



Katedral, paviljong og børs

En evaluering av UDs delegerede støtteordninger og av støtten til Music
Export Norway

OLE MARIUS HYLLAND OG OLA K. BERGE

TF-rapport nr. 296

2012

Tittel: Katedral, paviljong og børs
Undertittel: En evaluering av UD's delegerede støtteordninger og av støtten til Music Export Norway
TF-rapport nr: 296
Forfatter(e): Ole Marius Hylland og Ola K. Berge
Dato: 15. februar 2012
ISBN: 978-82-7401-501-2
ISSN: 1501-9918
Pris: 310,- (Kan lastes ned gratis fra www.telemarksforskning.no)
Framsidedfoto: Wikimedia Commons
Prosjekt: Evaluering av UD's delegerede støtteordninger
Prosjektnr.: 20100940
Prosjektleder: Ole Marius Hylland
Oppdragsgiver(e): Utenriksdepartementet

Spørsmål om denne rapporten kan rettes til:

Telemarksforskning
Postboks 4
3833 Bø i Telemark
Tlf: +47 35 06 15 00
E-post: post@tmforsk.no
www.telemarksforskning.no



Ole Marius Hylland er kulturhistoriker (dr.art.) og fagkoordinator for kulturforskningen ved Telemarksforskning. Han har tidligere arbeidet som seniorrådgiver og utreder. Han har jobbet i ABM-utvikling, Statens senter for arkiv, bibliotek og museum, med ansvar for ulike museumsfaglige spørsmål. Han var også sekretær og skribent for NOUen Kunnskap for fellesskapet. Universitetsmuseenes utfordringer (2006:8) på oppdrag fra Kunnskapsdepartementet. Han har nylig arbeidet med evalueringer av Kunstløftet, basisfinansieringsordningen for fri scenekunst, og med en utredning om utdanningstilbudet i scenekunsthøgskolen. Han har publisert en rekke artikler om kulturfaglige og -historiske emner.



Ola K. Berge har mastergrad i kulturstudier og er kulturforsker ved Telemarksforskning. Han har arbeidet flere år med eksport og internasjonalisering av norsk musikk. Berge har for øvrig variert arbeidserfaring innenfor kulturformidling og prosjektarbeid. Berge har nylig arbeidet med å evaluere reformen av det nordiske kultursamarbeidet, på oppdrag fra Nordisk Ministerråd. Han også evaluert Innovasjon Norges kultur og næringsssatsing FRAM Kultur, samt skrevet artikler om Norsk musikkeksport (Norwegian Music Export and International Arts Co-operation in the Age of Globalization) og copyrightspørsmål knyttet til populærmusikk.

Forord

Utenriksdepartementet utlyste i november 2010 et oppdrag med å evaluere departementets delegerede støtteordninger på kunstfeltene, samt deres støtte til Music Export Norway. Telemarksforskning ble tildelt oppdraget, og den foreliggende rapporten er resultatet av arbeidet med evalueringen. Det er Ola K. Berge og Ole Marius Hylland som har deltatt i prosjektet, og begge har ført evalueringen i pennen. Hylland har vært prosjektleder. Innledningsvis i prosjektet har vi foretatt følgende vurdering knyttet til habilitet. Berge har siden 2007 sittet som sjangerrepresentant for folkemusikk og verdensmusikk i sakkyndigkomiteen på musikkfeltet, administrert av MIC Norsk musikkinformasjon (MIC). Telemarksforskning har sammen med UD vurdert dette og kommet fram til at Berge er inhabil i forhold til å evaluere ordningen knyttet til forvalterorganisasjonen MIC og musikkfeltet, men at han ikke er inhabil for evalueringen i sin helhet. Han har dermed ikke deltatt i evalueringen av UD's støtte til musikkfeltet (MIC Norsk musikkinformasjon og UD's støtte til Music Export Norway). Her har prosjektleder Ole Marius Hylland hatt et eneansvar.

I denne habilitetsvurderingen er det for øvrig vektlagt at Berge har lang erfaring med spørsmål knyttet til kunst- og kultureksport og at hans erfaring med hvordan sakkyndigarbeidet foregår i praksis vil kunne være interessant som et generelt empirisk bidrag. Berge har dessuten tidligere evaluert UD's reisestøtteordning på scenekunstfeltet, på oppdrag fra Danse- og Teatersentrum, et arbeid som danner et metodisk hovedelement også i denne større og sjangerovergripende evalueringen.

Vi takker oppdragsgiver og alle velvillige informanter for nyttige og nødvendige bidrag til å fullføre arbeidet.

Bø, 15. februar 2012

Ole Marius Hylland

Prosjektleder

Sammendrag

Denne evalueringen dreier seg om de syv støtteordningene som UD har delegert forvaltningen av til henholdsvis MIC, NORLA, OCA, Norsk Filminstitutt, Norske Kunsthåndverkere, Norsk Form og Danse- og Teatersentrum. I tillegg omfatter den også UD's støtte til Music Export Norway (MEN). Mandatet til evalueringen etterspør blant annet erfaringer med ordningene, en vurdering av det gjeldende avtaleverket med organisasjonene, gjennomføring og praksis og eventuelle behov for endringer.

Utgangspunktet for evalueringen ligger i UD's rolle som både en utenrikspolitisk og en kulturpolitisk aktør. UD har gjennom en rekke år arbeidet med en kombinasjon av mål for sitt kulturarbeid, der ofte det man kan kalle det omdømmepolitiske har vært en prioritert oppgave. Det har også eksistert en tydelig tillit til at støtte til kunstnerisk arbeid av høy kvalitet også har hatt omdømmepolitiske effekter.

Gjennomgangen av avtalene mellom de syv forvalterorganisasjonene og UD viser at disse i overveiende grad er sammenfallende, samt at de er vært lite forandret over tid. Avtaleverket virker velfungerende, men vi reiser også spørsmålene om 1) avtalene i større grad skal formes etter de enkelte kunstfelts særtrekk, og, delvis som en konsekvens av dette, 2) det skal åpnes for å inkludere eksplisitte næringspolitiske mål i avtalene.

Når man sammenligner forvaltningen av reisestøtteordningene på de syv delfeltene, finner man en del systematiske forskjeller. Eksempelvis er det store forskjeller i tildelingsprosent mellom delfeltene. På litteraturfeltet blir hele 95% av søknadene innvilget, mens tallet for musikkfeltet er 47%. Videre varierer også størrelsen på tildelingene. En gjennomsnittlig tildeling på scenekunstmrådet er på drøye 26 000 kroner, mens den på litteraturfeltet er noe over 4000 kroner. Når det gjelder hvilke land støtteordningene dekker, ser vi at dette hovedsakelig dreier seg om et lite utvalg, hovedsakelig vesteuropeiske land: Tyskland, Storbritannia, Frankrike, Norden og Baltikum, i tillegg til USA og Japan.

Tre brukergrupper har beskrevet sine erfaringer med og vurderinger av ordningene: støttemottagere, forvalterorganisasjoner og ansatte i UD og/eller utenriksstasjonene. Mottagerne av støtte er, kanskje ikke overraskende, i overveiende grad fornøyd både med ordningen og med de prosjektene som er gjennomført med støtte fra ordningen. Det er samtidig et ønske om en økning på flere felt, men det er også en mer blandet vurdering av forvalterorganisasjonenes rolle. Mest kritisk er brukerne på billedkunstfeltet.

Forvalterorganisasjonene forteller også om en velfungerende ordning, som etter deres vurdering dekker et reelt behov. Videre er de også fornøyd med samarbeidet med UD, med unntak av OCA, som har hatt en konfliktpreget dialog med departementet. Andre aktører i forvalterorganisasjonene peker på et potensielt problem i at den politiske rotfestingen av UD's kulturarbeid er nokså svak, og dermed sårbar. Når det gjelder effekter av arbeidet, mener de fleste av forvalterne at disse er åpenbare, samtidig som det både dreier seg om vanskelig målbare og langsiktige effekter.

Ansatte i UD/ved utenriksstasjonene er også i stor grad med hvordan ordningen forvaltes: både i forhold til samarbeidet med forvalterorganisasjonene og i forhold til hvordan det faktiske arbeidet med ordningene. Det finnes et potensielt dilemma for UD i forholdet mellom en armlengdes av-

stand og en politisk interesse i arbeidet, men UD opplever ikke dette som problematisk, og savner ikke mer kontroll over de kunstfaglig vurderte støtteordningene.

For å få vurderinger og erfaringer fra aktører uten et direkte forhold til ordningene som mottagere eller forvaltere, har vi vært i kontakt med bransjeaktører på de ulike feltene gjennom intervjuer og epostundersøkelse. Disse aktørene har relevante synspunkter både på de konkrete ordningene og på utenlandsrettet kulturarbeid mer generelt. Disse sier blant annet at de gjeldende ordningene oppfattes som små, og av og til som å ha relativt liten betydning i det store bildet av kulturstøtteordninger. Når det gjelder disse aktørenes vurdering av de syv forvalterorganisasjonene, er denne i store trekk positiv. Unntakene her er Danse- og teatersentrum, som av noen kritiseres for manglende legitimitet for scenekunstheltet som helhet, og OCA, som kritiseres for sin forvaltningspraksis og for manglende transparens.

Denne gruppen informanter viser også stor variasjon i synet på kultureksport og støtteordninger, i forhold til overordnede formål og bruk av virkemidler. Variasjonene følger i store trekk aktørenes tilknytning til kulturområde og plassering i den kunstneriske verdikjeden. Videre finnes det en generell enighet om at private og offentlige aktører (og kapital) må samvirke på dette feltet.

I evalueringen er UD's støtte til Music Export Norway et separat tema, og er stort sett behandlet separat, selv om det åpenbart finnes en del klare berøringspunkter med de ordningene som evalueringen ellers dreier seg om. UD's andel av MENs finansiering utgjør drøye 10%, og støtten beløp seg i 2010 til 1,3 millioner kroner, fordelt på en grunnstøtte på ca. 1 million og en ad hoc-støtte på ca. 300 000. Den største offentlige bidragsyteren er Kulturdepartementet, som støtter MEN med drøye 6 millioner kroner årlig. UD's støtte har blant annet som forutsetning at midlene brukes til prosjekter og ikke til driftsformål.

MENs arbeid vurderes positivt av mange av informantene, samtidig som det er enkelte tydelig kritiske røster. Flere peker på et behov for en rolleavklaring for MEN: i forholdet til MIC og MICs støtteordning, i forholdet til genrebredde, i forholdet til musikk som næring osv.

MEN har i stor grad hatt et positivt samarbeid med utenriksstasjonene, og samarbeidet i London peker seg ut som spesielt tett. Det finnes samtidig en potensiell utfordring i forholdet mellom utenriksstasjonenes arbeid med omdømme og MENs arbeid med næring, som i noen tilfeller blir synliggjort.

Et fortsatt økonomisk og faglig engasjement fra UD forutsetter:

- en (fortsatt) god dialog
- en klargjøring av UD's ambisjoner og formål i forhold til sitt økonomiske engasjement
- en revidering/klargjøring av de punktene som UD legger inn som føringer for sitt tilskudd ("norsk produksjonsbase", "prosjektmidler" m.m.)
- en interesse fra UD i å følge opp egne målsettinger
- en tettere dialog mellom de ulike aktørene i eksportfeltet: både UD og KUD, MIC og MEN, og også øvrige støtteordninger og -organer: Norsk kulturråd, Fond for utøvende kunstnere m.fl.
- å utnytte et potensial for tilkobling til annen type eksport og/eller annen type utenlandsrettet kulturarbeid

I forhold til mandatet for gjennomgangen av UD's finansiering av MEN, kan vi oppsummere de følgende punktene:

- UDs midler ser ut til å benyttes innenfor de opptrukne rammene. Samtidig inngår UDs finansiering i en helhetlig prosjektfinansiering, der disse midlene er en mindre del av en større helhet, og der det ikke skilles mellom pengenes opphav. Det gjør nødvendigvis at det ikke er relevant å spørre etter hvilke penger om finansierer hvilke tiltak.
- Det er uklart hvorvidt UDs kriterium om produksjonsbase i Norge er oppfylt i alle sammenhenger. Det er imidlertid også uklart hvorvidt dette er et kriterium som kan fungere godt for denne virksomheten. Det må i tilfelle tydeliggjøres.
- Erfaringene med MENs virksomhet er for mange aktørers del svært god. Dette gjelder for eksempel utenriksstasjoner, plateselskap og enkeltartister. Samtidig er det også enkelte som retter kritikk mot MENs virksomhet. Dette gjelder primært to områder: problemer i forhold til å dekke hele bredden av musikalske genre; at MEN kunne vært enda mer fokusert på næring; behov for samarbeid med flere aktører (for eksempel MIC).
- Det er et behov for et fortsatt økonomisk engasjement fra UD, men dette behovet er i større grad motivert i et behov for en utenrikskulturell forankring enn i et rent økonomisk behov
- Utenriksstasjoner trekkes inn i konkrete prosjekter, men det er stor variasjon i forhold til omfanget av engasjement. Enkelte stasjoner, som for eksempel London, har et omfattende samarbeid med MEN.

På bakgrunn av vår analyse av forvaltningen av ordningene, de konkrete avtalene, informantenes vurderinger og erfaringer, samt de styringsdokumentene som ligger til grunn for det utenrikskulturelle arbeidet, konkluderer vår evaluering med de følgende punktene, fordelt på arbeid/praksis, resultater og forslag til tiltak.

Arbeid og praksis

1. Vi vurderer at arbeidet som gjøres i ordningen, både av forvalterorganisasjonene, fagutvalg, utenriksstasjonene og UD, i all hovedsak er av god kvalitet og i tråd med ordningens intensjon og målsetninger. Dette baserer vi på en gjennomgang av erfaringer både fra støttemottagere, forvalterorganisasjoner og representanter fra UD samt supplerende vurderinger fra en lang rekke aktører knyttet til den øvrige næringskjeden på kunst- og kulturfeltet (jf. kapittel 5-8).
2. Avtaleverket mellom UD og forvalterorganisasjonene ser ut til å være relativt velfungerende. Det er ingen av informantene, verken i forvalterorganisasjonene eller Utenriksdepartementet som trekker frem svakheter ved samarbeidsavtaler eller tilskuddsbrev. I den grad disse avtalene styrer støtteordningenes innretning politisk og forvaltningsmessig, er det viktig å ta hensyn til ulike områders særbehov. Særlig i avtalen med OCA vil vi anbefale at man blir tydeligere på en praksis som sikrer regelmessig utskifting av ekspertutvalgsmedlemmer og gode rutiner for hvem som velger slike medlemmer.
3. De økonomiske rammer er relativt trange for noen av kulturområdene, særlig musikk, scenekunst og visuell kunst, sett i forhold til søkermasse og det totale beløpet det søkes

om. Her vurderer vi behovet som så stort at man ville ha mye å vinne på å øke rammene betydelig. Reisetøtteordningen er i seg selv ikke særlig stor. En dobling av rammene ville for flere av områdene bidra til en vesentlig forbedret mulighet til å utnytte den posisjonen Norge har opparbeidet seg som en interessant aktør på det internasjonale markedet. En slik økning ville dessuten gi rom for scenekunstnere til å finansiere frakt av kulisser og kunstnere på feltet for visuell kunst til frakt av kunstverk. Det ville dessuten bety en åpning for bransjeleddet til å delta noe mer i prosjekt med tildeling, noe som ville kunne bety en videre verdifull profesjonalisering av dette leddet i verdikjeden. På andre av områdene, deriblant film og litteratur, ser størrelsen på støtten ut til å være godt tilpasset både et behov og ønsker fra forvalterorganisasjonene selv.

4. Forvalterorganisasjonene ser ut til å drive et godt og fleksibelt arbeid, og samarbeidet mellom organisasjonene og UD er gjennomgående godt. Her er imidlertid OCA er unntakstilfelle, hvor det er større utfordring i forhold til dialog og samarbeid. OCA må finne seg i relativt hard kritikk, både for å kommunisere for dårlig med sitt eget fagområde og kunstnerpopulasjon, og for å mangle transparens i arbeidsmåter og kvalitetsvurderinger. Vi vurderer OCA til å være i sin rett til å praktisere det kunst- og kvalitetssyn de måtte finne egnet til å nå sine gitte målsettinger. Vi anbefaler likevel UD å forsikre seg om at dette synet ikke blir sementert over tid. Både ekspertutvalg og direktørstilling bør derfor være på åremål. Det er viktig å understreke at dette er et prinsipielt standpunkt, vi har ingen grunn til å kritisere OCAs eller deres ekspertutvalgs kunstfaglige skjønn eller vurderinger.
5. I utvalgsarbeidet ser habilitetsspørsmål ut til å bli håndtert på en god måte. Vi synes imidlertid det er verdt å peke på at det behøves særlig varsomhet på to områder: 1) der utøvende kunstnere er involvert i støttetildelinger og 2) at også dette hensynet bygger opp under nødvendigheten av en viss rotering av medlemmer i fagutvalgene.
6. En armlengdes avstand mellom UD og kunstfaglig vurdering ser ut til å være godt ivare tatt. Dette er et punkt som ofte blir vurdert som svært viktig blant kunstfeltets egne aktører. Når ingen har noe særlig å bemerke til dette punktet, mener vi dagens praksis er tilfredsstillende både for UD og for kunstfeltet.
7. Når det gjelder ekspertbesøk, blir disse gjennomgående håndtert bra, men det finnes også et klart forbedringspotensial. Arbeidet er viktig og bør økes i innhold, omfang og sjangerbredde. Man bør optimalisere samsvar mellom ekspert og arrangement og brife ekspertene enda bedre før avreise (eller sikre dette på annen måte). Det er også et stort potensial i å samordne ekspertbesøk på tvers av kunstsjangere, slik at for eksempel journalister kan besøke flere arrangement på en enkelt ekspertreise. Mange journalister er dessuten generalister og interessert i flere "saker". Her bør det være rom for et samarbeid mellom de som tar i mot ekspertene og andre aktører innen for eksempel reiseliv. Dersom man lykkes med dette øker ikke bare sjansen for norgesprofilering, men man vil også kunne oppnå en snøballeffekt, der ekspertene (kanskje særlig de fra media) tar med seg stoff som

vekker interesse blant kolleger og lesere/lyttere/seere, til videre arbeid og utforsking av norsk kunst og kultur.

Resultater

1. Årlig fører disse midlene til at et stort antall formidlings- og kunstprosjekter blir realisert. For tildelingsåret 2010 var dette tallet på over 700 konserter, turneer, visninger, utstillinger, opplesninger, foredrag, presentasjoner, deltagelser m.m. Skal man tro støttemottagerne selv, ville mange av disse ikke blitt realisert uten reisestøtten.
2. Vi ser av oversiktene over tildelinger at et stort flertall av reisene som støttes går til europeiske land. Samtidig er det noen forskjeller mellom kunstfeltene. Film- og musikkområdet har den største geografiske spredningen av de syv feltene, og for disse områdene er særlig Nord- og Sør-Amerika viktige territorier i tillegg til Europa. Afrika og Oseania er svært lite representert. Dette skyldes også at mange av kulturprosjektene, særlig på det afrikanske kontinentet, får støtte over de såkalte 03-midlene.
3. Om vi vurderer resultatene av reisevirksomheten ut fra de rapportene som tilskuddsmottakerne gir (jf. nærmere gjennomgang i kapittel 5), er de gjennomgående gode. Det rapporteres om gode arrangementer, et kompetent og interessert publikum, interessante kontakter og stort sett et godt kunstnerisk utbytte. Rapporteringen av resultatene lider imidlertid noe under en svært varierende rapporteringspraksis, både i innhold og form. Man må dessuten forvente at rapporteringen er av strategisk karakter, dvs. at man må se dette i lys av et ønske om at prosjektet skal framstå som relevant og egen virksomhet i utlandet legitim. Ikke minst kan nok mange vurdere dette som klokt dersom de planlegger å søke støtte ved en senere anledning.
4. Det er vår oppfatning at brukerne ser støtten som svært verdifull og at dette, sammen med andre funn, peker i retning av en velfungerende ordning som bør videreføres.
5. Det er også forvalterorganisasjonenes bestemte oppfatning (jf. kapittel 6) at arbeidet med reisestøtte gir gode og varige resultater. Samtidig understreker de fleste at konkretisering av effekt er en utfordring også for deres interne arbeid. Også forvalterorganisasjonene er opptatt av den umiddelbare effekten som ligger i at støtteordningene bidrar til å få norske kunstnere og artister med høy kvalitet ut i verden, og antar at de øvrige ønskede effektene følger av det-te primærresultatet. Vi vurderer på samme måte ordningen til å være velfungerende ut fra et forvalterorganisasjonsståsted, men anbefaler UD å be de enkelte organisasjonene å utarbeide målbare kriterier for effekt av reisestøtten på sine respektive områder. Dette bør nedfelles i avtaleverket UD har med forvalterorganisasjonene.

6. I forlengelsen av resultatproblematikken bør det utvikles et arbeid med en standardisering for hvordan et vellykket utenrikspolitisk arbeid kan dokumenteres, uten at man legger en for stor byråkratisk bør verken på mottagere eller forvaltere av midler. Her er det igangsatt et arbeid på noen områder, som kanskje kan sees i bedre sammenheng. Man kan eksempelvis samle erfaringer mellom de syv organisasjonene på deres forsøk på å vise effektene av sin virksomhet; man kan se på hvordan MEN rapporterer på sine resultater til Kulturdepartementet og hvordan MEN for øvrig har forsøkt å konkretisere resultater av arbeidet. Samtidig er det åpenbart også et behov generelt for å forbedre tallmaterialet og kulturstatistikken som eventuelt kan ligge til grunn for en bedre oversikt over det utenrikskulturelle arbeidets resultater. Her ligger imidlertid ansvaret like mye på forsknings- og utredningssektoren som på departement eller kunstnerorganisasjoner. For eksempel ser vi at rettighetsforvalteren innen musikkområdet TONO i det siste har vist evne og vilje til å levere slik statistikk etter ønske fra ulike forskningsmiljø. Dette er en utvikling som er helt nødvendig, dersom man framover skal kunne dokumentere og vurdere kvaliteten av effekten støtten trolig gir.

Tiltak

1. Kulturfeltet har de senere år sett en lang rekke viktige og retningsgivende utredninger av feltet. Ingen av disse har omfattet den utenrikskulturelle virksomheten som helhet. Dette er underlig, særlig sett i lys av to moment: 1) ansvarsdelingen mellom KUD og UD, som ikke uten videre gir seg selv, og 2) den økende vekt som blir lagt på kultureksport (også i økende grad som en del av det tradisjonelle næringsfeltet). Dette området bør utredes grundig, med tanke på en gjennomgang av forvaltningsmessig og politisk ansvarsfordeling.
2. Avtaleverket må for alle fagområder tydeliggjøres på punktet som angir at fagutvalget skal oppnevnes for maksimum tre år av gangen. Dette bør kontrolleres av UD, for å sikre tillit blant søkerne. I avtaleverket som gjelder, står det at fagutvalg i hovedsak skal oppnevnes av forvalterorganisasjonen i samråd med UD. Vi anbefaler at man åpner for at alternative stemmer på fagområdet kvalitetssikrer dette utvalget, eller man kunne rådføre seg med Norsk kulturråd. OCAs fagutvalg bør etter vårt syn, på prinsipielt grunnlag, ikke oppnevnes av OCAs direktør, men på samme måte som for de andre områdene.
3. Avtalene bør gjennomgås med tanke på tilpassing til faglige vilkår og infrastruktur på det enkelte kulturområde.
4. I dag er det ikke anledning for institusjoner som i det vesentligste mottar statlig driftsstøtte å søke om støtte på musikk- og scenekunstdelen av ordningen. Vi mener det bør åpnes for slike søkere og at slike søknader dermed blir gjenstand for de regulære faglige vurderinger fagutvalgene gjør. Dette for å åpne for en type fleksibilitet og dynamikk som i økende grad preger disse feltene. Man kan også åpne for at reisestøtten kan være toppfi-

nansiering på prosjekt med grunnfinansiering fra institusjoner. I dag er det ikke anledning for å benytte reisestøtte som produksjonsstøtte. Vi mener det bør åpnes for at dette, dersom det er særskilt gode grunner til det.

5. Vi mener det bør åpnes for at reisestøtte på området for visuell kunst kan gis til prosjekt i samarbeid med kommersielle gallerier eller visningssteder. Slike vurderinger bør gjøres av fagutvalget.
6. Vi mener det må åpnes for at UD også har næringspolitiske målsetninger som del av sitt arbeid med utenrikskulturell virksomhet, og at dette videre reflekteres i avtaleverket med forvalterorganisasjonene.
7. Vi mener reisestøtteordningen for områdene scenekunst, musikk, visuell kunst, arkitektur og design og kunsthåndverk bør styrkes. Dette baserer vi på vår vurdering av at den er populær blant mottakere og forvalterorganisasjonene, vel ansett i UD, vurderes som viktig blant utenlandske institusjoner og oppdragsgivere og dessuten vurderes å gi en god (kulturpolitisk) primæreffekt og dessuten en god (omdømmemessig) sekundæreffekt. Det er vanskelig å vurdere om ordningen gir en næringspolitisk og/eller økonomisk sekundæreffekt på bakgrunn av vårt materiale, både fordi vi mangler kvantitative data og pga. et umodent sett kriterier for slik effekt. Vi mener likevel det er grunn til å anta at den økonomiske effekten av støtten vil være økende, ettersom antallet visninger og salg av norsk kunst og kultur utenlands er økende. Vi mener en dobling av rammene for støtte til de nevnte områdene kan forsvares, og slik gi en forsterket effekt.
8. Vi mener det bør settes i gang et arbeid med å etablere eksportkontor på scenekunstheltet og Design og arkitekturfeltet, etter modell av NORLA, OCA og/eller MEN. I lys av hva som skjer på musikkfeltet, der KUD nå signaliserer en sammenslåing/integrasjon av MIC Norsk musikkinformasjon og MEN, vil dette styrke og profesjonalisere de to nevnte delfeltene ytterligere. I vårt materiale, er et slikt kontor etterspurt på scenekunstheltet, i mindre grad innen design og arkitektur. Vi anbefaler derfor at tiltaket utredes på forhånd for begge felts del. Kontorene trenger ikke å ligge i Oslo, men de må ligge der fagkompetanse, -nettverk og -miljø er etablert.
9. Vi anbefaler UD å søke Stortinget om et klarere mandat og retningslinjer for sitt kulturoppdrag. Dette ville skape større trygghet blant aktørene på kunst- og kulturfeltet. Slik dette er forankret i dag, er man prisgitt den til enhver tid sittende regjeringens ”godvilje” ovenfor hvilken rolle kultur skal spille i det utenrikspolitiske arbeidet.
10. Vi vurderer at ekspertbesøk ses som viktig av svært mange aktører innen et internasjonallisert kunstfelt, både i Norge og utlandet. Det kan virke som om det er et forbedringspotensial både med tanke på økonomiske rammer (til selve ekspertbesøkene og til administ-

rasjonen av dette) og den øvrige statusen dette tiltaket har. Vi anbefaler derfor at denne delen av ordningen gis høyere status (i avtaleverket) og flere øremerkede midler.

Innhold

1. Innledning	17
1.1 Utenriksdepartementet og kulturstøtte	17
1.2 Evalueringens mandat.....	20
1.3 Om evalueringen – sentrale problemstillinger	21
1.4 Rapportens struktur	23
2. Metode og gjennomføring	25
2.1 Dokumentgjennomgang.....	25
2.2 Surveyundersøkelse.....	26
2.3 Supplerende e-postundersøkelse	29
2.4 Intervjuer	30
2.4.1 Valg av informanter	30
2.4.2 Anonymisering	31
2.4.3 Oversettelse av intervjuspråk.....	31
2.5 Feltarbeid i London og Berlin	32
3. Forvalterorganisasjonene og avtalene med UD	33
3.1 MIC Norsk musikkinformasjon.....	33
3.2 Norsk Form	34
3.3 Danse- og teatersentrum	34
3.4 Office for Contemporary Art Norway.....	35
3.5 NORLA - Senter for norsk skjønn- og faglitteratur i utlandet	35
3.6 Norsk filminstitutt.....	36
3.7 Norske Kunsthåndverkere	36
3.8 UD's avtaleverk med forvalterorganisasjonene	37
4. Ordningene i tall	41
4.1 Søknader og tildelinger	42
4.2 Tildelinger og geografisk fordeling	44
5. Erfaringer med ordningene: støttemottakerne	47

5.1	Brukererfaringer: rapporter fra støttemottagere.....	47
5.2	Brukererfaringer: surveyundersøkelsen	49
5.2.1	Erfaringer med søknadsprosess og -system	49
5.2.2	Erfaring med fagutvalg og sakkyndiges arbeid	51
5.2.3	Erfaringer med og vurderinger av ordningenes effekter	53
6.	Erfaringer med ordningene: forvalterorganisasjonene	57
6.1	Er ordningen nødvendig?	57
6.2	Samarbeid og dialog med UD	58
6.3	Administrasjon av ordningen.....	59
6.4	Utvalgsarbeid.....	60
6.5	Økonomiske rammer	61
6.6	Samarbeid mellom forvalterorganisasjonene.....	62
6.7	Ekspertbesøk	63
6.8	Effekten av støtteordningen	63
7.	Erfaringer med ordningen: Utenriksdepartementet	67
7.1	Er ordningen nødvendig?	67
7.2	Samarbeidet med forvalterorganisasjonene.....	69
7.3	Den delegerte forvaltningen av ordningen	70
7.4	Effekten av støtteordningen	71
8.	Kultureksport og reisestøtteordninger vurdert av bransjeaktører	73
8.1	Om reisestøtten og forvalterorganisasjonene	73
8.1.1	Forvalterorganisasjonenes arbeid	74
8.1.2	Støtteordningenes forhold til ulike ledd i verdikjedene	79
8.2	Kriterier for vellykket kultureksport og -utveksling.....	80
8.3	Ansvarsfordeling.....	82
8.3.1	Ansvar på departementsnivå	83
8.4	Private aktører og offentlige aktører	86
8.5	Eksport vs. kulturutveksling og -formidling.....	87
8.6	Oppsummering	90

9. UDs støtte til Music Export Norway (MEN)	91
9.1 MEN – bakgrunn og organisering	91
9.2 UDs støtte til og avtale med MEN	93
9.3 Erfaringer med og vurderinger av MEN	96
9.4 MEN og utenriksstasjonene	102
9.5 Debatt om MENs rolle og arbeid	103
9.6 Effekter av UDs støtte til MEN	104
9.7 Behov og utfordringer	105
10. Konkluderende perspektiver	109
10.1 Ordningens forutsetninger	109
10.2 Mål, arbeid og resultater	111
10.3 Anbefalinger og tiltak for videre arbeid	115
10.3.1 Anbefalinger	115
10.3.2 Tiltak	118
Referanser	120

1. Innledning

1.1 Utenriksdepartementet og kulturstøtte

Utenriksdepartementet (UD) har lang tradisjon som et tverrfaglig departement, som ivaretar oppgaver på ulike politiske felt. Også kultur- og kunstsamarbeid føyer seg inn i UDs arbeidsområde, og statsråd Jonas Gahr Støre har ved flere anledninger understreket at kultur er en viktig dimensjon i norsk utenrikspolitikk (www.regjeringen.no/nb/dep/ud). UDs arbeid med og støtte til kultur er et godt eksempel på hvordan denne tverrfagligheten gir seg utslag i praksis. Kulturarbeidet i UD kan, slik vi oppfatter det, sies å være fundert på tre ulike typer politiske målsetninger (jf. Lending 2000, Reed 2006):

- Utenrikspolitiske mål: UD ønsker å bruke kultur til relasjons- og omdømmebygging
- Kulturpolitiske mål: UD arbeider for å fremme norske kulturarbeideres mulighet til kunstnerisk produksjon og utvikling
- Utviklingspolitiske mål: UD bruker kultur som et middel og delmål i det bistandspolitiske arbeidet

I denne evalueringen er det formelt de to første målene som er relevante å se på. UDs utviklingspolitiske arbeid, gjennom ordningen med støtte til land i Sør (03-ordningen), har nylig vært gjenstand for en separat evaluering, offentliggjort i september 2011¹ og omfattes dermed ikke her. *Næringspolitiske* målsetninger er, på sin side, ikke en formell del av UDs ansvarsområde for kulturarbeid. Man kan samtidig diskutere om ikke også næringspolitiske målsetninger i praksis utgjør en integrert del av UDs utenrikskulturelle arbeid. Det vil vi også gjøre ved flere anledninger i rapporten.

UDs kulturpolitiske mål og ansvar er delt med KUD. I St.meld. nr. 48 (2002 -2003) Kulturpolitikk fram mot 2014 (2003) står det i kapittel 6.3:

Ansvaret for internasjonalt samarbeid på kulturområdet er delt mellom Kultur- og kyrkjedepartementet og Utenriksdepartementet. Kultur- og kyrkjedepartementet har overordna ansvar for nordisk og multilateralt kultursamarbeid, dessutan for formidling av utlandsk kultur til Noreg. Utenriksdepartementet har overordna ansvar for presentasjon av og informasjon om norsk kultur i utlandet og for gjensidig kultursamarbeid mellom Noreg og land i Sør. Det globale nettverket av utanriksstasjonar som Utenriksdepartementet disponerer, femner om ca. 150 ambassadar og konsulat og står sentralt i praktisk kulturformidling og informasjonsarbeid.

I formålene med de ordningene og den støtten som skal vurderes i denne evalueringen, er det for oss åpenbart at de ulike målene, i alle fall i praksis, kombineres. Dette blir også tydelig der UD selv presenterer og utdyper sitt arbeid med kultur, for eksempel på egne hjemmesider: ”Arbeidet skal ha en verdi for norsk kulturliv **og** støtte opp under norske interesser” (vår utheving), og:

Kultursamarbeidet har som mål å støtte opp under de bilaterale forbindelsene med viktige samarbeidsland, å legge forholdene til rette for internasjonaliseringen av norsk kunst og kul-

¹ <http://www.ncg.no/novus/upload/file/Reports/2011-Evaluation%20of%20Norway%20Culture-Sports.pdf> [lest 13.02.12]

turliv samt å bidra til kunnskap om og interesse for Norge som en kultur- og kunnskapsnasjon. Et kvalitativt godt kultursamarbeid bygger opp under et godt omdømme for Norge².

Til grunn for denne kortfattede presentasjonen ligger et omfattende korpus av politiske dokument og meldinger. Sentralt her står Utenriksdepartementets St.meld. nr. 15 (2008-2009) Interesser, ansvar og muligheter (2009) som trekker hovedlinjene for UD's kulturarbeid, og Kulturdepartementets St.meld. nr. 48 (2002-2003) Kulturpolitikk fram mot 2014 (2003), der samarbeid om og ansvarsfordeling for kulturarbeid mellom de to departementene beskrives.

Utenriksdepartementets todelte hovedmålsetning med kulturarbeid skisseres for eksempel i kapittel 9.2 i St.meld. nr. 15 (2008-2009) (2009), der det står:

Et positivt og tydelig norgesbilde er viktig for norske interesser på en rekke felter. Norges omdømme vil først og fremst være et produkt av det Norge og norske samfunnsaktører gjør hjemme og ute ... [men] forholder seg også nært til et annet spørsmål, nemlig utfordringer og muligheter når det gjelder å bygge oppunder det norske omdømmet i verden gjennom såkalt «åpent diplomati» (breddediplomati)³. Omdømmearbeid kan formidle, forsterke og nyansere de bildene mennesker i andre samfunn har av Norge og dermed, som andre utenrikspolitiske verktøy, bidra til å fremme norsk velferd, sikkerhet og de verdier det norske samfunnet er bygd på. Åpent diplomati, omdømmearbeid og kultursamarbeid får økt betydning ikke bare for å markedsføre Norge, norsk kultur og norske produkter, men også for å fremme norske interesser i hele sin bredde.

Videre i kapittel 9.2 kan vi lese:

Ivaretagelse av norske interesser er ikke forbeholdt materielle størrelser eller virkemidler. Ethvert samfunn og enhver kultur er avhengig av påvirkning utenfra for å utvikles. Møtet med andre kulturer bidrar til å styrke både det kulturelle mangfoldet og bevisstheten om egne identiteter. Kulturelle forskjeller bidrar til variasjon og utgjør en styrke for alle samfunn. ... Kultursamarbeid er basert på likeverd mellom kunstnere og aktører innenfor idrett, arkitektur, design og andre kulturfelter, med ulik bakgrunn, og kan bidra til økt forståelse, kunnskap – og gjensidig tillit. Begge parter kan få sin virkelighetsoppfatning utfordret. Dialogen mellom kulturene går gjennom stadig nye kanaler og øker i omfang både når det gjelder antall aktører og mangfoldige uttrykksformer. ... Økt kunnskap og økt forståelse er konfliktforebyggende. Kunstnere og andre kulturaktører står for en del av denne kunnskapsformidlingen. Kulturens rolle i en internasjonal sammenheng – som pådriver for argumentasjon og overbevisning framfor økonomiske sanksjoner og militær makt – er et sentralt spørsmål i debatten om kulturens framtidige rolle.

I kapittel 22.2 står det:

Et reelt demokrati krever frie talerør, debattfora og fagmiljøer som bidrar til et sivilisert samfunn basert på ytringsfrihet og bred folkelig deltakelse. Fri kunstnerisk utfoldelse og et bredt og aktivt kulturliv (kunst, design, arkitektur, idrett mm.) er tegn på et demokrati i utvikling, og kulturlivets aktører representerer samfunnets endringsagenter. Dessuten styrker kulturpresentasjoner og kultursamarbeid Norges synlighet i andre land, og kulturfeltet kan bidra til dialog og gjensidig forståelse.

² <http://www.regjeringen.no/nb/dep/ud/tema/norgesfremme-og-kultursamarbeid/globalt-kultursamarbeid-.html?id=449173> [lesedato 101011]

³ For mer informasjon om Åpent diplomati, se for eksempel Leonard 2002.

Kultur i den norske utenrikspolitiske diskursen tar dermed form som virkemidler for 1) å gi Norge et positivt og tydelig omdømme, og 2) bidra til internasjonale møter som styrker mangfold, utfordrer virkelighetsoppfatningen og styrker bevisstheten om egen identitet.

Utenriksdepartementets operasjonalisering av dette (todelte) målet beskrives i kapittel 22.2:

Kunstneres og andre kulturaktørers bidrag til utenrikspolitikken har minst to utgangspunkter. Det ene vil være deres egne initiativer til internasjonal virksomhet. Denne bør gis gode rammebetingelser økonomisk og organisatorisk. Kulturutøvelse uten bindinger fra myndighetene gir nye, ofte uventede, perspektiver og samfunnsanalyser. En slik fri utøvelse er også nødvendig om det norske samfunnets praktisering av ytringsfrihet skal være troverdig. Det andre utgangspunktet vil være kunstneres og andre kulturagenters frivillige plass og deltakelse i tverrfaglige utenrikspolitiske målsetninger og strategier. Eksempel til etterfølgelse kan være nordområdestrategien og kultursamarbeidet med land i sør. I begge tilfeller er det satt av betydelige midler og bygd opp en formålstjenlig kontakt med fagmiljøene.

Med dette spekteret av formål med kulturarbeid, følger også et mangfold i forhold til hvilke virkemidler som benyttes og hvilke aktører og sektorer som involveres. UDs arbeid med kultur har dessuten utviklet og endret seg i løpet av de siste 10 årene, i takt med endringsprosesser i samfunnet generelt og på kulturfeltet spesielt. Dette gjenspeiles også i UDs mandat for denne evalueringen, der man ønsker reisestøtteordningen belyst også av aktører for eksempel i fagmedia, kunstner- eller interesseorganisasjoner, utdanningsinstitusjoner, formidlingsarenaer og -institusjoner osv. Vi mener dette er en interessant og relevant ”utvidelse”.

Utenriksdepartementet har helt siden starten hatt et utenrikspolitisk kulturelt engasjement, blant annet knyttet til utenriksstasjonene. I 1967 fikk departementet en fast kulturavdeling. Dette var en videreføring av det såkalte ”Kontoret for kulturelt samkvem med utlandet”, som ble grunnlagt i 1949 som et frittstående organ under UD (Lending 2000). Det utenrikskulturelle arbeidet har vært gjenstand for en arbeidsdeling (og dermed en potensiell dragkamp) mellom Utenriksdepartementet og Kulturdepartementet (Jf. kapittel 6.3 i St.meld. nr. 48 Kulturpolitikk fram mot 2014). I hele perioden fram til 2003 ble arbeidet drevet dels fra UDs kontorer i Norge og dels via utenriksstasjonene. Mye av arbeidet var dermed avhengig av enkelte tjenestemenns interesse, engasjement og kunnskap om kulturfeltet og dets aktører (Mangset 1997a). Denne praksisen ble etter hvert kritisert, både for å mangle faglig fundert innhold og politisk uavhengighet, en såkalt armlengdes avstand⁴. Man besluttet derfor i 2003 å igangsette en treårig prøveordning, der ansvaret for forvaltningen av en betydelig del av departementets kulturbudsjett ble delegert ut til organisasjoner på kunstfeltet.

Delegeringen av støtteordninger har skjedd trinnvis på de ulike kunstfeltene. Det har også blitt etablert en noe ulik tildelingspraksis på feltene. De viktigste trinnene i denne historien er disse:

1. **Office for Contemporary Art (OCA)** startet som prøveordning alt fra 2002. Prøveperioden ble avsluttet i 2004 og OCA opprettet som permanent stiftelse fra 2005 etter en omfattende gjennomgang (Berkaak 2004, Rimberg 2006).
2. **Etablering av samarbeidsavtaler, faste søknadsfrister og ekspertutvalg.** I 2003 gjaldt dette scenekunstfeltet, administrert av Danse- og teatersentrum; musikkfeltet, administrert av MIC Norsk musikkinformasjon; samt kunsthåndverkfeltet, administrert av Norske kunsthåndverkere. I 2004 fulgte arkitektur og design, administrert av Norsk Form, etter.

⁴ For mer informasjon om dette, se for eksempel Hillman-Chartrand og McCaughy 1989.

3. **Etablering av samarbeidsavtaler, løpende frister og administrativ vurdering.** Fra 2004 gjaldt dette litteraturfeltet, administrert av NORLA (Norwegian Litterature Abroad), og fra 2005 filmfeltet, administrert av Norsk Filminstitutt (NFI). (På det tidspunktet hadde både NORLA og NFI spilt en viktig rolle som litteratur- og filmformidlere til utlandet (jf. Mangset 1997b)).

I 2010 fordelte UD ca. 10, 7 millioner kroner årlig til de delegerte støtteordningene.

De delegerte ordningene og samarbeidet med forvalterorganisasjonene har vært gjenstand for enkelte tidligere vurderinger. OCA ble evaluert av Odd Are Berkaak i 2004 på oppdrag for Kultur- og kirkedepartementet (Berkaak 2004).

Prøveordningen med delegering av reise- og kulturstøtte ble i 2006 evaluert av Kjeld Rimberg, som i sluttrapporten "Delegert kulturstøtte" konkluderte med at ordningen(e) var en suksess og foreslo en videreført, permanent ordning. Rimberg (2006) skrev blant annet at:

På et overordnet plan synes det uproblematisk å konstatere at delegering av ansvar til kulturlivet selv har utløst energi og aktivitet innenfor de brede politiske mål som legges til grunn for kulturlivets egen deltagelse. Beslutningen om delegering er rett og slett et politisk grep for å bidra til å realisere ønsket om internasjonalsisering av norsk kulturliv.

Og videre:

Ordningen med delegert forvaltning bør fortsette. Alle kommentarer og vurderinger slutter opp om prinsippene i ordningen som er valgt. Endringsforslagene representerer justeringer og forsterkninger av den etablerte organisasjonsformen.

1.2 Evalueringens mandat

I konkurransegrunnlaget finner man følgende mandat for evalueringen av UD's delegerte støtteordninger på kunstfeltene:

- Kort å gjennomgå de 7 foreliggende delegeringsavtalene mellom UD og forvalterorganisasjonene.
- Innhente og oppsummere erfaringer med de delegerte støtteordningene fra de 7 forvalterorganisasjonene (jf. ovenfor), representanter for brukergruppene (støttetottakerne), og fra UD (sentralt og fra minimum 6 utenriksstasjoner: 3 større stasjoner med særskilt kulturavdeling og 3 mindre stasjoner uten en slik avdeling. Landene skal velges innenfor de 19 land som departementet har definert som fokusland⁵ – minus Brasil, India og Kina (som faller innenfor Strategi for kultursamarbeid med land i sør, som vil være gjenstand for en egen evaluering i regi av NORAD)). I tillegg skal konsulenten konsultere andre samarbeidspartnere og aktører ute og hjemme, så som kulturinstitusjoner, læresteder, representanter for den kommersielle delen av kulturlivet og (fag)presse/media. Målsetningen er å kartlegge geografiske fokusområder, samarbeidspartnere, gjennomføringsevne hos støttetottakerne, deres vertskap i utlandet og den stedlige utenriksstasjon, og, resultater av det støttetottakende prosjektet i form av nettverksbygging, oppfølgende prosjekter, nytt samarbeid etc., PR/ publikumsarbeid, kunstneriske gevinster mm.

⁵ Brasil, Canada, Danmark, Finland, Frankrike, India, Island, Italia, Japan, Kina, Nederland, Polen, Russland, Spania, Storbritannia, Sverige, Tyrkia, Tyskland og USA.

- Komme med anbefalinger for bedring av informasjonsflyt og samarbeid mellom forvalterorganisasjonene, og det øvrige norske kulturmiljø, ved innkommende besøk.
- Vurdere evt. mekanismer og tiltak som bør i verksettes for å oppnå bedre uttelling i forhold til kunstneriske målsettinger og utenrikspolitiske mål.

Evalueringen av UD's støtte til Music Export Norway (MEN) har følgende mandat:

- Se nærmere på om UD's midler benyttes av MEN innenfor de opptrukne rammer
- Innhente og oppsummere erfaringer med bruken av midlene: Geografiske satsingsområder som peker seg ut, samarbeidspartnere innen kommersielle, skapende og akademiske musikkmiljøer, gjennomføringsevne hos støttemottakere, vertsinstusjoner og berørte utenriksstasjoner, resultater i form av presse/medieomtale og nye engasjementer, PR/ publikumsarbeid, ringvirkninger på det utenrikskulturelle og kommersielle område, mm.
- Gi en vurdering av behovet for at UD fortsatt støtter MEN, gitt MENs øvrige økonomiske rammer og mandat.
- Se på om prosjektmidlene MEN tildeles fra UD kan sies å ha en omdømmeeffekt, i.e er det indikasjoner på at de bidratt til å skape øket oppmerksomhet om og interesse for Norge og norsk musikk ute.
- Undersøke i hvilken grad utenriksstasjonene trekkes inn i de konkrete prosjektene.

Etter avtale med oppdragsgiver, ble det i desember 2012 knyttet et tilleggsmandat til undersøkelsen. Dette mandatet besto i at det empiriske grunnlaget for evalueringen skulle utvides gjennom intervjuer og epost-spørsmål, for å sikre en bred nok forankring blant informanter til rapporten.

1.3 Om evalueringen – sentrale problemstillinger

Denne rapporten består dermed av en evaluering av syv separate delegerede ordninger, samt evalueringen av UD's støtte til Music Export Norway. Etter vår oppfatning er de viktigste utfordringene for UD i administrasjonen av denne formen for kulturstøtte de følgende:

- Hvordan sikre et tilstrekkelig og konstruktivt forhold til kunst- og kulturfeltet?
- Hvordan sikre et tilstrekkelig og konstruktivt handlingsrom for departementet?
- Hvordan forvalte en armlengdes avstand til kunstfaglige avgjørelser?
- Hvordan involvere de ansatte i utenriktjenesten på best mulig måte?
- Hvordan balansere mellom de utenrikspolitiske, næringspolitiske og kulturpolitiske målsetningene? (jf. Mangset 1997a)

Disse spørsmålene vil følgelig påvirke hvordan man vurderer måloppnåelse og effekten av den delegerede ordningen.

I denne utredningen tar vi utgangspunkt i disse primære problemstillingene:

Erfaringer

Hvilke erfaringer har de ulike aktørene med støtteordningene?

- Er støttemottakerne fornøyde med administrativt og faglig innhold i ordningen?
- Er forvalterorganisasjonene tilfreds med avtalen med UD, og med støtteordningens praktiske og faglige innhold og ambisjon?

- Mener UD, både sentralt og utenriksstasjonene, at støtteordningen fungerer slik den skal?

Mer konkret, hvilke erfaringer har de ulike brukerne og forvalterne av ordningen med:

- Samarbeid mellom UD og kunst- og kulturfeltet generelt og UD og forvalterorganisasjonene spesielt?
- Samarbeidet mellom forvalterorganisasjonene – ikke minst mellom MIC Norsk musikkinformasjon og Music Export Norway (MEN)?
- Selve støttetildelingen, for eksempel tildelingsbeløp, kunstneriske, sjangermessige og geografiske prioriteringer, kunst versus kommers, ekspertkomiteenes faglighet og habilitet osv.
- Avstanden mellom politisk og administrativt nivå i støtteordningen (ofte referert til som ”armlengdes avstand-prinsippet”).

Resultater

Hvilke overordnede resultater har ordningene ført til? Har den for eksempel bidratt til:

- Å internasjonalisere norsk kunst- og kulturliv? Særlig med tanke på økt kontakt, samarbeid og kunnskapsformidling mellom fagmiljøer og andre relevante grupper i inn- og utlandet?
- Å etablere norske kunstnere og kulturarbeidere i et bærekraftig kommersielt marked?
- Å bygge opp under et positivt norgesbilde internasjonalt? Eller å bygge opp under bildet av Norge som en interessant og nyskapende kulturnasjon?

Endringer og eventuelle tiltak

Hvilke tiltak kan eventuelt iverksettes for å forbedre ordningene, i forhold til:

- Informasjonsflyt (særlig mellom de tre sentrale aktørene: UD, forvalterorganisasjonene og utenriksstasjonene)
- Samarbeid mellom aktørene
- Kunstnerisk uttelling
- Utenrikspolitisk uttelling

I tillegg til de generelle problemstillingene, som gjelder begge de to evalueringene, skal de følgende problemstillingene besvares i den spesifikke evalueringen av støtten til Music Export Norway (MEN):

- Brukes UD's midler brukes innenfor definerte rammer?
- Hvilke erfaringer har aktørene med bruk av midlene?
- Er det fremdeles et behov for fortsatt støtte fra UD til MEN?
- Hvilken eventuelle omdømmeeffekt har støtten til MEN?
- I hvilken grad har utenriksstasjonene vært involvert i konkrete prosjekter?

Siden både problemstillinger og formål har viktige fellestrekk i de to delene av evalueringen, har vi lagt et metodisk opplegg hvor støtten til MEN inngår som et av åtte *case*.

1.4 Rapportens struktur

Den endelige rapporten er bygget opp etter følgende struktur: I kapittel 2 finnes en beskrivelse av metode og feltarbeid i prosjektet. Kapittel 3 inneholder en beskrivelse av de syv forvalterorganisasjonene og en gjennomgang av avtalene med Utenriksdepartementet. Kapittel 4 beskriver ordningen i tall, og ser på de samlede tildelingene, forholdet mellom søknader og tildelinger, samt fordelingen av tildelinger på ulike land. Deretter følger en erfaringsbasert gjennomgang av hvordan ordningene og forvaltningen av dem blir vurdert: I kapittel 5 gjennomgår vi støttemottagernes erfaringer; i kapittel 6 forvalterorganisasjonenes og i kapittel 7 ser vi nærmere på erfaringer fra representanter for UD. Kapittel 8 er viet en gjennomgang av andre relevante miljøers og aktørers vurderinger både av ordningene spesielt og av kultureksport mer generelt.

Kapittel 9 er viet en gjennomgang av Music Export Norway og av UD's støtte til MEN.

I kapittel 10 samler vi så det vi mener er noen sentrale perspektiver på det utenrikskulturelle arbeidet som disse reisestøtteordningene representerer. Vi gjennomgår noen hovedpunkter knyttet til henholdsvis mål, arbeid og resultater og peker også på mer prinsipielle utfordringer for det fortsatte arbeidet. På grunnlag av dette forsøker vi å komme med noen konkrete anbefalinger om videre arbeid, tiltak og strategier på området.

2. Metode og gjennomføring

Denne evalueringen har blitt gjennomført på et bredt empirisk grunnlag, som inkluderer kvalitative og kvantitative kilder; intervju materiale, surveymateriale, dokumenter og tallmateriale. I dette kapittelet presenteres denne empirien, og måten den har blitt innsamlet og anvendt på.

2.1 Dokumentgjennomgang

For å sette oss inn i UD's støtteordninger på kunstfeltet og støtte til Music Export Norway (MEN), samt støtteordningenes formål, struktur og virkemåte, har vi gjort omfattende dokumentstudier. Blant de dokumentene vi har lagt særlig vekt på, er:

- Årsrapporter/meldinger fra de sju forvalterorganisasjonene, hovedsakelig fra 2007 – 2010 samt årsrapporter fra MEN fra 2007 – 2010.
- Budsjetter/regnskap fra forvalterorganisasjonene
- Samarbeidsavtalene som regulerer forholdet mellom UD og de sju forvalterorganisasjonene samt samarbeidsavtalen mellom UD og MEN.
- UD's tilskuddsbrev til forvalterorganisasjonene samt til MEN
- Stortingsmelding nr. 15 (2008-2009) Interesser, ansvar og muligheter. Hovedlinjer i norsk utenrikspolitikk
- St.meld. nr. 22 (2004-2005) Kultur og næring
- St.meld. nr. 48 (2002-2003) Kulturpolitikk fram mot 2014
- Proposisjon 1 S (2011-2012) For budsjetterterminen 2012 (Utenriksdepartementets fagproposisjon)

Vi har videre lagt stor vekt på et utvalg rapporter alle mottakere av UD's reisestøtte er forpliktet å sende inn i etterkant av reisen. Disse skal inneholde et resymé av økonomiske, praktiske og faglige resultater av prosjektet som fikk støtte. Utvalget ble gjort av de sju forvalterorganisasjonene, som ble bedt om på egen hånd å plukke ut ti rapporter fra 2004, 2007 og 2010 (til sammen 30 rapporter) som, slik de så det, på en god måte representerte mangfold og det typiske for prosjektene i ordningen. Rapportmaterialet er relativt uensartet, både innenfor de ulike kunstfeltene og på tvers av ordningen. For det første er det kun i senere tid at rapportene har fått en standardisert ”mal” på tvers av sjanger, for det andre varierer det i hvilken grad mottakerne har lagt vekt på de ulike sidene ved prosjektet. Noen legger ved fullstendig regnskap, andre viser bare til hovedtall. Noen gir nyttige opplysninger om UD's utenriksstasjoners medvirkning (eller mangel på slik) under reisen, mens andre ikke nevner dette. Et fellestrekk på tvers av sjangere og mottakere er likevel en som oftest grundig rapportering av kunstneriske gevinster ved reisen. På grunn av materialets heterogene karakter, har vi bedt forvalterorganisasjonene om en del utfyllende informasjon, særlig knyttet til informasjon om økonomi (størrelse på tilskudd og totalbudsjett). I forbindelse med mer kvalitative sider ved rapportmaterialet, har manglende opplysninger inngått som en del av empirien.

I tillegg til dette, har vi foretatt semistrukturerte nettsøk for å få innblikk i eventuell offentlig debatt i forbindelse med tildeling av reisestøtte, forholdet mellom UD og forvalterorganisasjonene eller generelle, prinsipielle offentlige diskusjoner knyttet til kunst- og kulturutveksling og/eller -eksport. Slik informasjon har vi siden benyttet til å forme problemstillinger til brukerundersøkel-

sen og til intervjuene vi gjorde med våre informanter. Denne informasjonen har også i noe grad bidratt til en kontekstualisering av de øvrige resultatene.

For en fullstendig oversikt over de forskjellige dokumentene som inngikk i utvalget, viser vi for øvrig til referansekapitlet.

2.2 Surveyundersøkelse

For å få innblikk i et brukerperspektiv på administrative, praktiske og politiske sider ved UDs reise støtte på kunstfeltet og UDs støtte til MEN, henvendte vi oss til brukerne av slik støtte gjennom en elektronisk spørreundersøkelse.

Brukerundersøkelsen ble sendt til tre respondentgrupper: 1) alle mottakere av støtte siden opprettelsen av ordningen, 2) til aktører knyttet til kunst- og kulturbransjen, media, utdanningssektoren og kunstnerorganisasjoner innen musikk, scenekunst, arkitektur og design, litteratur, film, kunsthåndverk og billedkunst og 3) til 16 ambassader/ utenriksstasjoner ved ansvarlig for kunst- og kulturfeltet.

Invitasjon til å delta i brukerundersøkelsen gikk ut via e-post, og surveyen ble besvart på Internett. Den var tilrettelagt med en generell og en spesiell del. Alle skulle besvare den generelle delen, mens noen spørsmål var beregnet kun på hhv. støttemottakere:

Hvordan opplever du kvalitet og brukervennlighet på de tekniske (web)løsningene for registrering/innsending av søknad?)

og UD-personell:

Hvordan opplever du samarbeidet mellom din utenriksstasjon og de delegerte kunstnerorganisasjoner?

Utvalg og svarprosent

Utvalget av respondentgruppe 1, støttemottakere, ble gjort enkelt, ved at vi valgte å sende ut til alle mottakere. Det eneste som talte mot dette, var belastningen det kan medføre for respondentgruppen. Selv ikke-kommersielle, forskningsbaserte undersøkelser av denne typen kan irritere mottakeren, dersom de blir for hyppige. Dette gjelder ikke minst for kunstnerpopulasjonen. Da vår hovedhypotese er at støtteordningen anses som viktig blant brukerne, valgte vi likevel å inkludere alle.

Utvalget UD-ansatte ble gjort i samråd med oppdragsgiver og omfattet den ansvarlige for kunst- og kulturfeltet ved ambassaden i sju og generalkonsulatet i ett land:

Tabell 1: Oversikt over utvalg av ambassader/generalkonsulat til surveyundersøkelsen.

Ambassade/generalkonsulat	
New York	Stockholm
Paris	Warszawa
Tokyo	Haag
Berlin	London

Disse ble valgt ut i fra kriterier som relevans i støtteordningssammenhengen, størrelse og geografisk beliggenhet.

Den tredje gruppen ble valgt for å få innblikk i et noe bredere lag av kunst- og kulturfeltet enn utøvende kunstnere/kulturarbeidere. Ikke minst ble denne gruppen inkludert for å knytte støtteordningen til den hjemlige oppfatningen av ordningens nytteverdi og kultur-, utenriks- og næringspolitiske effekt.

Tabell 2: Oversikt over institusjoner/bedrifter/roller benyttet i respondentgruppe 3

Scenekunstmrådet		
Scenekunstkonsulent	Scenekunstblogger	KHIO
Beaiváš Sámi Teáhter	Scenekunst.no	Nordic black theater
Norsk skuespillerforbund	Kritiker, riksavis	BIT Teatergarasjen
Norske dansekunstnere		
Kunsthåndverkområdet		
KHIO	Nordnorsk kunstnersenter	Norges Husflidslag/Norske Husflidhåndverkere
Kunsthåndverk	Kritiker, riksavis	Norsk handverksutvikling
Kunsthøgskolen i Bergen	NTNU	Brudd
Galleri		
Billedkunst		
KHIO	Frilans kunstkritiker	Norske billedkunstnere
Hordaland kunstsenter	Kritiker, riksavis	Høstutstillingen
Billedkunst	KORO	Nordland kunst- og filmfagskole
Kunstforum/Norsk kritikerlag		
Design		
Norsk Designråd	Designbyrå	Arkitektnytt.no
KHIO	Norske arkitekters landsforbund	Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo	Produsent	Arkitektfirma
Designbyrå		
Musikk		
Ballade.no	Fond for lyd og bilde	Norsk Teater- og Orkesterforening
Management/booking 1	Norsk kulturhusnettverk	Rikskonsertene
Management/booking 2	Norsk Artistforbund	Det norske kammerorkester
Management/booking 3	Norsk jazzforum	Norsk rockforbund
Norges Musikkhøgskole	Trondheim Symfoniorkester	Rådet for folkemusikk og folkedans
Festival 1	Plateselskap	Frilans kritiker
Festival 2	MusikkPraksis	
Litteratur		
Kritikerlaget	Prosa	Skrivekunstakademiet
Norsk forfatterforening	Vinduet	Fagutvalg for litteratur og allmenne tidskrift
Norsk faglitterær- og oversetterforening	Festival	Kritiker, riksavis

Norsk forleggerforening		
Film		
Rushprint	Filmfestival 2	Filmselskap 1
Film og Kino	Filmskolen på Lillehammer	Filmselskap 2
Film og Kino, fagavdelingen	Kritiker, frilans/riksavis	Norske film- og TV-produsenters forening
Filmfestival 1		

Vi valgte, på bakgrunn av egen erfaring med og kjennskap til kunst- og kulturfeltet, å plukke ut ti relevante aktører per sjanger (20 fra musikkfeltet, i og med at evalueringen har fokus både på Norsk musikkinformasjon MIC og MEN), til sammen 80 potensielle respondenter. Disse skulle ha bakgrunn fra bransjen (for eksempel agenter/managements, plateselskap, sentrale formidlingsinstitusjoner osv), kunstnerorganisasjoner, kritikerkorpset, fagmedia og utdanningssektoren.

Vi endte dermed opp med et totalt bruttoutvalg på 2 753 respondenter. Dette utvalget ble så en del redusert på grunn av ugyldige e-postadresser. Vi sto da igjen med et ”faktisk utvalg” på 2 400 potensielle respondenter. Svar på spørreskjemaet ble samlet inn ved hjelp av instrumentet SurveyExact, som gir mulighet for enkel statistisk analyse. Etter to purrerunder satt vi igjen med 679 svar, det vil si en svarprosent på 28,3 % (av det faktiske utvalget).

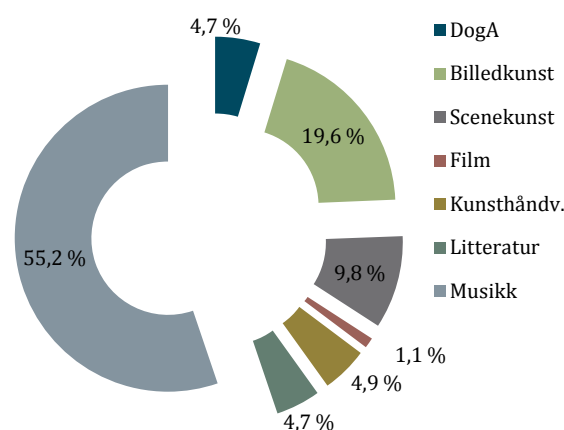
Vurdering av representativitet

Når under 1/3 av utvalget svarer på spørreskjemaet i en surveyundersøkelse, har man et potensielt metodisk problem: Kan et slikt utvalg være representativt for den populasjonen man ønsker å undersøke? Har det høye bortfallet ført til store og systematiske skjevheter?

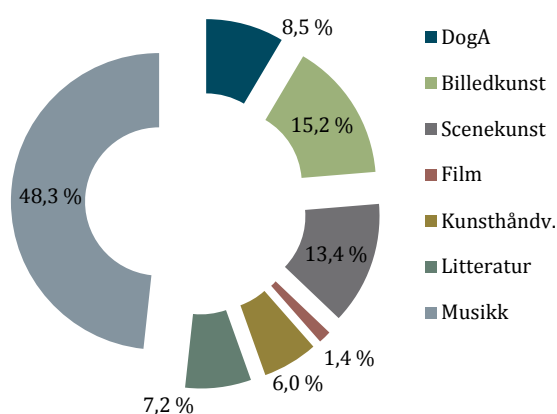
For å vurdere hvor representativt det endelige utvalget er blitt sammenlignet med den populasjonen man ønsker å studere, kan man foreta en såkalt bortfallsanalyse. Dette kan vi for eksempel gjøre ved å sammenligne respondentenes sjangermessige fordeling i populasjonen med den i den totale respondentgruppen. Med andre ord: Er det et samsvar mellom andelen musikere, billedkunstnere, forfattere, scenekunstnere m.m. som har besvart undersøkelsen og den andelen som har blitt invitert til å besvare?

Dersom det er et visst samsvar mellom disse andelene kan vi anta at representativiteten fordelt på genre er akseptabel. Dersom det er vesentlige skjevheter mellom dem, må vi derimot ta høyde for det i behandlingen av dataene.

Figur 1 viser fordelingen mellom ulike sjangere i respondentgruppe 1 og 3, som jo utgjør nesten hele populasjonen (respondentgruppe 2 - som er UD-ansatte - består kun av 23 respondenter, mindre enn 1 % av utvalgspopulasjonen).



Figur 1: Prosentvis sjangermessig fordeling totalt i respondentgruppe 1 og 3.



Figur 2: Prosentvis sjangermessig fordeling totalt i respondentgruppe 1 og 3.

Vi ser altså enkelte skjevheter i retning av at små sjangergrupper er overrepresentert i blant respondentene. Lav svarprosent og skjevhet i representativitet er ofte problemer som kan forplante seg inn i analysene og svekke tiltroen man har til forskningens evne til å beskrive verden slik den er. Det er likevel, slik vi vurderer det, ikke alvorlige skjevfordelinger og forskyvninger i materialet. Samtidig er få av problemstillingene entydig knyttet til sjanger og alle som svarer er mottakere av støtte (noe som eliminerer skjevheter for eksempel basert på at respondenter som føler seg forbigått, velger ikke å svare). Vi vurderer dermed datamaterialet til å være interessant og reliabelt for enkel statistisk analyse. Derfor nøyer vi oss i det følgende med å gjengi enkle fordelinger i denne rapporten. De gir interessant informasjon om holdninger til støtteordningen blant brukere, UD og andre interessenter.

2.3 Supplerende e-postundersøkelse

Som et svar på den relativt lave svarprosenten på surveyen, valgte vi, på oppfordring fra og i samarbeid med UD, å utvide det empiriske grunnlaget med en supplerende e-postundersøkelse⁶. Dette var særlig for å forankre analysene i et bredere datamateriale fra det vi i forrige kapittel refererer til som *respondentgruppe 3*, nemlig informanter med bakgrunn fra kunst og kulturområdets bransjeledd og støttefunksjoner (for eksempel agenter/managements, plateselskap, sentrale formidlingsinstitusjoner osv), men også fra kunstnerorganisasjoner, kritikerkorpset, fagmedia og utdanningssektoren.

En annen grunn til at vi ønsket å forsterke datamaterialet, var en frisk debatt på kunst- og kulturområdet i tiden rett rundt opprinnelig publiseringsdato for evalueringsrapporten. Særlig må debatten rundt MIC og MENs virksomhet på musikkområdet (særlig på nettstedet ballade.no) og OCAs virksomhet på billedkunstfeltet (Billedkunst, kunstkritikk.no, Klassekampen m.fl.) sies å ha vært omfattende.

E-postundersøkelsen fikk form av åtte spørsmål sendt til et utvalg relevante respondenter. Alle spørsmålene ble dermed åpne, og undersøkelsen dermed en slags hybrid mellom et tradisjonelt intervju og en semikvalitativ surveyundersøkelse med ett eller flere spørsmål med åpent svaralternativ.

⁶ I tillegg gjennomførte vi et antall supplerende kvalitative intervju med informanter fra dette segmentet (se kap. 2.4)

nativ. Utvalget var på 61 potensielle respondenter innen alle de sju kunst- og kulturområdene. Etter to purringer hadde vi fått svar fra til sammen 17 informanter.

2.4 Intervjuer

2.4.1 Valg av informanter

Kvalitative dybdeintervju i to runder⁷, med til sammen 38 (27 + 9) informanter, fordelt på 25 (16 + 9) intervjuer (enkelt- og gruppevis), utgjør det viktigste bidraget til evalueringens empiriske materiale. Intervjuene og informantene fordeler seg slik:

Tabell 3: Oversikt over informanter. Antall informanter som representerte den enkelte institusjon/organisasjon i parentes.

Informanter I, dybdeintervju		
MIC Norsk musikkinformasjon (2)	Office for Contemporary Art (2)	Musikkjournalist, London (1)
NORLA (2)	Norsk Filminstitutt (1)	UD-ansatte med observatørstatus i et av fagutvalgene (4)
Norsk Form (2)	Danse- og Teatersentrum (2)	UD-ansatt med observatørstatus i et av fagutvalgene (telefonintervju) (1)
Norske kunsthåndverkere (1)	Music Export Norway (1)	Ambassaden i London (3)
Ambassaden i Berlin (2)	Music Export Norway's London-kontor (1)	
Whitechapel Art Gallery, London (1)	Festival for nordisk scenekunst, Berlin (1)	

Tabell 4: Oversikt over informanter i supplerende intervju

Informanter II, supplerende dybdeintervju		
Music Export Norway	Organisasjon på scenekunstmrådet	Frittstående kunstner
Plateselskap	Organisasjon på designområdet	Forlag
Manager	Organisasjon på filmområdet	Representant for kunstmuseum

Blant disse var ni informanter vi intervjuet under feltarbeid i London og Berlin. Disse var tilknyttet de norske ambassadene i byene, MENs London- og Berlinkontor, samt relevante og sentrale kunst- og kulturinstitusjoner med direkte tilknytning til norsk kunst, kunstnere og kulturarbeidere.

For alle andre intervju sin del, foregikk disse som ulike varianter av semistrukturerte dybdeintervju, face to face med informantene og hovedsakelig med opptaksutstyr. Her benyttet vi en fleks-

⁷For å forsterke datamaterialet valgte vi, på oppfordring fra og i samråd med UD, å utvide det empiriske grunnlaget med 9 supplerende kvalitative intervju med informanter med bakgrunn fra kunst og kulturområdets bransjeledd og støttefunksjoner (for eksempel agenter/managements, plateselskap, sentrale formidlingsinstitusjoner osv), men også fra kunstnerorganisasjoner, kritikerkorpsset, fagmedia og utdanningssektoren. Se for øvrig kapittel 2.3.

bel intervjuguide. Noen av intervjuene ble foretatt med informantene enkeltvis, andre i gruppesituasjoner.

Videre har vi kvalitative data fra en lang rekke skriftlige tilbakemeldinger og kommentarer fra spørreundersøkelsen. Vi åpnet for muligheten til å utdype svarene på spørsmål vi mente var sentrale for å belyse ordningen fra et bruker-/støttmottakerperspektiv. Eksempel på spørsmål der vi åpnet for slike svar, var:

Forekommer det at kunstnere systematisk og på ikke-faglig grunnlag blir valgt bort/nedprioritert i UD's reisestøtte, for eksempel pga. kjønn, alder eller sjangertilknytning?

Hvor dårlig eller godt mener du eventuelle habilitetsproblemer løses i ekspertgruppene?

eller:

Har du forslag til forbedringer av støtteordningen?

Vi har benyttet et utvalg av disse tilbakemeldingene, der vi har funnet det egnet til å illustrere representative problemstillinger, eller svarene fanget opp analytisk interessante sider ved ordningen.

2.4.2 Anonymisering

Det vil i alle tilfelle der man benytter kvalitative (intervju)data bli spørsmål om ulike former og metoder for anonymisering av kildene. Det er vanlig å operere både med full anonymisering og semi-anonymisering. Vi har i denne evalueringen valgt å semi-anonymisere kildene. Dvs. informantene står ikke oppgitt med navn eller tittel, men vil kunne være mulige å spore dersom man har førstehåndskjennskap til prosjektet og metodedesign. Grunnen til at vi gjør det på denne måten, er 1) vi ønsker en beskyttelse av våre kilder - de skal ikke være umiddelbart gjenkjennbare, men 2) datamaterialet er ikke veldig sensitivt, og det er dessuten vanskelig helt å anonymisere enkeltpersoner i et så lite og transparent miljø.

Alle kilder har fått tilsendt sine direkte sitater for kommentar. De har så kunne gjøre sine merknader, endringer eller rettinger, som vi har forsøkt å ta til følge. Sitatene har ved denne gjennomlesingen blitt sendt som del av en avgrenset kontekst. Informanten har mao. ikke fått lese hele rapporten, men det avsnittet eller tekstplasseringen der vedkommendes sitatet hører hjemme.

2.4.3 Oversettelse av intervjuspråk

De fleste intervjuene ble gjennomført på norsk, mens noen få ble foretatt på engelsk. De engelske intervjuene ble transkribert på engelsk, og så oversatt i de tilfellene der vi benytter direkte sitat. Fordelen med dette er at vi oppnår en enhetlig språklig framstilling. Ulempen er selvsagt at vi kan ha kommet i skade for å misforstå språklige så vel som kulturelle nyanser. Vi anser likevel ikke dette som et nevneverdig metodisk problem. Tilbakemeldingene fra brukersurveyen er, der de er tatt inn i teksten, i original språkform.

2.5 Feltarbeid i London og Berlin

Utgangspunktet for denne evalueringen ligger primært å vurdere ordningene fra et ståsted som representerer det landet som sender noe eller noen *ut*. Samtidig ville vi også inkludere noen perspektiver fra de områdene og land som tar noe eller noen imot. For hver artist eller kunstner som sendes ut med støtte fra en reisestøtteordning, er det også et land, en kulturell kontekst og en eventuelt en lokal bransje som artisten eller kunstneren sendes *til*. Vi ønsket her å undersøke noen sider ved kunst- og kulturarbeidet som skjer med støtte fra de delegerte ordningene i henholdsvis Berlin og London. Dette omfattet både arbeidet som gjøres i regi av utenriksstasjonene og de relevante samarbeidspartene på stedet (Music Export Norway, lokale arrangører, visningssteder, galleri osv.). Motivet bak dette var å hente verdifull informasjon om hvordan norsk kunst og kultur, representert ved de sju ulike kunstformene, presenterer seg og vurderes i to av verdens kunstmetropoler, noe som vanskelig kan gjøres utelukkende i Norge og med nordmenn som informanter. Undersøkelsen er slik basert på feltarbeid i London og Berlin, og intervjuer med både ambassadepersonell og norske, britiske og tyske aktører knyttet til ulike institusjoner og/eller arrangement.

Det er flere grunner til at vi valgte å bruke Berlin og London som utvalgte cases. For det første har MEN etablert utenlandskontor i begge disse byene, som er svært viktige steder for musikkexport og -formidling. Det gjør også at utenriksstasjonene i disse hovedstedene er aktive i arbeidet med kultur i ulike former. For det andre er de to byene svært sentrale også for de andre kunstfeltene som evalueringen omfatter. For det tredje mente vi at en nærstudie av disse to stedene ville kunne utfylle bildet av utenriksstasjonenes arbeid.

Vi mener dette var et vellykket grep i forhold til å bringe inn noen alternative perspektiv i evalueringen, samtidig som det ga tilgang til en svært feltnær erfaring av forskningsobjektet. Det kan imidlertid innvendes at omfanget av arbeidet ble for lite, for snevert og for preget av tilfeldige avtaler og opplevelser. En slik innvending har trolig noe for seg, da prosjektrammene ikke tillot en ”mettet” datamengde (Ryen 2002), en ideell situasjon der man vinner lite på å utvide innsamlingen i noen retning. Dette, samt det faktum at hoveddelen av materialet vi ønsket å undersøke og resultatet det ga er sterkt underforsket og -analysert, peker slik vi ser det tungt i retning av en videreført og mer omfattende undersøkelse av feltet. Særlig kunne en slik undersøkelse ta for seg hvordan og hvorfor norsk kunst og kultur formidles med utgangspunkt i de norske utenriksstasjonene og likens hvordan dette mottas blant relevante institusjoner, media og befolkning.

3. Forvalterorganisasjonene og avtalene med UD

UD har altså valgt å delegere ansvaret for å forvalte reisestøtteordningen sin til følgende organisasjoner: MIC Norsk musikkinformasjon, Norsk Form (NF), Danse- og teatersentrum (DTS), Office for Contemporary Art Norway (OCA), NORLA – senter for norsk skjønn- og faglitteratur i utlandet, Norsk Filminstitutt (NFI) og Norske Kunsthåndverkere (NK). Disse organisasjonene, som i denne evalueringen gjennomgående omtales som ”forvalter”, presenteres i kort i det følgende. I evalueringens mandat heter det at evaluator ”kort [skal] gjennomgå de 7 foreliggende delegeringsavtalene mellom UD og forvalterorganisasjonene”. I henhold til dette gjennomgår vi i det påfølgende kapitlet avtaleverket(ene) som regulerer den praktiske forvaltningen av reisestøtten.

3.1 MIC Norsk musikkinformasjon

MIC Norsk musikkinformasjon (MIC) ble opprettet i 1979, på initiativ av Norsk komponistforening og Norsk kulturråd og ble omdannet til stiftelse i 2003. Stifterne er Norsk Komponistforening, Foreningen for norske komponister og tekstforfattere (NOPA), Musikernes fellesorganisasjon (MFO), Rikskonsertene og Foreningen norske plateselskaper (FONO). Organisasjonen har 14 ansatte og arbeider med publisering, informasjon og promotering av norsk musikk i alle sjangere, rettet mot det profesjonelle musikklivet nasjonalt og internasjonalt. MIC er norsk seksjon av International Association of Music Information Centres, som organiserer tilsvarende sentre i 38 land. MIC får driftsmidler hovedsaklig via Kulturdepartementet.

MIC har, i følge egne nettsider⁸, en rekke forvaltningsoppgaver på det internasjonale musikkfeltet. I tillegg til å administrere UDs reisestøtte til profesjonelle musikere i utlandet samt å medvirke i UDs råd og utvalg for musikk saker og kultursamarbeid med utlandet, skal de bl.a. arbeide for økt bruk av norsk musikk i inn- og utland, informere aktivt om, og profilere kvalitetene i det profesjonelle norske musikkliv og utvikle gode tjenester innen publisering av musikkverk og informasjonsformidling om norsk musikkliv. MIC organiserer og medvirker dessuten til norsk tilstedeværelse på sentrale musikkmesser i utlandet.

MIC er ansvarlig utgiver av *Listen To Norway*, en nettportal til norsk musikkliv for utlandet, med nyheter, oversikt over skapende og utøvende kunstnere, verkfortegnelser, diskografier, begivenhetskalender osv. MIC er også ansvarlig utgiver av *www.ballade.no*, Norges største nettavis for musikk.

⁸ www.mic.no

3.2 Norsk Form

Stiftelsen Norsk Form (NF) ble etablert på initiativ fra Kulturdepartementet i 1992. Den arbeider, i følge egne nettsider⁹, aktivt for å bedre menneskers livskvalitet og hverdag gjennom design og arkitektur, gjennom å starte opp og delta i prosjekter innen design og arkitektur samt undervisning, arrangementer, konkurranser og utstillinger. Målgruppene for arbeidet er myndigheter, næringsliv, fagfolk, utdanningsinstitusjoner og det allmenne publikum. NF har ikke forvaltningsansvar for statlig virksomhet, men arbeider bredt og prosjektrettet i samarbeid med offentlige, så vel som private, interessenter.

Stiftelsen holder til i *DogA Norsk Design- og Arkitektursenter* i Oslo, sammen med Norsk Designråd. Norsk Form har 22 ansatte¹⁰, som bl.a. arbeider med å øke forståelsen for arkitektur og design, kvalitet og nytenkning i utviklingen av omgivelser og produkter samt å styrke faglig og tverrfaglig samarbeid, formidle kunnskap og gi råd overfor publikum, fagfolk, myndigheter, næringsliv og utdanningsinstitusjoner.

De siste årene har Norsk Form arbeidet stadig mer med formidling av norsk design og arkitektur til utlandet og til internasjonal presse. NF administrerer Utenriksdepartementets tilskuddsordning for presentasjon av norsk design og arkitektur i utlandet og gir fortløpende råd til departementet og utestasjonene i forbindelse med profileringsarrangementer og ekspert- og pressereiser til Norge.

3.3 Danse- og teatersentrum

Stiftelsen Danse- og teatersentrum (DTS) er et nasjonalt kompetansesenter organisert som en nettverksorganisasjon. DTS ble etablert som interesseorganisasjon i 1977, på initiativ fra kunstnere i det frie scenekunstheltet. Hovedmålet var å få etablert en støtteordning for scenekunstgrupper som arbeidet utenfor institusjonene. Denne målsetningen er videreført. DTS har, i følge egne nettsider¹¹, som et av sine hovedformål å være det nasjonale kompetansesenteret som fremmer profesjonell scenekunst nasjonalt og internasjonalt, med vekt på fri scenekunst. Organisasjonen har i dag 92 medlemsgrupper i nettverket og sysselsetter 3,5 årsverk. DTS får driftsmidler fra Kulturdepartementet.

En annen hovedmålsetting for Danse- og teatersentrum er å fremme teater og dans som kunstnerisk uttrykksmiddel og å stimulere til økt interesse for dans og teater hos alle målgrupper.

Formidling står sentralt for DTS. Stiftelsen eier i dag to aksjeselskap som formidler fri scenekunst: Black Box Teater som er en programmerende scene i Oslo, og Norsk Scenekunstbruk som er den nasjonale formidlingsaktøren for scenekunst i Den kulturelle skolesekken. Stiftelsen publiserer også nyhets- og informasjonssiden *Scenekunst.no* sammen med Norsk teater- og orkesterforening.

⁹ www.norskform.no

¹⁰ I tillegg er 8 engasjert på prosjekter i bistandsprosjektet *Design uten grenser*.

¹¹ www.danseogteatersentrum.no

3.4 Office for Contemporary Art Norway

The Office for Contemporary Art Norway, OCA, ble etablert av Kulturdepartementet og Utenriksdepartementet i 2001, dels for å styrke posisjonen til norsk visuell samtidskunst og -kunstproduksjon, dels for å stimulere og tilrettelegge kunst- og kulturutveksling mellom norske og utenlandske aktører.

Målsettingene er bl.a. økt internasjonal oppmerksomhet rundt norsk kunstproduksjon, å promotere fremragende arbeid av norske kunstnere og kulturprodusenter samt å være ledende på formidling av kunnskap om samtidig norsk kunstproduksjon til forskere og publikum både i Norge og utlandet. OCA skal dessuten formidle viktige visuelle utviklingstrender i internasjonal samtidskunst, utforske synergier mellom kunstnere og akademia, virke som et forum for diskusjon og delta i produksjonen av en intellektuell kunst og en generell kulturdiskurs. Ambisjonsnivået er høyt, noe teksten på OCAs nettsider vitner om:

OCA is a cultural meeting place for Norwegians and citizens from throughout the world. As a multidisciplinary institution with an expanded public platform, OCA seeks to enhance the appreciation of contemporary Norwegian artistic achievements by offering a series of discursive, residency, exchange and exhibition programmes focusing on current artistic and intellectual currents in Norway and abroad, and cooperating with cultural and academic institutions abroad.¹²

I tillegg til å fordele støtte, forvalter OCA et internasjonalt residency-program for norske kunstnere, kuratorer og kritikere i viktige kunstmetropoler i hele verden.

OCA publiserer halvårlig en *Semesterplan*, en aktivitetskalender med oversikt over institusjonens ulike aktiviteter. De står også for en serie publikasjoner og seminarer relatert til egne aktiviteter og virkeområder, kalt *Verksted*.

3.5 NORLA - Senter for norsk skjønn- og faglitteratur i utlandet

NORLA - Senter for norsk skjønn- og faglitteratur i utlandet (NORLA) er et ikke-kommersielt informasjonskontor som skal spre kunnskap om og fremme norske bøker og forfattere i bokbransjen i utlandet. Driften og aktivitetene finansieres av Kulturdepartementet.

NORLA formidler bl.a. kontakt mellom norske forfattere/forlag og utenlandske oversettere, forlag, universiteter og andre med interesse for norsk litteratur, støtter utenlandske forlags oversettelser av norske utgivelser, arrangerer seminarer i Norge og utlandet for oversettere og forleggere og støtter lanseringsreiser og forfatterpresentasjoner i utlandet. De deltar videre på internasjonale bokmesser, utgir publikasjoner om aktuell norsk litteratur og gir råd og veiledning til oversettere og andre som besøker kontoret.

NORLAs oversettelsesstøtte skal stimulere utenlandske forlag til å utgi bøker av norske skjønn- og faglitterære forfattere. Utenlandske forlag kan søke NORLAs støtte til oversettelse av alle typer

¹² www.oca.no

norsk litteratur. Teksten må utgis i bokform, og man må søke om støtte i forkant av utgivelsen. NORLA gir vanligvis ikke produksjonsstøtte i forbindelse med utgivelsen. NORLAs to faglige råd behandler alle søknadene, og søkere blir kontaktet så snart søknadene er behandlet.

3.6 Norsk filminstitutt

Norsk filminstitutt (NFI) er underlagt Kulturdepartementet. Ansvar til NFI er delt på flere områder. Med sin posisjon i forhold til Kulturdepartementet har NFI en rolle som filmpolitisk forvaltningsorgan. NFI gir på den ene siden råd til departement og regjering i forhold til filmpolitikk, og er på den andre siden også ansvarlig for å sette denne filmpolitikken ut i livet.

NFIs arbeidsoppgaver inkluderer også et ansvar for forvaltning og formidling av norsk filmarv, blant annet gjennom drift av Filmmuseet.

NFI gir tilskudd til produksjon, manusutvikling, lansering og promotering av norske filmer, tv-serier og dataspill, og tilbyr stipender, kurs og talentutvikling for filmbransjen. I tillegg forvalter altså NFI midler fra UD som reisestøtte til norske filmregissører eller -produsenter. Instituttet har også et ansvar for å legge til rette og markedsføre Norge som opptakssted for utenlandske produsenter.

Instituttet har i dag rundt 100 ansatte og består av Utviklings- og produksjonsavdelingen, Lanseringsavdelingen, Informasjonsavdelingen, Administrasjonsavdelingen og Publikumsavdelingen.

Filminstituttet deler også ut flere priser: Liv Ullmanns ærespris, Carlmar-prisen, KUDs menneskerettspris og Arne Skouen-prisen.

3.7 Norske Kunsthåndverkere

Norske Kunsthåndverkere (NK) er en landsomfattende kunstnerstyrt organisasjon med omlag 850 medlemmer med utdanning fra en av landets Kunsthøgskoler eller tilsvarende fra utlandet. NK tar også opp kunststudenter som medlemmer. Organisasjonen er inndelt i syv regioner, som har sitt eget styre og regionleder.

NK ble opprettet i 1975 og driften er sikret gjennom midler over statsbudsjettet og medlemskontingent. NK driver både med kunstpolitikk og kunstformidling, gjennom å arbeide for å bedre kunstnergruppens arbeids- og inntektforhold, økte stipendandeler og Garantiinntekter (GI), ivareta kunstnergruppens økonomiske og juridiske interesser samt å initiere, administrere og støtte utstillingsprosjekter, seminarer og workshops i inn- og utland.

NK har utgitt tidsskriftet *Kunsthåndverk* siden 1980, etablert Galleri FORMAT i Oslo (1991) og Bergen (1997) samt fra 2010 driftet et eget nettsted for utlandsformidling (norwegiancrafts.no).

3.8 UD's avtaleverk med forvalterorganisasjonene

Avtaleverket med de ulike forvalterorganisasjonene varierer marginalt i form og innhold fra organisasjon til organisasjon. I hovedsak består det likevel for alle av to hoveddokument: en til enhver tid gjeldende samarbeidsavtale, med en detaljert beskrivelse av UD's bestilling, kravspesifikasjon, arbeidsfordeling samt rapporteringskrav og et tildelingsbrev, med tildelingsbeløp og et kortfattet resymé av arbeidsavtalens hovedpunkter.

Vi har i denne evalueringen sett nærmere på avtaleverk fra 2010 til 2012.

Samarbeidsavtaler

Samarbeidsavtalene mellom UD og de sju forvalterorganisasjonene, hhv. stiftelsen Office for Contemporary Art Norway (OCA), NORLA - Senter for norsk skjønn- og faglitteratur i utlandet (NORLA), Norske Kunsthåndverkere (NK), Norsk Form (NF) og Danse og Teatersentrum (DTS), MIC Norsk musikkinformasjon og Norsk filminstitutt (NFI), er i all hovedsak bygget over samme lest. De løper for to år av gangen og heter typisk: "Samarbeidsavtale 2010-2012 Delegering av tilskuddsforvaltningen på feltet arkitektur og design til Norsk Form, samt rådgivningstjenester".

Den overordnede målsetningen med støtten er i avtaleverket definert som tredelt:

1. Å bygge opp under et positivt norgesbilde internasjonalt.
2. Å bidra til å internasjonalisere norsk kunst (da spesifikt det enkelte kunstfelt som omtales i avtalen). Det blir her pekt på tre viktige delmål: a) man ønsker særlig økt kontakt, b) økt samarbeid og c) økt kunnskapsformidling mellom fagmiljøer og andre relevante grupper i inn- og utlandet.
3. UD ønsker at den *samlede effekten* av de to nevnte målsetningene skal bidra til å bygge opp under bildet av Norge som en interessant og nyskapende kulturnasjon.

Vi ser altså at mål 1 er rent utenrikspolitisk, mål 2 rent kulturpolitisk, mens mål 3, som er de to i sammenheng, hovedsakelig er utenrikspolitisk. Vi legger til grunn at de tre *ikke* er rangert innbyrdes, slik at UD totalt åpner for både rent kulturpolitiske målsetninger og mer instrumentelle målsetninger, der kunst og kultur ses som virkemidler i det generelle utenrikspolitiske arbeidet. Dette er en tolkning som dessuten støttes av evalueringens øvrige empiri. Det er ikke næringspolitiske målsetninger å finne i noen av avtaleverkene, noe som må fortolkes som et praktisk utslag av UD's egne politiske retningslinjer for virksomhet på kulturfeltet.

Avtalen regulerer videre forvalterorganisasjonens rolle som formell rådgivningsinstans til UD i kunstfaglige spørsmål. Organisasjonene skal:

1. Være rådgivningsorgan i saker som omhandler kunsthåndverk og
2. Bistå ved ekspertbesøk.

Avtalen legger spesiell vekt på at forvalterorganisasjonen og UD, *inkludert utenriksstasjonene* (vår utheving) skal bidra til en best mulig kommunikasjon seg imellom om kunstfaglige spørsmål i utlandet. UD legger her likevel vekt på at "organisasjonenes prioriteringer og kvalitetsvurderinger bør i utgangspunktet være en rettesnor for stasjonenes arbeid på kunstfeltet, både mht. deres nett-

verksarbeid, besøks- og pressereiser, finansiell støtte med mer”¹³. Denne formuleringen kan man vel tolke som en mild understrekning av armlengdes avstand-prinsippet i UD’s forvaltning av støtten til kunst- og kulturfeltet: I hovedsak skal kunstfaglig kompetanse veie tungt, men man åpner for at utenriksstasjonene skal kunne gjøre egne vurderinger.

Videre definerer avtalen hva støtten skal og ikke skal gå til: Støtten kan for eksempel gå til: frakt, reiseutgifter, transportutgifter, deltakeravgift, forsikring etc. i forbindelse med offentlige utstillinger, relevante seminar og opptredener i utlandet. Det blir i alle avtalene påpekt at tilskuddsmottakere må være norske statsborgere eller bosatt i Norge. For OCA sin del er det understreket at utstillingene skal være ikke-kommersielle, noe galleriet eller utstilleren må dokumentere. Støtten skal derimot *ikke* gå til prosjektutvikling, produksjon, leie av lokaler eller studiereiser/videreutdanning. For DTS og MIC sin del er det påpekt at støtten ikke skal gå til større produksjoner ved norske teater- eller utdanningsinstitusjoner som i det vesentligste mottar statlig driftsstøtte.

Avtalen beskriver dessuten hvordan fagutvalget skal settes sammen. Her avviker (naturlig nok?) avtalen fra utvalg til utvalg, etter som de ulike kunstfeltene har behov for ulik ekspertise på sine delfelt. Et interessant moment er imidlertid at fagutvalgene *i hovedsak* skal oppnevnes av forvalterorganisasjonen ”i samråd med UD for en periode på maksimum tre år ad gangen...”¹⁴. Årsaken til dette er at ikke ett kunstsyn skal bli for dominerende (og dermed ekskluderende) på feltet over for lang tid. I avtalen med OCA, står det derimot at medlemmene i Fagutvalget skal oppnevnes av ”OCA’s direktør og godkjennes av OCA’s styre”. Det er heller ingen tidsbegrensning på fagutvalgsmedlemmenes virke.

Tildelingsbrev

Tildelingsbrevene inneholder noe mer detaljerte og formaliserte krav til tilskuddsmottagerne, i tråd med den praksis som føres av alle departement overfor sine tilskuddsmottagere. I disse brevene finner man, dog i noe varierende grad, resultatmål for virksomheten, utgifts- og inntektsrammer, budsjettfullmakter og rapporteringskrav.

Kravene i tilskuddsbrevene kan deles i følgende hovedgrupper:

1. Overordnede, formelle krav. Forvalterorganisasjonen skal:

- Forvalte tilskuddsordningen på vegne av UD i tråd med dens formål og i samsvar med gjeldende lover og bestemmelser.
- Forplikte seg til å gi adgang for UD til å iverksette kontroll med at støttemidlene anvendes etter forutsetningene.
- Følge Offentleglova (LOV 2006-05-19 nr. 16) så langt det passer. Dette medfører at:
 - Forvalterorganisasjonens dokumenter som omhandler oppdraget fra UD i utgangspunktet er offentlige, med mindre en av lovens bestemmelser kommer til anvendelse.
 - Forvalterorganisasjon skal offentliggjøre navnene på tilskuddsmottakere og støttesummene på sine nettsider.

¹³ Samarbeidsavtale 2010-2012, Vedlegg IV

¹⁴ Samarbeidsavtaler 2010-2012.

2. Praktisk-organisatoriske krav. Forvalterorganisasjonen skal:

- Oversende UD snarest mulig etter årsskiftet faglig rapport om virksomheten og revidert regnskap for det forutgående år.
- Dekke kostnader til følgende formål innenfor rammen av administrasjonsgodtgjørelsen:
 - administrativt arbeid og saksbehandling
 - telefon, faks, porto
 - regnskap, revisjon, bankgebyrer
 - informasjon om ordningen og offentliggjøring av fagutvalgets beslutninger
 - kostnader til møte- og reisegodtgjørelse for fagutvalgets eksterne medlemmer
- Benytte den bankkonto som er opprettet for tilskuddsmidlene. Midlene inngår ikke i forvalterorganisasjonenes regulære budsjett.
- Påse at ordningens retningslinjer og søknadsskjema er i tråd med Departementets tildelingskriterier.
- Påse at tilskuddsmottakerne sender inn sluttrapport og etterstreber deling av relevant informasjon.
- Fordele midlene etter faste utlysingsfrister som gjøres kjent for de profesjonelle kunsthåndverkerne i Norge og for offentligheten.
- Foreta utbetaling av støtte i henhold til vedtakene i fagutvalget.

3. Informasjons-, kommunikasjons- og PR-messige krav, forvalterorganisasjonen skal:

- Opprettholde tilskuddsordningen i UD's navn.
- Profilere ordningen på sine hjemmesider og bidra til å gjøre den kjent blant profesjonelle kunsthåndverkere i Norge.
- Fordele midlene etter faste utlysingsfrister som gjøres kjent for de profesjonelle kunsthåndverkerne i Norge og for offentligheten.
- Holde UD og de berørte utenriksstasjonene løpende orientert om støttetildelingene.
- Vektlegge informasjonsdeling og samarbeid med de øvrige norske kunst- og kulturmiljøer, bl.a. ved viktige internasjonale kontakter Norgesbesøk finansiert med midler fra UD.

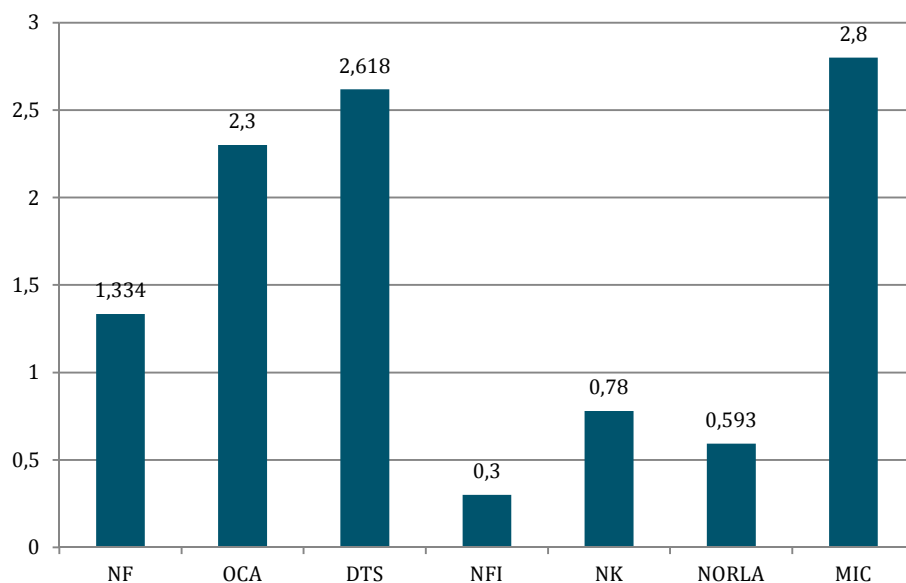
For rådgivingstjenestene, gjelder i tillegg at forvalterorganisasjonen mottar et årlig beløp til dekning av lokale utgifter i Norge ved besøk av presse, media og eksperter fra utlandet. Beløpet tallfestes i brev ved årets begynnelse.

UD forplikter seg på sin side (ved årets begynnelse) å informere den enkelte forvalterorganisasjon om rammen for den søknadsbaserte tilskuddsordningen i det inneværende året. Dette beløpet tildeles sammen med en årlig administrasjonsgodtgjørelse på 7 % av det beløpet UD har allokert til formålet. OCA, som mottar egen driftsstøtte, er ikke omfattet av ordningen med prosentvis administrasjonsgodtgjørelse. Det påpekes i avtalen at rammen til ordningen er avhengig av Stortingets bevilgninger. UD tar likeledes forbehold om endring av rammene i løpet av budsjettåret, dersom Stortinget skulle endre sin rammebevilgning til departementet. Denne påpekningen, som under den rød-grønne flertallsregjeringen har vært av teoretisk karakter, er likevel verdt å merke seg. Flere av våre informanter uttrykker uro for at UD's kulturarbeid ikke er basert på en bred politisk enighet, og dermed sårbar for skiftende prioriteringer innen departementet.

4. Ordningene i tall

Dette kapitlet dreier seg om ulike måter de delegerte ordningene kan beskrives gjennom tallfesting. Vi gjennomgår forholdet mellom søknader og tildelinger, både i antall og størrelse, samt størrelser på tildelingssummer på tvers av de syv ordningene, og. I tillegg ser vi hvordan tildelingene fordeler seg i forhold til geografiske områder.

Samlet bevilger UD i 2010 ca. 10,7 millioner kroner til de gjeldende reisestøtteordningene. Figur 3 viser hvordan disse pengene er fordelt på de syv forvalterorganisasjonene:



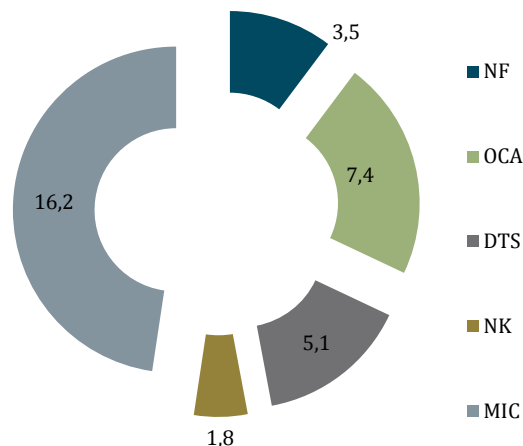
Figur 3: UD's delegerte reisestøttemidler fordelt på sjanger i 2011. I mill. kr.

Rammene de ulike forvalterorganisasjonene på kunstfeltet har for sine ordninger varierer altså fra organisasjon til organisasjon og delfelt til delfelt. Dette speiler både ulik organisering av feltet og behov. I noen grad vil man også kunne hevde at det speiler kulturpolitiske prioriteringer.

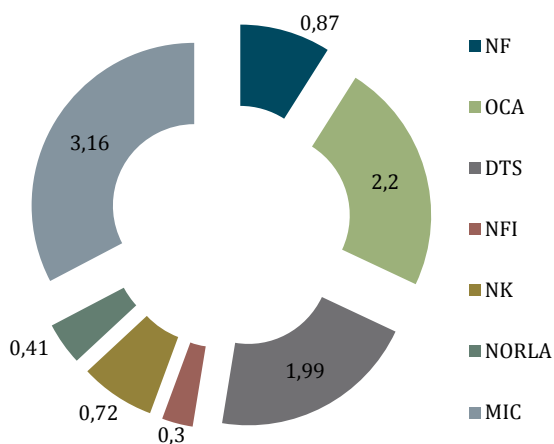
4.1 Søknader og tildelinger

Hvor store midler søkes de om til disse ordningene? Figur 4 viser en oversikt over de omsøkte midlene i ordningen for 2010, fordelt på sjanger. Vi ser at musikkfeltet står for en forholdsvis stor søkning i ordningen med til sammen 16,2 millioner kroner.

Billedkunstfeltet står for nest størst søkning med 7,4 millioner kr. I andre enden finner vi kunsthåndverkerne, som til sammen søkte om 1,8 millioner kr. i 2010¹⁵.



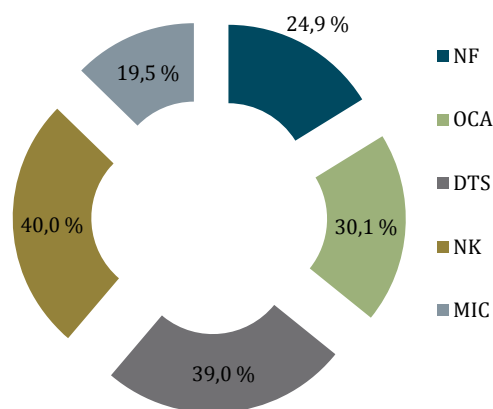
Figur 4: Omsøkte midler fordelt på sjanger, 2010. I mill. kr.



Figur 5: Tildelte midler fordelt på sjanger, 2010. I mill. kr.

Figur 5 viser på sin side de tildelte midlene under ordningen i 2010, fordelt på sjanger: Andelen søknader som blir innvilget er et relevant og interessant tall, som kan si noe både om presset på og behovet for ordningene, og potensielt også noe om kvaliteten på søknadene. I tillegg uttrykker dette forholdet også noe om hvilken terskel som eksisterer for å få innvilget reisestøtte på de ulike områdene. Det er imidlertid to vesensforskjellige måter å uttrykke dette forholdet på. Den ene uttrykker forholdet mellom antallet søknader og antall innvilgelser. Den andre uttrykker forholdet mellom de omsøkte og de tildelte midlene.

¹⁵ Vi har ikke tall for hvor stort det omsøkte beløpet var for NORLAs reisestøtteordning. For NFI er et slikt tall heller ikke relevant, siden innretningen på denne ordningen ikke er lagt opp med ordinære søknadsprosedyrer.



Figur 4: Prosentvis tildeling i forhold til omsøkte midler, 2010

Det er imidlertid viktig å poengtere at dette ikke nødvendigvis gjenspeiler en sjangermessig skjevfordeling. Tildelingsprosenten sier også noe om modenheten i feltet, mao. hvor gode søknadene som kommer inn er, for eksempel med tanke på kunstnerisk kvalitet og realisme i søknadsbeløp/budsjettering. Musikkfeltet er representert med hele spekteret fra "glade amatører" til våre internasjonalt mest profilerte musikere og komponister, mens scenekunstnere og kunsthåndverkere i langt større grad er representert med aktører med profesjonsutdannelse. Disse er med andre ord forhåndssilt (eller kvalitetssikret) i større grad enn musikkfeltet. Omsøkt beløp gjenspeiler slik ikke nødvendigvis profesjonalitetsgraden eller nivået på internasjonalt tilstedeværelse sett i forhold til kunstfeltet totalt. På den andre siden praktiserer også musikkfeltet regelen om at alle søknader må relatere seg til en konkret invitasjon fra en utenlandsk arrangør, og musikkfeltet kan dermed virke noe underfinansiert.

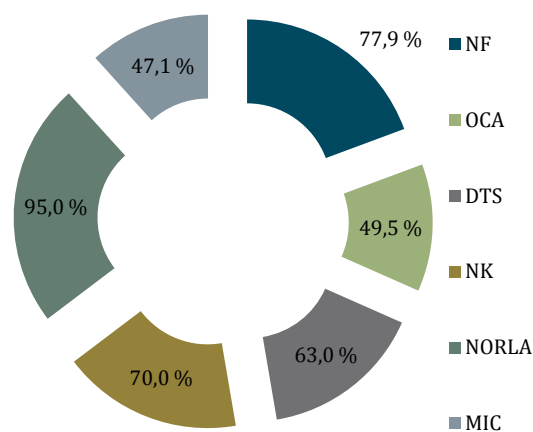
Figur 7 viser hvor mange av søknadene til ordningen, fordelt på sjanger, som fikk tilslag i 2010.

Vi ser at hele 95 % av søknadene på litteraturfeltet og 78 % av søknadene på design og arkitekturfeltet fikk tilslag. På musikkfeltet er dette forholdet litt under 50 %. Dette kan, i likhet med prosentvis tildelt beløp, gjenspeile en høyere kvalitet på søknadene på design og arkitekturfeltet. Det kan imidlertid også vitne om at konkurransen for å nå opp på musikkfeltet er høyere – at nåløyet er trangere her enn på de andre delfeltene.

For å trenge noe lenger inn i dette materialet, kan vi se på hvilke størrelser det er på de tildelte beløpene, fordelt etter sjanger.

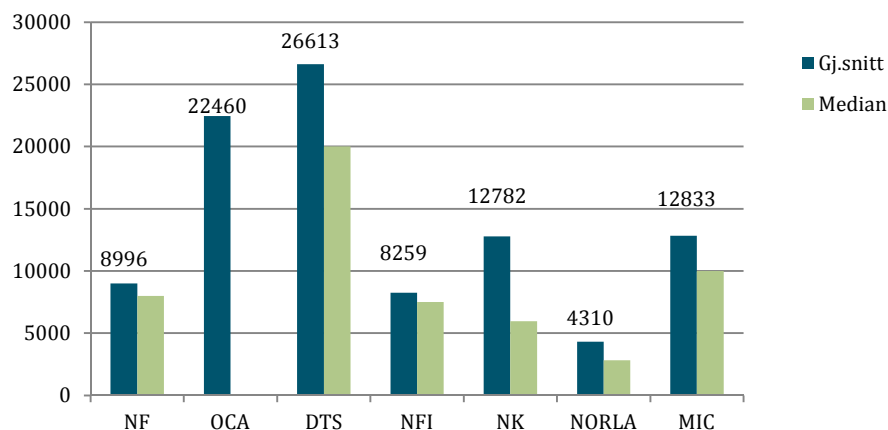
Figur 6 viser den prosentvise tildelingen i forhold til omsøkte midler for hvert av kunstområdene.

Som vi ser, leder Norsk kunsthåndverkere (NK) og Danse og Teatersentrum (DTS) an i tildelingsandelen, med henholdsvis 40 og 39 % tildelte midler i forhold til omsøkt beløp. Dette er mer enn dobbelt så høy tildelingsprosent som musikkfeltet, som altså bare tildelte 3,2 av 16, 2 millioner kroner, som utgjør 19,5 %.



Figur 5: Prosentvis antall tildelinger i forhold til antall søknader, 2010

Tallene i Figur 8 er basert på et gjennomsnitt og median av alle tildelinger i 2010¹⁶.

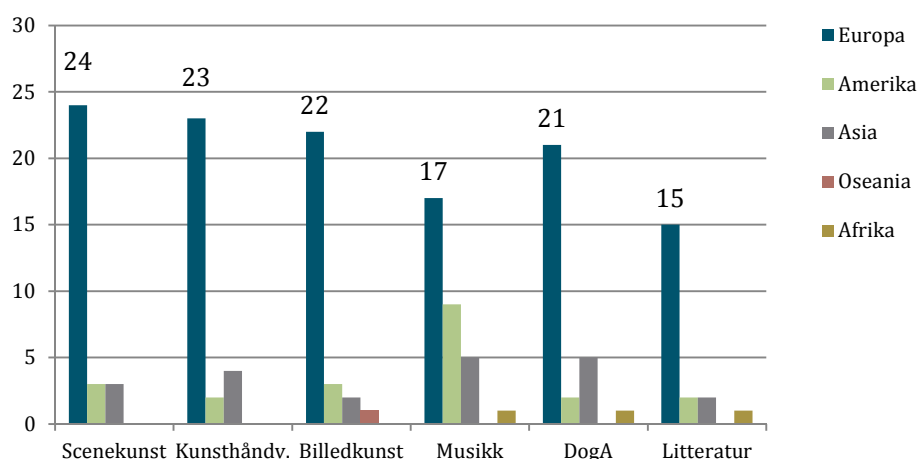


Figur 6: Størrelse på tildeling i 2010 i kr., gjennomsnitt og median

Som vi ser, er det DTS som i gjennomsnitt tildeler de største støttebeløpene, i overkant av 26 000 kr. Forfattere får i gjennomsnitt de minste støttebeløpene, med bare litt over 4 000 kr. Som vi ser ligger mediantildelingen for hvert delfelt under gjennomsnittstildelingen. Dette betyr at hovedvekten av tildelingene er relativt små, med noen store tildelinger (trolig til større prosjekt). Dette rimer godt med intervjudata der forvalterorganisasjonene forteller at de gjerne ønsker noen store ”flaggskip”-prosjekt, som gir oppmerksomhet til resten av sjangeren.

4.2 Tildelinger og geografisk fordeling

Med dette i bakhodet ser vi noe mer systematisk på hvilke land og territorier støttemottakerne har besøkt. Figur 9 gir en oversikt over hvilke territorier de ulike sjangrene har rapportert fra. Tallene er basert på et utvalg rapporter fra tilskuddårene 2004, 2007 og 2010. Tall for filmfeltet mangler.



Figur 7: Hvor har reisen gått? Antall støttede reiser på ulike territorier.

¹⁶Vi mangler dessverre mediantall for OCAs tildelinger.

For UD's reisestøtteordninger på kulturfeltet er det åpenbart at Europa er det overlegent viktigste territoriet, noe som heller ikke er egnet til å overraske. Amerika (inkl. Sør-Amerika) følger deretter, og er viktigst for musikk- og filmfeltet. Det er på film- og musikkfeltet vi finner den minst ujevne spredningen fordelt mellom de fem territoriene.

Skal man si noe mer spesifikt om hvilke land som peker seg ut, kan man peke på Tyskland, Storbritannia, Frankrike, Norden og Baltikum, i tillegg til USA og Japan. Tyskland er et viktig marked for alle sjangre. USA, Storbritannia og Japan er i tillegg viktig for musikere, USA for billedkunstnere og filmskapere, samt Norden og Frankrike for designere, arkitekter og forfattere. For å ta et eksempel: UD's reisestøtte for forfattere, forvaltet av NORLA, støttet i 2010 103 forfatterreiser, og Frankrike var oftest representert på listen over reisemål, med 19 støttede reiser.

Man kan kanskje undre seg noe over at Italia ikke framstår som et mer besøkt land siden norske kunstnere historisk har hatt sterke bånd til dette landet. Det er også noe overraskende hvor sterkt Baltikum gjør seg gjeldende blant mottakerland for norsk kunst og kunstnere.

5. Erfaringer med ordningene: støttemottakerne

I evalueringens mandat bes evaluator om å:

Innhente og oppsummere erfaringer med de delegerte støtteordningene fra de 7 forvalterorganisasjonene, representanter for brukergruppene (støttemottakerne), og fra UD (sentralt og utenriksstasjoner innenfor de 19 land som departementet har definert som fokusland¹⁷). I tillegg skal konsulent konsultere andre samarbeidspartnere og aktører ute og hjemme, så som kulturinstitusjoner, læresteder, representanter for den kommersielle delen av kulturlivet og (fag)presse/media.

Et viktig spørsmål i denne evalueringen er dermed hvilke erfaringer ulike aktører har med UD's delegerte støtteordninger på kunst- og kulturfeltet. Er for eksempel støttemottakerne fornøyde med administrativt og faglig innhold i ordningen? Er forvalterorganisasjonene tilfreds med avtalen med UD og med støtteordningens praktiske og faglige innhold og ambisjon? Mener ansatte i UD, både sentralt og i utenriksstasjonene, at støtteordningen fungerer slik den skal?

Disse spørsmålene søker vi å besvare i kapitlene 5 til 8, der vi beskriver og analyserer:

Kapittel 5: Støttemottakernes erfaringer med ordningen, jf. mandatet sitert over.

Kapittel 6: Forvalterorganisasjonenes erfaringer med ordningen

Kapittel 7: UD's erfaringer med ordningen

Kapittel 8: Kultureksport og reisestøtteordninger vurdert av bransjeaktører

Vi anser støttemottakerne - kunstnerne - erfaringer med og meninger om støtteordninger som så viktige, at vi begynner med dem. I dette arbeidet tar vi utgangspunkt i to sentrale datakilder: et utvalg rapporter fra kunstnere i etterkant av reiser støttet gjennom ordningen, og survey-data fra en spørreundersøkelse blant alle mottakere av reisestøtte de siste årene.

5.1 Brukererfaringer: rapporter fra støttemottagere

I utgangspunktet blir alle støttemottagere bedt om å rapportere om bruk av tildelte midler og resultater fra de støttede reisene. Rapportene fra støttemottagerne viser seg å være et noe sprikende og svært uensartet materiale. Grunnene til dette er flere. Dels eksisterer det svært ulike rapporteringskultur innen ulike sjangre på kunst- og kulturfeltet, og mye tyder også på at forvalterorganisasjonene har operert med ulike grad av rigiditet i innsamlingen av rapporter.

Flere av rapportene etter forfatterbesøk i utlandet minner for eksempel om små essays, mens arkitekter tilsynelatende omfavner en mer tradisjonell rapportform. Ulikheten mellom rapportene forsterkes av at man lenge ikke hadde en felles rapporteringsmal. Ulike sjangere tok dessuten det elektroniske saksbehandlings- og rapporteringssystemet Stikk.no i bruk til ulike tid, noe som med-

¹⁷ Brasil, Canada, Danmark, Finland, Frankrike, India, Island, Italia, Japan, Kina, Nederland, Polen, Russland, Spania, Storbritannia, Sverige, Tyrkia, Tyskland og USA.

fører at en del rapporter kun eksisterer i papirform, andre i elektronisk form. Hvilke konsekvenser får så dette for vår evaluering? Det gjør på en side gjennomførte sammenligninger på detaljnivå vanskelig. Det er for eksempel store hull i data som omhandler økonomi: Prosjektbudsjett, tildelinger fra andre støtteordninger, eventuelle honorar/salgsinntekter osv. Likeens mangler mye informasjon om hvordan og hvor effektivt prosjekt har blitt markedsført, publikumstall, medieinteresse osv.

På den andre siden sier de fleste rapportene noe om hvilke(t) land som er mottaker(e) av prosjektet og hvilken sjanger, uttrykksform eller formidlingsform det er snakk om. De fleste oppgir dessuten navnet på visningsstedet (scene, galleri, konsertarrangør, messe osv.) Kunstnere og kulturarbeidere er også generelt flinke til å rapportere om kunstneriske gevinster og oppfølgingsplaner. Vi vet dermed blant annet en hel del om hvordan kunstnerne selv vurderer utbyttet av prosjektene de søker om reisestøtte til.

Et generelt inntrykk etter å ha gjennomgått de 210 rapportene, er at norske kunstnere og kulturarbeidere helst reiser til europeiske land og at de som regel er fornøyde med prosjektene sine. Grunnen til det siste er trolig at det i seg selv oppleves som en anerkjennelse å bli invitert ut i verden med egen kunst. For billedkunstnere vil en invitasjon fra et galleri være inspirerende - man blir sett. For en musiker eller en forfatter, der et apparat har vært i sving for å "selge inn" et kulturprodukt, vil det oppleves som en belønning å nå gjennom i et svært konkurranseutsatt internasjonalt marked. Man kan slik hevde at det skal svært mye til for at rapporteringen inneholder kritikk av eget prosjekt, arrangør eller beretninger om negative erfaringer. Til det er konsekvensene kanskje for store: man kunne risikere å ikke få ved en senere anledning. Det kan med andre ord være fornuftig å lese disse rapportene med forskningskritisk distanse. For eksempel kan det være interessant å følge opp en kunstner eller kulturarbeiders rapportering om nye invitasjoner eller innkjøp/produksjonsavtaler i etterkant av en reise, for å se om dette virkelig ble noe av, eller om det kanskje heller var ønskedrømmer. En slik oppfølging gir imidlertid verken datamaterialet eller rammene for denne evalueringen anledning til. Et generelt inntrykk er likevel at mange av søkerne er gjengangere i systemet. Dette kan tyde på at det virkelig er hold i mange av tilbakemeldingene om at prosjekt har vært vellykket, med ønske om videre internasjonal oppfølging.

Det er viktig å understreke at de rapportene vi har analysert er valgt ut av forvalterorganisasjonene selv. Dette utvalget kan dermed være preget av disse organisasjonenes opplevelse av hva som er representativt for feltet. Man bør her også huske at vi i denne evalueringen ikke tar for oss UDs 03-ordning for støtte til reiser til land i sør. Dette reduserer for eksempel andelen land utenfor Europa i rapporteringen fra kunstnerne.

Rapportene viser videre, så vidt vi kan vurdere, at et bredt mangfold av uttrykk har blitt vist på utenlandske scener, messer og gallerier. Selv om man sikkert finner enkeltuttrykk som systematisk har vansker med å nå opp i konkurransen om tildeling (se f.eks. Berge 2009, Meyer og Bjørkås 2004), er sjangermangfoldet tilsynelatende stort innenfor alle kunstfeltene ordningen dekker.

Kunstnerne rapporterer om en lang rekke gevinster av sin internasjonale virksomhet - særlig tre går igjen, og framstår som viktige: For det første er svært mange opptatt av at reisen har gitt innpass i nye, viktige nettverk. Dette omfatter både kontakter til bransjen, eksempelvis musikeres kontakt med stedlige agenter og plateselskap, billedkunstneres møte med gallerister eller forfatteres kontakt med oversettere og forleggere, men også kontakt med andre kunstnere framheves som viktig. I dette ligger for mange dessuten starten til nye samarbeid, nye jobber, produkt satt i produksjon eller internasjonale koproduksjoner.

For det andre forteller svært mange om den kunstneriske og faglige inspirasjonen slike reiser gir. Det å møte nye, internasjonale kontekster ses av de fleste som svært viktig for å revitalisere og videreutvikle kunstnerskapet. Flere nevner hvor viktig det var å møte kritikk og motstand, andre legger vekt på verdien av å se egen kunst i en totalt ny og annerledes sammenheng.

For det tredje er mange opptatt av møtet med publikum, som både oppleves som formidlingsmessig givende og som kommersielt viktig.

Mange er dessuten opptatt av den medieomtalen slike besøk gir, noe som i neste omgang hever den enkelte kunstners generelle renommé og gir verdifull markedsføringseffekt, både i det enkelte landet og i noen tilfeller også internasjonalt (og her hjemme).

Det virker til å være enkelte forskjeller mellom de ulike sjangrene som følger klassiske skillelinjer i kunstverden. Musikk- og design/arkitekturfeltet rapporterer nok i noe høyere grad om kommersiell suksess, mens billedkunstnere og scenekunstnere rapporterer om viktige innblikk i en internasjonal kunstdiskurs - uten at slike forskjeller bør overkommuniseres. Det er kanskje heller interessant og overraskende hvor små forskjellene er på dette punktet.

Oppsummert er det, slik vi ser det, ingenting i rapportmaterialet som tilsier at ikke brukerne er relativt godt fornøyd med administrasjon, innhold og utbytte av reisestøtteordningen. Det er heller ikke noe som tyder på at ikke støtten benyttes innenfor de rammene som UD har nedfelt i avtalene med de sju forvalterorganisasjonene.

5.2 Brukererfaringer: surveyundersøkelsen

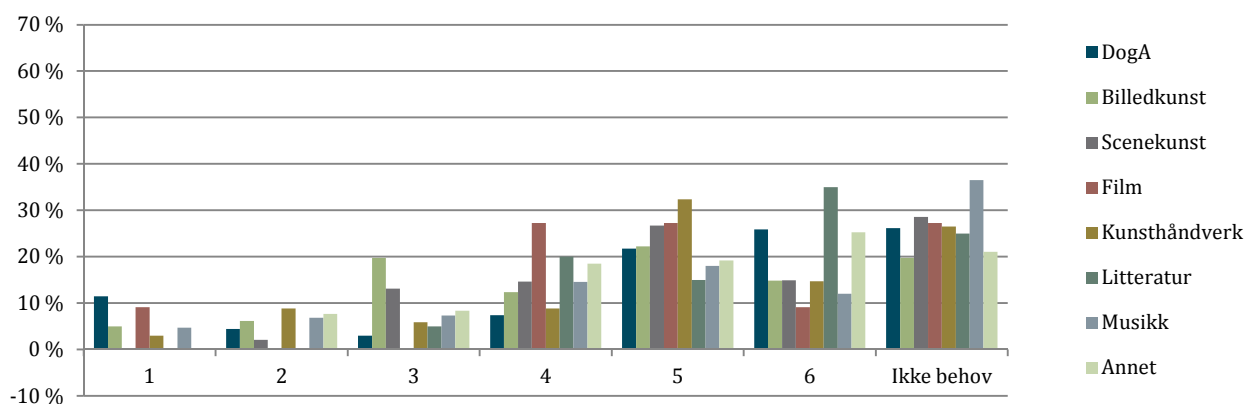
Hovedinntrykket fra surveyundersøkelsen er at brukerne av ordningen, de som har fått innvilget reisestøtte, med noen unntak, er fornøyde. Dette kommer først og fremst til uttrykk gjennom en gjennomgående god skår i bedømmingen av ulike praktiske og kunstfaglige sider ved ordningen, men også gjennom mange positive tilbakemeldinger i de åpne svarkategoriene i undersøkelsen. Vi vil i det følgende gå i gjennom hovedfunn fra surveyundersøkelsen innenfor tre områder: søknadsprosessen og -systemet; fagutvalg og sakkyndiges arbeid; effekter av ordningen. De fleste av hovedfunnene er fordelt på kunstfelt, for å kunne avdekke om det er tydelige forskjeller i erfaringene mellom de ulike feltene.

5.2.1 Erfaringer med søknadsprosess og -system

For å kartlegge ordningens generelle tilgjengelighet, spurte vi respondentene hvordan de oppfattet sider ved søkeprosessen til ordningen: ”På en skala fra 1 - 6, der 1 er svært dårlig og 6 svært god/godt: Hvordan opplevde du kvaliteten på eventuell veiledning, støtte og/eller hjelp fra UD's delegerte kunstnerorganisasjon i søkefasen?”

De fleste uttrykker at de er fornøyd, eller at de ikke har hatt behov for veiledning, hjelp eller støtte (Figur 10). Særlig virker forfattere, designere og arkitekter fornøyd. Det er verdt å merke seg at over 35 % av forfatterne som har svart på dette spørsmålet sier at de er svært fornøyd med kvaliteten på hjelpen fra forvalterorganisasjonen, i dette tilfellet altså NORLA.

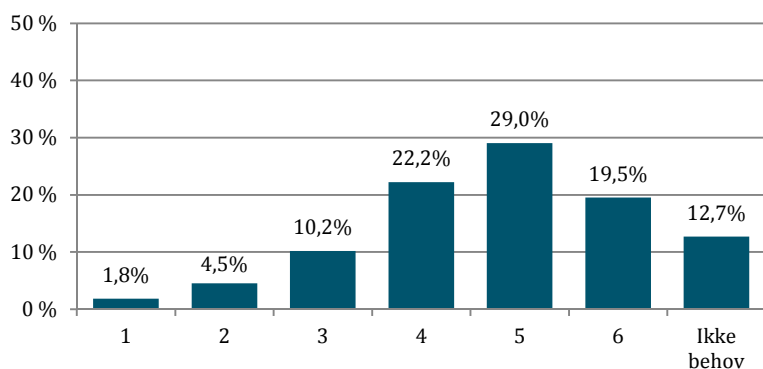
Flere respondenter svarer imidlertid i det åpne svaralternativet at de ikke var klar at det fantes hjelp å få - at man var prisgitt de retningslinjene og den veiledningen man finner på Internett i samband med at man søker elektronisk i Stikk.no-systemet.



Figur 8: Kvalitet på veiledning i søknadsfasen, fordelt på sjangertilhørighet

For eksempel skriver en respondent: ”Prøvde ikke å få hjelp, det er vel ikke kommunisert at man kan få?” Det er trolig en betimelig påpekning. På stikk.no står det, under *retningslinjer*, at: ”All kommunikasjon rundt søknaden foregår elektronisk”. Samtidig virker det som om de som ringer eller sender epost stort sett får den hjelpen de er ute etter. For eksempel: ”Var i telefonisk kontakt før avsendt søknad og det var helt ok veiledning”.

I og med at de fleste likevel er overlatt til seg selv, er det særlig viktig at det elektroniske verktøyet for søking på støtteordningen er velegnet¹⁸. På spørsmålet ”På en skala fra 1 - 6, der 1 er svært dårlig og 6 svært god/godt: - Hvordan opplever du kvalitet og brukervennlighet på de tekniske (web)løsningene for registrering/innsending av søknad?” bekrefter de fleste at systemet fungerer godt:



Figur 9: Kvalitet på webløsning (www.stikk.no)

¹⁸ Søknadssystemet *Stikk* brukes altså av alle forvalterorganisasjonene med unntak av NFI og NORLA

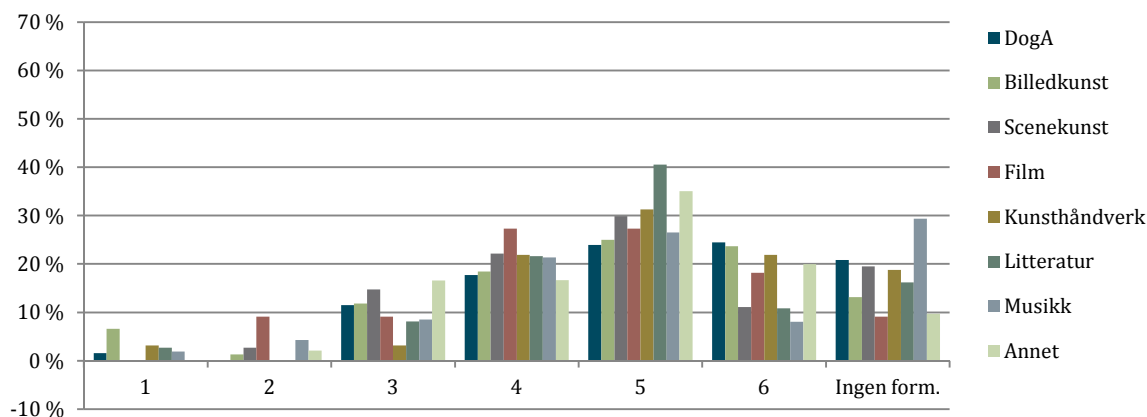
Som vi ser av figur 11, mener rundt 70 % av respondentene at webløsningen oppleves som litt god, god eller svært god (4, 5 eller 6)¹⁹. En respondent skriver for eksempel: ”Det er rask behandling og god brukervennlighet på søknadsportalen” en annen ”blitt veldig bra med elektronisk søknad og saksnr. man kan følge” og nok en ”Enkel nettsøknad som er lett å forstå, og ikkje spesielt tidkrevjande å søkje. Bra at ein får raskt svar og at ein kan få svar på sms”. En slår fast at: ”UDs søkerordning er den mest effektive og brukervennlige søknadsordningen som finnes i Norge i dag”.

Noen respondenter er likevel ikke like fornøyde. Flere peker på at systemet ikke gir mulighet for mellomlagring av søknaden, noe som særlig oppleves som uheldig ved arbeid med større, omfattende prosjekt (for eksempel lange turneer med svært mange spillejobber som skal bekreftes). Andre peker på det de oppfatter som liten fleksibilitet i søknadsfrister:

Jeg er frustrert over at fristene er så rigide. Jeg har et større prosjekt i Australia i oktober i år, men fikk først endelig bekreftet utstillingsplassen 3. juni. Dagen etter min skulptur var ferdig montert i Danmark. Mistet da muligheten til å søke 1. juni. Jeg ringte [forvalterorganisasjon] og forklarte dilemmaet, men ingen forståelse.

5.2.2 Erfaring med fagutvalg og sakkyndiges arbeid

UDs delegerte reisestøtteordning for kunstfeltet er basert på kunstfaglige ekspertkomiteer som vurderer alle søknader og deretter vedtar tildeling (eller avslag) og støttebeløp. Det betyr at ordningens legitimitet i stor grad er avhengig av kunstfeltets tillit til komitémedlemmenes fagkompetanse og vurderingsevne. Vi spurte: ”På en skala fra 1 - 6, der 1 er svært dårlig og 6 svært god: - Hvordan opplever du de sakkyndiges profesjonalitet og kompetanse?” Figur 12 viser vurderingen av de sakkyndige fordelt på respondentens sjangertilhørighet²⁰.



Figur 10: Sakkyndiges profesjonalitet og kompetanse, fordelt på respondentens sjangertilhørighet

Totalt mener er enn halvparten (56 %) at ekspertenes profesjonalitet og kompetanse er litt god, god eller svært god (4, 5 eller 6). Vel 27 % har imidlertid ingen formening om de sakkyndiges

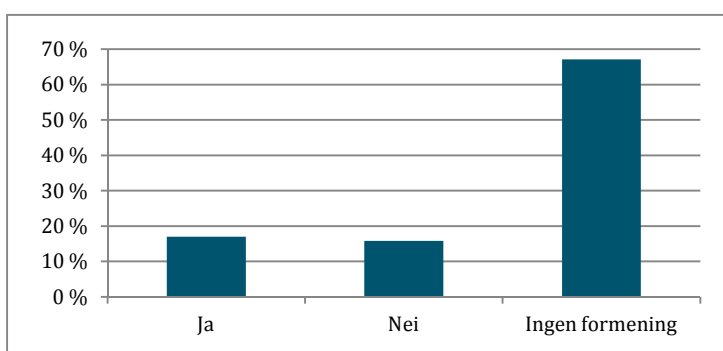
¹⁹ Om lag 12 % svarer de ikke har hatt behov, noe som henger sammen med at ikke alle forvalterorganisasjonene benytter stikk.no-systemet.

²⁰ Kategorien Annet er en samlekategori for respondenter som aktivt har unngått å plassere seg i de øvrige svarkategoriene knyttet til ordningens sjangerinndeling.

kompetanse, noe som kanskje tyder på at de ikke kjenner til hvem som sitter i fagkomiteen på sitt kunstfelt.

En mulig tolkning er at kulturarbeidere tar det for gitt at forvalterorganisasjonene holder seg med kvalifiserte fagkomiteer? Kanskje blir det også stilt spørsmål ved utvalgets kompetanse kun i de tilfellene der søkeren får avslag? Det er ellers vanskelig å få øye på signifikante avvik eller uregelmessigheter knyttet til respondentgruppene sjangertilhørighet, kanskje med unntak av at flere billedkunstnere enn andre (omlag 7 %) mener at de sakkyndiges profesjonalitet og kompetanse er svært dårlig og at mange musikere (nesten 30 %) ikke har noen formening om dette.

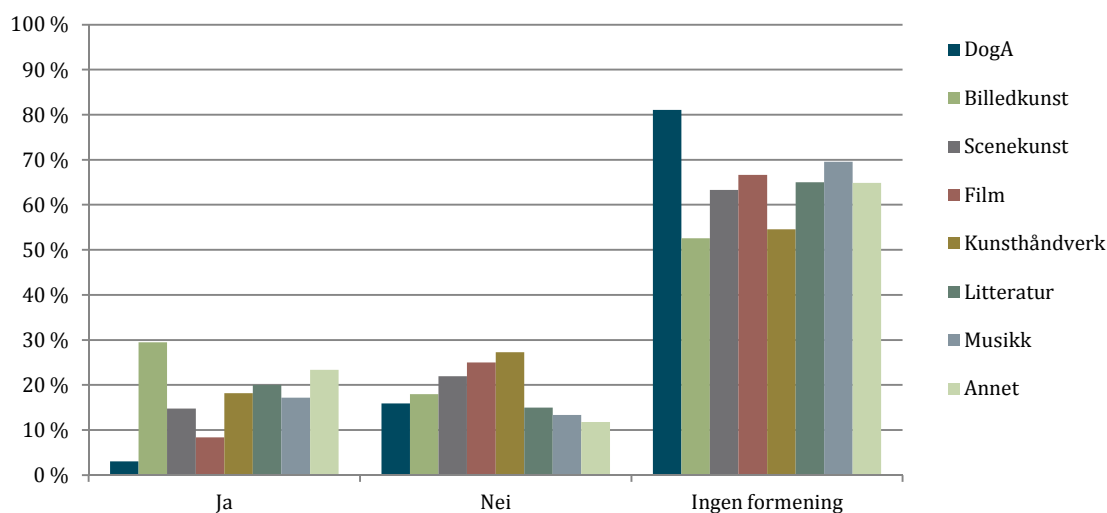
Et annet viktig element som er viktig for sakkyndigkomiteene og ordningens legitimitet, er i hvilken grad søkere oppfatter reell likebehandling av sjangere. Vi spurte derfor: ”Forekommer det at kunstnere systematisk og på ikke-faglig grunnlag blir valgt bort/nedprioritert i UD’s reisestøtte, for eksempel pga. kjønn, alder eller sjangertilknytning?”



Figur 11: Likebehandles ulike undergrupper av de sakkyndige?

Som vi ser i figuren over, svarer mellom 60 og 70 % at de ikke har noen formening om dette. 17 % mener det forekommer slik ikke-faglig ned- eller bortprioritering.

Ser vi på tallene med utgangspunkt i respondentenes sjangertilknytning, ser det slik ut:



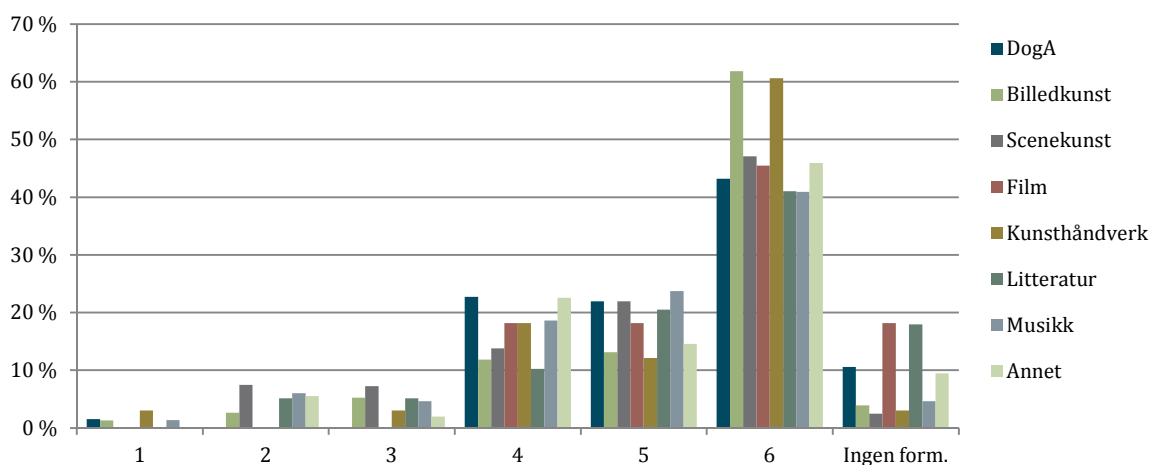
Figur 12: Vurdering av likebehandling, basert på respondentens sjangertilknytning

Vi ser av figur 14 at respondenter med billedkunstillknytning er noe mer tilbøyelige til å mene at det foregår en ned- eller bortprioritering av enkelte grupper eller sjangere. Ellers er dataene for usikre til å trekke for klare slutninger basert på sjangertilhørighet. Går vi noe videre inn i tallene, ser vi at om lag halvparten av de som svarer ja på spørsmålet, mener dette forekommer i litt stor, stor eller svært stor grad. Dette siste datamaterialet er imidlertid også usikkert, da det baserer seg på få respondenter (N = 118). Det er likevel verdt å merke seg dette, slik at man forsikrer seg om at komiteene er bevisste problemstillingen.

5.2.3 Erfaringer med og vurderinger av ordningenes effekter

En sentral del av surveyen omfatter spørsmål knyttet til i hvilken grad støtteordningen er viktig for internasjonal virksomhet og hva effekten av slik støtte er for den enkelte støttemottakeren. Disse spørsmålene innledes slik: *Nå følger noen generelle spørsmål om effekten av UD's reisestøtte.* Meningen med spørsmålene knyttet til opplevd effekt og ordningens viktighet, er dels å forsøke å tallfeste om ordningen generelt ses som viktig ved internasjonalt kunstnerisk arbeid, dels om den bidrar til at kunstnere og kulturarbeidere har effekt av den internasjonale virksomheten de driver. Med effekt mener vi i denne sammenhengen både kunstfaglig (kunstnerisk utvikling, nettverk, prestisje, inspirasjon osv.) og økonomisk (direkte og indirekte økonomisk gevinst) effekt.

Først spurte vi om ordningen er viktig for at mottakerne i det hele tatt kan ta på seg oppdrag internasjonalt. Spørsmålet lød: ”På en skala fra 1 - 6, der 1 er svært lite viktig og 6 svært viktig: - Hvor viktig er UD's reisestøtte for at norsk kunstnere kan påta seg kunstnerisk arbeid i utlandet?”



Figur 13: Hvor viktig er UD's reisestøtte for at norsk kunstnere kan påta seg kunstnerisk arbeid i utlandet?

Som vi ser av figuren over vurderes støtten som svært viktig. Faktisk så mange som 85 % har svart at støtten er litt viktig, viktig eller svært viktig for slike engasjement (N = 413). Dette resultatet støttes av mange av vurderingene gitt i åpent svaralternativ. Noen eksempler på slike tilbakemeldinger er:

”UD's reisestøtte var avgjørende for at jeg fikk gjennomført et viktig prosjekt i Russland - som jeg fortsatt høster fruktene av”.

”Er i etableringsfasen og støtten fra UD har gjort det mulig å imøtekomme invitasjon fra Sveriges Nasjonalmuseum og to utstillingsplasser i USA, hvilket får avgjørende betydning for mitt kunstneriske virke fremover”.

”Støtta har vore avgjerande for om det er muleg å gjennomføre utanlandsprosjekt”.

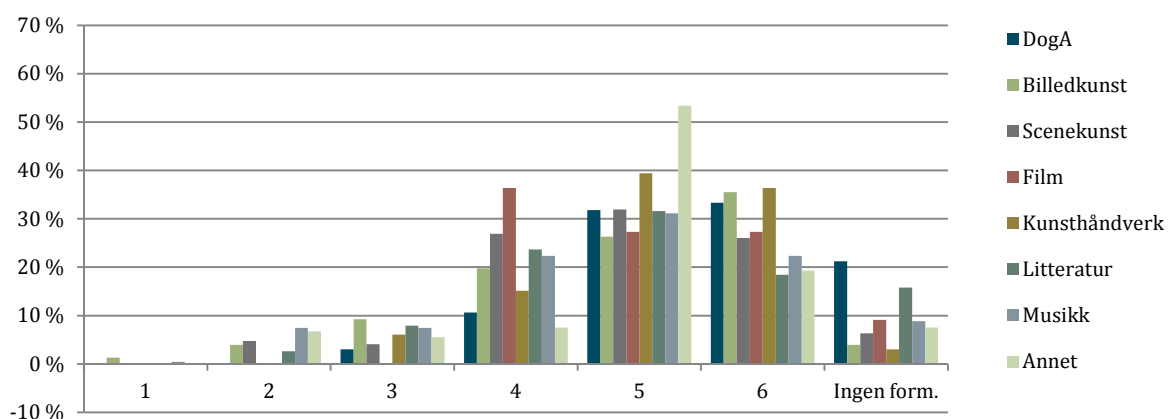
”Ønsker en å være profesjonell i utlandet, er denne støtten svært viktig for å kunne gjennomføre de mulighetene en får. Det har vært svært viktig for gjennomførbarheten for min deltagelse. Begge har vært viktige, juryerte tilstelninger”.

”Uten reisestøtten fra UD hadde det ikke vært mulig for meg å gjennomføre utstillingene mine i utlandet”.

Det er gjennomgående at støtten vurderes som viktig av representanter for de ulike feltene, men vi ser at den vurderes som særlig viktig av billedkunstnere og kunsthåndverkere.

Vi spurte dessuten om støtten bidrar til at kunstnere når viktige arenaer med sin kunst:

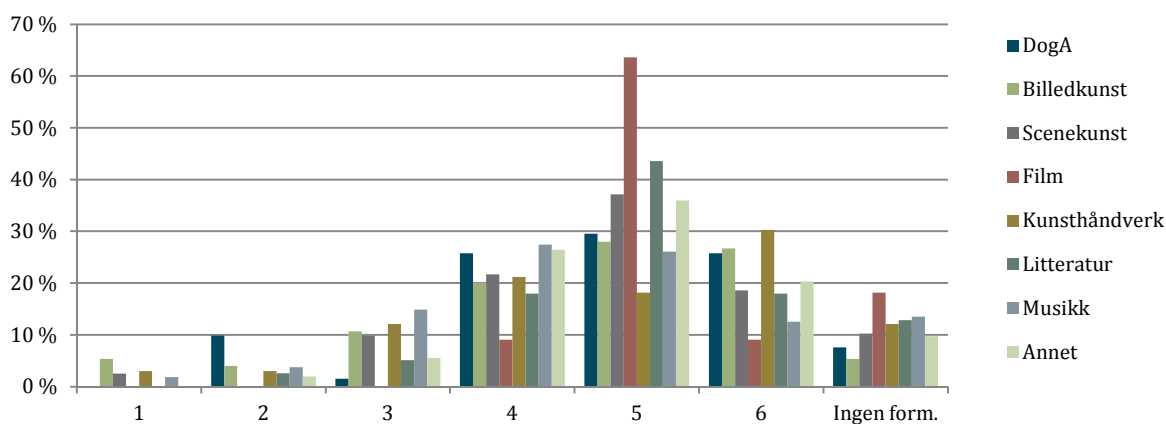
Slik du ser det: På en skala fra 1 - 6, der 1 er svært liten og 6 svært stor: - I hvilken grad bidrar UD's reisestøtte til at norske kunstnere når relevante og interessante scener, galleri, produksjonsmiljø etc. i utlandet med sin kunst?



Figur 14: Bidrar støtteordningen til at mottakerne når interessante visningssteder i utlandet?

Som figuren over viser, mener støttemottakerne, på tvers av sjangre, at ordningen i stor grad bidrar til at man både når viktige og interessante visningssteder internasjonalt og kan ta på seg internasjonalt arbeid. Respondentene gir her både egen virksomhet og fagkomiteenes vilje til å prioritere ”viktige” prosjekt, god attest. De som får støtte, opplever i stor grad at de utfolder seg på interessante arenaer. Hvilke kriterier de legger til grunn for hva som er en interessant arena, sier undersøkelsen imidlertid lite om.

Videre spurte vi om: ”På en skala fra 1 - 6, der 1 er svært liten og 6 svært stor: - I hvilken grad fører UD's reisestøtte til at norsk kunst og kunstnere får en forbedret status og/eller posisjon internasjonalt?”



Figur 15: I hvilken grad fører støtteordningen til økt status/posisjon internasjonalt?

Også her tyder responsen på at støtten bidrar til at kunstnere kan gjøre seg gjeldende internasjonalt. På dette spørsmålet utmerker filmkunstnerne seg med å vurdere betydningen av reisestøtteordningen som stor eller svært stor.

Til spørsmålene om ordningenes effekter var det også mulig å knytte egne merknader for respondentene. Mange av kommentarene i åpen svarkategori tyder på en viss ambivalens i forhold til rammene for og innretningen på ordningen. Dette gjelder særlig størrelsen både på ordningen generelt og på de enkelte tildelingene. Mange understreker at beløpene som gis er små sett i forhold til viktige prosjekts totalbudsjett. En respondent peker på dette:

UDs støtte til billedkunstprosjekt i utlandet for enkeltkunstnere, er ofte for liten til å gi den virkningen som det spørres om her. Ved realisering av mindre prosjekt kan støtten være avgjørende for å nå viktige gallerier / produksjonsmiljø. I et større produksjonsbudsjett derimot, blir det her snakk om småpenger i UD-støtte, og kunstnerne må hente finansiering andre steder. Det blir derfor ikke UDs finansiering i seg selv som er utslagsgivende for at større prosjekt realiseres i interessante gallerier - selv om det hjelper. For at reisestøtten skal kunne bidra til å øke lønnsomhet, trengs høyere bevilgninger til flere kunstnere og med bredere genrespredning.

En annen sier: "Støtten på 10-15'er er et hyggelig bidrag men ikke avgjørende på om du vil satse eller ikke, det avgjøres av helt andre kriterier, som egeninnsats, større investeringer og andre støtteordninger".

I tillegg peker mange på en "klassisk" problemstilling i tilskuddssammenheng: skal man smøre støtten tynt eller tykt ut? Skal noen svært prestisjefylte prosjekt få støtte som monner, eller skal mange få muligheten til å reise, gjennom å få dekt flybilletten? En respondent er svært klar: "Gi mer til færre og lag eksport og næring. Drit i kulturutveksling. Se på søknadene til Statoil fondet for opplæring. Still større krav til evaluering". Denne respondenten peker på sammenhengen mellom større og mer gjennomgripende satsinger (større tildelinger) og potensialet for kommersialisering av kulturproduktet som presenteres internasjonalt.

Andre er mer opptatt av de rent kulturpolitiske virkningene av en noe snevrere satsing, for eksempel ønsker en seg: "Større summer til færre slik at de kan ta flere oppdrag over lengre tid når de først har kommet seg ut". Samtidig står andre for en stikk motsatt posisjon: "mindre og mer konsentrerte utdelinger. I stedet for å dele ute mye til få er det bedre å spre støtten utover mer". En kommentar oppsummerer trolig likevel en generell tilfredshet med ordningen: "Kan bare presisere viktigheten av UDs reisestøtte nok en gang - med to ganger støtte, har jeg kommet veldig langt på

vei. Det er nå i ferd med å skape seg en karriere der ute av seg selv etter disse to reisene. Utrolig bra!” Kort oppsummert kan vi med utgangspunkt i kunstnerrapportene og surveyen ikke finne uregelmessigheter eller svakheter med ordningen.

Brukernes, i betydningen støttemottagernes, erfaringer, slik de uttrykkes i rapporter og i vår spørreundersøkelse, er gjennomgående positivt ladet. Det uttrykkes at støtten er viktig, at den har hatt reell effekt for det enkelte prosjekt eller det enkelte kunstnerskap, og det uttrykkes stort sett tillit til og tilfredshet med hvordan ordningen administreres. Det er samtidig et par punkt det er verdt å trekke frem i motsatt retning. Det ser for det første ut til å være systematisk mindre tilfredshet med ordningen slik den oppfattes av bildekunstnere. For det andre er det 20 % av respondentene som mener at det foregår systematisk nedprioritering som ikke er knyttet til faglige vurderinger. For det tredje er det mange som ønsker at tildelingssummene økes. Her er imidlertid meningene delte.

6. Erfaringer med ordningene: forvalterorganisasjonene

I evalueringens mandat bes evaluator om å ”innhente og oppsummere erfaringer med de delegerede støtteordningene fra de 7 forvalterorganisasjonene”. I dette kapitlet presenterer og drøfter vi derfor viktige sider ved ordningen sett fra forvalterorganisasjonenes perspektiv. Våre drøftinger og analyser baserer seg på data fra dybdeintervjuer med representanter for alle de sju organisasjonene (se metodekapittel for mer informasjon om dette). I disse intervjuene forteller alle, i større eller mindre grad, om en velfungerende ordning. Det er samtidig enkelte forskjeller mellom de syv organisasjonenes erfaringer, som både er knyttet til det kunstfelt de skal representere og til innretningen på den konkrete ordningen. I det følgende går vi igjennom forvalterorganisasjonenes erfaringer og vurderinger generelt, og trekker frem enkeltfelt der disse forskjellene er relevante.

6.1 Er ordningen nødvendig?

Mange av forvalterorganisasjonene legger vekt på at midlene dekker et reelt behov og en etterspørsmål som er fundert i en økt internasjonalisering på kunstfeltet. Impulser og kunnskap fra andre kontekster enn den norske er vesentlig for å ta norsk kunst og kunstnere videre, gjennom å la de få ta del i det som pågår internasjonalt. Økt etterspørsmål og aktivitet ute akkumulerer etterspørsmål og er med på profesjonaliseringen og utviklingen av de ulike feltene. Ordningen legger opp til en slik utvikling og legger dessuten til rette for en kontinuitet i arbeidet som internasjonalt er svært viktig. Det er kanskje særlig tilfelle på felt der næringsdimensjonen er mer eller mindre fraværende. En informant fra design- og arkitekturfeltet forteller:

For dette feltets del, så er langsiktighet så viktig. Du kan ikke bare reise ned til Milano og tro du skal få kontrakt med noen der med en gang. Man må profilere seg år etter år, vise internasjonale kontakter at man er seriøs og stabil. Og jeg får tilbakemeldinger fra produsentene på at denne ordningen gir dem mulighet til det.

Flere peker dessuten på at et internasjonalt marked er en naturlig forlengelse av et publikumsmessig lite norsk kunstmarked. En informant sier det slik:

Hvis man snakker om samtidskunsten og publikumsgrunnlaget, så er Norge et ganske lite land, mens det investeres ganske mye produksjonsmidler i å produsere samtidskunst på et høyt nivå. Men det internasjonale publikummet er stort. Så det handler om hvor mye mer man må investere, som er kanskje ganske lite, før man treffer en eksplosivt større publikumsgruppe med det verket som er skapt.

En annen informant stadfester dette poenget: ”Og det handler jo også om å utvide markedene, for Norge er et veldig lite marked. Så for å ha et levende fagmiljø og mange utøvere, så er man nødt til å kunne profilere seg og virke utenlands”.

6.2 Samarbeid og dialog med UD

Forvalterorganisasjonenes forhold til UD virker i det store og hele harmonisk. Et unntak er OCA, som i hovedsak er fornøyd med avtaleverket og forholdet for øvrig til UD, men som samtidig uttrykker en viss uro over hva de oppfatter som en utfordring av prinsippet om en armlengdes avstand mellom UD og forvaltningsleddet i ordningen. Dette bunner i forskjellige oppfatninger i hva støtten kan og bør brukes til.

UD har bevilget de aktuelle midlene blant annet under den forutsetning at de ikke skal gå til driftsformål. Samtidig hevder OCA at noen av disse formålene, slik den internasjonale kunstscenen arter seg i dag, naturlig bør inngå i ordinære støtteformål. OCA har selv gått med på et avtaleverk som regulerer dette spørsmålet, men er likevel av den oppfatning at UD er lite lydhøre for deres innsigelser, og at kommunikasjonen mellom de to ikke er optimal. UD mener på sin side dette må tilskrives en manglende forståelse av hvordan det norske forvaltningssystemet er bygd opp. Vår analyse av denne uoverensstemmelsen, som kanskje er det nærmeste ordningene kommer en reell konflikt, er at også den henger sammen med billedkunstfeltets særegne stilling på kunstfeltet, med et unikt ønske om autonomi, med fokus på sjangerspesifikke og uttalte kvalitetsregimer, nettverk og uavhengighet fra nasjonale grenser.

Utover dette virker ikke noen av forvalterorganisasjonene å ha innsigelser til avtaleverket som ligger til grunn for samarbeidet med UD, eller til forholdet til UD forøvrig. Tvert om forteller de generelt om et UD de oppfatter som svært operative og som ”lytter og agerer fort”, noe som framheves som viktig i forhold til pulsen ute i verden hvor ting kan skje fort. Organisasjonene forteller dessuten om god, og økende, kontakt med utenriksstasjonene rundt om. Det virker også til å være en bred aksept av og støtte til at UD skal forvalte midler på kulturfeltet, parallelt med kulturdepartementet. En informant sier:

Det ligger jo, slik vi fortolker det, i vårt mandat fra Kulturdepartementet å gjøre denne jobben nasjonalt og internasjonalt. Så jeg opplever at det er et større møtepunkt mellom det mandatet vi har fra Kulturdepartementet og det arbeidet vi gjør for UD nå enn tidligere, og det er veldig bra. [Kunst]feltet er internasjonalt, så dette er en del av å jobbe for et internasjonalt felt.

En forvalterorganisasjon forteller at de opplever UD som svært profesjonelle, blant annet i forhold til en respekt for kunstfaglig kompetanse og det tilhørende skjønn som skal utøves i fagutvalget. Samme organisasjon omtaler også UD som ”løsningsorienterte” når det er forhold knyttet til enkeltsaker eller -søknader som krever en fleksibel løsning.

Det eksisterer et mulig dilemma i kunstfeltets forvaltning av utenriksdepartementets kultursatsing; nemlig forholdet mellom kulturpolitiske mål og kunstnerisk frihet og utenrikspolitiske mål om omdømmeeffekter og profileringen av Norge som kulturnasjon. I praksis virker dette potensielle dilemmaet lite konfliktfylt. De fleste forteller om en uproblematisk (varsom men tydelig) understreking av den utenrikspolitiske dimensjonen i ordningen gjennom UDs observatør i fagutvalgene. En representant for en av forvalterorganisasjonene sier dette om forholdet mellom de to målsettingene:

Vi ser den kunstneriske kvaliteten, utvekslingen, gjenkjennelsen... det er liksom der vi er. Og så ser vi at konsekvensen av det, når det er godt, skaper det instrumentelle grunnlaget for UD. Så vi ser ikke det som en motsetning. Det ville vi nok gjort hvis vi fikk pålegg om å styre ordningen i de og de landretningene eller, sånne typer retninger. Da ville vi nok kjent på det. Men sånn som vi får lov til å forvalte det i dag, er det ikke nødvendigvis en motsetning mellom kunstinteressene på den ene siden og utenrikspolitiske interesser på den andre.

En annen informant sier det slik:

Men profileringen av Norge som kulturnasjon, i denne sammenhengen, den er vi mindre fokusert på. Vi arbeider for at de bransjene og deres fagutøvere vi representerer skal få økt sin utøvelsesflate. Så det norske flagget og den ”norske kulturen” er ikke så mye i fokus fra vår side. Vårt hovedanliggende er norske [utøvere fra feltet]. Vurderingene som fattes er ikke betinget av at tradisjonelle norske kulturuttrykk, eller ”det norske”- hva nå enn det er, fremmes spesielt, men at vi kan fremme gode og profesjonelle utøvere med produkter, tjenester og tanker av god kvalitet og som gir et godt, samfunnsmessig og faglig bidrag.

Det virker med andre ord som om UDs befattning med kultur ikke bare vurderes som legitim, men også som nødvendig og heldig. Flere av organisasjonene mener UD i *sterkere* grad, og kanskje delvis på bekostning av Kulturdepartementet, bør involvere seg i forvaltning av kulturfeltet. En av grunnene til dette er i følge disse den unike landkunnskapen utenriksstasjonene sitter med, som feltet gis tilgang til dersom UD har et klart definert forvalteransvar. En informant uttrykker et slikt synspunkt på denne måten:

... det er en diskusjon rundt UD og Kulturdepartementet om hvor disse tingene [internasjonal kunst- og kulturutveksling] skal ligge, og hvor UD var, tror jeg, åpne for andre løsninger. Men jeg er veldig tilhenger av at UD skal ha et fortsatt ansvar for internasjonalisering av kunst og kultur. Fordi koblingen opp mot ambassadene og kunnskapen hos UD sentralt er avgjørende for forståelsen av arbeidet som pågår på den internasjonale arena. Den kunnskapen har de ikke i Kulturdepartementet, de har den ikke i Kulturrådet, de har den bare i UD.

Dette forvalteransvaret er likevel relativt løst rotfestet i UD. Departementets satsing på kultur som utenrikspolitisk virkemiddel, er ikke basert i noe bredt forlik på Stortinget, som for eksempel mye av Kulturdepartementet sine poster og prioriteringer. Dette er noe flere av informantene, både i og utenfor forvalterorganisasjonene, er urolige for. En informant hevder for eksempel at:

... det er en politisk sårbar ordning. Fordi den er helt avhengig av den til enhver tid sittende regjering. Det betyr at forutsigbarheten i ordningen er skjør. Siden mye av det internasjonale arbeidet og kontaktnettet er langsiktig arbeid, vil et bortfall være ødeleggende for Norges omdømme som et forutsigbart land på dette feltet. Dette må man tenke over. Det vil bety enorme konsekvenser hvis ordningen blir borte. For hvis det blir borte har vi ingen andre måter å støtte internasjonalt arbeid på, som gir direkte rapport tilbake til departementet. Denne ordningen sørger for en åpenhet mellom departementet og politikerne og kunstfeltet. Så den er sårbar, utsatt og kjempeviktig. Så er det kompetansen som bygges opp, kunnskapen om feltet der ute og hjemme og alle disse tingene der... Men overordnet ønsker jeg meg at ordningen forankres mye, mye sterkere i forhold til at man forstår UDs kulturoppgaver.

6.3 Administrasjon av ordningen

De fleste vi intervjuet blant forvalterorganisasjonene mener administrasjonen av tilskuddsordningen (inkludert 03-ordningen) fungerer bra. Flere understreket hvor viktig internasjonal virksomhet nå er i alle ledd av organisasjonsarbeidet, og at samarbeidet med UD derfor har blitt en naturlig del av dette. Samtidig opplever de at UD forventer mye av dette samarbeidet, uten i like stor grad å følge opp med midler. Flere mente at midlene øremerket administrasjonskostnader (for de fleste 7 %) er knappe, særlig sett i forhold til den økende arbeidsmengden knyttet til bl.a. økende kontakt med ambassader. En av informantene sier:

Kompensasjonen vi mottar som del av tilskuddsordningen er for liten i forhold til hvilken tid vi faktisk bruker og hva vi gjør i administrasjonen av støtteordningen. For, det går veldig mye av [forvalterorganisasjonens] andre midler til administrasjonen av UD's støtteordning, for vår del går det da av Kulturdepartementets grunnbevilgning til å subsidiere arbeidet med støtteordningen.

En annen av informantene sier:

[Vi] jobber mye internasjonalt, og jobber mye for UD, ikke bare sentralt men også for stasjonene. [Vi] har prioritert dette for å bygge opp nettverk og dialogen med stasjonene, for å være fruktbare for dem. Midlene fra UD er mye mindre enn det arbeidet som legges ned. De er mer en kompensasjon for telefonbruk enn betaling for jobben som gjøres.

Et ønske om økte rammer til administrasjonen henger dessuten sammen med signaler fra flere fagutvalgsmedlemmer om at deres arbeid ikke i tilstrekkelig grad blir kompensert. En informant forteller om tilbakemeldinger fra medlemmer som mener: "... at de bruker mye tid på å undersøke og kvalitetssikre de enkelte søknadene og at de synes de er underbetalt".

Det praktiske arbeidet med administrasjonen av ordningen er forvalterorganisasjonene imidlertid fornøyd med. De forteller generelt om en fleksibel ordning. Søknader som kommer for sent blir automatisk ført over på neste runde, med unntak av tilfeller der den trenger særskilt behandling fordi den er kvalitativt god, invitasjonen kom rett etter søknadsfristen og det blir for sent å søke ved neste runde. Slik "slakk i systemet" framheves som særlig viktig blant annet i lys av den internasjonale finanskrisen, fordi arrangører ute har fått større vansker med å finne finansiering til sine prosjekt, og ofte ikke vet om de har finansiering før rett før oppstart. Søknadene oppleves stort sett som gode, og man antar dette er resultatet av flere år med "pedagogisk virksomhet": administrasjonene og fagutvalgene har konsekvent silt ut søknader som ikke kommer inn under retninglinjene for ordningen eller inneholder mangler på sentrale punkt (for eksempel budsjett eller dokumentasjon på invitasjon/bekreftet spillejobb osv.).

6.4 Utvalgsarbeid

Organisasjonene mener selv at fagutvalgene holder god faglig standard og profesjonalitet. Det er kanskje ikke overraskende, som en av informantene sier: "[Det er et] Meget høyt kompetent utvalg. Vi har selv valgt dem ut, og søker hver gang å finne noen av Norges mest kompetente fagutøvere til å sitte i utvalget". Det fortelles om nokså stor grad av konsensus i utvalgsarbeidet. Den samme informanten forteller:

Man er jo fagekspert på sine områder, sånn at man har kanskje noen områder man har sterkere meninger om. Det er alltid litt diskusjon i utvalget om hver av søknadene, men det er sjelden stor uenighet om de endelige mottakerne av støtten.

Likeens virker utvalgsmedlemmene generelt å være godt forbredt til møtene, som på noen av feltene avholdes fysisk, på andre elektronisk og via telefon. Her fremheves blant annet fordelene med det etablerte *stikk*-systemet, som blant annet åpner for at utvalgsdiskusjonen kan komme i gang før selve utvalgsmøtene, gjennom en mulighet for elektronisk diskusjon eller intern blogging om søknader i forkant.

Et sentralt spørsmål knyttet til utvalgsarbeid er om feltet under ett likebehandles. Blir figurative kunstnere systematisk diskriminert over tid i ordningen? Får countrymusikere støtte til viktige

prosjekt i sin sjanger? Hva med keramikere kontra metallkunstnere? Våre informanter mener man i hovedsak ikke ser slike mønster. Det blir pekt på at man administrerer en etterspørselsbasert ordning. Én forklarer:

Alle søknader kommer jo med utgangspunkt i steder og festivaler som har gjort et kunstnerisk valg på forhånd. Sånn at det dette fagutvalget tar stilling til er veldig ofte ferdigproduserte forestillinger, som har vært gjennom mange sluser for prosjekttildelinger, gjennom den som inviterer osv.

En informant forteller at fokuset på bredde og inklusjon av alle sjangre er stort, og at man dermed får en nesten motsatt effekt: "... det blir en veldig bevissthet på at det ikke skal være noen form for kuratering". Man peker også på praksisen med å skifte fagutvalg ofte, for å unngå at ett spesielt kunstsyn skal sette seg. Her skiller OCA seg ut (jf. kapittel 3.8 UD's avtaleverk med forvalterorganisasjonene), noe som kan være uheldig både med utgangspunkt i et generelt kulturpolitisk prinsipp for å sikre kunstnerisk mangfold og transparens og med tanke på at 30 % av respondene frabilledkunstheltet mente sjangerdiskriminering forekom (jf. kapittel 5.1 Brukererfaringer: rapporter fra støttmottagere). Dette var betydelig høyere enn på de andre feltene.

Et annet sentralt spørsmål er knyttet til håndteringen av habilitetsproblematikk. Det legges vekt på at ordningen skal ha faglig kompetente sakkyndige. I et lite kunstland fører dette naturlig med seg både direkte og indirekte bindinger samt konkurranseforhold mellom søkere og utvalgsmedlemmer²¹. At slike bindinger eller eventuelle konkurranseforhold oppstår er i seg selv ikke problematisk - et ordtak som refereres i forvaltningen lyder "er man ikke inhabil, så er man inkompetent" - det er hvordan man håndterer dette som er avgjørende. I følge organisasjonene, som har det overordnede ansvaret for at dette løses forsvarlig, er det stort fokus på dette. En informant forteller:

På habilitetsspørsmålet, så har vi gjort et grundig arbeid i år, fordi det er veldig viktig. Vi har lagt oss veldig tett opp til Norsk kulturråds praksis og forvaltning. Vi kjører en habilitetsprotokoll, før hvert utvalgsmøte, og at det ikke bare er opp til hver enkelt å definere sin inhabilitet, men det er også utvalgets beslutning å si at 'vi syns du er inhabil', hvis det er tvil.

En annen sier: "I forkant av hvert møte gjennomgås søkerlisten, og eventuell habilitetsproblematikk avklares. Om den oppstår, håndteres den og dokumenteres", med henvisning til den samme habilitetsprotokollføringen som forrige informant nevner. Denne praksisen er diskutert på tvers av forvalterorganisasjonene og med bred tilslutning for streng håndhevelse og dokumentasjon.

6.5 Økonomiske rammer

Ikke overraskende mener et flertall av forvalterorganisasjonene at de økonomiske rammene for ordningen er for små. Dette begrunnes i hovedsak ut fra behovshensyn. Svært mange gode søknader får ikke tildelinger, og de som får, får langt fra det de søker om. En informant mener: "[Rammene] Er ikke tilstrekkelige. Det er et gap mellom søknader og tildelinger. Vi avviser alt for mange gode søknader". En annen sier seg enig i dette, selv om det på dette feltet ikke dreier seg om et dramatisk behov:

²¹ Dette kan for eksempel innebære at utvalgsmedlemmer søker selv ordningen eller er nært knyttet til søker, at sakkyndig er på en eller annen måte knyttet til miljø eller prosjekt som søker, men uten at søknaden er direkte relatert til den sakkyndige eller konkurranseforhold der det å unnlate å innvilge en eller flere søknader, åpner opp for støtte til prosjekt der den sakkyndige selv er inhabil, selv om andre i praksis foretar vurderingen.

[Det blir] Aldri nok penger (ler)... Den monner, det gjør den. Hadde vi hatt flere penger så kunne flere søknader blitt innvilget. Men den rammen som foreligger i dag gir et godt bidrag til å profilere Norge utenlands.

En tredje informant peker på at det er et svært og økende press på tildelingene, og dermed et stort gap mellom det antallet som søker og det antallet som får tilslag.

Samtidig er ikke bildet helt entydig. Et par av forvalterorganisasjonene, deriblant Norsk Filminstitutt, er fornøyd med størrelsen på ordningen slik den er pr. i dag, og ser ikke at det er et behov for en økning. Et slikt synspunkt kan begrunnes og blir begrunnet på to ulike måter. På den ene siden vil en økning i tilskuddsrammen medføre et økt arbeidspress og potensielt mer byråkrati, som ikke forvalterorganisasjonen har rammer til å håndtere. Det er et mulig argument for at en ordning er *passé* stor. På den andre siden er det klart at det bør være et visst forhold mellom behovet for ordningen og størrelsen på den. På noen felt, deriblant musikk, er etterspørselen svært stor, mens på andre felt er antallet potensielle søkere og prosjekter langt færre. Det er for eksempel stor forskjell på antallet norske musikere og antallet filmregissører. Med andre ord kan det være slik at et par av de delegerede ordningene er godt tilpasset størrelsen på det kunstfeltet de skal støtte. Dette ser ut til å gjelde ordningene som forvaltes av NORLA og NFI.

Flertallet av organisasjonene ønsker imidlertid en økning. På spørsmål om hva behovet er, i fra et forvalterorganisasjonsperspektiv, svarer en av informantene:

Jeg tror vi kunne kommet veldig langt dersom vi doblet rammene for ordningen. Men i tillegg til dét, hatt noen frie midler til litt mer langsiktige prosjekter, som vi kunne tatt tak i med en gang de oppstår. Det hadde også vært veldig bra.

6.6 Samarbeid mellom forvalterorganisasjonene

UD legger så vidt vi forstår opp til et relativt tett samarbeid mellom de ulike forvalterorganisasjonene. Formålet med dette er både å oppnå synergi-gevinster på tvers av faggrenser, noe som virker både forståelig og lurt tatt i betraktning at kunstfeltet i stadig større grad opererer på tvers av sjanger- og faggrenser, og stordriftsfordeler ved at ordningen strømlinjeformes noe. Dette er noe våre informanter både ser verdien av og er kritiske til. De fleste poengterer at de har noe å lære av hverandre, både i forvaltningsmessige spørsmål (for eksempel hvordan man løser habilitetsproblematikk) og i faglige spørsmål (for eksempel knyttet til kunnskap om enkelte land-, territorier eller arrangør), men framhever også store individuelle forskjeller på de ulike delfeltene. En sier det slik: ”Det er ikke alltid naturlig at vi skal jobbe på tvers av organisasjonene. Men det genererer jo av og til at vi utveksler samarbeid eller erfaring”. En annen forteller:

Det jeg stritter imot er å bli pålagt en overordna samarbeidsstrategi på det tverrkunstneriske. Det må på en måte komme nedenifra og opp. Vi har jo møter nå hvor vi får en erfaringsutveksling, og vi har kontakt der hvor det er naturlig oss i mellom nå. Så det å styre dette mer fra UD sin side, det tror jeg vi skal være litt mer engstelige for. Men at vi kan bli flinkere til å utveksle mer det er noe annet. For det er jo så forskjellige kunstfelt. Det er liksom ikke lett å finne overføringsverdi fra billedkunstfeltet direkte inn i scenekunst osv. ikke sant. Eller fra litteratur, som har dette kommersielle ved seg... Så det er store forskjeller som preger måten vi tenker og arbeider på...

Dette ses dessuten som et praktisk kapasitetsspørsmål, noe som kommer til uttrykk i et utsagn:

Det er nok en intensjon fra UD om at vi skal samarbeide, men det er grenser for hvor mye kapasitet vi har for å jobbe med akkurat det. Vi anbefaler at det kun gjennomføres et fellesmøte for forvalterorganisasjonene i året, fremfor dagens to.

6.7 Ekspertbesøk

Et av spørsmålene i evalueringen er relatert til den oppgaven forvalterorganisasjonene har i forbindelse med ekspertbesøk. Skal vi tro mange av de øvrige informantene vi har snakket med, særlig i Berlin og London (se kapittel 2.5 for mer info om dette), er dette en svært viktig del av UD's kulturvirksomhet. Også organisasjonene mener dette er viktig, og forteller at de prioriterer den så godt de kan:

Det fungerer veldig godt. Det er ofte utenriksstasjoner i samarbeid med UD sentralt som arrangerer reiser for utvalgte grupper og ofte så blir vi invitert til å bidra i programmet, enten bare ved å fortelle om oss selv, eller ved å foreslå ting disse besøkende kan gjøre. Et besøk hos oss med [om]visning ... er en stor suksess, som vi får mange gode tilbakemeldinger på, og som vi erfarer gir verdifulle kontakter og resultater i det videre arbeidet internasjonalt.

Dette er imidlertid et vanskelig og ressurskrevende arbeid. Personlig oppfølging av enkelte besøkende tar både tid og økonomiske ressurser. Et annet moment som nevnes som utfordrende, er enkelte tilfeller av dobbeltkommunikasjon i kontakten med de besøkende, mellom UD og forvalterorganisasjonen. Her har for eksempel eksperter fått foreslått opplegg fra UD som ikke har vært tilstrekkelig faglig kvalitetssikret, noe som har ført til ekstraarbeid (under tidspress) for forvalterorganisasjonen. Det blir pekt på at slike "feilsendinger" kan føre til at de besøkende sitter igjen med feil inntrykk av hva som kan tilbys i Norge, og til og med få negative konsekvenser. På den andre siden, er det ingenting som ikke skulle tilsi at UD ikke var i stand til å også på egen hånd legge til rette for besøkende fra kunstfeltet, noe de har rikelig erfaring med fra andre sektorer og tilsvarende besøksprogram. Det bør, slik vi ser det, likevel legges til rette for best mulig kommunikasjon mellom de ulike aktørene ved ekspertbesøk (UD og utenriksstasjonene, forvalterorganisasjonene og lokale norske arrangører). Det er dessuten et selvstendig poeng at slike besøk gjerne kan ses i sammenheng over sjangergrenser. Særlig utenlandske journalister har ofte et videre virkefelt enn kun det enkelte kunstfeltet han eller hun er satt til å dekke. Slik kan en ekspert ha glede av å vite om andre arrangement som foregår innen andre sjangre i tidsrommet han eller hun er i landet.

Vi vurderer at ekspertbesøk ses som viktig av svært mange aktører innen et internasjonalt kunstfelt, både i Norge og utlandet. Samtidig legges åpenbart den største tyngden av forvalterorganisasjonenes arbeid knyttet til UD's midler, i behandling av søknadene om reisestøtte. Det kan slik virke som om det er et forbedringspotensial både med tanke på økonomiske rammer (til selve ekspertbesøkene og til administrasjonen av dette) og den øvrige statusen dette tiltaket har.

6.8 Effekten av støtteordningen

Flere av dem vi har snakket med i forvalterorganisasjonene mener bestemt at norsk kunst og kulturliv har markert seg stadig sterkere internasjonalt i den senere tiden. En slik utvikling er likevel ikke alltid like enkel å dokumentere. Hvordan skal en slik utvikling eventuelt kunne måles? Skal vi telle hvor mange kunstnere som har reist? Skal vi undersøke hvor mange utenlandske publikum-

mere, kunstnerkolleger eller byråkrater som har blitt begeistret av norsk kunst? Skal vi se på hvordan norsk kunst her hjemme har utviklet seg, i lys av å ha fått ”bryne” seg internasjonalt? Telle avisoppslag, Facebook- eller Twitter-meldinger? Eller skal vi se på hva norsk kunst i utlandet har generert av inntekter (og skatteinngang)? Svaret er kanskje at vi bør ta i betraktning alle disse vurderingsformene.

Målinger innebærer uansett utfordringer. Hvordan vet vi hvor mange kunstnere som driver internasjonal virksomhet? Mange kunstnere reiser selv om de får avslag på søknad (eller ikke har søkt) om ulike former for reisestøtte - hva har de gjort for (den positive) utviklingen? Å spørre utenlandske aktører om hva de mener er også en vanskelig oppgave. Det samme er en effektiv medieovervåking. Mye av den kunstneriske virksomheten genererer rett nok inntekt, noe som kommer til syne for eksempel i data fra ulike opphavsrettsorganisasjoner (som for eksempel TONO), men slett ikke all slik informasjon er tilgjengelig – og mye ses som forretningshemmeligheter og er dermed ikke offentlig tilgjengelig.

Det er derfor utfordrende å si om UD's støtteordninger har hatt en direkte og/eller målbar effekt for norsk kunst og kunstneres generelle stilling internasjonalt: Vi vet ikke nok om denne virkeligheten har økt og i fall den har økt, vet vi ikke i hvilken grad UD's støtte har vært medvirkende til det. Våre informanter i forvalterorganisasjonene virker klar over utfordringene som ligger i å prøve å påvise og isolere en effekt. En sier:

Og, hvordan man skal måle en effekt... Vel, gjennom de siste 10 årene har norsk arkitektur, ja spesielt arkitektur, i større grad enn design, hatt en enorm økning i anerkjennelse og internasjonal kjennskap. Hvor stor del av æren denne ordningen skal ha av det, i forhold til produksjonen generelt, det vil jeg ikke uttale meg om... Men jeg vil anta at den har hatt en del av æren for denne utviklingen.

Samtidig er det slik at dersom man begynner i den konkrete enden – i kunstneres og artisters reise utenlands, er det åpenbart mulig å snakke om effekter i den lille skalaen. På spørsmål om effekter viser flere av forvalterorganisasjonene til den faktiske kulturformidlingen som reisestøtten har bidratt til. Noen konkrete eksempler på dette: På musikkområdet gjør eksempelvis relativt små midler det mulig at norske musikere eller band kan gjennomføre turneer med musikken sin. På filmområdet sørger midlene for at norske regissører og produsenter kan presentere filmene sine på utenlandske arenaer, og på litteraturområdet sørger støtten for at en rekke norske forfattere presenterer forfatterskapet sitt, holder opplesninger, foredrag, gir intervjuer m.m. både i og utenfor Europa. Årlig fører disse midlene til at et stort antall formidlings- og kunstprosjekter blir realisert. For tildelingsåret 2010 var dette tallet på over 700 konserter, turneer, visninger, utstillinger, opplesninger, foredrag, presentasjoner, deltagelser m.m. Mange av disse ville ikke blitt realisert uten reisestøtten.

Forvalterorganisasjonene antar som nevnt at støtten også har mer langsiktige effekter, men at denne er vanskelig målbar. Det nevnes noen potensielle indikatorer på effekter, men organisasjonene selv ser ikke ut til å ha systematisert en oversikt over slike indikatorer i noen særlig grad. Et par slike indikatorer er presse- og medieomtale og grad av gjeninvitasjon. Omtale sier noe om oppmerksomhet og spredning, mens gjeninvitasjoner sier noe om tidligere arrangements vellykkethet i forhold til kvalitet, logistikk, økonomi m.m.

Et poeng som kan knyttes til forvalterorganisasjonenes tilbakeholdenhet med å vise til konkrete og målbare effekter, har med tildelingsbeløpenes størrelse å gjøre. Reisestøtten utgjør en støtteordning blant flere som søkerne forholder seg til. Ordningen omtales av støttemottagerne som viktig, men liten. Når midler fra reisestøtteordningene inngår i et spleiselag med andre ordninger, er det

nødvendigvis problematisk å påvise direkte sammenhenger mellom akkurat denne støtten og mål-
bare effekter. Resultatene bunner i prinsippet i summen av de ulike ordningene og tiltakene som
får norske kunstnere ut i verden.

7. Erfaringer med ordningen: Utenriksdepartementet

I evalueringens mandat bes evaluator om å ”innhente og oppsummere erfaringer med de delegerte støtteordningene fra UD”, dvs. både sentralt og blant ”utenriksstasjoner innenfor de 19 land som departementet har definert som fokusland”. I denne evalueringen er dermed også Utenriksdepartementets egne erfaringer med delegeringen av støtten til kunstfeltet et viktig tema. Slike erfaringer belyses i dette kapitlet. I tråd med mandatet vil UD i denne sammenhengen omfatte både UD sentralt og utenriksstasjonene. Vi har derfor gjennomført intervjuer med personell som har ansvar for og arbeidet med ordningen i tillegg til en survey blant et utvalg utenriksstasjoner. I tillegg kommer altså besøk og intervjuer ved de norske ambassadene i London og Berlin (jf. metodekapittelet).

Hovedfokuset i dette feltarbeidet har ligget på UD's delegerte støtteordninger. Vi har samtidig hatt et skråblikk til det øvrige kulturarbeidet ambassadene driver. Grunnen til dette er blant annet at forvalterorganisasjonene og UD selv legger vekt på dette. Det ville vært begrensende å utelukke det perspektivet på internasjonalt (utenrikspolitisk) kulturarbeid de representerer mer generelt: landkunnskap og praktisk og feltnær (operativ) erfaring med den utsendte kulturen (og kulturarbeidere). Som vi senere vil komme tilbake til, mener vi den kulturelle og kulturfremmende virksomheten som skjer ute ved utenriksstasjonene er for lite utforsket og analysert - både i lys av sin tilknytning til denne ordningen, til MENs arbeid og til et generelt arbeid med norsk kunst og kultur i en stadig mer internasjonalisert og globalisert kunstverden.

7.1 Er ordningen nødvendig?

Skal man kunne svare på dette spørsmålet, må man først stille spørsmålet om hvorfor Norge, og dermed UD, skal støtte norsk kunst og kunstnere internasjonalt. Et svar på dette spørsmålet gir i neste omgang et godt grunnlag for å si noe om nødvendighet. Dersom man er enig i at den er nødvendig, vil man i neste omgang kunne bedømme om den er relevant - at den fyller de behovene de ulike brukerne av ordningen har.

UD legger i utgangspunktet ulike rasjonaliteter til grunn for kulturarbeidet sitt. Grovt kan man altså dele disse i to kategorier: utenrikspolitiske forhold og prioriteringer, kulturpolitiske målsetninger. I tillegg kommer noen mer eller mindre implisitte næringsmessige forhold.

En informant fra UD forteller at det er to åpenbare grunner til å støtte norsk kunst og kunstnere i utlandet: Norske kunstneres interesser i utlandet skal ivaretas. Alle nordmenn i utlandet har krav på UD's støtte - det er grunnlaget for utenrikstjenesten. Her stiller kunstnere for eksempel på lik linje med næringsdrivende fra andre sektorer. Dessuten er det bred enighet om at kultur er et offentlig anliggende. Når kulturen, som alle andre samfunnsområder i stadig større grad internasjonaliseres, har de krav på offentlig støtte. Ingen i norsk offentlighet er, etter vår informants mening, bedre egnet til dette enn UD.

Kultur bidrar dessuten til at vi framstår som en kultivert nasjon. Kvalitet i kulturen er dermed viktig for å gi et positivt image av Norge. Noe også øvrig næringsliv, norsk samfunnsnivå og nordmenn generelt vil kunne nyte godt av, både hjemme og ute. Norsk kultur framstår slik som en viktig

kontaktflate for Norge i utlandet. Av mer kulturpolitiske begrunnelser, nevner flere at det er viktig for norske kunstnere å være ute. Her kommer de i kontakt med internasjonale kvalitetskriterier og -vurderinger, samler inspirasjon og danner nettverk. I tillegg pekes det altså på at kultur er næring i seg selv. Dermed samles man igjen om de tre ulike formålene som tittelen på denne evalueringen viser til – kulturen, omdømmet og næringen.

Det ligger et interessant dilemma i forlengelsen av den delegeringen som UD har foretatt av sine kulturstøtteordninger. Når departementet har skaffet seg en armlengde til de kunst- og kulturfaglige avgjørelsene, forsvinner på en måte også noe av den politiske begrunnelsen for at slike midler overhodet skal forvaltes av Utenriksdepartementet. Dersom departementet ikke har og heller ikke skal ha, som de fleste er enige om, påvirkning på hvordan de delegerte kulturmidlene fordeles, hva skal så begrunnelsen være for å plassere disse under UD's portefølje?

En av informantene fra UD sier om forholdet mellom kultur og omdømme at god kultur og god kulturpolitikk er god omdømmepolitikk. Det samme ståstedet uttrykkes også av andre informanter, strategidokumenter og andre kilder, og er helt i tråd med en vending mot *public diplomacy* (jf. Lending 2000); hvor ikke-diplomatiske virkemidler, og i særlig grad kulturutveksling, antas å ha diplomatisk og utenrikspolitisk effekt. I dette perspektivet støtter god kultur opp om et norsk omdømme og bygger eller forsterker et positivt inntrykk av Norge. Musikkfeltet beskrives av flere informanter som spesielt viktige på dette området.

En annen informant fra UD understreker på en tilsvarende måte den store omdømme- og profile-ringseffekten som mer eller mindre automatisk følger av presentasjon av norsk kultur på høyt nivå. Informanten uttrykker det slik at det dermed ikke er noe behov for å bygge inn en målsetting om omdømmeeffekt, siden en slik effekt med nødvendighet følger med når kulturen og presentasjonen av den holder et høyt nivå. Samtidig setter samme informant et interessant spørsmålstegn ved denne siden av UD's kulturarbeid, og informanten er av den oppfatning at UD burde prioritere en mer eksplisitt utenrikspolitisk bruk av kultur, slik for eksempel 03-midlene er et eksempel på. Informanten etterlyser også en interesse fra Kulturdepartementet i forhold til fremme av norsk kultur utenlands.

Her er det samtidig viktig å skille mellom de ulike virkeområdene for UD's kulturarbeid. For det første er det viktige forskjeller mellom 02- og 03-midlene. For 02-midlene, altså de som omfattes av denne evalueringen, er armlengde, delegering og respekt for kulturfaglig skjønn det som dominerer forvaltningen av midlene. Situasjonen er annerledes for 03-midlene, altså støtteordningene for kulturutveksling med land i sør, der eksplisitte utviklings- og utenrikspolitiske mål legges til grunn. I forvaltningen av disse midlene har også UD og UD's representanter i ulike fagutvalg en mer aktiv og intervenerende rolle.

For det andre er kulturarbeidet som gjøres av utenriksstasjonene en viktig kategori. I følge en av våre informanter har dette arbeidet både blitt bedre finansiert over tid, med økte overføringer fra UD sentralt, og i tillegg har arbeidet blitt kvalitativt bedre. En informant mener for eksempel at det tidligere var mer laks og snøfrisk og norske tilhørere i arrangementer som utenriksstasjonene sto ansvarlige for, mens de i dag i større grad bruker kompetansen som finnes i fagorganisasjonene.

Felles for disse to andre områdene; 03-midler og utenriksstasjonenes kulturarbeid, er likevel at det er langt større muligheter for å legge politiske, strategiske og instrumentelle føringer på hvordan kulturmidlene forvaltes. Det bidrar til å skape et svært tydelig skille mellom midler som omtales som viktige, men der påvirkningen er minimal, og midler som er mindre omtalte, men der påvirkningsmuligheten er stor.

7.2 Samarbeidet med forvalterorganisasjonene

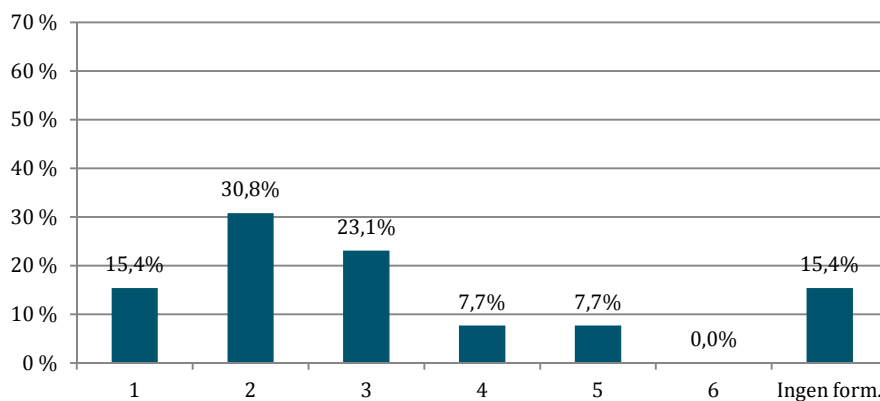
Heller ikke UD (inkl. ambassadene som er spurt) forteller om store samarbeidsproblemer med de sju forvalterorganisasjonene. Det fortelles om få konflikter i spennet mellom UD og kunstfeltets interesser. En informant forteller på spørsmål om UD ikke av og til savner å ha større kontroll med kulturmidlene som nå går til den delegerte ordningen, at det oppleves som befriende for UD ikke å skulle (bli forventet å) ha kunstfaglig kompetanse. Tvert om kan UD nå, via sin observatørstatus, tilføre nødvendige utenrikspolitiske dimensjoner og hensyn til fagutvalget, hele tiden med en grunnleggende holdning om at det er kunstfaglige vurderinger som veier tyngst.

I surveyen svarer respondenter fra ambassadene nær 70 % litt godt eller godt på spørsmålet:

På en skala fra 1 - 6, der 1 er svært dårlig og 6 svært god/godt: - Hvordan opplever du samarbeidet mellom din utenriksstasjon og de delegerte kunstnerorganisasjoner?

To av respondentene som har benyttet seg av muligheten til å svare utfyllende sier: ”Det er vanskelig å svare presist, fordi samarbeidsforholdene varierer fra organisasjon til organisasjon, og fra felt til felt.” og ”Med MIC er kontakten meget god, med andre god, men ikke tilsvarende”.

I surveyen ba vi videre ambassadepersonell vurdere UD/utenriksstasjonenes mulighet til å påvirke retning og bruk av UD's reisestøtte. Vi spurte: På en skala fra 1 - 6, der 1 er svært dårlig og 6 svært god/godt: - Hvordan opplever du UD's/utenriksstasjonenes mulighet til å påvirke retning og bruk av reisestøtten UD's reisestøtte? Som vi ser av Figur 17 mener de fleste at slik påvirkning er vanskelig.



Figur 17: Mulighet til å påvirke reisestøtten.

Samtidig påpeker flere at det jo *skal* være vanskelig. Det er fagfeltet selv som skal administrere ordningen. Samtidig kan en slik bortdelegering av ansvaret hjemme fortone seg som frakoplet en lokal virkelighet. Også UD sentralt medgir at delegeringen av ansvaret, men også kontrollen, for ordningen, kan fortone seg annerledes ute på utenriksstasjonene. En informant, som har erfaring fra en utenriksstasjon, forteller for eksempel om en viss frustrasjon ute over hva som kan komme fra Norge, der man mangler kunnskap om et lands interne kulturelle og sosiale forhold. Det blir i UD sentralt pekt på at UD's landkompetanse kanskje ikke har en kanal inn i ordningen i tilstrekkelig grad. Samtidig understrekes det at det fins ”sikkerhetsventiler” i systemet: Den enkelte ambassade kan gå inn og støtte prosjekt som fagkomiteen avslår. Ideelt sett skal likevel kommunikasjonen mellom utenriksstasjonen og forvalterorganisasjonen være så god at slike uoverensstemmelser

mellom kunstfaglige og utenrikspolitiske mål og midler ikke behøver å oppstå. En informant i UD sentralt påpeker at rådgiving skal gå begge veier mellom utenriksstasjonene og forvalterorganisasjonene, og at dette er nedfelt i avtalen. Ambassadene ønsker, i følge en av informantene i UD med bakgrunn fra utenriksstjenesten, ofte å bli trukket enda mer med, der det er mulig, men dette er ikke alltid like lett, særlig pga. kapasitetsproblemer.

UD og forvalterorganisasjonene møtes årlig, noe som er svært positivt, og som både UD og forvalterorganisasjonene ytrer ønske om å videreføre.

7.3 Den delegerte forvaltningen av ordningen

Den delegerte forvaltningen av UD's reisestøttemidler virker, fra et UD-ståsted, å fungere godt. En informant sammenlikner den med et velsmurt maskineri som går uten problemer. En annen mener forvaltningen av ordningen går ”knirkefritt”. Noe smårusk kan det vel være, en forteller om noen småproblemer med Stikk.no, knyttet til opplasting av vedlegg og dokumentasjon, en annen forteller om tilbakemeldinger på at det kan være vanskelig å forholde seg til rapporteringsrutinene i det Internettbaserte systemet. Utover dette er det lite kritiske merknader å viderefremde. Vi går likevel gjennom ulike områder av den delegerte forvaltningen i det følgende:

Fagutvalg

Fagutvalgene fungerer etter de opplysningene vi har hentet inn, generelt godt. Det samme gjelder forholdet mellom utvalgene og UD's observatører, som virker godt. En av informantene forteller at vedkommende ved et par anledninger har ”sagt fra”, i den forstand at informanten har ment at utenrikspolitiske interesser ikke var tjent med det kunstfaglig begrunnede vedtaket. I disse tilfellene ble begge parter ”enige” uten at armlengdes avstand-prinsippet ble truet, utvalgets kunstfaglige vurdering ble i liten grad utfordret. Informantene fra UD er for øvrig gjennomgående fornøyd med det arbeidet som utføres i fagutvalgene.

Som vi har vært inne på en rekke ganger, vil habilitetsproblematikk ofte være en sentral del av ethvert utvalg som baserer seg på feltnær fagkompetanse. Våre informanter i UD forteller at de har tillit til hvordan organisasjonene og utvalgsmedlemmene vurderer og håndterer dette. Vårt generelle inntrykk er at dette er noe forvalterorganisasjonene i samråd med UD har håndtert tilfredsstillende. En informant med erfaring fra arbeid i et fagutvalg peker imidlertid på en utfordring i forhold til habilitet. Denne informanten ser at det er et prinsipielt problem når utøvende artister eller kunstnere er representert i respektive fagutvalg, selv om disse ikke er direkte involvert i behandlingen av søknader de ikke er habile for behandlingen av.

Slike utfordringer vil imidlertid øke dersom tilfanget av eksperter som anses som egnet for ordningen, minsker. Dette ser man for eksempel på billedkunstfeltet der man har hentet inn internasjonal ekspertise til utvalget. Dette er trolig en god ide, også fordi man da får tilgang til kunnskap om hvilke spesifikke deler av norsk kunstliv som anses som særlig interessant internasjonalt. For billedkunstfeltet sin del preges feltet av relativt få men svært viktige internasjonale nettverk. Skal man her ha de faglig beste ekspertene, er faren at de samtidig er mer utsatt for å komme i habilitetsskvis. Dette er et ansvar OCA må være seg bevisst. Vi ser av brukersurveyen at mange billedkunstnere er kritiske til både hvilke fordelingsmessige vurderinger OCA gjør og hvordan de løser habilitetsproblematikk. Etter vår vurdering er dette per i dag godt ivaretatt. Samtidig vil vi oppfordre OCA og UD til å arbeide bevisst med tydelighet og transparenss i forhold til disse spørsmå-

lene. Faren for at implisitte, elitistiske kunstsyn ”setter seg” er tilstede, særlig når komiteenes virke ikke er tidsavgrenset.

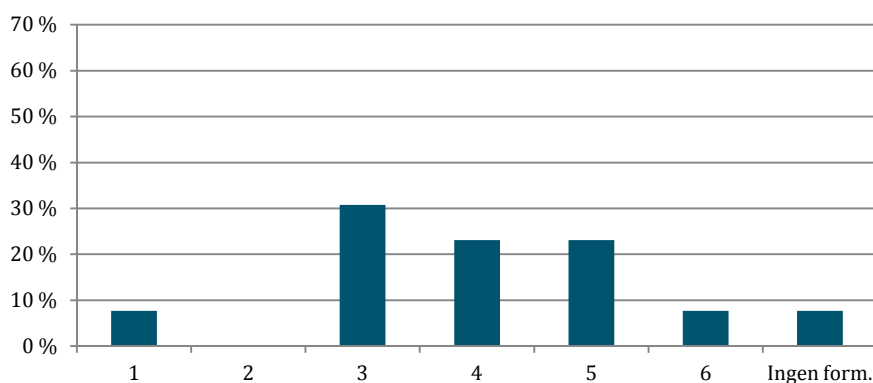
UD er, i likhet med forvalterorganisasjonene, opptatt av sjangerbredde. Dette gjelder så vel i utvalget (ekspertisen) som i avgjørelsene. For utvalgene sin del, har UD en direkte innvirkning på sammensetningen, da de sammen med forvalterorganisasjonene bestemmer hvilke eksperter som skal hentes inn i ordningen. Etter UD's mening forvaltes ordningen per i dag godt med tanke på slik sjangerbredde.

7.4 Effekten av støtteordningen

I den elektroniske spørreundersøkelsen ble respondentene fra utenriksstasjonene/UD blant annet stilt det følgende spørsmålet:

På en skala fra 1 - 6, der 1 er svært dårlig og 6 svært god/godt: - Hvordan opplever du den utenrikspolitiske nytten av reisestøtteordningen?

Figur 18 viser hvordan svarene fordeler seg:

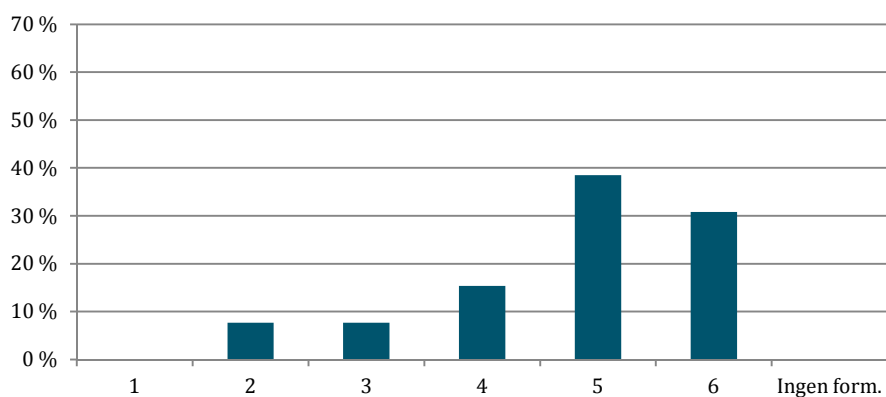


Figur 16: Vurdering av utenrikspolitisk nytte av reisestøtteordningen.

Videre ble det følgende spørsmålet stilt:

På en skala fra 1 - 6, der 1 er svært dårlig og 6 svært god/godt: - Hvordan opplever du den kulturpolitiske nytten av reisestøtteordningen?

Figur 19, på neste side, viser svarene fordelt på kategorier:



Figur 17: Vurdering av kulturpolitisk nytte av reisestøtteordningen.

Med disse spørsmålene blir respondentene fra UD bedt om en separat vurdering av henholdsvis den utenrikspolitiske og den kulturpolitiske nytten av ordningene. Vi skal ikke legge mye analytisk vekt på hvordan svarene fordeler seg, men det er uansett interessant å merke seg at fordelingen av svar er ulik for de to områdene. Det er åpenbart at det eksisterer en større tiltro til den kulturpolitiske gevinsten av støttearbeidet enn overfor en utenrikspolitisk gevinst. De ansatte ved utenriksstasjonene mener altså at det er mer å hente på det kulturpolitiske enn på det utenrikspolitiske området.

I intervjuene med informanter fra UD finner vi en gjennomgående tiltro til ordningenes effekt på begge områder – både i forhold til omdømme og i forhold til muligheten ordningen gir for utvikling av kunstnerskap og formidling av kulturuttrykk. Som nevnt, antas gjerne at omdømmeeffekten følger av kultureffekten. En av informantene fra UD vektlegger for eksempel at støtten er viktig for musikerens mulighet til å spille i utlandet, og at det norske systemet er unikt sammenlignet med andre land. En annen effekt som nevnes er at støtten fra UD oppfattes som et kvalitetstegn, og at støtte fra UD-midler dermed kan utløse andre midler. Med det legger flere vekt på at støtten fra UD har åpnet andre dører.

En potensiell effekt som omtales som en bieffekt, er den næringsmessige effekten som reisestøtte kan ha – at det er mulig å knytte mer næringsrelaterte tiltak til de reisene og formidlingene som støttes gjennom ordningen. Det er samtidig tydelig at dette er et område det ikke fokuseres sterkt på.

8. Kultureksport og reisestøtteordninger vurdert av bransjeaktører

Sentralt i evalueringens mandat står det å innhente og oppsummere erfaringer med de delegerte støtteordningene fra a) forvalterorganisasjonene, b) representanter for brukergruppene (støttmottakerne), og c) UD. I tillegg bes konsulentene om å ”konsultere andre samarbeidspartnere og aktører ute og hjemme, så som kulturinstitusjoner, læresteder, representanter for den kommersielle delen av kulturlivet og (fag)presse/media”. I dette kapitlet vil vi presentere og diskutere funn fra dette arbeidet. Datamaterialet som ligger til grunn er dels svar fra surveyundersøkelsen, dels intervju. Dette materialet har så blitt forsterket med data fra en supplerende e-postundersøkelse og en rekke dybdeintervju med representanter fra denne kategorien (se metodekapitlet for mer informasjon). Informantene som det henvises til i dette kapitlet har erfaring, mange av dem lang og bred erfaring, fra ulike deler av kulturområdet: kunstnere, ansatte i kulturforvaltning, dagspresse, fagpresse, galleri, kunstnerorganisasjoner, forlag, plateselskap, managements m.m.

Dette kapitlet dreier seg på den ene siden om de konkrete støtteordningene slik de vurderes av et sett med informanter med bransjekunnskap fra ulike roller. I tillegg dreier det seg også om mer generelle vurderinger av det utenrikskulturelle feltet. Det er den siste delen det legges mest vekt på, blant annet fordi aktørene i denne informantgruppen vurderer ordningene fra en mer ekstern posisjon. De ser dermed reisestøtteordningen og støtten til MEN i større grad på prinsipielt grunnlag og som del av en større helhet som omfatter all norsk internasjonal kulturell virksomhet. Samtidig ønsker vi også å løfte frem de forskjeller som er synlige mellom de ulike kunstuttrykkene, både i forhold til de konkrete ordningene og i forhold til forutsetning for et kunstnerisk arbeid rettet mot utlandet.

8.1 Om reisestøtten og forvalterorganisasjonene

Reisestøtteordningene bør sees i lys av den helheten disse ordningene tilhører. Dette gjelder særlig det utenlandsrettede kulturarbeidet, som disse ordningene utgjør en liten del av. Vi ser at kjennskapet til de relevante ordningene varierer mye blant de informantene som ikke er aktuelle som brukere eller forvaltere av ordningene. Det skyldes trolig blant annet at ordningene, særlig på noen områder, er nokså marginale i omfang. Eksempelvis utgjør reisestøtteordningen for film altså 300 000 kroner, og dette er en svært liten andel av de samlede støttebeløpene som forvaltes av Norsk Filminstitutt.

Ordningene oppfattes også av enkelte av informantene som små innenfor de ulike kunstområdene. Dette gjelder særlig i forhold til støttebeløpene størrelse. En informant fra litteraturområdet sier for eksempel om den reisestøtteordningen som forvaltes av NORLA: ”Jeg har lite kjennskap til den, i og med at den sjelden berører meg direkte. Bortsett fra at støtten til forfatterbesøk kun dekker fly, det burde ha dekket hotell også. Hotellutgiftene i utlandet vil av og til omtrent overstige hva et forlag kan forvente å tjene på en bok”.

Blant informantene i gruppen vi med et fellesbegrep kan kalle bransjeaktører, er det altså varierende kjennskap til de aktuelle reisestøtteordningene. Blant de som *har* kjennskap til disse, er inntrykket også i denne gruppen overveiende positivt.

En informant fra scenekunstheltet beskriver for eksempel ordningen som administreres av Danse- og teatersentrum (DTS) på denne måten: ”Dette er en populær og velfungerende ordning, hvor utvalget består av personer som enten selv er kunstnere eller har inngående kjennskap til kulturfeltet. Det er selvsagt for lite midler, det er en enorm interesse for å få spilt forestillinger i utlandet”. En forfatter med erfaring fra ulike posisjoner sier om ordningen: ”Mitt inntrykk er at den fungerer godt.”

Samlet sett virker et stort flertall av informantene i denne gruppen å være relativt fornøyde med ordningen. Samtidig er det også noen, som utfra det de av og til oppfatter som overflatisk kunnskap om ordningene, har noen kritiske merknader til dem. Dette gjelder for eksempel en informant med lang erfaring med norsk kunsthåndverk, kunst og design. Informanten sier om den aktuelle ordningen: ”Veldig tilfeldig, fordi det ikke alltid er de med høye kvalifikasjoner som søker, og fordi juryen ikke har beste faglige kriterier”.

Et moment som også går igjen også i denne gruppen av informanter, er inntrykket av små støttebeløp:

Den fungerer bra for de som får. Problemet har vært at støtrelsen på beløpet er såpass lavt at det er vanskelig å finne annen finansiering, som er høy nok. For enkeltpersoner er det greit nok, men for større ensembler har jeg opplevd det som et større problem. De gangene jeg har fått innvilget støtte til større prosjekter har det vist seg vanskelig å hente inn nok finansiering fra annet hold.

De fleste respondentene i denne gruppen har et tydeligere inntrykk av de organisasjonene som forvalter reisestøtteordningene, både i forhold til det arbeidet de gjør med de konkrete ordningene og i forhold til deres mer generelle arbeid. I det følgende går vi nærmere inn på de vurderingene som gjøres av forvalterorganisasjonene. Her er det også tydelig at det er noen interessante forskjeller mellom kunstområdene.

8.1.1 Forvalterorganisasjonenes arbeid

De syv forvalterorganisasjonene som er relevante i denne sammenhengen er alle organisasjoner med roller som kvalitetsbedømmende og finansierende portvoktere (Jf. Mangset 2004). Det gjør at de alle innehar maktposisjoner på sine respektive felt. Hvor sentral og hvor dominerende denne makten er, varierer mellom de syv feltene, men den medfører uansett at det er mange kunstnere og kulturarbeidere som forholder seg til disse organisasjonene. Med det følger også et sett med oppfatninger av hvordan de fungerer i rollen som portvoktere. Noen av organisasjonene er det svært sterke meninger om, mens andre er langt mindre omtalt og kommentert.

Flere av organisasjonene gis gode generelle skussmål. En informant fra kunsthåndverksfeltet forteller for eksempel at: ”Norske kunsthåndverkere er kanskje den mest profesjonelle ’medlemsorganisasjon’ som på en utmerket måte får ut norsk kunsthåndverk internasjonalt. De legger listen høyt, og har stor gjennomføringsevne”.

Lignende positive vurderinger foretas av for eksempel MIC og NFI. På den andre siden er det også tydelig at enkelte bransjeaktører stiller seg kritisk til den maktposisjonen som organisasjonene har. Et eksempel fra litteraturfeltet viser hvordan en slik kritikk kan formuleres:

NORLA har fått svært stor definisjonsmakt, som institusjonen så har overlatt til snevert sammensatte underutvalg, utpekt ut fra tildels akademisk ("kulturutvekslende") pregede kriterier. Det er også de akademisk pregede syn som får dominere i NORLAs presentasjoner og definisjoner av norsk samtidslitteratur på nettsider mv. Mitt inntrykk er at det skjer en overprioritering av den type litteratur som finner nåde hos disse (norske) underutvalgene, mens mer allmenn (internasjonalt) tilgjengelig diktning underprioriteres av institusjonen NORLA. NORLA bør ikke være et smaksdefinerende organ, men arbeide for å fremme all norsk litteratur i utlandet, slik det gjorde tidligere. Etter mitt syn fungerer det nye, store NORLA i beste fall som en velfungerende men mye kjedeligere, formidler av norsk litteratur i utlandet, enn det gjorde før (...).

Gjennom forvaltning av støtteordninger sitter også organisasjonene med en estetisk definisjonsmakt som nødvendigvis vil være omdiskutert. Vi har valgt ut tre felt som det utfra informantenes innspill er naturlig å ta for seg i noe mer detalj: design, scenekunst og bildekunst.

Design- og arkitekturfeltet

En informant på designfeltet mener at: "Saksbehandlingen – samarbeidet med Norsk form (NF) – fungerer etter mitt syn godt, NF har god oversikt på flere felt innen arkitektur og design".

En annen sier: "UDs reisestøtte innenfor det begrensede/konkrete mandatet den har fungerer bra. Ordningen er 'vettug' og administreres på skikkelig vis".

Den internasjonale satsingen på norsk design de siste 10-15 årene har, ifølge denne sentralt plassert informanten på designfeltet, ofte hatt utspring i unge norske designere som har blitt invitert til å delta på utstillinger og messer som Satellite (unge talenter-delen av Salone Mobile i Milano), Designersblock i London og Green House (unge talenter-delen av møbelmessen i Stockholm). Dette har så UD sammen med andre aktører som for eksempel NF og Norsk Designråd fulgt opp med aktiviteter og arrangementer, som har støttet opp under og løftet frem de unge norske designernes deltakelser for eksempel i utenlandske medier. Ofte var tilbakemeldingene gode, både fra designere og utenlandske partnere/presse, slik at arbeidet har fortsatt og utviklet seg, på tross av det informanten mener er "manglende mandat og resurser".

Mest vellykket mener informanten at 100 % Norway i London har blitt, et samarbeid med både UD (ambassaden og hjemme), Innovasjon Norge i London og i Oslo, Norsk Industri/møbel og norsk Designråd. Men suksessen er fortsatt "ad hoc-preget" og "spleiselagpreget" pga. uklare mandater og manglende langsiktige bevilgninger. Av de samme årsakene er det satset lite på å videreføre suksessen fra London til andre relevante/viktige byer/territorier, noe informanten beklager: "Det skulle vært satset mer og bedre på slike presentasjons- og markedsføringsframstøt. ... Så lenge den Norske regjering ikke tar dette alvorlig, så står vi på stedet hvil". Informanten etterlyser: "15-20 millioner til satsing i 5-6 land over tid; kanskje bygget på samme lest som 100 % Norway, samt en helhetlig offentlig strategi på området". Generelt har det vært mangelfull offentlig satsing på eksport på feltet hele den tiden vedkommende har jobbet med internasjonal virksomhet, 10-15 år: "Hele denne tiden har designområdet manglet at offentlige myndigheter har tatt et helhetlig og langsiktig ansvar for fremme av norsk design. Det er for få føringer og økonomiske ressurser fra relevante departementer som KUD, UD og NHD i arbeidet med norsk design i utlandet." Dermed blir reisestøttemidlene fra UD i følge informanten den eneste øremerkede ordningen for å vise frem norsk design i utlandet. Denne er imidlertid så konkret og knyttet opp mot designeres deltagelse på internasjonale messer de er invitert til, at den (selv om den ellers er god) fungerer dårlig for å sette i gang eller finansiere regulært arbeid med/drift av å promotere norsk design

ute. ”Her mangler driftsmidler som er øremerket og langsiktige” ... ”Regjeringen har ikke gitt noen et spesifikt ansvar for (promoteringen av) norsk design i utlandet”, noe informantene mener er uheldig.

Flere av informantene fra design- og arkitekturområdet peker på at noe av grunnen til manglende satsing kan være at det norske designfeltet er preget av små enheter, der hovedmarkedet (99 % mener en) ligger hjemme, og aktørene selv (designerne og deres organisasjoner) har en for svak økonomisk stilling til å gjøre organiserte internasjonale fremstøt av denne typen. Offentlig, øremerket støtte til internasjonal promotering av design, i regi av organisasjoner som Norsk Form eller Norsk Designråd, er dermed i realiteten den eneste måten å få til effektive satsinger og framstøt på.

Scenekunstheltet

Danse- og teatersentrum (DTS) er en organisasjon som skiller seg noe ut blant de syv forvalterorganisasjonene, både gjennom at det er en medlemsorganisasjon og gjennom at det er en organisasjon som skal arbeide for interessene til den ikke-institusjonaliserte, såkalt ”frie” scenekunsten. Begge punktene har gitt grobunn for varierende oppfatninger av DTS’ arbeid.

Eksempelvis er det noen som ønsker en diskusjon rundt hvorvidt DTS har legitimitet som forvalterorganisasjon og som rådgivende instans på scenekunstheltet. En representant for den mer institusjonaliserte scenekunsten sier for eksempel:

På et prinsipielt grunnlag er vi likevel kritisk til at et en interesseorganisasjon som representerer en avgrenset del av scenekunstheltet ivaretar forvaltningsoppgaver og fungerer som rådgivende organ for UD i saker som vedrører flere aktører enn medlemmene. Selv om DTS i dag er etablert som en stiftelse og presenterer seg som ”et nasjonalt kompetansesenter organisert som en nettverksorganisasjon”, har organisasjonen fortsatt medlemmer (medlemsnettverk) og fungerer som interesseorganisasjon for ”den frie scenekunsten”. ... Formelt representerer DTS for eksempel ikke [institusjonsteatre og faste scener], og organisasjonens funksjon som UDs og utenriksstasjonenes formaliserte samarbeidspartner mangler dermed legitimitet og tillit i en stor del av scenekunstheltet. Etter at Norsk teaterunion ble nedlagt finnes det ingen samlende paraplyorganisasjon eller noe uavhengig organ à la MIC, OCA eller NORLA. Etter vårt syn er det behov for å rydde i problematiske dobbeltroller og se nærmere på mulig organisatoriske løsninger på scenekunstheltet som kan bidra til en mer legitim og rasjonell forvaltning av offentlig støttede oppgaver.

Vi mener det er avgjørende at det faglige ansvaret for å promotere norsk scenekunst internasjonalt ligger til et organ, eller er forankret i en form for samlende samarbeid à la tidligere Norsk teaterunion, som representerer hele den profesjonelle scenekunsten, og at UDs formaliserte samarbeidspartner på scenekunstheltet har legitimitet og tillit i hele feltet.

En annen informant fra scenekunstheltet formulerer i litt kortere form en lignende kritikk. Om forvaltningen av støtteordninger, skriver vedkommende: ”Scenekunst: Dårlig legitimitet (Danse- og teatersentrum er en medlemsorganisasjon²²). Utydelig mandat.”

Flere av informantene er generelt positive til fagutvalgenes generelle kompetanse, også til den kompetansen som forvaltes av DTS. En informant fra scenekunstheltet peker imidlertid på det vedkommende mener kan være manglende kompetanse:

²² Den samme problemstillingen kan også gjelde Norske Kunsthåndverkere (NK), som i likhet med DTS er en medlemsorganisasjon. Samtidig er det ingen informanter som peker på dette som et problem ved NK og deres forvaltning av ordningen

Jeg er i blant noe usikker på om utvalget har tilstrekkelig kunnskap om scenekunstheltet internasjonalt, og har god nok innsikt til å vurdere hva det enkelte gjestespill vil kunne generere. Det kan være fint å dra på tur til eksotiske steder, betalt av UD, men det er ikke sikkert det genererer noe utover akkurat den forestillingen der og da. Da er det mulig disse midlene kunne gi større og mer langsiktige effekter om de var brukt på en annen måte.

Som vi har vist i tidligere kapitler, er det langt i fra slik at det er en entydig kritisk holdning til DTS og organisasjonens forvaltning av reise støtteordningen. Vi har lagt vekt på de kritiske innspillene her, siden de peker på et vesentlig område for støtteforvaltning, som også har relevans for andre organisasjoner. Det gjelder forholdet mellom legitimitet og representasjon, og hvilken type aktør som forvalterorganisasjonene skal og bør forholde seg til.

Den siterte kritikken belyser hvor viktig det er at det ikke er noe misforhold mellom hvem man oppfattes å representere og hvem det er behov for å ha legitimitet hos. Utsagnene illustrerer dessuten den potensielle konflikten mellom et ønske om frihet for enkeltkunstnere (på scenekunst frie grupper og ensembler) til å gjennomføre internasjonale prosjekt, og et ønske om å konsolidere aktører som i større grad samordner den internasjonale innsatsen på tvers av hele kunstnerstanden, etter gitte strategier og målsetninger. Vi diskuterer disse problemstillingene i mer detalj i kap. 8.1.2.

Billedkunst

På billedkunstheltet er det delte meninger om OCA og deres rolle som forvalterorganisasjon. OCA er trolig den mest omdiskuterte blant de syv forvalterorganisasjonene. Noen mener organisasjonen kan ta æren for at norsk visuell kunst har fått et oppsving og blitt profesjonalisert de siste årene, andre mener de heller må ta ansvaret for at hoveddelen av norske kunstnere ikke får støtte til sine internasjonale visninger, som følge av en sterk satsing på en liten (selvbekreftende) kunstelite med internasjonal suksess. En representant for det første synet, uttaler:

Jeg betrakter OCA som den absolutt best faglig egnede til å profilere norsk visuell kunst i utlandet. Det er også OCA, slik jeg oppfatter det, som på den beste måten kan ta seg av de internasjonale kuratorer når de vil besøke Norge. Det er OCA å takke for at Norge etter hvert makter å markere seg kunstmessig på et internasjonalt, høyt, nivå. Med dette menes profilerte kunstmuseer, kunsthaller, galleri, kunstmesser.

Én informant mener OCA har blitt en egenrådig institusjon, men at de på mange måter må og skal være akkurat dét. Informanten mener OCAs suksess "... er resultatet av en meget vellykket praktisering av armlengdes avstand-prinsippet. De [OCA] er elitistiske og ikke særlig sosialdemokratiske, hvilket de ikke kan være dersom man skal oppnå de målsetningene de har". Informanten mener videre OCAs direktør Marta Kuzma har lykket svært godt i å sette Norge på det internasjonale kunstkartet, selv om måten det gjøres på har møtt kritikk, og at OCA og Kuzma har profesjonalisert norsk kunstscene. Et eksempel på det er den kommende norske tilstedeværelsen på Documenta i Kassel²³, som etter informantens mening blir uvanlig omfattende og god. Informanten trekker dessuten fram at Norges omstridte²⁴ tilstedeværelse under Venezia-biennalen²⁵ var vel-

²³ <http://en.wikipedia.org/wiki/Documenta>

²⁴ Se f. eks.: <http://www.billedkunstmag.no/Content.aspx?contentId=2175&printable=true>

²⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Venice_Biennale

lykket og vakte oppsikt²⁶. Informanten mener denne suksessen for en stor del er grunnet Kuzmas tilstedeværelse og innflytelse i sentrale komiteer og institusjoner.

Andre informanter er kritiske til OCA og hvordan de prioriterer sine midler. En sier:

Jeg har ikke direkte erfaring med OCAs reisestøtteordning, men det inntrykket jeg har er at det som enkeltkunstner nesten er umulig å få finansiert et prosjekt gjennom OCA. OCA virker som en elitistisk organisasjon som i liten grad evner å informere om de mulighetene de tilbyr norske kunstnere. Dermed blir OCA også litt irrelevant i for norske kunstnere som ikke sitter på et stort apparat rundt seg.

En annen hevder at: ”I utgangspunktet skulle OCA være kunstnerstyrt. Det er det ikke i dag! I stedet er det internasjonale kuratorer som styrer”. Informanten mener videre at OCA i for stor grad stenger ute kunstnere de ikke selv liker og dermed fungerer mer som et privat galleri enn en statlig finansiert organisasjon for fremme av norsk kunst internasjonalt, og sier: ”OCA er like opptatt av at norske kunstnere ikke skal komme seg inn [på en internasjonal arena], som at de skal det. Hadde de vært et privat galleri så hadde det vært OK, men dette er jo offentlige penger...”.

Kritikk mot OCA bunner, ifølge en sentral informant fra billedkunstfeltet, i ønsker om et annet OCA, et annet organ. Kritikk bunner dermed i en rekke vikarierende motiv, hevder vedkommende. Den samme informanten legger likevel vekt på at debatten er viktig, for: ”man *bør* hele tiden diskutere hva OCA skal være”. Denne informanten mener likevel at innenfor de rammene som OCA har i dag, så drives det veldig bra. Den diskusjonen og debatten som er, bunner i to forhold: kunstfeltet er og vil alltid være elitistisk - og det utdannes alt for mange kunstnere (selv for det norske markedet). Informanten sier retorisk: ”Vil man være med på den internasjonale kunstscenen - glem demokratiet...”. Dette er et syn vi møtte blant flere av våre informanter; Vil du være med så heng på. En annen informant, med lang fartstid internasjonalt, er imidlertid svært uenig i denne framstillingsmåten, som informanten mener ofte benyttes for å legitimere en satsing på en snever elite innen et lite segment av kunstfeltet. Informanten sier: ”Det er ’feigt’ bare å godta at kunstverdenen er som den er”, og videre:

Det spillet som OCA prøver å rette seg etter, bør ikke Norge gå inn på. Det er et skittent spill og UD har et etisk og moralsk ansvar, også på kunstfeltet. Når det norske oljefondet handler med aksjer kjøper de seg ikke inn i bedrifter som lager bomber. Det samme burde gjelde for hvordan man satser på internasjonal kunst.

Spillet som det refereres til, beskriver informanten også som ”den kommersielle strukturen” eller en ”verden av kommersielle krefter”, med henvisning til noen få superstjerner/institusjoner som nærmest med alle midler arbeider for å oppnå sine målsetninger, økonomiske fordeler og kunstneriske ambisjoner. Like interessant, ikke minst fra et offentlig norsk synspunkt, er ”grasrota” i den internasjonale kunstverdenen, mener informanten. Denne grasrota består av mindre, uavhengige galleri, og et langt større mangfold av kunstnere. Dette er en verdidebatt der frontene går parallelt med synet på hva som skal være viktig norsk kunst og hvem som til enhver tid produserer og reproduserer estetiske kvalitetshierarki. Det har de senere årene vært uenighet om hvordan og hvem som representerer og skaper slike kvalitetshierarki (f. eks. Mangset 2004, Moulin 1992, Sveen 1995). OCA må likevel finne seg i å være med blant flere institusjoner med en viktig, om enn om diskutert, portvokterfunksjon. Vi har i tidligere kapitler diskutert hvor viktig det er at ikke enkelte

²⁶ Tidsskriftet *Artforum* hadde den Bjarne Melgaard-kuraterte og OCA-støttede utstillingen på Veneziabiennalen på listen over de ti beste kunstproduksjonene i 2011.

kunstsyn sementeres i de fagkomiteene som velger ut hvilke kunstnere som skal motta støtte over tid. Det kan trolig være verdt å minne om dette prinsippet, særlig i en ordning som forvaltes av en organisasjon som er så omdiskutert som OCA. Ekspertutvalget bør fornyes fra tid til annen, på en måte som ivaretar behovet for både fornyelse og en viss kontinuitet. Likeledes bør komiteen velges av representanter fra et bredere lag av kompetanse på visuell kunst enn den som alene ligger i OCAs styre og administrasjon.

En del av kritikken mot OCA, som kommer tydelig fram i vårt materiale, er ikke knyttet til kunstsyn eller komitéarbeid. Flere mener organisasjonen er preget av manglende transparens og er vanskelig å kommunisere med. En informant mener de er: ”... lite imøtekommende. De svarer ikke på e-post eller telefon, det eneste man kan gjøre er å søke støtte - elektronisk”. Det virker å være varierende behov blant støttemottakere for å ha kontakt med forvalterorganisasjonen på sitt fagområde i forbindelse med utvalgets vurderinger og tildelinger av reisestøtte eller andre spørsmål om ordningen. Noen ønsker, og får, hjelp i søknadsprosessen, andre vet ikke om dette er mulig eller bryr seg ikke med å finne det ut. Det er ikke vanskelig å se for seg at forvalterorganisasjonene i ordningen kunne få kapasitetsmessige utfordringer dersom svært mange av søkerne ønsket kontakt i for- eller etterkant av søknadsfristen. Ordningen tilbyr dessuten ikke begrunnede avslag. Det virker likevel som et generelt godt forvaltningsmessig råd å bidra til en dialog med det fagfeltet man er satt til å forvalte støtte til. Dersom OCA oppfattes som utilgjengelige for deler av søkermassen, vil dette neppe være fruktbart over tid.

8.1.2 Støtteordningenes forhold til ulike ledd i verdikjedene

Om vi ser merknadene til og diskusjonen av de syv forvalterorganisasjonenes arbeid mer under ett, blir det tydelig at mange av dem dreier seg om det samme. De dreier seg om hvilket forhold støtteordningene og forvalterorganisasjonene skal ha til ulike ledd i det man kan kalle en kunstnerisk verdikjede. Slike verdikjeder er ulike, både i innretning, innhold og omfang, for de ulike kunstfeltene. Samtidig har de det til felles at de inkluderer en rad ulike roller og funksjoner. En første rolle er kunstneren, som skaper eller utøver. Kunstneren er av og til knyttet til en profesjonell støttespiller, i form av et management, en agent eller en annen form for tilrettelegger. Videre har man de profesjonelle aktørene knyttet til formidling av det kunstneriske produktet. Dette kan være gallerister, plateselskap, forlag, festivaler, scener, konserthaller osv. Noen av disse kan parallelt også være rettighetshavere og -forvaltere, mens ved andre tilfeller er dette en egen gruppe aktører. I tillegg kommer også interesseorganisasjoner for de ulike kunstområdene, med et svært varierende fokus på det kommersielle potensialet ved kulturformidlingen.

Informantgruppen og deres meninger, er ikke overraskende farget av eget ståsted og faglig fokus, med andre ord av deres plassering i verdikjeden. Hovedtyngden av informantene representerer ulike former for institusjoner på kunst- og kulturfeltet. Dette kan være utdanningsinstitusjoner, institusjoner med utøvende eller skapende kunstnere og kulturarbeidere, representanter for kulturindustrien, kunstnerorganisasjoner eller lignende. Selv om de alle er nært knyttet til kunstnere på individnivå, er de ofte samtidig opptatt av kollektive prosesser og målsetninger. De viser derfor ofte en ambivalens i forhold til reisestøtteordningen, som jo er av individuell karakter. Kanskje særlig på områder med en vital, privat kulturbransje/-industri, vil mange av disse argumentere for at nettopp en styrket bransjeordning, med en samlet og målrettet satsing, er det eneste som vil kunne gi en effekt i arbeidet med å synliggjøre og styrke norsk kultur utenriks. Noen få kroner til flyreisen til en enkeltkunstner monner ikke, og er vanskelig å samordne i helhetlige satsinger eller strategier. Det preger ellers kunstfeltet, som vi har vært inne på gjentatte ganger, at det er store forskjeller ikke bare fra delfelt til delfelt, men innad i de ulike delfeltene med hensyn til synet på

hvorvidt reisestøtten skal inngå i en slik strategisk eller samordnet innsats, ofte knyttet til en eksporttankegang preget av en kommersiell rasjonalitet, eller heller være bidrag til enkeltkunstnere og -grupper som ønsker faglig utveksling og samarbeid.

Dette berører med andre ord et prinsipielt spørsmål knyttet til forholdet mellom institusjoner og frie kunstnere/grupper/ensembler osv. Reisestøtten er primært forbeholdt sistnevnte. Et viktig spørsmål knyttet til reisestøtteordningens legitimitet, vil være om dette er en riktig måte å forvalte midlene på. Som vi viser i kapittel 5, mener svært mange kunstnere at det er bra at enkeltkunstnere har en plass å søke midler til enkeltreiser og -prosjekt. Flere er enige i det en informant påpeker, nemlig at nettverk er personlige. Viktige kontakter kan dermed like gjerne være knyttet til en enkelt kunstner som en direktør ved et stort galleri eller plateselskap. Samtidig sier det seg nesten selv at større aktører potensielt har flere ressurser til å drive slikt arbeid. De skal jo heller ikke hovedsakelig produsere kunst, men nettopp drive promoteringsarbeid.

Mange bransjeaktører mener oppsummeringsvis at internasjonal virksomhet er altfor komplisert til at det gir noen effekt å satse ensidig på kunstnere og prosjekt enkeltvis - man må bygge solide bransjeaktører, galleri/ managements/ plateselskap/ forlagshus osv. med erfaring med og blick for samordning, samhandling og langsiktighet. Det er likevel vanskelig å finne hold for en påstand om at bransjeleddet ønsker en vridning av midler fra UD's individuelle reisestøtteordning og over mot drifts- og prosjektmidler til tyngre og større aktører i næringskjeden. Slike midler må komme i tillegg, gjerne som rene eksportrettede midler i regi av Innovasjon Norge eller NHD.

Forholdet mellom å støtte enkeltkunstnere og å støtte andre aktører eller institusjoner i verdikjeden, dreier seg mye om hvilken type profesjonalisering man ønsker i arbeidet. Behovet for profesjonell støtte er også ulikt for kulturuttrykk og delgenre. Dermed er det vanskelig å konkludere med noe annet enn at det må være et samsvar mellom 1) ambisjoner på de ulike områdene og innretningen på den støtten som gis og 2) næringskjede og infrastruktur på den enkelte felt/delfelt og innretningen på den aktuelle støtteordningen. Flere av områdene på kunstfeltet legger svært stor vekt på at forholdet til et internasjonalt kunstfelt må være preget av kunstutveksling. Utvikling på eget område drives i samspillet mellom hjemlig og internasjonal kunstdiskurs - man inspireres av å få besøk av toneangivende, utenlandske kunstnere og kulturarbeidere og man har mulighet til å få testet ut eget uttrykk på et utvidet konkurranseutsatt marked. Ønsker man å ta hensyn til og videreføre en slik dynamikk, kommer man trolig ikke utenom tildelinger til individuelle kunstnere. Dette gjelder dessuten for de svært mange kunstnerne som *ikke* er tilknyttet noe bransjeledd eller inngår i en utvidet næringskjede.

8.2 Kriterier for vellykket kultureksport og -utveksling

Vi har i de foregående kapitlene flere ganger drøftet hvilke kriterium som kan eller bør ligge til grunn for å vurdere effekten av reisestøtteordningen. Vi har også utfordret informantene til dette kapitlet, bransjeaktørene, til å forsøke å definere hva de forstår som gode kriterier for å vurdere om et utenlandsrettet kulturarbeid har vært vellykket.

En scenekunstaktør svarer dette på spørsmålet: ”Et kjennetegn for at kultureksport har vært vellykket, er at det over tid generer flere gjestespill, medieoppmerksomhet og publikumsinteresse”.

En informant fra samme område legger følgende i begrepet *kultureksport* og hva god effekt av dette er:

[R]iktig ”match”. At det er relevante miljøer og aktører som møtes, at det er et reelt ønske om å lære noe av hverandre, likeverd i forhold til hva man har å tilby, og hva man vil ta i mot. Samarbeidet bør fungere over en lengre tidsperiode – og det vil ofte være slik at resultater først er målbare etter en viss tid.

En annen informant sier dette om kriterier for vellykket eksport: ”At kunstutvekslingen er berikende for alle parter, at man kan komme fram til ny erkjennelse, at man profilerer Norge på en overraskende måte”. Eller en tredje: ”Penger, profesjonalitet, entusiasme, penger, kreativitet og penger. Dessuten at prosjektet har en faglig relevans og tyngde, at det er progressivt og har utvikling av kunst og kunstforståelse som sitt hovedmål”. Ytterligere en informant sier det slik: ”Kultureksport og kulturutveksling fungerer best når begge sider forstår hverandre, eller når forventninger gjensidig innfris”, som vel kan sies å gjelde for alt bi- eller multilateralt samkvem.

Fra en informant på litteraturfeltet kommer følgende beskrivelse av hva som utgjør gode kriterier:

At norsk litteratur blir en anerkjent nasjonal størrelse i utlandet med representative og gode oversettelser av kvalitetslitteratur. Etterspørsel etter Norge som fokusland på utenlandske bokmesser, tildeling av utenlandske bokpriser til norske forfattere eller flere oversatte forfattere er en god indikator på en vellykket kulturutveksling. (...).

For en mer økonomisk basert forståelse av vellykket eksport, kunne man tenke seg lønnsomhet som et funksjonelt kriterium for måloppnåelse. Samtidig er det flere informanter som er kritiske til denne type kriterium, blant annet på grunn av potensiell uforutsigbarhet og langsiktighet i forhold til hva som lønner seg:

Men grensene er flytende her, for det som kan synes å være verdens smaleste prosjekt det ene året, kan det neste år plutselig vise seg å være en lønnsom forretning. Formidling av smale prosjekter under ’kulturutveksling’ kan derfor fort vise seg å bli en god forretning og eksportartikkel. Derfor er det viktig med en viss åpenhet og likhet i behandlingen av sjangrene her. Man kan ikke på forhånd definere departementalt hvor den ene eller andre kunstner vil komme til å befinne seg senere, eller hvilket resonansnivå vedkommende vil nå i utlandet.

Dette peker i retning av svært subjektive kriterier for hva effekten av både eksport og utveksling er. Dessuten, som sistnevnte argumenterer for det siste raskt kan bli til det første. Hvordan man måler interesse for norsk kultur internasjonalt blir derfor et kjernes spørsmål. Antall framføringer med norske aktører eller innhold er noe flere framholder, men er det mulig å operere med objektive mål, for eksempel når det gjelder publikumstall? Noen problemstillinger vil uansett melde seg ved kvantifiserte mål, ikke minst feilrapportering. Salgstall/summer eller royaltyavregninger er ofte ikke tilgjengelig, da de anses som forretningshemmeligheter. En måte å ”måle” effekten av reise-støtten på, ville være å stramme inn praksis på at alle som mottar støtte plikter å gi nøyaktig info om antall spillinger og antall publikum. Ville de i så fall gi ”riktig”, og ikke strategisk/taktisk informasjon som bidrog til å legitimere deres virksomhet eller prosjekt? Er det i det hele tatt mulig å skille mellom de to? Hva med de mottakerne som ikke spiller på en scene, men som er på messe? Eller på festivaler uten sikker kunnskap om publikum? Et annet moment er kvaliteten på kanalene som finnes for egenrapportering av positive eller negative erfaringer med prosjekt støttet av UD. Mange av effektene sies å være langsiktige. I slike tilfeller dekkes de ikke opp av rapporteringen i etterkant av tildeling. En informant forteller:

I tillegg til at dette var faglig betydningsfullt for meg, resulterte besøket i flere artikler og intervjuer i [tidsskrift], og at jeg har skrevet artikler for forlag i Australia. Ikke noe av dette er, meg bekjent, kommer verken UD eller Norsk form for øre. Jeg går ut fra at mangelen på rapportering også gjelder andre fagområder.

En relativ lesning av vellykket kunst- og kulturutveksling eller -eksport vil være: så lenge noen mener dette er bra, så er det bra. Som man ser av rapportene fra støttemottakere, er det svært sjelden noen rapporterer om manglende effekt eller nytte av et prosjekt. Vi tror dette nettopp illustrerer at utveksling *grunnleggende* oppfattes som givende. Slik sett er all utveksling vellykket, selv før den har skjedd. Det blir dermed også vanskelig å måle noen kvalitativ forskjell i nytte eller effekt, altså at noen skulle hatt større nytte av de samme midlene (fordi prosjektet var bedre eller viktigere). Man må med andre ord sette sin lit til at den kunstfaglige begrunnelsen bak og avgjørelsen av hvilket prosjekt som får støtte definerer optimal faglig- og samfunnsmessig nytte. Samtidig sier en respondent som tidligere nevnt:

Jeg er i blant noe usikker på om utvalget har tilstrekkelig kunnskap om scenekunstheltet internasjonalt, og har god nok innsikt til å vurdere hva det enkelte gjestespill vil kunne generere. Det kan være fint å dra på tur til eksotiske steder, betalt av UD, men det er ikke sikkert det genererer noe utover akkurat den forestillingen der og da. Da er det mulig disse midlene kunne gi større og mer langsiktige effekter om de var brukt på en annen måte.

Igjen illustrerer dette hvor vanskelig det er å beregne effekten av tiltak, samt å sikre at det hele tiden er optimale prosjekt som vinner fram.

De mange sitatene her viser dessuten hvor mange kriterier utenlandsrettet kulturarbeid kan tenkes målt etter. Det dreier seg om kvantitative mål og kvalitative mål, kortsiktige og langsiktige mål. Som vi ser legger respondentene vekt på blant annet disse kriteriene:

- oppmerksomhet i medier
- spillejobber, fremføringer, visninger
- publikumsreaksjoner og publikumsantall
- nettverkbygging og knytting av kontakter
- salg av en vare eller tjeneste
- lønnsomhet
- økt anerkjennelse for kunstneren eller kulturuttrykket
- positiv profilering av Norge som kulturnasjon

Informantenes ulike svar på spørsmålene er interessante, fordi de samtidig reflekterer den spennvidden som ligger i de aktuelle ordningene mer generelt. For de fleste ordningenes del er alle disse kriteriene relevante mål. Vektleggingen av dem er ulik, men alle fagområder opererer med en variant av disse ulike kriteriene.

8.3 Ansvarsfordeling

Et sentralt spørsmål for all kulturvirksomhet som er rettet ut over norske grenser, er spørsmålet om ansvarsfordeling. Dette gjelder ansvarsfordeling på flere nivåer. Hvem har det overordnede politiske ansvaret; hvem har ansvaret for den løpende forvaltningen av de politisk bestemte tiltakene, og hvilken ansvarsfordeling mellom det offentlige og det private er fornuftig i forhold til finansiering. I forlengelsen av spørsmål om arbeidsfordeling hører også med hvordan de aktørene ansvaret er fordelt i mellom samarbeider i det løpende arbeidet.

8.3.1 Ansvar på departementsnivå

I intervjuer og i epost-undersøkelsen har vi bedt informantene reflektere både rundt ansvarsfordeling på departementsnivå og rundt forholdet mellom offentlig og privat finansiering. Svarene fra informantene varierer, ikke overraskende, med den rollen og den bransjetilknytningen de enkelte har. La oss først ta for oss hva disse aktørene peker på som svar på spørsmålet om hvilket departement som bør støtte/finansiere utenlandsrettet kulturarbeid.

En respondent fra filmfeltet mener for eksempel det er en svakhet ved norsk filmpolitikk at den kun ligger under et departement:

Det er en stor, generell svakhet med den norske filmstøtteordningen, at den så ensidig tilligger Kulturdepartementet. Det vil nemlig være uhyre naivt å tro at norsk film i internasjonaliseringens tidsalder er noe som ensidig kan selges ute. Dette handler om å komme ut, fordi andre kommer inn; dette er en dynamikk der man gir og får. Jeg tror det er fåfengt å håpe på at norsk film vil bli en så verdifull vare utenlands, at den helt av seg selv blir en lønnsom eksportartikkel. Her handler det om samarbeid på mange og praktiske plan, ikke minst å trekke store internasjonale filmprosjekter til Norge.

Denne respondentens vurdering peker på to relevante forhold: på den ene siden at forholdet mellom kulturveksling og eksport for enkelte kulturformer kan være svært tett. Hvis denne informantens analyse er riktig, vil det for filmsektorens vedkommende si at man for å eksportere norsk film også må tilrettelegge for produksjon av utenlandsk film. Med andre ord vil eksport *avhenge* av utveksling og ikke stå i noen form for motsetningsforhold til det. På den andre siden, i forlengelsen av dette momentet, kan dette gjensidig betingede forholdet mellom eksport og utveksling få konsekvenser for departementalt ansvar. Informanten avslutter sitt resonnement på denne måten: ”Dette er såpass mangesidig og omfattende, at det er helt åpenbart at både Handels- og Næringsdepartementet og Finansdepartementet bør koples inn. Ikke minst Næring; dette kan dreie seg om en betydelig mengde norske arbeidsplasser i det litt lengre løp”.

Informanten er heller ikke alene om å resonnerer på denne måten. Flere av informantene, til dels med lang erfaring fra kulturarbeid og -formidling mot utlandet, peker på behovet for et delt ansvar, for eksempel gjennom at Kulturdepartementet støtter kulturproduksjon og UD støtter den utenlandsrettede formidlingen av norsk kultur. En informant fra litteraturområdet formulerer for eksempel dette momentet slik:

Når det gjelder internasjonal satsing, mener jeg at Kulturdepartementet og underliggende organer har som naturlig oppgaveområde å sørge for at mye av bidragene til grunnarbeidet på norsk plattform kommer herfra. Imidlertid mener jeg også at kultur også i svært høy grad hører hjemme under UD og Nærings- og Handelsdepartementet, spesielt når det gjelder den praktiske implementeringen av kulturprosjekter, når grunnarbeidet er gjort hjemme. Under UD fordi formidling av norsk kultur og åndsliv bør være en del av formidlingen av Norge i utlandet, og en del av å skape fortsatt legitimitet og ny rolle for en del av utenriksstasjonene.

Det er en rekke bransjeaktører på ulike områder som peker på at UD og KUD bør fordele ansvar etter en ”helhetlig tankegang”. I tillegg til de to departementene det er naturlig å tenke seg en ansvarsfordeling og et samarbeid mellom, Utenriks- og Kulturdepartementet, er det mange som peker på og til dels også etterlyser Nærings- og handelsdepartementet i dette arbeidet. En informant viser for eksempel til at Storbritannia skal ha lagt et ansvar for musikkindustri og eksport til det britiske handelsdepartementet. En annen aktør fra musikkbransjen fremmer det samme synspunktet: ”Vi savner en større aksept for musikkeksport som en viktig del av en næring og skulle gjerne

se at Næringsdepartementet hadde vært mer synlige i det politiske arbeidet sammen med Kulturdepartementet.”

For å vise hvordan informantene fra de ulike deler av bransjene formulerer sine synspunkt på dette feltet, inkluderer vi flere utsagn om departementsfordeling av ansvar:

(...) dette bør være et felles ansvar mellom Utenriksdepartementet og Kulturdepartementet. Utenriksdepartementet har ansvar for ”Norgesprofilering”, og har bedre nettverk og kunnskap om det enkelte land. Kulturdepartementet har ansvar for å tilrettelegge for kunstproduksjon med høy kunstnerisk kvalitet. Norsk kunsteksport/utveksling i/med utlandet inneholder elementer av begge.

Etter vårt syn bør kunstfaglig begrunnede støtteordninger være de primære støtteordningene for å fremme kunstnerisk utveksling. Slike støtteordninger bør ligge under Kulturdepartementet - som det eneste departementet med ansvar for å fremme kunst og kultur med utgangspunkt i kunstens egenverdi og mål om kunstnerisk kvalitet og utvikling - og forvaltes på arm-lengdes avstand fra politiske myndigheter. Slike støtteordninger kan gjerne suppleres med instrumentelt begrunnede støtteordninger under andre departement som UD.

Kulturdepartementet og UD – muligens også Næringsdepartementet.

Det er Kulturdepartementet som i hovedsak bør finansiere denne type virksomhet fordi det først og fremst handler om kultur. ... I Kulturdepartementet sitter også byråkrater som (forhåpentligvis) ser verdien av kunst i seg selv, og ikke vil utnytte den først og fremst som norgesreklame. Jeg kunne selvfølgelig sagt Utenriksdepartementet, og på en måte ville det vært en fordel siden det virker som om dette departementet framstår som ”viktigere” og derfor får mer penger. Kanskje en fordeling mellom de to. Dog mener jeg at det til syvende og sist er viktigst å styrke bevilningene til Kulturdepartementet og la dette ha det økonomiske hovedansvaret for norsk kultur.

Både økonomisk støtte samt UDs brede nettverk på mange samfunnsområder er en viktig forutsetning for å få vist norsk arkitektur i sin fulle bredde, og UDs arkitekturinnsats gjennom de siste 10-15 årene har vært av stor betydning for å sette Norge på det internasjonale arkitekturkartet ... Det er imidlertid meg bekjent UD som har den mest generelle oppgaven med Norgesfremme, og det er derfor antakelig en god idé at det er UD som koordinerer arbeidet.

For spørsmål knyttet til departementsansvar og fordeling av dette, skal man samtidig ikke forvente at involverte bransjeaktører alltid har velbegrunnede oppfatninger av hvilke departement som skal ha hvilket ansvar, enten dette gjelder finansiering, politikktutforming eller begge deler. Dette er en form for forvaltning som det kan være utfordrende å ha oversikt over. En informant fra litteraturfeltet sier for eksempel på spørsmålet - Hvilke(t) departement mener du bør støtte/finansiere slik virksomhet? ”UD. I og med at virksomheten er rettet utover, føles det naturlig å jobbe med UD, NORLA og ambassader i utlandet.” Samtidig er det slik at NORLA er et av flere eksempler på tverrfinansierte institusjoner. NORLAs virksomhet blir hovedsakelig finansiert av Kulturdepartementet, men forvalter også flere støtteordninger med midler fra UD, samtidig som de er en rådgivende part for UD i mange sammenhenger der litteratur brukes i norgesfremmende arbeid.

I tillegg er det også slik at noen er mer opptatt av kompetansen i det departement som har ansvaret, mer enn av *hvilket* departement som har ansvaret:

Det viktigste i forhold til dette er at det er høy kompetanse på musikkområdet og eksport av musikk i det departementet ordningen blir lagt til. Vi er positive til måten det er blitt løst på i UD, hvor en av ordningene har vært Stikkordningen gjennom MIC. Det er viktig at Norsk

kulturråd fortsatt har støtteordninger som dekker utenlandssatsing, for å unngå at musikerne må søke støtte mange steder for samme prosjekt som kanskje foregår i både inn- og utland.

Dette skriver en respondent fra musikkområdet.

Hva er fellestrekkene på tvers av disse svarene? Det store flertallet av bransjeaktører som har svart på spørsmål om dette, ønsker en fordeling av ansvar etter gitte linjer mellom UD og KUD. Hvilke linjer det ønskes en deling etter, varierer noe. For flere av informantene signaliserer departementenes navn også deres kulturpolitiske ansvar. Litt skjematisk forklart betyr dette at Kulturdepartementet har ansvaret der kultur er sitt eget formål; Utenriksdepartementet har et ansvar der kultur har et utenriksrelatert formål; Nærings- og handelsdepartementet har et ansvar der kultur er eller har et næringsformål.

En slik skjematisk fordeling er imidlertid 1) ikke dekkende for måten dette arbeidet er organisert på pr. i dag, og 2) utfordrende som grunnlag for å se for seg en endelig arbeidsfordeling. Kulturdepartementet og Utenriksdepartementet har for eksempel, som tidligere vist til, en fordeling seg i mellom, der nordisk og bilateralt kultursamarbeid er KUDs ansvar, mens samarbeid med øvrige land, samt multilateralt samarbeid er UDs ansvar. Videre er det også slik at Kulturdepartementet er langt fra å være bare et rent støttedepartement for kultur- og kunstproduksjon med vekt på kulturuttrykkenes egenverdi. KUD arbeider også for demokratisering, inkludering, kulturspredning, kulturnæring m.m. På den annen side er det også en varierende grad av utenrikspolitisk instrumentalitet i det kulturarbeidet som finansieres av UD. Skjematisk kan vi snakke om en sterk instrumentalitet i kultur brukt i utviklingsarbeid; en mindre sterk instrumentalitet der kultur brukes i omdømmebygging og norgesfremme; samt en svak instrumentalitet der departementet støtter norske kulturarbeideres virke i utlandet (jf. Lending 2000, og en nærmere diskusjon av UDs rolle i kap. 10).

Det også en del informanter som etterlyser NHDs interesse og arbeid på dette området. Nærings- og handelsdepartementets arbeid på kulturområdet har variert over tid. Innovasjon Norge, som er underlagt NHD, har tidligere vært involvert i programmer og prosjekter rettet mot kulturnæringene (Kobro m. fl. 2010). Samtidig ser det ut til at NHDs innsats på dette området har blitt noe redusert. Innovasjon Norge la eksempelvis ned sin satsing på kulturnæringene i starten av 2011. Flere informanter oppfatter det slik at NHD er nokså usynlige. Dette gjør at det på området kultur og næring er særlig relevant å diskutere hvilken del av regjeringsapparatet som skal være premissleverandører for området. Det gjelder særlig UD's forhold til næringsaspektet ved det utenlandsrettede kulturarbeidet. UD er for eksempel ikke involvert i arbeidet med ny handlingsplan for kultur- og næring på tross av at kultureksport sies å være en sentral del av planen. Arbeidet med denne planen involverer p.t. Kulturdepartementet, Nærings- og handelsdepartementet og Kommunal- og regionaldepartementet.

Hvorfor er så spørsmålet om tilknytning til departement et relevant spørsmål i denne sammenhengen? Dreier ikke dette seg kun om formalia og porteføljevordeling, kun med byråkratisk interesse? Nei. Det dreier seg også om legitimitet, forvaltning av kultur, hvilke prinsipper og hvilke formål som skal ligge til grunn for, og hva man vil med en norsk kulturpolitikk for utlandet. Hva bør man så legge vekt på når departementenes arbeidsfordeling på dette området skal diskuteres? For det første er det slik at UD har formelt ansvar for all norsk virksomhet (og nordmenn) i utlandet, også på kulturområdet. Flere har også pekt på at UD's forlengede arm utenfor Norges grenser – ambassader og utenriksstasjoner med lang erfaring og kompetanse - gjør en viktig jobb med kultur utenlands, og dermed er en viktig årsak til at UD bør ha fortsatt ansvar for norsk kultur internasjonalt. En informant fra litteraturområdet uttrykker dette for eksempel slik:

Jeg synes vi har et velfungerende system i dag, hvor UD og ambassader trår til og hjelper til med kulturarrangementer om det skulle behøves. Det er også veldig fint at vi har NORLA som hjelper til med å promotere våre bøker til utlandet og som i tillegg yter oversettelsesstøtte. Dette er meget viktig for å understøtte utbredelsen av norsk litteratur i utlandet.

Samtidig viser en tidligere gjennomgang av den delegerte reisestøtten på scenekunstheltet (Berge 2009) at mange av støttemottakerne mener dette potensialet langt fra er utløst. Flere av respondentene også i denne evalueringen støtter en slik kritikk. En sier for eksempel at det er: ”Viktig at mottakerapparatet i norske ambassader skjerpes og at de bidrar til å utvide nettverket og promotere norske kunstner på en proff måte. [Det er] For lite engasjement i så måte”.

Denne gjennomgangen viser etter vår oppfatning at det er behov for en gjennomgang og potensiell revisjon av den departementale ansvarsfordelingen av ulike former for utenrikskulturell virksomhet.

8.4 Private aktører og offentlige aktører

Den andre formen for ansvarsfordeling dreier seg om forholdet mellom private aktører og offentlige aktører, særlig i forhold til finansiering. Vi har spurt informanter på de ulike kulturområdene om hvordan et ansvar mellom privat og offentlig bør fordeles. Her er synspunktene flere, men det er unison enighet om at det dreier seg om behov for et delt ansvar. Det er ingen som fremmer det synspunkt at enten det offentlige eller private aktører alene skal bære et ansvar for å vise og/eller selge norsk kultur utenfor Norges grenser. Alle mener at private aktører på den ene siden har et ansvar for dette arbeidet. Det vil si artister og kunstnere, management, agenter, produksjonsselskaper, forlag, plateselskaper osv. På den andre siden mener også alle at dette arbeidet, uavhengig om det er ensidig innrettet mot salg, kulturfremme eller begge deler, kun kan foregå med støtte fra offentlige støtteordninger.

Det er for eksempel flere som peker på den funksjonen offentlig støtte kan ha i forhold til å ”komme i gang”, ”realisere prosjektet”, ”hente ut gevinsten”, ”komme over kneika” osv. En informant fra litteraturfeltet sier for eksempel:

Når kunstneren og hans internasjonale samarbeidspartnere har nådd frem til enighet om en praktisk gjennomførlig modell, med en viss økonomisk bærekraft, kan den offentlige støtten være det som skal til for å realisere prosjektet/ oversettelsen/ utgivelsen/ formidlingen.

Hva så med fordelingen? En informant fra det klassiske musikkområdet sier dette om en ansvarsfordeling basert på innretning av arbeidet: ”Fordelingen bør stå i forhold til oppgavene. I hvor stor grad er det et «nasjonalt» oppdrag og i hvor stor grad er det kommersiell karrierebygging?”

En informant fra en annen del av musikkbransjen deler synspunktet om at private har et hovedansvar for kultureksport med næringsfokus: ”Næringsrettet eksportarbeid er først fremst et ansvar som må bæres av de profesjonelle aktørene som har kompetanse på dette feltet.”

Et begrep som gjerne brukes for å beskrive forholdet mellom den offentlige og den private finansieringen, er ”blandingsøkonomi”. En informant med lang erfaring fra filmområdet beskriver for eksempel denne blandingen slik:

Norsk film har en ”blandingsøkonomi”; dvs at det finnes en bred aksept for at vårt språkområde – og dermed vårt hjemlige filmmarked – er for lite til å være et tilfredsstillende marked i

forhold til de ambisjoner vi bør ha som filmland. De offentlige støtteordningene er derfor av avgjørende betydning.

Også på dette feltet – fordelingen av ansvar og finansiering mellom private og offentlige – er det åpenbare forskjeller både mellom kulturområdene og mellom bredere og smalere genre innenfor det enkelte kulturområde. Det er eksempelvis vesentlige forskjeller på andelen privat finansiering som er involvert i produksjon og formidling av kulturuttrykkene. (Her ser vi altså bort fra den ikke-betalte eller lavtlønte personlige innsatsen fra enkeltkunstnere og -aktører, som også kunne tenkes regnet inn i et begrep om privat finansiering.) Deler av for eksempel musikk- og filmbransjen har betydelige kommersielle interesser, og har i forlengelsen av dette en stor andel privat finansiering, blant annet av eksportrettede tiltak; forsøk på å selge låta, artisten eller filmen utenlands. Tall fra NFI viser for eksempel at norsk filmproduksjon i 2011 etter deres beregninger er finansiert med 58,4 % privat og 41,6 % offentlige midler²⁷.

Denne fordelingen av privat og offentlige finansieringsordninger er i prinsippet de samme kulturpolitiske mekanismene og virkemidlene som vi kjenner igjen fra innenlands kulturarbeid. Det finnes et marked knyttet til det enkelte kulturproduktet, og man iverksetter markedskorrektiver og/eller markedsincentiver for å hjelpe produktet til å fungere på dette markedet (Jf. for eksempel Langdalen 2002). Gjennom incentiver eller korrektiver reduserer man kostnadene som er forbundet med enten å produsere og/eller å kjøpe det kulturelle uttrykket. I diskusjoner om offentlig støtte til norsk kulturreksport og utenlandsrettet kulturformidling, er det noen sentrale argumenter for *hvorfor* slike incentiver el. korrektiver er nødvendige. Ett argument gjelder det norske kostnads- og lønnsnivået. Siden dette er så vidt høyt i internasjonal målestokk, vil honorarer og betaling fra utenlandske arrangører m.m. være relativt lavt i norsk målestokk, og dermed gjøre en viss subsidiering nødvendig. Et annet argument gjelder de kulturuttrykkene som er språkbaserte – særlig litteraturen, men i noen grad også scenekunst, film o.a. Siden norsk er et så smalt språkområde, er det et visst behov for støtte til oversetting og/eller tilrettelegging for å aktualisere disse kulturuttrykkene for utenlandske markeder. En parallell til dette gjelder også for kommersielle kulturprodukter med store investeringskostnader. Her vil et hjemmemarked være for lite til å få dyre produksjoner til å bære seg økonomisk. Da kan en offentlig støtte være et virkemiddel til å formidle produksjonen eller produktet til andre markeder enn det norske.

8.5 Eksport vs. kulturutveksling og -formidling

Når man arbeider med formidling av norskproduserte kulturuttrykk til utlandet, er det flere tradisjonelle kulturpolitiske dikotomier som kommer i spill: kultur som middel vs. kultur som mål; kulturens kvalitet vs. kulturens lønnsomhet; kultur som dannelse vs. kultur som næring. I utenlandsrettet arbeid er det mye som tyder på at disse også begrepsparene også blir tydeliggjort og krystallisert på en annen måte enn ved det ordinære kulturarbeidet. Dette kan blant annet skyldes at det på mange måter er mer legitimt å etterspørre formålet med utenlandsrettet arbeid. Norsk innenlandsk kulturpolitikk er tradisjonelt preget av konsensus, relativt lavt konfliktnivå og en kulturpolitisk *doxa* (Jf. Røyseng m. fl. 2004). Når kulturpolitikken rettes ut av landet, er det ikke unaturlig at man stiller noen spørsmål om mål og virkemidler ved denne kulturpolitikken.

Dette er særlig tydelig i forhold til den formidlede kulturens eventuelle næringspotensial. I forhold til kultur og lønnsomhet, kjenner vi igjen noen etablerte posisjoner i diskursen: 1. Skal/kan kultur

²⁷ Opplysninger gitt på telefon av Norsk Filminstitutt.

lønne seg? 2. Hva betyr i tilfelle at det lønner seg? Hvilken forståelse av "lønnsomhet" skal man legge til grunn? 3. For hvem skal det eventuelt lønne seg? 4. Og – på hvor lang *sikt* skal det eventuelt lønne seg? De implisitte og eksplisitte svarene på disse spørsmålene er sterkt avhengig av informantenes faglige perspektiver. Det går vi nærmere inn på i det følgende.

På spørsmål om forståelse av *eksport*begrepet på kunst- og kulturfeltet, varierer svarene, i tråd med de mange oppfatningene som finnes både innad i kunst- og kulturfeltet og innad i de ulike delfeltene eller områdene på kunst- og kulturfeltet. En sier: "Eksport av kultur er ikke synonymt med kommersiell gevinst, så jeg er uenig at det er en forskjell [mellom kultureksport og kulturutveksling]. Eller det bør i hvert fall ikke være en forskjell. Eksport av kultur, fører til utveksling av kontakter og uttrykk". En annen mener tvert om: "Det er riktig at eksportbegrepet antyder en kommersiell gevinst", en tredje:

Jeg er enig i at ordet kultureksport er mer instrumentelt ladet ... Jeg tviler på at særlig mange billedkunstnere er glade i ordet, selv om jeg personlig ikke har noe i mot at kunstnere og norsk kultur tjener penger i utlandet, heller tvert i mot. Kulturutveksling på den annen side er definitivt mer faglig orientert og da tenker jeg på slikt som residency-ordninger, workshops og møter mellom kunstnere. Kultureksport er et ord som kanskje passer bedre på mer kommersielle kulturuttrykk som musikk og film, mens innenfor billedkunst føler jeg at kultureksport nesten er en uaktuell problemstilling. Jeg kan i hvert fall ikke tenke meg noen tilbud eller muligheter jeg har hatt eller vurdert som kan kategoriseres som "eksport".

En informant sier det slik:

Ja takk, begge deler. Og ja, det er ikke det samme. Og jeg tror jeg foretrekker ordet "kunsteksport" i stedet for "kultureksport". Eksport av kunst til utlandet handler om å selge kunstproduksjon til et utenlandsk marked, der man konkurrerer på lik linje med andre produsenter fra andre land, og der det er kunstnerisk kvalitet, kunstneriske trender og økonomiske betingelser som er avgjørende. Det gir også de enkelte kunstnere mulighet til å se eget arbeid og bli "målt" i en internasjonal sammenheng, møte et annet publikum og andre arbeidsmetoder." ... "Kulturutveksling er ofte mer langvarige samarbeid, der målet er å tilegne seg kunnskap, øke kompetanse, finne aktuelle samarbeidsparter, lære av "best practice" etc.

En informant med erfaring fra kunsthåndverk og design forstår begrepene slik: "Kultureksport gjelder mer det kommersielle designfeltet (Innovasjon Norge og Norsk Designråd), mens kulturutveksling gjelder kunsthåndverk og billedkunst". Her møter vi en vanlig oppfatning om at det *er* en forskjell på de to begrepene og at forskjellene følger noen etablerte skillelinjer.

En scenekunstinformant beskriver forholdet slik: "Vi har som mål at denne virksomheten [kunsteksport] over tid skal være selv bærende, men i dagens økonomiske situasjon internasjonalt er det vanskelig å forutse. Enn så lenge er vi avhengig av noe offentlige tilskudd for vår internasjonale turnevirksomhet - men det er likevel slik at vi har langt større inntekter for våre internasjonale gjestespill enn for nasjonale turneforestillinger"

Dette siste sitatet illustrerer at det for eksempel også på scenekunstheltet eksisterer en kommersiell tenkning rundt kunsteksport. Selv bærende over tid betyr vel ikke-subsidiert drift, noe som trolig vil kunne oppfylle tradisjonelle økonomiske kriterier for (vellykket) eksport. Påpekningen av den økonomiske situasjonen i Europa viser at også kunstfeltet er konkurranseutsatt som annen norsk eksportindustri, med et relativt høyt kostnadsnivå. Til sist påpekes at det internasjonale markedet, på tross av hard konkurranse, er en viktig oppdragskilde, faktisk viktigere enn det norske. Det sier vel to ting: Norge er et lite marked og norsk scenekunst er (minst) like dyrt å turnere med i Norge som i utlandet. Internasjonal virksomhet vil slik sett være et naturlig mål for mange utøvere/ensembler. Dette er trolig situasjonen på langt flere områder enn bare scenekunst.

En informant på bildekunstheltet mener markedet og kunstfeltet har løpt fra UD, når de utelukkende satser på ikke-kommersielle galleri og utstillingsarenaer (Jf. kapittel 3.8). De kommersielle agentene er de beste på å ta i mot og promotere norsk kunst/kunstnere. Staten bør derfor støtte kommersielle aktører, men dette må ikke gå på bekostning av kunstnerdrevne og ikke-kommersielle initiativ. Informanten sier: ”Det er bare i Norge man kan snakke om en todeling mellom kommersiell og kunstnerdrevet virksomhet”. Med dette peker informanten på et sentralt poeng: De fleste aktører erkjenner at det er legitimt å operere med to former for rasjonalitet på dette området: én som er innrettet på å tjene penger og én som er innrettet på å lage god kunst og kultur. Det er imidlertid mindre grad av enighet om hvordan og eventuelt hvor sterk sammenhengen mellom disse rasjonalitetene er. En informant fra filmfeltet sier det for eksempel slik: ”Film er og blir en bransje blandet av kultur og kommers. I realiteten verken kan eller skal de to skilles”.

Musikkfeltet er derimot et område som inneholder mange ulike blandinger av de to nevnte rasjonalitetene. Deler av musikkbransjen er åpenbart salgsdrevet, mens andre deler er preget av salg og omsetning som et sekundært (eller tertiært) mål. Dermed finner man også svært divergerende synspunkt fra aktører på musikkfeltet – eksempelvis at ordninger både har vært for mye og for lite fokusert på det næringsmessige. En aktør mener for eksempel at ordningen for musikk har vært for *lite* næringsrettet:

Denne ordningen er viktig, men dessverre har den vært for lite næringsrettet og Music Export Norway, som sitter med kompetansen på eksport, har ikke hatt noe å si i tildelingene. Hvis det er slik at denne ordningen kun skal være kulturutveksling bør ikke MEN ha noe med den å gjøre, men skal den gå til eksportrettet konsertvirksomhet bør denne administreres av MEN. Dessverre har vi sett altfor mange ganger at populærmusikk er lite representert på tildelingene til UD i forhold til det disse musikkjangrene representerer i markedet i form av aktivitet og omsetning. Tildelingene er også sjelden koordinert opp mot artister som faktisk har pågående eksportaktiviteter.

En annen aktør på musikkfeltet mener på en annen side at næringskriterier ikke må overskride hensynet til bredde i genre:

Reisestøtteordningen bør i størst mulig grad videreføres som den er. Dersom man skal over til større summer til færre aktører, så MÅ det være en viss sjangerbredde i tildelingene og kommersiell verdi/potensial kan IKKE være det viktigste kriteriet. De som skal stå for tildelingene må ha høy kompetanse på musikk/kunst/kultur.

Det er åpenbart at de områdene som reisestøtteordningene berører, er preget av ulike oppfatninger både av hva som ligger i begrepet eksport og hvordan lønnsomhet skal forstås og måles. Kulturområdene er som nevnt preget av den doble eller ambivalente rasjonaliteten som ligger i det å både produsere en omsettelig vare og et stykke kunst/kultur. Kulturområdenes økonomier kan i forlengelsen dette beskrives av to begreper: *blandingsøkonomi* og *kryssubsidiering*. For det første ligger det en åpenbar blandingsøkonomi her i kombinasjonen av offentlig og privat finansiering, i tillegg til at vesensforskjellige forventninger om avkastning også er i spill. For det andre sier kryssubsidiering noe om finansieringsmekanismene på de ulike kulturfeltene. Dette betyr at kulturprodukter som gir inntekter delfinansierer formidling av kulturprodukter som ikke er lønnsomme i kroner og øre (jf. Ringstad 2005:158f). En informant med lang erfaring fra musikkfeltet bekrefter at dette er noe de gjør ”hele tiden”.

En forlagsansatt beskriver den samme mekanismen slik:

Vi eksporterer litteratur. Bøker er også kultur, men vi er avhengig av å ta oss betalt for jobben. Av og til tjener vi så lite på å inngå et salg til utlandet, at det ligger mer arbeid bak enn hva vi tjener inn. Sånne salg blir gjerne finansiert av inntekter vi får av forfattere som selger mye. Det ligger derfor gjerne et element av forfatterservice og et sterkt ønske om å spre norsk litteratur verden rundt.

8.6 Oppsummering

Dette kapittelet har dreiet seg om en diskusjon av kjernepunkter som har blitt løftet frem av en gruppe informanter med lang bransjeerfaring. De færreste av disse har noen *direkte* erfaring med reisestøtteordningene, verken som mottagere eller forvaltere. Samtidig har alle vært involvert i profesjonelt arbeid med utenlandsrettet kulturformidling på et eller flere av de syv delfeltene.

Også denne gruppen av informanter har et overveiende positivt inntrykk av de aktuelle reisestøtteordningene. Noen av dem kjenner til disse ganske godt, andre mindre godt. Samtidig har de fleste nær kjennskap til forvalterorganisasjonene, og mange har en bestemt oppfatning av organisasjonen på sitt felt. Det er for eksempel flere som retter en nokså skarp kritikk mot Danse- og teatersentrum for å inneha manglende legitimitet for helheten i scenekunstheltet, og mot OCA for manglende transparens og tydelighet i forvaltningen av tilskuddene sine. Begge disse formene for kritikk gjelder også reisestøtteordningene.

Ordningene inngår i en helhetlig kontekst av kultureksport og kulturutveksling. På dette området finnes det et sett med sentrale problemstillinger, som vi har brukt informantenes utsagn til å diskutere. Dette gjelder kriterier for vellykket kultureksport; ansvarsfordeling mellom departement; ansvarsfordeling mellom private og offentlige aktører; forholdet mellom kultureksport og kulturutveksling eller -formidling.

Vurderingene av disse problemstillingene spriker, men samtidig følger de noen interessante mønstre. For det første viser de at de syv fagområdene er preget av ulike kunstneriske og økonomiske infrastrukturer; ulike verdikjeder, om man vil. Det vil si at det er ulike mekanismer for å vurdere hva som er kvalitativt godt, for å vurdere hva som *lønner* seg; ulike mekanismer for formidling, promotering, produksjon, salg m.m., på de ulike kulturfeltene. På flere av områdene er det i tillegg også tydelige skiller mellom delfelt. Samtidig preges de fleste områdene både av en blandingsøkonomi og av en kryssubsidiering.

9. UD's støtte til Music Export Norway (MEN)

Den foreliggende evalueringen har et delt utgangspunkt. Den dekker de delegerte reisestøtteordningene fra Utenriksdepartementet på syv separate kulturfelt, og den dekker også UD's støtte til Music Export Norway (MEN). Dette kapitlet dreier seg om det sistnevnte området.

I evalueringens mandat bes evaluator om å:

- Se nærmere på om UD's midler benyttes av MEN innenfor de opptrukne rammer.
- Innhente og oppsummere erfaringer med bruken av midlene: Geografiske satsningsområder som peker seg ut, samarbeidspartnere innen kommersielle, skapende og akademiske musikkmiljøer, gjennomføringsevne hos støttmottakere, vertsinstitusjoner og berørte utenriksstasjoner, resultater i form av presse/medieomtale og nye engasjementer, PR/ publikumsarbeid, ringvirkninger på det utenrikskulturelle og kommersielle område, mm.
- Gi en vurdering av behovet for at UD fortsatt støtter MEN, gitt MENs øvrige økonomiske rammer og mandat.

I tillegg blir oppdragstageren bedt om å se på:

- Om prosjektmidlene MEN tildeles fra UD kan sies å ha en omdømmeeffekt, dvs. er det indikasjoner på at de bidrar til å skape øket oppmerksomhet om og interesse for Norge og norsk musikk ute?
- I hvilken grad utenriksstasjonene trekkes inn i de konkrete prosjektene.

Mandatet fortjener en nærmere kommentar. Det er brede og sentrale temaer som mandatet etter spør, og disse kunne ha fungert som utgangspunkt for en separat gjennomgang av MEN. Den foreliggende rapporten er imidlertid *ikke* en evaluering av MENs arbeid og resultater som sådan, men en evaluering av syv delegerte støtteordninger, samt av UD's støtte til MEN. Innretningen på og omfanget av denne evalueringen har gjort at vi ikke har hatt mulighet til å gå like dypt og grundig inn i alle de nevnte problemstillingene.

Den følgende gjennomgangen tar utgangspunkt i spørsmål om bruk av og erfaringer med midlene som UD gir til MEN, en vurdering av behov for midlene og en vurdering av eventuelle effekter av støtten. Noen av perspektivene i dette kapitlet knyttes også opp til den øvrige delen av evalueringen i det avsluttende kapitlet. Vi går i tillegg igjennom noen hovedmomenter i en debatt om MENs virksomhet som foregikk høsten 2011.

9.1 MEN – bakgrunn og organisering

Music Export Norway ble etablert som et aksjeselskap i 2000. Selskapet er eid av fem ulike bransjeorganisasjoner: IFPI Norge, FONONO, NOPA, GramArt og MFO. Eierstrukturen er et talende tegn på det organisasjonsmangfoldet som preger norsk musikkbransje:

IFPI Norge er den norske avleggeren av International Federation of the Phonographic Industry, og organiserer tradisjonelt de største plateselskapene i Norge. IFPI opplyser selv at deres medlemmer står for 90-95 % av det norske platemarkedet.

FONO er en interesseorganisasjon for uavhengige norske plateselskaper og ble opprettet i 1980. FONO sier på sine hjemmesider at det gis ut ca. 600 norske utgivelser årlig, og at rundt 90 % av disse kommer fra uavhengige plateselskaper.

NOPA er en forening for norske komponister og tekstforfattere. Foreningen ble stiftet i 1937 som en forening for norske populærautorer, derav forkortelsen. NOPA har omtrent 750 medlemmer.

GramArt (Grammofonartistenes forening) er en interesseorganisasjon for norske artister. De omtaler seg som landets største organisasjon for artister og har rundt 4000 medlemmer.

MFO (Musikernes fellesorganisasjon) er et fagforbund for utøvende kunstnere og pedagoger, deriblant både utøvende musikere og musikkpedagoger. Forbundet har mer enn 7000 medlemmer.

Økonomi og eierskap

Aksjene er delt mellom eierne av MEN på denne måten: IFPI har 20 %, FONO har 20 %, Gramart har 20 %, MFO har 26 % og NOPA har 14 %.

I 2010 hadde MEN samlede inntekter på ca. 10,5 millioner kroner. Av dette var ca. 8 millioner kroner, dvs. ca. 75 % offentlig støtte. Den offentlige støtten til MEN var fordelt slik²⁸:

Utenriksdepartementet	1 300 000
Kulturdepartementet	6 000 000
Innovasjon Norge	100 000
Norske ambassader i utlandet ²⁹	522 700
Samlet offentlig støtte	7 922 700

MEN ble tildelt 6 millioner kroner over Kulturdepartementets budsjett, og dette beløpet ble oppjustert til 6, 186 millioner i forslaget til statsbudsjett for 2011. UDs støtte har helt siden 2007 ligget på 1 million kroner årlig. Støtten på 1, 3 millioner for året 2010 består av en ordinær tildeling på 1 million, i tillegg til en ad hoc-støtte på ca. 300 000 til internasjonale arrangementer på Kongsberg jazzfestival og FolkeLarm.

I årene 2004, 2005 og 2006 mottok MEN et årlig utviklingstilskudd på 2 millioner kroner fra Innovasjon Norge. De fem eierne bidrar til sammen med ca en million kroner i årlige tilskudd til driften av MEN. I tillegg mottar MEN også prosjekttilskudd fra ulike bransjeaktører.

²⁸ Tallene er hentet fra notene til MENs regnskap for 2010.

²⁹ Denne støtten er ikke omfattet av denne evalueringen.

9.2 UD's støtte til og avtale med MEN

UDs støtte til MEN hviler på et litt annet grunnlag enn de før omtalte, delegerte støtteordningene på kunstfeltene, idet støtten til MEN gis for å bidra til å finansiere MENs regulære virksomhet. MEN fikk sitt første tilskuddsbrev fra UD i mai 2007, med en tildeling på 1 million kroner. Størrelsen på tilskuddet har vært nominelt stabilt siden 2007. Opprinnelig ble tilskuddet gitt som en treårig avtale, og i tilskuddsbrevet sto at resultatene skulle evalueres etter 2009 for en eventuell forlengelse av avtalen.

Formuleringene og føringene fra det første tilskuddsbrevet har i store trekk blitt beholdt uforandret siden 2007. UD's føringer ble i tilskuddsbrevet i 2007 formulert på følgende måte:

”Music Export Norway kan anvende midlene på følgende vilkår:

- Midlene skal benyttes til konkrete prosjekter/arrangementer som spesifisert i prosjektbudsjett for å fremme norsk musikk overfor utlandet
- Artister, plateselskap, CDer, DVDer m.m. relatert til prosjektene skal ha produksjonsbase i Norge
- Av omdømmehensyn skal det så langt som mulig kvalitetskontrolleres at det som lanseres utenlands holder et høyt kvalitetsnivå
- MEN kontakter i forkant av planlagte internasjonale arrangementer ambassaden i de aktuelle landene. Formålet er å undersøke mulighetene for et direkte samarbeid i forbindelse med arrangementet.
- MEN sender prosjektbudsjett til UD's musikkansvarlige før kalenderårets start.
- MEN sender revisorgodkjent finansregnskap samt prosjektregnskap når det foreligger, senest juli påfølgende år.
- Innenfor disse rammer kan MEN benytte tildelte midler uten forhåndsgodkjenning av UD. Er det begrunnet tvil skal MEN ta kontakt med UD's musikkansvarlige for nærmere avklaring.
- Midlene blir utbetalt med 50 % ved kalenderårets start, januar, og 50 % i begynnelsen av 2. halvår, august.
- Midlene skal ikke benyttes som driftsmidler.”

Videre nevnes dialogen mellom UD og MEN særskilt: ”MEN og musikkansvarlig i UD vil ha en fortløpende dialog og minimum ett møte i halvåret for å gjennomgå planer for arbeidet med å fremme norsk musikk internasjonalt”.

MEN fikk i utgangspunktet en treårig tildeling for årene 2007-2009 (som ble videreført i 2010) og fikk i denne perioden ikke årlige tilskuddsbrev. I juni 2011 fikk MEN et nytt tilskuddsbrev etter en søknad om støtte fra UD for årene 2011-2013. Dette tilskuddsbrevet var identisk med tilskuddsbrevet fra 2007, og støttebeløpet – 1 million kroner – var det samme.

Føringene som legges fra UD i tildelingsbrevene er ikke svært konkrete eller rigide. UD forutsetter at midlene skal brukes til å fremme norsk musikk i utlandet, hvilket jo også er MENs primære formål, og det kreves at MEN informerer aktuelle utenriksstasjoner om kommende arrangement for et potensielt samarbeid. Videre er det altså lagt inn en liten passus om at det er viktig med kvalitetskontroll av eksportert musikk, av såkalte omdømmehensyn. Her kjenner vi igjen hovedtanke fra den øvrige delen av UD's kulturarbeid, at formidling av kvalitetskultur bidrar til å bygge Norges omdømme. Det er interessant å merke seg at tildelingsbrevets vilkår ikke formulerer noen

punkter knyttet til det primære formålet for MEN, hvilket er å fremme en næringspreget eksport av norsk musikk.

En informant fra UD sier at de eksplisitt har lagt seg på en "hands off"-linje overfor MEN, hvilket vil si at de ikke ønsker å gripe aktivt inn i eller legge direkte føringer på det arbeidet som MEN gjør. Det stemmer godt overens med innretningen av tilskuddbrevet.

MEN opplever UD som en interessert tilskuddsgiver, selv om ikke departementets føringer oppleves som påtrengende. Departementet omtales som positivt og pragmatisk. I intervju med MEN nevnes likevel et potensielt dilemma knyttet til norske artisters geografiske base og tilknytning. I en internasjonalisert musikkbransje, der man ønsker at norske artister arbeider i og mot et utenlandsk marked, vil enkelte også etablere seg mer varig utenfor norske grenser. Dermed vil også den næringen som er knyttet til artisten, gjennom plateselskap, managements, booking m.m. være knyttet til utenlandske aktører, og dermed faller de også utenfor MENs primære domene. Dette beskrives i UDs føringer slik: "Artister, plateselskap, CDer, DVDer m.m. relatert til prosjektene skal ha produksjonsbase i Norge". Samtidig finnes det norske artister med etablerte navn og godt markedspotensial som ikke har en slik norsk produksjonsbase. En omdømmeeffekt og/eller en indirekte markedseffekt kan allikevel følge av en støtte til artisten.

Videre omtaler MEN dialogen med UD som god, blant annet i forhold til konkrete profileringsarrangement, som for eksempel Norway in a Nutshell, og bransjearrangement knyttet til Kongsberg Jazzfestival og Folkelarm.

Fra UDs perspektiv har støtten til MEN fungert godt og informanter i UD sier seg godt fornøyd med dialogen med og rapporteringen fra MEN. Samtidig ytres det en viss skepsis over en manglende genrebredde i MENs arbeid, men at dette har bedret seg noe i senere tid.

Bruk av UDs tilskudd

UDs tilskudd til MEN inngår i MENs totale prosjektregnskap, og det er også forutsatt at tilskuddet ikke skal gå til drift. Her skiller tildelingen seg ut fra Kulturdepartementets tildeling, som er et driftstilskudd som både benyttes til prosjekter og til drift. Med andre ord er UDs midler en av fire eller fem finansieringskilder som benyttes til MENs prosjektarbeid.

MEN oppgir at de stort sett arbeider prosjektbasert. En viktig del av arbeidet består i tilstedeværelse på internasjonale bransjearrangementer. I 2010 deltok MEN for eksempel på (bl.a.) arrangementene MIDEM, Jazzahead, Popkomm, Womex, Eurosonic, Great Escape, MusExpo, Showcase Scotland, Naca, ILMC, Culture Colide, South By Southwest, Spot, Go North³⁰. MEN forvalter også noe støttemidler, primært av to typer. I 2010 introduserte MEN et såkalt eksportprogram, som støtter konkrete eksportprosjekter med inntil 300 000,- pr. år i tre år. Første tildeling skjedde i 2010, til artisten Lindstrøm. I tillegg begynte MEN i 2010 med tildelinger under navnet ad hoc-midler, som skal tildeles eksporttiltak på kort varsel. Den øvre grensen for disse midlene er kr. 50 000.

MEN har også to utenlandskontor, henholdsvis i London og Berlin. Londonkontoret ble etablert i 2008 og er bemannet med en person. Berlinkontoret ble etablert høsten 2010.

³⁰ Informasjon fra MENs styreberetning for 2010.

UDs midler bidrar til å støtte ulike deler av MENs virksomhet. Når departementet ønsker svar på hvorvidt midlene brukes etter forutsetningene, må svaret på dette bli ja. Samtidig er som nevnt føringene fra UD av en slik karakter at det er vanskelig å påvise eventuelle brudd med forutsetningene for tilskuddet.

En stor del av MENs virksomhet er prosjektbasert og prosjektbudsjettert. Støtten fra UD er med på å finansiere den samlede prosjektporteføljen til MEN, sammen med støtten fra KUD og støtten fra eierne til MEN. Denne type samfinansiering gjør at det nødvendigvis er problematisk å skille ut forvaltningen og resultatene av UDs andel av MENs finansiering, som altså utgjør drøye 10%. Det er heller ikke noe krav fra UD at departementets andel av finansieringen skal synliggjøres på enkeltprosjekter. UDs finansiering, som er en av tre hovedkilder for MEN, skiller seg altså ut gjennom at det er den eneste av disse som *kun* støtter prosjekter. Både Kulturdepartementet og MENs eiere gir finansiering også til drift av MEN.

Fra MENs perspektiv er det viktig at støtten fra UD opprettholdes, men i større grad på grunn av kontakten og samarbeidet med departementet, enn på grunn av det eksakte beløpet. Et eventuelt frafall av inntekter ville merkes, men det er altså tilknytningen til utenriksfeltet som anses som det viktigste. Dette vurderes slik blant annet fordi et samarbeid med UD får konsekvenser for interessen fra øvrige aktører, for eksempel fra utenriksstasjoner og andre organisasjoner utenlands. I denne forståelsen er det også muligheter for en negativ spiral, der et redusert engasjement fra UD sentralt også fører til en redusert interesse og mindre engasjement fra utenriksstasjonene.

KUD, UD og MEN

Det er for sammenligningens skyld interessant å sammenligne UDs tildelingsbrev og tilhørende føring med det tilsvarende dokumentet fra Kulturdepartementet. Her er det noen tydelige forskjeller. I tillegg til at det dreier seg om et tilskudd som er seks ganger så stort, er også tilskuddsbrevet formulert med en helt annen detaljeringsgrad. I brevet inngår blant annet:

- spesielle forutsetninger knyttet til statstilskuddet
- kulturpolitiske hovedmål for departementet på musikkområdet
- henvisning til målsettinger om kulturelt mangfold
- vedlegg med resultatmål og -indikatorer for MEN

Det er verdt å gripe fatt i det siste momentet. MEN og Kulturdepartementet har etter en dialog samlet seg om et sett med mål- og resultatindikatorer som MEN blir bedt om å rapportere på årlig. Resultatindikatorerne knyttet til de følgende områdene:

- God informasjonstilgang
- Kompetanseheving
- Nettverksstyrking
- Nytt eksportprogram
- Økt støtte til utviklings- og promoteringsaktiviteter
- Økt synlighet i det tyske markedet
- En felles nordisk plattform
- Videre satsing på UK-kontoret
- Videre satsing på Synch³¹-markedet

³¹ Betegner *synkronisering* av musikkutgivelser i betydningen bruk i TV-serier, spill, film, reklame osv.

- Bedre måle- og evalueringsverktøy

På de ulike områdene er de konkrete indikatorene for resultater for eksempel størrelsen på TONO-avregning, antall konserter innenfor et område, antall klikk eller henvendelser, gjennomføring av møter eller tilstedeværelse ved arrangementer osv.

Mye tyder på at det kunne vært noe å hente på at UDs og KUDs forhold til MEN var mer samkjørt. Tildelingsbrev og rapporteringskrav representerer en talende forskjell på hvordan de to departementene forholder seg til organisasjonen. MEN uttrykker også selv en erfaring med at det er klare forskjeller mellom hvilke resultater som etterspørres. I følge MEN er fordelingen mellom de to departementene nokså velfungerende, men samtidig uttrykker de at offentlige bidragsytere/støttespillere i større grad bør bli enige seg i mellom.

9.3 Erfaringer med og vurderinger av MEN

I det følgende gjennomgår vi hovedtrekkene i de erfaringene og vurderingene av MEN som vi har innhentet i arbeidet med evalueringen. Det inkluderer resultater fra en innledende surveyundersøkelse, materiale fra kvalitative intervjuer og svar på en epostundersøkelse foretatt i januar 2012.

Surveyundersøkelsen

Den elektroniske surveyundersøkelsen som ble sendt ut i mai 2010 (jf. nærmere omtale i kapittel 2) inkluderte også flere spørsmål knyttet til erfaringer med og synspunkter på Music Export Norway.

Spørsmålene som ble stilt var disse:

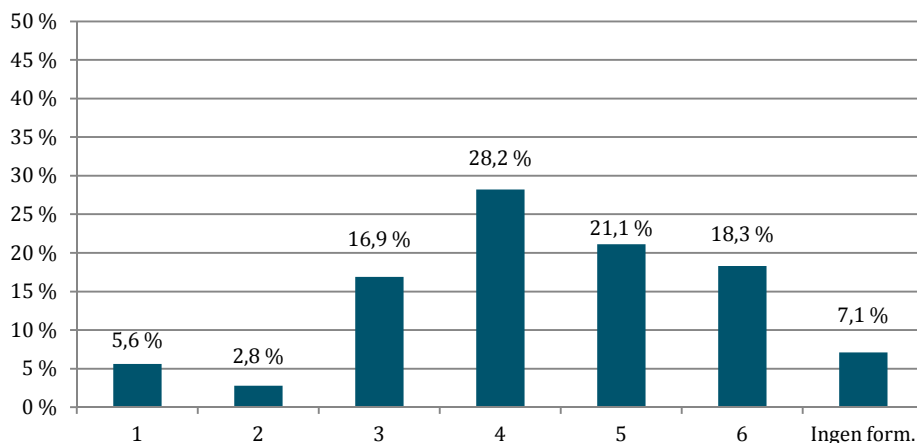
1. Har du samarbeidet med eller fått hjelp av Music Export Norway?
2. Hvordan var kvaliteten på denne hjelpen (På en skala fra 1-6, der 1 er svært dårlig og 6 er svært bra.)
3. I hvor liten eller stor grad bidrar MEN positivt til norsk musikkexport (På en skala fra 1-6, der 1 er i svært liten grad og 6 er i svært stor grad.)
4. I hvor liten eller stor grad mener du MEN skal ivareta et stort mangfold av musikkuttrykk, for eksempel jazz, klassisk musikk, eller folkemusikk? (På en skala fra 1-6, der 1 er i svært liten grad og 6 er i svært stor grad.)
5. I hvor liten eller stor grad mener du MEN ivaretar et slikt mangfold i dag? (På en skala fra 1-6, der 1 er i svært liten grad og 6 er i svært stor grad.)

I tillegg kunne respondentene utdype sine svar med individuelle kommentarer.

Respondentene i undersøkelsen ble delt inn i forhold til hvorvidt de var 1) mottaker av reisestøtte fra UD (kunstner eller representant for kunstner/-e), 2) ansatt ved en utenriksstasjon eller 3) tilknyttet en kunstnerorganisasjon, mediebedrift, utdannings- eller formidlingsinstitusjon. De to første gruppene ble stilt spørsmål knyttet til MEN. I det følgende gjennomgås noen av hovedtrekkene i svarene fra surveyundersøkelsen.

79 av kunstnerne (i alt 435 respondenter) hadde erfaring fra et samarbeid med eller hjelp fra MEN. Den følgende gjennomgangen av svar i surveyundersøkelsen er primært basert på svarene fra den delen av informantene som svarte at de hadde erfaring fra samarbeid eller kjennskap til MEN.

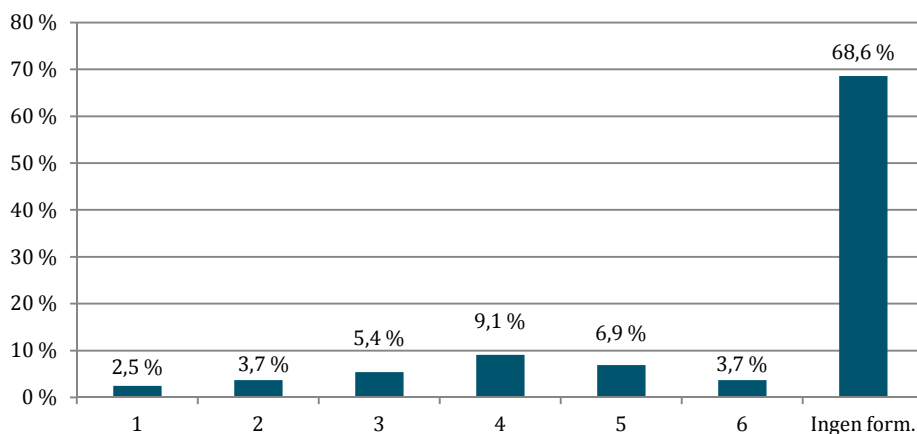
Blant de 71 som vurderte kvaliteten på denne hjelpen (på en skala fra 1-6, der 1 er svært dårlig og 6 er svært bra) fordelte svarene seg på denne måten:



Figur 18: Vurdering av hjelpen fra MEN.

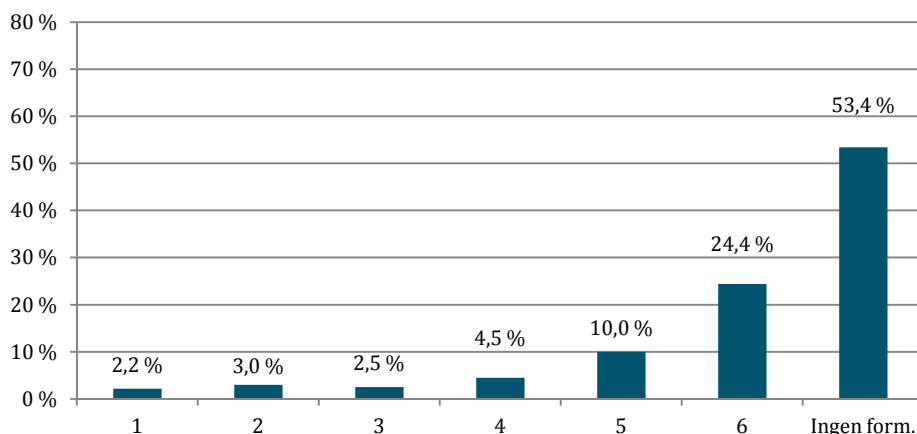
Med andre ord er det store flertallet av informantene fornøyd eller godt fornøyd med den støtten eller bistanden de har fått fra MEN. Det er et lite mindretall som gjennom tallet 1 eller 2 signaliserer at de er misfornøyd.

Det følgende spørsmålet: ”I hvor liten eller stor grad bidrar MEN positivt til norsk musikk eksport (På en skala fra 1-6, der 1 er i svært liten grad og 6 er i svært stor grad)” ble stilt både til støttmottagere generelt og til UD-representanter. Et vesentlig flertall, 68, 6 prosent, svarte at de ikke hadde noen formening om dette temaet. Det er ikke svært overraskende, siden dette også inkluderte kunstnere og artister uten bakgrunn fra musikkfeltet. Blant de resterende finner vi en overraskende jevn fordeling av svarene:



Figur 21: Bidrar MEN positivt til norsk musikkexport?

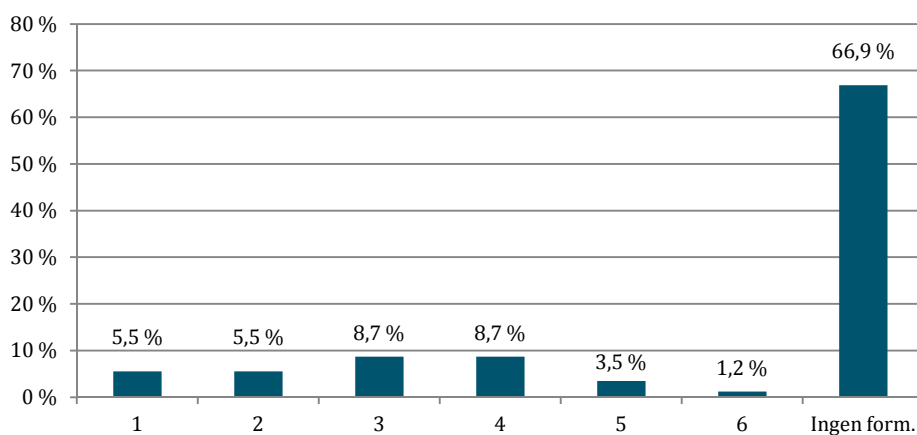
Videre inkluderte vi altså to spørsmål knyttet til MENs ansvar og ivaretagelse av et musikalsk mangfold. Denne oversikten viser fordelingene av svaret på spørsmålet om MEN skal ivareta et mangfold av musikkuttrykk, i sitt eksportarbeid:



Figur 22: Bør MEN ivareta et mangfold av musikkuttrykk i sitt eksportarbeid?

Også her er prosenten informanter ”uten formening” nokså høyt. Samtidig er det et stort flertall av de som vurderer spørsmålet som, kanskje ikke overraskende, mener at det er viktig at MEN ivaretar et slikt musikalsk mangfold.

Oppfølgingsspørsmålet gjaldt en vurdering av hvorvidt MEN ivaretar et slikt mangfold pr. i dag. Her fordelte svarene seg slik:



Figur 23: Ivaretar MEN et mangfold av musikkuttrykk i sitt arbeid i dag?

Igjen er antallet respondenter uten en bestemt formening høyt, men det er 133 som besvarer spørsmålet. Svarene fordeler seg på hele skalaen, men vi mener å kunne se en forsiktig skepsis i

forhold til hvorvidt det nevnte mangfoldet blir ivaretatt. En tredjedel av de som har besvart spørsmålet sier altså at dette i liten eller svært liten grad blir ivaretatt.

Det er også interessant å se på hvordan informantene vurderer og oppfatter MEN som organisasjon mer generelt. I undersøkelsen var det lagt inn en åpning for å utdype svarene med selvvalgte ord. 49 av informantene valgte å gjøre dette. Blant svarene finner vi blant annet disse synspunktene, som også illustrerer bredden i hvordan aktørene vurderer MENs formål og innsats:

Jeg oppfatter MEN som en bransjeorganisasjon som primært har relevans for populærmusikk. MEN føles ikke relevant for meg som jobber med mer marginale sjangere (samtidsmusikk, folkemusikk).

MEN må gis økte budsjettrammer og sjangermessig bredere kompetanse.

Jeg registrerer at de promoterer band og artister som allerede har slått igjennom.

I eit radiointervju på P2 i 2010 sa ein representant frå Music Export Norway at dei største artistane var dei beste. Dvs dei med størst publikum, difor ville dei satsa mest på dei. Det er ein katastrofal tanke for eit rikt mangfald i kunstlivet. Tenkjer ein sånn vil det vera KUN pengane som rår. Det har ingenting med kunst å gjera. Om det er slik MEN generelt tenkjer, så har eg ikkje mykje bra å sei om det.

MEN bidrar nok i så stor grad dei kan, men trur nok dei kunne gjort langt meir om dei hadde meir pengar. Dei gjer ein viktig jobb.

Det er behov for et spisset eksportkontor som jobber på kommersiell basis. Dette kan ikke alltid sammenfattes med en mer kulturelt betinget visning av norsk kultur. MEN bør jobbe mest mulig med å hjelpe til med eksportrettede tiltak som en kultur- og næringssatsning etter min mening. MIC burde stå for den mer kulturelt betingede framvisning av norsk kultur. Når det er sagt er norsk jazz i høyeste grad eksportklar og bør kunne drives som en kultur- og næringssatsning.

MEN bør drive med det som kan bli kultur og næring - ikke direkte kulturelle tiltak.

MEN virker å ha sin egen agenda, på tvers av hva UD/MIC-støtten står for. Mitt inntrykk er at MEN støtter ting de antar er kommersielt gangbare, det vil si popmusikk i all hovedsak. Virkeligheten for norsk musikk i utlandet er jo en helt annen, jeg vil tro at andre typer musikk er mere spilt enn det man i utgangspunktet regner for å være kommersiell musikk.

I have worked closely with MEN now for 2 years. I now appreciate their support and although my numbers here are low, I believe the route they are now taking in developing export is along the right lines. I feel their understanding and appreciation of the difficulties we encounter in the classical music field (where we have such long perspectives for booking) is getting better and better and with this understanding their targeted advice and support is of real practical help. I can only comment regarding my experience with classical music.

MEN ivaretar ikke populærmusikk. De er veldig "cred" orienterte, og burde være mer fremoverlente når det gjelder den kommersielle delen av musikkexport. Altså vise interesse for artister som gjør det bra i utlandet allerede.

MEN har for lite kompetanse om hvordan ting fungerer for det ikke-kommersielle feltet. Om det ikke står på viljen, så står det på evnen. De forstår ikke fullt ut at behovene innen det ikke-kommersielle feltet er andre enn for det kommersielle feltet, og har derfor heller ikke bygd opp den nødvendige kompetansen om dette feltet.

MEN ivaretar nok Jazz, Klassisk og Folkemusikk men dette er i seg selv ikke mangfold. Dette er i hovedsak kategorier som ivaretar utdannede utøvende musikere fra et smalt knippe utdanningsinstitusjoner som representerer en elite mer enn et mangfold. Dette er typiske hovedkategorier og milevis unna mangfold i praktisk forstand.

MENs rolle er veldig uklar, og det er vanskelig å vite hvilke resultater som oppnås.

Som det fremgår av disse sitatene, er det både tydelige og delte meninger blant de respondentene som har valgt å utdype sine synspunkter på MENs virksomhet. Bredden i svarene gjør at det er vanskelig å trekke direkte og entydige konklusjoner av disse vurderingene. Vi ser for eksempel at MEN både kritiseres for å være for kommersielt orienterte, og finner også det synspunkt at MEN arbeider for lite kommersielt og snarere fokuserer for mye på anerkjent, kredibel populærmusikk. I tillegg finner vi også en del synspunkter som er kritiske at MEN fokuserer på salg og næring i det hele tatt, samtidig som andre understreker viktigheten av arbeidet og behovet for finansiering av det.

Intervjuer og supplerende epostundersøkelse

Vi har altså (jf. omtale i kap. 2.2) innhentet supplerende erfaringer og vurderinger gjennom intervjuer og en epostundersøkelse. For musikkfeltets del har vi spurt de aktuelle aktørene om deres oppfatning og/eller erfaring med MENs arbeid. Som for spørsmålene om reisestøtteordningene, er det også her slik at det er et bredt spekter av vurderinger, til dels svært tydelige, av MEN. Også her er det åpenbart at ulike deler av bransjen tenderer til å vurdere virksomheten ulikt.

En informant fra musikkområdet sier det følgende om sin erfaring med MENs arbeid:

Jeg synes de for vår del har gjort en fin jobb. (...) De er ganske profesjonelle på de messene vi deltar på. Jeg har ved flere anledninger i Los Angeles opplevd MEN som utrolig dyktige, og de har vært med på å tilrettelegge for et nytt marked. Da vi skulle pløye ny mark, på vestkysten, gjorde MEN en fantastisk jobb, både for oss og flere. Vi hadde måttet jobbe i fem år for å få til det samme.

Samtidig har også MEN møtt en nokså krass kritikk fra flere hold. En av informantene sier om MENs arbeid at det er uten konkrete resultater gjennom 12 år, og at de ikke innehar relevant kompetanse. Informanten beskriver sin vurdering av hva som må til slik: "Man må simpelthen ha internasjonale bransjefolk med musikkbakgrunn til å drive internasjonalt arbeid. Det burde Norge være i stand til å fremskaffe i dag. Det skaffer også gjensidig respekt mellom musikere og promotion-siden, som ikke eksisterer i dag mellom MEN og artister/musikere".

En representant for folkemusikkfeltet, sier dette om erfaringen med MEN:

Vi har hatt et positivt samarbeid rundt Folkelarm, Showcase Scotland 2010, Womex og Babel med. De gjør en god jobb på dette området. Flinke til å bygge nettverk. Vi har et inntrykk av at de bruker mindre ressurser på smalere sjangere, som for eksempel Folkemusikk. Som den mest særnorske sjangeren, hadde vi sett det som naturlig at de hadde hatt større fokus på folkemusikk. Fokuset har i stor grad vært på det kommersielle, men det er tegn som tyder på at de i det siste har et bredere fokus. Det er en tendens vi håper vil utvikle seg videre, da vi mener at det er den riktige måten å markedsføre norsk musikk på.

En representant for det klassiske musikkfeltet sier på sin side det følgende om sin kunnskap om MEN: "Etter mange år i bransjen, så oppfatter jeg MEN som veldig usynlig og ubetydelig. Jeg har rett og slett ingen kjennskap til dem".

En annen informant med lang fartstid innenfor klassisk musikk peker på et poeng som er relevant også for flere genre. Informanten etterlyser et fokus (både innenfor MEN og i kulturpolitikk mer generelt) på det mellomleddet som utgjøres av managere, som i mange sammenhenger kan være en nøkkelaktør for at en artist skal kunne formidle musikk på et utenlandsk marked.

En representant for platebransjen beskriver MEN på denne måten:

MEN har bygget sin kompetanse over snart 12 år og har i dag en stab med svært god kunnskap innenfor alle forretningsområder i musikklivet. Utenfor de profesjonelle aktørene er det ikke noe sted i Norge som i dag innehar den samme kompetansen.

Samme informant sier dette om forholdet mellom MEN og plateselskapene:

De uavhengige plateselskapene har nok særlig hatt glede av MEN i mange år allerede, men de senere årene har de multinasjonale selskapene også benyttet MEN i større grad bl.a. pga. endringene i markedet og hvordan disse selskapene styres fra utlandet.

Vi ser at det er flere eksempler på at et konkret samarbeid med MEN omtales i til dels svært positive ordelag, samtidig som enkelte mener de ikke dekker den bredden i kompetanse, genre og virkemidler som de burde som overordnet organisasjon for norsk musikkexport. Fra dette delkapitlets svært divergerende synspunktene kan vi uansett trekke den konklusjon at det er behov for en viss tydeliggjøring av hva MEN gjør og skal gjøre, og ikke minst av hvor grensene mellom MENS virksomhet og tilgrensende virksomhet skal gå. Denne evalueringen har *ikke* som en del av sitt mandat å vurdere forholdet mellom MIC og MEN. Det er blant annet temaet for en separat gjennomgang som blir foretatt av Kulturdepartementet, og som i skrivende stund ikke er endelig avklart. Det ble nedsatt en arbeidsgruppe i februar 2012, som i følge sitt mandat skal gjøre det følgende:

Med utgangspunkt i dagens virksomhet i MIC og MEN, skal gruppen foreslå en ny struktur som sikrer ett høyt kompetent og ressursmessig effektivt organ. Målet er at organet kan ivareta og styrke arbeidsoppgaver tillagt MIC og MEN som er finansiert med midler over Kulturdepartementets budsjett³².

Samtidig er dette et tema som flere av informantene berører også uten å få direkte spørsmål om emnet. MIC og MEN, blant annet gjennom organisasjonenes respektive styrever, har vært invitert av KUD til å bidra til en kartlegging av arbeidsområder og eventuell overlapping mellom disse. I følge Kulturdepartementet har MIC og MEN lagt fram en plan for å samordne sitt arbeid fra 2012. Temaet er også aktualisert gjennom statsbudsjettet for 2012, der Kulturdepartementet foreslår opprettet en ny tilskuddsordning for utenlandsturneer. Hvordan disse midlene skal forvaltes er ikke avklart. I KUDs budsjettproposisjon står: ”Departementet vil ta stilling til hvem som skal fordele midlene i tilskuddsordningen bl.a. på bakgrunn av Music Export Norway og MICs videre beslutninger om samarbeid”.

Både denne utviklingen, en rekke utsagn fra informanter, og saksopplysninger som er kommet frem i arbeidet med denne evalueringen, tyder på at en tilnærming og avklaring av forholdet mellom de to norske organisasjonene som arbeider med formidling av norsk musikk til utlandet, er nødvendig. Flere av områdene i denne evalueringen – det gjelder både reisestøtteordningen gjennom MIC og MENS virksomhet, vil berøres av dette. UDs engasjement og finansiering av dette området vil for eksempel måtte sees i et nytt lys.

³² Jf. <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/pressesenter/pressemeldinger/2012/-arbeidsgruppe-vurderer-organiseringen-a.html?id=672207> [lest 13.02.12]

9.4 MEN og utenriksstasjonene

En sentral dialogpartner for MEN er utenriksstasjonene. Hva er omfanget og kvaliteten av dialogen mellom MEN og disse norske ankerfestene i de utenlandske markedene? Som vi så, er det lagt inn som en forutsetning fra UD at MEN skal informere relevante ambassader om tiltak og fremstøt som de har i de enkelte land. Vi har inntrykk av at dette i stor grad blir gjennomført. Det ser også ut som det er et velfungerende informasjonssamarbeid mellom MEN, UD og utenriksstasjoner når det arrangeres bransjetreff i tilknytning til norske festivaler. UD bidrar med finansiering, MEN inviterer utenlandske eksperter, journalister eller lignende, og UD gir beskjed til utenriksstasjonene om at eksperter fra vedkommende land er invitert, og at stasjonen for eksempel med fordel kan gi de inviterte ekspertene en reisestøtte dersom det søkes om det.

Utover informasjonsarbeid av denne typen er det også samarbeid og dialog med utenriksstasjonene, men her er variasjonene store. Det skyldes to forhold: størrelse på og geografisk plassering av ambassaden på den ene siden, og interesse og/eller kompetanse blant de ansatte ved ambassaden på den andre siden. MEN har mest kontakt med de større og vesteuropeiske ambassadene. Dette samsvarer i en viss grad også med en vurdering av hvilke markeder som er viktigst. Det er også en viss kontakt med ambassaden i Japan, som også representerer et viktig marked. Andre stasjoner, også utenfor Europa, tar av og til kontakt, blant annet for å få kontaktinformasjon til artister ambassadene ønsker å engasjere.

Dialogen mellom MEN og den norske ambassaden i London skiller seg ut som særlig tett, blant annet gjennom samarbeidet med MENs Londonkontor³³. Samarbeidet har foregått på flere områder, blant annet gjennom en forvaltning av midler til promotering av norske artister. Ambassaden har bedt MEN om bistand til å forvalte en pott med slike midler. Det ser ut til å vært et svært vellykket samarbeidsforhold mellom MEN i London og den norske ambassaden. Representanter for ambassaden uttrykker også stor grad av tilfredshet med dette samarbeidet.

MEN opplever at utenriksstasjoner opererer ulikt, i forhold til flere parametre. For det første oppfatter de det som å være en varierende interesse i ambassadene, som avspeiler det de enkelte stasjonene velger å satse på. For det andre oppfattes der som å være avhengig av hvem som til enhver tid har ansvar for kulturområdet på den enkelte utenriksstasjon. MEN beskriver også en potensiell utfordring i samarbeidet med utenriksstasjonene, der enkelte utenriksstasjoner kan være svært interessert i å samarbeide om et arrangement, men der eksportmulighetene vurderes å være små. På den ene siden ligger det en forpliktelse hos MEN til å samarbeide med utenriksstasjonene, og på den andre siden er det eksportfremme som er hovedformålet for MEN. Da kan det oppstå en potensiell skvis mellom næringspolitikk og omdømmepolitikk. Dette er ikke noe stort problem, i følge MEN, men dilemmaet er uansett relevant, fordi det peker på de ulike formålene som MEN skal arbeide for på vegne av sine finansierer.

³³ Virksomheten ved MENs kontor i London ble i 2011 evaluert/gjennomgått av det engelske firmaet Music Ally (Williams 2011). Gjennomgangen er svært positiv i forhold til Londonkontorets arbeid, og skriver blant annet: "The review found an overwhelmingly positive impression of the work carried out by the London Office" (Williams 2011:3).

9.5 Debatt om MENs rolle og arbeid

Høsten 2011 ble MEN gjenstand for en kritisk diskusjon om institusjonens virksomhet, arbeidsform og resultater. Utgangspunktet lå delvis i en diskusjon om forholdet mellom MIC og MEN og delvis i ulike synspunkter på hvordan norsk musikk eksport bør innrettes. Et konkret moment som etter hvert har blitt aktualisert i den offentlige debatten, er at det i statsbudsjettet for 2011 ble lansert en støtteordning for utenlandsturneer som skulle administreres av MIC og MEN i fellesskap. Midlene til denne ordningen skulle overføres fra Norsk kulturråds ordning for turnestøtte.

Det viktigste åstedet for debatten om MEN har vært nettstedet ballade.no, som er et nettsted for musikkbransjerelatert informasjon, nyheter og diskusjon. I tillegg har det også vært enkelte innlegg i den trykte dagspressen. Vi skal gjennomgå noen hovedmomenter i diskusjonen. Det ville være å gå langt utenfor vårt mandat å skulle felle noen normativ dom over innholdet og synspunktene i denne debatten. Samtidig hører en presentasjon av denne diskusjonen med i denne sammenhengen, blant annet fordi den har pågått parallelt med vårt arbeid og har vært henvist til av flere av våre informanter.

6. oktober 2011 ble det sluppet en nyhet fra statsbudsjettet om at Kulturdepartementet ville foreslå en ny turnestøtteordning for utenlandsturneer, administrert av MIC og MEN i fellesskap³⁴. Dagen etter fulgte direktør i MEN, Inger Dirdal, opp med et innlegg på ballade.no. Dirdal var i dette innlegget skeptisk til gevinster av en potensiell sammenslåing av de to organisasjonene³⁵. I kommentarene til Dirdals artikkel fulgte så en omfattende diskusjon, med over tretti kommentarer/innlegg i løpet av en ukes tid. Utgangspunktet for innleggene var en kritikk fra en sammenslutning av artister under navnet Forente Aktører. Hovedtemaene i kritikken og diskusjonen som fulgte var MENs kompetanse, erfaring og resultater. Etter hvert utviklet imidlertid diskusjonen seg til å dreie seg om hvilke påstander som var riktige og hvilke som ikke var riktige. De punktene der det fantes en genuin og saklig uenighet var særlig på disse punktene:

- hvorvidt MENs arbeid hadde medført resultater eller ikke
- hvilke indikatorer kan si noe om et vellykket musikk eksportarbeid gjennom MEN (eks. tall fra TONO)
- hvordan virkemiddelapparatet for musikk eksport burde organiseres og innrettes
- hvilken type aktører som er best egnet til å jobbe med næringsrettet musikk eksport

Mange av de deretter påfølgende debattinnleggene på ballade.no dreiet seg om forholdet mellom MIC og MEN i forhold til det norske arbeidet med musikk eksport. 27. oktober kommer et innlegg på ballade.no av Tore Flesjø, leder i Norsk jazzforum: ”Rydd opp i musikk eksporten³⁶”. Flesjø argumenterer for at MIC og MEN bør slås sammen og at de ulike støtteordningene for musikk eksport og utenlandsvirksomhet bør koordineres. Dette følges opp dagen etter med et innlegg fra Renée Rasmussen, Musikernes Fellesorganisasjon (MFO): ”MIC og MEN må samarbeide”. Rasmussen argumenterer for tettere samarbeid mellom MIC og MEN. Samme dag forteller en redaksjonell artikkel også om uenighet, også innad mellom styremedlemmer fra samme organisasjon, om prosessen med sammenslåing og samlokalisering av MIC og MEN.

³⁴ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2011100614593994300755> [lest 13.02.12]

³⁵ <http://www.mic.no/nmi.nsf/micdoc/art2011100715223613302815> [lest 13.02.12]

³⁶ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2011102712323445269398> [lest. 13.02.12]

Senere ble diskusjonen om MENs arbeid og resultater fulgt opp av Ballades redaksjon, med intervjuer med blant andre søsterorganisasjonene til MEN i Sverige og Danmark: Export Music Sweden og Music Export Denmark. Flere aktører i debatten pekte på svensk og dansk, og i særlig grad svensk, arbeid med musikkexport som et eksempel til etterfølgelse. Direktøren i Export Music Sweden, Anders Hjelmtoorp ble blant annet stilt dette spørsmålet: ”Enkelte aktører i den norske eksportdebatten tilskriver æren for den svenske suksessen til ExMS-kontoret. Er det korrekt?”. Hjelmtoorp svarte benektende på dette, og sa at det handlet om artister og managere. Den tidligere lederen av Music Export Denmark, Kristian Riis, anbefalte på sin side at kulturbedrifter som arbeidet med musikkexport burde samarbeide tettere med utenriksdepartementsstøttede eksportkontor³⁷.

9.6 Effekter av UDs støtte til MEN

I større grad enn for de øvrige arbeidsområdene som dekkes av denne evalueringen, er det en metodisk utfordring å peke på konkrete effekter av UDs støtte til MEN. Dette skyldes flere forhold. For det første inngår UDs midler i en større pott med offentlig støtte, og utgjør rundt 14% av offentlig tildelte midler (og rundt 10% av de samlede inntektene). For det andre, og det er et viktige punkt, gjennomfører MEN et arbeid som både har vanskelig konkretiserbare mål på kort sikt og eksplisitte, tellbare mål på litt lengre sikt. MEN arbeider med informasjon, nettverksbygging, knytting av kontakter, tilgjengeliggjøring av musikk o.l., og dette arbeidet kan det være vanskelig å se de direkte effektene av. Samtidig er det eksplisitte målet for alt arbeidet at det skal føre til økt eksport og økte eksportinntekter over tid. Dette er i utgangspunktet langt mer målbare effekter, men her finner man den utfordringen, og det er et tredje forhold her, at det statistiske grunnlaget for å vurdere norsk musikkexport ikke er godt. Flere aktører uttrykker et behov for bedre tallmateriale, både for det innenlandske og det utenlandske markedet (jf. Hjelmbrekke 2011, Hjemdahl m. fl. 2007). Som vi så av listen over resultatindikatorer som benyttes av Kulturdepartementet, er det fra deres side igangsatt et arbeid for en tettere rapportering på arbeidet til MEN. I forhold til det faktiske salget er og TONO-avregninger og -registreringer blant de mest konkrete målene.

Her dreier det imidlertid først og fremst om de forventninger og ambisjoner som er knyttet til Utenriksdepartementets delfinansiering av MEN. Selv om MEN har et eksplisitt næringsfremmende formål, er det naturlig å forstå UDs støtte til MEN i lys av det generelle omdømmeformålet som preger UDs kulturpolitiske arbeid. Også for støtten til MEN legges det en viss forventning om at den virksomheten som man derigjennom støtter, bidrar til et bedret omdømme av Norge som (kultur)nasjon, som for MENs virkeområde dreier seg om salg av norsk musikk. Som vi så av UDs tildelingsbrev til MEN, har de for eksempel inkludert et punkt for å understreke at selv om det er snakk om kommersielt salg, skal hensynet til omdømme gjennom kvalitet ikke forlates. Det står: ”Av omdømmehensyn skal det så langt som mulig kvalitetskontrolleres at det som lanseres utenlands holder et høyt kvalitetsnivå”.

MEN mener selv at det er mulig å se en tydelig effekt av midlene på to områder: 1) at det kommer penger tilbake til norsk musikkbransje, 2) oppmerksomhet og kunnskap om norsk musikk i utlandet. Etter deres vurdering har begge disse områdene styrket seg. I den tiårsperioden som MEN har eksistert, har størrelsen på det beløpet som gjennom TONO kommer tilbake til Norge blitt tre ganger så stort, i følge deres opplysninger. Her må man imidlertid huske på at årsakene til en slik økning kan være svært sammensatte. Det er allikevel et tegn på en økt omsetning av norsk musikk

³⁷ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2011112312552023415884> [lest 13.02.12]

i samme periode. MEN gir også inntrykk av at kunnskap, interesse og også respekt for norsk musikk er vesentlig større enn tidligere. Også her er det samtidig riktig å peke på en parallell utvikling av musikkbransje og kommunikasjon, der både innspillinger og informasjon om musikk har blitt svært mye mer tilgjengelig i løpet av den samme tiårsperioden.

Hvordan kan man ellers vurdere en omdømmeeffekt av UDs støtte? Vi snakker her uansett om en indirekte støtte, men ett utgangspunkt kan være vurderingen fra de to utenriksstasjonene i Berlin og London, som har hatt kontakt og samarbeid med MENs kontorer i disse byene. Det er altså forskjell i forhold til hvor operative de to kontorene har vært, men begge ambassadene forteller om et samarbeid. Det mest omfattende samarbeidet har foregått i tilknytning til Londonkontoret til MEN. Ambassaden i Berlin forteller om et velfungerende, men ikke svært omfattende samarbeid med MEN i Berlin. Som tidligere nevnt er ambassaden i London svært fornøyd med det samarbeidet som foregår mellom MENs Londonkontor og ambassaden. Ambassaden vektlegger i følge eget utsagn en langsiktighet i kulturarbeidet i England og mener å se en tydelig profileringsverdi i det arbeidet som gjøres.

En britisk musikkentreprenør ble intervjuet i London om hennes inntrykk av norsk musikk, og av arbeidet til henholdsvis den norske ambassaden og MENs Londonkontor. Hennes vurdering var at det i det britiske markedet var en merkbart økt interesse norsk musikk i de siste fem til ti årene. Dette gjaldt særlig jazz, men også andre sjangre som folkemusikk og undergrunnsrock. Hun beskrev et britisk inntrykk av norsk musikk som sjangeroverskridende, innovativ, og av høy kvalitet. Samtidig sier hun at vilkårene er annerledes innenfor kommersiell popmusikk, og skillet går blant annet i forhold til betydningen av nasjonalitet. Etter hennes vurdering er det slik at innenfor de mindre kommersielle sjangrene, der Norge ser ut til å ha hatt et visst gjennomslag, betyr artistenes opphav og nasjonalitet en god del. Bakgrunnen kan være med på å gi musikken en merverdi som er interessant for lyttere. På den andre siden, er det etter hennes oppfatning slik at betydningen av nasjonal bakgrunn er svært liten for mainstream/kommersiell populærmusikk. Hvis denne analysen er riktig, bør den også ha konsekvenser for hvilke omdømmeeffekter man kan forvente i forhold til en satsing på ulike former for musikk eksport.

Den samme informanten beskriver også erfaringer fra samarbeid med MEN i London og ambassaden som svært positivt. Etter hennes vurdering gjør kontoret i London at det blir enklere å knytte nødvendige kontakter med norsk musikkmiljø og norske artister.

Det er vanskelig å vise til konkrete mål på en omdømmeeffekt. På mandatets noe forsiktige spørsmål om det er ”indikasjoner på at de [har] bidratt til å skape øket oppmerksomhet om og interesse for Norge og norsk musikk ute”, er svaret ja. Det er det åpenbare indikasjoner på, som denne gjennomgangen bør ha vist.

9.7 Behov og utfordringer

Med bakgrunn i UDs støtte til Music Export Norway, hvordan kan man oppsummere behov og utfordringer for MEN? Også her er det interessante synspunkter blant evalueringens informanter. En informant tilknyttet platebransjen beskriver MENs rolle for eksempel som ”en støttespiller etter behov”:

Vi mener MEN skal være næringslivets viktigste støttespiller i eksportarbeidet og fungere som den samlede aktøren hvor man bl.a. kanalisere økonomiske midler til de profesjonelle aktørene. Til syvende og sist er det de som skal initiere og utføre eksportarbeidet, MEN skal kun

være en støttespiller etter behov. (...) MEN må fortsette som bransjens fellesaktør på eksportfeltet.

Arbeidet med musikk eksport generelt, og i MEN spesielt, deler enkelte fellestrekk med de øvrige områdene for kulturarbeid som er behandlet i de foregående kapitlene. Det dreier seg også her om en blandingsøkonomi mellom private og offentlige midler; et offentlig støttet organ som samvirker med private aktører gjennom ulike former for markedsinsentiv. Selv om MENs økonomi har en overvekt av offentlig støtte, opererer de likevel på et felt der den private finansieringen er langt større enn den offentlige finansieringen. Også på dette området er det også ulike former for kryssubsidiering involvert, men her også på den måten at artister og selskaper bruker penger som er tjent på salg til hjemmemarkedet på å investere i et utenlandsk marked.

En åpenbar utfordring for MEN er at de skal arbeide *genreovergripende*; med alle genrer, og dermed også i forhold til en rekke ulike markeder. Det innebærer at innenfor sitt budsjett og med sine ansatte skal man dekke en rekke ulike former for salg av norsk musikk. Som vi så av gjennomgangen av surveyundersøkelsen, er det en viss skepsis blant informantene til hvorvidt denne bredden ivaretas. En informant kommenterer genrebredde slik:

I den aktuelle debatten om hvem som skal forvalte eksportstøtte-midlene, MIC eller MEN, og UDs reisestøtte til kunstnere, og om MIC eller MEN skal være eksportkontor eller tilrettelegger for norsk musikk eksport, må man ha for øye at ikke all musikk- eller musikereksport på kunstmusikkfeltet foregår på samme måte som innen populærmusikk-feltet.

MEN mener selv at det *ikke* ville vært en god ide å arbeide smalere i forhold til genre. Man kunne i teorien tenke seg at MEN for eksempel var tilrettelagt for eksport av rytmisk musikk. Samtidig som organisasjonen ser utfordringen med å jobbe på tvers av genre, sier MEN at nettverk, booking, management osv. har en tendens til å gå på tvers av og ikke følge genregrensene. De viser til at det er langt viktigere å ha et tett samarbeid med bransje-/genreorganisasjoner, som Norsk jazzforum er et eksempel på. Selv om det er flere aktører som er bekymret for MENs virksomhet utenfor den rytmiske musikkens genregrens, er det samtidig ingen som tar til orde for en oppdeling av virksomheten i flere genre eller eksportorganisasjoner. Dersom man skal ha en offentlig støttet musikk eksport ville det også etter alt å dømme vært dårlig ressursutnyttelse å dele opp dette arbeidet. Selv om utfordringene kan være ulike på ulike genre og markeder, ville sjansene være store både for dobbeltarbeid og for at enkelte uttrykk ville falle i mellom de definerte avgrensningene.

Hvordan vurderer så MEN selv organisasjonens og feltets utfordringer og behov? Hvordan er for eksempel forholdet mellom behov og tilgjengelige ressurser? MEN peker for eksempel på et relevant poeng i forhold til hvilke aktører som omfattes av de ulike støtteordningene: Det er flere muligheter for artister til å få støtte til turne, men det er vanskeligere å få inkludert managere eller andre bransjeaktører på de aktuelle reisene. Disse aktørene kan samtidig være sentrale dersom man skal arbeide for et salg og/eller en interesse utover de enkelte spillejobbene.

Kontoret til MEN i London peker på sin side på et behov for å se eksportarbeid i tettere sammenheng med en del av de øvrige kulturpolitiske virkemidlene. Dette gjelder på flere områder. MEN sier at samarbeidet med ambassaden fungerer godt, samtidig som samarbeidet med UD sentralt mangler kontinuitet. Videre nevner også MENs Londonrepresentant at det hadde vært ønskelig med mer kontakt med MIC, for eksempel gjennom en representant i utvalget for støtteordningen; et samarbeid med Innovasjon Norge og deres finansieringsverktøy; et samarbeid med relevante utvalg i Norsk kulturråd m.m.

Mye tyder på at det er fornuftig å bryte ned noen av skillene mellom det arbeidet som vurderes som rent næringsfremme (les: MEN) og det arbeidet som vurderes som rent kulturfremme. Med det menes ikke at alt utenlandsrettet kulturfremme skal ha inntjening som primært mål, men det er så vidt mange sammenhenger mellom aktører, virkemidler, ordninger, kontakter, nettverk m.m., at i mange sammenhenger vil en streng deling mellom disse to områdene ikke være fornuftig. *Samtidig* gjelder også et av hovedpoengene i denne evalueringen også her: at det alltid bør være en sammenheng mellom formål, aktuell infrastruktur og bruk av virkemidler. Det vil si at man bør være tydelig på hvilket primære formål man har med eksport av et stykke kultur; ha god kjennskap til bransje, infrastruktur og rasjonalitet på det området man skal være en del av; samt tilpasse innsats og virkemiddel etter disse. I tillegg ser det ut til å være et forbedringspotensial i forhold til en systematisk informasjonsutveksling, for eksempel der Kulturrådet, Fond for utøvende kunstnere eller andre gir støtte til et marked eller en arena som MEN allerede har erfaring med og kunnskap om.

Basert på dette kapittelets relativt kortfattede gjennomgangen – er det mulig å si noe om behovet for UD's økonomiske og øvrige engasjement i forhold til Music Export Norway? Fra MENs perspektiv er, som vi så, UD's faglige og formelle engasjement viktigere enn deres økonomiske bidrag, selv om frafall av midlene nødvendigvis ville redusere prosjektarbeidet. Beløpet er imidlertid av en slik størrelse at det ikke utgjør et økonomisk være eller ikke-være for MEN. Det utgjør under 10 % av MENs samlede inntekter. Sett fra en rent økonomisk synsvinkel er nødvendigvis Kulturdepartementets støtte, som er over seks ganger så stor, langt viktigere for MEN. Samtidig finnes det flere gode grunner til å videreføre støtten fra UD. For det første ligger det en del et utenriks- og kulturpolitisk nyttepotensial for UD i kontakten med MEN. Det gjelder i særlig grad forholdet mellom MEN og utenriksstasjonene. Som nevnt har ambassadene i London og Berlin, og da særlig i London, et fruktbart samarbeid med MENs lokale kontor. Ut fra denne begrunnelsen er det viktig med en tilknytning til utenriksfeltet.

For det andre er det også slik at det også kommer en andel økonomisk støtte fra ulike utenriksstasjoner i forbindelse med konkrete arrangement. I 2010 var denne støtten på over en halv million kroner. Det gjør at en formalisert kontakt, i form av en økonomisk støttespiller i UD, virker fornuftig.

Et fortsatt økonomisk og faglig engasjement fra UD forutsetter:

- en (fortsatt) god dialog
- en klargjøring av UD's ambisjoner og formål i forhold til sitt økonomiske engasjement
- en revidering/klargjøring av de punktene som UD legger inn som føringer for sitt tilskudd ("norsk produksjonsbase", "prosjektmidler" m.m.)
- en interesse fra UD i å følge opp egne målsettinger
- en tettere dialog mellom de ulike aktørene i eksportfeltet: både UD og KUD, MIC og MEN, og også øvrige støtteordninger og -organer: Norsk kulturråd, Fond for utøvende kunstnere m.fl.
- å utnytte et potensial for tilkobling til annen type eksport og/eller annen type utenlandsrettet kulturarbeid

I forhold til mandatet for gjennomgangen av UD's finansiering av MEN, kan vi oppsummere de følgende punktene:

- UDs midler ser ut til å benyttes innenfor de opptrukne rammene. Samtidig inngår UDs finansiering i en helhetlig prosjektfinansiering, der disse midlene er en mindre del av en større helhet, og der det ikke skiller mellom pengenes opphav. Det gjør nødvendigvis at det ikke er relevant å spørre etter hvilke penger om finansierer hvilke tiltak.
- Det er uklart hvorvidt UDs kriterium om produksjonsbase i Norge er oppfylt i alle sammenhenger. Det er imidlertid også uklart hvorvidt dette er et kriterium som kan fungere godt for denne virksomheten. Det må i tilfelle tydeliggjøres.
- Erfaringene med MENs virksomhet er for mange aktørers del svært god. Dette gjelder for eksempel utenriksstasjoner, plateselskap og enkeltartister. Samtidig er det også enkelte som retter kritikk mot MENs virksomhet. Dette gjelder primært to områder: problemer i forhold til å dekke hele bredden av musikalske genre; at MEN kunne vært enda mer fokusert på næring; behov for samarbeid med flere aktører (for eksempel MIC).
- Det er et behov for et fortsatt økonomisk engasjement fra UD, men dette behovet er i større grad motivert i et behov for en utenrikskulturell forankring enn i et rent økonomisk behov
- Utenriksstasjoner trekkes inn i konkrete prosjekter, men det er stor variasjon i forhold til omfanget av engasjement. Enkelte stasjoner, som for eksempel London, har et omfattende samarbeid med MEN.

10. Konkluderende perspektiver

Dette kapittelet samler de sentrale perspektivene i evalueringen. De munner i sin tur ut i et sett med konkrete anbefalinger og råd til videre arbeid med den delegerte støtten. Dette er i tråd med evalueringens mandat, som ber evaluator om å: ”komme med anbefalinger for bedring av informasjonsflyt og samarbeid mellom forvalterorganisasjonene, og det øvrige norske kulturmiljø, ved innkommende besøk” og å ”vurdere evt. mekanismer og tiltak som bør i verksettes for å oppnå bedre uttelling i forhold til kunstneriske målsettinger og utenrikspolitiske mål”.

Vi har strukturert kapittelet slik:

Vi innleder med noen generelle, konkluderende betraktninger rundt kunst- og kulturfeltet som kontekst for støtteordningen og støtten til Music Export Norway (MEN). Disse betraktningene anses som viktige fordi de utgjør ordningens kultur-, nærings- og utenrikspolitiske kontekst. Reisesøtøtteordningen kan, etter vårt syn, ikke ses og vurderes isolert fra denne konteksten.

Videre følger våre konklusjoner og delkonklusjoner rundt reisesøtøtteordningen og støtten til MEN spesifikt. Dette kapitlet er delt i tre hoveddeler: mål, arbeid og resultater. Innenfor hvert av disse områdene trekker vi ut perspektiver vi ser som særlig viktige.

Avslutningsvis følger våre konkrete råd til UD for videre arbeid med og forvaltning av reisesøtøtteordningen.

10.1 Ordningens forutsetninger

Norsk utenrikkulturell virksomhet - ansvar og eierforhold

Ansvar for norsk utenrikkulturell virksomhet er i dag delt mellom UD og Kulturdepartementet (KUD). Dette har både historiske og faglige begrunnelser, bla. knyttet til UD's oppdrag med å arbeide for Norges interesser internasjonalt, også de kulturelle, UD's nettverk av utenriksstasjoner osv. Som vi diskuterer flere ganger tidligere i rapporten, er det imidlertid flere potensielt problematiske sider ved denne delingen. Ansvars- og arbeidsfordelingen mellom de ulike departementene er avhengig av en klargjøring. Videre etterlyses enkeltdepartementers innsats på ulike områder. UD er for eksempel ikke involvert i KUDs, NHDs og KRDs handlingsplan for kultur og næring, på tross av at eksport står sentralt i planen. Flere aktører ser også gjerne at NHD blir et mer aktivt departement i forhold til eksport og utenlandsfremme av kultur.

Det har, så vidt vi har registrert, ikke vært noen omfattende kritikk mot dagens ansvarsfordeling mellom UD og KUD, og heller ikke mot en praksis med instrumentelle målsetninger for arbeid med kultur i utlandet. Vi finner det likevel nødvendig å påpeke noen problematiske sider ved dagens praksis. Empirisk er dette hovedsakelig forankret i data fra informanter knyttet til organisasjoner og bransjeledd på kulturfeltet. Få av støttmottagerne har sterke meninger om dette. Etter vår oppfatning finnes det flere gode argumenter både for og imot at KUD i større grad skal ta et eneansvar for norsk kultur også utenfor Norge. De har allerede et slikt ansvar i dag, både formelt og i praksis, og de er ansvarlig fagdepartement for sektoren, med en betydelig faglig kompetanse i departement og embetsverk. Likeledes finnes det argumenter for og imot at UD bør dele dette ansvaret. Særlig peker mange på UD's omfattende nettverk av utenriksstasjoner, med innsikt både i

landet og kulturen de er plassert i. De har dessuten godt utviklede nettverk som kan komme norske kunstnere og kulturarbeidere til gode. På den annen side er det ikke noe i veien for, gitt at det gis økonomiske midler til det, at de samme utenriksstasjonene (eller et utvalg av dem i, for kunstfeltet, særlig viktige land) kunne ha medarbeidere direkte knyttet til KUD. En slik modell praktiseres i dag for norske (generelle) næringsinteresser ved at NHD ved Innovasjon Norge (tidl. eksport- og turistrådet) opererer via en rekke norske ambassader og konsulat.

På samme måte er det delte meninger om hvorvidt det er et problem at norsk kultur i utlandet blir forvaltet av et departement som har et tydelig instrumentelt mål for virksomheten - satsingen på kultur skal bidra til et positivt bilde av Norge internasjonalt. Det påpekes at flere (de fleste) departement har slike instrumentelle målsetninger knyttet til kunst og kultur, for eksempel for å bidra til helseeffekter, som regionalt virkemiddel osv., uten at departementet av den grunn har noe ansvar for sektoren. UD er likevel i en særstilling pga. sitt generelle ansvar for norsk virksomhet og norske borgeres interesse i utlandet.

Evalueringen av UDs reisestøtteordning og støtte til MEN viser, i tillegg til kulturfeltets vurdering av selve reisestøtten og MEN-støtten, at det er behov for en gjennomgripende debatt rundt hvordan norsk kulturell virksomhet i utlandet organiseres, også på departements og direktoratnivå. Ikke minst aktualiseres dette av at norsk kunst- og kulturliv i stadig økende grad internasjonaleseres og at markedet for kunst og kultur globaliseres og digitaliseres. Vi vurderer det derfor til å være gode argumenter for å utrede ansvarsforholdet for norsk utenrikskulturell virksomhet mer helhetlig enn det vi har hatt mandat og rammer til i dette prosjektet.

Kulturproduksjon mellom ytterpunkter

UDs reisestøtteordning og støtte til MEN står mellom to, delvis motstridende, behov: Behovet for relevans og legitimitet på de enkelte kunstområdene som omfattes av ordningen (på tvers av fag-, organisasjons- og sjangergrenser) og behovet for en (kostnads)effektiv/ubyråkratisk, demokratisk og transparent ordning. Aktørene støtten er til for, har sine ønsker og behov og UD har sine økonomiske og politiske rammer. Støtteordninger, og her er UD's delegerte reisestøtte ikke noe unntak, vil ofte formes i dialog mellom de to partenes behov gjennom ulike former for politiske, administrative eller sosiale forhandlinger. Forskningsbaserte evalueringer vil også inngå som en del av denne dynamikken, noe som skjerper kravet til slike bidrag - også det som leses her. I og med at reisestøtteordningene er innrettet mot nesten hele kunstfeltet, vil det, med tanke på dette feltets kompleksitet og omfang, være komplisert å praktisere en "likebehandling" eller ensrettet utøving av støtteforvaltningen. Som vi har diskutert i tidligere kapitler, preges feltet av stor bredde og mange individuelle behov, noe som kommer til uttrykk for eksempel i ulike forskingsmiljø sine forsøk på å dele inn og strukturere feltet (Hansen m. fl. 2010, Haraldsen 2004). Disse behovene er nært knyttet til en rekke delvis sammenvevde og interagerende dimensjoner.

All kunstproduksjon plasserer seg i forhold til noen gitte ytterpunkt: bl.a. kommersiell – ikke-kommersiell; institusjonalisert – ikke-institusjonalisert; skapende – utøvende og produktbasert – ikke produktbasert. Det som gjør bildet komplekst er at kunstprodusenter opererer med svært ulik tilnærming til sin kunstproduksjon. Dette gjelder både på tvers av sjangre, innenfor de enkelte sjangre og faktisk også innenfor enkelte verk eller for den enkelte kunstner: Det er en overvekt av ikke-kommersielt orientert kunstproduksjon på dansefeltet, men bildet er ikke entydig; De fleste scenekunstnerne i ordningen er frie kunstnere, men de opererer ofte i samhandling med institusjonene på feltet; Arkitekter står bak bygg som ikke kan flyttes fysisk, men som likevel kan eksporteres som visuelle verk; Et musikalsk verk kan på samme tid være en komposisjon (skapende kunst), en lydfil som strømmes (produkt) og en konsert (utøvende kunst); Design og designprodukt er ofte

tett på tradisjonelle industriprodukt, med høy kommersialiseringsgrad, men kan også tangere det skulpturelle; Kunsthåndverk og visuell kunst kan i noen tilfeller representeres av et velrenommert galleri, i andre tilfeller av kunstneren selv; Noen kunstnere ønsker utelukkende å nå ut til nye marked, andre ønsker å utveksle ideer og få ny inspirasjon gjennom å hente inn utenlandsk kunst til Norge. Det er denne kompleksiteten en vellykket reisestøtteordning og støtte til MEN klarer å favne, understøtte og forstå.

Flere av informantene vi har møtt har uttrykt bekymring for at rigide fortolkninger av regelverk for ordningen kan komme i konflikt med eget behov for fleksibilitet. UD på sin side har klare føringer for sin virksomhet på kulturfeltet, nedfelt i en rekke policy-dokumenter, som de er forpliktet til å følge opp.

Andre informanter har uttrykt bekymring for at individuelle behov knyttet til egen organisasjon, sjanger eller aktører kan stå i fare dersom UD i for stor grad vektlegger behovet for å ”strømlineforme” eller rasjonalisere ordningen, eller aktivt gå inn for samarbeid på tvers av dagens forvalternivå. Samtidig vet vi at kunst- og kulturfeltet endrer seg over tid, i det siste nettopp i retning av sjangeroverskridende kunstproduksjon og integrasjon og konvergens innen institusjoner og bransjeledd (f.eks. Mangset og Berge 2011). Dette taler for en videre dialog både på tvers av sjangergrenser, mellom UD og resten av kunst- og kulturfeltet og mellom forvalterorganisasjonene og det øvrige kunstfeltet.

Et viktig spørsmål i videreføringen av reisestøtteordningen vil dermed være hvordan man kan bevare hensynet til bredde og særbehov på de feltene ordningen dekker, samtidig som man fra UD side er innenfor de grensene som definerer deres befatning med kultur og beholder oversikt, transparens og sikrer en balanse i fordelingen av midler. På bakgrunn av de ulike hensyn man må ta, anbefaler Telemarksforskning så langt som mulig, og kanskje i større grad enn i dag, å opprettholde individuelt tilpassede avtaler med hver enkelt forvalterorganisasjon og videre åpne for å se på hvert enkelt delfelts spesielle behov separat. Man bør her ha øye for at det også innen hver enkelt retning eller delfelt kan være særlige behov som må ivaretas. Slike behov kan for eksempel knyttes til at samarbeidsprosjekt mellom frie grupper og institusjoner på scenekunstfeltet i større grad gis mulighet til å søke om reisestøtte. Man bør også vurdere å åpne for at kunstnere med innpass i viktige kommersielle gallerier kan søke om støtte. Videre vil det på feltet for visuell kunst trolig gi god effekt dersom man åpnet noe for å kunne gi støtte til produksjon av verk, der dette er en integrert del av det internasjonale arbeidet.

10.2 Mål, arbeid og resultater

Det virker fornuftig og hensiktsmessig å operere med flere mål på det utenrikskulturelle området. Som vi har beskrevet tidligere, dreier det seg her om både kulturpolitiske, omdømme- eller utenrikspolitiske og i praksis også næringspolitiske mål. Samtidig finnes det noen interessante problemstillinger som krever drøfting. Det dreier seg særlig om forholdet og balansen mellom de ulike målene eller, som tittelen på denne evalueringen er ment å antyde, mellom katedral, paviljong og børs.

Balansen mellom kultur- og utenrikspolitiske målsetninger synes nokså velfungerende, med noen unntak. Næringspolitiske målsetninger virker imidlertid noe underkommunisert, noe særlig mange av respondentene i surveyen knyttet til musikk og design og arkitekturfeltet peker på. Det samme gjør Norsk Form. Mye tyder på at selv om UD ikke eksplisitt er gitt den departementale oppgaven som fødselshjelper for norsk kulturell næringsvirksomhet i utlandet, så fungerer virksomheten slik

i praksis. Selv UD's egne medarbeidere har vansker med å skille ut næringsaspektet som mindre relevant for deres eget virke enn det utelukkende kultur- og omdømmepolitiske. Kultur og næring, ikke minst eksportdelen av dette, er blitt en stadig viktigere del både av en ekspanderende kultur- og en inkluderende næringsdiskurs i senere tid (Hesmondhalgh 2002, Mangset og Røyseng 2009). Det kan derfor virke underlig at næringsaspektet ikke i det hele tatt er trukket inn som en del av de oppgavene UD skal fokusere på i arbeidet med å hjelpe norske kunstnere og kulturarbeidere på arbeid utenriks.

Nå er det riktignok slik at UD's delegerte støtte til kunstfeltet nettopp er tiltenkt virksomhet med kultur- og utenrikspolitiske målsetninger, og at støtten til for eksempel MEN er et uttrykk for en parallell satsing også på næringspolitiske mål som er relatert til UD's mangfoldige virke, altså en slags sekundær effekt. Det kan imidlertid stilles spørsmål ved om denne praksisen er hensiktsmessig. Både fordi ikke alle delfeltene har slike egne "eksportkontor", og fordi det kan være svært vanskelig å skille mellom kunst- og kulturuttrykk med og uten kommersielt eller næringsmessig potensial.

På de to primære målområdene – omdømmepolitikk og kulturpolitikk – har feltarbeidet vårt avdekket en viss avstand mellom hvordan omdømmearbeid formuleres og prioriteres i eksplisitte målsetninger og formål, og hvordan det oppfattes og prioriteres av aktører som arbeider konkret med ordningene. Altså: på policynivå er det en vesentlig vekt på omdømmebygging, mens det på praksisnivå er en vesentlig vekt på arbeid med kunst og kultur som sådan, med en tiltro til at omdømmeeffekter følger med som gevinst av dette arbeidet.

Vi mener det er en reell fare for at UD's målsetninger med ordningen, som følge av en utstrakt og pragmatisk public diplomacy-tenkning, blir vage og uegnet som utgangspunkt for å fokusere ordningen. Det kan lett mangle sammenheng mellom UD-mål og reell forvaltning av ordningen, selv om forvalterorganisasjonene sier (og mener) de tar hensyn til dette. Som tidligere nevnt, ligger det også et potensielt dilemma i forholdet mellom å delegere ansvar og beholde en politisk forankring. Det er ikke problematisk i forhold til armlengdes avstand-prinsippet å gi tydelige retningslinjer for ordningen gjennom avtaleverk, møter, rapporteringskrav o.l.

I enkelte tilfeller brytes hovedformålene for kulturarbeidet mot hverandre. Dette har det vært eksempler på i musikkfeltet. Det kan gjelde 1) at en utenriksstasjon ønsker et arrangement og et samarbeid med MEN, men der næringspotensialet er lite eller ikke tilstedeværende, og 2) at en utenriksstasjon inviterer/finansierer en artist eller et arrangement som MIC har avslått søknaden fra. Slike eksempler, som ikke er mange, men som ikke desto mindre er prinsipielt interessante, viser at av og til vil ikke et omdømmeformål stemme overens med et næringsformål, og av og til heller ikke med et kulturpolitisk formål. Felles for slike eksempler er en aktiv og nokså fristilt rolle for utenriksstasjonene.

Mye kan også tyde på at det er fornuftig med en tettere sammenheng også mellom et potensielt næringspolitisk mål og de kultur- og omdømmepolitiske målene de øvrige to målene. Det er mulig å argumentere for, slik blant annet MENs Londonkontor gjør, at det ikke er noen motsetninger mellom en kommersiell tankegang og et fokus på et mangfold eller en bredde i kulturuttrykkene. Ut fra denne tankegangen vil et kommersielt fokus også ha stor kulturpolitisk og omdømmepolitisk effekt, siden et arbeid om å nå et bredt publikum også vil kunne åpne markedet for flere aktører og gjennom dette også bidra til generell omdømmebygging.

Hvordan kan man oppsummere 1) arbeidet med og 2) resultatene av de delegerte reisestøtteordningene? I det følgende presenterer vi en serie punkter som vi mener oppsummerer noen av de viktigste temaer og resultater fra denne evalueringen.

Arbeid og praksis

1. Vi vurderer at arbeidet som gjøres i ordningen, både av forvalterorganisasjonene, fagutvalg, utenriksstasjonene og UD, i all hovedsak er av god kvalitet og i tråd med ordningens intensjon og målsetninger. Dette baserer vi på en gjennomgang av erfaringer både fra støttemottagere, forvalterorganisasjoner og representanter fra UD samt supplerende vurderinger fra en lang rekke aktører knyttet til den øvrige næringskjeden på kunst- og kulturfeltet (jf. kapittel 5-8).
2. Avtaleverket mellom UD og forvalterorganisasjonene ser ut til å være relativt velfungerende. Det er ingen av informantene, verken i forvalterorganisasjonene eller Utenriksdepartementet som trekker frem svakheter ved samarbeidsavtaler eller tilskuddsbrev. I den grad disse avtalene styrer støtteordningenes innretning politisk og forvaltningsmessig, er det viktig å ta hensyn til ulike områders særbehov. Særlig i avtalen med OCA vil vi anbefale at man blir tydeligere på en praksis som sikrer regelmessig utskifting av ekspertutvalgsmedlemmer og gode rutiner for hvem som velger slike medlemmer.
3. De økonomiske rammer er relativt trange for noen av kulturområdene, særlig musikk, scenekunst og visuell kunst, sett i forhold til søkermasse og det totale beløpet det søkes om. Her vurderer vi behovet som så stort at man ville ha mye å vinne på å øke rammene betydelig. Reisetøtteordningen er i seg selv ikke særlig stor. En dobling av rammene ville for flere av områdene bidra til en vesentlig forbedret mulighet til å utnytte den posisjonen Norge har opparbeidet seg som en interessant aktør på det internasjonale markedet. En slik økning ville dessuten gi rom for scenekunstnere til å finansiere frakt av kulisser og kunstnere på feltet for visuell kunst til frakt av kunstverk. Det ville dessuten bety en åpning for bransjeleddet til å delta noe mer i prosjekt med tildeling, noe som ville kunne bety en videre verdifull profesjonalisering av dette leddet i verdikjeden. På andre av områdene, deriblant film og litteratur, ser størrelsen på støtten ut til å være godt tilpasset både et behov og ønsker fra forvalterorganisasjonene selv.
4. Forvalterorganisasjonene ser ut til å drive et godt og fleksibelt arbeid, og samarbeidet mellom organisasjonene og UD er gjennomgående godt. Her er imidlertid OCA er unntakstilfelle, hvor det er større utfordring i forhold til dialog og samarbeid. OCA må finne seg i relativt hard kritikk, både for å kommunisere for dårlig med sitt eget fagområde og kunstnerpopulasjon, og for å mangle transparens i arbeidsmåter og kvalitetsvurderinger. Vi vurderer OCA til å være i sin rett til å praktisere det kunst- og kvalitetssyn de måtte finne egnet til å nå sine gitte målsetninger. Vi anbefaler likevel UD å forsikre seg om at dette synet ikke blir sementert over tid. Både ekspertutvalg og direktørstilling bør derfor være på åremål. Det er viktig å understreke at dette er et prinsipielt standpunkt, vi har ingen grunn til å kritisere OCAs eller deres ekspertutvalgs kunstfaglige skjønn eller vurderinger.
5. I utvalgsarbeidet ser habilitetsspørsmål ut til å bli håndtert på en god måte. Vi synes imidlertid det er verdt å peke på at det behøves særlig varsomhet på to områder: 1) der utøvende kunstnere er involvert i støttetildelinger og 2) at også dette hensynet bygger opp under nødvendigheten av en viss rotering av medlemmer i fagutvalgene.
6. En armlengdes avstand mellom UD og kunstfaglig vurdering ser ut til å være godt ivaretatt. Dette er et punkt som ofte blir vurdert som svært viktig blant kunstfeltets egne aktører. Når ingen har noe særlig å bemerke til dette punktet, mener vi dagens praksis er tilfredsstillende både for UD og for kunstfeltet.

7. Når det gjelder ekspertbesøk, blir disse gjennomgående håndtert bra, men det finnes også et klart forbedringspotensial. Arbeidet er viktig og bør økes i innhold, omfang og sjangerbredde. Man bør optimalisere samsvar mellom ekspert og arrangement og brife ekspertene enda bedre før avreise (eller sikre dette på annen måte). Det er også et stort potensial i å samordne ekspertbesøk på tvers av kunstsjangere, slik at for eksempel journalister kan besøke flere arrangement på en enkelt ekspertreise. Mange journalister er dessuten generalister og interessert i flere "saker". Her bør det være rom for et samarbeid mellom de som tar i mot ekspertene og andre aktører innen for eksempel reiseliv. Dersom man lykkes med dette øker ikke bare sjansen for norgesprofilering, men man vil også kunne oppnå en snøballeffekt, der ekspertene (kanskje særlig de fra media) tar med seg stoff som vekker interesse blant kolleger og lesere/lyttere/seere, til videre arbeid og utforskning av norsk kunst og kultur.

Resultater

Som i alle evalueringer, er (kvantitative) effekter og resultater samtidig omfattet av både stor interesse og metodiske utfordringer. I denne sammenhengen er det relevant å snakke om resultater på tre områder, siden vi gjennomgående har lagt vekt på det utenrikskulturelle arbeidets tredelte målsetting. Har arbeidet og ordningene for eksempel bidratt til sentrale kulturpolitiske målsetninger om å internasjonalisere norsk kunst- og kulturliv? Dette gjelder særlig med tanke på økt kontakt, samarbeid og kunnskapsformidling mellom fagmiljøer og andre relevante grupper i inn- og utlandet? Har arbeidet ført noe nærmere sentrale utenrikspolitiske målsetninger; å bygge opp under et positivt norgesbilde internasjonalt eller å bygge opp under bildet av Norge som en interessant og nyskapende kulturnasjon? Hva så med næringspolitiske målsetninger: bidrar reisestøtten til å etablere kommersielt bærekraftig norsk kunst og kulturproduksjon på et internasjonalt marked? *Noen* konkrete svar på disse spørsmålene får man ved å vise til de konkrete resultatene av tildelingene.

1. Årlig fører disse midlene til at et stort antall formidlings- og kunstprosjekter blir realisert. For tildelingsåret 2010 var dette tallet på over 700 konserter, turneer, visninger, utstillinger, opplesninger, foredrag, presentasjoner, deltagelser m.m. Skal man tro støttemottagerne selv, ville mange av disse ikke blitt realisert uten reisestøtten.
2. Vi ser av oversiktene over tildelinger at et stort flertall av reisene som støttes går til europeiske land. Samtidig er det noen forskjeller mellom kunstfeltene. Film- og musikkområdet har den største geografiske spredningen av de syv feltene, og for disse områdene er særlig Nord- og Sør-Amerika viktige territorier i tillegg til Europa. Afrika og Oseania er svært lite representert. Dette skyldes også at mange av kulturprosjektene, særlig på det afrikanske kontinentet, får støtte over de såkalte 03-midlene.
3. Om vi vurderer resultatene av reisevirksomheten ut fra de rapportene som tilskuddsmottakerne gir (jf. nærmere gjennomgang i kapittel 5), er de gjennomgående gode. Det rapporteres om gode arrangementer, et kompetent og interessert publikum, interessante kontakter og stort sett et godt kunstnerisk utbytte. Rapporteringen av resultatene lider imidlertid noe under en svært varierende rapporteringspraksis, både i innhold og form. Man må dessuten forvente at rapporteringen er av strategisk karakter, dvs. at man må se dette i lys av et ønske om at prosjektet skal framstå som relevant og egen virksomhet i utlandet legitim. Ikke minst kan nok mange vurdere dette som klokt dersom de planlegger å søke støtte ved en senere anledning.

4. Det er vår oppfatning at brukerne ser støtten som svært verdifull og at dette, sammen med andre funn, peker i retning av en velfungerende ordning som bør videreføres.
5. Det er også forvalterorganisasjonenes bestemte oppfatning (jf. kapittel 6) at arbeidet med reisestøtte gir gode og varige resultater. Samtidig understreker de fleste at konkretisering av effekt er en utfordring også for deres interne arbeid. Også forvalterorganisasjonene er opptatt av den umiddelbare effekten som ligger i at støtteordningene bidrar til å få norske kunstnere og artister med høy kvalitet ut i verden, og antar at de øvrige ønskede effektene følger av dette primærresultatet. Vi vurderer på samme måte ordningen til å være velfungerende ut fra et forvalterorganisasjonsståsted, men anbefaler UD å be de enkelte organisasjonene å utarbeide målbare kriterier for effekt av reisestøtten på sine respektive områder. Dette bør nedfelles i avtaleverket UD har med forvalterorganisasjonene.
6. I forlengelsen av resultatproblematikken bør det utvikles et arbeid med en standardisering for hvordan et vellykket utenrikspolitisk arbeid kan dokumenteres, *uten* at man legger en for stor byråkratisk bør verken på mottagere eller forvaltere av midler. Her er det igangsatt et arbeid på noen områder, som kanskje kan sees i bedre sammenheng. Man kan eksempelvis samle erfaringer mellom de syv organisasjonene på deres forsøk på å vise effektene av sin virksomhet; man kan se på hvordan MEN rapporterer på sine resultater til Kulturdepartementet og hvordan MEN for øvrig har forsøkt å konkretisere resultater av arbeidet. Samtidig er det åpent også et behov generelt for å forbedre tallmaterialet og kulturstatistikken som eventuelt kan ligge til grunn for en bedre oversikt over det utenrikskulturelle arbeidets resultater. Her ligger imidlertid ansvaret like mye på forskings- og utredningssektoren som på departement eller kunstnerorganisasjoner. For eksempel ser vi at rettighetsforvalteren innen musikkområdet TONO i det siste har vist evne og vilje til å levere slik statistikk etter ønske fra ulike forskingsmiljø. Dette er en utvikling som er helt nødvendig, dersom man framover skal kunne dokumentere og vurdere kvaliteten av effekten støtten trolig gir.

10.3 Anbefalinger og tiltak for videre arbeid

Hvordan bør så dette arbeidet utvikles videre? Vi har samlet anbefalinger for videre arbeid med UDs reisestøtte og støtte til MEN under fem overskrifter: *skillelinjer*, *norsk kultur på et internasjonalt marked*, *koordinering*, *kontinuitet* og *kompetanse*, samt *behov for ny kunnskap*. Videre presenterer vi noen konkretiserte tiltak for forbedring av ordningene og forvaltningen av den.

10.3.1 Anbefalinger

Skillelinjer

Det er tydelig at bak et relativt homogent og harmonisk inntrykk av syv sammenlignbare støtteordninger, ligger det også sentrale skillelinjer som følger to akser: kunstuttrykk og geografi. For det første: Selv om man gjerne snakker om kunst- eller kultursektoren som en samlet sektor, med én samlende logikk og diskurs, er det nødvendigvis store forskjeller mellom genre og delfelt. Dette gjelder for eksempel de genrespesifikke måtene for distribusjon, formidling, anerkjennelse og salg. Dette gjør at det som fungerer godt på et felt kan fungere dårlig på et annet. Det kan også gjelde ulikheter i næringspotensial. Det er for eksempel langt større næringspotensial i kunst- og kultur-

uttrykk som kan mangfoldiggjøres, enn de som enten finnes i et enkelt eksemplar, eller som krever tilstedeværelse av kunstneren eller utøveren selv.

For det andre: Det er åpenbart også sentrale geografiske og/eller kulturelle forskjeller mellom de steder som norske støttemottagere sendes til; forskjeller som er mer finmaskede enn forskjellen på såkalte 02- og 03-land. Vi fikk blant annet bekreftet gjennom feltarbeidet i London og Berlin at det kulturelle profileringsarbeidet er ulikt innrettet i disse to landene, og at det *bør* være innrettet ulikt. Det er store forskjeller på et tysk og et engelsk marked; og det er store forskjeller på hvordan et omdømmearbeid fungerer i eksempelvis disse to landene.

Med andre ord er det viktig at støtteordninger av den typen som er evaluert her, formes både etter det enkelte kunstuttrykk og etter det spesifikke geografiske området det skal arbeides innenfor. Det forutsetter for eksempel en dialog med de relevante utenriksstasjonene, men det forutsetter også en kulturbransjekunnskap om de enkelte land som kanskje går utover den man kan forvente norsk ambassadepersonal kan sitte inne med.

Norsk kultur på et internasjonalt marked

Norske støtteordninger har blitt diskutert også som et potensielt problem i de tilfeller der norske kunstnere eller artister blir interessante for utenlandske aktører kun på grunn av et generøst norsk nivå på kulturstøtten. En slik diskusjon bør føres også fremover. Man bør for eksempel vurdere om det i realiteten er et problem *dersom* subsidieringen av norsk kunst og kultur skaper, i markedstermer, en kunstig etterspørsel etter norske kunstnere og uttrykk, eller, som MEN uttrykker det, at vi eksporterer penger. Norske ordninger subsidierer et marked på en potensielt problematisk måte. Vi har ingen formening om i hvor stor grad dette representerer et reelt problem, men diskusjonen bør føres. En av våre informanter sier at ”I valget mellom en jazzgruppe fra Hellas og Norge, vil festivalen få en indirekte sponning gjennom å velge en artist fra Norge”, men mener ikke at dette nødvendigvis er problematisk.

Koordinering

Mange kulturpolitiske områder har potensial for en forbedret koordinering, og det gjelder også denne evalueringens saksområde. Dette gjelder mellom organisasjonene og mellom MIC og MEN, men potensialet er kanskje størst på departementsnivå. Samordning mellom departementer er ikke et eksplisitt tema for evalueringen, men hører etter vår oppfatning med i denne sammenhengen, blant annet fordi temaet bringes på bane. På området kultur og næring er eksempelvis både Nærings- og handelsdepartementet, Kulturdepartementet og Utenriksdepartementet involvert. Innenfor fremme av norsk kultur til utlandet er det en ansvarsdeling og potensiell overlappning mellom UD og KD.

Departementalt samarbeid eller mangel på slikt, et potensielt tema på en rekke politikkområder. Her er det også relevant fordi det er en åpenbar felles grense og/eller overlapping særlig mellom Kultur- og Utenriksdepartementet. I St.meld. nr. 15 (2008-2009) Interesser, ansvar og muligheter (2009) er temaet drøftet eksplisitt:

For å utnytte kulturens utenrikspolitiske potensial maksimalt, er det nødvendig at departementene arbeider godt sammen. Strategien må være samordnet og rollefordelingen tilpasset dagens situasjon. Det er behov for å klargjøre Utenriksdepartementets og Kultur- og kirkedepartementets roller og ansvar på det utenrikskulturelle feltet. En klargjøring av ansvars- og arbeidsdeling må for det første på en naturlig måte ivareta kulturfaglige perspektiv på den ene siden, og

utenrikspolitisk begrunnede kulturtiltak på den andre; og for det andre sørge for at samspillet mellom internasjonal og nasjonal kulturutøvelse får utvikle seg fritt. Kunstnerne og kulturinstitusjonene skal kunne forholde seg til en samordnet statlig politikk for norsk kulturutveksling med utlandet, og det er avgjørende å se den nasjonale og den internasjonale kulturutøvelsen i sammenheng. De to departementene tar sikte på å utvikle et felles strategisk rammeverk for virksomheten der hvert enkelt departements roller tydelig framgår. De vil videre arbeide gjennom et felles virkemiddelapparat, der nasjonale kulturinstitusjoner, institusjoner med strategiske oppgaver innenfor det enkelte kunstuttrykk og utenriksstasjoner vil være sentrale.

En organisasjon som omfattes av denne evalueringen, MEN, er også samfinansiert av de to departementene. Derfor ser vi det som et poeng å påpeke at samarbeids- og koordineringspotensialet mellom disse to departementene ikke har blitt innfridd fullt ut. En informant i Kulturdepartementet sier på spørsmål om koordinering og samarbeid, at ”det dreier seg om samme regjering, så der gir svaret seg selv”. Fra vårt synspunkt er det fristende å respondere at svaret nettopp *ikke* gir seg selv, fordi eksemplene på manglende interdepartemental koordinering er mange på tilgrensende områder.

Kontinuitet og kompetanse

Den type ordninger som det her dreier seg om, er ordninger som er sterkt avhengige av kompetanse i mange ledd; i UD, i utenriksstasjonene, i fagutvalgene og i forvalterorganisasjonene. For å velge ut støtteverdige søkere, prioritere arbeid i de ulike landene, kjenne til sentrale formidlingsarenaer og relevante kontaktpersoner, er man avhengig av erfaring og kunnskap. Det gjør også at forvaltningen av ordningen er personavhengig, og dermed blir også kontinuiteten sårbar. Slik vi vurderer det, gjelder dette særlig kompetansen i UD og ikke minst i utenriksstasjonene. Det ligger en prinsipiell sårbarhet i kulturarbeidet i UD, siden det er avhengig av en politisk interesse fra den til enhver tid sittende politiske ledelsen i departementet. Samtidig ligger det en sårbarhet i rulleringen av personalet ved utenriksstasjonene. I vårt materiale fremkom det flere anekdotiske bevis på denne sårbarheten. Det ble for eksempel fortalt om en europeisk utenriksstasjon som i en periode var veldig aktiv i forhold til musikk og fikk mye til å skje, og som etter skifte av personale straks fokuserte langt mer på design og arkitektur. Slike utskiftninger kan være problematisk å forholde seg til for kulturarbeidere og -entreprenører med langsiktige fokus.

Behov for ny forskning og kunnskap

Avslutningsvis vil vi også peke på den utfordringen som ligger i en videre utforskning av det utenrikskulturelle feltet. Dette gjelder blant annet det arbeidet som gjøres i regi av de mange norske utenriksstasjonene. Disse stasjonene forvalter årlig et stort samlet kulturbudsjett, men vi vet lite om prioriteringer, forhold mellom nasjonale og lokale strategier, samarbeid med lokale kulturuttrykk, arbeid med kulturens næringspotensial m.m. En av våre informanter omtaler ambassadenes egne kulturbudsjetter som en *sikkerhetsventil*. En undersøkelse av hvorfor dette kulturarbeidet kan omtales som en sikkerhetsventil, men andre ord som noe man ikke får uttrykk eller utløp for på andre måter, kunne etter vår mening gi interessante perspektiver på det utenrikskulturelle arbeidet.

10.3.2 Tiltak

1. Kulturfeltet har de senere år sett en lang rekke viktige og retningsgivende utredninger av feltet. Ingen av disse har omfattet den utenrikskulturelle virksomheten som helhet. Dette er underlig, særlig sett i lys av to moment: 1) ansvarsdelingen mellom KUD og UD, som ikke uten videre gir seg selv, og 2) den økende vekt som blir lagt på kultureksport (også i økende grad som en del av det tradisjonelle næringsfeltet). Dette området bør utredes grundig, med tanke på en gjennomgang av forvaltningsmessig og politisk ansvarsfordeling.
2. Avtaleverket må for alle fagområder tydeliggjøres på punktet som angir at fagutvalget skal oppnevnes for maksimum tre år av gangen. Dette bør kontrolleres av UD, for å sikre tillit blant søkerne. I avtaleverket som gjelder, står det at fagutvalg i hovedsak skal oppnevnes av forvalterorganisasjonen i samråd med UD. Vi anbefaler at man åpner for at alternative stemmer på fagområdet kvalitetssikrer dette utvalget, eller man kunne rådføre seg med Norsk kulturråd. OCAs fagutvalg bør etter vårt syn, på prinsipielt grunnlag, ikke oppnevnes av OCAs direktør, men på samme måte som for de andre områdene.
3. Avtalene bør gjennomgås med tanke på tilpassing til faglige vilkår og infrastruktur på det enkelte kulturområde.
4. I dag er det ikke anledning for institusjoner som i det vesentligste mottar statlig driftsstøtte å søke om støtte på musikk- og scenekunstdelen av ordningen. Vi mener det bør åpnes for slike søkere og at slike søknader dermed blir gjenstand for de regulære faglige vurderinger fagutvalgene gjør. Dette for å åpne for en type fleksibilitet og dynamikk som i økende grad preger disse feltene. Man kan også åpne for at reisestøtten kan være toppfinansiering på prosjekt med grunnfinansiering fra institusjoner. I dag er det ikke anledning for å benytte reisestøtte som produksjonsstøtte. Vi mener det bør åpnes for at dette, dersom det er særskilt gode grunner til det.
5. Vi mener det bør åpnes for at reisestøtte på området for visuell kunst kan gis til prosjekt i samarbeid med kommersielle gallerier eller visningssteder. Slike vurderinger bør gjøres av fagutvalget.
6. Vi mener det må åpnes for at UD også har næringspolitiske målsetninger som del av sitt arbeid med utenrikskulturell virksomhet, og at dette videre reflekteres i avtaleverket med forvalterorganisasjonene.
7. Vi mener reisestøtteordningen for områdene scenekunst, musikk, visuell kunst, arkitektur og design og kunsthåndverk bør styrkes. Dette baserer vi på vår vurdering av at den er populær blant mottakere og forvalterorganisasjonene, vel ansett i UD, vurderes som viktig blant utenlandske institusjoner og oppdragsgivere og dessuten vurderes å gi en god (kulturpolitisk) primæreffekt og dessuten en god (omdømmemessig) sekundæreffekt. Det er vanskelig å vurdere om ordningen gir en næringspolitisk og/eller økonomisk sekundæreffekt på bakgrunn av vårt materiale, både fordi vi mangler kvantitative data og pga. et umodent sett kriterier for slik effekt. Vi mener likevel det er grunn til å anta at den økonomiske effekten av støtten vil være økende, ettersom antallet visninger og salg av norsk kunst og kultur utenlands er økende. Vi mener en dobling av rammene for støtte til de nevnte områdene kan forsvares, og slik gi en forsterket effekt.

8. Vi mener det bør settes i gang et arbeid med å etablere eksportkontor på scenekunstheltet og Design og arkitekturfeltet, etter modell av NORLA, OCA og/eller MEN. I lys av hva som skjer på musikkfeltet, der KUD nå signaliserer en sammenslåing/integrasjon av MIC Norsk musikkinformasjon og MEN, vil dette styrke og profesjonalisere de to nevnte delfeltene ytterligere. I vårt materiale, er et slikt kontor etterspurt på scenekunstheltet, i mindre grad innen design og arkitektur. Vi anbefaler derfor at tiltaket utredes på forhånd for begge felts del. Kontorene trenger ikke å ligge i Oslo, men de må ligge der fagkompetanse, -nettverk og -miljø er etablert.
9. Vi anbefaler UD å søke Stortinget om et klarere mandat og retningslinjer for sitt kulturoppdrag. Dette ville skape større trygghet blant aktørene på kunst- og kulturfeltet. Slik dette er forankret i dag, er man prisgitt den til enhver tid sittende regjeringens "godvilje" ovenfor hvilken rolle kultur skal spille i det utenrikspolitiske arbeidet.
10. Vi vurderer at ekspertbesøk ses som viktig av svært mange aktører innen et internasjonalt kunstfelt, både i Norge og utlandet. Det kan virke som om det er et forbedringspotensial både med tanke på økonomiske rammer (til selve ekspertbesøkene og til administrasjonen av dette) og den øvrige statusen dette tiltaket har. Vi anbefaler derfor at denne delen av ordningen gis høyere status (i avtaleverket) og flere øremerkede midler.

Referanser

- Berge, O. K. (2009). *Når verden snurrer, så snurrer vi med. Gjennomgang og systematisering av internasjonal virksomhet på scenekunstheltet*. TF-notat nr. 55. Bø: Telemarksforskning.
- Berkaak, O. A. "Kunstnerens beste venn" - en evaluering av Office for Contemporary Art Norway. Oslo.
- Hansen, T. B., Paoli, D. D., Brastad, B. og Furre, H. (2010). *To mål - to midler. Økt kunnskap om virkemidlene for kulturnæringene*. Kristiansand: Oxford Research.
- Haraldsen, T. (2004). *Kartlegging av kulturnæringene i Norge: økonomisk betydning, vekst og utviklingspotensial*. ØF-rapport. Hamar: Østlandsforskning.
- Hesmondhalgh, D. (2002). *The cultural industries*. London: Sage.
- Hillman-Chartrand, H. og McCaughey, C. (1989). The Arm's Length Principle and the Arts: An International Perspective. I: Cummings, M. C. og Davidson-Schuster, J. M. (red.) *Who's to Pay? for the Arts: The International Search for Models of Support*. New York City: American Council for the Arts.
- Hjelmbrekke, S. (2011). *Deling av musikk og pengar. Om platesal, konsertar og honorar*. TF-notat nr. 1/2011. Bø: Telemarksforskning.
- Hjemdahl, K. M., Hauge, E. S. og Lind, E. (2007). *Festivaler på Sørlandet. Kultur i kraftformat*. FOU-rapport. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Kobro, L. U., Berge, O. K. og Vareide, K. (2010). *Evaluering av FRAM Kultur 2004 - 2010*. TF-rapport nr. 271/2010. Bø i Telemark: Telemarksforskning.
- Langdalen, J. (2002). *Musikkliiv og musikkpolitikk: en utredning om musikkensemlene i Norge*. Rapport. Oslo: Rådet.
- Lending, M. (2000). *Oppbrudd og fornyelse. Norsk utenrikskulturell politikk 2001-2005. Aktuelle utenrikspolitiske spørsmål. Rapport 2:2000*. Oslo: Utenriksdepartementet.
- Leonard, M. (2002). *Public Diplomacy*. London: The Foreign Policy Centre.
- Mangset, P. (1997a). Cultural Divisions in International Cultural Co-operation. *International Journal of Cultural Policy*, 4 1/1997a
- Mangset, P. (1997b). *Kulturskiller i kultursamarbeid: om norsk kultursamarbeid med utlandet*. Rapport. Oslo: Norsk kulturråd.
- Mangset, P. (2004). "Mange er kalt, men få er utvalgt". *Kunstnerroller i endring*. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Mangset, P. og Røyseng, S. (2009). *Kulturelt entreprenørskap*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Mangset, P. og Berge, O. K. (2011). *Nytt nordisk kultursamarbeid. Evaluering av reformen av nordisk kultursamarbeid 2005-2009. TM-forsk rapport 285/2011*. Bø: Telemarksforskning.
- Meyer, S. og Bjørkås, S. (2004). *Risikosoner: om kunst, makt og endring*. Rapport. Oslo: Norsk kulturråd.
- Moulin, R. (1992). *L'Artiste, l'Institution et le Marché*. Paris: Flammarion.
- Proposisjon 1 S (2011-2012) *For budsjetterminen 2012 (Utenriksdepartementets fagproposisjon)*. Oslo: Stoltenberg II-regjeringen.
- Reed, E. U. (2006). "Strategisk norsk": en kulturvitenskapelig analyse av norsk offentlig diplomati, med utgangspunkt i rapportene *Oppbrudd og fornyelse & Norway's public diplomacy : a strategy*. Bergen: [E.U. Reed].
- Rimberg, K. (2006). *Delegert kultur støtte. Vurdering av UDs støtte til reiser og prosjekter for kunstnere og kulturarbeidere for øvrig*. Oslo: Utenriksdepartementet.
- Ryen, A. (2002). *Det kvalitative intervjuet. Fra vitenskapsteori til feltarbeid*. Bergen: Fagbokforlaget.

- Røyseng, S., Solhjell, D. og Mangset, P. (2004). *Kultur, politikk og forskning: festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen*. Rapport. Bø: Telemarksforsking.
- St.meld. nr. 15 (2008-2009) *Interesser, ansvar og muligheter. Hovedlinjer i norsk utenrikspolitikk*. Oslo: Utenriksdepartementet.
- St.meld. nr. 22 (2004-2005) *Kultur og næring*. Oslo: Kultur- og kirke departementet.
- St.meld. nr. 48 (2002-2003) *Kulturpolitikk fram mot 2014*. Oslo: Kultur- og kirke departementet.
- Sveen, D. (1995). *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*. Oslo: Pax.