse, bærekraft og likestilling 236
6.9 Kunst som tematiserte ytringsfrihet og arrangementer for barn og ungdom 239
6.10 Festivalene er viktig for lokal identitet, stedstilhørighet og næringslivet i området 244
6.11 Var tilskudd fra Kulturrådet avgjørende for å gjennomføre festival? 248
6.12 Konklusjon 252

Kapittel 7
Sjanger som stedskonstruktør: musikk og stedsidentitet på Notodden Blues Festival 262
Jan Sverre Knudsen

7.1 Innledning 262
7.2 Metode og materiale 263
7.3 Musikk og sted i kulturstudier 266
7.4 Musikkens funksjon som identitetsmarkør 268
7.5 Bluessjangeren og stedsidentitet 270
7.6 Arena og møtested 271
7.7 Politisk og sosial profil 271
7.8 Språk bygger sted: bluesbegrepet i det lokale språket 272
7.9 Fysiske stedsmarkører 274
7.10 Et annet sted og en annen tid 275
7.11 Gjenstandskultur 276
7.12 Fra industribyen til bluesbyen 277
7.13 Festivalopplevelsen, teite spørsmål og å kose seg 280
7.14 Stedsutvikling og tilskuddsordningen for festivaler 283
7.15 Rasjonaliteter og kunstsyn 284

Kapittel 8
Formidlingens kunst: LIAF som kunstarena og møteplass i Lofoten 289
Heidi Bergsli

8.1 Innledning 289
8.2 Festivalens utvikling fra foreningsliv til profesjon 292
8.3 LIAFs visjon om kunstmøteplass 295
8.4 Nasjonal og internasjonal orientering 297
8.5 Forankring og formidling i lokalsamfunn 300
8.6 Kunstformidling for barn og unge 305
8.7 Kunstformidling mellom organisk og profesjonell utvikling 306
8.8 Avslutning 311

Kapittel 9
Pandemiens påvirkning på festivalene 314
Kjetil Klette-Bøhler

9.1 Innledning 314
9.2 Hva vet vi om pandemiens påvirkning på festivaler og kulturlivet? 315
9.3 Pandemiens effekter på norske festivaler: funn fra spørreundersøkelsen 317
9.4 Pandemien påvirket det frivillige engasjementet 320
9.5 Konklusjon 332

Del 3 – Oppsummering, utfordringer og forslag

Kapittel 10
Kulturpolitikk og festivaler 341
Marianne Takle, Erik Henningsen, Kjetil Klette-Bøhler, Heidi Bergsli, Jan Sverre Knudsen, Therese Dokken og Karl Ingar Kittelsen Røberg

10.1 Generelle funn 341
10.2 Konkrete funn fra våre undersøkelser 344
10.3 Anbefalinger 354

Kapittel 1

Festivaler: kulturpolitikk og Kulturrådet

Marianne Takle, Erik Henningsen, Kjetil Klette-Bøhler, Heidi Bergsli, Jan Sverre Knutsen, Therese Dokken og Karl Ingar Kittelsen Røberg

1.1 Innledning

Temaet for denne rapporten er Kulturrådets tilskuddsordninger til festivaler som kunst- og kulturpolitisk virkemiddel. Vi undersøker om tilskuddet fungerer etter hensikten. Det sentrale spørsmålet vi reiser, er: *I hvilken grad og hvordan fører tilskuddet til festivalene til oppnåelse av sentrale mål og intensjoner i norsk kulturpolitikk og Kulturrådets virksomhet?*

For å belyse dette har vi valgt to ulike tilnærminger. Den ene går ovenfra og tar utgangspunkt i forvaltningen av tilskuddsordningene til festivaler. Den andre ser problemstillingen nedenfra og tar utgangspunkt i festivalarrangørenes og publikums iverksetting av og tilpasning til tilskuddsordningene.

I den første delen av rapporten belyser vi spørsmålet gjennom en overordnet analyse av festivalers særpreg og de sentrale målene i norsk kulturpolitikk og Kulturrådets virksomhet. Det er svært mange kulturpolitiske mål, og de kan være vanskelig å oppfylle samtidig. I praksis blir de generelle målene tilpasset de områdene hvor de skal virkeliggjøres. Dette er tydelig i Kulturrådets tilskuddordninger til festivaler. Mens noen ordninger er spesifikt tilpasset festivaler, er andre laget som enkelttilskudd til prosjekter eller går inn som en del av en større tilskuddsordning. De ulike formene for tilskudd til festivaler organiseres ut fra Kulturrådets institusjonelle inndeling i musikk, litteratur, scenekunst, visuell kunst og tverrfaglige prosjekter. Innen hvert av disse områdene har Kulturrådets tilskudd til festivaler ulik institusjonell historie, forskjellige kriterier og variert profil og

sammensetning. Mens det innen musikkområdet er en egen tilskuddsordning for festivaler, inngår festivaler på de andre områdene i en videre ordning, som også omfatter andre søkere. Samtidig som hver tilskuddsordning er tilpasset behovene på det enkelte området, kombinerer svært mange festivaler flere områder ved at de tilbyr konserter, litteratur, teater, dans osv. Vår analyse av måloppnåelse vil være påvirket av dette.

I den andre delen av rapporten belyser vi spørsmålet gjennom en spørreundersøkelse sendt til alle festivaler som mottar tilskudd fra Kulturrådet, og to etnografiske enkeltstudier av festivaler: Notodden Blues Festival og Lofoten Internasjonale Kunstfestival (LIAF). Her ser vi tydelig at festivaler er et sammensatt fenomen. De har hatt stor suksess i de senere tiårene, og har inntatt en viktig rolle i kulturlivet ved siden av de institusjonaliserte kunst- og kulturvirksomhetene (Bjørkås, 2004a; Tjora, 2013). Det finnes alt fra små frivillig drevne festivaler, som kan være flyktige, til store, institusjonspregede arrangementer. Festivalene organiseres på mange kunst- og kulturfelt, som musikk, litteratur, scenekunst og visuell kunst, og mange er tverrfaglige. Noen kombinerer flere sjangre og blander populære og smale kunstneriske uttrykk. Et typisk kjennetegn ved festivaler er at de er fleksible og raske til å tilpasse seg nye trender i samfunnet. Denne fleksibiliteten skriver seg dels fra at festivalene har små organisasjoner med få faste ansatte, dels fra at de baserer seg på flere ulike finansieringskilder. Mange festivaler får økonomisk tilskudd fra lokale myndigheter og lokalt næringsliv, og ikke minst fra Kulturrådet. Vår studie omfatter bare festivaler som mottar tilskudd fra Kulturrådet.

Undersøkelsene av festivalene belyser forvaltningen av Kulturrådets tilskuddsordninger gjennom perspektivet til arrangører og publikum. De får fram hvilke spørsmål arrangørene stiller, og deres praksis når det gjelder tilpasning og kombinasjon av ulike formål. Her viser undersøkelsene dilemmaer som oppstår, og hvilke utviklingstrekk som blir tydelige når man ser festivalfeltet fra arrangørenes og publikums side.

Bakgrunnen for undersøkelsen

Denne rapporten er basert på et oppdrag fra Kulturrådet, som legger rammene for våre undersøkelser. Bakgrunnen er avviklingen av de tidligere knutepunktfestivalene og overføringen av festivalene til Kulturrådet i 2016. Fra å være faste, navngitte mottakere av tilskudd på statsbudsjettet gikk 15 festivaler, som blant annet Festspillene i Bergen og Moldejazz, over til å bli mottakere av søknadsbaserte tilskudd fra Kulturrådets tilskuddsordninger for festivaler, som er forvaltet gjennom Norsk kulturfond. Her gjøres tildelingene på bakgrunn av kunst- og kulturfaglige skjønnsvurderinger

fra fagutvalg som fatter beslutninger på armlengdes avstand fra politiske myndigheter. Dette innebærer at de tidligere knutepunktfestivalene vurderes etter kvalitet, på lik linje med andre festivaler. Av de 15 festivalene som ble overført, var 12 musikkfestivaler og festspill. De er nå innlemmet i Tilskuddsordningen for musikkfestivaler. Nedleggingen av knutepunktfestivalene har først og fremst vært en utfordring for musikkområdet. Både Kulturrådets praksis etter 2016 og denne evalueringen er preget av dette. De øvrige tre tidligere knutepunktfestivalene er lagt til relevante tilskuddsordninger på områdene visuell kunst, scenekunst og litteratur.[1]

Da knutepunktfestivalene ble overført til Kulturrådet i 2016, planla Kulturrådet at tilskuddsordningene til festivaler skulle evalueres i 2020. Hensikten var å få en helhetlig gjennomgang og en vurdering av måloppnåelsene og effekt av alle tilskuddene som omfatter festivaler. Hovedvekten skulle legges på musikkfestivalordningen, både fordi de fleste av de tidligere knutepunktfestivalene gikk til denne, og fordi det er den desidert største ordningen.[2] Dette ble fulgt opp av Stortinget, hvor flertallsmerknaden fra Stortingets kulturkomité var følgende:

> Flertallet merker seg at offentlige tilskudd til dels sammenlignbare festivaler ligger på veldig forskjellig nivå. Det er få eller ingen objektive kriterier som tilsier hvorfor ulikhetene er så store som de er. Flertallet er bekymret for at dette fører til ulike konkurransevilkår for festivalene i et marked hvor konkurransen om artister og publikum allerede er stor. Flertallet imøteser en gjennomgang av festivalstøtteordningene. (Innst. 14 S (2019–2020))

Bekymringen som uttrykkes i Stortinget, er knyttet til de tidligere knutepunktfestivalene. Kulturkomiteens merknader skiller ikke eksplisitt mellom festivaler på ulike områder. Merknadene gjenspeiler en diskusjon om økt konkurranse mellom festivalene, og begrunnelsen for at noen festivaler får mer tilskudd enn andre fordi de har vært knutepunktfestivaler. Diskusjonen har pågått siden de tidligere knutepunktfestivalene ble overført til Kulturrådet, og pågår fortsatt. I Stortinget, Kulturdepartementet og Kulturrådet drøftes målet om å utjevne tilskuddet til tidligere knutepunktfestivaler og andre festivaler som mottar tilskudd fra Kulturfondet. Dette ble løftet fram senest i statsbudsjettet for 2022:

---

1 Peer Gynt-stemnet ble overført til Faglig utvalg for tverrgående ordninger fra 2021.

2 Kulturrådet budsjettsøknad for 2021. https://www.kulturradet.no/documents/10157/4b986c9b-8432-49cd-910f-acbff34b06c4 (besøkt 02.02.2022).

> Festivaler og festspill utgjør en viktig del av den institusjonelle infrastrukturen i kulturlivet, både lokalt og nasjonalt. Tilskuddsordningen for musikkfestivaler og Kulturrådets øvrige virkemidler for festivalene på kunstområdene musikk, scenekunst, litteratur, visuell kunst og tverrfaglige festivaler er under evaluering. Evalueringsrapporten skal etter planen foreligge våren 2022. Kulturdepartementet vil på bakgrunn av konklusjonene i rapporten vurdere innretningen av fast, statlig tilskudd til festivaler og festspill. Ordningene på området bør utformes slik at de balanserer hensynet til forutsigbarhet, utvikling og nyskapning for både små og store aktører. (Prop. 1 S (2021–2022), s. 58)

Hvor hensiktsmessig det vil være å opprette «fast, statlig tilskudd til festivaler og festspill», drøfter vi utførlig i kapittel 10. En slik ordning vil kreve en presisering av festivalbegrepet. Dette tar var vi også opp i kapittel 10, hvor vi presenterer forslag til framtidig forvaltning av tilskuddsordninger for festivaler.

Formålet med undersøkelsen

Vårt mandat fra Kulturrådet har vært å vurdere om Kulturrådets tilskuddsordninger til festivaler som kunst- og kulturpolitisk virkemiddel fungerer etter hensikten. Det sentrale spørsmålet vi reiser, er om tilskuddet til festivaler fører til oppnåelse av sentrale mål i norsk kulturpolitikk og Kulturrådets virksomhet. Vi har løst dette på følgende måte:

- Med utgangspunkt i hvordan diskusjonene mellom Stortinget, Kulturdepartementet og Kulturrådet arter seg, drøfter vi spenningsfeltet mellom politikk, forvaltning og faglig skjønn i forvaltningen av tilskuddsordningene.
- Siden overføringen av knutepunktfestivalene til Kulturrådet er bakgrunnen for undersøkelsen, har vi et kapittel om opprettelsen av knutepunktordningen i 1991 til avviklingen og overføringen av festivalene til Kulturrådet i 2016, og diskusjonene fram til 2022.
- Fordi musikkfestivaler er den største enkeltordningen som forvaltes av Kulturrådet, går vi gjennom denne i et eget kapittel.
- Vi presenterer en tverrgående analyse av Kulturrådets virkemidler for festivalene på kunstområdene musikk, litteratur, scenekunst, visuell kunst og tverrfaglige festivaler.

I rapportens andre del undersøker vi forvaltningen av Kulturrådets tilskuddsordninger gjennom perspektivet til arrangører og publikum. I denne

delen drøfter vi hvilke spørsmål arrangørene stiller, og deres praksis når det gjelder tilpasning og kombinasjon av ulike formål. Ved å belyse tilskuddsordningene fra festivalarrangørenes og publikums side får vi fram viktige sider ved virkingen av tilskuddsordningene.

- Vi gir først et overordnet bilde gjennom en spørreundersøkelse som er sendt til alle festivaler som mottar tilskudd fra Kulturrådet. Dette kapittelet gir en grundig empirisk kartlegging av en rekke ulike sider ved festivalene, som blant annet publikumsutvikling, grad av frivillighet, kulturpolitiske prioriteringer og syn på kunstnerisk kvalitet.
- Deretter presenterer vi to enkeltstudier. De er valgt ut fra sentrale tema Kulturrådet ønsket belyst i undersøkelsen.
- Notodden Blues Festival er et eksempel på festivalers betydelige stedsforankring og betydning for stedsutvikling og stedsidentitet.
- Lofoten Internasjonale Kunstfestival (LIAF) er trukket inn som eksempel på festivaler som formidlingsarena for visuell kunst, og hvordan en slik arena kan utvikle seg fra lokale ildsjelsinitiativ til å bli en profesjonell institusjon.
- Vi belyser følgene av covid-19-pandemien og hvordan det har rammet festivalene.

I det aller siste kapittelet oppsummerer vi hovedfunnene i studien og anbefaler tiltak til forbedringer av tilskuddsordningene som omfatter festivaler.

1.2 Festivaler i norsk kulturpolitikk og i Kulturrådets formål og strategier

Kulturpolitikk og demokrati

Ifølge kulturmeldingen *Kulturens kraft – Kulturpolitikk for framtida* (Meld. St. 8 (2018–2019)) bygger norsk kulturpolitikk på et samfunnsmål:

> Eit levande demokrati der alle er frie til å ytre seg, og der mangfald, skaparkraft og kreativitet er høgt verdsett. Eit inkluderande samfunn der kunst og kultur av ypparste kvalitet inspirerer, samlar og lærer oss om oss sjølv og omverda. (Meld. St. 8 (2018–2019), s. 37)

I kulturmeldingen legger regjeringen stor vekt på kulturens betydning for demokratiet. Kulturen knyttes til demokratiets juridiske, sosiale og individuelle forutsetninger: ytringsfrihet, identitetsdannelse, dannelse og evnen til kritisk, uavhengig tenkning. Regjeringen legger også stor vekt på en demokratisk fordeling av kulturelle goder i meldingen, det vil spesielt si regional og sosial distribusjon av kulturelle uttrykk og ressurser. Samtidig skal kulturen ha høy kvalitet. Hva kvaliteten består i, går ikke meldingen inn på siden dette vil bryte med idealet om kunstens frihet. *Kulturens kraft* knytter seg til demokratioppfatningen vi finner hos Ytringsfrihetskommisjonens NOU fra 1999 (1999:27). Idealet er den aktive, informerte borger, som har en tilstrekkelig dannelse – forstått som evne til selvstendig, kritisk tenkning – til å søke, motta og bearbeide tilstrekkelig informasjon til å ta standpunkt til samfunnets store og små spørsmål.

Det ligger imidlertid noen utfordringer i å bruke denne tilnærmingen til kulturelle ytringer, som festivaler. En utfordring er kritikken av en instrumentalisering av kulturelle uttrykk, og spesielt når kulturuttrykk blir sett på som redskap for opplysning og demokratisering. En annen utfordring er at den offentlige debatten som denne demokratimodellen dyrker, finner vi først og fremst i mediene. Offentligheten omfatter imidlertid alle de uformelle kontaktene som ligger i sonen mellom den private sfæren og den økonomiske, mellom hjem og jobb. Her finner vi også de fleste kulturelle opplevelser, som festivaler. En tredje utfordring ligger i idealet om den informerte myndige borger, som Ytringsfrihetskommisjonen framhever. I *Kulturens kraft* bruker myndighetene stadig uttrykket dannelse. Dannelsen forstås som evnen til kritisk tenkning og er derfor en forutsetning for å være myndig.

I boken *Informerte borgere? Offentlig tilknytning, mediebruk og demokrati* kritiserer Hallvard Moe mfl. (2019) idealet om den informerte borger. De hevder at dette idealet er urealistisk. Samfunnet er så komplisert, og vi er omgitt av så store informasjonsmengder, at det er umulig for et normalt menneske å tilegne seg og bearbeide den informasjonen som borgerne til enhver tid må forholde seg til for å ta tvers igjennom informerte standpunkter til sentrale politiske spørsmål. En enda viktigere innvending er følgende: «Det er ikke nødvendig å være godt informert for å være en god borger, og det er ikke gitt at en ideell informert borger er god.» (Moe mfl., 2019, s. 18). Dette er en del av en større internasjonal debatt, hvor blant annet Michael Sandel (2020) mener at en av grunnene til polariseringen/populismen i USA er den utdannede politiske elitens credentialism/hybris og nedvurdering av ikke-universitetsutdannedes kompetanse til å delta i politiske debatter. Ifølge Sandel er det ikke utdanningsnivå, men *civic virtue* som er avgjørende for om politikere er gode.

Som alternativ tilnærming foreslår Moe mfl. (2019) en modell der man ikke krever fullt informerte borgere, men heller studerer borgernes tilknytning til en bredere offentlighet. De opererer altså ikke med en modell der idealet er at borgerne deltar i et slags tenkt torgmøte der alle har adgang og dyp kunnskap om alt som diskuteres. I stedet knytter borgerne seg til det offentlige rom gjennom et utall ulike kanaler. Kanalene kan være av svært ulik art, fra landsomfattende TV-kanaler til nabosamtaler, foreninger, trosfellesskap eller grupper på sosiale medier. Ulike kulturuttrykk er en viktig kanal til offentligheten i manges liv. Det som overføres i kanalen, kan være av svært ulik art: humor, holdningsmarkører, vennskap, fiendskap, saksinformasjon, rituelle handlinger eller kunst- og kulturopplevelser.

Det sentrale begrepet blir «offentlig tilknytning», og her bygger Moe mfl. (2019) også på Couldry mfl. (2010). Siden tilknytningen er offentlig, går den i retning av saker som antas å være av felles interesse. Det omfatter det politiske, men forutsetter et svært vidt politikkbegrep. Det vil også være ulik mening om hva som er av felles interesse. Selv om det går et viktig skille mellom det offentlige og det private, er skillet stadig utfordret. Den offentlige tilknytningen kan ha varierende retning, og veiene fra den enkelte til offentligheten varierer. De kan bestå av samtaler med venner, sosiale medier eller massemedier. Mediene er selvfølgelig en viktig retningsgivende faktor. Forfatterne er også opptatt av nivåene for orienteringen mot felles saker, om de er direkte knyttet til offentlige diskusjoner, om de inngår i hverdagsrutiner, eller om man bruker ekstra ressurser på temaene.

Hovedpoenget i vår studie av festivaler er at festivalenes rolle i offentligheten bør forstås ut fra en bredere tilnærming enn demokratioppfatningen som bygger på idealet om den aktive informerte borger, som har tilstrekkelig dannelse til å delta i offentligheten. Som vi ser, gir en tilknytningsmodell et rikholdig analytisk apparat, som gjør det mulig å beskrive festivalers rolle for forholdet mellom de enkeltes liv og den offentlige sfæren. Festivaler kan bidra til emosjonelt engasjement og invitere til fellesskap. De kan stimulere tilhørighetsfølelse og danne fortolkningsfellesskap. Festivaler kan også opprettholde eller styrke tilknytninger som ellers ville blitt svekket.

I *Kulturen kraft* framhever regjeringen kulturpolitiske mål som bygger på et fritt og uavhengig kulturliv. Med kulturliv mener regjeringen hele den offentlige og private kultursektoren – fra produksjon, utøvelse og frivillig kulturliv til formidling, bevaring og forskning. Festivalene omfattes av dette. For regjeringen er det viktig at kulturlivet opererer uavhengig av offentlige myndigheter. Dette kalles «prinsippet om armlengdes avstand». Det begrunnes blant annet ut fra at kulturlivet skal få utvikle seg på egne premisser (Meld. St. 8 (2018–2019)).

Kulturrådets formål og strategi

Kulturrådets formål defineres i loven om Norsk kulturråd som «å stimulere samtidens mangfoldige kunst- og kulturuttrykk og å bidra til at kunst og kultur skapes, bevares, dokumenteres og gjøres tilgjengelig for flest mulig». Kulturrådets virkemidler og oppgaver reguleres av loven om Norsk kulturråd, forskriften om tilskudd fra Norsk kulturfond, det årlige statsbudsjettet og Kulturdepartementets tildelingsbrev.

Kulturrådet består av to deler med ulike oppgaver. *Kulturrådets kollegiale organ* viser både til det kollegiale rådet på ti personer som er satt til å forvalte Norsk kulturfond og være et rådgivende organ for staten i kulturspørsmål og deres underutvalg (fagutvalg). Det kollegiale organet og fagutvalgene på de enkelte områdene er faglig uavhengige i sitt arbeid, og Stortinget og Kulturdepartementet skal ikke overprøve vedtak fattet av rådet og fagutvalgene når det gjelder det faglige skjønnet. Det er denne delen av Kulturrådet som kan betegnes som et «armlengdesorgan». *Kulturrådets fagadministrasjon* viser til administrasjonen av oppgaver som er delegert fra Stortinget og Kulturdepartementet. Fagadministrasjonen fungerer som et forvaltningsorgan som er direkte underlagt Kulturdepartementet. Den skal samtidig fungere som et sekretariat for det kollegiale organet, inkludert fagutvalgene på de enkelte områdene. Det er også fagadministrasjonen som finner og foreslår medlemmer til fagutvalgene for det kollegiale organet.

Tilskuddet til festivaler går gjennom Norsk kulturfond og forvaltes av det kollegiale organet og fagutvalgene i Kulturrådet. Tilskuddet til festivaler skal derfor behandles ut fra prinsippet om armlengdes avstand og er en del av det som omtales som det statlige tilskuddet til «det frie feltet». Gjennom Norsk kulturfond bevilges det midler til den frie og prosjektbaserte delen av norsk kunst- og kulturliv, som foregår utenfor de store institusjonene og over hele landet. I 2020 forvaltet Norsk kulturfond 1008 millioner kroner, noe som tilsvarer rundt 7,7 prosent av statens samlede kulturbudsjett.[3] Kulturfondet skal ivareta produksjon, utvikling og publikumsformidling både innenfor og på tvers av fagområder. Nedslagsfeltet er delt inn i åtte fagområder som har hver sin områdeplan. Fagområdene og dermed områdeplanene som omfatter festivaler, er musikk, litteratur, scenekunst, visuell kunst og tverrgående og tverrfaglige satsinger. Under hver av dem finner vi tilskuddsordningene som festivalene er en del av. I tillegg har Kulturrådet tre fagområder som ikke

3 Norsk kulturfond Budsjettsøknad 2021 (likestillingsramme og kringkastingsavgift er unntatt denne prosentandelen). https://www.kulturradet.no/documents/10157/4b986c9b-8432-49cd-910f-acbff34b06c4 (besøkt 02.02.2022).

omfatter festivaler: forskning og utvikling, kulturvern og tidsskrift og kritikk. Tilskuddsordningene som omfatter festivaler, inngår i formidlingsdelen, men må forstås i sammenheng med Kulturrådets generelle strategi, som også omfatter tilskudd til produksjon og utvikling av kunst og kultur.

Dagens gjeldende strategi for Kulturrådets kolligale organ er fra høsten 2021 og har nylig erstattet den forrige som var fra 2019. Ifølge den nye strategien har rådet som «mål å balansere kunst- og kulturfeltets behov for stabilitet og langsiktighet med behovet for endringer og nye initiativ».[4] Her legges det vekt på en balanse mellom forutsigbare rammer og muligheter for nye aktører til å ta risiko. Videre har denne strategien to satsingsområder: mangfold og større ytringsrom. Begge disse vil være avgjørende for tilskuddet til festivaler i framtiden.

I vår sammenheng er imidlertid strategien fra 2019 mest relevant fordi den var retningsgivende for Kulturrådets kulturpolitiske prioriteringer i den perioden vi undersøker. Denne strategien har som utgangspunkt at kunst og kultur utvikler seg både ut fra egne begrunnelser og verdier og i samspill med en verden er preget av globalisering, migrasjon, teknologiutvikling og klimaendringer. I denne sammenhengen er formålet med tilskuddsordningene dette:

> Kulturrådet skal utvikle støtteordninger som er i stand til å fange opp og legge til rette for nye og ukjente stemmer, som ivaretar sjangermessig og geografisk bredde, og som ikke minst når ut til nye aktører og publikumsgrupper. Dette skal balanseres med ivaretakelsen av etablerte kunstnerskap.[5]

Videre framheves det at i Kulturrådets arbeid er det viktig at deltagelse i kunst- og kulturliv ikke gjøres avhengig av sosial eller kulturell kapital. Strategien viser til at produksjon, distribusjon og formidling av kunst og kultur skal være bærekraftig i et klimaperspektiv. Samtidig framheves det at Kulturrådet til enhver tid skal ha kunnskap om de forhold som berører og påvirker utviklingen av kunst og kultur, for å kunne gjennomføre sitt oppdrag. I tillegg inneholder strategien fire satsingsområder: 1) Kunst- og kulturkritikk og kunst som ytring, 2) nye stemmer, kulturuttrykk og estetiske praksiser, 3) barn og unge og 4) kunnskap og utvikling.[6] På hvert av

4 Strategi for rådet og Norsk kulturfond 2021–2024. https://www.kulturradet.no/documents/10157/af77ace6-8745-4ab9-b470-30428937847f (besøkt 04.03.2022).

5 Strategi for Norsk kulturråd 2019. Ikke lenger tilgjengelig på nettsidene.

6 Strategi for Norsk kulturråd 2019. Ikke lenger tilgjengelig på nettsidene.

områdene musikk, litteratur, scenekunst, visuell kunst og tverrfaglige tiltak har Kulturrådet egne strategier som kalles områdeplaner. Under hver av dem finner vi tilskuddsordningene som er tilpasset festivaler, eller som festivalene er en del av. Disse går vi gjennom i kapittel 5.

1.3 Festivalbegrepet

Festivaler er et sammensatt kulturelt fenomen som har fått økt betydning de siste tiårene. Festivaler arrangeres og får tilskudd på fem av Kulturrådets fagområder. Dette skaper et komplekst bilde, siden festivalene er varierte og sammenhengene festivalene arrangeres innenfor, er ulike. Det er derfor behov for en gjennomgang av festivaler som fenomen for å forstå sammenhengen mellom forvaltningen av tilskuddsordninger og hva som rører seg på festivalfeltet.

Festivaler har stor kulturpolitisk betydning. En viktig grunn er at politikken for utvikling av det desentraliserte, profesjonelle kunstlivet i Norge over lang tid har hatt form av kulturspredning fra sentrum, gjennom omreisende «riksinstitusjoner» som Riksteatret og ved at det har blitt etablert institusjoner i regionene som er modellert etter de sentrale institusjonene. Festivalene representerer et nytt og mer genuint desentralisert trekk ved det profesjonelle kunstlivet (jf. NOU 2013:4; Mangset & Hylland, 2017; Dahl & Helseth, 2006).

En annen grunn er at kulturfestivalene oppfyller et bredt spekter av kulturpolitiske mål. Dette er mål som dreier seg om kunstnerisk kvalitet, utvikling, nyskaping, mangfold av uttrykksformer og internasjonalisering. Videre kan festivalene gi viktige bidrag til oppfyllelsen av kulturpolitiske mål om at alle skal ha tilgang, likeverdig deltagelse, desentralisering, frivillighet, mangfold og inkludering, og mål om å være viktig for kulturnæringen. Igjen kan dette sies å skille festivalene fra kulturinstitusjonene, som i mindre grad oppfyller denne typen mål (jf. Meld. St. 8 (2018–2019); NOU 2013:4).

I den kulturpolitiske omtalen av festivalene legges det vekt på at kulturfestivalene er fleksible arenaer. Bakgrunnen for dette er at mye av det offentlige tilskuddet til profesjonell kunst går gjennom etablerte kulturinstitusjoner. Dette har mange gode sider ved seg, som at kunstnere kan ha anstendige arbeidsforhold. Samtidig binder det opp mange ressurser i langsiktige løp. Til sammenligning skaper festivalene mye aktivitet, kunstnerisk utvikling og publikumsoppslutning for relativt sett «små» midler, og de er mer foranderlige i kunstnerisk og programmessig forstand og som organisasjoner.

Ifølge Bjørkås (2004, s. 203) representerer festivalene et brudd med et institusjonalisert og sentralisert kompetansemonopol i norsk kulturliv. Det kan knyttes til at det har vært stor vekst i antall kulturfestivaler i Norge siden 1990-tallet. Veksten omtales ofte som en «festivalisering» av kulturlivet, hvor festivaler omfatter flere former for kulturarrangementer, besøkende og publikum (Aagedal, 2009; NOU 2013:4). Denne økningen har ført til at festivaler som bransje har fått større betydning i økonomisk forstand, samtidig som festivaler kan forstås som symptom på mer generelle sosiale endringsprosesser (Tjora mfl., 2013). Disse endringene har pågått over tid, slik at mange av de trendene som Hompland og Aagedal (2013) beskrev for ti år siden, gjelder også i dag. De laget tre ulike scenarier for utviklingen på festivalfeltet: folkefesten, nisjefestivalen og kildefestivalen. Som vi vil vise i denne rapporten, har utviklingen av festivalene elementer fra alle disse tre scenariene. Forfatterne laget imidlertid også et fjerde scenario, som de kalte festivaldøden (Hompland & Aagedal, 2013, s. 301). Det har ikke skjedd.

Hva er en kulturfestival?

Hva er det ved de mange og varierte arrangementene som i dag omtales som kulturfestivaler, som gjør dem gjenkjennelige nettopp som festivaler?

Festivaler er en form for arrangementer som har dype historiske røtter i mange samfunn (Bell, 1997; Falassi, 1987; Turner, 1982). Fra gammelt av har disse arrangementene hatt form av religiøse feiringer, innhøstningsfeiringer, markedsdager eller feiringer av historiske hendelser og personer. Også det som i snevrere forstand kan kalles kulturfestivaler, det vil si festivaler hvor kunst og kulturelle uttrykksformer er en vesentlig del av programmet (Aagedahl mfl., 2009), har eksistert i lengre tid. I en norsk sammenheng kan man peke på markeder, historiske spel og Landskappleiken som eksempler på «gamle» festivaler, som helt eller delvis har hatt form av kulturfestivaler. Når festivalbegrepet likevel har en klang av noe nytt og aktuelt i en kulturpolitisk sammenheng, har dette å gjøre med den store oppblomstringen og utbredelsen av disse arrangementene i løpet av de siste tiårene. Brorparten av kulturfestivalene er musikkfestivaler eller festivaler hvor musikk er et hovedtema i programmet. Men det finnes også et betydelig sjikt av festivaler hvor hovedtemaet er knyttet til andre former for kulturuttrykk, som litteratur, scenekunst, visuell kunst eller film.

«Festivaliseringen» av kulturlivet i Norge er en del av en internasjonal trend. I dag utgjør festivalene en vital og viktig kulturarena og et omdreiningspunkt for kulturdeltagelse i de fleste kriker og kroker av Norge. Denne kulturarenaen har blitt beskrevet og analysert i tidligere undersøkelser og utredninger (Aagedahl mfl., 2009; NOU, 2013:4; Tjora, 2013).

Selv om festivalbegrepet er mangfoldig, har festivaler noen typiske kjennetegn. Når vi snakker om festivaler i denne sammenhengen, viser det i de fleste tilfellene til tidsavgrensede offentlige arrangementer, som gjerne pågår over en dag eller et par dager, og som gjerne avholdes på årlig basis (Tjora, 2013). Midlertidigheten i arrangementene gjenspeiles i at festivalorganisasjonene jevnt over er små, og at de jevnt over har en fleksibel innretning. Det gjør at de kan vokse eller krympe raskt, i tråd med behovet for oppgaveløsning. Enkelte av de mest etablerte festivalene, som har en arrangementsstørrelse og budsjetter som tilsier dette, kan drives av permanente organisasjoner med en stab på opptil flere titalls ansatte.

Festspillene i Bergen oppgir for eksempel på sitt nettsted at festivalen har mer enn tjue fast og midlertidig ansatte. Det store flertallet av festivalene disponerer imidlertid langt færre stillingsressurser. I mange tilfeller kan festivalorganisasjonene ligge brakk eller driftes av en enkelt ansatt i deltidsstilling store deler av året, for så å ese ut i størrelse i tiden hvor arrangementene avholdes (Aagedahl mfl., 2009). Enten det dreier seg om store eller små festivaler, og uavhengig av hvor profesjonaliserte de er som organisasjoner, er bruken av frivillige hjelpere, ofte i store antall, avgjørende for gjennomføringen av arrangementene.

Av det lille vi har sagt om kulturfestivalene, bør det være klart at vi snakker om en arena som omfatter et villnis av arrangementer, som varierer mye med hensyn til størrelse, innhold, publikumsprofiler, grad av profesjonalisering m.m. Det er i tillegg en kulturarena som består av arrangementer som vanskelig lar seg avgrense fra andre typer kulturarrangementer på en enkel og entydig måte.

Feiringer av fellesskap

I en mye sitert artikkel fra 1980-tallet foreslår etnologen Alessandro Falassi (1987) en definisjon av festivaler, som er ment å sammenfatte det som den gang var den foreliggende kulturanalytiske forskningen om disse fenomenene. Nærmere bestemt definerer Falassi en festival som en periodisk tilbakevendende, sosial anledning, der alle medlemmer av et helt fellesskap deltar direkte eller indirekte og i ulike grader, gjennom et mangfold av former og en rekke koordinerte arrangementer. Videre legger han vekt på at medlemmene er forent av etniske, språklige, religiøse og historiske bånd og har et felles verdensbilde (Falassi, 1987, s. 2).

Falassi vektlegger at festivaler dypest sett er feiringer av verdier som er konstituerende for fellesskap. Denne beskrivelsen er treffende også for dagens kulturfestivaler, som kan ta mange ulike former, men som i de fleste tilfellene nettopp arter seg som feiringer av kulturuttrykk som ulike

grupper identifiserer seg med. Som feiringer tar disse arrangementene dels form av offentlig iscenesatte framvisninger av kulturuttrykk, som konserter, forestillinger, utstillinger, og av offentlig iscenesatte markeringer av verdsettelsen av disse uttrykksformene. Feiringen tar form av en offentlig mønstring av mennesker som hører til eller slutter opp om fellesskapet, gjennom deltagelse som publikum, utøvere, organisatorer og frivillige hjelpere.

Gjennom denne framvisningen av kunst og kultur og mønstringen av mennesker blir kulturfestivalene tids- og stedsavgrensede manifestasjoner av fellesskap som er forbundet med ulike typer kulturelle uttrykksformer og med stedene hvor festivalene avholdes. Dermed er det ikke sagt at alle som deltar på festivaler, tar del i disse fellesskapene i like stor grad. På noen festivaler kan større eller mindre deler av publikum bestå av turister eller andre som ikke nødvendigvis oppfatter seg som en del av fellesskapene som feires gjennom festivalene.

Falassis karakteristikk av festivaler bærer preg av å være basert på forskning som skriver seg fra tiden før den internasjonale festivaliseringsbølgen skjøt fart. Den framstår som utdatert fordi han langt på vei ser ut til å sidestille begrepet fellesskap med lokale og etnisk homogene kulturelle fellesskap. Et raskt blikk på dagens landskap av kulturfestivaler forteller oss at dette er en altfor snever forståelsesramme. I mange tilfeller dreier disse arrangementene seg om å vise fram det kulturelle mangfoldet (inkludert det etniske) som gjøres gjeldende innenfor et lokalsamfunn, i en by eller i en region. I mange andre tilfeller er arrangementene stedlige markeringer av steds- og grenseoverskridende kulturelle fellesskap, som er knyttet til bestemte kulturuttrykk eller sjangre. Et eksempel på dette er Notodden Blues Festival, som vi i denne rapporten drøfter ut fra festivalenes rolle for stedsutvikling og identitetsbygging.

Slik kan festivalene bli møtepunkter som på viktige måter bidrar til opprettholdelsen og utviklingen av transnasjonale fellesskap, for eksempel i form av dedikerte klassisk musikk- eller jazzelskere eller av metal- eller elektronikafans (Hobsbawn, 2014). Festivalene kan bli viktige arenaer også for framveksten og konsolideringen av nye (sub)kulturelle fellesskap, så vel som arenaer for kulturelle revitaliseringsprosesser.

Festivaler som samtidsritualer

I nyere kulturanalytiske bidrag til festivallitteraturen (Frost, 2015) framgår det at disse arrangementene kan sees som en form for ritualiserte eller ritualignende sosiale sammenkomster. Et grunnleggende trekk ved ritualiserte sosiale sammenkomster er at de representerer et opplevelses- eller

erfaringsmessig brudd med hverdagen (Bell, 1997). Som Falassi (1987) påpeker, er det å delta på en festival å tre inn i en «time out of time». I dette ligger det ikke bare at festivaler er kalendariske hendelser som finner sted på bestemte tidspunkter i året, men at de er sosiale sammenkomster som er forbundet med en annen tids- og virkelighetsopplevelse enn den som gjelder i hverdagen, en form for unntakstilstand (Tjora, 2013).

Forskningen om ritualer og ritualiserte sosiale sammenkomster har over tid gått fra å være nokså ensidig opptatt av ritualenes legitimerende og integrative sosiale funksjoner, til å bli mer opptatt av deres rolle som en form for erfarings- og opplevelsesrom (Bell, 1997; Collins, 2012; Henningsen, 2020). I det siste perspektivet blir det avgjørende for om sosiale sammenkomster skal kunne betraktes som ritualer, ikke først og fremst ved at de har et tydelig uttalt religiøst innhold eller består av tradisjonsbestemte handlingssekvenser, men at de fungerer som arenaer for intensitetsopplevelser. De er det sosiologen Randall Collins (2012) kaller «levende» ritualer.

Det er nærliggende å betrakte kulturfestivaler som et eksempel på levende ritualer i samtiden. Når folk drar på kulturfestival, kan man anta at de gjør dette med en forventning om å oppleve en intensivert «time out of time». Mer spesifikt dreier denne intensiverte festivalvirkeligheten seg om at festivaldeltagere befinner seg i en situasjon hvor det blir tydelig for dem at de er en del av en avgrenset gruppe mennesker, i en situasjon hvor det sosiale samværet får egentyngde og blir noe mer enn en formålsrettet organisatorisk innretning.

Å delta på en festival handler ikke bare om kunst- og kulturopplevelse, men om opplevelser av å være sammen med (mange) andre mennesker (Hobsbawm, 2014). Feiringen av et kulturuttrykk eller av et fellesskap som finner sted på festivaler, dreier seg ikke bare om en dannet markering av kulturuttrykkenes verdi, men om å «være på fest» i en mer basal forstand (Frost, 2015, s. 572). En av de grunnleggende virkningene ved ritualiserte sosiale sammenkomster er nettopp at de får kollektive tilhørigheter som til vanlig kan være tatt for gitt eller fortone seg som abstraksjoner til å manifestere seg som en håndfast og påtrengende virkelighet for deltagerne. De blir kanaler for opplevelser av kollektiv samhørighet.

Av det vi sier her om festivaler som ritualiserte sosiale sammenkomster, bør det være klart at dette er i betydningen av fysiske sosiale sammenkomster, hvor folk møtes ansikt til ansikt. Selv om koronaepidemien har satt fart i utviklingen av digitale former for kunst- og kulturformidling og kan ha bidratt til nye konsumpsjonsvaner, er det vanskelig å tenke seg at festivaler kan løsrives fra det fysiske samværet og fra fysiske steder, uten at de taper kvaliteter som er avgjørende for at de oppleves som nettopp festivaler av mange festivaldeltagere.

Dette bringer oss over på en annen side ved festivalene som gjør dem til en arena for intensitetsopplevelser. I likhet med andre former for ritualiserte sosiale sammenkomster er festivalene hendelser som preges av et overskudd av inntrykk og symbolske betydninger, og som gjerne engasjerer deltagerne på mange bevissthetsplan (intellektuelt, emosjonelt og kroppslig) og sensoriske plan (visuelt, lyd, lukt osv.) samtidig. Dette kan være beskrivende for de enkelte arrangementene (konserter, forestillinger og utstillinger) som finner sted på en festival, og ikke minst for festivalen som helhet. Som en følge av inntrykksoverskuddet, opphopningen av aktiviteter og bevisstheten om at man befinner seg i en «time out of time», kan festivaler bli hendelser i filosofen Slavoj Zizeks (2014) forstand, det vil si «virkninger som er større enn årsakene de er produsert av». Dette kan bidra til å styrke opplevelsen av festivaler som en arena for utforsking og det uventede og som et tids- og stedsavgrenset kaos.

Den anarkistiske impulsen

I en omtale av karnevalsfeiringer, som er et mye brukt eksempel på en form for festivaler i den kulturanalytiske litteraturen, framhever religionshistorikeren Catherine Bell at disse arrangementene representerer et «avgrenset og orkestrert anarki» (1997, s. 126). Karakteristikken lar seg kanskje ikke uten videre overføre til flertallet av dagens kulturfestivaler, men som kulturframvisnings- og opplevelsesarenaer særpreges disse arrangementene likevel av noen anarkistiske trekk. Dels dreier dette seg om den nevnte opphopningen av aktiviteter og inntrykksoverskuddet, som gjør det vanskelig for deltagerne å få oversikt og en opplevd «kontroll» over arrangementene. Dels dreier det seg om at arrangementene preges av en toleranse for – eller aktiv omfavnelse av – kulturell uorden eller urenhet. Den kulturanalytiske festivallitteraturen renner over av direkte eller indirekte påpekninger av at festivalene omfatter og sammenstiller det som tilsynelatende er motstridende eller uforenelige arrangementstyper og uttrykksformer, og av at de framelsker eksperimenterende sammenblandinger av sjangre og formater (Cudny, 2014; Frost, 2015; Hobsbawn, 2014; Richards, 2007).

Festivalene kan ofte veksle mellom opphøyd og seriøs kunstframvisning og folkefest og underholdning, mellom kunst og kommers og mellom forestilling og fest (Frost, 2015; Tjora, 2013). Arrangementene veksler også mellom det som kan kalles opptog (spectacle), i betydningen av framvisningen av noe storslått for et publikum, og ritualer, i betydningen av hendelser hvor skillet mellom utøvere og publikum oppheves (Cudny, 2014; Richards, 2007). Listen over de symbolsk motsetningsfylte aktivitetene som

utspiller seg på festivaler, er lengre enn dette, men i alle tilfeller dreier dette seg om at festivaler framviser et urent «både-og»-formspråk.

Den anarkistiske impulsen som løper gjennom kulturfestivalene, dreier seg ikke bare om det kulturelle innholdet i arrangementene, men også om deres opphav, organisering og legitimering (Hobsbawm, 2014). Kulturfestivalene er i en viktig forstand generert «nedenfra». Det er et felt innenfor kulturlivet som i stor grad preges av selvorganisering, som har blitt båret fram av miljøer av ildsjeler og entusiaster, og som i stor grad er avhengig av lokalt folkelig engasjement (Aagedahl mfl., 2009; Bjørkås, 2001; Hobsbawn, 2014). Dette engasjementet dreier seg om å fremme og utvikle bestemte kulturuttrykk og sjangre. Det er ofte forbundet med et ønske om å bidra til utviklingen av stedene hvor festivalene avholdes, eller av de bredere kulturelle fellesskapene de bygger opp under.

De legitimerende fortellingene som knyttes til festivaler, kan derfor ha en «både-og»-innretning, som går ut over «kunst for kunstens skyld»-holdningen. På Notodden Blues Festival dreier dette seg om kjærligheten til bluesen som musikksjanger, men også om et engasjement for å bidra til utvikling i lokalsamfunnet.

Festivaler som arena for framvisning av kunst

Festivaler har viktige funksjoner for kunstnere og utøvere. Hvis vi tar utgangspunkt i festivalenes rolle som markering av fellesskap, ser vi at de også kan markere den enkelte kunstneren eller et spesielt kunstuttrykks plass i dette fellesskapet. Dette er en form for anerkjennelse. Det kan skape bånd mellom en kunstner eller et kunstuttrykk og et kjernepublikum som er sterkere enn det man oppnår gjennom vanlig markedsføring. Festivaler fungerer også som bransjetreff. De kan både bekrefte sjangre og virke sjangeroverskridende.

Kunstformidling har betrakterens opplevelser som siktemål og må som Myrvold og Mørland (2019, s. 10–11) skriver, derfor kontinuerlig fornyes og kritisk reflekteres over, for at ikke publikums erfaring med og opplevelse av kunst skal disiplineres eller konvensjoner reproduseres. I dag er kunstformidling forstått som en mer aktiv mediering mellom utøver og mottaker, den ses ikke som nøytral. Enhver formidlingssituasjon er en kommunikasjonssituasjon. Formidlingens form er å komponere et budskap avhengig av hvem mottakeren er. Dette vil også være forskjellig på tvers av kunstformene. Når publikum er i sentrum, blir kunstformidlingens, eller festivalens, oppgave å skape en arena der kunst kan utfolde seg som meningsfull kommunikasjon.

Ifølge Solhjell (2001, s. 20) bidrar enhver som formidler kunst, til å definere kunstbegrepet. Oversatt til musikkfestivaler kan vi kanskje spørre

om enhver som arrangerer festival, bidrar til utviklingen av musikk som uttrykksform? At scenekunstfestivalene fornyer teateret, og at festivaler innen visuell kunst tar kunsten ut av den hvite kuben og omdanner den i møte med publikum? Kanskje er «festivalformidling» en tidstypisk og interaktiv form for formidling som tillater steder og mennesker å aktiveres på nye måter i møtet med kunsten.

Festivalorganiseringen

Når vi sier at festivalene skapes nedenfra, er det også i betydningen «fra utkanten» og av at kulturfestivalene er et distriktsfenomen. I et essay om den internasjonale festivaliseringsbølgen understreker historikeren Eric Hobsbawn (2014) at kulturfestivalene er et fenomen som i første rekke har gjort seg gjeldende utenfor metropolene og de kulturelle sentraene. En grunn til dette, sier han, er at det er enklere å mobilisere det folkelige engasjementet som kreves for å avholde en festival på mindre steder enn det er i storbyene. En annen grunn kan være at det er enklere å få en festival til å sette preg på et sted i en grad som framkaller «festivalstemning» i en småby eller bygd enn det er i storbyen.

Mange av festivalene som søker om og får tildelt offentlig tilskudd i Norge, hører hjemme i Oslo. Det er fristende å gi Hobsbawn rett likevel, i den forstand at festivalene som foregår utenfor hovedstaden, kan ha en viktigere rolle og betydning i utviklingen og opprettholdelsen av det lokale og regionale kulturlivet. Som Bjørkås (2001) har påpekt, har kulturfestivalene i en vid forstand bidratt til en desentralisering av den profesjonelle kunsten i Norge. Mens politikken for å gjøre profesjonell kunst og kultur tilgjengelig i hele landet tidligere for en stor del har tatt form av spredning av sentrumskulturen og kopier av sentrale kulturinstitusjoner, representerer kulturfestivalene framveksten av mer genuint desentraliserte arenaer for formidling av profesjonell kunst.

Som vi har vært inne på, er festivalorganisasjonene gjennomgående små og med en fleksibel innretning. Organisasjonene er fleksible også med hensyn til sitt økonomiske grunnlag og sine finansieringskilder, som gjerne består av en kombinasjon av frivillig innsats, billettinntekter, private sponsorer og offentlig tilskudd fra kommuner, fylker og staten – det Aagedahl mfl. (2009) omtaler som «statsstøttet dugnadskapitalisme». Det er et organisasjonsfelt som preges av ustabilitet og utskifting, ettersom en del av festivalene forvitrer over tid og forsvinner eller de har et ambisjonsnivå som gjør at de går over ende på mer dramatiske måter.

Dette forhindrer ikke at mange festivaler også gjennomgår en utvikling over tid som gjør dem til etablerte institusjoner innenfor kulturlivet,

med et nivå på offentlige tilskudd som sikrer dem en stabil eksistens. I noen tilfeller utvikler festivalene seg til å bli sentrale institusjoner i det lokale eller regionale kulturlivet og offisielle «flaggskip» for lokale, regionale og nasjonale myndigheter. Ifølge Mangset og Hylland (2017) kan veksten i antall festivaler komme av at det man i dag kaller festivaler, tidligere var forstått som stevner, kappleik, messer etc. Dette stemmer med det vi drøftet ovenfor, at stevner, kappleik og andre arrangementer som ikke nødvendigvis kaller seg festivaler, også kan være festivaler. Samtidig ser vi at flere arrangører kaller et arrangement for en festival, og det kan være opportunt for arrangørene. Festivaliseringen kan derfor også tolkes som en strategi for å gjøre en lokal begivenhet mer permanent, lettere å markedsføre siden den gjentas årlig, og eventuelt utløse offentlig tilskudd.

Festivaler som administrativ kategori

Ovenfor har vi drøftet kulturfestivaler som fenomen med utgangspunkt i den kulturanalytiske forskningen om festivaler og tilgrensende fenomener. Målet er ikke å komme fram til en definisjon og avgrensning av kulturfestivaler, men å få en utvidet forståelse av hva som kjennetegner disse arrangementene som en form for sosiale sammenkomster og innramming av kunst og kulturopplevelser, for å få et analytisk grep om hva vi snakker om når vi snakker om festivaler.

Siden festivaler har mottatt betydelig offentlig tilskudd gjennom mange år, får offentlige myndigheter et behov for å etablere festivaler som en administrativ kategori. Som vi skal se i denne rapporten, har festivalkategorien som er brukt i Kulturrådet, i liten grad blitt gjort til gjenstand for en rasjonaliseringsprosess i sosiologen Max Webers forstand. Den administrative kategorien «festival» som er i spill i Kulturrådet, gjenspeiler det kulturelle fenomenets skiftende karakter. Kategorien er etablert gjennom praksis og har ikke klare grenser.

Festivalen som administrativ kategori har skiftet over tid. Den blir brukt ulikt fra område til område, samtidig som viktige kategorier har blitt endret. Dette reiser forskjellige spørsmål og dilemmaer på ulike fagområder. Kulturrådets fagområder er sjangerorienterte og er preget av ulike institusjonelle strukturer. Festivalarrangørenes og publikums forventninger til festivalene varierer mellom fagområdene. Våre to eksempler fra Notodden Blues Festival og Lofoten International Art Festival LIAF viser tydelig at festivalene er svært forskjellige, og at det derfor er hensiktsmessig å tilpasse den administrative kategorien «festival» og tilskuddene til dem.

Eksempler på kategoriendring er festspillene og de andre knutepunktfestivalene som endret status da de ble flyttet fra statsbudsjettet til Kulturrådet. Stortingets ønske om evaluering av tilskuddsordningene til festivaler kan sees som et ledd i en pågående diskusjon om hvordan man skal kategorisere festivalfenomenet. Det er mulig å tolke kulturkomiteens merknader som uttrykk for et ønske om å definere festivalbegrepet nærmere, og standardisere tilskuddsordningene. I praksis kan en slik standardisering være problematisk, sett i lys av festivalfenomenets sammensatte karakter.

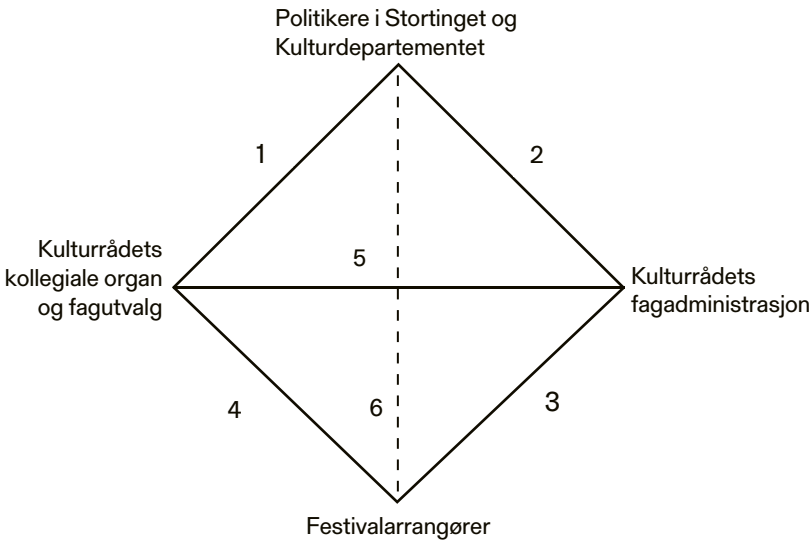
Evalueringen av tilskuddene til kulturfestivaler ville imidlertid vært lettere å gjennomføre hvis Kulturrådet hadde hatt en mer detaljert beskrivelse av hva de mener med ordet festival, og samtidig hatt tilskuddsordninger som utelukkende omfatter festivaler.

1.4 Institusjonalisering, forutsigbarhet og fleksibilitet

Et gjennomgående tema i denne rapporten er hvordan Kulturrådets virkemidler for festivaler «balanserer hensynet til forutsigbarhet, utvikling og nyskapning for både små og store aktører», slik vi har sett at Kulturdepartementet framhevet i statsbudsjettet. Dette vil også knyttes opp mot departementets vurderinger om innretningen av fast, statlig tilskudd til festivaler og festspill (Prop. 1 S (2021–2022), s. 58). Begge deler handler om institusjonalisering av tilskuddet til festivaler. Under dette ligger det en avveining mellom forutsigbarhet og fleksibilitet.

Temaet handler også om hvilke aktører som fatter beslutninger om tilskuddsordningene til festivaler, om samspillet mellom politiske aktører, forvaltning, kunst- og kulturfaglig skjønn og om festivalarrangører som mottakere av tilskudd. Hvem som fatter beslutninger om tilskudd til festivaler, hvordan beslutningene fattes, og hvem som er i kontakt med hverandre, er avgjørende for om og hvordan Kulturrådets tilskuddsordninger til festivaler fungerer som kunst- og kulturpolitisk virkemiddel.

Forholdet mellom disse aktørene, deres relasjoner og beslutninger kan vi illustrere ved en modell som figur 1.1. Modellen viser noen sentrale trekk i hvordan tilskudd til festivaler utformes, søkes om og besluttes.



↘ **Figur 1.1** Sentrale trekk i hvordan tilskudd til festivaler utformes, søkes om og besluttes.

I figuren er aktørene nevnt med navn, mens forholdene mellom dem er angitt med tall.

(1) Politikere i Stortinget og Kulturdepartementet fatter de kulturpolitiske beslutningene. Disse legger føringer for Kulturrådet. Relasjonen mellom politikerne og det kollegiale rådet og fagutvalgene reguleres ut fra prinsippet om at politikerne skal ha armlengdes avstand til ekspertbeslutninger på kulturfeltet. Dette gjelder alle beslutninger om tilskudd til festivaler. Prinsippet innebærer at politikere skal legge til rette for kunst og kultur, men ikke bestemme hva som er god kunst i vurdering for offentlig tilskudd. Armlengdeprinsippet regnes som «kulturpolitikkens grunnlov» (Mangset & Hylland, 2017, s. 293) og har blitt institusjonalisert gjennom Kulturrådet. I loven om Norsk kulturråd er det fastlagt at rådet er faglig uavhengig i sitt arbeid. Departementet kan verken instruere rådet, overprøve vedtak det har fattet, eller omgjøre vedtak om tilskudd fattet av rådet.[7] Slik Fidjestøl (2015) viser i sin fremstilling av Kulturrådets historie, har dette imidlertid vært ulikt praktisert over tid. Mangset (2013, s. 8) skriver at armlengdeprinsippet ikke kan betraktes som et absolutt prinsipp. Det kan regnes som en

7 Lov om Norsk kulturråd (Kulturrådsloven). https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2013-06-07-31 (besøkt 25.01.2022).

idealtype, men slike finner vi sjelden i ren form. Det er alltid grader av politisk styring av kulturpolitikken både fra Stortinget og Kulturdepartementet.

(2) Kulturrådets fagadministrasjon har delegert myndighet fra Stortinget og Kulturdepartementets politiske ledelse. Forholdet mellom politiske beslutninger og fagadministrasjonen reguleres gjennom detaljerte politiske føringer. Siden midten av 1990-tallet har det vært en omfattende delegering av forvaltningsmessige oppgaver fra Kulturdepartementet til Kulturrådets fagadministrasjon. Dette er typiske direktoratsoppgaver som er detaljstyrt fra politiske myndigheter. Disse er styrt av Stortinget og Kulturdepartementet, og her har fagadminstrasjonen liten mulighet til å påvirke (Simonsen, 2005). Dette står i motsetning til bevilgningene til det kollegiale organet, som tilskuddet til festivaler er den del av, hvor politikerne ikke kan instruere om enkelttiltak. En annen forskjell er at den klassiske kulturfondstøtten bærer preg av midlertidig tilskudd til prosjekter, mens overføringene til fagadministrasjonen skal sikre varighet for tiltakene (Mangset, 2013, s. 37). Fagadminstrasjonen i Kulturrådet fungerer også som sekretariat for det kollegiale organet og fagutvalgene.

Et sentralt spørsmål er om ønsket om forutsigbarhet i tilskuddet til festivaler kan være en måte å sørge for en sterkere institusjonalisering av tilskudd, slik at handlingsrommet til det kollegiale organet blir mindre. Man kan reise spørsmålet om den økte vekten på mål- og resultatstyring i den forvaltningsmessige siden av Kulturrådets virksomhet kan virke inn på det kunstneriske skjønnet i forvaltningen av Norsk kulturfond. Mål- og resultatstyring vil kunne utfordre prinsippet om armlengdes avstand. Samtidig har det foregått en rettsliggjøring av demokratiet med økt vekt på rettferdighet, åpenhet og forutsigbarhet, som også preger den offentlige forvaltningens beslutningsformer.

(3) Festivalarrangører søker om midler til festivaler. Dette gjør de på vegne av kunstnere og utøvere. De gjør det også på vegne av bransjefolk og for at publikum skal kunne gå på festivaler. Søknadene sendes til fagadministrasjonen, som forbereder saker til fagutvalgene. Relasjonen mellom fagadministrasjonen og festivalarrangørene varierer mellom fagområdene, men i all hovedsak har de ansatte i fagadministrasjonen svært god kjennskap til områdene de forvalter.

(4) Kulturrådets kollegiale organ og fagutvalg fatter beslutninger om retningslinjer for tilskudd og hvem som skal få tilskudd til festivaler. Dette er skjønnsbaserte beslutninger som tas på grunnlag av kunstfaglig kompetanse. Relasjonene mellom festivalarrangører og det kollegiale rådet og

fagutvalg er preget av at medlemmene i rådet og fagutvalgene kommer fra kunst- og kulturfeltet. De er utnevnt på grunnlag av sin faglige bakgrunn og kjenner sine områder svært godt.

(5) Kulturrådet er organisert som en hybrid institusjon, med det kollegiale rådet på den ene siden og fagadministrasjonen på den andre. Kulturrådet må selv håndtere spenninger innad i organisasjonen. Spørsmålet er da hvordan Kulturrådet balanserer mellom de skjønnsbaserte beslutningene og direktoratsoppgavene. Spenningsfeltet innad i Kulturrådet har vært drøftet i to utvalg, som har ført til rapportene *Forenklet, samordnet og uavhengig* fra 2008 og *Gjennomgang av Norsk kulturråd* fra 2014.[8] Begge diskuterte muligheten for å splitte organisasjonen i to, men konkluderte med at dette ikke var hensiktsmessig. En viktig begrunnelse var at dette ville kunne svekke fagmiljøet, og man vil miste synergieffekter og utnyttelse av kompetanse og ressurser. I denne sammenhengen er det viktig at det kollegiale organet er avhengig av grundige saksforberedelser fra fagadministrasjonen for utøvelsen av det kunstneriske skjønnet.

(6) Den stiplede linjen i figur 1.1. viser en direkte forbindelse mellom politikerne i Stortinget og Kulturdepartementet og festivalarrangørene. Linjen er stiplet fordi festivaltilskuddet ikke organiseres slik i dag. Linjen viser hvordan tilskuddet til de tidligere knutepunktfestivalene var organisert før de ble overført til Norsk kulturfond i 2016. Når Kulturdepartementet nevner muligheten for fast, statlig tilskudd til festivaler og festspill (Prop. 1 S (2021–2022), s. 58), er det et spørsmål om denne relasjonen skal gjenopprettes for tilskudd til festivaler. Et annet alternativ kan være at et slikt fast tilskudd forvaltes gjennom Kulturrådets fagadministrasjon.

8 Forenklet, samordnet og uavhengig. Sluttrapport fra Løkenutvalget 2008. https://www.regjeringen.no/globalassets/upload/kkd/kultur/sluttrapport_lokenutvalg_juni2008.pdf (besøkt 04.03.2022). Gjennomgang av Norsk kulturråd. Sluttrapport fra utvalg 2014. https://www.regjeringen.no/globalassets/upload/kud/kunstavdelingen/rapporter_utredninger/rapport_gjennomgang_av_norsk_kulturrad_2014.pdf (besøkt 04.03.2022).

1.5 Faglig skjønn, forvaltning og kvalitet

Mens Kulturrådets forvaltning av tilskudd til festivaler i hovedsak følger en type mål–middel-rasjonalitet, består festivaler av et samarbeid mellom aktører som i stor grad følger en verdibasert rasjonalitet.

Dette har stor betydning for kvalitetsbegrepet, som står sentralt i Kulturrådets virksomhet. Antropologen Odd Are Berkaak (2016) gjennomfører en analyse av kvalitetsprosesser, hvor han drøfter to ulike betraktningsmåter om hva kvalitet er. I idealtypisk form er dette et skille mellom kvalitet som middel og kvalitet som egenverdi. I den første formen forstås kvalitet instrumentelt, for å nå definerte mål. I den andre formen er kvalitet knyttet til bedømmelse av objekters egenverdi. Ser vi dem som to prosesser, viser de til ulike forløp hvor det ene er lineært og det andre består av flere sidestilte prosesser. Den lineære prosessen viser et målrettet forhold mellom innsats og utfall. Her går en lineær bane fra måldefinering, via insentiver og kriterier til måloppnåelse:

> Vi kan si at kvalitetsprosesser i slike tilfeller tar form av en konverteringsbane, der et vedtak fører fram til en avsetning i et budsjett, som så fører fram til en programformulering som følges av en utlysning, som igjen utløser en søknadsprosess, som fører over i en gjennomføringsfase, og som kanskje ender i en evaluering. (Berkaak, 2016, s. 70)

En sidestilt prosess tar derimot form som et mylder av faktorer og aktører som forbinder seg med hverandre. Kvalitet oppstår da i berøringspunktene, og virkingene ligger i berøringene og konstellasjonene. Denne idealtypen beskriver den skapende prosessen vi finner i kunstnerisk virksomhet. Kvalitetsbedømmingen forutsetter da et faglig skjønn, som kan kjenne igjen de verdifulle berøringene og konstellasjonene.

Berkaak argumenterer for at «de to betraktningsmåtene i praksis løper sammen, og kanskje *må* gå sammen, både innenfor kunst, vitenskap og alminnelig sosialt liv» (Berkaak, 2016, s. 68). Dette betyr at forvaltningen av ressurser på kunst- og kulturfeltet i hovedsak følger et forløp som i en lineær prosess, men samtidig inneholder elementer av kunstfaglig sakkyndighet. Et fagutvalg i Kulturrådet er et eksempel på institusjonaliserte mekanismer som er ment å vokte kvalitetskriteriene basert på et verks egenverdi.

En sidestilt prosess har også elementer av et målrettet forhold mellom innsats og utfall. Festivaler kan for eksempel tolkes som et mylder av

faktorer og aktører som forbinder seg med hverandre, men uten målrettet virksomhet vil ikke festivalene komme i stand.

Poenget i vår analyse, som Berkaak peker på, er at dette er betraktningsmåter som møtes i forvaltningen av ressurser på kunst- og kulturfeltet. I samspillet mellom dem oppstår det ofte friksjon i form av dilemmaer og ambivalenser som må håndteres. Der hvor de to betraktningsmåtene kommer i konflikt med hverandre, blir maktforhold tydelig (Berkaak, 2016). Det oppstår spenninger som er til stede i all kulturpolitikk.

Forvaltningen av tilskuddet til festivaler er preget av møtet mellom disse to typene prosesser. Som nevnt ovenfor er et fagutvalg i Kulturrådet ment å vokte kvalitetskriteriene basert på et verks egenverdi. Beslutningene i fagutvalgene skal være forbeholdt sakkyndige vurderinger basert på faglig skjønn. I praksis skal dette fungere innenfor rammen av insentiver og målrettet virksomhet. Ofte kan instrumentelle betraktningsmåter tvinge seg inn i prosesser som i utgangspunktet er ment å være forbeholdt sakkyndige vurderinger (Berkaak, 2016).

Festivalene viser hvor sammensatt dette bildet er. Aktørene kan være arrangører, kunstnere/utøvere, publikum, bransjefolk, kritikere, lokale politikere etc. Noen sentrale kjennetegn ved festivaler er at de er offentlige, bygger i stor grad på frivillighet, initiativet kommer nedenfra, er tidsavgrenset, gjentas regelmessig (ofte årlig), har blandet finansiering og arrangeres ofte utenfor sentrum. Noen typiske funksjoner er at festivaler bidrar til møtesteder og arenaer, framvisning og opplevelse av kunst og kultur, fellesskapsfølelse (i små og store grupper), stedsutvikling, gir et unntak fra hverdagen og intensitetsopplevelser og sørger for sjangerblandinger.

Aktørene på festivalene må kombinere sitt kunst- og kulturfaglige engasjement med et målrettet forhold mellom innsats og utfall. Det må til for å organisere en festival og gjelder også aktørenes forhold til Kulturrådets tilskuddsordninger. Våre empiriske undersøkelser vil bidra til en kontinuerlig diskusjon om kvalitetsbegrepet (Eliassen & Prytz, 2016; Hovden & Prytz, 2018).

1.6 Metode og gjennomføring

Evaluering av offentlige virkemidler på kulturfeltet reiser en rekke metodiske utfordringer. En tradisjonell virkemiddelanalyse strekker ikke til fordi kulturpolitikken ikke kan avgjøre hva som er god og støtteberettiget kunst (Bjerke & Halvorsen, 2020, s. 12). Dette innebærer at kunsten bare delvis skal styres av kulturpolitikken. Tildelingene bygger på en stor grad av

skjønn (Grimen & Molander, 2008). Det offentlige tilskuddet skal stimulere kunsten, ikke styre innholdet eller uttrykket. Hvilke utfordringer dette skaper for vår analyse, drøfter vi utførlig i kapittel 2 om spenningen mellom politikk og faglig skjønn.

En annen utfordring er hvordan vi kan måle om virkemidlene har bidratt til å nå et bestemt resultat. Har Kulturrådets virkemidler for festivaler ført til at kunst og kultur når ut til et bredt publikum? Formålene er ikke bare kvantitative, men også kvalitative. Har Kulturrådets virkemidler for festivaler ført til at festivalene har høyere kunstnerisk kvalitet eller skapt økt mangfold? Slike kausalsammenhenger er det vanskelig å si noe sikkert om. Denne utfordringen har vi møtt gjennom to ulike tilnærminger, hvor temaene er belyst både fra politikk- og forvaltningssiden og fra festivalsiden gjennom ulike studier av praksiser på festivalfeltet.

En tredje metodisk utfordring er at formålene er mange og kan i noen tilfeller stå i motsetning til hverandre. Det er mulig, men vanskelig å nå bredt ut til et stort publikum og samtidig nå spesielle målgrupper. I tillegg skal festivalene ha høy kunstnerisk kvalitet. Det oppstår en spenning mellom formålene.

Kulturpolitikken er full av kulturpolitiske honnørord, som «kulturelt demokrati» og «et kvalitativt rikere samfunn» (Larsen, 2012; Meld. St. 8 (2018–2019)). Dette er generelle vendinger som vanskelig lar seg måle. Vi ser disse generelle formålene som et ledd i legitimeringen av kulturpolitikken. Ifølge Larsen (2014) har kulturinstitusjoner i Norge behov for å legitimere sin virksomhet, både overfor et bredt og et smalt publikum. Dette gjør de ved å kommunisere at de har en ambisjon om å tjene samfunnet, nasjonal kultur og demokrati (Larsen, 2014).

En fjerde metodisk utfordring er de mange ulike forståelsene av hva en festival er. Kulturrådet bruker betegnelsen festival om arrangementer som er svært forskjellige. Innen områdene musikk, litteratur, scenekunst, visuell kunst og tverrfaglige tiltak stilles det forskjellige krav til hvilke festivaler som kan motta tilskudd under ordningene. Ordningen som gir tilskudd til musikkfestivaler, har den klareste definisjonen. Her stilles det krav om at festivalen må ha offentlige konserter som sitt primære virkeområde. Disse må arrangeres årlig eller annethvert år og vare i minst to dager. I tillegg gis prioritet til festivaler som mottar offentlige tilskudd fra egen region. Søkere kan ha forskjellige organisasjonsformer, men det forutsettes at eventuelle overskudd fra festivaldriften tilbakeføres til festivalens virksomhet eller egenkapital. For å få tilsagn om flerårige tilskudd må festivalene ha eksistert i minimum tre år og ha eget styre og vedtekter.

Kriteriene er ikke de samme for de andre områdene. For å finne hva som regnes som festivaler innen litteratur, scenekunst, visuell kunst

og tverrfaglige festivaler, må man gå inn i den enkelte søknaden. Ifølge områdeansvarlige i Kulturrådet blir de søkerne som kaller seg festival, kategorisert som festivaler. Forutsetningen for å få tilskudd er imidlertid at de oppfyller kravene til å få tilskudd som er bestemt i retningslinjene.

Våre metodiske valg og gjennomføring av prosjektet bygger på egne og andres analyser av kulturfeltet generelt og festivaler spesielt. Covid-19-pandemien har påvirket gjennomføringen av prosjektet. Mange festivaler har vært avlyst. I flere kapitler har vi vist til 2019 som det siste «normalåret» for festivalene, siden pandemien startet i mars 2020 og har påvirket feltet siden.

Dokumentanalyse

Den første delen av dokumentanalysen danner grunnlaget for å forstå Kulturrådets formål og virkemidler. Dokumentanalysen gir en omfattende gjennomgang av i) tidligere forskning på feltet, ii) relevante kulturpolitiske dokumenter som blant annet Meld. St. og NOU-er, iii) dokumentanalyse av Kulturrådets strategier og områdeplan for festivalene og kunstområdene, iv) kartlegging av retningslinjer for tilskuddsordningene innen ulike kunstområder, v) gjennomgang av tidligere søknader og rapporter fra festivalene via Kulturrådets databaser, vi) gjennomgang av budsjetter, tildelinger og rapporter, og vii) analyse av interne erfaringsdokumenter fra Kulturrådet. Vi har gjennomført det Asdal og Reinertsen (2020) kaller praksisorientert dokumentanalyse, hvor vi studerer dokumentene som en integrert del av Kulturrådets virksomhet med hensyn til festivaler.

Den andre delen av dokumentanalysen bidrar til å forstå festivaler. Dette omfatter publikasjoner fra og om de utvalgte festivalene, nettsider, rapporteringer til Kulturrådet, vedtekter, regnskap, mediepublikasjoner og tidligere gjennomførte omdømmerapporter og ringvirkningsrapporter. I rapporten kobles dokumentanalysene opp mot de øvrige kvalitative metodene for å diskutere samspillet mellom Kulturrådet og festivaler som strekker seg ut over de formaliserte sidene.

Intervju og deltagende observasjon på festivaler

Forskerne i prosjektet har gjennomført intervjuer med festivalsjefer, kunstnere, publikum på festivaler og representanter fra Kulturrådets fagadministrasjon. Intervjuene har vært semistrukturerte. Intervjuene har vært gjennomført med fysisk tilstedeværelse så langt dette har vært mulig. Både på grunn av covid-19-pandemien og geografiske avstander har flere

intervjuer blitt gjennomført digitalt. Alle intervjuene er tatt opp som lydopptak og transkribert. De er delt mellom forskerne i prosjektet, slik at alle har hatt tilgang til dem.

For å finne sammenhenger mellom tilskudd til festivaler, formål og gjennomføring av mål og ambisjoner i den aktuelle festivalsettingen har vi konsentrert oss spesielt om to festivaler i Norge: Notodden Blues Festival og Lofoten Internasjonale Kunstfestival, som begge har blitt viet hvert sitt kapittel. For hver av disse festivalene har vi gjennomført intervjuer og deltagende observasjon under arrangementer avholdt i 2021. Disse festivalene er valgt fordi de viser viktige funksjoner festivaler kan ha: som promotering av stedsutvikling og stedsidentitet og som formidlingsarena for visuell kunst.

Vi har også valgt ut elleve festivaler, hvor vi har gjennomført dybdeintervjuer med ledere: Olavsdagene, Kongsberg Jazz Festival, Øyafestivalen, Riddu Riđđu Festivála, Notodden Blues Festival, Lofoten International Art Festival, Stoppested Verden, Oslo World, Teaterfestivalen i Fjaler, Lillehammer Litteraturfestival og Fjordfestivalen. For å få innsikt i effekten av Kulturrådets virkemidler valgte vi å gjøre dybdeintervjuer med disse elleve festivallederne da de representerer små, store og middelsstore festivaler. De elleve festivalene representerer ulike kunst- og musikkuttrykk, deriblant jazz, populærmusikk og verdensmusikk, samt ulike kunstfelt som teater, litteratur og visuell kunst. Vi har lagt spesiell vekt på musikk, da dette var et av mandatets primære siktemål. Intervjuene varte mellom 45 og 90 minutter og var strukturerte rundt en felles intervjueguide. Samtidig valgte vi å forfølge utsagn fra informantene som lot oss gå i dybden på konkrete tema av spesiell interesse.

Prosjektet består av til sammen fem typer utvalg:

- Utvalg 1: Musikere og kunstnere ved fire utvalgte festivaler.
- Utvalg 2: Festivalsjefer ved de elleve festivalene.
- Utvalg 3: Alle festivaler som mottar tilskudd fra Kulturrådet.
- Utvalg 4: Publikum ved de fire festivalene.
- Utvalg 5: Representanter fra Kulturrådets fagadministrasjon og fagutvalg.

Til hvert utvalg har vi utformet en egen intervjuguide. Spørsmålene har vært utformet slik at svarene kan sammenlignes på tvers av utvalgene, samtidig som de belyser den overordnede problemstillingen. Formålet med disse utvalgene er å få representert sentrale synspunkter innenfor viktige aktør- og brukergrupper.

Spørreundersøkelse

Vi har sendt ut en elektronisk spørreundersøkelse til alle festivalsjefer som har mottatt tilskudd fra Kulturrådet. Rundt 40 prosent av dem som mottok spørreundersøkelsen, svarte på undersøkelsen, og vår analyse baserer seg på svarene til 114 festivalsjefer. Analysen beskriver blant annet betydningen av frivillighet, festivalenes kunstneriske prioriteringer, hvordan de er påvirket av pandemien, og hvordan de forholder seg til likestilling og andre kulturpolitiske mål. Med bakgrunn i data fra spørreundersøkelsen beskriver vi også festivalenes samarbeid med næringslivet og i hvilken grad festivalene prioriterer lokale, norske og internasjonale artister. I tillegg inneholder kapittelet analyser av en rekke konkrete spørsmål som kartlegger effekten av Kulturrådet virkemidler med henblikk på ulike aktiviteter.

Validitet: Styrker og svakheter ved de ulike datakildene

Datakildene vi bruker i rapporten, har ulike styrker og svakheter. En styrke ved de kvalitative intervjuene og ved deltagende observasjon som metode er at de gir innblikk i komplekse årsakssammenhenger knyttet til konkrete praksiser (deltagende observasjon) og subjektive erfaringer (kvalitative intervjuer). Disse metodene gir derfor en tykkere beskrivelse av hvordan festivaler fungerer i praksis, samt hva ulike festivalsjefer vektlegger som viktig i lys av rapportens hovedproblemstilling. Slike metoder er «åpne» i karakter da de ikke har forhåndsdefinerte kategorier som skal besvares. Isteden retter de søkelys mot hva som kjennetegner praksis (deltagende observasjon) og hvordan festivalsjefer og andre nøkkelpersoner opplever dagens tilskuddsordninger. Selv om disse metodene kan gi rike analyser og omfattende beskrivelser av kompleksiteten på feltet, har de også noen svakheter da funn fra slike analyser i mindre grad er generaliserbare. Derfor er det viktig at sitater fra intervjuer og feltnotater ikke forstås som representative for hele festivalfeltet som sådan. De er isteden illustrerende eksempler som vi trekker fram i vår rapport for å beskrive i hvilken grad tilskuddet til festivalene bidrar til å nå sentrale mål og intensjoner i norsk kulturpolitikk. Disse analysene tar utgangspunkt i aktørenes egne perspektiver og gir en dypere forståelse av effekten av Kulturrådets virkemidler.

Spørreundersøkelsen og dokumentanalysen kompletter de kvalitative metodene. I motsetning til dybdeintervjuene muliggjorde spørreundersøkelsen en beskrivelse av erfaringene til mange av festivalene som hadde mottatt støtte fra Kulturrådet. Over en tredjedel av alle festivalene som mottok støtte fra Kulturrådet, svarte på spørreundersøkelsen, og undersøkelsen hadde en rekke forhåndsdefinerte spørsmål. Dette gjorde det mulig

å sammenligne hvordan ulike festivalsjefer prioriterte og vektla forskjellige kulturpolitiske forhold. En styrke ved denne metoden er dermed at den fanger en større del av festivalene, og funn fra spørreundersøkelsen er mer representative for festivalfeltet som sådan enn funn fra de kvalitative intervjuene. Samtidig har spørreundersøkelse som metode også flere svakheter. I og med at svaralternativene var definert på forhånd, er det en viss sjanse for at disse ikke er relevante for festivalsjefene som besvarte spørreundersøkelsen, og det er en mulighet for at spørsmålene ble besvart raskt, og at svarene var mindre gjennomtenkte. En tredje metodisk svakhet er knyttet til abstraksjonsnivået i en spørreundersøkelse knyttet til kulturpolitikk. Kulturpolitikk som fagfelt er preget av begreper med stor kompleksitet og høyt abstraksjonsnivå. Dette gjør det utfordrende å oversette slike begreper til konkrete spørsmål som kan besvares i en spørreundersøkelse. Det gjør at vi, i visse tilfeller, kan ha gjort problematiske forenklinger. I andre tilfeller kan det hende at vi har spurt om komplekse årsakssammenhenger som det er vanskelig å forstå for respondentene. Alle disse tre metodiske utfordringene kan svekke validiteten til spørreundersøkelsen. Flere av disse aspektene er i bedre grad ivaretatt via de kvalitative intervjuene og deltagende observasjon, da disse metodene muliggjør grundigere og dypere analyser (for eksempel ved å stille en rekke oppfølgingsspørsmål). Det er likevel viktig å understreke at antallet respondenter utgjør en sentral styrke ved spørreundersøkelse som metode vis-a-vis utvalgte kvalitative dybdeintervjuer. Den fjerde metoden vi har brukt, er dokumentanalyse. Dette viser de formaliserte forholdene mellom aktørene. Dokumenter er helt sentrale i vårt samfunn, nesten ingenting i vårt samfunn skjer uten at et dokument er involvert. Dokumentanalyse har imidlertid en svakhet ved at den ikke fanger opp nyanser i relasjoner som ikke er formalisert og nedtegnet (Asdal & Reinertsen, 2020).

Samlet gir kombinasjonen av metodene en rik og omfattende empirisk analyse av i hvilken grad tilskuddsordningene på festivalfeltet ivaretar sentrale mål og intensjoner i norsk kulturpolitikk og Kulturrådets virksomhet.

1.7 Kapitteloversikt

Rapporten er organisert som en antologi hvor kapitlene kan leses uavhengig av hverandre. Kapitlene har ulike forfattere, bygger på forskjellige analytiske rammeverk og metodiske tilnærminger og har alle en egen litteraturliste. Rapporten utgjør samtidig en helhet. Forfatterne har samarbeidet tett og bygger på hverandres datainnsamling og analyser.

Rapporten består av to hoveddeler, en innledning og et konklusjonskapittel. I den første delen diskuterer vi Kulturrådets tilskudd til festivaler ut fra et forvaltningsperspektiv. I den andre belyser vi tilskuddsordningene ut fra et arrangør- og publikumsperspektiv.

Kapittel 2 innleder første del. Erik Henningsen og Marianne Takle presenterer festivalenes plassering i spenningsfeltet mellom politikk og faglig skjønn. De drøfter hvordan forvaltningen av tilskuddet til festivaler skjer i praksis, og hvordan dette kan forstås i forhold til dialogen med aktørene fra festivaler.

Kapittel 3 er en historisk analyse av opprettelsen og avviklingen av knutepunktordningen. Marianne Takle, Heidi Bergsli og Therese Dokken drøfter hvilke utfordringer de tidligere knutepunktfestivalene skaper for dagens tilskudd til festivaler i Kulturrådet, spesielt ut fra ønskene om utjevning av tilskuddet til sammenlignbare festivaler og å unngå konkurransevridning.

Kapittel 4 tar utgangspunkt i Tilskuddsordningen for musikkfestivaler. Heidi Bergsli og Therese Dokken diskuterer utviklingen av ordningen siden 2016 og hva tilskuddet betyr for landets ledende festivaler. Gjennom analyser av dette samspillet viser de hvordan tilskuddet forvaltes, og hva praksisen har å si for fordelingen av tilskudd langs akser som geografi, sjanger, størrelse og grad av institusjonalisering, og hvordan tilskuddet treffer festivalenes behov for forutsigbarhet og fornying.

Kapittel 5 er en tverrgående analyse av tilskuddsordningene til festivaler på områdene musikk, litteratur, scenekunst, visuell kunst og tverrfaglige festivaler. Marianne Takle, Heidi Bergsli og Therese Dokken analyserer både formålene med tilskuddsordningene slik de kommer til uttrykk i områdeplanene og retningslinjene for de enkelte ordningene, og forvaltningen av tilskuddsordningene.

Den andre delen av rapporten omhandler tilskuddsordningene ut fra et arrangør- og publikumsperspektiv.

Kapittel 6 er en empirisk kartlegging av hva som kjennetegner festivaler, og hvordan festivalene forholder seg til Kulturrådets ulike tilskuddsordninger med utgangspunkt i funn fra spørreundersøkelsen og de kvalitative dybdeintervjuene med utvalgte festivalsjefer. Spørreundersøkelsen er gjennomført av Kjetil Klette-Bøhler, Karl Ingar Kittelsen Røberg og Therese Dokken og ble sendt ut til alle festivalsjefer som har mottatt tilskudd fra Kulturrådet. Analysen av data fra spørreundersøkelsen og intervjudata kartlegger en rekke ulike særtrekk ved festivalene, og ved Kulturrådets tilskuddsordninger, sett fra festivalledernes perspektiver. Vi diskuterer funnene i lys av relevant eksisterende forskning på feltet.

Kapittel 7 drøfter sjanger som stedsmarkør med utgangspunkt i Notodden Blues Festival. Jan Sverre Knudsen drøfter festivalenes rolle

for stedsutvikling og identitetsbygging. Basert på en feltstudie gir kapittelet eksempler på hvordan forståelser av sted konstrueres, artikuleres og promoteres av festivalledelsen, frivillige, publikum og artister, og hvordan dette er med på å forme diskursen om bluesen og Notodden. Casetilnærmingen som ligger til grunn, gir oss også en generell innsikt i forholdet mellom kunstformidling, stedsutvikling og ulike kulturpolitiske føringer, noe som er relevant for alle festivaler. Kapittelet drøfter avslutningsvis den lokale promoteringen av stedsutvikling i lys av Kulturrådets retningslinjer og praksis for tilskudd til festivaler.

Kapittel 8 tolker festivaler som formidlingsarena for visuell kunst ut fra en casestudie av Lofoten Internasjonale Kunstfestival (LIAF). Heidi Bergsli undersøker festivalers rolle i den nasjonale og regionale kunstformidlingen og diskuterer dette i lys av festivalens utvikling fra ildsjelsinitiering til profesjonell og institusjonell organisering. Festivalenes betydning for formidling av internasjonal kunst i Norge og festivalen som faglig arena for feltet drøftes i forhold til hvilken formidlingsarena LIAF skal være for et lokalt og regionalt publikum. I tillegg til det geografiske nedslagsfeltet diskuterer hun festivalens formidling til barn og unge som er ett av satsingsområdene i strategi for Kulturrådet.

Kapittel 9 belyser følgene av covid-19-pandemien, og hvordan det har rammet festivalene. Kjetil Klette-Bøhler belyser dette ut fra festivalledernes ståsted med utgangspunkt i analyse av intervjudata og data fra spørreundersøkelsen. Funnene drøftes i lys av statens tiltak for kultursektoren og i sammenheng med Kulturrådets virkemidler for festivalene. Kapittelet har også en gjennomgang av tidligere undersøkelser om pandemien norsk kulturpolitikk.

Kapittel 10 oppsummerer hovedfunnene i studien. Marianne Takle, Erik Henningsen, Heidi Bergsli, Kjetil Klette-Bøhler, Therese Dokken, Jan Sverre Knudsen og Karl Ingar Kittelsen Røberg trekker noen sentrale konklusjoner fra undersøkelsene. Avslutningsvis foreslår vi tiltak til forbedringer av tilskuddsordningene som omfatter festivaler.

Referanser

Asdal, K. & Reinertsen, H. (2020). *Hvordan gjøre dokumentanalyse: En praksisorientert metode*. Cappelen Damm Akademisk.

Bell, C. (1997). *Ritual: Perspectives and dimensions*. Oxford University Press.

Berkaak, O.A. (2016). Kvalitet som agens. I K.O. Eliassen & Ø. Prytz (Red.), *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 68–85). Fagbokforlaget.

Bjerke, P. & Halvorsen, L.J. (2020). Strid mellom logikker. I L.J. Halvorsen, A. Neple & P. Bjerke (Red.), *Logikker i strid* (s. 8–38). Fagbokforlaget.

Bjørkås, S. (2001). Et Timbuktu for moderne mellomlag: Om kunstfestivalene og den utdannete middelklassens kulturelle prosjekt. I S. Røyseng & D. Solhjell (Red.), *Kultur, politikk og forskning: Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen* (s. 202–217). Telemarksforskning.

Bjørkås, S. (2004). Kvalitetsparadokset. I S. Meyer & S. Bjørkås (Red.), *Risikosoner: Om kunst, makt og endring* (s. 115–136). Norsk kulturråd. Rapport nr. 33.

Collins, R. (2012/2004). Interaction ritual chains. I C. Calhoun, J. Gerteis, J. Moody, S. Plaff & I. Virk (Red.), *Contemporary sociological theory* (s. 75–90). Wiley-Blackwell.

Cudny, W. (2014). The phenomenon of festivals their origins, evolution, and classifications. *Anthropos: International Review of Anthropology and Linguistics, 109*(2), 640–656.

Dahl, H.-F. & Helseth, T. (2006). *To knurrende løvver: Kulturpolitikkens historie 1814–2014.* Universitetsforlaget.

Eliassen, K.O. & Prytz, Ø. (Red.) (2016). *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*. Fagbokforlaget.

Falassi, A. (1987). Festival: Definition and morphology. I A. Falassi (Red.), *Time out of time: Essays on the festival* (s. 1–10). University of New Mexico Press.

Fidjestøl, A. (2015). *Eit eige rom. Norsk kulturråd 1965–2015*. Samlaget.

Frost, N. (2015). Anthropology and festivals: Festival ecologies, *Ethnos, 81*(4), 4569–4583.

Grimen, H. & Molander, A. (2008). Profesjon og skjønn. I A. Molander & L.I. Terum (Red.), *Profesjonsstudier* (s. 179–215). Universitetsforlaget.

Henningsen, E. (2020). *Management and morality: An ethnographic exploration of management consultancy seminars*. Berghahn Books.

Hobsbawm, E. (2014). *Fractured times: Culture and society in the twentieth century*. Abacus.

Hompland, A. & Aagedal, O. (2013). Festivalscenariar. I A. Tjora (Red.), *Festival! Mellom rølp, kultur og næring* (s. 289–303). Cappelen Damm Akademisk.

Hovden, J.F. & Prytz, Ø. (Red.) (2018). *Kvalitetsforhandlinger: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*. Fagbokforlaget.

Innst. 14 S (2019–2020). *Innstilling fra familie- og kulturkomiteen om bevilgninger på statsbudsjettet for 2020, kapitler under Barne- og familiedepartementet, Kulturdepartementet og Klima- og miljødepartementet*. https://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Publikasjoner/Innstillinger/Stortinget/2019-2020/inns-201920-014s/?all=true (besøkt 07.03.2022)

Larsen, H. (2012). Kulturbegrepets historie i den nye kulturpolitikken. *Tidsskrift for kulturforskning, 11*(2), 27–41.

Larsen, H. (2014). Legitimation work in state cultural organization: The case of Norway. *International Journal of Cultural Policy, 20*(4), 456–470.

Mangset, P. & Hylland, O.M. (2017). *Kulturpolitikk: Organisering, legitimering og praksis*. Universitetsforlaget.

Meld. St. 8 (2018–2019). *Kulturens kraft: Kulturpolitikk for framtida*. Kulturdepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-8-20182019/id2620206/ (besøkt 07.03.2022)

Moe, H., Hovden, J.F., Ytre-Arne, B., Figenschou, T., Nærland, T.U., Sakariassen, H. & Thorbjørnsrud, K. (2019). *Informerte borgere? Offentlig tilknytning, mediebruk og demokrati*. Universitetsforlaget.

Myrvold, C.B. & Mørland, G.E. (2019). Innledning. I C.B. Myrvold & G.E. Mørland (Red.), *Kunstformidling: Fra verk til betrakter*. Pax.

NOU 1999:27 (1999). *«Ytringsfrihed bør finde Sted»: Forslag til ny Grunnlov § 100*. Justis- og politidepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-1999-27/id142119/ (besøkt 07.03.2022)

NOU 2013:4 (2013). *Kulturutredningen 2014*. Kulturdepartementet. https://www.regjeringen.no/contentassets/1e88e03c840742329b9c46e18159b49c/no/pdfs/nou201320130004000dddpdfs.pdf (besøkt 07.03.2022)

Prop. 1 S (2021–2022). *For budsjettåret 2022: Statsbudsjettet (Gul bok)*. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/prop.-1-s-20212022/id2875540/ (besøkt 07.03.2022)

Richards, G. (2007). The festivalization of society or the socialization of festivals? The case of Catalunya. I G. Richards (Red.), *Cultural tourism: Global and local perspectives* (s. 257–280). Routledge.

Sandel, M. (2020). *The tyranny of merit: What's become of the common good*. Allen Lane.

Simonsen, M.B. (2005). *Historien om en budsjettpost: En evaluering av statsbudsjettets kapittel 320, post 74. Tilskudd til tiltak under Norsk kulturråd*. Kulturrådet.

Solhjell, D. (2001). *Formidler og formidlet: En teori om kunstformidlingens praksis*. Universitetsforlaget.

Tjora, A. (2013). Festivalforskning. I A. Tjora (Red.), *Festival! Mellom rølp, kultur og næring* (s. 11–28). Cappelen Damm Akademisk.

Turner, V. (Red.) (1982). *Celebration: Studies in festivity and ritual*. Smithsonian Institution Press.

Žižek, S. (2014). *Event*. Penguin Books.

Aagedal, O., Egeland, H. & Villa, M. (Red.) (2009). *Lokalt kulturliv i endring*. Norsk kulturråd.

Del 1

Kulturrådets forvaltning av festivaltilskudd

Kapittel 2

Festivaler i spenningsfeltet mellom politikk og faglig skjønn

Erik Henningsen og Marianne Takle

2.1 Innledning

Denne rapporten dreier seg om Kulturrådets tilskudd til festivaler i perioden etter at ordningen med knutepunktfestivaler ble avviklet. Det var gjennom denne endringen at Kulturrådets tilskudd til festivaler fant sin nåværende form. I kapittel 3 skal vi gå nærmere inn på historien om opprettelsen og nedleggingen av knutepunktfestivalene. Inntil videre vil vi nøye oss med å konstatere at dette er en historie om hvordan knutepunktfestivalene ble overført fra ett forvaltningsregime som var basert på politisk myndighet, til søknadsbaserte tilskuddsordninger under Norsk kulturfond. Etter overføringen fattes beslutninger om tildeling av tilskudd på bakgrunn av kunst- og kulturfaglige kvalitetsvurderinger og på «armlengdes avstand» fra politiske myndigheter. Historien om nedleggingen av knutepunktordningen er også en historie om hvordan Kulturrådets festivaltilskudd har vokst i omfang og betydning. Med overføringen av de tidligere knutepunktfestivalene ble tilskuddsordningene under Norsk kulturfond som gir tilskudd til festivaler, tilført femten nye søkere. Ikke minst førte nedleggingen av knutepunktfestivalene til at disse tilskuddsordningene fikk en betydelig økning av midlene de disponerer.

Dette gjelder imidlertid først og fremst på musikkområdet, som har den i særklasse største tilskuddsordningen for festivaler målt både i antall søkere og budsjett. Før nedleggingen av knutepunktfestivalene hadde Tilskuddsordningen for musikkfestivaler et budsjett på rundt 50 millioner. Etter at midlene til tolv knutepunktfestivaler hadde blitt innlemmet i ordningen, lå budsjettet i 2018 på om lag 150 millioner, noe som altså innebærer en tredobling av budsjettet. Med dette ble Tilskuddsordningen for musikkfestivaler den klart største enkeltposten for avsetninger fra Norsk kulturfond, på tvers av alle fagområdene og større enn alle innkjøpsordningene for litteratur sett under ett. I tillegg kommer tilskuddet til festivaler fra tilskuddsordninger på andre fagområder (Arrangørstøtte scenekunst, Arrangørstøtte visuell kunst, Tilskuddsordningen for litteraturformidling og Tverrfaglig tiltak – prosjektstøtte), som til sammen disponerte om lag 64 millioner i 2020, men hvor bare deler av midlene går til festivaler. For enkelhetens skyld vil vi omtale alle disse tilskuddsordningene som «Kulturrådets tilskudd til festivaler» eller «Kulturrådets festivaltilskudd».

Gjennom disse grepene ble altså mye av de statlige tilskuddene til festivaler på områdene musikk, litteratur, scenekunst, visuell kunst og tverrfaglige tiltak (fra 2021) konsentrert i Kulturrådet. Dermed skjedde det en tyngdeforskyvning fra politikk til faglig skjønn i forvaltningen av statlige tilskudd til festivaler. Dette gjelder først og fremst på musikkområdet, men også tilskuddsordningene Arrangørstøtte scenekunst, Arrangørstøtte visuell kunst og Tilskuddsordningen for litteraturformidling fikk større budsjetter etter overføringen av en tidligere knutepunktfestival til hver av disse tilskuddsordningene. Alle fagutvalgene som fatter beslutninger om tildeling av tilskudd til festivaler, fikk mer penger å fordele og flere søkere å forholde seg til og derfor mer makt. Dette understreker betydningen av fagutvalgenes portvokterrolle, som aktører som kontrollerer fordelingen av viktige ressurser innenfor ulike kulturfelt (Mangset, 2013a). Mest opplagt dreier dette seg om tilgangen til pengene som fordeles direkte gjennom tilskuddsordningen, men anerkjennelsen og prestisjen som hefter ved tildelinger av slike økonomiske tilskudd, har også stor betydning. I Norge er det å vinne fram i kampen om statlig økonomisk tilskudd på kulturfeltet, og særlig gjelder dette tilskuddet som fordeles av Kulturrådets ulike fagutvalg, ansett som et viktig kvalitetsstempel (Mangset & Hylland, 2017). For mottakerne av slike tilskudd kan dette være en kilde til legitimitet innenfor ulike kunst- og kulturfelt og noe som bidrar til å utløse ytterligere økonomisk tilskudd fra andre offentlige eller private bidragsytere.

Maktforskyvningen fra politikk til fagekspertise i forvaltningen av de statlige tilskuddene til festivaler var en endring som var uttalt fra Stortingets side, som i all hovedsak var opptatt av musikkfestivalene. Men i Stortingets

beslutning om nedlegging av knutepunktfestivalene lå det et «mixed message». På samme tid som Stortinget besluttet å gi fagutvalgene i Kulturrådet et utvidet mandat til å fordele offentlige midler til festivaler gjennom kunst- og kulturfaglige kvalitetsvurderinger, sendte politikerne utvalgene en bestillingsliste for hvilke resultater som skulle oppnås gjennom utøvelsen av denne makten. Dels dreide dette seg om forventningen om at det skulle oppnås en utjevning i tilskuddsnivået mellom de tidligere knutepunktfestivalene og andre sammenlignbare musikkfestivaler. Dels dreide det seg om en rekke innspill, som blant annet oppfordret til at tilskuddsordningene skulle bidra til utviklingen av «spydspiss»-festivaler, at de skulle bidra til forutsigbarhet og fleksibilitet for mottakerne av tilskudd, og at de skulle bidra til mangfold i festivalfeltet og til geografisk spredning av tilskuddet til festivaler. Som vi skal se i dette kapitlet, har disse signalene fått betydning for fagutvalgenes beslutninger og arbeid. På dette området er altså grensedragningen mellom politikk og faglig skjønnsutøvelse ikke så enkel og entydig som man først kan få inntrykk av. Forvaltningen av Kulturrådets tilskudd til festivaler kan snarere sies å foregå i et spenningsfelt mellom faglig skjønnsutøvelse og politikk.

I dette kapitlet vil vi forsøke å tegne et bilde av hvordan forvaltningen av Kulturrådets tilskudd til festivaler foregår i dette spenningsfeltet mellom faglig skjønn og politikk. Våre analyser omfatter først og fremst musikkfestivalene, som vi har sett er den desidert største av tilskuddsordningene for festivaler. Vi vil imidlertid også trekke noen linjer over til de øvrige tilskuddsordningene som festivaler er en del av. Nærmere bestemt vil vi belyse spørsmål om hvordan beslutningsprosessen rundt søknader om festivaltilskudd fra Kulturrådet arter seg, og hvordan denne formen for kulturforvaltning skiller seg fra direkte tilskudd fra Kulturdepartementet. Vi belyser spørsmålet om hva kunst- og kulturfaglige kvalitetsvurderinger innebærer i denne sammenhengen, og hvordan dette veies opp mot andre typer hensyn og målsettinger i beslutningene fagutvalgene fatter. Vi belyser også spørsmålet om hvilket handlingsrom fagutvalgene har til å fatte skjønnsbaserte beslutninger, og om hvorvidt og hvordan dette eventuelt innskrenkes av politiske føringer. Endelig vil vi ta opp spørsmål om hvilke mekanismer for å sikre gjennomsiktighet og likebehandling i behandlingen av søknader om tilskudd som ligger innbakt i forvaltningen av Kulturrådets tilskudd til festivaler.

For å kunne belyse disse spørsmålene vil vi se nærmere på de formaliserte bestemmelsene og målsettingene som gjelder for de aktuelle tilskuddsordningene, slik dette framkommer i formålsdokumenter, retningslinjer og andre relevante dokumenter. Men som vi skal se, er beslutningsprosessene som er knyttet til Kulturrådets forvaltning av tilskudd til festivaler, i nokså liten grad berammet av skriftlige krav og prosedyrer. De relevante dokumentene gir derfor ikke et tilstrekkelig grunnlag for

å tegne et bilde av hvordan forvaltningen av tilskudd til festivaler foregår. For å utfylle dette bildet vil vi derfor støtte oss på beskrivelser informanter fra Kulturrådets fagadministrasjon og medlemmer av de aktuelle fagutvalgene har gitt oss av praksisene som er knyttet til disse beslutningsprosessene. Vi vil også støtte oss på fagutvalgenes håndtering av noen viktige saker, som ønsket om å oppnå en utjevning i tilskudd mellom de tidligere knutepunktfestivalene og andre festivaler, og beslutningene om å kutte tilskudd til festivaler som har betydelige overskudd fra driften som går til utbytte for eierne.

2.2 Statlig kulturpolitikk og Kulturrådets festivaltilskudd

Som vi har vært inne på, skiller Kulturrådets forvaltning av festivaltilskudd seg fra mye annen statlig kulturpolitikk ved at beslutninger om tildeling av tilskudd gjøres av et fagutvalg hvor medlemmene er oppnevnt på bakgrunn av sin kunst- og kulturfaglige ekspertise snarere enn av politiske myndigheter. Gitt at den delen av Kulturrådet som er ansvarlig for forvaltningen av Norsk kulturfond, er et lovfestet «armlengdesorgan», og at mye av den faglige og politiske debatten om Kulturrådet dreier seg om hva armlengdeprinsippet kan eller bør innebære, er det nærliggende å framheve nettopp denne siden ved virksomheten. Men forvaltningen av Kulturrådets festivaltilskudd skiller seg fra mye av den øvrige statlige kulturpolitikken også på andre måter.

I en utredning om oppgave- og ansvarsfordelingen mellom forvaltningsnivåene på kulturområdet fastslår Kulturdepartementet at «noe av det som er særskilt på kulturområdet, er praksisen med å fordele enkelttilskudd til navngitte mottakere i forbindelse med budsjettbehandlingen» (KUD, 2018, s. 45). Utredningen fastslår også at en betydelig del av virkemiddelbruken i den statlige kulturpolitikken har form av slike øremerkede tilskudd til enkeltstående virksomheter, og at dette er «besluttet ved ulike vedtak gjennom flere tiår, noen basert på meldinger og utredninger fra departementet, andre ved direkte behandling i Stortinget» (KUD, 2018, s. 51). Som det påpekes i utredningen, strekker denne praksisen seg tilbake til mellomkrigstiden, men den har vokst i omfang, særlig siden 1970-tallet. Siden det forekommer nokså sjelden at enkeltstående virksomheter som er mottakere av øremerkede statlige tilskudd på kulturfeltet, mister disse tilskuddene, får kulturpolitikken preg av å være en historisk akkumulert portefølje av institusjonaliserte finansieringsforpliktelser.

Mye av den statlige kulturpolitikken i Norge kan dermed sies å svare til det statsviteren Theodore Lowi (1964) kaller en «distributiv politikk».[1] Begrepet viser til offentlig politikk («policy»), som nettopp tar form av ansamlinger av enkeltstående beslutninger om fordeling av offentlige ressurser til individuelle aktører som oppstår over tid på ulike politikkområder. Et kjennetegn ved den distributive politikken er at den kan tilsløre de prioriteringsmessige sidene ved politikken, fordi politikken kan deles opp til en mengde partikulære beslutninger. Beslutninger om fordeling av offentlige ressurser innebærer i realiteten alltid en prioritering (fordi det blir mindre ressurser igjen til andre formål), men i den distributive politikken blir det utydelig hvem som er «vinnere» og «tapere» i kampen om ressursene. Ifølge Lowi preges distributive politikkområder av politisk stabilitet og av at makt og interessekamper i første rekke tar form av enkeltstående aktørers påvirkningsarbeid overfor sentrale beslutningstakere for å få gjennomslag for at det er de som står for tur til å bli prioritert.[2]

Kulturrådets festivaltilskudd har en innretning som bryter med den distributive politikken. Forvaltningen av denne festivalstøtten ligger i utgangspunktet nærmere det Lowi kaller «regulativ politikk», fordi den på en tydelig måte er knyttet til universelle regler, kriterier og verdier. Disse midlene fordeles gjennom tilskuddsordninger på ulike fagområder. Fordelingen av midlene fra tilskuddsordningene skal bidra til å oppfylle ordningenes uttrykte formål (om kunst- og kulturfaglig kvalitet, geografisk fordeling, mangfold osv.), den skal være i tråd med de formelle retningslinjene og reglene som gjelder for ordningene, og tilskuddsmidlene skal tilfalle søkere som oppfyller kriteriene for å være i ordningenes målgrupper. Hver tilskuddordning har et fastlagt budsjett, som skal fordeles til en søkermasse som til sammen ber om langt mer midler enn det som ligger i budsjettet. Det blir derfor tydelig for aktørene som er involvert i denne delen av kulturpolitikken, enten de er beslutningstakere eller på mottakersiden, at forvaltningen av ordningene handler om valg av prioritering av knappe ressurser. En beslutning om å bevilge et tilskudd på en million til en festival innebærer på en åpenbar måte at det blir en million mindre å fordele til andre festivaler; en beslutning om å kutte en million i støtten til en festival betyr at disse midlene er tilgjengelige for å fordeles til andre festivaler, osv.

---

1 I sin klassiske artikkel skiller Lowi (1964) mellom «distributiv», «regulativ» og «omfordelende» offentlig politikk.

2 Til grunn for Lowis sondering mellom ulike former for offentlig politikk ligger det en antagelse om at «policy determines politics», at den offentlige politikkens innretning på ulike beslutningsarenaer har avgjørende betydning for hvordan makt- og interessekampen på disse ulike arenaene arter seg.

I tråd med Lowis (1964) analytiske skjema kan man forvente at den politiske interessekampen og debatten som knytter seg til Kulturrådets festivalstøtte, har en annen dynamikk enn den som er knyttet til den distributive politikken, og at den i større grad inviterer til åpen interessekamp og uenighet mellom grupper av aktører om rettmessigheten i prioriteringer av tilskuddsmidler. Som vi skal se i kapittel 3, stemmer denne forventningen godt overens med de politiske prosessene som lå til grunn for at knutepunktfestivalene ble avviklet. Her foregikk det en form for politisk mobilisering av aktører i festivalfeltet, knyttet til krav om en mer rettferdig og formålstjenlig fordeling av statlige midler mellom ulike grupper av festivaler.

2.3 Fast eller midlertidig tilskudd?

En annen forskjell mellom forvaltningen av Kulturrådets festivaltilskudd og annen statlig kulturpolitikk har å gjøre med den faktiske og forestilte forutsigbarheten av disse formene for økonomisk støtte for tilskuddsmottakerne, eller graden av institusjonalisering av tilskuddene. Som det blir påpekt i den overnevnte utredningen fra Kulturdepartementet, er det en utbredt oppfatning blant aktørene i kulturfeltet at det å være nevnt i statsbudsjettet gir en større trygghet og forutsigbarhet enn det å søke finansiering fra en tilskuddsordning. I likhet med mange andre virksomheter i kulturlivet er festivaler aktører som er utsatt for mye økonomisk usikkerhet, som må hente inntekter fra mange ulike kilder, og som ofte opplever at driften over tid balanserer på kanten av det mulige. Det er derfor grunn til å anta at det å få tilgang til stabile og trygge inntektskilder har en særlig verdi for disse aktørene. I likhet med de fleste andre former for organisasjoner søker de mot institusjonalisering (Bjørkås, 2001). Etter det vi har blitt kjent med gjennom undersøkelsene i dette prosjektet, er det flere festivaler (deriblant tidligere knutepunktfestivaler) som har et klart ønske om å bli overført fra Kulturrådets tilskuddsordninger til en fast plass på statsbudsjettet, og det er nærliggende å anta at dette er basert på et slikt ønske om økonomisk trygghet og forutsigbarhet.

Kulturrådets tilskuddsordninger er søknadsbaserte, og fordelingen av midlene skal være formålsbasert snarere enn øremerket for enkeltstående virksomheter. I prinsippet løper derfor alle mottakerne av disse tilskuddene en risiko for å miste tilskuddet. Det er likevel grunn til å nyansere inntrykket av at disse tilskuddsordningene ikke legger til rette for trygghet og forutsigbarhet for mottakerne, eller av at skillet mellom finansiering fra Kulturdepartementet eller Kulturrådet / Norsk kulturfond er et skille mellom

institusjonalisering og midlertidighet. I NOU 2013:4 *Kulturutredningen 2014* ble det pekt på at deler av tilskuddene fra Norsk kulturfond hadde blitt dreid i retning av institusjonalisering, det vil si fra tidsavgrenset prosjektstøtte mot mer faste og forutsigbare tilskudd. Et uttrykk for dette er etableringen av basisfinansieringsordningen for fri scenekunst på 2000-tallet (jf. Hylland mfl., 2011). Et annet er etableringen av tilskuddsordningen for driftsstilskudd på tvers av Kulturrådets fagfelt på 2010-tallet. Vektleggingen av forutsigbarhet kommer tydelig til uttrykk i strategien for rådet og Norsk kulturfond fra 2021, hvor det heter at målet er å «balansere kunst- og kulturfeltets behov for stabilitet og langsiktighet med behovet for endringer og nye initiativ» (Kulturrådet, 2021). I strategien fra 2021 har vektleggingen av stabilitet og forutsigbarhet blitt forsterket sammenlignet med den tidligere strategien.[3]

Vektleggingen av forutsigbarhet kommer også til uttrykk i Kulturrådets ulike tilskuddsordninger som gir tilskudd til festivaler. I intervjuer og samtaler vi hadde med representanter for fagadminstrasjonen og fagutvalg for tilskuddsordningene i Kulturrådet som gir støtte til festivaler, ble det flere ganger pekt på at en del av festivalene som sogner til disse tilskuddsordningene, «er institusjoner». Implikasjonen var at dette pålegger aktørene som forvalter tilskuddsmidlene, et ansvar for å sørge for at disse festivalene får en stabil og tilstrekkelig finansiering. Et kjennetegn ved alle tilskuddsordningene under Norsk kulturfond som gir støtte til festivaler, er at mange av festivalene som får tilskudd, i praksis har en rolle som «faste» tilskuddsmottakere. Det kan variere noe mellom de ulike tilskuddsordningene hvor en stor andel av faste tilskuddsmottakere er, noe vi skal komme tilbake til i senere kapitler. En representant for fagadminstrasjonen som har ansvar for Arrangørstøtte for visuell kunst, påpekte i et intervju at vedkommende hadde inntrykk av at fagutvalget som fordeler disse midlene, legger større vekt på dynamikk og utskifting av tilskuddsmottakere enn de andre fagutvalgene som tildeler støtte til festivaler. På Tilskuddsordningen for musikkfestivaler framstår et stort flertall av festivalene som er tilskuddsmottakere, som mer eller mindre faste tilskuddsmottakere. Som vi ble forklart av representanter for fagadminstrasjonen og fagutvalget, har denne festivalstøtteordningen hatt en slik innretning fra tiden før ordningen ble lagt til Kulturrådet.

---

3 Her het det: «Kulturrådet skal utvikle støtteordninger som er i stand til å fange opp og legge til rette for nye og ukjente stemmer, som ivaretar sjangermessig og geografisk bredde, og som ikke minst når ut til nye aktører og publikumsgrupper. Dette skal balanseres med ivaretakelsen av etablerte kunstnerskap» (Norsk kulturråd 2019, ikke lenger tilgjengelig på nettsidene).

I de senere årene har praksisen med å ha faste tilskuddsmottakere blitt mer formalisert på de ulike tilskuddsordningene som gir støtte til festivaler. Dels viser dette seg i at begrepet «forutsigbarhet» framheves i tilskuddsordningenes formålsbeskrivelser (riktignok sammen med «fleksibilitet»), dels viser det seg ved at tilskuddsordningene har vedtatt retningslinjer som gjør at dersom fagutvalgene ønsker å gjøre kutt i støtten til festivaler som har tilskudd over et visst nivå, har festivalene krav på å bli varslet om dette ett år i forkant (dvs. i forbindelse med at de innvilges tilskudd). Dette gjør at mange av festivalene på disse ordningene er sikret mot å få kutt i tilskudd «over natten». I intervjuer ble vi også forklart at fagutvalgene som fordeler festivalstøtten, forholder seg til regler som gjør at dersom de ønsker å fjerne en festival som mottaker av tilskudd, må dette skje som en gradvis utfasing over flere år og med prosentvise grenser for hvor mye som kan kuttes hvert enkelt år i utfasingsperioden.[4] På tilskuddsordningene Tverrfaglig tiltak – prosjektstøtte og Arrangørstøtte visuell kunst er tilskuddsmottakerne sortert i ulike kategorier, og her er en av kategoriene navngitt som «faste» tilskuddsmottakere.

På denne bakgrunnen framhevet representanter for fagadminstrasjonen og fagutvalg i Kulturrådet at forskjellen mellom tilskudd til festivaler direkte fra Kulturdepartementet eller fra Kulturrådet ikke så mye dreier seg om tilskuddene er faste eller midlertidige, som om selve grunnlaget for tildeling av midler og om relasjonen mellom aktørene som tildeler og mottar tilskuddsmidler. I et intervju med en representant for fagadminstrasjonen ble det pekt på at festivaler som får finansiering over statsbudsjettet, er gjenstand for en rent administrativ behandling, med kontroll av regnskapsmessig korrekthet og at andre formelle krav er oppfylt. Dersom festivalene ønsker å få økt støtten, påpekte vedkommende, må de engasjere seg i påvirkningsarbeid rettet mot politikere. Til forskjell fra dette, ble det påpekt, inngår festivalene som søker tilskudd fra Kulturrådet, i en relasjon hvor de blir gjort til gjenstand for en kritisk faglig vurdering fra fagadministrasjonens og fagutvalgenes side, og hvor de blir bevisstgjort om at disse vurderingene av faglig kvalitet er avgjørende for tildelinger av tilskudd. Slik disse faglige vurderingene ble beskrevet av informanten, arter de seg mer som et korrektiv på festivalenes løpende utvikling (programmering, gjennomføringsevne, profesjonalitet m.m.), som uttrykkes gjennom økning eller mangel på økning i tilskudd, enn som beslutninger om enten innvilgelse eller avslag på søknader. Det dreier seg med andre ord om en vedvarende styringsrelasjon, som utøves gjennom behandlingen av

4 Etter det vi kan forstå, er disse reglene overtatt fra retningslinjene for Kulturrådets driftsstøtteordning, uten at de formelt er innlemmet i retningslinjene for alle ordningene.

årlige (eller flerårige) søknader. Det er vanlig praksis at fagutvalgene tildeler festivaler lavere beløp enn det de søker om, og dette gir fagutvalgene rom for å justere tildelingen opp mot det omsøkte beløpet, dersom de oppfatter at festivalene har en god faglig utvikling. I tilfeller hvor festivaler får varsel om kutt, ble vi forklart, kan det bli mye kontakt mellom fagadminstrasjonen og festivalene om hvordan de kan heve nivået på arrangementene på måter som gjør at de unngår kutt.

Også i intervjuer med andre representanter for fagadminstrasjonen og fagutvalg ble den løpende styringen som utøves gjennom faglige vurderinger, som kan gi seg utslag i justeringer i nivået på tilskudd, framhevet som det særegne ved Kulturrådets finansiering av festivaler. En representant for et fagutvalg forklarte at festivalene som får støtte fra Kulturrådets tilskuddsordninger, «må være påpasselige» fordi de vet at de blir «fulgt med på» med hensyn til faglig kvalitet og profesjonalitet. Informantene fra fagutvalg og fagadminstrasjonen framhevet også denne formen for styring over tid som en viktig styrke ved Kulturrådets tilskuddsordninger sammenlignet med det å «være på statsbudsjettet». Som vi skal se i senere kapitler (se for eksempel kapittel 4), finner disse synspunktene gjenklang i flere intervjuer med festivalledere, som gir uttrykk for at de foretrekker en forvaltning av offentlige tilskudd som er basert på kunst- og kulturfaglige kvalitetsvurderinger. I forlengelsen av dette er det verdt å påpeke at når noen festivaler foretrekker å være øremerkede tilskuddsmottakere på statsbudsjettet, behøver ikke dette kun skyldes at de oppfatter dette som en tryggere finansiering. En annen mulig grunn kan være at festivalene har gode korporative kontakter eller lobbyrelasjoner til politiske beslutningstakere og derfor foretrekker en forvaltning basert på politisk styring framfor en forvaltning basert på faglig skjønn.

Vi skal komme tilbake til spørsmålet om balansen mellom forutsigbarhet og fleksibilitet i forvaltningen av Kulturrådets festivaltilskudd i dette og andre kapitler. Det som virker klart, er at mange av festivalene som er mottakere av tilskuddsmidler, etterspør stabilitet og forutsigbarhet i finansieringen, og at de har gode faglige grunner for å gjøre dette. Samtidig er det grunn til å spørre om praksisen med å ha mer eller mindre faste tilskuddsmottakere har trukket forvaltningen av tilskuddsordningene for nært opp mot en øremerking av tilskuddsmidler til bestemte mottakere, og mot det vi har kalt en distributiv politikk. I noen av tilskuddsordningene ser vektleggingen av forutsigbarhet for mottakerne av tilskuddsmidler ut til å være så sterk at den står i veien for andre viktige kulturpolitiske mål og ambisjoner som er knyttet til tilskuddsordningene. En konsekvens av at mange av festivalene som støttes av Kulturrådet, er mer eller mindre faste tilskuddsmottakere, er at muligheten for å gi tilskudd til nye festivaler og

for utskifting av tilskuddsmottakere innskrenkes. En annen konsekvens av denne praksisen er at fagutvalgene som fordeler tilskudd til festivaler, ikke har kunnet oppfylle ambisjonen om å oppnå en utjevning av tilskuddsnivået mellom sammenlignbare festivaler, som lå til grunn for avviklingen av ordningen med knutepunktfestivaler.

2.4 Beslutningsprosessen i fordelingen av Kulturrådets festivaltilskudd

Tilskuddsordningene for musikkfestivaler, Arrangørstøtte scenekunst, Tilskuddsordningen for litteraturformidling, Arrangørstøtte visuell kunst og Tverrfaglig tiltak – prosjektstøtte har en, to eller fire årlige frister, hvor festivaler kan søke ett- eller flerårige tilskudd gjennom Kulturrådets elektroniske søknadsportal. Som vi har vært inne på i kapittel 1, legger ikke Kulturrådet noen enhetlig definisjon av festivaler til grunn for festivaltilskuddet på de ulike fagområdene, og det kan variere hvem som er berettiget til støtte på de ulike ordningene. Tilskuddsordningen for musikkfestivaler definerer målgruppen som «musikkfestivaler i Norge med offentlige konserter som sitt primære virkeområde, som arrangeres årlig eller annethvert år og varer i minst to dager». På de andre fagområdene kompliseres bildet av at målgruppen for tilskuddsordningene ikke bare omfatter festivaler, men også andre typer arrangører. Det varierer også om tilskuddsordningene stiller krav om at søkerne representerer profesjonell kunst- og kulturvirksomhet. Dette bygger opp under bildet som ble tegnet i kapittel 1 av Kulturrådets forvaltning av festivaltilskudd som en pragmatisk tilpasning til særegenheter ved ulike kunst- og kulturfelt.

Som det framgår av Kulturrådets nettsted, må festivaler som søker om tilskudd, redegjøre for sin nåværende rolle og posisjon i kulturfeltet og for faglige programmer og ambisjoner for tilskuddsperioden. Tilskuddsordningen for musikkfestivaler ber for eksempel om at søknadene redegjør for «festivalens særegne formål og rolle i kunst- og kulturlivet», og om at det legges ved festivalprogram for tidligere år og en programskisse for tilskuddsperioden. Tilskuddsordningen Arrangørstøtte scenekunst ber om at søknadene beskriver scenekunstgruppene og forestillingene som skal inngå i programmet, at de angir når produksjonene har premiere, at de inneholder refleksjoner over programmets helhetlige sammensetning, og at de beskriver hvilket publikum arrangøren retter seg mot. For begge tilskuddsordningene gjelder det at søkerne må redegjøre for hvordan arrangementene skal bidra til mangfold og inkludering og til miljømessig bærekraft. Tilskuddsordningen for Arrangørstøtte visuell kunst,

Tilskuddsordning for litteraturformidling og Tverrfaglig tiltak – prosjektstøtte har lignende krav til søknadene, bortsett fra kravene om redegjørelser for bidrag til mangfold og bærekraft.

Behandlingen av søknader til de ulike tilskuddsordningene under Kulturrådet som gir støtte til festivaler, skjer gjennom en totrinns prosess, hvor fagadminstrasjonen lager innstillinger og fagutvalgene fatter vedtak om tildeling av tilskudd. Hver søknad får tildelt en saksbehandler fra det aktuelle fagområdet, som er ansvarlig for behandlingen av søknadene fram til beslutninger om tildelinger gjøres på fagutvalgenes møter. Saksbehandlerne deltar på fagutvalgenes møter og håndterer også kontakter og dialog med søkere før, under og i etterkant av søknadsprosessen. I rollen som sekretariat for fagutvalgene sørger saksbehandlerne for at søknader som har formelle feil eller mangler, blir avvist, og de gjør faglige vurderinger av søknader som legges til grunn for innstillinger til fagutvalgene. I en rapport om forvaltningspraksis i Kulturrådet blir det pekt på at fagadminstrasjonen på de ulike tilskuddsordningene preges av at saksbehandlere har en sterk tilknytning til tilskuddsordningene og kunst- og kulturfeltene de retter seg mot (Thorbjørnsrud, 2019). Dette inntrykket bekreftes av intervjuene vi gjorde med representanter for fagadminstrasjonen på fire av de fem tilskuddsordningene som gir støtte til festivaler, i den forstand at disse personene hadde lang erfaring med å jobbe med tilskuddsordningene og/eller med kunstfeltene ordningene retter seg mot. Flere av de ordningsansvarlige har bistått i behandlingen av søknader til statsbudsjettet i mars/april 2021 og 2022, men ikke alle har erfaring fra Kulturrådets direktoratsoppgaver.

I flere intervjuer med representanter for fagadminstrasjonen ble det trukket fram at fagadminstrasjonen har en langvarig kjennskap til festivalene som søker om tilskudd og deres søknadshistorikk. Som vi har vært inne på, har mange av festivalene som søker om midler fra tilskuddsordningene, vært mottakere av slike tilskudd over lengre perioder. Som vi også har vært inne på, er den pågående faglige utviklingen festivaler er inne i med hensyn til blant annet programmering, profesjonalitet og publikumsarbeid, noe fagutvalgene legger særlig vekt på i vurderinger av søknader om tilskudd. Siden fagutvalgene oppnevnes for relativt korte perioder, kan medlemmene av fagutvalgene ha begrenset kjennskap til utviklingshistorikken til ulike festivaler, ble det påpekt av en representant for fagadminstrasjonen. Her kan fagadminstrasjonen, med sin kjennskap til festivalenes historikk, tilføre søknadsbehandlingen et viktig perspektiv, forklarte vedkommende.

Fagutvalgene som fatter vedtak om fordelingen av midler fra de ulike tilskuddsordningene i Kulturrådet / Norsk kulturfond, foreslås av fagadminstrasjonen og oppnevnes av Rådet for perioder på to år. Fagutvalgene

har seks medlemmer, hvorav en er leder, som oppnevnes på grunnlag av deres kunst- og kulturfaglige kompetanse. I sammensetningen av utvalg vektlegges det ifølge Kulturrådet at medlemmene skal representere bredden av uttrykksformer innenfor fagområdene de retter seg mot og tilskuddsordningene de har ansvar for, at de representerer ulike sider ved kulturfeltene (skaper, utøver, arrangør, formidler m.m.), samt geografisk og kjønnsmessig balanse og kulturelt mangfold. Ved oppnevning av nye fagutvalg er det vanlig at noen av medlemmene skiftes ut, mens noen oppnevnes for en ny periode for å bidra til kontinuitet. Som Kulturrådet påpeker på sitt nettsted, er den jevnlige utskiftingen av medlemmer av utvalgene en mekanisme som skal sikre spredning av makt og ansvar i fordelingen av tilskuddsmidler fra Norsk kulturfond.

Fagutvalgene avholder flere møter årlig, hvor de behandler søknader om tilskudd fra de ulike tilskuddsordningene utvalgene har ansvar for. Mye av fagutvalgenes arbeid gjøres i forkant av utvalgsmøtene, hvor medlemmene leser de innkomne søknadene og saksbehandleres innstillinger og lager egne kortfattede skriftlige vurderinger som sirkuleres til resten av utvalget. Slik beslutningsprosessen i fagutvalgene ble beskrevet for oss, har denne en utpreget konsensusinnretning, hvor man «snakker seg fram» til omforente beslutninger. Dette kommer vi tilbake til nedenfor, og det stemmer med inntrykket vi fikk som observatører på deler av et møte i musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte, hvor utvalget behandlet søknader om tilskudd fra tilskuddsordningen for musikkfestivaler. Møtet bar preg av det store antallet søknader utvalget skulle behandle i løpet av de to dagene møtet varte. Der hvor det var klart på forhånd, fra utvalgsmedlemmenes skriftlige merknader, at de var samstemte i vurderingen av søknader, ble disse ekspedert raskt. Når vurderingene sprikte eller det ble bragt inn nye synspunkter på en søknad under møtet, tok utvalget seg tid til diskusjoner. For eksempel ble det under behandlingen av en søknad påpekt av et utvalgsmedlem at vedkommende hadde fått kjennskap til at festivalen hadde lyktes svært godt i sitt publikumsarbeid. I diskusjonen som fulgte, ble utvalget enig om å tildele festivalen et høyere beløp enn det den var innstilt for.

Ifølge en tidligere leder av musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte skjedde det bare en gang i løpet av de seks årene han var leder, at det var en dissens i utvalget som ble brakt inn for Rådet, og dette var knyttet til en uvanlig sak som gjaldt grenseoppgangen mellom kompensasjonsstøtte i forbindelse med covid-nedstengingen og regulære tilskudd. Dette underbygger bildet av fagutvalget som et konsensusorgan, hvor medlemmene «kan ha heftige diskusjoner» om ulike saker, men hvor man «alltid kommer til enighet». Det er ikke bare ved dissens at fagutvalgene bringer saker inn for Rådet. For fagutvalgene som gjør vedtak om tilskudd til festivaler, gjelder

det at store saker og saker av prinsipiell betydning skal bringes inn for Rådet. Et eksempel på en slik sak er musikkutvalget for arrangør- og festivalstøttes beslutning om å kutte tilskuddet til festivaler hvor private eiere henter ut utbytte av driften, noe vi skal komme tilbake til nedenfor.

2.5 Kvalitetsvurdering som forvaltningspraksis

Vi har framhevet oppfatningen om at det særegne ved Kulturrådets forvaltning av tilskuddsmidler til festivaler og styringsrelasjonen denne etablerer mellom Kulturrådet og mottakerne av tilskuddsmidlene, er at den er basert på kunst- og kulturfaglig kvalitetsvurdering. Mye av saksgangen i behandlingen av søknader om festivalstøtte vi beskrev i forrige avsnitt, dreier seg om slike kvalitetsvurderinger. Dette peker igjen mot fagutvalgene i Kulturrådets særegne mandat, som er å fatte beslutninger om fordelingen av tilskuddsmidler på grunnlag av deres kunst- og kulturfaglige skjønn. Ifølge Grimen og Molander (2008) er skjønn en type praksis som anvender generell kunnskap som er nedfelt i handlingsregler, på enkelttilfeller. Slike allmenne handlingsregler gir sjelden entydige konklusjoner om hva som bør gjøres, og hvis det hadde vært entydig, kunne hvem som helst fattet beslutningene mekanisk. De som fatter beslutninger, må være kvalifisert for oppgaven. Ved skjønnsutøvelse må vi forvente uenighet fordi det åpner for mange handlingsalternativer. Skjønnsutøvelse står ofte mot kravet om likebehandling, og de som fatter beslutninger basert på skjønn, kan bli beskyldt for vilkårlighet eller for å fatte beslutninger ut ifra særinteresser. Disse utfordringene gjør det nødvendig å klargjøre hva skjønn innebærer.

Grimen og Molander (2008) skiller mellom skjønn som strukturell kategori og skjønn som epistemisk kategori. Den første formen er en delegert myndighet til å fatte beslutninger, hvor aktørene er betrodd frihet til å velge mellom tillatte handlingsalternativer ut fra grunner de selv velger. Forfatterne beskriver dette som et «skjønnsrom», som er innhegnet av restriksjoner fastlagt av myndighetene. Skjønnsrommet kan være stort eller lite alt etter hvor bundet aktørene er av standarder som er satt av myndighetene. Den andre formen (skjønn som epistemisk kategori) er en resonneringsform under betingelser av ubestemthet. Denne ubestemtheten er det samme som skjønnsrommet som er beskrevet i den første typen. Fordi det er mange mulige handlingsalternativer, må de som utøver skjønn, kunne utvise dømmekraft når de fatter beslutninger. Dette innebærer at de må ha begrunnede svar på spørsmål, og dette er

en form for praktisk resonnering hvor man har a) en situasjonsbeskrivelse og b) en norm som sier hva man bør gjøre i en bestemt situasjon, og ut fra dette kan man c) slutte til en handling. En åpen situasjonsbeskrivelse og uklar norm vil gi et stort rom for skjønn. Er derimot situasjonen entydig og normen er klar – da vil handlingen være ganske entydig.

Det lar seg vanskelig gjøre å beskrive fagutvalgenes rom for skjønnsutøvelse som stort eller lite på noen presis måte, uten å trekke sammenligninger med andre arenaer for skjønnsutøvelse. Det er imidlertid flere trekk ved Kulturrådets forvaltning av støtte til festivaler, og praksisene som inngår i denne, som kan tilsi at fagutvalgene har et betydelig rom for skjønnsutøvelse. Mest opplagt dreier dette seg om at fagutvalgenes beslutninger er berammet av det lovfestede prinsippet om at disse beslutningene skal tas på armlengdes avstand fra politiske myndigheter. Men som vi skal komme tilbake til i et senere avsnitt, kan Stortinget og regjeringen likevel forsøke å legge føringer på utvalgenes beslutninger. Fagutvalgene kan sies å ha et stort rom for skjønnsutøvelse, også i kraft av selve oppgaven de har med å gjøre kunst- og kulturfaglige kvalitetsvurderinger.

I de senere årene har kvalitetsbegrepet i kunstfeltet i økende grad blitt gjenstand for offentlig debatt og forskning, blant annet i regi av Kulturrådet (Eliassen & Prytz, 2016; Hovden & Prytz, 2018). Et helt overordnet poeng fra denne litteraturen er at kvalitetsvurdering i kunstfeltet ikke kan være en formelbasert øvelse, men at det heller ikke kan reduseres til et spørsmål om subjektiv smak; kvalitetsvurderinger framkommer som et produkt av brytninger og forhandlinger om kvalitetsbegrepet i offentlige meningsutvekslinger. Denne litteraturen viser også at den forsterkede vektleggingen av kvalitetsbegrepet har skjedd parallelt med at troen på absolutte kvalitetsstandarder har blitt svekket. Bjørkås (2004) beskrev denne utviklingen for snart 20 år siden gjennom det han betegnet som «kvalitetsparadokset», som er at etterspørselen etter kvalitetsevalueringer øker, samtidig som grunnlaget for legitime kvalitetsdommer blir stadig mer uhåndterlig. Bakgrunnen for den økte etterspørselen etter kompetente kvalitetsvurderinger finner han i det økte styringsbehovet i en forvaltning basert på målstyring og i omorganiseringen av kunstfeltet som innebar at kunstnerorganisasjonene mistet kontrollen over sine felt. Begge deler skjedde på 1990-tallet. Før dette hadde kunstneryrkene vært sterkt regulerte profesjoner, hvor kunstnernes interesseorganisasjoner hadde kontroll over rekruttering og fastsatte kriteriene for profesjonalitet og kvalitet (Bjørkås, 2004).

Som Bjørkås (2004) viser, har kvalitetsbegrepet siden dette blitt utfordret fra mange kanter. En utfordring kommer av at populærkulturelle former har blitt trukket inn i kunstfeltet og bidratt til uorden i forholdet

mellom høy- og lavkultur. At festivalene (inkludert festivaler i sjangre som blues, country, rock, elektronika osv.) har blitt innlemmet i den statlige kulturpolitikken gjennom tildelinger av betydelige ressurser, er i seg selv et uttrykk for dette. En annen utfordring kommer fra endringer i publikum fra et smalt stabilt publikum med abonnementsordninger i etablerte institusjoner til et bredt ustabilt publikum som opptrer som kulturkonsumenter. I tillegg kommer en tredje utfordring, som Berkaak (2002) viser til, og det er at innvandreres tradisjoner for forståelse av kvalitet ikke alltid er i samsvar med de kvalitetene som er dominerende på kunstfeltet. Hele kultursektoren er påvirket av at uenigheten om forståelsen av kunstnerisk kvalitet har økt i de senere år. Mer spesifikt kan dette gi seg utslag i at ulike representative hensyn får økt betydning for sammensetningen av fagutvalgene i Kulturrådet, inkludert utvalgene som fordeler tilskudd til festivaler. Samtidig er det, som Larsen (2018) viser i en gjennomgang av den kulturpolitiske debatten fra 2003 til 2015, bred enighet (med unntak av Fremskrittspartiet) om at det er et viktig kulturpolitisk mål å styrke kunstfeltets egne frie kvalitetsvurderinger. Dette gir et funksjonelt grunnlag for kulturpolitisk legitimitet. Dette ser vi blant annet i de pågående diskusjonene om å lovfeste prinsippet om armlengdes avstand i kulturpolitikken (Prop. 1 S 2021–2022).

Av retningslinjene for de fire tilskuddsordningene i Kulturrådet som gir støtte til festivaler, framgår det at søknadene om tilskudd fra festivaler gis en helhetlig vurdering, hvor en rekke ulike hensyn inngår. For Tilskuddsordningen for musikkfestivaler er disse spesifisert slik:

- Egenart i kunstnerisk profil, programmering og formidling
- Regional, nasjonal eller internasjonal betydning
- Geografisk spredning av tilskuddsmidlene
- Langsiktighet i medfinansiering fra fylke og kommune
- Gjennomføringsevne, organisering, ressursutnyttelse, muligheter for egeninntjening, økonomisk soliditet og stabilitet
- Honorarpolitikk og profesjonell honorering
- Søknadens vektlegging av temaer som inkludering, kjønnsbalanse, tilgjengelighet og redusert miljøbelastning

Retningslinjene for de andre tilskuddsordningene har likeartede beskrivelser av hensynene som vektlegges i vurderinger av søknadene, med noen tilleggsformuleringer: Tilskuddsordningen for Tverrfaglig tiltak – prosjektstøtte vektlegger også «steds- og publikumsbevissthet», tilskuddsordningen Arrangørstøtte scenekunst vektlegger «begrunnelser for kunstneriske valg og programprofil», tilskuddsordningen for litteraturformidling

vektlegger «hvorvidt sjangre, titler og forfatterskap som får lite oppmerksomhet i offentligheten og/eller av markedet, formidles» og «særtrekk sammenlignet med andre formidlingstiltak», og tilskuddsordningen Arrangørstøtte visuell kunst vektlegger «formidling både til en allmenn og faglig offentlighet».

I den generelle offentlige omtalen av Norsk kulturfond framheves det ofte at beslutninger om fordeling av tilskudd fra fondet er basert på kunst- og kulturfaglige kvalitetsvurderinger. Dette gjelder også Kulturrådets festivaltilskudd, men som det framgår at stikkordsliten vi har gjengitt ovenfor, dreier ikke vurderingene fagutvalgene gjør av søknader om tilskudd fra festivaler, seg kun om det som i snever forstand kan kalles kunstnerisk eller kulturfaglig kvalitet. Inntrykket vi sitter igjen med etter intervjuer og samtaler med representanter for fagadminstrasjonen og fagutvalg, er at det ikke er noen entydig og avklart grensedragning rundt deres bruk av begrepet kvalitet.

I et intervju med et medlem av musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte fikk vi forklart at det viktigste hensynet i vurderinger av søknader var festivalenes kunstneriske programmer, men at utvalget også la vekt på andre ting som gjennomføringsevne og profesjonell honorering. En representant for fagadminstrasjonen forklarte at siden vurderingene som gjøres i forbindelse med behandlingen av søknader, ikke bare dreier seg om kunstnerisk kvalitet, men også om andre hensyn som profesjonalitet, organisering og økonomisk soliditet, er det mer dekkende å si at vurderingene dreier seg om «faglig kvalitet». Mange av hensynene som er nevnt ovenfor, kan sies å falle innenfor deres forståelse av faglig kvalitet, men ikke alle. Noen av disse hensynene (geografisk spredning av tilskuddsmidler, inkludering, kjønnsbalanse, tilgjengelighet, stedsutvikling og redusert miljøbelastning) dreier seg ikke om kvalitet i denne forstand, men om andre typer kulturpolitiske målsettinger som skal ivaretas gjennom tilskuddsforvaltningen. I intervjuer og samtaler med en tidligere leder for musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte omtalte han disse hensynene som «instrumentelle» hensyn og som «tilleggsdimensjoner», altså som underordnet kvalitetshensynet.

Forholdet mellom kunstneriske kvalitetsmål og kulturpolitiske demokratiseringsmål om sosial og geografisk fordeling eller mangfold og inkludering har gjennom lang tid vært tema for debatt i kulturlivet, og noen ganger framstilles disse som gjensidig utelukkende hensyn. Inntrykket vi har dannet oss fra intervjuer med representanter for fagadminstrasjonen og fagutvalg, er at dette oppfattes som håndterlige spenninger i søknadsbehandlingen snarere enn som uløselige motsetninger, og at spenningene håndteres gjennom pragmatiske avveininger og avstemninger av ulike hensyn. En representant for et fagutvalg forklarte at i praksis kan håndteringen av spenningene mellom hensynet til kunstnerisk/faglig

kvalitet og andre kulturpolitiske mål innebære at fagutvalget, etter å ha behandlet alle de innkomne søknadene danner seg et helhetsbilde av hvordan innstillingene slår ut, for eksempel med hensyn til geografisk fordeling eller inkludering, for så å gjøre noen justeringer for å oppfylle disse målene. En representant for fagadminstrasjonen illustrerte avveiningen med at hvis valget står mellom to omtrent like gode festivaler innenfor en sjanger, så kan fagutvalget velge å støtte den som er lokalisert i utkanten framfor den som er lokalisert i sentrum. Dette stemmer med våre inntrykk fra møtet vi overvar i musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte. Her vekslet diskusjonen i utvalget nokså sømløst mellom betoning av faglige kvalitetsmål og andre kulturpolitiske mål, og uten at de siste framsto som noen tvangstrøye. Som et eksempel kan det nevnes at under møtet gjorde et utvalgsmedlem det klart at vedkommende mente en søker hadde faglige svakheter, men at tilskuddet likevel burde opprettholdes fordi dette var den eneste festivalen som betjente et bestemt publikumssegment, og fikk gehør for dette fra resten av utvalget.

I intervjuer og samtaler vi hadde med representanter for fagutvalg og fagadminstrasjonen, avtegnet det seg imidlertid også en annen hovedposisjon i forståelsen av kvalitetsbegrepet, som utvider kvalitetsbegrepet til å omfatte hele spekteret av vurderingshensyn vi har trukket fram ovenfor, eller som sidestiller dette med de andre kulturpolitiske formålene som hefter ved tilskuddsordningene. I en samtale vi hadde med en representant for fagadminstrasjonen, vektla vedkommende at det å skille mellom kunstnerisk/faglig kvalitet og andre kulturpolitiske hensyn langs de linjene vi har beskrevet ovenfor, er en foreldet tenkemåte, og at kvalitetsforståelsen som ligger til grunn for Kulturrådets forvaltning av festivaltilskudd, omfatter alle de ovenfornevnte hensynene. Et medlem av musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte ga uttrykk for en lignende forståelse når vedkommende kritiserte utvalget for å nedprioritere populærmusikkfestivaler. I denne sammenhengen la vedkommende vekt på at populærmusikkfestivalene, i større grad enn for eksempel jazzfestivaler eller klassisk musikkfestivaler, bidrar til å oppfylle viktige formål for tilskuddsordningen for musikkfestivaler, deriblant mål om å gjøre musikk tilgjengelig for flest mulig og om å gjøre musikk tilgjengelig for barn og unge og for minoritetsbefolkningen.

Disse eksemplene understreker inntrykket av at det ikke ligger noen entydig eller enhetlig forståelse av kvalitetsbegrepet til grunn for Kulturrådets forvaltning av festivaltilskuddene, eller av hvordan kvalitetsmålet skal veies opp mot andre typer kulturpolitiske målsettinger i forvaltningen av festivaltilskuddene. Når vi framhever disse uklarhetene i bruken av kvalitetsbegrepet, er det ikke ut fra et akademisk ønske om begrepsmessig klarhet,

men fordi de kan ha noen viktige konsekvenser for forvaltningen av festivaltilskuddene. Uklarheten kan bidra til at kvalitetsbegrepet uthules som et kulturpolitisk mål.[5] Den kan bidra til at fagutvalgene ikke har klare normer å forholde seg til i vurderinger av søknader, og at de dermed utrustes med et vidt og udefinert skjønnsrom. Den kan også bidra til at forvaltningen av festivaltilskuddene framstår som lite gjennomsiktig og begripelig for festivaler som er faktiske eller potensielle søkere om slike midler.

2.6 Forvaltning av festivaltilskudd på armlengdes avstand

Når vi framhever disse uklarhetene i bruken av kvalitetsbegrepet, er det også fordi det kan ha betydning for praktiseringen av armlengdeprinsippet i forvaltningen av statlige festivaltilskudd. Dersom aktørene som skal fatte beslutninger om tilskudd på grunnlag av kunst- og kulturfaglige kvalitetsvurderinger, ikke har en felles grunnleggende forståelse av kvalitet, kan dette bidra til at skillet mellom denne beslutningsformen og politiske beslutninger blir utvisket. Som Alfred Fidjestøl påpeker i boka *Eit eige rom: Norsk Kulturråd 1965–2015* (2015), har Kulturrådet / Norsk kulturfond blitt tildelt «et eget rom» for skjønnsvurderinger i demokratiet. Beslutningsstrukturene i Kulturrådet er ikke demokratiske og skal ikke være det, skriver Fidjestøl:

> Modellen er basert på ei erkjenning av at det finst avgjerder i eit samfunn som ikkje eignar seg for demokratisk handsaming, men føreset eit ekspertvelde. Demokratiske organ peiker gjennom Kulturrådet ut ei gruppe ekspertar som får råderetten over ein del av pengane til fellesskapet, som dei suverent skal distribuere vidare til dei beste innanfor kvart felt, ikkje til dei som fortener det ut frå innsats eller inntekt eller ventetid, og ikkje til dei som eit fleirtal av folket meiner burde få det – kort sagt: ikkje ut frå demokratiske omsyn. Desse ekspertane treng ikkje grunngje desse prioriteringane, dei står ikkje til ansvar overfor folkevalde organ for dei kunstnarlege prioriteringane, dei som blir peikte ut til å sitje i råd og utval, stiller

5 Dette kan arte seg slik Bjørkås (2004) er inne på, at jo mindre enighet om verdiene som danner grunnlaget for kvalitetsvurderingen, jo større betydning får andre faktorer for beslutningene. Uenighet om grunnlaget for kunstnerisk kvalitet kan dermed føre til at andre kulturpolitiske kriterier får økt betydning i fordelingen av midler til festivaler.

> heller ikkje til val for få desse verva, dei legg ikkje fram program og kunstsyn før dei får verva; dei blir peikte ut og får ei oppgåve i eit eige rom innanfor demokratiet. (Fidjestøl, 2015, s. 283)

Men som Fidjestøl (2015) og Mangset (2013b) påpeker, er ikke armlengdeprinsippet et absolutt prinsipp, for i den praktiske politikken vil det alltid være grader av politisk styring av Kulturrådet både fra Stortinget og Kulturdepartementet. I våre intervjuer med representanter for fagutvalg og fagadminstrasjonen som har ansvar for forvaltningen av Kulturrådets festivaltilskudd, ble det tydeliggjort at disse beslutningsprosessene ikke er avskjermet fra påvirkning fra politikere og andre aktører.

Dels dreide dette seg om at aktører fra de ulike kulturfeltene Kulturrådets festivaltilskudd retter seg inn mot, kan søke å øve påvirkning på beslutningene. I intervjuer med representanter for fagadminstrasjonen fra flere av disse tilskuddsordningene ble det pekt på at de tidvis måtte håndtere mange slike henvendelser fra kulturaktører. Betydningen av dette trykket «nedenfra» understrekes av at beslutningstakerne i Kulturrådet, både uavhengige eksperter og byråkrater, kan ha koblinger til de aktuelle kulturfeltene. Dette kommer vi tilbake til nedenfor. Dels dreier denne påvirkningen seg om et press «ovenfra», ved at Stortinget og Kulturdepartementet utfordrer armlengdeprinsippet og søker å påvirke beslutningsprosessene i Kulturrådet. Her må det understrekes at graden av slikt politisk press ser ut til å variere mye mellom de ulike tilskuddsordningene som fordeler Kulturrådets festivaltilskudd. I intervjuer med representanter for fagadminstrasjonen for tilskuddsordningene Arrangørstøtte scenekunst og Arrangørstøtte visuell kunst og Tverrfaglig tiltak – prosjektstøtte ble det sagt på spøk at de skulle ønske det var «mer politisk press», med henvisning til at Stortinget og regjeringen viste liten interesse for tilskuddsordningene. Det politiske trykket på Kulturrådets festivaltilskudd fra Stortinget og regjeringen er altså for en stor del konsentrert om Tilskuddsordningen for musikkfestivaler, og det vi sier i fortsettelsen i dette avsnittet, dreier seg derfor mest om denne ordningen.

Mangset (2013b) viser hvordan Stortinget og regjeringen kan søke å påvirke beslutningene som fattes i Kulturrådets kollegiale organ og fagutvalg, på ulike måter. Dels kan dette skje gjennom departementets oppnevning av rådsmedlemmer i det kollegiale organet. En annen måte politikerne kan utfordre armlengdeprinsippet på, er ved å blande seg direkte inn i enkeltsaker hvor det kollegiale organet har fattet beslutninger. En tredje måte er gjennom budsjetteringsprosesser ved å bestemme nøyaktig hvilke enkeltposter midlene skal gå til. Et eksempel på dette, som slo heldig ut for Tilskuddsordningen for musikkfestivaler, var at regjeringen

i det reviderte statsbudsjettet for 2022 bestemte at tilskuddsordningen skulle tilføres ti millioner ekstra midler (Prop. 1 S tillegg 1 (2021–2022), s. 25). En fjerde form for påvirkning er at Stortinget kan søke å legge føringer på retningslinjene for tildeling av tilskudd fra Kulturfondet.

Den siste formen for påvirkning illustreres gjennom avviklingen av knutepunktfestivalene i 2016. Flertallet i familie- og kulturkomiteen i Stortinget var i denne sammenhengen opptatt av å sikre en god overgang for festivalene som hadde vært knutepunktinstitusjoner, og ba derfor departementet om å ta med en rekke innspill i dialogen med Kulturrådet for å etablere gode og bærekraftige kriterier for den nye støtten til festivaler. Innspillene dreide seg blant annet om at ordningen skulle bidra til utvikling av festivaler som er «spydspisser» innenfor sjangre og regioner, og om at den skulle skape forutsigbarhet gjennom flerårige tilskudd og samtidig være fleksibel og tilpasset ulike søkergruppers spesielle behov (Innst. 14 S (2014–2015), s. 61). Ifølge flertallet i stortingskomiteen skulle disse og en rekke andre foreslåtte kriterier komme i tillegg til den grunnleggende kvalitetsvurderingen på innhold og arrangement (Innst. 14 S (2014–2015), s. 61).

Flere av innspillene fra Stortinget gjenspeiles i de vurderingskriteriene for festivaltilskudd vi har gjengitt ovenfor, og i formålene til de ulike tilskuddsordningene, særlig gjelder dette Tilskuddsordningen for musikkfestivaler.[6] Innspillene gjenspeiles også i reglene om at festivaler skal varsles hvis fagutvalget vurderer kutt i tilskudd, som er nedfelt i retningslinjene for tilskuddsordningene. I et intervju med den tidligere lederen for musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte ble vi forklart at denne regelen kom i stand som en direkte oppfølging av Stortingets innspill om å legge til rette for utvikling av spydspisser og om å skape forutsigbarhet, fra fagutvalgets

6 Av retningslinjene for Tilskuddsordningen for musikkfestivaler framgår det at ordningens formål er å (1) gjøre musikk og andre kunstuttrykk av høy kvalitet tilgjengelig for flest mulig, (2) bidra til kunstnerisk fornyelse og utvikling av musikk i alle sjangre, skapt og produsert i samtiden, (3) formidle, videreutvikle og bevare ulike musikktradisjoner, (4) stimulere nye former for formidling og programmering, (5) bidra til at det skapes både fleksibilitet og forutsigbarhet i festivalfeltet, (6) bidra til samspill og kompetansedeling mellom aktører lokalt, regionalt og nasjonalt, (7) fremme produksjon og formidling av musikk og annen kunst til barn og unge, (8) fremme produksjon og formidling av musikk og annen kunst med innhold og/eller aktører som omfattes av kulturelt mangfold slik det er definert i Kulturrådets oppdrag som nasjonal koordinator for mangfold, (9) fremme produksjon og formidling av musikk og annen kunst til publikum som omfattes av / representerer kulturelt mangfold slik det er definert i Kulturrådets oppdrag som nasjonal koordinator for mangfold, (10) fremme produksjon og formidling av musikk og annen kunst til publikum i alle aldre og med ulike sosiale og økonomiske forutsetninger. (I originalen er disse punktene ordnet i en kulepunktliste. Vi har gjengitt dem i nummerert form av plasshensyn.)

og Rådets side. Når man tar i betraktning de mange vedtatte formålene og vurderingskriteriene og andre offentlig uttrykte intensjoner som gjelder for tilskuddsordningen for musikkfestivaler, blir det nærliggende å hevde at ordningen har blitt gjort til gjenstand for en *opphopning av mål og intensjoner*. Mange av disse målene og intensjonene gjenspeiler mål og intensjoner Stortinget har spilt inn til Kulturrådet, og dette føyer seg inn i et større bilde av en pågående «statlig intensjonsbølge» i den offentlige forvaltningen (Vetvik & Disch, 2017).

Hvilken betydning har denne opphopningen av mål og intensjoner for skjønnsrommet til fagutvalgene som fordeler Kulturrådets festivaltilskudd? Et mulig svar på dette spørsmålet er at de mange målene og intensjonene Stortinget har påført Kulturrådets festivaltilskudd, binder fagutvalgene på hender og føtter og innskrenker deres skjønnsrom. Forklaringen vi fikk av den tidligere lederen for musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte på hvorfor tilskuddsordningen for musikkfestivaler ikke hadde lyktes med å oppnå en utjevning av tilskuddsnivået mellom sammenlignbare festivaler, gikk langs disse linjene. Han forklarte at etter at fagutvalget og Rådet hadde innført varslingsreglene om kutt i tilskudd, som en oppfølging av Stortingets innspill, var det ikke mulig å oppnå utjevning gjennom å kutte støtten til de tidligere knutepunktfestivalene og omfordele disse midlene til sammenlignbare festivaler. Utjevningen av tilskudd kunne dermed bare oppnås gjennom at det ble bevilget ekstra midler til tilskuddsordningen, men en slik bevilgning kom ikke. På denne måten, kunne man si, satte Stortingets påvirkning på Kulturrådet for å sikre forutsigbarhet og utvikling av spydspisser en stopper for ambisjonen om å oppnå en utjevning av tilskuddsnivået for sammenlignbare festivaler.

Et annet mulig svar på spørsmålet om hvordan opphopningen av mål og intensjoner påvirker skjønnsrommet til fagutvalgene, går i motsatt retning. Det er å si at den brede menyen av ulike mål, kriterier og intensjoner som er knyttet til tilskuddsordningene, bidrar til å *utvide* fagutvalgenes skjønns- og handlingsrom. I tråd med en slik tolkning kan man hevde at denne menyen av mål, kriterier og intensjoner er så bred at fagutvalgene nesten alltid vil kunne finne en begrunnelse for beslutninger – i ett tilfelle knyttet til kunstnerisk fornyelse, i et annet knyttet til mangfold, i et tredje knyttet til barn og unge, osv. I forlengelsen av dette er det grunn til å spørre om ikke Rådet og musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte kunne ha valgt å prioritere Stortingets signaler om å bidra til en utjevning av tilskuddsnivået for sammenlignbare festivaler høyere enn innspillene om forutsigbarhet og utvikling av spydspisser. I Stortingets beslutning om nedlegging av knutepunktfestivalene lå det jo et sterkt signal om at det var viktig å oppnå en slik utjevning. Vi skal komme tilbake til dette

spørsmålet i kapittel 3 og 4. Her vil vi nøye oss med å påpeke at opphopningen av mål og intensjoner som Stortinget har bidratt til, bygger opp under bildet vi tegnet i diskusjonen om kvalitetsbegrepet ovenfor. Den kan bidra til å skape uklarhet om forholdet mellom kvalitetsvurdering og andre vurderingskriterier i fordelingen av festivaltilskudd, den kan bidra til å utruste fagutvalgene med et vidt og udefinert skjønnsrom, og den kan bidra til at forvaltningen av festivaltilskuddene kan framstå som lite gjennomsiktig sett fra utsiden.

2.7 Begrunnelseskrav og åpenhet

I Halvorsen, Neple og Bjerkes (2020) studie av Kulturrådets virkemidler på litteraturfeltet konkluderer forfatterne med at de ser en mer entydig forvaltningslogikk i Kulturrådet, hvor juridiske begrunnelser i større grad legges til grunn for ordningene, hvor politisk representasjon (for eksempel av mangfold, bosted, alder og kjønn) i større grad legges til grunn ved oppnevning av utvalg, og hvor «vi ser tydeligere krav om forvaltningsmessig gjennomsiktighet og likebehandling» (Halvorsen, Neple & Bjerke, 2020, s. 470). Forfatterne mener at de tiltakende begrunnelseskravene Kulturrådet stilles overfor, foreløpig er løst ved at saksbehandlingen gjøres mer gjennomsiktig, samtidig som vurderingene er kunstfaglige. De mener likevel at krav om kriterier og begrunnelser, samt trusler om rettslige forfølgelser kan utfordre dagens ordninger (Halvorsen, Neple & Bjerke, 2020, s. 470).

Litteraturfeltet skiller seg fra andre kunstfelt, blant annet gjennom koblinger til tunge næringsinteresser. Det er imidlertid grunn til å anta at også Kulturrådets festivaltilskudd kommer til å bli gjort til gjenstand for sterkere begrunnelseskrav i årene som kommer. Som vi påpekte innledningsvis, innebar nedleggingen av knutepunktfestivalene at mye av de statlige tilskuddene til festivaler ble konsentrert i Kulturrådet. Særlig på musikkområdet fikk tilskuddsordningen som gir støtte til festivaler, en dramatisk økning i budsjettet, som gikk fra å bli målt i titalls millioner til å bli målt i hundretalls millioner. Med denne økningen i makt og midler følger det nærmest naturlig at det blir mer kritisk oppmerksomhet om Kulturrådets forvaltning av festivaltilskuddene. Som vi skal se i senere kapitler, stiller en del festivalledere seg kritiske til prioriteringer som gjøres av Kulturrådet på dette området. De senere årene har da også Kulturrådets festivaltilskudd blitt gjort til gjenstand for offentlig debatt, blant annet i forbindelse med at tilskuddene til Øyafestivalen ble kuttet. I hvilken grad kan Kulturrådet imøtekomme en slik kritisk oppmerksomhet knyttet til forvaltningen av

festivaltilskudd? Hvilke mekanismer for å sikre åpenhet og likebehandling ligger innbakt i Kulturrådets forvaltning av festivaltilskuddene?

Ved siden av praktiseringen av habilitetsreglene for medlemmer av fagutvalg og Rådet framhever Kulturrådet særlig den brede sammensetningen av fagutvalgene og den jevnlige utskiftingen av medlemmer av fagutvalgene som mekanismer som sikrer likebehandling i forvaltningen av midler fra Norsk kulturfond. Som vi var inne på ovenfor, oppnevnes medlemmer av fagutvalgene for perioder på to år. I samtaler med fagadminstrasjonen ble vi forklart at medlemmene av fagutvalgene normalt oppnevnes for en eller to perioder, og at praksis ved oppnevning av nye fagutvalg er at man tilstreber at rundt halvparten av medlemmene skal skiftes ut. Mandatet til å fatte beslutninger om fordeling av tilskudd medlemmene av fagutvalgene utrustes med, er basert på deres kompetanse og posisjon innenfor ulike kunst- og kulturfelt. I denne forstand ligger det i fagutvalgsmedlemmenes mandat at de skal ha en nærhet til kunstfelt og til fagmiljøer som søker om tilskudd, så lenge dette ikke kommer i konflikt med Kulturrådets habilitetsregler. Gjennom praksisen med å oppnevne fagutvalg som er bredt sammensatt faglig og på andre måter, og gjennom praksisen med jevnlig utskifting av fagutvalgsmedlemmer søker Kulturrådet å sikre en spredning av makt i kulturlivet og på tvers av sosiale og geografiske skiller.

I samtaler vi hadde med fagadminstrasjonen, ble vi forklart at ledere for fagutvalgene skal oppnevnes for inntil to perioder. Når den tidligere lederen av musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte hadde hatt denne posisjonen i seks år, ble det påpekt, skyldtes dette den spesielle situasjonen med at vedkommende også var medlem av Rådet (hvor oppnevningsperioden for medlemmene er på fire år). Et medlem av musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte vi intervjuet, oppfattet det som problematisk at lederen for fagutvalget hadde denne posisjonen i så lang tid, sett i sammenheng med at en saksbehandler utvalget forholdt seg mye til, hadde denne saksbehandlerjobben i en enda lengre periode. Slik vedkommende så det, fikk disse to personene dermed en for stor innflytelse over utvalgets fordeling av tilskudd til festivaler. Vårt empiriske materiale gir ikke grunnlag for å vurdere denne påstanden. Eksempelet illustrerer imidlertid en praksis som kan problematiseres på generelt grunnlag.

Ovenfor har vi pekt på praksisen i Kulturrådet med at saksbehandlere i fagadministrasjonene jobber dedikert med ett kulturfelt / én tilskuddsordning over lengre tid. Av det vi har sagt om beslutningsprosessen som er knyttet til fordeling av tilskudd til festivaler, framgår det at saksbehandlerne har en viktig rolle i disse beslutningsprosessene, også i de delene av beslutningsprosessene som dreier seg om kvalitetsvurdering og utøvelse

av kunst- og kulturfaglig skjønn. I praksisen med at saksbehandlerne jobber dedikert med bestemte kulturfelt over tid, ligger det en mulighet for at saksbehandlerne får en nærhet til disse kulturfeltene, for eksempel ved at de etablerer relasjoner til aktører innenfor kulturfeltene, ved at de overtar verdier og tenkemåter som gjøres gjeldende på kulturfeltene, eller ved at de opplever et ansvar for mottakere av tilskudd innenfor kulturfeltene. Gitt at saksbehandlerne er statlige byråkrater, er dette en mer problematisk form for nærhet til kulturfeltene enn den vi beskrev for utvalgsmedlemmene. Som byråkrater i den offentlige forvaltningen forventes saksbehandlerne å være nøytrale og uavhengige av kulturfeltene de forholder seg til som saksbehandlere. Slike funn som vi også har gjort, er blant annet en bakgrunn for at den ovenfornevnte rapporten om Kulturrådets forvaltningspraksis anbefalte at fagadminstrasjonen i større grad bør jobbe på tvers av fagområder og kulturfelt (Thorbjørnsrud, 2019).

Når det gjelder åpenhet i beslutninger som direkte eller indirekte angår fordelingen av tilskuddsmidler til festivaler, preges beslutningsprosessene i Kulturrådet generelt av at de i liten grad dokumenteres i offentlige tilgjengelige dokumenter. Fra og med 2017 har Kulturrådet publisert vedtakslister med både bevilgninger og avslag på sine nettsider. Det er vanlig at fagutvalgene lager pressemeldinger og uttalelser på Kulturrådets nettsted når fordelingen av tilskudd er vedtatt, hvor de beskriver og begrunner de overordnede prioriteringene som har blitt gjort av fagutvalget i forbindelse med søknadsrunden. Fra og med 2018 har også de generelle vurderingene vi beskrev i forrige avsnitt, blitt beskrevet på nettsidene. Denne typen skriftlige vurderinger kan ha ligget på nettsiden tidligere og fjernet igjen, men slik vi leser dette i dag på Kulturrådets nettsider, er denne offentliggjøringen et ledd i arbeidet for mer åpenhet og likebehandling i søknadsbehandlingen.[7] Den skriftlige dokumentasjonen av saksgangen i behandlingen av søknader om tilskudd til festivaler og de faglige vurderingene som inngår i denne, er imidlertid i sin helhet unntatt fra offentlig innsyn. Fagutvalgenes møter, hvor det fattes beslutninger om tilskudd, er lukkede, og referatene fra møtene er unntatt offentlighet. Festivalene som søker om tilskudd, får ikke skriftlige svar med faglige begrunnelser for vedtakene, og de har ingen rett til å kreve slike begrunnelser.

7 Kulturrådet. Om vedtakslistene, publisert 05.04.2017, sist endret 15.06.2018. https://www.kulturradet.no/sok-stotte/om-soknadslister (besøkt 06.01.2022). Som det står i Kulturdepartementets tildelingsbrev til Kulturrådet fra 2016, skal Kulturrådet gi «enkel tilgang til informasjon om hvem som søker og får avslag eller tildeles midler».

Det er gode praktiske grunner for denne praksisen med lite åpenhet i søknadsbehandlingen. Dersom Kulturrådet skulle påta seg å måtte gi skriftlige begrunnelser for enkeltvedtak om tilskudd til festivaler på lignende måte som for eksempel Forskningsrådet gjør på prosjektsøknader, ville dette lagt en stor arbeidsbyrde på fagadminstrasjonen og fagutvalg, som allerede er svært presset på tid og ressurser. I tillegg kommer at en slik praksis vil kunne framtvinge en standardisering av skjønnsbaserte vurderinger, som kan ha uønskede konsekvenser. Den lave graden av åpenhet i Kulturrådets forvaltning av festivaltilskudd gjelder imidlertid også beslutningsprosesser som går ut over selve søknadsbehandlingen. To eksempler fra tilskuddsordningen for musikkfestivaler illustrerer dette: Det ene er den ovenfornevnte endringen i retningslinjene for tilskuddsordningen, som innebar at tilskuddsmottakere fikk krav på å få varsling om kutt eller utfasing. Som vi har påpekt, kan denne endringen ha bidratt til å befeste fordelingen av tilskudd til mer eller mindre faste mottakere. Det andre eksempelet er beslutningen om at festivaler, hvor det tas ut privat utbytte fra driften, ikke kvalifiserer for støtte fra tilskuddsordningen for musikkfestivaler.[8] Konkret innebar dette at støtten til Øya, Bergensfest og Tons of Rock har blitt kuttet (dette kommer vi nærmere inn på i kapittel 4).

Det er det kollegiale organet / Rådet som fatter formelle beslutninger om endringer i retningslinjene for tilskuddordninger under Norsk kulturfond. Basert på våre intervjuer er det imidlertid uklart i hvilken grad Rådet engasjerte seg i disse beslutningsprosessene, ut over å gjøre de formelle vedtakene. Den tidligere lederen av musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte forklarte oss at begge endringene i retningslinjene ble bestemt av fagutvalget i samråd med fagadminstrasjonen, og at denne framgangsmåten var i tråd med det som er tradisjonen i tilskuddsordningen. Saken ble forelagt Rådet, som sluttet seg til det fagutvalget hadde bestemt. I offentlige debatter om Kulturrådets festivaltilskudd, som har fulgt i kjølvannet av disse beslutningene, er det lederen for fagutvalget og representanter for fagadminstrasjonen som har uttalt seg på vegne av Kulturrådet.

Poenget vårt med å trekke fram disse sakene er ikke å kritisere innholdet i beslutningene. Det er gode grunner til å mene at knappe offentlige midler til festivaler ikke bør tilfalle festivaler hvor overskudd fra driften tas

8 I de gjeldende retningslinjene for tilskuddsordningen heter det under overskriften «Hvilke festivaler kan få tilskudd» at «(s)økere kan ha forskjellige organisasjonsformer, men det forutsettes at eventuelle overskudd fra festivaldriften tilbakeføres til festivalens virksomhet eller egenkapital».

ut som privat utbytte, og det er gode grunner til å ville sikre festivaler mot at de på kort varsel skal miste tilgangen på viktige tilskuddsmidler. Når vi trekker fram disse beslutningene, er det fordi de i realiteten er kulturpolitiske beslutninger, som legger føringer på forvaltningen av en stor og viktig tilskuddsordning i musikklivet og den største enkeltposten under Norsk kulturfond. Det er beslutninger som berører viktige overordnede spørsmål i kulturpolitikken: Hvordan bør balansen være mellom forutsigbarhet og fleksibilitet i den offentlige finansieringen av kulturlivet? Hvor skal grensene for det offentlige finansieringsansvaret gå i de delene av kulturlivet som er kommersielt levedyktige? Det er bemerkelsesverdig at avveiningene som ligger til grunn for disse viktige beslutningene i forvaltningen av Kulturrådets festivaltilskudd, ikke er dokumentert i utredninger eller andre offentlig tilgjengelige dokumenter. Det er også bemerkelsesverdig at Rådet, som skal ha en overordnet kulturpolitisk rolle i forvaltningen av Norsk kulturfond, ikke har hatt en tydelig offentlig stemme i disse sakene.

2.8 Konklusjon

I tiden etter nedleggingen av knutepunktfestivalene har mye av de statlige tilskuddene til festivaler innenfor områdene musikk, scenekunst, visuell kunst, litteratur og tverrgående kulturtiltak blitt samlet i Kulturrådet. Derigjennom har Kulturrådets festivaltilskudd vokst i omfang og fått økt betydning i kulturlivet. I dette kapitlet har vi tegnet et bilde av hvordan forvaltningen av Kulturrådets festivaltilskudd foregår, og av hvordan denne skiller seg fra annen statlig kulturpolitikk. Underveis i kapitlet har vi pekt på flere sider ved forvaltningen av Kulturrådets festivaltilskudd som det kan være verdt å ta opp til vurdering i videreføringen av den statlige festivalpolitikken:

Vi har sett at mye av Kulturrådets festivaltilskudd har form av mer eller mindre faste tilskudd til festivaler, og at de kunst- og kulturfaglige kvalitetsvurderingene som gjøres av søkere til tilskuddsordningene, mer arter seg som ledd i en vedvarende styring av tilskuddsmottakerne enn som vurderinger av prosjektsøknader. Denne praksisen er i tråd med mange festivalers ønske om forutsigbarhet i den offentlige finansieringen. Samtidig kan den stå i veien for ønsker om fornyelse og utskifting i kulturlivet. Mer spesifikt, har denne praksisen gjort det vanskelig å oppfylle ambisjonen om å oppnå en utjevning av tilskuddsnivået mellom sammenlignbare festivaler. I 2020 varslet Kulturdepartementet en «opprydding» i Norsk kulturfond, slik at midlene i større grad skulle gå til prosjekter og ikke faste mottakere (Prop. 1 S (2020–2021), s. 59). I lys av dette bør det gjøres

en opprydding i tilskuddsordningene som fordeler Kulturrådets festivaltilskudd mellom festivaler som oppfattes å skulle ha en institusjonalisert offentlig finansiering og andre tilskuddsmottakere. Festivalinstitusjonene bør flyttes ut av tilskuddsordningene, eventuelt kan de bli værende i tilskuddsordningene under forutsetningen om at fordelingen av tilskudd i sterkere grad skal vektlegge dynamikk og utskifting.

Forvaltningen av Kulturrådets festivaltilskudd kjennetegnes av at den er basert på kunst- og kulturfaglige kvalitetsvurderinger. Vi har sett at aktørene som er involvert i forvaltningen av Kulturrådets festivaltilskudd, forstår og bruker kvalitetsbegrepet på ulike måter, og at det er uklarhet også i oppfatninger av hvordan forholdet mellom kvalitetshensynet og andre kulturpolitiske hensyn skal være i søknadsbehandlingen. Vi har også sett at det har skjedd en opphopning av mål og intensjoner i tilskuddsordningene som fordeler Kulturrådets festivaltilskudd, og at dette blant annet skyldes innblanding fra Stortinget. Denne opphopningen av mål og intensjoner bidrar ytterligere til uklarheten i hvordan kvalitetsbegrepet skal forstås, og hvordan det forholder seg til andre vurderingskriterier i søknadsbehandlingen. Armlengdeprinsippet og den tilhørende praksisen med at offentlig finansiering til kulturlivet fordeles gjennom kunst- og kulturfaglige kvalitetsvurderinger, har sterk oppslutning i kulturlivet og i det politiske miljøet. For å sikre at ikke denne praksisen uthules og mister legitimitet på sikt, og at ikke fagutvalgenes skjønnsrom blir utflytende, bør det gjøres en avklaring av hva kvalitetsbegrepet grunnleggende sett skal romme, og av forholdet mellom kvalitetsvurderinger og andre kulturpolitiske hensyn i søknadsbehandlingen.

Endelig har vi sett at det er lite åpenhet om og offentlig dokumentasjon av beslutningsprosesser i Kulturrådets forvaltning av festivaltilskudd. Det er gode praktiske grunner for at selve søknadsbehandlingen er unntatt offentlighet, og at søkere ikke har krav på faglige begrunnelser for beslutninger om tilskudd. Kulturpolitiske beslutninger som gjøres i forbindelse med Kulturrådets forvaltning av festivaltilskudd, for eksempel om avgrensninger av målgrupper og kriterier for tildeling av tilskudd, og avveiningene disse beslutningene bygger på, bør i større grad dokumenteres i offentlige tilgjengelige dokumenter. Det kollegiale organet / Rådet bør ha en tydeligere offentlig stemme i disse sammenhengene.

Referanser

Berkaak, O.A. (2016). Kvalitet som agens. I K.O. Eliassen & Ø. Prytz (Red.), *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 68–85). Fagbokforlaget.

Bjørkås, S. (2001/2017). Et Timbuktu for moderne mellomlag: Om kunstfestivalene og den utdannete middelklassens kulturelle prosjekt. I S. Røyseng & D. Solhjell (Red.), *Kultur, politikk og forskning: Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen* (s. 202–217). Telemarksforskning.

Bjørkås, S. (2004). Kvalitetsparadokset. I S. Meyer & S. Bjørkås (Red.), *Risikosoner: Om kunst, makt og endring* (s. 115–136). Norsk kulturråd. Rapport nr. 33.

Eliassen, K.O. & Prytz, Ø. (Red.) (2016). *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*. Norsk kulturråd.

Fidjestøl, A. (2015). *Eit eige rom: Norsk kulturråd 1965–2015*. Samlaget.

Grimen, H. & Molander, A. (2008). Profesjon og skjønn. I A. Molander & L.I. Terum (Red.), *Profesjonsstudier* (s. 179–215). Universitetsforlaget.

Halvorsen, L.J., Neple, A. & Bjerke, P. (2020). Sterk legitimitet under ekstremt press. I L.J. Halvorsen, A. Neple & P. Bjerke (Red.), *Logikker i strid* (s. 463–478). Fagbokforlaget.

Hovden, J.F. & Prytz, Ø. (Red.) (2018). *Kvalitetsforhandlinger*. Fagbokforlaget.

Hylland, O.M., Kleppe, B. & Mangset, P. (2011). *Frihet og forutsigbarhet: En evaluering av basisfinansieringsordningen for fri scenekunst*. Norsk kulturråd.

Kulturdepartementet (2018). *Utredning av oppgave- og ansvarsfordelingen mellom forvaltningsnivåene på kulturområdet*. Kultur- og likestillingsdepartementet.

Larsen, H. (2018). Kultur, politikk og kvalitet: Offentlig debatt om kulturpolitikk. *Norsk sosiologisk tidsskrift, 2*(4), 42–58.

Lowi, T.J. (1964). American business, public policy, case-studies, and political theory. *World Politics, 16*(4), 677–715. https://doi.org/10.2307/2009452

Mangset, P. (2013a). *Kunst og makt: En foreløpig kunnskapsoversikt*. TF-rapport nr. 313.

Mangset, P. (2013b). *En armlengdes avstand eller statens forlengede arm? Et notat om armlengdesprinsippet i norsk og internasjonal kulturpolitikk*. Kulturdepartementet.

Mangset, P. & Hylland, O.M. (2017). *Kulturpolitikk. Organisering, legitimering og praksis.* Oslo: Universitetsforlaget.

NOU 2013:4 (2013). *Kulturutredningen 2014*. Kulturdepartementet. https://www.regjeringen.no/contentassets/1e88e03c84074232

9b9c46e18159b49c/no/pdfs/nou201320130004000dddpdfs.pdf (besøkt 07.03.2022)

Prop. 1 S tillegg 1 (2021–2022). *For budsjettåret 2022 – Endring av Prop. 1 S (2021–2022) Statsbudsjettet 2022*. Finansdepartementet.

Thorbjørnsrud, T. (2019). *Kulturrådets forvaltningspraksis*. Proba samfunnsanalyse. Rapport 2019-0-10.

Vetvik, E. & Disch, P.G. (2017). *Retorikk og realiteter: Planlegging for framtidens helse- og omsorgsoppgaver i kommunene – 2015–2025*. Senter for omsorgsforskning, rapportserie nr. 05/2017. Høgskolen i Sørøst-Norge.

Kapittel 3

Knute på tråden: knutepunktordningens betydning for institusjonalisering av festivaler

Marianne Takle, Heidi Bergsli og Therese Dokken

3.1 Innledning

Den politiske ideen om knutepunktinstitusjoner går helt tilbake til 1991 og endte med at Stortinget avviklet ordningen i 2015. På dette tidspunktet var det bare 15 festivaler igjen på ordningen, og disse ble overført til Kulturrådet. Da hadde debattene lenge rast om konkurransevridning, kvalitet og forutsigbarhet. I dette kapittelet diskuterer vi hvilke funksjoner som var tiltenkt ordningen da den ble opprettet, og hvordan disse har endret seg over de 25 årene ordningen var opprettholdt og frem til og med dagens ordninger. I dag skaper de tidligere knutepunktfestivalene utfordringer innen støtteordningene for festivaler som de har blitt innlemmet i.

Historien om knutepunktinstitusjonene kan deles inn i tre faser. Den første fasen var fra 1991 til 2008. I løpet av disse årene ble de fleste knutepunktinstitusjonene opprettet som et landsdekkende nettverk. De skulle sørge for en deling av funksjoner og økonomisk ansvar mellom staten og regionale/lokale myndigheter. De første festivalene som fikk denne statusen i 1995, var Festspillene i Bergen, Festspillene i Nord-Norge

og Nordnorsk kultursenter. Senere ble ytterligere ti festivaler innlemmet i ordningen.

Den andre fasen var fra 2009 til 2015. I denne perioden ble to nye knutepunktinstitusjoner tatt inn i ordningen, samtidig som Kulturdepartementet med innspill fra Kulturrådet gjennomførte en evaluering av alle knutepunktfestivalene. Evalueringen skapte stor debatt mellom aktører på kulturfeltet om måten den ble gjennomført på, om konkurransevridningen som oppsto mellom festivaler, og om definisjonen av knutepunktfestivaler. Knutepunktordningen ble etter evalueringen avviklet, og festivalene ble overført til Kulturrådet under Norsk kulturfond.

Den tredje fasen startet i 2016 og pågår fortsatt. De tidligere knutepunktfestivalene forvaltes i dag av Norsk kulturfond og skal vurderes etter kvalitet og på linje med andre festivalarrangører. Musikkfestivaler og festspill er innlemmet i Tilskuddsordning for musikkfestivaler. De øvrige knutepunktfestivalene ble lagt til relevante tilskuddsordninger for visuell kunst, scenekunst og litteraturformidling. Peer Gynt-stemnet ble flyttet fra scenekunst til tverrgående ordninger fra 2021. I denne siste fasen diskuteres i økende grad konkurransen mellom festivalene. I Kulturdepartementet, Stortinget og Kulturrådet drøftes målet om å utjevne støtten til tidligere knutepunktfestivaler og andre festivaler som mottar støtte fra Kulturfondet.

Til sammen viser disse tre fasene opprettelsen av en ny institusjonell ordning, deretter en evaluering etterfulgt av avvikling, og til sist en overføring fra Stortinget til Kulturrådet. På bakgrunn av disse fasene reiser vi et overordnet spørsmål:

> Hvilke funksjoner har blitt tillagt knutepunktordningen, og hvordan har disse funksjonene blitt omdefinert og vært omstridt over tid – også etter at festivalene var overført til Kulturrådet?

Med funksjoner mener vi en kombinasjon av oppgaver og roller i ulike kontekster. Dette kan være som en sentral aktør i et nettverk eller som et møtested eller en arena. Vi belyser spørsmålet ved å gå gjennom Kulturdepartementets og Stortingets standpunkter til knutepunktordningen i alle disse tre fasene. I den andre fasen, som er spesielt knyttet til evalueringen av ordningen, trekker vi også inn ulike kulturaktørers syn på knutepunktordningens funksjoner, forvaltning og endringer. Disse aktørene er festivalledere, forskere og representanter for forbund. I den siste fasen, etter at knutepunktfestivaler har blitt overført til Kulturrådet, drøfter vi også fordelene og ulempene ved at funksjonene som de tidligere knutepunktfestivalene fyller i dag, vurderes av Kulturrådet og i sammenheng med øvrige festivaler og arrangører.

Alle fasene blir belyst med utgangspunkt i institusjonsteori (March & Olsen, 1989; 1995). Nærmere bestemt belyser vi dem ut fra grader av institusjonalisering. Med institusjonalisering mener vi i korte trekk en økende grad av enighet og klarhet om hvilke funksjoner en institusjon skal ha, hvilke suksesskriterier man skal måle dem etter, og om tilgangen på ressurser blir en rutine. I motsetning vil en de-institusjonalisering innebære mindre enighet om funksjoner og suksesskriterier og mer kamp om ressurser (Olsen, 2007). Dette vil utfordre de institusjonelle ordningenes legitimitet. En slik uenighet dreier seg ofte om ulike prinsipper for organisering, som vi kommer tilbake til i neste avsnitt.

I vårt gjennominstitusjonaliserte samfunn er de fleste formål, grunnlag for beslutninger og økonomiske tilskudd begrunnet skriftlig i offentlig tilgjengelig materiale. Vi har gjennomført det Asdal og Reinertsen (2020) kaller praksisorientert dokumentanalyse, hvor vi studerer dokumentene som en integrert del av institusjonaliseringen og de-institusjonaliseringen av knutepunktfestivalene. Dokumentene viser det formaliserte samspillet mellom aktørene, som i denne sammenhengen i hovedsak er Stortinget, Kulturdepartementet (regjeringen), Kulturrådet, arrangører på festivalfeltet og mediene.

Dokumentanalysen gir en omfattende gjennomgang av relevante kulturpolitiske dokumenter som blant annet offentlige utredninger (NOU), stortingsmeldinger, innstillinger og debatter i Stortinget og tildelingsbrev fra Kulturdepartementet til Kulturrådet. I analysen av evalueringsprosessen (2009–15) benyttes dessuten evalueringsdokumenter vi har fått gjennom offentlig etter spørsmål om offentlig innsyn. Kulturdepartementets arkiver. I Kulturrådet har vi gjennomgått Kulturrådets strategier og områdeplan for festivalene og kunstområdene samt retningslinjene for tilskuddsordninger, spesielt for musikkfestivaler.

Evalueringen av knutepunktfestivalene som foregikk i den andre fasen (2010–15), er undersøkt med utgangspunkt i dokumentanalyse av festivalenes egenevaluering, Kulturrådets evaluering av kunstnerisk kvalitet og høringsinnspill fra festivaler i samme sjanger, samt lokale og regionale støttespillere til de respektive festivalene. Vi har vurdert evalueringsgrunnlaget til festivalene fra fire ulike grupper og trukket frem noen illustrerende poenger om hva evalueringsprosessen representerte. Vi har også gjort en avgrenset medieanalyse for å analysere kulturaktørers vurdering av evalueringsprosessen.

Vi har gjennomført intervjuer med fire personer fra fagadminstrasjonen i Kulturrådet. Disse danner en bakgrunn for vår forståelse av støtteordningene som festivaler er en del av. Intervjuene har vært semistrukturerte. Intervjuene har vært gjennomført i Kulturrådets lokaler. I tillegg bygger

analysene på innsikten vi har fått gjennom intervjuer med festivalledelse, utøvere og publikum fra tre festivaler som tidligere hadde status som knutepunktfestival, og fra intervjuer med ni øvrige festivalledere, hvorav tre av dem er tidligere knutepunktfestivaler.

I det neste avsnittet gir vi et kort teoretisk riss av hva vi mener med institusjoner og institusjonalisering. Deretter er kapittelet ordnet etter de tre fasene i prosessen. Vi går først gjennom opprettelsen av knutepunktordningen og deretter evalueringen og avviklingen. Til sist drøfter vi fordelene og ulempene som ligger i dagens støtteordninger hvor alle festivaler vurderes samlet.

3.2 Institusjonalisering og de-institusjonalisering

Analysen bygger på et institusjonsbegrep definert av James G. March og Johan P. Olsen (1989, 1995). De bruker betegnelsen institusjon både om idealer (som ideen om et kulturråd og parlamentet) og om konkret, praktisk organisering i henhold til idealene (som det vi alle kjenner som Kulturrådet i Norge og Stortinget). På et mer abstrakt plan viser institusjon til et sett av atferdsregler og praksiser. Disse er nedfelt både i en meningsstruktur, som forklarer og rettferdiggjør atferdsreglene, og en ressursstruktur, som gjør det mulig å handle i overensstemmelse med reglene (Olsen, 2007). Med meningsstruktur menes både formelle og uformelle regler. Disse styrer og legitimerer praksisen i institusjonen og gir den betydning. Den kan blant annet studeres gjennom begrunnelser for handlinger. Ressursstrukturen består av hus, utstyr, mennesker og ikke minst budsjetter.

Inspirert av Olsen (2007) mener vi følgende med begrepet institusjonalisering:

- Økende grad av klarhet og enighet om hvilke funksjoner (oppgaver og roller) en institusjon skal ha. Dette gir mindre behov for å begrunne dem.
- Fremvekst av felles forventninger og suksesskriterier.
- Tilgangen på ressurser blir en rutine, og det blir mindre behov for å kjempe for å få ressurser.

En høy grad av institusjonalisering innebærer at det er enighet om hvordan ressursene brukes, og hvilke begrunnelser som gis for ressursbruken. En slik enighet gir institusjonelle ordninger legitimitet.

I motsatt tilfelle vil de-institusjonalisering innebære at institusjonelle ordninger utfordres og blir mer uklare. Dette betyr at det er mer uenighet om hvilke funksjoner og oppgaver en institusjon skal ha, og de blir i økende grad gjort til gjenstand for debatt. Samtidig lanseres konkurrerende suksesskriterier. Tilgangen til ressurser blir utfordret, og det blir mer kamp om ressursene. En slik uenighet om hvordan ressursene brukes, som samtidig bygger på ulike begrunnelser, fører til at institusjonelle ordninger ikke blir oppfattet som legitime.

En slik uenighet er også gjerne et resultat av at ulike institusjonelle ordninger står mot hverandre. I vår sammenheng, som er på nasjonalt nivå, er spørsmålet hvilke funksjoner som tillegges knutepunktordningen, og hvordan dette begrunnes.

De økonomiske og administrative grunnene til å opprette en knutepunktordning er lett gjenkjennelige og enkle å spore. De kan måles ut fra økonomiske ressurser samt administrative funksjoner som knutepunktinstitusjonene skal oppfylle. I dette kapittelet vil denne gjenkjennes gjennom administrative ordninger for hvilke konkrete funksjoner som tillegges knutepunktinstitusjonene.

Det er imidlertid mer komplisert å belyse hvordan forståelsen av kulturelle størrelser virker inn på opprettelsen og avviklingen av knutepunktordningen. De kulturelle størrelsene er ikke alltid eksplisitt uttrykt. For å analysere dem vil vi i dette kapittelet undersøke hvilke forståelser av ansvar man tillegger knutepunktfestivalene, og hvordan dette reflekteres i argumentasjonen.

3.3 Opprettelsen av knutepunktfestivaler (1991–2008)

Knutepunktordningen ble første gang beskrevet i Stortingsmelding nr. 61 (1991–92) *Kultur i tiden*. Kulturdepartementet ønsket da å opprette et landsdekkende nettverk mellom institusjoner, slik at de samlet kunne gi et bedre tilbud av kunst og kultur i hele landet. Departementet ønsket både å koble institusjonene tettere sammen og å styrke forbindelsen mellom institusjonene og kulturadministrasjon på ulike styringsnivåer.

Begrunnelsen var å få en større effekt av de ressursene som stilles til disposisjon, ved å etablere en klarere ansvarsdeling mellom forvaltningsnivåene. Departementet delte kulturinstitusjonene inn i tre grupper ut fra finansielt ansvar, styring og forvaltning. Den ene gruppen var institusjoner som var finansiert av staten, slik som Nationaltheatret. Den andre gruppen

var knutepunktinstitusjoner med en felles finansering etter en fordeling på 60–40 prosent mellom stat og fylkeskommune/kommune. Dette var institusjoner som Den Nationale Scene, Rogaland teater og Hålogaland teater. Den tredje gruppen var lokale og regionale institusjoner som ikke inngikk i de to første gruppene, og som staten ga tilskudd til (St.meld. nr. 61 (1991–92), s. 58).

Ifølge meldingen *Kultur i tiden* skulle institusjoner med delt finansiering få som oppgave å være spesielle knutepunkter rundt om i landet. Knutepunkt ble definert slik:

> Knutepunktinstitusjonene er tenkt å få en fremtidig rolle som bærere av et nasjonalt kulturansvar og samtidig ha en regional og lokal tilknytning. Den største utfordringen for disse institusjonene vil, foruten å ivareta egen utvikling, produksjon og formidling, være å utvikle ideer, tilbud og kompetanse som kan komme hele regionen til gode, og bidra til å styrke kontakt og faglig miljø innenfor de respektive landsdeler. Samtidig er tanken at nettverksfunksjonene skal koble dem tettere både til andre institusjoner og til statlige og regionale myndigheter. (St.meld. nr. 61 (1991–92), s. 58)

Dette var en institusjonell nettverksmodell som skulle ivareta både det overordnede nasjonale ansvaret og det lokale og regionale behovet for selvstyre og ansvar for egen kulturutvikling. Begrunnelsen var å styrke det nasjonale institusjonelle nettverket. Dette var i tråd med «Norgesnettet», som skulle være et integrert nettverk for høyere utdanning og forskning i Norge, og som var foreslått av et utvalg ledet av Gudmund Hernes på slutten av 1980-tallet (NOU 1988:28, s. 221). Både for Norgesnettet og for nettverket av knutepunktinstitusjoner var målet nasjonalt, mens argumentasjonen var instrumentell og funksjonell. Dette kan forstås ut fra statens styringsbehov og innføring av målstyring også i kultursektoren (Bjørkås, 2004). Norge som land skulle styres gjennom et nettverk av institusjoner. Meldingen *Kultur i tiden* la vekt på at knutepunktinstitusjonene, sammen med riksinstitusjonene, hadde viktige formidlingsoppgaver på tvers av fylkesgrenser og derved bevare Norge som «ett rike». Kultur- og kirkedepartementet foreslo her at knutepunktordningen skulle omfatte lokale teatre, symfoniorkestre og billedkunstsamlinger. Dette var lokalt etablerte institusjoner, som skulle inngå i større nasjonalt nettverk (St.meld. nr. 61 (1991–92), s. 60).

En annen type institusjoner inngår i ordningen

Ordningen ble ikke slik Kultur- og kirkedepartementet hadde foreslått. Etter Stortingets behandling av stortingsmeldingen ble det opprettet

13 knutepunktinstitusjoner i 1995. Disse var en annen type institusjoner. De lokale teatrene og symfoniorkestrene hadde falt ut, mens ti av dem som ble tildelt knutepunktstatus, var på billedkunstområdet, slik som Trøndelag Kunstgalleri og Rogaland kunstmuseum. I tillegg var det en knutepunktinstitusjon innen film og Nordnorsk Kunstnersenter (1995).

Det var også to på musikkområdet: Festspillene i Bergen (1995), Festspillene i Nord-Norge (1995).

Med unntak av Nordnorsk Kunstnersenter (1995) ble alle knutepunktinstitusjonene innen billedkunstområdet overført til Det nasjonale museumsnettverket ved årtusenskiftet (St.meld. nr. 22 (1999–2000)). Mens disse falt ut av knutepunktordningen, ble det gitt knutepunktstatus til flere festivaler innen musikk, litteratur og scenekunst:

- Olavsdagene i Trondheim (1999)
- Molde Internasjonale Jazz Festival (2000)
- Førde Internasjonale Folkemusikkfestival (2005)
- Ultima Oslo Contemporary Music Festival (2006)
- Festspillene i Elverum (2006)
- Norsk Litteraturfestival – Sigrid Undset-dagene (2006)
- Notodden Blues Festival (2007)
- Stiftelsen Horisont / Mela (2008)
- Peer Gynt-stemnet (2008)
- Øyafestivalen i Oslo (2008)

Mens den opprinnelige ideen om knutepunktinstitusjoner var utviklet med tanke på et nettverk av regionale og lokale etablerte institusjoner, var disse nye knutepunktene festivaler. Det institusjonelle, nasjonale nettverket og funksjonsfordelingen mellom styringsnivåer, som var formålet med ordningen, fikk dermed en helt annen betydning.

Spesielt to grunnleggende faktorer er viktige her. Den ene faktoren er at de nye knutepunktstasjonene er festivaler og ikke etablerte lokale institusjoner. Festivaler er mindre institusjonaliserte. Som vi har diskutert utførlig i kapittel 1, er festivaler tidsavgrensede arrangementer og sjelden helårsaktiviteter. De er ofte basert på en stor grad av frivillighet og baserer seg på flere ulike finansieringskilder. Selv om mange av festivalene som fikk knutepunktstatus, var etablerte festivaler og festspill etablert på 1950- og 1960-tallet, passer denne beskrivelsen også på dem. Den andre faktoren er at forholdet mellom festivalene ofte er mer preget av konkurranse enn av et hierarkisk institusjonelt nettverk. Selv om festivaler også samarbeider, vil de i stor grad konkurrere både om artister og publikum.

De-institusjonalisering

Endringene beskrevet ovenfor innebærer en de-institusjonalisering, der de institusjonelle ordningene blir mer uklare. Det er uklart hvilke funksjoner knutepunktinstitusjonene skal ha. Samtidig som Kulturdepartementet opprettholdt ideen om nettverk mellom lokale/regionale institusjoner rundt om i landet, tildelte det knutepunktstatus til løsere organiserte festivaler. Til tross for at betegnelsen knutepunktordning eller knutepunktinstitusjon var opprettholdt, fikk ordningen et nytt innhold. Etter hvert brukes betegnelsen i offentlige dokumenter *knutepunktfestival*, som nok er mer presist.

I 2008 ble det gitt tilskudd til tolv festivaler gjennom knutepunktordningen (St.prp. nr. 1 (2007–2008). Av disse var ti musikkfestivaler og én innen hvert av områdene litteratur og scenekunst. Samtidig ble det gjentatt at fordelingen 60–40 prosent finansiering mellom stat og fylkeskommune/kommune (for Nord-Norge 70–30) forutsatte at regionen bevilget sin andel. Bevilgningene fra staten lå her i et spenn mellom NOK 1,5 millioner til hver av Notodden Blues Festival og Øyafestivalen og NOK 15,5 millioner til Festspillene i Bergen. I budsjettforslaget fra Kulturdepartementet for 2008 ble det presisert at staten ville vurdere reduksjon i tilskuddet om ikke festivalene sikret god kunstnerisk, faglig og publikumsmessig måloppnåelse. Støtten over statsbudsjettet var med andre ord ikke utelukkende en rutine, også i denne perioden kjempet festivalene om midler fra staten. Samtidig ble det forespeilet at en ny melding til Stortinget ville diskutere en ny presisering til kriterier for knutepunktoppdraget (St.prp. nr. 1 (2007–2008)).

Denne meldingen kom i desember 2007 med tittelen *Knutepunkt – Kriterium for knutepunktstatus og vurdering av gjennomføring av knutepunktoppdraget* (St.meld. nr. 10 (2007–2008)). På bakgrunn av 25 høringsuttalelser var det eksplisitt uttalt at hensikten med denne meldingen var å gi knutepunktbegrepet et nytt innhold. Dette skulle antakeligvis være mer tilpasset festivalenes karakter enn et nettverk av etablerte institusjoner, selv om dette ikke var uttalt. Det nye innholdet var også avgjørende for hvordan meldingen presenterte et opplegg for å evaluere knutepunktfestivalene hvert fjerde år. Både det nye innholdet og de fremtidige mål- og resultatkravene var forstått ut fra ni punkter: 1) forankring i sted, 2) festivalaktivitet hvert år, 3) kunstnerisk ledende, 4) koordinering og samarbeid, 5) nasjonal og internasjonal orientering, 6) nyskapende og utviklingsorientert, 7) publikumsutvikling, 8) god ressursutnytting og 9) regional medvirkning. Disse kommer vi tilbake til i diskusjonen om evalueringen i fase to.

I Stortingsmelding nr. 10 (2007–2008) ble det presisert at de ulike knutepunktfestivalene står fritt til å bestemme sitt eget formål og sin

egen kunstneriske profil, og at det skal være armlengdes avstand til den frie kunstneriske ledelsen av festivalen. I tillegg til måling av kvantitative kriterier, slik som antall publikum og arrangementer, ønsket Kultur- og kirkedepartementet en evaluering av oppnådde kvalitative mål for å utdype forståelsen av knutepunktfestivalenes kunstneriske resultat. Dette forslaget fikk støtte i Stortinget (Innst. S. 168 (2007–2008)).

Mindretallet i Stortinget, som den gangen besto av Fremskrittspartiet, Høyre, Kristelig Folkeparti og Venstre, foreslo fire endringer som ikke ble fulgt opp. Det ene forslaget var at forankring til sted ikke skal legges til grunn som kriterium for knutepunktstatus. Det andre var at kriteriet om å arrangere festival hvert år skulle erstattes med krav til kontinuerlig drift i et omfang egnet til å fylle rollen som faglig knutepunkt innenfor sin sjanger. Det tredje forslaget var at knutepunktfestivaler må stå fritt til å søke andre offentlige tilskuddsordninger til utvikling av sine prosjekter. Det fjerde forslaget var at knutepunktinstitusjonene forutsettes å tilpasse sine vedtekter slik at valg av styremedlemmer kan skje uten offentlig innblanding (Innst. S. 168 (2007–2008)).

Til sammen viser disse forslagene at det var uenighet i Stortinget om hvilke funksjoner knutepunktinstitusjonene skulle ha. Både forslaget fra regjeringen og innvendingene fra mindretallet i Stortinget viser at de kombinerte en nettverksmodell mellom institusjoner med kontinuerlig drift og en konkurransemodell mellom løsere organiserte festivaler. Denne uenigheten kom sterkere til uttrykk senere i prosessen, hvor en høyreregjering avviklet ordningen som en arbeiderpartiregjering hadde opprettet.

3.4 Evaluering og avvikling av knutepunktfestivaler (2009–2015)

Rundt årtiendeskiftet begynte debatten å vokse om knutepunktfestivalenes funksjoner og legitimitet. Kulturdepartementet var opptatt av at det ikke skulle gå «inflasjon» i hvor mange festivaler som skulle få status som knutepunkt (St.meld. nr. 10 (2007–2008)). Likevel ble det i perioden 2009–2015 opprettet to nye knutepunktfestivaler innen musikkområdet:

- Riddu Riđđu Festivála (2009)
- Norsk Countrytreff (2011)

I samme periode som disse festivalene fikk knutepunktstatus, ble evaluering av knutepunktinstitusjonene igangsatt av Kulturdepartementet,

i henhold til Stortingets innstilling (Innst. S. 168 (2007–2008)). Stortingsmelding nr. 10 (2007–08) utkom for å gi et justert opplegg for vurdering av mål og resultatoppnåelse gjennom evaluering hvert fjerde år, ved siden av å presisere knutepunktstatusens medfølgende samfunnsoppdrag og kulturansvar, formulert som følger: «Virksomheter som har status som knutepunktinstitusjoner, skal ha en klar regional og lokal forankring og samtidig kunne påta seg et nasjonalt kulturansvar innenfor sin sjanger» (s. 17).

Evalueringen skulle ta utgangspunkt i mål- og resultatkriteriene for statens tilskudd til knutepunktet og bygge på knutepunktenes årsrapporteringer, faglige vurderinger gjerne ved internasjonale eksperter, systematisk informasjon fra andre festivaler, regionale tilskuddspartnere og med knutepunktene som aktive medspillere (s. 28–29). Evalueringens utbytte skulle være læring, slik at den ble «eit bidrag til å omstille verksemda i ei retning som sikrar betre måloppnåing i tråd med føresetnadene for status som knutepunkt» (s. 29). Evalueringens rolle var dermed ønsket som en kvalitetssikring av resultatstyring og et bidrag i knutepunktenes faglige og kunstneriske utvikling.

Evalueringsarbeidet ble startet i 2010, da med en forenklet prosedyre i henhold til evalueringsopplegget skissert i stortingsmeldingen. Evalueringen besto av fire typer innspill:

- Institusjonenes egenevaluering.
- Innspill fra lokale og regionale støttespillere og samarbeidspartnere, slik som fylkeskommune, kommune og kulturaktører.
- Festivaler i samme sjanger ble bedt om å gi sin vurdering av hvordan institusjonene innfridde sin knutepunktstatus.
- Kulturrådets arbeidsutvalg fikk i oppdrag å vurdere den kunstneriske måloppnåelsen til ni knutepunktfestivaler, som også ble behandlet i fagutvalg, slik som i Musikkutvalget for arrangørstøtte.

Opplegget inkluderte altså ikke eksternfaglig ekspertise, men heller vurderinger fra fagutvalg i Kulturrådet. Et annet forenklet opplegg var også at regionale støttespillere fikk tilsendt knutepunktets egenevaluering, som de skulle gi sin evaluering av. Et siste tilleggsmoment i selve gjennomføringen av evalueringen var at festivaler i samme sjanger ble invitert til å gi sin evaluering og samtidig søke om knutepunktstatus ved ønske om dette.

I diskusjonen av denne fasen diskuterer vi de ulike evalueringsformene og hvilke funksjoner som blir vektlagt innenfor dem. Evalueringen av alle knutepunktinstitusjonene foregikk over fem år frem til Stortingets vedtak om å avvikle ordningen. Parallelt pågikk det en mediedebatt om

legitimiteten til knutepunktordningen, som vi så berører, før vi drøfter den politiske debatten om veien videre for knutepunktfestivalene.

Egenevaluering

Den første evalueringsrunden ble gjennomført i 2010–11 av Molde Internasjonale Jazzfestival, Olavsfestdagene og Kortfilmfestivalen i Grimstad. Departementet viser til at evalueringen ble varslet i Stortingsmelding nr. 10 (2007–2008), og at den ville bli fulgt opp av møter med departementet, institusjonene, de regionale tilskuddspartene mfl.[1]

Mens Ultima Oslo Contemporary Music Festival, Festspillene i Nord-Norge, Festspillene i Bergen og Festspillene i Elverum ble evaluert i 2012, ble Førde Internasjonale Folkemusikkfestival og Melafestivalen evaluert i 2013–14. I brev sendt ut til institusjonene fra da av ble det presisert at formålet med å gjennomføre evalueringen blant annet var «at knutepunkt-institusjonene skal få et mer bevisst forhold til knutepunktoppdraget, og skal være et verktøy institusjonene selv kan ha nytte av for å løse knutepunktoppdraget på best mulig måte».[2] Kulturdepartementet avvæpner med sin presisering at evalueringen kan bidra til at statusen trekkes, slik Stortingsmelding nr. 10 (2007–2008, s. 29) varsler, eller at ordningen legges ned, som jo skjedde etter hele evalueringsrunden. Det fremgår at departementet skal gjennomføre møter med knutepunktinstitusjonene og regionale tilskuddsparter mfl., og at resultatet av departementets evaluering ville bli omtalt blant annet i Prop. 1 S (2015–2016).

Knutepunktinstitusjonene ble bedt om å gi en detaljert egenevaluering for siste fireårsperiode, med utgangspunkt i et tjuetalls spørsmål som operasjonaliserte de ni kriteriene for knutepunktstatus (se boks 3.1). Funksjonene knutepunktene skulle ivareta ved sin status, skulle underbygges, slik som festivalens evne til å generere sosiale og økonomiske ringvirkninger i lokalsamfunnet/regionen, spre kompetanse til andre arrangører og styrke samarbeidsrelasjoner i bransjen, organisere helårsarrangementer, være en plattform for nye kunstnere og uttrykk og generere et større og bredere publikum.

1 Brev fra Kulturdepartementet til Olavfestdagene i Trondheim og Molde Internasjonale Jazzfestival datert 25.10.2010.

2 Brev fra Kulturdepartementet til Stiftelsen Horisont / Mela med referanse 13/3621 datert 29.11.2013.

↘ **Boks 3.1** Evalueringsområder for knutepunktstatus

- *Stedsforankring/regional medvirkning*: antall frivillige, også regnet i antall årsverk, lokalt og regionalt økonomisk støttebidrag, samarbeid med lokalt og regionalt næringsliv/sponsorer.
- *Årlig festivalaktivitet*: antall arrangementer i og utenfor festivaltiden
- *Kunstnerisk ledende*: kunstneriske mål, programstrategi og egenevaluering iht. disse, eksempler på arrangement som innfrir oppnåelsen
- *Nyskapende og utviklingsorientert*: hvordan nyskaping arter seg, og hvilken programmering som eksemplifiserer denne oppnåelsen
- *Koordinering og samarbeid*: samarbeidspartnere (festivaler og andre kulturtiltak), formål og erfaringer med samarbeid, knutepunktoppdragets påvirkning på samarbeid
- *Nasjonal og internasjonal orientering*: strategier og tiltak, nettverksdeltakelse, vurdering av om orienteringen er tilstrekkelig
- *Publikumsutvikling*: målgrupper, strategi og virkemidler, gjennomførte eller planlagte publikumsundersøkelser
- *God ressursutnyttelse*: hvordan ressursene økonomi, arbeidskapasitet og lokaliteter benyttes
- *Regional medvirkning*: hvordan knutepunktoppdraget oppfattes

Det er nærliggende å tro at samtlige festivalarrangører la ned et betydelig arbeid i egenevalueringen, som innebar både kvantitative og kvalitative mål på resultatoppnåelse.

Den kvalitative delen fremstår i egenevalueringer hovedsakelig som selvpromotering, som innledningen på Bergens redegjørelse for hvordan festivalen selv vurderer sitt program i henhold til kriteriet kunstnerisk ledende, illustrerer: «Det er få internasjonale arrangementer som kan toppe Festspillene i mangfold, kvalitet og åpenhet. Du trenger ikke å oppsøke verden når den kommer til Bergen» (Erlend Hovland 09.06.2010, *Aftenposten*). Den første delen oppfølges i evalueringsskjema med en mer kvantitativ del, som får status som validering av informasjon gitt i første del, med tall og lister over arrangement mv. Festivalenes egenevalueringer ble lagt til grunn for både Kulturrådets evaluering av kunstnerisk kvalitet og samarbeidsaktørenes vurderinger av samtlige kriterier.

Lokale og regionale samarbeidsaktører

Vi har gjennomgått et større utvalg innspill fra samarbeidsaktører som ble levert i forbindelse med evalueringene. Vi finner tre hovedtyper:

- Offentlige myndigheter som støtter knutepunktfestival ubetinget og mer eller mindre ukritisk fordi de er viktige lokalt og regionalt i en norsk konkurransesammenheng
- Kulturaktører som er avhengige av knutepunktfestivalen
- Konkurrerende festivaler regionalt

I den *første* typen er det kommuner og fylkeskommuner som gir sin vurdering av festivalene, og som bidrar økonomisk med tilskudd. Disse er i vårt materiale ikke kritiske i gjennomgangen av måloppnåelse, sannsynligvis fordi festivalenes lokale og regionale rolle er sterk og viktig i samfunnsutviklingen, og knutepunktene bidrar til omdømme og status. Evalueringen forsterker dermed festivalenes egenpromotering langt på vei. Førde kommune og Sogn og Fjordane fylkeskommunes felles innspill i evalueringen av Førde internasjonale folkemusikkfestival er illustrerende for den rollen kommuner og fylkeskommuner gjennomgående tar i denne evalueringen:

> Vi opplever Førdefestivalen som ein solid kulturinstitusjon som har bygt seg opp steg for steg gjennom fleire år. Festivalen har etablert ei institusjonell kraft (administrativt, økonomisk, fagleg, bygge nasjonalt og internasjonalt nettverk, partnarskap) som viser seg å vere svært viktig lokalt. Dette gjennom m.a. å vere nyskapande med omsyn til nye idear og tiltak samt som utfordrar for det lokale og regionale kulturlivet på ein spennande måte. Førdefestivalen er ei kulturell kraft – ein «motor» – som er avgjerande og viktig i vår region. Kulturelt og som sjølvstendig arrangement er nok Førdefestivalen truleg den viktigaste hendinga i Førdesamfunnet gjennom året.

Et unntak fra kommuners og fylkeskommuners unisone støtte er derimot Kulturetaten i Oslo kommune, som i lys av Melafestivalens egenevaluering vurderer parametrene som tilfredsstillende imøtekommet, foruten dokumentasjon av strategier, tiltak og hvordan festivalen samarbeider med andre festivaler i sin sjanger. I motsetning til andre kommuner og fylkeskommuner i utvalget velger Oslo kommune her å gjøre en kritisk vurdering av festivalens egenevaluering.

I den *andre* typen finner vi artister, kunstnere og ensemble som har behov og interesse for knutepunktfestivalene, for eksempel for promotering og formidling.

Cosmopolite, Bollywood og tilsvarende rene kulturaktører er korte, men positive i vurderingene sine av Melas kvaliteter, slik som i følgende betraktninger:[3]

- Mela gir verdensmusikken en stor festival på linje med de andre sjangrene.
- Mela er en enestående anledning for familier til å oppleve verdensmusikk.
- Mela bidrar med å øke interessen for verdensmusikk og gjør sjangeren mer synlig.

Dansegruppa One Unity, som hadde opptrådt på Mela hvert år til da ifølge innspillbrevet, skriver at den har betydd enormt, artister har fått mulighet til vise sin kultur, tradisjon, musikk og mat.[4] Disse vurderingene illustrerer ønsket om å støtte opp under knutepunktfestivalen ved å vise til kvaliteter som er viktige for samarbeidsaktørene og for den lokale konteksten festivalen avholdes i. I sober språkdrakt illustrerer en kulturaktør på Lillehammer en generell holdning til knutepunktene, nemlig slik: «Litteraturfestivalen har satt seg i regionen som en festival med høy kvalitet. På Lillehammer er det mange som er opptatt av litteratur», og: «Festivalen bidrar også lokalt med sin kunnskap og legger til rette for å utvikle samarbeidet med lokalt kulturliv.»[5]

I den *tredje* typen vurderinger blant samarbeidspartnere finner vi andre festivaler og store institusjoner. Her kommer regionale festivaler utenfor ordningen inn. Følgende sitat fra et evalueringsinnspill illustrerer den konkurransevridningen som det er stilt spørsmål ved om knutepunktordningen innebærer:

> Slik vi ser det har ordningen gitt festivalene en viktig status/posisjon, anerkjennelse og økonomiske muligheter til å gjennomføre kunstnerisk krevende satsinger/produksjoner. Praktisk sett har knutepunktordningen vært en god finansieringsordning for de festivalene som har vært innenfor, og en status som dermed blir et mål for de fleste festivaler å oppnå. Når det gjelder knutepunktfestivalenes sjangermessige rolle: Vi tror ikke det er slik at vår festival, eller andre festivaler uten knutepunktstatus, i særlig grad har

3 Brev med innspill til Kulturdepartementet datert 06.02.2014.
4 Mail med innspill fra One Unity til Kulturdepartementet udatert.
5 Brev med innspill til Kulturdepartementet datert 11.09.2014.

> behov for «en storebror til å hjelpe oss» i det daglige. Viktigst ville i så fall vært arbeid med nettverksaktiviteter. Men, når det er sagt synes vi det er helt greit at festivalens kunstneriske kvalitet / en faglig vurdering av festivaler legges til grunn for ulike støttenivåer.[6]

Som dette sitatet viser, anerkjennes ikke knutepunktfestivalen som et regionalt kompetansesenter, men det henvises heller til ønske om et bredere regionalt nettverkssamarbeid av mer horisontal art. Festivalleder for Olavsfestdagene mener at legitimiteten til knutepunktoppdraget ikke lå i om festivalene greide å løse nettverksoppdraget eller ei, men at legitimiteten til funksjonen i seg selv manglet:

> [En] utfordring med det var at det het knutepunktfestival. Det var veldig uheldig, og det er en typisk politisk konstruksjon, fordi man føler at man må ha en demokratiserende grunn til å gi mer penger til noen enn til andre. Så de skal være knutepunkt, og så skal de hjelpe de andre festivalene i regionen. Det synes ikke de andre festivalene er noe gøy i det hele tatt. Hva skal vi hjelpe Pstereo-festivalen med? De er [veldig] god på det de holder på med. Eller jazzfestivalen? De er [veldig] gode! […] I hvert fall, så er det meningsløst å gi ti millioner til Olavsfest for at vi skal hjelpe andre festivaler. Vi må få de ti millionene for at det skal finnes institusjoner utenfor Oslo som har muskler til å skape noe som er helt på nasjonalt og internasjonalt nivå.

Kompetansestøtte for andre regionale arrangører er for knutepunktfestivalene en funksjon som festivallederen mener ikke hadde legitimitet i ordningen. Han peker i stedet på betydningen av institusjonalisering for at kulturarrangement av høy kvalitet kan etableres over hele landet, altså funksjoner om geografisk bredde og tilgjengelighet.

Andre festivalers evaluering og åpning for søknad om knutepunktstatus

Norske festivaler i samme sjanger ble invitert til å vurdere knutepunktfestivalers måloppnåelse. Samtidig ble de invitert til selv å søke om å få knutepunktstatus. Mens to jazzfestivaler valgte å sende inn sin vurdering av Moldejazz uten å fremme egen søknad, valgte en annen å søke. De to

6 Brev med innspill til Kulturdepartementet datert 15.03.2011.

førstnevnte var skeptiske til dobbeltoppdraget, som statssekretær i Kulturdepartementet mente var en unødvendig bekymring. Bakgrunnen for valgte løsning var ønsket om respons på om knutepunktfestivalene ble oppfattet som en motor i miljøet, samtidig med ønsket om å ha muligheten til å vurdere om det skulle opprettes flere knutepunktfestivaler.[7] Festivallederes holdning var at det hadde vært bedre om evalueringen ble fullendt *før* en eventuell søknadsrunde.

Spørsmålene nasjonale festivaler i samme sjangre skulle besvare, var om det de samarbeider med knutepunktet om, og beskrivelse av hvordan og med hvilke resultater samarbeidet foregikk, og i motsatt tilfelle, hvorfor det ikke samarbeides. Det ble også spurt om hvordan en oppfattet oppdraget til knutepunktfestivalen, og om tildeling av knutepunktoppdraget etter deres vurdering har hatt betydning for utviklingen innenfor sjangeren i Norge.[8]

Det fremstår som sensitivt for festivaler i samme sjangre å evaluere hverandre. Fra en knutepunktfestival kom det et forsiktig, men positivt høringsnotat til evalueringen, som viser til noen konkrete samarbeidsprosjekter, at det bidrar til positive opplevelser for publikum, og at programmet var bredt og mangfoldig.[9] Det sies med andre ord intet om den kunstneriske kvaliteten, som nok fremsto som et vanskelig evalueringspunkt for en festival i samme sjanger som ble evaluert samtidig.

En annen og viktig funksjon ved knutepunktene var at de skulle være «kunstnerisk ledende» innen sin sjanger, og her var legitimiteten enda svakere. I Melas sammenheng vektlegger andre aktører i sjangeren festivalens legitimitet som en av de viktigste norske flerkulturelle festivalene, for utøvere som for publikum.[10] Kritikken er derimot sterk når det gjelder funksjonen som kompetansebygger hva festivaldrift gjelder, men spesielt funksjonen kunstnerisk ledende ved å ta nasjonalt ansvar for sjangeren verdensmusikk, være internasjonalt fremme og kunstnerisk kvalitet i programmeringen. Én festival og én kulturinstitusjon i samme sjanger leverte høringsinnspill med kritikk av Melas funksjoner på disse områdene. Anbefalingen fra festivalen er at Melas betydning for Oslos befolkning og mangfold berettiger forutsigbar statsstøtte, men kanskje ikke gjennom

7 https://www.ballade.no/jazz/knuter-pa-knutepunkt-traden (besøkt 24.01.2023).

8 Brev fra Kulturdepartementet til institusjoner og organisasjoner datert 05.01.2011, Evaluering av knutepunktene Olavsfestdagene i Trondheim, Molde Internasjonale Jazz Festival og Kortfilmfestivalen i Grimstad – innspill/søknader fra andre festivaler og aktører.

9 Brev til Kulturdepartementet datert 07.03.2014.

10 E-post til Kulturdepartementet datert 03.03.2014.

en knutepunktsordning. Dommen av festivalens kunstneriske kvalitet er i denne sammenheng hard:

> Melas store bidrag er nok først og fremst av mer politisk karakter. De har bidratt til å sette innvandrernes kultur på dagsorden, og gjennom sitt konsept bidratt lokalt til en positiv synliggjøring av innvandrermiljøer i Oslo. Utover det er det vanskelig å se at de har hatt stor betydning for utviklingen av kulturlivet på nasjonalt nivå.[11]

I Melas egen egenoppfatning om knutepunktoppdraget vises det til at festivalen «skal være nasjonalt ledende når det gjelder formidling av samtidskunst og kultur av høy kvalitet fra land i Sør til et bredest mulig publikum, og da særlig fra land som betydelige deler av dagens norske befolkning har en tilknytning til».[12] Melas posisjon som publikumsmagnet og dens betydning for kulturpolitisk måloppnåelse har dog ikke betydning for flere funksjoner ved nasjonal knutepunktstatus, der kritikken går på at festivalen ikke har tatt en rolle i det nasjonale kulturlivet.

Nasjonalt kulturansvar innenfor sin *sjanger* er en annen funksjon som ble utfordret i evalueringsprosessen. Sjangertilhørigheten til kirkemusikk kom i spill da Olavsfestdagene ble evaluert. Festivalen formål var på dette tidspunktet å gjenreise og styrke Trondheim som nasjonalt kirkelig og kulturelt kraftsentrum, mens mål og strategier innebar å være nyskapende innen feltet kirkemusikk, være nyskapende på feltet barn og Olavsarv og videreutvikle et levende spirituelt tilbud for et bredt publikum.[13] En annen kirkemusikkfestival er kritisk til at det er Olavsfestdagene som har knutepunktstatusen:

> [E]tter å ha gått gjennom Kulturdepartementets generelle kriterier for vurdering og evaluering av knutepunktfestivaler, er det lite som tilsier at Olavsfestdagene har hatt betydning for utvikling innenfor den respektive sjanger i Norge. Vi påpeker igjen at Olavsfestdagene er et historisk festspill med utgangspunkt i dyrkelsen av Olav den hellige, som ivaretar en av Norges eldste kulturelle tradisjoner. Det er imidlertid etter vårt syn noe helt annet enn å skulle være en festival med nasjonal status som knutepunkt, en spydspiss og sjangerledende for kirkemusikk.[14]

---

11 E-post til Kulturdepartementet datert 06.02.2014.
12 Egenevaluering Stiftelsen Horisont / Mela.
13 Egenevaluering stiftelsen Olavsfestdagene.
14 Brev med innspill til Kulturdepartementet datert 09.02.2011.

Spørsmålet om sjanger i forbindelse med konkurranse om booking av artister skulle i tillegg til sjangeransvar overfor sammenlignbare festivaler komme til å debatteres i ettertid, som vi vil komme tilbake til.

I Olavsfestdagenes strategi etter for oppfyllelse av Knutepunktkriterier 2011–2014 som etterfulgte evalueringen, problematiserte stiftelsen sjangerdefinisjon kirkemusikk ved å si at «[d]et som i alminnelighet kalles kirkemusikk, og hva slags beskaffenhet og karakter kirkemusikk har, er veldig vekslende, og hver tid og tradisjon har sine meninger og skikker i dens utøvelse og beskrivelse».[15] Videre pekes det på at ved siden av tradisjonell kirkemusikk er konsertarenaen kirken utgjør, sentral for en rekke musikkuttrykk og sjangre, og det vektlegges at «Olavsfestdagene har som mål å nå mange med sine kirkemusikalske produksjoner og velger derfor å presentere kirkemusikk av høy kvalitet i mange ulike genre».[16]

Norsk kulturråds vurderinger

Med grunnlag i kriteriene for knutepunkt fra St.meld. nr. 10 (2007–2008) ba Kulturdepartementet Norsk kulturråd om å vurdere den kunstneriske måloppnåelsen til knutepunktinstitusjonene over en treårsperiode og ved bruk av egenevalueringer og andre innkomne innspill. Norsk kulturråd ble spesielt bedt om å vurdere måloppnåelsen i lys av kriteriene «kunstnerisk ledende» og «nyskapende og utviklingsorientert».[17] Vi har ikke gjennomgått alle vurderingene, men registrerer enkelte variasjoner:

Riddu Riđđu Festivála får en fem siders rapport, med konklusjon om at festivalen «fyller sine formål på en meget god måte på tross av enkelte begrensninger i rammebetingelser som tilgjengelighet og infrastruktur. Festivalen fortjener i kraft av sin globale betydning et sterkere omdømme nasjonalt».[18] Norsk Litteraturfestival på Lillehammer får i 2014 en vurdering på 20 sider, hvor innspill og vurderinger fra andre aktører, slik som regionale samarbeidspartnere og sammenlignbare festivaler, gjengis, ved siden av en oppsummering av festivalens egenevaluering. Denne gjennomgangen følges av konklusjonen: «Kulturrådets gjennomgang av Norsk Litteraturfestival – Sigrid Undset-dagene viser at festivalen fremstår som en solid aktør på litteraturfeltet, profesjonell og med god gjennomføringsevne. Dette er en

15 Stiftelsen Olavfestdagene, Strategi for oppfyllelse av Knutepunktkriterier 2011–2014, unummert og udatert.

16 Stiftelsen Olavfestdagene, Strategi for oppfyllelse av Knutepunktkriterier 2011–2014, unummert og udatert.

17 Brev til Norsk Kulturråd datert 25.10.2010.

18 Vurdering av den kunstneriske måloppnåelsen til Riddu Riđđu Festivála. Kulturrådet.

innarbeidet festival, som er langsiktig og konsistent i sin programmering.»[19] Det samlede inntrykket er at Kulturrådets vurdering av kunstnerisk kvalitet er mindre omfattende enn om faglig ekspertise hadde gjennomført den, slik stortingsmeldingen la opp til. Mangel på ressurser til gjennomføring er etter arkivmaterialet å bedømme en av grunnene til dette.[20]

I sin vurdering av den kunstneriske måloppnåelsen til Olavsfestdagene (OFD) forstår vi Kulturrådet som støttende til løsningen av knutepunktoppdraget i lys av festivalens egne målsettinger. Samtidig pekes det på en større utfordring i knutepunktoppdraget, nemlig «hvordan OFD klarer å være til nytte for andre kirkemusikkaktører i Norge. OFD formulerer selv at de vil ta mål av seg for å løse den oppgaven bedre framover».[21] Knutepunktfestivalen utformet på denne bakgrunn er en strategioppfyllelse av Knutepunktkriterier 2011–14, henvist til ovenfor. I dag er en av festivalens mest fremtredende profiler nettopp den sjangeroverskridende programmeringen.

Samlet var evalueringsprosessen omfattende, og den involverte en mengde aktører. Funksjonene ved knutepunktstatusen som fremstår som de minst legitime, var regionalt kompetanseansvar og kunstnerisk, nasjonalt ledende festival innen en sjanger. Både på det regionale og det nasjonale nivået ble dermed knutepunktordningen utfordret som del av den statlige støtteordningen til kulturlivet.

Ingen åpen evaluering: svekket legitimitet

Ingen offentlig rapportering foreligger fra evalueringen av knutepunktfestivalene.

Hvilke funksjoner knutepunktfestivalene ivaretok eller ei, ble derfor ikke offentlig lagt frem og diskutert. Kulturdepartementet forespeilet som nevnt omtale av evalueringen i Prop. 1 S (2013–2014).[22] I proposisjonen oppsummeres det imidlertid fra evalueringen 2011–2012 i korte trekk, med konklusjoner om at totalt antall billetterte publikummere på festivaler/festspill med knutepunktstatus økte de siste årene, og at knutepunktfestivalene til dels hadde stor grad av måloppnåelse. Mens evalueringen av Festspillene i Bergen konkluderte med full måloppnåelse, ble det bemerket

19 Vurdering av den kunstneriske måloppnåelsen til Norsk Litteraturfestival – Sigrid Undsetdagene 2010–2013, Kulturrådet datert 31.10.2014.

20 Brev fra Kulturrådet til Kulturdepartementet datert 28.04.2014, ref. 14/6487-5.

21 Vurdering av den kunstneriske måloppnåelsen til knutepunktinstitusjonene Molde Internasjonale Jazz festival og Olavsfestdagene i Trondheim, Kulturrådet datert 14.04.2011.

22 Brev fra Kulturdepartementet med referanse 12/4110 datert 21.11.2012.

at Festspillene i Elverum hadde potensial til å utvikle seg videre, spesielt når det gjaldt samarbeidsrelasjoner (Prop. 1 S (2013–14), s. 89). Det bemerkes i proposisjonen at det murret i festivalfeltet, for som proposisjonen lyder, er det på det rene «at andre aktører på festivalfeltet i noen grad oppfatter knutepunktordningen som problematisk og konkurransevridende» (s. 53). Konklusjonen fanger opp diskusjonen vår ovenfor, men gir samtidig ikke innsikt i festivalfeltets utfordringer og behov som evalueringen faktisk avdekket. En åpenhet om disse utfordringene kunne ha bidratt til utviklingen av tilskuddordningene i årene som fulgte.

Samtidig ble ordningens legitimitet svekket gjennom mangelen på transparens. Det ble stilt spørsmål ved legitimiteten til prosessen innebygd i den institusjonelle ordningen. Forsker ved Telemarkforskning, Ole Marius Hylland, uttrykte kritikk av evalueringsprosessens manglende åpenhet og argumenterte for at rapporteringen burde være offentlig tilgjengelig.[23] Hvordan evalueringene ble konkludert, ble det også stilt spørsmål ved i tilfellet Festspillene i Bergen. Kulturrådet konkluderte med at festspillene ikke var tilstrekkelig nyskapende, mens dette aspektet ikke var inkludert i Kulturdepartementets konklusjon.[24]

Kulturforsker Georg Arnestad påpekte at det til da bare hadde vært festivaler på ordningen. Dette var ikke tiltenkt, og den forutsigbarhet ordningen representerte, burde tilkomme flere festivaler, som han argumenterer for burde inngå i vurderingen av den fremtidige festivalstøtten:

> I staden for å berre ha fokus på kritikken mot knutepunktordninga, så er det viktig å sjå på festivalstøtta, og korleis den fungerer. Eg trur at vegen å gå er å få ei meir førutsigbar festivalstøtte. Det som knutepunktfestivalane har musklar til å gjere økonomisk, det bør komme dei andre festivalane til gode i større grad enn i dag.[25]

Arnestad fremmet her argument om at økonomiske ressurser som tilfaller knutepunktfestivalene, skapte en skjevhet i støtten til festivalfeltet. Denne kritikken kom i ulike varianter fra kulturfeltet selv, slik en leder for en jazzfestival la det frem: «Idéen om at en festival innen hver sjanger i år

---

23 Intervju i *Aftenposten* 28.03.2011, https://www.aftenposten.no/kultur/i/LAyGP/roteteevaluering-av-knutepunktfestivaler, og i *Dagsavisen* 10.07.2014, https://www.dagsavisen.no/kultur/2014/07/10/widvey-hasteevaluerer-festivaler/.

24 *Dagsavisen* 10.07.2014, https://www.dagsavisen.no/kultur/2014/07/10/widvey-hasteevaluerer-festivaler/ (besøkt 24.01.2023).

25 https://www.nrk.no/vestland/_knutepunktsordninga-fungerer-ikkje-1.8264582, publisert 31.07.2012 (besøkt 24.01.2023).

etter år skal nyte godt av denne eksklusive ordningen mens alle andre må søke om mye lavere beløp fra festivalordningen i Norsk kulturråd, er med på å ødelegge den naturlige konkurransen mellom festivalene.»[26]

En større mediediskusjon satte søkelys på at knutepunktordningen var konkurransevridende, med melding om budkriger om artister på tvers av festivalsjangre, slik som leder i Norsk Rockeforbund uttalte i 2012.[27] Hans argument var dette: «Knutepunktfestivalen Olavsfestdagene mottar årlig mer støtte fra staten enn hva resten av regionens festivaler gjør til sammen. Vi trenger å enes om av hva en Knutepunktfestival skal være, og ikke minst hva den ikke skal være.» Knutepunktordningen hadde på denne måten skapt misnøye rundt de økonomiske fordelene statusen innebar, både i form av økonomisk forutsigbarhet og ulikt ressursgrunnlag overfor artistmarkedet. Denne uttalelsen illustrerer også en debatt som ble reist disse årene, der de største festivalenes evne til å booke headlinere innen andre sjangre skapte harme i deler av musikklivet. Blant annet ble dette debattert på by:Larm, hvor leder for Olavsfestdagene var til stede. Det sjangeroverskridende elementet i festivalens programmering skapte kritikk om forholdet mellom den offentlige støtten og festivalens funksjon:

> Vi prøver å sette sammen ulike kunst- og kulturuttrykk. Vi prøver å la folk få oppleve på ulike måter, i ulike sjangre. […] Kritikken mot Olavsfest har på en måte forstummet de siste fem årene, vil jeg si. Men før var det mye fra konsertarrangører, at de kritiserte oss for at vi fikk penger, for vi satte jo opp Patti Smith. Jeg var på by:Larm og var med i et panel, og da fikk jeg spørsmålet: hvorfor skal Patti Smith spille på en kirkemusikkfestival som Olavsfest? Da sa jeg tusen takk for spørsmålet. Jeg vet ikke om en artist som passer bedre til å spille på en kirkemusikkfestival eller en kirke- og kulturfestival eller en festival som skal skape refleksjon i skjæringspunktet mellom tro og samfunn som Patti Smith, som er et dypt troende menneske med et nært forhold til bønn og bibelen og altså bare tvers gjennom dypt religiøs. Men det var det ingen på by:Larm som visste. De tenker bare at hun var punkens gudmor. Hun er kun rocker.

26 http://www.listentonorway.no/nmi.nsf/dba68835d3b4f9b2c12576770061bd7e/3a005d0238ae8173c1257760002d15ba?OpenDocument (besøkt 24.01.2023).

27 https://www.konsertarrangor.no/nyhetsarkiv/2012/5/kulturelt-kraftsentrum-eller-statsstoetta-konkurransevrider/ (besøkt 24.01.2023).

Sjangerkrig og konkurransemessig skjevhet trer sammen i festivalfeltets spenninger etter opphøringen av knutepunktordningen fra 2016. Arrangøren av paneldebatten under by:Larm, Norske konsertarrangører, inviterte i programmet til debatt om skjevheter i statlige tilskudd og i festivalmarkedet:

> Knutepunktordningen er nedlagt – men hva nå? 90 millioner overføres til Kulturrådets arrangør- og festivalstøtte som skal fordeles over det vide land, men hvordan? Det er ikke tvil om at dette gjør noe med den eksisterende økonomiske dynamikken på arrangør- og festivalmarkedet; noen kommer til å få mer enn andre, noen mindre – og noen ingenting. Er dette en gylden anledning til å tenke nytt om fordelingen mellom arrangørene?[28]

Daværende leder for Kulturrådets fagutvalg for arrangørstøtte hadde allerede to år tidligere uttalt seg retorisk i Dagsavisen om knutepunktordningens fremtid: «Da spørs det om man synes det er riktig å dele Festival-Norge inn i to separate sektorer, der 100 festivaler får omtrent 45 millioner og 12 får 80 millioner.»[29] Dette viser at det ikke var felles enighet om anerkjente kriterier for at noen festivaler skulle ha mer enn andre. Når de tidligere knutepunktene nå tildeles tilskudd på Kulturrådets ordninger, innebærer det at Kulturrådet selv har arvet dilemmaet og en stor spennvidde i festivaler. Den politiske behandlingen av ordningens avvikling bidro ikke til å berede grunnen for løsninger.

Politisk uenighet: de-institusjonalisering

Høsten 2015 la regjeringen frem forslag om å avvikle knutepunktordningen. Prop. 1 S (2015–2016). Et spørsmål som reiste seg i den politiske behandlingen, var om alle knutepunktfestivalene skulle behandles likt dersom ordningen ble avviklet. Dette spørsmålet skapte diskusjon i Stortinget, ettersom regjeringens forslag var at festivalene skulle flyttes over til Kulturrådet, foruten Festspillene i Bergen og Nord-Norge, som var foreslått støttet gjennom egne poster på statsbudsjettet.[30] Flertallet fra Høyre og Fremskrittspartiet i familie- og kulturkomiteen innstilte på å omlegge

28 Norske Konsertarrangører tar debatten «Arven etter Knutepunkt» på by:Larm, 03.03.2016.

29 *Dagsavisen* 10.07.2014, https://www.dagsavisen.no/kultur/2014/07/10/widvey-haste-evaluerer-festivaler/ (besøkt 24.01.2023).

30 Til sammen hadde de to festspillene mottatt omtrent 34 mill. kroner fra statsbudsjettet i 2015, skriver *Dagsavisen* 08.12.2015.

festivalstøtten ved å avvikle knutepunktordningen, men at det måtte skje en vurdering som kunne sikre hensikten med og treffsikkerheten i den nye ordningen (Innst. 14 S (2015–2016), s. 53). Komiteen innstilte også på at de to nevnte festspillene skulle overføres og vurderes på linje med de andre festivalene i Kulturrådets ordning av prinsipielle grunner og for å sikre likebehandling.

Arbeiderpartiets komitémedlemmer stilte seg spørrende til at knutepunktordningen var foreslått avviklet uten en drøfting av alternativer eller konsekvenser i Stortinget. Medlemmene kom derfor med forslag om å utsette avviklingen og heller fremme sak for Stortinget om mulighetene for å ivareta knutepunktordningens formål og konsekvensene av en eventuell avvikling (Innst. 14 S (2015–2016), s. 66–67). Dette forslaget ble nedstemt da Stortinget 9. desember 2015 vedtok at knutepunktfestivalene skulle overføres fra statsbudsjettet til Kulturrådet.

Da statsbudsjettet ble behandlet i familie- og kulturkomiteen, sa leder av komiteen (H) fra Stortingets talerstol at knutepunktordningen hadde gått ut på dato og måtte erstattes av en forbedret, treffsikker og fremtidsrettet festivalstøtteordning (Stortinget, 2015, s. 996). Han sa videre:

> Festival-Norge har vært invitert til innspillsmøter. Både evalueringer og innspillsmøter har avklart at ordningen, som var målrettet og effektiv da den ble innført, ikke lenger har den ønskede funksjon og treffsikkerhet. Det var derfor helt nødvendig å følge opp tilbakemeldingene med endring. Gjennom å legge denne gruppen festivaler inn under behandling av Kulturrådet har vi tatt nødvendige grep for å sikre armlengdes avstand til politikerne og for å få en jevnlig kulturfaglig vurdering av aktørene. Jeg er glad for at flertallet gjennom komitébehandlingen har samlet alle de tidligere knutepunktinstitusjonene under samme tildelingsregime. Det skaper tillit. (Stortinget, 2015, s. 996)

Ifølge Høyres representant hadde knutepunktordningen mistet sin legitimitet som vi forstår det, fordi den manglet likeverdig og konkurransebasert vurdering. Etter dette innlegget ble han spurt av en stortingsrepresentant fra Senterpartiet hvordan regjeringen i sin budsjettproposisjon kunne skrive om knutepunktordningen at «det å prioritere enkelte festivaler framfor andre kan framstå som urettferdig og tilfeldig, og ikke basert på faglige og objektive kriterier», samtidig som regjeringen hadde beholdt Festspillene i Bergen og Nord-Norge på ordningen (ibid., s. 996). Komitélederen svarte ikke på spørsmålet, men viste heller til at komiteen hadde innstilt annerledes. Større diskusjon ble det ikke i Stortingets behandling.

Avviklingen fremstår i ettertid som fremskyndet av kulturministeren, men med uklare politiske begrunnelser. Det som er tydelig, er at ordningen skapte uro i kulturfeltet. Dette skjedde i en tid da festivalenes rolle i det norske kulturlivet var tiltakende viktig, som vi har vist i kapittel 1. Festivalers behov for forutsigbarhet ble diskutert. Knutepunktfestivalene hadde både vært forstått som spydspisser i et nasjonalt nettverk av institusjoner og hatt fast tilgang til ressurser over statsbudsjettet. Ut fra et rettferdighetsperspektiv og et konkurranseperspektiv ble det argumentert med at festivaler utenfor ordningen fortjente samme ressurstilgang og dermed utviklingsmuligheter. Festivallederen for en tidligere knutepunktfestival mener i denne sammenheng at utfordringen var økningen i antall festivaler på ordningen:

> Vi ønsker å være på statsbudsjettet. Men sånn som knutepunktordningen ble, så ble det umulig å bevare den. To hovedgrunner, tror jeg. Den ene grunnen er at det ble så mange etter hvert. Ikke minst innenfor jazzen, så var det så mange festivaler som mente at hvorfor skal ikke vi være? Altså, hvorfor skal ikke Kongsberg jazz eller Trondheim jazzfestival være knutepunkt når Molde er det? Ja, men dere er jo mye mindre! Nei, ikke mye – Kongsberg er ikke mye mindre. Men vi har andre festivaler, som er mye mindre, som også er knutepunkt. Så det var en utfordring.[31]

Gjennom kravet om at knutepunktfestivaler skulle være nasjonalt ledende på kriterier slik som internasjonalt omdømme/rekkevidde og kunstnerisk kvalitet, lot *spydspissfunksjonen* seg vanskelig forsvare så lenge festivaler i samme sjangre verken anerkjente knutepunktfestivalenes legitimitet eller kvalitet. De institusjonelle funksjonene knutepunktfestivalene skulle ha, slik som kompetansedeling innen arrangørdrift, lot seg heller ikke forsvare, når knutepunktfestivaler utkonkurrerte festivaler i samme felt i rekrutteringen av artister, som vi diskuterte ovenfor.

Dette viser en tydelig uenighet om både ressursfordeling og begrunnelsene for hvilke funksjoner som tillegges knutepunktfestivalene. Den institusjonelle ordningen som var utviklet som en nettverksmodell i den første fasen (1991–2008), hadde dreid seg om å skape kompetansesentre i hele landet, med lokalt og regionalt ansvar for synergier i kulturfeltet generelt. Det var en tiltakende uenighet om festivalene hadde klart å fylle denne rollen. En slik form for uenighet innebærer de-institusjonalisering

31 Intervju 16.12.2021.

og at ordningen mistet ytterligere legitimitet i mangel på sin geografiske forankring og rekkevidde.

Som vi skal se i den tredje fasen, når knutepunktfestivalene overføres til Kulturrådets tilskuddsordninger til festivaler, er gapet mellom sammenlignbare festivaler fortsatt et tema, og spenningene mellom fleksibilitet og forutsigbarhet er fortsatt en nøtt når Kulturrådet skal fordele tilskudd.

3.5 Overføring til Kulturrådet (2016–2021)

Endringene i knutepunktordningen de to første fasene innebar en forskyvning fra å være opprettet som et funksjonelt nettverk mellom regionale/lokale institusjoner og staten – til å omfatte løsere organiserte festivaler. Disse hadde mindre institusjonelt grunnlag for å fungere som et nettverk, og de sto i større grad i konkurranse med hverandre. Som vi har sett, skapte denne forskyvningen uenighet mellom alle berørte aktører og dermed en de-institusjonalisering.

På bakgrunn av denne uenigheten og begrunnelsene som ble brukt i disse to første fasene, kan vi *trekke ut* to forskjellige institusjonelle modeller. Den ene er en *nettverksmodell*, som består av etablerte lokale institusjoner som er spredt ut over hele landet og til sammen skaper et nasjonalt nettverk og samler nasjonen i «ett rike». Den andre er en *konkurransemodell*, som består av løsere organiserte festivaler som i større grad vurderes enkeltvis og konkurrerer om ressurser, artister og publikum. I praksis blandes disse modellene.

Elementer av modellene er også til stede i den nye situasjonen hvor de tidligere knutepunktfestivalene vurderes av Kulturrådet og i sammenheng med øvrige festivaler og arrangører. Fra 2016 ble 15 av de 16 festivalene som tidligere var tildelt statusen knutepunkt, overført fra Stortinget til Norsk kulturfond og dermed underlagt Kulturrådet. Dette var følgende festivaler:

- Nordnorsk Kunstnersenter (1995)
- Festspillene i Bergen (1995)
- Festspillene i Nord-Norge (1995)
- Olavsdagene i Trondheim (1999)
- Molde Internasjonale Jazz Festival (2000)
- Førde Internasjonale Folkemusikkfestival (2005)
- Ultima Oslo Contemporary Music Festival (2006)

- Festspillene i Elverum (2006)
- Norsk Litteraturfestival – Sigrid Undset-dagene (2006)
- Notodden Blues Festival (2007)
- Stiftelsen Horisont / Mela (2008)
- Peer Gynt-stemnet (2008)
- Øyafestivalen i Oslo (2008)
- Riddu Riđđu Festivála (2009)
- Norsk Countrytreff (2011)

Mens Kortfilmfestivalen i Grimstad ble overført til Norsk filminstitutt, ble de tolv musikkfestivalene overført til musikkformål. De øvrige tre ble overført til forskjellige ordninger i Kulturrådet. Nordnorsk Kunstnersenter/ Lofoten internasjonale kunstfestival (LIAF) gikk til visuell kunst, Peer Gynt-stemnet gikk til scenekunstformål (og fra 2021 til tverrgående ordninger), og Norsk litteraturfestival – Sigrid Undset-dagene gikk til språk, litteratur og bibliotek.

Med overføringen til Kulturrådet har Stortinget gitt fra seg myndighet over forvaltningen av disse tidligere knutepunktfestivalene. Forvaltningen av Norsk kulturfond skal foregå på armlengdes avstand fra forvaltningen i Kulturdepartementet og politikerne i Stortinget, som vi drøftet utførlig i kapittel 2. Beslutningene om hvilke festivaler som skal tildeles støtte, og hvor mye, skal fattes i Kulturrådet og bygge på kunstfaglig skjønn. Dette innebærer at de tidligere knutepunktfestivalene i større grad skal vurderes enkeltvis og på lik linje med andre festivaler ut fra en grunnleggende kvalitetsvurdering. Denne overføringen la i prinsippet opp til mer konkurranse mellom festivalene og færre nettverk. Til tross for at dette var en endring i eksisterende ordninger, kan vi se klare tendenser til kulturpolitikkens sedimentære vekst, slik Henningsen (2015) belyser i perioden fra 2005 til 2013.

I vår sammenheng innebærer endringen at nye former for politikk blir føyet til de bestående, uten at de gamle blir fjernet helt. Dette ser vi tydelig gjennom hvordan flertallet i familie- og kulturkomiteen i Stortinget ønsket å være en del av prosessen ved omleggingen av festivalstøtteordningen og sikre god overgang for dem som hadde vært knutepunktinstitusjoner (Innst. 14 S (2015–2016)). Komiteen i Stortinget ba derfor Kulturdepartementet om å ta med deres innspill i den videre dialogen med Kulturrådet:

> **Flertallet** vil derfor be departementet ta påfølgende innspill fra flertallet med i den videre dialogen med Kulturrådet for å etablere gode og bærekraftige kriterier for den nye festival-støtteordningen i tillegg til den grunnleggende kvalitetsvurderingen på innhold og arrangement:

- Ordningen må ivareta, legge til rette for og bidra til utvikling av spydspisser både innenfor sjangere og regioner.
- Ordningen må kunne skape forutsigbarhet gjennom flerårige tilskudd og samtidig være så fleksibel at dette kan tilpasses den enkelte søker eller søkergruppes spesielle behov for å kunne gjennomføre innholdet i søknaden.
- Regional forankring og lokal og regional medfinansiering skal gi prioritet i søknadsbehandlingen.
- Ordningen skal målrettet brukes for å åpne for mangfold i festivaltilbudet.
- Det skal tilstrebes en god geografisk spredning i tildelingene, dog ikke som eget overstyrende kriterium.
- Det skal etableres gode rutiner for evaluering av tilskuddene i ordningen.
- Det er viktig å skape en god overgang for de institusjonene som har vært del av knutepunktordningen. **Flertallet** forutsetter derfor at de enkelte får opprettholdt sitt tilskudd for 2016, og at forberedelser til 2017 også blir ivaretatt på en god måte (Innst. 14 S (2015–2016), s. 61).

Denne listen av konkrete innspill vitner lite om armlengdes avstand. Selv om komiteen i Stortinget viser til at disse konkrete kriteriene skal «komme i tillegg til den grunnleggende kvalitetsvurderingen», legger de klare føringer for Kulturrådets forvaltning av Kulturfondet.

Ser vi disse kriteriene i lys av nettverksmodellen og konkurransemodellen som vi har trukket ut av materialet, finner vi en sammenblanding av elementer fra modellene som virker i hver sin retning. Med kriterier som spydspisser, flerårige tilskudd, lokal forankring og medfinansiering er det elementer av nettverksmodellen som lå til grunn for institusjonaliseringen av ordningen. Samtidig skal festivalene vurderes enkeltvis ut fra kvalitet og i konkurranse med andre festivaler og arrangementer. I dette ligger det motstridende funksjoner, forventninger og suksesskriterier som åpner for nye kamper og omkamper om ressurser.

I Kulturdepartementets tildelingsbrev til Kulturrådet for 2016 står det at med overføringen vil festivalene kunne vurderes årlig i sammenheng med øvrige festivaler og annen arrangørstøtte. Samtidig ber departementet Norsk kulturråd om å merke seg flertallsmerknaden fra familie- og kulturkomiteen i Stortinget (Kulturdepartementet, 2016). Da er spørsmålet hvordan dette følges opp av Kulturrådet, og hvilke følger det får for både de tidligere knutepunktfestivalene og de øvrige festivalene som skulle søke om støtte fra samme tilskuddsordning og konkurrere om midler. Siden tolv

av de tidligere knutepunktfestivalene gikk til musikkordningen, følger vi i hovedsak dette sporet i kapittelet om musikkfestivaler. Neste avsnitt gir en beskrivelse av de viktigste konsekvensene for støtteordningene til musikkfestivaler.

Musikkfestivaler

De to første årene under den nye ordningen, 2016 og 2017, mottok de tidligere knutepunktfestivalene den samme støtten som de hadde fått tidligere. Kulturrådet tok innspillene fra Kulturdepartementet inn i festivalstøtteordningen for musikkfestivaler fra 2018. Dette var også det første året de tidligere knutepunktfestivalene ble realitetsbehandlet på linje med de andre søkerne til ordningen.[32] Fra 2018 var kriterier for musikkordningen formulert slik:

- At fordeling av avsetningen i størst mulig grad imøtekommer en nasjonal helhet ut fra formålene
- Tilskuddsnivå sett i forhold til eller sammenlignbare festivaler
- Geografisk beliggenhet
- Offentlige tilskudd fra egen region
- Festivalorganisasjonens soliditet, effektivitet, stabilitet og profesjonalitet
- Festivalens utvikling over tid
- Bevissthet rundt kuratorrollen og utforming av kunstnerisk profil
- Vilje til kunstnerisk risiko i programmeringen, samt originalitet i programinnhold og kunstnerisk profil
- Festivalens egenart som arena
- Muligheter for egeninntjening
- Formidlingsevne og publikumsoppslutning.

Her vurderes de enkelte festivalene ut fra hvilke funksjoner de har i en helhetlig nasjonal sammenheng. Dette er også en form for nettverkstankegang, hvor man har mål om en nasjonal helhet og geografisk spredning. Ideen om å ha musikkfestivaler over hele landet var fortsatt til stede, men det var ikke basert på en fast regional støtteordning. Det var heller ingen krav til at festivalene skulle prioritere å skape nettverk. Samtidig ser vi klare elementer av en konkurransemodell. Ingen festivaler skulle ha særegne og faste tilskudd, men derimot vurderes i forhold til sammenlignbare

32 Kulturrådet. Årsoppsummering musikkfestivaler 2018.

festivaler. Også kriterier som blant annet profesjonalitet, utvikling over tid, kunstnerisk profil og publikumsoppslutning viser til hvordan festivalene vurderes enkeltvis og i konkurranse med andre festivaler.

I behandling av søknadsrunden for 2018 så Kulturrådet slutten på en endringsprosess i Tilskuddsordningen for musikkfestivaler: overføring av de tidligere knutepunktene til Kulturfondet, utvikling av nye retningslinjer gjeldende fra 2018, og en innstramming av muligheter for tilskudd til mindre etablerte festivaler over arrangørordningen –søknadsrunden for 2018 var første runde hvor alle endringer i prosessen var iverksatt i sin helhet, og hvor de tidligere knutepunktene ble realitetsbehandlet på linje med andre festivaler.[33] For 2018 fikk derfor flere festivaler tilskudd fra ordningen enn noe tidligere år, deriblant flere nye festivaler. Dette året fikk også 56 festivaler flerårige tilsagn, som ifølge utvalget representerte en formidabel økning i forutsigbarhet, ved siden av en ny bestemmelse i retningslinjene om at vesentlige reduksjoner til festivaler med tilskudd over 200 000 kroner ikke kan vedtas uten forutgående varsling. Kulturrådet melder på denne bakgrunnen dette: «Totalt sett ser det ut til å tegne seg et bilde av et festivalfelt som i sin helhet er sterkere enn noen gang, og som samlet vil kunne levere høyere kvalitet og et større kunstnerisk mangfold til flere i årene fremover.»[34]

Fra og med fordeling av midler for 2019 skulle alle musikkfestivaler søke musikkfestivalordningen. For bransjetreff/-festivaler skulle også samlet søknad for konserter og seminarer sendes til musikkfestivalordningen.[35] For begge gjaldt dette uavhengig av hvilken ordning festivalen hadde søkt eller mottatt tilskudd fra tidligere. Dette førte til enda flere festivaler under musikkfestivalordningen. Til forskjell fra søknadsbehandlingen for året før ble flerårige tilsagn mindre vektlagt på grunn av tidligere erfaringer og økonomiske hensyn. I den sammenheng ønsket utvalget å etablere «et fornyet fokus på forutsigbarhet og mer dynamisk langsiktighet», uten at dette grepet er nærmere forklart.[36]

For søknadsbehandling for 2020 peker fagutvalget på tildelingen som en mellomrunde. Hovedgrunnen var det høye antallet flerårige tilsagn som bandt opp mer enn halvparten av avsetningen for dette året. I tillegg

33 Musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte, sak 17/328 5-8, referat fra møte 13.–15. og 27.–29.11.2017, s. 11.

34 Musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte, sak 17/328 5-8, referat fra møte 13.–15. og 27.–29.11.2017, s. 12–13.

35 Årsoppsummering musikkfestvaler 2018.

36 Musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte, sak 18/14-8, referat fra møte 20.–21.11. og 28.–30.11.2018, s. 12.

vedtok utvalget å begrense flerårige tilsagn til festivaler som avholdes på starten av året, for å kunne se alle festivaler i sammenheng i søknadsbehandling for 2021.[37] Behandlingsrunden for 2021 var preget av pandemien, der fagutvalget hadde et overordnet fokus på å sikre stabilitet. Det ble derfor ikke gjort «gjennomgripende omprioriteringer eller for mange store utslag i enkeltbevilgninger», som Kulturrådet beskriver det i sammenheng med vedtakslisten.[38] Dette året lå også antall festivaler med bevilgning fra ordningen til disposisjon i 2021 på omtrent 170, slik antallet også hadde vært året før.

Til tross for begrensninger på flerårige tilsagn som bidrar til å begrense institusjonaliseringen av festivaler, er mange festivaler under ordningen forholdsvis sikre på at de vil motta støtte for flere år, og dette gjelder ikke minst de tidligere knutepunktfestivalene. Signalet som sendes, er likevel at alle festivaler skal vise at de fortjener støtten ut fra kontinuerlige kvalitetsvurderinger og i konkurranse med andre.

De tre øvrige tidligere knutepunktfestivalene

Som nevnt innledningsvis ble de øvrige knutepunktfestivalene lagt til relevante tilskuddsordninger for visuell kunst, scenekunst og litteraturformidling. Nordnorsk Kunstnersenter / Lofoten internasjonale kunstfestival (LIAF) ble overført til visuell kunst, Peer Gynt-stemnet til scenekunstformål og Norsk litteraturfestival – Sigrid Undset-dagene til språk, litteratur og bibliotek.

Nordnorsk Kuntnersenter/Lofoten internasjonale kunstfestival (LIAF) ble startet av Svolvær kunstforening i 1991 og ble innlemmet i Nordnorsk kunstnesenter i 2009. Senteret er i dag er en kunstnerstyrt institusjon eid av nordnorske bildende kunstnere og Norske kunsthåndverkere Nord-Norge. Senteret ble knutepunktinstitusjon for kunst i Nord-Norge i 1995. Vi diskuterer festivalens utvikling med et spesielt øye på kunstformidling i kapittel 8. LIAF har ikke separat tilskudd, men kunstnersenteret har ulike tilskudd fra blant annet Kulturrådet. LIAF får 30 prosent av støtten fra Nordnorsk kunstnersenter. Regional andel av tilskudd er fortsatt 30 prosent andel av samlet tilskudd, og er opprettholdt etter at knutepunktfestivalene ble lagt ned.[39]

---

37 Musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte, sak 19/9-8, referat fra møte 21.–22. og 27.–29.11.2019, s. 13.

38 https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/musikkfestivaler/tildelinger (besøkt 24.01.2023).

39 Intervju med festivalleder 29.05.2021.

LIAFs festivalleder mener fordelen med knutepunktordningen var kombinasjonen mellom forutsigbarhet og effektivitet. Senteret har åtte ansatte og en rekke økonomiske forpliktelser og trenger derfor stabile og langsiktige rammer. Ordningen var også administrativt mer effektiv, fordi senteret forholdt seg kun til statens oppsett, som regionale tilskudd fulgte opp selv. Siden det ikke er store endringer i organiseringen fra år til år, tenker også lederen at det er lite nytt å rapportere fra år til år. Arenastøtte som senteret søker tilskudd til i dag, har lite som peker mot langsiktig drift og hensyn til delt finansiering. Nordland fylke er deres kontakt, og som han sier, vil de kunne legge vekt på andre ting enn Kulturrådet, slik som barn og unge, som dermed legger føringer på arrangement og programmering.[40]

Peer Gynt-stemnet har eksistert siden 1989 i sin nåværende form. Stemnet arrangeres hvert år på Vinstra og varer 9–10 dager. Som knutepunktinstitusjon fra 2007 til 2015 mottok stemnet årlige tilskudd over statsbudsjettet. Da stemnet ble overført til Kulturrådet i 2016, ble det plassert til forvaltning i Kulturfondets driftsstøtteordning under kapitlet scenekunst. Som en del av denne ordningen var stemnet omfattet av utfasningsreglene i retningslinjene for driftsstøtteordningen. I 2019 ble stemnet vurdert for utfasing med 25 prosent reduksjon av bevilgningen for 2019 med virkning fra 2020. Det var mulighet for ytterligere 60 prosent reduksjon i 2021, men denne ble stoppet. Etter at Kulturrådet nedla driftsstøtteordningen i 2020/2021, ble Peer Gynt-stemnet lagt under Faglig utvalg for tverrgående ordninger. Dermed ble stemnet vurdert ut fra kriteriene for Tilskuddsordningen for tverrfaglig kulturvirksomhet.

Peer Gynt-stemnet er et eksempel på at en tidligere knutepunktfestival blir vurdert på linje med andre arrangementer og ut fra faglig skjønn og kriterier for støtte i Kulturrådet. Det kommer ekstra vurderinger inn i bildet her. Overføringen til Faglig utvalg for tverrgående ordninger viser også at nye kriterier blir lagt til grunn for vurderingen av tilskuddet til stemnet, som vi kan anta at ikke har vært et formål for Peer Gynt-stemnet. I perioden fra 2018 til 2022 har stemnet mottatt mellom 4 og 3 millioner kroner. Støtten fra Kulturrådet bygger fortsatt på en deling mellom stat og fylke/kommune på 60/40, noe som også er en videreføring fra den tidligere knutepunktordningen.

Norsk litteraturfestival – Sigrid Undset-dagene har vært arrangert på Lillehammer hvert år siden 1995. I perioden fra 2005 til 2015 hadde festivalen status som knutepunktinstitusjon. Da festivalen ble overført til Kulturrådet, ble den lagt under språk, litteratur og bibliotek, nærmere

40 Intervju med festivalleder 29.05.2021.

bestemt Tilskuddsordningen for litteraturformidling. Under denne ordningen mottar Norsk litteraturfestival rundt 25 prosent av de totale bevilgningene. Festivalen er landets største litteraturfestival og formidlingsarene for litteratur, som også omfatter barn og unge. I perioden fra 2018 til 2022 har festivalen mottatt rundt 3,3 millioner kroner og en øremerket sum på rundt 100 000 kroner til ledelse a Nettverk for norske litteraturfestivaler. Dette innebærer at nettverksrollen blir ivaretatt. Også for denne festivalen bygger støtten fra Kulturrådet på en deling mellom stat og fylke/kommune på 60/40, noe som er i tråd med den tidligere knutepunktordningen.

Det festivallederen påpeker som den største endringen fra knutepunktordning til kulturrådsstøtte, er en overgang fra tillitsbasert behandling til en byråkratisk modell:

> Det er en veldig forskjellig måte å søke på. Innretningen er ulik. Hele vår måte å jobbe med søknaden på måtte endres i den overgangen der. Jeg synes at det er veldig omstendelig søknadsarbeid i Kulturrådet. […] [I] Kulturdepartementet var rapporteringen en viktig bit, at søknad og rapportering går sammen. Hvis man ville argumentere for å søke om økte bevilgninger, så måtte det selvfølgelig spesifiseres med prosjekter. Jeg foretrekker en sånn måte enn den til Kulturrådet, hvor alt skal ned i detalj og hvor alle navn skal være helst bekreftet, og hvor du diskvalifiserer til støtte dersom du ikke har alle disse tingene på plass. Med 300 arrangementer, 400 artister og masse bøker som ikke er utgitt engang, som skal inn i det programmet, så sier det seg selv: Det går ikke. […] Det er veldig mye arbeid, og [praksis i Kulturrådet] har umuliggjort å få en flerårig støtte. Det har de av prinsipielle årsaker ikke villet gi oss. Da mangler vi en langsiktighet som vi trenger. Det å kunne få 3- eller 5-årig støtte, ville være veldig viktig. Men i og med at de skal ha den detaljeringsgraden, så har ikke det gått.[41]

Festivallederen legger vekt på at det er vanskelig å planlegge uten flerårig tilskudd. Lederen fremhever samtidig at de har beholdt omfanget av den støtten de hadde da de var på statsbudsjettet, og at de føler en form for trygghet om at Kulturrådet ser festivalens kvaliteter og finner dem støtteverdige. Lederen sier også at det er vanskelig for Kulturrådet å løfte en stor festival, som får en veldig stor andel av støtten til litteraturformidling, og at de sånn sett taper terreng:

41 Intervju 17.12.2021.

> Det har vi sett gjennom noen år i forhold til litteraturhusfeltet, som ble flyttet fra Kulturråd til statsbudsjett etter at vi gikk andre vei, og som fikk et løft i fjor. Det er lettere å få løft når vi er på støtteordninger som er på statsbudsjettet – kan det se ut som.[42]

Festivallederen mener det er viktig med tillitsbaserte bevilgninger, og viser til at det er tilfelle ved søknader til Kulturdepartementet. Argumentet er at det blir lettere å kunne søke tidlig og avklare sine økonomiske rammer på et tidlig tidspunkt.

Også disse tre tidligere knutepunktfestivalene har fått nye rammevilkår med overføringen til Kulturrådet, samtidig som enkelte elementer av nettverksfunksjon og regional tilhørighet opprettholdes slik de var under knutepunktordningen. Tilsvarende musikkfestivalene utgjør disse tre festivalene store deler av de ordningene de er en del av. Dette betyr at ordningene de er lagt inn under, blir langt større enn de var tidligere, og spennet i hvor store summer som bevilges, har blitt større. Konsekvensene av dette drøfter vi mer utførlig i kapittel 5, hvor vi undersøker forholdet mellom Kulturrådets støtte til festivaler på områdene musikk, litteratur, scenekunst, visuell kunst og tverrfaglige tiltak.

Økt konkurranse og stabile bevilgninger

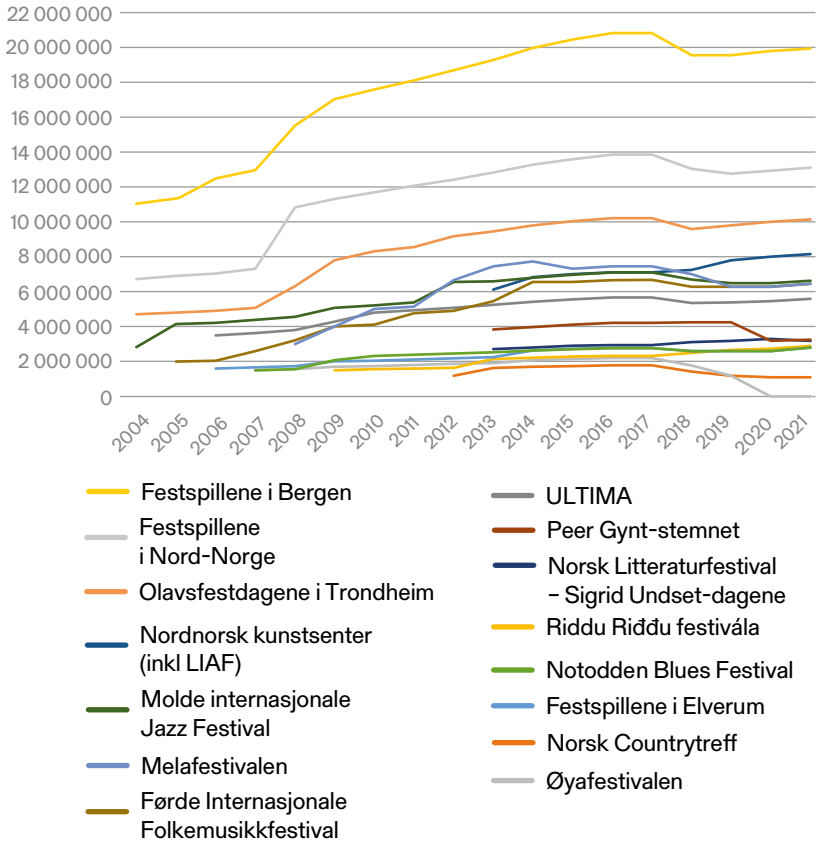
De fire knutepunktsfestivalene på musikkområdet mottok til sammen 15,5 millioner kroner i 2000. Den samlede støtten til disse fire økte med nærmere 10 millioner i løpet av de påfølgende fire årene og lå på 25,3 millioner i 2004.

Overføringen av festivaler fra forutsigbar støtte i Kulturdepartementet til søknadsordningen for støtte i Kulturrådet har fått konsekvenser for de fleste knutepunktfestivalene. I figur 3.1 viser vi utviklingen i tilskudd mellom disse festivalene fra 2004 frem til 2021. Kulturrådet vedtok å kutte alle disse festivalene med 10 prosent i 2018, fordi det ikke fulgte med en økning i bevilgning med overføring av festivalene, og knutepunktfestivalene ble realitetsbehandlet i rådet for første gang dette året. Målet om utjevning nødvendiggjorde også dette tiltaket. Samtidig som vi ser at flere av knutepunktfestivalene har fått jevnt støttenivå siden 2018, har det vært nedgang i bevilgningene til Peer Gynt-stemnet fra 2019 til 2020, som er i tråd med beskrivelsen av stemnet ovenfor. Noen blant festivalene vil også oppleve

42 Intervju 17.12.2021.

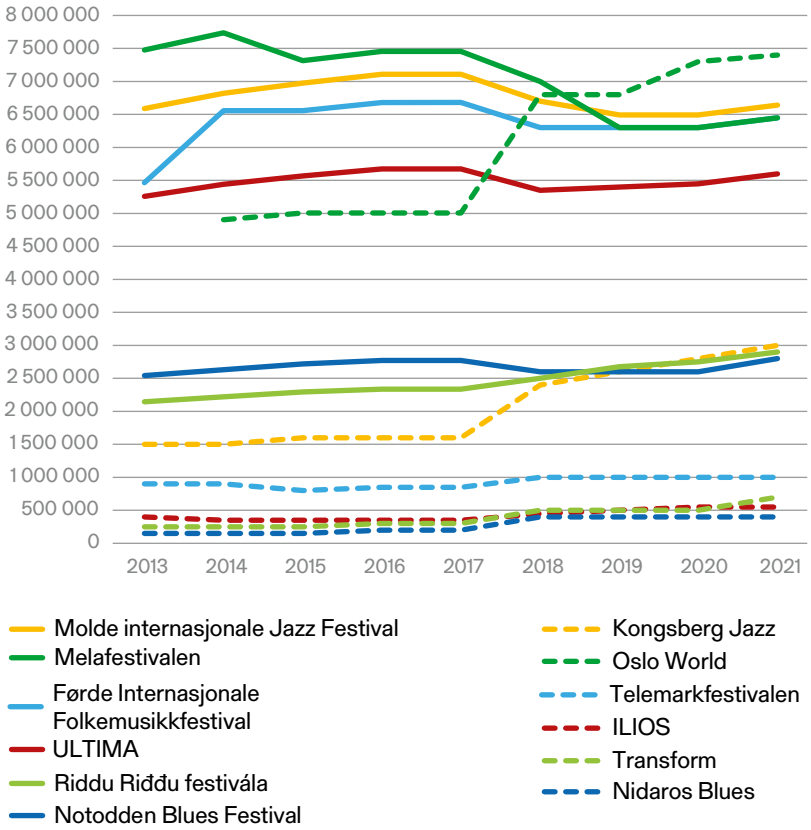
at de sakker akterut i støttenivå til fordel for sammenlignbare festivaler, som vi skal se nedenfor.

Det er dessuten to store endringer verdt å merke seg. Mela har fått en reduksjon i tilskuddet fra Kulturrådet – fra 7,5 millioner for 2016 til 6,6 millioner for 2022. I samme periode har bevilgningen over post 75 på statsbudsjettet økt fra 4,5 millioner for 2016 til 10,5 millioner for 2022. Samlet sett er det en økning på 42 prosent. Øyafestivalen har ikke fått tilskudd siden 2020. Konkurransedimensjonen ved Kulturrådets Tilskuddsordning for musikkfestivaler påvirker de tidligere knutepunktfestivalene, også fordi det har variert i hvilken grad de har fått flerårig støtte.



↘ **Figur 3.1** Tilskudd til det som tidligere var knutepunktfestivaler, i perioden 2004–2021. Kilder: Statsbudsjett i perioden 2004–2015, Kulturrådet i perioden 2016–2021.

Som vi har sett, reiser også diskusjonen om konkurranse mellom festivalene spørsmål om utjevning mellom de tidligere knutepunktfestivalene og andre lignende festivaler, slik vi kan se i figur 3.2. Vi skal gå mer utførlig inn i den diskusjonen i kapittel 4, men vil her illustrere utviklingen i støttenivå mellom et knippe sammenlignbare festivaler.



↘ **Figur 3.2** Finansiering til tidligere knutepunktfestivaler sammenlignet med andre i samme sjanger. Kilder: Kulturdepartementet i perioden 2013–2015, Kulturrådet i perioden 2016–2021.

Figur 3.2 viser utviklingen i støttenivå til de tidligere knutepunktfestivalene i helfarget strek, og sammenlignbare festivaler som kun har vært på Kulturrådets ordning, i stiplet farget linje.

Mens knutepunktfestivalene etter 2018 har hatt et jevnt eller slakt stigende tilskuddsnivå (i tilfelle Riddu Riđđu Festivála og Notodden Blues Festival), har særlig Kongsberg Jazz og Oslo World fått økt sine bevilgninger

betraktelig etter 2017. Kongsberg Jazz er også den festivalen som både i media og utvalget blir fremhevet som urettferdig behandlet i forhold til den sammenlignbare festivalen Moldejazz, som har hatt mer enn dobbelt så høyt beløp i støtte sammenlignet med Kongsberg Jazz. Vi ser også av figuren at de minste festivalene, slik som Telemarksfestivalen og Transform, ble løftet noe i 2018. Samtidig har det ikke vært en sterk økning i senere år som kan utjevne disse festivalene med tidligere knutepunktfestivaler i samme sjanger. De festivalene vi har valgt for sammenligning, er de med høyest støttenivå i sjangeren sett bort fra knutepunktfestivalene.

Stortinget: fortsatt uenighet om funksjoner

Til tross for at Stortinget hadde overført de tidligere knutepunktfestivalene til Kulturfondet, hadde flertallet fra Høyre, Fremskrittspartiet, Venstre og Kristelig Folkeparti i Stortingets kulturkomité følgende merknad i sin innstilling til Stortinget om bevilgninger på statsbudsjettet for 2020:

> Flertallet merker seg at festivalordningen er en del av Kulturfondet og forvaltes av Norsk kulturråd. Fondet er således omfattet av prinsippet om armlengdes avstand. Flertallet merker seg at offentlige tilskudd til dels sammenlignbare festivaler ligger på veldig forskjellig nivå. Det er få eller ingen objektive kriterier som tilsier hvorfor ulikhetene er så store som de er. Flertallet er bekymret for at dette fører til ulike konkurransevilkår for festivalene i et marked hvor konkurransen om artister og publikum allerede er stor. Flertallet imøteser en gjennomgang av festivalstøtteordningene. (Innst. 14 S (2019–2020), s. 57)

Med nok en henvisning til prinsippet om armlengdes avstand viste komiteen til at politikerne i Stortinget ikke skal blande seg inn i hvordan Kulturrådet forvalter kulturfondet. I flertallets merknad uttrykker den likevel en bekymring for hvordan Kulturrådet fordeler midler til festivalene. I denne bekymringen er nettverksmodellen erstattet med en forståelse hvor festivalene befinner seg i et marked hvor det er konkurranse om ressurser, artister og publikum.

Komiteens medlemmer fra Arbeiderpartiet, som den gangen var i opposisjon, uttrykte imidlertid en bekymring for at det er et stort press på arrangør- og festivalstøtteordningen etter at den tidligere knutepunktordningen ble lagt ned og flere festivaler er inne i samme ordning. De viste til en bekymring blant flere av de tidligere knutepunktfestivalene som gradvis får nedtrapping av sine tilskudd eller varsel om dette. Disse

medlemmene viste samtidig til at noen av de tidligere knutepunktfestivalene, som Peer Gynt-stemnet, er lagt til andre ordninger. Arbeiderpartiet var opptatt av at tilskuddsordningene både skal ivareta mangfoldet og spydspissene (Innst. 14 S (2019–2020), s. 57). Med denne vektleggingen av spydspisser ligger fortsatt ideen om et nettverk av institusjoner, hvor noen går foran og trekker andre med seg.

De ulike oppfatningene og ikke minst bekymringene som ble uttrykt i Stortingets kulturkomité viser til ulike former for organisering som virker i hver sin retning. Flertallet argumenterte i hovedsak ut fra en konkurransemodell hvor festivalene vurderes som enkeltstående enheter som er i et konkurranseforhold, og målet er utjevning av ressurser mellom alle festivaler. Mindretallet argumenterte derimot ut fra en nettverksmodell, hvor hver festival vil være en del av en nasjonal helhet som bygger på samarbeid, og en spydspissfestival vil trekke de andre med seg. Her vil de tidligere knutepunktfestivalene fortsatt stå i en særstilling.

3.6 Oppsummering og konklusjon

I dette kapittelet har vi belyst endringene av knutepunktordningen ut fra tre faser. Disse viser hvordan en ny institusjonell ordning ble opprettet, deretter hvordan den ble evaluert, etterfulgt av avvikling, og til sist hvordan knutepunktinstitusjonene ble overført fra Stortinget til Kulturrådet. På bakgrunn av disse endringen har vi drøftet et overordnet spørsmål om hvilke funksjoner Stortinget og Kulturdepartementet tilla knutepunktordningen, og hvordan disse funksjonene har blitt omdefinert over tid. Dette har vi belyst med utgangspunkt i institusjonsteori og nærmere bestemt begreper om institusjonalisering og de-institusjonalisering.

I den første fasen (1991–2008) ser vi tegn til institusjonalisering med en økende grad av enighet og klarhet om hvilke funksjoner knutepunktinstitusjonene skulle ha, hvilke suksesskriterier man målte dem mot, og at tilgangen på ressurser var en rutine. Denne retningen på prosessen var imidlertid ikke helt entydig. Funksjonene Kulturdepartementet ønsket å dekke med knutepunktordningen, har gradvis blitt omdefinert –og først i Stortinget. Ordningen ble i utgangspunktet laget for etablerte institusjoner, og de skulle være et funksjonelt nettverk mellom regionale/lokale institusjoner og staten. De etablerte institusjonene ble imidlertid ikke sentrale i ordningen. Statusen som knutepunktinstitusjon ble tildelt festivaler, i all hovedsak musikkfestivaler. Festivalene er løsere organisert enn etablerte institusjoner. De arrangeres som oftest bare en gang i året og konkurrerer

om ressurser, utøvere og publikum. Etter at flere festivaler hadde fått status som knutepunktinstitusjon, la Kultur- og kirkedepartementet en melding frem for Stortinget. Hensikten var å endre innholdet i hva departementet la i begrepet knutepunktordning, til å være bedre tilpasset festivaler. Knutepunktfestivalene ble tillagt nye forventninger og suksesskriterier. Samtidig la den nye tolkningen av hvilke funksjoner knutepunktinstitusjonene skulle ha, grunnlaget for evalueringen departementet gjennomførte, og som førte til avviklingen av ordningen og overføringen til Kulturrådet.

De nye suksesskriteriene, evalueringen så vel som avviklingen, skapte offentlig debatt. Denne har vi belyst som fase to (2009–2015) med utgangspunkt i spørsmålet om kulturaktørenes syn på knutepunktordningens funksjoner, forvaltning og endringer. Debatten viser politisk uenighet og klare tegn til de-institusjonalisering. Det var uenighet om både ressursfordeling og begrunnelsene for hvilke funksjoner som tillegges knutepunktfestivalene. Den institusjonelle ordningen som var utviklet som en nettverksmodell i den første fasen, ble omdefinert. Suksesskriteriene var omstridt, og det var en tiltakende uenighet om festivalene hadde klart å fylle denne rollen. Tilgangen til ressurser ble utfordret og det ble mer kamp om ressursene. En slik uenighet om hvordan ressursene ble brukt, som samtidig bygget på ulike begrunnelser, førte til at institusjonelle ordninger ikke ble oppfattet som legitime.

Gjennomgangen av de to første fasene har vist at funksjonene Kulturdepartementet og Stortinget ønsket å dekke med knutepunktordningen, gradvis har blitt omdefinert og ikke minst omstridt. På bakgrunn av denne uenigheten, og begrunnelsene som ble brukt i disse to første fasene, har vi trukket ut to forskjellige institusjonelle modeller: en *nettverksmodell*, som består av etablerte lokale institusjoner som er spredt ut over hele landet og til sammen skaper et nasjonalt nettverk og samler nasjonen i «ett rike», og en *konkurransemodell*, som består av løsere organiserte festivaler som i større grad vurderes enkeltvis og konkurrerer om ressurser, artister og publikum.

I våre analyser av den tredje og siste fasen (2016–2022), som også pågår i dag, finner vi elementer av begge disse modellene. Som vi har sett, ble 15 av de 16 festivalene som tidligere var tildelt statusen knutepunkt, overført fra Stortinget til Norsk kulturfond, og dermed lagt under Kulturrådet fra og med 2016. Mens de tolv musikkfestivalene ble overført til musikkformål, ble de øvrige tre overført til andre relevante ordninger. Med denne overføringen skal tidligere knutepunktfestivaler vurderes av Kulturrådet og i sammenheng med øvrige festivaler og arrangører.

Dette innebærer spesielt to viktige endringer. Den ene er at Kulturrådet skal forvalte støtten. Stortinget skal ikke blande seg inn i hvordan

støtten forvaltes, ut fra prinsippet om armlengdes avstand. Dette har Stortingets kulturkomitéikke klart å forholde seg til, noe Fidjestøls (2015) gjennomgang av Kulturrådets historie viser at slett ikke er noe nytt. Den andre viktige endringen er at de tidligere knutepunktfestivalene skal vurderes enkeltvis og på lik linje med de øvrige festivalene. Dermed står de i et konkurranseforhold til andre festivaler, og nettverksfunksjonen får mindre betydning. Både i Kulturrådet, Kulturdepartementet og Stortinget argumenteres det for en utjevning i tilskuddsnivå mellom sammenlignbare festivaler. Samtidig argumenterer de samme aktørene ut fra en nettverksmodell, hvor hver festival vil være en del av en nasjonal helhet som bygger på samarbeid og geografisk fordeling av støtte til festivaler. Disse ulike argumentene viser til ulike former for organisering som virker i hver sin retning. I kapittelet om musikkfestivaler går vi i dybden på hvordan nettverksmodellen fungerer overfor musikkfestivaler, og hva som har stått på spill etter at konkurranseaspektet har blitt ledende for forvaltningen av offentlig støtte til musikkfestivaler.

Referanser

Asdal, K. & Reinertsen, H. (2020). *Hvordan gjøre dokumentanalyse: En praksisorientert metode*. Cappelen Damm Akademisk.

Bjørkås, S. (2004). Kvalitetsparadokset. I S. Meyer & S. Bjørkås (Red.), *Risikosoner: Om kunst, makt og endring* (s. 115–136). Norsk kulturråd. Rapport nr. 33.

Fidjestøl, A. (2015). *Eit eige rom: Norsk kulturråd 1965–2015*. Samlaget.

Henningsen, E. (2015). Kulturpolitikkens sedimentering: Kulturløftet som kulturpolitisk vekstperiode. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift, 18*(1), 28–40.

Innst. S. nr. 168 (2007–2008). *Innstilling til Stortinget fra familie- og kulturkomiteen om kriterium for knutepunktstatus og vurdering av gjennomføring av knutepunktoppdraget*. https://www.stortinget.no/globalassets/pdf/innstillinger/stortinget/2007-2008/inns-200708-168.pdf (besøkt 08.03.2022).

Innst. 14 S (2015–2016). *Innstilling til Stortinget fra familie- og kulturkomiteen: Prop. 1 S (2015–2016) og Prop. 1 S Tillegg 1 (2015–2016)*. https://www.stortinget.no/globalassets/pdf/innstillinger/stortinget/2015-2016/inns-201516-014.pdf (besøkt 08.03.2022)

Innst. 14 S (2019–2020). *Innstilling fra familie- og kulturkomiteen om bevilgninger på statsbudsjettet for 2020, kapitler under Barne- og*

familiedepartementet, Kulturdepartementet og Klima- og miljødepartementet. https://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Publikasjoner/Innstillinger/Stortinget/2019-2020/inns-201920-014s/?all=true (besøkt 07.03.2022).

March, J.G. & Olsen, J.P. (1989). *Rediscovering institutions*. The Free Press.

March, J.G. & Olsen, J.P. (1995). *Democratic governance*. The Free Press.

NOU 1988:28 (1988). *Med viten og vilje*. Universitets- og høyskoleutvalget.

Olsen, J.P. (2007). *Mellom økonomi og kultur: Det europeiske universitetet i endring*. AREAN Working Paper 08.

Prop. 1 S (2013–2014). *For budsjettåret 2014 under Kulturdepartementet*. Kulturdepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/prop-1-s-20132014/id740212/ (besøkt 08.03.2022).

Prop. 1 S (2015–2016). *For budsjettåret 2016 under Kulturdepartementet*. Kulturdepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/prop.-1-s-kud-20152016/id2456056/ (besøkt 08.03.2022).

St.meld. nr. 10 (2007–2008). *Knutepunkt: Kriterium for knutepunktstatus og vurdering av gjennomføring av knutepunktoppdraget*. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/Stmeld-nr-10-2007-2008-/id494857/ (besøkt 08.03.2022).

St.meld. nr. 22 (1999–2000). *Kjelder til kunnskap og oppleving*. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stmeld-nr-22-1999-2000-/id192730/ (besøkt 08.03.2022).

St.meld. nr. 61 (1991–1992). *Kultur i tiden*. https://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Stortingsforhandlinger/Lesevisning/?p=1991-92&paid=3&wid=d&psid=DIVL1566&s=True (besøkt 08.03.2022).

St.prp. 1 S (2007–2008). *For budsjettåret 2008 under Kultur- og kirkedepartementet*. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stprp-nr-1-2007-2008-/id483793/ (besøkt 08.09.2022).

Stortinget (2015). Møteprotokoll onsdag den 9. desember 2015 kl. 10. https://www.stortinget.no/globalassets/pdf/referater/stortinget/2015-2016/s151209.pdf (besøkt 08.03.2022).

Kapittel 4

Tilskuddsordningen for musikkfestivaler: svøpt og helstøpt?

Heidi Bergsli og Therese Dokken

4.1 Innledning

Det har blitt stilt spørsmål ved om «festivaliseringen av kulturlivet» er mer myte enn fakta, hvis en vurderer omfang og kommunale innsatsmidler i norsk sammenheng (Mangset mfl., 2017). Det som likevel understøtter observasjonen av en «festivalisering», er doblingen i festivaldeltakelse mellom 1999 og 2011, i tillegg til at store musikkfestivaler har kommet til utover på 2000-tallet (Kleppe mfl., 2019, s. 44). Omfanget av festivaler og konsertarrangører i Norge er høyst usikkert, ikke minst fordi dette tallet er i fluks. Dessuten er festivalbegrepet, som vi så i kapittel 1, i flyt. Det er likevel ikke tvil om at festivalen er en sentral arena for konsertformidling, som Kulturrådets Tilskuddsordning for musikkfestivaler er et av de viktigste nasjonale virkemidlene for å stimulere (Kulturrådet, 2021, s. 33).

Kulturrådet skal i samsvar med overordnet kulturpolitisk ansvar bidra til at musikk av høy kvalitet og med mangfoldige uttrykk skapes, produseres og formidles til flest mulig (Norsk Kulturfond, 2019). Kulturfondets viktigste tilskudd på musikkområdet forvaltes gjennom ordningene for det *prosjekt-baserte* musikklivet, i motsetning til det institusjonelle musikkfeltet. Musikk har den klart største avsetningen blant de sju fagområdene som Norsk kulturfond gir tilskudd til. For 2020 var avsetningen på musikkområdet på nær 400 millioner kroner, fra en totalavsetning på drøyt en milliard kroner (Kulturrådet, 2021).

Musikkfestivaler er den eneste *festivaltypen* som har en særskilt ordning i Kulturfondet. Det er kun denne ordningen som definerer hva en festival er for sitt formål, nemlig arrangører som har «offentlige konserter som sitt primære virkeområde, som arrangeres årlig eller annethvert år og varer i minst to dager».[1] Tilskuddsordningen for musikkfestivaler er det klart største blant åtte tilskuddsområder for musikk, med en tildeling på 39 prosent av den totale musikkavsetningen i 2019 (Kulturrådet, 2020).[2] I 2021 var avsetningen for musikkfestivaler på rundt 160 millioner kroner. Midlene ble fordelt på 171 av 278 festivalarrangører som hadde søkt tilskudd dette året.[3] Da ordningen fra og med 2018 samlet små og nye festivaler som tidligere hadde fått tilskudd fra Arrangørstøtte musikk, så vel som festivalene som hadde hatt knutepunktstatus, ble spennet stort og «portvokterfunksjonen» sentral.

I dette kapittelet undersøker vi hvordan Kulturrådet forvalter Tilskuddsordningen for musikkfestivaler med hensyn til kulturpolitiske mål og musikkfestivalers behov. Vi studerer hvordan utviklingen av forvaltningsordningen og praktiseringen av den har vært, i lys av disse hensynene de siste årene. Vi er spesielt opptatt av å diskutere hvordan tilskuddsordningen for musikkfestivaler har vært justert for å ivareta hensyn til både forutsigbarhet og fleksibilitet for festivalarrangører, og hvordan stimulering av festivalfeltet som helhet forstås. Vi går derfor nærmere inn på hvorvidt tilskuddsordningen stimulerer geografisk spredning og sjangermessig fordeling, samt hvordan den stimulerer mangfold og målgruppen barn og unge. Vi skal også gi festivalarrangørenes og artisters perspektiver på hvordan tilskuddsordningen treffer, og hvordan endringer i festivalmarkedet påvirker ordningen.

4.2 Metode og datagrunnlag

Dette kapittelets metodegrunnlag er basert på dokumentstudier, intervjuer og statistiske analyser.

---

1 Støtteordning musikkfestivaler, https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/musikkfestivaler (besøkt 24.01.2023).

2 Øvrige tilskuddsområder er musikere og musikkensembler (18 % av tilskuddsordningen), driftsstøtte musikkformål (16 %), musikkarrangører (9 %), bestillingsverk og produksjonsstøtte (7 %), publiseringsstøtte (6 %), ymse tiltak (3 %) og kirkemusikk (2 %).

3 Data fra Kulturrådets egen oppsummering samt https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/musikkfestivaler/tildelinger/2021/2021 (besøkt 24.01.2023).

Vi har analysert dokumentmateriale fra Kulturrådets arkiver i form av møtereferater, vedtaksprotokoller, søknadsmateriale og årsoppsummeringer, i det som benevnes som praksisorientert dokumentanalyse (Asdal & Reinertsen, 2020). Det innebærer at dokumentene ses som en integrert del av Kulturrådets festivalforvaltning. I tillegg har vi analysert offentlige dokumenter tilgjengelig på Kulturrådets nettportal. Dette dreier seg om områdeplan, retningslinjer, årsoppsummeringer og vedtakslister.

Intervjumaterialet gir dybdekunnskap om hvordan Kulturrådets Tilskuddsordning for musikkfestivaler fungerer i ivaretakelsen av kulturpolitiske mål og overfor festivalarrangører. Intervju med ulike nøkkelaktører gir innsikt og perspektiver som gir integrerte forståelser (Halvorsen, 2009). Vårt materiale består av semistrukturerte intervjuer med utvalgsleder og et utvalgsmedlem, fagansvarlig for musikk og en rådgiver i Kulturfondet, seks festivaldirektører, en styreleder for en musikkfestival og to artister. Intervjuene er gjennomført primært som digitale møter i perioden juni 2021 til januar 2022. De har hatt en varighet på en til halvannen time. De er transkriberte, og i sitering er muntlige fyllord utelatt for lesbarhetens skyld. Intervjuene er anonymisert med dato for intervju der det er hensiktsmessig.

Tallgrunnlaget som ligger til grunn for vurderingen av utviklingen av tilskuddsordningene, er komplekst og samlet på forskjellige vis. Vi har først benyttet *uoffisielle vedtaksprotokoller* (kapittelavsnitt 4.4 i diskusjon av mønstre i tildeling og avslag på Tilskuddsordningen for musikkfestivaler 2013–2021). Som vi gjennomgående har gjort i kapittel 5, har vi for det andre benyttet oss av de *offisielle vedtakslistene* der dette er mulig for perioden 2016–2021, slik at materialet kan ettersees i størst mulig utstrekning.

Vi har til sist fått oversendt et tallmateriale fra Kulturrådets administrasjon for å få et bilde av tilskudd per arrangørår.[4] Vi bruker dette materialet som grunnlag for tabell 4.1 og 4.2, samt for figurene som viser sjangerfordeling. Kategoriene er konsistente med de gjeldende kategoriene for musikk i Kulturfondet per 2022, samt at Kulturrådet har gjort en manuell vurdering av hvilke festivaler som inngår i de respektive sjangerkategoriene. Flere søkere til arrangørordningen befinner seg dessuten i grenseland mellom hva som vurderes å være en festival, og hva som vurderes å være konsertserier eller annet. Det ligger derfor skjønnsmessige faktorer til grunn for helheten i Kulturrådets administrasjon sitt tallmateriale. Utgangspunktet for dette tallmaterialet er de tildelingene som gjelder for det aktuelle avsetnings-/gjennomføringsår, uavhengig av når søknaden er behandlet og til

4 Vi fikk oversendt dette materialet 07.03.2022, med revideringer 18.03.2022. Takk til Per Einar Brænden i Kulturrådet som har sammenstilt materialet.

hvilken tilskuddsordning søknaden ble innsendt. Materialet inkluderer tilskudd tildelt både gjennom Tilskuddsordningen for musikkfestivaler og Arrangørstøtte-ordningen. Søknad fra en gitt festival er som utgangspunkt telt kun én gang per avsetningsår. Dette er et komplekst tallmateriale som avviker noe både fra vedtakslistene som Kulturrådet publiserer, og fra teksten som beskriver søknadsrundene på Kulturrådets nettsider. Gitt denne kompleksiteten er datauthentingen tatt med forbehold om mindre avvik i tallmaterialet.

4.3 Formål og retningslinjer i Tilskuddsordningen for musikkfestivaler

Tilskuddsordningen for musikkfestivaler styres og forvaltes gjennom en rekke formål som bunner i kulturpolitiske mål. Områdeplanen for musikk er det sentrale styringsdokumentet for ordningen.

Den gjeldende områdeplanen for musikkområdet ble vedtatt høsten 2019 og revideres nå i tråd med Kulturrådets nye strategi (2021–24). Planen presiserer at statens ansvar for å stimulere arrangør- og festivalfeltet nå er samlet hos Kulturrådet, og at «tilskuddene styrker infrastrukturen for konsertfremføring i Norge og bidrar til at musikk i alle sjangre kan møte et stort publikum over hele landet og få verdi og betydning i offentligheten» (Norsk Kulturfond, 2019). Områdeplanen vektlegger at arrangørfeltet skal sees i sammenheng, og at det er et mål å tilstrebe en nasjonal spredning av konserttilbud, både ved å støtte helårsarrangører og «faste» festival-arrangører, men også små og nye arrangører, inklusive på mindre steder.

Formålet med tilskuddsordningene er å stimulere til at et fritt, mangfoldig og profesjonelt musikkliv utvikles med høy kvalitet, fra musikken skapes og produseres til dens formidling (Norsk Kulturfond, 2019). Tilskudd skal bidra til å bedre arbeidsbetingelsene til både nye og etablerte artister, komponister og formidlere, til utviklingen av tilgjengelige musikkarenaer og til at marginale uttrykksformer kan utvikles og formidles. Ordningen skal dessuten bidra til å styrke ytringsfrihet, inkludering og miljømessige bærekraftutfordringer. I gjeldende områdeplan er produksjon og formidling av musikk av høy kvalitet til barn og unge et særskilt innsatsområde.

I 2020 fikk Kulturrådet koordineringsansvar for mangfold, inkludering og deltakelse, basert på et overordnet kulturpolitisk prinsipp som skal ivaretas også i musikkordningen. Det nye koordineringsansvaret innebar at

formålene for Tilskuddsordningen for musikkfestivaler ble endret i 2020. Tilskuddsordningens formål 1–7, gjengitt i boks 4.1, er konstante etter revisjon av retningslinjene i 2016.[5] Formål 8–10 er nye og omhandler kulturelt og sosialt mangfold, samt inkludering i produksjon, formidling og publikum.

↘ **Boks 4.1** Formål for Kulturrådets Tilskuddsordning for musikkfestivaler

1. Gjøre musikk og andre kunstuttrykk av høy kvalitet tilgjengelig for flest mulig
2. Bidra til kunstnerisk fornyelse og utvikling av musikk i alle sjangere, skapt og produsert i samtiden
3. Formidle, videreutvikle og bevare ulike musikktradisjoner
4. Stimulere nye former for formidling og programmering
5. Bidra til at det skapes både fleksibilitet og forutsigbarhet i festivalfeltet
6. Bidra til samspill og kompetansedeling mellom aktører lokalt, regionalt og nasjonalt
7. Fremme produksjon og formidling av musikk og annen kunst til barn og unge
8. Fremme produksjon og formidling av musikk og annen kunst med innhold og/eller aktører som omfattes av kulturelt mangfold slik det er definert i Kulturrådets oppdrag som nasjonal koordinator for mangfold
9. Fremme produksjon og formidling av musikk og annen kunst til publikum som omfattes av / representerer kulturelt mangfold slik det er definert i Kulturrådets oppdrag som nasjonal koordinator for mangfold
10. Fremme produksjon og formidling av musikk og annen kunst til publikum i alle aldre og med ulike sosiale og økonomiske forutsetninger

Kulturpolitiske formål om kunstnerisk kvalitet, fornying og mangfold, både i produksjon og formidling, er tydelig omsatt fra områdeplan til formålene for Tilskuddsordningen for musikkfestivaler. Siden musikkformidling som støttes gjennom ordningen, skal innebære geografisk spredning, sjangerbredde og det å nå et mangfoldig publikum, ser fagutvalget og administrasjonen i Kulturrådet en helhetlig vurdering av alle søknader til ordningen som nødvendig, slik også retningslinjene for tildeling av tilskudd til musikkfestivaler legger føringer for. Disse baseres på ordningens

5 Den største endringen er at det tredje formålet fremhevet inkludering av det samiske, som ble fjernet i 2020.

formål så vel som i følgende *arrangørmessige* og *forankringsmessige* hensyn (funksjoner og kvaliteter ved festivaler):[6]

- *Egenart* i kunstnerisk profil, programmering og formidling
- Regional, nasjonal eller internasjonal *betydning*
- *Geografisk* spredning av tilskuddsmidlene
- Langsiktighet i *medfinansiering* fra fylke og kommune
- Sunn *økonomi* og åpenhet med hensyn til selskapsstruktur og økonomiflyt, god gjennomføringsevne, organisering, ressursutnyttelse, egeninntjening, økonomisk soliditet og stabilitet
- Honorarpolitikk og profesjonell *honorering*

Formålene og hensynene innebærer at enkeltsøknadene om tilskudd vurderes ut fra en rekke kulturpolitiske og faglige hensyn i en samlet vurdering av innhold, profesjonalitet og kunstnerisk kvalitet. I tillegg vurderes søknadene om festivaltilskudd i sammenheng når det gjøres prioriteringer i behandlingsrundene. Dette betyr at geografisk fordeling av tilskudd kan få betydning for hvilke festivalarrangører som støttes.

Det faglige kvalitetskravet har ligget fast i krav til festivalsøker om å beskrive målet med festivalen, dens plass i kunst- og kulturlivet, og hvordan det samarbeides med andre festivaler og kulturaktører. I 2020 kom det også henstilling i retningslinjene om at søkere skal redegjøre for kulturpolitiske/samfunnsmessige hensyn i festivalens arbeid med kulturelt mangfold, inkludering, tilgjengelighet og redusert miljøbelastning. Dermed er bærekraft kommet inn som et ansvarsområde, som Kulturrådet ønsker at festivalene skal reflektere i sin utvikling.

Samlet sett utgjør formålene og retningslinjene som skal tas til vurdering i søknadsbehandlingen, et kompleks knippe hensyn. Som vi diskuterer i kapittel 2.5, veier kunstneriske og faglige kvalitetskriterier tyngst i vurderingen av festivalsøknader, mens kulturpolitiske mål, slik som mangfold og bærekraft, inngår som tilleggsdimensjoner. Til sammen skal disse hensynene veies mellom tildeling til etablerte festivaler og nykommere, mellom festivaler som har «en god utvikling over tid», og nye interessante initiativ.[7] Forvaltningen av ordningen skal derfor bidra til at festivalinfrastrukturen dekker hele landet, og at tilkudd stimulerer hele skalaen av arrangører, fra de små til de store. Forvaltningen av ordningen innebærer derfor formål om samlede vurderinger som bidrar til å skape både forutsigbarhet og

6 Se Retningslinjer for Tilskuddsordning for musikkfestivaler, revidert mars 2021.

7 Intervju med rådgiver i Kulturrådet 17.11.2021.

fleksibilitet i festivalfeltet. Dette formålet ble inkludert i Retningslinjer for Kulturfondets Tilskuddsordning for musikkfestivaler i 2017.

4.4 Forvaltning mellom forutsigbarhet og fleksibilitet

Arrangørstøtteordningen ble opprettet for rytmisk musikk i 2009 og åpnet mellom 2012 og 2018 for at festivalarrangementer (og enkeltkonserter) som ikke kvalifiserte til tilskudd fra ordningen for musikkfestivaler, kunne få arrangørstøtte. Flere mindre festivaler med gode initiativ og ideer, som ikke var prioritert på festivalordningen grunnet lite omfang, kort historikk eller uten tilstrekkelig profesjonalitet i organisasjonen, kunne få tilskudd gjennom Arrangørordningen.[8]

Året 2018 ble et omdreiningspunkt for forvaltningen av Tilskuddsordningen for musikkfestivaler. Da ble festivalsøknader overført fra Arrangørstøtteordningen for å skjerme konsertarrangører fra konkurranse med festivaler. Kulturrådet ønsket at arrangørfeltet skulle sees i sammenheng.[9] Det ble også tydelig at antall festivalsøknader og tildelinger hadde vært langt høyere og mer konstant over tid enn det som var synliggjort i festivalordningen.[10] I tillegg ble de tolv musikkfestivalene som hadde hatt knutepunktstatus, realitetsbehandlet på linje med de andre festivalsøkerne i 2018. Disse festivalene hadde vært sikret opprettholdelse av tilskuddsnivå etter overgangen fra Kulturdepartementet til Kulturrådet i 2016.

Kulturrådets Musikkutvalg for arrangør- og festivalstøtte behandler søknader som kommer til Tilskuddsordningen for festivaler og Arrangørstøtteordningen for musikk, og består av medlemmer med musikkfaglig og arrangørfaglig kompetanse. I søknadsbehandlingen i 2018 bemerket utvalget at overføringen fra Arrangørtilskuddsordningen hadde gitt store utslag: «Summen av antall festivaler med søknader til, eller tilsagn fra festivalavsetningen for 2018 har med et antall på rundt 275, aldri vært høyere, og befinner seg rundt 40 prosent høyere enn antall festivalsøknader før det ble åpnet for å gi arrangørtilskudd til festivaler.»[11] Før dette hadde

8 Musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte, sak 16/520, referat fra møte 28.–30.12.2016.
9 Kommunikasjon med rådgiver i Kulturrådet, 23.03.2022.
10 Kommunikasjon med rådgiver i Kulturrådet, 23.03.2022.
11 Musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte, sak 18/14-8, referat fra møte 20.–21.11. og 28.–30.11.2018, s. 10.

det kommet mellom 160 og 180 søknader per år til Tilskuddsordningen for musikkfestivaler. Samtidig prioriterte Kulturrådet få av disse mindre festivalsøkerne, «siden veletablerte festivaler nødvendigvis må binde opp vesentlige deler av avsetningen fra år til år, og siden nye festivaler gjerne trenger noen år på å bli nettopp veletablerte».[12]

De fleste festivalsøkere har de siste årene fått støtte gjennom Tilskuddsordningen for musikkfestivaler. Antall musikkfestivaler som har fått tilskudd hvert år, har økt i perioden 2016–2021, fra 158 festivaler i 2016 til 181 festivaler i 2021 (se tabell 4.1). Hvert år er det imidlertid fortsatt mange som har mottatt tilskudd gjennom Arrangørstøtteordningen – musikk. I 2016 gjaldt dette 50 av de i alt 158 festivalene som fikk tilskudd, men i de påfølgende årene har antallet vært betraktelig lavere. I 2020 var det bare to av de 179 festivalene som mottok tilskudd gjennom Arrangørstøtteordningen – musikk, mens antallet økte igjen i 2021. Festivalene som mottar arrangørstøtte istedenfor tilskudd på musikkfestivalordningen, er gjerne festivaler som mottar mindre beløp. Kulturrådet har derfor fremdeles en praksis med å tildele tilskudd på tvers av de to ordningene.

↘ **Tabell 4.1** Oversikt over festivaler med tildelte midler fra Tilskuddsordningen for musikkfestivaler og Arrangørstøtte i perioden 2016–2021

	2016*	2017*	2018	2019	2020	2021
Antall festivaler som har tildelte midler	158	149	156	167	179	181
Antall festivaler som fikk arrangørstøtte	50	4	8	6	2	15
Summen av bevilgninger i mill. kr	137,3	143,0	150,3	153,1	158,3	163,5
Antall festivaler som hadde midler fra tidligere tilsagn	6	10	0	48	52	5
Median tilskudd (i kroner)	200 000	200 000	255 000	275 000	250 000	300 000
Minste tilskudd (i kroner)	30 000	30 000	50 000	50 000	25 000	20 000
Høyeste tilskudd (i mill. kr)	20,8	20,8	19,6	19,6	19,8	20,0

* Inkluderer videreførte knutepunktsfestivaler for 2016 og 2017 (ikke realitetsbehandlet). Kilde: Tallmateriale sammenstilt av Kulturrådet.

12 Referat fra møte i Musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte 07.12.2020.

I tillegg melder Kulturrådet i beskrivelsen av søknadsrunden for 2021 at rådet over flere år har erfart at anslagsvis 60–80 festivalarrangører søker til Ordning for konsertarrangører i løpet av et år. Det samlede antallet musikkfestivaler som søker tilskudd i Kulturfondet, kan derfor være nærmere 300.[13]

Forvaltningen av ordningen baseres på at den er en virksomhetsstøtteordning som skal ivareta et *helt festivalfelt i utvikling*. Tilskudd tildeles derfor etter prinsipper om at festivaler skal ha et utviklingsløp og kunne bli en del av regional kulturpolitikk.[14] «Veletablerte» festivaler betegnes som levedyktige virksomheter med profesjonell gjennomføring og infrastruktur, et etablert publikumstilfang og en kunstnerisk profil. Disse hensynene i forvaltningen av tilskuddsordningen begrunner at noen midler bindes opp i denne typen festivaler. Det begrunner også, ifølge Kulturrådet, at det er få nye festivaler som får tilskudd hvert år, siden etablering av en festival er krevende og kompleks.[15]

Forutsigbarhet for etablerte festivalarrangører kan stimuleres ved bruk av flerårige tilsagn. Som vi ser av tabell 4.1, har summen av bevilgningene for hvert enkelt år mellom 2016 og 2021 økt i løpet av perioden, fra 137 millioner i 2016 til 163 millioner i 2021. Festivalene har enten fått tilskudd for ett år eller som flerårige tilsagn. Hvor mange arrangører som har midler fra tidligere tilsagn, har variert mye. I 2018 var det ingen av festivalene som hadde midler fra et flerårig tilsagn gitt tidligere, mens i 2019 hadde 48 av de 167 festivalene midler som var gitt tidligere. Denne variasjonen skyldes at praksisen med å innvilge flerårige tilsagn i én enkelt søknadsrunde har variert, og dette påvirker hvor mange av festivalene som har en slik langsiktig, forutsigbar finansiering uten å søke på nytt hvert år. I kapittel 5 ser vi på forvaltningspraksisen av Tilskuddsordningen for musikkfestivaler med utgangspunkt i behandlingen av søknadene som kommer inn hvert år (avsnitt 5.3). Mens ingen festivaler fikk innvilget flerårige tilsagn i 2017, fikk 48 festivaler flerårige tilsagn da de søkte i runden for 2018 (se tabell 5.1 i kapittel 5 for mer informasjon). Disse 48 festivalene er de som i 2019 hadde midler fra tidligere tilsagn i tabell 4.1.

Innlemming av knutepunktfestivalene og de mindre festivalene som tidligere hadde fått arrangørtilskudd på Tilskuddsordning for musikkfestivaler, har medført kontinuerlige justeringer som berører forutsigbarhet

13 https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/musikkfestivaler/tildelinger/2021/2021 (besøkt 24.01.2023).

14 Kommunikasjon med en leder i Kulturrådet 18.02.2022.

15 Kommunikasjon med rådgiver i Kulturrådet 18.02.2022.

og fleksibilitet for å imøtekomme behov for like konkurransevilkår, men også forutsigbare rammer og mulighet for nyetableringer.

4.5 Justeringer for en helhetlig forvaltning

Debattene rundt konkurransefordelene til knutepunktfestivalene overfor øvrige festivaler og de skjeve tilskuddsnivåene synliggjorde behov for en viss utjevning i tilskuddsnivå da knutepunktfestivalene ble innlemmet i Kulturrådet. I 2016 vurderte Musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte at man var tjent med å trekke av fem prosent fra den tidligere avsetningen til knutepunktfestivalene til fordeling på forskjellige festivaler i ordningen. Begrunnelsen var at et høyere tilskudd til knutepunktfestivalene hadde hatt sammenheng med «kompetansedelingsoppdraget» (koordinering og samarbeid mellom festivaler, se kapittel 3), som utvalget nå mente skulle forventes av alle aktører som får tilskudd fra Kulturrådet.[16]

Justeringene i ordningen i 2018 ga en kursendring i behandlingen av søknader, med mer vekt på forutsigbarhet. Fagutvalget ønsket å vektlegge festivaler som «langsiktige tiltak og virksomheter – og med tilhørende utviklingskurver over tid».[17] Begrunnelsen for denne tilnærmingen var å ta hensyn til bevaring og utvikling, gitt at avsetningene har vært rimelig konstante (se tabell 4.1). I dette utvalgsmøtet ble det også påpekt at hele 53 festivaler fikk flerårige tilsagn i 2018, og at det måtte en forskjellsbehandling til for å bremse praksisen. Tilnærmingen som utvalget ønsket å videreføre, var å etablere «et fornyet fokus på forutsigbarhet og mer dynamisk langsiktighet».[18] Tre former for justeringer skulle imøtekomme behovet for forutsigbarhet.

For det *første* har Musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte midlertidig begrenset varigheten for tilsagn. Etter at retningslinjene for tilskuddsordningen hadde blitt revidert i 2018, ble det en nær tredobling av antall festivaler som fikk flerårige tilsagn. Utvalget hadde likevel holdt tilbake på antall tilsagn over tre år for å ivareta inntreden av nyetablerte festivaler innunder ordningen. For å bedre vurdere mangfoldet og helheten

16 Musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte, sak 16/520, referat fra møte 28.–30.12.16.

17 Musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte, sak 18/14-8, referat fra møte 20.–21.11.2018 og 28.–30.11.2018, s. 12.

18 Musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte, sak 18/14-8, referat fra møte 20.–21.11.2018 og 28.–30.11.2018, s. 12.

i tilskuddstildelingen bestemte utvalget seg for å «begrense alle tilsagn til og med 2020, for å se alle festivaler i sammenheng og sikre grundige, faglige og helhetlige vurderinger av alle – både som enkeltfestivaler, som del av grupper med sammenlignbare festivaler og som del av helheten nasjonalt».[19] I 2020 ble maksimal lengde på flerårig finansiering redusert fra fem til tre år (Årsoppsummering musikk, 2020). Kulturrådet ønsker nå å få på plass mer utstrakt bruk av tilsagn for årene fremover.[20] Det er dermed uklart hvor viktig flerårige tilsagn blir for festivalers forutsigbarhet i statlig tilskudd.

Et *andre* tiltak for å øke forutsigbarheten for arrangører er at festivaler som blir avholdt tidlig på året, oppfordres til å søke enda et år tidligere, det vil si to år i forkant av arrangementet. Etter 2018 ble det for det *tredje* også vedtatt at festivaler med tilskuddsnivå over 200 000 kroner ikke kan gis vesentlige reduksjoner uten å bli varslet på forhånd. Målet er å styrke både forutsigbarhet og fleksibilitet, uten at tilskuddsordningen låses til langsiktig finansiering (flerårige tilsagn).

På denne bakgrunnen oppsummeres 2019 med at det overordnede fokus i søknadsbehandlingen var «større grad av likebehandling mellom ellers tilstrekkelig sammenlignbare festivaler, økt forutsigbarhet uten at det i for stor grad skal legge begrensninger for utviklingen i feltet, kunstnerisk mangfold i programmene og god nasjonal spredning av festivaler til publikum over hele landet» (Årsoppsummering musikk, 2019, s. 1–2). Når 2020 skal oppsummeres, fremheves således det *helhetlige* ansvaret ved de prioriteringene som er gjort i tildelingen som grunnlag for «en best mulig nasjonal helhet i musikkfestivaltilbudet» (Årsoppsummeringen for musikk, 2020, s. 2).

Kulturrådet har på denne måten utviklet en forvaltning av tilskuddsordningen som fremmer hensynet til forutsigbarhet for festivalene, og som stimulerer til at festivaler har «en god utvikling over tid». Denne tilnærmingen reflekteres også i forvaltningspraksis tilbake i tid, når vi gjennomgår mønstre i tildelinger etter 2013.

---

19 Musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte, sak 18/14-8, referat fra møte 20.–21.11.2018 og 28.–30.11.2018.

20 Kommunikasjon med rådgiver Kulturrådet 18.02.2022.

4.6 Trender i søknader og tildelinger

Vi har gjennomgått ikke-offentlige vedtaksprotokoller for alle søknadsrunder til Tilskuddsordningen for musikkfestivaler hvert år i perioden 2013–2021 for å finne mønstre i søknader og fordeling av tilskudd.[21] Trendene viser at mange festivaler får forutsigbar støtte, og at få nye festivaler «tas inn» på ordningen, sammenlignet med antall søkere. Det har vært et relativt lite, men stabilt tilsig av nye festivalarrangører som har fått tilskudd, i underkant av ti festivaler i året.

For hele perioden 2013–2021 finner vi at drøyt 450 festivaler har søkt om tilskudd i ordningen fra en til flere ganger. I overkant av 70 festivaler har fått vedvarende tilskudd i hele perioden, da beregnet som tilskudd i minst åtte av de ni årene.[22] Årsaker til at festivaler kan ha ett eller flere års opphold fra ordningen, er at enkelte festivaler arrangeres annethvert år, enkelte forsømmer søknadsfristen, mens andre kan ha avlyst grunnet korona og søker om å overføre bevilgningen til påfølgende år.[23]

Drøyt 200 festivalarrangører har kun fått avslag i løpet av perioden, hvorav hele 175 arrangører kun har søkt tilskudd én gang. Blant festivalarrangører som har søkt tilskuddsordningen fra 2018,[24] har rundt 50 nye festivaler søkt og fått tilskuddsmidler for ett eller flere år. Blant dem har drøyt 20 festivalarrangører søkt og fått tilskudd i begge «koronaårene» 2020 og 2021. Nærmere 40 festivalarrangører som hadde fått tilskudd *før* 2021, søkte ikke om tilskudd for dette året.

Det større mønsteret er på denne bakgrunnen at en stor andel festivaler har mer eller mindre fast tilskudd på Tilskuddsordningen for musikkfestivaler, mens arrangører som får avslag, sjelden søker på nytt igjen. Kommer en «inn på ordningen», som det uttrykkes, er sannsynligheten stor for at

---

21 Tallmaterialet fra vedtaksprotokollene kan ha avvik grunnet at festivaler har endret navn o.l. Noen festivalarrangører kan for tidligere år ha fått tilskudd på ordningen for Arrangørstøtte. Vi har i vårt materiale fokusert på Tilskuddsordningen for musikkfestivaler og kun inkludert festivaler som har søkt denne ordningen eller blitt overført til Arrangørstøtteordningen, da dette er oppgitt i vedtaksprotokollene.

22 Her har vi inkludert festivaler som har blitt flyttet over til arrangementsstøtteordningen, der dette er oppgitt i vedtaksprotokollene.

23 Kommunikasjon med rådgiver Kulturrådet 18.02.2022.

24 Det kan være festivalarrangører som har fått arrangørstøtte frem til 2018, da det ble bestemt at festivalarrangører skulle søke på Tilskuddsordningen for musikkfestivaler. Det ble satt av to millioner kroner til overføring av festivaler som tidligere har fått arrangørstøtte dette året (Om søknadsrunden 2018: https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/musikkfestivaler/tildelinger/2018 (besøkt 24.01.2023)).

en får tilskudd for senere år. Samtidig er det ingen garanti, gitt at søknader vurderes etter kvalitet på programmering og faglig/arrangørmessig nivå. Som vi skriver i kapittel 2.8, fremstår søknadsbehandlingen som en kontinuerlig styring av tilskuddsmottakere mer enn som rene vurderinger av prosjektsøknader. Denne forvaltningspraksisen reflekterer også Kulturrådets ønske om å stimulere festivaler til å ha en god utvikling over tid. Denne forutsigbarheten i statlig støtte som tilskuddsordningen gir for en lang rekke etablerte festivaler, har flere positive effekter for arrangørene.

Betydningen av forutsigbarhet for festivalarrangører

For etablerte festivaler er tilskudd fra Kulturrådet en grunnstein som øvrige finansieringskilder bygger på, og som sikrer mer langsiktig planlegging, slik en leder for en festival som hadde knutepunktstatus, beskriver det:

> For oss er støtte fra Kulturrådet den viktigste finanseringen. Det er den største, og den mest langsiktige. […] Kulturrådet sin støtte er veldig viktig da den binder opp [fylket], og vår lokale kommune, til å støtte festivalen [….]. Selv om vi har hatt økende inntjening […] så ville det ikke vært mulig å arrangere festivalen uten Kulturrådets støtte. I tillegg så vet jeg ikke om vi da hadde fått støtte fra fylke eller kommune, altså hvis ikke vi hadde fått fra Kulturrådet. Støtten fra Kulturrådet gir oss mulighet til å planlegge langsiktig, og det er helt sentralt for å drifte festivalen.[25]

Kommuner som huser festivaler, har gjerne vært støttespillere fra starten av, men varierende kommuneøkonomi gjør at den forutsigbarheten i lokale og regionale tilskudd, som lå i avtalen for de tidligere knutepunktfestivalene med fast prosentfordeling i tilskudd, ikke lenger kan tas for gitt. Det er også variasjoner i om kommuner inngår intensjonsavtaler om festivalstøtte. Tilskuddet fra Kulturrådet er for mange festivaler det viktigste og største. For festivallederen sitert overfor oppleves Kulturrådets ordning å nære kunstnerisk frihet og handlingsrom mer enn andre tilskuddsordninger, som erfares som mer øremerket konkrete politiske eller sosiale formål.[26]

De etablerte festivalarrangørene vi har intervjuet, ønsker seg flerårig tilskudd som går utover ett og tre år. Dette legitimeres i begrunnelser som at de leverer kvalitet, at de drifter profesjonelt, og at dagens ordning er

25 Intervju 24.05.2021.
26 Intervju 24.05.2021.

ressurskrevende og skaper mer byråkrati og uforutsigbarhet enn nødvendig. Styreleder for en festival mener Kulturrådets tilskudd med flerårige tilsagn kan gi en langsiktig driftssikkerhet, som kan motvirke andre og mer flyktige kjennetegn ved festivalarrangering:

> Det er så mye som er ustabilt ved en festival i seg selv. Festivalsjefen sitter på åremal, og festivaler har mange midlertidige stillinger fordi de er søknadsbaserte prosjektstillinger, ofte på deltid. Etter hvert begynner de fleste å gjøre noe annet. Festivalarbeid er ofte kun en midlertidig jobb, og dette bidrar til utskifting. Det er sårbart. Så det ville vært veldig fint om noe kunne være litt mer stabilt. Vi forandrer oss ikke fra år til år.[27]

Kulturrådets støtte med dens vektlegging av kunstnerisk kvalitet er en «grunntrygghet», som en festivalleder sier det, som gjør at festivalen tar kunstnerisk risiko.[28] Ifølge lederen er ikke forutsigbar støtte en «sovepute», men følges heller opp av en forpliktelse til å levere og til å ha kunstneriske ambisjoner. Kulturrådets tilskudd anses også å gi forutsigbarhet for artister gjennom anseelig honorering og økonomisk trygghet. Tilskudd oppleves således som skjerpende for festivalutvikling:

> [Tilskuddet] gjør at vi både kan rekruttere store navn og drive talentutvikling og bygge artister som man har tro på. Og det gjør at vi kan lage prosjekter. Vi kan samarbeide med lokale musikere og kunstnere på nasjonalt nivå, og drive ulike former for internasjonalt samarbeid. Det er også veldig viktig. Det ville ikke vært mulig å jobbe langsiktig med dette hvis ikke vi hadde hatt støtten fra Kulturrådet. Det er viktig økonomisk, men det gir også noen andre forpliktelser som man føler at man må følge opp.[29]

Noen festivaler, spesielt de veletablerte på ordningen som har fått et anselig tilskudd over lang tid, har gjerne en robust festivalorganisasjon som sikrer profesjonell og trygg drift, slik en festivalleder uttrykker:

> [Vi] er jo byens festival. Det er det faktisk viktig å si. Vi har andre, flotte festivaler […] som har gjort mye bra. Men om det begynner

27 Intervju 20.09.2021.
28 Intervju 10.12.2021.
29 Intervju 14.09.2021.

> å gå dårlig med [en annen festival i byen] eller at de som har holdt på med den så lenge ikke gidder å holde på med den mer, og ingen andre tar over fordi det er noe annet som er viktigere for dem – så forsvinner bare [den] festivalen. [Vår festival] forsvinner ikke bare. Hvis vi som jobber i staben her har gjort en dårlig jobb, så må direktøren gå, eller hvis styret ikke har passet på, så må styret gå […]. Men festivalen vil bestå, fordi den er basert på et sted og en historie […].[30]

Ønsket om flerårig tilskudd til etablerte festivaler begrunnes i profesjonalitet, men også i muligheten til å jobbe langsiktig. Et konkret forslag som legges frem av en festivalleder, er en ordning med driftsstøtte til etablerte festivaler for fem år, sammen med en løpende prosjektstøtteordning som kan omsøkes til samarbeidsprosjekter, bestillingsverk og andre aktiviteter som ikke planlegges flere år frem i tid.[31]

En annen positiv effekt av forutsigbare tilskudd i Kulturrådet som festivalledere trekker frem, er status og legitimitet. Statusen som tilskudd fra Kulturrådet gir, oppleves å bidra til å markere festivalen som en viktig aktør i kulturfeltet. Denne statusen gjør det mer interessant for næringslivet å jobbe med dem, det gjør festivalen mer attraktiv for private sponsorer og næringslivet, og den gir en form for legitimitet. Statlige tilskudd kan gi status lokalt og gjøre det lettere å få støtte andre steder.[32]

Tilskuddsordningen for musikkfestivaler skal også være fleksibel og stimulere nye festivaler som er i støpeskjeen. Praksis i Kulturrådet har vært å avholde regionale veilednings- og dialogmøter med festivalarrangører rundt om i landet, som er ønsket tilbake av administrasjonen etter pandemien. Dette er et viktig virkemiddel for at flere arrangører søker ordningen. Virkemidler for å øke søkerkompetanse er også ønsket av en etablert festival, for at den kan utvikle seg på et internasjonalt nivå. Styreleder for Riddu Riđđu Festivála mener det kan være hensiktsmessig om flere søknader kunne samordnes og koordineres, for eksempel i Kulturrådet. Dette kunne vært til gjensidig utbytte også for festivalarrangørers rolle overfor utøvere:

> Vi samarbeider med mange andre festivaler, så det er stort potensiale for å kunne koordinere dette. Festivalen har bidratt og bidrar fortsatt til å hjelpe samiske og urfolksartister ut i verden, for eksempel Emil Kárlsen, som nå er i ferd med å slå gjennom. Han trenger

30 Intervju 16.12.2021.
31 Intervju 10.12.2021.
32 Intervju 14.09.2021.

> en internasjonal scene for å kunne slå gjennom. […] Jeg tror det er veldig gunstig å koordinere ulike søknadsprosesser, gjøre veien litt enklere […] Særlig [EU-søknader] kan være viktig […], men det er et veldig tungt byråkrati. [Jeg] skulle gjerne visst mer og fått mer støtte knyttet til det å søke på slike midler. Og til sist er det et spørsmål om tidsbruk og ressurser.

Betydningen av internasjonale nettverk som festivalarrangører kan inngå i for å fremme lokale og nasjonale artister, blir her vektlagt. Her kan ressurssituasjon og kompetanse variere også blant de mer etablerte festivalene, som kan ha behov for bistand til å koordinere søknadsportefølje og til samarbeid støttet gjennom internasjonale ordninger, slik som ved EU-prosjekter. For samiske prosjekter især pekte Norsk kulturfond sin Årsoppsummering musikk for 2020 (s. 31) på at det kunne være behov for egne flernasjonale ordninger og samarbeid mellom kulturdepartement på tvers av Sápmi for å sikre samisk kultur. I den forbindelse kunne det bli behov for kunnskap fra nasjonale parter, slik som Norsk kulturråd, i den videre oppfølgingen.

4.7 Styrket forutsigbarhet og fleksibilitet i ordningen

De store endringene i forvaltningen som ivaretar musikkfestivalers støttebehov fra 2018, innebærer at stadig flere festivalarrangører får tilskudd på Ordningen for musikkfestivaler, selv om noen mindre festivaler fortsatt mottar Arrangørstøtte. Mens 158 festivaler fikk tilskudd fra de to ordningene i 2016, fikk 181 tildelt midler i 2021. Trendene i tilskuddsfordeling viser at mange festivaler får forutsigbar støtte, som i forvaltningen speiler en bevisst strategi om å stimulere til festivalers utvikling over tid. Dette innebærer en kontinuerlig styring av tilskuddsmottakere. Samtidig som at det har vært en jevn økning av nye festivaler som har fått tilskudd på ordningen, har koronaårene hemmet Kulturrådets søkerveiledning, som er et verktøy for å stimulere utvikling av nye festivaler.

Musikkutvalget har gjort endringer med målsetting om å styrke forutsigbarhet og fleksibilitet, uten at store deler av avsetningen i tilskuddsordningen låses til langsiktig finansiering. For det første etterstreber utvalget en utjevning i støttenivået. For det andre har praksisen med å gi forutsigbarhet i form av flerårige tilsagn blitt satt på vent, blant annet for å avvente denne evalueringen av festivalordningen. Det tredje tiltaket

var å oppfordre festivaler som arrangeres tidlig på året, om å søke enda tidligere. Til sist varsles arrangører dersom utvalget mener kunstnerisk og faglig kvalitet er redusert i den grad at tilskudd til en festival må reduseres.

Festivalledere fremhever at Kulturrådets tilskuddsordning gir forutsigbare rammebetingelser, og at flerårige tilsagn styrker festivaldriften og reduserer administrative oppgaver, noe som er viktig for små organisasjoner. Kulturrådets støtte oppleves også å gi kunstnerisk autonomi, status og legitimitet, som bidrar til at festivaler har større mulighet til å oppnå annen delfinansiering.

Kulturrådets rolle for fornying og utvikling innen musikkformidling gjennom midlertidige arenaer slik som festivaler handler ikke bare om å gi tilskudd til nykommere, men også om å bidra til at etablerte festivaler kontinuerlig fornyer seg. Forvaltningspraksisen på Tilskuddsordningen for musikkfestivaler stimulerer dette ved å styre den kunstneriske utviklingen til festivaler som «er på ordningen».

Siden Kulturrådet har fått ansvaret for majoriteten av statlige tilskudd til musikkfestivaler, må forvaltningen av tilskuddsmidlene faglig begrunne eller redusere store forskjeller i tilskudd mellom sammenlignbare festivaler. I kapittel 3 diskuterte vi hvordan knutepunktstatus ble stadig mer ansett som konkurransevridende til den til sist mistet sin legitimitet. Vi skal her diskutere hvordan Kulturrådet angriper problematikken, og vurdere hvordan utviklingen i tilskuddsnivå mellom sammenlignbare festivaler har vært siden 2013.

4.8 Utjevning av tilskudd

Innlemmingen av tolv musikkfestivaler og festspill med tidligere knutepunktstatus til Tilskuddsordningen for musikkfestivaler i 2016 medførte behov for å vurdere utjevning av støtte mellom sammenlignbare festivaler. Stortinget hadde besluttet at det ikke skulle tilføres midler til knutepunktfestivalene, og at tilskuddsnivået skulle utjevnes med sammenlignbare festivaler. Ifølge daværende leder for Musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte opplevde utvalget at de ble begrenset i sine faglige vurderinger, og at det politiske ansvaret for omleggingen ikke ble fulgt opp:

> Da kulturkomiteen på Stortinget «tok affære», kom flertallet i komiteen med merknad om at en måtte komme med en utjevning av ellers sammenlignbare festivaler, mens opposisjonen mente de skulle øke med ti millioner. I stortingsbudsjettbehandlingen

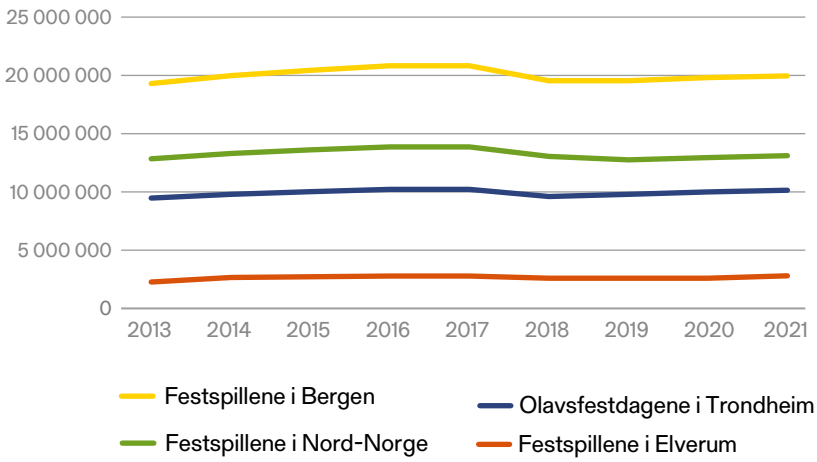
> det året spurte en representant fra Møre og Romsdal Trine Skei Grande om forholdet mellom Moldejazz og Kongsberg. [Hun] svarte at en skulle respektere armlengdes avstand. […] Det står fra flertallet i komiteen at en skal utvikle spydspisser […] og opprettholde tilskudd i 2016. Kombinert med forutsigbarhet gjorde det at vi ikke brukte potten helt fritt. […] Et nedtrekk måtte være faglig begrunnet, og for å bruke sammenligningen av Molde og Kongsberg, var det jo ikke slik at Molde var blitt dårligere etter knutepunktavvikling. Vi mente det var et politisk ansvar og ikke [fagutvalgets] ansvar. Vi mente at når de overførte til ordningen burde de hatt midler.[33]

De politiske beslutningene om å sikre de tidligere knutepunktfestivalene har fått betydning for forvaltningen av Tilskuddsordningen for musikkfestivaler. Per 2016 var det store forskjeller i tilskuddsnivå. Siden utjevning med sammenlignbare festivaler ikke ble muliggjort gjennom økt bevilgning, har Fagutvalget forsøkt å redusere ulikheter i tilskuddsnivå. I det følgende vil vi sammenligne utviklingen i tilskuddsnivå mellom musikkfestivaler som hadde knutepunktstatus (K), og festivaler som har fått tilskudd fra Kulturrådet. Unntaket er festspillene, som ikke har gode sammenlignings-kandidater.

Vi sammenligner følgende festivaler:

a) Festspillene i hhv. Bergen, Nord-Norge og Elverum samt Olavsfest (K)
b) Riddu Riđđu Festivála (K), Førde Internasjonale Folkemusikkfestival (K), Telemarkfestivalen og Jørn Hilme-stemnet
c) Notodden Blues Festival (K), Norsk Countrytreff (K), Blues in Hell og Nidaros Blues
d) Ultima (K) og Ilios
e) Melafestivalen (K) og Oslo World
f) Øyafestivalen (K), Tons of Rock, Pstereo, Bukta og Månefestivalen
g) Moldejazz (K) og Kongsberg Jazzfestival

33 Intervju med utvalgsleder 11.01.2022.

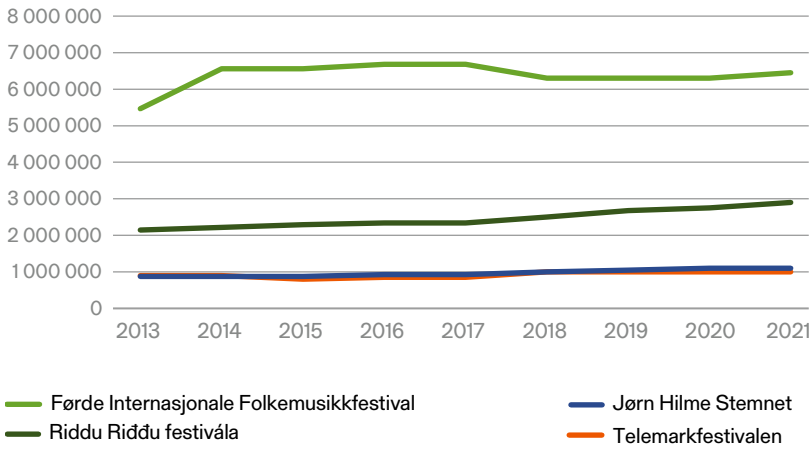


↘ **Figur 4.1** Tilskudd til festspill i perioden 2013–2021. Kilde: Kulturdepartementet i perioden 2013–2015, Kulturrådet i perioden 2016–2021.

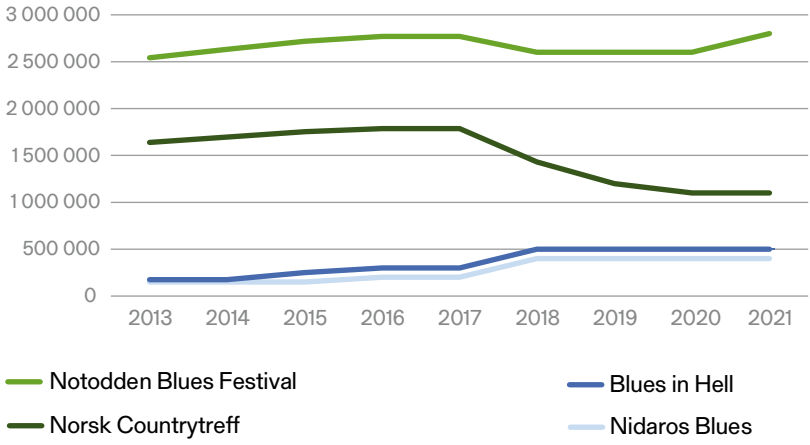
De fire festspillene har som figur 4.1 viser, et stort spenn i tilskuddsnivå. Mens de tre største har hatt en liten reduksjon i tilskudd siden de kom over på Kulturrådets ordning, har Festspillene i Elverum hatt et rimelig konstant nivå.

Tilskudd til folkemusikk og verdensmusikk (figur 4.2) har som festspillene også store variasjoner i tilskuddsnivå. Mens Førde Internasjonale Folkemusikkfestival fikk redusert sitt tilskuddsnivå i overgangen fra Kulturdepartementet til Kulturrådet, har nivået holdt seg rimelig jevnt siden 2016 og sågar hatt en liten økning i 2020–21. Tilskuddsnivået til Riddu Riđđu Festivála har steget jevnt og til sammen økt med nesten en million kroner siden 2013. De to mindre folkemusikkfestivalene har stort sett hatt samme tilskuddsnivå, som er rundt millionen hver.

I figur 4.3 sammenligner vi tre bluesfestivaler og en countryfestival. Notodden Blues Festival og Norsk Countrytreff hadde begge knutepunktstatus og lå høyt over de to andre bluesfestivalene som fikk tilskudd i Kulturrådet i samme periode. Det er svært få arrangører av countryfestivaler som søker Tilskuddsordningen for musikkfestivaler. Norsk Countrytreff, som er den eneste countryfestivalen som får tilskudd på ordningen, har derimot hatt en kraftig reduksjon i støtte siden 2017, etter at de tidligere knutepunktfestivalene ble realitetsbehandlet i Kulturrådet. Notodden Blues Festival hadde også en reduksjon i tilskuddsnivå etter overgangen til Kulturrådet, men fikk økt sitt tilskudd mellom 2020–21 og var i 2021 tilbake på samme nivå som de var tidligere.

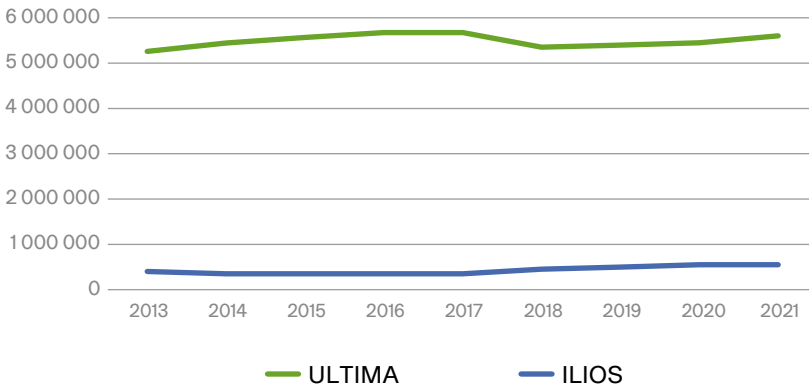


↘ **Figur 4.2** Tilskudd til folkemusikk og verdensmusikk i perioden 2013–2021. Kilde: Kulturdepartementet i perioden 2013–2015, Kulturrådet i perioden 2016–2021.



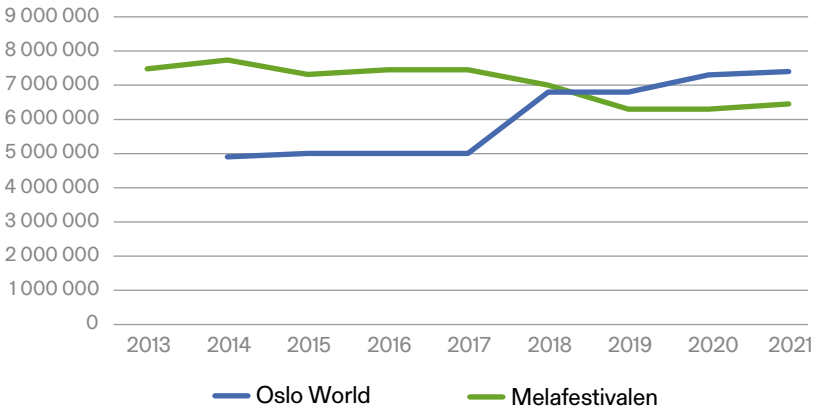
↘ **Figur 4.3** Tilskudd til blues og country i perioden 2013–2021. Kilde: Kulturdepartementet i perioden 2013–2015, Kulturrådet i perioden 2016–2021.

Ultima og Ilios, to festivaler som programmerer samtidsmusikk, sammenlignes i figur 4.4. Disse festivalene har meget ulike tilskuddsnivå og har heller ikke nærmet seg hverandre. Ilios ligger ganske jevnt på 550 000 kroner, mens Ultima etter reduksjon i overgangen fra Kulturdepartementet har gått noe opp. I 2021 lå tilskuddsnivået til Ultima på 5,6 millioner kroner.



↘ **Figur 4.4** Tilskudd til samtidsmusikkfestivaler i perioden 2013–2021. Kilde: Kulturdepartementet i perioden 2013–2015, Kulturrådet i perioden 2016–2021.

Den største endringen i tilskuddsnivå når vi sammenligner festivaler i samme sjanger, gjelder Melafestivalen og Oslo World (figur 4.5).

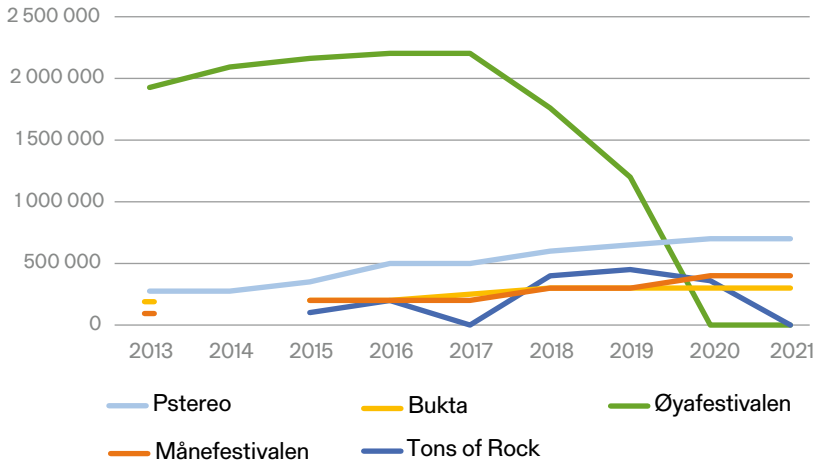


↘ **Figur 4.5** Tilskudd til Melafestivalen og Oslo World i perioden 2013–2021. Kilde: Kulturdepartementet i perioden 2013–2015, Kulturrådet i perioden 2016–2021.

Melafestivalen hadde knutepunktstatus, men opplevde en reduksjon også mens festivalen var støttet i Kulturdepartementet. De store trekkene

i MELAs tilskudd har etter virksomhetsendringer og økt statlig tilskudd til MELAhuset betydd at statlige bevilgninger til MELAs samlede virksomhet likevel har økt betydelig. På ordningen i Kulturrådet gikk derimot Oslo World forbi i tilskuddsnivå i 2018.

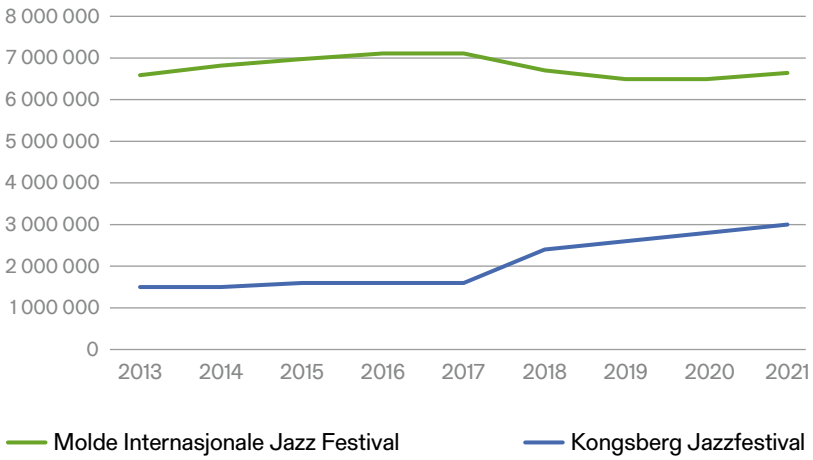
I figur 4.6 sammenligner vi tilskudd til noen festivaler innen populærmusikk. Øyafestivalen var knutepunktsfestival tidligere og mottok høye tilskudd, men har fått kraftige reduksjoner fra og med 2018 og mottok ingen tilskudd i 2020 og 2021.



↘ **Figur 4.6** Tilskudd til populærmusikkfestivaler i perioden 2013–2021. Kilde: Kulturdepartementet i perioden 2013–2015, Kulturrådet i perioden 2016–2021.

Tons of Rock startet opp i 2014 og har ikke mottatt tilskudd alle år. Tilskuddet til Tons of Rock økte i 2018 og noe i 2019, slik det også gjorde for Pstereo i perioden, mens det gikk ned i 2020. I 2021 fikk de avslag på søknaden om tilskudd. Bukta og Månefestivalen fikk begge tilskudd i 2013, men ikke i 2014. Fra 2015 har de derimot fått tilskudd hvert år. Bukta har ligget stabilt siden 2018, mens Månefestivalen har hatt en liten økning.

Som figur 4.7 viser, har jazzfestivalene i Molde og Kongsberg nærmet seg hverandre i tilskudd, ved at Molde Internasjonale Jazzfestival har fått reduksjon i bevilgning siden 2017, mens Kongsberg Jazzfestival har fått en markant økning. Likevel er Moldejazz sitt tilskuddsnivå mer enn det dobbelte av Kongsberg Jazzfestival sitt nivå.



↘ **Figur 4.7** Tilskudd til jazzfestivaler i perioden 2013–2021. Kilde: Kulturdepartementet i perioden 2013–2015, Kulturrådet i perioden 2016–2021.

Festivalleder for Kongsberg Jazzfestival beretter at fylkespolitikerne forventer en viss utjevning av statlig støtte:

> Jeg opplever at det er en ganske stor forventning fra fylket om at støtten fra Kulturrådet bør økes for Kongsberg Jazzfestival. Den fylkeskommunale og den kommunale støtten har på en måte slavisk fulgt hvordan Kulturrådsstøtten har vært, sånn at man har en 60/40-fordeling. Samtidig, så har fylket vært en veldig sterk pådriver for at de har ønsket en høyere støtte til Kongsberg Jazzfestival fra statlig hold. Og de ble jo egentlig utfordret litt på – dere kan jo øke støtten til festivalen uavhengig av om Kulturrådet har gjort det. Og det gjorde de for noen år siden, og også som et ganske sterkt signal om en type forventning om en utjevning, opp mot tilsvarende festivaler som det er naturlig å sammenligne Kongsberg med.

Som figurene viser, gikk støttenivået noe ned for de fleste av de tidligere knutepunktfestivalene i 2018, da festivalsøknadene ble realitetsbehandlet på linje med andre søkere. Fra 2019 har bevilgningen vært jevn. Samtidig ligger for eksempel Moldejazz med dobbel så høy bevilgning som Kongsberg Jazzfestival. Dette problematiserer festivalleder for sistnevnte i spørsmålet om den ønskede utjevningen i festivaltilskudd: «Man opplever jo at det er historikken som først og fremst er førende for hvordan tilskuddene der er, ikke nødvendigvis hva man faktisk leverer.»

Med nåværende utvikling i samlet avsetning og festivaler «som er på ordningen», vil det ta lang tid innen Kulturrådets ønskede utjevning mellom sammenlignbare festivaler finner sted, noe rådet også er innforstått med. I vår sammenligning av et knippe utvalgte festivaler ser vi at knutepunktfestivalene Øyafestivalen, Norsk Countrytreff og Melafestivalen av ulike grunner, slik som egeninntjening og annen statlig støtte, har betydning for store reduksjoner i tilskudd. Mens det har blitt mindre avstand i tilskudd mellom Moldejazz og Konsbergjazz, har det blitt større avstand mellom bluesfestivalene og samtidsmusikkfestivalene. Festspillene, som mottar forholdsmessig mye større tilskudd enn andre musikkfestivaler, har stått nærmest på stedet hvil, foruten Festspillene på Elverum, som har hatt en svak økning.

Vi vet ikke hvorfor vurderingene samlet sett har gitt seg disse utslagene, men det har som denne gjennomgangen viser, ikke vært en gjennomgående utjevning. Som en rådgiver i Kulturrådet sier, vil skjønnsmessige vurderinger og nivå på avsetningen spille inn på utjevningsgraden:

> Utjevning er på agendaen, men det er ikke nødvendigvis et mål om / en garanti for «full utjevning» – mange hensyn kan dukke opp underveis. Hva som er «tilstrekkelig sammenlignbare festivaler», er et skjønnsspørsmål. Videre, så vil hva ordningen tilføres av friske midler i årene fremover, være avgjørende for utjevningstakten.[34]

Kulturrådet må på denne bakgrunnen fortsatt håndtere store ulikheter i tilskuddsnivåer blant de tidligere knutepunktfestivalene og sammenlignbare festivaler uten denne statusen, uten legitime virkemidler til å balansere tilskudd, som arrangører forventet etter avviklingen av knutepunktordningen. Ifølge utvalgslederen utgjør dette en konsekvens av den politiske håndteringen av avviklingen av knutepunktordningen:

> [D]et var dårlig planlagt kulturpolitisk og finansielt. Det som var lite diskutert, var hvor god Knutepunktene var fordelt over landet og på små steder. Harstad, Molde Notodden, Førde, Kåfjord osv. Det har vært en ordning som fremstod som at en hadde store viktige institusjoner utenfor de store byene. Godt fordelt på små steder som utviklingen på festivalfeltet er, slik som jazzfestivalene på Voss, i Molde og på Kongsberg. Det var lite diskutert fordi det var noen som mente det var urettferdig.

34 Kommunikasjon med rådgiver i Kulturrådet 23.03. 2022.

Som vi skal komme inn på i neste delkapittel, er de kulturpolitiske målene om geografisk spredning av festivaler viktig for en nasjonal tilskuddsordning, men ikke nødvendigvis like operasjonaliserbart gitt betydningen av kunstnerisk og faglig kvalitet i vurderingen av søknader til tilskuddsordningen for musikkfestivaler.

4.9 Desentralisering av det profesjonelle musikkfeltet

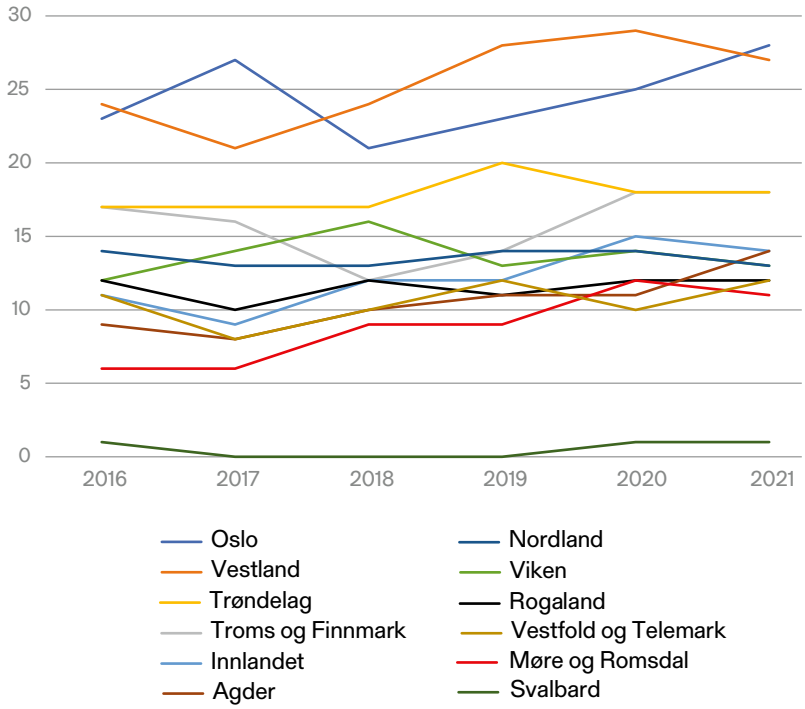
Festivaler utgjør et desentralisert trekk ved det profesjonelle kunstlivet (Bjørkås, 2001; Dahl & Helseth, 2006). De er gjerne genuine og sammensatte formidlingsarenaer med lokal forankring (se kapittel 1). Kulturpolitiske mål, slik som likeverdig deltagelse og geografisk spredning, kan oppfylles av festivalene i større grad enn hva kulturinstitusjonene kan.

Et gjennomgående formål bak tilskuddsordningene i Kulturrådet er målet om kulturformidling i hele landet. Det produserer derfor årlig statistikk over den geografiske fordelingen av tilskuddsmidler, som vist i figur 4.8.

Bevilgningsgrunnlaget reflekterer naturligvis lokale og regionale initiativer. Figur 4.8 gir et bilde av omfanget av musikkfestivaler fordelt på norske fylker, og den illustrerer overordnet sett fordelingen av Kulturrådets tilskudd, om enn ikke antall søknader totalt sett. I tillegg må det tas forbehold om festivaler har søkt tilskudd til å avholde arrangement i koronaårene 2020 og 2021. 2018 er et unntaksår når vi ser på antall søknader i fylker som Innlandet, Nordland og Trøndelag. Ellers viser figuren rimelig store variasjoner innenfor flere av fylkene fra år til år, for eksempel i tilfellet Innlandet og Trøndelag. I tillegg arrangeres det i snitt forholdsmessig få festivaler som får tilskudd fra Kulturrådet i fylkene Agder, Vestfold og Telemark og Viken, sett i sammenheng med folketall.

Selv om det ikke ligger til ordningen nødvendigvis å rette opp denne type skjevheter, er det interessant å vurdere dem i diskusjon av statlige virkemidler. Den nasjonale kulturpolitikken har reflektert kamper om distriktshensyn, lokal/regional råderett, samt fordeling av ressurser. Kulturrådets tilskuddsordninger til det *prosjektbaserte* kulturlivet kan bidra til desentralisering og en viss grad av institusjonalisering av formidlingsarenaer utenfor sentra. Kulturrådets kvalitetsvurderinger er viktig i denne sammenheng, som bryner spørsmål om like konkurransevilkår versus rettferdighetsprinsipper, slik en festivalleder problematiserer det:

Vi må få de X millionene for at det skal finnes institusjoner utenfor Oslo som har muskler til å skape noe som er helt på nasjonalt og internasjonalt nivå. Og det klarer vi bare på grunn av [tilskudd i Kulturrådet]. Det er umulig ellers. Hvis man kutter det ut vil det bare være Oslo som har mulighet. Det var snakk om å regionalisere Kulturrådet, sånn at man kan for hver region bestemme hva man skulle ha. Det ville vært døden for oss, fordi sammenlignet med de andre festivalene her i byen eller i [fylket], så får vi mye mer penger. En vil da kunne si at ja, men de andre har jo så lite, dere har så mye. Og det er helt sant. De små gjør en kjempejobb. De fortjener enda mer penger. Det går ikke an å argumentere mot det, bortsett fra at vil vi at Norge skal være et land der det finnes kulturinstitusjoner utenfor hovedstaden som kan være på et høyt nasjonalt og internasjonalt nivå? Ønsker vi det eller ønsker vi det ikke? Da må det styres nasjonalt, [det] kan ikke styres regionalt.[35]



↘ **Figur 4.8** Antall festivaler med tilskudd i perioden 2016–2021, fordelt på arrangementsfylke. Kilde: Kulturrådet.

35 Intervju 16.12.2021.

Disse betraktningene er interessante fordi sammenligningsgrunnlaget for tilskudd mellom festivaler problematiseres, og det geografiske perspektivet fremheves som legitimerende for tilskudd. Hen peker også på forskjellene i tilskudd mellom prosjektbaserte organisasjoner og institusjoner, som er interessante i denne sammenheng:

> Det var en rettferdighetsargumentasjon som veltet knutepunktordningen. Og i pressemeldingen fra Kulturdepartementet, da man besluttet å legge den ned, var det nettopp det. Det finnes 250 festivaler i Norge. Femten av dem stikker av med 80 prosent. Det er urettferdig. Da kjøpte Kulturdepartementet og politikerne det. Hvis man skal bruke det som argument, da må man jo gå til Oslo-Filharmonien, som får mer enn alle knutepunktfestivalene til sammen. Det er i såfall også urettferdig. De får utrolig mange fler millioner enn [en annen bys] symfoniorkester. Man kan ikke operere med den type argumentasjon. Man må argumentere for at andre også fortjener det [...]. Men hvordan skal det være? Skal det være noen som har et større ansvar for å skape noe med en helt annen kvalitet enn andre, så må det være muskler til det. Enten kan man kutte all støtte, og så er det bare det kommersielle som teller, eller så kan man dele alt likt på alle. Ingen av de løsningene er gode.[36]

Argumentasjonen peker på utfordringen med å være treffsikker med kriterier for festivaltilskuddsordninger og at rettferdighetsperspektiver ikke kan legitimere statlige tilskudd i kultursektoren.

Kulturrådet presiserer at hvilke typer festivaler som søker, og hvor de er lokalisert, er avhengig av at det er søkere som tar initiativ til å søke. Det er som vist også et stort antall festivalarrangører som søker hvert år, på en tilskuddsordning som ikke har hatt store økninger i bevilgning. Samtidig viste Riksrevisjonens rapport i 2013 at økningen ikke hadde betydd spredning i kulturkroner per innbygger fordelt på fylker. I 2021 er bildet det samme. Mens hver innbygger i Viken får 0,6 kroner i musikkfestivalstøtte, får hver innbygger i Møre og Romsdal 35 kroner og i Oslo 40 kroner. Teller vi med tildelingene til de tre største festspillene, får hver innbygger tilskudd på 87 kroner i Troms og Finnmark, 59 i Vestland og 42 i Trøndelag. Mens 20 Oslo-lokaliserte og 19 Vestland-lokaliserte festivaler fikk tilskudd for festivalarrangement i 2021, fikk bare seks festivaler i Nordland og åtte i Vestfold og Telemark tilskudd på musikkfestivalordningen dette året.

36 Intervju 16.12.2021.

Kulturrådets nasjonale ansvar for tilskudd til musikkfestivaler innebærer at den ujevne geografiske fordelingen får betydning for spørsmålet om statlige virkemidlers rekkevidde og innretting. Samtidig må de faglige vurderingene av festivaler veie tungt i prioritering av utdeling av festivaltilskudd.

4.10 Musikkformidling i og på tvers av sjangre

Som Kleppe og kolleger (2019, s. 45) skriver, preges flere og kanskje særlig de største musikkfestivalene av sjangeroverskridelser. Samtidig er det som forfatterne vektlegger, spesialistfestivaler innenfor de fleste sjangre, og festivalene med knutepunktstatus fulgte en sjangerlogikk. Festspillene står på sin side i en særstilling. Olavsfestdagene skal være i «mellomrommet», som festivallederen kaller det (Myhr, 2022), og som vedtektene beskriver, «en arena for refleksjon i skjæringspunktet mellom tro og samfunn».[37] I festivallederens ord skal det være en folkefest for hele byen og være en sjangerbefridd festival.

Hvorvidt tilskuddsordningene hos Kulturrådet kunne vært mer fleksible overfor de mer overskridende kulturfestivalene, er interessant også i lys av Kulturrådets egne betraktninger om et større mangfold – flere typer nisjefestivaler og flere sjangerovergripende festivaler:

> På samme tid som flere festivaler ligner på hverandre i den ene enden av spekteret, så har også andelen festivaler med temaer som til dels beveger seg utenfor tradisjonelle sjangerfestivaler vært økende de siste årene. Eksempler over tid har vært festivaler viet til et spesielt instrument, festivaler viet til spesielle egenskaper, formål og nisjer – være seg integrering, musikk fra Nordsjø-landene, lusofon musikk, brassmusikk, musikk fremført på egen dialekt, festivaler for fred og frihet, festivaler tilegnet spesielle komponister eller utøvere og festivaler med spesielle utøvere i sentrum. Videre har det i senere tid også blitt et større mangfold å spore i form av flere sjangerovergripende og dedikerte tverrkunstneriske festivaler, flere festivaler med tverrkunstneriske innslag generelt, flere

37 Vedtekter for stiftelsen Olavsfestdagene i Trondheim, utkast vedtatt i styret 21.11.2016. Godkjent i Stiftelsestilsynet 27.01.2017.

festivaler med innslag av bransjeseminar, flere bransjefestivaler og flere techno- og elektronisk-baserte festivaler.[38]

Spørsmål om festivalspesialisering og sjangerendringer er reist av flere festivalledere. Selv om forvaltningen av tilskuddsordninger må struktureres rundt visse kategorier for å fungere i praksis, kan det innebære at en søker skriver seg «inn» mot tilskuddsordningene, og dermed vektlegger visse aspekter ved festivalen fremfor andre. I den forstand kan Kulturrådets interne inndelinger og kategorier påvirke festivalers utvikling. Samtidig har Kulturrådet vedtatt at et sentralt satsingsfelt ved ordningene fremover skal være å stimulere til tverrfaglig kunstformidling på festivalene og sjangeroverskridende festivalpraksiser. I lys av dette er det et tankekors at en festivalleder opplever at festivalens tverrfaglige særtrekk må nedtones, og de musikalske aspektene ved festivalen rendyrkes når det søkes om tilskudd i Kulturrådet.[39]

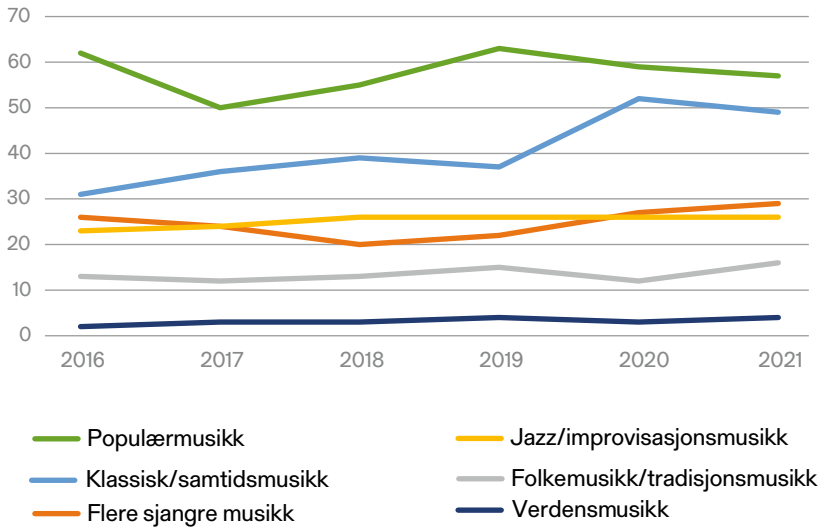
4.11 Fordeling av tilskudd per sjanger

I figur 4.9 ser vi fordeling av tildelinger per sjanger i perioden 2016–21. Flest tildelinger går til festivaler innen populærmusikk, mens festivaler innen verdensmusikk har fått færrest tildelinger. I løpet av perioden 2019–2021 har antallet tildelinger til populærmusikk gått noe ned, mens tildelinger til klassisk/samtidsmusikk har gått kraftig opp. Mens det i 2019 var 37 festivaler innen klassisk/samtidsmusikk som fikk tilskudd, var antallet 49 i 2021.

Festivaler innen populærmusikk og klassisk/samtidsmusikk ligger høyest på antall festivaler som får tilskudd (figur 4.9), men lavt på størrelsen på tilskuddet som gis. Det er vanskelig å si om dette kommer av at midlene bevisst «smøres tynnere utover», eller om det kommer av at festivalenes behov er annerledes, for eksempel at disse festivalene har bedre muligheter for annen finansiering, for eksempel at de tiltrekker seg mer (betalende) publikum eller lettere tiltrekker seg andre sponsormidler. Statlige tilskudd vil derfor kompensere for ulik grad av markedssvikt på tvers av musikksjangre.

38 Musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte, sak 20/144-8, referat fra møte 18.–20. og 25.–27.11.2020, s. 14.

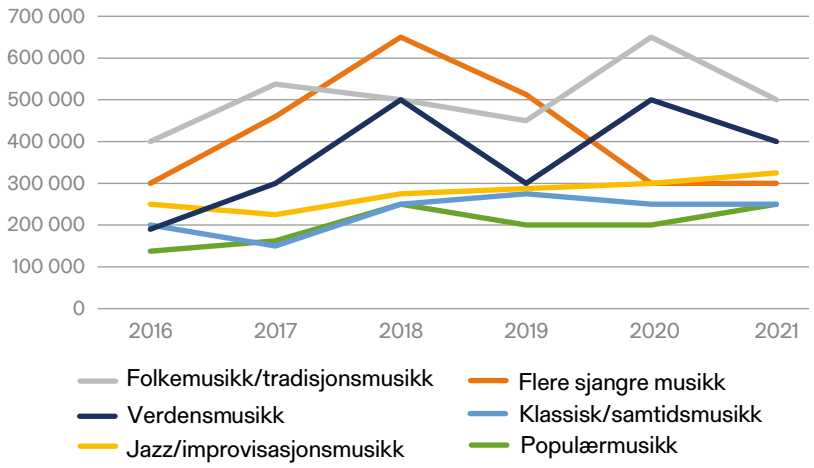
39 Intervju 24.06.2021.



↘ **Figur 4.9** Antall festivaler med tilskudd i perioden 2016–2021, fordelt på sjanger. Kilde: Kulturrådet.

Det er mange festivaler innen sjangeren populærmusikk som får tilskudd sammenlignet med de andre sjangerne, men *størrelsen* på tilskuddet som gis, er lavere. Når vi i figur 4.10 ser på medianen av de tildelte midlene per sjanger per år, ser vi at festivaler innen populærmusikk ligger klart lavere enn festivalene innen flere andre sjangre. Festivaler innen folkemusikk og tradisjonsmusikk får langt høyere tilskudd, og medianen ligger på det dobbelte eller mer av de som går til populærmusikk de fleste årene vi ser på. De få festivalene innen verdensmusikk ligger også høyt og over medianen for jazz/improvisasjonsmusikk, klassisk/samtidsmusikk og populærmusikk i alle årene fra og med 2017.

Festivaler innen kategorien «Flere sjangre musikk» er de som får mest tilskudd hvert år (tabell 4.2), med omtrent 40 prosent av de totale tildelingene hvert av de siste tre årene. Klassisk og samtidsmusikk ligger på andre plass, men et godt stykke under, med litt under 20 prosent av de totale midlene som bevilges.



↘ **Figur 4.10** Median tilskudd til festivalene innen hver sjanger, i perioden 2016–2021. Kilde: Kulturrådet.

↘ **Tabell 4.2** Summen av tildelinger (i mill. kr) fordelt på sjanger, i perioden 2016–2021

Sjanger	2016	2017	2018	2019	2020	2021
Flere sjangre musikk	66,1	65,8	61,1	61,9	63,0	64,6
Klassisk/samtidsmusikk	21,1	23,5	26,6	27,3	30,2	30,4
Jazz/improvisasjonsmusikk	18,3	18,8	22,2	22,7	24,0	25,3
Populærmusikk	17,4	15,6	18,6	18,9	18,4	19,5
Folkemusikk/tradisjonsmusikk	13,9	14,0	14,4	14,8	14,8	15,6
Verdensmusikk	0,4	5,4	7,4	7,5	7,9	8,3
Totalt	**137,3**	**143,0**	**150,3**	**153,1**	**158,3**	**163,5**

Kilde: Tallmateriale sammenstilt av Kulturrådet.

I vurderingen av søknader til festivalstøtte i 2018 vektla fagutvalget det som i Områdeplanen for musikk (2018, s. 3) blir benevnt som en homogenisering av tilskudd blant festivaler som befinner seg mellom ytterpunktene. Herunder begrunnes til dels behandlingen av festivaler innen populærmusikk:

> Prosessen har bidratt til en viss homogenisering av tilskuddsnivå blant festivaler som befinner seg mellom ytterpunktene. I den sammenheng har også flere populærmusikkfestivaler blitt prioritert på tross av til tider gode muligheter for egeninntjening. Dette på grunn av både særpregede profiler av nasjonal eller regional betydning, geografisk plassering og en forventning om at tilskuddet vil gi rom for et sterkere fokus på kunstnerisk innhold og økt vilje til kunstnerisk risiko i programmeringen.

Populærmusikkfestivalenes plass på tilskuddsordningen er også interessant å diskutere i lys av Kulturrådets vurderingskriterier og mål om en helhetlig tilnærming. I denne sammenheng har informanter problematisert den samlede tildelingen og bemerket at det er få arrangører som får tilsagn om flerårig støtte blant festivalene i denne sjangeren. Spørsmålet som reises, er om det er andre vurderinger enn det kunstneriske programmet som avgjør støttebehov, og om en viktig del av det unge musikkpublikummet ikke får indirekte subsidierte billetter til arrangementer mange blant dem foretrekker – populærmusikk, rapp og hiphop.[40] For disse musikkartene vil hovedformålet for støtte ikke nødvendigvis være markedssvikt, men heller betydningen av å nå ut til grupper med lavere betalingsevne.

4.12 Samfunnsmessige hensyn og sjangeroverskridelser

Kulturrådets formål for musikkfestivaler peker også på samfunnsmessige hensyn utover de kunstneriske kvalitetshensynene. Festivaler ønsker og er også gjerne avhengig av tilskudd fra lokale og regionale støtteordninger, som gir forankring og legitimitet lokalt. I spørsmål om sjangeroverskridende og tverrfaglige grensesnitt i festivalutviklingen er det derfor interessant hva kulturfestivaler slik som Riddu Riđđu Festivála opplever som utfordringer når deres ansvar ligger spesielt for samisk kunst og kultur og en bred forankring i nordnorsk kultur:

> En ting som jeg har tenkt mye på er inndelingen av de ulike kunstdisiplinene når vi søker støtte hos Kulturrådet. Det er veldig mye mer sjangerkryssende arbeid, særlig fra et samisk og nordnorsk

40 Intervju 06.12.2021 og 23.11.2021.

> perspektiv. Hvis man er ballettdanser i Nord-Norge og vil samarbeide med noen, da blir det fort slik at man må samarbeide med folk fra andre sjangre. Og i et samisk kunstperspektiv så jobber veldig ofte mange ulike utøvere sammen i ulike kunstsjangre. Og mange er multikunstnere […].

Festivalenes arrangering handler også om overskridelser av kommersielle skillelinjer. For kulturfestivaler slik som Riddu Riđđu Festivála, som har kunst i kjernen for samisk revitalisering, kommer både sjangeroverskridelse og skillelinjer mellom kunst og kulturnæring opp som utfordringer i søknader om tilskudd.

Hvilke samfunnsmessige formål en festival har som beveggrunn, kan være sammenvevd med kunstneriske formål, som betyr at Kulturrådets tilskuddsordninger påvirker festivalutviklingen. På linje med Riddu Riđđu Festivála sin sterke rolle for samisk revitalisering og forankring i en nordnorsk region, er en annen festival et uttrykk for kulturell og økonomisk revitalisering og forankring i byen den er lokalisert i:

> Den lokale forankringen, og stedsutviklingsaspektet, det støtter egentlig ikke Kulturrådet. De støtter det kunstneriske. Men så tenker jeg at i en festival som vår, så går disse to tingene hånd i hånd […]. Stedsutviklingen er innvevd i det kunstneriske, det er slik vi har utvikla oss og blitt betydningsfulle nasjonalt. […] Jeg opplever noen ganger at kriteriene til Kulturrådet er litt ekskluderende når det kommer til dette. Men første gang jeg søkte så tenkte jeg på det, betydningen av sted og kunst sammen, fordi vi har blitt en historisk viktig aktør. Historisk så var vi drivkraften i [den norske og europeiske utviklingen av musikkformen]. Vi vil veldig gjerne gjøre noe for musikkformen, og da går det ikke bare på det kunstneriske, men også på det sosiale og identitet.[41]

Festivalene som vi har undersøkt kvalitativt i denne studien, er alle startet av ildsjeler, som har tilhørighet til festivalstedet, og som brenner for festivalens kunstart. Disse er gjerne sammenfiltret. Festivalene har derfor et eget formålshierarki som ofte, men ikke alltid, tilsvarer Kulturrådets og den nasjonale politikkens formål. Stedstilknytning og festivalers rolle som lokal og regional sosial arena med artikulering av stedstilhørighet er et slikt formål som faller utenfor den statlige festivaltilskuddsordningens hensyn.

41 Intervju 14.09.2021.

«Stedsforankring/regional medvirkning» var et formål som de tidligere knutepunktfestivalene ble målt etter (se kapittel 3). I dag er mangfoldsansvaret kommet til som det viktigste kulturpolitiske hensynet i forvaltningen av tilskuddsordningene.

4.13 Mangfold i musikkfeltet

Tre av de ti formålene som gjelder for tilskuddsordningen for musikkfestivaler, dreier seg om å fremme kulturelt og sosialt mangfold blant utøvere og publikum. Siden Kulturrådets koordineringsansvar for mangfold, inkludering og deltakelse trådte i kraft i 2020, er det for tidlig å vurdere hvordan disse formålene oppfylles i Tilskuddsordningen for musikkfestivaler. I Kulturrådets egen vurdering av søknadsrunden i 2021, er prioriteringer i fordeling av tilskudd gjort til beste for mangfold og kvalitet i festivalfeltet som helhet. Fagutvalget melder at de i søknadsbehandlingen ønsket «å skjerpe fokuset på prosjekter som representerer kulturelt mangfold», men at søknadstilfanget av prosjekter med dette fokuset hadde begrensninger. Utvalget ønsker derfor å vurdere hvordan det kan tilrettelegge for flere fremtidige søknader av denne typen.[42]

Til forskjell fra andre ordninger på musikkområdet i Kulturrådet oppgir ikke Musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte i årsoppsummering tallmateriale som kan vise utvikling i for eksempel likestilling (ved indikatorer slik som andel kvinnelige artister og arrangører på festivaler som får tilskudd). Slike indikatorsett ville tjene utviklingen av festivalfeltet, som har blitt en viktig musikkarena både for utøvere og for publikum. I stedet for å synliggjøre utviklingen gjennom indikatorer henviser utvalget til sine overordnede syn på mangfoldsoppdraget og veien videre:

> Utvalget har hatt gode diskusjoner om hvordan Kulturrådets oppdrag som mangfoldskoordinator kan medvirke til at ordningene kan nå ut til aktører som faller utenfor ordningene. I dag er søknadstilfanget for å oppnå bedre mangfold dessverre begrenset og utvalget mener at Kulturrådet må være proaktivt, fange opp potensielle søkere og drive et aktivt veiledningsarbeid. (Kulturrådet, 2020, s. 26)

42 Om søknadsrunden 2021, https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/musikkfestivaler/tildelinger/2019/2019 (besøkt 24.01.2023).

Festivalarrangørenes rapporteringer kan innbringe data som kan brukes konkret i å følge utviklingen i kulturpolitiske mål over tid og kommuniseres tydeligere i årsrapporteringer fra utvalget. Kravet om å rapportere på Kulturrådets formålsområder innebærer også at det skapes en større bevisst-het om den rolle som festivaler spiller som kulturaktør, utover å levere et program av høy faglig kvalitet, som en festivalleder beskriver:

> alle andre typer mål, som jeg opplever at i større og større grad kommer inn, sånn som det med kjønnsbalanse, bærekraft, sosial inkludering … Altså, det er jo en del ting man blir bedt om å rapportere på […] og som jeg tenker fører til at man jobber med de områdene, som er viktig når man er en kulturaktør, selvfølgelig. Men det stilles jo noen krav. Det er jo områder som jeg mener det er selvsagt og kjempeviktig at vi jobber med. Men det er jo også områder som krever ressurser å jobbe med. Jo flere sånne ting man også skal rapportere på, jobbe med […] og bli gode på, kreves det også at man jobber systematisk med det. Det krever også at man setter av ressurser til å jobbe med de tingene.[43]

Festivallederen peker på at formålene legger seg lagvis som krav og mål som er mer eller mindre enkle å jobbe med eller måle. Festivalen har blitt bevisst behovet for å jobbe kunnskapsbasert og systematisk, for eksempel ved å sertifisere seg på områder som tilgjengelighet og kjønnsbalanse og ved å samle publikumsdata. Mangfoldsperspektivet kan også styrkes gjennom målrettet arbeid med de frivillige, som lederen påpeker er en viktig inkluderingsarena.

Flere festivaler er opptatt av å tilrettelegge for at ulike grupper kan delta på arrangement. Festivaler utvikler eller har faste arrangement for barnehager og sykehjem, eller det er gratis arrangement i løpet av festivalen. Notodden Blues Festival har arrangement for både barnehage og sykehjem, bandseminar med påfølgende konserter med ungdom, mens et fagforbund fullfinansierer avslutningskonserten «Somliga går i trasiga skor», som har kjente artister som trekkplaster og stor publikumsoppslutning. Olavsfestdagene finansierer selv gratisarrangementene, som både tilskuddsnivå og øvrige billettinntjening muliggjør. Oslo World har greid å tiltrekke seg et *yngre* publikum de siste årene og har en spennvidde i publikum som festivallederen tillegger bred programmering og ulike konsertarenaer.

---

43 Intervju 10.12.2021.

4.14 Økt innsats mot barn og unge på festivalarenaen

Målgruppen barn og unge har vært trukket frem i formålene for tilskuddsordningen for musikkfestivaler i hele perioden vi har gjennomgående undersøkt, 2016–2021. I 2017 ble imidlertid retningslinjene endret når det gjelder denne målgruppen, fra formål om kun musikkformidling til barn og unge til å også fremme produksjon av musikk og annen kunst av høy kvalitet til barn og unge.[44]

I beskrivelsene av søknadsrundene som er tilgjengelig fra og med 2018,[45] vurderer fagutvalget både i 2018 og 2019 at majoriteten av festivaler har programinnslag for barn og unge, men det stilles spørsmål til hvorvidt de utvikler program av god kvalitet for denne målgruppen. Kulturrådet påpeker derfor at «andelen av særlig prioritering til tiltak for barn og unge er relativt lav», og at «det på generelt grunnlag foreligger gode muligheter for kvalitetsheving av dette segmentet».

Tilsvarende vurdering av kvalitet og omfang ble gjort i søknadsrundene i 2020 og 2021, men for disse to årene vises det til at de få rendyrkede festivalene for barn og unge ble prioritert med tilskuddsøkning. Utvalget pekte også på at det «ser klart ut til å være et potensial i festivalfeltet for utvikling av mer dedikerte festivaler for barn og unge, hvor produksjonen tillegges en større grad av faglig relevant tilnærming til målgruppen».

I gjennomgangen av søknader og tildelinger hvert enkelt søknadsår (kapittel 5) finner vi at andelen festivaler som i tittel eller sammendrag av søknaden til Kulturrådet oppgir at de henvender seg til barn og unge, lå på 28 prosent, opp fra 23 prosent i 2020 og 26 prosent i 2019 (tabell 5.1). I 2018 var andelen høyere, da 35 prosent av søknadene som ble innvilget, henvendte seg til barn og unge.

Mange festivaler slik som Notodden Blues Festival og Rock Mot Rus har barne- og ungdomssatsinger for å styrke utøversiden, mens Riddu Riđđu Festivála sitt festivalprogram for barn og unge har språkutvikling som et viktig mål. Andre festivaler retter seg mot en ren musikkformidling

44 Retningslinjer for støtteordningen for musikkfestivaler, 2016 og 2017.

45 Om søknadsrundene 2018–2021 referert i dette avsnittet, se https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/musikkfestivaler/tildelinger (besøkt 24.01.2023).

for barn. For 2021 gjaldt dette kun Rabalderfestivalen, Juba Juba og Miniøya. Alle tre fikk en større økning i tilskudd for 2021.[46]

For noen festivaler sitter perspektiv på inkludering i lokalsamfunnet og herunder barn og unge i ryggmargen, slik som festivallederen beskriver for Notodden Blues Festival:

> Vi har jobbet med ungdom på Notodden Blues helt siden oppstarten i 1989, og festivalbarnehage begynte vi å arrangere i 1994 eller 1995. Og både ungdomsarrangementene og barnehagen har pågått under hver festival. Og så har vi eldre-bluesen, som er en årlig sak som vi har, og dette er også et uttrykk for hvordan vi tenker at blues skal integrere alle.

For Riddu Riđđu Festivála er kampen for å bevare det samiske språket del av det viktigste politiske arbeidet for revitalisering, ifølge styrelederen. I denne sammenheng argumenterer hun for at mye viktig arbeid blir utført av Riddu Riđđu Festivála, særlig gjennom barnefestivalen og ledelsens fokus på å bevare det samiske språket:

> Barnefestivalen er kjempeviktig for å ivareta det samiske språket og spre det videre til nye generasjoner […] og det vi har gjort med barnefestivalen nå er at vi har laget en egen språkgruppe. Vi snakker samisk på barnefestivalen så de skal lære. Det er jo et grep vi har gjort de siste årene for å øke språkbruken. Og vi har språksentrene i Manndalen og Kåfjord, og der har de hatt mulighet til å utvikle læremateriell. Og de utforsker ulike sanger og leker og slikt, og duodji, som er en veldig sentral språkbærer i samisk kultur. […] Og så kommer det jo barn fra Finland og Russland som ikke snakker norsk, men som snakker samisk, og da har det vært viktig å kunne ha en barnefestival hvor folk kan prate på samisk.

Denne beskrivelsen av barnefestivalens betydning illustrerer hvordan Riddu Riđđu Festivála ivaretar Kulturrådets ambisjon om at musikkfestivaler skal ha et særlig fokus på barn og unge, og betydningen av dette, ikke minst i en samisk språksammenheng.

Olavsfestdagene, som har samarbeid med skoler gjennom hele året, fremhever betydningen av å jobbe med barn rundt festivalens tematikk

46 Musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte, sak 20/144-8, referat fra møte 18.–20. og 25.–27.11 2020, s. 15.

gjennom ulike tilnærminger, men poengterer også at det er ressursmessig krevende. Den enkleste måten er som festivallederen peker på, «å booke artister slik som Marcus og Martinus, og Karpe, i tillegg til masse Bach». Det året hadde Olavsfestdagene like mange under 20 år som voksne blant publikum. Men som han sier, det er ikke poenget, det er å gjøre også barnas forestillingsverden større.

4.15 Musikkfestivalen som utøverarena

De store endringene som musikkfeltet har gjennomgått utover på 2000-tallet, innebærer en dreining i artistenes inntekter fra innspillinger til liveopptredener (Nordgård, 2013). Festivalarenaen blir viktigere for både nye og etablerte artister. Samtidig har festivalarrangører gjennomgående hatt oppmerksomhet på sin rolle for artisters utvikling. Tidligere festivalleder for Moldejazz mener for eksempel at jazzfestivalene har vært en sentral faktor for at mange norske jazzartister i dag er headlinere på både norske og utenlandske scener (ibid., s. 66–67).

For den samiske kunstneren Emil Kárlsen, som ble valgt som årets unge kunstner på Riddu Riđđu i 2019, var festivalen ut fra hans erfaring en arena som gjorde ham i stand til å lykkes, med det profesjonelle apparatet arrangøren har. Han mener det ellers ville ha gått 5–6 år til albumutgivelse.[47] Kárlsen beskriver med andre ord opplevelsen av at verdikjeden gikk den andre veien, fra festival til innspilling. Riddu Riđđu Festivála vedvarer for artisten dessuten å være en utviklingsarena fordi festivalen arrangerer kurs, den er et sted for planlagte så vel som tilfeldige møter, og man får et godt innblikk i trender og musikkuttrykk.

Festivaler kan dermed være inkubatorer så vel som bransjetreff, der det i sistnevnte tilfelle er festivaler slik som Notodden Blues Festival som hvert år lager prosjekter med nye sammensetninger av artister. Festivalenareaen kan skape og styrke musikerfellesskap, i tillegg til å danne et festivalfellesskap med publikum (se også Tjora, 2013). Når vi spør musiker Rita Engedalen om det norske bluesfellesskapet, beskriver hun Notodden som et sted som konsoliderer de norske bluesmiljøene, men som også kan danne en større kunstarena fordi den har «eksplodert», som hun sier:

47 Intervju 17.07.2021.

> Vi har jo Norsk bluesunion. Jeg vet ikke hvor mange hundre bluesklubber det er nå i dag i Norge. Og vi har andre festivaler. Og det er jo sånn at det miljøet møter man jo igjen som artist når man er rundt på disse stedene. Og Notodden har jo påvirka at bluesen [har] en veldig stor krets […].[48]

Engedalen beskriver her hvordan Notodden blir en møteplass for bluesartister som har vokst. Festivalenes betydning som infrastruktur for artister er av disse musikerne vektlagt som avgjørende for inspirasjon og kunstnerfellesskap og som karrierefremmer.

4.16 Et festivalmarked i endring

Kulturrådets retningslinjer for tilskuddsordningen for musikkfestivaler presiserer at søkere kan ha ulike organisasjonsformer, men med forutsetning om at eventuelle overskudd fra festivaldriften tilbakeføres til festivalens virksomhet eller egenkapital.

Flere norske musikkfestivaler har blitt kjøpt opp av internasjonale selskaper. Dette kan innebære bedre konkurranseevne overfor internasjonale headlinere, men også gi festivaler med gode forutsetninger for egeninntjening et konkurransefortrinn.[49] Høye artistshonorarer har også vanskeliggjort booking for norske festivaler, som har lavt publikumsgrunnlag sammenlignet med andre markeder. Dette har ifølge Kulturrådet medført at flere norske og nordiske artister programmeres på festivalene, og tilsvarende færre internasjonale headlinere (Årsoppsummering musikk 2020). Kulturrådet peker på at enkelte norske artister får mange og flerårige oppdrag på denne måten, og at festivalarrangørene senker kostnadsnivået. Samtidig kan dette kostnadsaspektet svekke det kunstneriske mangfoldet.

Som utvalgslederen påpeker i intervju, har det vært en utvikling i festivalmarkedet som har endret festivalers geografiske profiler.[50] Mange festivaler avholdes i det som har blitt en tidsavgrenset «festivalsesong» på sommeren. Dette kan ha gitt seg utslag i at flere festivaler som har hatt internasjonale ambisjoner, har blitt mer lokale og regionale i sitt publikumstekke og mer norske i sine bookingprofiler. Konkurransen om

48 Intervju 07.10.2021.
49 Rådgiver i Kulturrådet, 23.03. 2022.
50 Intervju 11.01.2022.

internasjonale artister er høy på grunn av de strukturelle endringene i markedet: Enkeltkonserter gir større inntekt til artister, og store selskaper hyrer inn artister til flere festivaler innenfor sitt konsern. Denne omstrukturerin-gen krever at festivalarrangører klarer å øke inntjening og investering og dermed bookingbudsjettene.

Øyafestivalen ble i 2018 kjøpt opp av Superstruct Holding, med backing av investeringsselskapet Providence Equity Partners. Gründerne i Øyafestivalen kjøpte seg samtidig inn i Superstruct og er nå medeiere i mange internasjonale festivaler gjennom dette selskapet. Live Nation Entertainment kjøpte majoritetsandelen i rock- og metalfestivalen Tons of Rock i 2019 og i Bergen Live, som gjennomfører Bergenfest i 2020,[51] som det også henvises til i Årsoppsummering for musikkordningen (2020, s. 13). Disse arrangørene har ikke fått støtte på ordningen siden 2020, grunnet god egeninntjening og betydelige overskudd (s. 16). Da overskudd ikke nødvendigvis ble tilbakeført til festivaldriften, mens det blr tatt ut utbytte, endte diskusjonen i Kulturrådet med en policy i retningslinjer med medhold i rådet at tilskuddssøknad kan avslås på dette grunnlag.[52]

Ifølge Øyafestivalens gründere var bakgrunnen for salget til Superstruct at risikoen hadde blitt for høy, samt økende internasjonal konkurranse og høyere kostnader til booking og drift. Med en omsetning på nærmere 100 millioner kroner ble risikoen for høy for fem privatpersoner. Øyafestivalens gründere ønsket derfor å spre risikoen, men fortsatt ha kontroll over driften.[53] Vi intervjuet festivalens daglige leder, som mener at den nye selskapsformen har lite å si for den daglige driften og den kunstneriske friheten, men at det gir økonomisk trygghet og økt kompetanse å være i et større fellesskap.

Endringer i festivalmarkedet gjør det også mer fornuftig å gå inn i selskapet av hensyn til booking og arrangørkompetanse, ifølge lederen:

> Det er veldig få frittstående festivaler internasjonalt igjen nå. Live Nation og andre bookingbyråer har jo kjøpt opp veldig mange festivaler internasjonalt, og lager store og sterke nettverk som har mye samarbeid. I første omgang var det viktig å være uavhengig av de bookingselskapene, fordi vi ønsker å kunne booke et kunstnerisk program uavhengig av et bookingbyrå og hvilke artister de har. Derfor var Superstruct, som har mer form av en slags

51 Bergenfest fikk imidlertid tilskudd til sitt barneprogram.

52 Intervju 11.01.2022.

53 *E24*, 08.08.2018.

> festivalfamilie, en veldig god løsning, hvor man kan samarbeide med noen av de beste festivalene i Europa og ha gode og åpne diskusjoner, kunne benchmarke, dele informasjon og samarbeide på mange ulike områder [bl.a. artistbooking, bærekraftarbeid og sponsorarbeid]. Det har ført til en veldig god kompetanseheving i organisasjonen.

Lederen for Øyafestivalen legger vekt på at med knutepunktoppdraget var det klart at oppdraget var «øremerket ikke-kommersielle oppdrag, om det handler om bærekraft eller kompetanse eller det å ha en smal scene, for eksempel med kunstuttrykk som du ikke kunne hatt ellers». Spørsmålet hun videre stiller, er om de vil ha mulighet til dette hvis festivalen mister andre offentlig tilskudd, for eksempel de kommunale:

> Ja, kan vi fortsette å booke så bredt? Si at av de 80 artistene våre, så er det ikke mer enn 20 som selger noe særlig billetter. Resten er for å ha kunstnerisk kvalitet og bredde, som vi mener er viktig for den norske musikkscenen og for publikum. Men det er klart at de diskusjonene vil gjerne tvinge seg litt fram. Når vi mista støtten fra Kulturrådet, for eksempel, så måtte vi jo helt konkret gå inn og øke billettprisen. I februar 2020 økte vi billettprisene for å hente inn det som vi mistet på Kulturrådet. Så det går jo ut over publikum. Enten må det gå ut over publikum, eller så må det gå ut over tilbudet og musikkscenen.

Hun sammenligner denne avveiningen som festivalen må gjøre med store festivaler innenfor jazz, som bruker store midler på headlinere fra andre sjangre. Dette anser hun for å være konkurransevridende:

> Om en jazzfestival kan booke en dyr populærartist takket være offentlig støtte, som de kan når støtten kommer uten føringer, blir det veldig konkurransevridende, og da særlig i favør de som mottar større tilskudd. Det er naturlig at de som får slik driftsstøtte, bruker denne til booking og dermed stiller sterkere i konkurransen om de største og beste artistene.

Hun beretter at den offentlige støtten muliggjør det å opprettholde den ekstra scenen som de hadde bygd opp og det ekstra brede programmet, men at de ikke har kuttet det ennå. Arrangøren ønsker å se om de klarer å få det til uansett, og understreker at «det er klart at det er mye lettere med støtte i bunnen. Men fordi vi har Oslo kommune, så har vi i alle fall

valgt å ikke ta den diskusjonen om å kutte de små ikke-kommersielle prosjektene ennå».

Utviklingen i festivalmarkedet innebærer at norske arrangører opplever sterk konkurranse om større internasjonale artister og med dreining mot en større norsk og nordisk programmering. Dette styrker norske artister som har flere formidlingsarenaer, men det kan også svekke mangfoldet i programmering i og på tvers av norske festivaler. Internasjonale festivalorganisasjoner kan bidra til å styrke programmering og redusere risiko ifølge lederen for Øyafestivalen, som også vektlegger det faglige kollegium en større organisasjon kan gi.

For Kulturrådet handler avslag på søknader til festivaler som tar ut utbytte, om å sikre legitimiteten til den offentlige tilskuddsordningen. Den videre utviklingen i festivalorganisering vil vise om disse markedstrendene påvirker tilskuddsordningene, i tillegg til hva pandemiens effekter har å si på lengre sikt.

4.17 En svøpt og helstøpt tilskuddsordning?

I dette kapittelet har vi tatt utgangspunkt i at tilskudd til musikkfestivaler er et virkemiddel som «skal sikre offentlige konsertarenaer et mangfold av norsk og utenlandsk musikk og bidra til kunstnerisk fornyelse og utvikling av musikklivet i Norge, til beste for publikum over hele landet» (Kulturrådet, 2020, s. 33). Da ordningen fra 2018 skulle treffe hele spennet av musikkfestivaler – fra små og nyere festivaler som tidligere hadde fått arrangørtilskudd til festivalene som hadde hatt knutepunktstatus – ble spennet stort og portvokterfunksjonen til ordningen sentral. Ordningen har derfor hatt endringsbehov for å fungere i henhold til musikkfestivalenes behov, enkeltvis og samlet sett.

Likebehandling for sammenlignbare festivaler har vært et sentralt tema siden 2018. Utviklingen i tilskuddsnivå viser at det har vært en liten utjevning ved at tilskuddsnivå til knutepunktfestivaler har vært holdt jevnt eller svakt økende, mens sammenlignbare festivaler har fått en større økning i midler. Her regner Kulturrådet at det vil ta lang tid før festivaltilskuddene er utjevnet.

Ordningen har vært justert kontinuerlig siden 2016 for å tilpasse seg og være fleksibel overfor festivalenes behov på tvers av en betraktelig strekk i størrelse og grad av profesjonalisering. Tildelingene spenner fra 20 000 til 20 millioner kroner, og forvaltningen har vært preget av forutsigbare tilskudd for en stor andel festivaler. Tiltak for å styrke forutsigbarheten

er flerårige tilsagn, forutgående varsling ved kutt i tilskuddsnivå og tilsagnsmuligheter i god tid før avholdelse av vinterfestivaler.

Antallet nye søkere som får tilskudd, er lavt og begrunnes i at festivaletablering krever tid og er komplekst, samtidig som at det har vært liten økning i avsetningen. Betydningen av forutsigbarhet for etablerte festivalarrangører har veid tyngst og resulterer i at festivalene som har hatt en *positiv utvikling over tid,* får uttelling. Disse festivalene har bygd opp en organisasjon rundt festivalen, noe som også betyr at Kulturrådet bidrar til institusjonaliseringen av musikkfestivaler. Dette kan bidra til å øke nyskapingen og kvaliteten blant de etablerte festivalene, som selv gjerne ønsker muligheter for flerårige tilsagn for å kunne jobbe langsiktig med å utvikle festivalen og styrke programmering.

Kulturrådet har så å si hele ansvaret for statlige tilskudd til musikkfestivaler. Det kan derfor være behov for virkemidler rettet mot festivalarrangører som er i støpeskjeen, som ikke «er» på ordningen, og som ikke har hatt den skjønnsvurderte «utviklingen over tid». Tilsvarende ønsker etablerte festivaler at Kulturrådet tilbyr virkemidler som styrker deres internasjonale søkerkompetanse. Kulturrådets veilederrolle og en proaktiv rolle overfor aktører, felt og regioner som trenger økt søke- og arrangørkompetanse, kan derfor styrkes for å bistå festivalutvikling.

Kulturrådets mangfoldsansvar trådte i kraft fra 2020, og det er for tidlig å si hvordan mål om mangfold oppfylles i og gjennom ordningen. Selv om vi ser ambisjoner om å styrke kulturell og sosialt mangfold i produksjon og blant publikum, finner vi ingen spor etter konkrete tiltak. I motsetning til andre ordninger på Kulturrådets musikkområde er det ikke utviklet indikatorer som tilskuddsordningen kan måles på. Når ordningen dessuten kjennetegnes ved et konglomerat av formål og en høy grad av skjønnsbasert kvalitetsvurdering uten transparente vurderingsprotokoller, ei heller konsistent tallmateriale, er vurdering av både kunstnerisk kvalitet og kulturpolitisk måloppnåelse ugjennomtrengelig for offentligheten. Det gjør det også vanskelig for nye festivalinitiativ å bedømme hvilke utviklingsbaner de bør satse på.

Hva som kreves for å komme over terskelen for festivaltilskudd i ordningen, kan være vanskelig å vurdere. Kriteriene gjengitt i delkapittel 4.3 er i seg selv mangefasetterte. Samtidig inngår de i en helhetlig vurdering av utvikling over tid, basert på faglige og skjønnsmessige vurderinger av kunstnerisk og arrangørmessig kvalitet. Betydningen av å være en *etablert* festival fremstår i den sammenheng som en naturlig bakgrunn for forutsigbar støtte, å ha «en festival på ordningen», som det uttrykkes. Når majoriteten av statlige musikkfestivaltilskudd forvaltes på ordningen, er

det samtidig viktig at forvaltningen er lesbar og forutsigbar overfor nye og mindre etablerte festivaler.

Der er også et spørsmål om hvorfor noen sjangre, som hiphop og country, nesten ikke er representert blant festivalene som får tilskudd. For både bredde i sjanger og geografisk spredning avgjøres dette ikke hovedsakelig av Kulturrådets forvaltningspraksis, men primært av søknadsinitiativ fra festivalarrangører. Dette kan til en viss grad legitimere skjevheter i tilskuddsnivå, men det kan også reises spørsmål ved om Kulturrådet, for å møte kulturpolitiske mål for ordningen, bør utvikle virkemidler for å stimulere underrepresenterte festivalsjangre eller festivaler i fylker uten stor festivaldekning. For målgruppen barn og unge prioriterer utvalget å gi tilskudd til festivaler som satser på et kvalitetsrikt program, og stimulerer på denne måten til å utvikle programmering for og med barn og unge. For denne målgruppen kunne det likevel utvikles indikatorsystemer for å fange opp utviklingen, slik det finnes innen andre områder i Kulturrådet.

For aktører utenfor Østlandet er Kulturrådets tilskudd til et prosjektbasert kulturliv en motvekt til statsfinansieringen av det institusjonelle kulturliv, da den oppleves å bidra mer til desentralisering av offentlige kulturmidler. Dette perspektivet forsterkes også av at den kunstneriske autonomien som tilskuddsordningen for musikkfestivaler oppleves å understøtte, faller sammen med økt status og dermed vilje fra lokale og regionale finansører til å støtte festivalen.

For profesjonelle og etablerte festivalarrangører fremstår Tilskuddsordningen for musikkfestivaler som en svøpe for mulighetene til å fornye festivalen og øke den kunstneriske kvaliteten, som ordningen ivaretar på gode vis. Som portvokter for statlig støtte til musikkfestivaler er spørsmålet likevel om ordningen er helstøpt for å ivareta og stimulere feltet i sin helhet og til å bidra til å utjevne forskjeller i geografisk spredning, kvalitet og bærekraft.

Referanser

Asdal, K. & Reinertsen, H. (2020). *Hvordan gjøre dokumentanalyse: En praksisorientert metode*. Cappelen Damm Akademisk.

Bjørkås, S. (2001). Et Timbuktu for moderne mellomlag: Om kunstfestivalene og den utdannete middelklassens kulturelle prosjekt. I S. Røyseng & D. Solhjell (Red.), *Kultur, politikk og forskning: Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen* (s. 202–217). Telemarksforskning.

Dahl, H.-F. & Helseth, T. (2006). *To knurrende løver: Kulturpolitikkens historie 1814–2014*. Universitetsforlaget.

Halvorsen, K. (2009). *Å forske på samfunnet: En innføring i samfunnsvitenskapelig metode*. Cappelen Akademisk Forlag.

Kleppe, B., Berge, O.K. & Hjelmbrekke, S. (2019). *Engasjement og arrangement: Ei bok om konsertar og konsertarrangering*. Kulturrådet. https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/engasjement-og-arrangement.

Kulturrådet (2020). *Norsk kulturfond årsoppsummering musikk 2019*.

Kulturrådet (2021). *Norsk kulturfond årsoppsummering musikk 2020*. https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/arsoppsummering-musikk-2020

Mangset, P. & Hylland, O.M. (2017). *Kulturpolitikk: Organisering, legitimering og praksis*. Universitetsforlaget.

Mangset, P., Håkonsen, L. & Stavrum, H. (2017). Festivalboom eller kulturpolitisk ønskedrøm? – Om festivalisering og kommunal kulturøkonomi. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift, 20*(1–2), 71–89.

Myhr, P. (2022). *Rapport fra mellomrommet: Olavsfest 2014–2022*. Forlaget Historie & Kultur.

Nordgård, D. (2013). Norske festivaler og en musikkbransje i omveltning. I A. Tjora (Red.), *Festival! Mellom rølp, kultur og næring* (s. 53–69). Cappelen Damm Akademisk.

Norsk kulturfond (2019). *Områdeplan for musikk*. Vedtatt i rådsmøtet 25.09.19. https://www.kulturradet.no/norsk-kulturfond/musikk

Riksrevisjonen (2013). *Riksrevisjonens undersøkelse av tilskuddsforvaltningen i Norsk kulturråd. Dokument 3:12 (2012–2013)*. Riksrevisjonen.

Tjora, A. (2013). Festivalfellesskapfornemmelser. I A. Tjora (Red.), *Festival! Mellom rølp, kultur og næring* (s. 265–287). Cappelen Damm Akademisk.

Kapittel 5

Pragmatikkens kunst: Kulturrådets tilskudd til festivaler

Marianne Takle, Heidi Bergsli og Therese Dokken

5.1 Innledning

Kulturrådets virksomhet er fordelt på åtte fagområder. Fem av dem omfatter tilskudd til festivaler. Dette er musikk, litteratur, scenekunst, visuell kunst og tverrgående og tverrfaglige satsinger. I tillegg har Kulturrådet tre fagområder som ikke omfatter festivaler. Dette er forskning og utvikling, kulturvern og tidsskrift og kritikk. På alle disse åtte fagområdene skal Kulturrådet ivareta produksjon, utvikling og publikumsformidling, både innenfor og på tvers av områdene.

Hvert av fagområdene har sine særtrekk med ulike utfordringer og behov, som Kulturrådet forholder seg til gjennom sine tilskuddsordninger. Felles for alle områdene, med unntak av tverrfaglige festivaler, er at tilskuddsordningene som går gjennom Norsk kulturfond, ligger ved siden av et fast institusjonalisert kunst- og kulturliv. På alle områdene forholder man seg til institusjoner som mottar støtte over statsbudsjettet. Mens tilskudd til både musikkfestivaler og litteraturfestivaler i stor grad inngår i etablerte og omfattende strukturer, arbeider man innenfor den frie scenekunsten og visuell kunst for å gi kunstartene en større plass i samfunnet. Som vi skal se, preger de særegne kjennetegnene ved områdene hvordan tilskuddene til festivaler er organisert og innrettet.

I dette kapittelet drøfter vi formål og forvaltningspraksis på hvert område og for festivaltilskudd. Spørsmålene vi reiser, er: *I hvilken grad og*

hvordan fungerer tilskuddet til festivaler etter hensikten? Hvilke mønstre finner vi i formål og forvaltningspraksis på hvert enkelt fagområde?

For å belyse disse spørsmålene følger vi en klassisk evalueringsmetode. Først analyserer vi *formålene* med å gi tilskudd til festivaler på de ulike fagområdene. Deretter analyserer vi hvordan tilskuddene er fordelt gjennom *forvaltningspraksis*. Til slutt drøfter vi om og hvordan det er *samsvar mellom formålene og forvaltningspraksis*.

Først, for å analysere Kulturrådets *formål* med å gi støtte til festivaler, undersøker vi et hierarki av offentlige måldokumenter, som går fra generelle nasjonale kulturpolitiske mål til den enkelte tilskuddsordning. På bakgrunn av en systematisk gjennomgang av disse måldokumentene trekker vi ut noen sentrale formål på hvert enkelt fagområde.

Deretter analyserer vi hvordan tilskuddene er fordelt gjennom *forvaltningspraksis*. Dette analyserer vi med utgangspunkt i hvor mye midler som deles ut, og hvordan disse fordeles mellom søkerne i hvert enkelt søknadsår i perioden fra 2016 til 2021.

På bakgrunn av gjennomgangen av formålene og forvaltningen av tilskudd til festivaler på de enkelte fagområdene analyserer vi om og hvordan det er *samsvar mellom formålene og forvaltningspraksis*. Videre drøfter vi hvilke mønstre vi finner i formål og forvaltningspraksis på hvert fagområde. Hvordan vi har gått frem, beskrives i neste avsnitt.

Kapittelet er organisert etter de fem fagområdene som er relevante for festivaler. Vi starter med musikkfestivaler, deretter går vi gjennom litteraturfestivaler, scenekunstfestivaler, festivaler innen visuell kunst og til sist tverrfaglige festivaler.

5.2 Om analysen

Analyser av formålene med å gi tilskudd til festivaler

De nasjonale kulturpolitiske målene og Kulturrådets formål og generelle strategi (se kapittel 1) danner et bakteppe for våre analyser i dette kapittelet. Områdeplanene er Kulturrådets strategi for hvert av områdene musikk, litteratur, scenekunst, visuell kunst og tverrgående og tverrfaglige satsinger. Som nevnt innledningsvis finner vi tilskuddsordningene som festivalene er en del av, under hver av dem. De enkelte områdeplanene er avgjørende for å kunne trekke ut og analysere sentrale formål med å gi tilskudd til festivaler, slik vi har gjort for det enkelte fagområde nedenfor.

Kulturrådets tilskudd til festivaler har forskjellig institusjonell historie på de ulike fagområdene. Formålene med tilskuddene er ulike, og festivalene som mottar tilskudd, har variert profil og sammensetning. Det varierer også hvor stor del av tilskuddene som går til festivaler. På musikkområdet utgjør festivalene en vesentlig del av satsingene, og her har de en egen tilskuddsordning som bare er for festivaler. På de øvrige fagområdene (litteratur, scenekunst, visuell kunst og tverrfaglige tilskudd) utgjør derimot festivalene en mindre del. Her er tilskuddene til festivalene en del av en bredere tilskuddsordning for formidling og arrangørtilskudd. Der hvor festivalene inngår som en del av en bredere tilskuddsordning, trekker vi ut sentrale formål med den enkelte tilskuddsordningen generelt og lar formålene med å gi tilskudd til festivalene inngå som en del av dette.

For å kunne trekke ut hvilke formål Kulturrådet har med å gi tilskudd til festivaler, for deretter å evaluere om tilskuddene til kulturfestivaler fungerer etter hensikten, ville vi kunne gitt mer presise analyser hvis Kulturrådet hadde utarbeidet en mer detaljert beskrivelse av hva de mener med ordet festival, og samtidig laget tilskuddsordninger som utelukkende omfatter festivaler. Dette kommer vi tilbake til nedenfor.

Analyser av forvaltningen av tilskuddsordningene

Når vi ser på forvaltningen av de ulike tilskuddsordningene, ser vi på perioden 2016–2021. Vi ser på antall innsendte søknader, antall innvilgninger, omsøkte beløp og andel tildelinger, samt hvor mange av dem som får innvilget søknaden, som får tildelt en lavere sum enn de søkte om. Vi ser på hele tilskuddsordningen og skiller siden ut de søknadene vi kategoriserer som festivaler. For festivalene ser vi også på hvor mange som får innvilget tilskudd for mer enn ett år i samme søknadsrunde. Videre ser vi på fordelingen av tilskudd på hver enkelt tilskuddsordning. Tallene vi bruker når vi ser på forvaltningen av de ulike ordningene, er hentet fra offentlige vedtakslister. Disse listene gir en oversikt over hvem som søker om midler, sammendrag av søknaden, hvilke søknader som bevilges eller får avslag, søknadssum og tildelingssum, og for hvilket år midlene tildeles. Unntaket er listene for 2016, som kun gir informasjon om innvilgede søknader. Vi kan derfor ikke se hvor mange som har søkt, andel som har fått bevilget midler, eller total søknadssum. Vi får også svært lite informasjon om søkerne. Dette gjelder for alle ordningene i 2016, samt 2017 for musikkfestivaler.

Søknadene for samme arrangement listes én gang for hvert år det er søkt midler for, fordi det kan gjøres ulike vedtak for de ulike årene. For eksempel kan en arrangør som sender inn søknad om tilskudd i 2019,

søke om tilskudd for 2019, 2020 og 2021 og få bevilgning to av årene og avslag det siste. Når vi teller antall søknader i 2019, teller vi dette som tre søknader som er behandlet i 2019. Midlene som tildeles, er i praksis en *tildeling* for 2019, mens tildelingen for 2020 er et *tilsagn*. Summen for både 2019 og 2020 teller med i tildelingssummen for 2019 i tabellene, fordi det er dette året søknaden ble behandlet. Hvor vanlig det er å søke om og få innvilget slike flerårige tilsagn, varierer mellom tilskuddsordningene, og det har også variert noe over tid. Dette kommenteres i gjennomgangen av de respektive tilskuddsordningene. For noen ordninger kan man også søke i flere søknadsrunder i løpet av det samme kalenderåret. I disse tilfellene telles også søknadene flere ganger. Søknader som er registrert som *avvist,* er ikke med i antall søknader, kun de som er avslått eller bevilget.

I dette kapittelet presenterer vi antall søknader og ikke hvor mange festivaler som har tilskudd hvert enkelt år. Dette er en forskjell fra det foregående kapittelet, som ser nærmere på Tilskuddsordningen for musikkfestivaler. Grunnen til at vi i dette kapittelet ser på antall søknader som behandles hvert enkelt år, er at vi ønsker å se på endringer i forvaltningspraksis over tid. Dette mener vi er lettere å undersøke dersom vi ser på hvordan Kulturrådet prioriterer søkere hvert enkelt år. Når det for eksempel er endringer i mulighetene for å få tilskudd og tilsagn for flere år, blir dette bare tydelig om vi ser på antall søknader hvert år, og hvor mange av disse som får bevilget midler for flere år. Fordi vi ser på antall søknader hvert år, kan det være store variasjoner fra år til år i antall søknader, antall som innvilges, og summen av tildelinger og tilsagn som bevilges hvert enkelt år. Dette betyr ikke nødvendigvis at den totale avsetningen på tilskuddsordningen varierer så mye fra år til år, ei heller hvor mange festivaler som har tilskudd. Når det for eksempel er et skifte i praksisen med å gi tilsagn for flere år, vil dette gi utslag i både antall søknader, hvor mange søknader som bevilges, og summen av tildelinger og tilsagn. Dette kommenterer vi i tilknytning til tabellene for hver enkelt tilskuddsordning.

Som nevnt er det utfordrende å skille ut hvilke søknader som dreier seg om festivaler, og hvilke søknader som dreier seg om andre typer arrangementer. Musikkfestivaler er et unntak, siden Kulturrådet har en egen ordning for festivaler på musikkfeltet som favner de fleste musikkfestivaler.[1] Andre festivaler søker på arrangørstøtte til scenekunst, litteraturformidling, visuell kunst eller tverrfaglige tiltak. I disse tilskuddsordningene har vi søkt etter ordet «festival» i prosjekttittelen som er oppgitt i søknaden, samt

1 Samtidig er det i noen festivaler i musikkordningen som søker og får arrangørstøtte. Disse er ikke inkludert i analysen av vedtakslistene i dette kapittelet.

i sammendraget av søknaden. Søknader som har treff på «festival» i disse feltene, er kategoriserte som en festival i våre data. På Tilskuddsordningen for visuell kunst har vi i tillegg søkt etter teksten «-iennale», fordi biennale eller triennale gjerne brukes som begrep for arrangementer som ligner festivaler. Med dette fanger vi opp de fleste festivalene, men antakelig ikke alle. Vi inkluderer nok også noen søknader som ikke er festivaler, fordi de for eksempel henviser til festivaler i sammendraget av søknaden, men søker om tilskudd til helårsdrift. Dette er en svakhet ved datamaterialet vi av ressursmessige grunner ikke får løst. Analysen av festivalandelen på de ulike tilskuddsordningene må sees i lys av dette. Det er viktig å fremheve at analysens bidrag er å gi god indikasjon som er lik på tvers av ordningene.

For å se hvor mange av tildelingene som går til festivaler som henvender seg til barn og ungdom, søker vi etter «barn» og «ungdom» i prosjekttittelen og sammendraget av søknadene. Antallet vi fanger opp, inkluderer da både festivaler som har barn og ungdom som primær målgruppe, og festivaler som har det som en av flere målgrupper.

Vedtakslistene som publiseres på nettsidene til Kulturrådet, inkluderer fylke for hver søknad. Dette er søkers bostedsadresse ved søketidspunktet og ikke fylket der arrangementet skal avvikles.[2] Selv om søkers bostedsfylke i noen tilfeller ikke samsvarer med fylket der festivalen arrangeres, bruker vi likevel dette når vi ser på geografisk variasjon. Grunnen er at det gir en god indikasjon på geografisk spredning. De siste årene har vært preget av pandemi og unntakstilstand i kultursektoren, og vi anser 2019 som det siste «normalåret». Geografisk variasjon vurderes derfor for 2019. Dette året gjelder også når vi ser på fordeling av tilskudd mellom festivaler på samme tilskuddsordning.

Hvert år (siden 2018) publiseres det en tekst på Kulturrådets nettsider, hvor vedtakslistene også er publisert. I denne teksten skriver Kulturrådet blant annet utfyllende om antall søknader som er behandlet, antall som er innvilget, og tildelingssum. I flere tilfeller er det ikke samsvar mellom tallene som oppgis i teksten, og vedtakslisten som publiseres samme år, og det er ikke klart hvorfor tallene ikke stemmer overens. Vi har derfor valgt å se bort fra tallene som oppgis i teksten, og baserer våre analyser om antall søknader og tildelingssummer hvert enkelt søknadsår kun på bakgrunn av vedtakslistene. Vi bruker likevel teksten som grunnlag for å se på hvilke vurderinger som er gjort i vedtak i de ulike søknadsrundene og på de ulike ordningene. Dette dreier seg for eksempel om prioriteringer av nykommere og videreføring av tilskudd til arrangører som har mottatt

2 https://www.kulturradet.no/sok-stotte/om-soknadslister (besøkt 24.01.2023).

tilskudd tidligere, og om Kulturrådet gir tilsagn til tilskudd for flere år i samme søknadsrunde.

Analyser av forhold mellom formål og forvaltningspraksis

For å analysere om og hvordan det er samsvar mellom formålene og forvaltningspraksis, trekker vi frem enkelte mønstre vi finner i spørsmål om hvem og hva som får tilskudd. Disse mønstrene drøfter vi opp mot formålene med den enkelte tilskuddsordningen.

Her er det viktig å merke seg at Kulturrådets formål med den enkelte tilskuddsordning er forskjellig fra fagområde til fagområde. Våre analyser av formålene viser at disse er tilpasset utfordringene på de enkelte fagområdene. Våre analyser av forvaltningspraksis er imidlertid likt for hvert fagområde, der vi undersøker tilsvarende likt tallmateriale. Dette gjør vi for å kunne sammenligne på tvers av fagområdene.

Metode: dokumentanalyse og intervju

Metoden i dette kapittelet bygger på dokumentanalyse og intervju. Dokumentanalysen tar for seg tre dokumenttyper, hvor den første er Kulturrådets områdeplaner. Under arbeidet med denne analysen var de gjeldende områdeplanene publisert i 2012,og sist revidert i 2019 og 2020. Kulturrådet etablerte ny strategi i 2021 og utarbeidet derfor nye områdeplaner høsten 2021. Ifølge våre intervjuer ble disse vedtatt i desember 2021, med unntak av områdeplan for tverrgående og tverrfaglige satsinger, som ble vedtatt i februar 2022. De nye områdeplanene var ikke tilgjengelige på Kulturrådets nettsider da vi ferdigstilte dette kapittelet i mars 2022. Vi forholder oss til områdeplanene som var sist revidert i 2019 og 2020. Det er også disse som lå til grunn for hvordan tilskuddsordningene ble forvaltet i perioden vi undersøker.

For det andre omfatter dokumentanalysen retningslinjer for tilskuddsordningene. I perioden vi undersøker, har Kulturrådet endret sin begrepsbetegnelse fra støtteordninger til tilskuddsordninger. Ifølge våre intervjuer foretrekker Kulturrådet i dag å kalle det tilskudd og ikke støtte. Vi har forsøkt å bruke tilskuddsordning i våre analyser, men der hvor dokumentene viser til støtteordning, bruker vi tilsvarende betegnelse.

For det tredje har vi gjennomgått søknader og rapporter fra festivalene og hatt en systematisk gjennomgang av Kulturrådets vedtakslister og beskrivelser av årlige søknadsrunder, samt referat fra utvalgsmøter. Siden referatene er unntatt offentlighet bygger vi analysene av begrunnelser for vedtak på de offentlig tilgjengelige vurderinger som etterfølger

vedtaksrundene. Fra og med 2017 har Kulturrådet publisert vedtakslister med både bevilgninger og avslag på sine nettsider. Fra 2018 kan vi også finne begrunnelser for prioriteringer i forvaltningen av ordningene.

Som støtte for våre analyser har vi intervjuet fire administrativt ansatte i Kulturrådet, en på hvert område musikk, scenekunst, visuell kunst og tverrfaglige festivaler. Vi har gjennomført semistrukturerte intervjuer med rundt en times varighet. Intervjuene er viktige informasjonskilder om tilskuddsordningenes historikk og kjennskap til søkerne. Våre analyser bygger også på kunnskapen vi har fått gjennom intervjuer med 12 festivalledere, som representerer fire av de fem områdene vi tar for oss her. Dette intervjumaterialet har gitt kunnskap om festivalarrangørers erfaringer med Kulturrådets tilskuddsordninger og forvaltningen av dem.

5.3 Musikkfestivaler

Formål med Tilskuddsordningen for musikkfestivaler

«Tilskuddsordninger for det prosjektbaserte musikklivet er fondets viktigste oppgave på musikkområdet.»[3] Slik målbæres det viktigste målet for musikkområdet i Kulturrådet. I beskrivelsen av området fremheves det at en stor andel av dagens nye og mest interessante musikkproduksjon finner sted utenfor institusjonene, i en profesjonell og godt organisert bransje, og at rådets ansvar er å stimulere utvikling av det frie profesjonelle musikklivet. Dette skal bidra til musikk av høy kvalitet, med et mangfold av uttrykk produsert og formidlet på arenaer som når flest mulig, uavhengig av økonomisk, sosial og kulturell bakgrunn. Med overføringen av knutepunktfestivalene til festivalstøtteordningen i 2016 fikk Kulturrådet et stort nasjonalt ansvar for festivalfeltet. I denne sammenhengen fremhever områdeplanen for musikk at tilskuddene til festivaler styrker infrastrukturen for konsertfremføring i Norge. Ifølge Kulturrådet bidrar det til at «… musikk i alle sjangre kan møte et stort publikum over hele landet og få verdi og betydning i offentligheten».[4] Kulturrådets Tilskuddsordning for musikkfestivaler er et grunnleggende virkemiddel for dette formålet.

3 Områdeplan for musikk publisert 2018, sist endret 2020. https://www.kulturradet.no/norsk-kulturfond/musikk (besøkt 28.02.2022).

4 Områdeplan for musikk publisert 2018, sist endret 2020. https://www.kulturradet.no/norsk-kulturfond/musikk (besøkt 28.02.2022).

Tilskuddsordningen for musikkfestivaler har gjennomgått store endringer fra den ble opprettet i 1997, hvor de viktigste handler om utjevning, forutsigbarhet og konkurransevilkår.

Tilskuddsordningen ble forvaltet av Rikskonsertene før den ble overført til Kulturrådet i 2001. På dette tidspunktet vektla Kulturrådet en viss utjevning av forskjeller i tilskuddsnivå mellom ellers sammenlignbare festivaler, som særlig ble reaktualisert ved inkluderingen av de 12 musikkfestivalene som hadde knutepunktstatus i 2016. Dette innebærer at avsetningen økte fra 46 til 150 millioner kroner mellom 2015 og 2018. Som Kulturrådet påpeker, innebærer overføringen av knutepunktfestivalene til festivalstøtteordningen at staten har samlet sitt ansvar for å stimulere arrangør- og festivalfeltet hos Kulturrådet.[5] I dette ligger ansvaret for å ivareta hele bredden av musikkfestivaler som trenger offentlig tilskudd. Dette innebærer store forskjeller i tilskuddsnivå, også mellom sammenlignbare festivaler. I 2021 var spennet i tilskudd mellom 45 000 kroner og rundt 20 millioner kroner.[6]

En annen endring av ordningen gjelder tilrettelegging for forutsigbar drift. Kulturrådet åpnet i 2002 for at musikkfestivaler kunne få tilsagn for inntil tre år hvis søker kunne dokumentere regionale tilskudd. I 2018 ble det åpnet for tilsagn på inntil fem år, som dermed innebar at festivaler kunne få en enda større forutsigbarhet.[7]

En tredje endring gjelder konkurransen om midlene. I 2018 ble musikkfestivalers mulighet til å søke Arrangørstøtte musikk redusert for å skjerme konsertarrangører fra konkurranse med festivaler om arrangørmidlene.[8] Mindre festivaler hadde hatt anledning til å søke arrangørstøtte siden 2012, fordi musikkfestivalordningen tradisjonelt hadde prioritert festivaler av regional og nasjonal betydning, samt profesjonalitet og stabilitet over tid. Nye, gode initiativ og mindre, frivillig drevne festivaler med godt potensial hadde derfor ikke hatt tilstrekkelig med muligheter til å utvikle seg med tilskudd fra Kulturrådet. Da både knutepunktfestivalene og små, nye festivaler kom inn under Tilskuddsordning for musikkfestivaler, ble spennet i festivalstørrelse og kjennetegn strukket langt. Konkurransen om midlene ble sterkere og prioriteringen strengere.

---

5 https://www.kulturradet.no/norsk-kulturfond/musikk (besøkt 24.01.2023).

6 Kulturrådet, Årsoppsummering musikkfestivaler 2018.

7 Flerårstilsagn har vært begrenset de siste årene på grunn av ønsket om en vurdering av forvaltningspraksisen.

8 Referat fra møte 20.–21.11.2018 og 28.–30.11.2018, saksnr. 18/14-8.

Blant Kulturrådets ordninger som gir tilskudd til festivalarrangører, skiller musikkområdet seg ut ved å ha en særskilt ordning for musikkfestivaler. Denne ordningen har egne formål og retningslinjer for tilskudd, men følger Områdeplan for musikk vedtatt i 2019. Ansvaret for å forvalte festivalstøtten ligger i Musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte, som behandler søknader til ordningene for musikkfestivaler, arrangører og kirkemusikk. Utvalget består av seks medlemmer med musikkfaglig kompetanse og/eller arrangørkompetanse, som dekker ulike musikksjangre.

Kulturfondets viktigste tilskudd på musikkfeltet forvaltes gjennom tilskuddsordningene for det *prosjektbaserte* musikklivet, i motsetning til det institusjonelle musikkfeltet. Formålet med musikkordningen er å gi tilskudd til arrangører av festivaler, konserter og tilsvarende prosjekter for profesjonell utøvelse, som kan utgjøre en infrastruktur og formidlingsarena for musikere innen ulike sjangre, og en opplevelsesarena for et bredt musikkpublikum. Dette tydeliggjøres også innen Kulturrådets innsatsområder,[9] som i nåværende periode skal understøtte kompetanse- og kunnskapsbygging og være særskilt oppmerksom på barn og unge som målgruppe.[10] Mer konkret sier Områdeplanen for musikk at musikkordningen skal stimulere et fritt, mangfoldig og profesjonelt musikkliv utviklet med høy kvalitet, fra musikken skapes og produseres til dens formidling. Det legges vekt på at tilskuddet skal bidra til arbeidsbetingelsene til en bredde av nye og etablerte artister, komponister og formidlere og til utviklingen av tilgjengelige musikkarenaer og til marginale uttrykksformer. Ordningen skal dessuten bidra til bærekraftig utvikling ved å være inkluderende og bidra til innsikt i og løsninger på klimautfordringene.

Musikkordningen har åtte tilskuddsområder, hvor *musikkfestivalordningen* er den største i tildelingssum. I 2019 ble 39 prosent av tilskuddet på musikkordningen tildelt musikkfestivaler.

Formålene bak musikkfestivalordningen operasjonaliserer Områdeplanen for musikk, med fokus på kvalitet, bevaring, fornyelse og bredde.[11] Målene skal bidra til samspill og kompetansedeling lokalt, regionalt og nasjonalt og til fleksibilitet og forutsigbarhet i festivalfeltet. Med

9 Disse er i) ny musikk, verk og produksjoner – økt produksjon og formidling til publikum; ii) å bidra til programmeringskompetanse og bedre rammevilkår for arrangører over hele landet; iii) produksjon og formidling av musikk av høy kvalitet til barn og unge; og iv) styrket kunnskap om utviklingen i musikkfeltet.

10 Områdeplan for musikk publisert 2018.

11 Kulturrådet, Støtteordning musikkfestivaler. https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/musikkfestivaler (besøkt 08.03.2022).

Kulturrådets oppdrag som nasjonal koordinator for mangfold vektlegges også formål om kulturelt og sosialt mangfold i musikkproduksjon og formidling.

Musikkområdet har den klareste definisjonen av festivalbegrepet. Musikkfestivaler defineres ved at tilskudd gis til norske musikkfestivaler som har som sitt hovedanliggende å arrangere offentlige konserter, at arrangementet foregår enten hvert eller annethvert år, og at det varer i minst to dager. Festivaler som får støtte fra egen region, skal normalt gis prioritet. Søkere kan ha ulike organisasjonsformer, forutsatt at eventuelle overskudd fra festivaldriften tilbakeføres til festivalens virksomhet eller egenkapital. Festivaler som får flerårige tilsagn, inntil tre år, må ha eksistert i minimum tre år og ha styre og vedtekter.[12]

Forvaltningen av Tilskuddsordningen for musikkfestivaler

Hvordan forvaltes Tilskuddsordningen for musikkfestivaler? For å belyse dette starter vi med tabell 5.1, som viser en oversikt over søknader til Tilskuddsordning for musikkfestivaler hvert år i perioden 2016–2021. Grunnlaget for tabellen er vedtakslistene som Kulturrådet presenterer på sine nettsider. Tabellen viser antall søknader om tilskudd og tilsagn, hvor mange av søknadene som får bevilget midler, og andelen dette utgjør hvert år (tilsagnsprosent), total søknadssum og summen av bevilgninger (dette er summen av tildelinger og tilsagn i de tilfellene der en festival søker for flere år på samme søknad og i tillegg får bevilget for flere år). Den viser også hvor mange av festivalene som får innvilget søknaden, som får en lavere søknadssum enn de søkte om. En nærmere beskrivelse av bakgrunnen for tallene i tabellen finnes under punkt 5.2 i dette kapittelet.

Det har vært stor variasjon i antall søknader og tildelinger i løpet av perioden (tabell 5.1). Antall tildelinger ble mer enn doblet fra 2017 til 2018, og størrelsen på tildelingene økte markant. Bakgrunnen er at statlige tilskudd til musikkfestivaler ble samlet under samme ordning i Kulturrådet i 2018. Søknadsrunden markerer første fordeling etter denne endringen, med tilhørende reviderte retningslinjer og en sum til fordeling som var rundt tre ganger høyere enn tidligere. Dette bidro ifølge Kulturrådet til «et styrket grunnlag for behandling av festivalene ut fra et kunst- og kulturfaglig skjønn og med en styrket armlengdes avstand til politisk styring.

12 Kulturrådet 2021. Retningslinjer for Tilskuddsordning for musikkfestivaler – revidert mars 2021. https://www.kulturradet.no/documents/10157/dcbb8001-fa25-4a9d-84f1-899d865a5538 (besøkt 08.03.2022).

Grunnlaget for en prioritering av festivalfeltet som helhet er med dette langt sterkere ivaretatt enn tidligere».[13]

↘ **Tabell 5.1** Oversikt over søknader og bevilgninger gjennom Tilskuddsordning for musikkfestivaler for søknadsårene 2016–2021

	2016*	2017*	2018	2019	2020	2021
Årlig avsetning (i mill. kr)	48,8***	139,7	149,7	152,7	161,0	
Antall søknader	Ukjent	Ukjent	408	200	188	226
Antall bevilgninger	109	92	220	118	108	158
Andel bevilgninger (tilsagnsprosent)	Ukjent	Ukjent	54 %	59 %	57 %	70 %
Søknadssum i mill. kr (totalt)	Ukjent	Ukjent	366	160	126	215
Summen av bevilgninger i mill. kr (totalt)	63,8	45,1	276	93	81	161
Laveste bevilgningssum	100 000	100 000	40 000	50 000	40 000	45 000
Høyeste bevilgningssum	3,6	5,0	20	20	20	20
Median bevilgningssum	300 000	250 000	400 000	225 000	200 000	337 500
Hvor mange fikk lavere bevilgning enn søknadssum?	Ukjent	Ukjent	173	104	96	127
Antall festivaler som fikk flerårige tilsagn i samme søknadsrunde	16	0	48	13	1	4
Antall bevilgede søknader som henvender seg til barn og/eller ungdom**	Ukjent	Ukjent	77	31	25	44

* Vedtakslistene inkluderer ikke søknader som er avslått eller avvist.

** Identifisert med søkeordene «barn» og «ungdom» i tittel og sammendrag. For 2016 og 2017 har vi ikke tilgjengelige sammendrag av søknader som er grunnlaget for tabellen.

*** Avsetningen til tidligere knutepunktsfestivaler er ikke inkludert i avsetningen.

Bevilgninger kan være enten i form av tilskudd eller tilsagn. Kilder: https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/musikkfestivaler/tildelinger (hentet 18. januar 2022), samt årsmeldinger og årsrapporter publisert på Kulturrådets nettsider (avsetning til og med 2019, tildelt sum fra 2020).

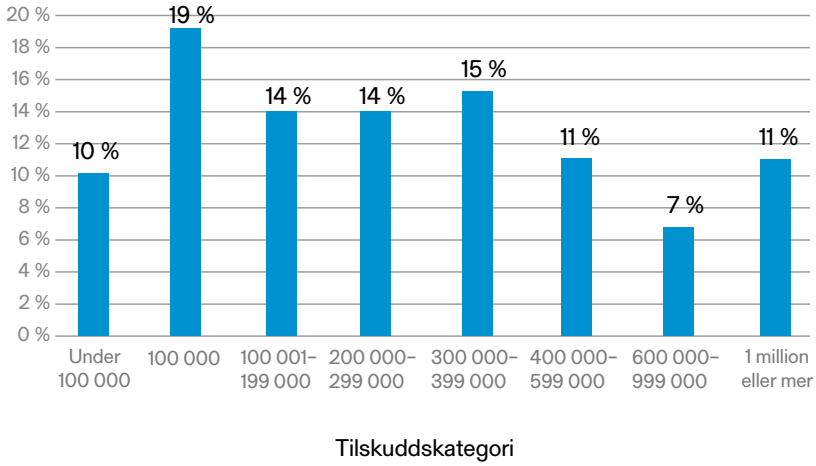
13 Kulturrådet. Vedtaksliste musikkfestivaler 2018. https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/musikkfestivaler/tildelinger/2018/2018 (besøkt 08.03.2022).

Mens summen av tildelinger og tilsagn bevilget i 2017 var på rett over 45 millioner kroner, lå summen på 276 millioner i 2018. Mens antall bevilgede søknader økte med 150 prosent, økte summen av bevilgningene med 600 prosent. Grunnen til at antall søknader og bevilgninger økte dette året, var at det var mange av søkerne som søkte om og fikk innvilget flerårige tilsagn. Når vi ser på tildelings- og tilsagnssummene som ble gitt i 2018, ser vi også at det er flere som har fått store summer. Dette er stort sett tidligere knutepunktfestivaler som nå søker om og får tildelinger i ordningen. Selv om de ble overført til ordningen tidligere, har de ikke ligget inne i vedtakslistene. Vi ser også at mediansummen er betraktelig høyere dette året, sammenlignet med tidligere så vel som påfølgende år. I 2019 ble søknadstallet omtrent halvert igjen. Dette henger sammen med at mange av dem som søkte i 2018, fikk flerårige tilsagn og dermed ikke søkte om midler i søknadsåret 2019, siden de allerede hadde fått bevilget dette. Tabellen viser også at det er ytterst få festivaler som får tilsagn for flere år etter 2019, og at denne forutsigbarheten ikke er gjenspeilt de siste årene. Ifølge Kulturrådet er årsaken til dette at de venter på en vurdering av forvaltningspraksisen,[14] da flerårige tilskudd binder opp den økonomiske avsetningen og legger føringer for flere år fremover i tid.

Barn og unge er nevnt som en målgruppe for tilskuddsordningen. Når vi ser på hvor mange av søknadene som får bevilgninger som oppgir at de retter seg mot barn og unge, varierer dette noe fra år til år. Med unntak av søknadsåret 2020 finner vi imidlertid at mer enn en fjerdedel av søknadene for hvert enkelt år inkluderer denne målgruppen.

Median for tildelinger og tilsagn bevilget det enkelte søknadsår har vært mellom 200 000 og 400 000 kroner. Den har variert fra år til år, men med en særskilt stor vekst i medianen fra 2020 til 2021 (tabell 5.1). I 2019 var medianen 225 000 kroner, men det var stor variasjon i fordelingen. Figur 5.1 viser hvordan fordelingen av bevilgninger (tilskudd og tilsagn) gitt i søknadsåret 2019 fordeler seg på åtte kategorier. I alt 13 søknader (11 prosent av søknadsmassen i 2019) fikk bevilget midler på en million kroner eller mer. Dette inkluderer blant annet tilskudd til Festspillene i Bergen (19,55 millioner kroner) og søknadene fra Moldejazz som i denne søknadsrunden ble bevilget midler både for 2019 og 2020 (i underkant av 6,5 millioner kroner for hvert av årene).

14 Kulturrådet. Vedtaksliste musikkfestivaler 2019. https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/musikkfestivaler/tildelinger/2019/2019 (besøkt 08.03.2022).



↘ **Figur 5.1** Fordeling av tilskudd og tilsagn gjennom Tilskuddsordningen for musikkfestivaler i søknadsåret 2019, andel av alle søknadene som ble bevilget dette året. Kilde: https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/musikkfestivaler/tildelinger (hentet 18.01.2022).

Det er stor variasjon i søknadsaktivitet og tildelinger på tvers av fylkene i 2019 (tabell 5.2), men Oslo står i en særstilling med et høyt antall søknader, tildelinger og en stor andel av den totale tildelingssummen. Dette reflekterer sannsynligvis også registrert adresse for den som sender inn søknaden på vegne av festivalen. Som tabellen viser, var det i 2019 fortsatt en del festivaler som mottok midler og tilsagn for flere år, og dette påvirker både antall søknader og størrelsen på de tildelte midlene. Disse er i mange tilfeller tildelte midler for 2019/2020, samt tilsagn for flere år fremover. Enkeltfestivaler som får store tildelinger for flere år, gjør derfor store utslag. Dette er for eksempel tilfellet i Møre og Romsdal. Det er bare fem søknader som har fått tildelte midler i fylket, men to av disse gjelder høye tilskudd for 2019 og tilsagn for 2020 til Molde International Jazz Festival, som drar opp summen for fylket. Samtidig reflekterer ikke tilskuddsnivå per fylke befolkningsandeler i fylkene, for eksempel mellom Trøndelag og Viken, og innvilgelsesandelen varierer mellom 36 og 100 prosent.

↘ **Tabell 5.2** Geografisk spredning i søknader og bevilgninger gjennom Tilskuddsordningen for musikkfestivaler i søknadsåret 2019

Fylke *	Antall søknader	Antall bevilgninger	Andel søknader bevilget	Bevilgede midler
Agder	16	8	50 %	2 470 000
Innlandet	14	5	36 %	950 000
Møre og Romsdal	6	5	83 %	13 464 000
Nordland	8	4	50 %	730 000
Oslo	43	28	65 %	19 215 000
Rogaland	16	11	69 %	5 575 000
Troms og Finnmark	13	8	62 %	15 495 000
Trøndelag	15	15	100 %	4 600 000
Viken	24	9	38 %	2 875 000
Vestfold og Telemark	13	7	54 %	2 100 000
Vestland	32	18	56 %	25 325 000
Svalbard	0	0		
Totalt	**200**	**118**	**59 %**	**92 799 000**

* Søkerens bostedsfylke, slik det er oppgitt i vedtakslistene.

Bevilgninger kan være enten i form av tilskudd eller tilsagn. Kilde: https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/musikkfestivaler/tildelinger (hentet 18. januar 2022).

Mønstre i formål og forvaltning mellom 2016 og 2021

Vi har sett på mønstrene i festivaltildelinger i perioden 2016–2021 i ikke-offentliggjorte vedtakslister og vurdert disse opp mot formålene med tilskudd til festivaler. Med forbehold om mindre feilmarginer i materialet er trendene interessante.

I 2020 var innvilgningsandelen på 66 prosent, det vil si at 180 av 271 festivaler fikk tilskudd. I 2019 var den på 58 prosent (162 av 278 søkere), 68 prosent i 2018 (133 av 197 festivaler fikk tilskudd). Rundt 70 festivaler har fått tilskudd hvert år mellom 2016 og 2021, inklusive festivaler som har blitt overført fra arrangørstøtteordningen, samt knutepunktfestivaler. 97 festivaler har fått støtte i alle år fra 2018 til 2021, blant disse er det nye søkere til tilskuddsordningen i 2018. Det er altså et anselig antall festivaler som får forutsigbart tilskudd på ordningen.

Kulturrådets musikkområde sitt fokus på formål om fornying innen musikk handler ikke nødvendigvis om fornying av formidlingsarenaer. Festivaltilskuddsordningen har imidlertid mål om å være fleksibel, som vi

forstår som å bidra med «såkorn» der det er helhetlig kvalitet som kvalifiserer til tilskudd. Drøyt 120 festivaler har søkt tilskudd mellom 1 og 3 ganger uten tilslag mellom 2016 og 2021. I 2021 fikk drøyt 40 nye musikkfestivaler avslag på søknaden om tilskudd på ordningen.

Den jevne finansieringen av festivaler med få nye tilskudd begrunnes i at avsetningen har vært jevn, at etablerte og institusjonaliserte festivaler har behov for forutsigbarhet, og at det tar tid å bygge opp festivaler. Nykommere må derfor ofte utvikle arrangørkompetansen og kvaliteten før de «kommer inn» på ordningen og får støtte. Dette betyr samtidig at majoriteten av festivaler som får tilskudd på festivalstøtteordningen, i vesentlig grad er konstant.

5.4 Litteraturfestivaler

Formål med Tilskuddsordningen for litteraturformidling

«Målet med fondets støtteordninger til litteratur er å sikre et bredest mulig tilbud av nye bøker og nye norske tegneserier.»[15] Dette er prioriteringen innen litteraturområdet. Det norske bokmarkedet beskrives som lite, slik at bare et fåtall personer kan leve av det. Utgangspunktet er at fondets tilskuddsordninger til litteratur skal sikre et bredest mulig tilbud av nye bøker og nye norske tegneserier. Her vektlegges bredde i innholdet i litteraturen. Områdeplanen viser også målet om bredde i publikum ved at litteraturen skal nå frem til lesere over hele landet. For å få til dette trengs det infrastruktur, og i den sammenhengen har formidlingstiltak som litteraturfestivaler stor betydning. Det viktigste tiltaket på litteraturområdet er innkjøpsordningene som samlet sett utgjør rundt tre fjerdedeler av avsetningen. Den skal sikre at det skrives og utgis litteratur av høy kvalitet, som tilbys et bredt publikum gjennom folke- og skolebibliotekene.

Festivaler inngår i formidlingsdelen med formålet: «Formidlingstiltak som, gjennom nye grep og satsninger, ønsker å nå publikumsgrupper med en sosial eller kulturell bakgrunn som gjør at de i liten grad oppsøker slike. Satsingen skal ha et særskilt blikk for utvikling av formidlingstiltak på steder i Norge hvor det er lite av dette i dag, og skal gjelde alle aldersgrupper.»[16]

---

15 Områdeplan for litteratur publisert 2012, sist endret 2019. https://www.kulturradet.no/norsk-kulturfond/litteratur (besøkt 28.02.2022).

16 Områdeplan for litteratur publisert 2012, sist endret 2019. https://www.kulturradet.no/norsk-kulturfond/litteratur (besøkt 28.02.2022).

Vi ser at formidlingstiltakene prioriterer formål som sosial, kulturell og geografisk utjevning. Festivaler mottar tilskudd gjennom formidlingsstøtte. Faglig utvalg for litteratur, som er oppnevnt av rådet, vurderer søknadene.

Det er rundt hundre litteraturfestivaler i landet, og om lag halvparten av dem mottar tilskudd fra Kulturrådets tilskuddsordning for litteraturformidling. Denne tilskuddsordningen ble etablert ved vedtak i rådsmøte september 2015. Denne tilskuddsordningen er en sammenslåing av Tilskuddsordning for litteraturfestivaler som hadde fungert fra 2007, og Prosjektstøtte litteraturtiltak. Tilskuddsordningen blir omtalt som formidlingsstøtte og omfatter flere former for formidling. Ikke alle som mottar tilskudd gjennom Tilskuddsordningen for litteraturformidling, er festivaler. Det har vært noen endringer i tilskuddsordningen etter 2015, men langt fra så store som for musikkfestivaler.

Ifølge retningslinjene for litteraturformidling fra 2016 er formålet med formidlingsstøtten «å bidra til at en stor bredde av litteratur primært på norsk eller samisk blir profesjonelt formidlet til det allmenne publikum».[17] I tråd med områdeplanen for litteratur fra 2019 legges det vekt på formål som bredde, både med hensyn til type litteratur og hvilket publikum som skal nås. Kulturrådet har revidert både retningslinjene og områdeplanen i 2021.

Søkerne om Arrangørstøtte til litteraturformidling kan være forfattere, oversettere, litteraturfestivaler, bibliotek, skoler og andre arrangører og formidlere. Disse kan søke til alle former for litteraturformidling til et allment publikum, som blant annet litteraturfestivaler. Markedsføringstiltak, forskningskonferanser eller tiltak som er helt lukket for allmennheten, kan ikke søke. De skal være åpne for alle, men formidlingen skal foregå i Norge eller være beregnet på et norsk publikum.

Mens områdeplanen for litteratur fra 2019 ikke legger vekt på profesjonalitet i formidlingen, er dette sentralt i retningslinjene for litteraturformidling. Profesjonalitet går igjen i beskrivelsen av hvordan søknadene til formidlingsstøtte vurderes: «I vurderingen av alle søknader om tilskudd fra Norsk Kulturfond legges det vekt på faglig innhold, profesjonalitet og kvalitet samt tiltakets relevans for Kulturrådets strategi for litteraturområdet.»[18] Her settes profesjonalitet i sammenheng med faglig innhold og kvalitet.

---

17 Kulturrådet. Retningslinjer for Tilskuddsordning for litteraturformidling 2016. https://www.kulturradet.no/documents/10157/5e9ef202-7576-49a0-8768-10b7ec0acc5c (besøkt 04.03.2022).

18 Kulturrådet. Retningslinjer for Tilskuddsordning for litteraturformidling 2016. https://www.kulturradet.no/documents/10157/5e9ef202-7576-49a0-8768-10b7ec0acc5c (besøkt 04.03.2022).

Kulturrådet legger vekt på at selve litteraturformidlingen, og ikke bare innholdet, skal underlegges kvalitetsvurderinger. Kulturrådet fremhever samtidig at programmerings- og formidlingsstrategi skal være nyskapende, og at originale formidlingsgrep skal tas i bruk.[19] I kombinasjon blir dette en prioritering av erfarne søkere som er nyskapende i sin formidlingsform. Dette innebærer kontinuitet i aktører og fornyelse i formidlingsform.

En endring er at store festivaler har kommet inn på ordningen, mens andre typer arrangementer er tatt ut. De nye av betydning er Bjørnsonfestivalen i Molde og Kapittel-festivalen i Stavanger, som ble overført til Kulturrådet i 2011 fra egen post på statsbudsjettet. I tillegg ble den tidligere knutepunktfestivalen Norsk Litteraturfestival – Sigrid Undset-dagene på Lillehammer overført i 2016. Samtidig som disse store festivalene har ført til økt omfang av bevilgningene, ble tilskuddet til tidsskrifter og kritikk trukket ut av tilskuddsordningen fra 2019.

En annen endring er at festivalenes andel av de totale bevilgningene gjennom formidlingsstøtte har økt gradvis. Noen eksempler på litteraturfestivaler som mottar tilskudd, er Litteratursymposiet i Odda, LitFestBergen, Møllebyen Litteraturfestival, Versus – skeive litterære dager, Litteraturdagane i Vinje, Garborgdagane, Oslo internasjonale poesifestival, Barnas poesidag, Groruddalen litteraturfestival, Ordkalotten og Longyearbyen litteraturfestival.

I kriteriene som ifølge retningslinjene legges til grunn for vurderingen av søknadene, skjer det et skifte. Vi finner ikke lenger formålet om bredde, verken med hensyn til litteratur eller publikum. Her er derimot det smale vektlagt. Dette gjelder sjangre, titler og forfatterskap som får lite oppmerksomhet i offentligheten og/eller av markedet. Litteratur på nynorsk eller forfattere med minoritetsspråklig bakgrunn blir trukket frem spesielt, samtidig som det vises til særskilte grupper og særtrekk i formidlingstiltak generelt.

Forvaltning av Tilskuddsordningen for litteraturformidling

Hvordan forvaltes Tilskuddsordningen for litteraturformidling? Hvem får tilskudd, og på hvilken måte? Tabell 5.3 viser en oversikt over søknader til Tilskuddsordningen for litteraturformidling hvert år i perioden 2016 og 2021. Grunnlaget for tabellen er vedtakslistene som Kulturrådet presenterer

19 Kulturrådet. Retningslinjer for Tilskuddsordning for litteraturformidling 2016. https://www.kulturradet.no/documents/10157/5e9ef202-7576-49a0-8768-10b7e-c0acc5c (besøkt 04.03.2022).

på sine nettsider. Tabellen viser antall søknader om tilskudd og tilsagn, hvor mange av søknadene som får bevilget midler, og andelen dette utgjør hvert år (tilsagnsprosent), total søknadssum og summen av tildelinger (og tilsagn i de tilfellene der en festival søker for flere år på samme søknad og også får bevilget for flere år). Den viser også hvor mange av dem som får innvilget søknaden, som får en lavere søknadssum enn de søkte om. En nærmere beskrivelse av bakgrunnen for tallene i tabellen finnes under punkt 5.2 i dette kapittelet.

De øverste radene viser en oversikt over søknadsmassen til tilskuddsordningen som helhet, mens den nederste delen viser en oversikt over festivalene som har søkt om midler fra denne tilskuddsordningen. Den omfatter fire søknadsrunder hvert år med første frist i desember året før, deretter mars, juni og september. Det er svært få som har fått flerårige tilsagn over denne blant annet i påvente av denne evalueringen.

Antallet søknader til tilskuddsordningen som helhet har vært stabil de siste tre årene og lå på rett under 170 søknader per år (tabell 5.3), mens tilsagnsprosenten økte markant fra 2020 til 2021 og lå i 2021 på 67 prosent.

Som nevnt er ikke alle som får tilskudd over denne ordningen, festivaler. Det gis også tilskudd til arrangementer og prosjekter. I tillegg var tilskuddet til tidsskrifter og kritikk under ordningen i deler av perioden. Kritikere og utgivere av tidsskrift som tidligere hadde søkt Tilskuddsordningen for litteraturformidling, søkte om tilskudd over den nye ordningen. Det var likevel en overgangsfase, hvor noen kunne søke tilskudd på ordningen for litteraturformidling. Dette var også grunnen til at det var en markant nedgang i bevilgningene fra 2018 til 2019. I 2020 økte igjen den totale tildelingen, og ytterligere i 2021, fra 14 til 20 millioner kroner. Dette er i stor grad ekstraordinære stimuleringsmidler og er ikke en økning av ordningens ordinære ramme. Antallet søknader fra festivaler har økt i løpet av perioden vi ser på, men andelen festivaler i søknadsmassen har vært ganske stabil, på noe over 40 prosent siden 2017. I 2021 var 70 av søknadene fra festivaler. En høyere andel av festivalene får bevilget søknaden sammenlignet med resten av søknadsmassen. Forskjellen har økt i løpet av perioden vi ser på. Mens tilsagnsprosenten var på 50 prosent både for tilskuddsordningen som helhet og blant festivalene i 2017, har tilsagnsprosenten økt til 89 prosent blant festivalene i 2021, mens den var på 67 prosent for ordningen som helhet samme år.

Relativt mange av festivalene som får midler, henvender seg til barn og/eller unge. Antallet søknader som er innvilget, varierer mellom 9 og 22. Når vi ser på hvor stor andel dette utgjør av festivalene som får tildelt midler, varierer andelen mellom 24 og 43 prosent i løpet av perioden 2017–2021.

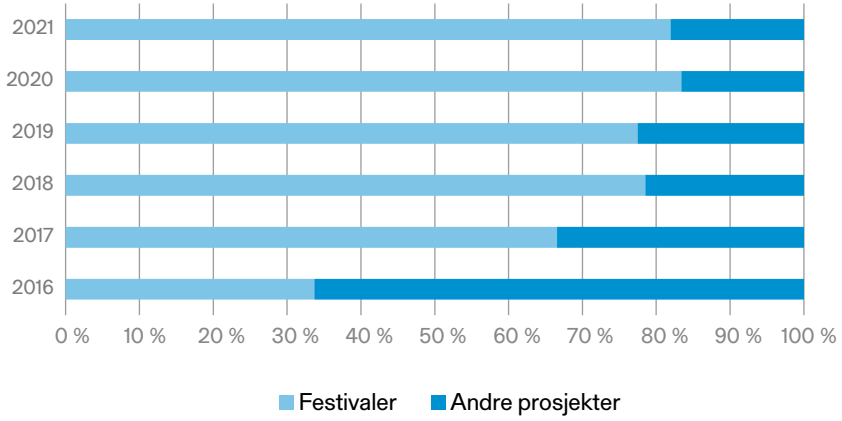
↘ **Tabell 5.3** Oversikt over søknader og bevilgninger gjennom Tilskuddsordningen for litteraturformidling for søknadsårene 2016–2021, for alle og for festivaler

	2016*	2017	2018	2019	2020	2021
Totalt til tilskuddsordningen						
Årlig avsetning (i mill. kr)	12,4	13,2	13,2	14,3	13,6	
Antall søknader	Ukjent	173	210	168	167	168
Antall bevilgninger	119	87	104	89	89	113
Andel bevilgninger (tilsagnsprosent)	Ukjent	50 %	50 %	53 %	53 %	67 %
Søknadssum i mill. kr (totalt)	Ukjent	31,9	36,8	26,9	30,4	36,2
Summen av bevilgninger i mill. kr (totalt)	12,6	10,8	16,0	13,7	13,6	19,9
Hvor mange fikk lavere bevilgning enn søknadssum?	Ukjent	56	62	58	69	78
Festivaler**						
Antall søknader	Ukjent	76	87	67	71	70
Antall bevilgninger	35	38	57	51	52	62
Andel bevilgninger (tilsagnsprosent)	Ukjent	50 %	66 %	76 %	73 %	89 %
Søknadssum i mill. kr (totalt)	Ukjent	20,2	21,6	16,2	18,0	22,9
Summen av bevilgninger i mill. kr (totalt)	4,2	7,2	12,6	10,6	11,4	16,3
Laveste bevilgningssum	10 000	15 000	30 000	20 000	20 000	20 000
Høyeste bevilgningssum	1,5	3,1	3,2	3,3	3,2	3,3
Median bevilgningssum	50 000	75 000	90 000	80 000	80 000	100 000
Hvor mange fikk lavere bevilgning enn søknadssum?	Ukjent	26	35	32	25	41
Antall festivaler som fikk flerårige tilsagn i samme søknadsrunde	0	0	1	0	0	0
Antall bevilgede søknader som henvender seg til barn og/eller ungdom***	Ukjent	9	16	22	19	16

* Vedtakslistene inkluderer ikke søknader som er avslått eller avvist.
** Identifisert med søkeordet «festival» i prosjekttittel og sammendraget i søknaden.
*** Identifisert med søkeordene «barn» og «ungdom» i tittel og sammendrag.

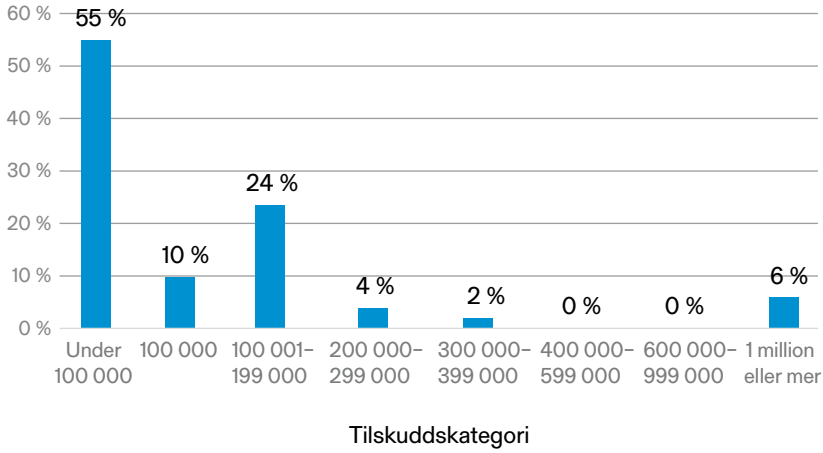
Bevilgninger kan være enten i form av tilskudd eller tilsagn. Kilder: https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/litteraturformidling/tildelinger (hentet 10. januar 2022), samt årsmeldinger og årsrapporter publisert på Kulturrådets nettsider (avsetning til og med 2019, tildelt sum fra 2020).

I 2017 var tildelingsprosenten lik blant festivalene og for hele ordningen som helhet (50 %), mens den i 2021 var på 89 prosent blant festivalene og 67 prosent i tilskuddsordningen som helhet. I tråd med denne utviklingen ser vi også at en høy andel av den totale tildelingssummen over tilskuddsordningen går til festivaler. I 2020 og 2021 gikk mer enn 80 prosent av tildelingssummen til festivaler (figur 5.2).



↘ **Figur 5.2** Andel av den samlede bevilgningssummen gjennom Tilskuddsordningen for litteraturformidling i perioden 2016–2021, for festivaler og andre tiltak. Kilde: https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/litteraturformidling/tildelinger (hentet 10. januar 2022).

Det er stor variasjon i tildelingssummene til festivalene. I 2016 fikk halvparten av festivalene 50 000 kroner eller mindre, mens de i 2021 fikk 100 000 kroner eller mindre. I figur 5.3 ser vi hvordan fordelingen av bevilgninger (tilskudd og tilsagn) gitt i søknadsåret 2019 fordeler seg på åtte kategorier. Over halvparten (55 prosent) av festivalene får under 100 000 kroner, mens noen få får høye bevilgninger. Disse er Norsk Litteraturfestival på Lillehammer – Sigrid Undset-dagene (3,3 millioner kroner), Bjørnsonfestivalen i Møre og Romsdal (1,5 millioner kroner) og Kapittel i Stavanger (1,2 millioner kroner). Det har også blitt gitt 100 000 kroner til Norsk Litteraturfestival øremerket arbeidet med Nettverk for norske litteraturfestivaler. Dette blir en form for videreføring av en tidligere knutepunktfestivals oppgaver som spydspiss i feltet.



↘ **Figur 5.3** Fordeling av tilskudd og tilsagn til festivalene som fikk bevilget midler gjennom Tilskuddsordningen for litteraturformidling i søknadsåret 2019, som andel av alle søknadene som ble bevilget dette året. Kilde: https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/litteraturformidling/tildelinger (hentet 10. januar 2022).

Selv om det er få eller ingen som får bevilget penger for flere år i samme søknadsrunde på ordningen, er det en viss kontinuitet i finansieringen, da mange festivaler får tildelinger år etter år. En stor andel av dem som får penger, får tildelt en lavere sum enn de søkte om. I 2021 gjaldt dette 41 av festivalene som fikk tildelt midler. Dette betyr at to av tre festivaler som fikk midler, fikk mindre enn de søkte om. Det samme gjelder for ordningen som helhet. Hvor mye mindre varierer, og vi har ikke undersøkt hvordan tilskuddene til de ulike festivalene varierer over tid. For mange av festivalene har nok dette en del å si, fordi andre tilskuddsordninger, for eksempel fra kommune og fylke, matcher tilskuddet fra Kulturrådet. Det betyr at når Kulturrådets tilskudd er lavere enn forventet, blir også andre tilskudd lavere.

Det er stor variasjon i søknadsaktivitet og tildelinger på tvers av fylkene i 2019 (tabell 5.4). I omtalen av søknadsrundene fra dette året står det at geografisk fordeling blir vektlagt i den samlede prioriteringen av søknadene. Som tabellen viser, er alle fylkene representert blant dem som fikk tildeling. Andelen innvilgede søknader er høy i de fylkene som har få søknader, som for eksempel de nordligste fylkene, og lavere blant fylkene med mange søknader, for eksempel Oslo og Rogaland. Den totale tildelingssummen som går til hvert fylke, bærer preg av at det er stor variasjon i hvor mye hver enkelt festival mottar i tilskudd. Innlandet ligger for

eksempel omtrent midt på treet når det gjelder antall tildelinger, men summen er høy på grunn av tilskuddet til Norsk Litteraturfestival.

↘ **Tabell 5.4** Geografisk spredning i søknader og bevilgninger til festivaler gjennom Tilskuddsordningen for litteraturformidling i søknadsåret 2019

Fylke *	Antall søknader	Antall bevilgninger	Andel søknader bevilget	Bevilgede midler
Agder	3	2	67 %	280 000
Innlandet	8	6	75 %	3 615 000
Møre og Romsdal	3	3	100 %	1 725 000
Nordland	3	3	100 %	160 000
Oslo	11	8	73 %	1 130 000
Rogaland	10	5	50 %	1 630 000
Troms og Finnmark	1	1	100 %	20 000
Trøndelag	4	4	100 %	320 000
Viken	7	7	100 %	765 000
Vestfold og Telemark	9	7	78 %	445 000
Vestland	7	4	57 %	495 000
Svalbard	1	1	100 %	50 000
Totalt	**67**	**51**	**76 %**	**10 635 000**

* Søkerens bostedsfylke, slik det er oppgitt i vedtakslistene. Kilde: https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/litteraturformidling/tildelinger (hentet 10. januar 2022).

Mønstre i formål og forvaltning mellom 2016 og 2021

Hvordan er forholdet mellom formålet med tilskuddsordningen for litteratur og hvem som mottar tilskudd gjennom forvaltningen av ordningen? Hvilke mønstre finner vi? Det sentrale formålet med Tilskuddsordningen for litteraturformidling er at den skal bidra til at en stor bredde av litteratur blir profesjonelt formidlet til det allmenne publikum. Når vi ser dette i forhold til forvaltningen av tilskuddsordningen, finner vi at søknadene og bevilgningene fra ordningen har vært stabil over år, og andelen festivaler har holdt seg på omtrent samme nivå. Det er imidlertid få eller ingen som får bevilget penger for flere år, men vi ser likevel en viss kontinuitet fordi mange festivaler får tildelinger år etter år. Formålet med geografisk

spredning finner vi også ved at det gis tilskudd til festivaler over hele landet. En begrunnelse vi finner i samtlige beskrivelser av søknadsrunden under alle vedtakslister fra 2018 til 2021, er:

> I vurderingen av prosjektene ble det lagt vekt på faglig innhold, profesjonalitet og kvalitet samt tiltakets relevans for Norsk kulturråds strategi for litteraturområdet. I den samlede prioriteringen ble det også lagt vekt på gjennomføringsevne, geografisk fordeling og hvorvidt tilskuddet vil bidra til å styrke bredden i norsk litteratur.[20]

I dette sitatet ser vi at Kulturrådet opererer med et kvalitetsbegrep som prioriterer formålene faglig profesjonalitet og kvalitet. Andre formål kommer i tillegg, som en del av en helhetsvurdering.

Lindtner og Bjørgan (2020) undersøker hvilke sider ved litteraturformidlingen Kulturrådet etterstreber å dekke med ordningen. De vurderer dette mot den litterære offentligheten, som defineres både som et ideal og en historisk formasjon, med andre ord hvilke funksjoner litteraturformidlingsaktiviteter bør ha og har. Samtidig som de konkluderer med at tilskuddsordningen fungerer etter målsettingen, reiser de spørsmål om hvilken betydning det kan ha at ordningen er rettet mot profesjonell formidling, og om formidlere uten erfaring når opp i konkurransen. Her viser forfatterne til en av spenningene i Kulturrådets virkemidler: forholdet mellom høy kunstnerisk kvalitet og nyskapende, utforskende virksomhet (Lindtner & Bjørgan, 2020).

5.5 Scenekunstfestivaler

Formål med Arrangørstøtte scenekunst

«Fondet har som mål å legge til rette for eksperimentering, utforsking, nyfortolkning og samarbeid på tvers av uttrykksformer og sjangrer.»[21] Områdeplanen for scenekunst skiller seg fra de andre områdeplanene ved at målet om nytenkning er satt foran målet om bredde og tilgang for alle.

---

20 Kulturrådet. Tilskuddsordning for litteraturformidling, vedtaksliste, om søknadsrunden mars 2021. https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/litteraturformidling/tildelinger/2021/2.+mars+2021 (besøkt 08.03.2022).

21 Områdeplan for scenekunst 2020 publisert 2012, sist endret 2020. https://www.kulturradet.no/norsk-kulturfond/scenekunst (besøkt 28.02.2022).

Denne vektleggingen gjentas og presiseres i områdeplanens beskrivelse av scenekunstfeltet, som sjangeroverskridende, tverrfaglig og preget av mangfold. Det er tydelig at faglig utvikling er et prioritert formål i Kulturrådet. Ifølge områdeplanen skjer det kontinuerlig utvikling på feltet. Dermed har Kulturrådet også styrket de økonomiske rammene.[22]

Tilskuddet til festivaler er kanalisert gjennom tilskuddsordningen Arrangørstøtte scenekunst. Festivalene har gradvis fått en større plass i Kulturrådets arbeid med scenekunst. Dette ser vi ved flere endringer, som at flere festivaler har blitt overført til Kulturrådet, at tilskuddsordningen Arrangørstøtte scenekunst ble opprettet i 2014, og at det har vært en gradvis økning i festivalbevilgninger. Dette er et ledd i en jevn utvikling av Kulturrådets engasjement på området.

I 2011 ble flere arrangører i det frie scenekunstfeltet overført fra andre poster på statsbudsjettet til Norsk kulturfond. Hensikten var at søknadenes kvalitet skulle vurderes gjennom Kulturrådets scenekunstfaglige kollegiale organer i Faglig utvalg for dans og Faglig utvalg for teater. Året etter ble Arrangørstøtteordningen for dans etablert, som Kulturrådets første festivalordning på scenekunstområdet. Flere av landets sentrale dansefestivaler fikk flerårige tilsagn.

Da Arrangørstøtte scenekunst ble opprettet i 2014, var det en utvidelse av Arrangørstøtteordningen for dans, men også andre former for arrangementer ble trukket inn. Alle søknadene ble behandlet i sammenheng med like kriterier og det samme vurderingsgrunnlaget av Faglig utvalg for scenekunst. Dette ga fagutvalget mulighet til å vurdere arrangørfeltet i en nasjonal sammenheng. Ordningen omfatter forskjellige typer arrangementer, deriblant festivaler.

Mens det er høye krav til profesjonalitet i arrangørstøtteordningen, kan mindre festivaler eller festivaler i startfasen søke tilskudd fra scenekunstordningene for formidling/gjestespill og scenekunstfaglige tiltak og publikasjoner. Den sistnevnte ordningen gir tilskudd til seminarer, workshops og andre faglige arrangementer knyttet til festivalene.

Programmerende scener og enkelte etablerte institusjoner arrangerer også festivaler eller biennaler på sine arenaer. Disse får årlige tilskudd direkte fra Kulturdepartementet. Disse er ikke med i vår analyse fordi vi konsentrerer oss om festivaler som mottar tilskudd fra Kulturrådet. Innenfor rammen av scenekunst er det flere ulike tilskuddsordninger. Tilskudd til festivaler faller inn under ordningene Arrangørstøtte scenekunst,

22 Områdeplan for scenekunst 2020 publisert 2012, sist endret 2020. https://www.kulturradet.no/norsk-kulturfond/scenekunst (besøkt 28.02.2022).

Scenekunstordningene for formidling/gjestespill og Scenekunstfaglige tiltak og publikasjoner. Vi konsentrerer oss i hovedsak om Arrangørstøtte scenekunst, hvor festivaler utgjør en sentral del.

Søkere om tilskudd gjennom Arrangørstøtte scenekunst kan være arenaer som festivaler, kulturhus og andre regionale arrangører, som presenterer offentlige visninger av profesjonell scenekunst. En forutsetning er at arrangøren viser til ansvarlig drift og kontinuitet.

Arrangørordningen har ikke hatt formelle retningslinjer utover utlysningsteksten før i 2017. Den viktigste endringen som kom det året, var ifølge våre intervjuer at grenseoppgangene til tilskuddsordningen Formidling/Gjestespill, Scenekunstfaglig tiltak og publikasjoner og Kompetansehevende tiltak ble tydeligere. En endring var at det ble presisert at mottakere av arrangørstøtte skal søke om hele beløpet over arrangørstøtteordningen. Videre ble det foretatt mindre justeringer i retningslinjene. Ifølge Kulturrådets retningslinjer for Arrangørstøtte scenekunst fra 2018 er formålet med tilskuddet «å gi programmeringsmidler til arrangører som presenterer profesjonelle scenekunstproduksjoner av høy kunstnerisk kvalitet».[23]

Formålene profesjonalitet og kvalitet løftes frem, noe som presiseres gjennom en rekke konkrete formål som å «stimulere til visning av nasjonal og internasjonal scenekunst, stimulere til nyskapende formidlingsmåter, bidra til at arrangører med et høyt kvalitetsnivå utvikles, gi forutsigbarhet i programmeringsarbeidet som strekker seg over et eller flere år».[24] I motsetning til både musikkfestivaler og litteraturformidling ser vi at formålet ikke er å nå ut til et bredt publikum. Formålet er derimot å bidra til nyskaping og samtidig sørge for forutsigbarhet for arrangører og kunstnere på feltet.

Disse forskjellene er imidlertid redusert etter at retningslinjene for Arrangørstøtte scenekunst ble endret i 2021. Det nye formålet er at tilskuddsordningen «skal legge til rette for bred og mangfoldig arrangørvirksomhet og styrke formidlingen av scenekunst over hele landet. Tilskuddene skal gi mulighet til å programmere scenekunstproduksjon av høy kvalitet innen alle sjangre og for et mangfoldig publikum».[25] I de nye retningslinjene er mangfold trukket inn som vesentlig formål. Grunnen er at Kulturrådets fagadministrasjon fra 2021 har fått særskilt oppdrag som nasjonal koordinator

---

23 Retningslinjer for Arrangørstøtte scenekunst 2018. Ikke lenger tilgjengelig på Kulturrådets nettsider.

24 Retningslinjer for Arrangørstøtte scenekunst 2018. Ikke lenger tilgjengelig på Kulturrådets nettsider.

25 Kulturrådet. Retningslinjer for tilskuddsordningen Arrangørstøtte scenekunst 2021. https://www.kulturradet.no/documents/10157/a7a84e40-f9e6-4e8d-9288-5b16a642cb6d (besøkt 04.03.2022).

for mangfold, inkludering og deltakelse i kultursektoren.[26] Dette presiseres ved at det bør «gjøres justeringer i retningslinjene for både å være i overensstemmelse med Kulturrådets oppdrag, og de utfordringene som berører arrangørfeltet».[27] Kulturrådet legger i retningslinjene vekt på at mangfoldsarbeidet kan og bør foregå langs flere akser og rette seg mot publikum, program, aktører og organisasjon/strategi. Dette gjenspeiles i hvordan retningslinjene beskriver hensyn som skal tas i søknadsvurderingen:

> I den samlede vurderingen av de innkomne søknadene legges det vekt på at ordningen skal ivareta et mangfold av sceniske uttrykk og sjangre og bidra til en geografisk spredning av arrangører rundt om i landet. Videre legges det vekt på at ordningen kommer både etablerte og nye aktører til gode og arrangørene når publikum med ulik økonomisk, sosial og kulturell bakgrunn. Ordningen skal prioritere et stort spekter av ulike virksomheter med blikk for nye strømninger og som bidrar til at et mangfold av samtidens scenekunstuttrykk blir tilgjengelig for et større publikum.

Inkludering av mangfold i vurderingen medfører at det legges inn en lang liste med kriterier for tilskudd.

Forvaltningen av Arrangørstøtte scenekunst

Hvordan forvaltes tilskuddsordningen Arrangørstøtte scenekunst? For å vise noen tendenser kan vi se på tabell 5.5, som viser en oversikt over søknader til Arrangørstøtte scenekunst i perioden 2016–2021. Grunnlaget for tabellen er Kulturrådets vedtakslister. Tabellen viser antall søknader om tilskudd og tilsagn, hvor mange av søknadene som får bevilget midler og andelen dette utgjør hvert år (tilsagnsprosent), total søknadssum og summen av tildelinger (og tilsagn i de tilfellene der en festival søker for flere år på samme søknad og også får bevilget for flere år). Den viser også hvor mange av dem som får innvilget søknaden, som får en lavere søknadssum enn de søkte om. En nærmere beskrivelse av bakgrunnen for tallene i tabellen finnes under punkt 5.2 i dette kapittelet. De øverste radene viser en oversikt over søknadsmassen til tilskuddsordningen som helhet, mens den nederste delen viser en oversikt over festivalene som har søkt om midler fra denne tilskuddsordningen.

---

26 Statsbudsjettet 2021 Tildelingsbrev til Norsk kulturråd. https://www.regjeringen.no/contentassets/bfc80a4a827d42a28f66e5d1f379ae35/norsk-kulturrad-tildelingsbrev-2021.pdf (besøkt 08.03.2022).

27 Retningslinjer for tilskuddsordningen Arrangørstøtte scenekunst 2021.

↘ **Tabell 5.5** Oversikt over søknader og bevilgninger gjennom Arrangørstøtte scenekunst for søknadsårene 2016–2021, for alle og for festivaler

	2016*	2017	2018	2019	2020	2021
Totalt til tilskuddsordningen						
Årlig avsetning (i mill. kr)	9,5	11,6	15,6	16,8	24,9	
Antall søknader	Ukjent	46	79	52	67	39
Antall bevilgninger	13	19	40	22	47	18
Andel bevilgninger (tilsagnsprosent)	Ukjent	41 %	51 %	42 %	70 %	46 %
Søknadssum i mill. kr (totalt)	Ukjent	20,5	61,3	30,5	58,0	31,5
Summen av bevilgninger i mill. kr (totalt)	5,2	10,9	33,9	15,5	27,7	15,4
Hvor mange fikk lavere bevilgning enn søknadssum?	Ukjent	10	33	14	44	17
*Festivaler***						
Antall søknader	Ukjent	35	52	45	43	28
Antall bevilgninger	6	16	31	21	33	18
Andel bevilgninger (tilsagnsprosent)	Ukjent	46 %	60 %	47 %	77 %	64 %
Søknadssum i mill. kr (totalt)	Ukjent	16,5	45,0	27,4	39,1	26,8
Summen av bevilgninger i mill. kr (totalt)	2,8	9,7	29,4	15,1	19,7	15,4
Laveste bevilgningssum	300 000	200 000	100 000	250 000	60 000	56 000
Høyeste bevilgningssum	0,5	1,1	2,5	1,7	1,2	2,4
Median bevilgningssum	500 000	500 000	700 000	500 000	600 000	550 000
Hvor mange fikk lavere bevilgning enn søknadssum?	Ukjent	7	24	13	29	17
Antall festivaler som fikk flerårige tilsagn i samme søknadsrunde	2	5	10	5	9	4
Antall bevilgede søknader som henvender seg til barn og/eller ungdom***	0	7	3	4	11	8

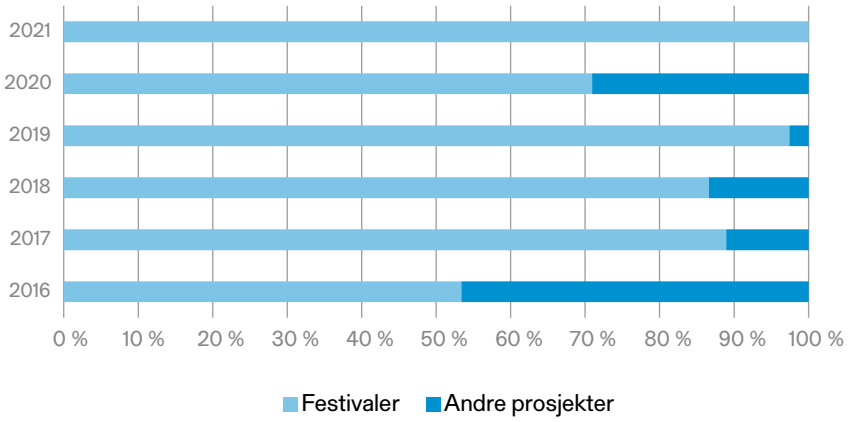
* Vedtakslistene inkluderer ikke søknader som er avslått eller avvist.
** Identifisert med søkeordet «festival» i prosjekttittel og sammendraget i søknaden.
*** Identifisert med søkeordene «barn» og «ungdom» i tittel og sammendrag.

Bevilgninger kan være enten i form av tilskudd eller tilsagn. Kilder: https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/arrangorstotte-scenekunst/tildelinger (besøkt 24.01.2023), samt årsmeldinger og årsrapporter publisert på Kulturrådets nettsider (avsetning til og med 2019, tildelt sum fra 2020).

Både ut fra summen som går til Arrangørstøtte scenekunst, og antall tilskudd ser vi relativt store endringer i tilskuddsordningen. En grunn er at denne tilskuddsordningen mottok fire millioner kroner i friske midler i 2018. Ifølge Kulturrådets beskrivelse av søknadsrunden gikk disse midlene både til å styrke de etablerte aktørene og til å rekruttere nye.

Antall søknader til tilskuddsordningen som helhet har variert i løpet av perioden 2017–2021, det samme har antall bevilgninger (tabell 5.5). Dette reflekteres naturligvis i variasjon i tildelingssummen, som ikke kan forklares av friske midler i 2018. Det er relativt vanlig å få flerårige tilsagn gjennom denne tilskuddsordningen. Det betyr at en søknad behandlet og bevilget i for eksempel 2018 kan inkludere tilskudd for 2019 og tilsagn for 2020 og 2021. Alle summene er registrert på 2018 i denne tabellen, siden det var i 2018 søknaden ble behandlet. Dette forklarer mye av variasjonen fra år til år, da det binder opp midler for de påfølgende årene.

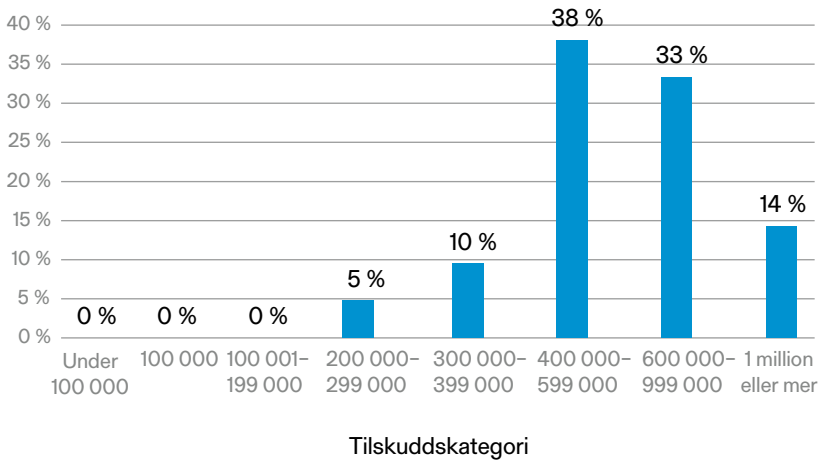
En stor andel av dem som søker om tilskudd over denne ordningen, er festivaler. I løpet av perioden vi har sett på, utgjør de mellom 64 og 87 prosent av søknadene. I 2019 var 45 av de 52 søknadene som ble behandlet, fra festivaler. En høyere andel av festivalene får bevilget søknaden, sammenlignet med resten av søknadsmassen, og en stor andel av den totale potten går til festivaler (figur 5.4). I 2021 var alle søknadene som fikk innvilget tilskudd for ett eller flere år, festivaler. Merk her at i flere av tilfellene er mottakeren en helårsarrangør, som også arrangerer en eller flere festivaler i løpet av året. Vi har ingen forutsetninger for å skille ut hvor stor andel av tilskuddet som går til festival, og hvor stor andel som går til helårsdrift.



↘ **Figur 5.4** Andel av den samlede bevilgningssummen gjennom Arrangørstøtte scenekunst i perioden 2016–2021, for festivaler og andre tiltak. Kilde: https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/arrangorstotte-scenekunst/tildelinger (besøkt 18.01.2022).

Barn og unge er ikke nevnt som en målgruppe under formålene til tilskuddsordningen Arrangørstøtte scenekunst, men hvert år er det en stor andel av søknadene fra festivalene som bevilges midler som henvender seg til barn og unge (tabell 5.5). Det varierer relativt mye fra ett søknadsår til et annet, men for eksempel i 2021 var det åtte av søknadene som fikk bevilget midler, hvor barn og/eller unge var nevnt i sammendraget av søknaden. Dette utgjør 44 prosent av de bevilgede søknadene til festivaler i 2021.

I figur 5.5 ser vi hvordan fordelingen av bevilgninger (tilskudd og tilsagn) gitt i søknadsåret 2019 fordeler seg på åtte kategorier. Det er tydelig at tilskuddene til scenekunst er betraktelig mye høyere enn for eksempel til litteraturfestivaler. Tre søknader (14 prosent av søknadsmassen) har fått bevilget tilskudd og tilsagn på over en million kroner. Dette er DanseFestival Barents, som fikk bevilget over en og en halv million hvert av årene 2020, 2021 og 2022 i 2019.



↘ **Figur 5.5** Fordeling av tilskudd og tilsagn til festivalene som fikk bevilget midler gjennom Arrangørstøtte scenekunst i søknadsåret 2019, andel av alle søknadene som ble bevilget dette året. Kilde: https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/arrangorstotte-scenekunst/tildelinger (hentet 18. januar 2022).

Fra flere av fylkene var det ingen søknader i 2019, så det vil naturligvis være variasjon i bevilgede midler (tabell 5.6). Det er også to fylker med søknader, men der alle er avslått. Dette gjelder Vestland og Innlandet. At det ikke er søkt fra eller bevilget midler til alle fylkene i løpet av søknadsåret 2019, betyr ikke at det ikke er festivaler med tilskudd i alle fylkene i 2019. Siden det er relativt vanlig med flerårige tilsagn under denne ordningen, kan det godt være at det er festivaler i for eksempel Vestland som allerede har fått midler til å arrangere festival.

↘ **Tabell 5.6** Geografisk spredning i søknader og bevilgninger til festivaler gjennom Arrangørstøtte scenekunst i søknadsåret 2019

Fylke *	Antall søknader	Antall bevilgninger	Andel søknader bevilget	Bevilgede midler
Agder	0	0		
Innlandet	3	0	0 %	
Møre og Romsdal	0	0		
Nordland	0	0		
Oslo	11	6	55 %	3 300 000
Rogaland	0	0		
Troms og Finnmark	10	7	70 %	8 400 000
Trøndelag	0	0		
Viken	4	4	100 %	1 850 000
Vestfold og Telemark	11	4	36 %	1 500 000
Vestland	6	0	0 %	
Svalbard	0	0		
Totalt	**45**	**21**	**47 %**	**15 050 000**

* Søkerens bostedsfylke, slik det er oppgitt i vedtakslistene. Kilde: https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/arrangorstotte-scenekunst/tildelinger (hentet 18.01.2022).

Mønstre i formål og forvaltning mellom 2016 og 2021

Hvilke mønstre finner vi i forholdet mellom formålene og forvaltningen av tildelinger gjennom tilskuddsordningen Arrangørstøtte scenekunst? Formålet med Arrangørstøtte scenekunst har nylig blitt utvidet fra å vektlegge profesjonelle scenekunstproduksjoner av høy kunstnerisk kvalitet til å omfatte en liste med kriterier, som bredde, mangfold og kvalitet. Dette gjør den mer på linje med de andre tilskuddsordningene.

I ordningen Arrangørstøtte scenekunst har man vært spesielt opptatt av å trekke inn nye arrangører. Ifølge fagadminstrasjonen i Kulturrådet er den største utfordringen i dag at avsetningen er for liten. I 2021 reduserte fagutvalget tilskuddet til de etablerte med noen hundre tusen kroner for å gi plass til nye. Retningslinjene har ikke hatt regler for utfasing av tilskudd til festivaler som har mottatt tilskudd over flere år. Dette er tatt inn i de nye retningslinjene

fra 2021. For nye søkere vil det innebære at de først får et varsel om at tilskuddet vil bli redusert ett år, og neste år vil tilskuddet kunne reduseres.

Et viktig aspekt med denne tilskuddsordningen er kompetanseutvikling, som bekrefter vektleggingen av å støtte nye festivaler. Dette ser man blant annet i forholdet mellom formidling, gjestespill og arrangørstøtte. Det er opprettet et samspill mellom disse ordningene, som innebærer at søkerne kan bygge opp en programmeringsprofil gjennom tilskudd fra både formidling/gjestespill og scenekunstfaglig tiltak og publikasjoner. Etter å ha mottatt tilskudd fra denne ordningen kan søkerne vise til gjennomføringsevne, når de i neste omgang søker om arrangørstøtte. På denne måten virker formidling/gjestespill som en opptrapping til arrangørstøtte. Fra 2018 kan man kun søke om tilskudd fra begge ordningene samtidig, hvis man kan argumentere for at gjestespill er av et slikt omfang at det ikke kan inngå i det ordinære tilskuddet over arrangørstøtten.[28]

Arrangørstøtte scenekunst legger vekt på å stimulere nye arrangører. I dette ligger det også et element av institusjonalisering. Det er en tendens til at flere festivaler søker om å utvide sin virksomhet til å tilby forestillinger, seminarer og workshops gjennom hele året. Dette omfatter også kulturhus. Fagutvalget som vurderer søknadene, ser positivt på at festivalene utvider sin virksomhet, fordi det gir flere visningsarenaer for scenekunst. Samtidig gir det arrangørene mulighet til å bygge publikum gjennom året og dermed nå ut til et større publikum. Teaterfestivalen i Fjaler trekkes frem som et eksempel på en festival som har søkt om å etablere seg som en årlig programmerende scene for residens, produksjon og visning:

> Teaterfestivalen har etablert en fast scene i Samvirkelaget i Dale sentrum og vil i årene fremover presentere enkelte forestillinger gjennom året i tillegg til festivalen i september. Festivalen har blitt en spydspiss i scenekunstfeltet og har markert seg med en samfunnsengasjerende profil. Ikke minst har festivalen blitt lagt merke til som en festival som klarer å kombinere avanserte kunstneriske strategier med involvering av lokalbefolkning og geografi i Fjaler kommune.[29]

---

28 Kulturrådet. Arrangørstøtte scenekunst, vedtakslister, om søknadsrunden 2018. https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/arrangorstotte-scenekunst/tildelinger/2018/2018 (besøkt 08.03.2022).

29 Kulturrådet. Arrangørstøtte scenekunst, vedtakslister, om søknadsrunden 2020. https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/arrangorstotte-scenekunst/tildelinger/2020/2020 (besøkt 08.03.2022).

Arrangørstøtte scenekunst ble evaluert for Kulturrådet i rapporten *Mer enn penger – Evaluering av Arrangørstøtte scenekunst* (Hauge, Knutsen & Melkevik, 2017). Forfatterne undersøkte om arrangørstøtteordningen bidrar til å stimulere til nyskapende kunst og formidlingsmåter for visning av nasjonal og internasjonal scenekunst over tid. Deres hovedkonklusjon er at tilskuddsordningen har en formålstjenlig innretning, og at den gir positive bidrag for arrangørene, deres samarbeidspartnere, scenekunstnerne og publikum. De viser til at formålet med ordningen blir innfridd ved at de som innvilges tilskudd, har større forutsigbarhet, og at de dermed kan satse på nyskapende formidlingsmetoder som omfatter både nasjonal og internasjonal scenekunst.

5.6 Festivaler innen visuell kunst

Formål med Arrangørstøtte visuell kunst

«Kulturfondet skal styrke kvaliteten og mangfoldet i samtidskunsten, og styrke formidlingen av den slik at kunsten når et større publikum og får en tydeligere plass i samfunnet.»[30] Områdeplanen for visuell kunst inneholder den vanlige målkombinasjonen av å styrke kvalitet og mangfold og styrke formidlingen til et større publikum. Det visuelle kunstfeltet beskrives som sammensatt med hensyn til uttrykk, aktører og aktiviteter. Infrastrukturen beskrives også som sammensatt med mange typer visningssteder. Til tross for økt profesjonalisering og mer utydelige grenser mellom det kommersielle og det ikke-kommersielle beskrives feltet som preget av en prekær økonomi. Som statens viktigste forvalter av tilskuddsmidler til det frie kunstfeltet beskriver Kulturrådet sitt ansvar for den underfinansierte delen: «Kulturrådet skal bidra til profesjonalisering av visningssteder og produksjonsmiljøer og gjennom dette understøtte bedre betingelser for kunstnere og kuratorer og gi et større publikum tilgang til mer og bedre kunst.»[31]

Kulturrådet vektlegger også sin rolle i å fremme den visuelle kunstens betydning i samtiden og sin demokratiske sammenheng: med nye stemmer, uttrykk og møteplasser, og i å nå ut på tvers av sosiale og geografiske skillelinjer.

30 Områdeplan for visuell kunst publisert 2012, sist endret 2020. https://www.kulturradet.no/norsk-kulturfond/billedkunst-og-kunsthandverk (besøkt 28.02.2022).

31 Områdeplan for visuell kunst.

Festivalarrangører på dette området kan søke tilskudd i Kulturrådets ordninger for visuell kunst i form av prosjektstøtte og arrangørstøtte. Dette området har vært kontinuerlig endret fra bred prosjektstøtte til en oppsplitting med flere målrettede støtteordninger, herunder arrangementsstøtteordningen, som vi vil konsentrere oss mest om.

Utover på 1990- og 2000-tallet økte de kunstnerdrevne visningsstedenes betydning. Unge Kunstneres Samfund tok derfor i 2009 initiativ overfor Kulturdepartementet til å etablere en tilskuddsordning for kunstnerdrevne visningssteder.[32] Målet var å styrke og profesjonalisere visningssteder i etableringsfasen. Kulturrådet fikk ansvar for å utforme en prøveordning med en budsjettramme på drøye fem millioner kroner over tre år. Etter utlysningen i 2010 fikk fem av 38 søkere tilskudd. Søknadsmengden hadde vist et tydelig behov for ordningen, som derfor ble utvidet. I 2015 vedtok Kulturrådet å videreføre ordningen ved å etablere en arrangørstøtteordning for kunstnerdrevne visningssteder og kunstfestivaler, etter en økning til formålet på statsbudsjettet på åtte millioner kroner.

Visuell kunst har hatt egen avsetning til prosjekter siden Kulturrådet ble opprettet i 1965, og prosjektstøtte har inntil for få år siden vært den største ordningen for visuell kunst. Ordningen har tradisjonelt sett hatt vide rammer for hva det kan bevilges tilskudd til. Den har også tjent som utgangspunkt for etablering av nye ordninger med spissede formål, slik som *Arrangørstøtte for kunstnerdrevne visningssteder og kunstfestivaler*, som kom i 2015. Samtidig er andre ordninger lagt ned og innlemmet i prosjektstøtten, for eksempel den visuelle kunstdelen av ordningen for *Barn og unge* i 2016. Fra 2022 er også driftsstøtten som ordning innen området visuell kunst lagt ned.

Faglig utvalg for visuell kunst behandlet alle søknader frem til 2016, da det ble etablert et arrangørutvalg for visuell kunst, som fikk i oppdrag å behandle søknader til prosjektstøtte for institusjoner. Det faglige utvalget for visuell kunst behandler søknader om prosjektstøtte til utstillinger og diverse tiltak. Det ble sett som hensiktsmessig å opprette en ordning for arrangørstøtte for flere målgrupper. Den eksisterende avsetningen til kunstfestivaler (to millioner kroner) ble derfor inkludert i ordningen, som nå ble rettet mot kunstnerdrevne visningssteder og kunstfestivaler. Formålet var å sikre en forutsigbar og langsiktig finansiering i form av tilskudd til

32 Avsnittet bygger på dokumentasjon fra Kulturrådets fagavdeling.

programmering og tidsbegrenset virksomhetsstøtte for arrangører utenfor etablerte institusjoner. Ordningen ble utlyst fra 2015.[33]

Feltet avgrenses til maleri, fotografi, kunsthåndverk, tegning, grafikk, skulptur video/film/dokumentar, installasjoner, stedsspesifikke- og relasjonelle uttrykk, lydkunst, performance, nettkunst, streetart, graffiti, tegneserier, artists' books, bruk av uterom og offentlige rom med mer. Infrastrukturen beskrives som *visningssteder* og *arenaer* som er lokale, selvorganiserte og temporære, så vel som de veletablerte og profesjonelle, som har knyttet til seg aktører som arbeider i et langsiktig perspektiv og med et internasjonalt nedslagsfelt.

Ordningene for visuell kunst skal gi tilskudd til kunstfeltet som kan styrke nivå på honorering, utstillingsvederlag og produksjonsinnsats. Det betyr at virkemidler og prioriteringer skal bidra til inntektsnivået for både nye og etablerte kunstnere og kunstinstitusjoner.

Kulturrådet vektlegger også sin rolle i å fremme den visuelle kunstens betydning i samtiden og i sin demokratiske sammenheng: med nye stemmer, uttrykk og møteplasser, og i å nå ut på tvers av sosiale og geografiske skillelinjer. I motsetning til de andre tilskuddsordningene trekkes samiske kunsttradisjoner og estetiske praksiser frem. Klima er til sist vektlagt i områdeplanen, som et hensyn som skal ivaretas i produksjon, distribusjon og formidling, og ved at kunstaktørene skal motiveres til å sette samfunnsutfordringen på dagsorden.

Hovedsatsingene innen området visuell kunst vektlegger det prosjektbaserte og profesjonelle kunstfeltet og skal bidra til å styrke kunstneres arbeidsbetingelser, som for de andre støtteordningene. Formidlingsarenaer slik som festivaler benevnes her som infrastruktur og møteplasser. Disse skal styrkes gjennom ordningen, også for å utvide tilfanget av publikum i hele landet, som også kan være formidlingsarenaer for salg. Målgruppen barn og unge trekkes også i denne ordningen frem som en hovedsatsing gjennom tilskudd til kunstprosjekter av høy kvalitet som inkluderer denne gruppen.[34]

Formålet med arrangørstøtteordningen er å styrke arrangører i det visuelle kunstfeltet utenfor de etablerte institusjonene gjennom tidsbegrenset virksomhetsstøtte.[35] I formålet ligger også et utviklingsaspekt,

---

33 Retningslinjer for ordningen Arrangørstøtte visuell kunst, udatert. https://www.kulturradet.no/documents/10157/4d33d006-d19c-4c3f-8e7a-1c78bcd58d6b (besøkt 08.03.2022).

34 Retningslinjer for ordningen Arrangørstøtte visuell kunst.

35 Kulturrådet. Støtteordning, Arrangørstøtte visuell kunst. https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/arrangorstotte-visuell-kunst (besøkt 08.03.2022).

som innebærer at arrangører kan søke om tilskudd inntil tre år av gangen. Ordningen skal sikre bred formidling over hele landet av profesjonell samtidskunst, bidra til et mangfold av kunstuttrykk av høy kvalitet og til faglig utvikling og større forutsigbarhet i programmering, planlegging og drift, der tilskuddet kan gå til både programmering, lønn/honorar og praktiske omkostninger. Ordningen skal stimulere til å øke kvalitet og forutsigbarhet i prosessen fra programmering, planlegging, utvikling til drift, til visning av nasjonal og internasjonal samtidskunst og til nyskapende formidling for et sammensatt publikum.

Festival er et elastisk begrep i feltet visuell kunst, spesielt hvis en sammenligner med musikkfestivaler. Innen visuell kunst er biennaler og triennaler mer veletablerte begreper. Vanligvis strekker dessuten kunstfestivalene seg mer ut i tid og rom enn musikkfestivalene. De kan ha mange satellittstrukturer, og de er mer nettverkspreget.[36] Festivalbegrepet og kunstfestivalene i Norge må sees i sammenheng med den internasjonale biennaleinstitusjonen, der visningsformatet spiller en viktig og historisk rolle.

Kulturrådet gir som nevnt tilskudd til kunstfestivalene gjennom de to ordningene Arrangørstøtte visuell kunst og Prosjektstøtte visuell kunst. Samlet tilskudd til festivaler på det visuelle kunstområdet var i 2019 på 23,6 millioner kroner, og i 2020 var den på 24 millioner kroner.[37] Arrangørstøtte for visuell kunst hadde en avsetning på 18 130 000 kroner for 2021.[38] Til forskjell fra musikkfestivalordningen angir denne ordningen hvilke utgifter som kan dekkes ved tilskudd, for eksempel programmering, utstillingsvederlag og lokaler.

Mens enkelte festivaler mottar tilskudd over arrangørstøtteordningen i Kulturrådet, får andre festivaler tilskudd gjennom kunstnersentre og atter andre over statsbudsjettet. Forvaltningen preges av det faglige fokuset til utvalget som behandler søknader, og som innebærer en faglig dialog mellom Kulturrådet og søkerne, i tillegg til at faglig ambisjonsnivå og utvikling belønnes. Dynamikken blir dermed forskjellig fra tilskudd gjennom post på statsbudsjettet.[39]

Samlet gir arrangørstøtte fra Kulturrådet tilskudd til ca. 20 festivaler innen det visuelle kunstområdet i størrelsesorden fra under 100 000 kroner

36 Intervju Kulturrådet 01.12.21.

37 Kulturrådets oversendelse av samlet oversikt.

38 Referat utvalgsmøte arrangørutvalget for visuell kunst 22.–24.02.21.

39 Intervju Kulturrådet 01.12.21.

til 3,4 millioner kroner.[40] Det gis også tilskudd til festivaler som er små eller i oppstartsfasen fra Prosjektstøtteordning for visuell kunst.

Forvaltningen av Arrangørstøtte visuell kunst

Hvordan forvaltes tilskuddsordningen Arrangørstøtte visuell kunst? For å belyse dette kan vi ta utgangspunkt i tabell 5.7, som viser en oversikt over søknader til Arrangørstøtte visuell kunst hvert år i perioden 2016–2021. Grunnlaget for tabellen er Kulturrådets vedtakslister. Tabellen viser antall søknader om tilskudd og tilsagn, hvor mange av søknadene som får bevilget midler og andelen dette utgjør hvert år (tilsagnsprosent), total søknadssum og summen av tildelinger (og tilsagn i de tilfellene der en festival søker for flere år på samme søknad og også får bevilget for flere år). Den viser også hvor mange av dem som får innvilget søknaden, som får en lavere søknadssum enn de søkte om. En nærmere beskrivelse av bakgrunnen for tallene i tabellen finnes under punkt 5.2 i dette kapittelet. De øverste radene viser en oversikt over søknadsmassen til tilskuddsordningen som helhet, mens den nederste delen viser en oversikt over festivalene som har søkt om midler fra denne tilskuddsordningen.

Det har vært stor variasjon i antallet søknader til tilskuddsordningen som helhet, og også i andelen av søknadene som bevilges (tilsagnsprosent). Mens den i 2018 var på 22 prosent, var den i 2019 mer enn doblet og lå på 48 prosent. Det har også vært stor variasjon i summen av tildelinger og tilsagn fra år til år. Det var en topp i 2019. Dette året var det en høyere andel av søkerne som fikk bevilget midler, sammenlignet med de foregående, og det var også mange som søkte om, og fikk bevilget, flerårige tilsagn.

Antallet søknader fra festivaler (inkludert biennaler og triennaler) har også variert i løpet av perioden 2016–2021. Det har også variert hvor stor andel festivaler utgjør av søknadsmassen til ordningen. Mens en av tre søknader om Arrangørstøtte visuell kunst var fra festivaler i 2019, gjaldt dette kun en av seks søknader i 2021. Det har også vært stor variasjon i summen av tildelinger og tilsagn, både for ordningen som helhet og for festivaler. I 2019 var det en stor økning, mer enn en tidobling fra 2018, mens det var en tilsvarende reduksjon fra 2019 til 2020, før det igjen økte i 2021. Ulik praksis med innvilgelse av flerårige tilsagn fra år til år forklarer nok mye av denne variasjonen i antall søknader og bevilgninger.

40 LIAF, som mottar det største tilskuddet, driftes som del av Nordnorsk Kunstsenter, som også mottar Arenastøtte i Kulturrådet.

↘ **Tabell 5.7** Oversikt over søknader og bevilgninger gjennom Arrangørstøtte visuell kunst for søknadsårene 2016–2021, for alle og for festivaler

	2016*	2017	2018	2019	2020	2021
Totalt til tilskuddsordningen						
Årlig avsetning (i mill. kr)	15,0	15,0	16,0	16,0	11,7	
Antall søknader	Ukjent	87	50	147	97	112
Antall bevilgninger	82	24	11	71	30	44
Andel bevilgninger (tilsagnsprosent)	Ukjent	28 %	22 %	48 %	31 %	39 %
Søknadssum i mill. kr (totalt)	Ukjent	56,9	18,1	95,0	52,1	80,5
Summen av bevilgninger mill. kr (totalt)	39,6	9,7	2,8	36,4	11,7	35,0
Hvor mange fikk lavere bevilgning enn søknadssum?	Ukjent	23	8	65	29	42
Festivaler**						
Antall søknader	Ukjent	18	8	45	13	18
Antall bevilgninger	8	4	3	20	4	13
Andel bevilgninger (tilsagnsprosent)	Ukjent	22 %	38 %	44 %	31 %	72 %
Søknadssum i mill. kr (totalt)	Ukjent	12,2	2,7	26,3	5,7	25,3
Summen av bevilgninger mill. kr (totalt)	4,3	1,9	0,8	10,4	1,2	16,7
Laveste bevilgningssum	300 000	250 000	160 000	80 000	160 000	100 000
Høyeste bevilgningssum	1 mill.	1 mill.	400 000	1 mill.	350 000	8,2 mill.
Median bevilgningssum	550 000	300 000	280 000	500 000	350 000	300 000
Hvor mange fikk lavere bevilgning enn søknadssum?	Ukjent	3	2	20	4	11
Antall festivaler som fikk flerårige tilsagn i samme søknadsrunde	2	1	1	7	1	4
Antall bevilgede søknader som henvender seg til barn og/eller ungdom***	Ukjent	0	0	5	0	3

* Vedtakslistene inkluderer ikke søknader som er avslått eller avvist.

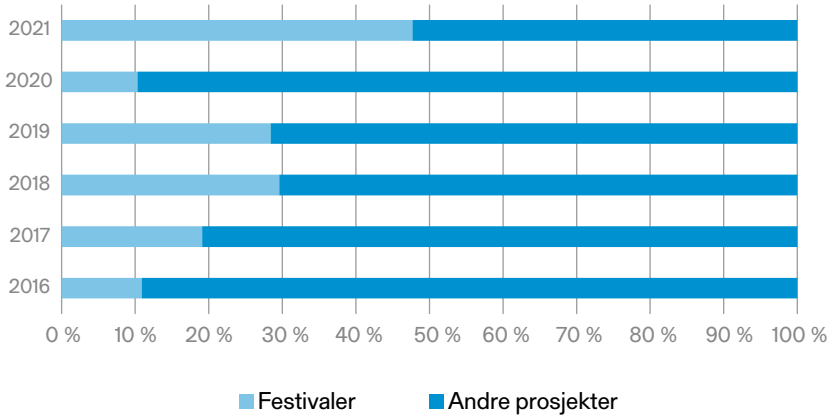
** Identifisert med søkeordene «festival» eller «-iennale» i prosjekttittel og sammendraget i søknaden.

*** Identifisert med søkeordene «barn» og «ungdom» i tittel og sammendrag.

Bevilgninger kan være enten i form av tilskudd eller tilsagn. Kilde: https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/arrangorstotte-visuell-kunst/tildelinger (hentet 18. 01.2022), samt årsmeldinger og årsrapporter publisert på Kulturrådets nettsider (avsetning til og med 2019, tildelt sum fra 2020).

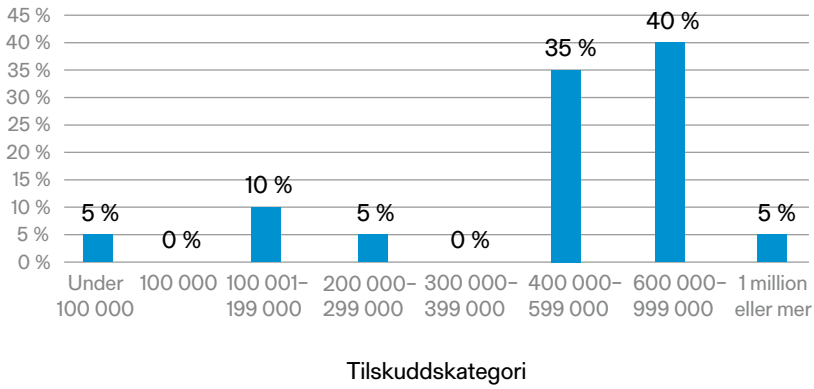
Det var kun i 2019 og 2021 at barn og/eller unge var nevnt i sammendraget for noen av de bevilgede søknadene. I 2019 var det to festivaler som eksplisitt henvendte seg til barn og unge. Disse festivalene fikk begge bevilget flerårige tilsagn – den ene festivalen et toårig tilsagn og den andre et treårig. Dette telles da som fem søknader i tabellen.

Andelen av de tildelte midlene som tilfaller festivaler, har variert (figur 5.6). Den var på det laveste i 2020, da få festivaler søkte og fikk tildelt midler, og på det høyeste året etter. Det er uklart hvorfor det var færre festivaler som søkte om og fikk bevilget midler i 2020, men det kan ha med koronarestriksjonene å gjøre.



↘ **Figur 5.6** Andel av den samlede bevilgningssummen gjennom Arrangørstøtte visuell kunst i perioden 2016–2021, for festivaler (inkludert biennaler og triennaler) og andre tiltak. Kilde: https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/arrangorstotte-visuell-kunst/tildelinger (hentet 18.01.2022).

I figur 5.7 ser vi hvordan fordelingen av bevilgninger (tilskudd og tilsagn) gitt i søknadsåret 2019 fordeler seg på åtte kategorier. Noen få søknader får bevilgninger i de laveste kategoriene, men tyngden ligger i de høyere kategoriene. En søker fikk tilsagn på en million kroner. Dette er Screen City Biennalen, som søkte om og fikk bevilget midler for både 2020 og 2021 i 2019. Tilsagnet for 2021 var på en million kroner, mens det for 2020 var lavere.



↘ **Figur 5.7** Fordeling av tilskudd og tilsagn til festivalene (inkludert biennaler og triennaler) som fikk bevilget midler gjennom Arrangørstøtte visuell kunst i søknadsåret 2019, andel av alle søknadene som ble bevilget dette året. Kilde: https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/arrangorstotte-visuell-kunst/tildelinger (hentet 18.01.2022).

↘ **Tabell 5.8** Geografisk spredning i søknader og bevilgninger til festivaler gjennom Arrangørstøtte visuell kunst i søknadsåret 2019

Fylke *	Antall søknader	Antall bevilgninger	Andel søknader bevilget	Bevilgede midler
Agder	0	0		
Innlandet	3	3	100 %	1 500 000
Møre og Romsdal	3	0	0 %	
Nordland	2	2	100 %	230 000
Oslo	5	4	80 %	2 220 000
Rogaland	2	2	100 %	1 400 000
Troms og Finnmark	1	0	0 %	
Trøndelag	4	0	0 %	
Viken	4	0	0 %	
Vestfold og Telemark	2	1	50 %	200 000
Vestland	16	8	50 %	4 800 000
Svalbard	3	0	0 %	
Totalt	**45**	**20**	**44 %**	**10 350 000**

* Søkerens bostedsfylke, slik det er oppgitt i vedtakslistene. Kilde: https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/arrangorstotte-visuell-kunst/tildelinger (hentet 18.01.2022).

Det kom søknader fra de fleste fylkene i 2019 (tabell 5.8). Unntaket er Agder. Det er likevel fem fylker som ikke har noen innvilgede søknader. Vi har ikke gått inn i avslagene på disse søknadene, men det tyder på at geografisk fordeling ikke var prioritert i fordelingen av midler i denne tilskuddsordningen i 2019. Vestland skiller seg ut med et stort antall søknader, innvilgede søknader og en stor totalsum av de tildelte midlene.

Mønstre i formål og forvaltning 2016–2021

Hvilke mønstre ser vi i forholdet mellom formål og forvaltningen av Tilskuddordningen? Som for de andre områdene Kulturrådet forvalter virkemidler for, er formålet med ordningen å stimulere til produksjon og visning av visuell kunst av *høy kvalitet*. Ordningen skal skape rom for marginal og utforskende kunst som utøves på profesjonelle betingelser, og som skaper ny innsikt. Til forskjell fra eksempelvis musikkordningen er Kulturrådets Tilskuddsordninger for visuell kunst innrettet spesifikt mot det profesjonelle, smale og ikke-kommersielle feltet. Kulturrådet vil slik kompensere for markedssvikt, samtidig som rådet også er opptatt av å vurdere hvordan feltet i større grad kan øke næringsvirksomheten. En kartlegging viser at aktørene som søker ordninger for visuell kunst i Kulturrådet, ikke ser ut til å ha ambisjoner eller kunnskap om å styrke formidlings- og markedsføringsaktiviteten utover et spisset publikum (Rambøll, 2020).

Området for visuell kunst er preget av omlegginger og tilpasninger, men også store fluktuasjoner. Det har vært store variasjoner i antall søknader og andel bevilgninger, så vel som antall tildelinger og tilsagn i perioden 2016–2021. Det har dessuten vært store endringer i avsetning på ordningen. Som nevnt var det mer enn en tidobling fra 2018 til 2019, mens det var en tilsvarende reduksjon fra 2019 til 2020, før det igjen økte i 2021. En siste variasjon mellom årene som er verdt å bemerke, er også hvor stor andel av søknadene og tildelingene som går til festivaler på ordningen Arrangørstøtte visuell kunst.

Som de andre områdene vi har diskutert, er det store geografiske variasjoner i antall søknader og tildelinger også innenfor Arrangørstøtte visuell kunst. Med det lave antall festivalsøknader og innvilgninger vil en geografisk spredning av midler fra ordningen være vanskelig å legitimere. Samtidig var det seks fylker som ikke hadde formidling av visuell kunst på festivalarenaer støttet av Kulturrådet i 2019, mens det kun var fra ett fylke det ikke kom noen søknader. Spørsmålet er om formidlingen av visuell kunst totalt sett er så bred som kulturpolitiske ambisjoner målbærer.

5.7 Tverrfaglige festivaler

Formål med Tverrfaglige tiltak – prosjektstøtte

«Tverrfaglige prosjekter der kunst- og kulturfeltets aktører, med sin særskilte kompetanse, samarbeider med sektorer og samfunnsområder utenfor kunstfeltet, bidrar til utvikling av ny kunnskap og perspektiv til så vel kunstfeltet som samfunnet for øvrig. Rådet anser det som svært viktig å stimulere til og støtte opp under slike initiativer.»[41]

I tillegg til ordninger innrettet mot det enkelte fagområde, har Kulturrådet opprettet ordninger som tar et større ansvar for tiltak som går på tvers av og kommer flere av feltene til gode. Ett av verktøyene for å oppnå dette er flere tverrgående tilskuddsordninger. Områdeplanen for tverrgående og tverrfaglige satsinger omhandler disse tilskuddsordningene, hvorav de fleste er tverrgående, mens én ordning er tverrfaglig (tverrfaglige tiltak). Med tverrgående ordninger menes ordninger som er søkbare for aktører fra alle kunst- og kulturfeltene, men hvor prosjektet som sådan kan ha forankring i kun ett felt. Ordningen krever at prosjektet har en tverrfaglig dimensjon, enten i programmering/profil, i prosjektets innretning eller i sammensetning av søkerkonstellasjon.

Hovedsatsingene i denne områdeplanen er forholdsvis lik de øvrige områdeplanene. Den fremhever betydningen av fornyelse, nytenkning og et mangfold av uttrykk. Samtidig legger den vekt på å tilrettelegge for det profesjonelle, prosjektbaserte kunst- og kulturfeltet og at hele befolkningen skal ha tilgang til kvalitativt gode, framtidsrettede og levende arenaer over hele landet. Sammenlignet med de øvrige områdeplanene legges det mer vekt på hvilken rolle kunst og kultur har i samfunnslivet. Den peker på virkninger som går ut over kulturfeltet, som for eksempel å nå politiske mål som deltakelse, kritisk refleksjon og et åpent og inkluderende demokratisk samfunn. Kulturrådet beskriver det som sitt ansvar å se hele kunst- og kulturfeltet i en bred samfunnsmessig sammenheng på tvers av fagområder.

På dette området går tilskudd til festivaler særlig gjennom tilskuddsordningen Tverrfaglige tiltak – prosjektstøtte. Ordningen skal bidra til å etablere, styrke eller videreutvikle arrangører som formidler profesjonelt, flerkunstnerisk og tverrfaglig innhold, og bidra til å etablere nye

41 Områdeplan for tverrgående og tverrfaglige satsinger publisert 2012, og sist endret 2020. https://www.kulturradet.no/norsk-kulturfond/andre-formal (besøkt 28.02.2022).

organisatoriske strukturer og arenaer for tverrkunstnerisk virksomhet som er underdekket i nasjonal sammenheng. Det kan også gis tilskudd til festivaler gjennom den tverrgående ordningen Gjesteoppholdsstøtte for arenaer, arrangører og festivaler, hvor arrangører kan søke midler til samarbeidsprosjekter for programutvikling og kunstproduksjon.

Tverrfaglige tiltak – prosjektstøtte er Kulturrådets virkemiddel for å ivareta kunst- og kulturtiltak som har høy grad av tverrfaglighet. Festivaler mottar rundt en tredjedel av avsetningen til tverrfaglige tiltak, som ble etablert i 2016. Den erstattet tilskuddsordningen Andre formål, som var Kulturfondets avsetning for tiltak som falt utenfor eller gikk på tvers av de etablerte fagområdene og formålene. Dette var et ledd i en større endring, som innebar opprettelsen av en ny områdeplan for Allmenne kulturformål i 2015, som i dag er Områdeplan for tverrgående og tverrfaglige satsinger. I denne sammenheng ble ordningene for barn og unge lagt ned og midlene flyttet over til andre avsetninger.

Ordningen forvaltes i dag av Faglig utvalg for tverrgående ordninger. Hovedvekten av søknader til ordningen har vært flerkunstneriske festivaler, kulturdager, mønstringer eller mindre formidlingsarrangementer. Mange av arrangementene har en tydelig regional/lokal profil, andre programmerer tematisk, konseptbasert eller med utspring i en særskilt kulturkrets. En rekke av festivalene mottar jevnlig tilskudd for tverrfaglige tiltak, og enkelte har også en tilskuddshistorikk under avsetningen Andre formål. Av dem som baserer seg på programmering, eller som trekker på en særskilt kulturkrets (etnisk, historisk eller geografisk), er det flere som fokuserer på synliggjøring og stimulering av kulturelt mangfold og kulturell utveksling. Målgruppen barn og ungdom er også sentral for festivalene, likeså involvering av minoriteter og andre underrepresenterte grupper i kunst- og kulturfeltet.

Et annet aspekt som er sterkere fremhevet i denne tilskuddsordningen enn de andre, er samhandlingen med samfunnet for øvrig. Vi viste ovenfor til hvordan denne områdeplanen skilte seg fra de andre ved å legge mer vekt på den rollen kunst og kultur har i samfunnslivet. Dette betyr at det er et mål at det tverrfaglige ikke bare skal foregå innen kulturlivet, men i hele samfunnslivet. Prosjektene som mottar tilskudd, skal ha motivasjon og mål som bygger på kunstens samfunnsansvar og endringskraft, eksempelvis gjennom fokus på lokal steds-, aktør- og publikumsutvikling i form av inkluderende kunst- og kulturaktiviteter.

Da tilskuddsordningen Tverrfaglige tiltak – prosjektstøtte ble opprettet i 2016, ble samtidig de første retningslinjene vedtatt. Disse innledet med at ordningens formål er å fange opp tiltak og prosjekter som har høy grad av tverrfaglighet, og som ikke egner seg for vurdering innen de etablerte tilskuddsområdene på fagområdene musikk, litteratur, scenekunst, visuell

kunst og kulturvern. Videre ble det lagt vekt på faktorer som dynamikk, eksperimentering, fornyelse, kunst og kultur av høy kvalitet, samt formidling i hele landet.[42]

I 2018 ble det foretatt flere justeringer i retningslinjene. Disse innebar blant annet en kortere formulering av tilskuddsordningens siktemål: «Ordningen for tverrfaglige tiltak har som formål å stimulere til nytenkning, innovasjon og utforskning gjennom tverrfaglig samarbeid på tvers av kunst- og kulturfeltene, og sektorens samhandling med samfunnet for øvrig […].»[43] Dette ble etterfulgt av en liste med fem punkter, hvor det ble det lagt vekt på å støtte utvikling av nye tanker, utforskning og kunnskap som går på tvers av den tradisjonelle inndelingen av kunst- og kulturfeltene.[44] I motsetning til formålene med de øvrige tilskuddsordningene som omfatter festivaler, legger Kulturrådet her vekt på å etablere og utvikle nye organisatoriske strukturer og arenaer.

I 2021 vedtok Kulturrådet nye justeringer i retningslinjene.[45] En viktig endring er at tilskuddsordningen ble delt i to. Den ene er Tilskuddsordning for tverrfaglig kulturvirksomhet, som omfatter tilskudd til enkeltarrangementer, arrangementsrekker og arena- og arrangørutvikling. Den andre er Tverrfaglige tiltak – prosjektstøtte, som omfatter tilskudd til tidsavgrensede tverrfaglige prosjekter. Festivaler skal i hovedsak søke tilskudd under ordningen for tverrfaglig kulturvirksomhet og kan der blant annet søke om langsiktig virksomhetsstøtte med høy grad av forutsigbarhet og langsiktighet i tilskuddsnivå. Siden disse retningslinjene er nye, vil de ikke ha betydning for forvaltningen av tilskuddsordningen før i 2022 og er dermed ikke med i vår analyse nedenfor.

Kulturrådets tilskudd til tverrfaglige festivaler finner vi under ordningen Tverrfaglige tiltak – prosjektstøtte. Dette er Kulturrådets virkemiddel for å ivareta kunst- og kulturtiltak med høy grad av tverrfaglighet. Hovedvekten av søknadene til ordningen er flerkunstneriske festivaler, kulturdager, mønstringer eller mindre formidlingsarrangementer. Etablerte festivaler som mottar tilskudd fra andre ordninger, kan også søke om tilskudd til et spesifikt flerkunstnerisk eller tverrfaglig innhold. Et eksempel

42 Retningslinjer for Tverrfaglige tiltak – prosjektstøtte 2016. Ikke lenger tilgjengelig på Kulturrådets nettsider.

43 Retningslinjer for Tverrfaglige tiltak – prosjektstøtte 2018. Ikke lenger tilgjengelig på Kulturrådets nettsider.

44 Retningslinjer for Tverrfaglige tiltak – prosjektstøtte 2018.

45 Retningslinjer for Tilskuddsordningen tverrfaglige tiltak – prosjektstøtte 2021. https://www.kulturradet.no/documents/10157/e27ef7dd-6497-4e42-925e-054a9202bd36 (besøkt 08.03.2022).

er Førde Internasjonale Folkemusikkfestival. Festivalen mottar tilskudd som musikkfestival, men får også tilskudd til Førdekonferansen fra avsetningen til Tverrfaglige tiltak – prosjektstøtte. Gjennom denne tilskuddsordningen gis det også tilskudd til aktører på områder som faller utenfor Kulturfondets virkeområde. Dette gjelder for eksempel flere filmfestivaler, som Bollywood, Polske filmdager i Fredrikstad og HUMAN internasjonale dokumentarfilmfestival, samt Arkitekturtriennalen i Oslo.

For festivaler er det relevant at retningslinjene presiserer at det skal formidles innhold fra flere ulike kunstarter (visuell kunst, musikk, litteratur og/eller scenekunst), og at arrangementet må bidra til overordnet faglig refleksjon, analyse, kunnskapsformidling og dialog om kunst og annen profesjonell kulturell virksomhet og/eller kulturarv. Det er også en forutsetning for festivaltilskudd at arrangementet har en flerkunstnerisk/tverrfaglig profil. Dette har vært operasjonalisert gjennom et krav om at tiltak må være forankret i eller knyttet til minst tre kunstfelt (eller to kunstfelt og minst en annen fagdisiplin/sektor).

Forvaltning av Tverrfaglige tiltak - prosjektstøtte

Hvordan forvaltes tilskuddsordningen Tverrfaglige tiltak - prosjektstøtte? Antall søknadsrunder i løpet av året har variert over perioden vi ser på. I perioden 2016–2020 var det stort sett to runder. Unntaket var 2017, da det var tre. I 2021 var det kun én søknadsrunde. Etter dette er tilskuddsordningen delt i to, som vist ovenfor. Tabell 5.9 viser en oversikt over søknader til tilskuddsordningen hvert år i perioden 2016–2021. Grunnlaget for tabellen er Kulturrådets vedtakslister. Tabellen viser antall søknader om tilskudd og tilsagn, hvor mange av søknadene som får bevilget midler og andelen dette utgjør hvert år (tilsagnsprosent), total søknadssum og summen av tildelinger (og tilsagn i de tilfellene der en festival søker for flere år på samme søknad og også får bevilget for flere år). Den viser også hvor mange av dem som får innvilget søknaden, som får en lavere søknadssum enn de søkte om. En nærmere beskrivelse av bakgrunnen for tallene i tabellen finnes under punkt 5.2 i dette kapittelet. De øverste radene viser en oversikt over søknadsmassen til tilskuddsordningen som helhet, mens den nederste delen viser en oversikt over festivalene som har søkt om midler fra denne tilskuddsordningen.

↘ **Tabell 5.9** Oversikt over søknader og bevilgninger gjennom Tverrfaglige tiltak – prosjektstøtte for søknadsårene 2016–2021, for alle og for festivaler

	2016*	2017	2018	2019	2020	2021
Totalt til tilskuddsordningen						
Årlig avsetning (i mill. kr)	8,1	8,0	9,4	9,0	13,6	
Antall søknader	Ukjent	164	97	110	141	48
Antall bevilgninger	39	58	36	58	66	27
Andel bevilgninger (tilsagnsprosent)	Ukjent	35 %	37 %	53 %	47 %	56 %
Søknadssum i mill. kr (totalt)	Ukjent	42,1	26,0	39,5	51,0	12,9
Summen av bevilgninger i mill. kr (totalt)	8,2	12,1	6,3	15,1	16,1	4,6
Hvor mange fikk lavere bevilgning enn søknadssum?	Ukjent	42	28	32	48	14
Festivaler**						
Antall søknader	Ukjent	58	23	39	38	9
Antall bevilgninger	6	22	10	21	20	6
Andel bevilgninger (tilsagnsprosent)	Ukjent	38 %	43 %	54 %	53 %	67 %
Søknadssum i mill. kr (totalt)	Ukjent	10,8	6,3	7,9	12,6	3,1
Summen av bevilgninger i mill. kr (totalt)	1,1	3,5	1,9	3,6	3,2	1,4
Laveste bevilgningssum	100 000	30 000	80 000	50 000	44 000	100 000
Høyeste bevilgningssum	300 000	400 000	450 000	400 000	350 000	450 000
Median bevilgningssum	172 500	145 000	175 000	178 000	137 500	180 000
Hvor mange fikk lavere bevilgning enn søknadssum?	Ukjent	12	9	10	15	4
Antall festivaler som fikk flerårige tilsagn i samme søknadsrunde	0	1	0	0	0	0
Antall bevilgede søknader som henvender seg til barn og/eller ungdom***	Ukjent	4	2	4	5	2

* Vedtakslistene inkluderer ikke søknader som er avslått eller avvist.
** Identifisert med søkeordet «festival» i prosjekttittel og sammendraget i søknaden.
*** Identifisert med søkeordene «barn» og «ungdom» i tittel og sammendrag.

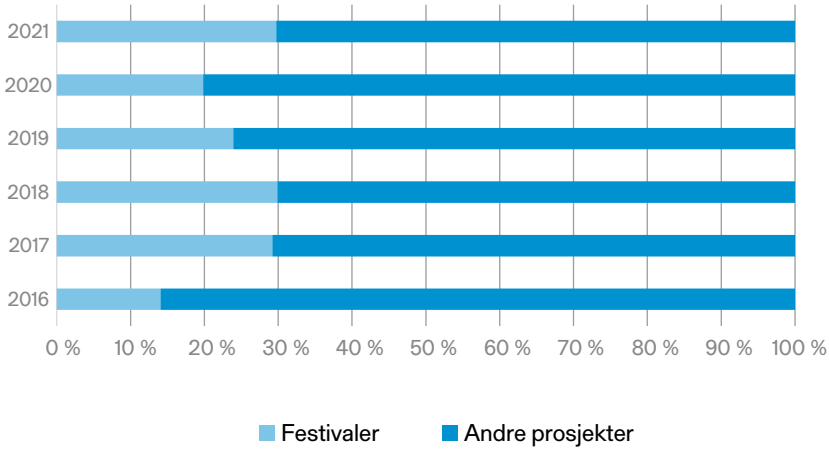
Bevilgninger kan være enten i form av tilskudd eller tilsagn. Kilde: https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/tverrfaglige-tiltak/tildelinger (hentet 18.01.2022), samt årsmeldinger og årsrapporter publisert på Kulturrådets nettsider (avsetning til og med 2019, tildelt sum fra 2020).

Det har vært stor variasjon i antall søknader til tilskuddsordningen som helhet i løpet av perioden 2017–2021, og det samme gjelder antall tildelinger

(tabell 5.9). Dette reflekteres naturligvis i variasjon i tildelingssummen. Det er ikke vanlig at festivaler får flerårige tilsagn gjennom denne ordningen, og dette kan derfor ikke forklare variasjonen i antall søknader og tildelinger fra år til år. I 2021 var det bare én søknadsrunde istedenfor to, og dette forklarer mye av reduksjonen sammenlignet med tidligere år.

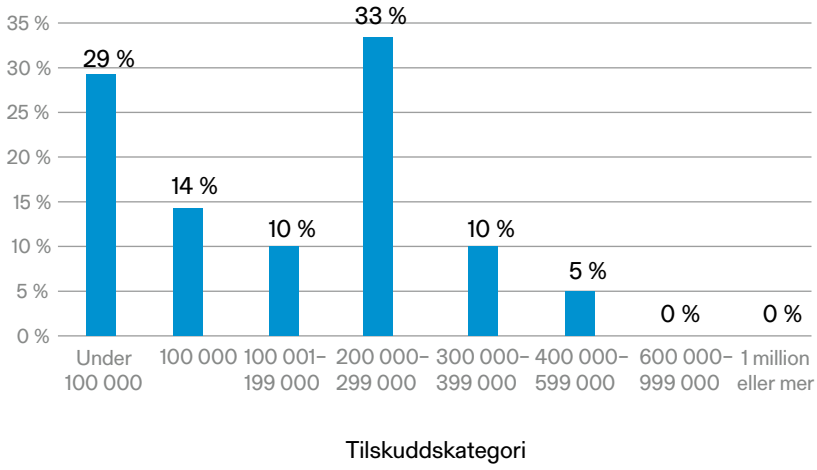
I tabell 5.9 kommer det frem at festivalene utgjør en varierende andel av søknadsmassen. Mens en av tre søknader var fra festivaler i 2017 og 2019, var bare en av ti av søknadene fra festivaler i 2021. Samtidig ligger tilsagnsprosenten noe høyere for festivaler enn for ordningen som helhet i løpet av perioden, og bevilgningene er også noe høyere for festivaler. Dette blir synlig når vi ser hvor stor andel av den totale bevilgningssummen på tilskuddsordningen som tilfaller festivaler i hvert enkelt søknadsår. På tross av at bare 22 prosent av antall bevilgninger gikk til festivaler i 2021, mottok de til sammen 30 prosent av den totale tildelingssummen (figur 5.8).

Barn og unge nevnes som en målgruppe for tilskuddsordningen, og for hvert av søknadsårene 2017–2020 er det om lag 20 prosent av festivalsøknadene som får bevilget midler hvor barn og/eller unge er nevnt i tittelen eller sammendraget av søknaden. I 2021 er andelen høyere, da en tredjedel av festivalene som fikk bevilget midler, henvender seg til denne målgruppen.



↘ **Figur 5.8** Andel av den samlede bevilgningssummen gjennom Tverrfaglige tiltak – prosjektstøtte i perioden 2016–2021, for festivaler og andre tiltak. Kilde: https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/tverrfaglige-tiltak/tildelinger (hentet 18.01.2022).

I figur 5.9 ser vi hvordan fordelingen av bevilgninger (tilskudd og tilsagn) gitt i søknadsåret 2019 fordeler seg på åtte kategorier. Det er ingen som ligger i de to høyeste tilskuddskategoriene, mens det er mange i de lavere. Bodø Biennale 2020 fikk den høyeste tildelingen som ble vedtatt i søknadsåret 2019, med 400 000 kroner.



↘ **Figur 5.9** Fordeling av tilskudd og tilsagn til festivalene som fikk bevilget midler gjennom Tverrfaglige tiltak – prosjektstøtte i søknadsåret 2019, andel av alle søknadene som ble bevilget dette året. Kilde: https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/tverrfaglige-tiltak/tildelinger (hentet 18.01.2022).

Som tabell 5.10 viser, kom det ingen søknader fra to fylker (pluss Svalbard) i 2019. Med unntak av disse fylkene har tildelingene en god geografisk spredning. Fra flere av fylkene med mange søknader er tilsagnsprosenten lav. Dette gjelder spesielt Agder, Oslo og Viken, noe som tyder på at geografisk spredning har vært prioritert i fordelingen av tilskudd. Troms og Finnmark har et relativt stort antall søknader, men også høy tilsagnsprosent, og får en stor andel av den totale tildelingen.

Mønstre i formål og forvaltning fra 2016 til 2021

Hvilke mønstre ser vi i forholdet mellom formålene med tilskuddsordningene og forvaltningen av dem på området tverrfaglige tiltak? Som vist har Tverrfaglige tiltak – prosjektstøtte som formål å stimulere til nytenkning, innovasjon og utforskning gjennom tverrfaglig samarbeid på tvers av kunst- og kulturfeltene og kultursektorens samhandling med samfunnet for øvrig. Dette reflekteres i forvaltningen av ordningen. I beskrivelser av

søknadsrunden under vedtakslistene for mars 2021 kan vi lese: «I sine prioriteringer har fagutvalget vært opptatt av publikumsutvikling, reell tverrfaglighet og/eller flerkunstnerisk forankring, profesjonalitet, gjennomføringsevne og geografisk fordeling.»[46]

↘ **Tabell 5.10** Geografisk spredning i søknader og bevilgninger til festivaler gjennom Tverrfaglige tiltak – prosjektstøtte i søknadsåret 2019

Fylke *	Antall søknader	Antall bevilgninger	Andel søknader bevilget	Bevilgede midler
Agder	6	2	33 %	400 000
Innlandet	3	3	100 %	500 000
Møre og Romsdal	0	0		
Nordland	3	2	67 %	600 000
Oslo	3	1	33 %	178 000
Rogaland	2	2	100 %	120 000
Troms og Finnmark	6	4	67 %	695 000
Trøndelag	0	0		
Viken	8	3	38 %	510 000
Vestfold og Telemark	4	2	50 %	150 000
Vestland	4	2	50 %	450 000
Svalbard	0	0		
Totalt	**39**	**21**	**54 %**	**3 603 000**

* Søkerens bostedsfylke, slik det er oppgitt i vedtakslistene. Kilde: https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/tverrfaglige-tiltak/tildelinger (hentet 18.01.2022).

Denne ordningen har en forholdsvis stabil portefølje av festivaler som får tilskudd hvert år, samtidig som det stadig kommer nye inn på ordningen. Her har fagutvalget lagt vekt på finne en balanse mellom å sørge for forutsigbarhet for festivaler som har mottatt tilskudd over lang tid, og å gi tilskudd til nye initiativ og stemmer. I formålet med tilskuddsordningen har vi sett at denne tilskuddsordningen legger vekt på å støtte utforskning som går på tvers av den tradisjonelle inndelingen av kunst- og kulturfelt. Dette finner vi igjen i begrunnelsene for valg av hvem som får tilskudd.

46 Kulturrådet. Tverrfaglige tiltak – prosjektstøtte, vedtaksliste, om søknadsrunden mars 2021. https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/tverrfaglige-tiltak/tildelinger (besøkt 08.03.2022).

Innovative tiltak som bidrar til å skyve eksisterende praksiser og metodikk i nye retninger gjennom utforskning av kunnskap og nye metoder, blir prioritert. Det sies imidlertid lite om bredden i publikum.

Ifølge Kulturrådets beskrivelser av søknadsrunden under vedtakslistene for perioden 2018–2021 er den geografiske spredningen ganske normal i Kulturfond-sammenheng. Den beskrives som en sterk sentrering rundt hovedstaden og med Vestland på andre plass, samtidig som hele landet er representert.[47] Sammenligner vi dette med for eksempel Arrangørstøtte scenekunst, ser vi at bildet er forholdsvis likt.

Tilskuddsordningen som omfatter tverrfaglige festivaler, skiller seg fra de øvrige ordningene spesielt på to måter. Den ene ligger i ordningens grunnlag, som er å støtte festivaler som går på tvers av de andre ordningene. Som vi har vist, har dette skapt utfordringer med hensyn til avgrensinger av ordningen, noe som også bekreftes av ordningsansvarlig i Kulturrådet. Et godt eksempel er Vårpunkt i Langesund, som fagutvalget uttrykker spesiell begeistring for:

> Vårpunkt er en energisk og eklektisk samtidskunstfestival som i 2021 finner sted i et galleri, en pub, et tomt butikklokale, en gammel kino og en familiegård. På programmet står blant annet en performance om berøring og hudhunger, en fotoutstilling om døden og kommunearbeidere på kirkegårder, støymusikk og akustisk elektronika.[48]

Den andre måten denne ordningen særlig skiller seg fra de øvrige på, er fokuset på samhandling med samfunnet for øvrig. Det legges vekt på at de nye festivalene går aktivt inn i politiske verdispørsmål knyttet til klima, helse, livsløp og ytringsfrihet:

> Et eksempel på dette er Siste kapittel, en tverrkunstnerisk og -faglig festival om aldring, som utvalget anser som en svært lovende nysatsing i Bergen. Arrangørene ønsker å inspirere til nytenkning på tvers av kunst, humaniora og helsefag, og det er et uttalt mål at festivalen

---

47 Kulturrådet. Tverrfaglige tiltak – prosjektstøtte, vedtaksliste, om søknadsrunden for hele perioden fra 2018 til 2021 mars 2021. https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/tverrfaglige-tiltak/tildelinger (besøkt 08.03.2022).

48 Kulturrådet. Tverrfaglige tiltak – prosjektstøtte, vedtaksliste, om søknadsrunden september 2020. https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/tverrfaglige-tiltak/tildelinger/2020/2.+september+2020?_fundingdisplayportlet_WAR_fundingadminportlet_sb=true (besøkt 08.03.2022).

> skal ha betydning for hvordan helsevesenet organiserer sitt arbeid med eldre.[49]

Festivalen er et initiativ fra akademia og handler om aldring. Den fremhever at kunst og kultur er en måte å tenke på, og kobler det opp mot en samfunnsfaglig tilnærming.

Fra og med 2021 ble den tidligere knutepunktfestivalen Peer Gyntstemnet overført til *Tverrfaglige tiltak* – prosjektstøtte fra den tidligere ordningen Driftsmidler. For forvaltningen av ordningen innebærer det at en aktør som er relativt mye større enn de andre, har kommet inn på ordningen. Man får dermed den samme ubalansen som på musikkområdet i størrelsen på festivalene, med noen svært store og mange små festivaler.

5.8 Samlet analyse av festivalene

Denne gjennomgangen viser at det har vært en kontinuerlig endring i Kulturrådets måldokumenter i perioden vi har undersøkt. Dette skjer på alle nivåer. Områdeplanene vi har forholdt oss til, ble publisert i 2012 og sist revidert i 2019 og 2020. De ble igjen revidert høsten 2021 og er i skrivende stund ikke publisert på Kulturrådets nettsider. De reviderte planene gjelder dermed ikke for perioden vi har undersøkt. Revisjonen er et ledd i en pågående prosess med endringer i Kulturrådets strategi, slik vi drøftet i kapittel 1.

I løpet av de årene vi har undersøkt, fra 2016 til 2021, har Kulturrådet også revidert tilskuddsordningene som festivalene inngår i. De siste revisjonene vi har vist til ovenfor, er i *tilskuddsordningen Arrangørstøtte scenekunst* og *Tverrfaglige tiltak – prosjektstøtte*. Ifølge fagadminstrasjonen i Kulturrådet er flere tilskuddsordninger under revisjon.

Vår analyse viser at Kulturrådet har en pragmatisk tilpasning til utfordringene på de enkelte fagområdene. Målene for Kulturrådets virksomhet varierer fra område til område. Dette finner vi på alle nivåer, fra de overordnede nivåene i områdeplanene til retningslinjer for tilskuddene som festivalene er en del av. Vi finner det også i hvilke festivaler som mottar

49 Kulturrådet. Tverrfaglige tiltak – prosjektstøtte, vedtaksliste, om søknadsrunden september 2019. https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/tverrfaglige-tiltak/tildelinger/2019/3.+september+2019?_fundingdisplayportlet_WAR_fundingadminportlet_sb=true (besøkt 08.03.2022).

tilskudd. Disse forskjellene reflekterer utfordringene på de ulike områdene. Mens både musikk og litteratur inngår i etablerte og omfattende strukturer, arbeider man innenfor scenekunst og visuell kunst for å få en større plass i samfunnet.

De særegne kjennetegnene ved områdene preger hvordan tilskuddene til festivaler er organisert. Dette vitner om at Kulturrådet har gjort en pragmatisk tilpasning til utfordringene på hvert område. Ifølge intervjuer med Kulturrådets fagadministrasjon er de i kontinuerlig kontakt med aktører på sine områder. Dermed har de mulighet til å tilpasse seg områdenes ulike behov.

På musikkområdet har vi sett at tilskuddet til festivaler har til hensikt å bidra til det frie, profesjonelle og prosjektbaserte musikklivet, hvor mye av den nye musikkproduksjonen finner sted. Selv om dette er utenfor institusjonene, er denne bransjen profesjonell og godt organisert. Kulturrådets tilskudd til musikkfestivaler skal sørge for formidling av musikk av høy kvalitet, med et mangfold av uttrykk som når ut til flest mulig. Vi har funnet at det er en høy forutsigbarhet i tildelingen til musikkfestivaler. Dette henger sammen med at festivalene i seg selv representerer en form for institusjonalisering, ved at de samme festivalene får tilskudd fra år til år.

På litteraturområdet legger Kulturrådet vekt på å nå ut til et bredt lag av den norske befolkningen, samtidig som en rekke tilskudd er målrettet mot enkelte grupper. Her vektlegges bredde i innholdet i litteraturen. Litteraturfestivalene utgjør en del av litteraturformidlingen, hvor Kulturrådet prioriterer sosial, kulturell og geografisk utjevning.

I en studie av Tilskuddsordningen for litteraturformidling drøfter Lindtner og Bjørgan (2020) spesielt hensikten med tilskuddsordningen knyttet til bredde, både i litteraturen som formidles og hvem som skal nås. Forfatterne fremhever at vektleggingen av bredde ofte innebærer at man skal ta vare på det smale, altså det som ikke nødvendigvis har et stort kommersielt potensial, men som har høy kunstnerisk kvalitet. Ut fra dette reiser de spørsmålet om det er et paradoks at Kulturrådet både ønsker å satse på det brede og det smale i litteraturformidlingen (Lindtner & Bjørgan, 2020). På litteraturområdet er det sterke institusjoner som forlag, bibliotek og litteraturhus. Her forsøker man å sikre bredde ved å gi tilskudd til smale grupper som ellers ikke når ut. Dette har preg av en kompenserende virksomhet i tillegg til etablerte institusjoner.

Scenekunstområdet skiller seg fra de øvrige områdene ved at målet om nytenkning og profesjonalitet er satt foran målet om bredde. Fra Kulturrådets side har hensynet til faglig utvikling vært vektlagt i bevilgningen, men samtidig ser vi en tendens til å gjøre den frie scenekunsten mer tilgjengelig og dermed nå ut til flere. Slik Fieldseth (2015) viser i en

analyse av utviklingen i fri scenekunst i Norge på 2000-tallet, har den frie scenekunsten gradvis etablert et eget felt, hvor tilskuddet fra Kulturrådet har vært viktig. Hun konkluderer også med at «scenekunstnere ønsker å utforme sin egen kunstneriske praksis og selv velge hvem de ønsker å samarbeide med, og hvordan» (Fieldseth, 2015, s. 101). En nyere studie av fri scenekunst viser at festivaler spiller en stadig viktigere rolle som formidler av fri scenekunst ulike steder i landet (Berge mfl., 2021).

I vårt materiale har vi sett at festivalene samarbeider med institusjonsteatre. Slik Hauge mfl. (2017) fremhever, har det fra 2000 vært en utvikling hvor stadig flere kunstprosjekter blir initiert og fremført på et stadig voksende festivalmarked, og at det skjer på veletablerte scener eller i nye kulturhus eller andre regionale scener. Dette er ment å styrke feltet, fordi den frie scenekunsten ikke har den samme infrastrukturen laget for å bære det kunstneriske uttrykket fra idéstadiet til utvikling, produksjon og fremstilling. Samtidig er det en økende tendens til at festivaler er tilknyttet de programmerende scenene (Hylland & Kleppe, 2019). Det fremheves som positivt i Norsk kulturfonds årsrapport på scenekunstområdet fra 2020 at flere festivaler dette året for første gang søkte om å utvide sin virksomhet til å tilby forestillinger, seminarer og workshops gjennom hele året: «Dette gir flere visningsarenaer for scenekunst og en mulighet for arrangører til å bygge publikum gjennom hele året» (Kulturrådet, 2020, s. 22). Dette bekrefter tendensene vi ser, til en økt profesjonalisering og institusjonalisering av tilskuddsordningene til festivaler.

Visuell kunst er et spesielt område i Kulturrådet, siden dets formål er at kunsten skal nå et større publikum og få en tydeligere plass i samfunnet. Samtidig er tilskuddsandelen som går til festivaler, svært lav på dette området. Det visuelle kunstfeltet er sammensatt både med hensyn til uttrykk, aktører og aktiviteter, samtidig som infrastrukturen også er det. Det gjøres dessuten en distinksjon mot det kommersielle, der Kulturrådet legger vekt på å støtte den underfinansierte delen av området. Kulturrådet går inn for en institusjonalisering som kan bedre den finansielle situasjonen, men vi har ikke funnet en klar utvikling i den retningen, slik vi gjør på scenekunstområdet. Det tyder på at tilskuddsordningene på området visuell kunst har større preg av å være en kompenserende ordning.

Tverrfaglige prosjekter kommer i tillegg til ordninger innrettet mot det enkelte fagområde. Kulturrådets hensikt er å ha tverrgående tilskuddsordninger som tar et større ansvar for tiltak på tvers, som kommer flere av feltene til gode. Ordningen for tverrfaglige festivaler skiller seg fra de øvrige ved at den gir tilskudd til festivaler som går på tvers av de andre ordningene, og ved å legge vekt på samhandling med samfunnet for øvrig. Hvilken rolle kunst og kultur har i samfunnslivet, fremheves i denne

ordningen, for eksempel i betoningen av politiske mål om deltakelse, kritisk refleksjon og et åpent og inkluderende demokratisk samfunn. På dette området ligger mange av de tunge institusjonene, som universitetene, utenfor det som tradisjonelt regnes som kulturfeltet.

Til tross for de overnevnte forskjeller er det en rekke felles trekk ved de fem områdene. Ved alle tilskuddordningene som forvaltes gjennom Norsk kulturfond, forholder man seg til faste institusjoner som har tilskudd over statsbudsjettet. Det er en tendens til mer vektlegging av forutsigbarhet i tilskuddsordningene til festivaler. En sterk institusjonalisering av tilskuddene vil stå i motsetning til Kulturrådets kollegiale organs frie stilling. Det vil binde midler og styre kriteriene for hvem som skal få tilskudd. I intervjuene med fagadminstrasjonen i Kulturrådet forteller de at mange arrangører finner det tryggere å få midler over statsbudsjettet enn gjennom Kulturrådets tilskuddsordninger.

I de fleste tilskuddsordningene til festivaler legger Kulturrådet vekt på at tilskuddene skal stimulere til kvalitet og nyskapning, samtidig som det skal stimulere formidling på tvers av sosiale, kulturelle og geografiske skillelinjer. Når vi finner at den geografiske spredningen av tilskudd til de respektive ordningene generelt ikke er stor, reflekterer det naturligvis om de ulike landsdelene har initiativtakere til å arrangere festivaler. Samtidig reiser det spørsmålet om Kulturrådet skal utvikle nye virkemidler for å stimulere til at de ulike kunstformene formidles gjennom festivaler i større deler av landet.

Det tydeligste fellestrekket ved områdene er likevel forskjellen mellom dem. Den henger i stor grad sammen med graden av institusjonalisering. Kulturrådet har som oppgave å prioritere det frie kunst- og kulturlivet. På både litteratur- og musikkområdet er den frie virksomheten forholdsvis tett knyttet til etablerte institusjoner. Når det gjelder den frie scenekunsten, er båndene mellom de frie gruppene og institusjonen langt løsere. Det samme gjelder for visuell kunst, hvor man også har et mål om å kompensere for inntektssvikt for dem som står utenfor det kommersielle markedet.

Festivaler utgjør en stadig viktigere del av Kulturrådets tilskuddsordninger. Forvaltningen av tilskuddsordningene viser at tilskudd til festivaler har en klart økende tendens på alle de fem områdene, og at de dominerer på områdene musikk, litteratur og scenekunst. Bare på områdene visuell kunst og tverrfaglige tiltak er festivalandelen under 50 prosent, men her finner vi også en tendens til økning. Dette bekrefter en festivalisering av kulturlivet, som vi drøftet i kapittel 1.

Festivaliseringen av kulturlivet har skapt behov for å etablere festivaler som en administrativ kategori. Denne kategorien har ikke klare grenser.

Den er etablert gjennom praksis, har skiftet over tid og blir brukt ulikt fra område til område.

På alle områdene, med unntak av musikk, har Kulturrådets fagadministrasjon pekt ut hvilke tilskudd som gikk til festivaler. Vi gjorde også egne søk på ordet «festival» i søknadspapirer. Dette viser at det ikke er etablert noen avgrenset, administrativ kategori for festivaler, igjen med unntak av musikkfestivaler. Den store variasjonen i det som kalles festivaler, skyldes stor variasjon mellom aktiviteten på områdene. Kulturrådet demonstrerer her en evne til pragmatisk tilpasning, og det uklare festivalbegrepet kan tolkes som en konsekvens av dette. Dette kan få ulike konsekvenser, som vi vil komme tilbake til i konklusjonskapittelet.

Referanser

Fieldseth, M. (2015). *Fri scenekunst i praksis: Utviklingen av fri scenekunst i Norge på 2000-tallet*. Fagbokforlaget.

Hauge, E.S., Knutsen, V.S. & Meltevik, S. (2017). *Mer enn penger: Evaluering av arrangørstøtte scenekunst*. Fagbokforlaget.

Hylland, O.M. & Kleppe, B. (2019). *Scenens kunst: Gjennomgang av scenekunstområdet*. TF-rapport 474. Telemarksforskning. https://www.regjeringen.no/contentassets/cfbf10748aa5474f-8b8e7641052752c8/scenens-kunst---gjennomgang-av-scene-kunstomradet---260219.pdf (besøkt 06.03.2022)

Kulturrådet (2020). *Norsk kulturfonds årsrapport på scenekunstområdet fra 2020*. Fagbokforlaget.

Larsen, H. (2014). Legitimation work in state cultural organization: The case of Norway. *International Journal of Cultural Policy, 20*(4), 456–470.

Lindtner, S. & Bjørgan, J. (2020). Tilskuddsordning for litteraturformidling og den litterære offentligheten. I L.J. Halvorsen, A. Neple & P. Bjerke (Red.), *Logikker i strid. Kulturrådets virkemidler på litteraturfeltet* (s. 420–462). Fagbokforlaget.

Rambøll (2020). *Det visuelle kunstfeltets marked- og næringspotensial*. Kulturrådet. https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/det-visuelle-kunstfeltets-marked-og-naeringspotensial (besøkt 06.03.2022)

Del 2

Studier av festivaler

Kapittel 6

Reflekterer festivalsjefenes prioriteringer formålene med Kulturrådets tilskuddsordninger?

Kjetil Klette-Bøhler, Karl Ingar Kittelsen Røberg og Therese Dokken

6.1 Innledning

I hvilken grad reflekterer prioriteringene til ledere av festivaler formålene med Kulturrådets tilskuddsordninger på festivalfeltet? Hvordan vektlegger de kunstnerisk kvalitet og bredere kulturpolitiske målsettinger knyttet til mangfold, deltagelse, bærekraft og likestilling? Hva betyr festivalene for lokal identitet, stedstilhørighet og næringslivet i regionen? Og hva betyr tilskuddsordningene for festivaler som mottar tilskudd? I dette kapittelet utforsker vi disse spørsmålene med utgangspunkt i analyse av en spørreundersøkelse som ble sendt ut til samtlige ledere av festivaler (heretter festivalsjefer) som hadde mottatt tilskudd fra Kulturrådet i 2019 og 2020. Over en tredjedel av dem som mottok surveyen, svarte på undersøkelsen (37 %), og vår analyse fokuserer primært på festivalsjefenes perspektiver. For å kontekstualisere disse kvantitative dataene trekker vi også på funn fra dybdeintervjuer med 11 festivalsjefer og relevante etnografiske data innhentet via deltagende observasjon på festivalene Riddu Riđđu, Notodden

Blues Festival og Oslo World i 2021. Vi tolker dataene i lys av eksisterende forskning på feltet og sentrale kulturpolitiske dokumenter og utredninger. Festivalsjefene som har svart på denne spørreundersøkelsen, har mottatt tilskudd fra en eller flere av følgende ordninger: i) Støtteordningen for musikkfestivaler, ii) Arrangørstøtte for scenekunst, iii) Tilskuddsordningen for tverrfaglige tiltak, iv) Tilskuddsordningen for litteraturformidling eller v) Arrangørstøtte, prosjektstøtte eller driftsstøtte til visuell kunst (se mer i kapittel 2, 4 og 5). Hver tilskuddsordning har egne formål. Disse varierer i omfang og innhold, men de fleste har et mål om å gjøre kunstuttrykk av høy kvalitet tilgjengelig for flest mulig (se kapittel 5 i denne rapporten, samt Vedleggsfigur 1 for mer informasjon om formålene på noen av tilskuddsordningene).

For å studere festivalsjefenes prioriteringer knyttet til kunstnerisk kvalitet og bredere kulturpolitiske målsettinger har vi formulert følgende hovedproblemstilling: «Hvordan ivaretar festivalsjefenes prioriteringer sentrale mål med Kulturrådets tilskuddsordninger på festivalfeltet?»

For å svare på denne problemstillingen fokuserer vi særlig på hvordan festivalsjefene vektlegger kunstnerisk kvalitet og popularitet. I tillegg analyserer vi hvordan festivalene jobber med kulturpolitiske målsettinger knyttet til inkludering og mangfold, da dette er sentrale målsettinger i norsk kulturpolitikk (Enger mfl., 2013; Larsen, 2018; Mangset & Hylland, 2017; Røyseng, 2014). Vi diskuterer også i hvilken grad Kulturrådets tilskuddsordninger gjør festivalene i stand til å nå disse målene. For å studere dette systematisk delte vi den overordna problemstillingen i følgende fire underproblemstillinger:

1a) Hvordan vektlegger festivalsjefene kunstnerisk kvalitet og popularitet versus andre kulturpolitiske hensyn?
1b) Hvordan jobber festivalene for å realisere overordna kulturpolitiske mål knyttet til mangfold, likestilling og ytringsfrihet?
1c) I hvilken grad er festivalene viktige for lokal identitet og lokalt næringsliv?
1d) I hvilken grad gjør Kulturrådets tilskuddsordninger festivalene i stand til å realisere disse ambisjonene, og hva betyr tilskuddet for realiseringen av festivalene?

For å analysere underproblemstilling 1a) retter vi særlig blikket mot hvordan festivalsjefene vektlegger kunstnerisk kvalitet, og hvilke faktorer de mener er sentrale for det kunstneriske uttrykket. For å analysere den andre underproblemstillingen (1b) diskuterer vi hvordan festivalene prioriterte, og la til rette for, kunstnere og publikum med funksjonsnedsettelser, etnisk

minoritetsbakgrunn og seksuelle minoriteter. Vi diskuterer også i hvilken grad festivalsjefene la til rette for barn og ungdom. I tillegg drøfter vi i hvilken grad de prioriterer likestilling og demokratiske verdier knyttet til ytringsfrihet. For å analysere den tredje underproblemstillingen (1c) fokuserer vi på hvordan festivalene ivaretar lokal og regional identitet og stedstilhørighet, samt festivalenes betydning for samarbeid med næringslivet. I analysen av den siste underproblemstillingen (1d) diskuterer vi i hvilken grad Kulturrådets tilskuddordninger har gjort festivalene i stand til å realisere de tre skisserte målsettingene (se 1a, 1b, 1c). Vi drøfter også hva økonomisk tilskudd fra Kulturrådet betyr for festivalene.

En vitenskapelig analyse av disse problemstillingene, med utgangspunkt i både kvantitative og kvalitative data, gir en fyldig beskrivelse og drøfting av hvordan prioriteringene til festivalsjefene reflekterer formålene med Kulturrådets tilskuddsordninger på festivalfeltet. Kapittelets primære ambisjon er å gi deskriptive empiriske analyser av prioriteringene til festivalsjefene som mottok tilskudd fra Kulturrådet, og diskutere disse i lys av ulike målsettinger ved norsk kulturpolitikk og eksisterende forskning på feltet.

En rekke utredninger, NOU-er, kulturpolitiske dokumenter og nyere forskning har i senere tid påpekt festivalenes betydning for kunstfeltet og understreket behovet for å ivareta kunstnerisk kvalitet (Enger mfl., 2013; Lund, 2001; Larsen, 2018). I flere av disse rapportene understrekes det at festivalene samtidig skal bidra til likestilling, inkludering og mangfold. Dette kapittelet gir viktige empirisk funderte analyser av disse spørsmålene som kan bidra til ny innsikt i sentrale kulturpolitiske spørsmål på festivalfeltet. Før vi analyserer funn fra spørreundersøkelsen og de kvalitative intervjuene med utgangspunkt i de skisserte problemstillingene, vil vi kort presentere metode, utvalg og datakilder som ligger til grunn for analysene i dette kapittelet.

6.2 Metode, utvalg og datakilder

Analysene bygger på funn fra en spørreundersøkelse vi sendte til festivaler som mottok tilskudd fra Kulturrådet i 2019 eller 2020. For å kontekstualisere disse kvantitative dataene trekker vi også inn relevante funn fra kvalitative dybdeintervjuer med følgende festivalsjefer: Alexandra Archetti, leder for Oslo World, Sandra Márjá West, festivalsjef på Riddu Riđđu, Ragnhild Menes, leder for Kongsberg Jazzfestival, Tonje Kaada, leder for Øyafestivalen, og Anastasia Isachsen, leder for Fjord Oslo. Vi bruker også kvalitative data fra et intervju med Bente Ovedie Skogvang, styreleder ved Riddu Riđđu,

og fra et intervju med ordføreren i Kåfjord, Bernt Lyngstad, samt data fra antropologiske feltstudier fra Riddu Riđđu-Festivála, i 2021, for å tolke funn fra spørreundersøkelsen. I tillegg trekker vi på to kvalitative publikumsintervjuer, som ble gjennomført på Riddu Riđđu-festivalen sommeren 2021. Begge samtykket til å være med i studien og til at sitater fra intervjuene ble brukt. De to publikumsintervjuene er anonymisert og referert til som «Ola» og «Nora». De kvalitative datakildene fra Riddu Riđđu brukes primært for å tolke, og kontekstualisere, kvantitative data knyttet til underproblemstilling 1c, mens de øvrige kvalitative datakildene brukes for å drøfte de andre problemstillingene. Alle de andre personene som er nevnt ovenfor, har gitt samtykke til å bli med i studien og til å bli sitert ved fullt navn, da deres posisjon i festival og kulturlivet er viktig for analysen. Samtlige kvalitative intervjuer var semistrukturerte og tok utgangspunkt i en felles intervjueguide som var relatert til kapittelets problemstillinger. Intervjuene ble tatt opp på Zoom og senere transkribert. Spørreundersøkelsen og alle intervjuene har blitt meldt, og fått godkjenning, fra NSD. For ytterligere beskrivelse av metodiske valg knyttet til de kvalitative intervjuene, og om styrker og svakheter ved ulike datakilder, se kapittel 1. Videre beskriver vi kort metodiske grep knyttet til spørreundersøkelsen.

Vi sendte ut invitasjon til å svare på et spørreskjema til alle festivalene som mottok tilskudd fra Kulturrådet i 2019 og 2020 gjennom tilskuddsordningen for musikkfestivaler (N=188), arrangørstøtte for scenekunst (N=27), tilskudd for litteraturformidling (N=56), festivaler, biennaler og triennaler innen visuell kunst gjennom tilskuddsordningene arrangørstøtte, prosjektstøtte og driftsstøtte (N=22), og festivaler innen tilskuddsordningen for tverrfaglige tiltak (N=20). Til sammen utgjorde disse en populasjon på 313 festivaler. Invitasjon til å svare på spørreskjemaet ble sendt ut på e-post til festivalene. Spørreskjemaet ble laget og sendt ut via Nettskjema, som er en løsning som utvikles og driftes av Universitetet i Oslo. Dette er en sikker løsning for datainnsamling via nett. Invitasjon til å svare på spørreskjemaet ble sendt ut i november 2021, med totalt tre påminnelser i løpet av desember 2021, samt januar og februar 2022. Muligheten til å besvare undersøkelsen ble stengt i midten av februar 2022.

Festivalenes e-post ble identifisert gjennom festivalenes nettside, Facebook-side, annonser og lignende. Vi har fokusert på å nå festivalsjefene ettersom disse har mest ansvar og ofte også mest kjennskap til festivalen de representerer. I noen tilfeller sendte vi også ut invitasjoner til personer med andre roller ved festivalen. Dette er primært styreledere og kunstneriske ledere. Disse personene burde også ha god kjennskap til festivalen. I noen tilfeller sendte vi invitasjoner til både festivalsjef og styreleder på samme festival. Dette medførte at vi til sammen sendte e-post til 323 potensielle

respondenter. Av disse var det 120 som svarte og aksepterte å være med i studien. I fire tilfeller hadde to personer fra samme festival svart på spørreskjemaet. I disse tilfellene valgte vi ut én observasjon per festival hvor vi prioriterte ledende rolle i 2019 og festivalsjef. Det endelige utvalget vårt ble da 116 av 313 festivaler. Dette utgjør en svarprosent på 37 prosent. Dette er en akseptabel og relativt vanlig svarprosent i lignende studier. Det er likevel ikke alle spørsmål som kan besvares av alle festivallederne. Det er fordi vi har valgt ut 2019 som året vi primært har samlet inn informasjon om. De festivallederne som ikke ledet festivalen i 2019, har fått mer generelle spørsmål, men har ikke blitt spurt om gjennomføringen av festivalen i 2019. I tillegg er det noen manglende svar på enkelte spørsmål. Utvalget vi bruker for å svare på enkelte spørsmål, er derfor mindre enn 116.

Som tabell 6.1 viser (se under), utgjør musikkfestivaler en stor andel av utvalget for analysen med 63 prosent. 80 prosent av dem som har svart, innehar en stilling som daglig leder eller festivalsjef. I noen tilfeller er det andre personer som jobber ved festivalen, som har svart. Disse er inkludert i materialet ettersom disse personene har vært kontaktpersonene for festivalens e-post. Blant festivalene som svarte, var det 88 prosent som mottok tilskudd fra Kulturrådet i 2019, og 91 prosent som mottok tilskudd i 2020. Flesteparten av festivalene (78 %) mottok tilskudd begge årene. Det er stor variasjon i størrelsen på tilskuddet til den enkelte festival, fra 20 000 til nærmere 20 millioner kroner. Medianen lå på 350 000 i 2020 og noe lavere i 2019.

Populasjonen av festivaler er heterogen og består av mange forskjellige typer festivaler under forskjellige tilskuddsordninger. Festivaler innen musikk utgjør den største gruppen i utvalget vårt. I tillegg til at det var klart flest musikkfestivaler i populasjonen vi sendte ut invitasjoner til, var også svarprosenten blant disse høyere enn den var blant for eksempel de tverrfaglige festivalene, med 39 mot 20 prosent. Videre har vi også sett på hvordan utvalget vårt er balansert i forhold til størrelsen på festivalene i populasjonen, og hvor ofte festivalene mottar tilskudd. Fra dette vet vi at utvalget er skjevt i forhold til størrelse på festivalene, da festivalene som svarte, typisk er noe større enn festivalene som ikke ble med i utvalget (størrelse refererer her til budsjett, antall publikum som deltok, og omfanget av festivalen med henhold til antall konserter og utstillinger etc.). Det er også en tendens til at festivalene som svarte, oftere har mottatt tilskudd begge årene vi har brukt for å definere populasjonen vår. I den grad vi tror disse skjevhetene påvirker analysen vår, diskuterer vi dette når vi presenterer funnene og i konklusjonen. I analysen bruker vi de kvalitative intervjudataene for å tolke mønstre vi finner i de kvantitative dataene. Dette er i tråd med nyere forsknings fokus på «mixed-method»-design, da kvalitative

data kan gi rikere og fyldigere forklaringer på mønstre som er identifisert via spørreskjemaer og andre statistiske metoder.

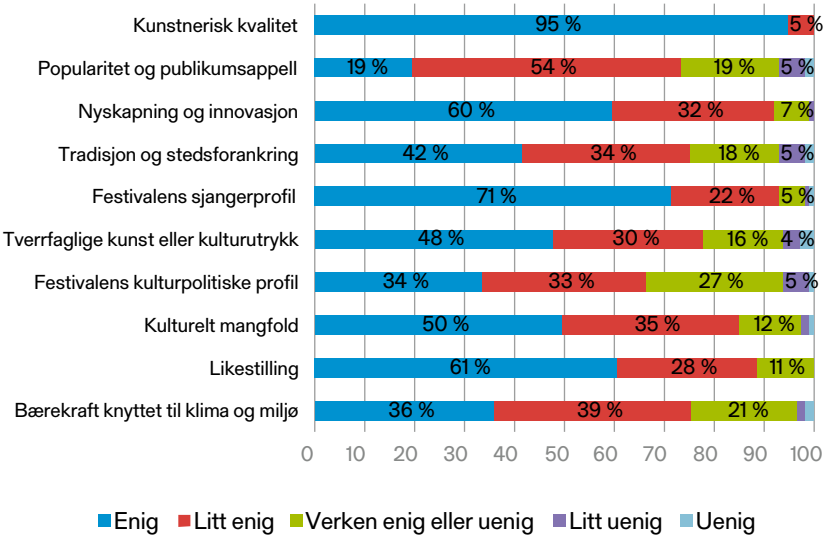
↘ **Tabell 6.1** Beskrivelse av utvalget

	Antall	Andel
Kunstområde		
Musikk	73	63 %
Litteratur	20	17 %
Scenekunst	13	11 %
Visuell kunst	6	5 %
Tverrfaglig	4	3 %
Totalt	**116**	
Stilling ved festivalen		
Daglig leder/festivalsjef	93	80 %
Styreleder	11	9 %
Kunstnerisk leder	6	5 %
Bookingsjef eller programsjef	2	2 %
Hadde ingen lederstilling ved festivalen	4	3 %
Totalt	**116**	**100 %**
Tilskudd fra Kulturrådet		
Mottok tilskudd i 2019	102	88 %
Mottok tilskudd i 2020	105	91 %
Mottok tilskudd begge år	91	78 %
Median tilskudd blant mottakerne i 2019 (i kr)	337 500	
Median tilskudd blant mottakerne i 2020 (i kr)	350 000	

Etter å ha beskrevet datakilder og sammenfattet metodiske grep analyserer vi nå problemstillingene med utgangspunkt i de skisserte datakildene. Vi retter først søkelys mot underproblemstilling 1a og utforsker hvordan festivalsjefene prioriterte kunstnerisk kvalitet, popularitet og publikumsappell da de booket musikere og kunstnere.

6.3 Kunstnerisk kvalitet og nyskapende kunst er viktigere enn popularitet

Da vi spurte festivalsjefene om hvilke faktorer de vektla i utviklingen av festivalens program, var de fleste (95 %) enige om at kunstnerisk kvalitet var avgjørende. Til sammenligning var bare en femtedel (19 %) enige i at de vektla popularitet og publikumsappell. Selv om ytterligere 54 prosent var 'litt enige' i at publikumsappell og popularitet var viktig, er det likevel interessant at festivalsjefene i relativt liten grad vektlegger dette. Andelen som vektlegger kunstnerisk kvalitet når de utvikler programmet, er altså høyere enn andelen som vektlegger popularitet og publikumsappell. Figur 6.1 sammenfatter hvordan festivalsjefene vektlegger ulike faktorer i utviklingen av festivalens program.



↘ **Figur 6.1** Hvilke faktorer som vektlegges i utviklingen av festivalens program (N=113).

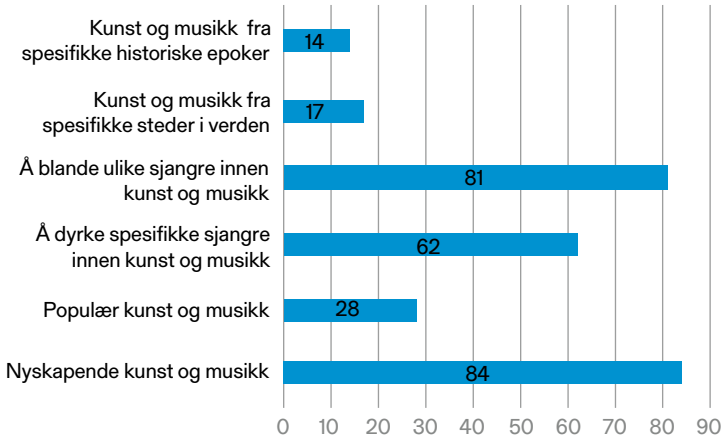
Tallene i figur 6.1 illustrerer at popularitet og publikumsappell er sekundært visà-vis kunstnerisk kvalitet ifølge festivalsjefer som mottar tilskudd fra Kulturrådet. Lignende funn ble gjenspeilet i de kvalitative intervjuene. Da vi spurte Sandra Márjá West, festivalsjef på Riddu Riđđu, om hva tilskudd fra Kulturrådet betyr, svarte hun: «Det som er så fint med støtten fra Kulturrådet, er at vi kan fokusere på kunstnerisk kvalitet. Mange av de andre vi får støtte fra, setter en rekke andre betingelser, men støtten fra Kulturrådet

gjør at vi kan fokusere på det kunstneriske» (intervju, juni 2021). Lederen for Kongsberg Jazzfestival, Ragnhild Menes, var mer spesifikk og argumenterte for at tilskuddet fra Kulturrådet var sentralt for å ivareta festivalens satsing på nyskapende og moderne jazz. Da vi ba henne utdype, svarte hun:

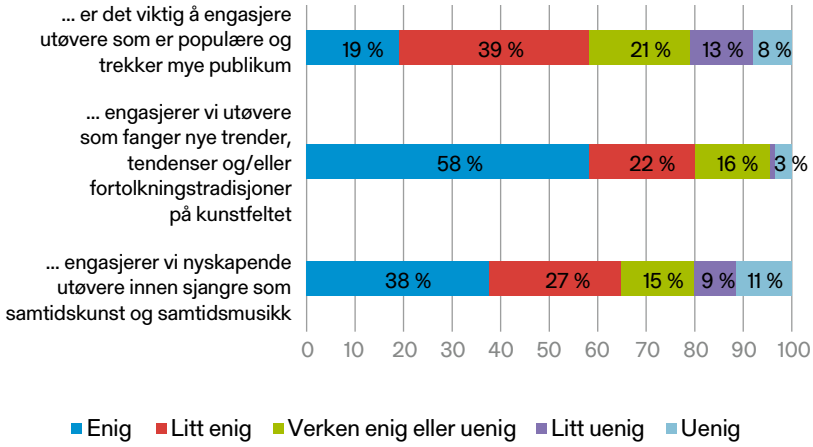
> Noe av det viktigste vi gjør, handler om å programmere moderne jazz og samtidsmusikk. Samtidsmusikk står vel også i formålsparagrafen vår. Vi er en stiftelse, og vi har et formål som handler om å programmere jazz og bygge jazzinteresse. […] Tilskuddet fra Kulturrådet gjør at vi kan ta kunstnerisk risiko, det er veldig tett knyttet opp til kvaliteten på programmet på festivalen. Det gjør at vi kan fokusere på kunstnerisk nyskapning. […] Det ligger på en måte i formålsparagrafen at man skal fremme interessen for moderne jazz, samtidsmusikk og beslekta musikkformer. Kjernen i festivalen er jo det som på Kongsberg har blitt kalt «særingjazzen». Og vi har flere år solgt egne «særing-pass» (intervju med Menes, desember 2021)

En rekke lignende poenger ble påpekt da vi ba festivalsjefene beskrive med sine egne ord hva som var best med å motta tilskudd fra Kulturrådet under de frie tekstsvarene på slutten av spørreskjema. «Kim» skrev: «Støtte fra Kulturrådet er viktig for at vi kan realisere våre ambisjoner i forhold til omfang, kunstnerisk kvalitet og nyskaping!» Menes og «Kim» sin prioritering av nyskapende og eksperimentell kunst indikerer at kunstnerisk kvalitet, for noen, er relatert til et bestemt kunstsyn, hvor innovativ og nyskapende kunst prioriteres over det populære og fengende. Dette perspektivet ble også understøttet da vi ba festivalsjefene beskrive hvilke faktorer som var viktige for det kunstneriske uttrykket på festivalene (figur 6.2).

Nesten samtlige av informantene var enten enig eller litt enig i at «nyskapning og innovasjon» var viktig da de utviklet festivalprogrammet (figur 6.1). Til forskjell vektla under en fjerdedel at det var viktig å ha kunstuttrykk som var populære. Et lignende mønster fant vi da vi ba festivalsjefene vurdere i hvilken grad kunstnerisk kvalitet var knyttet til å rekruttere populære artister som trekker mye publikum, eller kunstnere som jobbet innen smalere kunstfelt med færre publikum som samtidskunst, samtidsmusikk og nyskapende kunstuttrykk (figur 6.3).



↘ **Figur 6.2** Hvilke faktorer er viktige for det kunstneriske uttrykket på din festival? Respondenten kan krysse av flere alternativer, antall avkrysninger for hvert alternativ. Kunst og musikk er her en forkortelse for kunst, litteratur, musikk og scenekunst.



↘ **Figur 6.3** Kunstnerisk kvalitet. For å realisere kunstneriske ambisjoner … (N=114).

Selv om nyskaping og innovasjon i prinsippet kan foregå i en rekke ulike kunstarter og sjangre, er det for mange assosiert med et modernistisk kunstsyn knyttet til avant-garde, frijazz, samtidskunst og improvisert musikk hvor man ofte tar avstand fra det populære, folkelige og fengende. Dette ble også beskrevet av Menes (se over) og andre festivalsjefer via de kvalitative dybdeintervjuene. Vektlegging av det nyskapende og det

innovative på kunstfeltet er ofte assosiert med en modernistisk kunstteori og forståelse av estetikk som kan spores tilbake til Adornos fokus på at kunsten skal være progressiv og utviklende (Adorno, 1997). Et annet sentralt trekk ved modernistisk kunstteori er tanken om at kunsten har en egenverdi, og at den ikke er underlagt en sosial funksjon eller skal behage sanseapparatet (Rancière, 2013; Varkøy, 2015). En rekke studier fra ulike fagfelt har vist at det populære, folkelige og fengende ofte blir sett på som en negasjon av kunstnerisk kvalitet innen ulike modernistisk inspirerte kunstmiljøer (Becker, 2008; Bourdieu, 1987). Isteden er det vanlig innen et modernistisk kunstsyn å definere kunstnerisk kvalitet som estetiske uttrykk, hvor man bryter med tradisjonen og etablerte preferanser knyttet til hva som behager og er populært (Adorno, 1997). Medlemskap innen slike kunstmiljøer og tradisjoner er ofte eksklusive (Bourdieu, 1987) og definert ved at man ekskluderer det populære. Slike kunstmiljøer er av mange blitt kritisert for å være elitistiske og kun forbeholdt en kulturelite (Kane, 2003; Ostrower, 1998). Både i Norge og i resten av verden er det knyttet en viss form for kulturell kapital og makt til et modernistisk kunstsyn da en rekke utdanningsinstitusjoner innen kulturfeltet og andre deler av kulturpolitikken har historisk støttet opp om og ivaretatt modernistisk estetikk i større grad enn for eksempel populærmusikk, verdensmusikk og ulike former for populærkunst (Dyndahl, 2016; Dyndahl mfl., 2020). Et eksempel er hvordan jazz i Norge og i resten av verden i stor grad har måtte redefinere seg selv fra å være populærmusikk til å bli kunstmusikk for å få anerkjennelse i kulturfeltet og innpass i utdanningsinstitusjoner, som for eksempel musikkonservatorier (Berendt, 1974; Gridley, 2006).

Festivalsjefenes vektlegging av kunstnerisk kvalitet og det nyskapende på bekostning av populære kulturuttrykk er interessant i lys av de skisserte poengene, da det illustrerer potensielle spenninger i festivallivet og i norsk kulturpolitikk. På den ene siden er et sentralt poeng ved Kulturrådets tilskuddsordninger på festivalfeltet at man skal gi kunst- og kulturopplevelser til folket og bidra til å utvikle bredden i norsk kunst- og kulturliv. På den andre siden skal festivalene være sentrale i utviklingen av god kunst og prioritere høy kunstnerisk kvalitet. Selv om de ulike festivalene står fritt til å definere kunstnerisk kvalitet på ulike måter og i prinsippet kan inkludere populære kulturuttrykk, tyder funnene skissert i figurene over på at mange festivalsjefer prioriterer nyskapende kunstuttrykk over det populære (se figur 6.1, 6.2 og 6.3). Kulturrådet vektlegger også selv nyskapende og moderne kunst i flere av områdeplanene (se kapittel 5) og i flere av formålene til de ulike tilskuddsordningene på festivalfeltet (vedleggsfigur 1). Dette kan bidra til at klassiske dikotomier mellom høykultur og lavkultur potensielt rekonstrueres i kulturlivet og er en mulig implisitt

konsekvens av Kulturrådets tilskuddsordninger, på tross av at man ønsker å overskride slike motsetninger ved å løfte opp populærkulturen (Gripsrud, 2002; Mangset, 2020; Røyseng, 2014; Van der Ploeg, 2006; Volkerling, 1996).

6.4 Hvordan opplever populærmusikkfeltet dagens tilskuddsordninger?

Funnene beskrevet i figur 6.1 og figur 6.3 er også interessante i lys av en opphetet kulturpolitisk diskusjon. Populærmusikkfestivaler som Øyafestivalen og Bergensfest har argumentert for at de er ekskludert fra Kulturrådets tilskuddsordninger (NTB, 2019; BT, 2019; Pedersen, 2020). Samtidig er ett av formålene til flere av tilskuddsordningene at festivalene som får tilskudd, skal nå ut til et bredt publikum. De senere årene har noen populærmusikkfestivaler fått mindre i tilskudd fra Kulturrådet, og flere har mistet tilskuddet. Et eksempel er Øyafestivalen som gikk fra å være nasjonal spydspiss og del av knutepunktordningen, med et årlig tilskudd på over 2 millioner til og med 2017, til at de gradvis fikk mindre tilskudd helt til de mistet tilskuddet i 2020. Da vi spurte dagens festivalsjef på Øyafestivalen, Tonje Kaada, om hvordan hun opplever Kulturrådets tilskuddsordninger på festivalfeltet, argumenterte hun for at dagens ordninger favoriserer smalere kunstuttrykk på musikkfeltet, samt jazz og klassisk. Hun uttalte:

> Det burde være helt unødvendig å snakke om sjangre på den måten, men det er nå dessverre sånn at det er «finkultur» og samtidskultur, jazz og klassisk som får mest, eller, de blir i alle fall behandlet på en helt annen måte […]. Det er mange av de jazzfestivalene som absolutt fortjener det løftet de har fått i det siste, men jeg skulle gjerne sett et løft [som] ikke gikk utover populærkulturen. (Intervju med Kaada, desember 2021)

Lignende beskrivelser kom også til uttrykk i flere av de frie tekstsvarene da vi ba festivalsjefene beskrive svakheter ved dagens tilskuddsordninger. «Geir» skrev: «Rock og populærmusikk er ikke prioritert», mens «Lise» uttalte: «Tilsynelatende er tilskudd forbeholdt smale kulturuttrykk i Oslo og Finnmark. Det er lite fristende å bruke tid på å søke midler fra Kulturrådet.» Denne skjevheten finner vi også hvis vi for eksempel sammenligner antall innvilgede søknader innen jazz og populærmusikk de siste årene. De siste ti årene har jazzfestivaler en høyere tilsagnsrate enn populærmusikkfestivalene (se kapittel 4). I tillegg er det store skjevheter i hvor mye de ulike festivalene får

i tilskuddsmidler. Musikkfestivaler som fokuserer på jazz og klassisk musikk, er i dag blant festivalene som mottar mest tilskudd fra Kulturrådet. Mange har argumentert for at dette er del av en villet kulturpolitikk, da Kulturrådet skal støtte kunstens egenverdi og smalere kunstuttrykk, i og med at populære festivaler som Øyafestivalen, Tons of Rock og Bergenfest er store kommersielle aktører som går med overskudd. I tillegg er flere av disse festivalene organisert som aksjeselskap hvor eierne kan ta utbytte. Selv om dette er et viktig poeng, tilslører det iboende spenninger i Kulturrådets kulturpolitikk da et sentralt kriterium for å motta tilskudd er at man skal legge til rette for at kunst og kulturopplevelser skal nå ut til flest mulig, og for bredden i kulturlivet. I ulike deler av norsk kulturpolitikk har man også argumentert for at det er viktig å støtte smale kunstuttrykk og samtidig legge til rette for bedre samarbeid mellom musikk, kunst og næringsliv. Dette er blant annet gjenspeilet i en rekke nye musikkutdanninger (se for eksempel Music Business and Management ved Universitetet i Agder[1] og utviklingen av organisasjoner som Music Norway). Et annet viktig poeng i denne debatten er at flere av de store festivalene kombinerer ulike sjangre, og at tilskudd fra Kulturrådet, potensielt, både kan være konkurransevridende og samtidig hindre kommersielle festivaler i å gjøre kunstneriske prioriteringer. Sjefen for Øyafestivalen beskrev det slik:

> Da vi mista støtten fra Kulturrådet, så måtte vi helt konkret gå inn og øke billettprisen. Så det går jo ut over publikum. Enten må det gå ut over publikum, eller så må det gå ut over tilbudet og musikkscenen. Vi valgte å opprettholde mengden, bredden og kvaliteten i tilbudet den gang, men diskusjonen om vi kan fortsette å booke så bredt, vil jo kunne tvinge seg fram om vi for eksempel også mister den kommunale støtten. Og jeg synes det er problematisk at en stor jazzfestival som får titalls millioner kroner i støtte, kan bruke flere millioner på å booke Stevie Wonder om de vil. Det er jo veldig, veldig konkurransevridende når jazzfestivaler og klassiske festivaler som får store støttesummer i årlig støtte, bruker millioner på å booke store populære artister i direkte konkurranse med populærmusikkfestivaler uten den samme offentlige støtten. (Intervju med Kaada, desember 2021)

1 https://www.uia.no/studier/rytmisk-musikk-music-business-and-management (besøkt 24.01.2023).

Kaadas poeng er interessant da en rekke av de store jazzfestivalene, samt en del klassiske festivaler, også har hyret inn populære artister for å trekke publikum de siste årene, samtidig som de mottar tilskudd fra Kulturrådet. Det illustrerer også at Øyafestivalen valgte å ivareta den alternative musikkscenen ved å fokusere på «smale artister og alternativ jazz» ved å skru opp billettprisen etter at støtten fra Kulturrådet ble borte.

6.5 Utbytte, aksjeselskap eller millionlønn til festivalledere?

En mulig grunn til at Øyafestivalen og flere andre festivaler ikke lenger mottar tilskudd fra Kulturrådet, er at disse festivalene er organisert som aksjeselskap hvor eierne kan ta utbytte. Dermed blir de sett på som kommersielle aktører og ikke støtteverdige festivaler innen kunstfeltet. En slik eierstruktur bryter med et viktig prinsipp hos Kulturrådet, da overskudd fra festivalen skal føres tilbake til festivalen for å dekke mulige fremtidige utgifter. Selv om et gjennomgående trekk ved norsk kulturpolitikk siden andre verdenskrig har vært å støtte klassiske og moderne kunstuttrykk som ikke overlever i et åpent marked, har man utviklet en rekke nye strategier på musikkfeltet i senere år for å styrke musikk som kultur og næring (Gripsrud, 2002; Kjus, 2018; 2022; Nordgård, 2016; 2018) og på kunstfeltet for øvrig (Gran, 2017; Gran mfl., 2015; Gran & Måøy, 2020; Røyseng, 2011).[2] Flere har argumentert for at dikotomien mellom det kommersielle og det kunstneriske ikke er gyldig, da musikk, kunst og kulturuttrykk bør ses på som både kulturelle og, potensielt, kommersielle uttrykk. Ifølge Kaada var Kulturrådets kritikk av festivaler som tar utbytte, og festivaler som er drevet som aksjeselskap, en forenkling av et komplekst og sammensatt bilde. Kaada argumenterte:

> Kulturrådet har flere ganger spurt hvorfor man ikke bare kan ta ut høyere lønninger enn å ta ut utbytte, for eksempel. Det synes jeg er litt rart. Hvorfor er det greit med millionlønn, men ikke utbytte? Vi prøver å holde et moderat, men konkurransedyktig lønnsnivå. Lønninger er jo ikke noe du bare kan justere ned igjen hvis det går dårlig. Hvorfor er det greit med millionlønninger, men ikke

2 https://www.kulturradet.no/vi/om-kulturradet/vis-artikkel/-/kultur-er-ogsa-naering (besøkt 24.01.2023).

> med utbytte for folk som har vært gründere og laget festival, og tatt stor risiko, spyttet inn kapital og lagt ned masse arbeidsinnsats? Etter at vi ble kjøpt opp av Superstruct [internasjonalt selskap, forfatternes anmerkning] har ingen tatt ut noe i utbytte, og egentlig ikke siden vi ble en del av Kulturrådets støtteordning. Så det begynner å bli en god del år siden. […] Vi valgte å gå inn i Superstruct da eierne ønsket å redusere deler av den økonomiske risikoen de hadde tatt på seg, og etter korona har vi fått en ekstra bekreftelse på at det er knyttet stor risiko til å drive festival. […] Etter at knutepunktsmidlene ble overført til Kulturrådet, så fikk vi ikke lov å ta ut utbytte. [Da Øyafestivalen var under Knutepunktsordningen var det mulig å ta utbytte, forfatternes anmerkning.] Styret har vært veldig tydelig på at vi skal komme ut av denne pandemien før vi tar ut noe utbytte, i alle fall. (Intervju med Kaada, desember 2021)

Kaadas refleksjoner illustrerer noen sentrale utfordringer og spenninger i norsk kulturpolitikk. På den ene siden er det ønskelig at man samarbeider med næringslivet, og at festivalene gjør kunst og kultur tilgjengelig for folk. På den andre siden er det, ifølge Kaada og andre, skepsis mot at man skal gi tilskudd til festivaler som kombinerer kommersiell drift med kunst- og kulturformidling. En mulig løsning på problemet kan være at Kulturrådet setter som vilkår for å få tilskudd at festivalene setter klare begrensninger for å ta utbytte. I lys av dette kan man også vurdere å sette begrensninger på lederlønninger. Det er viktig at ikke fellesskapets goder blir brukt for å berike enkeltpersoner, og det er en rekke gode argumenter for at kulturpolitikken skal støtte musikk- og kunstformer som ikke overlever i et kommersielt marked. Men, som Kaada påpeker, er det samtidig viktig at de som tar på seg stor risiko for å investere i en festival, kan få tilbake deler av det de har investert. Det er også interessant å diskutere muligheter for at aksjonærer kan ta ut noe gevinst og eventuelt utarbeide rammer og retningslinjer for dette, i og med at det alltid er knyttet risiko til investeringer. I Norge er det liten tradisjon for at privatpersoner og næringslivet støtter opp om forskning, kunst og kultur, sammenlignet med andre land, og flere av verdens største musikkfestivaler, som for eksempel South By South West i Austin, USA, er finansiert takket være samarbeid med næringslivet (Sacco mfl., 2013; Wynn, 2015). Man kan argumentere for at det kan være hensiktsmessig å organisere festivaler som aksjeselskap, for eksempel som frivillig stiftelse, da dette medfører at man ikke binder opp store ressurser i lønninger, men heller kan gi «bonus» og støtte til arbeidere og aksjonærer hvis festivalen går bra, og redusere dette i nedgangstider.

Dette er uansett et spørsmål som er interessant å diskutere, og man bør gjennomgå Knutepunktsordningen hvor festivaler hadde mulighet til å ta ut utbytte versus dagens forvaltning av tilskudd til festivalfeltet via Kulturrådet (se kapittel 3 i rapporten).

6.6 Utfordringer og muligheter knyttet til samarbeid med næringslivet

Selv om Øyafestivalen er blant Norges største festivaler, har et budsjett på ca. 100 millioner kroner og er et av få eksempler på at kunst, kultur og næringsvirksomhet kan virke sammen i stor skala, rapporterte flere av festivalsjefene om behovet for å samarbeide mer med næringslivet i lokalsamfunnet. Dette var viktig da tilskuddet fra Kulturrådet og eventuelle billettinntekter ikke var nok til å finansiere festivalen alene. Et gjennomgående trekk fra de kvalitative intervjuene var at det var økonomisk utfordrende for mange å drifte festival. Et eksempel er følgende sitat fra Jostein Forsberg, leder for Notodden Blues Festival:

> Kulturrådet er utløsende for støtte fra kommune og fylke og litt forpliktende for dem også. Og det er også med på å gi oss en status som gjør det interessant for næringslivet å jobbe sammen med oss. Det gir oss status som en viktig aktør på kulturfeltet, og gjør oss mer attraktive slik at vi kan knytte til oss private sponsorer og næringslivet.

Forsberg og flere andre festivalsjefer jobbet aktivt for å samarbeide med næringslivet og private da Kulturrådets tilskuddsordninger var viktige, men ikke nok til å drifte festivalen alene. Ragnhild Menes, lederen for Kongsberg Jazzfestival, argumenterte for at samarbeid med private aktører hadde gjort det mulig for festivalen å vokse. Dette igjen gjorde at festivalen kunne ta høyere kunstnerisk risiko ved å rekruttere det siste innen moderne og nyskapende jazz. Hun uttalte:

> Det å drifte festival er jo ikke god butikk. Det går ikke rundt. Det ville ikke gått rundt uten at vi hadde pengestøtte fra enten offentlig hold eller fra privat hold. […] Fram til 2019, så hadde festivalen veldig stor utvikling i både omsetning, og i publikumstall og til en viss grad i sponsorinntekter. Festivalen har vokst ganske mye, og man har også økt risikoprofilen [og] det viktigste vi gjør, det handler om

> å programmere moderne jazz og også samtidsmusikk. Samtidsmusikk står vel også i formålsparagrafen vår. Vi er en stiftelse, og vi har et formål som handler om å programmere jazz og bygge jazzinteresse. Det er det viktigste vi gjør. (Intervju med Menes, desember 2021)

Et gjennomgående trekk fra intervjuene med festivalsjefene var at mange festivaler hadde økonomiske utfordringer. Dette bidro til at sponsorinntekter og samarbeid med næringslivet i visse tilfeller kunne gjøre festivalene i stand til å ta høyere kunstnerisk risiko. Selv om musikerboikotten av Kongsberg Jazzfestival illustrerer at samarbeid med næringslivet og private aktører er komplisert og reiser en rekke andre problemstillinger knyttet til bærekraft og etikk, som vi ikke kan gå nærmere inn på her, tydeliggjør det samtidig festivalenes økonomiske utfordringer. Hvis Kongsberg Jazzfestival skal fortsette å være et flaggskip innen moderne jazz ved å holde konserter som trekker få publikum, så er de avhengig av å finansiere dette. Selv om tilskudd fra Kulturrådet til en viss grad kan bidra til dette, er det ikke nok, og det kan være hensiktsmessig for festivaler å tenke kreativt rundt andre måter å finansiere driften på. Flere av festivalene som mottar økonomiske tilskudd fra Kulturrådet, er organisert som frivillige stiftelser og aksjeselskap, da dette er en gunstig organisasjonsform som muliggjør ulike former for samarbeid med blant annet lokalt næringsliv.

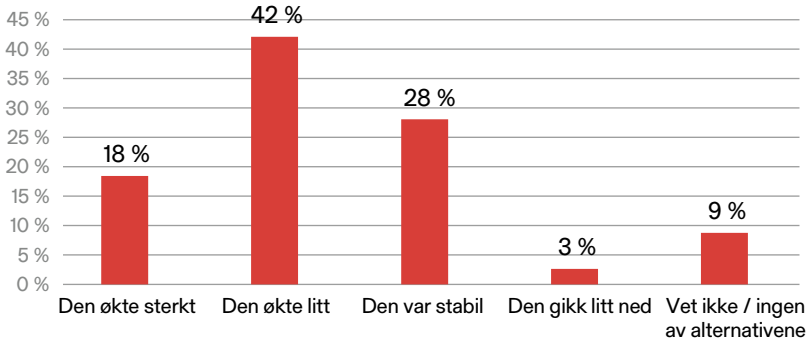
6.7 Publikumsdeltakelsen økte før pandemien

Et interessant funn fra spørreskjemaene var at selv om de fleste festivalene prioriterer kunstnerisk kvalitet høyere enn popularitet og publikumsappell i programmeringen (jf. figur 6.1), opplevde de en økning i publikumsdeltakelse i årene 2016–2019 frem mot pandemien(figur 6.4).

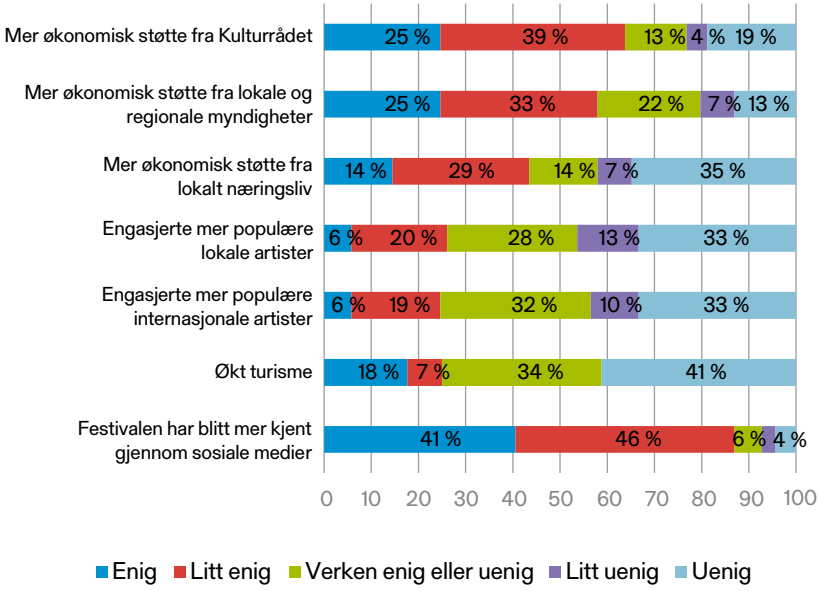
Da vi spurte hvordan publikumsdeltakelsen hadde utviklet seg i årene 2016–2019, svarte de fleste at den hadde økt. Nærmere en av fem (18 %) festivaler svarte at den hadde økt sterkt, mens ytterligere fire av ti (42 %) svarte at den hadde økt litt. Ingen mente at publikumsdeltagelse hadde gått skarpt ned, og bare noen få festivaler mente den hadde gått litt ned.

Et dynamisk og engasjert publikum er sentralt for å holde en god festival. Et sentralt formål med de fleste tilskuddsordningene festivalene mottar tilskudd fra, er også at kunst og kultur skal nå ut til et bredt publikum. Funnene våre tyder derfor på at festivalene som mottar tilskudd fra Kulturfondet, prioriterer høy kunstnerisk kvalitet, samtidig som dette ikke

går på bekostning av publikumsdeltagelsen. Hvor mye av økningen som skyldes grep festivalene tar for å henvende seg til flest mulig, er uvisst. De som svarte at festivalen hadde opplevd en økning i løpet av perioden 2016–2019 (N=69), ble også spurt om i hvilken grad ulike utsagn knyttet til endringer i programmering, økt økonomisk tilskudd, økt turisme og økt kjennskap til festivalen kunne forklare økningen i publikum (figur 6.5).



↘ **Figur 6.4** Hvordan utviklet publikumsdeltakelsen seg i årene 2016–2019? (N=114).



↘ **Figur 6.5** I hvilken grad kan følgende utsagn forklare økningen i publikum i perioden 2016–2019? (N=69).

En stor andel av festivalene mener at økningen i publikum blant annet var en konsekvens av mer økonomisk støtte, både fra Kulturrådet (64 % av festivalene er enten helt eller litt enige i dette) og fra lokale og regionale myndigheter (58 % av festivalene er enten helt eller litt enige i dette). Det er også en god del som mener økningen skyldes mer økonomisk støtte fra lokalt næringsliv. Derimot er det få av festivalene som tilskriver økningen i publikum til at de begynte å engasjere mer populære artister. Kun en fjerdedel av festivalene som opplevde en økning i publikum, er helt eller litt enige i at dette kom som en konsekvens av at de engasjerte mer populære lokale artister, og omtrent en tilsvarende liten andel er helt eller litt enige i at dette kom som en konsekvens av at de engasjerte mer populære internasjonale artister. Dette funnet bekrefter langt på vei det vi så i figur 6.1, der en høyere andel av lederne for festivalene var enige i at de vektla kunstnerisk kvalitet og nyskaping og innovasjon mer enn popularitet og publikumsappell i programmeringen.

Nesten alle (87 %) var helt eller litt enige i at økningen i publikum var knyttet til at festivalen hadde blitt mer kjent gjennom sosiale medier (figur 6.5). Selv om disse svarene er spekulative og festivalsjefene ikke hadde gjort noen grundige studier på forhånd, er svarene interessante av tre grunner. For det første viser mye forskning at sosiale medier er sentralt for å markedsføre festivaler, konserter og en rekke andre kulturelle aktiviteter (Danielsen & Kjus, 2019; Hudson & Hudson, 2013; Morris, 2014; Oklobdžija, 2015; Robinson, 2016; Salo mfl., 2013). Som en konsekvens av dette var det også kun et fåtall som jobbet aktivt med tradisjonelle avismedier for å markedsføre festivalen, samtidig som et stort antall jobbet aktivt på sosiale medier som Instagram, Facebook og SnapChat for å fortelle om festivalen. Dette var også et gjennomgående funn fra våre feltstudier på Notodden Blues Festival, Oslo World og Riddu Riđđu, og vi så at både publikum og festivalarbeidere brukte sosiale medier aktivt for å vise at de selv var på festivalen, og at festivalen var engasjerende. Festivalenes Facebook- og Instagram-sider var også populære og flittige besøkt. Slik sett kan det virke som sosiale medier skaper en dobbel markedsføringseffekt, da både festivalens offisielle tilstedeværelse på sosiale medier og publikums tilstedeværelse på de samme plattformene kan være med og skape oppmerksomhet rundt festivalen.

Få av festivalsjefene gir uttrykk for at økt turisme er en av drivkreftene bak publikumsøkningen (figur 6.5). Bare en av fem festivaler er litt enig i dette utsagnet, mens nesten halvparten (43 %) er litt eller helt uenig i at dette er en av årsakene til økningen i publikumstall. Til tross for at få av festivallederne ser økningen i publikumstall i sammenheng med økt turisme generelt, er det en rekke studier som har påpekt at festivaler spiller

en økende rolle i samfunns- og kulturliv i Norge og internasjonalt ved at de stadig trekker til seg flere besøkende (Müller, 2000; Quinn, 2010). Det har vært en voldsom vekst i antall festivaler i Norge de siste ti årene (Tjora, 2013; Mangset mfl., 2017), og festivaler har blitt stadig mer populært blant nordmenn som i økende grad legger sommerferien til ulike festivaler (Tjora, 2013). Dette er del av en internasjonal trend og et særpreg ved det senmoderne samfunn ifølge flere forskere (Hobsbawm, 2014; Quinn, 2009; 2010; Yúdice, 2004).

En mulig forklaring på at festivalene har hatt økende publikumsdeltagelse, selv om festivalsjefene i liten grad vektlegger popularitet og publikumsappell i programmeringen, kan være knyttet til publikums ønske om å oppleve noe nytt og uventet. Et eksempel på dette kom til uttrykk hos «Geir» som var publikum på Oslo World da vi spurte han hvorfor han var på festivalen: «Det fine med Oslo World er å oppleve noe nytt. Høre annen musikk fra et annet sted. På en måte utfordre seg selv og utvikle seg.» I flere av dybdeintervjuene med festivalsjefene beskrev de også verdien av at publikum kunne oppleve noe nytt, noe de ikke kjente fra før, og lederen ved Kongsberg Jazzfestival, Ragnhild Menes, argumenterte blant annet for at det var viktig «å bygge jazzinteresse», særlig, knyttet til det hun kalte «særingsjazzen». Samtidig kan også publikumsutviklingen være koblet til mer lokale, sosiale og kulturelle forhold som ikke er direkte relatert til kunst eller musikk. Vi vet at festivalopplevelsen handler om mye mer enn kunst og musikk for dem som er der (Tjora, 2013), og en rekke ulike sosiale faktorer, som for eksempel verdien av å være del av ulike fellesskap, kan også være med på å forklare publikumsøkningen (Falassi, 1987; Getz, 2010; Yeoman mfl., 2012). Flere av festivalsjefene var også opptatt av å få en dypere forståelse av publikum og hva som eventuelt kunne forklare økningen. Et eksempel er festivalsjefen ved Kongsberg Jazzfestival, som beskrev det slik:

> Jeg har blitt mer bevisst på at vi skal bli flinkere til å jobbe med kunnskap om publikummet, i og med at vi snakker mye om publikumsutvikling, og at man ønsker å nå spesifikke målgrupper. Vi skal bli mye bedre på å bruke kunnskapen som finnes om publikummet vårt, altså bruke de dataene vi allerede har, og analysere dem for å skaffe informasjon om publikummet vårt. Vi snakker mye om hvem vi vil nå, men for å få til det må vi vite mer om hvem publikummet vårt er. Hvis vi ønsker å nå flere mellom 20 og 30 år, da må vi vite hvor mange i den aldersgruppa som var på festivalen i 2019. Vi må jobbe mer med analyse av publikum. Det er sikkert mange som er kjempeflinke på det, men jeg ser at vi

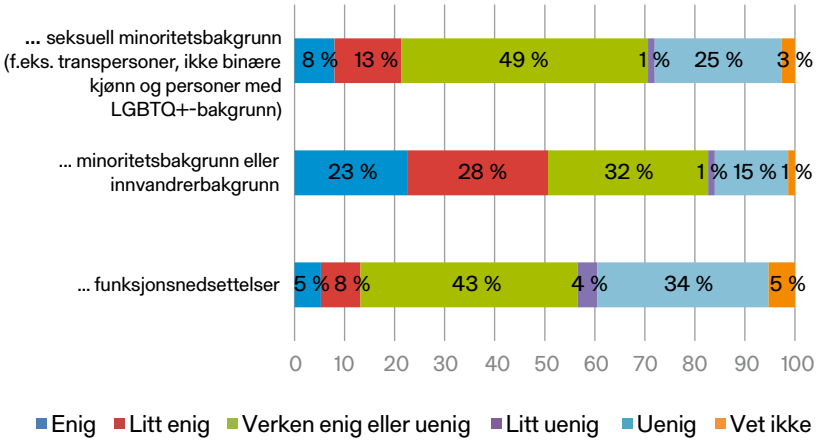
> kan bli bedre på det. Jeg har jo en teatersjef som sitter i programkomiteen min. Jeg opplever at teaterverden er flinkere til å måle og analysere publikumsutvikling. De jobber med mer konkrete verktøy. (Intervju med Menes, desember 2021)

Menes sin beskrivelse illustrerer at festivalsjefene var opptatt av og jobbet proaktivt for å nå flere publikum, selv om hun samtidig prioriterte moderne og nyskapende jazz. Dette illustrerer at prioriteringen av nyskapende og moderne kunstnere og artister ikke nødvendigvis gjør festivalen mindre populær eller attraktiv for publikum. En rekke studier har tidligere beskrevet at festivalpublikumet også kan forstås som ulike subkulturer, og medlemmer i disse fellesskapene definerer ofte seg selv og sin smak i motsetning til hva som er mainstream og populært (Haenfler, 2013; Jaimangal-Jones, 2014; Jansa, 2017; Jones, 2015; Oakes, 2010). Dette perspektivet støttes også av nyere forskning på hvordan smakspreferanser skaper skillelinjer og sosiale fellesskap i ulike fankulturer (Hazır & Warde, 2015; Peterson, 1992; Rimmer, 2012). Flere kunst- og musikkstiler er populære i kraft av å være upopulære, da dette konsoliderer smakshierarkier og kulturelle skillelinjer som opprettholder konkrete identiteter. Dette kan forstås i lys av en rekke samfunnsvitenskapelige og humanistiske studier som har vist at folks forståelse og opplevelse av identitet og fellesskap ofte er ekskluderende og preget av ulike distinksjonsmekanismer (Bourdieu, 1987; Hall, 1990; Hall & Du Gay, 1996; Hebdige, 2012). Disse distinksjonsmekanismene kan være med på å forklare økningen i publikum. Det er teoretisk mulig at en festival kan ha sterk publikumsøkning ved å rekruttere for eksempel publikum innen en viss form for moderne kunst eller musikk, gitt at disse forstår sin smak i opposisjon med hva som er populært, fengende og mainstream. Det kan også være politiske motivasjoner ved å tilhøre et slikt publikum, da man for eksempel kan argumentere for at mye populærmusikk og populærkunst er deler av kapitalismens underholdningsindustri og bidrar til en form for manipulering (Horkheimer & Adorno, 2017) og en stadig økende amerikanisering. (Gemünden, 1998; McKay, 2016; Olesen, 1994).

6.8 Festivalenes fokus på mangfold, deltagelse, bærekraft og likestilling

I tillegg til kunstnerisk kvalitet var omtrent tre av fire festivalsjefer enig eller litt enig i at «bærekraft knyttet til klima og miljø» var viktig, og et stort

flertall av informantene mente at «likestilling» og «kulturelt mangfold» var sentralt i utviklingen av festivalenes program (se figur 6.1). Dette understreker at en rekke kulturpolitiske hensyn, utover det rent kunstneriske, var sentrale i utviklingen av festivalens program. Et interessant funn som kom frem da vi undersøkte disse kulturpolitiske prioriteringene nærmere, var at over halvparten av festivalsjefene var enig eller litt enig i at de fokuserte på å invitere kunstneriske utøvere med minoritets- og innvandrerbakgrunn (figur 6.6). Til sammenligning prioriterte omtrent en fjerdedel av festivalsjefene å rekruttere kunstnere og musikere som representerte seksuelle minoriteter. Kun et fåtall av festivalsjefene (13 %) hadde gjort lignende grep for å rekruttere kunstneriske utøvere med funksjonsnedsettelser.



↘ **Figur 6.6** Kulturpolitiske målsettinger knyttet til mangfold, inkludering og deltagelse. I 2019 har vi hatt et spesielt fokus på å invitere kunstneriske utøvere med … (N=75).

Et interessant funn er knyttet til lite fokus på å invitere kunstnere og musikere med funksjonsnedsettelser sammenlignet med andre marginaliserte grupper. En rekke forskere som har undersøkt likestilling i kunst- og kulturfeltet, har påpekt at personer med funksjonsnedsettelser er særlig marginalisert (Arts Council, 2017; Baltà & Ellingsworth, 2021; Gjærum, Riise & Pettersen, 2015; Ogundipe mfl., 2020). Andre studier har påpekt lignende tendenser i ulike sektorer i samfunnet, og flere har uttalt at personer med funksjonsnedsettelser er ekskludert visà-vis andre marginaliserte grupper og lite ivaretatt i norsk likestillingspolitikk (Moen, 2019). Dette mønsteret finner vi også igjen i det offentlige ordskiftet og studier av debatter om likestilling i media (Eide, Grue & Vold, 2014). Mens det ofte er omfattende og opphetede debatter knyttet til personer med minoritetsbakgrunn,

samt offentlige diskusjoner knyttet til seksuelle minoriteter, diskuteres den sosiale og kulturelle ekskluderingen av personer med funksjonsnedsettelser i mindre grad (Eide, Grue & Vold, 2014). Da vi diskuterte lignende spørsmål med lederen for Oslo World, Alexandra Archetti, tok hun selvkritikk for at festivalen i mindre grad hadde gjort aktive grep for å inkludere artister og publikum med funksjonsnedsettelser, selv om Oslo World hadde gjort mye for å diskutere likestilling knyttet til etnisitet, kjønn og seksuelle minoriteter. Archetti brukte begrepet funksjonsvariasjoner og forklarte:

> Mangfold handler om mange ulike ting, også funksjonsvariasjoner. Og funksjonsvariasjoner er det veldig lite fokus på i kulturlivet, egentlig. Vi har egentlig hatt veldig lite fokus på det vi også, så det er noe vi har tatt tak i nå i 2022, og dette er noe vi tenker at vi må vi bli litt bedre på. Legge til rett for å inkludere personer med funksjonsvariasjoner. Vi er nødt til å tenke nytt. Hvordan kommuniserer [Oslo World] med folk med nedsatt syn, for eksempel? Vi bør legge til rette for at de kan ha med ledsager på konsert. Vi har en veldig stor jobb å gjøre når det kommer til den delen av mangfoldsbegrepet. Men veldig mange har funksjonsvariasjoner som ikke er synlige. Det er ikke synlig mangfold. Er du døv, så ser du det ikke. (Intervju med Archetti, januar 2022)

Archettis poeng er potensielt relevant for flere festivaler i lys av figuren over (se figur 6.6.). Et hovedpoeng i norsk likestillingspolitikk er at man skal inkludere personer med funksjonsnedsettelser som likeverdige og aktive medborgere i samfunnet og samtidig forhindre diskriminering og utenforskap (Klette-Bøhler & Ugreninov, 2021). Selv om Norge har underskrevet menneskerettighetskonvensjonen for personer med funksjonsnedsettelser, har en rekke studier vist at denne gruppen diskrimineres på ulike måter både i Norge, og internasjonalt (Klette-Bøhler & Giannoumis, 2017; Halvorsen & Klette-Bøhler, 2017; Sépulchre mfl., 2017). Nyere forskning og utredninger tyder på at personer med funksjonsnedsettelser også er marginalisert i det norske kulturlivet og lite ivaretatt i norsk kulturpolitikk (Saur, 2018; Gjerum & Melbø, 2015). Dette er problematisk i og med at likestillingsspørsmål og mangfoldspolitikk har fått en stadig mer sentral plass i norsk kulturpolitikk de siste årene. Etter at Kjell Inge Ropstad ble barne- og familieminister i den siste Solberg-regjeringen i 2019, ble arbeidet med likestilling lagt til Kulturdepartementet. Dette har blitt videreført i den nye Støre-regjeringen (fra 2021). Som en konsekvens har det blitt økende fokus på at man ivaretar spørsmål knyttet til likestilling, mangfold og marginalisering i norsk kulturpolitikk generelt og hos Kulturrådet

spesielt. En rekke studier viser at kunst- og kulturfeltet kan være sentrale arenaer for å skape nye former for inkludering og deltagelse blant sårbare grupper (Krüger & Stige, 2015; Ruud, 1997; Santini, 2017; Stige, 2017; Turino, 2022). Det ligger åpenbart et stort potensial for å arbeide med likestilling i kunst- og kulturlivet da musikk og kulturuttrykk kan utfordre og endre folks politiske holdninger og verdier på ulike måter (Klette-Bøhler, 2023a; 2023b; Rancière, 2013; Shank, 2014; Street, 2013). Samtidig illustrerer det også iboende spenninger i norsk kulturpolitikk knyttet til ønsket om å ivareta høy kunstnerisk kvalitet og mangfold. Prioritering av høy kunstnerisk kvalitet er potensielt et kulturpolitisk mål som er vanskelig å forene med likestillingspolitikk, mangfoldspolitikk og sosialpolitiske ambisjoner om at «alle skal med». Det er stor konkurranse innen kunst- og kulturfeltet, både for å komme inn på kunstutdanninger og motta stipend og knyttet til oppdrag på festivaler, biennaler, scener og utstillinger (Bjørkås i Lund, 2001, s. 42–55). Det er også på ett nivå ulike former for elitisme i store deler av norsk og internasjonalt kunst- og kulturliv, da ulike smakspreferanser skaper konkrete subkulturer og hierarkier som forvalter visse former for kulturell kapital (Bourdieu, 1987; 2014; 2016; Larsen, 2012; 2018). Disse strukturene kan undergrave en mangfolds- og likestillingspolitikk som tar utgangspunkt i at «alle skal med». Det illustrerer en mulig spenning som bør diskuteres nærmere i norsk kulturpolitikk og knyttet til forvaltningen av tilskuddsordningene på festivalfeltet. Det ligger både muligheter og utfordringer knyttet til at festivaler skal ivareta kunstnerisk kvalitet, mangfold og likestilling i praksis.

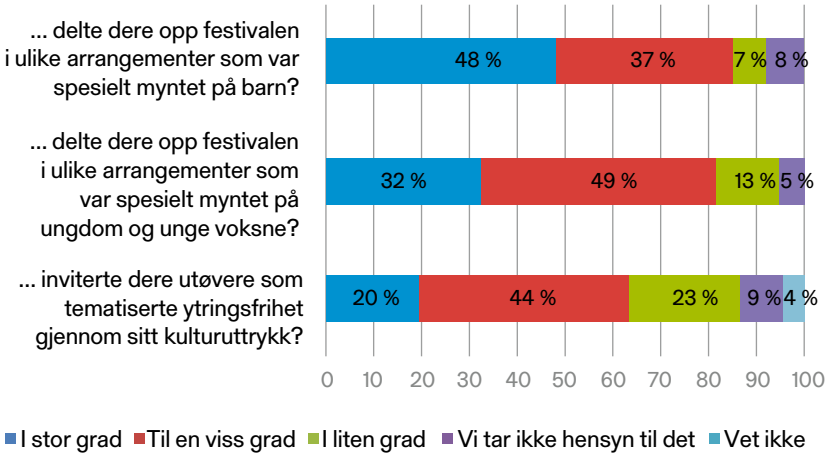
6.9 Kunst som tematiserte ytringsfrihet og arrangementer for barn og ungdom

Over halvparten av festivalsjefene skrev at de i stor grad eller til en viss grad inviterte utøvende kunstnere som tematiserte ytringsfrihet og demokratisk deltagelse gjennom sitt kulturuttrykk i perioden 2019–2021, mens omtrent fire av fem i stor eller til en viss grad delte opp festivalen i ulike arrangementer som var spesielt myntet på barn, ungdom og unge voksne (figur 6.7).

Disse funnene illustrerer at mange festivaler har utarbeidet en rekke tiltak for å legge til rette for barn, ungdom og unge voksne. Dette er i tråd med eksisterende kulturpolitikk og politikk på barne- og ungdomsfeltet generelt. Det kan også være et uttrykk for at festivalene ønsker å rekruttere flere yngre publikum, da dette var et gjennomgående funn i flere av de kvalitative intervjuene. Mange festivaler har relativt høy gjennomsnittsalder.

Barne- og ungdomsfestivaler frigjorde også tid og ressurser slik at voksne kunne jobbe som frivillige på festivalen, og dette virket å ha særlig betydning i mindre lokalsamfunn da det skapte nye former for samhold og fellesskap. Følgende beskrivelse av «Nora» som hadde vært publikum og frivillig på Riddu Riđđu i flere år, kan illustrere dette:

> Barnefestivalen har vært kjempeviktig for Riddu. Vi starta med barnefestivalen etter at vi som hadde vært med og starte festivalen på starten av 90-tallet, fikk barn og fortsatt ville være på Riddu. Barnefestivalen ble som en slags «barnehage», som gjorde at vi fortsatt kunne drive festivalen. Den har også vært en arena hvor barn og ungdom kan få et eierskap til festivalen. En utfordring for oss på Riddu er at mange av dem som starta festivalen i starten av 20-åra på 90-tallet, nå er i 50-åra. Vi starta på mange måter Riddu frivillig, og vi ønsker at dagens unge også skal bry seg om festivalen. Barnefestivalen blir viktigere og viktigere for hvert år, og i fjor, under korona, greide vi å arrangere barnefestival selv om det ikke ble noe Riddu. En utfordring for oss er å rekruttere yngre inn i festivalen. (Intervju med «Nora», publikum på Riddu Riđđu, juli 2021)



↘ **Figur 6.7** Fokus på ytringsfrihet og arrangementer for barn og unge i perioden 2019–2021. I hvilken grad … (N=112).

En rekke norske festivaler starter som frivillige initiativ (Tjora, 2003; Aagedal mfl., 2009) som ofte representerer en bestemt generasjon. I mange tilfeller er det utfordrende å få kommende generasjoner til å ha et like sterkt

eierskap til festivalen. I lys av denne forskningen er «Noras» fortelling sannsynligvis relevant for flere festivaler. En rekke festivaler har oppstått, men så blitt borte på grunn av at ildsjeler og frivillige har falt fra. Egne barne- og ungdomsfestivaler er spesielt viktig for å rekruttere fremtidige frivillige som holder liv i konkrete festivalkulturer i årene fremover, slik Nora beskriver over.

Et annet funn skissert i figur 6.7 er at omtrent to tredjedeler (64 %) av festivalsjefene i stor grad eller til en viss grad inviterte kunstneriske utøvere som tematiserte ytringsfrihet som en integrert del av det kunstneriske uttrykket. Dette illustrerer den tette sammenkoblingen mellom artikuleringen av estetiske og politiske verdier på scenen. Følgende utdrag fra intervjuet med Alexandra Archetti om Oslo World, kan illustrere dette:

> Jeg tror at musikere kan være med på å si en del ting via sangtekster, som gjør at de slipper å gå i strupen på politikere, som man for eksempel ofte gjør når man holder en appell. Man kan synge om bomullsplantasjer og andre typer ting i en musikktekst som ofte egentlig handler om noe som kan være dypt politisk. Så jeg tenker at mange musikere bruker poetiske ord og vendinger i tekstene sine som sterke politiske våpen. Det har vi sett i veldig, veldig mange land. I historien er det masse eksempler på det, men også i nyere tid. Altså, vi hadde for eksempel booket Mon Laferte til Oslo World, og så, da alle opptøyene startet i Chile i 2019, da bestemte hun seg for at hun trengtes i Chile. […] Så hun tok med seg gitaren sin, og dro og reiste rundt med buss i Chile og spilte på alle mulige slags torg og gatehjørner for å påvirke politikken og de sosiale strømningene. Via musikken var hun veldig regimekritisk og aktiv politisk. (Intervju med Archetti, januar 2022)

En rekke studier illustrerer Archettis poeng innen musikk (Klette-Bøhler, 2016; 2020; 2021; Street, 2003; 2013) og andre kunstfelt (Danto, 1998; LeVine, 2015; 2013). Kunsten og musikken har en unik evne til å artikulere politiske verdier via estetiske uttrykk på ulike måter i forskjellig kontekster. Et eksempel er hvordan konsert på festival kan være en sterk politisk erfaring. Archetti beskrev det slik:

> Mange av våre konserter [på Oslo World] er ganske tungt politisk ladet. De er dypt politiske, med artister som er veldig modige, og som kommer fra land med konflikter. Ofte så jobber vi ikke med det politiske ved å invitere en artist til en debatt, men ved å invitere dem på scenen. Det å holde en konsert kan ofte i seg selv

> være et slags statement. Vi har hatt veldig mange utrolige sterke slike opplevelser. Jeg kan nevne en rekke eksempler, men det som ofte virker sterkest, er den skjellsettende musikalske kraften som vi opplever veldig umiddelbart i en konsert. Jeg tror publikum kan bli veldig «blåst av stolen» etter å ha sett store stjerner som kanskje har bodd hele sitt liv i eksil, og som kommer til Norge og spiller. Disse konsertene er på en måte både musikalske og politiske … Jeg husker spesielt en artist vi hadde fra Irak, som kom hit, og som har bodd hele sitt liv i USA. Hun var veldig redd da hun kom til Norge, fordi hun var usikker på om publikum kom til å være reaksjonære irakere – altså hun var usikker på hvordan hennes musikk ville bli møtt. Hun ble forsinket, så hun satt nede backstage og turte ikke å komme opp på scenen, og var rett og slett stresset, veldig usikker. Da hun kom inn på scenen, så reiste hele salen seg og klappet. De klappet, og de klappet, og de klappet, så hun kunne ikke begynne å synge, for de klappet og klappet og klappet. Jeg er sikker på den applausen varte i 5 minutter. Altså, det var bare så sterkt. (Intervju med Archetti, leder for Oslo World, januar 2022)

Archettis beskrivelse gir konkrete eksempler på hvordan estetiske uttrykk på en festival kan tematisere ytringsfrihet på ulike måter. Flere av de andre festivalsjefene fortalte om lignende erfaringer. Dette kom særlig frem i de etnografiske studiene på Riddu Riđđu, hvor samisk musikk og kunst, samt urfolksmusikk fra ulike steder i verden, hadde skapt økt oppmerksomhet rundt samisk kultur og rettighetskamp. Dette hadde igjen skapt en økende kritisk bevissthet rundt ulike fornorskingsprosesser som lenge hadde marginalisert samiske uttrykk. «Ola», som hadde vært publikum på Riddu Riđđu i mange år, beskrev det slik:

> Riddu oppsto ikke av seg selv, men var uttrykk for en rekke ulike prosesser som var toneangivende på slutten av 80-tallet. Før fremveksten av festivalen hadde musikken til Mari Boine allerede bidratt sterkt til økt fokus på samisk kultur, rettighetskamp og musikk via plater som *Etter Stillheten* (1985) og *Gula Gula* (1989). Også musikken til Nils Aslak Valkeapääa hadde bidratt til å skape økt bevissthet rundt det samiske. I tillegg hadde en rekke politiske reformer, lovforslag og rettighetskamper knyttet til det samiske vært med på å skape økt bevissthet rundt betydningen av den samiske kulturen i det norske. Man hadde blant annet nylig vedtatt, på starten av 90-tallet, at Kåfjord skulle være tospråklig, så alle skilt skulle skrives

> på både norsk og samisk. […] Men dette var ikke uten konflikt. Vi fikk en rekke skarpe motsetninger og kamper i Kåfjord på 90-tallet. (Intervju med «Ola», publikum på Riddu Riđđu, juli 2021)

Lignende beskrivelser er påpekt i en rekke studier av Riddu Riđđu (Hætta, 2022; Hansen, 2015; Hilder, 2012; Skogvang, 2013; 2021). Både Archettis utsagn og beskrivelsen av Riddu Riđđu over illustrerer den tette sammenkoblingen mellom musikk, kunst og politikk og artikuleringen av politiske verdier og ytringsfrihet. Her ligger det åpenbart et stort potensial, da en rekke kunst- og musikkuttrykk har tematisert sosial og politisk endring på ulike måter opp gjennom tidene.

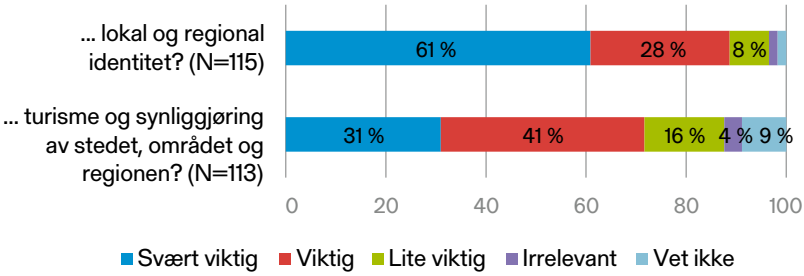
Via analysene over ser vi at festivalledere prioriterer en rekke ulike sosiale og kulturpolitiske dimensjoner, samtidig som de fokuserer på kunstnerisk kvalitet. På den ene siden illustrerer dette at det ikke nødvendigvis er noe klart skille mellom estetiske, sosiale og politiske dimensjoner, da en rekke kunstverk og musikalske praksiser er både estetiske, sosiale og politiske erfaringer. På den andre siden kan det like fullt i visse tilfeller være tydelige forskjeller i praksis, da ikke alle kunstuttrykk har en tydelig sosial eller kulturpolitisk dimensjon. I tillegg er flere av ambisjonene om å ivareta sårbare grupper, mangfold, og bærekraft, via festivalpraksis, politiske visjoner som det er vanskelig å kvittere fullt ut. Selv om mangfold, likestilling og ytringsfrihet er viktige, er de politiske hensyn som potensielt kan oppta alle ressursene. I visse tilfeller kan dette gjøre det vanskelig å fokusere på det kunstneriske. Tonje Kaada, leder for Øyafestivalen, beskrev det slik:

> Det er viktig med alt det vi har snakket om [bærekraft, ytringsfrihet, ivaretagelse av sårbare grupper m.m.]. Men i en forstand er jo dette utfordringer som det er umulig å løse, de vil på en måte alltid være der. Selv om vi ivaretar sårbare grupper og bærekraft så mye vi kan, så løser vi ikke problemene. Og, i og med at vi også må ta en rekke andre hensyn, så er det noen ganger en avveining og en balansegang hvor vi må vurdere ulike hensyn. Det kan være utfordrende å vekte de ulike prioriteringene […]. En konsekvens av at vi mista støtten fra Kulturrådet, var at det ble mer utfordrende å ivareta sosiale og politiske hensyn, knyttet til bærekraft, og ivaretagelse av sårbarere grupper da vi hadde mindre ressurser. Det ble også utfordrende å booke smale artister som ikke rekrutterte et stort publikum og mer alternativ musikk. Vi fokuserer fortsatt på dette, men en utfordring med å drifte festival er at man skal ivareta mange hensyn. Samtidig må det økonomiske gå rundt. (Intervju med Kaada, desember 2021)

Selv om man gjør en rekke ulike tiltak på en festival for å ivareta bærekraft, likestilling og sårbare grupper, vil det alltid være mulig å argumentere for at man burde gjort mer. Og slike prioriteringer kan potensielt gå på bekostning av kunstnerisk kvalitet. Dette er en annen spenning som festivalledere og forvaltere av tilskuddsordninger på kulturfeltet må forholde seg til i praksis, og det kan være hensiktsmessig å utrede retningslinjer for vektleggingen av de ulike dimensjonene.

6.10 Festivalene er viktig for lokal identitet, stedstilhørighet og næringslivet i området

Tradisjon og stedsforankring er viktig når festivalene utvikler sitt program (figur 6.1). Samtidig ser festivalene ut til å påvirke stedet de arrangeres på. Festivalenes betydning for stedsutvikling og identitetsbygging er grundig behandlet i kapitlene om Notodden Blues Festival (kapittel 7) og Lofoten International Arts Festival (kapittel 8). Funnene derfra bekreftes i spørreundersøkelsen. De fleste svarer at festivalen er viktig (28 %) eller svært viktig (61 %) for lokal og regional identitet (figur 6.8).



↘ **Figur 6.8** Festivalenes betydning for stedsidentitet og turisme. Hvor viktig er festivalen for …

Funn fra antropologiske feltstudier på Riddu Riđđu i 2021 understreket også betydningen festivaler har for lokal stedsidentitet, og hvordan dette er del av bredere politiske identiteter knyttet til det samiske og spørsmål knyttet til urfolks rettigheter. Følgende feltnotat som beskriver åpningen av Riddu Riđđu, kan illustrere dette:

> Det er godt å være her. Med meg har jeg styreleder Bente Ovedie Skogvang. Jeg er Sandra Márjá West. Det er fint å se så mange i publikum. Talen avbrytes av jubelrop blant publikum som står og ser på festivalsjefen, Sandra Márjá West, og styrelederen fremføre åpningstalen til Riddu Riđđu 2021 iført to flotte kofter. Styreleder Ovedie Skogvang fortsetter: «Kjære sametingspresident, statsråd, frivillige og stab. Kjære alle dere som deltar på vår kjære Riddu Riđđu, som deltager, som artist, som lager mat, som er fotograf. Og dere som jobber med media, lyd, lys eller bilde. Eller jobber på andre viktige områder. Det er så fint å være her. Fint å se dere, og være på festival sammen. Igjen.» I resten av talen veksler festivalsjefen og styrelederen på å snakke samisk, norsk og engelsk, slik at alle skal føle seg inkludert. De forteller om hvor viktig Riddu Riđđu er, og har vært, for den samiske revitaliseringen, for Kåfjord, og for nærområdene rundt. De forteller særlig om hvor viktig den har vært for kunst- og kulturlivet oppe i nord. De vender stadig tilbake til poengene fra åpningen og repeterer frasene: «Det er fint å være sammen igjen på festival.» Ordene skaper fellesskap.
>
> Etter at styreleder og festivalsjef har talt, holder sametingspresidenten en tale der hun lovpriser betydningen Riddu Riđđu, og særlig samisk språk, kunst og kultur, har hatt knyttet til revitaliseringen. Deretter er det distrikts- og digitaliseringsminister, Linda Hofstad Helleland sin tur. Etter å ha sagt velkommen på samisk sier hun: «Kjære festivaldeltagere. I år så er det ekstra stas å komme hit til Riddu Riđđu-festivalen. Ikke minst fordi det er godt å samles igjen, men også fordi vi feirer 30-årsjubileet. Gratulerer så mye med jubileet. Og som statsråd i regjeringen med ansvar for samiske saker og urfolkssaker så er det veldig stas for meg å få lov til å være her, og det er jo fordi at Riddu Riđđu har hatt en enorm betydning for utviklingen av samisk språk, kunst og kultur. Og den har det fortsatt i aller høyeste grad. Her kommer det rike mangfoldet i de samiske uttrykkene frem, og selvsagt, ikke bare det samiske, men også urfolkskultur generelt. (Feltnotater fra Riddu Riđđu, 14.07.2021. Kjetil Klette-Bøhler)

Beskrivelsen over understreker betydningen Riddu Riđđu har hatt for samisk identitet og for lokal identitet i Kåfjord og i området rundt. Talen til daværende statsråd, distrikts- og digitaliseringsminister Linda Hofstad Helleland, illustrerer videre betydningen Riddu Riđđu har for norsk kultur- og distriktspolitikk på et nasjonalt nivå. De siste årene har en rekke statsråder og andre politikere besøkt festivalen, og Riddu Riđđu har fått økende betydning i norsk politikk på en rekke ulike nivåer.

Riddu Riđđus betydning for lokal stedsidentitet og tilhørighet kom også til uttrykk i de kvalitative intervjuene. Følgende utdrag fra intervjuet med Bernt Lyngstad, ordfører i Kåfjord, kan illustrere dette:

> Riddu er et flaggskip i Kåfjord. Uten tvil. Vi har alltid jobbet for å skape sterk bevissthet rundt det samiske, og stolthet. Og den har vokst. Og Riddu har blitt en viktig del av den samiske revitaliseringa. Og så har festivalen også en internasjonal urfolksprofil. Den har også hatt nasjonal knutepunktstatus i over 10 år. Dette har bidratt til å styrke det samiske i lokalsamfunnet. I Kåfjord har vi jo bidratt økonomisk siden oppstarten i 1992. Vi gjør det vi kan. Riddu er kjempeviktig for Kåfjord. Uten Riddu Riđđu så hadde jobben med å ivareta og fremme samisk språk og kultur blitt langt vanskeligere. Jeg kan ikke se for meg en sommer uten Riddu Riđđu. Riddu har også blitt mer og mer en samfunnsbærer for sjøsamiske rettigheter. Festivalen gjør at folk tør å uttrykke sin identitet, bære den videre og ikke skjemmes. Stolthet. Jeg merker at jeg blir rørt når jeg snakker om det. Festivalen har vært en slags samfunnsutvikling i seg selv. (Intervju med Lyngstad, ordfører i Kåfjord, august 2021)

Lyngstads beskrivelse er dokumentert i en rekke studier som har understreket betydningen festivalen har hatt for lokal tilhørighet og identitet (Hansen, 2015). Styreleder Bente Ovedie Skogvang ga en mer personlig beskrivelse av festivalens betydning og argumenterte for at den hadde vært sentral for hennes forståelse av egen identitet. Bente Ovedie Skogvang forklarte:

> Riddu har vært veldig viktig for min egen identitet. Den har gitt stolthet og bidratt til å skape fellesskap rundt det samiske. […] Før Riddu opplevde jeg å være ganske alene i kampen for samiske rettigheter og kultur særlig under studiene i Alta. […] Riddu har hatt enorm betydning for stolthet og identitet. Festivalen har gitt folk eierskap til det samiske. Og den har vært viktig for det samiske språket. Festivalen er også viktig for barna og de unge. Den bidrar til å gi stolthet og skape oppmerksomhet rundt det samiske. (Intervju med Ovedie Skogvang, styreleder på Riddu Riđđu, august 2021)

Intervjuet med «Nora» satte Lyngstads og Ovedie Skogvangs beskrivelser inn i en bredere kontekst ved å vise hvordan Riddu Riđđu hadde bidratt

til å motvirke stigma mot det samiske i Kåfjord og områdene rundt. Hun forklarte:

> Før var det mye stigma rundt det samiske. I og med at mange samer var fattige, og at den samiske kulturen ble sett på som hedensk blant noen læstadianere, var det mange som skjulte sin samiske identitet. Og mange ble mobba og ekskludert. Det finnes fortsatt, men det er mindre nå. Noe av det som var fint med Riddu, var at festivalen bidro til at folk tok eierskap til det samiske. Vi var stolte av å snakke samisk og å være sjøsamer. Festivalen ga oppmerksomhet rundt det samiske. (Intervju med «Nora», publikum på Riddu Riđđu, juli 2021

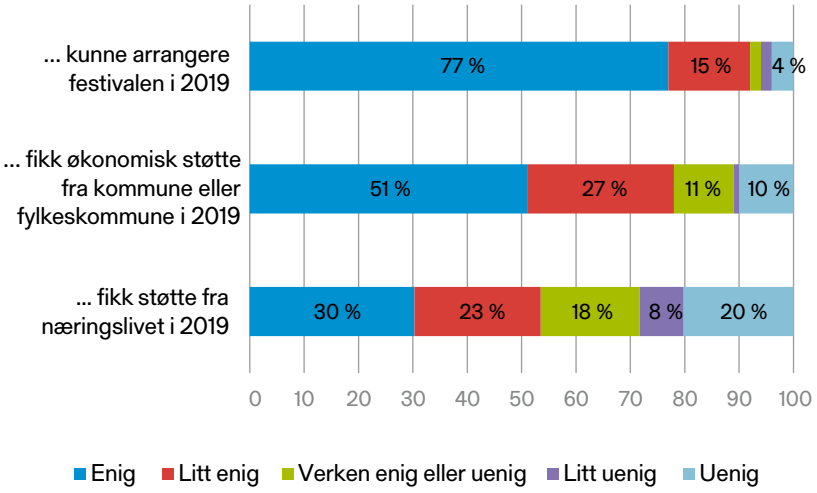
Sitatene over og den etnografiske beskrivelsen fra åpningen av Riddu Riđđu i 2021 gir konkrete eksempler på hvordan festivaler kan uttrykke lokal identitet i praksis. En rekke festivaler har stor betydning for lokal identitet og tilhørighet. Likevel er det sannsynligvis store forskjeller, og mye tyder på at festivaler utenfor større byer og ute i distriktene har større effekt på stedstilhørighet og lokal identitet enn festivaler i Oslo, Bergen og Trondheim (Jepson & Clarke, 2014; Leal, 2016; Slater, 2014). En forklaring på dette kan være at personer som lever i større byer, har rikere tilgang på kulturopplevelser, og at innbyggerne i storbyer i stor grad har kosmopolitiske identiteter (Benhabib, 2008; Fine, 2007; Pichler, 2009).

I tillegg til betydningen festivalene har for stedsutvikling og identitetsbygging, kan de også bidra med økonomisk verdiskapning til lokalsamfunnet i form av økte inntekter for andre næringer. Nærmere tre av fire festivalledere (71 %, ikke vist i figur) mener at festivalen skaper slike økonomiske ringvirkninger for lokalt næringsliv. Festivalene kan bidra med økte inntekter til lokalt næringsliv gjennom eget vare- og tjenestekjøp fra andre næringer i lokalsamfunnet. I tillegg tiltrekker de tilreisende publikum som legger igjen penger som kommer det lokale næringslivet til gode. Det er gjort flere ringvirkningsanalyser av kulturarrangementer i Norge. Disse er ofte utarbeidet på oppdrag av arrangørene selv, for eksempel Ryssevik og Dahle (2015), eller kommunen eller regionen de opererer i, for eksempel Gran og Måøy (2020) for Gjøvik kommune. Synliggjøring av de økonomiske verdiene kulturarrangementer skaper, kan ha en legitimerende funksjon, ikke bare overfor lokalmiljøet de opererer i, men også i konkurransen om offentlige tilskudd og sponsormidler fra private aktører og næringslivet. Videre er det tydelig at festivallederne mener at festivalen er viktig for turisme og synliggjøring av området (figur 6.8). Og det er kanskje gjennom økt tilfang av turister festivalene bidrar mest til det lokale næringslivet.

Ringvirkningsanalyser av kulturarrangementer har avdekket at forbruket fra tilreisende publikum er den viktigste kilden til økonomiske ringvirkninger. I en studie av fem musikkfestivaler i Sogn og Fjordane sto denne komponenten for 80 prosent av de samlede økonomiske ringvirkningene (Ryssevik & Dahle, 2015). Også i ringvirkningsanalysen for kulturelle aktiviteter i Møre og Romsdal (Ibenholt mfl., 2020) og festivaler i Gjøvik (Gran & Måøy, 2020) var forbruket fra tilreisende publikum den viktigste kilden til økonomiske ringvirkninger.

6.11 Var tilskudd fra Kulturrådet avgjørende for å gjennomføre festival?

Et gjennomgående funn fra spørreundersøkelsen var at tilskudd fra Kulturrådet var ansett som sentralt for å drifte festivalene blant dem som mottok slike tilskudd. Festivalene som mottok støtte i 2019, ble stilt spørsmål om hvor viktig tilskuddet var. Nesten alle festivallederne var enig eller litt enig i at den økonomiske støtten fra Kulturrådet var avgjørende for at de kunne arrangere festivalen i 2019 (figur 6.9). Tilskuddet hadde også stor påvirkning på hvorvidt festivalen kunne få økonomisk støtte fra kommune og fylkeskommune, og i hvilken grad det utløste støtte fra næringslivet.



↘ **Figur 6.9** Konsekvenser av tilskudd fra Kulturrådet. Den økonomiske støtten fra Kulturrådet i 2019 var avgjørende for at vi … (N=100).

I de frie tekstsvarene ble festivallederne bedt om å beskrive hva som var det beste med å motta støtte fra Kulturrådet, og her tegnet det seg et lignende mønster. Flesteparten av festivallederne argumenterte for at tilskudd fra Kulturrådet var av stor betydning. Festivalsjef «Kim» beskrev det slik: «Støtten utgjør 1/5 av våre inntekter, så det er svært viktig. Å motta støtten sier også noe om kvalitet, og det kan være lettere å motta støtte fra andre støttespillere.» «Maria» skrev at støtte fra Kulturrådet «gjør festivalen mulig» (3), mens «Kristian» svarte at «[støtten] gir oss, til en viss grad, økonomisk trygghet» (7), og «Lene» skrev at «støtte fra Kulturrådet er festivalens viktigste enkeltbidragsyter og er derfor helt avgjørende» (13). Flesteparten av svarene festivallederne skrev i fritekst, understrekte at støtte fra Kulturrådet var sentralt for å drifte festivalen.

Festivalsjefenes svar ga også utfyllende informasjon om hvordan tilskudd fra Kulturrådet potensielt bidro til at man fikk mer støtte kommunalt og av fylkeskommune. «Kåre» beskrev det slik: «[støtte fra Kulturrådet] er et viktig økonomisk bidrag som også utløser støtte fra kommune og fylkeskommune», mens «Kjetil» skrev:

> Det gir oss rom for å være kreative og bidra lokalt, med lavterskeltilbud til ungdom og barn i lokalsamfunnet i bygda. Flere av våre integrerings- og mangfoldsprosjekt, tilgjengelighetsprosjekt og lokale arrangement har vi turt å sette ut i livet fordi vi har en grunnpilar med støtte fra Kulturrådet. Støtte fra Kulturrådet gir en forutsigbarhet som kan brukes til å jobbe langsiktig med verdiene våre, som klima og miljø, lokalt rotfeste og kunstnerisk kreativitet.

«Josefine» var enda mer spesifikk og skrev:

> Støtten fra Kulturrådet er avgjørende for at vi kan planlegge og gjennomføre en så stor festival. 60/40-føringen i tildelingsbrevet bidrar i tillegg til å sikre stabil, høy støtte fra kommune og fylkeskommune som også er avgjørende. Det beste er med andre ord god og relativt forutsigbar støtte (35).

Lignende beskrivelser var et gjennomgående trekk ved de frie tekstsvarene. Vi fant også lignende svar i dybdeintervjuene med utvalgte festivalledere. Disse funnene tyder på at tilskudd fra Kulturrådet hadde omfattende betydning for festivaler som mottok støtte.

Et annet viktig funn var at flere påpekte hvordan tilskudd fra Kulturrådet ga festivalene status i kulturfeltet og lokalt, og at denne statusen var verdifull på en rekke ulike måter. Lederen for Notodden Blues, Jostein

Forsberg, beskrev det slik: «[Støtte fra Kulturrådet] gir oss status som en viktig aktør på kulturfeltet, […] det ga også status lokalt» (Intervju med Forsberg, august 2021). For mange ga støtte fra Kulturrådet en viktig form for anerkjennelse og prestisje i kunst- og kulturfeltet de tilhørte.

Selv om funnene skissert så langt tyder på at tilskudd fra Kulturrådet var avgjørende for å realisere festivalen blant dem som mottok støtte, er det viktig å tolke disse funnene i et bredere perspektiv og reflektere kritisk over de presenterte resultatene. Hvis man ønsker å studere effekten av Kulturrådets virkemidler på festivalfeltet via systematiske og empiriske metoder, kunne det være hensiktsmessig å sammenligne festivaler som mottok tilskudd en gitt periode, med festivaler som søkte, men som ikke fikk bevilget tilskudd i samme periode. En lang rekke festivaler som ikke mottar tilskudd fra Kulturrådet, greier like fullt å arrangere festival. Grunnene til dette er komplekse og ofte en kombinasjon av frivillig arbeid, ulike ildsjeler og festivallederes tilgang til sponsorinntekter fra andre kilder, billettinntekter med mer. Et eksempel er Fjord Oslo, som arrangerer en lyskunstfestival. De har søkt flere ganger uten å få bevilget tilskudd. Lederen for Fjord Oslo, Anastasia Isachsen, argumenterte:

> Vi har søkt på en rekke ulike ordninger hos Kulturrådet, flere år, men opplever at vi faller litt mellom to stoler, da vi er en tverrfaglig lyskunstfestival, og vi har ikke fått støtte. Men vi har fått en del støtte fra Oslo kommune og en del fra næringsbygg i Oslo, ved Bjørvika og ved Aker Brygge m.m., og ulike deler av næringslivet, da vi trekker veldig mange besøkende til områdende i og med at vår festival er gratis og del av det offentlige rom. I fjor ble festivalen en kjempesuksess, og vi hadde mellom 50 000 og 70 000 besøkende høsten 2021. Interessen vokser. Nå skal vi holde en lignende festival i Geiranger, og vi har bidratt i en rekke internasjonale festivaler. Men vi opplever at vår kunst [lyskunst i det offentlige rom via moderne teknologi, forfatternes anmerkning] og vår festival ikke blir prioritert av Kulturrådet. (Anastasia Isachsen, leder av Fjord Oslo)

Selv om støtte fra Kulturrådet er viktig for de festivalene som mottar tilskudd, er ildsjeler og frivillighet vel så viktig for å drifte festival (Aagedal mfl., 2009; Tjora, 2013). I tillegg er en rekke andre finansieringskilder også sentrale for å frigjøre ressurser til festivalene. Tilskudd fra Kulturrådet er sjelden nok alene. For å kartlegge effekten av tilskuddsordningene til Kulturrådet på festivalfeltet er det interessant å gjøre ulike komparative studier knyttet til temaene vi har analysert i dette kapittelet, hvor man

sammenligner festivaler som mottar, og festivaler som ikke mottar støtte. Dette vil kunne avsløre forskjeller og likheter i forståelser av kunstnerisk kvalitet, popularitet, publikumsappell og vektlegging av bredere kulturpolitiske prioriteringer som mangfold, bærekraft, ytringsfrihet og arrangementer for barn og unge. Dette vil kreve omfattende ressurser og var ikke mulig å gjennomføre innenfor rammen av denne studien. Tentative funn fra en pilotstudie, hvor vi sammenlignet svarene blant festivaler som hadde mottatt støtte (N=113) og festivaler som hadde fått avslag (N=43), tyder likevel på at man kan finne noen interessante forskjeller via komparative studier. I pilotstudien virket det som festivaler som får avslag, verdsetter popularitet og publikumsappell i større grad enn festivaler som får tilskudd. Nesten halvparten av de festivalene som ikke hadde fått støtte fra Kulturrådet, vektla popularitet og publikumsappell som viktige faktorer i utviklingen av festivalens program (41 %), mens kun en av fem festivaler som fikk støtte, vektla dette (19 %). Disse tallene kan tyde på at populærmusikkfestivaler og andre populære kunst- og kulturfestivaler med større publikumspotensial blir marginalisert i etablerte tilskuddsordninger på festivalfeltet. Likevel er det viktig å understreke at det er stor usikkerhet knyttet til disse tallene, da kun 42 av 253 av de festivalene som ikke fikk støtte, svarte på spørreundersøkelsen (svarprosent på 17). I tillegg var det utfordrende å få fullstendig oversikt over festivaler som ikke hadde mottatt støtte. Det er også viktig å legge til at ulike festivalsjefer kan ha tolket begreper som kunstnerisk kvalitet, popularitet og publikumsappell på forskjellige måter i lys av de kunstfaglige miljøene og diskursene de forstår begrepene innenfor. Dette kan gjøre det vanskelig å sammenligne funnene. Popularitet, publikumsappell og kunstnerisk kvalitet betyr ulike ting i ulike kunstfelt. Derfor må disse tallene «tas med en klype salt» og ikke tolkes bokstavelig. Likevel illustrerer de potensielle utfordringer knyttet til Kulturrådets fordeling av tilskuddsordninger på festivalfeltet som det kan være hensiktsmessig å utrede nærmere.

Man kan også argumentere for at deltagerne i spørreundersøkelsen vi har analysert, har interesser av å si at Kulturrådets tilskuddsordninger er viktige. Hvis ikke tilskuddsordningene var viktige, kunne man argumentert for å redusere tilskuddsordningene. Mens tilskudd fra Kulturrådet var helt sentralt for noen festivaler og utgjorde store deler av budsjettet, utgjorde tilskuddet en mindre andel av budsjettet hos andre. Dette indikerer at den økonomiske effekten av tilskuddet er varierende. Samtlige informanter pekte på at tilskuddet hadde en rekke ringvirkninger, og at den ga status i feltet. Festivaler som fikk tilskudd, fikk i en forstand et kvalitetsstempel. Dette illustrerer at Kulturrådets tilskuddsordninger er bærere av definisjonsmakt som påvirker aktørenes forståelse av kunstnerisk kvalitet. Dette

leder potensielt til et farlig sirkulært argument hvor kunstnerisk kvalitet skal være utslagsgivende for å få støtte, samtidig som støtteverdige festivaler «beviser» sin kunstneriske kvalitet ved at de har fått støtte. Det blir viktig med transparens i evalueringen av de ulike søknadene. Flere av festivalene som ikke fikk støtte, beskrev at dette fikk en rekke negative ringvirkninger, og de var også kritiske til mangelfull tilbakemelding. Følgende beskrivelse av «Finn» kan illustrere dette poenget:

> [Det mest utfordrende med at vi ikke får støtte er] at vi også taper regional støtte. Og det er umulig å få noen faglig begrunnelse for avslagene, det er bare generiske svar om at søknaden ikke ble prioritert. Hadde vi visst hvorfor vi ikke fikk støtte, så kunne vi ha forbedret søknaden – eller latt være å søke om det viser seg at vår festival ikke vil få støtte. («Finn» sitt svar fra fritekst i spørreskjema)

Hovedparten av dem som ikke fikk støtte, ga lignende svar, og det er tydelig at avslag hadde en rekke negative ringvirkninger. En gjennomgående kritikk var knyttet til mangelfull tilbakemelding, da dette gjorde det vanskelig å skrive en bedre søknad neste år.

Selv om tilskuddsordningene til Kulturrådet er av stor betydning for festivaler som mottar støtte, skaper det også utfordringer for dem som får avslag. Det går mye ressurser med til å skrive søknad, og både tilslag og avslag på søknader viser seg å ha omfattende ringvirkninger for de festivalene som søker (både knyttet til støtte fra kommune og næringsliv og til prestisje i feltet).

Oppsummerende viser vår analyse at Kulturrådet har stor makt i kunst- og kulturlivet som forvaltere av tilskuddsordningene på festivalfeltet, og mye tyder på at denne har økt etter nedleggelsen av ordningen med knutepunktsfestivaler. Hvis de som mottar tilskudd, har stort utbytte av denne, vil de som ikke mottar tilskudd, ha tilsvarende negativt utbytte av avslag. Slike spørsmål og problemstillinger er viktige å diskutere for å kunne beskrive effekten av tilskuddsordningene.

6.12 Konklusjon

Fokus for dette kapittelet var å diskutere i hvilken grad prioriteringene til festivalsjefene reflekterer formålene med Kulturrådets tilskuddsordninger på festivalfeltet, med utgangspunkt i analyse av en spørreundersøkelse som ble sendt ut til alle festivaler som hadde mottatt tilskudd i 2019 og

2020. For å kontekstualisere de kvantitative dataene diskuterte vi disse i lys av kvalitative dybdeintervjuer med utvalgte festivalsjefer og eksisterende forskning på feltet. I analysen fokuserte vi særlig på hvordan festivalsjefene vektlegger kunstnerisk kvalitet og popularitet versus andre kulturpolitiske hensyn. Med utgangspunkt i disse dataene diskuterte vi også hva tilskuddet betyr for realiseringen av festivalene.

Funn fra analysen tyder på at festivalsjefenes prioriteringer i stor grad reflekterer formålene med Kulturrådets tilskuddsordninger. Samtlige festivalsjefer understrekte betydningen av å ivareta kunstnerisk kvalitet som en hovedambisjon med festivalen. Kulturpolitiske mål knyttet til likestilling og ytringsfrihet ble også vurdert som viktige av festivalsjefene. Et overaskende funn var at popularitet, og booking av kunstneriske uttrykk med publikumsappell ble rangert som mindre viktig. Flere aktører på populærmusikkfeltet virket mindre fornøyd med dagens tilskuddsordning ifølge våre undersøkelser. Nyskapende kunstuttrykk ble vurdert som viktigere enn populære kunstuttrykk med publikumsappell. Et annet interessant funn var at festivalsjefer prioriterte å rekruttere kunstnere med etnisk minoritetsbakgrunn og seksuelle minoriteter fremfor kunstnere med funksjonsnedsettelser. Dette er i tråd med andre studier som viser at personer med funksjonsnedsettelser ofte blir nedprioritert i et likestillingsperspektiv, og understreker behovet for å ivareta personer med funksjonsnedsettelser i større grad i festivallivet og i kultursektoren generelt. Undersøkelsen viste også at tilskudd fra Kulturrådet hadde omfattende ringvirkninger og stor betydning for realiseringen av festivalene. Tilskudd fra Kulturrådet ga både status i kunstmiljøet og økonomisk handlingsrom til å ivareta kunstnerisk kvalitet. I tillegg var det ofte utløsende for (mer) tilskudd fra kommune, fylke og næringsliv. Dette illustrerer at tilskuddsordningene fungerer etter hensikten, og at festivalene bidrar til å støtte og videreutvikle ulike deler av kunst- og kulturlivet. Det aktualiserer samtidig debatten om hvorvidt tilskudd til festivalene er konkurransevridende, da de som ikke mottar tilskudd, risikerer å bli marginalisert.

Referanser

Adorno, T.W. (1997). *Aesthetic theory*. A&C Black.

Arts Council England (2017). *Making a shift report: Disabled people and the arts and cultural sector workforce in England: Understanding trends, barriers and opportunities*. Arts Council England.

Baltà Portolés, J., Floch, Y. & Ellingsworth, J. (2021). *Time to act: How lack of knowledge in the cultural sector creates barriers for disabled artists and audiences*. British Council.

Becker, H.S. (2008). *Art worlds: Updated and expanded*. University of California Press.

Benhabib, S. (2008). *Another cosmopolitanism*. Oxford University Press.

Berendt, J.-E. (1974). *The jazz book: From New Orleans to rock and free jazz*. Lawrence Hill Books.

Bergensfest blir nullet av Kulturrådet det er nærmest skandaløst (2019, 12. desember). *Bergens Tidende*. https://www.bt.no/kultur/i/6jMrV0/bergenfest-blir-nullet-av-kulturraadet-det-er-naermest-skandaloest

Bourdieu, P. (1987). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Harvard University Press.

Danielsen, A. & Kjus, Y. (2019). The mediated festival: Live music as trigger of streaming and social media engagement. *Convergence, 25*(4), 714–734.

Danto, A.C. (1998). *Beyond the Brillo box: The visual arts in post-historical perspective*. University of California Press.

Dillan, L. (2004). Improvisasjon. I G. Johansen, S. Karlsnes & Ø. Varkøy (Red.), *Musikkpedagogiske utfordringer: Artikler om musikkpedagogisk teori og praksis* (s. 164–179). Cappelen Akademisk Forlag.

Dillan, L. (2008). *Improvisasjon: Kunsten å øve på noe som ikke eksisterer* (Utøvende mastergrad med fordypning). Norges musikkhøgskole.

Dyndahl, P. (2016). Everything except dance band music: Cultural omnivorousness, norms, and the formation of taboos. I S.H. Klempe (Red.), *Cultural psychology of musical experience* (s. 143–163). Information Age Publishing.

Dyndahl, P., Karlsen, S. & Wright, R. (2020). *Musical gentrification: Popular music, distinction and social mobility*. Routledge.

Eide, E., Grue, J. & Vold, T. (Red.) (2014). *Ut av medieskyggen: Representasjon av funksjonshemmede i media*. Fagbokforlaget.

Enger, A., Berdahl, G., Eriksen, A., Hungnes, T., Nåvik, E., Campos, C.L. & Stavem, E. (2013). *Kulturutredningen 2014*. NOU.

Falassi, A. (1987). Festival: Definition and morphology. *Time out of time: Essays on the festival*, 1.

Fine, R. (2007). *Cosmopolitanism*. Routledge.

Gemünden, G. (1998). *Framed visions: Popular culture, Americanization, and the contemporary German and Austrian imagination*. University of Michigan Press.

Getz, D. (2010). The nature and scope of festival studies. *International Journal of Event Management Research, 5*(1), 1–47.

Gran, A.-B. (2017). Kultursektoren og kreativ næring i norsk økonomi: Et dedifferensieringsperspektiv på utviklingen. *Praktisk økonomi & finans, 33*(2), 156–171.

Gran, A.-B., Torp, Ø. & Theie, M.G. (2015). *Kreativ næring i Norge 2008–2014*. BI Centre for Creative Industries.

Gran, B. & Måøy, J. (2020). *Økonomiske ringvirkninger av festivaler i Gjøvik kommune*. Rapport nr. 3-2020 fra Samfunnsøkonomisk Analyse.

Gridley, M.C. (2006). *Jazz styles*. Prentice Hall.

Gripsrud, J. (2002). *Populærmusikken i kulturpolitikken*. Norsk Kulturråd.

Gürgens Gjærum, R. (2012). Outsiderart: Perspektiv, hierarki og kategorisering. *Spesialpedagogikk, 77*(8), 28–33.

Gürgens Gjærum, R., Melbøe, L., Riise, T. & Pettersen, E. (2015). Kulturdeltakelse for mennesker med funksjonsnedsettelser: Om tilrettelegging og hensikt. *Fontene forskning, 1*(8), 34–47.

Haenfler, R. (2013). *Subcultures: The basics*. Routledge.

Hall, S. (1990). *Cultural identity and diaspora*. 222–237. https://doi.org/10.1215/9781478021223-016

Hall, S. & Du Gay, P. (1996). *Questions of cultural identity*. Sage.

Halvorsen, R. & Klette-Bøhler, K. (2017). Transitions to Active Citizenship for young persons with disabilities: Virtuous and vicious cycles of functionings. I R. Halvorsen, B. Hvinden, J. Beadle Brown, M. Biggeri, J. Tøssebro & A. Waldschmidt (Red.), *Understanding the lived experiences of persons with disabilities in nine countries* (s. 174–191). Routledge.

Hansen, K.V. (2015). *Being Sami: An ethnography of identity through the lens of the Riddu Riđđu festival* The Australian National University.

Hazır, I.K. & Warde, A. (2015). The cultural omnivore thesis. I L. Hanquinet & M. Savage (Red.), *Routledge international handbook of the sociology of art and culture* (s. 77–89). Routledge.

Hebdige, D. (2012). *Subculture: The meaning of style*. Routledge.

Hilder, T.R. (2012). Repatriation, revival and transmission: The politics of a Sámi musical heritage. *Ethnomusicology Forum*, *21*(2), 161–179.

Hobsbawm, E. (2014). *Fractured times: Culture and society in the twentieth century*. The New Press.

Horkheimer, M. & Adorno, T.W. (2017). The culture industry: Enlightenment as mass deception. I *Karl Marx* (s. 405–424). Routledge.

Hudson, S. & Hudson, R. (2013). Engaging with consumers using social media: A case study of music festivals. *International Journal of Event and Festival Management, 4*(3), 206–223.

Ibenholt, K., Gran, B., Måøy, J. & Rykkja, A. (2020). *Kulturelle aktiviteters ringvirkninger i Møre og Romsdal*. Rapport nr. 9 fra Samfunnsøkonomisk Analyse.

Jaimangal-Jones, D. (2014). Utilising ethnography and participant observation in festival and event research. *International Journal of Event and Festival Management, 5*(1), 39–55.

Jansa, P. (2017). Culture, society and festivals: Cultural studies' perspective of festival research. *Mediální studia, 11*(2), 197–207.

Jepson, A. & Clarke, A. (2014). *Exploring community festivals and events*. Routledge.

Jones, A. (2015). What's my scene: Festival fandom and the applification of the Big Day Out stage. I *The digital evolution of live music* (s. 29–40). Chandos Publishing.

Kane, D. (2003). Distinction worldwide? Bourdieu's theory of taste in international context. *Poetics, 31*(5–6), 403–421.

Kjus, Y. (2018). *Live and recorded: Music experience in the digital millennium*. Springer.

Kjus, Y. (2022). License to stream? A study of how rights-holders have responded to music streaming services in Norway. *International Journal of Cultural Policy, 28*(1), 61–73.

Klette-Bøhler, K. (2013). Groove aesthetics in Afro-Cuban jazz: Towards an empirical aesthetic theory. *Studia Musicologica Norvegica, 39*(1), 63–91.

Klette-Bøhler, K. (2016). Musikkens politiske kraft i det revolusjonære Cuba. *Studia Musicologica Norvegica, 42*(1), 52–74.

Klette-Bøhler, K. (2020). Musical politics in the Cuban police order. I J.P. Cachopo, P. Nickleson & C. Stover (Red.), *Ranciere and music* (s. 177–206). Cambridge University Press.

Klette-Bøhler, K. (2021). The political force of musical actants: Grooves, pleasures, and politics in Havana D'Primera's «Pasaporte» live in Havana. *Twentieth-Century Music, 18*(2), 185–222.

Klette-Bøhler, K. (2023a). Signifying politics: How Karpe changed the Norwegian debate on immigration. I *Scandinavian hip-hop* [Under utarbeidelse]. Ashgate.

Klette-Bøhler, K. (2023b). Rethinking musical politics as contingent interactions between musical texts and contexts: The politics of Rodriguez's «Ojalá» in today's Cuba. *Musical Quarterly* [Under utarbeidelse].

Klette-Bøhler, K. & Giannoumis, G.A. (2017). 12 Technologies for Active Citizenship and the agency of objects. I R. Halvorsen, B. Hvinden, J. Beadle Brown, M. Biggeri, J. Tøssebro & A. Waldschmidt (Red.), *Understanding the lived experiences of persons with disabilities in nine countries: Active citizenship and disability in Europe* (Vol. 2). Routledge.

Klette-Bøhler, K. & Ugreninov, E. (2021). *Velferdstjenester, stønader og informasjon til familier med barn med funksjonsnedsettelser under covid-19: En kvalitativ undersøkelse*. Bufdir.

Langdalen, J. (2008). *Musikkliv og musikkpolitikk: En utredning om musikkensembler i Norge*. Norsk kulturråd, 2.

Larsen, H. (2012). Kulturbegrepets historie i den nye kulturpolitikken. *Tidsskrift for kulturforskning, 11*(4), 27–41.

Larsen, H. (2018). Kultur, politikk og kvalitet: Offentlig debatt om kulturpolitikk. *Norsk sosiologisk tidsskrift, 2*(4), 42–58.

Leal, J. (2016). Festivals, group making, remaking and unmaking. *Ethnos, 81*(4), 584–599.

LeVine, M. (2015). When art is the weapon: Culture and resistance confronting violence in the post-uprisings Arab world. *Religions, 6*(4), 1277–1313.

Lund, C. (2001). *Kunst, kvalitet og politikk: Rapport fra Norsk kulturråds årskonferanse 2000*. Norsk Kulturråd.

Maker, W. (2000). *Hegel and aesthetics*. SUNY Press.

Mangset, P. (2020). The end of cultural policy? *International Journal of Cultural Policy, 26*(3), 398–411.

Mangset, P. & Hylland, O.M. (2017). Kulturpolitikk: Organisering, legitimering og praksis. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift, 22*(1), 196–201.

Mangset, P., Håkonsen, L. & Stavrum, H. (2017). Festivalboom eller kulturpolitisk ønskedrøm? Om festivalisering og kommunal kulturøkonomi. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift, 20*(1–2), 71–89.

McKay, G. (2016). *Yankee go home (& take me with u): Americanization and popular culture*. Bloomsbury Publishing.

Moen, M. (2019). *Et ønske om mangfold: En kritisk analyse av inkluderingspolitikk og forståelser av funksjonsnedsettelse i det norske kulturfeltet* (Masteroppgave). NTNU.

Mohamed, E., Mahdi, W. & Dabashi, H. (2020). The aesthetics of dissent: Culture and politics of transformation in the Arab world. *International Journal of Cultural Studies, 23*(2), 141–149.

Morris, J.W. (2014). Artists as entrepreneurs, fans as workers. *Popular Music and Society, 37*(3), 273–290.

Müller, D.K. (2000). *Polar tourism*. PUQ.

Nordgård, D. (2016). Lessons from the world's most advanced market for music streaming services. I P. Wikström & R. DeFillippi (Red.), *Business innovation and disruption in the music industry*. Edward Elgar Publishing.

Nordgård, D. (2018). *The music business and digital impacts: Innovations and disruptions in the music industries*. Springer.

NTB (2019, 13. desember). Øyafestivalen mister statlig millionstøtte. *Aftenposten*. https://www.aftenposten.no/kultur/i/2G01My/oeyafestivalen-mister-statlig-millionstoette

Oakes, S. (2010). Profiling the jazz festival audience. *International Journal of Event and Festival Management, 1*(2), 110–119.

Ogundipe, A., Sande, S.E. & Aslaksen, E.K. (2020). *Et kunnskapsbasert og langsiktig mangfoldsarbeid. Forprosjektrapport for utviklingen av Kulturrådets rolle som nasjonal koordinator for økt mangfold, inkludering og deltakelse i kultursektoren*. Kulturrådet.

Oklobdžija, S. (2015). *The role and importance of social media in promoting music festivals*. Synthesis 2015 – International Scientific Conference of IT and Business-Related Research,

Olesen, B.K. (1994). *Kulturpåvirkning? En undersøgelse af kulturbegrebet og kulturens foranderlighed med udgangspunkt i Frankrigs anklager om amerikansk kulturimperalisme*. Odense Universitet.

Ostrower, F. (1998). The arts as cultural capital among elites: Bourdieu's theory reconsidered. *Poetics, 26*(1), 43–53.

Pedersen, B.E. (2020, 13. desember). Festivalsjefer raser mot Kulturrådet. *Dagsavisen*. https://www.dagsavisen.no/kultur/2019/12/13/festivalsjefer-raser-mot-kulturradet-vi-er-sjokkert/

Peterson, R.A. (1992). Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. *Poetics, 21*(4), 243–258.

Pichler, F. (2009). Cosmopolitan Europe: Views and identity. *European Societies, 11*(1), 3–24.

Preziosi, D. (2009). *The art of art history: A critical anthology*. Oxford University Press.

Quinn, B. (2009). Festivals, events and tourism. I T. Jamal & M. Robinson (Red.), *The Sage handbook of tourism studies* (s. 483–503). Sage.

Quinn, B. (2010). Arts festivals, urban tourism and cultural policy. *Journal of Policy Research in Tourism, Leisure & Events, 2*(3), 264–279.

Rancière, J. (2013). *The politics of aesthetics*. Bloomsbury Publishing.

Rimmer, M. (2012). Beyond omnivores and univores: The promise of a concept of musical habitus. *Cultural Sociology, 6*(3), 299–318.

Robinson, R. (2016). *Music festivals and the politics of participation*. Routledge.

Ruud, E. (1997). Music and the quality of life. *Nordic Journal of Music Therapy, 6*(2), 86–97.

Ryssevik, J. & Dahle, M. (2015). *Kultur og kommers: En studie av fem musikkfestivaler i Hordaland og Sogn og Fjordane*. Rapport.

Røyseng, S. (2007). *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten: Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Universitetet i Bergen.

Røyseng, S. (2011). *Kunstnere i kulturnæringenes tidsalder: En kunnskapsgjennomgang*. Norsk kulturråd.

Røyseng, S. (2014). Hva er kulturpolitikk og kulturpolitisk forskning? Innledning. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift, 17*(1), 4–8.

Sacco, P.L., Ferilli, G., Blessi, G.T. & Nuccio, M. (2013). Culture as an engine of local development processes: System-wide cultural districts II: Prototype cases. *Growth and Change, 44*(4), 571–588.

Sadiki, L. (2014). *Routledge handbook of the Arab spring*. Taylor & Francis.

Salo, J., Lankinen, M. & Mäntymäki, M. (2013). The use of social media for artist marketing: Music industry perspectives and consumer motivations. *International Journal on Media Management, 15*(1), 23–41.

Santini, A. (2017). *Cultura Viva Comunitaria: Políticas culturales en Brasil y América Latina* (Vol. 5). RGC Ediciones.

Saur, E. (2018). Autentisk eller nyskapende? Hvordan forstå kvalitet når skuespillere har en utviklingshemming. I Ø. Prytz & J.F. Hovden (Red.), *Kvalitetsforhandlinger* (s. 283–308). Kulturrådet.

Sépulchre, M., Lindqvist, R., Schuller, V. & Klette-Bøhler, K. (2017). How do persons with psychosocial disabilities experience and practise Active Citizenship in education and work? I R. Halvorsen, B. Hvinden, J. Beadle Brown, M. Biggeri, J. Tøssebro & A. Waldschmidt (Red.), *Understanding the lived experiences of persons with disabilities in nine countries* (s. 120–136). Routledge.

Shank, B. (2014). *The political force of musical beauty*. Duke University Press.

Skogvang, B. (2013). Identitet og fellesskap gjennom bevegelsesaktivitet for barn på Riddu Riđđu. I A. Tjora (Red.), *Festival* (s. 110–130). Cappelen Damm Akademisk.

Skogvang, B. (2021). Development of cultural and environmental awareness through Sámi outdoor life at Sámi/indigenous festivals. *Frontiers in Sports and Active Living, 3*, 662929.

Slater, L. (2014). Sovereign bodies: Australian Indigenous cultural festivals and flourishing lifeworlds. I A. Bennett, J. Taylor & I. Woodward (Red.), *The festivalisation of culture* (s. 131–146). Ashgate.

Stige, B. (2017). *Where music helps: Community music therapy in action and reflection*. Routledge.

Stravinsky, I. (1947). *Poetics of music in the form of six lessons* (Vol. 66). Harvard University Press.

Street, J. (2003). 'Fight the power': The politics of music and the music of politics. *Government and opposition, 38*(1), 113–130.

Street, J. (2013). *Music and politics*. John Wiley & Sons.

Tjora, A.H. (Red.) (2013). *Festival! Mellom rølp, kultur og næring*. Cappelen Damm Akademisk.

Turino, C. (2022). *Puntos de cultura: Cultura viva en movimiento* (Vol. 2). RGC Ediciones.

Van der Ploeg, F. (2006). The making of cultural policy: A European perspective. *Handbook of the Economics of Art and Culture, 1*, 1183–1221.

Varkøy, Ø. (2010). The concept of «Bildung». *Philosophy of Music Education Review, 18*(1), 85–96.

Varkøy, Ø. (2015). The intrinsic value of musical experience. A rethinking: Why and how? I *Philosophy of music education challenged: Heideggerian inspirations* (s. 45–60). Springer.

Volkerling, M. (1996). Deconstructing the difference-engine: A theory of cultural policy. *International Journal of Cultural Policy, 2*(2), 189–212.

Wynn, J.R. (2015). *Music/city: American festivals and placemaking in Austin, Nashville, and Newport*. University of Chicago Press.

Yeoman, I., Robertson, M., Ali-Knight, J., Drummond, S. & McMahon-Beattie, U. (2012). *Festival and events management*. Routledge.

Yúdice, G. (2004). *The expediency of culture*. Duke University Press.

Aagedal, O., Egeland, H. & Villa, M. (2009). *Lokalt kulturliv i endring*. Norsk kulturråd / Fagbokforlaget.

Vedleggsfigur 1 Oversikt over utvalgte tilskuddsordningers formål per februar 2022

Musikkfestivaler[1]	Arrangørstøtte scenekunst[2]	Litteraturformidling[3]	Tverrfaglige tiltak[4]	Arrangørstøtte visuell kunst[5]
• Gjøre musikk og andre kunstuttrykk av høy kvalitet tilgjengelig for flest mulig. • Bidra til kunstnerisk fornyelse og utvikling av musikk i alle sjangre, skapt og produsert i samtiden. • Formidle, videreutvikle og bevare ulike musikktradisjoner. • Stimulere nye former for formidling og programmering. • Bidra til at det skapes både fleksibilitet og forutsigbarhet i festivalfeltet. • Bidra til samspill og kompetansedeling mellom aktører lokalt, regionalt og nasjonalt. • Fremme produksjon og formidling av musikk og annen kunst til publikum i alle aldre og med ulike sosiale og økonomiske forutsetninger • Fremme produksjon og formidling av musikk og annen kunst til barn og unge. • Fremme produksjon og formidling av musikk og annen kunst med innhold og/eller aktører som omfattes av kulturelt mangfold slik det er definert i Kulturrådets oppdrag som nasjonal koordinator for mangfold*. • Fremme produksjon og formidling av musikk og annen kunst til publikum som omfattes av / representerer kulturelt mangfold slik det er definert i Kulturrådets oppdrag som nasjonal koordinator for mangfold*	• Bidra til offentlige visninger av scenekunst for flest mulig • Stimulere til nye formidlingsmåter • Gi forutsigbarhet i programmeringsarbeid som strekker seg over ett eller flere år • Bidra til samspill og kompetansedeling mellom regionale, nasjonale og internasjonale aktører • Bidra til fornyelse og utvikling av scenekunst i alle sjangre som skapes og produseres i samtiden • Fremme visning og formidling av scenekunst til publikum i alle aldre og med ulike sosiale, kulturelle og økonomiske forutsetninger	• Tilskuddsordningen for litteraturformidling skal bidra til at en stor bredde av litteratur primært på norsk eller samisk blir profesjonelt formidlet til det allmenne publikum	• Bidra til å realisere prosjekter og satsninger som gjennom tverrfaglig samarbeid, forsøksvirksomhet og kunnskaps- og metodeutvikling styrker kunstens rolle i samfunnet og sektorens nedslagsfelt og endringskraft. • Bidra til å styrke og videreutvikle eksisterende arenaer og aktører som tilbyr fasiliteter innenfor profesjonell tverrkunstnerisk praksis. • Bidra til å etablere nye organisatoriske strukturer og arenaer for tverrkunstnerisk virksomhet som er underdekket i et nasjonalt perspektiv. • Bidra til å etablere, styrke eller videreutvikle arrangører som viser og formidler profesjonelt flerkunstnerisk og tverrfaglig innhold. • Bidra til utvikling og gjennomføring av flerkunstneriske og tverrfaglige arrangementer og arrangementsrekker.	Arrangør-støtteordningen skal: • Sikre bred formidling over hele landet av profesjonell samtidskunst • Bidra til et mangfold av kunstuttrykk av høy kvalitet • Bidra til faglig utvikling og større forutsigbarhet i programmering, planlegging og drift

Kilder: [1]https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/musikkfestivaler, [2]https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/arrangorstotte-scenekunst, [3]https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/litteraturformidling, 4https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/tverrfaglige-tiltak, [5] https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/arrangorstotte-visuell-kunst.

Kapittel 7

Sjanger som stedskonstruktør: musikk og stedsidentitet på Notodden Blues Festival

Jan Sverre Knudsen

7.1 Innledning

Evalueringen av tilskuddsordningen for festivaler omfatter en undersøkelse av festivalenes rolle for stedsutvikling og identitetsbygging. Dette handler om å drøfte forholdet mellom kunstformidling, regionalpolitiske hensyn og lokale kulturpolitiske og sosialpolitiske agendaer og logikker. Noe av formålet med dette kapittelet er å se på hvordan disse ulike hensynene understøtter hverandre eller eventuelt står i konflikt.

Kapittelet er konsentrert om Notodden Blues Festival (NBF), en festival som har en tydelig og sterk vektlegging av sted, kanskje sterkere enn noen annen norsk festival. Stedsidentitet og stedsutvikling ligger til grunn for festivalens opprettelse i 1988 og har siden vært det dominerende legitimeringsgrunnlaget for virksomheten. Casetilnærmingen i dette kapittelet gir oss også en generell innsikt i forholdet mellom kunstformidling, stedsutvikling og ulike kulturpolitiske føringer, noe som også er relevant for hele festivalfeltet. Kapittelet søker å løfte fram hvordan forståelser av sted konstrueres, artikuleres og promoteres av ulike aktører: festivalledelsen, frivillige, publikum og artister og hvordan dette til sammen dominerer

diskursen om bluesen og Notodden. Dette vurderes også i forhold til Kulturrådets retningslinjer og praksis for festivaltilskudd (Kulturrådet, 2021).

Promotering og markedsføring av stedsidentitet er en viktig del av mange av de norske festivalenes *diskursive praksis*. I tråd med diskursanalytisk tenkning forholder dette kapittelet seg til en multimodal forståelse av tekst og diskurs, noe som innebærer at en undersøkelse av stedskonstruksjoner ikke bare handler om å studere det skrevne eller talte ord, men også gjenstander, fysiske markører og kunstnerisk formidling (Fairclough, 2010; Machin & Mayr, 2012). Tilnærmingen legger dermed vekt på diskursens totalitet og følgelig også på forhold som tas for gitt eller ikke uttrykkes eksplisitt. Det sentrale er at analysen knytter disse uttrykkene til den bredere sosiale praksisen rundt stedskonstruksjon ved NBF, noe som berører både historiske, sosiale og kulturpolitiske spørsmål.

Et viktig tema i kapittelet er koblingen mellom sjanger og stedskonstruksjon. Bluessjangeren har konnotasjoner og betydninger som er spesielt godt egnet til å tas i bruk for å bygge stedet Notodden. Vi kan si at sjangeren blues har en egen historisk konstruert sosial identitet som inneholder visse muligheter, eller *affordanser*, knyttet til blant annet klasse, stil, holdninger og politikk, og at aktørene på Notodden velger å ta disse i bruk i sitt stedsprosjekt. Begrepet affordanse (*affordance*), lansert av Gibson (1979) og videreutviklet i forhold til musikk av blant andre DeNora (2000; 2014) og Ruud (2020), handler her om at et kulturuttrykk, som en musikksjanger, har visse mulighetsbetingelser eller føringer som kan settes i spill når uttrykket gjøres meningsfullt. Betydningen er ikke fastlagt av kulturuttrykket, men er heller ikke tilfeldig eller fullstendig åpen, den formes diskursivt, for eksempel gjennom det mangfoldet av performative, semantiske og språklige handlinger vi ser på en bluesfestival. Dette kapittelet søker å løfte fram noen aspekter ved denne meningsdannelsen ved Notodden Blues Festival, med spesielt henblikk på hvordan disse handlingene inngår i forestillinger om sted og promotering av sted.

7.2 Metode og materiale

Materialet kapittelet bygger på, er empiri fra en feltstudie[1] ved Notodden Blues Festival som omfattet observasjoner i byrommet og deltagelse på konserter og andre arrangementer, slik som et seminar om stedsutvikling

1 Feltstudie og intervjuer ble gjennomført av Jan Sverre Knudsen og Heidi Bergsli.

og næringslivsseminaret Blues Business. I tillegg har vi gjennomgått tidligere undersøkelser om NBF, rapporter, websider og andre dokumenter. Semistrukturerte intervjuer ble gjennomført med festivalleder, en framtredende lokal artist, en kommunestyrerepresentant og en frivillig og tidligere leder for en av arbeidsgruppene. I tillegg gjorde vi flere mer spontane intervjuer med publikum under konsertene. Intervjuene er naturligvis preget av at informantene enten er knyttet til festivalen eller har oppsøkt den av egen interesse. Med enkelte unntak viser de en grunnleggende positiv holdning til festivalen og dens profil og målsettinger. De få kritiske kommentarene vi hørte, dreide seg om at Notoddens markedsføring av blues som identitetsmarkør kunne oppleves som dominerende, og at det er viktig å påpeke også andre kvaliteter ved byen.

Tidligere har NBF og byen Notodden gjennomgått flere kartlegginger som handler om sted, lokal betydning og omdømme. Disse har vært gjort på initiativ fra NBF i samarbeid med Notodden kommune og Notodden Utvikling AS. I 2005 ble det gjennomført en markedsundersøkelse med fokus på festivalens økonomiske ringvirkninger i regionen så vel som festivalens omdømme, både lokalt og nasjonalt (Thue & Selvaag og Fornebu Consulting, 2005). En publikumsundersøkelse fra 2008 var en bred kartlegging av inntrykk av festivalen og kjennskap til sponsorene (Synovate, 2008), og i 2017 ble det gjennomført en omfattende kartlegging av festivalens omdømme lokalt og nasjonalt, samt betydning for regionen når det gjelder lokal identitet og økonomiske ringvirkninger (Grandlab, 2017). Samlet viser de tre rapportene at både innbyggere og næringsliv i Notodden verdsetter festivalen høyt, at festivalen har hatt betydelige lokaløkonomiske ringvirkninger, og at den har bidratt til å gjøre blues til et varemerke for byen. Sjangeren blues og bluesfestivalen er de helt dominerende assosiasjonene til Notodden både blant innbyggerne og i den norske befolkningen generelt[2] (Grandlab, 2017). En sammenligning av undersøkelser fra 2005 og 2017 viser også en betydelig økning i koblingen

2 I en markedsundersøkelse gjennomført av Respons Analyse AS i 2017 svarte innbyggere av Notodden slik på det åpne spørsmålet «Hva forbinder du med Notodden»: *blues* 34 %, *Notodden Blues Festival* 27 % og *fabrikk/industriby* 31 %. Tilsvarende tall for befolkningsundersøkelsen (hele Norge) var *blues* 10 %, *Notodden Blues Festival* 36 % og *fabrikk/industriby* 14 %. De nærmeste kategoriene etter dette var *råning* og *Heddal stavkirke* som ble oppgitt av under 10 % av respondentene i begge populasjonene. (Det var mulig å oppgi mer enn en ting man forbinder med Notodden.) Grandlab (2017). *Notodden Bluesfestival og Notodden kommune – omdømmerapport*.

mellom blues og Notodden. Disse rapportene har i stor grad blitt brukt av NBF til å markedsføre festivalen overfor myndigheter og sponsorer.

Det overordnede dokumentet som NBF og andre musikkfestivaler forholder seg til, er Retningslinjer for tilskuddsordning for musikkfestivaler (Kulturrådet, 2021). Her er ikke utvikling av lokal tilhørighet eller stedsidentitet nevnt eksplisitt, mens sted berøres i et av punktene om tilskuddsordningens formål:

- Bidra til samspill og kompetansedeling mellom aktører lokalt, regionalt og nasjonalt.

Og i tre av punktene om hva som vektlegges i søknadsbehandlingen:

- Regional, nasjonal eller internasjonal betydning
- Geografisk spredning
- Langsiktighet i medfinansiering fra fylke og kommune

Det har vært lite endringer i disse punktene de senere årene, med unntak av det siste punktet, der det fram til 2017 sto:

- Samspill og kompetansedeling festivalene seg imellom og mellom festivalen og andre aktører i kunst- og kulturlivet regionalt og nasjonalt.

Denne endringen innebærer at samhandling mellom festivalene ikke lenger nevnes, noe som kan ha sammenheng med nedleggelsen av knutepunktordningen som la spesiell vekt på dette. Endringen innebærer dessuten at «andre aktører i kunst- og kulturlivet regionalt og nasjonalt» ikke nevnes spesielt.

Resten av dette kapittelet tar først for seg hvordan sted og stedstilhørighet forstås i relevant kultur- og musikkforskning. Dette knyttes så til NBF og det empiriske materialet fra vår studie ved å se på hvordan sjangeren blues framstår i det lokale språket, i det fysiske bybildet og i den øvrige diskursen rundt festivalen. Drøftingen som avslutter kapittelet, fokuserer på hvordan stedslogikken ved NBF kan forstås i forhold til andre logikker i festivalfeltet, og hvordan promoteringen av sted forholder seg til tilskuddsordningen for festivaler og Kulturrådets føringer.

7.3 Musikk og sted i kulturstudier

> The musical event […] evokes and organizes collective memories and present experiences of place with an intensity, power and simplicity unmatched by any other social activity. (Stokes, 1994, s. 3)

I musikk- og kulturstudier har det lenge vært en interesse for forholdet mellom musikk, identitet og sted. Hvordan stedsidentitet oppfattes, konstrueres, vedlikeholdes og overføres når det gjelder musikk, er et tema i en rekke publikasjoner (Connell & Gibson, 2003, s. 24; Feld & Basso, 1996; Lundberg mfl., 2000; Román-Velázquez, 1999; Stokes, 1994; Whiteley mfl., 2004). Et gjennomgående trekk er tanken om at musikk forstås som en praksis som «konstruerer sted». Oppmerksomheten er ikke primært rettet mot hvordan musikk «representerer» eller «gjenspeiler» sosiale strukturer, identiteter eller geografisk sted, men snarere hvordan musikk brukes som redskap i den sosiale konstruksjonen av disse.

I dette perspektivet oppfattes et forhold til musikk – enten det er som utøver, konsertpublikum eller musikkjøper – som en praksis som brukes til å organisere og bygge individuelle og kollektive forestillinger om sted. Utgangspunktet er at «sted» ikke bare er en objektiv, fysisk bakgrunn for menneskelig aktivitet, men at sted, som vår erfaring av det, skapes eller forhandles fram gjennom kulturell og sosial praksis. Å engasjere seg i musikk, enten som utøver eller publikum, er en strategi som «skaper sted» ved å stimulere og ordne minner, følelser og erfaringer. Ifølge Martin Stokes skjer dette «med en intensitet, enkelhet og kraft som overgår en hvilken som helst annen sosial aktivitet» (Stokes, 1994, s. 3).

Denne tilnærmingen kan illustreres ved å vise til komplekse samfunn der forholdet til sted kan være omstridt. Mange urbane miljøer er preget av et mangfold av etniske og sosiale grupper som forholder seg til det samme geografiske området, men har høyst ulike oppfatninger om hvordan dette skal oppfattes, hvordan det er avgrenset, hvem som har tilhørighet der, og hvordan det inngår i sosialt liv – kort sagt, hva dette stedet «er».

Den moderne interessen for sted og stedstilhørighet er en konsekvens av globale utviklingstrekk som utfordrer våre oppfatninger om kulturens stedsforankring. Den menneskelige mobiliteten rundt omkring på kloden har aldri vært større, og migrasjon bidrar til at musikk dyrkes på nye steder og i nye sammenhenger. Aldri før har så mange mennesker hatt et så stort mangfold av musikalske uttrykksformer å ta stilling til. Globalisering, kommersialisering og veksten i distribusjonen og tilgjengeligheten av

musikalske sjangere reiser nye spørsmål. Bildet kan ofte virke forvirrende, med hurtige endringer i stilarter, formidlingsformer og publikumsgrupper.

Godt hjulpet av kommunikasjonsteknologien etableres globale nettverk for dem som vil dyrke nær sagt en hvilken som helst særegen kulturform. I dette perspektivet kan et hvilket som helst kulturuttrykk tas i bruk av hvem som helst, uansett hvor man kommer fra eller hvilken sosial eller etnisk gruppe man tilhører. Individuell smak avgjør vår omgang med kultur, mer enn tradisjon eller noe så tilfeldig som fødested. Sosiale fellesskap, som skaper grunnlaget for kollektiv identitet, velges på bakgrunn av smak, kulturkonsum og livsstil. Samtidig må vi anerkjenne at smak og preferanser er sosialt betinget og i vesentlig grad følger bakgrunn, utdanning eller sosial klasse, noe som er behørig dokumentert i kulturforskning fra Bourdieu (1995) til Danielsen (2006).

Kulturell globalisering kan sees i lys av Anthony Giddens' forståelse av ulike identitetskonstruksjoner i det «senmoderne» samfunn og i mer «tradisjonelle» samfunn. I tradisjonelle samfunn er kulturell forankring, sosial rolle og i stor utstrekning også de narrativene vi bruker i vår identitetskonstruksjon noe gitt, mens i senmoderne, posttradisjonelle samfunn er det noe hvert individ må skape selv ut ifra de mange valg som er tilgjengelige, også når det gjelder tilhørighet til sted. Løsrivelse fra geografisk sted kan forstås som et sentralt kjennetegn ved det senmoderne samfunnet. Giddens bruker begrepet *utleiring,* «disembedding», som metafor for hvordan «sosiale relasjoner «løftes ut» av lokale interaksjonssammenhenger og restruktureres på tvers av uendelige spenn av tid og rom» (Giddens, 1997, s. 24).

Samtidig ser vi i det senmoderne samfunnet også den omvendte tendensen, en «relokalisering», gjennom en forsterkning eller rekonstruksjon av kulturens stedstilknytning – ofte på uventet vis. Globale musikksjangere med en transnasjonal, kommersiell utbredelse kan «lokaliseres» ved at de gis nytt meningsinnhold på lokalt plan på nye, kraftfulle måter. Rapmusikkens historiske spredning og utvikling er et eksempel som ofte nevnes. Denne opprinnelig lokale «undergrunnsmusikken» fra New York gjennomgikk en bølge av internasjonalisering, for så å «lokaliseres» igjen på nye måter i urbane ungdomsmiljøer over hele kloden, også i Skandinavia (Knudsen, 2010; Krogh & Stougaard, 2008).

Begge disse tilsynelatende motstridende trekkene gjenspeiles i norske festivaler, ikke minst ved NBF. Norske festivaler bidrar til en kulturell *utleiring* når lokale tradisjoner løftes ut av sine geografiske og historiske sammenhenger og formidles på festival. Festivalene bidrar til løsrivelse fra stedstilhørighet når musikk som har historiske røtter i lokale tradisjoner i andre verdensdeler, gjøres tilgjengelige for et norsk publikum. Dette er spesielt iøynefallende i «verdensmusikken» som presenteres på blant annet

Riddu Riđđu, Førdefestivalen og Oslo World. Samtidig medvirker festivalene til en kulturell «relokalisering» ved at musikksjangrene som presenteres, får lokal betydning og forankring. Musikken slår rot, og festivalbyer og bygder blir identifisert med de sjangrene de presenterer. For både innbyggere og tilreisende etableres stedet som «festivalbyen» eller «festivalbygda». Som på Notodden er festivalen og sjangeren som fremmes, ofte den første assosiasjonen folk får til stedet, noe som er resultat av en vellykket merkevarebygging fra festivalarrangører og tilknyttede lokale aktører (Grandlab, 2017). Bergen assosieres med festspillene, Molde og Kongsberg er jazzbyer, Førde er verdensmusikkbygda, og Notodden er bluesbyen.

7.4 Musikkens funksjon som identitetsmarkør

> Det landet (byen) som forstår at den er et brand, og at de må tegne et homogent bilde av seg selv, og bruker alle tilgjengelige midler for å markedsføre seg selv, får besøk av flest turister. (Kunde, 2002)

Stedsidentitet er en del av folks stedsoppfatning, det vil si de trekk ved stedet som det er en noenlunde allmenn enighet om (Carlsson, 2001). Stedsidentitet er bygget rundt ulike fortellinger, forestillinger eller myter som finnes om stedet. Forståelser av sted og stedsidentitet kan knyttes til noen teoretiske begreper og tilnærminger som kan hjelpe oss å se variasjon og eventuelle spenninger.

I sin diskusjon av etnisk identitet knyttet til Riddu Riđđu-festivalen skiller Arvid Viken mellom en *tynn* og en *tykk* etnisitet, et begrepspar som også kan overføres til stedsidentitet (Cornell & Hartmann, 2007; Viken, 2013). Om stedsidentiteten er tynn eller tykk, vil handle om hvor stor plass identifiseringen med et sted har i livet ditt. Eller sagt på en annen måte dreier det seg om hvor høyt sted figurerer på ditt «identitetsbarometer» i forhold til andre kategorier, som for eksempel språk, etnisitet, nasjon, religion, seksuell orientering osv.

Ikke overraskende formidlet de fleste lokale aktørene og publikum vi snakket med på Notodden, en tykk stedsidentitet. Våre informanter ga gjennomgående uttrykk for en stolthet over å være fra byen gjennom referanser til byens historie og egne fortellinger om byen og bluesen. For flere av dem var det tydelig at festivalen også er vevd inn i personlige livshistorier som inkluderer arbeidsliv, familie og flytting.

Et annet relevant begrepspar er *katalytiske* og *emblematiske* funksjoner – lansert av musikketnologen Anders Hammarlund i forbindelse med studier av musikk i innvandrermiljøer (Hammarlund, 1990). Dette handler om hvilken funksjon et kunstnerisk uttrykk eller praksis kan ha for en sosial gruppe. De katalytiske funksjonene gjelder gruppens interne sosiale kjemi, stimulering av samhold og fellesskap, mens emblematiske funksjoner handler om gruppens *image*, dens selvpresentasjon og markedsføring overfor omverdenen. En metafor for katalytiske funksjoner kan være sosialt *lim*, men emblematiske funksjoner kan sees som et *utstillingsvindu*.

Arbeidet til de mange frivillige på festivalen – over 300 i 2021 – inngår i en utpreget katalytisk prosess; de skaper hvert år omkring festivaltiden en lokal samhørighet gjennom felles handling. Lokale frivillige knyttes sammen gjennom et årlig ritual, samtidig som det stedsforankrede fellesskapet også inkluderer frivillige utenfra. På festivalcampen for de frivillige blir det opprettet egne «steder» ved at campen deles inn i ulike navngitte «borettslag», som gjenoppstår hvert år.[3]

De emblematiske funksjonene blir tydeligst i festivalens markedsføring og promotering utad. Festivalen er en merkevare, og festivalens mange aktører bruker kulturelle uttrykk til å tegne et mest mulig attraktivt bilde av Notodden og festivalen i folks bevissthet. Festivalens logo med en bluesmikrofon er det sentrale emblemet, men også selve musikken kan ha emblematiske funksjoner, som når lokale artister skaper koblinger til festivalen gjennom sine konserter rundt i landet. Festivalleder Jostein Forsberg er selv bluesartist i gruppen «Spoonfull of Blues» og blir i den forbindelse selv et emblem for festivalen og merkevarebyggingen.

Når festivalledelsen legger spesiell vekt på å løfte fram de lokale artistene fra regionen som regelmessig opptrer ved NBF, viser det til både emblematiske og katalytiske funksjoner. Disse viktige formidlerne av stedsidentitet er sentrale aktører som stimulerer det lokale kulturlivet, samtidig som de også er byens ansikt utad og er med på å styrke koblingen mellom blues og Notodden både i Norge og internasjonalt. De er bidragsytere til en markedsføring av byen, både overfor potensielle festivaldeltagere og andre turister.

3 Intervju med frivillig og tidligere leder for arbeidsgruppe ved NBF 07.08.2021.

7.5 Bluessjangeren og stedsidentitet

Blues er en liten musikksjanger i Norge, i hvert fall målt i konserter og musikklytting. Sjangeren har imidlertid en viktig plass i musikkhistorien som grunnlaget for utviklingen av andre afrikansk-amerikanske sjangere og populærmusikk, fra soul og funk til rock, pop og hiphop. Selv om det ikke er mange norske artister som kaller seg bluesmusikere, er blues en sjanger de fleste som holder på med populærmusikk har kjennskap til og har vært innom. Sjangeren er også sentral i norsk musikkpedagogikk. Musikk i norsk skole og lærerutdanning har et stort innslag av populærmusikk, hvor blues inngår som en selvfølgelig del av den såkalte «bandmetodikken» som har en dominerende plass i musikkundervisningen i grunnskole og kulturskole (Green, 2008). De fleste av de unge talentene som deltok på Little Steven Blues School under festivalen i 2021, kunne fortelle at de ikke så for seg en framtid som bluesmusikere, men gjerne som utøvere innen ulike populærmusikksjangere eller jazz.[4]

Sjangeren blues er det selvfølgelige grunnlaget for Notodden Blues Festival selv om publikumsmagneter fra andre populærmusikksjangere ofte står på scenen. Grensene for hva som kan inkluderes, er fleksible, noe som ble ekstra tydelig i 2021 da koronarestriksjoner gjorde at det bare var norske artister, men med breiere sjangerbakgrunn. «Rene» norske bluesartister av god nok kvalitet hadde neppe kunnet fylle programmet på en tilfredsstillende måte.

For byen Notodden er sjangeren blues blitt noe mer enn betegnelsen på en gammel amerikansk musikkform. På Notodden har bluesen slått rot, og gjennom tiden er den blitt omdannet til en lokalt forankret meningsbærer og et kjennemerke for stedet med stor betydning. Det finnes ingen annen norsk festival som i like stor grad har gjort en sjanger til stedsmarkør. Molde kan omtales som jazzbyen og Bergen som festspillbyen, men dette er i all hovedsak knyttet til festivaldagene på sommeren. Notodden er bluesbyen hele året, både i formelle og uformelle sammenhenger. Slik sett er ikke Notodden en typisk norsk festival når det gjelder sted, men snarere et *ekstremcase* som har utnyttet festivalens stedsbyggende potensial til det ytterste gjennom en mengde ulike tiltak og manifesteringer (Tjora, 2013, s. 266). Nettopp dette kan bidra til at vårt blikk på Notodden kan belyse også mer allmenne sider ved temaet festivaler og stedstilknytning på en mangfoldig måte.

---

4 Samtale med deltagere på Little Steven Blues School 07.08.2021.

7.6 Arena og møtested

En musikkfestival som NBF skaper et mangfoldig offentlig rom både for lokale innbyggere og tilreisende. Festivalen er også noe mye større enn bare de formelle arrangementene. Sentrum i Notodden, som med unntak av de lokale rånerne ofte kan være temmelig dødt, omgjøres til en offentlig festarena for alle; selv den indiske restauranten ved torget framstår som et festhus under festivalen. Festivalen er årets høydepunkt for turistnæringen, og mange utflyttede notoddinger reiser også hjem til festivalen, enten de går på konserter eller bare benytter disse festdagene til å treffe familie og kjente. For de mange som fyller utestedene i sentrum, handler festivalen om det sosiale møtepunktet og ikke bare om blues.

Festivalen er også en arena for kommunen og regionen og et årlig møtested for viktige aktører i lokalsamfunnet. Festivalen markerer og bygger båndene mellom kommuneadministrasjonen, næringslivet og festivalarrangørene, både gjennom de lokale sponsorenes markedsføring og gjennom næringslivsseminarer. Den er en arena der forretningslivet, i møte med kommunen, utvikler nettverk og styrker samarbeidsrelasjoner. Gjennom festivalens 33-årige historie har flere av de sentrale aktørene i NBF også hatt ledende posisjoner i næringslivet eller kommunen.

7.7 Politisk og sosial profil

Fokuset på sted ved NBF er en del av festivalens sammensatte profil som også har andre elementer. Sentralt står koblingen til arbeiderkultur og fagbevegelse, noe som forsterkes ved at festivalens svært synlige hovedsponsor er LO, og at representanter for fagbevegelsen og Arbeiderpartiet er godt synlige med åpningstaler og presentasjoner av artister fra scenen. LO-medlemmer får rabatt på festivalbilletter, den årlige gratiskonserten som avslutter hele festivalen er betalt av LO, og Barrikaden Blueskro er en egen LO-scene like ved torget i Notodden sentrum. NBF legger dessuten stor vekt på å promotere verdier som solidaritet og inkludering, for eksempel gjennom den årlige konserten Jailhouse Stage med innsatte i norske fengsler på scenen. I 2021 ble denne konserten åpnet av forbundslederen i Norsk fengsels- og friomsorgsforbund. NBF legger vekt på at det skal være en brei, folkelig festival, som bringer musikken ut til alle lokale innbyggere gjennom tiltak som spenner fra barnehageblues til eldreblues. Fokus på ungdom og rekruttering til sjangeren er også høyt prioritert, ikke minst

gjennom Little Steven Blues School som foregår en uke før festivalen, vanligvis under ledelse av skolens «rektor», musikeren og skuespilleren Steven van Sandt.

7.8 Språk bygger sted: bluesbegrepet i det lokale språket

Koblingen til blues konstrueres gjennom språk og reflekteres i språk. Selve ordet blues markerer Notodden både i kommunens offisielle kommunikasjon og i dagligtale. Blueskommunen promoteres offisielt ved at kommunevåpenet ofte ledsages av begrepet *Blueskommunen* og et bilde av den ikoniske bluesmikrofonen, som for eksempel i kommunens brevhoder og søknadskjemaer, her i skjema for søknad om hjemmetjenester:[5]

NOTODDEN KOMMUNE
Tildelingskontoret
Postboks 193, 3672 Notodden
Søknad om tjenester

Blueskommunen

SØKER: Navn:		F.NR. (11 siffer):	
ADRESSE:			
POSTNR./STED:	Tlf.priv.:	Tlf.arb.:	Mobil:
NÆRMESTE PÅRØRENDE: Navn:		Relasjon til søker:	
Adresse:			
Postnr./sted:	Tlf.priv.:	Tlf.arb.:	Mobil:
Kort om bakgrunnen for søknaden/henvendelsen med søkerens egne ord:			
Hva søkes det om og hvorfor?			

↘ **Bilde 7.1** Skjema for søknad om hjemmetjenester i Notodden kommune.

Begrepet Blueskommunen og mikrofonikonet har her en samlende, katalytisk funksjon overfor innbyggerne ved at det hver gang de kontakter kommunen, minner dem på hvor de hører til, og at de hører sammen. Men mikrofonikonet har også en utadrettet, emblematisk funksjon ved at det promoteres på festivalens nettsider og all annen markedsføring av

5 Hentet fra https://www.notodden.kommune.no/artikkel/hjemmetjenesten-i-notodden.

regionen, som i turistbrosjyrer og på nettsidene til «Visit Telemark».[6] Mikrofonen kan kalles et *summerende symbol* (Ortner, 1973) som tar opp i seg alt hva festivalen kan være, og gir det et entydig representativt uttrykk – som et flagg eller et riks- eller kommunevåpen – som også vil kunne lades på ulike måter av ulike mottagere.

Notoddens kulturhus, ferdigstilt i 2013, ble gitt navnet Bok & Blueshuset. Både i språklig og fysisk forstand medførte dette en kobling av bluessjangeren og festivalen til etablerte lokale institusjoner. I tillegg til byens bibliotek, kino, konsertscene, turistinformasjon og en kafé huser det den lokale kulturskolen, et innspillingsstudio (Juke Joint Studio) og kontorene til bluesfestivalen. Huset inneholder også Europas eneste bluesmuseum – Blueséet – som imidlertid har vært stengt siden 2019 på grunn av utilstrekkelig finansiering.

Begrepet blues kan opptre nærmest som et synonym for Notodden. Under festivalen i 2021 deltok vi på et seminar med tittelen Blues Business. Man kunne kanskje tro at dette dreide seg om blues *som* business – om musikkbransjen og markedsføring av sjangeren. Det viste seg imidlertid at dette var et rent næringslivsseminar for regionen, med «det grønne skiftet» som årets tema. Seminaret hadde innlegg fra gründere, økonomer, lokale bedriftsledere og politikere – ingen av dem fra kultursektoren. Ingen av dem gjorde heller noen kobling til blues, med unntak av klima- og miljøminister Sveinung Rotevatn, som i åpningstalen påpekte at bluesen historisk hadde en «samfunnsendrende kraft» når det gjaldt borgerrettigheter i USA, og at dette i dag kan kobles til kulturens rolle i lys av dagens krav til samfunnsendringer knyttet til miljø og bærekraft. Seminarets innhold var altså «Notodden Business» mens referansen til blues i tittel og markedsføring, samt plasseringen til festivaldagene, tilførte arrangementet en positiv ladning og en utvetydig kobling til sted. Det må også nevnes at noe av formålet med slike seminarer på Notodden er å knytte bånd til bedrifter som mulige sponsorer for NBF.

Også i dagligtale brukes begrepet «blues» på egne, lokale måter formet av festivalen. Festivalen omtales gjerne bare som «bluesen», og utflyttede notoddinger kan fortelle at de «reiser hjem til bluesen», som blir en anledning til å treffe både familie og andre utflyttede.[7] Under festivalen hørte vi også at sjangernavnet inngår i en lokal hilsning når vi ble ønsket «god blues!».

---

6 https://www.visittelemark.no/notodden

7 Intervju med frivillig og tidligere leder for arbeidsgruppe ved NBF 07.08.2021.

7.9 Fysiske stedsmarkører

Blues preger bybildet i Notodden hele året gjennom fysiske markører som bygger koblinger mellom byen og bluesen. I rundkjøringen der Storgata møter E134, troner en seks meter høy mikrofon i stål, en lett stilisert modell av en ikonisk Shure-mikrofon fra 1950-tallet. Den ble satt opp i 2008, året etter at festivalen fikk status som knutepunktfestival. Mikrofonen tjener både som et landemerke for de lokale innbyggerne ved at den er synlig for alle som går nedover Storgata, og for de mange som bare kjører gjennom byen på E134. En frivillig og tidligere leder for en arbeidsgruppe ved NBF la vekt på at mikrofonen gjorde Notodden til noe mer enn den byen man bare kjørte gjennom: «Det er et kjennemerke for folk, som ikke helt vet hvor Notodden ligger […] når du kjører til Vestlandet, så er det, ikke sant, rundkjøringa med mikrofonen.»[8]

↘ **Bilde 7.2** Mikrofonen i rundkjøringen der Storgata og E134 møtes. Foto: J.S. Knudsen

Blues er også bokstavelig talt nedfelt i Notodden. Sentralt ved torget ligger Blues Walk of Fame der artister og institusjoner som har gjort spesielt mye for Notodden som bluesby, har fått navnet sitt på en stjerne i granitt. Så langt er det 26 stjerner.

8 Intervju med frivillig og tidligere leder for arbeidsgruppe ved NBF 07.08.2021.

↘ **Bilde 7.3** Blues Walk of Fame ved torget i Notodden. Foto: J.S. Knudsen

7.10 Et annet sted og en annen tid

NBF knytter blues til stedet Notodden gjennom en prosess som også handler om å skape forbindelser til et annet sted og en annen tid. Autentisiteten i blues kobles i stor grad til sjangerens opprinnelse og utvikling i USA – fra den gamle Mississippibluesen i Sørstatene fram til den elektriske Chicagobluesen og de større bluesbandene. Notodden har en vennskapsby i bluesens historiske kjerneområde – Clarksdale, Mississippi – en by som også markedsfører seg gjennom musikk, blant annet gjennom en logo for byen som viser to gitarer. NBFs ledelse, flere av de lokale artistene og enkelte lokale publikummere vi intervjuet, har vært på «pilegrimsreiser» til Clarksdale for å knytte bånd og oppleve bluesens opphav. Fortellinger om Clarksdale bygger historiske paralleller til Notodden, ved at det også var en by som opplevde arbeidsledighet og depresjon etter nedleggelse av bomullsindustrien. En publikummer fortalte i intervju om en biltur gjennom en nærmest forlatt bygd som sto igjen etter bomullsindustrien hvor «… vinduer var spikra igjen, det var som i en sånn westernfilm».[9] Opplevelsen ga ham umiddelbare assosiasjoner til forlatte fabrikkanlegg etter avviklingen av industrien på Notodden.

9 Intervju med publikummer 07.08.2021.

«The city of Clarksdale» har fått en stjerne på Blues Walk of Fame ved torget, og en annen fysisk stedsmarkør, et autentisk gateskilt som viser krysset mellom Issaquena Avenue og Fourth Street i Clarksdale, står plassert i Bok & Blueshuset ved begynnelsen av en lang vegg med bannere som forteller hele festivalens historie.

↘ **Bilde 7.4** Gateskilt fra Clarksdale, Missisippi i Bok & Blueshuset. Foto: J. S. Knudsen

7.11 Gjenstandskultur

Det er en omfattende gjenstandskultur knyttet til festivalen og Notodden som bluesby, noe som tidligere ble fremhevet gjennom Blueséet (stengt fra 2019). Festivalledelsen viser spesiell stolthet over innspillingsstudioet Juke Joint Studio i første etasje i Bok & Blueshuset. Navnet er hentet fra Clarksdale, som har sin årlige Juke Joint Festival (en *juke joint* er en gammel afrikansk-amerikansk betegnelse på et lokalt forsamlingshus med musikk og dans). Dette er et komplett, operativt lydstudio med en hel del utstyr med ikonisk status, hentet fra USA: gamle studio-båndopptakere, en mikrofon som Frank Sinatra skal ha sunget i, og, ikke minst, miksepulten fra legendariske Stax Studio i Memphis, kjent for blues, soul og annen afrikansk-amerikansk musikk. Det var her blant andre Otis Redding, Booker T & The MGs, Aretha Franklin, og Chuck Berry spilte inn noen av sine perler. Juke Joint Studio brukes blant annet av studenter ved et årsstudium i blues ved Universitetet i Sørøst-Norge, og hver sommer brukes det av deltagere på Little Steven Blues School i en uke før bluesfestivalen.

I studioet og ellers i Bok & Blueshuset er det utstilt en mengde gjenstander knyttet til blues. Det står en stor skulptur av «The blues brothers» ved inngangen til biblioteket og en monter med fire gitarer signert av store

bluesartister. Biblioteket har en egen blues-avdeling hvor man også kan se gamle plakater, radioer og platespillere og sette seg ned i stuemøbler fra 1970-tallet.

7.12 Fra industribyen til bluesbyen

> På Notodden er ikke NBF bare en festival, det er en identitet, et samlingspunkt og en bro fra nedlagt industri til nye muligheter. (Græsvold, 2019)

Konstruksjon av sted vil alltid mobilisere stedets historie. Notoddens fortid som tidligere industriby dominerer inntrykket av byen. De store nedlagte og til dels ombygde industrianleggene ved Hydroparken – oppført på UNESCOs verdensarvliste sammen med anleggene på Rjukan – er iøynefallende landemerker. Koblingene til Notoddens historie som industristed står sterkt i det lokale minnet og dukket også opp i de fleste av intervjuene vi gjorde med lokale aktører og publikum. Flere refererte til nedleggingen av de store nøkkelbedriftene som en skjellsettende hendelse og et vendepunkt for byen. Hjørnesteinsbedriften Tinfos Jernverk, hvor også dagens festivalleder Jostein Forsberg var ansatt, ble nedlagt i 1987 etter 77 års drift. Flere andre bedrifter fulgte, mange mistet jobben, og mange flyttet ut. Notodden var ikke lenger den framgangsrike byen preget av industriell vekst og trygge arbeidsplasser.

Oppstarten av den første bluesfestivalen i 1988 blir i festivalledelsens fortellinger beskrevet som svar på et kollektivt, følelsesmessig behov i et bestemt historisk øyeblikk. Etter depresjonen som fulgte nedleggelser og oppsigelser, opplevde notoddinger et tap av stedsidentitet.

En frivillig på festivalen uttrykte det slik:

> Det oppsto et slags vakuum i forhold til identitet, fordi både Tinfos og Hydro forsvant jo. Det var «byen med gnisten». Men hva er vi nå, da?[10]

Det ble blues som skulle fylle dette «identitetsvakuumet» ved å skape grobunn for nye forestillinger om tilhørighet.

10 Intervju med frivillig og tidligere leder for arbeidsgruppe ved NBF 07.08.2021.

På den største konsertarenaen i Hydroparken intervjuet vi en publikummer bosatt regionen som hadde deltatt på festivalen helt fra starten og også hadde sittet i styret. Han sammenlignet sin egen tilhørighet til bluesmiljøet med å være opptatt av fotball, som en hjelp til å glemme i en vanskelig hverdag:

> Publikummer: Så var det Hydro, på det området vi sitter på nå, så var det i hvert fall like mange arbeidsplasser som blei borte. En tusen arbeidsplasser til sammen. Og da trur jeg at det var litt sånn der med det musikkmiljøet, som med fotballen, engelsk fotball, at det er litt sånn der at det er noe å glemme hverdagen med da.
> Intervjuer: Så du knytter blues til det?
> Publikummer: Ja, ja. Jeg synes ikke det er noe annerledes, Fordi det det går ut på, er en form for opplevelse da, om det er musikk eller fotball eller hva det er, så er det på en måte det sitte og lytte, å sitte og se og å ha en god opplevelse altså.[11]

Nøkkelfortellingen om industrinedleggelsene og bluesen blir både i våre intervjuer og i festivalens promotering framstilt som at bluesen «reddet» byen. Dette er også et sentralt tema i dokumentarfilmen om festivalen, *Bluestown Rising: «Notodden – The town saved by the Blues»*, som ble vist av NRK i 2022 (van Zandt, 2022).

Overgangen fra en stedsidentitet knyttet til industri og arbeid fram til dagens etablerte bluesidentitet kan forstås ut ifra Giddens' skille mellom den tradisjonelle og den senmoderne identiteten (Giddens, 1997). Fram til nedleggelsen av industrien på 1980-tallet var Notoddens stedsidentitet knyttet til noe gitt, til objektive materielle forhold som hadde en direkte påvirkning på innbyggernes liv. Notoddens stolthet og referansepunkt var de store bedriftene som ga levebrød og anerkjennelse: Norsk Hydros salpeterfabrikk og hydrogenfabrikk og Tinfos papirfabrikk og jernverk. En ny stedsidentitet knyttet til en musikksjanger var i større grad et *valgt* identitetsprosjekt. Det var et kulturelt valg som lokale ildsjeler promoterte og politikere støttet på bakgrunn av både musikkpreferanser og ambisjoner for byens kulturliv.

Sjangeren blues var imidlertid langt fra noe tilfeldig valg og synes å være en perfekt match for Notoddens behov for kulturell reorientering i den harde tida som fulgte etter industrinedleggelsene. Sjangeren hadde noen tilgjengelige *affordanser* som lå åpne for å anvendes i konstruksjonen

11 Intervju med publikummer 07.08.2021.

av stedsidentitet (DeNora, 2000). Som sjanger er blues tett knyttet til følelsesbegrepet *blues* i betydningen tristhet eller melankoli: *feeling blue*, *to have the blues*. Bluestekster tematiserer ofte ensomhet, frustrasjon eller pessimisme. Blues er imidlertid ikke bare et uttrykk for de triste følelsene, den er også et redskap til å håndtere dem. Blues kan forstås som en egenterapeutisk kunstnerisk handling ved at artisten også spiller for å påvirke og bedre sin egen sinnstilstand. Historisk har blues også vært en kollektiv «coping mechanism» for afrikansk-amerikanere, et uttrykk som bidro til å bygge håp og fellesskap (Sadler, 2015, s. 20). På overflaten kan blues misforstås som deprimerende ved at temaet gjerne er sorg og fortvilelse. Musikkens kjerne er imidlertid en feiring av liv, kjærlighet og håp, ved at enkeltpersoner uttrykker nøyaktig hva de føler, og deler dette med andre, noe som igjen gjør situasjonen deres mer utholdelig (Sadler, 2015). På denne bakgrunnen er det ikke så rart at bluesmusikken gjennomgående oppleves som oppløftende og oppmuntrende selv om narrativet i tekstene handler om tap og nederlag. Bluesens fortellinger om å løfte seg på tross av motgang og sorg har tydeligvis resonert med byen Notoddens «nøkkelfortelling» om den harde tida etter at industrien forsvant.

Sentralt i byggingen av Notoddens postindustrielle bluesidentitet står også lokale bluesartister som har vært gjengangere på festivalen helt fra opprettelsen. Notodden Bluesband har en rekke låter med utgangspunkt i tapet av industrien. *Minareten* (etter det spesielle, iøynefallende tårnet midt i Hydroparken) forteller om å miste jobben og «henge fra seg den hvite hjelmen», og *Anlegg 5* (industrianlegget som lå der Bok & Blueshuset ligger i dag) tolker lokalhistorien gjennom bilder av nedlagt industri:

> Ei kran strekker hals. Haller står tomme som kjerker.
> Et skrømt danser vals. Dører er stengte, det knirker.
> Det ruster, verket er øde. Og raffen[12] har slutta å gløde.
> På en pall ved en vegg som vender mot sør
> står en termos igjen, november, det snør.
>
> Tekst: Trond Ytterbø

Historie og tap er også tema i notoddingen Kåre Viruds sang *Storgata* der han minnes egen barndom den gang «røyken velta opp mot sky», og sørger over at kinobygningen ble revet: «Stakkars by, nå må'ru synge blues.»

12 Raffineriet.

7.13 Festivalopplevelsen, teite spørsmål og å kose seg

Som vist i dette kapittelet framstår utvikling av sted og stedsidentitet som et dominerende legitimeringsperspektiv i diskursen omkring Notodden Blues Festival. En festival er imidlertid en arena der mange målsettinger og logikker settes i spill. Prioriteringen av stedsutvikling og stedsidentitet er tett knyttet til festivalopplevelsen – gleden, behaget og de gode konsertopplevelsene innenfor den helt spesielle atmosfæren som en festival kan skape. Det som får folk til å komme til Notodden hvert eneste år, er forventninger om å bli rørt, å kjenne grooven og å oppleve gleden ved musikken og festivalfellesskapet. NBF har en svært høy andel tilbakevendende publikummere, i 2016 oppga 72 % å ha vært på festivalen flere enn fire ganger tidligere (Grandlab, 2017).

Verdien av musikkopplevelsen på festivaler er ofte noe som tas for gitt av aktørene, og kan være vanskelig å spore i rapporter og dokumenter. Når NBF rapporterer til Kulturrådet, legges det stor vekt på å oppfylle den sentrale føringen i retningslinjene for festivaltilskudd om å gjøre musikk «av høy kvalitet tilgjengelig for flest mulig» (Kulturrådet, 2021). Hva som menes med kvalitet, tas ikke opp i rapportene, mens visse ideer om kvalitet ligger under i vektleggingen av at festivalen presenterer store nasjonale og internasjonale stjerner, og at den har høye ambisjoner og et rykte for å presentere god blues.

At den gode opplevelsen kan være vanskelig å sette ord på, er også noe vi erfarte i vårt feltarbeid. Når vi intervjuet publikum eller festivalledelse, kunne vi sitte igjen med en opplevelse av at våre spørsmål ikke ga et godt nok bilde av hva festivaldeltakelsen betyr. Når vi spurte om de fikk «rike opplevelser» med «kunstnerisk kvalitet», kunne vi få reaksjoner i retning av at disse spørsmålene var «teite» – at vi spurte om noe som var helt innlysende.

Under konserten på den store utescenen Brygga, 7. august 2021, i pausen mellom Di Derre og Vidar Busk, gjør jeg et intervju med publikummer «Egil», en mann fra Sørlandet på ca. 60 år som er der sammen med kona. Han har vært på bluesfestivalen 20 ganger, kona «bare» sju. Vi sitter på hver vår side av et ekstra bredt langbord, med god korona-avstand. Jeg gjennomfører intervjuet med fokus på spørsmålene i intervjuguiden vår. Om hva det betyr for ham å delta på festivalen, om det gir rike opplevelser, og om det gir nye kulturelle fellesskap. Egil svarer at det først og fremst handler om musikken og sjangeren, han er en gammel bluesfan og kan en hel del om blues som form og bluesens historie. Og han liker å komme til

Notodden og møte andre bluestilhengere fra andre deler av landet. Ikke minst legger han vekt på at han har hatt minneverdige konsertopplevelser med noen av de aller største artistene: Status Quo, ZZ Top og Beth Hart.

Etter at intervjuet er ferdig, skrur jeg av opptakeren. Snart begynner Vidar Busk å spille. Han er i kjempeslag og stråler av spilleglede. Som mange av musikerne på festivalen har han på grunn av pandemien opplevd måneder med få spillejobber og virker svært fornøyd med å stå foran et levende publikum. Musikkgleden sprer seg umiddelbart til publikum, og noen damer begynner å danse foran scenen. Jeg blir også grepet av musikken og begynner å bevege meg etter rytmen der jeg sitter. Jeg ser tydelig at musikken også treffer Egil, som smiler og nikker til rytmen. Både mentalt og kroppslig kjenner vi hvordan bluesen gjør noe med oss, rører oss og fyller oss. Egil og jeg veksler blikk flere ganger som en bekreftelse på at vi er på bølgelengde og opplever noe av det samme. Han ser at jeg forstår og opplever musikken på mer eller mindre samme måte som han selv. Midt i en av de mest fengende låtene lener Egil seg plutselig over bordet mot meg og roper gjennom den høye musikken: «Og du spør meg om hvorfor jeg kommer til bluesfestivalen?!»

↘ **Bilde 7.5** Vidar Busk på Notodden Blues Festival 2021. Foto: J. S. Knudsen

Replikken, den kroppslige responsen og den ordløse forbindelsen mellom oss forteller meg mer om hva festivalen betyr for ham enn svarene han

ga på intervjuspørsmålene om hvorfor han 20 år på rad har kommet til Notodden Blues Festival.

Hva som oppleves som attraktivt ved den gode festivalopplevelsen, er sammensatt. Det kan på sitt beste være en ekstraordinær opplevelse som representerer et opplevelses- eller erfaringsmessig brudd med hverdagen. Samtidig kjennetegnes bluessjangeren og bluesmiljøet også av foretrukne måter å verdsette musikkframføring på. Som nevnt kan sjangeren oppleves som en oppløftende musikk. De gjensidige blikkene, smilene og de kroppslige uttrykkene jeg opplevde som publikumer foran scenen på Brygga, kan kanskje oppsummeres med det gode norske uttrykket «å kose seg», som også ble trukket fram flere intervjuer. En sentral Notodden-artist framholdt at de små scenene på festivalen er spesielt viktige fordi der *koser man seg* mer enn på en «megascene».[13] En lokal publikummer fortalte at «når det er festival, så åpner vi hjemmet vårt *og så koser vi vårs*»,[14] og en av de lokale frivillige fortalte at «vi blir som en liten bluesfamilie den uka. Hvor vi rett og slett bare *koser oss sammen*».[15] Og på en senere konsert med Vidar Busk i et mindre lokale ropte noen fra publikum entusiastisk opp til artisten på scenen: «Nå koser vi vårs!», hvorpå Busk ga dem et smil og en bekreftende «tommel opp».[16]

Å kose seg på bluesfestival handler om flere ting; om grooven i musikken, om artistens formidling og kontakt med publikum og ikke minst om gleden av å oppleve sammen med andre, gjerne med en øl eller fler. I blues er samhandlingen med publikum og også mellom publikummere sentral. Sjangeren har trekk i framføringspraksisen som går igjen i de fleste populærmusikkformer med afrikansk-amerikansk opprinnelse. Meningen med musikken kan ikke bare knyttes til egenskaper ved det musikalske «verket», men må forstås ut ifra hvordan musikken genererer følelser gjennom improvisasjon, groove, drive, kroppslige gester og spontanitet. Ikke minst kjennetegnes musikken av umiddelbare tilsvar i kontakten mellom artister og publikum (Keil & Feld, 1994, s. 55).

Disse kjennetegnene ved bluesopplevelsen settes også i spill når Notodden bruker sjangeren til å markere og markedsføre sted; assosiasjonene til blues smitter over på konstruksjonen av stedsidentitet. Notoddens image slik vi ble kjent med det under festivalen, resonerer med dette: en

13 Intervju med Rita Engedalen 07.10.2021.
14 Intervju med publikummer 07.08.2021.
15 Intervju med frivillig og tidligere leder for arbeidsgruppe ved NBF 07.08.2021.
16 Vidar Busk på Salt i Oslo 27.01.2022.

by preget av groove, drive og spontanitet, som også kan improvisere når det trengs. Og så er det en by der man koser seg.

7.14 Stedsutvikling og tilskuddsordningen for festivaler

Som vi har vist i dette kapittelet, er stedsutvikling et dominerende legitimeringsperspektiv for Notodden Blues Festival. Festivalen og bluesen bygger byen – både som fysisk sted og som forestillinger om stedet (Anderson, 2006/1983). Kulturrådet, lokale sponsorer og alle andre bidragsytere bidrar alle til denne stedskonstruksjonen.

Vår surveyundersøkelse, sendt ut til alle festivalledere som mottar tilskudd fra Kulturrådet, viser at 75 prosent oppgir «tradisjon og stedsforankring» som en faktor de legger vekt på i utvikling av festivalens program.[17] De frie kommentarene på denne undersøkelsen viser dessuten at tilskuddet fra Kulturrådet vurderes høyt, ikke bare fordi den ofte utgjør en vesentlig del av budsjettet, men også fordi det gir høy kredibilitet og derved kan utløse støtte fra andre aktører, som de lokale sponsorene og medspillerne. For Notoddens vedkommende er det spesielt viktig med støtte fra det lokale næringslivet, noe som bidrar til å styrke festivalens stedsforankring. Tilskuddet fra Kulturrådet til NBF utgjør vanligvis omkring 12 prosent av budsjettet (2019), mens det i pandemiåret 2021, med kraftige reduksjoner i billettinntekter, var på nesten 20 prosent.[18]

Som nevnt innledningsvis er ikke stedsidentitet eller stedsutvikling eksplisitt tematisert i retningslinjene for tilskuddsordningen for musikkfestivaler, men kan tenkes å inngå i formuleringene «samspill og kompetansedeling mellom aktører lokalt, regionalt og nasjonalt» og «vurdering av støtte skal vektlegge «regional, nasjonal eller internasjonal betydning» (Kulturrådet, 2021).

Festivalleder Jostein Forsberg oppfatter retningslinjene som noe mangelfulle på dette punktet:

---

17 75 % er andel respondenter som har oppgitt at de er «enige» eller «litt enige» i at de vektlegger «tradisjon og stedsforankring» i utvikling av festivalprogrammet. Se kapittel 6, «Reflekterer festivalsjefenes prioriteringer formålene med Kulturrådets tilskuddsordninger»?

18 Tilskudd fra Kulturrådet utgjorde 11,97 % av budsjettet i 2019 og 19,75 % i 2021. Tall fra festivalsjef Jostein Forsberg.

> Forsberg: Slik jeg oppfatter det, så støtter ikke Kulturrådet den lokale forankringen og stedsutviklingsaspektet, de støtter det kunstneriske. Men så tenker jeg at i en festival sånn som vår, så går disse to tingene hånd i hånd, og det er veldig innvevd i det vi driver med og det vi er kjent for. Det hadde vært meningsløst for Notodden å ikke drive med det, for det er det som har vært sprengkraften for det vi har drevet med. Vi har brukt musikken og kunsten, men har hatt et *utvidet begrep* [min kursiv] om det. I festivalen vår er det samfunnsmessige og det stedsutviklingsmessige innvevd i det. Det er sånn vi har utvikla oss og blitt betydningsfulle utover det lokale, også nasjonalt og internasjonalt.
> Intervjuer: Hvordan kunne Kulturrådets tilskuddsordninger gått inn i det aspektet?
> Forsberg: Jeg føler at det [stedsutviklingsaspektet] er ekskludert i kriteriene. Men når vi har søkt, har jeg valgt å se bort ifra det. Første gangen vi søkte Kulturrådet, så tenkte jeg: Kan jeg gjøre, det? Skrive om sted og kunst sammen? Men det må jeg, fordi det er derfor vi har blitt en internasjonalt betydningsfull aktør.

Festivallederen peker altså på noen motsetninger og etterlyser kriterier som i større grad omfatter de rasjonalitetene som er sentrale for NBF når det gjelder stedsutvikling. Han sier imidlertid at han i søknader valgte å «se bort ifra det» og likevel «skrive om sted og kunst sammen». Annet materiale fra festivalen peker også mot hvordan forståelsen av Kulturrådets kriterier virker styrende. Vår gjennomgang av NBFs rapportering til Kulturrådet de siste årene (2018–2020) kan tyde på at stedsaspektet i disse dokumentene er underkommunisert. De legitimerende narrativene som presenteres i rapportene, handler om å utvikle et program som skiller seg kvalitets- og innholdsmessig ut i den norske festivalfloraen, og om utfordringer med å fornye og utvide festivalen sjangermessig for å tiltrekke et større og ikke minst yngre publikum.

7.15 Rasjonaliteter og kunstsyn

Når festivallederen ved NBF understreker at festivalen har et «utvidet begrep» om «musikken og kunsten», retter det søkelyset mot forskjeller i kunstsyn slik de oppleves fra hans ståsted. Dette berører et spenningsfelt i kunstforståelse som har vært begrepsfestet på mange måter i flere ulike fagfelt (for eksempel Berkaak, 2016; Varkøy, 2015). Musikkfilosofen Øyvind

Varkøy viser til norske musikkfestivaler når han skriver om motsetningen mellom et kunstsyn som legger vekt på *egenverdi,* og et som er basert på *nyttetenkning*. Han bruker retorikken omkring festivaler som eksempel ved å hevde at både kulturforskere og politikere fremmer en nyttetenkning når de «er opptatt av at deltagelse på musikkfestivaler kan fremme identitetsutvikling» (Varkøy, 2015, s. 124). Varkøy framholder at festivalopplevelsen dermed blir forstått som noe som «produserer» identitet, og at verdien da ikke ligger «i kunsterfaringen, men i hva kunsterfaringen fører til». Varkøy knytter dette videre til sin kritikk av «instrumentelle tendenser og teknisk rasjonalitet» i samfunnet.

I dette perspektivet er det opplagt at Notoddens målsetting om å drive festival for å skape og styrke lokal stedstilhørighet er forankret i en nyttetenkning. Dette står i en motsetning til Kulturrådets føringer som uttrykt i retningslinjene for festivaltilskudd hvor kunstens egenverdi gjennomgående er framstilt som overordnet (Kulturrådet, 2021). Kunstuttrykk av høy kvalitet skal gjøres tilgjengelig for flest mulig, det legges vekt på både innovasjon og bevaring av musikktradisjoner, og i lys av Kulturrådets oppdrag som nasjonal koordinator for mangfold (fra 2020) vektlegges dessuten at musikk og annen kunst skal ha et «innhold og/eller aktører som omfattes av kulturelt mangfold» og nå ut til et mangfoldig publikum. Logikken her tilsier at kunsten skal nå ut til alle og representere alle, fordi den har en egenverdi, og ikke fordi den for eksempel «kan fremme identitetsutvikling», slik Varkøy mener politikere og kulturforskere legger vekt på når det gjelder musikkfestivaler (Varkøy, 2015, s. 124).

Tilsvarende spenninger mellom ulike kunstsyn angår også andre festivaler med tydelige målsettinger av politisk eller samfunnsmessig karakter. Oslo World har en markert politisk agenda med et festivalprogram rettet mot å bekjempe diskriminering, undertrykkelse og rasisme, og Riddu Riđđu har sitt grunnlag i samenes identitetspolitiske kamp og bruker festivalen til å fremme dette budskapet. Festivalsjef på Riddu Riđđu forteller i intervju at de også opplever motsetninger i arbeidet med finansiering og ofte «må bruke tid på å forklare» betydningen av det samiske, både til Kulturrådet og andre bidragsytere.[19] For begge disse festivalene er kunst av høy kvalitet ikke bare et mål i seg selv, men også et nyttig redskap for å fremme et samfunnspolitisk, antirasistisk eller identitetspolitisk budskap og nå fram til mange mennesker med det.

Kulturrådet er først og fremst innleiret i en «kunstens logikk» basert på kunstfaglige vurderinger (Bjerke mfl., 2020, s. 90). Kunstnerisk kvalitet

19 Intervju med festivalleder ved Riddu Riđđu Sandra Márjá West 30.06.2021.

defineres ikke i retningslinjene for festivalstøtte, men det er rimelig å anta at begrepet implisitt knytter an til klassiske antagelser om kunstens egenverdi med fokus på betydningen av selve kunstverket. Det er imidlertid ingen enhetlig forståelse, verken i Kulturrådet eller festivalfeltet, av hva kunstnerisk kvalitet betyr, og det er ulike syn på i hvilken grad andre faglige eller politiske kvaliteter skal spille en rolle når vurderinger gjøres. En tendens identifisert i vår evaluering er at Kulturrådet i økende grad sidestiller kunstfaglige mål med andre administrativt definerte mål, noe som nylig også har blitt aktualisert i og med at Kulturrådet fra 2020 fikk i oppdrag å være nasjonal koordinator for økt mangfold i kultursektoren.

Når Kulturrådet faktisk gir tilskudd til festivaler som har en målrettet «nyttetenkning» som sitt dominerende rasjonale, enten dette handler om mangfold, antirasisme, identitetspolitikk eller stedsidentitet, viser jo dette at slike målsettinger og logikker både aksepteres og anerkjennes selv om de ikke nødvendigvis gjenspeiles i retningslinjene. I lys av prinsippet om armlengdes avstand som fremmes i kulturpolitikken, har festivalene også en autonomi og råderett som gjør det mulig å fremme sine egne agendaer. Likevel kan slike agendaer, som på Notodden handler om at stedskonstruksjon er selve «sprengkraften» i festivalarbeidet, i lys av Kulturrådets føringer lett reduseres til tilleggsdimensjoner, mens kravet om «kunst av høy kvalitet til alle» er overordnet og utslagsgivende. Våre observasjoner og møter med aktører på Notodden og i festivalfeltet ellers peker i alle fall mot noen spenninger og motsetninger i synet på hva en festival kan ha som sitt formål, og hva en festival kan være.

Referanser

Anderson, B. (2006/1983). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Verso.

Berkaak, O.A. (2016). Kvalitet som agens. I K.O. Eliassen & Ø. Prytz (Red.), *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 68–84). Norsk Kulturråd.

Bjerke, P., Halvorsen, L.J. & Neple, A. (2020). *Logikker i strid: Kulturrådets virkemidler på litteraturfeltet*. Fagbokforlaget.

Bourdieu, P. (1995). *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Pax.

Carlsson, Y. (2001). *«Et sted mellom Venezia og Harry-by»: En utredning om stedsidentitet, stedsimage og stedskvalitet i Drammen og Drammensregionen (Bd. 3)*. Norsk institutt for by- og regionforskning.

Connell, J. & Gibson, C. (2003). *Sound tracks: Popular music, identity, and place*. Routledge.

Consulting, T.S.F. (2005). *En evaluering av Notodden Blues Festival som festivalprodukt og regional drivkraft*.

Cornell, S. & Hartmann, D. (2007). *Ethnicity and race: Making identities in a changing world* (2. utg.). Pine Forge Press.

Danielsen, A. (2006). *Behaget i kulturen: en studie av kunst- og kulturpublikum* [elektronisk ressurs]. Norsk kulturråd.

DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.

DeNora, T. (2014). *Making sense of reality: Culture and perception in everyday life*. Sage Publications.

Fairclough, N. (2010). *Critical discourse analysis: The critical study of language* (2. utg.). Longman.

Feld, S. & Basso, K.H. (1996). *Senses of place*. School of American Research Press.

Gibson, J.J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Houghton Mifflin.

Giddens, A. (1997). *Modernitetens konsekvenser*. Pax.

Grandlab (2017). *Notodden Bluesfestival og Notodden kommune – omdømmerapport*.

Green, L. (2008). *Music, informal learning and the school: A new classroom pedagogy*. Ashgate.

Græsvold, Å.B. (2019). *Notodden Blues Pod*. Spotify. https://open.spotify.com/show/2SLyycW5kHU99QrcCjAqaR

Hammarlund, A. (1990). Från gudstjänarnas berg til folkets hus. I O. Ronström (Red.), *Musik och kultur* (s. 65–98). Studentlitteratur.

Keil, C. & Feld, S. (1994). *Music grooves: Essays and dialogues*. University of Chicago Press.

Knudsen, J.S. (2010). «Playing with words as if it was a rap game»: Street language in an urban hip-hop collective. I B.A. Svendsen & P. Quist (Red.), *Linguistic practices in multiethnic urban Scandinavia* (s. 156–169). Multilingual Matters. https://www.multilingual-matters.com/page/detail/Multilingual-Urban-Scandinavia/?k=9781847693129

Krogh, M. & Stougaard, B. (Red.) (2008). *Hiphop i Skandinavien*. Aarhus Universitetsforlag.

Kulturrådet (2021). *Retningslinjer for tilskuddsordning for musikkfestivaler*. https://www.kulturradet.no/documents/10157/dcbb8001-fa25-4a9d-84f1-899d865a5538

Kunde, J. (2002). *Unik nå … eller aldri: I den nye verdiøkonomien driver brandet virksomheten*. Hegnar media.

Lundberg, D., Malm, K. & Ronström, O. (2000). *Musik medier mångkultur: Förändringar i svenska musiklandskap*. Gidlunds Förlag.

Machin, D. & Mayr, A. (2012). *How to do critical discourse analysis: A multimodal introduction*. Sage Publications.

Ortner, S.B. (1973). On key symbols. *American Anthropologist, 75*(5), 1338–1346.

Román-Velázquez, P. (1999). *The making of Latin London: Salsa music, place, and identity*. Ashgate.

Ruud, E. (2020). En økologisk musikkforståelse. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster: Tanker om musikk og – språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (s. 13–26). Cappelen Damm Akademisk.

Sadler, J.M. (2015). *Blues music: An exploration of individual experience*. ProQuest Dissertations Publishing.

Stokes, M. (1994). *Ethnicity, identity and music: The musical construction of place*. Berg.

Synovate (2008). *Rapport festivalundersøkelse Notodden Blues Festival.* [Ikke offentlig tilgjengelig].

Tjora, A. (2013). Festtivalfellesskapsfornemmelser. I *Festival! Mellom rølp, kultur og næring* (s. 265–287). Cappelen Damm Akademisk.

van Zandt, S. (Produsent). (2022). *Bluestown rising* [TV-dokumentar]. NRK. https://tv.nrk.no/program/KOID28000418

Varkøy, Ø. (2015). *Hvorfor musikk? En musikkpedagogisk idéhistorie* (3. utg.). Gyldendal Akademisk.

Viken, A. (2013). Festivalkraft i etnisk spenningsfelt. I A. Tjora (Red.), *Festival! Mellom rølp, kultur og næring* (s. 109–127). Cappelen Damm Akademisk.

Whiteley, S., Bennett, A. & Hawkins, S. (2004). *Music, space and place: Popular music and cultural identity*. Ashgate.

Kapittel 8

Formidlingens kunst: LIAF som kunstarena og møteplass i Lofoten

Heidi Bergsli

8.1 Innledning

> Å styrke formidlingen slik at den profesjonelle kunsten når et større publikum og får en tydeligere plass i samfunnet.

Ved siden av å styrke kvaliteten og mangfoldet innen kunsten er dette Kulturrådets formål for tilskuddsområdet for visuell kunst.[1] En kartlegging og vurdering av hva søkere til denne ordningen vurderte som hindre og muligheter for økt næringsvirksomhet, peker på at mange blant aktørene i det visuelle kunstfeltet har en smal formidlings- og markedsføringsstrategi. Orienteringen er i hovedvekt rettet mot et kunstfaglig publikum og marked. Selv om de har lokalbefolkningen som en av målgruppene for den kunstneriske formidlingen, opplever mange at det er utfordrende å tiltrekke seg denne gruppa (Rambøll, 2020, s. 20).

Mens kulturpolitiske mål peker mot ambisjoner om en bredere formidling av visuell kunst og at feltet fremmer samfunnsengasjement, utforsking og alternative møteplasser,[2] kan feltet selv fort fremstå som innadvendt,

1 Kulturrådets områdesatsing for visuell kunst. https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/prosjektstotte-visuell-kunst (besøkt 24.01.2023).

2 Kulturrådets områdesatsing for visuell kunst. https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/prosjektstotte-visuell-kunst (besøkt 24.01.2023).

utilgjengelig og smalt. Når kunstfestivaler får støtte fra Kulturrådet, hvordan imøtekommer de da slike kulturpolitiske mål som formidlingsbredde og samfunnsplass, og hvorvidt ligger de allerede ankret i arrangørens rotsystem?

Som mange festivaler springer Lofoten internasjonale kunstfestival ut fra et lokalt initiativ om å skape en formidlingsarena. Kunstfestivalen i Lofoten ble første gang avholdt i 1991, med regional og nasjonal kunstformidling for øye, mens festivalens ambisjoner i sitt første tiår utviklet seg mot et internasjonalt nedslagsfelt, signalisert med navnebyttet til Lofoten International Art Festival, LIAF. Festivalen er i dag en av Norges viktigste kunstbiennaler og vant i 2019 Kunstkritikerprisen, med hovedbegrunnelse i at LIAF «maktet å forene langsiktige arbeids- og forskningsperioder for de inviterte kunstnerne med en svært meningsfull og gjennomført hovedutstilling i Lofotpostens gamle lokaler».[3] I tråd med denne anerkjennelsen er LIAF interessant for vårt spørsmål om festivalers rolle i den nasjonale og regionale kunstformidlingen, festivalenes betydning for formidling av internasjonal kunst i Norge med sin rolle i internasjonalt samarbeid, og festivalen som faglig arena for det kunstfaglige feltet.

Formidling er leddet mellom uttrykket som utøves og mottakeren, skriver Lindtner og Bjørgan (2020, s. 423). Myrvold og Mørland (2019, s. 10–16) peker på at kunstformidling ikke er en nøytral, men en aktiv mediering, av sosiale strukturer og perspektiver, slik også kuratoren har trådt frem i lyset som en aktør som bidrar til å forme betrakterens erfaringer og opplevelser. Kunstformidling har betrakterens opplevelser som siktemål. Som forfatterne påpeker, må den derfor kontinuerlig fornyes og kritisk reflekteres over, for at erfaring og opplevelse av kunst skal nå også de uinnvidde i kunstens «stammespråk», og for at den ikke reproduserer konvensjoner. Dette er kunstformidlingens anliggende, hevder de.

Enhver formidlingssituasjon er en kommunikasjonssituasjon, der formen handler om å komponere et budskap avhengig av hvem mottakeren er (Ridderstrøm & Vold i ibid., s. 12). Ifølge Solhjell (2001, s. 20) bidrar enhver som formidler kunst, til å definere kunstbegrepet, og ifølge Hantelmann (i Myrvold & Mørland, 2019, s. 15) erfares i dag kunst som anledningen for et møte mellom en sansende betrakter og et bestemt sted. Kanskje er derfor «festivalformidling» en tidstypisk og interaktiv form for formidling som tillater steder og mennesker å aktiveres på nye måter i møtet med kunsten?

Festivaler innen visuell kunst har i historisk forstand vært biennaler, som er et etablert visningsformat i internasjonal sammenheng, og som strengt talt betegner også LIAF, som avholdes annethvert år. Fremveksten

3 https://2019.liaf.no/news/liaf-er-tildelt-kunstkritikerprisen-2019/ (besøkt 24.01.2023).

av begrep som kunstfestivaler har gjerne sammenheng med det Mangset med kolleger (2017) peker på som et semantisk skifte, der festivalbegrepet har blitt en samlebetegnelse for en lang rekke arrangementer. Kan det innebære at terskelen for deltakelse for personer uten kunstfaglig bakgrunn brytes ned?

Vi vil også reflektere over hva festivalformen gir av muligheter for kunstens utbrytning fra institusjonens konserverende tilbøyelighet. Bjerkås (2002, s. 76–77) argumenterer for at festivalformen gir fleksibilitet, og at en økning i antall festivaler kan henge sammen med et høyere utdanningsnivå i befolkningen som kan gi større arrangørkompetanse. Dette kan i sin tur ha gitt en mer geografisk distribuert kunstformidlingsarena de siste tiårene.

Nettopp dette geografiske perspektivet skal vi holde på i dette kapittelet. Vi skal diskutere spørsmålene over i lys av hvilken formidlingsarena LIAF utgjør, hvilke publikumsgrupper festivalen retter seg mot, hvordan dette etterstrebes, og hvilke publikumsgrupper festivalen faktisk treffer. Vi er i tillegg til det geografiske nedslagsfeltet interessert i å diskutere festivalens formidling til barn og unge. Det gir oss innsikt i Kulturrådets formål om å treffe et bredt publikum universelt og barn og unge som en målrettet publikumsgruppe. LIAF sitt valg om å støtte lengre kunstneropphold i ulike stedskontekster i festivalåret 2019 er videre interessant for å illustrere hvordan festivaler kan kombinere rollen som faglig arena og lokal kunstformidling i en forsterking av interaksjonen mellom kunst, kunstnere og lokalbefolkning.

LIAF er siden 2009 del av Nord-Norsk Kunstsenter, heretter NNKS. Undersøkelsen er basert på dokumentanalyse av festivalens og senterets styringsdokumenter og promoteringsmateriale, rapporter, samt kritiker- og medieartikler. Vi bygger analysen på dybdeintervjuer med daglig leder for NNKS, kuratorene for festivalen i 2019, som også er ansatt ved kunstsenteret, leder for LIAF sitt kunstneriske råd, formidlingsansvarlig, tidligere leder for kunstforeningen i Svolvær og en sentral politiker i Vågan kommune. Intervjuene ble gjennomført digitalt og fysisk mellom juni og oktober 2021.

I det videre presenterer vi først LIAF sin utvikling som kunstfestival Lofoten, fra ildsjel-oppstarten i 1991 som var startskuddet for det som tretti år etter er en av Norges viktigste kunstfestivaler.[4] Vi skal deretter diskutere LIAF sitt formidlingsfokus, og hvilken rolle festivalen har for målgruppa barn og unge, som har vært et særskilt ansvar festival har tatt. Festivalen har satt seg på det europeiske kunstfestivalkartet de siste årene. Vi skal se derfor i det videre illustrere hvordan LIAF utgjør en kunstfaglig møteplass

4 I jubileumsåret 2021 ble det ikke avholdt biennale på grunn av korona.

og hvordan festivalen bruker internasjonale nettverk for å utvikle arrangørfaglig kompetanse. Til sist skal vi diskutere det lokale og regionale fotavtrykket av festivalens formidling, derigjennom den lokale rollen LIAF spiller for kunstformidling i og for Lofoten og Nord-Norge.

8.2 Festivalens utvikling fra foreningsliv til profesjon

LIAF ble startet av Svolvær kunstforening i 1991 og ble innlemmet i Nordnorsk Kunstnersenter (NNKS) i 2009. Driftsstøtten fra Kulturrådet er omsøkt av kunstsenteret, som har det økonomiske og juridiske ansvaret for festivalen.

Kimen til LIAF var som en nasjonal engangsaffære for Kunstforeningen i Svolvær som vertskap for den nasjonale kunstfestivalen, som Norske Kunstforeningers Landsforbund tildelte ulike kunstforeninger år til år. Allerede i oppstartsfasen etter at Svolværs kunstforening fikk oppdraget, startet samtalen om å avholde en egen og årlig kunstfestival i Lofoten (Ingvoll Pedersen mfl., 2015).

Nordnorsk kunstnersenter var etablert med navnet *Atelier Lofoten* i Svolvær i 1979 av regionale kunstnere, med Dagfinn Bakke og Dag Rødsand i spissen. I oppstarten leide foreningen lokaler i Sjøguttskolen på Svinøya frem til skolebygget brant. Vågan kunstsenter ble derpå bygd og sto ferdig i 1985. Galleri Gunnar Berg og et privathus ble også brukt av foreningen, som dermed hadde alle typer kunstformidling: privat, kunstnerstyrt og publikumstyrt.[5]

Ifølge formannen i utstillingskomiteen fra den gang var oppstartsfasen også preget av tilnærmingen om at kunstformidlingen skulle vise kvalitetskunst av profesjonelle utøvere:

> Det fungerte jo ganske bra lenge, og vi var jo kanskje på høyden av vår aktivitet på – ja, det var 80- og 90-tallet. Men, jeg tror vi hadde fra 8 til 12 utstillinger i året – alt frivillig, og bare profesjonelle kunstnere. Det var viktig for oss. Det var bærebjelken, at vi skulle ha en kvalitetsnorm, og da skulle det være profesjonelle kunstnere. Vi sa at vi kunne stille lokalet til disposisjon for amatører, men da skulle det ikke omsettes kunst i kunstforeninga sin regi. Det tror jeg

5 Intervju med representant for kunstforeningen 15.09.2021.

> egentlig aldri det ble noe av. Det var kanskje én gang at det var ei amatørkunstutstilling der. Og det prinsippet har man på en måte bevart helt siden den gangen. Og det er jeg egentlig veldig stolt av, for det er ikke så lett når det er dårlig med penger …

Kunstformidlingen i Svolvær skulle være kvalitetsdrevet og formidle nasjonal kunst, ikke bare nordnorsk, som ville vært for «narsissistisk» som den tidligere formannen sier det. Siden formannen satt i det kunstneriske rådet for SKINN, Samarbeidsorganisasjon for kunstformidling i Nord-Norge noen år, fikk han rekruttert flere kunstnere som de produserte utstillinger med. Foreningen hadde dermed etablert seg med et profesjonelt og nasjonalt fokus som utviklet seg med hjelp av regionale nettverk.

I 1991, året for foreningens tjueårsjubileum, samlet foreningen seg til et møte, der det kom forslag om å avholde årsmøtet i Norske Kunstforeningers Landsforbund med dens festival i Svolvær. Den frivillig baserte organiseringen av festivalen innebar stor arbeidsinnsats, som ble «reddet» av arbeidsprogram som på det tidspunktet var igangsatt på grunn av krise i arbeidslivet, som ga festivalen bistand fra ordningen Arbeid for trygd.[6] Dette muliggjorde oppussing av flere tomme lokaler rundt om i Svolvær hvor utstillinger kunne holdes. Denne første kunstfestivalen i Lofoten var dermed organisert av amatører ved hjelp av arbeidstiltak, men også med støtte fra Kulturrådet:

> Vi fikk faktisk støtte fra Norsk kulturråd for å lage en katalog […] til billedkunsten. Og jeg husker jeg ringte til saksbehandleren og spurte hva som var in i tiden, hvordan vi kunne få støtte til det. Og da fikk vi, tror jeg, 50 000. Og så fikk vi trykket den hos Fagtrykk i Alta. Og da for jo jeg og [mannen til lederen i kunstforeninga, en virkelig kulturbærer i kommunen, forfatterens anmerkning] rundt og avfotograferte en masse kunstverk som vi fikk låne til den utstillinga. Og det var jo faktisk ganske mange flotte bilder, veldig høy kvalitet. […] Men ikke sant, vi var jo amatører, så i dag ville vi nok ha gjort det på en annen måte. Og en sak var jo det at kostnaden ved å lage et fargeprodukt var veldig dyrt. Vi fikk 50 000, og det svidde vi av på den katalogen – som vi egentlig var veldig godt fornøyd med. […] Og vi kom jo faktisk ut med et overskudd på selve arrangementet.[7]

6 Intervju med representant for kunstforeningen 15.09.2021.

7 Intervju med representant for kunstforeningen 15.09.2021.

Foreningsrepresentanten tenker tilbake på oppstarten som en læringstid, med mer tradisjonelle enn progressive valg bak kunstformidlingen. Vågan kommune var en viktig samarbeidspartner, der Kulturkontoret etter hvert tok over, og foreningen ble mer en bidragsyter. Kultursjefen var i denne perioden viktig for kunstforeningen, «hun satte virkelig kunsten på dagsordenen og … Men hun favna bredt. Hun var en meget populær og kvalitetsbevisst kultursjef. Så hun var en utrolig støtte for oss».[8]

Festivalen ble utover på 1990-tallet da også avholdt annethvert år og tok form slik vi kjenner LIAF i dag. Profesjonaliseringen LIAF i dag representerer, har løftet festivalen, slik representanten sier, på en måte som en kunstforening ikke har samme kapasitet og kompetanse til å gjøre, slik arbeidet i starten var preget av:

> Vi prøvde jo så godt vi kunne som en kunstforening å [følge opp kunstnerne]. Vi hadde kontrakter, og vi fulgte opp med åpninger osv. Men av og til så ble det litt skjæring. Vi skulle jobbe frivillig, jeg holdt på å si nesten døgnet rundt. Og noen kunstnere […] hadde vel kanskje høyere forventninger enn vi kunne stille opp med. Veldig få. […] Men noen ganger så var det en avstand mellom forventning og det vi kunne yte.

Foreningens møte med profesjonelle utøvere var preget av amatørfeltets manglende arrangørkompetanse og organisasjonskapasitet. Amatørfeltet er personavhengig, men samtidig generert av kollektive organiske strømninger. Lofotens landskaper har tiltrukket kunstnere gjennom 1900-tallet, fra Christian Krohg til Rolf Nesch, som i perioder har bodd og virket i regionen, og som ofte er integrerte i lokalsamfunnet. Dette har ifølge informantene økt folks bevissthet og kjennskap til visuell kunst, men også skapt institusjoner som genererer enda mer aktivitet, slik tilfellet er i Svolvær:

> [K]unsttradisjonen her har vært veldig lang. Og det starta vel egentlig før krigen. Og vi fikk jo dette Kunstnerhuset i Svolvær, som har betydd utrolig mye. Og det ble finansiert delvis av svenske midler. Anna Boberg i si tid tok initiativ til det. Og da ble det et slags ungdomsherberge for kunstnere med atelier – og det brukes jo aktivt den dag i dag. Det har vært en fantastisk sak for kommunen.[9]

8 Intervju med representant for kunstforeningen 15.09.2021.

9 Intervju representant for kunstforeningen 15.09.2021.

Den organiske «rekrutteringen» av kunstnere til steder og regioner styrker foreningslivet, som også kan støtte seg på mesener som har tilknytning til stedet. Foreningsrepresentanten forteller at kunstforeningens største skrekk er å få gaver, fordi de gjerne er av for dårlig kvalitet. Men som denne forteller, har foreningen opplevd at lokal tilknytning kan gi store resultater: Den konkrete fortellingen er at en pensjonert kapellmester på Nationaltheatret over år testamenterte verker, penger og aksjer til foreningen etter å ha vært på en utstilling med Trollfjordslaget i 1985. Gunnar Berg hadde vært en venn av kapellmesterens familie, som hadde bodd i Svolvær i deler av oppveksten. Foreningens medlemmer hadde ikke møtt kapellmesteren og så gavene som «veldig kjærkomment, siden vi ikke hadde midler til å kjøpe inn, lenger, i galleriet. Vi levde jo sånn litt fra hånd til munn». Gaven ga også foreningen mulighet til å sette opp et større bygg, og var dermed ved siden av den lokale frivilligheten, kommunen og arbeidstiltaksinnsats sentral for oppbygging og etablering av formidlingsarenaer i Svolvær.

På starten av 2000-tallet ble LIAF en internasjonal kunstbiennale, som siden dette tidspunktet har hatt en stedsbasert kunsttilnærming. I 2009 ble LIAF fusjonert med NNKS, som i dag er en kunstnerstyrt institusjon eid av nordnorske bildende kunstnere og Norske kunsthåndverkere Nord-Norge. Senteret ble knutepunktinstitusjon for kunst i Nord-Norge allerede i 1995, med en virksomhet som i dag består av utstillinger i senterets galleri, kunstnerisk utsmykking, kunstsalg og formidling. Senteret vektlegger sin regionale rolle i å formidle kunstverk og kunstnerisk skapende virksomhet og å bidra til å styrke kunstnernes og samtidskunstens betydning i Nord-Norge (NNKS – LIAF Virksomhetsplan 2019, s. 5). I 2019 hadde senteret rundt åtte årsverk. LIAF har et kunstnerisk råd med ni medlemmer.

8.3 LIAFs visjon om kunstmøteplass

LIAF presenterer seg som en festival for samtidskunst som arrangeres annethvert år. Utstillingene er gratis for publikum, og festivalen har ikke et fast visningssted i Lofoten. I selvpresentasjonen av festivalen påpekes målet om å være en bred formidlingsarena og møteplass som baserer seg på stedsbasert kunst:

> Festivalen presenterer internasjonale kunstnere i en lokal og stedsspesifikk kontekst og er et åpent, eksperimentelt og inkluderende møtested for kunstnere, besøkende publikum og lokalbefolkningen. LIAF er en festival som utforsker stedets kompleksitet

> og uendelige muligheter gjennom å legge til rette for en diskursiv, engasjert og sosial plattform, hvor ulike posisjoner, erfaringer og blikk får utfolde seg i møte mellom det lokale og globale. Det å utvikle og oppdage ny forståelse og kunnskap gjennom kunst står helt sentralt i festivalen.[10]

Daglig leder ved NNKS beskriver LIAFs mål de siste tjue årene om å være en internasjonal biennale med «mål om å delta i et intensjonalt kunstliv». Dette fokuset var sterkere de første årene etter LIAFs innlemmelse i NNKS (2009), de senere årene vektlegges det nordnorske kunstneriske nedslagsfeltet igjen. Det skaper spenninger mellom målgrupper og en anerkjennelse av at samtidskunst kan være vanskelig tilgjengelig og vanskelig å formidle:

> Vi henvender oss særlig til kunstnere i landsdelen. Vi har det som et fokus. Og, ellers når det gjelder det visjonære, vi jobber med samtidskunst. Og det kan være vanskelig tilgjengelig for publikum. Det kan være vanskelig å formidle. Men vi har som et overordna mål om å være en festival med en lav terskel for et lokalt og ikke-spesialisert publikum, for hele regionen. […] Vi vil være det møtestedet der det er en kommunikasjon mellom regionen og det nasjonale og internasjonale.[11]

LIAF ønsker å tiltrekke seg et lokalt og regionalt publikum, men festivalen skal også være et møtested for et nordnorsk kunstmiljø i en oppsøkende forstand:

> [Denne] møteplassen er viktig her i Lofoten, at vi bidrar til å knytte kunstmiljø i Nord-Norge med aktører og organisasjoner utenfor landsdelen. Og det gjør vi på ulike måter, for eksempel ved at jeg sammen med kuratorene reiser på atelierbesøk til kunstnere i Tromsø, Kirkenes og andre steder i Nord-Norge. Vi gjør en åpen utlysning etter portfolioer fra kunstnere i regionen som vil presentere seg for LIAFs kuratorer. Vi samarbeider med små visningssteder.[12]

Siden LIAF arrangeres av Nordnorsk Kunstnersenter som har hele landsdelen som nedslagsfelt, er møter og utveksling mellom inviterte kunstnere og

10 https://2019.liaf.no/om-liaf/historie-og-organisasjon/ (besøkt 24.01.2023).
11 Intervju daglig leder NNKS 26.06.2021.
12 Intervju daglig leder NNKS 26.06.2021.

regionens kunstnere under festivalen en måte den formidler mot senterets egne medlemmer på. I Kunstnerhuset i Svolvær som er eid av NNKS, hadde rundt 250 kunstnere opphold i 2019, særlig i tilknytning til LIAF. Senteret og festivalen skaper dermed i nordnorsk sammenheng en stor kunstnerarena med de ulike virkemidlene den har til disposisjon.

8.4 Nasjonal og internasjonal orientering

LIAF har et tydelig internasjonalt perspektiv i formidling av internasjonale, primært europeiske, kunstnere i regionen, men også gjennom å stimulere forbindelsene til kunstnere bosatt i regionen:

> Internasjonale biennaler har ofte vært kritisert for å være et stort, dyrt, spektakulært show som dukker opp og forsvinner uten å gi mye til stedet. For oss er det viktig å tilføre landsdelen noe varig gjennom LIAF. Tidligere var nok oppfatningen mer sånn at hvis du laget en stor, internasjonal utstilling, så skapte det en masse ringvirkninger i det regionale kunstlivet helt av seg selv. Vi er ikke så naive at vi tror at det er så enkelt og skjer automatisk. Dette må planlegges og jobbes med over tid, systematisk.[13]

Daglig leder for NNKS påpeker videre at det er viktig for LIAF å ha kontakt med et internasjonalt kunstmiljø og å ha et internasjonalt navn. Strategien for å oppnå dette er blant annet å lansere en åpen internasjonal utlysning og samarbeid med en biennale i Göteborg og i Cork, med felles arrangementer i Venezia. Dette nettverkets nytte er utover å skape fellesarrangementer primært å diskutere felles problemstillinger med andre arrangører. Samtidig er trenden ifølge lederen for kunstnerisk råd at festivaler slik som LIAF vender seg mer mot det lokale og regionale i sitt virke:

> Siden LIAF ble en internasjonal festival i 1999, var det veldig fokus på nettopp at en ønsket å bli sett utenfra, både kunstnere og publikum. Vi ble de senere årene også mer opptatt av et regionalt kunstliv selv om vi jobber med kunstnere fra hele verden. Viktigere å legge mer i sitt eget sted. Dette er en tendens vi ser i hele

13 Intervju med festivalleder 26.06.2021.

> verden, med et fokus på der en er, i stedet for å lage flyvende satellitter, og det å engasjere mennesker lokalt.[14]

LIAF 2019 betydde en endring mot mer regional forankring, da en nordnorsk kurator ble rekruttert. Ifølge lederen for kunstnerisk råd var det «interessant med henne som vi opplevde hadde en dyp kunnskap. Vi har hele tiden hatt kuratorer som kommer utenfra Lofoten med sine blikk og nettverk. Men de begynner fra skratch hver gang, for å bli kjent med Lofoten og Nord-Norge. De får ikke trengt så langt ned […] i problemstillingen».[15] Samtidig som dette beskrives som en endring, er kurator valgt for 2022 den italienske kunstnerduoen Francesco Urbano Ragazzi, som ikke har jobbet i Norge tidligere. Spenningen mellom det lokale og det internasjonale er samtidig det som kan skape større interesse både for et internasjonalt og et lokalt publikum, å få både «et internasjonalt ståsted [og] bruke den lokale konteksten som et prisme til å [ha et] større perspektiv».[16] Festivalen er derigjennom innrettet mot globalt samfunnsrelevante og lokalt relevante tema og problemstillinger som oversettes i stedskonteksten Lofoten, for eksempel oljeboring, overfiske, havressurser, masseturisme, å ha et øyperspektiv:

> Problemstillinger knyttet til den antroposcene tidsalder og fokus på økologi og bærekraft har vært et bærende tema for LIAF de siste ti år. Det har vi ikke vært alene om i den internasjonale kunstverden, men vi har hatt en særlig ramme for å sette disse temaene på agendaen, gjennom vår plassering i Lofoten og Arktis, hvor klimaendringene gjør seg spesielt gjeldende. På tross av at LIAF er en liten festival i et internasjonalt perspektiv, har vi greid å bemerke oss gjennom vår konsekvente og relevante diskurs, som i tillegg til utstilling og kunstprosjekter formidles gjennom seminarer, publikasjoner og offentlige debatter.[17]

I 2019 tok også LIAF initiativ til et samarbeid med tidsskriftet *Vagant* for å spre LIAF i flere kanaler for et større publikum og en bredere leserkrets. Tre forfattere ble invitert til en egen residency-ordning i tilknytning til festivalen. Forfatterne ble tatt med av kuratorene til ulike steder, for at

14 Intervju med leder kunstnerisk råd 03.11.2021.
15 Intervju med leder kunstnerisk råd 03.11.2021.
16 Intervju med to kuratorer for LIAF 2019 16.09.2021.
17 Intervju med leder kunstnerisk råd 03.11.2021.

festivalen kunne få «enda et perspektiv og enda en stemme inn i det her utforskende, det som ikke hadde landet».[18] Slik ble Lofoten et geografisk utkikkspunkt for kunstneriske betraktninger, eller i Hyvönens (2020) ord, «en brottsplass».

Utstillingsmåneden for LIAF 2019 var september, og Lofotpostens gamle lokaler ble brukt til formålet. Den nasjonale og internasjonale oppmerksomheten var størst på åpningshelgen, mens resten av måneden er mer rettet mot det lokale publikum.[19]

Når vi spør festivaldirektøren hva han mener er de største spenningene i organisasjonen, mener han at det handler om tilgjengelighet i formidlingen og forholdet mellom lokal og internasjonal orientering, men også en spenning i festivalformen:

> Det er en spenning, i alle fall en viss motsetning, i forhold til kommunikasjonen. Vi henvender oss til ulike grupper og prøver å være bevisst på hvem vi snakker til når. Når vi henvender oss til det lokale publikummet, så bruker vi et annet språk enn når vi snakker til et internasjonalt kunstmiljø. Men der hvor spenningen kan oppstå, kan være i organisasjonsformen. Det vanlige spenningsforholdet i en biennale er mellom han som er direktør og dem som kommer inn for å gjøre et prosjekt. Der kan det oppstå noen spenninger. Det kan alltid være spenning mellom en kortvarig prosjektorganisasjon og et langvarig prosjekt. Dette ligger innebygd i biennalen, som «finner seg opp på ny hver gang» som det har blitt beskrevet, med ny kunstnerisk ledelse hver gang. Og det andre […] har ofte med hvordan man formidler og medierer innholdet i det man holder på med. Vi jobber med å oversette alt på engelsk. Et folkelig lavterskelspråk lokalt. Vi forsøker å snakke med et enkelt språk. Noen vil oppfatte det som overdrevet. Her møter man en del om spenningen, jf. hvordan man oppleves av et internasjonalt publikum.[20]

Dette spennet mellom å formidle til et uinnvidd publikum og et kunstfaglig publikum i kommunikasjonen, er del av festivalens oppgave og gjenkjennes også i de spenningene som ligger i formidling av samtidskunst.

---

18 Intervju med to kuratorer for LIAF 2019 16.09.2021.

19 Intervju med to kuratorer for LIAF 2019 16.09.2021.

20 Intervju med festivalleder 26.06.2021.

8.5 Forankring og formidling i lokalsamfunn

LIAF beskrives som drevet «med høye kunstneriske ambisjoner i dialog med en internasjonal kunstverden, et spesielt fokus på vår egen region og en målsetting om å ha en lav terskel for publikum» (Virksomhet 2019 Nordnorsk kunstsenter – LIAF, s. 14). Hvordan oversettes det regionale fokuset og målet om at festivalen skal være lett tilgjengelig for publikum?

I 2019 fikk som nevnt LIAF kritikerprisen, delvis på grunn av hvordan festivalen tilrettela for langtidsopphold for kunstnere. Ga dette grepet mulighet for at kunstnerne ble integrert i lokalsamfunnene, og ble det mer interaksjon mellom kunstnerne, kunsten og innbyggerne?

NNKS (LIAF) rapporterte med at de hadde 12 600 besøkende i galleriet til senteret i Svolvær, og at 4600 personer besøkte LIAFs utstillinger i 2019. Det rapporteres at 1723 barn og unge deltok på skoleomvisninger, fordelt på 115 skoleklasser dette året. Det er også et imponerende antall kunstnere som har deltatt på utstillinger, prosjekter og andre programaktiviteter i regi av kunstsenteret, hele 231 i tallet (Virksomhet 2019 Nordnorsk kunstsenter – LIAF, s. 13).

I virksomhetsrapporten ble det rapportert ti arrangement for publikum i forbindelse med fire gjesteatelieropphold i perioden oktober 2018 til mai 2019. Det ble gjennomført 40 foredrag, performancer, kunstnersamtaler, konserter, filmvisninger, paneldebatter m.m. i løpet av høsten 2019. 51 kunstnere, musikere, forskere og andre bidro til arrangementenes program, med et totalt publikum på 1074 personer. To konferanser ble arrangert under LIAF 2019: Øyepå og Tangkongressen, begge med rundt hundre deltakere.

Kunstneroppholdene i fire lokalsamfunn i Lofoten var en tilnærming kunstnerisk råd ga i oppdrag til de fire kuratorene som var valgt for LIAF 2019. To av kuratorene beskriver opplegget:

> Her gikk vi jo veldig steds- og lokasjonsspesifikt til verks, hvor da kunstnerne ble matchet og tillagt et sted som vi fikk lov til å undersøke … i samarbeid med kuratorisk rådgivning, ut fra at vi kanskje pekte på ting vi syntes var interessante ved de ulike stedene, da – som Digermulen, som […] fraflyttingssted, under stadig trussel på skolen skal bli lagt ned.[21]

21 Intervju med to kuratorer for LIAF 2019 16.09.2021.

LIAF hadde ønske om å utvide virksomheten utover Vågan kommune. Kunstnere ble invitert til lengre opphold på stedene Digermulen, Skrova, Valberg og Ramberg, slik LIAF (Virksomhet 2019 Nordnorsk kunstsenter – LIAF) presenterer prosjektene:

Futurefarmers gjennomførte sitt *Wind theater* på Digermulen, der kunstnerduoen hadde flere besøk og arbeidsopphold og var involvert i lokale arrangementer. Signe Lidén utviklet og installerte Lidén lyttelerret *The Tidal Sense* i tidevannssonen på Ramberg. Hun gjorde lydopptak i samspill med tidevannet og tok del i *samtaler* og presentasjoner i det lokale samfunnshuset, på Ramberg skole og i den lokale barnehagen. På Skrova hadde João Pedro Vale og Nuno Alexandre Ferreira våren 2019 sitt gjestekunstneropphold, med flere åpne møter med lokalbefolkningen der de formidlet sin kunstneriske praksis og utviklet arbeidet *Semiótica do Bacalhau / Torskens semiotikk*. Trygve Luktvasslimo hadde arbeidsopphold i sitt eget hjem på Valberg, der han lagde filmen *Den veganske tannbørsten*, innspilt lokalt. Han tok også del i samtaler og arrangementer i Valbergstua, Valberg kirke og utendørs i tidevannssonen. Kuratorene hadde gjort forarbeid med å finne kontaktpersoner i tre av lokalsamfunnene, for å forankre prosjektarbeidet lokalt gjennom gjerne å knytte til seg ildsjeler og derigjennom skape tillit og interesse for prosjektene:

> [H]elt konkret var noen møter med kunstnere og de kontaktpersonene som man tenker er relevante for begge […]. Og så noen offentlige, mindre arrangement, som vi på hvert sted arrangerte med en kunstnerpresentasjon hvor […] kunstnerne som var involvert, kunne snakke om hva de hadde gjort før, og tankene de hadde rundt det de kanskje hadde lyst til å undersøke eller [utvikle], med utgangspunkt i det stedet hvor de hadde blitt plassert […]. Og [vi] bruker også det som en plattform, for at folk som kom, lokalt, også kunne informere kunstnerne om ting de lurte på, slik at det ble en samtale/utveksling der. For vi må huske på at de stedene har jo ikke … Det er ikke kjempestor befolkning der. Så du har en kjernegruppe som kanskje dukker opp, som er mellom ti og tjue personer på hvert sted.

I arbeidet med å skape møteplasser mellom kunstnere og innbyggerne i forbindelse med de fire kunstnerarbeidsoppholdene ble det tid til å bygge opp tillit og interesse gjennom hverdagslige kaffesamlinger, der de to kuratorene som bor i Lofoten, var døråpnere:

> [S]iden vi bor her, så vet vi også at samfunnene […], en ting er at de er små, og de er også veldig gjennomsiktige, slik at du ser jo med en gang om det er noen utenfra som har dukka opp og går rundt i området ditt. […] Veldig tidlig hadde vi lyst til å ha en ordentlig presentasjon av kunstnerne, slik at folk fikk vite hvem det var som hadde kommet, og da, også for eksempel på Skrova, som også er et veldig lite samfunn, med presentasjon av kunstnerne og tidligere prosjekter, og på den måten så ble de invitert hjem til folk og lagde sine egne kontakter underveis.

Prosjektene knyttet til seg lokale ressurspersoner som både tilførte prosjektene kunnskap og bidro til at innbyggere fra hele regionen kom til de fire prosjektstedene. Tidligere leder for Folkeaksjonen oljefritt Lofoten, Vesterålen og Senja hadde en ekskursjon i fjæra for å formidle om uutnyttede ressurser til matauk, og mannskoret på Valberg var invitert med i den kirka som er et av få offentlige innendørs rom i bygda, hvor en teaser på filmen ble vist. Den lokale forankringen av arbeidsprosessen bidro også til at mange hadde en personlig kobling til noen av de verkene som var i utstillingen, og var nysgjerrig på hvordan det ble til slutt. Som kuratorene sier, ville ikke denne interessen kommet uten forankringsarbeidet som hadde vært gjort i arbeidet med prosjektene.[22]

Ved å ikke begrense seg til ett enkelt tema var tilnærmingen til LIAF 2019 et valg av en metode / flere metoder for å koble sammen kunst og kunstneriske ideer med andre samfunnsområder (Virksomhet 2019 Nordnorsk kunstsenter – LIAF, s. 21). Daglig leder for NNKS mener tilnærmingen gir «ultra-lokale virkninger» når kunstnere blir invitert til å aktivere steder gjennom kunsten:

> Vi tror veldig på at det skjer noe interessant mellom mennesker på den måten. Det er nok vanskelig å måle. Det gir veldig lite imponerende resultater, jf. å telle på deltagere og publikum. Men vi tror veldig på det som noe verdifullt, jf. det å jobbe her … Det vi gjorde i 2019, var å synliggjøre noe vi trodde hadde verdi. Noen ganger så blir det slik at en kunstner får inspirasjon til å være her. Men i 2019 jobbet vi mye mer aktivt og planla mer nøye kontakten mellom kunstneren og stedet. Og det er vel noe av det vi ønsker å videreføre da vi hadde en evaluering i 2019.[23]

22 Intervju med to kuratorer for LIAF 2019 16.09.2021.

23 Intervju med leder for NNKS 26.06.2021.

Lofoten har blitt et populært reisemål, og de begrensede fasilitetene som fins i regionen som kun har rundt 24 000 innbyggere, gjør at LIAF de senere årene har avholdt sine hovedutstillinger på høsten. Bakgrunnen er samarbeid med skolene, men også at Lofoten er dyrt om sommeren. Utenom sommersesongen er det også flere blant lokalbefolkningen som har anledning til å besøke arrangement, noe som tilrettelegger for LIAF sin visjon om å være tilgjengelig i bred forstand. Dette har betydd å være bevisst på hvilke grupper det kommuniseres til:

> Vi har hatt LIAF-ambassadører, […] barn som formidlere på utstillingene. Vi har hatt voksne som har snakket om verk ut ifra sitt eget faglige ståsted. Det bryter opp… Det er viktig å utvikle et språk. Utenom det stammespråket vi har i den «menigheta vår». […] Utstillingskatalogene er ikke for publikum, de er for de innvidde. Vi ønsker å nå ut til flere. Vi vil nå ut med at festivalen har et tema som er relevant for det stedet vi er på. Det er jo ikke malerieller fotoutstillinger lenger, du tar for deg et tema veldig bredt. Vi jobber mye med musikk og lyd. VI jobber med lyd og … filosofi, og tekst og sånne stedsutviklingsprosjekter. Det skal bli like naturlig å gå på en samtidskunstutstilling som å gå på et bibliotek.[24]

LIAF har over flere år testet ut og utviklet formidlingsprogram (LIAF-loser) rettet mot barn, unge og voksne hvor Lofotens egen befolkning har fungert som guider i utstillingen. Det har brutt ned noen barrierer og gjort utstillingsopplevelsen mer tilgjengelig og personlig. På den ene siden utvikler man kunst- og formidlingskompetanse i befolkningen, samtidig som at den generelle nysgjerrigheten for å oppleve utstillingen øker. «Hvem har ikke lyst til å oppleve nabojenta, dykkerinstruktøren, presten, butikkdamen eller læreren fortelle om sitt favoritt verk?»[25] Lederen for NNKS forteller at det har vært viktig for LIAF å få ned terskelen når en jobber med utfordrende samtidskunst, og at de har den inkluderende nordnorske gjestfriheten som et forbilde. Festivalen opererer for eksempel ikke med VIP-program som er et vanlig tilbud i den internasjonale biennaleverdenen. Alle arrangementer er åpne for alle.

24 Intervju med formidlingsansvarlig 23.09.2021.

25 Intervju med leder kunstnerisk råd 3.11.2021.

Kunst skaper rom

LIAF 2017 som foregikk i Henningsvær, hadde fokus på den samiske befolkningen i Lofoten, som er svært underkommunisert i denne regionen. Kunstprosjekter og møtepunkter med det samiske som utgangspunkt ble veldig godt besøkt, og «hele Henningsvær» var til stede, forteller leder for LIAFs kunstnerisk råd.[26] Daglig leder for NNKS forteller at en av senterets formidlingsstrategier er å kople arrangement med ulike lokaler og lokaliteter:

> Når vi skal arrangere noe, så arrangerer vi det ofte i nye visningssteder, så vi er alltid i kontakt med dem som eier disse stedene eller jobber der. Vi trenger kontakter i lokalmiljøet. Og så er det kunstskolen i Kabelvåg, og kunstforeningen lokalt her, og mye mer.[27]

Denne lokalitetsstrategien bidrar til å skape lokal forankring, men bidrar også til at LIAF tar en større rolle i samarbeid med andre kulturaktører, slik at kompetanse og ressurser kan deles.

På hovedutstillingen til LIAF 2019 forteller kuratorene at det var en blandet publikumsgruppe av lokale og tilreisende kunstinteresserte, men at også lokalene som ble brukt, skapte interesse for å besøke utstillingen:

> [Det kom] også folk som er nysgjerrige […] på hvordan Lofotpostbygget ser ut nå. Det er mange som har hatt et forhold til det bygget i yngre dager, som kanskje hadde lyst til å gå rundt og mimre litt. Det er jo litt typisk for en biennale å åpne opp den type rom i byer og steder, altså hvor kunsten finner de rommene.

Visningsstedenes betydning i den lokale konteksten kommer her frem, når målet er å åpne opp stedet for samtidskunsten. Kunstprosjektet *Something for Something* som ble lagt utenfor utstillingslokalene, innebar også at problemstillingen om turismens effekter i Lofoten ble løftet til å skape møter mellom besøkende og lokalbefolkningen:

> [Kunstneren] tok tak i Airbnb-situasjonen som gjelder her og mange andre steder, at alle leieobjekter i byen blir brukt til det, og vanskelig for lokalbefolkningen å finne seg et sted å bo, eller folk som bare vil bo her fast. Så […] hun brukte en campingvogn

26 Intervju med leder kunstnerisk råd 3.11.2021.

27 Intervju med daglig leder NNKS 26.06.2021.

> […] som hun leide ut på Airbnb gratis. Og da var det dealen at de som ville bo der, måtte gi en tjeneste til lokalbefolkningen mot å få bo der gratis. […] Det var en måte hvor tilreisende fikk møte lokalbefolkningen på ulike arenaer og hjelpe dem med forskjellige ting. Blant annet så var det en amerikansk turist […] som var hjemme hos […] en eldre mann og vasket huset hans for å bo i campingvogna. Så var det noen som hjalp det lokale idrettslaget med å arrangere fotballkamp. Så det var litt forskjellige tjenester.[28]

Kuratorene mener det blir stadig vanskeligere å finne nye lokaler til festivalen, men at det er viktig, for «det gjør jo at den endrer preg, også, fra gang til gang, men også krever en del ressurser å finne de lokalene og klargjøre dem».

Kunstformidlingen til LIAF har som vist over handlet om å bruke rommene i byen til å kommunisere kunsten og skape steder, men også å skape møter mellom mennesker ved hjelp av kunstprosjekt. En annen formidlingsform som er viktig for LIAF, er å skape møter med kunsten for barn og unge.

8.6 Kunstformidling for barn og unge

Kunstforeningen i Svolvær pekte som nevnt tidligere på synergier mellom lokalsamfunnet og kunstnere, men også andre kulturtilbud som vokste frem organisk i kommunen. Samtidig peker representanten for kunstforeningen på skolenes rolle i en samlet kunstformidling:

> Og så har vi også vært velsigna med noen fantastiske lærere og skoler som har vært interessert i å formidle og bidra. […] Vi har jo ei [som er] aktiv, som hadde årlige musicals som var basert på frivillige. Og til disse musicals, så lagde vi såkalt barnekunstutstilling der vi inviterte alle skoleklassene i kommunen pluss naboene i Hadsel, […] til å sende inn, å lage bilder som illustrerte ting knytta til den musicalen [utover 1990- og 2000-tallet]. […] Det var kjempeviktig for å få ungene, spesielt, både til å bruke huset og til å føle at de faktisk ble tatt litt på alvor. Det var også en kjempesuksess i masse år.[29]

28 Intervju med to kuratorer for LIAF 2019 16.09.2021.

29 Intervju med representant for kunstforeningen 15.09.2021.

Denne tilnærmingen har LIAF tatt med seg videre. I spørsmål om LIAF sin rolle for Lofoten, peker lederen for NNKS på at LIAF skal gi et bidrag til å gi regionen impulser og kontakter og muligheter: «Vår overordna ambisjon er å videreføre en tradisjon om at det er kunstnere til stede i Lofoten. Vi jobber mye med barn og unge i forbindelse med LIAF. De unge som kommer ut av grunnskolen i Vågan, har nok opplevd mer samtidskunst enn mange andre i Norge, vi jobber tett med skolen.»[30]

Den formidlingsansvarlige i NNKS/LIAF forteller at hun har utviklet en måte å jobbe på der barn og unge får møte kunstnere, med et grunnleggende fokus på prosess og læring heller enn at de skal møte «fin kunst».[31] De jobbet tidlig med Svolvær skole, som hadde lang tradisjon for å jobbe godt med kunst- og håndverksfaget; senere ble arbeidet knyttet til Den kulturelle skolesekken, som muliggjorde at alle barn fikk ta del. For LIAF sin del er målet at alle barn fra barnehage til videregående skole skal være på festivalen minst 8–10 ganger. For festivalen avholdt i 2019 er anslaget at 1723 barn og unge i 115 skoleklasser deltok på skoleomvisninger. Effekten av en aktiv formidling overfor barn og unge er ifølge den formidlingsansvarlige at «ungene som har vært der mye, har et mer åpent forhold til samtidskunst. De synes det er interessant og spennende, og de gleder seg til LIAF. De oppsøker utstillerne og drar med seg familien».

8.7 Kunstformidling mellom organisk og profesjonell utvikling

Utvikling av kulturtilbud i distriktene er gjerne organiske, de har oppstått ved hjelp av ildsjeler, frivillighet og samarbeid. Mangeårig ordfører i Vågan kommune mener at verdiene og synergiene skapt av ildsjeler utgjør skjøre, delikate strukturer i tynt befolkede områder slik som Lofoten:

> Vi bor jo i ei steinrøys, så når det først har vært mulig å skape noe i ei steinrøys, da skal man vokte seg meget vel før man begynner å flytte på noen steiner. I Oslo og Bergen og større plasser kan man jo rive sund ting, og det gror opp like fort […]. Det meste som er skapt i steinura, er jo ikke skapt på grunn av, men på tross av … For det skal egentlig ikke gå an å få noe til å gro der. Og da er det som

30 Intervju med daglig leder NNKS 26.06.2021.

31 Intervju med formidlingsansvarlig 23.09.2021.

> regel unike personer eller en unik sammensetning av flere personer […]. Her i Lofoten kan vi jo flyte på naturen, og lyset og en del slike eksterne faktorer som i hvert fall gjør det enklere for dem og mer attraktivt å finne på noe her enn i mange andre steinrøyser.[32]

Politikeren mener den største utfordringen i kommunen er befolkningsstagnasjon. Han mener kunststrukturene, med LIAF inkludert, er viktig for attraktivitet, og at festivalen bidrar til at Vågan er «på Norgestoppen» i antall utøvende kunstnere. At kunstnere og kuratorer velger å bli i mange år, er positive effekter. Han peker på at de som kommer på grunn av LIAF, og som velger å fortsette sin kunstkarriere på stedet, er viktig i små kommuner. Små saker som dette får større betydning, også for det lokale kulturlivet, er budskapet. Det er enda viktigere med langsiktighet og forutsigbarhet for kulturaktører i distriktene fordi det etter hans mening er færre aktører å søke støtte blant.

Betydningen av LIAF for en liten kommune som Vågan er også ifølge politikeren at det skapes friksjon, og at det er viktig at det skjer noe, at en utfordres i små lokalsamfunn:

> De installasjonene som er blitt lagd i forbindelse med LIAF, har jo medført tiårige diskusjoner og debatter, for eksempel den her berømte frysebagen. […] Det er rett og slett en kjølebag som en kunstner monterte på kaipromenaden i Svolvær. Og den ble jo sparka på havet tre ganger. Og nå er den flytta til Henningsvær, og der har den i hvert fall fått stå i fred siden den ble flyttet dit. Det er rett og slett en frysebag som er forlatt på kaikanten, sånn at man går jo og tar i den og liksom lurer på hvem som har glemt igjen den her frysebagen. Og så er den jo bolta fast etter alle kunstens regler. Og da lurer man bare på hva […] er det her for noe? Og da får man jo inntrykk av at det er … den kommer fra LIAF, og at det har vært en kunstner som har prøvd å si noe.[33]

Den formidlingsansvarlige for LIAF påpeker at visjonen er at det å gå på en samtidskunstutstilling skal være like naturlig som å gå på bibliotek, og at for å nå et slikt mål er formidlingsarbeidet helt sentralt. Ellers ville det vært

32 Intervju med politiker 17.09.2021.

33 Intervju med politiker 17.09.2021.

et lite publikum, forteller hun. Det aktive formidlingsarbeidet mot barn og unge er også verdsatt blant kunstnerne som har deltatt.[34]

Foreningsrepresentanten forfekter at kulturlivet er veldig personavhengig, også i kommunen:

> Vi har jo hatt sovende kultursjefer. Måtte jo nesten vekke dem når det var et arrangement. Så det er klart det betyr mye. Du må ha noen som er dedikert, og som på en måte også skjønner hvor viktig det er å ta vare på bredden. For kulturlivet må jo være bredt. Og det er jo det som skal gi oss trivsel og ny innsikt.[35]

Mye har ifølge representanten skjedd på bakgrunn av veldig sterkt frivillig engasjement. Samtidig er det en utfordring i lokalsamfunn at det politiske landskapet ikke nødvendigvis engasjerer seg i kulturpolitikk, i alle fall ikke den moderne kunsten. Det er også ifølge representanten vanskelig å få det lokale næringslivet på banen i regionen.

Kunstforeningen hadde et eget kunstnerisk råd, i hovedsak bestående av profesjonelle utøvere, som valgte ut kunstnere som skulle stille ut. Som han sier, var det viktig for foreningen å sikre kvalitet:

> Så det var viktig for oss, det. […] Av og til så klaffa det jo til med at vi fikk innkjøp fra både Kulturrådet og Nordnorsk Kunstmuseum på utstillinger. Og det syntes jo jeg var en fjær i hatten, fordi at vi hadde beholdt en bra kvalitet på den … Eller bra nivå på de utstillingene vi hadde.[36]

LIAF sin tredveårige utvikling, fra festivalen ble startet av amatører frem til i dag, er preget av en dreining fra det lokale til det internasjonale og fra det kortvarige festivaltypiske til en langvarig biennaleform. Som den formidlingsansvarlige sier: «Festivaltanken vår går jo mer og mer i retning av at du skal jobbe mer langsiktig og mer djupt.»[37] Samtidig peker lederen for kunstnerisk råd på at LIAF er en arena for eksperimentering, og at festivalsjangeren er en organisering som tillater nyskaping og stor frihet til utprøving:

---

34 Intervju med formidlingsansvarlig 23.09.2021.
35 Intervju med representant for kunstforeningen 15.09.2021.
36 Intervju med representant for kunstforeningen 15.09.2021.
37 Intervju med formidlingsansvarlig 23.09.2021.

> LIAF har hele veien hatt fokus på nyskaping og eksperimentering. LIAFs kunstneriske råd har sørget for kontinuitet i dette arbeidet, og et mantra har hele tiden vært å ikke fryse fast i et format, men hele tiden utfordre oss selv. Det er ikke alltid like lett å ha fokus på denne type arbeid i en administrasjon. Kunstnerisk råd har derfor vært en sentral drivkraft i dette arbeidet. LIAF har også etablert alliansen Occasional Groundworks sammen med kunstbiennalene EVA International [Irland] og Göteborg-biennalen, et nettverkssamarbeid med fokus på nytenking og kritisk refleksjon rundt den internasjonale biennalemodellen med tanke på forankret og bæredyktig infrastruktur for produksjon og formidling av samtidskunst. Både biennale- og festivalformatet er fleksible og tøyelige i sin «natur». Med denne friheten mener jeg det også følger et ansvar for nettopp å være i endring. En biennale som gjør det samme gang på gang, er ikke interessant lenger.[38]

Som vi har diskutert, eksperimenterer også LIAF med festivalformen i seg selv. Mens musikkfestivaler kanskje mer enn andre sjangerfestivaler har definert festivalen tidsmessig avgrenset til 2–5 dager, er kunstfestivalene, biennalene, i motsatt ende av skalaen mellom ti dager og tre måneder, men da kjennetegnet som festival ved å være arrangementsintensiv. LIAF 2019 strakk aktivitetene ut ytterligere i tid, nemlig over et helt år. LIAFs kunstneriske leder forteller at i nettverket Occasional Groundworks omtaler de det «mer som biennalesykluser, altså at når en biennale avsluttes, starter den neste».[39]

Spenningene vi ser i LIAF, handler først og fremst om målgrupper for kunstformidlingen. Arrangøren er en kunstforening som har nordnorske kunstnere som medlemmer, der festivalen kan utgjøre en infrastruktur for nettverk, samarbeid og inspirasjon. Det å nå ut med samtidskunst til et lokalt publikum krever som den formidlingsansvarlige sier, egne metoder og innsats.

Lofotens innbyggere har samtidig historisk hatt tettere samkvem med kunstnere, noe som har skapt en fortrolighet til kunstnere som kan være spesielt i denne regionen hvor fiske og jordbruk har vært hovednæringer. Som den formidlingsansvarlige for LIAF sier, «som barn, en av rollelekene vi drev med var å være kunstner». Kunstnertettheten er, som hun sier, fortsatt stor i forhold til andre steder i Nord-Norge, dermed er kanskje

38 Intervju med leder kunstnerisk råd 3.11.2021.

39 Intervju med leder kunstnerisk råd 3.11.2021.

også samtidskunsten mer kjent som uttrykksform. LIAF er her en viktig formidlings- og rekrutteringsarena ifølge lederen for det kunstneriske rådet. Arenaen skal inspirere folk i nord til å jobbe innenfor kunst, bli kuratorer og kunstnere. Hun har møtt flere som sier LIAF var deres første ordentlige møte med samtidskunst.[40]

En annen spenning festivalen opplever, og som kuratorene bak LIAF 2019, som begge jobber på Nord-Norsk Kunstsenter, problematiserer, er forholdet mellom festivalens kunstneriske frihet og hva potensielle ringvirkninger kan skape av føringer for den autonomien organisasjonen har hatt i sin utvikling:

> Man bruker ikke det potensialet som er i LIAF, som betyr at lokalt sett, så ser man kanskje ikke det som man gjerne ville sett om det hadde vært en større, europeisk, sentral by. Så her lar man egentlig den muligheten gå fra seg. Og det er veldig positivt for LIAF og positivt for kunsten, tror jeg, fordi da kan man fortsatt fokusere på det som er viktigst, som er kunst og publikum og kunstnerisk frihet – istedenfor på en eller annen måte å bli instrumentalisert og styrt med enda mer, kanskje, private […] sponsormidler og sånt.[41]

Kuratorene peker her på hvordan kulturledet by- og stedsutvikling har påvirket kultur- institusjoner og arrangementer, som skaper en friksjon mellom autonomi og synergi, eller en instrumentalisering som begrenser handlingsrommet til aktørene. Arrangement slik som Europeisk Kulturhovedstad gis som et eksempel:

> Bodø 2024 er jo en slags festival variant av, altså, omfattende stedsutvikling og profilering som også kan være ganske vanskelig å ha kontroll på som en mindre aktør, men også som en synlig, etablert, internasjonal som LIAF er, så kan det også være vanskelig å ha kontroll på hvordan en blir, ja, brukt der.[42]

Det er i denne sammenheng den offentlige støtten som prioriterer kriteriet kunstnerisk kvalitet blir sentral, for festivaler som LIAF:

---

40 Intervju med leder kunstnerisk råd 3.11.2021.

41 Intervju med to kuratorer for LIAF 2019 16.09.2021.

42 Intervju med to kuratorer for LIAF 2019 16.09.2021.

> Ja, og det har jo litt med LIAF sin karakter [å gjøre]. [D]et er ikke en spektakulær festival … Eller, det har jo noen spektakulære momenter òg, for så vidt, men sammenlignet med musikkfestivaler eller […] andre kunstfestivaler, som for eksempel Barents Spektakel, som jo kanskje er mer omfavna lokalt, fordi den har en helt annen karakter, mens LIAF er kanskje litt mer lavmælt og litt mer noe som foregår over lengre tid, [med] undersøkende kunstneriske prosesser som … kanskje ikke er så umiddelbart, alltid.[43]

LIAF kan som sitatet indikerer, fokusere på det kunstneriske innholdet og utvikle seg i tråd med kunstneriske ambisjoner om utforskende kunstneriske prosesser. Som kuratorene illustrerer, kan det også være spørsmål om hvordan kulturpolitikk og kunstformidling trer sammen.

8.8 Avslutning

I dette kapittelet har vi diskutert festivalers geografiske betydning for kunstformidling, fra det lokale til det internasjonale, og hvilke hensyn som brynes mellom kulturpolitiske og kunstfaglige mål gjennom en nærlesing av LIAF.

Fleksibiliteten som festivalformen har, kan føre til en mer geografisk distribuert kunstformidlingsarena (Bjerkås, 2002). I dette kapittelet har vi fulgt LIAFs ferd fra dens lokale betydning ved etablering til dens internasjonale utveksling i dag. Vi finner at dens geografiske fokus er viktig både i nedslagsfelt og i kommunikasjon.

Det visuelle kunstfeltet har vært preget av en orientering mot et kunstfaglig publikum og marked, og dets utøvere har hatt utfordringer med å nå et bredere publikum (Rambøll, 2020, s. 20). Vi kan derfor si at nye perspektiver på kunstformidling, som en aktiv mediering av sosiale strukturer og perspektiver, er nødvendig. Kunstformidling har betrakterens opplevelser som siktemål og må derfor kontinuerlig fornyes og kritisk reflekteres over for at ikke publikums erfaring med og opplevelse av kunst skal disiplineres eller konvensjoner reproduseres (Myrvold & Mørland, 2019, s. 10–11).

«Å styrke formidlingen slik at den profesjonelle kunsten når et større publikum og får en tydeligere plass i samfunnet», er ved siden av å styrke

43 Intervju med to kuratorer for LIAF 2019 16.09.2021.

kvaliteten og mangfoldet innen kunsten Kulturrådets formål for tilskuddsområdet for visuell kunst. I kapittelet viser vi hvordan festivalformen kan gi muligheter for kunstens utbrytning fra institusjonens konserverende tilbøyelighet, spesielt når det gjelder nye former for kunstformidling.

Vi viser i kapittelet hvordan LIAF skaper en internasjonal arena for det regionale kunstfeltet i Nord-Norge, og hvordan festivalen etterstreber å formidle kunsten til et større publikum. Biennaler kan også bidra til kunstformidling som når flere og andre grupper gjennom en mer oppsøkende form: LIAF 2019 tok prosjekter ut i Lofotens lokalsamfunn og skapte en større interaksjon med innbyggerne ved å skape møteplasser gjennom kunsten. Festivalformatet tilrettelegger for denne formidlingsformen som er oppsøkende og aktiverende i motsetning til å invitere publikum til å besøke et visningsrom for kunst. Den andre aktiverende formidlingsformen LIAF benytter, er rettet mot barn og unge, som festivalen har et målrettet fokus mot. Samtidig ser vi i kapittelet spenningene som ligger i formidling av samtidskunst, når ulike målgrupper skal nås samtidig.

Samtidskunst kan oppleves som vanskelig tilgjengelig og vanskelig å formidle. LIAF søker, som kapittelet viser, både å plassere seg på det internasjonale samtidskunstkartet med det bransjetreff festivalen utgjør, og gjennom stedsspesifikke formidlingsformer og målrettede program for å treffe regionens innbyggere. Spenningene vi ser i LIAF, handler først og fremst om tilgjengelighet og målgrupper. Arrangøren er en kunstforening som har nordnorske kunstnere som medlemmer, der festivalen tilbyr en infrastruktur for nettverk, samarbeid og inspirasjon for denne målgruppen. Å nå ut med samtidskunst til et lokalt publikum krever incitament til å følge opp kulturpolitiske mål gjennom nye former for kunstformidling, som festivalorganisering tilrettelegger for.

Referanser

Bjerkås, S. (2002). Makt og organisasjon i norsk kunstliv: Internasjonale impulser og nasjonale endringstendenser. I S. Bjerkås (Red.), *Kulturpolitikk og forskningsformidling: Bd. 3: Kultur – produksjon, distribusjon og konsum* (s. 69–84). Program for kulturstudier, Norges forskningsråd.

Hyvönen, J. (2020). Brottsplats Lofoten: Konflikten mellan land och hav är en skön konst framkallad av dunkla drifter och fantasier. *Vagant, 1*, 18–24.

Ingvoll Pedersen, S., Østby Haaland, T. & Wiström, A. (2015). *Festivalen som ikke ville synke: Kunstfestivalen i Lofoten 1991–2013*. Nordnorsk kunstnersenter. Hentet fra https://info.liaf.no

Lindtner, S. & Bjørgan, J. (2020). Tilskuddsordning for litteraturformidling og den litterære offentligheten. I L. Halvorsen, A. Neple & P. Bjerke (Red.), *Logikker i strid: Kulturrådets virkemidler på litteraturfeltet* (s. 420–462). Fagbokforlaget.

Mangset, P., Håkonsen, L. & Stavrum, H. (2017). Festivalboom eller kulturpolitisk ønskedrøm? Om festivalisering og kommunal kulturøkonomi *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift, 20*(1–2), 71–89.

Myrvold, C.B. & Mørland, G.E. (2019). Innledning. Kunstformidlingens nye mulighetsrom. I C.B. Myrvold & G.E. Mørland (Red.), *Kunstformidling: Fra verk til betrakter* (s. 9–21). Pax.

Nordnorsk kunstsenter – LIAF (2020). *Virksomhet 2019*. Rapport til Norsk Kulturråd.

Rambøll (2020). *Kartleggingsrapport: Det visuelle kunstfeltets marked- og næringspotensial*. https://www.kulturradet.no/documents/10157/b953a962-252f-45b4-a5d1-d04adf429908

Solhjell, D. (2001). *Formidler og formidlet: En teori om kunstformidlingens praksis*. Universitetsforlaget.

Kapittel 9

Pandemiens påvirkning på festivalene

Kjetil Klette-Bøhler

9.1 Innledning

Fokus for dette kapitelet er å analysere pandemiens påvirkning på festivalfeltet med hovedvekt på analyse av dybdeintervjuer med festivalledere. En rekke studier og utredninger har vist hvordan pandemien og nedstengingen har påvirket kulturlivet (se for eksempel, Grünfeld mfl., 2020; Gran mfl., 2020; Berge mfl., 2021). Disse studiene har hovedsakelig vært spørreundersøkelser. Dette kapittelet supplerer eksisterende forskning på feltet ved å analysere ti kvalitative dybdeintervjuer samt survey-data fra en spørreundersøkelse som utforsket hvordan pandemien har påvirket festivaler som mottar tilskudd fra Kulturrådet (for mer om spørreundersøkelsen, se kapittel 1 og kapittel 6). Åtte av intervjuene var med festivalsjefer fra følgende norske festivaler: Riddu Riđđu, Stoppested Verden, Kongsberg Jazzfestival, Oslo World, Litteraturfestivalen på Lillehammer, Notodden Blues, Lofoten International Art Fetival (LIAF) og Øyafestivalen. I tillegg har jeg intervjuet styreleder og publikum ved Riddu Riđđu. Alle intervjuene var basert på en felles intervjueguide, og deler av spørsmålene var åpne og utforsket pandemiens korttids- og langtidskonsekvenser for festivalene (for mer om metodiske grep, se kapittel 1). Intervjuene var eksplorative i karakter. Analyse av kvalitative dybdeintervjuer gir en dypere forståelse av mekanismer og årsaksforhold knyttet til pandemiens virkninger på kulturlivet. Tolkning av kvalitative intervjuer kan gi komplementær kunnskap om pandemiens ringvirkninger for festivalfeltet ved å løfte frem og analysere festivalledernes subjektive perspektiver og erfaringer. Ambisjonen med kapittelet er å gi en empirisk analyse av pandemiens ulike og heterogene

virkninger for norske festivaler. Før jeg analyserer de empiriske dataene, gir jeg en kort gjennomgang av eksisterende undersøkelser og utredninger på feltet i Norge.

9.2 Hva vet vi om pandemiens påvirkning på festivaler og kulturlivet?

I rapporten *Gjenoppbygging av kultursektoren* (Bekeng-Flemmen, 2021), som ble utarbeidet i samarbeid mellom Kulturrådet og Norsk Filminstitutt, fokuserer forfatteren på hvordan pandemien har påvirket publikumsgrunnlaget i kultursektoren med utgangspunkt i en spørreundersøkelse som ble sendt ut til publikum ved 41 norske institusjoner. Et hovedfunn i studien er at publikum forventer å komme tilbake, og det er grunn til optimisme da mange savner ulike kulturelle aktiviteter. Flesteparten av de spurte rapporterte om at de ønsket å delta i flere fysiske arrangementer. Dette var særlig fremtredende blant de unge respondentene. I rapporten *Koronasituasjonen, kunst og kulturfeltet og Kulturfondet* (Kulturrådet, 2021a) beskrives de ulike grepene Kulturrådet har gjort i møte med pandemien. Rapporten beskriver blant annet hvordan Kulturrådet i mars 2020 satte av «30 millioner til en ekstraordinær utlysning av midler som skulle tildeles raskere enn de øvrige ordningene» (Kulturrådet, 2021a, s. 3). Målet var å bidra til nyskaping og tilpasning av eksisterende produksjoner og formidlingsaktiviteter i kulturlivet innenfor eksisterende smittevernstiltak. Rapporten beskriver videre hvordan regjeringen har bevilget store «ekstraordinære midler til ulike koronatiltak på Kulturdepartementets budsjett» (ibid.) med en totalramme på ca. 10 milliarder. I rapporten *Kunstnere og koronapandemien* (Kleppe & Askvik, 2021) beskriver Bård Kleppe og Tanja Askvik funn fra en spørreundersøkelse om lønn og arbeidsvilkår blant kunstnere under koronapandemien. Undersøkelsen fokuserer særlig på hvordan arbeidstiden til kunstnerne har endret seg under pandemien, og hvordan pandemien har påvirket kunstneres inntekt. I tillegg diskuterer de hvordan ulike kunstnere har opplevd pandemien og hvilke støtteordninger de benytter seg av (Kleppe & Askvik, 2021, s. 5). Funn fra studien viser at de fleste kunstnere har hatt en liten inntektsnedgang som følge av pandemien (Kleppe & Askvik, 2021, s. 22–35). Det var likevel store kjønnsforskjeller. Forfatterne skriver: «Mens kvinnelige musikere har hatt en inntektsnedgang i kunstneriske inntekter på 24 500, har tilsvarende nedgang for menn vært nesten 70 000» (Kleppe & Askvik, 2021, s. 56). I tillegg var det store forskjeller mellom de ulike kunstartene og de ulike regionene.

Det er også viktig å merke at deler av inntektstapet ble kompensert for via en økning i stipender (Kleppe & Askvik, 2021, s. 40). Flesteparten av kunstnerne ga også uttrykk for stor bekymring som følge av pandemien, og mange opplevde at pandemien hadde påvirket dem negativt mentalt. Andelen som var påvirket negativt, var høyere blant kvinner enn menn. I rapporten *Kartlegging av kommunale og fylkeskommunale tiltak rettet mot kultursektoren for å avbøte konsekvensene av koronapandemien* (Rambøll, 2021) gjennomgår forfatterne en rekke ulike tiltak kommunene og fylkeskommunene har gjort for å stimulere kultursektoren under pandemien. De finner at litt over halvparten av kommunene har iverksatt virkemidler. Til sammenligning hadde alle fylkeskommunene iverksatt tiltak, og det var flere av kommunene på Østlandet og Vestlandet som hadde iverksatt tiltak enn i Nord-Norge og Midt-Norge. Flesteparten av dem som ikke hadde satt i gang tiltak, refererte til manglende ressurser som en årsak. Hovedparten av kommunene hadde ikke planer om å utvikle tiltak. Det tiltaket som ble hyppigst benyttet av kommunene, var at de hadde unnlatt å kreve tilbake utbetalte midler til tross for avlysninger. I rapporten *Kunnskapsinnhenting og foreløpige funn Gjenoppbygging av kultursektoren* (Kulturrådet, 2021b) gjør forfatterne et litteraturstudium av ulike tiltak knyttet til gjenoppbygging i kultursektoren og går gjennom en rekke studier og rapporter på feltet. I Kulturrådets *Årsrapportering for musikk* (2020a) beskriver de hvordan pandemien har skapt «uforutsigbarhet, avlysninger, utsettelser og omlegging av prosjekter og planer» innen musikkfeltet (Kulturrådet, 2020a, s. 4). Lignende beskrivelser finner vi i Kulturrådets *Årsrapport for scenekunst* (Kulturrådet, 2020b), og pandemien førte til «avbrutte produksjonsperioder, avlysninger av spilleperioder og alternative formidlingsstrategier» (Kulturrådet, 2020a, s. 7). I rapporten *Spørreundersøkelse om endringer i kulturbruk etter covid-19-pandemien* sammenfatter Ipsos (2020) hvordan pandemien har endret folks bruk av kultur på ulike måter. Flesteparten av dem som deltok i undersøkelsen, ga uttrykk for at de savnet å gå på konsert (Ipsos, 2020, s. 4). En mindre andel av informantene svarte at de savnet å gå på kino og teater (ibid.). Andre rapporter har gjort komparative studier av hvordan pandemien har påvirket kultursektoren i de nordiske landene (Berge, Storm & Hylland, 2021), og noen har fokusert særlig på hvordan musikkbransjen er påvirket (Gran mfl., 2020). I tillegg beskriver rapporten *Et halvt år med koronakrise i kultursektoren* (Grünfeld mfl., 2020) hvordan kultursektoren er påvirket av nedstengingen og smittevernstiltak på ulike måter. Rapporten retter særlig fokus på hvordan pandemien har påvirket kunstnere og musikere økonomisk.

Samlet sett gir rapportene beskrevet over et viktig empirisk overblikk over hvordan kultursektoren i Norge har blitt påvirket av pandemien på

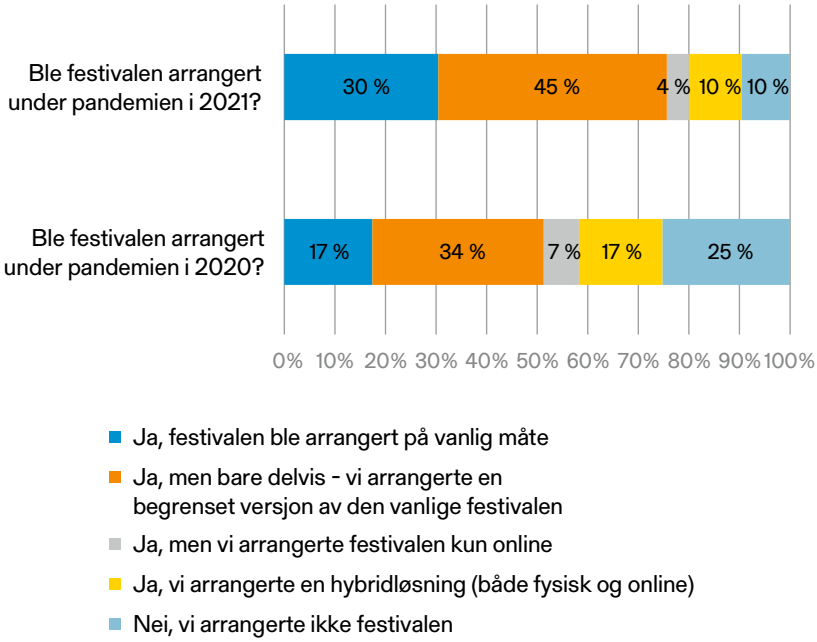
ulike måter. Internasjonal forskning på feltet peker på lignende funn fra studier i andre land (Adenle & Akande, 2020; Jeannotte, 2021; Kantor & Kubiczek, 2021; May mfl., 2021; Simamora, 2020). I tillegg har en rekke studier beskrevet hvordan festivaler har blitt påvirket ulikt i forskjellige nasjonale kontekster (Hanzlík & Mazierska, 2022; Oliviero & Giulia, 2021; Salti, 2020). Det er derimot få kvalitative dybdestudier av hvordan norske festivaler er påvirket av pandemien, og hvordan nedstengingen har påvirket festivalsjefenes fremtidsvisjoner og valg. Under retter jeg søkelys mot dette ved å analysere kvalitative intervjudata fra intervjuer med åtte festivalsjefer. Før jeg analyserer og tolker festivalsjefenes subjektive perspektiver, analyserer jeg survey-data fra spørreundersøkelsen (se mer i kapittel 6) med hovedvekt på hvordan pandemien påvirket festivalfeltet.

9.3 Pandemiens effekter på norske festivaler: funn fra spørreundersøkelsen

Et overaskende funn fra spørreundersøkelsen var at omtrent halvparten av informantene svarte at festivalen ble arrangert på vanlig måte eller i en begrenset versjon, selv om pandemien snudde opp ned på det meste i landet i 2020 (51 %, se figur 9.1). Selv om en relativt liten del hadde arrangert festivalen på vanlig måte (17 %, se figur 9.1), og nesten en tredjedel hadde arrangert en begrenset versjon av festivalen (34 %, se figur 9.1), vitner tallene om at flere festivaler hadde gjort proaktive grep under pandemien og arrangert festival mot alle odds. Dette illustreres ved at tre fjerdedeler av festivalene ble gjennomført i 2021, samt at over halvparten av festivalene ble gjennomført i 2020 (se figur 9.1). Kun en fjerdedel av informantene (25 %) rapporterte om at de ikke hadde arrangert festival i 2020, og i 2021 oppga kun 10 % av respondentene at de hadde avlyst festivalen (ibid.). Figur 9.1 kan illustrere dette.

Tallene i figur 9.1 viser at mange festivalsjefer var proaktive under pandemien og fant alternative måter å arrangere festival på trass i de omfattende smittevernstiltakene som ble iverksatt nasjonalt på grunn av pandemien (Klette-Bøhler, 2021, s. 225). En mulig grunn til at festivalsjefene prioriterte å fortsette festivalen på tross av pandemien, kan være knyttet til viktigheten av å drive med frivillig arbeid kontinuerlig, over tid (Branstad mfl., 2019; Tjora, 2013; 2016). I og med at festivalene i stor grad var basert på frivillighet og ildsjeler og ofte med et lokalt engasjement knyttet til konkrete estetiske praksiser, kan man tenke seg at det var viktig å opprettholde en viss kontinuitet på tross av utfordringene som pandemien

medførte (ibid.). Dette er i tråd med eksisterende forskning på betydningen av kontinuitet i ulike former for frivillig arbeid (Elstad, 2003; Kwak & Kim, 2009; Rogers & Anastasiadou, 2011). Flere festivalsjefer understreket betydningen av frivillig arbeid i de kvalitative dybdeintervjuene.

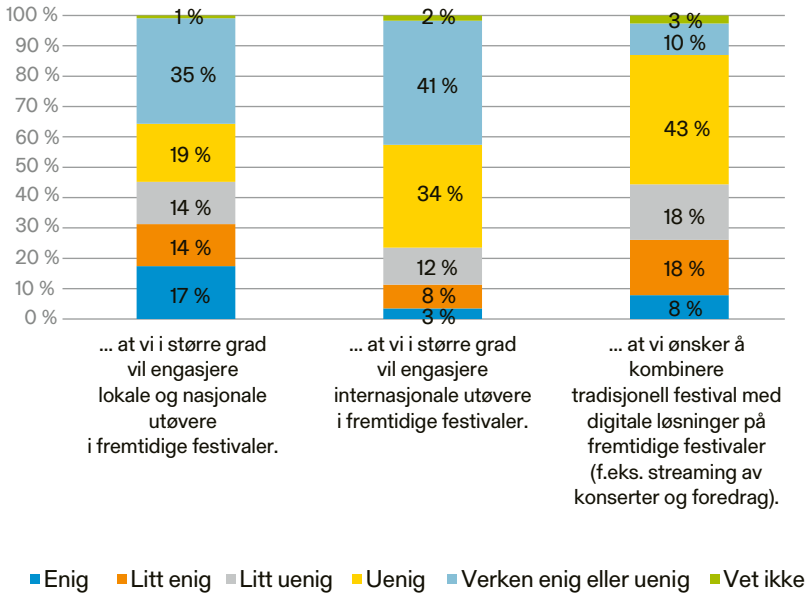


↘ **Figur 9.1** Ble festivalen arrangert under pandemien i 2021 og 2020? (N=115).

Da vi spurte festivalsjefene om pandemien har medført at de i større grad vil engasjere nasjonale, lokale eller internasjonale utøvere i fremtidige festivaler, svarte en stor andel av respondentene at dette var vanskelig å svare på (verken enig eller uenig i påstanden). Selv om mange var usikre på hvordan pandemien ville påvirke fremtidig booking av utøvere, var omtrent en tredjedel «enige» eller «litt enige» i at de fremover ville prioritere nasjonale fremfor internasjonale artister (31 % var enig eller litt enig i dette, og kun 11 % ville i større grad engasjere internasjonale artister, se figur 9.2). Følgende figur kan illustrere dette:

Et annet viktig funn som kommer frem i figur 9.2, var at bare en av fire festivalsjefer var enig eller litt enig i at de ønsket å videreføre digitale løsninger i fremtidige festivaler, som for eksempel strømming av konserter (26 %). Samtidig var over halvparten av informantene uenige i denne påstanden (61 %). Dette funnet er interessant og illustrerer hvordan pandemien har

skapt en viss «digital fatigue» (Klette-Bøhler & Huang, 2021) blant en rekke kulturarbeidere som er lei av å interagere på skjerm. Selv om mange var positive til digitale løsninger og strømming av konserter i starten av pandemien, finnes det undersøkelser og utredningsarbeid som tyder på at mange ønsker å komme tilbake til kulturaktiviteter offline (Bekeng-Flemmen, 2021). Dette kom også tydelig frem i dybdeintervjuene, og flere av festivalsjefene påpekte at både publikum og artister nå var lei av det digitale. Sandra Márjá West, festivalsjef ved Riddu Riđđu, uttalte: «Noe av det som er fint med å være på festival, er jo å være sammen, å være på konsert! Ikke være på internett eller sosiale medier. Det blir viktig å ta tilbake den festivalstemningen nå fremover. Vi har prøvd ut det digitale, og det er ikke det samme» (intervju med Sandra Márjá West, juni 2021). En rekke studier, både før og etter pandemien, har illustrert det samme og minnet oss om at både konserter, kunstutstillinger og festivaler av ulik art først og fremst har sin verdi som estetiske og kulturelle erfaringer ute blant folk. Etter å ha sammenfattet funn fra eksisterende kvantitative spørreundersøkelser retter vi nå fokus mot hvordan festivalsjefene opplevde pandemien.



↘ **Figur 9.2** Pandemiens innflytelse på fremtidige festivaler (N=115) Pandemien har medført … Svar i prosent.

9.4 Pandemien påvirket det frivillige engasjementet

Vi vet at frivillig arbeid er viktig for å drifte festival (Aagedal mfl., 2009; Laura Toraldo mfl., 2019; Love mfl., 2012; Thoroski & Greenhill, 2001; Tjora, 2013). Samtidig har en rekke studier vist at det er utfordrende å utvikle og videreføre frivillighetskulturer på festival over tid (Saleh & Wood, 1998; Smith & Lockstone, 2009). Et gjennomgående funn fra de kvalitative intervjuene var at mange festivalsjefer var bekymret over om pandemien ville påvirke det frivillige engasjementet rundt festivalene. «Nora» hadde vært fast publikum ved Riddu Riđđu i en årrekke og hadde tidligere jobbet på festivalen. Hun var bekymret for at pandemien ville true det frivillige engasjementet, og forklarte:

> I fjor var det kun barnefestival. I år var det festival, men veldig redusert. Det var omtrent 9000 her i 2019 og kun 500 i år [2021] på grunn av korona. For å holde kontinuiteten, slik at man ikke mister stab, så tror jeg det er veldig viktig at man holder driften i gang. Det er viktig at det blir festival. Hvis det går for lang tid, så tror jeg folk lett kan falle fra. […] Så det var veldig viktig at det ble festival i år. Hvis vi hadde hatt ett år til uten frivillige, så tror jeg kanskje vi hadde mista mange. Du må ha kontinuitet for å holde det oppe, slik at folk vil bidra. Det er jo veldig vanskelig med rekruttering, og hvis det frivillige faller bort, må man starte på nytt […]. Vi er ikke så mange her, og det er veldig vanskelig å få engasjert lokal ungdom. (Intervju med «Nora», publikum på Riddu Riđđu, juli 2021)

«Noras» beskrivelse fant gjenklang i flere andre intervjuer. Mange var bekymret for at pandemien hadde påvirket det frivillige engasjement og arbeidet rundt festivalen. Ifølge Mocci Ryen, leder ved festivalen Stoppested Verden, kunne fraværet av frivillige føre til viktig kompetanseflukt og mindre mangfold. Hun forklarte:

> Det største problemet nå, etter pandemien, er kompetanseflukt. Stab og mennesker som arbeidet her som frivillige, og som var veldig viktige for driften og ikke minst programinnholdet, de er ikke her lenger. Så jeg er veldig usikker på hvordan 2022 og fremtiden blir. […] Vår festival krever veldig mye arbeid med henhold til rigg og infrastruktur siden vi er utendørs, i en park og uten strøm. Vi baserer driften primært på frivillighet og har ingen faste ansatte.

> […] Vår festival handler om å skape møteplasser for kulturelt mangfold, derfor utvikler vi også mye av programinnhold i samarbeid med ildsjeler og kulturforeninger og organisasjoner fra mer enn 18 ulike land. Alt fra Kurdistan til Filippinene. På et dialogmøte vi arrangerte i høst [2021], var foreningene veldig tydelige på at deres ulike miljøer er blitt mer isolerte under pandemien. De har mistet kontakten med hverandre. Et av de viktigste kontaktpunktene for dem var Stoppested Verden. Det var her de samarbeidet, feiret og formidlet egen kultur. Og når den ble borte, så ble et veldig viktig samlingspunkt borte for dem. […] Nedstengingen får en del emosjonelle og mentale konsekvenser, tror jeg, det at man ikke har hatt møteplasser der man er blitt sett og hørt. Våre 14 år med inkluderingsarbeid ble plutselig redusert til 2 år med ekskludering grunnet pandemien. Jeg er veldig spent på neste gang vi kan ha en ordinær festival, hvilket publikum kommer? De som var 12 år for 2 år siden, de er nå 14. Det skjer veldig mye blant barn og unge på 2 år, enten du er 4, 8, 12 eller 16 år. (Intervju med Mocci Ryen, leder Stoppested Verden, desember 2021)

Ryens refleksjoner er viktige da Stoppested Verden er gratis og primært drevet av frivillig arbeid fra ulike kulturorganisasjoner fra forskjellige land. Festivalen har vært et viktig møtested for ulike kulturer og hvor barn og unge kunne lære om kunst, musikk og kultur fra ulike steder i verden. Ifølge Ryen kunne fraværet av festival under pandemien true de etablerte fellesskapene som var etablert rundt festivalen. I og med at Stoppested Verden jobbet tett sammen med kulturforeninger og organisasjoner fra mer enn 18 forskjellige land og var en viktig møteplass for disse, fryktet Ryen at fraværet av festival kunne ha mer omfattende sosiale konsekvenser. Uten festival var fellesskapene truet. En annen utfordring Ryen tar opp, er knyttet til barn, da festivalen primært retter seg mot barn og unge. Vi vet at både barn og ungdom har blitt mer isolerte under pandemien, og at dette har hatt store kostnader for mange, særlig når det gjelder sosiale fellesskap (Bakken & Osnes, 2021; Klette-Bøhler, 2021; Klette-Bøhler & Huang, 2021; Ulset mfl., 2021). Vi vet også at to år er mye i et barns liv, og at det kan være utfordrende å skape nye fellesskap etter at etablerte frivillighetskulturer er borte. Samtidig er sosiale fellesskap og frivillighet helt sentralt for å drifte festival over tid. I lys av dette etterlyste Bente Ovedie Skogvang, styreleder ved Riddu Riđđu, mer støtte slik at man kunne finansiere flere stillinger:

> Det forplanter seg jo hvis vi ikke greier å rekruttere nok frivillige. […] I år var det kun 175 frivillige, og mange turte ikke komme på

> grunn av pandemien. Vi skulle gjerne hatt større forutsigbarhet for å drifte festivalen. Det er mye utskifting. Mange søker seg videre til andre jobber da de er i midlertidige stillinger på prosjektbasert støtte. Det er lite forutsigbart å jobbe på festival. […] Vi skulle gjerne hatt flere stillinger, både midlertidige og faste, og flere frivillige slik at vi kunne sikre driften av festivalen over tid, særlig nå under korona. (Intervju med Bente Ovedie Skogvang, styreleder Riddu Riđđu, august 2021)

Ovedie Skogvangs beskrivelse er relevant for flere. Tall fra spørreundersøkelsen tyder på at flesteparten av de festivalene som mottok støtte, hadde ingen eller en til to fulltidsansatte og et knippe ansatte i midlertidige stillinger. Samtidig rapporterte de om å ha mange frivillige. En rekke studier har også vist at festivaler ofte oppstår som et resultat av frivillig arbeid (Aagedal mfl., 2009; Jæger & Mykletun, 2009; Pedersen & Viken, 2016; Tjora, 2013). «Nora», som hadde vært publikum på Riddu Riđđu i over tjue år, beskrev hvordan festivalen først og fremst hadde utviklet seg via frivillig arbeid:

> Riddu starta jo på en måte med frivillig engasjement, og vi begynte med Riddu før mobilen kom. Så vi ringte jo liksom til butikken her nede og sa «hvis Henrik kommer inn, så send opp med ham 2 pakker smør», ikke sant. Vi holdt på sånn der. […] Vi kjørte jo som tullinger rundt hele kommunen, og så til Tromsø 3 ganger om dagen. Så det var et himla styr. Og så fikk vi mobil, da ble det litt lettere, for da kunne vi ringe hverandre. (Intervju med «Nora», publikum på Riddu Riđđu, juli 2021)

Frivillig arbeid er viktig for å utvikle og videreføre festivaler og bidrar samtidig til at mennesker investerer tid i festivalen og deltar i fellesskap. Dette har igjen ringvirkninger for folks erfaring av stedsidentitet (Curcio-Nagy & Curcio, 2004; Delbosc, 2008; Duffy, 2005). Pandemien har satt mye av dette på prøve. Derfor blir det viktig at hele kulturfeltet jobber systematisk for å gjenopprette de ulike frivillighetskulturene som bidro til opprettelsen av festivalene i utgangspunktet etter pandemien. For å gjøre dette kan det være interessant å studere hvordan frivillighetskulturer har endret seg på ulike områder i det norske samfunnet, da en rekke organisasjoner og deler av norsk samfunnsliv er påvirket på lignende måter de siste to årene. Det kan også være nyttig med komparative internasjonale studier av hva som muliggjør og hindrer frivillig arbeid i ulike kontekster i kjølvannet av pandemien (for eksempel knyttet til festivalarbeid og ungdomsarbeid).

Har pandemien skremt vekk publikum? Og hva med sponsorer?

En annen bekymring var knyttet til rekruttering av fremtidig publikum. Ragnhild Menes, leder ved Kongsberg Jazzfestival, beskrev det slik:

> I likhet med alle andre kulturaktører så er jeg veldig nervøs for hvordan publikums adferd blir påvirket. Jeg tror absolutt at når vi kommer til sommeren 2022, så vil folk være klare for å gå på festival så sant ting har åpnet opp igjen. Men det er jo ikke sikkert vi kan regne med en like stor oppslutning som før. Det er liksom umulig å si. […] Vi har jo ganske mange godt voksne publikummere. Det er kanskje den publikumsgruppa som jeg er mest engstelig for hvordan kommer til å reagere i 2022. Kommer de til å være klare til å kjøpe billetter igjen? Og hvis mange i den litt eldre gruppa sitter litt på gjerdet sommeren 2022, så kommer det til å ha store konsekvenser for oss økonomisk. (Intervju med Ragnhild Menes, leder Kongsberg Jazzfestival, desember 2021)

På samme måte som frivillighet trues av pandemi, kan også etablerte publikumskulturer bli påvirket, da det å gå på festival er noe mange gjør sammen (Jepson mfl., 2019; Packer & Ballantyne, 2011; Pitts, 2005). Dette er reflektert i en rekke studier og ble også påpekt av lederen for litteraturfestivalen på Lillehammer, Marit Borkenhagen, som uttalte:

> Det er stor usikkerhet der vi er nå, midt i en pandemi, hvordan vil publikum agere når vi en dag kommer ut? Det er en bekymring vi deler med hele kulturfeltet. Det er mye som tyder på at publikum er litt tilbakeholdne med å komme tilbake på kulturscenene, og det er jo helt forståelig at det kan ta litt tid før folk kjenner seg trygge igjen og får tilbake vanene de hadde før pandemien. Det er stor spenning knyttet til hvor lang tid det vil ta før vi er tilbake på det nivået vi var før pandemien, og det vil ha mye å si for inntektene. For litteraturfestivalen sin del er litt over ti prosent av inntektene billettinntekter, så det er viktig, men enda mer avgjørende for større musikkfestivaler. (Intervju med Marit Borkenhagen, leder for litteraturfestivalen på Lillehammer, desember 2021)

Selv om de fleste festivalsjefene var bekymret for publikumsutviklingen, hadde dette mer å si for store festivaler med høy omsetning. Det var spesielt

viktig for festivaler som ikke mottok støtte, og som hadde budsjettert med høye billettinntekter, som for eksempel Øyafestivalen. Lederen for Øyafestivalen, Tonje Kaada, beskrev det slik:

> Pandemien har definitivt påvirket oss i veldig stor grad. To år uten festival. To år uten å møte publikummet vårt. To år uten å ha aktiviteter med sponsorer, og hvor det har vært vanskelig å inngå nye sponsorsamarbeid. To år hvor artistene begynner å bli lei av å bli rebooka og rebooka. Det er veldig mye usikkerhet. (Intervju med Tonje Kaada, leder for Øyafestivalen, desember 2021)

For Øyafestivalen var bortfallet av billettinntekter og publikum en stor utfordring i og med at de primært var en kommersiell festival som ikke lenger mottok støtte fra Kulturrådet. Det var også vanskeligere å inngå nye sponsoravtaler og booke artister. Lederen for Kongsberg Jazzfestival delte lignende bekymringer og uttalte:

> Vi ser også at det er mye mer krevende å få inn sponsorinntekter nå under pandemien. Det er mer krevende å jobbe opp mot sponsorer fordi noen er preget av pandemien selv, og mange har kanskje vært gjennom permitteringer og så videre. Mens andre er mer usikre på hvordan de skal være med og støtte opp mot kulturlivet nå, fordi det er så mye usikkerhet. Så jeg opplever at den sponsorøkonomien også har blitt veldig mye mer usikker. […] Og så ser vi at det er en sterk økning i kostnader på mange ting. Økte kostnader på tekniske leveranser og mye av det vi må kjøpe inn, er blitt dyrere. Alt fra maskinleie til sceneteknikk. (Intervju med Ragnhild Menes, leder Kongsberg Jazzfestival, desember 2021)

En rekke studier har understreket at det er utfordrende å rekruttere sponsorer til kulturarrangementer i kjølvannet av pandemien (Kantor & Kubiczek, 2021; Kloskowski & Kwiatkowski, 2021; Maynard, 2021; Van Winkle & Kullman, 2021). Dette henger sammen med usikkerhet knyttet til fremtidig publikum da mange sponsorer støtter festivaler som en del av markedsføringen sin. Men, som Menes påpeker, er mangelen på sponsorer også et resultat av utfordrende tider for deler av næringslivet. Flere bedrifter har ikke lenger de samme finansielle ressursene til rådighet til å støtte kulturlivet.

«Pandemien har lært oss at å drive festival er 'risikosport'»

Sitatet over var lederen av Øyafestivalen, Tonje Kaada, sitt svar da vi spurte om pandemiens effekter. Kaada hadde blitt mer bevisst på all den økonomiske risikoen som fulgte med det å drive festival. Hun forklarte:

> Vi var midt i en strategiprosess i 2019 og hadde konkludert med at det å drive festival er ekstremt risikofylt. En risikosport. […] Så mista vi først støtten fra Kulturrådet. Så kom pandemien. Så ble vi avlyst i 2020. En myndighetspålagt avlysning, som det vel heter. I 2021, så måtte vi òg avlyse festivalen, men da arrangerte vi en minivariant med 1000 publikum per dag. […] Det å drive utendørsfestival i Norge er jo ganske risikofylt. Og nå har det vist seg at det kan komme pandemier m.m. (Intervju med Tonje Kaada, leder for Øyafestivalen, desember 2021)

Selv om Øyafestivalen har hatt stort overskudd flere år, var Kaada smertelig klar over at det også var veldig stor risiko knyttet til det å drive festival. Flere lignende store festivaler har tross alt gått konkurs (for eksempel Hove-festivalen og Qvart-festivalen). I tillegg hadde pandemien tydeliggjort andre risikofaktorer som få festivaler var forberedt på. Lederen av Kongsberg Jazzfestival, Ragnhild Menes, hadde gjort seg lignende tanker og uttalte:

> Og så har vi lært mye om risiko ved å drive festival. Vi tenker mye rundt det med risikoprofil. Det kommer til å være krevende i årene som kommer. Det er risiko knyttet til hvordan man tenker økonomisk og kommersielt. En av målsettingene med store konserter som trekker mye publikum, er jo faktisk at de gir oss økonomiske muskler slik at vi kan lage et større, bedre og mer offensivt jazzprogram. Men det er jo også på disse konsertene at vi har den største risikoprofilen. Hvis man først bommer på noen av de store konsertene, så blir jo også det økonomiske tapet mye større. Så nå, etter pandemien, er jo spørsmålet: Hvor mye risiko tør man egentlig å planlegge for? Kanskje vi må gå litt ned på den kommersielle virksomheten vår, fordi der ligger også den største risikoen? Men det betyr jo også at man kanskje må gå ned på noe av jazzprogrammet, ikke sant? Alt henger sammen. I tillegg er det slitasje på alle oss som jobber her. Selv det å lage mindre arrangementer under korona krever mye administrasjon og smittevernhensyn hele veien. Det er så mye usikkerhet hele

> veien. (Intervju med Ragnhild Menes, leder Kongsberg Jazzfestival, desember 2021)

Alle festivaler må forholde seg til en rekke ulike former for risiko. Vil publikum komme i år? Blir det fint vær? Må vi avlyse noen av våre største trekkplastre? Og, mer nylig, vil pandemien vare, eller kommer det en ny pandemi? Risikovurderinger som dette er en sentral del av en festivalleders hverdag.

Reiserestriksjoner skapte nye utfordringer: Kuratorer kunne ikke reise til festivalene

Pandemiens reiserestriksjoner hadde også skapt ulike utfordringer for forskjellige festivaler og ulike kunstfelt. For Lofoten International Arts Festival (heretter LIAF), medførte det utfordringer for kuratorene. Lederen for LIAF, Svein Ingvoll, beskrev det slik:

> Vi har hatt en del utfordringer knyttet til at kuratorer ikke har fått reist hit. Men vi har to kuratorer nå som har jobbet kunstnerisk på digitale plattformer. Vi har på en måte en parallell plan. Vi jobber mer mot det digitale. Økonomisk er vi ganske heldige, vi er ikke direkte rammet av pandemien. Det går ikke utover våre budsjetter direkte. Vi har begynt å tenkte mer på verdier knyttet til bærekraft. Vi var på en måte inne i et spor relatert til dette. Men det er en del utfordringer. Mye usikkerhet. (Intervju med Svein Ingvoll, leder for Lofoten International Arts Festival, LIAF, august 2021)

For LIAF var lærdommen fra pandemien todelt. På den ene siden hadde det vært positivt da de hadde begynt å bruke nye digitale virkemidler og tenkte nytt med henhold til bærekraft. På den andre siden innebar det stor usikkerhet. Pandemien gjorde det både vanskelig å arrangere festival og skapte utfordringer knyttet til å rekruttere kuratorer på grunn av reiserestriksjoner. Oslo World opplevde lignende utfordringer, og lederen for festivalen, Alexandra Archetti, uttalte:

> Det er klart at pandemien har tatt vekk bevegelsesfriheten som vi er veldig avhengig av. Vi må jo få folk til Norge fra hvor som helst i verden. Det ble jo revet fra oss i 2020. Jeg håper at det blir gjort endringer i innreisereglene i 2022 som gjør at man anerkjenner vaksinepass utenfor EU. Det er en av de tingene som vi slet med, særlig i fjor [2021]. Vi visste at det kom til å være mulig å invitere

> artister fra flere ulike land, men vi lærte etter hvert at det var vanskelig å få inn artister utenfor Europa. Det har vært en kjempeutfordring for oss. […] Samtidig fikk det oss til å tenke nytt, og året før [i 2020] hadde vi en fin festival som hovedsakelig besto av norske artister med minoritetsbakgrunn. Det var vellykket. Men som festival er jo Oslo World avhengig av å kunne få folk fra ulike steder i verden til Oslo. (Intervju med Alexandra Archetti, leder for Oslo World, januar 2022)

For Oslo World skapte reiserestriksjonene omfattende utfordringer i og med at festivalen er en verdensmusikkfestival, hvor man vanligvis kan høre musikk fra ulike steder i verden. Dette gjenspeiles også i Oslo World sin kulturpolitiske historie, da festivalen sprang ut av Kulturdepartementets og Rikskonsertenes økende fokus på mangfold og globalisering i kulturfeltet på 90-tallet. Festivalen har også jobbet aktivt med en rekke ulike ambassader for å skape nye kontaktflater internasjonalt gjennom musikk og kultur. Summen av dette medførte at reiserestriksjonene gjorde det utfordrende å arrangere festival. Likevel var Oslo World proaktiv under pandemien og arrangerte en festival i 2020 hvor en rekke musikere og kunstnere med minoritetsbakgrunn, og som var bosatt i Norge, var med. Dette illustrerer at pandemien også skapte nye muligheter og fikk festivalledere til å tenke annerledes.

«Kanskje pandemien har vært bra for oss, på noen områder?»

Sitatet over var Jostein Forsberg, leder for Notodden Blues, sitt svar da vi spurte om pandemiens konsekvenser. Ifølge Jostein hadde pandemien fått han til å tenke nytt på en rekke områder. Han forklarte:

> Jeg tenker at pandemien kanskje har vært bra for oss, på noen områder. Vi har måttet tenke annerledes. Vi har måttet lære oss nye ting og trekke til oss nye former for kunnskap som vi har behov for. Og vi har fått inn yngre folk i apparatet som kan hjelpe oss med digital kunstproduksjon. Slik har vi knyttet til oss en ny aldersgruppe. Vi har fått inkludert folk som har stått litt utafor og ikke vært inkludert i festivalen, som for eksempel ungdom. Via det digitale arbeidet har vi blitt betydningsfulle for ungdom helt ned i 16- og 17-årsalderen. Det var vi ikke før. Og de har fått et nærere forhold til oss. […] Det er viktig at vi tar dette med oss videre. (Intervju med Jostein Forsberg, leder Notodden Blues, august 2021)

Forsbergs refleksjoner er interessante. En rekke studier har vist at digitale verktøy og medier, som for eksempel økt bruk av sosiale medier, er effektivt for å rekruttere yngre målgrupper til festivaler og kulturlivet generelt (Danielsen & Kjus, 2019; Hudson & Hudson, 2013; Kjus, 2018; Kjus & Danielsen, 2014; Laurell & Björner, 2018). Økt bruk av sosiale medier og digital teknologi under pandemien kan dermed, potensielt, ha vært med på å gjøre Notodden Blues, og en rekke andre festivaler, mer relevante for yngre aldersgrupper. Dette er viktig da flere av dybdeintervjuene med festivalsjefene understrekte at en utfordring ved dagens festivaler var knyttet til å rekruttere unge. En rekke festivaler ble etablert via frivillig arbeid blant unge ildsjeler på 90-tallet, for eksempel Notodden Blues og Riddu Riđđu, og ifølge styreleder ved Riddu Riđđu, Bente Ovedie Skogvang, var det en stor utfordring å gi dagens ungdom og unge voksne et eierskap til festivalen. Hun uttalte: «Vi må hele tiden jobbe med å gjøre festivalen relevant for dagens unge, unge voksne, på samme måte som den var del av vårt liv da ungdommene starta den» (Intervju med Ovedie Skogvang, august 2021). En rekke studier har påpekt lignende utfordringer, og ifølge festivalsjefen ved Notodden Blues kunne deler av den digitale omstillingen Notodden Blues var med på, som en konsekvens av pandemien, bidra til å gjøre festivalen mer relevant for unge. Lederen for Kongsberg Jazzfestival, Ragnhild Menes, hadde gjort en lignende erfaring, men fokuserte mer på hvordan pandemien hadde gjort festivalen flinkere til å bruke nyere teknologi. Hun uttalte:

> Internt i organisasjonen har vi lært veldig mye mer av å jobbe digitalt. Det har gjort det enklere å koordinere det store frivillige apparatet. Alle våre frivillige gruppeledere sitter overalt og koordinerer. Og vi har lært hvordan man i større grad kan gjøre festivalen mer demokratisk ved å få inn flere stemmer underveis, året rundt, fordi man er mer tilgjengelig digitalt – det er jo en kjempefordel som vi utnytter mye mer og sikkert kommer til å bruke mer fremover. (Intervju med Ragnhild Menes, leder for Kongsberg Jazzfestival, desember 2021)

Menes og Forsbergs refleksjoner er interessante. De illustrerer hvordan pandemien kan ha satt fortgang i allerede eksisterende prosesser knyttet til teknologisk omstilling. I og med at unge voksne og ungdom er storbrukere av sosiale medier, kan dette være et sentralt verktøy for å rekruttere yngre og mer publikum fremover.

Pandemien bidro til mer klimavennlig festivaldrift: ny scene med kortreist materiale

En annen uventet positiv effekt av pandemien var at den bidro til mer lokalt samarbeid med næringslivet og økt fokus på bruk av kortreist materiale med hensyn til bygging av scener og lignende. Bente Ovedie Skogvang, styreleder ved Riddu Riđđu, beskrev det slik:

> Riddu var veldig viktig for det lokale næringslivets arbeid under pandemien. Det skapte arbeidsplasser med å bygge den nye scenen. Da vi bestemte oss for å bygge helt ny scene i 2020, vant et entreprenørfirma som jobber med tre og bygg og har tilhørighet i kommunen, anbudet. Vi ville at materialet skulle være kortreist og klimavennlig og samtidig være tett knyttet til bygda og kommunen. Dette var en implisitt konsekvens av pandemien. Vi begynte å tenke nytt og enda mer på bærekraft. (Intervju med Ovedie Skogvang, styreleder Riddu Riđđu, september 2021)

↘ **Bilde 9.1** Bilde av ny scene på Riddu Riđđu, juli 2021. Foto av Kjetil Klette-Bøhler

Bilde 9.1 viser bilde av den nye scenen som var bygget av et lokalt tømmerfirma, og som besto av tømmer fra lokalområdet. Vi vet at store deler av både næringslivet og festivallivet ble hardt rammet av pandemien, og

Ovedie Skogvangs fokus på tettere samarbeid med det lokale næringslivet, ved at de valgte å bygge scenen med tømmer fra området, kan være et eksempel på hvordan pandemien kan bidra til mer lokalt samarbeid. En rekke studier har vist at samhold blir sterkere under pandemier og andre krisetider (Anderson, 2012; Aldrich & Meyer, 2015; Das & Singh, 1995; Pelling, 2012). Det kan tenkes at pandemien utgjorde en felles krise for festivaler og næringslivet som, potensielt, bidro til mer samarbeid.

Pandemien har lært oss litt om verdien av konserter og festival

Et gjennomgående funn fra de kvalitative intervjuene var at mange ble mer bevisst på verdien av festival. Selv om strømming og digitale løsninger kunne være en viktig støtte for noen, ville det aldri kunne gjenskape festivalstemningen og følelsen av å gå på konsert på festival. Ranghild Menes beskrev det slik:

> Vi kommer helt sikkert til å gjøre noe med strømming fremover. Samtidig synes jeg at pandemien også har lært oss litt om verdien av livekonserter. Jeg synes ikke det er så interessant med streaming for strømmingens skyld. Da må det virkelig ha en positiv effekt. Du må være trygg på at det er noe som når ut til mange. Jeg synes ikke alltid de reine konsertstreamene er så interessante i seg selv. Jeg har ikke fått en aha-opplevelse om at streaming er liksom fremtiden. Det tror jeg ingen i festivalen har fått. Isteden har vi blitt mer bevisste på verdien av festival, samt å gå på konsert. (Intervju med Ragnhild Menes, leder for Kongsberg Jazzfestival, desember 2021)

Lederen for Riddu Riđđu, Sandra Márjá West, var enda tydeligere. Da jeg spurte henne om de ville videreføre strømming av digitale konserter fremover, svarte hun:

> Nei. Vi er veldig lei av digitale konserter. Du får ikke formidla festivalopplevelsen digitalt. Å være på festival handler jo om å gå ut av ditt vanlige liv, for en kort periode. Ut av hverdagen. Utenfor vanlige normer og regler for hvordan man kan oppføre seg og være sammen. […] Dessuten har det vært fallende interesse for de digitale konsertene. Jo mer man jobber på skjerm, dess mindre interessert blir man i den skjermen. Vi trenger å være sammen, ikke bare på en skjerm. Det er jo ikke bare det som foregår på scenen. Det er også møte mellom publikum og kunstnere. Møte mellom publikum

> og organisasjonslivet, møter med ulike deler av det samiske. Det er veldig mange samtaler som foregår ved de bålene som inspirerer til en rekke forskjellige ting. Og det er viktig fordi det er så få samiske arenaer hvor man kan diskutere og tematisere dette. (Intervju med Sandra Márjá West, leder for Riddu Riđđu, juni 2021)

West og Menes sine beskrivelser fant gjenklang i de øvrige intervjuene. Selv om noen var positive til å videreføre deler av det digitale festivalarbeidet, var det stor enighet om at digital festival ikke kunne erstatte vanlig festival. Dette støtter en rekke studier som har påpekt at det å oppleve kunst og musikk på festival har en unik egenverdi knyttet til den sosiale konteksten det inngår i (Lee, 2016; Packer & Ballantyne, 2011). Selv om digital tilstedeværelse kan være en del av dette, da folk ofte poster erfaringer på sosiale medier som SnapChat, WhatsApp og Facebook via mobilen (Danielsen & Kjus, 2019), er festivalopplevelsen først og fremst knyttet til det å være sammen på fest og på konsert.

Pandemien skapte også innovasjon og kreativt festivalarbeid

Selv om alle var enige om at festivaler ikke kunne reproduseres digitalt, var det likevel flere som hadde lært noe nytt under pandemien ved å bruke teknologi på nye måter. Et eksempel var hvordan Oslo World utviklet et digitalt *Map of the World*, hvor deltagere kunne lytte til musikken som skulle vært spilt på en rekke ulike festivaler internasjonalt. Lederen for Oslo World, Alexandra Archetti, beskrev det slik:

> Siden vi har en såpass stabil stab, og har hatt det ganske lenge, så har vi ganske god kompetanse og oversikt slik at når pandemien traff for fullt i mars 2020, så kunne vi snu oss rundt å lage *Map of the World*. Det ble en veldig stor suksess. Det starta egentlig ved at jeg og en kollega begynte å diskutere på hjemmekontoret: «Hva gjør vi nå? Alle festivalene vi skulle dra til og samarbeide med, er avlyst.» […] Og så sa vi, la oss lage et digitalt verdenskart, et festivalkart, som gjør at publikum kan «dra på festival» i 2020 og høre bookernes spillelister og hva som skulle vært spilt på de ulike festivalene i verden.[1] Vi mailet 50 festivaler i første omgang. Alle var med. Og

1 https://www.osloworld.no/en/news/2020/oslo-world-kartlegger-festivalverden (besøkt 24.01.2023).

> så fikk vi en programmerer til å sette opp en side. Vi lagde SoundCloud-lister og så videre. Det ble en kjempesuksess, og vi ble kåret til den beste radiokanalen av *The Guardian* under pandemien i fjor. Det var ikke meningen. Vi hadde ingen planer om å lage radiokanal. Men det ble en nettside, som du kan gå inn på og høre musikk fra de ulike festivalene. Det er 150 festivaler fra hele verden som er der nå. For å få det til måtte vi omdisponere deler av budsjettet, og det har vært mulig fordi vi har en utrolig sterk administrasjon. (Intervju med Alexandra Archetti, leder for Oslo World, januar 2022)

Map of the World illustrerer at pandemier og kriser også kan inspirere til innovasjon og kreativt arbeid. En rekke andre festivaler hadde gjort lignende grep, og ved Riddu Riđđu hadde en av dem som skulle være hovedattraksjon på festivalen i 2020, Emil Kárlsen, fått lov til å omdisponere midlene slik at han kunne spille inn nytt album isteden. Under et intervju med Kaálsen på Riddu Riđđu forklarte han oss at denne innspillingen hadde gitt karrieren et løft, og han var dypt takknemlig for hvordan festivalen hadde bidratt til at han kunne utvikle seg som musiker.

9.5 Konklusjon

Fokuset for dette kapitelet var å analysere pandemiens påvirkning på festivalfeltet med hovedvekt på analyse av dybdeintervjuer med festivalledere. For å kontekstualisere disse funnene diskuterte jeg også eksisterende forskning og utredningsarbeid på feltet, samt funn fra spørreundersøkelsen relatert til pandemiens påvirkning (se kapittel 1 og kapittel 6). Litteraturgjennomgangen viser at pandemien har hatt omfattende påvirkning på festivalfeltet. En rekke festivaler ble arrangert digitalt eller via hybride løsninger i 2020 og 2021. Flere måtte også avlyse festivalen disse årene. Selv om ulike kompensasjonsordninger til festivalene og til kulturlivet generelt har vært med på å begrense skadene av pandemien, gir festivallederne uttrykk for at de fortsatt er bekymret for mulige langtidskonsekvenser. Dette kan oppsummeres i tre hovedfunn. For det første rammet pandemien det frivillige engasjementet rundt festivalene. Engasjering av frivillige var sentralt for alle festivalene, og mange var bekymret for at pandemien har endret etablerte frivillighetskulturer, og at det ville bli vanskelig å rekruttere frivillige fremover. For det andre medførte pandemiens reiserestriksjoner konkrete utfordringer for ulike festivaler, og særlig for internasjonalt orienterte festivaler, da det gjorde at kuratorer, musikere og

kunstnere ikke kunne reise til festivalene, samtidig som det var vanskelig med internasjonalt samarbeid. Et tredje funn var knyttet til usikkerhet og bekymring for økonomien og fremtidens festivalpublikum. Mange festivalledere var bekymret for om de ville greie å rekruttere publikum fremover, og om deler av festivalkulturen hadde blitt endret eller borte. De var særlig bekymret for rekrutteringen av unge i og med at mange festivaler hadde et kjernepublikum med en relativt høy gjennomsnittsalder.

Flere av informantene beskrev samtidig at pandemien hadde hatt flere utilsiktede positive konsekvenser, da de hadde blitt «tvunget» til å tenkte nytt når det gjaldt digitale løsninger og tilstedeværelse på sosiale medier. En annen positiv effekt var at reiserestriksjoner som følge av pandemien i visse tilfeller hadde bidratt til mer samarbeid med lokalsamfunnet og fokus på ulike kortreiste løsninger som var mer bærekraftig. Selv om en del utilsiktede positive konsekvenser kom ut av pandemien, har likevel effektene hovedsakelig vært negative, og mange var bekymret for potensielle langtidseffekter av pandemien med tanke på publikum, frivillighet og festivalkultur.

Referanser

Adenle, J.O. & Akande, A. (2020). The artists in pandemic, pandemic in arts: Artistic responses to the ripples of Covid-19 in Nigeria. *KIU Journal of Humanities, 5*(3), 237–247.

Aldrich, D.P. & Meyer, M.A. (2015). Social capital and community resilience. *American Behavioral Scientist, 59*(2), 254–269.

Andersson, M., Jacobsen, C.M., Rogstad, J. & Vestel, V. (Red.) (2012). *Kritiske hendelser – nye stemmer: Politisk engasjement og transnasjonal orientering i det nye Norge*. Universitetsforlaget.

Bakken, A. & Osnes, S.M. (2021). *Ung i Oslo 2021. 5. til 7. trinn*. NOVA-rapport 10/2021.

Bekeng-Flemmen, H. (Red.) (2021). *Gjenoppbygging av kultursektoren*. Delrapport. Norsk Kulturråd. https://www.kulturradet.no/documents/10157/c83ed661-7ab8-4e29-96b1-429e347b2644

Berge, O.K., Storm, H. & Hylland, O.M. (2021). *Covid-19-pandemiens effekter på kultursektoren i de nordiske landene* (TF-rapport 617). Telemarksforsking. https://www.telemarksforsking.no/publikasjoner/covid-19-pandemiens-effekter-pa-kultursektoren-i-de-nordiske-landene/3818/

Branstad, A. (2019). Musikkfestivaler og frivillig arbeid. I E. Kristiansen, T. Dille & B.A. Solem (Red.), *Eventledelse: En forskningsbasert antologi* (s. 144–159). Scandinavian University Press (Universitetsforlaget).

Curcio-Nagy, L.A. & Curcio, L.A. (2004). *The great festivals of colonial Mexico City: Performing power and identity*. UNM Press.

Danielsen, A. & Kjus, Y. (2019). The mediated festival: Live music as trigger of streaming and social media engagement. *Convergence, 25*(4), 714–734.

Das, V. & Singh, B. (1995). *Critical events: An anthropological perspective on contemporary India (Vol. 7)*. Oxford University Press Delhi.

Delbosc, A.R. (2008). Social identity as a motivator in cultural festivals. *Visitor Studies, 11*(1), 3–15.

Duffy, M. (2005). Performing identity within a multicultural framework. *Social & Cultural Geography, 6*(5), 677–692.

Elstad, B. (2003). Continuance commitment and reasons to quit: A study of volunteers at a jazz festival. *Event Management, 8*(2), 99–108.

Gran, A.-B., Kristensen, L.-B.K., Molde, A., Hagen, A.N. & Booth, P. (2020). *Krise og kreativitet i musikkbransjen – koronapandemien 2020*. BI: Centre for Creative Industries. https://www.musikkindustrien.no/wp-content/uploads/2021/10/krise-og-kreativitet-i-musikkbransjen-koronarapport-mir-2020.pdf

Grünfeld, L., Westberg, N., Guldvik, M., Stokke, O., Scheffer, M., Gaustad, T. & Gran, A. (2020). *Et halvt år med koronakrise i kultursektoren*. Menon-publikasjon nr. 131/2020. Kulturrådet.

Hanzlík, J. & Mazierska, E. (2022). Eastern European film festivals: Streaming through the covid-19 pandemic. *Studies in Eastern European Cinema, 13*(1), 38–55.

Hudson, S. & Hudson, R. (2013). Engaging with consumers using social media: A case study of music festivals. *International Journal of Event and Festival Management*.

Ipsos (2020). *Spørreundersøkelse om endringer i kulturbruk etter covid-19-pandemien*. Rapport Kulturrådet.

Jeannotte, M.S. (2021). When the gigs are gone: Valuing arts, culture and media in the COVID-19 pandemic. *Social Sciences & Humanities Open, 3*(1), 100097.

Jepson, A., Stadler, R. & Spencer, N. (2019). Making positive family memories together and improving quality-of-life through thick sociality and bonding at local community festivals and events. *Tourism Management, 75*, 34–50.

Jæger, K. & Mykletun, R.J. (2009). The Finnmark festival map. *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism, 9*, 327–348.

Kantor, A. & Kubiczek, J. (2021). Polish culture in the face of the COVID-19 pandemic crisis. *Journal of Risk and Financial Management, 14*(4), 181.

Kjus, Y. (2018). *Live and recorded: Music experience in the digital millennium*. Springer.

Kjus, Y. & Danielsen, A. (2014). Live islands in the seas of recordings: The music experience of visitors at the Øya Festival. *Popular Music and Society, 37*(5), 660–679.

Kleppe, B. & Askvik, T. (2021). *Kunstnerne og koronapandemien*. Rapport Kulturrådet. https://www.kulturradet.no/documents/10157/e88d7f8e-acc1-438d-ace4-7583d912c0db

Klette-Bøhler, K. (2021). Home-schooling for children with disabilities during the pandemic: A study of digital-, musical- and socio-economic conversion factors. *Education in the North 28*(3), 221–248.

Klette-Bøhler, K. & Huang, L. (2021). *Hvordan har ungdom, ungdomskultur og ungdomsarbeid blitt påvirket av pandemien?* NOVA.

Kloskowski, D. & Kwiatkowski, G. (2021). Events and festivals in times of uncertainty. *European Research Studies, 24*(2B), 469–487.

Kulturrådet (2020a). *Norsk kulturfond – årsoppsummering musikk 2020*. Rapport Kulturrådet.

Kulturrådet (2020b). *Norsk kulturfonds årsrapport på scenekunstområdet 2020*. Rapport Kulturrådet.

Kulturrådet (2021a). *Koronasituasjonen, kunst- og kulturfeltet i Norsk kulturfond 2020–2021*. Rapport Kulturrådet. https://www.kulturradet.no/documents/10157/b9256465-bc62-40b1-a960-ee6c6998bd85

Kulturrådet (2021b). *Kunnskapsinnhenting og foreløpige funn: Gjenoppbygging av kultursektoren*. Rapport Kulturrådet. https://www.kulturradet.no/documents/10157/526ab99e-e853-4a0c-80c5-87711d0ebf76

Kwak, S.-Y. & Kim, Y.-T. (2009). Volunteer management of the Hi Seoul Festival. *International Journal of Contents, 5*(3), 98–106.

Laura Toraldo, M., Islam, G. & Mangia, G. (2019). Serving time: Volunteer work, liminality and the uses of meaningfulness at music festivals. *Journal of Management Studies*, *56*(3), 617–654.

Laurell, C. & Björner, E. (2018). Digital festival engagement: On the interplay between festivals, place brands, and social media. *Event Management, 22*(4), 527–540.

Lee, T. (2016). Being there, taking place: Ethnography at the film festival. I *Film Festivals* (s. 140–155). Routledge.

Levang, L.E., Bye, T.A., Hirrich, A., Røkkum, N.H.A., Torp, T.U. & Tjora, A. (2017). Musikkfestivalens kollektive effervesens. *Tidsskrift for samfunnsforskning, 58*(1), 62–83.

Love, G.W., Sherman, K. & Olding, R. (2012). Will they stay or will they go? A study of volunteer retention at film/music festivals in the Southwest United States. *Event Management, 16*(4), 269–281.

May, T., Warran, K., Burton, A. & Fancourt, D. (2021). Socioeconomic and psychosocial adversities experienced by freelancers working in the UK cultural sector during the COVID-19 pandemic: A qualitative study. *Frontiers in Psychology, 12*, 672694–672694.

Maynard, J.V.C. (2021). *Virtual Music Festival Blueprint*. Creative Studies Graduate Student Master's Projects. 333.

Ponte di Pino, O. & Alonzo, G. (2021). Italian cultural festivals: The post-pandemic stake. *Economia della Cultura, 1*, 113–122.

Packer, J. & Ballantyne, J. (2011). The impact of music festival attendance on young people's psychological and social well-being. *Psychology of Music, 39*(2), 164–181.

Pedersen, P. & Viken, A. (2016). Globalized reinvention of indigenuity. The riddu riđđu festival as a tool for ethnic negotiation of place. I A. Viken (Red.), *Place reinvention* (s. 183–202). Routledge.

Pelling, M. (2012). *The vulnerability of cities: Natural disasters and social resilience*. Routledge.

Pitts, S.E. (2005). What makes an audience? Investigating the roles and experiences of listeners at a chamber music festival. *Music and Letters, 86*(2), 257–269.

Rambøll (2021). *Kartlegging av kommunale og fylkeskommunale tiltak rettet mot kultursektoren for å avbøte konsekvensene av koronapandemien*. Rapport skrevet for Kulturrådet. https://www.kulturradet.no/documents/10157/98af9e1d-54ec-4e9b-96a2-a88563463b58

Rogers, P. & Anastasiadou, C. (2011). Community involvement in festivals: Exploring ways of increasing local participation. *Event Management, 15*(4), 387–399.

Saleh, F. & Wood, C. (1998). Motives of volunteers in multicultural events: The case of Saskatoon Folkfest. *Festival Management and Event Tourism, 5*(1–2), 59–70.

Salti, R. (2020). Do not go gentle into that good night: Film festivals, pandemic, aftermath. *Film Quarterly, 74*(1), 88–96.

Simamora, R.M. (2020). The challenges of online learning during the COVID-19 pandemic: An essay analysis of performing arts education students. *Studies in Learning and Teaching, 1*(2), 86–103.

Smith, K.A. & Lockstone, L. (2009). Involving and keeping event volunteers: Management insights from cultural festivals. I T. Baum, M. Derry & C. Hanlon (Red.), *People and work in events and conventions: A research perspective* (s. 154–167). CABI.

Thoroski, C. & Greenhill, P. (2001). Putting a price on culture: ethnic organisations, volunteers, and the marketing of multiculturaly festivals. *Ethnologies, 23*(1), 189–209.

Tjora, A. (2013). *Festival! Mellom rølp, kultur og næring*. Cappelen Damm Akademisk.

Tjora, A. (2016). The social rhythm of the rock music festival. *Popular Music, 35*(1), 64–83.

Ulset, V.S., Bakken, A. & von Soest, T. (2021). Ungdoms opplevelser av konsekvenser av pandemien etter ett år med covid-19-restriksjoner. *Tidsskrift for Den norske legeforening, 141*(13), 1264–1270.

Van Winkle, C.M. & Kullman, S. (2021). Remaking the festival business model during a pandemic. *Event Management, 26*(6), 1335–1350.

Aagedal, O., Egeland, H. & Villa, M. (2009). *Lokalt kulturliv i endring*. Norsk kulturråd / Fagbokforlaget.

Del 3

Oppsummering, utfordringer og forslag

Kapittel 10

Kulturpolitikk og festivaler

Marianne Takle, Erik Henningsen, Kjetil Klette-Bøhler, Heidi Bergsli, Jan Sverre Knudsen, Therese Dokken og Karl Ingar Kittelsen Røberg

10.1 Generelle funn

Denne rapporten drøfter om Kulturrådets tilskuddsordninger til festivaler fungerer etter hensikten som kunst- og kulturpolitisk virkemiddel. Det sentrale spørsmålet vi reiser, er: *I hvilken grad og hvordan fører tilskuddet til festivalene til oppnåelse av sentrale mål og intensjoner i norsk kulturpolitikk og Kulturrådets virksomhet?*

For å belyse dette har vi valgt to ulike tilnærminger. Den ene tilnærmingen tar utgangspunkt i forvaltningen av tilskuddsordningene til festivaler. Den andre tar utgangspunkt i festivalarrangørenes og publikums iverksetting av og tilpasning til tilskuddsordningene. I følgende avsnitt oppsummerer vi hovedfunn i undersøkelsene.

Første hovedfunn: pragmatisk tilpasning

Det første hovedfunnet er at Kulturrådets forvaltningspraksis er preget av en pragmatisk tilpasning til et sammensatt og mangfoldig landskap av festivaler. Festivaler er et svært sammensatt fenomen. Faglitteraturen om festivaler viser ikke bare hvilken sentral rolle de har inntatt i norsk kulturliv de senere år, men også hvor mangfoldige de er. Kulturrådet har gjennom sine tilskuddsordninger i stor grad tilpasset seg dette mangfoldet. Våre undersøkelser viser at Kulturrådet har hatt en kontinuerlig justering av tilskuddsordningene som omfatter festivaler det seneste tiåret. Disse

endringene har i stor grad vært tilpasset særegenhetene ved de enkelte fagområdene i Kulturrådet. Dette vitner om at Kulturrådet står for en pragmatisk tilpasning til utfordringene på hvert fagområde, i dialog med sentrale aktører på områdene.

I tråd med dette har vi også drøftet at Kulturrådet legger til grunn et åpent festivalbegrep som gjenspeiler det kulturelle fenomenets karakter. Dette innebærer at den administrative kategorien festival har blitt etablert gjennom praksis, har skiftet over tid, er uklart avgrenset og varierer fra område til område. En konsekvens av dette er at det administrative festivalbegrepet vanskelig lar seg fange. Dette øker kompleksiteten i en jungel av tilskuddsordninger som den enkelte festivalarrangør skal forstå for å kunne søke. Samtidig representerer det uklare festivalbegrepet Kulturrådets kontinuerlige tilpasninger til utfordringene på feltet. Dette kan ha vært en nødvendig praksis for å tilpasse tilskuddsordningene til behovene på de enkelte fagområdene. Man kan likevel spørre om Kulturrådet burde utarbeide en mer detaljert beskrivelse av hva de mener med ordet festival, og eventuelt lage undergrupper av ulike festivaler. Videre kunne man laget tilskuddsordninger som utelukkende omfatter festivaler.

Andre hovedfunn: økende institusjonalisering

Det andre hovedfunnet er at vi ser en økende grad av institusjonalisering av Kulturrådets tilskudd til festivaler, selv om denne ikke er helt ny. Dette kan se ut til å stå i motsetning til funnet om en pragmatisk, kontinuerlig tilpasning til det enkelte området, men vi vil argumentere for at det ikke nødvendigvis er slik. Det er i stor grad de samme festivalene som mottar tilskudd fra år til år. I sine måldokumenter legger Kulturrådet stor vekt på fleksibilitet og nyskaping, men samtidig er det et sterkt behov både hos festivalarrangørene og hos Kulturrådet for å sørge for forutsigbarhet. I svært mange sammenhenger ser det ut til at i balansen mellom fleksibilitet og forutsigbarhet legges det mest vekt på det siste. Dette peker i retning av en institusjonalisering.

Kulturrådets kollegiale organ og fagutvalg fatter beslutninger om hvem som skal få tilskudd til festivaler, fordi beslutningene skal være skjønnsbaserte og tas på grunnlag av kunstfaglig kompetanse. Dette var også en viktig grunn til at de tidligere knutepunktfestivalene ble overført fra statsbudsjettet til Kulturrådet (og Norsk kulturfond) i 2016. De ble dermed underlagt kvalitetsvurderinger hvert år på lik linje med andre sammenlignbare festivaler. Intensjonen den gangen var at det skulle skje en utjevning av tilskuddene til festivalene, som skulle stå på lik linje i konkurransen om midler. Dette har ikke skjedd. En årsak ser ut til å være

motstridende signaler fra Stortinget, som både ønsker et nasjonalt nettverk av festivaler og at de samtidig skal konkurrere om de samme midlene. En annen årsak kan ligge i Kulturrådets forvaltning av tilskuddene til festivaler. Den ser ut til å være preget av tette bånd mellom festivalarrangører, det kollegiale rådet og fagutvalg og fagadminstrasjonen i Kulturrådet, som fungerer som sekretariat for fagutvalgene. Det kollegiale rådet og fagutvalgene kommer stort sett fra kunst- og kulturfeltet, er utnevnt på grunnlag av sin kompetanse på feltet og kjenner sine områder svært godt. Dette skaper grunnlag for den pragmatiske tilpasningen vi trakk frem ovenfor, men kan samtidig gi grunnlag for en institusjonalisering ved at de samme festivalene mottar tilskudd. Det kan også innebære at visse kunstfelt og estetiske uttrykk blir prioritert over andre. Til tross for at vi finner tette bånd, ser vi også at Kulturrådet er bevisst i skillet mellom tette bånd som er egnet til å svekke habilitet og kunnskap som brukes til å vurdere søknader, slik også Eivind Smith drøfter i et notat fra 2000.

Festivalarrangørene uttrykker et sterkt ønske om forutsigbar finansiering. For dem som mottar tilskudd, er dette helt klart nødvendig for å planlegge og organisere festivaler. I våre undersøkelser har vi funnet at arrangørkompetanse er avgjørende for å motta tilskudd. Vi har også sett at det er utfordrende for mange å finne frem i mylderet av tilskuddsordninger og kriterier for hvem som kan søke. Søkere som ikke har mottatt tilskudd, er spesielt kritiske til det de ser som et ugjennomsiktig og uklart grunnlag for tildelinger. De uttrykker et ønske om å få en mer grundig tilbakemelding på søknadene sine, og mange velger å ikke søke igjen fordi søknadsskriving er ressurskrevende. Funn fra spørreundersøkelsen som ble sendt ut til festivalledere, og fra kvalitative dybdeintervjuer med festivalsjefer viser at flere festivalsjefer opplever at dagens støtteordninger til festivaler marginaliserer og favoriserer spesifikke kunst- og kulturuttrykk.

Tredje hovedfunn: konkurrerende kvalitetsbegreper

Det tredje hovedfunnet er knyttet til kvalitetsbegrepene som ligger til grunn for beslutninger slik som tildelinger. Både innad i Kulturrådet og blant festivalarrangørene har vi sett tydelige forskjeller i hva de legger i begrepet kvalitet. Som ramme for våre undersøkelser har vi gått ut fra et klassisk skille mellom en type mål–middel rasjonalitet og en verdibasert rasjonalitet, som er beskrevet i kapittel 1. Selv om den første er sentral i Kulturrådets hensikt med tilskudd til festivaler og den andre er typisk for festivaler, skjer det en sammenblanding av dem i de fleste vurderingsprosesser. Vi har observert en kontinuerlig diskusjon om kvalitetsbegrepet på alle nivåer.

I våre undersøkelser av festivaler har vi i hovedsak funnet to hovedposisjoner. Den ene legger vekt på kvalitet ut fra kunstneriske vurderinger kombinert med gjennomføringsevne, profesjonalitet og arrangørkompetanse. Andre hensyn blir det vi kan kalle tilleggsdimensjoner, som kulturpolitiske mål slik som mangfold, stedsutvikling, bredde og geografisk spredning. Den andre posisjonen sidestiller kunst- og kulturfaglige verdier med kulturpolitiske mål. Disse regnes ikke som tilleggsdimensjoner, men sidestilles med kunstfaglige vurderinger i et felles sett av likestilte mål. Skillet ligger i at den første posisjonen opererer med et klart hierarki mellom de to typene prosesser.

Vi har ikke funnet et klart skille mellom hvem som opererer med den første eller den andre posisjonen. Det vi har sett, er at det er tendenser til at festivalarrangørene opererer med den første posisjonen når de søker om midler fra Kulturrådet. De opererer med et hierarki hvor kunstneriske vurderinger er viktigst. Mange av dem legger samtidig vekt på dimensjoner som fellesskap og stedstilhørighet for sin egen del når de arrangerer festivaler. En annen tendens er at Kulturrådet i økende grad går inn for å sidestille kunst- og kulturfaglige verdier med kulturpolitiske mål. Istedenfor å snakke om kunstfaglig kompetanse går noen over til å snakke om faglig kompetanse. Dette er imidlertid ikke entydig.

Våre undersøkelser viser at Kulturrådets kollegiale organ og fagutvalg i hovedsak må komme frem til en samlet vurdering, som i praksis betyr at de inntar den andre posisjonen. Dette er antakelig nødvendig for å legitimere det kollegiale rådets og fagutvalgenes eksistens. Kulturinstitusjoner i Norge har behov for å legitimere sin virksomhet, både for et bredt og et smalt publikum. I tilskuddene til festivaler gjør Kulturrådet dette ved å kommunisere at de har en ambisjon om å tjene alle sosiale og økonomiske sjikt i hele Norge, nasjonal kultur og demokrati.

Videre viser våre undersøkelser at dette ikke opphever den innebygde spenningen mellom de ulike typene av mål. Gjennomgangen av mål og intensjoner med tilskuddene viser at det å håndtere denne typen spenninger er en av det kollegiale rådets og fagutvalgenes sentrale oppgaver. Når man skal håndtere slike motsetninger i et landskap med svært ulike aktører, er det antakelig nødvendig med en pragmatisk tilnærming.

10.2 Konkrete funn fra våre undersøkelser

Vi har en rekke funn fra våre undersøkelser som vi best kan gjøre rede for ved å vise til de enkelte undersøkelsene.

I ***kapittel 2***, *Festivaler i spenningsfeltet mellom politikk og faglig skjønn,* tegnet vi et bilde av hvordan forvaltningen av Kulturrådets tilskudd til festivaler foregår i spenningsfeltet mellom politikk og faglig skjønn. Nærmere bestemt belyste vi spørsmål om hvordan beslutningsprosessen rundt søknader om tilskudd til festivaler fra Kulturrådet arter seg, og hvordan denne formen for kulturforvaltning skiller seg fra direkte tilskudd fra Kulturdepartementet. Vi har belyst spørsmålet om hva kunst- og kulturfaglige kvalitetsvurderinger innebærer i denne sammenhengen, og hvordan dette veies opp mot andre typer hensyn og målsettinger i beslutningene fagutvalgene fatter. Vi har også belyst spørsmålet om hvilket handlingsrom fagutvalgene har til å fatte skjønnsbaserte beslutninger, og om hvorvidt og hvordan dette eventuelt innskrenkes av politiske føringer. Endelig tok vi opp spørsmål om hvilke mekanismer for å sikre gjennomsiktighet og likebehandling i behandlingen av søknader om tilskudd som ligger innbakt i forvaltningen av Kulturrådets tilskudd til festivaler.

I kapittelet konkluderer vi med en diskusjon hvor vi problematiserer praksisen med at mye av tilskuddene til festivalene har form av mer eller mindre faste tilskudd. Dette kan være problematisk ut fra en forventning om at Norsk kulturfond skal gi tidsavgrensede tilskudd. Det er problematisk også fordi det gir liten fleksibilitet og mulighet til utskifting. Mer spesifikt har det gjort det vanskelig å oppfylle intensjonen om utjevning av tilskuddsnivå mellom sammenlignbare festivaler. Her bør det tas noen veivalg med hensyn til i hvilken grad deler av tilskuddene skal ha en fast form, og om dette skal ligge innenfor Kulturfondet.

Vi diskuterer også kvalitetsforståelsene som gjøres gjeldende i forvaltningen av tilskuddsmidlene. Det er uklart hva kvalitetsbegrepet i søknadsbehandlingen rommer, og hvordan det veies opp mot andre hensyn som fordelings- og rettferdighetsmål og mål om miljømessig bærekraft, eller om det også rommer disse målene. Vi har også vist at det skjer en opphopning av kulturpolitiske mål og intensjoner i enkelte av tilskuddsordningene, dels som følge av direkte press fra Stortinget. Dette bidrar til den nevnte utydeligheten i kvalitetsbegrepet. For å sikre at praksisen med at offentlig finansiering av kulturlivet gjennom kunst- og kulturfaglig kvalitetsvurdering ikke uthules og mister legitimitet på sikt, og at ikke fagutvalgenes skjønnsrom blir utflytende, bør det gjøres en avklaring av hva kvalitetsbegrepet grunnleggende sett skal romme, og av forholdet mellom kvalitetsvurderinger og andre kulturpolitiske hensyn i søknadsbehandlingen.

Forvaltningen av tilskuddene til festivaler er også preget av at det er lite skriftlig dokumentasjon av beslutningsprosesser. Dette er antakelig en praktisk nødvendighet når det gjelder søknadsbehandling, men mer

problematisk når det gjelder beslutninger som angår premissene for søknadsbehandlingen. Beslutninger som gjelder fastsettelser av retningslinjer, kriterier for tilskudd og avgrensning av målgrupper, bør i større grad dokumenteres skriftlig, og i disse sammenhengene bør det kollegiale organet / Rådet ha en tydeligere offentlig stemme.

Kapittel 3*, Opprettelsen og avviklingen av knutepunktordningen* har belyst endringene av knutepunktordningen ut fra tre faser. Disse viser hvordan en ny institusjonell ordning ble opprettet, deretter hvordan den ble evaluert, etterfulgt av avvikling, og til sist hvordan knutepunktinstitusjonene ble overført fra Stortinget til Kulturrådet. På bakgrunn av disse endringene har vi drøftet et overordnet spørsmål om hvilke funksjoner Stortinget og Kulturdepartementet tilla knutepunktordningen, og hvordan disse funksjonene har blitt omdefinert over tid. Dette har vi belyst med utgangspunkt i institusjonsteori og begreper om institusjonalisering og de-institusjonalisering.

I den første fasen (1991–2008) ble funksjonene Kulturdepartementet ønsket å dekke med knutepunktordningen, gradvis omdefinert. Ordningen ble i utgangspunktet laget for etablerte institusjoner, og de skulle være et funksjonelt nettverk mellom regionale/lokale institusjoner og staten. De etablerte institusjonene ble imidlertid ikke sentrale i ordningen. Statusen som knutepunktinstitusjon ble tildelt festivaler, i all hovedsak musikkfestivaler. Festivalene er løsere organisert enn etablerte institusjoner. Etter at flere festivaler hadde fått status som knutepunktinstitusjon, la Kultur- og kirkedepartementet en melding frem for Stortinget. Hensikten var å endre innholdet i begrepet knutepunktordning slik at det ble bedre tilpasset festivaler. Knutepunktfestivalene ble tillagt nye forventninger og suksesskriterier. Samtidig la den nye tolkningen av knutepunktinstitusjonenes funksjoner grunnlaget for evalueringen departementet gjennomførte.

De nye suksesskriteriene, evalueringen så vel som avviklingen, skapte offentlig debatt. Denne har vi belyst som fase to (2009–2015) med utgangspunkt i spørsmålet om kulturaktørenes syn på knutepunktordningens funksjoner, forvaltning og endringer. Debatten viser politisk uenighet. Den viser også en evalueringsprosess som fremstår som uprofesjonell, og som heller ikke ble brukt til å legitimere avviklingen. Det ble lagt lokk på evalueringen etter at den var avsluttet. Prosessen viser uenighet om både ressursfordeling og legitimiteten til begrunnelsene for hvilke funksjoner knutepunktfestivalene skulle ha. Den institusjonelle ordningen, som var utviklet som en nettverksmodell i den første fasen, ble omdefinert i denne andre fasen. Suksesskriteriene var omstridt, og det var en tiltakende uenighet om festivalene hadde klart å fylle rollen tildelt gjennom status som knutepunktinstitusjon.

På bakgrunn av denne uenigheten, og begrunnelsene som ble brukt i disse to første fasene, har vi trukket ut to forskjellige institusjonelle modeller: en nettverksmodell, som består av etablerte lokale institusjoner spredt ut over hele landet, og som til sammen skaper et nettverk som samler nasjonen i ett rike, og en konkurransemodell, som består av løsere organiserte festivaler, som i større grad vurderes enkeltvis og konkurrerer om ressurser, artister og publikum.

I våre analyser av den tredje og siste fasen (2016–2022), som også pågår i dag, finner vi elementer av begge disse modellene. Vi har vist at 15 av de 16 festivalene som tidligere var tildelt statusen knutepunkt, ble overført fra Stortinget til Norsk kulturfond og dermed lagt under Kulturrådet fra og med 2016. Mens de 12 musikkfestivalene ble overført til musikkformål, ble de øvrige tre overført til andre relevante ordninger. Med denne overføringen skal tidligere knutepunktfestivaler søke tilskudd og vurderes av Kulturrådet, sett i sammenheng med øvrige festivaler og arrangører.

Dette innebærer to viktige endringer. Den ene er at Kulturrådet skal forvalte tilskuddet. Den andre viktige endringen er at de tidligere knutepunktfestivalene skal vurderes enkeltvis og på lik linje med de øvrige festivalene. Dermed står de i et konkurranseforhold til andre festivaler, og nettverksfunksjonen får mindre betydning. Både i Kulturrådet, Kulturdepartementet og i Stortinget argumenteres det for en utjevning i tilskuddsnivå mellom sammenlignbare festivaler. Samtidig argumenterer de samme aktørene ut fra en nettverksmodell, hvor hver festival vil være en del av en nasjonal helhet som bygger på samarbeid og geografisk fordeling av tilskuddet til festivaler. Disse ulike argumentene viser til ulike former for organisering, som virker i hver sin retning. Konsekvensene av dette kan være en dragkamp mellom aktører som går inn for stadig nye former for organisering av tilskuddsordningene til festivaler.

I ***kapittel 4***, *Tilskuddsordning for musikkfestivaler: svøpt og helstøpt?* tar vi utgangspunkt i at Kulturrådets Tilskuddsordning for musikkfestivaler skal være et virkemiddel for å «sikre offentlige konsertarenaer et mangfold av norsk og utenlandsk musikk og bidra til kunstnerisk fornyelse og utvikling av musikklivet i Norge, til beste for publikum over hele landet». Da ordningen fra 2018 også skulle treffe små og nyere festivaler som tidligere hadde fått arrangørtilskudd, samt festivalene som hadde hatt knutepunktstatus, ble spennet stort og portvokterfunksjonen til ordningen sentral.

I kapittelet diskuterer vi hvordan og hvorvidt Kulturrådets ambisjoner for støtte til musikkfestivaler opprettholdes gjennom ordningens formål, forvaltning og tilskudd. Vi har vurdert hva som kjennetegner utviklingen av Kulturrådets Tilskuddsordning for musikkfestivaler, primært mellom 2016 og 2021, med utgangspunkt i spørsmålene: Hvilken utvikling har

tilskuddsordningen hatt siden 2016 når det gjelder å ivareta ulike hensyn som utjevning, bredde og mangfold i tildelinger? Hva betyr tilskudd for landets musikkfestivaler, og hvordan oppfatter de at ordningen fungerer overfor deres virksomhets behov og formål?

Ordningen har vært justert kontinuerlig siden 2016 for å tilpasse seg og være fleksibel overfor festivalenes behov på tvers av en betraktelig strekk i størrelse og grad av profesjonalisering. Tildelingene spenner fra 50 000 kroner til 20 millioner kroner, og forvaltningen har vært preget av forutsigbare tilskudd for rundt 150 festivaler. Antallet nye søkere som får tilskudd, er lavt. Den lave utskiftningen begrunnes i at det har vært lite økning i avsetningen, og at festivalene som får forutsigbart tilskudd, har hatt en positiv utvikling over tid. Disse har også bygd opp en festivalorganisasjon, noe som også betyr at Kulturrådet bidrar til institusjonaliseringen av musikkfestivaler.

Forutsigbarheten i tilskudd for arrangørene ligger også i at Kulturrådet for det første varsler om betydelige kutt eller bortfall av tilskudd for festivaler som mottar betydelig støtte. Kutt skal eventuelt skje gradvis og/eller etter forutgående varsling. For det andre innebærer ordningen ordinært sett mulighet for flerårige tilsagn, selv om denne muligheten har blitt satt på hold i en periode siden 2019. Bakgrunnen er at Kulturrådet ønsker å vurdere og justere praksisen i påvente av evaluering. For flere festivalledere oppleves kortvarige tilsagn som uforutsigbart og byråkratisk.

Likebehandling for sammenlignbare festivaler har vært et sentralt tema siden 2018, da de tidligere knutepunktfestivalene ble realitetsbehandlet på linje med øvrige søkere til ordningen. Utviklingen i tilskuddsnivå viser at det har vært en viss utjevning: Tilskuddsnivået til knutepunktfestivaler har vært holdt jevnt eller svakt økende, mens sammenlignbare festivaler har fått en større økning i midler. Kulturrådets mål er at festivaltilskuddene utjevnes over tid.

Mangfoldet i festivaler og deres geografiske spredning avgjøres i stor grad av festivalfeltet selv. Kulturrådet presiserer at hvilke typer festivaler som søker og hvor de er lokalisert, er avhengig av at det er søkere som tar initiativet. Det er et stort antall festivalarrangører som søker hvert år på en tilskuddsordning som ikke har hatt store økninger i bevilgning. Som Riksrevisjonens undersøkelse av tilskuddsforvaltningen i Norsk Kulturråd i 2013 pekte på, er det også i dag (2021) geografiske skjevheter i tilskudd til arrangementer og i spredning av kulturkroner per innbygger fordelt på fylker.

Kulturrådets nasjonale ansvar for støtte og tilskudd til musikkfestivaler innebærer at den ujevne geografiske fordelingen får betydning for spørsmålet om statlige virkemidlers rekkevidde og innretting.

Når det gjelder bredde i tilskudd fordelt på sjangre, er det mange festivaler som identifiserer seg innenfor kategorien *Flere sjangre festival*, noe som gjør kategorisering vanskelig. Samtidig er det forskjeller i tilskuddsnivå fordelt på sjangre som kan vurderes nærmere for at ordningen kan nå målet om å bidra til kunstnerisk fornyelse og utvikling av musikk i alle sjangre. Eksempelvis er hiphop og country sjangre som er lite representert blant festivaler som får tilskudd. For både bredde i sjanger og geografisk spredning avgjøres dette ikke bare av Kulturrådets forvaltningspraksis, men også av søknadsinitiativ fra festivalarrangørene selv. Sistnevnte kan til en viss grad legitimere skjevheter i tilskuddsnivå, men det kan også reises spørsmål ved om Kulturrådet, for å møte kulturpolitiske mål for ordningen, kan utvikle virkemidler for å stimulere underrepresenterte festivalsjangre eller festivaler i fylker uten stor dekning.

En ny problemstilling for Kulturrådet gjelder tilskudd til festivaler som tar utbytte, som har bidratt til at enkelte festivaler ikke lenger får tilskudd. Den økonomiske organiseringen av festivaler og dens betydning for tilskudd fortjener mer oppmerksomhet og muligens en mer konsistent forvaltning.

Kapittel 5*, Kulturrådets tilskudd til festivaler innen musikk, litteratur, scenekunst, visuell kunst og tverrfaglige tiltak* har som utgangspunkt at Kulturrådets tilskudd til festivaler er en sentral del av Norsk kulturfonds bevilgninger. Kulturrådets virksomhet er fordelt på åtte fagområder, og for hvert av dem er det utarbeidet en egen områdeplan. Fem av disse fagområdene, og dermed områdeplanene, omfatter tilskudd til festivaler. Dette er musikk, litteratur, scenekunst, visuell kunst og tverrgående og tverrfaglige satsinger. Hvert av områdene har sine særtrekk med ulike utfordringer og behov, som Kulturrådet forholder seg til gjennom sine tilskuddsordninger.

I dette kapittelet drøfter vi formål og forvaltningspraksis på hvert område. Spørsmålet vi reiser, er: Finnes det utpregete mønstre i formål og forvaltningspraksis, og hvordan henger disse sammen med særtrekk i hvert enkelt område?

Vi undersøker dette på bakgrunn av en gjennomgang av formålene og forvaltningen av tilskuddet til festivaler på de enkelte fagområdene. Formålet med Kulturrådets tilskudd til festivaler er ordnet i et hierarki. Områdeplanene har overordnete formål, mens de enkelte tilskuddsordningene har mer spesialiserte formål. Tilskudd til festivaler er i hovedsak en del av en bredere ordning som formidling og arrangørstøtte, og for hvert område ser vi på en av tilskuddsordningene. Vi analyserer forvaltningen av tilskuddsordningen med utgangspunkt i hvor mye midler som deles ut i tilskudd og tilsagn hvert søknadsår, og hvordan disse fordeles mellom søkerne i perioden fra 2016 til 2021.

Vår gjennomgang viser at målene for Kulturrådets virksomhet varierer fra område til område. Disse forskjellene reflekterer deres ulike utfordringer. Alle tilskuddordningene som forvaltes gjennom Norsk kulturfond, med unntak av tverrfaglige festivaler, ligger ved siden av et fast institusjonalisert kunst- og kulturliv. På både litteratur- og musikkområdet er den frie virksomheten forholdsvis tett knyttet til etablerte institusjoner. Når det gjelder den frie scenekunsten, er båndene mellom de frie gruppene og institusjonen langt løsere. På dette området ser Kulturrådet det som sin oppgave å styrke institusjonstilknytningen. På området visuell kunst, er målet å kompensere for inntektssvikt for dem som står utenfor det kommersielle kunstmarkedet. De særegne kjennetegnene ved områdene preger hvordan tilskuddene til festivaler er organisert. Dette vitner om at Kulturrådet har gjort en pragmatisk tilpasning til utfordringene på hvert område.

Samtidig er det en rekke felles trekk ved områdene. Det er en tendens til mer vektlegging av forutsigbarhet i tilskuddsordningene for festivaler. Til tross for at det i noen ordninger er mindre vanlig å få bevilget tilskudd og tilsagn for flere år, er det de samme festivalene som mottar tilskudd år etter år. En sterk institusjonalisering av tilskuddene vil stå i motsetning til Kulturrådets kollegiale organs frie stilling.

Vår analyse viser at festivaler utgjør en stadig viktigere del av Kulturrådets tilskuddsordninger. Tilskudd til festivaler er klart økende på alle de fem områdene, og de dominerer på områdene musikk, litteratur og scenekunst. På områdene visuell kunst og tverrfaglige tiltak er festivalandelen av totale tilskudd på ordningen imidlertid under 50 prosent, men også her finner vi en tendens til økning. Dette bekrefter at det pågår en festivalisering av det norske kulturlivet, som skaper behov for å etablere festivaler som administrativ kategori. Denne kategorien har ikke klare grenser. Vi har vist hvordan festivalbegrepet blir brukt ulikt fra område til område, og hvordan dette viser seg i praksis gjennom tildeling av tilskudd. Den store variasjonen i hva som kalles en festival, skyldes stor variasjon i aktiviteten på områdene. Kulturrådet demonstrerer her en evne til pragmatisk tilpasning, og det uklare festivalbegrepet kan tolkes som en konsekvens av dette.

Kapittel 6*, Reflekterer festivalsjefenes prioriteringer formålene med Kulturrådets tilskuddsordninger?* diskuterer i hvilken grad prioriteringene til festivalsjefene reflekterer formålene med Kulturrådets tilskuddsordninger på festivalfeltet med utgangspunkt i analyse av en spørreundersøkelse som ble sendt ut til alle festivaler som hadde mottatt støtte i 2019 og 2020. For å kontekstualisere de kvantitative dataene diskuterer vi disse i lys av kvalitative dybdeintervjuer med utvalgte festivalsjefer og eksisterende forskning på feltet. I analysen fokuserer vi særlig på hvordan festivalsjefene vektlegger kunstnerisk kvalitet og popularitet versus andre kulturpolitiske

hensyn. Med utgangspunkt i disse dataene diskuterer vi også hva tilskuddet betyr for realiseringen av festivalene.

Funn fra analysen tyder på at festivalsjefenes prioriteringer i stor grad reflekterer formålene med Kulturrådets tilskuddsordninger. Samtlige festivalsjefer understrekte betydningen av å ivareta kunstnerisk kvalitet som en hovedambisjon med festivalen. Kulturpolitiske mål knyttet til bærekraft, likestilling og ytringsfrihet ble også vurdert som viktige av festivalsjefene. Et overarskende funn var at popularitet, og rekruttering av kunstneriske uttrykk med publikumsappell ble rangert som mindre viktig. Flere aktører på populærmusikkfeltet virket mindre fornøyd med dagens tilskuddsordning ifølge våre undersøkelser, og nyskapende kunstuttrykk ble vurdert som langt viktigere enn populære kunstuttrykk med publikumsappell.

Et annet interessant funn var at festivalsjefer prioriterte å rekruttere kunstnere med etnisk minoritetsbakgrunn og seksuelle minoriteter fremfor kunstnere med funksjonsnedsettelser. Dette er i tråd med andre studier som viser at personer med funksjonsnedsettelser ofte blir nedprioritert i et likestillingsperspektiv, og understreker behovet for å ivareta personer med funksjonsnedsettelser i større grad i festivallivet og i kultursektoren generelt. Undersøkelsen viste også at støtte fra Kulturrådet hadde omfattende ringvirkninger og stor betydning for realiseringen av festivalene. Støtte fra Kulturrådet ga både status i kunstmiljøet og økonomisk handlingsrom til å ivareta kunstnerisk kvalitet. I tillegg resulterte det ofte i mer støtte fra kommune, fylke og næringsliv. Dette illustrerer at tilskuddsordningene fungerer etter hensikten, og at festivalene bidrar til å støtte og videreutvikle ulike deler av kunst og kulturlivet. Det aktualiserer samtidig debatten om hvorvidt støtte til festivalene er konkurransevridende, da de som ikke mottar støtte, risikerer å bli marginalisert. Vår undersøkelse fokuserte primært på analyse av prioriteringene til festivalsjefer som får støtte fra Kulturrådet.

Kapittel 7*, Sjanger som stedskonstruktør* undersøker Notodden Blues Festival med søkelys på festivalenes rolle for stedsutvikling og identitetsbygging. Dette handler om å drøfte forholdet mellom kunstformidling og lokale regionalpolitiske og sosialpolitiske agendaer og logikker. Kapittelet er basert på feltobservasjoner på festivalen, samt intervjuer med festivalsjef, publikum, frivillige og artister. I tillegg gjennomgås tidligere markeds- og omdømmeundersøkelser. Casetilnærmingen som ligger til grunn, gir også en generell innsikt i forholdet mellom kunstformidling, stedsutvikling og ulike kulturpolitiske føringer, som er relevant for hele festivalfeltet.

Det teoretiske grunnlaget bygger på forskning om hvordan stedsidentitet oppfattes, konstrueres, vedlikeholdes og overføres i musikkfeltet, og hvordan dette også har sammenheng med globale tendenser og perspektiver. Kapittelet gir eksempler på hvordan forståelser av sted konstrueres,

artikuleres og promoteres, og hvordan dette er med på å forme diskursen om bluesen og Notodden. Sted konstrueres gjennom språk, symboler, kunstneriske uttrykk og fysiske markører som alle er knyttet til bluesen og festivalen.

Et sentralt tema er koblingen mellom sjanger og stedskonstruksjon. Bluessjangeren har historiske konnotasjoner og betydninger som resonerer med Notoddens egen historie, og som settes i spill gjennom festivalen. Sjangeren blues inngår som en naturlig del av festivalens sosiale profil, med en sterk kobling til arbeiderkultur og fagbevegelse. En nøkkelfortelling er hvordan bluesen «reddet» byen etter nedleggingen av industrien på slutten av 1980-tallet.

Kapittelet går nær inn på selve festivalopplevelsen ved å løfte fram gleden, behaget og de gode konsertopplevelsene innenfor den helt spesielle atmosfæren som en festival kan skape, noe som også løftes fram i Notoddens stedskonstruksjon og markedsføringen av både byen og festivalen. Kapittelet drøfter avslutningsvis den lokale promoteringen av sted i forhold til Kulturrådets retningslinjer og praksis for festivaltilskudd og vurderer dette i lys av rådende diskusjoner om kunstsyn og kunstnerisk kvalitet.

Undersøkelsen av Notodden Blues Festival viser at det er en spenning mellom de to formålene stedsutvikling og kunstnerisk kvalitet. De bygger på to ulike kunstsyn: nyttetenkning og kunstnerisk kvalitet. Arrangørene fremhever at kriteriene for tilskudd som gjelder stedsaspektet, er underkommunisert av Kulturrådet. Det er tydelig at arrangørene prioriterer kunstnerisk kvalitet og sjangerutvikling i både søknader og rapportering. I intervjuene viser de derimot til at de ser stedsaspektet og kunstnerisk kvalitet som en enhet. Dette tyder på strategisk tilpasning til Kulturrådets måldokumenter. For å synliggjøre dette kan det være en fordel om Kulturrådet åpner for at det finnes mange ulike rasjonaliteter og drivende agendaer blant festivalledere og ildsjelene som gjør en festival mulig.

I ***Kapittel 8****, Formidlingens kunst – LIAF som kunstarena og møteplass i Lofoten* diskuterer vi festivalers geografiske betydning for kunstformidling, fra det lokale til det internasjonale, og hvilke hensyn som brynes mellom kulturpolitiske og kunstfaglige mål.

Kapittelet beskriver hvordan LIAF skaper en internasjonal arena for det regionale kunstfeltet i Nord-Norge, og hvordan festivalen etterstreber å formidle kunsten til et større publikum. Biennaler kan også bidra til kunstformidling som interaksjon og arenabygging, som kan utvide kunstens rolle og nedslagsfelt i lokalsamfunn.

Festivalformatet tilrettelegger for en oppsøkende og aktiverende formidlingsform i motsetning til en mer passiv formidling i et visningsrom for kunst. Den andre aktiverende formidlingsformen LIAF benytter, er rettet

mot barn og unge, som festivalen har et målrettet fokus mot i likhet med Kulturrådets målsettinger.

Samtidig ser vi i kapittelet spenningene som ligger i formidling av samtidskunst, når ulike målgrupper skal nås samtidig. Samtidskunst kan oppleves som vanskelig tilgjengelig og vanskelig å formidle. LIAF søker som kapittelet diskuterer, både å plassere seg på det internasjonale samtidskunstkartet med det bransjetreffet som festivalen utgjør, og å treffe regionens innbyggere gjennom stedsspesifikke formidlingsformer og målrettede program. Spenningene vi ser i LIAF, handler først og fremst om tilgjengelighet og målgrupper. Arrangøren er en kunstforening som har nordnorske kunstnere som medlemmer, der festivalen tilbyr en infrastruktur for nettverk, samarbeid og inspirasjon for denne målgruppen. Å nå ut med samtidskunst til et lokalt publikum krever incitament til å følge opp kulturpolitiske mål gjennom nye former for kunstformidling, som festivalorganisering tilrettelegger for.

I likhet med kapittel 7 viser analysen av LIAF hvordan stedsutvikling og kunstformidling er tett sammenvevd som festivalarenaer. LIAF viser samtidig hvordan kunstformidlingsmål om kunstnerisk fornyelse på den ene siden og mål om formidling i en sosial og geografisk kontekst på den andre innebærer spenninger, som også vil gjenfinnes i Kulturrådets måldokumenter og forvaltning.

Kapittel 9*, Pandemiens virkning på festivalene*. Fokuset for dette kapitelet var å analysere pandemiens påvirkning på festivalfeltet med hovedvekt på analyse av dybdeintervjuer med festivalledere. For å kontekstualisere disse funnene diskuterte vi også eksisterende forskning, og utredningsarbeid på feltet, samt funn fra spørreundersøkelsen relatert til pandemiens påvirkning. Litteraturgjennomgangen viser at pandemien har hatt en omfattende påvirkning på festivalfeltet. En rekke festivaler måtte arrangere digitale eller hybride løsninger i 2020 og 2021. Flere måtte også avlyse festivalen disse årene. Selv om ulike kompensasjonsordninger til festivalene og til kulturlivet generelt har vært med på å begrense skadene av pandemien, gir festivallederne uttrykk for at de fortsatt er bekymret for effekten av pandemien.

Dette kan oppsummeres i tre hovedfunn. For det første rammet pandemien det frivillige engasjementet rundt festivalene. Engasjering av frivillige var sentralt for alle festivalene, og mange var bekymret for at pandemien har endret etablerte frivillighetskulturer, og at det ville bli vanskelig å rekruttere frivillige fremover. For det andre medførte pandemien konkrete utfordringer for festivaler innen scenekunst, da det gjorde at mange kuratorer ikke kunne reise til festivalene. Et tredje funn var knyttet til usikkerhet og bekymring for økonomien og fremtidens

festivalpublikum. Mange festivalledere var bekymret for om de ville greie å rekruttere publikum fremover, og om deler av festivalkulturen hadde blitt endret eller borte. De var særlig bekymret for rekrutteringen av unge, i og med at mange festivaler hadde et kjernepublikum med en relativt høy gjennomsnittsalder.

Flere av informantene beskrev samtidig at pandemien hadde hatt flere utilsiktede positive konsekvenser, da de hadde blitt «tvunget» til å tenke nytt når det gjaldt digitale løsninger og tilstedeværelse på sosiale medier. En annen positiv effekt var at reiserestriksjoner som følge av pandemien i visse tilfeller hadde bidratt til mer samarbeid med lokalsamfunnet og fokus på ulike kortreiste løsninger som var mer bærekraftige. Selv om en del utilsiktede positive konsekvenser kom ut av pandemien, har likevel effektene hovedsakelig vært negative, og mange var bekymret for potensielle langtidseffekter av pandemien med tanke på publikum, frivillighet og festivalkultur.

10.3 Anbefalinger

Våre anbefalinger er empirisk fundert og springer ut av funnene presentert i de ulike kapitlene. Vi legger spesielt vekt på de tre generelle hovedfunnene, som er: 1) Kulturrådets pragmatiske tilpasning til et sammensatt og mangfoldig landskap av festivaler, 2) en økt institusjonalisering av tilskuddet til festivaler med mange faste mottakere, og 3) konkurrende kvalitetsbegreper.

Bakgrunnen for undersøkelsen er avviklingen av de tidligere knutepunktfestivalene og overføringen av festivalene fra statsbudsjettet til Kulturrådet i 2016. I denne sammenhengen planla Kulturrådet at tilskuddsordningene til festivaler skulle evalueres i 2020, og hovedvekten skulle legges på musikkfestivalordningen. Dette ble fulgt opp av Stortinget, som uttrykte en bekymring for at noen festivaler får mer tilskudd enn andre. Våre undersøkelser viser at det i Stortinget, Kulturdepartementet og Kulturrådet er en intensjon om å utjevne tilskuddet til tidligere knutepunktfestivaler og andre sammenlignbare festivaler som mottar tilskudd fra Kulturfondet. Samtidig ønsker spesielt Stortingets kulturkomité å beholde noen festivaler som spydspisser i et nettverk av festivaler. De går inn for både utjevning og spydspisser, både konkurranse og nettverk. En slik politikk skaper uklar legitimering og legger grunnlaget for stadige omkamper om ordningenes innretning.

Første anbefaling: velge utjevning eller nettverk

Vi vil anbefale at man velger enten å sørge for en utjevning mellom sammenlignbare festivaler eller at noen festivaler eksplisitt blir gitt rollen som spydspisser i et nasjonalt nettverk av festivaler. Begge alternativer vil skape en rekke utfordringer.

En utjevning av tilskuddet mellom sammenlignbare festivaler vil forutsette at alle festivaler som mottar tilskudd, skal vurderes av Kulturrådet. Ingen av festivalene overføres til statsbudsjettet, og vurderingene om hvilke festivaler som skal motta tilskudd, vil da være underlagt Kulturrådets kollegiale råd og fagutvalgene. Festivalene blir vurdert årlig ut fra faglig skjønn. Dette vil kunne oppfattes som rettferdig, forutsatt at det er en viss åpenhet i beslutningene og kontinuerlige utskiftninger i hvem som sitter i råd og utvalg. Våre undersøkelser viser imidlertid at mange beslutninger i Kulturrådet bygger på implisitt kunnskap, som ikke alltid blir like godt formidlet til søkere og publikum. En slik utjevning bør også kombineres med Kulturrådets praksis med å gi festivaler over en viss størrelse advarsler om muligheter for kutt i tilskuddene påfølgende år. Dette skaper større forutsigbarhet.

Alternativet der noen festivaler eksplisitt blir gitt rollen som spydspisser i et nasjonalt nettverk av festivaler, vil være i tråd med det Kulturdepartementet skrev senest i statsbudsjettet for 2022. Som vi viste i kapittel 1, vil departementet «vurdere innretningen av fast, statlig tilskudd til festivaler og festspill». Det er uklart hva Kulturdepartementet legger i denne formuleringen. Vil et fast, statlig tilskudd innebære at noen, mange eller samtlige festivaler er sikret tilskudd hvert år? Et fast tilskudd vil skape forutsigbarhet for de festivalene det omfatter, men det vil være lite hensiktsmessig for Kulturrådets fagutvalg å innlemme disse i sine skjønnsbaserte beslutninger. De festivalene som får fast tilskudd, må da overføres fra Norsk kulturfond til statsbudsjettet. Hvis tilskuddet er fast for noen festivaler som skal være spydspisser, slik Stortinget har lagt vekt på, vil man bevege seg i retning av den gamle ordningen med knutepunktfestivaler. Hvordan dette utformes, vil være avhengig av hvilke kriterier man setter for å motta tilskudd. De politiske signalene er motstridende og må avklares på politisk hold.

Andre anbefaling: avklare festivalbegrepet

I statsbudsjettet for 2022 skrev Kulturdepartementet også dette: «Ordningene på området bør utformes slik at de balanserer hensynet til forutsigbarhet, utvikling og nyskapning for både små og store aktører.» Spørsmålet her er i hvilken grad man åpner for utvikling og nyskapning

hvis Kulturdepartementet oppretter et fast, statlig tilskudd til festivaler og festspill. Forutsetter ikke dette at man også etablerer et klarere administrativt festivalbegrep? Kan vi forestille oss en «norsk festivalstandard»? Her ligger det også en avveining mellom forutsigbarhet og fleksibilitet.

På den ene siden kan man etablere et mer konsistent festivalbegrep med klare kriterier for hva som er en festival. Det kan for eksempel modelleres over tilskuddsordningen for musikkfestivaler, som opererer med en klar beskrivelse av hva som skal regnes som en festival.

På den andre siden vil et slikt festivalbegrep ganske raskt påvirke arrangørene slik at de tilpasser seg. Det er ikke sikkert at dette passer like godt på alle områder. Våre analyser har vist at Kulturrådet praktiserer en pragmatisk tilpasning til mangfoldet av festivaler, fordi festivalene på de ulike områdene har forskjellige utfordringer og behov. Man kan imidlertid også nærme seg det uklare festivalbegrepet ved at det å kalle et arrangement som en festival forstås som en strategi fra arrangørenes side for å sikre tilgangen på publikum og tilskuddsmidler.

Tredje anbefaling: skille ut institusjonaliserte festivaler

Det bør uansett ryddes opp i tilskuddsordningene som fordeler Kulturrådets festivaltilskudd mellom festivaler som har en tilnærmet institusjonalisert offentlig finansiering, og andre tilskuddsmottakere. Om festivalinstitusjonene flyttes ut av tilskuddsordningene eller blir værende, bør fordelingen av tilskudd fra Norsk kulturfond i sterkere grad vektlegge dynamikk og utskifting.

Fjerde anbefaling: videre avklaring av kvalitetsbegrepet

Selv om vi ser nødvendigheten av pragmatisme i beslutningene, krever presisering av festivalbegrepet og en eventuell utskilling av institusjonaliserte festivaler større klarhet i bruken av kvalitetsbegrepet. Dette henger igjen sammen med prinsippet om armlengdes avstand, som skal sikre uavhengigheten til Kulturrådets kollegiale organ. Det kollegiale organet skal utøve sitt kunst- og kulturfaglige skjønn uten politisk innblanding. Samtidig skal fagutvalgene gjøre sine vurderinger i tråd med politiske signaler. De politiske signalene formidles gjennom tildelingsbrev fra Kulturdepartementet. Formålsdokumentene vi har undersøkt, er formulert av fagutvalgene og godkjent av det kollegiale rådet.

I denne prosessen oppstår det en spenning mellom ulike kvalitetsbegreper. Den kunst- og kulturfaglige kompetansen til det kollegiale rådet og fagutvalgene forvalter kvalitetsvurderinger som er særegne for

kulturfeltet. Det har lenge foregått, og foregår fortsatt, en kontinuerlig diskusjon om kvalitetsbegrepet. Våre undersøkelser og funn er et bidrag til denne diskusjonen.

I våre undersøkelser har vi funnet det nyttig å skille mellom to hovedposisjoner. Som vi har drøftet ovenfor, ligger hovedskillet mellom posisjonene i om man skal operere med et hierarki mellom kunst- og kulturfaglige verdier og kulturpolitiske mål som mangfold, stedsutvikling, bredde og sosial og geografisk spredning. Prinsippet om armlengdes avstand bygger på dette hierarkiet, hvor de kunst- og kulturfaglige verdiene står høyest. Derfor må de skjermes mot politisk styring. Dette forutsetter en kontinuerlig og åpen debatt om kvalitetsbegrepene som anvendes i Kulturrådet.

Vår anbefaling er at Kulturrådet eksplisitt anerkjenner at det finnes ulike kvalitetskriterier (både kunstneriske, sosialpolitiske og andre) så vel som ulike rasjonaliteter som er den sentrale drivkraften hos dem som arrangerer festivaler. Kulturrådet kunne med fordel verdsette dette mangfoldet og la det ha innflytelse på tildeling av tilskudd. Slik vi har funnet i våre to enkeltstudier, lå det en viktig drivkraft for Notodden Blues Festival å konstruere og bevare stedstilhørighet, mens en viktig drivkraft for LIAF var å alminneliggjøre samtidskunsten (en demokratiserende misjon). Ut fra våre funn vil vi anbefale Kulturrådet å legge inn en setning eller to i retningslinjene som på et generelt nivå anerkjenner betydningen av denne typen drivkrefter og agendaer, og at slike agendaer også kan verdsettes ved tildelinger.

Femte anbefaling: mer dokumentasjon og større åpenhet

Vi vil anbefale mer åpenhet i beslutningsprosessene. Forvaltningen av tilskuddene til festivaler er preget av at det er lite skriftlig dokumentasjon av beslutningsprosessene. Dette kan være praktisk når det gjelder søknadsbehandling, men blir mer problematisk når det gjelder premissene for søknadsbehandlingen. Vi anbefaler at Kulturrådet blir tydeligere med hensyn til hvilke kriterier de legger til grunn for beslutningene. Fastsettelser av retningslinjer, kriterier for tilskudd og avgrensning av målgrupper bør i større grad dokumenteres skriftlig. I slike sammenhenger bør det kollegiale organet / Rådet ha en tydeligere offentlig stemme.

Referanser

Smith, E. (2000). *Inhabil eller inkompetent? Om kravene til habilitet i Norsk kulturråd*. Notat nr. 39. Norsk kulturråd.

Forfatteromtaler

Heidi Bergsli

Heidi Bergsli (f.1975) er samfunnsgeograf og seniorforsker ved By- og regionforskningsinstituttet NIBR OsloMet. Bergsli har doktorgrad fra UiO om kulturledet byutvikling i Oslo og Marseille (2015). Hennes forskning har de siste årene dreid seg om kommunale og regionale styringssystemer, med et særlig blikk på samfunnsplanlegging for utvikling av fellesskapsarenaer og inkluderende lokalsamfunn. Mellom 2018 og 2021 jobbet hun som samfunnsplanlegger i Lofoten. Bergsli har publisert i internasjonale tidsskrifter og antologier, hun har også holdt en lang rekke populærvitenskapelige foredrag.

Therese Dokken

Therese Dokken (f. 1980) er forsker ved Velferdsforskningsinstituttet NOVA ved OsloMet. Hun er samfunnsøkonom, med doktorgrad i utviklings- og ressursøkonomi fra Norges miljø- og biovitenskapelige universitet på Ås. Dokken bruker både kvantitativ og kvalitativ metode i sine arbeider, og jobber hovedsakelig med problemstillinger knyttet til betydningen av klimaendringer for fremtidens velferdspolitikk og marginalisering av personer med funksjonsnedsettelser.

Erik Henningsen

Erik Henningsen (f. 1971) er sosialantropolog med doktorgrad fra Universitetet i Oslo. Han er forskningssjef for avdeling for velferd, demokrati og offentlig forvaltning, ved By- og regionforskningsinstituttet NIBR, OsloMet. Henningsen var utredningsleder for *Kulturutredningen 2014* («Enger-utvalget») og har utgitt en rekke rapporter og forskningsartikler om kulturpolitikk og kultursektoren. Han er for tiden prosjektleder for forskningsprosjektet Political Dynamics of the Cultural Sector, som er finansiert av Forskningsrådet.

Kjetil Klette-Bøhler

Kjetil Klette-Bøhler (f. 1983) har en doktorgrad i musikkvitenskap (2013) og er professor i musikk ved Universitet i Sørøst-Norge, Institutt for estetiske fag, der han blant annet forsker på groove og rytme, musikkens politiske kraft, kulturpolitikk, musikkpedagogikk og musikkestetikk i Norge, Cuba og i Brasil. Før dette jobbet Klette-Bøhler syv år som forsker på velferdsforskningsinstituttet NOVA ved OsloMet og drev med forskning knyttet til medborgerskap, sosial ekskludering, arbeidsløshet og funksjonshemming. Klette-Bøhler har publisert en rekke fagfellevurderte artikler og bokkapitler og er en aktiv forskningsformidler. Han er også musiker og har produsert fem kortfilmer om musikkens politiske kraft i Brasil.

Jan Sverre Knudsen

Jan Sverre Knudsen (f. 1955) er professor i musikk ved OsloMet, Fakultet for lærerutdanning og internasjonale studier. Han er utdannet musikkviter, musikkterapeut og barnevernspedagog. Knudsens forskning undersøker de mange måtene musikalsk praksis gjøres meningsfull og betydningsfull på – som symbol på nasjonal eller etnisk identitet, som verktøy for å bygge fellesskap, eller som improvisert kommunikasjon mellom barn. Knudsens publikasjoner handler blant annet om musikksensur, musikk i innvandrermiljøer, barns spontane musikalitet og diskurser omkring musikk og mangfold i lærerutdanningen.

Karl Ingar Kittelsen Røberg

Karl Ingar Kittelsen Røberg (f. 1983) har en doktorgrad i profesjonstudier (2018) og ekspertise innen kvantitativ samfunnsforskning. Han jobber som samfunnsforsker ved Arbeidsforskningsinstituttet AFI ved OsloMet. Røberg har tidligere forsket på hvordan utdanning påvirker lønn og tilgang på arbeidsmarkedet. Han har også forsket på hvordan ulike profesjoner fungerer i arbeidsmarkedet og undersøkt profesjonsstudier som fagfelt. I tillegg har Røberg gjort mer spesifikke studier av hvordan karakterer på skolen og i høyere utdanning påvirker arbeidsmarkedsutfall.

Marianne Takle

Marianne Takle (f. 1964) er forsker 1 ved NOVA ved OsloMet. Hun er statsviter med doktorgradsavhandling om tysk migrasjonspolitikk og postdoktorarbeid om innvandrerorganisasjoner i Oslo. Hennes forskningsinteresser omfatter migrasjonspolitikk i utvalgte europeiske land, nasjonal identitet, nasjonalisme og koblingen mellom velferd og miljø. Takle har publisert en rekke artikler om politikk som er begrunnet ut fra hensynet til fremtidige generasjoner. Innen kulturfeltet har hun studert hvordan opprettelsen av Nasjonalbiblioteket i Norge ble begrunnet i kulturpolitiske dokumenter fra 1813 og frem til 2005. Dette resulterte i boken *Det nasjonale i Nasjonalbiblioteket* (2009).

Festivaler har i de senere årene inntatt en sentral rolle i norsk kulturliv, og det har utviklet seg et mangfold av ulike festivaltyper. Denne rapporten viser hvordan Kulturrådets tilskuddsordninger til festivaler fungerer som kunst- og kulturpolitisk virkemiddel.

Rapporten rommer på den ene siden en overordnet analyse av festivalers særpreg, og av de sentrale målene i norsk kulturpolitikk og Kulturrådets virksomhet. På den andre siden analyserer den festivalarrangørenes og publikums tilpasning til og syn på kulturpolitiske føringer og virkemiddelapparat.

Rapporten presenterer tre hovedfunn. Det første er at Kulturrådets forvaltningspraksis er preget av en pragmatisk tilpasning til et sammensatt og mangfoldig landskap av festivaler. Det andre hovedfunnet er at Kulturrådets tilskudd til festivaler preges av en økende institusjonalisering, hvor de samme festivalene mottar tilskudd år etter år. Samtidig som Kulturrådet legger stor vekt på fleksibilitet og nyskaping, har både festivalarrangører og Kulturrådet et klart behov for forutsigbarhet. Det tredje hovedfunnet er at mange ulike kvalitetsbegreper er virksomme, både innad i Kulturrådet og blant festivalarrangørene. Her ligger det en spenning mellom ulike verdihierarkier.

Rapporten er skrevet av en gruppe forskere med base på OsloMet – storbyuniversitetet.

Utgitt i kommisjon hos
Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke

ISBN 978-82-7081-206-6

9 788270 812066

Kulturrådet

Kulturdirektoratet
Arts and Culture Norway