

Geir Møller

EVALUERING AV FOND FOR LYD OG BILDE

Norsk kassetavgiftsfond

Notat nr 47
Norsk kulturråd, 2002

Norsk kulturråd 2002

Norsk kulturråd - utredning
Arbeidsnotat nr 47
ISBN 82-7081-103-3
ISSN 0806-5802

Norsk kulturråd
Grev Wedels plass 1
0151 OSLO
Telefon 22 47 83 30
Telefaks 22 33 40 42
www.kulturrad.no
kultur@kulturrad.dep.no

Opplag: 500

Notatet er tilgjengelig i pdf-format på Norsk kulturråds hjemmeside

Norsk kulturråds notatserie omfatter skrifter av kulturforsknings- og utredningsmessig interesse. Notatserien skiller seg fra rapportserien ved å være mindre forskningsmessig ambisiøse, samt at de har et mer begrenset siktemål.

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

FORORD

På oppdrag fra Fond for lyd og bilde har Telemarksforskning-Bø evaluert virksomheten i Fond for lyd og bilde. Bakgrunnen for evalueringen var et ønske fra styret om å belyse hva slags rolle fondet har spilt for norsk kunst- og kulturliv, samt hvilken rolle fondet kan spille i fremtiden. Spørsmålet om fondets fremtid har ikke minst blitt aktualisert i forbindelse med at EU i 2001 vedtok et nytt opphavsrettsdirektiv, og Kulturdepartementet, i kjølvannet av dette, har foreslått å innføre et individuelt privatkopieringsvederlag. Selv om Fond for lyd og bilde har vært et rent kulturpolitisk fond, vil en eventuell innføring av et nytt privatkopieringsvederlag ha betydning for fondets fremtid.

Ved Telemarksforskning-Bø har Geir Møller hatt hovedansvaret for utarbeidelsen av rapporten. I tillegg har Georg Arnestad fungert som Kulturrådets rådgiver for prosjektet. Evalueringen ble gjennomført høsten 2001.

I forbindelse med evalueringen har jeg gjennomført en rekke intervjuer, samtidig som mange har svart på spørreundersøkelsen blant fondets søkere. Jeg vil benytte anledningen til å takke alle informantene som har bidratt til rapporten gjennom sine synspunkter på og erfaringer med fondet. Spesielt vil jeg takke fondets sekretariat som velvillig har bidratt med data om søkerne og annen dokumentasjon om fondet.

I tillegg til de som har bidratt til å fremskaffe datagrunnlaget for rapporten, har jeg også fått mange gode råd og kommentarer underveis fra kollegaer. Spesielt vil jeg takke Georg Arnestad og Per Mangset. Øivind Danielsen takkes for nyttige kommentarer til sisteutkastet av rapporten. Til slutt vil jeg takke Sigrid Røyseng, Knut Løyland og Nils Asle Bergsgard for deres rolle som viktige diskusjonspartnere underveis. Eventuelle feil og mangler ved rapporten er imidlertid fullt og helt forfatterens ansvar.

Bø i Telemark, januar 2002

Geir Møller

INNHold

1. INNLEDNING	6
2. FONDETS BAKGRUNN OG UTVIKLING	10
Begrepsmessig avklaring	10
Typer av fonds- og vederlagsordninger	11
Bakgrunnen for Fond for lyd og bilde	14
Hva er Fond for lyd og bilde i dag?	16
Nye utfordringer for Fond for lyd og bilde	18
3. HVORDAN HAR MIDLENE FRA FONDET BLITT FORDELT?	23
Virksomheten i Fond for lyd og bilde	23
Søknader og bevilgninger	24
Hvilke bransjer eller sjangre får støtte?	28
Geografisk fordeling av støtten	32
Hva kjennetegner søkerne?	34
Oppsummering	38
4. FORVALTNINGEN AV FOND FOR LYD OG BILDE	41
Det formelle forvaltningsapparatet	41
Representasjon og interesser i styret og fagutvalgene	44
Geografisk representasjon i styret og fagutvalgene	48
Forvaltningspraksis	50
Hva mener søkerne om fondets retningslinjer og forvaltningspraksis?	57
Generelle betraktninger om ordningen	59
Oppsummering	60
5. FONDETS BETYDNING FOR KUNSTNERNE	63
Hvilken rolle spiller fondet?	63
Musikk	66
Video/film	69
Scenekunst	71
Produksjon eller markedsføring	73

Hvem har fondet størst betydning for?	74
Betydningen av ulik tildelingspraksis	76
Betydningen av andre støtteordninger	78
Oppsummering	80
6. KONKLUSJON	83
Litteratur	92
Vedlegg	
Vedlegg 1 Metode og datagrunnlag	94
Vedlegg 2 Tabeller	96
Utredninger fra Norsk kulturråd	100

1. INNLEDNING

I de præmoderne samfund havde der også været ideer om ophavsret. Således blev plagiater av en andens værk allerede i antikken betraktet som moralsk forkastelig. Denne normative forståelse byggede på en humanistisk opfattelse af, at der eksisterer et personlig bånd mellem et værk og dets skaber som ikke må krænkes.

Sitatet ovenfor er hentet fra Peder Duelund og Thomas Maagaard Dyekjærs bok ”Spillet om ophavsretten” (1996:11). Det er krenkelsen av det personlige båndet mellom kunstneren og kunstnerens skaperverk, i form av eksemplarframstilling av kunstnerens verk, som også er bakgrunnen for denne rapporten. Beskyttelsen av de rettighetene kunstnerne har til sine verker eller produksjoner, er nedfelt i åndsverkløven. Denne sier at: ”*Ophavsretten gir innen de grenser som er angitt i denne lov, enerett til å råde over åndsverket ved å fremstille eksemplarer av det og ved å gjøre det tilgjengelig for almenheten, i opprinnelig eller endret skikkelse, i oversettelse eller bearbeidelse, i annen litteratur- eller kunstart eller i annen teknikk.*” (§2)

Egentlig dreier det seg ikke om en juridisk beskyttelse mot kopiering eller plagiering i seg selv, men mer om hvordan kunstnerne får kompensasjon for denne typen handling. En slik kompensasjonsordning kom i stand da staten i 1982 innførte en avgift på uinnspilte kassetter og videobånd (kassettagiften), og i 1983 etablerte et fond med tanke på at kunstnere skulle få kompensasjon for den lovlige private kopiering av deres verker. Fra 1983 har dette fondet gått under navnet Kassettagiftsfondet. I år 2000 ble det omdøpt til Fond for lyd og bilde.

Det er Stortinget som gjennom årlige budsjettvedtak fastsetter rammene for Fond for lyd og bilde. De siste årene har bevilgningene ligget på ca. 30 mill. kroner.¹ Kassettagiften har ikke vært øremerket fondet. På begynnelsen av 1990-tallet var avgiften som staten krevde inn 85 mill. kroner, men den har de senere årene blitt

¹ Tallmaterialet i utredningen er basert på opplysninger til og med 2000. I 2001 og 2002 var fondet på henholdsvis 27,5 og 25 mill kr.

reduisert betydelig. I 1999, det siste året avgiften ble krevd inn, var den 48 mill. De midlene som bevilges til fondet over statsbudsjettet, blir ikke ”øremerket” den enkelte kunstner, i forhold til den faktiske kopiering eller eksemplarframstilling av deres verk. Midlene fordeles dels ut fra hvem som har *rett* til støtte, og dels ut fra hvem som har *behov* for støtte.

I henhold til St.prp. nr. 1 (1999–2000) skal Fond for lyd og bilde midler nyttes til å fremme produksjon og formidling av innspillinger i lyd og/eller bilde. Fondet skal støtte tiltak som stimulerer til nyskapende virksomhet. Videre heter det i fondets forskrifter at fondet både skal komme de gruppene til gode som utsettes for privatkopiering, og legge vekt på kulturpolitiske mål om å fremme ny norsk produksjon og fremførelse. Fondet kan således sies å være en hybrid mellom en vederlagsordning som skal gi en rimelig godtgjørelse til rettighetshavere for lovlig kopiering til privat bruk, og et tradisjonelt kulturpolitisk virkemiddel.

Bakgrunnen for denne rapporten var ønsket fra fondets styre om å gjennomføre en utredning om den kulturpolitiske rollen Fond for lyd og bilde har spilt opp gjennom årene. Undersøkelsen tar kun for seg det siste tiåret i fondets virke, og med særlig vekt på fondets tildelingspraksis og betydning for de gruppene som har fått støtte. Følgende tre hovedspørsmål blir belyst i rapporten:

- Hvem har mottatt støtte?
- Etter hvilke kriterier fordeles støtten?
- Hvilken betydning har støtten for de utvalgte støttemottakerne?

De to første spørsmålene angår hvordan fondet har blitt fordelt i forhold til kulturpolitiske målsettinger som kvalitet, mangfold, geografisk fordeling, samt flerkulturelle prosjekter og spesielle målgrupper som barn og unge. I tillegg til å se på den faktiske fordelingen langs noen av disse dimensjonene, ser vi også på prosessen som ligger bak fordelingen av midler fra fondet. Relevante spørsmål her er hvordan søknadsbehandlingen foregår, hva slags kriterier som vektlegges, hvordan utplukkingen av søknader foregår, samt hvordan man løser dilemmaer i fordelingen mellom ulike målgrupper eller målsettinger. Et sentralt spørsmål her er også hvordan man i praksis avveier hensynet til kulturpolitiske målsettinger mot hensynet til vederlagsretten. Det tredje spørsmålet retter i større grad fokus mot kunstnere og kulturarbeidere som søker støtte fra fondet. Spørsmålet om fondets betydning belyses først og fremst ut fra søkerens eget ståsted, men også ut fra hvilke andre støtteordninger som finnes. Et sentralt spørsmål blir dermed i hvilken grad Fond for lyd og bilde representerer et alternativ til eller overlapper andre støtteordninger.

Foruten å si noe om hva slags kulturpolitisk rolle fondet har spilt, ligger det også i mandatet å si noe om hvilken rolle fondet kan spille i fremtiden.

De problemstillingene som er skissert ovenfor, tilsier at det er nødvendig å kombinere ulike metoder og datakilder. Rapporten baserer seg både på kvalitative og kvantitative data samlet inn i forbindelse med evalueringen. I alt har det blitt gjennomført 21 intervjuer med styremedlemmer, medlemmer i fondets fagutvalg og søkere til fondet. Her er det benyttet både personlige intervjuer og telefonintervju. I tillegg er det gjennomført en egen spørreundersøkelse overfor et utvalg på 338 enkeltpersoner, institusjoner og bedrifter som søkte støtte fra fondet i 2000 og 2001. Vi har også benyttet Fond for lyd og bildes egen statistikkdatabase over søkerne til fondet. I tillegg innbefatter datagrunnlaget også andre skriftlige kilder, bl.a. årsmeldinger, styringsdokumenter og styremøtoreferater. En mer detaljert beskrivelse av metode og datagrunnlag finnes i vedlegget.

I kapittel 2 belyses bakgrunnen for opprettelsen av fondet, mål og retningslinjer, samt utfordringer fondet står overfor i dag. Formålet er å sette fondets mål og retningslinjer inn i et større perspektiv, både i et historisk perspektiv og i relasjon til andre typer vederlagsordninger og kulturpolitiske støtteordninger. Samtidig belyses noen av de utfordringene fondet står overfor i dag, i kjølvannet av større teknologiske endringer, utfordringer som samtidig berører noe av begrunnelsen for fondets legitimitet og eksistens.

I kapittel 3 undersøker vi hvem som søker støtte og hvem som får støtte fra fondet. Bl.a. ser vi på forholdet mellom fondets størrelse og søknadsmassen, og på hvordan fondet fordeles mellom ulike grupper av søkere.

I kapittel 4 ser vi på hvordan fondet forvaltes. Her belyses bl.a. hvordan forvaltningen har håndtert fordelingsproblematikken mellom ulike grupper vederlagsberettigede på den ene siden og kulturpolitiske målsettinger på den andre, samt hvordan fondet har håndtert de ulike kulturpolitiske målsettingene som kvalitet, mangfold og geografisk spredning.

I kapittel 5 belyses fondets betydning for ulike søkere. En sentral problemstilling her er hva slags rolle fondet spiller for de ulike gruppene som søker og får støtte fra fondet. Vi forsøker også å belyse hva det betyr å få avslag på en søknad. Betyr det at prosjektet ikke realiseres, eller finnes det andre muligheter? Er det slik at Fond for lyd og bilde er det eneste alternativet for grupper av kunstnere og kulturarbeidere, eller er det kun et supplement til andre og viktigere støtteordninger?

I avslutningskapittelet (kapittel 6) berører vi også spørsmålet om fondets fremtid, sett i lys av de erfaringene man har hatt med fondet til nå og det arbeidet som pågår med å innføre en ny individuell vederlagsordning.

2. FONDETS BAKGRUNN OG UTVIKLING

Men hva er egentlig Fond for lyd og bilde? Hvilke mål og intensjoner har man med fondet? Hvordan har fondet utviklet seg i løpet av de årene det har virket? For å besvare disse spørsmålene har vi i dette kapittelet forsøkt å belyse hvordan fondet fremstår i dag, sett i forhold til opprettelsen av, utviklingen av og fremtiden for fondet. Dette innebærer at vi også ser på Fond for lyd og bilde i lys av andre typer fond og støtteordninger, samt i forhold til det lov- og regelverk som begrunnet fondets opprettelse.

Begrepsmessig avklaring

De fleste fonds- og avgiftsordninger har idémessig bakgrunn i åndsverkloven, en lov som gir forfattere, komponister, kunstnere og andre skapende opphavsmenn enerett til å bestemme over bruken av deres verker. Det er med utgangspunkt i denne retten at de nevnte grupper også kan kreve vederlag for bruk av deres verker. Et annet grunnlag for kompensasjon er unntaksbestemmelsene i åndsverkloven. Disse unntaksbestemmelsene har til hensikt å sikre allmennhetens tilgang til informasjon og kulturelle goder. Bruk som faller inn under disse unntaksbestemmelsene, gir dermed ikke grunnlag for vederlag. Kompensasjon for denne type bruk har et annet juridisk eller kulturpolitisk grunnlag, i form av særlover som lov om innkreving av kassettagift. Vi har med andre ord:

1. vederlagsordninger med grunnlag i åndsverkloven, og
2. fondsordninger med grunnlag i unntakene i åndsverkloven og i særlover som gir rett til kompensasjon.

I begge tilfeller er det snakk om kulturpolitiske virkemidler som har til hensikt å sikre frembringelsen av kunst og kultur, ved å gi opphavsmenn og utøvere økonomisk kompensasjon for anvendelse av deres verker. Men mens vederlagsordningene er basert på individuelle rettigheter og i prinsippet en individuell fordeling av

vederlag (etter faktisk bruk av kunstnerens verk), ligger det ingen slike individuelle rettigheter til grunn for særlovsordningene, og fordelingen av avgiften er derfor også kollektiv². Når vi her skiller mellom individuelle og kollektive ordninger, skyldes det først og fremst måten kulturlivets forvaltningsorganisasjoner eller fondsstyrer fordeler vederlag og avgifter til rettighetshavere og kunstnere på. Skillet mellom de to typene ordninger er imidlertid ikke klart, noe som har bakgrunn i praktiske forvaltningsmessige hensyn, avgiftenes begrunnelse og ønsket om politisk styring.

En individuell ordning innebærer at forvaltningsorganisasjonene fordeler vederlag til opphavsmenn og andre rettighetshavere etter en direkte avregning for bruk av deres verker. Problemet er imidlertid at det kan være kostbart og praktisk vanskelig å forvalte en ordning med individuelle vederlag. For det første krever det store administrative ressurser. For det andre er det i mange tilfeller vanskelig å avdekke faktisk bruk av verkene og beregne størrelsen på vederlaget den enkelte har rett på. For det tredje er det mange rettighetshavere som har krav på vederlag av en ubetydelig størrelse. Disse praktiske problemene er også en årsak til at deler av vederlag som tilfaller kunstnernes rettighetsorganisasjoner, ofte fordeles kollektivt.

De kollektive ordningene er på sin side langt på vei begrunnet ut fra kulturpolitiske hensyn. Her er det ikke primært de praktiske hensyn som tilsier at innkrevd avgift fordeles kollektivt, men hensynet til kulturpolitiske målsettinger som kvalitet, nyskaping, geografisk spredning, barn og unge etc. Men selv om det ligger en kulturpolitisk begrunnelse til grunn for de kollektive ordningene, kan samtidig vederlagstanken inngå som ett av flere kriterier ved fordeling av midler fra fondet. Et eksempel på dette er Fond for lyd og bilde.

Typer av fonds- og vederlagsordninger

Som antydnet ovenfor, har vi i Norge flere typer fonds- og vederlagsordninger. Mie Berg Simonsen (1999:67) skiller mellom 1) opphavsrettslig baserte vederlagsordninger, 2) vederlagsordninger og fond utenfor opphavsretten og 3) andre fond. De *opphavsrettslig* baserte vederlagsordningene omfatter kopieringsvederlaget (KOPINOR), vederlag for videresending via kringkasting/kabel/video/satellitt (NORWACO), vederlag for fremføring og lydfesting av musikk og tekst til musikk (TONO), vederlag for bruk av lydopptak i kringkasting (GRAMO), vederlag for bruk av billedverk (BONO) og vederlag for fremstilling av lydbøker. Felles for dem er at

² Med kollektiv menes her at avgiftsmidlene ikke fordeles i forhold til den faktiske bruken av kunstnernes prestasjoner, men etter søknad og visse søknadskriterier.

de er hjemlet i åndsverkloven og at vederlag innkreves gjennom avtaler mellom bruker og rettighetshavernes forvaltningsorganisasjoner (angitt i parentes over). Vederlag fordeles fra forvaltningsorganisasjonene til individuelle rettighetshavere (TONO) eller kollektivt til rettighetshaverorganisasjonene. Rettighetshaverorganisasjonene fordeler deretter vederlagene enten individuelt til sine medlemmer eller via egne fondsordninger.³

Vederlagsordninger og fond utenfor opphavsretten – som er hjemlet i *særlover* eller avtaler mellom staten og rettighetsorganisasjonene – omfatter bibliotekvederlaget, visningsvederlaget, Bildende Kunstners Hjelpefond, Fond for utøvende kunstnere, Det norske komponistfond og kortfilmvederlaget.⁴ Ifølge Simonsen (1999:75) tar disse ordningene sikte på å gi økonomisk kompensasjon for den ”frie bruk” og omsetning av kunstners verk som åndsverkloven gir mulighet til, bl.a. privat kopiering av lyd og bilde. Ordningene finansieres ikke med vederlag, men over statsbudsjettet eller ved særavgifter, ut fra kulturpolitiske rimelighetsbetraktninger. Bibliotekvederlaget bevilges over statsbudsjettet og fordeles til ulike fond, bl.a. Tekstforfatterfondet og Komponistenes vederlagsfond. Bildende Kunstners Hjelpefond, Fond for utøvende kunstnere og Det norske komponistfond baserer seg på innkrevde avgifter på omsetning eller bruk av kunstneriske verker, og fordeles kollektivt etter søknad. Kortfilmvederlaget er ikke basert på en særlov som de foregående vederlags- og fondsordninger, men på en avtale mellom staten og Norsk Filmforbund. Størrelsen på vederlaget fastsettes i statsbudsjettet etter avtale mellom staten og Norsk Filmforbund.

Andre fond betegner Simonsen (1999) som *kulturpolitiske* fond, og innbefatter Fond for lyd og bilde og Norsk kulturfond. Det som ifølge Simonsen gjør Fond for lyd og bilde til et kulturpolitisk fond, er: 1) at avgiften som dannet grunnlaget for opprettelsen av fondet, ikke er øremerket fondet, 2) at det er staten som fastsetter de årlige bevilgningene til fondet, og 3) at fondet har kulturpolitiske målsettinger. Det er først og fremst de to første punktene, dvs. finansieringen, som skiller Fond for lyd og bilde fra andre fonds- og vederlagsordninger. Mens avgiften/vederlaget for ”særlovsordningene” og vederlagsordningene kreves inn fra den eller de som tar i bruk eller omsetter kunstneriske verk, har kassettavgiften, som dannet grunnlaget for opprettelsen av Fond for lyd og bilde, vært en ordinær særavgift til staten på omsetning av uinnspilte video- og lydkassetter.

³ I tillegg finansierer også forvaltningsorganisasjonen KOPINOR, sammen med det avgiftsbaserte bibliotekvederlaget, de to kollektive fondene Komponistenes vederlagsfond og Tekstforfatterfondet.

⁴ Arnestad (1991) betegner disse ordningene som ”særskilt lovheimla fondsordningar”.

Men Fond for lyd og bilde har likevel likhetstrekk med både særlovsordningene og vederlagsordningene. For det første er vederlagshensynet nedfelt i fondets fordelingskriterier. For det andre hadde finansieringen av fondet i det minste sin idémessige begrunnelse i den mulighet åndsverkloven gir til ”fri bruk” av kunstneres verker. Slik sett er kanskje betegnelsen hybrid en mer dekkende beskrivelse av fondet.⁵

På den andre siden skiller både særlovsfondene og Fond for lyd og bilde seg vesentlig fra vederlagsordningene. For det første fordeles støtten fra Fond for lyd og bilde og særlovsordningene kollektivt, i motsetning til vederlagsordningene hvor vederlagene i prinsippet fordeles individuelt. For det andre er det en viss politisk innflytelse over bruken av alle disse ordningene. Statens innflytelse varierer imidlertid fra fond til fond. For bibliotekvederlaget begrenses statens rolle til det å godkjenne vedtektene til de fond som mottar vederlagsmidler. I Fond for lyd og bilde utformer Kulturdepartementet vedtekter og utnevner styre. Statens rolle i tilknytning til vederlagsordningene begrenses imidlertid til det å tilrettelegge rammevilkårene, bl.a. ved å godkjenne forvaltningsorganisasjoner. Staten legger ikke politiske føringer på forvaltning eller bruk av vederlag.

Det er et generelt trekk ved de norske fonds- og vederlagsordningene at de har et kulturpolitisk særpreg. Ifølge Arnestad (1991) har vi i Norge tradisjonelt valgt å utvikle relativt mange kulturpolitisk baserte fondsordninger, med et kollektivt og solidarisk siktemål, fremfor individuelle vederlagsordninger. Et annet trekk ved den norske eller nordiske modellen er ordningen med kollektiv avtalelisens, i motsetning til autorretten, som har vært praktisert i store deler av Europa for øvrig. Prinsippet om kollektiv avtalelisens går i korthet ut på at når rettighetsorganisasjoner inngår avtale med brukerne om utnyttelse av verk, så gjelder avtalen også for utenforstående rettighetshavere som ikke representeres av den aktuelle rettighetsorganisasjonen. Ordningen har således som siktemål å forene individuelle hensyn med en kollektiv praksis (Duelund 1994). Fonds- og vederlagsordningene føyer seg dermed inn i en kulturpolitisk tradisjon som skiller Norge (og Norden) fra det øvrige Vest-Europa og USA (Duelund 1994, Mangset 1994). Ifølge Mangset (1995) er bakgrunnen for dette at den norske kulturpolitikken har vært mye av et etterkrigsfenomen, knyttet til fremveksten av den korporative sosialdemokratiske velferdsstaten, hvor hensynet til allmenninteressene og kulturpolitiske ordninger har vært vektlagt. Langt på vei kan vi si at opprettelsen av Fond for lyd og bilde føyer

⁵ I vedlegget til rapporten er de viktigste fonds- og vederlagsordninger presentert i en egen tabell.

seg inn i denne tradisjonen. På den ene siden var det vederlagstanken som legitimererte fondets opprettelse, men styringen av fondet skulle baseres på statlig oppnevnte representanter fra kunstnerorganisasjonene. På den andre siden la staten klare kulturpolitiske føringer på bruken av midlene.

Bakgrunnen for Fond for lyd og bilde

Bakgrunnen for etableringen av Fond for lyd og bilde, eller Kassettagiftsfondet som det da het, var den teknologiske utviklingen som hadde foregått innenfor elektronikk- og medieindustrien. Opptakskassetter, videokassetter, satellittsendinger etc. åpnet for nye muligheter for kopiering av vernede kunstverk. På begynnelsen av 1980-tallet foreslo derfor opphavsrettsutvalget å innføre en avgift på utstyr som kunne benyttes til opptak og gjengivelse av lyd og bilde. Loven ble vedtatt i 1981 og avgift innkrevd fra 1982. Det er åpenbart at vederlagstanken lå bak både opphavsrettsutvalgets og det daværende Kultur- og vitenskapsdepartementets forslag. I Ot.prp. nr. 74 (1980–81:6) har departementet følgende begrunnelse for innføring av avgiften:

Departementet vil her for det første peke på den økte utnyttelsen av åndsverk og andre beskyttede prestasjoner ved hjelp av moderne opptaksutstyr, først og fremst ved lovlig opptak til privat bruk.

Men samtidig la også departementet en kulturpolitisk begrunnelse til grunn. I den samme proposisjonen heter det videre:

Når det gjelder begrunnelsen for avgiften vil departementet videre peke på den økende rolle som flernasjonalt kulturindustri vil spille. Denne utviklingen gjør det nødvendig å satse mer for å bevare og styrke norsk kultur.

Opphavsrettsutvalget foreslo videre at avgiften burde gå til et fond som fordelte midlene til organisasjoner i kunst- og kulturlivet, som igjen skulle fordele til sine medlemmer. Dette forslaget fikk stor oppslutning i høringsrunden. Imidlertid gikk departementet mot dette av hensyn til det rådende prinsipp at særavgifter ikke skal gå inn i øremerkede fond. Begrunnelsen for dette var anbefalingene i St.meld. nr. 16 (1967–68), som konkluderte med at avgiftsmidler ikke bør øremerkes spesielle formål, av hensyn til oversikten over statens transaksjoner og muligheten for ressursallokering i statsbudsjettet.

Men samtidig understreket både departementet og kirke- og undervisningskomiteen at innkreving av avgiften forutsetter en økning av midlene på statsbudsjettet til denne typen kulturformål. Ifølge Arnestad (1991) er dette et eksempel på at tanken

om kulturpolitisk baserte fond hadde sterk oppslutning på den tiden, også blant opphavsrettsjurister. Dette fremgikk også av høringsuttalelsene til opphavsrettsutvalget, som departementet oppsummerte slik: ”*Det er enighet om at det av praktiske grunner vil være nødvendig med en kollektiv ordning.*” TONO mente at inntektene burde gå direkte til rettighetshavernes organisasjoner, etter en fast fordelingsnøkkel (Ot.prp. nr. 74 (1980–81:6)).

Den økte bevilgningen over statsbudsjettet skulle først og fremst tilgodese de grupper av opphavsmenn og utøvende kunstnere som ble skadelidende ved privat opptaksvirksomhet. Spesielt gjaldt dette for musikksektoren, men med utbredelsen av videoopptak mente man også at andre grupper kunne komme sterkere inn i bildet. Videre mente departementet at norske fonogram- og videogramprodusenter skulle tilgodeses særskilt, og da i form av støtte til kulturpolitisk viktige innspillinger som ellers ville ha vanskeligheter med å hevde seg i konkurranse med utenlandske produksjoner. Til slutt mente departementet at man med bevilgningene skulle støtte opp om bruk av levende musikk i konkurranse med opptaksmusikk (Ot.prp. nr. 74 (1980–81)).

Den første bevilgningen til fondet i 1983 var på fem mill. kr. Deretter økte den gradvis til 30 mill. kr i 1989. På 1990-tallet har bevilgningene til fondet holdt seg på omtrent 30 mill. kr. Men inntektene som kassettavgiften ga, har i hele perioden vært større enn den summen som har blitt bevilget til fondet. På begynnelsen av 1990-tallet var den innkrevde avgiften 85 mill. kr, men sank så gradvis til i overkant av 40 mill. kr frem til 1999. Dette var også det siste året avgiften ble innkrevd. Misforholdet mellom innkrevd avgift og bevilgninger til fondet har i årenes løp skapt mye misnøye blant kunstner- og opphavsrettsorganisasjoner. Mens disse gjerne har betraktet avgiften som innkrevd vederlag som skulle tilfalle fondet, har myndighetene valgt å se bort fra den direkte koblingen mellom avgiften og de årlige tildelingene til fondet.

I fondets første vedtekter, fastsatt av Kultur- og vitenskapsdepartementet 10. november 1982, heter det at formålet med fondet er ”*å gi rimelig godtgjørelse til norske rettighetshavere for den lovlige kopiering til privat bruk som skjer fra videogrammer og fonogrammer, og [...] å fremme produksjon og formidling av norske innspillinger i lyd og/eller bilde*”. Videre skulle fondet benyttes til beste for norske rettighetshavere og utøvende kunstnere, samt til støtte for produksjon og formidling av norske fonogrammer og videogrammer. Dette er langt på vei den samme ordlyden som også gjelder for fondet i dag.

I det første året av fondets virke ble det også utarbeidet noen kriterier for hvordan fondets midler skulle benyttes. Bl.a. skulle midlene komme de grupper til gode hvis verker særlig er utsatt for privat kopiering. Det første året ble også hovedfordelingen mellom utøvende kunstnere, rettighetshavere og produsenter lagt til grunn for fordelingen av midler til tre fagutvalg (fagutvalg for videogramprodusenter, fagutvalg for fonogramprodusenter og et felles fagutvalg for rettighetshavere og utøvende kunstnere). I tillegg ble en fjerde gruppe av blanda søknader forvaltet av styrets underutvalg. Problemet med denne inndelingen var at mange prosjekter gikk på tvers av grensene mellom de fagutvalgene som ble etablert. Det viste seg at likeartede søknader havnet i forskjellige fagutvalg og svært forskjellige søknader måtte behandles i samme fagutvalg. Disse erfaringene dannet grunnlaget for den utvalgsstrukturen man har i dag, med seks fagutvalg og styrets underutvalg. I praksis fordeles midlene mellom de seks fagutvalgene og styrets underutvalg etter en bestemt fordelingsnøkkel. Men fremdeles opererer fondet med en ideell likefordeling av fondsmidlene mellom rettighetshavere, produsenter og utøvende kunstnere.

Langt på vei kan vi si at fondets opprinnelse både har vært fundert på vederlagstanken og tanken om at dette skulle være et kulturpolitisk fond. Ifølge et av fondets første styremedlemmer har det imidlertid skjedd en dreining av fondets praksis i retning av å bli mer et kulturpolitisk fond. Men fremdeles har vederlagstanken en viss betydning, som ett av flere utvelgelseskriterier. I hvor stor grad den gjør seg gjeldende, varierer fra fagutvalg til fagutvalg, eller fra kunstfelt til kunstfelt.

Hva er Fond for lyd og bilde i dag?

I dagens forskrift for Fond for lyd og bilde heter det at formålet med fondet er å ”gi rimelig godtgjørelse til rettighetshavere for den lovlige kopiering til privat bruk som skjer fra videogrammer og fonogrammer, og [...] å fremme produksjon og formidling av innspillinger i lyd og/eller bilde”. Videre heter det at fondet skal nyttes:

- a) til beste for norske rettighetshavere og utøvende kunstnere som bor og hovedsakelig har sitt virke i Norge
- b) til støtte for produksjon og formidling av fonogrammer (grammofonplater og lyd-kassetter) og videogrammer (videokassetter og videoplater) innspilt i Norge fortrinnsvis med utøvende kunstner [...] og/eller produsent som hovedsakelig har sitt virke i Norge

Målgruppene for ordningen er ifølge forskriften opphavsmenn (komponister, skjønn- og faglitterære forfattere, regissører m.m.), utøvende kunstnere (musikere, vokallister, skuespillere, dansere, ensembler m.m.), produsenter (plateselskaper og video-/filmprodusenter) og andre rettighetshavere (for eksempel fotografer). I forskriften heter det videre at man kan søke støtte til produksjon av fonogram, turneer, konserter, komponering, dans, teater, tekst til musikk, manusutarbeidelse for teater/video/film, video/filmproduksjon, samt foto og multimedia. Med andre ord favner fondet et mangfold av kunst- og kulturområder.

Målgruppene er riktignok alle rettighetshavere, men både eksemplene som nevnes på de forskjellige målgruppene og de formålene det kan søkes om, antyder at virkemidlet er rettet mot langt flere enn de som strengt tatt har opphavsrettigheter. I det minste vil de ulike gruppene og formålene kunne påberope seg slike rettigheter i varierende grad.

Når vi ser på tildelingskriteriene i fondets forskrifter, kommer det tydeligere frem at dette er noe mer enn en ren vederlagsordning: Her heter det generelt at kvalitetsmessige kriterier skal legges til grunn for vedtaket, og i tillegg følgende momenter:

- Vurderingen skal være basert på kunstnerisk skjønn.
- I henhold til vederlagstanken skal midlene særlig komme de grupper til gode som er utsatt for privatkopiering.
- I henhold til kulturpolitiske mål skal støtten fremme ny norsk produksjon og fremførelse.
- Støtten skal være prosjektorientert.
- Det skal søkes oppnådd en sjangermessig spredning.
- Det bør legges vekt på en geografisk spredning.

I kriteriene spesifiseres også prosjekter som ikke får støtte fra fondet. Dette gjelder studiereiser eller andre utgifter til utdanning, innkjøp og drift av utstyr og instrumenter, driftsstøtte til institusjoner/organisasjoner/lag, tegneserier, samt følgende kunstformer: maleri, tegning, grafikk, skulptur, bygningskunst, billedvev, kunsthåndverk og kunstindustri. Det skal normalt heller ikke gis støtte til prosjekter i regi av offentlige etater eller institusjoner, til søkere med offentlig driftsstøtte og søkere med offentlig grunnfinansiering. Samme søker kan også kun støttes med ett prosjekt i én søknadsomgang, men dette gjelder ikke for produsenter og organisasjoner. Det er ellers en gjennomføringsfrist på to år. Midler til prosjekter som ikke er gjennomført innen den tid, skal tilbakeføres til fondet.

Her kommer det klart frem at fondet også er ment å ha en kulturpolitisk rolle. Forskriftene viser med andre ord at fordelingsstanken i forhold til rettigheter blandes med fordelingsstanken i forhold til andre kulturpolitiske mål og kriterier. Hvordan fondet har klart å kombinere disse to rollene, er en interessant problemstilling vi skal komme inn på senere.

Nye utfordringer for Fond for lyd og bilde

De ulike fonds- og vederlagsordninger har til hensikt å balansere hensynet til opphavsretten på den ene siden og hensynet til allmennhetens rett til informasjon og kulturelle goder på den andre. I kjølvannet av den teknologiske utviklingen har man i flere land stilt spørsmål ved hvorvidt denne balansen er forrykket i disfavør av opphavsmenn og andre rettighetshavere. Dette er også bakgrunnen for at EU har vedtatt et nytt direktiv ”om harmonisering av visse aspekter ved opphavsrett og nærstående rettigheter i informasjonssamfunnet” (opphavsrettsdirektivet).⁶ Som en hovedregel gir direktivet rettighetshavere *enerett til eksemplarfremstilling* av sine verk og arbeider. Men samtidig gir det hvert enkelt medlemsland frihet til å innskrenke denne eneretten, under forutsetning av at rettighetshavere mottar en rimelig kompensasjon.

I kjølvannet av dette har Kulturdepartementet foreslått å innføre et privatkopieringsvederlag, fremfor å innskrenke eneretten til eksemplarfremstilling.⁷ Forslaget innebærer at det innføres en ny avgift både på analoge og digitale lagringsmedier, samt at vederlaget fordeles individuelt til opphavsmenn og utøvende kunstnere og til tilvirkere av lydopptak og film. Fordelingen skal i størst mulig grad skje i henhold til den faktiske private eksemplarfremstillingen som finner sted. Men i tillegg til den individuelle fordelingen, foreslås også at 1/3 av avgiften skal fordeles kollektivt. Kulturdepartementet mener videre at den individuelle delen bør forvaltes av en felles forvaltningsorganisasjon for opphavsmenn, kunstnere og produsenter, mens den kollektive fordelingen kan skje gjennom et fond som for eksempel Fond for lyd og bilde. Vederlag skal i henhold til forslaget fastsettes av regjeringen og innkreves av produsenter og importører.

Både EUs opphavsrettsdirektiv og Kulturdepartementets forslag til innføring av privatkopieringsvederlag synes å representere en generell endring i retning av et system med mer individuelle vederlagsordninger. Tilsvarende endring har vi også

⁶ DIRECTIVE 2001/29/EC of 22 May 2001 on harmonisation of certain aspects of copyright and related rights in the information society.

⁷ Høringsutkast om lov om endring i åndsverkloven, Kulturdepartementet 2001.

sett i forhold til Fond for utøvende kunstnere. På samme måte som Fond for lyd og bilde, har Fond for utøvende kunstnere vært et kollektivt fond som ble opprettet med en kulturpolitisk begrunnelse. Men med bakgrunn i EUs utleiedirektiv (92/100/EØF) ble avgiften som tidligere finansierte Fond for utøvende kunstnere, nylig overført til GRAMO, til fordeling som en individuell vederlagsordning (Ot.prp. nr. 15 (1999–2000)). Samtidig har det åpenbart vært ønsker om å beholde den kollektive ordningen som Fond for utøvende kunstnere har representert. For å erstatte avgiften som ble overført til GRAMO, fant Kulturdepartementet en alternativ finansieringskilde til Fond for utøvende kunstnere, nemlig en avgift på ikke-opphavsrettbeskyttet musikk (i praksis amerikansk musikk). Som nevnt ovenfor foreslår Kulturdepartementet også at en del av det nye privatkopieringsvederlaget skal gå til et kollektivt fond.

De berørte partenes høringsuttalelser vitner om stor uenighet om både innføring og utforming av et nytt privatkopieringsvederlag. De som er mest positive til ordningen, er organisasjonene innen musikk- og filmbransjen. Motstanderne finner vi naturlig nok i teknologibransjen, som i størst grad blir berørt av avgiften. Men i tillegg stiller flere andre institusjoner og organisasjoner seg kritiske til forslaget.

Et omdiskutert spørsmål er avgrensningen av hva som er egnede lagringsmedier, om det kun skal omfatte uinnspilte CD-plater og DVD-plater, eller om det også skal innbefatte ulike typer elektroniske lagringsenheter på datamaskiner. En liknende problemstilling er hvorvidt det er rimelig å innkreve avgifter på all omsetning av denne type lagringsmedier. Selv om de nevnte mediene utvilsomt benyttes til kopiering av beskyttet materiale, noe som utløser vederlagsplikt, vil en slik avgift også innkreves på ikke-vederlagspliktig bruk. Bl.a. heter det fra Nærings- og handelsdepartementet at: *”En avgift på lagringsmedier slik som Kulturdepartementet her foreslår, vil etter vår vurdering slå svært uheldig ut. Den vil i stor grad ramme bruk som ikke er relatert til eksemplarfremstilling i medhold av åndsverkløven § 12.”* Nærings- og handelsdepartementet foreslår derfor at ordningen finansieres over statsbudsjettet, og ikke gjennom en avgift. Grafill (Norske grafiske designere og illustratører) bemerker også i sin uttalelse at deres medlemmer benytter seg av de nevnte lagringsmediene til egenproduksjon, uten at det foregår eksemplarfremstilling. Organisasjonen er derfor imot innføring av en avgift slik som foreslått av Kulturdepartementet. Isteden foreslår de enten en mer treffsikker avgiftsordning eller at man innfører avgiftsunntak. På samme måte uttaler Norsk filminstitutt at *”det [må] innføres regler i loven eller forskriftene som sørger for at vi som profesjonelle brukere, og som ikke omfattes av forutsetningen for lovens*

område, også i praksis unngår å bli belastet med, eller får refundert den avgiften som her foreslås”.

Av høringsuttalelsene er det også mange som er kritiske til Kulturdepartementets avgrensning av hvem som har rett på vederlag. Dette er organisasjoner som representerer grupper som ikke omfattes av loven, men som likevel mener seg berettiget til vederlag. Her finner vi grupper som billedkunstnere, forfattere, journalister, grafiske designere og billedkunstnere. Men også organisasjoner som KOPINOR og Det sakkyndige råd for åndsverker hevder at loven bør omfatte mer enn privatkopiering av musikk og film, bl.a. tekst og bilder. Disse gruppene er i utgangspunktet ikke imot den nye vederlagsordningen, men mener at de lagringsmediene det planlegges avgift på, også benyttes til privat kopiering av deres verker.

De som går inn for å etablere et privatkopieringsvederlag, er også gjennomgående positive til at en del av vederlaget bør eller kan gå til et kollektivt fond. Ifølge Kulturdepartementet begrunnes dette dels ut fra et vederlagshensyn og dels ut fra et kulturpolitisk hensyn. I departementets høringsdokument står det bl.a.: *”Departementet presiserer at også den kollektive fordelingen skal kompensere rettighetshavernes tap og at kollektiv fordeling supplerer den individuelle fordelingen.”* I dette tilfellet er den kollektive delen praktisk begrunnet, med at det vil være vanskelig å identifisere alle rettighetshaveres tap gjennom registrering av solgte fonogrammer og filmer, eller gjennom registrering av hvilke lydopptak og filmer som kringkastes. Men departementet legger også et kulturpolitisk syn til grunn: *”Et sentralt formål med en slik kollektiv fordeling av oppkrevd vederlag er å sikre nyskapende og mindre kommersiell kunstnerisk virksomhet.”* Langt på vei gjenspeiler denne todelte begrunnelsen også ulike syn blant høringsinstansene.

Fra Kulturdepartementets side foreslås det at den individuelle delen av vederlaget forvaltes av en felles forvaltningsorganisasjon for rettighetshaverne, mens den kollektive delen foreslås forvaltet enten av det samme forvaltningsorganet eller via et fond som for eksempel Fond for lyd og bilde. Av høringsuttalelsene er det mange som mener at en felles forvaltningsorganisasjon for alle rettighetshavere, bør forvalte den individuelle delen av vederlaget. Flere har her foreslått Norwaco. Det er imidlertid mer uenighet om hvem som skal ta hånd om den kollektive delen. De aller fleste organisasjonene innenfor musikk- og film-/videobransjen mener at det bør være rettighetsorganisasjonene selv som fordeler den kollektive delen til sine medlemmer etter søknad. På den andre siden finner vi Norsk skuespillerforbund, Norsk ballettforbund og Norsk kulturråd som mener at Fond for lyd og bilde bør ha

ansvar for denne delen.

Et annet spørsmål som det åpenbart er uenighet om, er hvor stor en slik kollektiv andel bør være. Departementet har foreslått at denne settes til 1/3 av vederlaget. Dette forslaget støttes av TONO, IFPI og Norsk Musikkforleggerforening, mens Norsk videogramforening mener at denne andelen er for stor. De øvrige organisasjonene innen musikk- og filmbransjen mener på sin side at andelen bør være 50 %. Dette begrunnes bl.a. med at det vil være praktisk vanskelig å fordele individuelle vederlag til mange "små" rettighetshavere. Men man skal heller ikke se bort fra at det også kan være uttrykk for et ønske om at så mye som mulig av vederlagene skal tilfalle det norske kulturlivet. Kulturrådet begrunner på sin side den kollektive andelen med utgangspunkt i den svake koblingen det er mellom kunnskapen man har om eksemplarfremstilling på den ene siden og fordelingen av vederlag på den andre siden:

På grunn av den omtrentlige sammenheng med indikatorene (mellom eksemplarfremstilling og fordeling av vederlag) vil det være mer hensiktsmessig å redusere andelen til individuell utdeling i forhold til departementets forslag, slik at halvparten går til kollektive formål på kulturpolitisk grunnlag, og halvparten til individuell fordeling.

På samme måte som opprettelsen av Fond for lyd og bilde sprang ut av en juridisk begrunnelse om retten til vederlag, er dette også tilfelle for forslaget om et nytt privatkopieringsvederlag. Fond for lyd og bilde fikk imidlertid raskt preg av å være et kulturpolitisk fond, noe som var i tråd med tidsånden på begynnelsen av 1980-tallet. Men om tidsånden på begynnelsen av 1980-tallet gikk i en kulturpolitisk retning, har dette åpenbart endret seg frem til i dag. Når Kultur- og vitenskapsdepartementet i 1980, på bakgrunn av høringsuttalelsene, oppsummerte med at "*det er enighet om at det av praktiske grunner vil være nødvendig med en kollektiv ordning*", viser dagens høringsuttalelser at disse praktiske problemene i langt større grad er nedtonet. Dette til tross for at de praktiske problemene kanskje er større i dag, enn da Fond for lyd og bilde ble opprettet.

For det første, mens de foreslåtte avgiftsbelagte CD- og DVD-plater i stor utstrekning benyttes til andre formål enn vederlagspliktig privat kopiering (bl.a. profesjonell bruk), var kassetter og videobånd stort sett egnet til kopiering av "avgiftspliktige" verk (musikk og film). For det andre er dagens CD- og DVD-plater langt mer egnet til privat kopiering av tekst og bilder, verk som ifølge Kulturdepartementets forslag ikke vil være vederlagsberettiget. Dette betyr at det med dagens forslag til

individuell vederlagsordning trolig er flere brukere av lagringsmedier som uberettiget må betale avgift, samtidig som det er flere vederlagsberettigede kunstnergrupper som ikke vil motta vederlag. Slik sett er det noe paradoksalt at man innførte en kollektiv ordning på begynnelsen av 1980-tallet og vil innføre en individuell vederlagsordning i dag. Forklaringen er åpenbart at det har skjedd en politisk holdningsendring, og at de samme argumentene derfor vektlegges på ulik måte. Opprettelsen av Fond for lyd og bilde og innføringen av et individuelt privatkopieringsvederlag dreide seg dermed ikke bare om jus, men i høy grad også om politikk og om valg av kulturpolitiske modeller (Arnestad 1991).

3. HVORDAN HAR MIDLENE FRA FONDET BLITT FORDELT?

I henhold til forskriftene for Fond for lyd og bilde skal fondet nyttes til beste for norske rettighetshavere og utøvende kunstnere, samt til produksjon og formidling av fonogrammer og videogrammer, fortrinnsvis med utøvende kunstnere og/eller produsenter. Denne målsettingen har fondet bidratt til i hovedsak gjennom å gi prosjektstøtte til et utvalg av de som har søkt støtte fra fondet. Men ut over dette har fondets styre også i årenes løp gjennomført flere mer målrettede tiltak for ulike deler av kunstlivet.

Virksomheten i Fond for lyd og bilde

Den viktigste virksomheten i fondet er behandlingen av ordinære søknader i de seks fagutvalgene. Årlig behandler disse omtrent 3000 søknader og fordeler i underkant av 30 mill. kr til omtrent 500 av søkerne. I tillegg til de midlene som fordeles til de enkelte fagutvalg, har styret en egen pott som det dels benytter til tverrfaglige prosjekter, og dels til mer målrettede tiltak. Det viktigste her er kanskje det internasjonale lanseringsstipendet. Videre har fondet gjennomført en rekke konkurranser i årenes løp. Den siste ordningen, som avløste lanseringsstipendet, er markedsførings- og gjenopptakelsesstøtten.

Lanseringsstipendet ble etablert i 1988 under tittelen ”Stipend for internasjonal solistlansering av norske musikksoletter og kammermusikere”. Det første året ble Det Norske Kammerorkester tildelt 500 000 kr. Stipendet forsvant i 1994, men ble gjenopprettet i 1995 under tittelen ”Internasjonalt lanseringsstipend for musikere/artister”. Stipendet ble sist delt ut i 1998 med 750 000 kr til folkemusikeren Annbjørg Lien. Ordningen har vært evaluert av Berkaak (2000). Han konkluderer med at fondet i svært begrenset grad har lykket med lanseringsstipendet i forhold til de forutsatte målene, som var å gi et bidrag til et internasjonalt gjennombrudd for stipendmottakere. På bakgrunn av konklusjonene i rapporten ble stipendordningen ikke videreført.

Ellers har fondet gjennomført en rekke konkurranser i årenes løp. I 1992 arrangerte fondet en konkurranse for beste *manuskript for spillefilm/TV-serie for barn og ungdom*, et tiltak som ble avsluttet i 1993. Resultatet av konkurransen var tre manuskripter klare til produksjon. Videre arrangerte fondet i 1993 en konkurranse for beste *koreografi og fremføring av danseforestilling*, i samarbeid med stiftelsen Dansens År. I 1994 ble det arrangert en konkurranse for beste *nye musikkverk for scene*. Her ble det plukket ut seks deltakere som i første omgang fikk midler til å gjøre ferdig et utviklet musikk-dramatisk verk. Av disse fikk tre støtte til produksjon og fremføring på scene. I 1996 ble det utlyst en ny konkurranse om beste dokumentarvideo/-film, og i 1998 en konkurranse om beste barnemusikk på CD. I den førstnevnte mottok fondet hele 115 søknader, hvorav tre fikk støtte til å gjennomføre produksjonen av sine prosjekter.

Den siste ordningen som er iverksatt av styret for fondet, er tilskudd til markedsføring av fonogrammer og kortfilm/dokumentarfilm, samt tilskudd til gjenopptakelse og spredning av sceneforestillinger. I retningslinjene til markedsføringsordningen heter det at formålet med ordningen er å fremme salg og spredning innenlands og utenlands av norskproduserte fonogrammer og kortfilmer/dokumentarfilmer eller andre audiovisuelle produkter. Formålet med gjenopptakelsesordningen er å fremme spredning innenlands og utenlands av ikke-institusjonelle forestillinger. Målgruppen er her kunstnere eller produsenter. Til disse formålene har styret satt av 1 mill. kr til markedsføringsstøtte og 500 000 kr til gjenopptakelse av sceneforestillinger. I år 2000 var det 39 som søkte på disse ordningene, hvorav 21 fikk innvilget støtte. I 2001 kom det inn 77 søknader, hvorav 31 mottok støtte. Det som skiller disse ordningene fra den ordinære søknadsordningen, er at det ikke opereres med noen søknadsfrist, og at søknadene behandles fortløpende.

Disse tiltakene utgjør imidlertid kun en liten del av fondets virksomhet, og målt i kroner er det den ordinære prosjektstøtten som fordeles av fagutvalgene som har betydd mest for kulturlivet i Norge. Sentrale spørsmål her er hvor mange som søker støtte fra fondet, hvem de er og hva de søker støtte til. Men kanskje et enda viktigere spørsmål er hvor mange som får støtte, hvem som får støtte og til hva.

Søknader og bevilgninger

I spørreundersøkelsen blant de som hadde søkt støtte fra Fond for lyd og bilde, fikk vi en rekke kommentarer om hvordan de oppfattet fondet på godt og vondt. En av kommentarene som gikk igjen, var at det å få støtte fra fondet ble oppfattet som et lottospill:

Fondet har fungert som et lottospill. Man får ikke vite hvorfor man får / ikke får støtte.

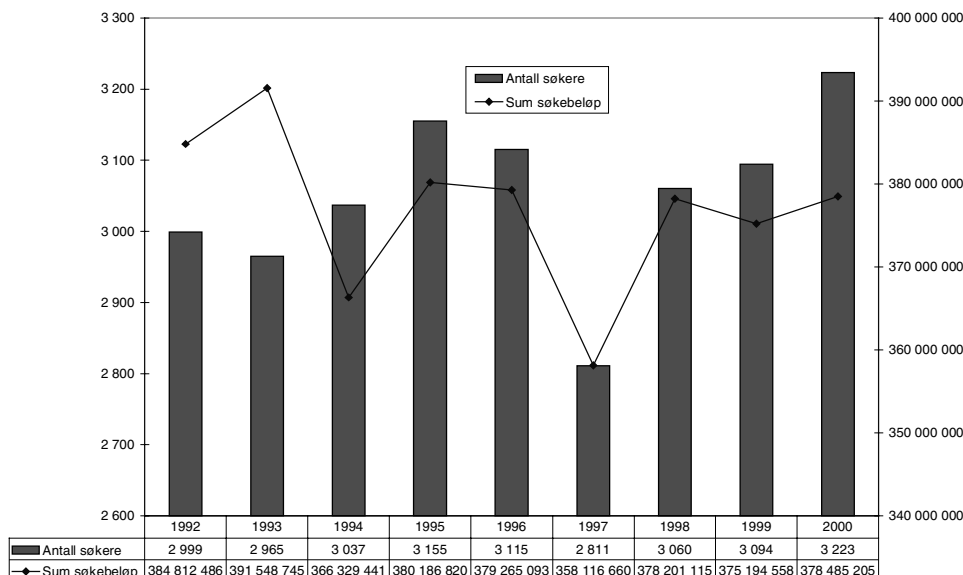
Fondet bærer preg av tombola-virksomhet (i hvert fall tilsynelatende).

Søknader til fondet blir opplevd som en rein fisketur. Gode søknader blir avslått, dårlige innvilga. Det er for oss som søkere uråd å forstå tildelingslogikken.

Har man laget en suksess, er det forferdelig vanskelig når det må ta 12 år mellom hver gang man får støtte.

En av årsakene til disse oppfatningene er trolig det faktum at relativt få av søknadene blir innvilget støtte. Årlig mottar Fond for lyd og bilde omtrent 3000 søknader med et samlet beløp på omtrent 380 mill. kr, dvs. et gjennomsnittlig beløp på 125 000 kroner per søknad. Det er imidlertid et stort gap mellom søknadene og hva som faktisk gis i støtte. Totalt har det blitt bevilget i underkant av 30 mill. kr årlig, fordelt på ca. 500 prosjekter. Dette betyr i gjennomsnitt ca. 60 000 kroner per prosjekt. Med andre ord ser vi at mens det bare er 1/6 av søknadene som mottar støtte, bevilges bare halvparten av det beløpet gjennomsnittssøkeren oppgir å ha behov for.

Figur 3.1 Antall søkere og totalt beløp det er søkt om i perioden 1992 til 2000.

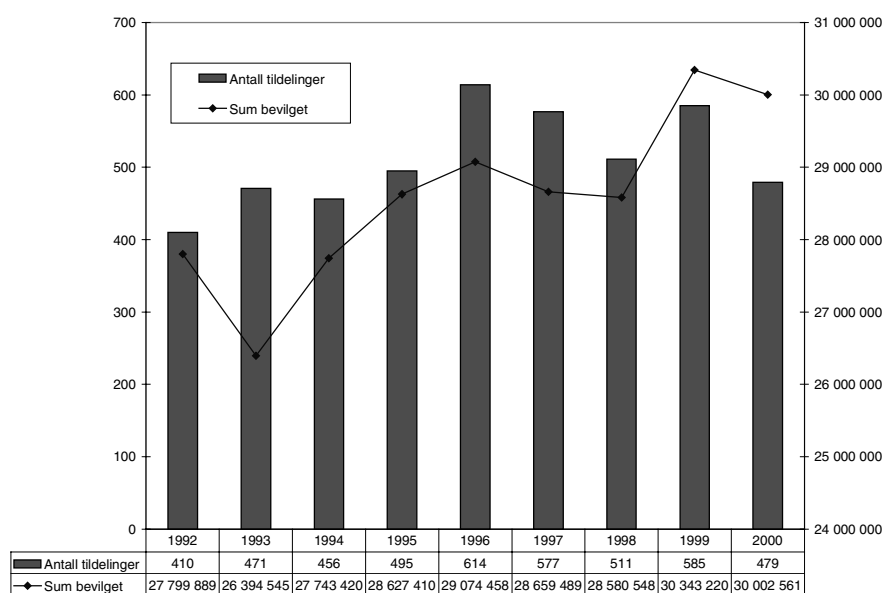


Av figur 3.1 ser vi at antall søknader varierer noe fra år til år, men totalt sett har antallet økt med 6,5 % i perioden 1992 til 2000. Den samlede søknadssummen varierer også fra år til år, men har i samme periode hatt en svak nedgang på ca. 2 %.

Når antall søknader har økt og det samlede søknadsbeløpet er redusert, skulle dette tilsi at gjennomsnittlig beløp per søknad har blitt redusert. En enkel beregning viser at det gjennomsnittlige søknadsbeløpet har blitt redusert fra 128 000 kr i 1992 til 117 000 kr i 2000, men fra 1994 til 1999 har gjennomsnittlig søknadsbeløp ligget stabilt på noe i overkant av 120 000 kr. Til tross for disse variasjonene, må vi konkludere med at spesielt søknadsbeløpet, men også antall søknader til fondet, har vært forholdsvis stabilt i perioden.

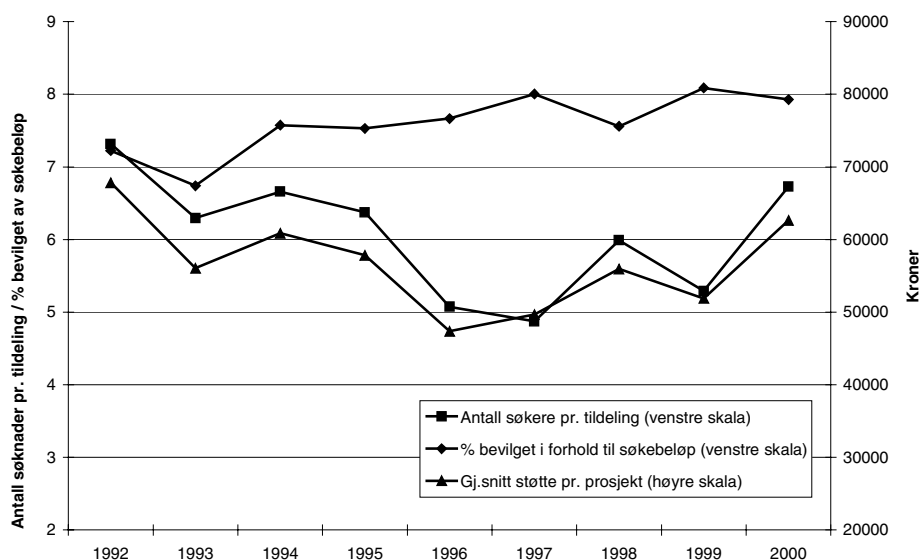
Det er ikke uvanlig at samme søker har flere søknader inne samme år eller i en og samme søknadsrunde. Mange av søkerne går også igjen år etter år, med nye prosjekter eller gamle prosjekter som har fått avslag tidligere. Det er vanskelig å gi noe eksakt tall på hvor stort omfang slikt ”gjengangeri” representerer, bl.a. fordi samme person kan søke både under eget navn og via organisasjoner eller selskap. Dersom vi tar utgangspunkt i de søkerne som er registrert med samme navn, viser beregninger basert på et utvalg av søknadene (3500 av 17 400) at 44 % av disse har søkt fondet mer enn én gang i perioden 1996–2001. Det samme utvalget viser også at det er mellom 25 % og 30 % av søkerne som har søkt mer enn én gang samme år, og mellom 15 % og 20 % som søker flere prosjekter i hver runde (varierer fra år til år og fra søknadsrunde til søknadsrunde). Bak de 17 400 søknadene i perioden 1996–2001 står det i overkant av 7000 ulike enkeltpersoner, organisasjoner og selskap, dvs. ca. 2,4 søknader per søker. Variasjonene er imidlertid store. De aller fleste har søkt kun én gang, men enkelte selskaper har også hatt opp mot 100 søknader i perioden 1996–2001.

Figur 3.2 Antall tildelinger og sum bevilget, 1992–2000



Av figur 3.2 ser vi at antall søknader som fikk støtte, steg fra ca. 400 til ca. 600 i perioden 1992 til 1996. Men frem til år 2000 har antall årlige tildelinger gått noe ned igjen, med unntak av 1999 da det var 585 som mottok støtte. Det totale tildelingsbeløpet har samtidig steget jevnt i perioden fra ca. 27 mill. kr til ca. 30 mill. Dette betyr at gjennomsnittlig støtte per prosjekt sank fra ca. 68 000 kr i 1992 til ca. 47 000 kr i 1996. Etter 1996 har det gjennomsnittlige støttebeløpet økt igjen til ca. 62 000 kr i år 2000, og 58 000 kr første søknadsrunde i år 2001.

Figur 3.3 Antall søknader per tildeling, % bevilget i forhold til søknadssummen og gjennomsnittlig støtte per prosjekt, 1992-2000.



Men har det blitt noe vanskeligere å få støtte fra Fond for lyd og bilde? Mens antall søknader og antall tildelinger steg parallelt fra 1992 til 1996, har økningen i søknadsmassen fra 1996 blitt fulgt av en nedgang i antall tildelinger. I 2000 var det derfor relativt sett færre som mottok støtte enn i perioden 1996–1999. Dette fremgår av figur 3.3, som viser at det var lettest å få støtte i perioden 1996–1999. Mens det i 1992 var ca. 1 av 7 som mottok støtte, var det i 1996 ca. 1 av 5 som mottok støtte. I 2000 var det igjen bare ca. 1 av 7 som fikk innvilget sin søknad. Av grafen som viser gjennomsnittlig støtte per prosjekt, ser vi en lignende utvikling. Mens gjennomsnittsbeløpet lå på ca. 70 000 kr på begynnelsen av 1990-tallet, sank beløpet til omtrent 50 000 kr i 1996 og 1997, men økte igjen frem til år 2000. Med andre ord kan vi si at fondet fordelte relativt mye midler til få søkere på begynnelsen av 1990-tallet, mens det i 1996 og 1997 ble fordelt relativt lite midler til mange søkere, en utvikling som ser ut til å ha blitt reversert frem til 2000.

Ser vi på grafen som viser bevilget beløp i forhold til det totale søkebeløpet, viser den en jevn økning fra ca. 7 % i begynnelsen av perioden til ca. 8 % på slutten av perioden. Siden det er mange prosjekter som går igjen år etter år, må vi anta at fondet i realiteten finansierer mer enn det disse tallene viser. Likevel er det et stort gap mellom det søkerne etterspør og det fondet kan finansiere. Dette gapet har heller ikke blitt særlig mindre i løpet av det siste tiåret. Ifølge årsmeldingene fra fondet er det også mange prosjekter som er støtteverdige, men som fondet ikke har mulighet til å finansiere.

Hvilke bransjer eller sjangre får støtte?

Siden det er en forholdsvis liten andel av søkerne som mottar støtte fra fondet, er det kanskje også naturlig at ulike grupper av kunstnere og kulturutøvere kniver om de midlene som finnes. I spørreundersøkelsen pekte da også flere på at deres sjanger burde få mer av potten:

Det er en skjev fordeling mellom lyd (musikk) og bilde (film). Musikk er forfordelt.

Musikksektoren bør håndtere en andel av totalt støttebeløp alene. Det kopieres beviselig mest av musikk.

Andelen til film/video bør økes da midlene kommer mest fra videokassetter. Musikkvideoer er reklame for plater og bør betales av plateselskap eller gå av musikkdelen.

En større del bør gå til produksjon av film og video, da inntektene kommer fra dette mediet.

Det bør være lettere å få støtte til prosjekter som kombinerer kunstneriske uttrykksformer, prestisjefaktorene for tildeling bør inkludere originalitet i konseptutviklingen.

Som sitatene illustrerer, er det først og fremst musikk- og filmbransjen som mener at de bør ha en større andel av fondet, og da med vederlagstanken som begrunnelse. Vi vil ikke her ta stilling til hvorvidt den ene påstanden er mer riktig enn den andre, men heller forsøke å belyse hvorvidt det er vanskeligere for noen grupper å få støtte enn andre.

I utgangspunktet har fondets styre fastsatt en fordelingsnøkkel mellom de ulike fagutvalgene, en fordeling som kanskje først og fremst er basert på de enkelte gruppers rettigheter, men i noen grad også behov. I den grad antall søkere og størrelsen på tildelingene ikke samsvarer med den fastsatte fordelingsnøkkelen, vil sjansen for å få støtte også variere mellom utvalgene. Hvor trangt nåløyet er for å få støtte, vil således avhenge av hvor stor potten er til det enkelte fagutvalg, antall søkere og størrelsen på de innvilgede søknadene.

Styret foreslår årvisst en ideell deling av fondet i fire deler, hvorav ca. 10 % til styrets disposisjon og ca. 30 % hver til henholdsvis opphavsrettshavere, utøvende kunstnere og produsenter. Fordelingen mellom de tre rettighetshavergruppene er imidlertid en ideell fordeling, og i praksis fordeles disse midlene mellom fondets seks fagutvalg etter følgende fordeling: 12 % til fonogram-kunstnere, 19 % til musikk, 18,5 % til fonogram-produsenter, 12,5 % til scene, 7 % til tekst og 31 % til video/film. Denne fordelingen ser ut til å ha vært fast siden første halvdel av 1990-tallet. Dette betyr at omtrent 3,2 mill. kr årlig har gått til fonogram-kunstnere, omtrent 5 mill. kr hver til fonogram-produsenter og musikk, 3,3 mill. kr til scene, 1,9 mill. kr til tekst og omtrent 8,2 mill. kr til video/film.

Hvorvidt fordelingen av fondet mellom fagutvalgene gjenspeiler søknadsbeløpene til de forskjellige fagutvalgene, har vi ikke tallgrunnlag for å si noe om. Imidlertid er det lite samsvar mellom antall søknader som kommer inn og antall søknader som innvilges i de ulike fagutvalgene (tabell 3.1).

Tabell 3.1 Andel søknader, andelen innvilgede søknader, andel av fondsmidlene og gjennomsnittlig støttebeløp fordelt på fagutvalg, 1997-2001 (N = 17407)

	Fonogr. kunstn.	Musikk	Fonogr. prod.	Scene	Tekst	Video/film	Styrets underutv.	Totalt
Andel av søknadene	26,9	19,5	13,1	13,3	8,4	15,4	3,5	100
Andel av søkerne som har mottatt støtte	10,3	32,2	18,8	18,4	23,3	6,0	38,6	18,0
Gjennomsnittlig støttebeløp	38 200	27 700	66 200	46 200	31 600	290 200	60 300	53 800
Andel av fondet	10,6	16,7	16,3	11,0	6,2	27,3	12,0	100,0

Spesielt ser vi at fagutvalgene for fonogram-kunstnere og video/film innvilger støtte til en relativt liten andel av søknadene. Men mens fagutvalg for fonogram-kunstnere gir forholdsvis små beløp, gir fagutvalg for video/film til sammenligning svært store beløp. Fagutvalg for musikk og styrets underutvalg innvilger på sin side støtte til relativt mange av søknadene. Men her ser vi at fagutvalg for musikk gir relativt små beløp, mens styrets underutvalg bevilger relativt store beløp. Disse fire fagutvalgene kan vi dermed si representerer fire ulike praksiser i forhold til hvor mange som får støtte, og hvor mye støtte som gis til hver. De tre øvrige fagutvalgene – fonogram-produsenter, scene og tekst – befinner seg mellom disse ytterpunktene (tabell 3.2).

Tabell 3.2 Fordelingspraksis i fagutvalgene, i forhold til andel som får støtte og størrelsen på støtten.

	Mange får støtte	Få får støtte
Høyt støttebeløp	Styrets underutvalg	Video/film
	Fonogr.produsenter, scene- og tekstutvalg	
Lavt støttebeløp	Musikk	Fonogr.-kunstnere

I tillegg til at andelen innvilgede søknader varierer mellom fagutvalgene, finner vi også at den har variert over tid (tabell 3.3). Bortsett fra i fagutvalg for video/film, tekst og styrets underutvalg, har andelen innvilgede søknader blitt redusert forholdsvis mye med årene. Dette sammenfaller med at størrelsen på prosjektstøtten og antall søknader har økt i perioden. Det er først og fremst i fagutvalgene for fonogram-kunstnere og musikk at nåloyet for å få støtte har blitt trangere. Nedgangen er noe mindre i utvalget for scenekunst og fonogram-produsenter, bortsett fra i 2001, da utvalget for fonogram-produsenter reduserte antall innvilgede søknader betydelig og økte størrelsen på beløpene tilsvarende.

Tabell 3.3 Andel av søknadene som har fått tildelt midler, fordelt på fagutvalg og år. I prosent (N = 17407).

	1996	1997	1998	1999	2000	2001	Totalt
Fonogram-kunstnere	11	16	10	10	8	6	10
Musikk	41	43	30	38	21	19	32
Fonogram-produsenter	21	25	18	18	18	11	19
Scene	21	24	18	17	15	14	18
Tekst	23	23	21	24	25	26	23
Video/film	6	6	5	7	6	6	6
Styrets underutvalg ⁸	20	54	32	32	44	37	34
Totalt	20	23	17	19	15	14	18

Selv om fordelingen mellom fagutvalgene har ligget fast fra år til år, varierer satsingen på ulike sjangre innenfor hver faggruppe. I tabell 3.4 har vi slått sammen midlene i fagutvalg for fonogram-produsenter og fonogram-kunstnere. Her ser vi for det første at andelen som har gått til pop/rock/blues samlet sett for perioden 1993 til 2000, har vært 44 %, mens andelen i år 2000 var 54 %. I 2000 mottok prosjekter innen pop/rock/blues og jazz nesten 70 % av midlene fra de to fagutvalgene. Ellers ser vi at klassisk musikk og country har redusert sin andel i perioden.

⁸ I 1996 inkluderer søknadene også de 115 søkerne til konkurransen for beste dokumentarfilm/-video. Tallene for 1997 innbefatter også de 8 som fikk tildelt midler fra denne konkurransen. Dersom vi ser bort fra disse, blir tallene 42 % og 48 % for henholdsvis 1996 og 1997.

I dag utgjør andelen til klassisk kun 7 % og til country kun 1 % fra disse to fagutvalgene. På samme måte har andelen til visesang blitt redusert fra i overkant av 10 % til 4 % i 2000. Støtten til folkemusikk og samtidsmusikk har derimot ligget rundt 8 % i hele perioden. Men gjennomgående mottar pop/rock/blues og jazz mest midler, og har styrket sin posisjon på bekostning av klassisk, country, visesang og tilskudd til andre formål.

Tabell 3.4 Fordeling av midler (prosentfordelt) til ulike musikksjangre innen fagutvalg for fonogram-kunstnere og fonogram-produsenter, 1993–2000.

	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	Total
Pop/rock/blues	38	42	41	44	46	44	39	54	44
Jazz	14	11	10	13	10	8	13	14	12
Klassisk	12	9	14	13	7	7	7	7	9
Samtidsmusikk	6	8	6	6	10	8	13	9	8
Country	8	7	6	4	4	2	1	1	4
Folkemusikk	8	9	8	3	7	10	9	9	8
Viser	12	8	6	10	13	12	13	4	10
Annet/opplesing/korps	1	7	9	7	5	11	4	2	6
SUM	100	100	100	100	100	100	100	100	100

Fagutvalget for musikk fordeler sine midler til komposisjoner, turneer, konserter, festivaler og seminar/kurs. Det meste av midlene går til turneer, konserter og festivaler, som totalt i perioden har mottatt henholdsvis 41 %, 24 % og 23 %. I 2000 mottok prosjekter innen disse tre kategoriene i alt 85 % av denne potten, noe som er en liten nedgang i forhold til tidligere år. Andelen til komposisjon har for hele perioden vært 8 %, mens den i 2000 var 13 %. Andelen som har gått til seminar/kurs, har vært forholdsvis liten i hele perioden (2 %).

Fagutvalget for tekst fordeler midlene mellom bokproduksjon, tekster, filmmanus og teatermanus. Den største andelen fra dette fagutvalget har gått til film- og teatermanus. For hele perioden fra 1993 til 2000 har 46 % gått til filmmanus og 28 % til teatermanus. Dette har imidlertid variert noe fra år til år. Andelen som har gått til musikktekster og bokproduksjon, har for hele perioden vært henholdsvis 15 % og 10 %, men i 2000 ble støtten til bokproduksjon redusert til en andel på bare 3 %.

Sceneutvalget har fordelt sine midler hovedsakelig til teater- og danseforestillinger, samt noe til musikkdramatiske forestillinger og festivaler. For hele perioden fra 1993 til 2000 har 44 % gått til teaterforestillinger, 38 % til danseforestillinger og 15 % til musikkdramatiske forestillinger. Det var først i 2000 at det også ble bevilget støtte til festivaler, men kun 6 % av den totale rammen.

Fagutvalget for film/video fordeler størstedelen av sin pott til fiksjonsfilm (kortfilm) og dokumentarfilm. For hele perioden har 75 % av midlene gått til denne typen film, hvorav 40 % til fiksjon og 35 % til dokumentar. I 2000 ble det imidlertid bevilget 49 % til dokumentarfilm og 27 % til fiksjonsfilm. Fagutvalget har også en pott som går til animasjon. Totalt har 16 % av bevilgningene gått til dette formålet, men i 2000 utgjorde andelen 24 %. Ellers har mindre beløp blitt bevilget til videoinstallasjoner, musikkvideo, opplysningsfilm, foto/multivisjon og andre prosjekter.

Geografisk fordeling av støtten

Gjennomgående er det relativt få av de som søker som får støtte fra Fond for lyd og bilde. Samtidig varierer også sjansen for å få støtte alt etter hvilket fagutvalg en søker. Men varierer også "sjansene" i forhold til hvor man bor i landet? Er det slik, som en av søkerne hevder, at kategorien "avslag" er overrepresentert i distriktene, og at man bør flytte til Oslo for å øke sin sjanse for å få støtte?

Etter å ha tilhørt kategorien avslag heilt frå tidleg på 90-tallet, er eg vorten noko skeptisk til fordelinga, også i høve geografi. Ved kvart avslag får ein utdelt ei liste med namn på "dei heldige". Rart er det då at desse listene har mange namn og grupper som stadig går att. Vidare ser ein også at Norge må stort sett vera plassert i Oslo. Er alt dette tilfeldig?

Som fagutdanna innen både komponist- og musikaryrket, har eg bede om å få tilsendt kriteria som "juryen" arbeider etter. Eg har enno ikkje sett eller høyrte noko frå dei som kjenner til kriteria. Kanskje bør eg flytta til Oslo, før eg gjev opp å søkja om støtte meir?

For å undersøke dette har vi analysert søknadsmassen og bevilgningene fra fondet ut fra hvor søknadene kommer fra. I perioden fra 1996 og frem til 2001 har fondet mottatt søknader fra 315 av landets 435 kommuner (72 %). I gjennomsnitt har det blitt sendt inn 55 søknader fra hver av de 315 kommunene, men variasjonene mellom kommunene er naturlig nok stor, fra én søknad i en rekke av kommunene til hele 7 906 søknader fra Oslo kommune. Det er bare søkere fra 162 kommuner som har mottatt støtte (37 %). I 42 av disse kommunene er det mottatt støtte kun én gang, mens det i én kommune, nemlig Oslo, har vært mottatt støtte hele 1 559 ganger. Dette viser at selv om det søkes fra og bevilges til kommuner i hele landet, er aktiviteten absolutt størst i Oslo-regionen. Men dette må naturligvis ses i sammenheng med innbyggertall og konsentrasjonen av kunstnere i og rundt Oslo.

Tabell 3.5 Fylkesvis fordeling av antall søknader og tildelinger, bevilget beløp og bevilgninger per arbeidstaker innen kulturell tjenesteyting og sport (1999).⁹

	Andel av innbyggere	Andel av kulturarbeidere	Andel søknader	Andel Tildelinger	Andel av bevilget beløp	Antall innvilgede søknader per 100 kulturarb.	Bevilget beløp per kulturarbeider
Akershus	10,4	7,1	9,0	7,9	8,2	13,0	7 032
Oslo	11,3	33,0	45,4	49,9	58,2	17,6	10 790
Hordaland	9,7	8,5	12,3	12,4	10,6	17,1	7 668
Sør-Trøndelag	5,9	5,7	7,7	6,8	5,3	13,7	5 614
Resten av landet	62,7	45,8	25,7	23,2	17,9	5,9	2 391
Total	100	100	100,0	100,0	100,0	11,7	6 126

Tabell 3.5 viser at en forholdsvis stor overvekt av søknadene til fondet kommer fra Oslo-regionen. En del av forklaringen er åpenbart den sterke konsentrasjonen av kunstnere og kulturarbeidere i Oslo-regionen (Mangset 1998). Mens 11 % av den samlede befolkningen bor i Oslo, er det ifølge SSBs statistikk 33 % av arbeidstakerne innen kulturell tjenesteyting og sport som er sysselsatt i Oslo (1999). Men likevel ser vi at andelen søknader fra Oslo er langt større enn både innbyggertallet og andelen kulturarbeidere skulle tilsi (45 %). En forklaring på dette kan selvfølgelig være at andelen kulturarbeidere reelt sett er større i Oslo enn det denne statistikken viser. I studien "Kunstnere i sentrum" viser Mangset (1998:65) bl.a. at andelen av kunstnere bosatt i Oslo er på 38 %.¹⁰ En annen forklaring kan være at kunstnerne og kulturarbeiderne i Oslo er langt mer aktive til å søke enn i andre deler av landet.

Selv om søknadsmassen kanskje reflekterer kunstnernes bosted, viser tallene at det likevel er en viss forfordeling til fordel for søkere fra Oslo-regionen. Mens vi så at Oslo hadde 45 % av søknadene, går ca. 50 % av antall tildelinger til Oslo, og av de samlede bevilgningene går hele 58 % til Oslo. Oslo er med andre ord ikke bare overrepresentert med søknader, men søknader fra Oslo har også relativt større sannsynlighet for å få innvilget støtte og med større støttebeløp enn søknader fra andre fylker. I de fleste andre fylker mottas mindre i støtte enn det antall søknader skulle tilsi.

I den grad disse forskjellene reflekterer omfanget av kulturaktiviteten, skulle vi vente å finne en jevnere fordeling dersom vi ser antall tildelinger og tildelingsbe-

⁹ Her er det benyttet antall arbeidstakere etter næringskode "kulturell tjenesteyting og sport" (NACE-kode 92) som et mål på konsentrasjon av kulturarbeidere. Dette innbefatter også andre grupper enn de som er målgruppen for Fond for lyd og bilde. Dette betyr at den fylkesvise fordelingen mellom NACE-kode 92 og den fylkesvise fordelingen av målgruppene til fondet kan være forskjellige. Tabellen fordelt på hvert fylke er presentert i vedlegg.

¹⁰ Tallene er basert på undersøkelsen til Elstad og Røsvig Pedersen (1996): "Kunstnernes økonomiske vilkår", INAS-rapport 96:1, Oslo.

løp i forhold til antall sysselsatte innen kultursektoren. Ser vi på kolonnen for antall innvilgede søknader per 100 kulturarbeidere, finner vi at den geografiske forskjellen jevner seg noe ut. Det viser seg at Oslo alene ikke skiller seg ut, men de fylkene med større landsdelssentra. Mens fondet gir støtte til mellom 13 og 18 søkere per 100 kulturarbeider i Akershus, Oslo, Hordaland og Sør-Trøndelag, støttes 6 søkere per 100 kulturarbeidere i resten av landet. Samtidig ser vi at relativt mye av midlene også går til de nevnte fylkene, med Oslo i spissen. Mens fondet bevilger nesten 11 000 kr per kulturarbeider i Oslo, er tilsvarende sum omtrent 2 400 kr for de mer perifere fylkene i landet.

Ut fra hva disse tallene viser, er det et visst hold i det sitatet vi innledet med, nemlig at det er en viss forfordeling av søkere i Oslo-regionen. Mye av dette kan forklares med at det er her kunstnerne bor og at de fleste søknadene kommer herfra. Når vi tar hensyn til dette, finner vi at forskjellene blir mindre mellom Oslo-regionen og fylker med landsdelssentra som Bergen og Trondheim. Men i forhold til resten av landet er disse landsdelssentrene, og spesielt Oslo-regionen, klart tilgodesett. Om det i utgangspunktet er vanskelig å få støtte fra fondet, er mulighetene langt mindre dersom man bor utenfor de største landsdelssentrene.

Hva kjennetegner søkerne?

Hvem som bør få støtte fra Fond for lyd og bilde er et omdiskutert tema. Ifølge fondets forskrifter er målgruppene for fondet opphavsmenn, utøvende kunstnere, produsenter og andre rettighetshavere (for eksempel fotografer). I prinsippet er fondets målgruppe avgrenset til rettighetshavere. Men hvem som har rettigheter, og ikke minst hvilke bransjer eller sjangre som har de største rettighetene, er et tema som gjennomsyrrer diskusjonen omkring fondet. En annen diskusjon, som delvis faller sammen med den første, er hvorvidt fondet bare er for profesjonelle kunstnere og kulturarbeidere eller også for halvprofesjonelle og amatører. For de offentlige kulturpolitiske støtteordningene er det vanlig å benytte profesjonalitet som et kriterium for hvorvidt man faller inn under målgruppen eller ikke. Selv om dette kriteriet ikke er nedfelt i retningslinjene for Fond for lyd og bilde, benyttes det likevel i praksis.

Et sentralt spørsmål her er i hvilken grad det er rettighetshavere og profesjonelle som søker og mottar støtte fra fondet. På den ene siden vil enkelte hevde at for lite av midlene går tilbake til rettighetshaver, og at for mye går til amatørvirksomhet, mens andre vil hevde at de etablerte gruppene får for mye, og at mer burde tilfalle de som har størst behov. Oppfatningene blant søkerne om hvordan vederlagstan-

ken og profesjonalitetskriteriet bør praktiseres, varierer, noe sitatene fra fondets søkere illustrerer:

Mer av fondet bør gå tilbake til de sjangere som bidrar til fondet.

Fondet klatter utover for små summer til for mange debutanter.

Det gis for mye penger til folk som driver sine ting som hobby. I Norge er det hardt å overleve som kunstner. Støtt de som har dette som yrke, samt noen utvalgte talenter som bør få det som yrke.

Ny norsk produksjon virker totalt uprioritert, som i de fleste delene av norsk musikkvirksomhet.

Pengene bør i større utstrekning gå til produksjoner som ikke kan bli realisert uten støtte, og som holder høy kunstnerisk kvalitet.

Det bør ikkje være slik at ein får støtte først når ein er så etablert at ein strengt tatt ikkje behøver den støtta.

De fleste representantene i styret og fagutvalgene mener at fondet bør avgrenses til profesjonelle, men definisjonen av profesjonalitet er ikke entydig. I praksis brukes det i dag flere kriterier for å bestemme hvem som regnes som profesjonelle kunstnere og som kvalifiserer til medlemskap i kunstnerorganisasjonene. Ifølge Simonsen (1999:16) er dette kunstfaglig utdanning, kunstnerisk arbeid som hovedsytsetting, et bestemt aktivitetsnivå, det å leve av inntekter fra kunstnerisk arbeid og/eller det å kunne vise til arbeider som har kunstnerisk kvalitet. Men enkelte av våre informanter opererer med forholdsvis vide definisjoner av dette begrepet, for eksempel at profesjonelle er alle som definerer seg som kunstner, uavhengig av om man kan leve av det eller har kunstnerisk utdanning.

I utgangspunktet er det nødvendig å skille mellom søkere som er privatpersoner og søkere som er institusjoner og bedrifter. Av de som svarte på spørreundersøkelsen, hadde 46 % søkt som privatpersoner, 24 % som institusjoner og 30 % som private foretak. Denne fordelingen viser imidlertid søkerens bakgrunn og ikke profilen på søknadsmassen, siden institusjoner og foretak gjerne har flere søknader inne enn de som søker som privatpersoner.

De som har søkt som privatperson, arbeider hovedsakelig innenfor egen selvstendig virksomhet eller som frilanser. Svært få er fast ansatte kunstnere. Videre er det blant privatpersonene hele 84 % som svarer at de betrakter den kunstneriske virksomheten som hovedvirksomhet, 12 % at det er en bivirksomhet og 4 % en hobby eller fritidssyssele. Med andre ord kan dette tyde på at søkerne langt på vei er profesjonelle kunstnere, i det minste ut fra deres egen vurdering.

Et annet kriterium for profesjonalitet er utdanning. Generelt sett er utdanningsnivået høyt blant søkerne. Faktisk oppgir 84 % at de har en eller annen form for høyere utdanning. Men i denne sammenheng er det mer relevant å snakke om kunstfaglig utdanning, og 51 % svarer at de har høyere kunstfaglig utdanning,¹⁰ 18 % at de har annen kunstfaglig utdanning og 31 % at de ikke har kunstfaglig utdanning. De som har kunstfaglig utdanning, enten høyere eller annen utdanning, har omtrent fire års utdanning i gjennomsnitt. Men dette varierer med alt fra ett til ti år.

Selv om de aller fleste har en kunstutdanning, innebærer det ikke at man er profesjonell i økonomisk forstand, dvs. at man lever av kunsten. For å avdekke dette har vi stilt spørsmål om hvor mange av årets måneder som brukes til kunstnerisk arbeid og hvor stor andel av inntekten som kommer fra kunstnerisk arbeid. I alt 62 % bruker 10–12 månedsverk på kunstnerisk arbeid i løpet av et år, og i overkant av 80 % mer enn et halvt årsverk. Gjennomsnittlig bruttoinntekt oppgis å være 212 000 kr, hvorav 65 % i snitt kommer fra kunstnerisk arbeid. Inntekten varierer imidlertid forholdsvis mye: Omtrent 1/3 av søkerne oppgir å ha inntekt på under 150 000 kr, 1/3 på mellom 150 000 og 250 000 kr og en tilsvarende andel over 250 000 kr. Men det er bare 37 % som svarer at hele inntekten kommer fra kunstnerisk arbeid.

Tabell 3.6 Andel profesjonelle (målt etter arbeidstid og inntekt) fordelt i forhold til søkere som fikk støtte ved siste søknad og søkere som ikke fikk støtte. Privatpersoner (N = 159)

	Søkere som fikk støtte	Søkere som ikke fikk støtte	Totalt
Andel som oppgir at de jobber 10–12 måneder i året med kunstnerisk arbeid	62 %	50 %	59 %
Minimum 150 000 i inntekt fra kunstnerisk arbeid, eller høyere kunstfaglig utdanning	78 %	46 %	70 %
Minimum 100 000 i inntekt fra kunstnerisk arbeid, eller kunstfaglig utdanning > 1 år	84 %	41 %	78 %

Dersom vi definerer profesjonalitet som kunstfaglig utdanning eller inntekt fra kunstnerisk arbeid, kan vi få et mål på profesjonaliteten til de som søker fondet. Gitt at kriteriene er minimum 150 000 kr i inntekt fra kunstnerisk arbeid, eller høyere kunstfaglig utdanning, faller 70 % av søkerne som er privatpersoner, innenfor definisjonen. Om vi reduserer inntektskravet til 100 000 kr og utdanningskravet til over ett år kunstfaglig utdanning, øker andelen profesjonelle til 78 % av søkerne.

¹¹ Fullført utdanning ved kunstfaglig høyskole eller tilsvarende utdanning i Norge eller utlandet.

Et interessant trekk her er at de som har fått støtte fra fondet, i langt større grad kan anses som profesjonelle enn de som ikke har mottatt støtte. Tar vi utgangspunkt i de strengeste kriteriene, utgjør andelen profesjonelle blant de som har fått støtte 78 %, mens tilsvarende for de som har fått avslag er 46 %. Videre viser det seg at søkerne fra Oslo-regionen, etter disse profesjonalitetskriteriene, er langt mer profesjonelle enn andre søkere. Bl.a. finner vi at søkerne fra Oslo-regionen i gjennomsnitt har 155 000 kr i inntekt fra kunstnerisk arbeid, mens tilsvarende for dem utenfor Oslo-regionen er 116 000 kr. Videre er det 60 % av søkerne fra Oslo-regionen som har høyere kunstfaglig utdanning, mens tilsvarende for de øvrige er 38 %.

Hva så med de institusjoner og bedrifter som søker fondet? I hovedtrekk innbefatter dette plateselskaper, produksjonsselskaper innen film, samt friteater- og dansegrupper. Men det er også mange foreninger og festivaler blant denne gruppen av søkere. Gjennomsnittlig har disse en omsetning på i overkant av tre mill. kr., men dette varierer fra null til 85 mill. kr. De aller fleste (70 %) har imidlertid en omsetning på mellom 100 000 kr og 3 mill. kr. Selskapene eller institusjonene er med andre ord forholdsvis små. Hovedvirksomheten er kunst- eller kulturaktiviteter. Hele 96 % av foretakene og institusjonene betraktet den kunstneriske virksomheten som hovedvirksomheten, mens bare 4 % betraktet den som en bivirksomhet.

Stemmer det at mange debutanter nyter godt av fondets midler, eller rettes midlene i større grad mot dem som har hatt suksess, i tråd med vederlagstanken? I spørreundersøkelsen forsøkte vi å belyse dette ved hjelp av et spørsmål om hvilke suksesskriterier søkerne vektla, samt i hvilken grad de etter egen mening hadde hatt suksess i forhold til disse kriteriene. Vi stilte opp følgende tre suksesskriterier: publikumsoppslutning/salg, anerkjennelse fra kunstkritikere, samt anerkjennelse blant kolleger.

Tabell 3.7 Vektlegging av ulike suksesskriterier og egen vurdering av oppnådd suksess i forhold til disse kriteriene (N = 338).

	Betydning av ulike suksesskriterier			Egen vurdering av suksess i forhold til suksesskriterier		
	Ingen verdi	Noe verdi	Stor verdi	Nei / i liten grad	I noen grad	I stor grad
Publikumsoppslutning/salg	5 %	28 %	67 %	13 %	54 %	33 %
Anerkjennelse fra kunstkritikere	19 %	45 %	36 %	13 %	40 %	46 %
Anerkjennelse blant kolleger	8 %	37 %	56 %	6 %	35 %	58 %

Tabell 3.7 viser at omtrent 2/3 av søkerne til fondet mener at suksesskriteriet ”publikumsoppplutning/salg” har stor verdi. Videre mener litt over halvparten at kriteriet ”anerkjennelse blant kolleger” har stor verdi. Minst betydning har kriteriet ”anerkjennelse fra kunstkritikere”, som bare omtrent 1/3 mener har stor verdi. Når vi ber respondentene velge ett av kriteriene, og svare på hva de absolutt mener er viktigst, er det 56 % som mener at publikumsoppplutning/salg er viktigst, 16 % mener anerkjennelse blant kolleger og 9 % mener anerkjennelse fra kunstkritikere. I tillegg hadde vi også en åpen kategori. Svarene her faller i hovedsak i to grupper: vurdering gitt av eget publikum (geografisk eller sjangermessig definert) og egenvurdering/selvtilfredsstillelse. I alt var det 9 % som svarte at det første hadde stor verdi og 16 % som svarte at det siste hadde stor verdi. Dette viser at blant søkerne er det kunstnere med både ambisjoner om å selge og nå ut til et bredere publikum og kunstnere med smalere og mindre kommersielle ambisjoner.

Vurderingene varierer imidlertid relativt mye avhengig av hvem søkeren er. Private foretak er naturlig nok mest opptatt av salg/publikumsoppplutning (75 % mener publikumsoppplutning har stor verdi), mens de fleste ideelle institusjoner og privatpersoner legger mer vekt på anerkjennelse blant kolleger (64 % mener slik anerkjennelse har stor verdi). Det er også privatpersoner som i størst grad vektlegger egenvurdering/selvtilfredsstillelse som suksesskriterium, og ideelle institusjoner som i størst grad vektlegger vurderinger gitt av eget publikum (tilhengere).

Etter søkerens egen vurdering er det relativt få som har oppnådd publikumssuksess. En større andel av dem har derimot oppnådd suksess gjennom anerkjennelse fra kunstkritikere, kolleger og publikum, og ut fra egen vurdering. Dette er imidlertid subjektive synspunkter og må tolkes i lys av det. Det er lett å overvurdere egen suksess. Videre vil oppfatningen av hva suksess er, variere. For en nykommer vil et forholdsvis lite salg kunne oppleves som suksess, mens en etablert kunstner trolig vil ha en høyere terskel for hva denne vurderer som suksess. Tallene viser likevel at det er et gap mellom søkerens ambisjoner og hva de selv opplever å ha oppnådd (i forhold til publikums-/salgssuksess), noe som kanskje kan tilskrives fondets rolle i forhold til satsing på nyskaping og/eller mindre kommersielle kunst- og kulturuttrykk.

Oppsummering

Et trekk ved Fond for lyd og bilde er at det favner mange ulike deler av kunst- og kulturlivet. Av den grunn er det mange som både kan søke, og faktisk søker Fond for lyd og bilde om støtte. Årlig mottar fondet omtrent 3000 søknader med et sam-

let beløp på omtrent 380 mill. kr. Når det skal fordeles 30 mill. kr til omtrent 500 søkere, sier det seg selv at nåløyet for å få støtte er trangt. Størrelsen på nåløyet har imidlertid endret seg noe i løpet av 1990-tallet. Mens det var 1 av 7 som fikk støtte på begynnelsen av 1990-tallet, var det 1 av 5 i 1997. De siste årene har fondet snevret inn nåløyet, og i år 2000 var det igjen 1 av 7 som mottok støtte. Også størrelsen på støtten til hver enkelt søker har variert i perioden. Mens den var på hele 68 000 kr i 1992, sank den til 47 000 kr i 1996, men har steget igjen til omtrent 60 000 kr de to siste årene. Med andre ord kan vi si at mens man på begynnelsen av 1990-tallet og i 2000 delte ut relativt mye midler til få av søkerne, fordelte man på midten av 1990-tallet (frem til 1997) relativt lite midler til mange søkere.

Hvem er det som mottar støtte, og er fordelingspraksisen forskjellig fra fagutvalg til fagutvalg? Ser vi på andelen av søkerne som har mottatt støtte i de forskjellige fagutvalgene, er variasjonen stor. På den ene siden finner vi fagutvalgene for fonogram-kunstnere og video/film som innvilger støtte til relativt få av søkerne. I fagutvalget for video/film har dette sammenheng med at det her bevilges relativt store beløp til hver, mens det i fagutvalget for fonogram-kunstnere er relativt mange søkere, samtidig som de har en relativt liten andel av fondet. På den andre siden finner vi fagutvalget for musikk og styrets underutvalg. I begge disse utvalgene fordeles midlene til forholdsvis mange av søkerne, men med større beløp i styrets underutvalg enn i utvalget for musikk. Fagutvalget for musikk er videre det utvalget som fordeler minst midler til flest mulig. Styrets underutvalg kjennetegnes på sin side av å gi forholdsvis store beløp til mange av søkerne. Beløpenes størrelse må imidlertid ses i sammenheng med hva slags søkere vi finner i de ulike utvalgene. Det vil for eksempel normalt være billigere å produsere en musikktekst eller gjennomføre en konsert enn å produsere en plate eller film.

Mye av diskusjonen omkring fondet dreier seg om fordeling av midler mellom musikkjangre, mellom de smale og mer populære musikkformene. I fagutvalgene for fonogram-kunstnere og fonogram-produsenter fordeles støtten i henhold til ulike musikkjangre. Samlet for disse utvalgene mottar pop, rock og blues i underkant av halvparten av midlene, og de har økt sin andel noe i 2000 sammenlignet med foregående år. De sjangerne som har fått mindre støtte de siste årene, er vise-sang, klassisk og country. Mens disse gruppene til sammen mottok 27 % av støtten i 1996, er tallet redusert til 12 % i 2000. Selv om tallene ikke er helt entydige, peker det i retning av at fondet i større grad har orientert seg mot mer populære musikkjangre.

Diskusjonen om fondet dreier seg ikke utelukkende om fordeling mellom rettighetshavere eller sjangre, men også om fordeling mellom Oslo-regionen og resten av landet. En klar overvekt av midlene fra fondet går til søkere som er bosatt eller har sitt virke i Oslo-regionen, men samtidig er det også her de fleste kunstnerne befinner seg. Likevel synes det å være en viss overrepresentasjon i Oslo-regionen av søknader som blir innvilget. Mens 45 % av søknadene til fondet kommer fra Oslo, er det 50 % av tildelingene som går til søkere fra Oslo. Hele 58 % av fondets midler går til søkere fra Oslo-regionen.

I prinsippet er fondet forbeholdt rettighetshavere. I den forbindelse har det vært rettet kritikk mot fondet om at for mye midler fordeles til debutanter og amatører. Når fagutvalgene avgrensner hvilke søkere som er kvalifisert for vurdering, er det imidlertid ikke rettighetstanken som står i første rekke, snarere hvorvidt søkeren anses som profesjonell eller ikke. Langt på vei kan vi også si at de enkeltpersonene som mottar støtte fra fondet, er profesjonelle, enten ved at de arbeider fulltid som kunstner, at inntekten hovedsakelig kommer fra kunstnerisk arbeid, eller at de har høyere kunstnerisk utdanning. Bl.a. oppgir omtrent halvparten at de har høyere kunstfaglig utdanning og omtrent 80 % arbeider årlig mer enn et halvt årsverk med kunstnerisk arbeid. De institusjoner og bedrifter som mottar støtte fra fondet, er hovedsakelig små (målt i omsetning og ansatte), men de aller fleste betrakter den kunstneriske virksomheten som hovedvirksomheten (94 %). Målt etter disse kriteriene, er det også slik at de som mottar støtte i større grad må betraktes som profesjonelle enn de som får avslag. Videre er graden av profesjonalitet høyere i Oslo-regionen enn i resten av landet, noe som kan bidra til å forklare fondets skjeve geografiske fordeling.

Vi har her sett at fordelingen av fondet til ulike grupper varierer over tid, geografisk og mellom ulike grupper kunstnere. I neste kapittel ønsker vi å se nærmere på hvorfor vi finner denne variasjonen, om den er tuftet på formelle regler og retningslinjer eller på den praksisen og de vurderingene hvert enkelt fagutvalg benytter seg av. Hvilke kriterier og vurderinger ligger til grunn for utvelgelsen av støtteberettigede søkere? Er de innrettet mot å nå visse kunst- eller kulturpolitiske målsettinger, er de resultat av kompromisser mellom ulike interesser, eller er det enkelte interesser som dominerer mer enn andre?

4. FORVALTNINGEN AV FOND FOR LYD OG BILDE

Det er to særtrekk ved Fond for lyd og bilde som en analyse av dets forvaltningsmodell bør ta hensyn til. Det ene er, som vi har sett i forrige kapittel, at det er forholdsvis lite penger i forhold til den store søknadsmassen. Det andre er at fondet favner et stort mangfold av kunstnere og kulturarbeidere. Fondet skal håndtere søknader som kommer fra så vel det lille barneteateret langt utenfor kulturlivets sentra som de store internasjonale plateselskapene, miljøer som riktignok alle befinner seg innen kunst- og kultursektoren, men hvis liv og virkelighet står fjernt fra hverandre. Behovene og interessene er således svært forskjellige, noe som skulle tilsi at det å fordele midlene til en så mangfoldig gruppe, vil være vanskelig.

Mens vi i forrige kapittel undersøkte hvem som fikk støtte fra Fond for lyd og bilde, ønsker vi i dette kapitlet å fokusere på det forvaltningsorganet som mottar søknadene og fordeler midlene. Det interessante her er ikke bare hvordan man implementerer de politiske føringene, men også hvordan forvaltningsapparatet håndterer de dilemmaer og problemstillinger som fordeling av midler fra et slikt fond nødvendigvis må medføre.

Det formelle forvaltningsapparatet

Fond for lyd og bilde ledes av et styre bestående av syv personer som oppnevnes av Kulturdepartementet. De seks styremedlemmene, med varamedlemmer, oppnevnes etter innstilling fra rettighetsorganisasjonene, mens Kulturdepartementet utnevner styreleder. Fire av styremedlemmene med vararepresentanter, hvorav to for opphavsrettshavere og to for utøvende kunstnere, har blitt innstilt av *Norges Kunstnerråd* i samråd med berørte *opphavsrettshaver- og kunstnerorganisasjoner* som ikke har vært representert i Norges Kunstnerråd.¹² De to siste representantene innstilles av *produsentorganisasjonene* International Federation of Phonogram and

¹² Norges Kunstnerråd ble oppløst i år 2000.

Videogram Products, Norske Uavhengige Fonogram-produsenters forening og Norske Film- og Videogramprodusenters Forening. Styrets medlemmer og varamedlemmer oppnevnes for tre år av gangen.

Styret har oppnevnt et arbeidsutvalg (AU) for å forberede saker for styret, behandle enkeltsaker etter fullmakt (hastesaker) og omplassere søknader som har kommet i feil fagutvalg. AU har bestått av styrets formann og to av styrerepresentantene. I tillegg har styret et eget underutvalg på to personer som er oppnevnt blant styrets medlemmer. Dette utvalget har til oppgave å forberede behandlingen av søknader som finansieres over styrets egen pott, dvs. prosjekter som ikke faller inn under de andre fagutvalgene, samt andre tiltak styret har iverksatt (konkurranser og den internasjonale lanseringsstøtten). For markedsførings- og gjenopptakelsesstøtten oppnevnes egne underutvalg blant styrets medlemmer.

Fondets sekretariat har som oppgave å registrere og sørge for all praktisk behandling av søknadene. Dette innebærer også sekretærfunksjoner for styret, arbeidsutvalget og fagutvalgene, samt korrespondanse og kontroll med prosjektene, anvisninger for utbetaling og andre ordinære administrative oppgaver. Sekretariatet har hatt to konsulentstillinger, og i tillegg innleid ekstrahjelp i de perioder søknadene kommer inn. I 1999 ble sekretariatet lagt til Norsk kulturråds administrasjon, hvor assisterende direktør fungerer som administrativ leder for fondet. I 2000/2001 ble sekretariatet fysisk lagt til Norsk kulturråd. Det er sekretariatet som fordeler søknadene til fondets seks fagutvalg og styrets underutvalg.

Medlemmene i de seks fagutvalgene blir oppnevnt av styret etter innstilling fra rettighetsorganisasjonene. Organisasjonene fremmer sine forslag overfor styret, og det er opp til organisasjonene å velge fremgangsmåte for å samordne sine forslag til medlemmer i fagutvalgene. Hvert fagutvalg har tre medlemmer, bortsett fra fagutvalget for musikk som har fire medlemmer. Fagutvalgene kan også benytte ekstern konsulenthjelp dersom den faglige kompetansen ikke er representert i fagutvalget, eller ved samiske og fremmedspråklige søknader.

Fagutvalget for fonogram-kunstnere skal bestå av minst én komponist og én musiker. Til dette utvalget søker hovedsakelig de som ønsker å produsere en CD, men som ikke har platekontrakt. Med andre ord er det musikerne selv som søker til dette utvalget. I fagutvalg for fonogram-produsenter søker derimot plateselskaperne på vegne av de musikerne som har platekontrakt. Begge disse fagutvalgene skal være sammensatt på en slik måte at de kan gi en allsidig vurdering av fonogram-

prosjekter, også den produksjonstekniske siden. Fagutvalget for musikk er som nevnt det eneste som består av fire medlemmer. Dette fagutvalget skal ha to komponister og to musikere, og skal være sammensatt for å kunne gi en bred vurdering av søknader om støtte til komposisjon og fremføring av musikk (bl.a. konserter og turneer), både i forhold til den kunstneriske, tekniske og økonomiske siden av søknadene. Dette utvalget skal gi støtte til konserter, turneer, komponering og arrangement.

Fagutvalget for sceneproduksjoner skal samlet representere frie grupper, sceneinstruktører, scenekunstnere og dramatikere. Videre skal dette utvalget være sammensatt for å kunne vurdere mangeartede sceneproduksjoner, og bør kunne representere innsikt bl.a. i musikkdramatikk og dans. Det heter også i vedtektene at utvalget må ha innsikt i de arrangementstekniske og økonomiske sidene av søknadene. Søknader til dette fagutvalget kommer normalt fra teater-, danse- og opera-grupper (normalt ikke institusjonsteatrene).

Fagutvalget for tekst skal samlet sett representere forfattere, oversettere, skribenter og andre som arbeider med tekst. Det skal videre være sammensatt for å kunne vurdere faglig og kunstnerisk kvalitet i mangeartede tekstproduksjoner, bl.a. tekst til musikk og manusutarbeidelse for teater og video/film. Her gis støtte til utarbeidelse av manus, og normalt ikke til trykking, utgivelse, markedsføring og utstyr. Forlag og institusjoner støttes normalt ikke.

Fagutvalget for video- og filmproduksjon skal bestå av en produsent, en filmarbeider og en utøvende kunstner. Det skal representere kompetanse særlig i forbindelse med den film- og video-kunstneriske siden av prosjektet, den dramatiske utformingen, den tekniske siden av gjennomføringen og budsjett. I hovedsak gis her støtte til kort- og dokumentarfilm, men utvalget kan også gi støtte til større film-/videoprojekt.

Etter at fagutvalgene har behandlet søknadene, leverer de en innstilling til styret. Denne skal inneholde en generell begrunnelse for de valg man er kommet fram til og en beskrivelse av utvalgets arbeidsmåte. Innstillingen til styret består av en prioritert og en uprioritert liste. Den uprioriterte listen skal bestå av prosjekter som utgjør 90 % av det totale disponible beløp, mens den prioriterte listen skal bestå av prosjekter som utgjør 15 % av det totale beløpet. Hensikten med dette er å gi styret muligheter til justeringer i forhold til fagutvalgenes skjønn.

Representasjon og interesser i styret og fagutvalgene

Før vi går nærmere inn på fondets forvaltningspraksis, kan det være fornuftig å se nærmere på utvelgelsen av styret og medlemmene i fagutvalgene, hvem de representerer og hva som motiverer for å sitte i styre og fagutvalg. Det som kjennetegner både styret og fagutvalgene, er at de er sammensatt av aktive kunstnere eller personer som har arbeid i tilknytning til kunstnerisk virksomhet. Dette gjelder imidlertid ikke styrelederne, som har kommet fra ulike departementer. Likevel er dette en ordning som kjennetegnes av at det er kunstnerne selv som har ansvar for å fordele midlene.

Det er Kulturdepartementet som står for utnevningen av styret og foretar den formelle utvelgelsen av styremedlemmer, men etter innstilling fra rettighetsorganisasjonene og i samsvar med en bestemt fordelingsnøkkel. Fordelingsnøkkelen innebærer at styret skal settes sammen med to representanter fra hver av de tre rettighetshavergruppene: produsenter, opphavsrettshavere og utøvende kunstnere, i tillegg til styreleder som oppnevnes direkte av Kulturdepartementet. Men i det praktiske arbeidet går det kanskje et viktigere skille mellom representantene fra musikkbransjen, filmbransjen og andre. Både musikksektoren og filmbransjen har to representanter hver i styret. I det nåværende styret kommer de to øvrige representantene fra Skribentorganisasjonenes Samarbeidsråd og Norsk Ballettforbund, hvorav den første også er tilknyttet filmbransjen og den siste scenekunstheltet.

Det er film- og musikkbransjen som er de dominerende aktørene i styret, ikke bare fordi de har to representanter hver i styret, men også fordi det er de to bransjene som først og fremst kan påberope seg rettigheter i forhold til vederlagstanken, og som derfor kan sies å legitimere fondets eksistens. Dette understrekes også av en styrerepresentant, som hevder:

Det at scenekunstheltet er med, har ikke bakgrunn i vederlagstanken, men er heller kulturpolitisk begrunnet. Scenekunstheltet har jo ikke rettigheter. Men selv om det er en forståelse i styret om at alle trenger penger, er det likevel en drakamp om midlene, og da er det film og musikk som drar i hver sin ende.

Men som sitatet også antyder, hevder nesten samtlige av de styrerepresentantene vi har kontaktet, at styret i dag mer fungerer som et kollegium enn som en arena der en kjemper for sine særinteresser.

Det som er spennende med ordningen, er det tverrfaglige, og at man kan ha diskusjoner på kryss og tvers. I styret har det vært en konstruktiv stemning. Det har ikke vært sånn at hver har kjempet for sitt.

Men flere mener at fraværet av åpne konflikter i styret de siste årene, har sammenheng med at spørsmål som berører de latente interessekonfliktenes, i liten grad har blitt tatt opp til diskusjon. En slik sak er fordelingen av fondsmidlene mellom fagutvalgene, og da spesielt mellom film- og musikkbransjen. Tidlig på 1990-tallet var det mer åpne diskusjoner om dette spørsmålet, noe som førte til at filmbransjen fikk oppjustert sin andel noe. Men for at dette skulle bli godtatt av musikkbransjen, måtte midlene tas fra styrets pott, ikke fra de andre fagutvalgene. Ifølge den daværende styreformannen var dette et kompromiss som alle aksepterte. Spørsmålet om fordelingen mellom fagutvalgene har blitt reist på nytt i styret både i 1998 og 1999, men uten at det da ble foretatt endringer. Ifølge en informant er bakgrunnen for dette etableringen av en gjensidig forståelse mellom bransjene, der alle mener de burde hatt mer, men der de likevel har godtatt dagens fordeling.

Det at både filmbransjen og musikkbransjen hevder å ha rettmessig krav på en større del av fondet, har sammenheng med at de vektlegger forskjellige fordelingsprinsipper. Ifølge en tidligere styreformann gikk diskusjonen tidlig på 1990-tallet på hvem som tjente inn mest av avgiften av kassetter og videobånd, og hvem som tapte mest på kopiering. Men til tross for at partene hadde vederlagstanken som et felles grunnprinsipp, ble resultatet, som nevnt over, likevel et kompromiss. Dette viser hvor vanskelig det kan være å finne et grunnlagsmateriale for fordeling (statistikk for kopiering) som alle parter kan enes om. Inntrykket i dag er at vi også finner et skille mellom musikkbransjen, som mener fordelingen bør skje ut fra hva som antas å bli kopiert, og filmbransjen, som legger mer vekt på prinsippet om likefordeling. Dette gjenspeiler kanskje noe av den dobbeltrolle fondet har hatt, det å være både en vederlagsordning og et kulturpolitisk fond. Denne dobbeltrollen innebærer også at begge gruppene, ut fra egen oppfatning om hva som er rettferdig, kan hevde at de bør ha mer enn det de får i dag.

Noe av den latente spenningen mellom ulike interessegrupper finner vi også i utvelgelsen av medlemmer i fagutvalgene. Etter at organisasjonene har sendt inn sine forslag, diskuterer styret seg frem til hvilke representanter en ønsker i fagutvalgene. Et inntrykk er at det stort sett er enighet om kandidatene, men her varierer også oppfatningene noe mellom informantene. Én informant opplever at det ikke har vært problematisk å velge ut representanter til fagutvalgene, mens en annen hevder at det alltid er en liten drakamp mellom de ulike interessene. Dette understrekes også av en tredje, som hevder at deres interesseorganisasjon lenge har forsøkt å øke sin representasjon, men uten hell.

At det har vært drakamp om å få sine representanter inn i fagutvalgene, viser at det i det minste er potensielle interessekonflikter også innad i utvalgene. Inntrykket er at dette først og fremst gjelder i de fagutvalgene som dreier seg om musikk, og da langs to dimensjoner: 1) mellom representanter for de større plateselskapene organisert i IFPI og de mindre selskapene organisert i FONONO og 2) mellom representanter for den brede populærmusikken og de smalere musikkjangrene. Dette betyr ikke at det nødvendigvis er åpne konflikter mellom disse aktørene. Inntrykket er heller at konfliktene ligger latent, og at man langt på vei har funnet et kompromiss mellom de ulike interessene. Det er heller unntaket enn regelen at det oppstår drakamp mellom dem, men dette beror på hvem som sitter i utvalgene. Et av utvalgsmedlemmene beskriver det på følgende måte:

Sammensetningen i fagutvalget er ikke fast fra år til år. Det er veldig forskjellig sammensetning av personer. En gang var det bare tautrekking mellom sjangre, mens de andre gangene har diskusjonene utelukkende dreid seg om kvalitet. Når man først har forlatt den kunstneriske dialogen, så blir det en drakamp mellom bransjene.

En forklaring på at man tross alt har unngått de store konfliktene innad i utvalgene, er nok dels at styrerepresentantene er omhyggelige med hvem de velger ut til fagutvalgene, og dels at utvalgene skiftes ut relativt hyppig. Slik sett har kanskje den offentlige debatten om fondet vært skarpere enn debatten innad i fagutvalgene.

Det å sitte i styret eller fagutvalgene oppleves langt på vei som et tveegget sverd. De som sitter der, er som oftest aktive kunstnere eller kulturarbeidere selv, og kan derfor lett komme i en dobbeltrolle som søker og saksbehandler. På grunn av habilitetsreglene betyr dette i praksis at utvalgsmedlemmene ekskluderer seg selv fra å søke støtte fra fondet, noe flere mener kan være et problem. Inntrykket fra intervjuene er at habilitetsreglene håndheves strengt.

Hvor attraktivt det er å sitte i et slikt utvalg er, ifølge en av utvalsrepresentantene, avhengig av hvor man står som kunstner. De mest aktive kunstnerne og kulturarbeiderne har ofte ikke tid til å sitte i slike utvalg, men samtidig vil mange betrakte det som en ære og som et kjærkomment supplement til en ellers dårlig kunstnerinntekt. En annen informant hevder på sin side at det er mange dyktige fagfolk som sitter i utvalgene, og at de negative sidene ved det å sitte i fondet ikke bidrar til at det er de nest beste som sitter der: *”Fondet har rykte på seg at det er avdanka fagfolk som sitter der, men det er absolutt ikke mitt inntrykk.”*

Men hvordan opplever søkerne medlemmene i fagutvalgene og styret? Opplever

de å være faglig dyktige, uavhengige og habile? Blant de søkerne vi har intervjuet personlig, varierer synspunktene. Én informant opplever at de som sitter i fondet, både er faglig dyktige og habile, mens en annen har langt mer kritiske synspunkter. Følgende sitat er nok mest dekkende for flertallet av søkerne:

Jeg vet ærlig talt ikke hvordan fondet fungerer, men jeg vet at fondet har støttet mange produksjoner jeg har satt stor pris på og at det burde hatt mye flere penger å dele ut.

Vi skal imidlertid ikke underslå kritikken mange av søkerne kommer med. Én av de intervjuede stiller seg svært kritisk både til hvordan medlemmene i utvalgene plukkes ut, og til hvordan utvalgene i praksis fordeler midlene. Denne informanten, som er bosatt i en mindre kommune på Østlandet, har inntrykk av at man plukker ut medlemmer til utvalgene fra det samme nettverket av bekjente i Oslo-regionen, samtidig som midlene blir delt ut til det samme nettverket.

Den geografiske og organisasjonsmessige tilhørigheten til medlemmene i fagutvalgene er også tema for mange av de kommentarene som kommer frem i spørreundersøkelsen (alle har mottatt støtte ved siste søknad):

Ordningen bør endres fordi Kunst-Norge er så venneorientert.

Vi er så få at det kan bli slik at bukken passer havresekken.

Virker som avgjørelser tas i isolerte grupper. Dette kan være negativt, siden Norge er så lite og objektivitet er vanskelig.

Med kunstnerorganisasjoner oppstår lett en situasjon der hver gruppe kjemper for sine rettigheter framfor å sette overordnede utfordringer i fokus.

Styret bør kanskje skiftes ut oftere for å få et større mangfold.

Viktig med kontinuitet i gruppen som tildeler, men også at representantene fra de ulike kunstnerorganisasjonene sirkulerer.

Det synes noe tilfeldig hvilke organisasjoner som gjør jobben ... rett person med et åpent sinn er ekstremt viktig.

Film og video bør få mer innflytelse i styret, dvs. flere representanter.

De som forvalter fondet, har ikke bred nok kunnskap om norsk musikkliv, særlig i såkalte undergrunnsmiljøer og innen ikke-kommersiell musikk.

Fordi støtten er veldig konsentrert mot Oslo-området, burde det vært flere representanter fra hele landet i styret.

Større geografisk spreining av samansetjinga i fagutval og styre.

Det bør vurderast om styret/utvala er representative for musikksgangrane/musikkli-
vet som heilskap. Men er ikkje riktig godt nok kjent med dagens representantar til å
ha bastante meiningar her.

De første kommentarene fokuserer nettopp på nærheten og habilitetsproblematik-
ken. De neste peker på behovet for sirkulasjon i styret og utvalgene for å sikre
mangfold og for å unngå at fondet blir et kompromissorgan. Til slutt pekes det på
den geografiske og sjangermessige representasjonen og kompetansen i styret og
utvalg.

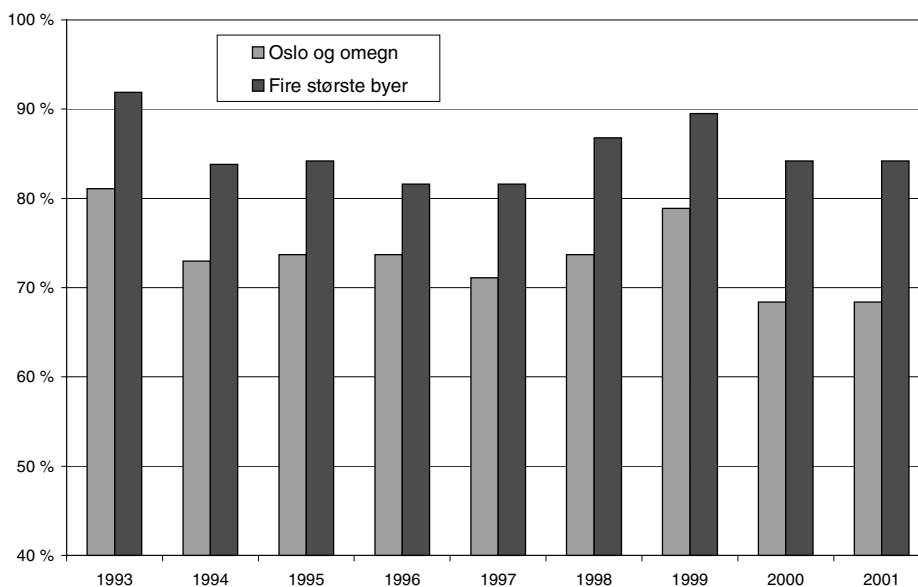
En kritikk mot fondet er med andre ord at representasjonen i fagutvalgene er skjev
geografisk sett, og at rekrutteringen skjer gjennom etablerte nettverk i Oslo-miljø-
ene. Det er imidlertid ingen av utvalgsmedlemmene eller styreprerentantene som
gir uttrykk for at noe av dette er et stort problem. Men dette kan like godt være
uttrykk for at de er ”blinde” for et reelt problem. Et sentralt spørsmål er derfor om
denne påståtte skjevheten er en realitet eller om søkeres kommentarer mer er et
uttrykk for at fondet har for lite midler til for mange søkere. Det er vanskelig på
objektivt grunnlag å avdekke hvorvidt det ene er mer riktig enn det andre. Hvordan
bransje- og distriktsrepresentasjonen til styret og fagutvalgene er, kan likevel gi en
viss indikasjon.

Geografisk representasjon i styret og fagutvalgene

Fondets styre er i høy grad dominert av representanter bosatt i Oslo-regionen. Av
representantene i det nåværende og det foregående styret fant vi kun én som var
bosatt utenfor Oslo-regionen. På samme måte har vi også gått gjennom fagutvalgs-
medlemmenes bosted. Datagrunnlaget her baserer seg på perioden fra 1993 og
frem til den første tildelingen i 2001, og utgjør totalt 323 representasjoner (plasser)
og 121 ulike representanter (personer).

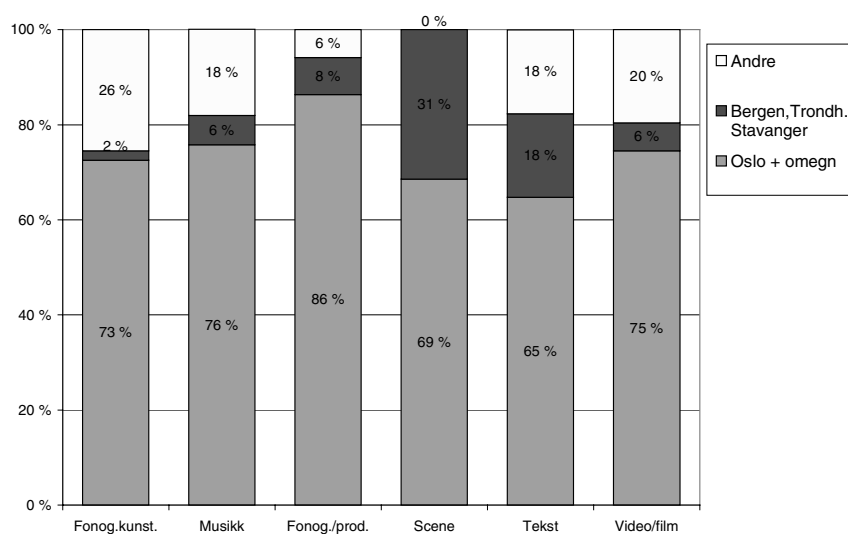
Når det gjelder den geografiske fordelingen, har vi klassifisert landet i fire katego-
rier: 1) Oslo og omegn (dvs. inklusiv Asker og Bærum), 2) de store byene Bergen,
Trondheim og Stavanger, 3) andre større byer fra 16 000 innbyggere til 55 000
innbyggere, og 4) mindre steder. Av de 323 plassene var i alt 74 % besatt av perso-
ner med bosted i Oslo og omegn. Videre var 11 % besatt av personer fra de tre
øvrigte storbyene, 8 % kom fra andre større byer og 7 % fra mindre steder. Med
andre ord er det en relativt stor overvekt av representanter fra Oslo og omegn.

Figur 4.1 Andel av alle plassene i fagutvalgene som er besatt med personer fra 1) Oslo og omegn, og 2) Oslo og omegn, Bergen, Trondheim, Stavanger, 1993–2001.



I perioden 1993 til 2001 er det forholdsvis små variasjoner i distriktsrepresentasjonen. Av figuren ser vi at Oslo-dominansen var størst i 1993 og 1999, med henholdsvis 81 % og 79 %. Denne andelen er imidlertid redusert til 68 % i 2000 og 2001. Med andre ord har man fått en mer ”distriktsvennlig” representasjon i de to siste årene av fondets virke. Men dette har først og fremst kommet de øvrige storbyene til gode. I 2001 var det fremdeles så mange som 84 % av representantene som kom fra en av de fire største byene i landet.

Figur 4.2 Andel av plassene i fagutvalgene fra Oslo og omegn, fra byene Bergen, Trondheim og Stavanger, samt andre kommuner, 1993–2001.



Distriktsrepresentasjonen varierer noe mer mellom fagutvalgene. Figur 4.2 viser at utvalgene for scene og fonogram-produsenter er mest sentralisert, litt avhengig av hvordan man definerer sentralitet. Mens fagutvalget for fonogram-produsenter har en relativt stor Oslo-dominans, har fagutvalget for scenekunst en stor storbydominans. Faktisk har vi ikke registrert representanter i utvalget for scene utenfor de fire storbyene i landet, mens utvalget for fonogram-produsenter kun har hatt tre plasser (to representanter). Det utvalget som har hatt størst representasjon utenfor de fire storbyene, er fagutvalget for fonogram-kunstnere (26 %).

Tabell 4.1 Fagutvalgsrepresentanter fordelt etter bosted og antall ganger de har sittet i fagutvalg (1993–2000).

	Oslo + omegn	Bergen, Trondheim, Stavanger	Andre	Totalt
1–2 ganger	48	8	12	68
3–4 ganger	12	3	6	21
5–9 ganger	17	2	0	19
Totalt	77	13	18	108

Tabellen ovenfor viser sammenhengen mellom bosted og antall ganger de enkelte representantene har sittet i et av utvalgene. Her fremgår det at representantene fra Oslo og omegn har sittet lenger enn representantene utenfor Oslo. Av de 19 personene som har sittet fem ganger eller flere, kommer 17 fra Oslo-regionen (90 %), mens de to øvrige kommer fra de andre storbyene. Av de 89 som har sittet 1–4 ganger i utvalg, kommer til sammenligning 60 fra Oslo-regionen (67 %). Faktisk er det ingen utenfor de fire storbyene som har sittet i utvalg mer enn fire ganger. Med andre ord er det en overvekt av representanter fra Oslo-regionen, samtidig som representantene herfra gjennomgående sitter lenger i utvalgene enn representantene fra resten av landet. Men disse tallene bekrefter på ingen måte at representantene fra Oslo-regionen inngår i personlige nettverk med hverandre og utøver større innflytelse enn andre.

Forvaltningspraksis

Hvilke kriterier og prinsipper er det fondet fordeles etter? Er det slik at styret og fagutvalgene er mest opptatt av å styrke det etablerte kunstlivet, mangfoldet, unge, populærkunsten eller de smalere sjangre? Som nevnt ligger det visse formelle kriterier til grunn for fordelingen av fondets midler. Men etterleves de, og hvor mye vekt tillegges det ene kriteriet fremfor det andre? Er det andre vurderinger som ligger til grunn for hva som er støtteverdige prosjekter eller ikke? Hvordan løser

man eventuelle målkonflikter (konflikter mellom prioriterte mål), og hvordan løser man problemet med den store søknadsmengden?

Det praktiske arbeidet i styret har vært knyttet til den formelle godkjenning av fagutvalgenes innstillinger og til forvaltningen av styrets egen pott. I det første tilfellet innebærer arbeidet å bli orientert om fagutvalgenes arbeid og innstilling. Gjennom dette arbeidet gir også styret signaler til fagutvalgene om hva styret ønsker å prioritere. En gjennomgang av styrereferatene viser at styret primært har ønsket å prioritere prosjekter rettet mot barn/unge og flerkulturelle prosjekter. Styret har samtidig ønsket å gi støtte til færre søkere og gi større summer til hver.

Gjennomgående mener de aller fleste vi har vært i kontakt med, at det sittende styret har fungert godt. Et tidligere styremedlem mener imidlertid at det har vært uheldig at styret etter hvert har blitt for mye kulturpolitisk orientert og for lite vederlagsorientert. Flere bekrefter at det har skjedd en slik utvikling, men ser dette snarere som en positiv utvikling fordi det var større konflikter i styret tidligere. I dag oppfattes styret å være mer solidarisk, på tvers av sjangre og ulike interessegrupper, selv om det ifølge én informant ikke har bidratt til å "omvende" noen. Dette underbygges av en annen styrerepresentant som mener at deres sjanger burde hatt mer penger, men at det er en bedre løsning å kjempe for mer penger til fondet fra myndighetene, enn å kjempe mot de øvrige sjangrene i fondet. I perioder har det ifølge en annen informant nemlig vært slik at representantene i styret har *"sittet og slått hverandre i hodet"*. Men konsensusen og solidariteten kan også ha den negative følge at diskusjonene uteblir. Dette er kanskje også bakgrunnen for at en av styrerepresentantene savner en større kulturpolitisk diskusjon i styret, og ikke vil nøye seg med å strø sand på det arbeidet fagutvalgene gjør. En annen informant opplever på tilsvarende måte styret som veldig proforma og konservativt.

Selv om styret har det overordnede ansvaret og disponerer en egen pott, er det først og fremst vedtakene i fagutvalgene som sier noe om fondets fordelingspraksis. Nesten samtlige av de fagutvalgsmedlemmene vi har kontaktet, har understreket at det største problemet med å sitte i fagutvalgene er gapet mellom den summen man har å fordele og antallet søknader, noe følgende to sitater illustrerer:

Vi hadde en søknadssum på 22 mill. og en pott å fordele på et par mill., og slik sett var det en grusom jobb.

Det var en forferdelig deprimerende prosess å sitte i fagutvalgene [...] Det var en påkjenning å se på så mye arbeid som er lagt ned i så mye prosjekter, samtidig som vi må være så brutale og si nei, nei, nei. Når vi har sagt nei 170 ganger, er det en stor belastning å sitte i komiteen, spesielt når miljøet er så lite og alle kjenner alle.

Konsekvensen av dette er at mange støtteverdige prosjekter får avslag, noe som sannsynligvis har bidratt til å skape myten om at Fond for lyd og bilde er et lotto-spill. Medlemmene i fagutvalgene har forståelse for denne betegnelsen, men avviser likevel at det er en riktig betegnelse. Gjennomgående mener de at utvalgene til syvende og sist klarer å plukke ut de støtteverdige søknadene på et faglig grunnlag, i det minste sile ut dem som ikke er støtteverdige. Men alle ser også behovet for å øke potten betraktelig. Én representant hevder at fagutvalget kanskje kunne trenge 2,5–3 mill. kr mer (50 % økning) og en annen en økning på 20–30%. Men ifølge en av informantene bør det være en viss knapphet på penger, fordi det skjerper kvalitetsvurderingene.

Et annet problem som fagutvalgene generelt sett sliter med, og som er en naturlig følge av det første problemet, er i hvor stor grad midlene skal spres utover til mange søkere. I og med at det er så mange gode søknader, er dette i seg selv en drivkraft som virker i retning av spredning fremfor konsentrasjon. En av informantene mente at de hadde forsøkt å bryte tradisjonen med å gi lite midler til mange prosjekter, men at dette nærmest hadde vært umulig. En annen viser til at vanskelighetene etter hvert berørte utvalgets rettferdighetssans:

Til slutt var det ikke morsomt å avslå, for da ble vi direkte urettferdige. Etter hvert begynte vi å kutte summer på tildelingen, for da ble det så rått at det var bedre at de to prosjektene som måtte få støtte, heller fikk 50 000 hver enn at ett av dem fikk 100 000.

Men hvordan velger man ut søknadene? Praksisen varierer noe fra fagutvalg til fagutvalg, men det som er felles, er at alle medlemmene gjennomgår søknadene i forkant av at de møtes i utvalget. I enkelte utvalg har man da delt bunken mellom seg, i andre gjennomgår alle medlemmene alle søknadene. Når medlemmene samles, har gjerne hver og en allerede gjort seg opp en mening om hvilke som absolutt ikke bør få, og i enkelte tilfeller også hvem som absolutt bør få støtte. Blant de resterende starter så gjerne fagutvalget en elimineringsprosess, på tilsvarende måte som i et av fagutvalgene, der de skilte mellom ja-, tja- og nei-prosjekter. Av disse er det tja-prosjektene som blir gjenstand for diskusjon i utvalget.

En av informantene anslår at det kanskje bare er 5 % av søknadene som ryker ut i første omgang. De øvrige informantene har større vanskeligheter med å fastsette et

slikt tall, men mener stort sett at det dreier seg om få søknader. Disse søknadene kjennetegnes først og fremst av å være slurvete utført, og/eller av å ikke holde kvalitetsmessig mål. Gjennomgående er det også enighet om at amatørprosjekter ikke gis støtte, selv om definisjonen av profesjonalitet både er vid og kanskje litt utydelig. I ett tilfelle beskrives det som ”kjøkkenbord-prosjekter”. Men ellers synes det å være en viss enighet om at utdannelse, tidligere praksis og/eller ambisjoner om å leve av kunsten faller inn under begrepet. En annen type prosjekter som går ut i første omgang, er de som er for ambisiøse, har en urealistisk finansieringsplan eller som fagutvalget tviler på lar seg realisere.

I elimineringsprosessen vurderes ”tja-prosjektene” i første rekke etter kvalitet og dernest etter kriteriene ”barn og unge” og flerkulturalitet. Inntrykket er at geografisk spredning og vederlagstanken er kriterier som kommer lenger ned på listen. Gjennomgående betyr kvalitet mest, noe som betyr at uansett bosted, målgruppe eller sjanger, skal prosjektet være kvalitativt holdbart.

Medlemmene i fagutvalgene viser til at det gjennomgående er en intuitiv enighet om hva som er god kvalitet og hva som ikke er det. Dette gjelder selv når det sitter personer med helt ulik bakgrunn i utvalgene: ”*Selv om det bare er én som kan samtidsmusikk, er det likevel bemerkelsesverdig stor enighet om kvaliteten til denne typen prosjekter i utvalget.*” En av informantene var imidlertid uenig i at det alltid var slik enighet. Han mente at kvalitetsdebatten ofte ble veldig subjektiv, og at det gjerne endte med at den som representerte prosjektsjangeren fikk sin vilje gjennom. Men det er vanskelig for informantene å konkretisere hva kvalitetsbegrepet egentlig innebærer, utenom at det er en intuitiv og gjensidig forståelse om det i fagutvalgene, samt at det er noe mer enn ren teknisk kvalitet. En av informantene viser bl.a. til at innenfor rockemusikken kan kvalitet også være ”trøkk” eller ”spirit”.

Men om kvalitet er vanskelig å definere, er det klarere hva som er fondets spesielle målgrupper og satsingsområder. Hvordan man prioriterer disse områdene, varierer imidlertid fra fagutvalg til fagutvalg. Gjennomgående er det slik at dersom prosjekter innenfor de prioriterte områdene ikke holder faglig kvalitet, faller de gjennom. Holder disse prosjektene faglig nivå, teller det derimot som et pluss at de faller inn under de prioriterte områdene. Dette gjelder spesielt prosjekter rettet mot barn og unge, samt flerkulturelle prosjekter. Ifølge flere informanter har problemet nemlig vært at denne typen prosjekter ofte ikke holder høy nok faglig standard, og derfor lett blir nedprioritert. Inntrykket er at dette kanskje er mest aktuelt innen fagutvalgene som behandler musikk, noe følgende sitater illustrerer:

De retningslinjene som blir diskutert mest, og som vi føler blir trødd nedover hodet på oss, er det med barn og unge. Det er ikke problematisk i seg selv, men det er få søknader her. Det er noen få søknader på barnemusikk, men det er veldig få av dem som er av så god kvalitet at det er verdt å gi ut.

Styret ønsket satsing på barn/unge og flerkulturelle prosjekter, men for oss var det uproblematisk fordi det ikke var kvalifiserte søkere blant disse.

Bergsgard og Røyseng (2001:107) finner på samme måte, i evalueringen av støtteordningen for fri scenekunst, at pedagogisk orienterte prosjekter rettet mot barn og unge, blir vurdert negativt. Men i Fond for lyd og bilde er problemene åpenbart ikke like store i alle utvalgene. I utvalget for tekst var det for eksempel ikke vanskelig å finne gode prosjekter rettet mot barn og unge, men ifølge en av informantene var utvalget av disse søknadene likevel mindre. Heller ikke i fagutvalg for film/video synes problemet med disse gruppene å være stort. I utvalg for scene mener en informant at retningslinjene kan være litt hemmende fordi potten var så liten, noe som igjen bidro til at man ikke kunne ”spisse” prosjektene, når man både skulle prioritere barn, flerkulturalitet, geografisk spredning, vederlag etc.

Hensynet til den geografiske fordelingen av fondet synes ikke å ha blitt spesielt vektlagt i fagutvalgene. Kun én representant, som selv kom fra distriktet, så spesielt på den geografiske fordeling av støtten i sitt utvalg. Inntrykket er likevel at fagutvalsrepresentantene ikke opplever det som noe problem å få gode søknader fra distriktene eller fra byer utenfor Oslo-regionen. Men samtidig erkjenner informantene at forholdsvis mange av søknadene kommer fra Oslo, og siden ingen praktiserer noen direkte forfordeling av søknader på geografisk grunnlag, blir resultatet at den geografiske fordelingen gjenspeiler søknadsmassen. En av informantene innen musikkbransjen antyder imidlertid at det også kan være kvalitetsforskjeller mellom Oslo og resten av landet, men at dette har sammenheng med at de musikerne som har ambisjoner, gjerne flytter til Oslo:

Det er også en overvekt av gode søknader fra Oslo-regionen. Det er ikke fordi musikere fra Oslo i utgangspunktet er noe bedre, men det har sammenheng med at gode musikere med ambisjoner flytter til Oslo. Ønsker man en karriere, så flytter man til Oslo, fordi det er her markedet er.

På samme måte hevder en representant for filmbransjen at det er naturlig at de fleste prosjektene går til Oslo, siden det er her film først og fremst produseres i landet. Men samtidig mener informanten at det ikke har vært noen forfordeling til fordel for søknader fra Oslo. En annen informant fra filmbransjen, som har sitt hovedvirke i Bergen, støtter dette synet og hevder at: ”*Vi i Bergen har nytt godt av*

fondet [...] mange herfra har fått finansiert sin første filmproduksjon fra Fond for lyd og bilde.” En tredje informant, som også bor utenfor Oslo-regionen, innrømmer likevel at hvem som sitter i fagutvalgene, kan ha en viss betydning for fordelingen av støtte: ”Selv om jeg ikke kommer fra Oslo, betyr det ikke at jeg forfordeler distriktene, men det betyr kanskje at jeg kjenner miljøene utenfor Oslo bedre enn de andre.”

Fagutvalgene legger også forholdsvis lite vekt på den sjangermessige fordelingen i fagutvalgene. Også her understrekes det at fordelingen gjerne gjenspeiler søknadsmengden. Det er kun i fagutvalg for scene at man på forhånd tenker seg en 50/50-fordeling mellom dans og teater. Et av musikkutvalgene så på den sjangermessige fordelingen først etter at de støtteverdige prosjektene var plukket ut etter andre kriterier, og gjorde eventuelle mindre justeringer som følge av dette. Ifølge et av medlemmene i tekstutvalget finner vi også den samme praksisen her, i fordelingen mellom tekster til musikk, film og scene. På samme måte som den geografiske fordelingen, synes den sjangermessige fordelingen å være mer eller mindre tilfeldig, noe som gjør at den sannsynligvis vil gjenspeile profilen på søknadsmassen.

Et av de store diskusjonstemaene rundt Fond for lyd og bilde er som tidligere nevnt, i hvor stor grad vederlagstanken skal ligge til grunn for fordelingen. Etter å ha intervjuet representantene i fagutvalgene er det generelle inntrykket at diskusjonen kanskje er sterkere utenfor fondet enn blant de som sitter i fondet. Men dette kan også ha sammenheng med at man ikke ønsker å ta opp denne diskusjonen.

På samme måte som prosjekter rettet mot barn og unge, flerkulturelle prosjekter og geografisk spredning er underordnet kvalitetskriteriet, gjelder det også vederlagskriteriet. Det betyr at selv for populære kunstnere må prosjektet holde et kvalitetsmessig nivå for at de skal få støtte. Dette er gjennomgående i alle fagutvalgene. Men samtidig legges det ulik vekt på vederlagstanken, både innenfor de ulike fagutvalgene og mellom dem. En av informantene som har sittet i flere fagutvalg innen musikkfeltet, har noe blandede erfaringer: I et tidligere utvalg hadde han inntrykk av at vederlagstanken hadde forrang fremfor kvalitet. Men i det siste fagutvalget gjorde de det omvendt – så først på kvalitet og dernest i noen grad på vederlagstanken. Men mest vekt ble det lagt på det informanten kaller ”markedstilgang”, noe som innebar at de prosjektene som ble støttet, skulle kunne nå ut til det markedet som var interessant, uavhengig av om det var til 20 eller 200 000. Spesielt støttet utvalget nyskapende produksjoner innen alle sjangre som syntes å kunne slå an, og som gjerne hadde et par produksjoner fra før. Vi kan med andre ord si at

vederlagstanken og den kulturpolitiske tankegangen nærmest ble forenet i det informanten kaller ”markedstilgangstanken”.

Også i et annet av musikkutvalgene har man vannet ut ideen om vederlag. Informanten fra dette fagutvalget hevder bl.a.:

Vi vil jo gjerne være med på at det produseres plater som flest mulig hører på, selv om det ikke går an å tenke sånn for alle søkere. Det dreier seg jo også om utvikling her, så selv om det er en plate som kanskje ikke kommer til å selge mye, kan den være et viktig bidrag til den sjangeren den tilhører, at den er med på å skape noe nytt. Men vi er ikke glade i å gi støtte til plater som forblir en hemmelighet.

I de øvrige fagutvalgene har imidlertid også vederlagstanken en viss innflytelse, kanskje bortsett fra utvalget for scene. Bl.a. mente en representant for tekstutvalget at fondet både fungerte som vederlagsfond og kulturpolitisk fond. I praksis innebar det at de som var kjente, hadde lettere for å få støtte enn de som var ukjente. Representanten for utvalget for video/film hevdet på sin side at praksisen hadde vært mer som et kulturpolitisk fond, og at vederlagstanken i liten grad hadde vært vektlagt. En annen som tidligere satt i dette fagutvalget hevder også at: *”I de fagutvalgene jeg har deltatt i, har det aldri vært gitt støtte på bakgrunn av lang og tro tjeneste.”*

Som nevnt er det fagutvalgenes vurdering av kvalitet som synes å være det viktigste kriteriet for fordeling av midler fra fondet. Inntrykket er at utvalgsmedlemmene ofte er enige om hva som er kvalitativt godt og hva som er dårlig. Det betyr ikke at fagutvalgene ikke diskuterer hva kvalitet er, men de beskriver det gjerne som konstruktive diskusjoner. Men fagutvalgene kan også forlate arenaen for de konstruktive diskusjoner, og bevege seg inn på det enkelte kaller ”hestehandel”. Dette innebærer at diskusjonen om kvalitet går over til å bli forhandlinger om særinteresser og sjangere, noe én informant beskrev slik: *”Dersom du får en, så får jeg en.”* En annen sier at det alltid er tautrekking mellom representantene i fagutvalgene, men samtidig forsøker de å unngå bare å tale sin egen sak. Men det generelle inntrykket er at dette heller er unntakene enn regelen. Denne formen for ”hestehandelfordeling” kan imidlertid forklares ved at det oppstår situasjoner der man ikke lenger har andre kriterier for å skille mellom søknadene, dvs. når man ennå sitter med mange kvalifiserte søknader, men har lite penger igjen å fordele.

Hva mener søkerne om fondets retningslinjer og forvaltningspraksis?

Gjennomgående synes styret og representantene i fagutvalgene å være tilfreds med ordningen. Ifølge fondets sekretariat kommer det også få klager på fondet. De klagen som kommer, gjelder først og fremst enkeltavslag. Men betyr dette at søkerne gjennomgående er tilfreds med ordningen? Er det samsvar mellom de vurderinger fagutvalgene gjør og det søkerne oppfatter som rimelig? Eller er det et avvik her som er kilde til misnøye blant søkerne?

I behandlingen av søknadene la fagutvalgene størst vekt på kunstnerisk kvalitet, eller det som i retningslinjene kalles kunstnerisk skjønn. Vederlagstanken og geografisk spredning ble i mindre grad vektlagt. I spørreundersøkelsen spurte vi søkerne om hvilke utvelgelseskriterier de mente fondet burde legge mest vekt på. Her benyttet vi de kriteriene som er nedfelt i fondets retningslinjer, og svarene fremgår av tabellen under.

Tabell 4.3 Søkerne vurdering av hvor stor betydning de ulike tildelingskriteriene til Fond for lyd og bilde bør ha, i % (N = 338).

	Stor betydning	Noe betydning	Liten/ingen betydning	Vet ikke
Kunstnerisk skjønn	71	23	4	2
Ny norsk produksjon/fremførelse	61	30	8	1
Prosjektorientert støtte	44	33	17	6
Sjangermessig spredning	39	42	18	1
Geografisk spredning	27	29	42	2
Grupper utsatt for privatkopiering	12	33	44	10

I alt er det 71 % av søkerne som mener at kunstnerisk skjønn bør ha stor betydning for fordelingen av midler fra fondet. Dernest ser vi at ny norsk produksjon/fremførelse blir verdsatt relativt høyt. Langt på vei samsvarer også dette med fagutvalgenes vurderinger. Minst betydning mener søkerne at hensynet til grupper utsatt for privatkopiering (vederlagstanken) bør ha. Faktisk er det bare 12 % som mener at dette bør ha stor betydning. Det er også relativt få som mener at geografisk spredning bør ha stor betydning (27 %). I grove trekk samsvarer disse resultatene med det inntrykket vi har fra intervjuene med fagutvalgsmedlemmene. Vi kan således konkludere med at fondets praksis er i samsvar med søkerne oppfatninger.

Men oppfatningene varierer mellom søkerne. De som i størst grad legger vekt på vederlagstanken (grupper utsatt for kopiering), er søkerne til fagutvalget for fonolo-

gramprodusenter. Av disse er det 27 % som mener at vederlagstanken bør vektlegges sterkt, mens den tilsvarende andelen er 10 % blant søkerne til de øvrige fagutvalgene. De som er mest opptatt av kunstnerisk skjønn, er privatpersoner og institusjoner (77 %), i motsetning til private foretak (61 %). Her finner vi også en klar forskjell mellom de som fikk støtte ved siste søknad og de som ikke fikk. Mens 78 % av de som fikk støtte mente kunstnerisk skjønn burde ha stor betydning, var det blant de som fikk avslag bare 50 % som mente det samme. Selv om vi ser at det er visse forskjeller mellom ulike grupper av søkere, er det likevel en klar tendens til at kunstnerisk skjønn bør tillegges langt større betydning enn vederlagstanken.

Men disse resultatene viser bare hva slags synspunkter søkerne har, og ikke om de mener fondet har fulgt eller oppfylt disse kriteriene. På spørsmål om søkerne mente fondet hadde en hensiktsmessig forvaltningsmodell, svarte omtrent halvparten at ordningen i dag fungerer godt nok som den gjør, 1/4 mente forvaltningen av ordningen burde endres og 1/4 svarte at de ikke visste. Det er naturlig nok de som har fått avslag på sin søknad, som i størst grad mener at det er behov for endringer av fondet.

Blant *de som mottok støtte* finner vi flere ulike synspunkter på hvordan fondet bør fordeles: mer til distriktene, mer støtte til spesielle sjangre, større sjangermessig spredning, samt at fondet burde være større. Men det er også enkelte som mener at fondet bør satse mer konsentrert, og at det er for stor sjangerbredde. I denne sammenhengen er vi imidlertid mer opptatt av hvordan søkerne oppfatter selve forvaltningsmodellen. Et argument som går igjen her, er at fondet er venneorientert, og at forvaltningsmodellen kjennetegnes av at hver gruppe kjemper for sine interesser fremfor å sette overordnede utfordringer i fokus. Herunder finner vi også argumenter om at fagutvalgene er for Oslo-dominert. Et annet argument er at utvalgene ikke har tilstrekkelig kunnskap om spesielle sjangre, spesielt nyere musikkformer. Til slutt nevnes også at støtten bør foreligge på et tidligere tidspunkt enn det den gjør i dag.

Et gjennomgående trekk ved kommentarene til *de som ikke fikk støtte*, er misnøye med fordelingen av fondet. Argumentene går enten i retning av at fordelingen bør være bredere enn den er i dag (geografisk, sjangermessig og til ulike grupper med behov eller rettigheter) eller at ordningen fungerer som en tombola/et lotteri. Samtidig går også vennetjenesteargumentet igjen. Et interessant trekk her er at argumentene går i ulike retninger: for mye er rettet mot de smale grupper og for mye mot de brede grupper, samt at fondet både er for mye og for lite vederlagsorientert.

Med andre ord uttrykkes det her at fondet er lite i forhold til etterspørselen, heller enn at det er noen slagside i fondets arbeid. Et unntak er imidlertid argumentet om at fondet er for Oslo-dominert. Mange av kommentarene gir uttrykk for dette. Samtidig er det ingen som mener at fondet er for distriktsorientert.

Generelle betraktninger om ordningen

Det har generelt sett vært liten kritikk mot Fond for lyd og bildes forvaltningsmodell. Ifølge en av informantene er dette kanskje grunnen til at den har eksistert så lenge som den har gjort. Det er også et generelt inntrykk at ordningen har legitimitet fordi et bredt spekter av kunst- og kulturlivet selv er representert i både styre og fagutvalg. Men dette gjelder kanskje først og fremst blant dem som har vært involvert og/eller fått mye støtte. Et av fondets problemer – det store gapet mellom søknadsbeløpene og fondets størrelse – har nemlig også bidratt til å skape et bilde av fondet som et ”lottospill”. Noen mener derfor at det kanskje burde være strengere kriterier for å søke støtte i fondet. Men andre igjen, og kanskje de fleste, argumenterer mot dette. Disse understreker at det nettopp er tilgjengeligheten eller den lave terskelen for å søke som er det fine med ordningen. De legger spesielt vekt på den betydning fondet har for debutanter innen de ulike bransjer og sjangre.

Det som skiller Fond for lyd og bilde, og andre fondsordninger, fra nyere forvaltningsmodeller (konsulentordninger), er at fagutvalgene består av kunstnere og at disse skiftes ut med jevne mellomrom. Flere av informantene understreker at dette faktisk er det mest positive med ordningen. En av dem legger spesielt vekt på at i Fond for lyd og bilde er det kunstnerne selv som bestemmer, og at de som sitter i styret og fagutvalgene har stor kontakt med kunst- og kulturmiljøene. En annen mener at ordningen gir flere mulighet til å komme inn i bransjen, og fører til at flere ulike prosjekter realiseres: Jo flere som vurderer prosjektene, jo flere *typer* prosjekter slipper gjennom. Denne informanten har ikke tro på det ”opplyste eneveldet”. Han har mer tro på at det er kunstnerne selv som er de kreative, ikke profesjonelle fagkonsulenter.

Selv om de fleste er positive til forvaltningsordningen som sådan, stiller likevel flere spørsmål ved utvalgenes sammensetning. På den ene siden mener noen at det bør minst være tre personer i fagutvalget slik at de har tilstrekkelig kompetanse til å dekke sjangerbredden blant søknadene. Andre igjen tar opp problemet med en ren interessegrupperepresentasjon i utvalgene. Disse foreslår å ha med en nøytral tredjeperson som ikke representerer noen spesiell interessegruppe. Begrunnelsen

er at man da vil unngå at fordelingen blir en ren maktkamp mellom ulike sjangre eller interesser. En annen foreslår en variant av det første forslaget, nemlig å involvere en fagkonsulent på et tidlig stadium i behandlingsprosessen, med tanke på å luke ut en del av prosjektene i en tidlig fase, før fagutvalgene gjør sine vurderinger. En tredje informant mener på sin side at dette ikke er noe stort problem fordi det er relativt hyppig utskifting av medlemmene i fagutvalgene.

Alle er imidlertid ikke like positive til denne formen for forvaltning. En informant hevder at fondet på sitt verste er et ”supperåd” og på sitt beste bidrar til å støtte opp om mangfoldet. Denne mener videre at det er et problem med så mye utskifting av representanter i fagutvalgene, bl.a. mye bruk av vararepresentanter: *”De ulike representanter har ulike agendaer, noe som fører til liten kontinuitet i arbeidet med søkerne.”* Informanten viser også til at filmbransjen har gått bort fra et slikt jury-system, og innført konsulenter som sitter på heltid, og som innstiller hvem som skal få støtte. Dette gjorde man fordi det gamle jurysystemet lett resulterte i at fordelingene ble et minste felles multiplum og litt tilfeldige. Videre åpnet konsulentordningen for at søknadene kunne behandles fortløpende og for bedre oppfølging av kunstnerne over tid. Informanten mener likevel at det kanskje er bra å ha et alternativt system som Fond for lyd og bilde, som et korrektiv til andre ordninger som baserer seg på konsulenter. Dette spesielt fordi konsulentene gjerne blir preget av et spesielt kunstsyn. Som en mellomløsning foreslår informanten at en nøytral tredjeperson får plass i fagutvalgene, en person som i tillegg til å være uhildet også kunne sitte over lengre tid og dermed følge enkeltprosjekter.

Det er også andre som legger vekt på den rollen Fond for lyd og bilde har som korrektiv til andre mer spesialiserte støtteordninger. Én mener at *”vi må ha flere alternative ordninger eller så kan kunstfeltet bli ganske monomant”*. En annen hevder at det er viktig å ha forskjellige steder å søke, fordi ulike ordninger vurderer ulikt: *”For meg handler det om demokrati, og det å ha en eneveldig konsulent er jeg svært kritisk til.”*

Oppsummering

Ifølge informanter vi har vært i kontakt med, har det vært perioder hvor Fond for lyd og bilde nærmest var en ren kamparena mellom ulike interesser. Inntrykket av fondet i dag er at det i større grad preges av konsensus enn av konflikt. Men selv om de åpne konfliktene kanskje har forstummet, ligger det likevel latente motsetninger mellom ulike interesser i fondet. Dette gjenspeiler seg også i valg av representanter til fagutvalgene. Gjennomgående er inntrykket at disse velges ut etter

kvalifikasjoner, men samtidig mener enkelte at utvelgelsen også preges av en viss drakamp mellom ulike interesser.

I fagutvalgenes behandling av søknadene legges det først og fremst vekt på kunstnerisk kvalitet, og deretter på prioriterte grupper, nyskaping og dels vederlagstanken. Utvalgene ser i liten grad på den geografiske og sjangermessige fordelingen. Stort sett er det enighet blant medlemmene om hva som er god kvalitet og hva som ikke er det, men i enkelte tilfeller blir utvelgelsen også en hestehandel mellom ulike interesser.

Det store problemet for fagutvalgene er imidlertid gapet mellom det de har å fordele og antall søknader som kommer inn. Dette berører også diskusjonen om hvorvidt man skal fordele mye midler til få eller lite midler til mange. Her har styret gått inn og gitt signaler om at fagutvalgene skal prioritere det første fremfor det siste. Den siste tiden har også fagutvalgene praktisert dette, selv om medlemmene i fagutvalgene opplever at dette er et problem fordi så mange støtteverdige søknader får avslag.

Det er et forholdsvis godt samsvar mellom de kriteriene søkerne og fagutvalgene legger vekt på, nemlig kunstnerisk skjønn eller kvalitet. Det at fagutvalgene legger så mye vekt på kvalitet som utvelgelseskriterium, er samtidig en kilde til kritikk av fondet blant søkerne. Mange kvalifiserte søkere vil med dagens forvaltningsmodell risikere aldri å få støtte fra fondet. Dette igjen er gjerne et resultat av at det ikke er kontinuitet i fagutvalgene, og at man dermed ikke har mulighet til å sette kvalifiserte søkere på "venteliste" til neste gang. Når nye medlemmer trer inn i fagutvalgene, er historien fra det forrige slettet. Manglende kontinuitet blant representantene i fagutvalgene har også en annen uheldig konsekvens, nemlig at det er vanskelig å følge opp enkeltkunstnere i hele prosessen fra debutering til etablering som kunstner. Ifølge kunstnerne er det nemlig slik at ulike behov melder seg i ulike faser i karrieren. Slik ordningen fungerer i dag, vil det nærmest være en tilfeldighet om man får støtte til den ene eller andre fasen av karrieren.

En annen kilde til misnøye er åpenbart den geografiske fordelingen av fondet. Det er først og fremst søkerne utenfor Oslo-regionen som kommer med denne kritikken. Men samtidig blir geografi som fordelingskriterium i liten grad vektlagt i fagutvalgene. Kritikken får imidlertid delvis støtte i det statistiske materialet. For det første har fagutvalgene vært sterkt overrepresentert av personer fra Oslo, og for det andre finner vi en viss skjevhet i fordelingen av fondet mellom Oslo-regionen og resten av landet.

Vi finner også oppfatninger om at fondet er venneorientert, og at fordelingen kun er et resultat av tautrekking mellom ulike interesser. Riktignok finnes det eksempler på dette, men det er ingenting som tyder på at det har vært noe stort problem. Gjennomgående er de fleste søkerne fornøyd med forvaltningen av fondet. Et annet forhold er at fagutvalgene skiftes ut relativt ofte, noe som sannsynligvis bidrar til å unngå for tette eller faste bånd mellom forvaltere og søkere. Flere legger faktisk vekt på at denne forvaltningsordningen, sammenlignet med andre ordninger, bidrar til at flere ulike sjangre og uttrykk slipper gjennom nåløyet, samtidig som ordningen fungerer som et sunt korrektiv til andre ordninger.

I fagutvalgene fordeles midlene først og fremst etter kulturpolitiske kriterier som kvalitet og nyskaping. Riktignok vektlegges også vederlagstanken, men i langt mindre grad enn kvalitet. Flere av informantene hevder også at fagutvalgenes praksis har dreid i en mer kulturpolitisk retning de siste årene, noe enkelte søkere uttrykker misnøye med. Men fordelingen av midlene i henhold til vederlagstanken, er også et spørsmål om hvordan midlene fordeles mellom de ulike fagutvalgene. Her har fordelingsnøkkelen ligget fast over lengre tid. Motsetningene her går ikke først og fremst mellom de som kan og ikke kan påberope seg rettigheter til vederlag. Det er heller slik at de som kan påberope seg rettigheter, har en viss forståelse for behovet til gruppene uten slike rettigheter. Inntrykket er heller at motsetningene går mellom de to store gruppene som kan påberope seg retten til vederlag, nemlig mellom film- og musikkbransjen. Noe paradoksalt er det at argumentasjonen til disse aktørene ikke bare går på hvem som har de største rettighetene (kopieres mest), men like mye baserer seg på hvem som har størst behov og alternative finansieringskilder.

5. FONDETS BETYDNING FOR KUNSTNERNE

Hvilken rolle spiller fondet i forhold til kunst- og kulturlivet generelt, og de ulike målgruppene for fondet spesielt? Hva betyr egentlig fondet for dem? Spiller fondet den samme rollen for alle? For å belyse disse spørsmålene har vi dels benyttet intervjuer og dels resultatene fra spørreundersøkelsen. Hensikten er på den ene siden å få fram bredden blant de mange grupper av kunstnere og kulturarbeidere, samtidig som vi også ønsker å gå i dybden for å belyse hva slags betydning fondet har for enkeltbransjer og den enkelte kunstners virke. For å belyse dette er det også nødvendig å se på betydningen av Fond for lyd og bilde i forhold til andre støtteordninger.

Hvilken rolle spiller fondet?

I spørreundersøkelsen stilte vi et spørsmål om hvor stor betydning Fond for lyd og bilde har hatt for søkerens kunstneriske virksomhet. Av de som hadde fått støtte fra fondet, svarte hele 78 % at Fond for lyd og bilde generelt sett hadde hatt stor eller svært stor betydning (tabell 5.1). Videre ser vi at hele 92 % svarer at støtten fra fondet hadde stor eller svært stor betydning for realisering av det aktuelle prosjektet de fikk støtte til ved siste søknad.

Tabell 5.1 Søkerens oppfatning av hvor stor betydning Fond for lyd og bilde har hatt for deres kunstneriske virksomhet og for realiseringen av prosjektet, i %.

	Fondets økonomiske betydning (har mottatt støtte)	Betydning for realisering av sist støttede prosjekt (har mottatt støtte)
Svært stor betydning	34	54
Stor betydning	44	37
Verken eller	14	6
Liten/ingen betydning	8	3
Totalt	100	100

Hva respondentene mener med at fondet har hatt stor betydning, kan variere. Stor betydning kan for eksempel bety at man fikk mulighet til å jobbe en uke mer i platestudio, men uten at det hadde noen avgjørende betydning for om det ble en plateproduksjon. Men stor betydning kan også bety et være eller ikke være for realisering av en turné eller en kortfilminnspilling. Uansett hva slags mening som ligger bak svarene, er det i det minste relativt få av de som fikk støtte som mener at fondet har hatt en uvesentlig betydning for dem.

For å avdekke hvor avgjørende støtten fra Fond for lyd og bilde har vært, stilte vi også spørsmål om de som hadde fått støtte fra fondet trodde prosjektet ville blitt realisert uten støtte. Her svarte 30 % ja og 41 % nei, mens 29 % ikke visste. Selv om nesten samtlige mente at fondet hadde stor betydning for å realisere det aktuelle prosjektet, viser disse tallene at det er langt færre som mener at det har en avgjørende betydning. Det er med andre ord grunn til å tro at det er et mindretall av prosjektene hvor støtten fra fondet betyr et være eller ikke være. Men tallene her vil være usikre siden vi stiller søkerne et hypotetisk spørsmål, noe som også fremgår av at relativt mange svarer vet ikke.

Vi stilte derfor et tilsvarende spørsmål til dem som hadde fått avslag på siste søknad, om hvilke konsekvenser avslaget fra Fond for lyd og bilde hadde fått. Av disse svarte bare 11 % at prosjektet har blitt/blir realisert som planlagt til tross for avslaget. Samtidig var det hele 56 % som svarte at prosjektet har blitt/blir realisert, men enten forsinket eller i redusert omfang. Med andre ord var det bare 33 % av de avslåtte prosjektsøknadene som ikke hadde blitt eller ville bli realisert. Til sammenligning var det 41 % av de støttede prosjektene som søkerne antok ikke ville blitt realisert uten støtte. Forskjellen kan selvfølgelig være reelle, men det er rimelig å anta at de som har mottatt støtte, har overvurdert betydningen av støtten fra fondet, og at et mer realistisk anslag ville ligge et sted mellom 30 % og 40 %.

Det at fondet har *stor* betydning for de fleste, betyr dermed ikke at fondet nødvendigvis har en avgjørende betydning for om prosjektet blir realisert eller ikke. Støtten fra fondet ser i større grad ut til å ha betydning for omfanget av prosjektet og/eller tidspunktet for gjennomføring. Men for en del betyr støtten et være eller ikke være. Spesielt gjelder dette i de tilfellene Fond for lyd og bilde har finansiert relativt mye av kapitalbehovet, eller i de tilfellene støtte fra fondet er med på å utløse støtte fra andre ordninger. I spørreundersøkelsen kommenterte noen av søkerne nettopp hvor avgjørende støtten fra fondet var for dem:

Jeg må bare si at uten fondet ville jeg ikke kunne ha produsert mine forestillinger. Det har vært helt utrolig for min kunstneriske utvikling.

De siste to årene har jeg gjennomført to store produksjoner i Bergen. Disse to hadde overhodet ikke kunnet la seg gjøre uten den solide støtten Fond for lyd og bilde har gitt. Begge har fått svært god respons, og prosjektene lever videre i folks hukommelse.

Vår forening er svært opptatt av at fondet ikke må spises opp av Norsk kulturråd. Figur- og barneteatergrupper, som vi representerer, får sjelden penger fra støtteordningen for fri scenekunst. Men våre produksjoner er så små at hjelp fra Fond for lyd og bilde er et stort pluss.

Fond for lyd og bilde er en svært viktig bidragsyter til å kunne finansiere teaterforestillinger for barn og unge.

Begge våre tildelinger kom fra styret, og utløste en enorm energi og mulighet for gjennomføring. Styret satset på en nyskapende ikke-kommersiell produksjon. Det håper jeg de fortsetter med.

Fondet er helt OK. Skulle bare vært større økonomisk pott å få tildelt. Men alle bevilgninger er viktige, og anerkjennelsen som ligger implisitt i en bevilgning, er svært viktig.

Jeg har ingen lang erfaring, men vet at det å få støtte kan åpne andre dører for mer støtte andre steder. Derfor er det bedre med litt enn ingenting. Men å få støtte til også å utføre neste skritt er jo det beste.

De to første kommentarene utdyper den avgjørende betydningen fondet har hatt for realiseringen av respondentenes egne prosjekter. De to neste kommentarene er mer generelle og viser til den avgjørende betydningen fondet har for finansiering av figur- og barneteater. Til slutt har vi også tatt med et par kommentarer som legger vekt på henholdsvis den symbolske betydningen støtten har, og betydningen støtten kan ha for å utløse midler fra andre støtteordninger. Den første av disse kommentarene illustrerer at støtte fra fondet også kan ha en betydning ut over de kroner og øre som bevilges, som en anerkjennelse av kunstneren eller som en kvalitetsvurdering av kunstnerens verk. Spesielt vil dette være betydningsfullt for unge og ukjente kunstnere. Det er imidlertid slående at det er relativt få kommentarer fra søkere i musikkbransjen som viser at fondet er spesielt avgjørende for dem, noe som kan være en indikasjon på at behovet og betydningen varierer mellom ulike sjangre. I det følgende har vi derfor tatt for oss spesielt musikk-, film- og scenekunstfeltet, med tanke på å belyse hva slags rolle fondet spiller.

Musikk

Siden musikkfeltet er så mangfoldig, er det vanskelig å trekke noen generelle konklusjoner om hvilken betydning fondet har for denne sektoren. Men ett inntrykk vi sitter igjen med, er at realiseringen av de prosjektene det søkes støtte til, neppe står og faller med støtten fra Fond for lyd og bilde, men at støtten derimot kan ha stor betydning for omfanget, fremdriften av og ikke minst kvaliteten på prosjektet. Det som derimot synes å være en avgjørende faktor, er at musikeren eller produsenten ”brenner” for prosjektideen. Får man avslag på søknaden i Fond for lyd og bilde, søker man gjerne andre steder. Men selv om man ikke får støtte fra de etablerte støtteordningene, gjennomføres gjerne prosjektet likevel, enten ved at man selv finansierer det, baserer seg på frivillig gratisarbeid, på sponsorer eller tar opp private lån. Alternativt legges prosjektet på is, med tanke på at man skal søke på nytt eller søke andre finansieringskilder. I noen tilfeller betyr dette imidlertid at ideen aldri blir realisert.

Et eksempel som illustrerer dette godt, er musikeren fra en distriktskommune som til tross for gjentatte søknader til Fond for lyd og bilde, aldri har mottatt noe støtte. Likevel har hun klart å gi ut to CD-plater som både har blitt nominert til Spellemannsprisen og valgt ut til innkjøpsordningen for fonogrammer. Artisten anser seg som profesjonell kunstner, selv om hun i dag arbeider deltid som musikk lærer i hjemkommunen. For å finansiere sine kunstneriske arbeider søker hun alt mulig av støtteordninger: Fond for lyd og bilde, Fond for utøvende kunstnere, NOPA, fylkeskommuner etc. Men arbeidet med å søke diverse fond har ikke gitt de forventede resultater, bortsett fra noen midler fra fylkeskommunen. Hun har derfor etablert et eget hjemmestudio og søkt lån og støtte fra et mer velvillig privat sponsormarked: *”Jeg synes det er eneste mulighet jeg har fordi det er ytterst sjeldent du får noe fra det offentlige ... bortsett fra noe fra fylkeskommunene.”* Den siste produksjonen ble bl.a. finansiert med et forholdsvis stort beløp fra en privat sponsor. Ellers har lokale banker vært velvillige med å yte henne lån, men også gitt mindre sponsorbidrag. Men på grunn av dårlige erfaringer med å forskuttere eventuelle fremtidige inntekter ved å ta opp privat lån, baserer hun nå den pågående musikkproduksjonen på dugnadsarbeid, sammen med andre musikere i regionen. Håpet er imidlertid at hun får finansiert en del av denne innsatsen med støtte fra Fond for lyd og bilde: *”Har hørt at man ikke skal gi opp og håper det snart er min tur.”* Hun synes likevel det er rart at hun tidligere ikke har fått støtte til sine produksjoner. Siden hennes produksjoner både har fått hederlig omtale i media og samtidig vært prisnominert, stiller hun spørsmål ved hvordan utvalgene vurderer søknader fra distriktene:

Hadde jeg vært folkemusiker i distriktet, ville jeg fått støtte, men når du søker til andre ting som konkurrerer med musikkmiljøet i de store bysentra, og bor i distriktet, synes det vanskelig å få støtte. Dersom de gir støtte til noe i distriktene, må det være noe sært og spesielt[...]. Jeg vet ikke hvorfor jeg ikke får støtte, men det kan jo ikke være kvaliteten ...

Men selv om vi ikke kan si at Fond for lyd og bilde spiller en avgjørende rolle for de fleste søkerne til fondet, så har det kanskje desto større betydning med hensyn til å påvirke kvaliteten på og fremdriften av de mange prosjektene som får støtte. Én informant peker i den forbindelse på at støtte på 30 000 kr til en CD-innspilling ikke vil være avgjørende for om man går i studio eller ikke, men det kan bety at musikerne kan holde på en uke lenger for å perfektionere produktet. En annen informant – en plateprodusent som driver et forholdsvis lite plateselskap – legger også vekt på at støtten fra fondet spiller en viktig økonomisk rolle for mange mindre norske produksjoner. Siden det er liten fortjeneste på mange av de produksjonene som gjennomføres, mener han en støtte på 50 000 kr vil være kjærkommen for mange.¹³ Men som antydnet ovenfor, bekrefter informanten at støtten fra Fond for lyd og bilde ofte ikke er *et være eller ikke være* for den enkelte produksjonen: ”*Det er ikke slik at man produserer hvis man får støtte, men muligheten til å lykkes med produksjonen er større dersom man får støtte til produksjon, annonsering eller turneer.*” Den samme informanten mener også at en slik støtte over tid vil ha betydning for ”*labelen*” til de små plateselskapene. Dette må forstås slik at fondet samlet sett bidrar til å opprettholde kvaliteten og mangfoldet i den norske musikkproduksjonen. Ifølge informanten spiller nemlig de små plateselskapene – til tross for at de har små inntekter – en stor rolle for å opprettholde bredden i norsk musikkproduksjon. Slik sett vil fondet bidra til at disse selskapene har mulighet til å ta større risiko med nye og ukjente artister enn de ellers ville gjort.

En annen plateprodusent peker også på at sviktende salgstall i bransjen innebærer at selskapene blir mindre villige til å ta risiko på nye prosjekter, noe som igjen går ut over mangfoldet i bransjen. Støtten fra Fond for lyd og bilde blir således viktig for at selskapene er villige til å ta denne risikoen. Samtidig mener informanten at de fleste som har bestemt seg for å lage en CD, produserer denne uansett, det være seg på kjøkkenbordet eller via en produsent. Men ifølge produsenten kan støtte fra fondet være avgjørende for om plateselskapet er villig til å sette i gang en produksjon. Spesielt mener han at støtten fra fondet vil være avgjørende for å opprettholde norsk produksjon av smalere sjangre som jazz og samtidsmusikk.

¹³ Ifølge informanten koster de billigste norske produksjonene mellom 100 000 og 200 000 kr, og for å dekke kostnadene må det selges mellom 1 000 og 1 500 CD-plater. Siden mange produksjoner ikke selger mer enn dette, blir fortjenesten ofte liten.

En musiker som hører hjemme innenfor det vi kan kalle en ”smalere” del av musikkbransjen, legger også vekt på at støtten fra Fond for lyd og bilde gir en viss anerkjennelse i miljøet: *”Dersom jeg hadde søkt som debutant uten å få støtte, ville det vært en nedtur, fordi det ligger en viss anerkjennelse i det å få støtte.”* På samme måte som forrige informant mener denne at offentlig støtte er helt avgjørende for om det blir produksjon eller ikke innenfor de smale musikksjangrene. Men samtidig mener informanten at Fond for lyd og bilde ikke står i noen særstilling, men oppfattes å være en av flere alternative støtteordninger: *”Ofte er det sånn at man søker flere steder og håper på å få støtte minst ett av stedene.”*

Selv om flere fokuserer på betydningen fondet har for mindre norske selskaper og for de smale musikksjangrene, spiller det også en viss rolle for de mer etablerte musikerne. Et eksempel her er et rockeband som har oppnådd stor salgssuksess i Norge, og som nå står på trappene til lansering utenfor landet. Bandet har tidligere fått støtte fra Fond for lyd og bilde flere ganger, noe som ifølge bandets frontfigur har hatt stor betydning for den suksessen de har oppnådd. Men i dag, når de skal ut og lansere seg utenfor Norge, innebærer dette at de nærmest må starte karrieren på nytt, bortsett fra at de nå ikke lenger har andre jobber og derfor er avhengig av inntektene fra musikken:

En turné i utlandet innebærer at vi gjør det samme der som vi gjorde her i landet de første årene. Uten støtte de første årene i Norge ville vi aldri blitt noe. Folk var i ferd med å gi opp, og de fleste i bandet hadde muligheter til å jobbe med andre ting. Støtten var svært viktig for å holde ut. Når vi ser at det er interesse for det vi gjør, ønsker vi å lansere oss i utlandet, men da er det også viktig at vi får støtte [...] Vi har jo fått tilbud om å spille på festivaler i utlandet, men har ikke økonomi og tid til å gjøre det. Når vi får tilbud om godt betalte jobber her hjemme, så blir det til at man prioriterer det fremfor spilling i utlandet.

Samtidig legger informanten også vekt på at et etablert band hele tiden må fornye seg, og at enhver ny plateproduksjon representerer en risiko: *”Selv om vi kan leve av musikken i dag, så svinger det fort, og en dårlig anmeldelse fører til dårlig platesalg [...] det gjør at plateselskapet fort blir uinteressert.”* Slik sett mener også han at det kanskje er de mindre plateselskapene som trenger støtten mest, for å være villige til å ta risiko. Men samtidig understreker informanten at fondet hadde størst betydning for dem da de etablerte seg, og at det er de nye artistene som nok har størst nytte av fondet:

Det bør være et fond for både de nye og de som er etablerte, men søknadene må behandles forskjellig. De etablerte bør få støtte til nye produkter og til lansering i utlandet [...] for de nye er det viktigst å få støtte til å produsere en plate.

Video/film

Innenfor filmbransjen har Fond for lyd og bilde først og fremst betydning for produksjon av kort- og dokumentarfilm. Alle informanter vi har vært i kontakt med, betrakter Fond for lyd og bilde som en viktig finansieringskilde for denne typen filmproduksjon. En av informantene peker på at støtten fra fondet utgjør en stor del av den totale støtten til kort- og dokumentarfilm i Norge, og således betyr mye økonomisk sett. Det at nåløyet for å motta støtte fra fagutvalget for video/film er trangere og støttebeløpene større enn i de øvrige fagutvalgene, betyr rimelig nok at fondet får en relativt stor betydning for de få som mottar støtte. Men samtidig betyr det at fondet kanskje ikke har like stor betydning for film- og videomiljøet totalt sett, dvs. for alle de som ikke får støtte.

Det er et generelt inntrykk fra intervjuene med produsenter og regissører som har søkt midler fra Fond for lyd og bilde, at de er forholdsvis avhengig av offentlig støtte for å få til en produksjon. Dette har bl.a. sammenheng med at det i liten grad finnes et kommersielt marked for kort- og dokumentarfilm. Ifølge en informant innebærer det å ha suksess at man får vist produksjonen enten i norsk TV, kanskje også i dansk eller svensk TV, eller får en pris. Men selv det å få vist en produksjon på TV dekker, ifølge flere informanter, knapt nok produksjonskostnadene. Det er også normalt dyrere å produsere en film enn å produsere en CD.¹⁴ På dette punktet er det imidlertid noe uenighet blant informantene. Én hevder at dersom man har talent, kan man godt produsere en god kortfilm ved hjelp av et enkelt videokamera. Men samtidig er det enighet om at dersom det skal produseres kvalitetsfilm, og med profesjonelle skuespillere involvert, så koster det mye å produsere film. Da er det også vanskeligere å basere produksjonen på egne midler, frivillig innsats eller liknende. Enkelte mener derfor at støtten fra Fond for lyd og bilde har en mer avgjørende betydning for produksjon av film enn for musikk. På samme måte som innen musikkbransjen, er det likevel mange som finansierer sine kortfilmer kun med egne midler. En oversikt over hvem som har finansiert kortfilmene som vises på kortfilmfestivalen i Grimstad, bekrefter dette: I 2001 var i alt 14 av de 54 viste kortfilmene (26 %) finansiert med såkalt egne midler (Program for Kortfilmfestivalen 2001).

Selv om Fond for lyd og bilde bidrar til å finansiere en del kort- og dokumentarfilm, er det åpenbart støtteordningene fra Norsk filminstitutt (kortfilmkonsulente-

¹⁴ Mens de prosjektene som har fått støtte i fagutvalg for fonogram-produsenter har en beregnet gjennomsnittskostnad på noe over 300 000 kr, ligger tilsvarende kostnader for søkerne til fagutvalg for film/video i gjennomsnitt på omtrent 740 000 kr. Tallene er beregnet ut fra størrelsen på støtten fra fondet og andelen denne støtten utgjør av de totale prosjektkostnadene (oppgitt i spørreskjema).

ne) som er viktigst. Dette skyldes ikke bare at de har mer penger hos kortfilmkonsulentene, men også at kortfilmkonsulentene yter bistand i form av råd og veiledning. Slik sett mener flere informanter at Fond for lyd og bilde mer er et supplement til det én kaller de ”institusjonaliserte støtteordningene”.

Enkelte setter også spørsmålsteget ved hvor godt Fond for lyd og bilde fungerer sammenlignet med den støtten som gis av kortfilmkonsulentene. Én mener bl.a. at Fond for lyd og bilde – med de stadige personsiftene i fagutvalgene – blir lite konsekvent og langsiktig, samtidig som det kan virke tilfeldig om man får støtte eller ikke. En annen av informantene legger til at Fond for lyd og bilde fungerer som et viktig supplement, men at ordningen kanskje ikke fungerer like godt som støtten fra kortfilmkonsulentene. Dette begrunnes ut fra den mindre aktive rollen Fond for lyd og bilde har i forhold til dem som får støtte, sammenlignet med den bistand i form av råd og veiledning som ytes fra kortfilmkonsulentene.

I den grad visningene på kortfilmfestivalen i Grimstad er en god kvalitetsindikator på kort- og dokumentarfilmproduksjonen her i landet, kan det være interessant å se i hvor stor grad Fond for lyd og bilde har vært med på å finansiere filmene som er valgt ut til å delta her.

Tabell 5.2 Finansiering av kortfilmer som er vist på kortfilmfestivalen i Grimstad, fordelt mellom Norsk filminstitutt og Fond for lyd og bilde, antall og i prosent.¹⁵

	Antall filmer			Prosentfordeling		
	Norsk filminstitutt	Fond for lyd og bilde	Totalt	Norsk filminstitutt	Fond for lyd og bilde	Totalt
1998	14	8	22	64 %	36 %	100 %
1999	10	9	19	53 %	47 %	100 %
2000	22	10	32	69 %	31 %	100 %
2001	18	7	25	72 %	28 %	100 %
Totalt	64	34	98	65 %	35 %	100 %
Finansiering	12 mill.	8 mill.	20 mill.	60 %	40 %	100 %

I tabell 5.2 ser vi at Norsk filminstitutt v/kortfilmkonsulentene har finansiert nesten dobbelt så mange kortfilmer som Fond for lyd og bilde. Av de omtrent 100 filmene disse to støtteordningene har finansiert i løpet av 1998 til 2001, har Norsk filminstitutt finansiert 65 % og Fond for lyd og bilde 35 %. Spesielt de to siste årene er en overvekt av kortfilmene finansiert av Filminstituttet. Her må vi selv-

¹⁵ Et fåtall av filmene er finansiert både av Norsk filminstitutt og Fond for lyd og bilde. I de tilfellene er filmene registrert både i kolonnen for Norsk filminstitutt og Fond for lyd og bilde. Dette dreier seg imidlertid bare om et par filmer årlig.

sagt ta hensyn til at fagutvalget for video/film i Fond for lyd og bilde har mindre midler å fordele enn det kortfilmkonsulentene har. Samlet bevilger de to støtteordningene omtrent 20 mill. kr. årlig. Av dette utgjør støtten fra Fond for lyd og bilde omtrent 40 %, mens andelen viste filmer med støtte fra fondet er 35 %. Tilsvarende utgjør støtten fra Norsk filminstitutt omtrent 60 %, mens andelen av filmene ved kortfilmfestivalen som instituttet har finansiert, er 65 %. Med andre ord er det en liten overvekt av kortfilmene som er finansiert av Norsk filminstitutt. Tallene sier imidlertid ingenting om hvorvidt kvaliteten på de filmene som finansieres av Fond for lyd og bilde, er dårligere enn de som er finansiert av kortfilmkonsulentene.¹⁶

Flere av informantene legger vekt på at Fond for lyd og bildes ”komitéordning” er et sunt supplement til de øvrige ”institusjonaliserte” støtteordningene, ved å bidra til større mangfold innen filmfeltet. En av informantene legger vekt på at Fond for lyd og bilde – med sin komitéordning – i praksis har en tendens til å støtte andre typer prosjekter og er mer risikovillig enn det den institusjonaliserte støtten er. En annen informant hevder at for kortfilmkonsulentene er det knyttet en del prestisje til det å støtte de ”riktige” prosjektene, noe som fører til at de blir mindre risikovillige enn Fond for lyd og bilde: ”Første gang jeg dukket opp med filmmanuset, var det stor skepsis, men når det viste seg at den første filmen hadde suksess, var velviljen langt større for å støtte oppfølgeren.” Denne understreker også at Fond for lyd og bilde i større grad tør å satse på noe som er ”ut”, samtidig som fondet har større betydning for debutanter enn det kortfilmkonsulentene har. Det at Fond for lyd og bilde representerer noe annet enn de øvrige filmstøtteordningene, kommer også frem i kommentarene fra spørreundersøkelsen:

For vårt vedkommende har fondet vært av helt avgjørende betydning ved at samtlige kortfilm- og manusarbeid har vært finansiert herfra. Den frittstående og uavhengige posisjonen som fondet har, gjør det til et viktig alternativ til Norsk filmfond.

Viktig at det opprettholdes en støtteordning for film/video som ikke forvaltes av konsulentene i Norsk filminstitutt. Dette sikrer mangfoldet.

Fondet har fungert utmerket som et alternativ til filmstøtteordningen. Fondet har våget å ta selvstendige og kunstnerisk dristige avgjørelser.

Scenekunst

På samme måte som søkerne til fagutvalget for video/film har en egen støtteordning ved siden av Fond for lyd og bilde, gjelder dette også de som søker i sceneut-

¹⁶ Det er også slik at kortfilmkonsulentene kan bli kreditert for filmer som er vist på festivalen, men som de først i ettertid bidrar med støtte til. En annen feilkilde er at Norsk filminstitutt også har en støtteordning utenom kortfilmkonsulentene til fremstilling av filmkopi eller ferdiggjøring av film. Årlig utgjør dette totalt 100 000 kr som fordeles til 3–4 filmprosjekter. Enkelte av registreringene på Norsk filminstitutt kan således være fra denne ordningen.

valget. Dette er nok også bakgrunnen for at informantene betrakter Fond for lyd og bilde først og fremst som en viktig delfinansieringskilde. Støtten til søkerne i sceneutvalget er imidlertid langt mer beskjeden enn til film/video, og som en av informantene hevder, er *”fondet særlig viktig som delfinansieringskilde innen den frie scenekunsten, hvor både dramatikere og dansere finnes. Her betyr de små pengene ganske mye”*. Informanten tror at først og fremst danserne ville blitt berørt dersom de mistet støtten fra Fond for lyd og bilde. Men etter hvert som også teatervirksomheten blir mer prosjektorientert, mener informanten at også denne ville blitt berørt. Ifølge en annen informant *”er problemet i dag at institusjonene får mye penger, men skaper lite kunst, mens de frie gruppene skaper mye kunst og har lite penger”*, underforstått at effekten av å kutte støtten til de frie gruppene blir større for den samlede produksjonen enn kutt i støtten til institusjonene.

På samme måte som kortfilmkonsulentene spiller en viktig rolle for filmfolket, er det Kulturrådets ordning for fri scenekunst som spiller størst rolle for søkerne i Fond for lyd og bildes sceneutvalg. Men til forskjell fra fagutvalg for video/film bevilges langt mindre beløp fra sceneutvalget, både totalt sett og til hver enkelt søker. Slik sett er det kanskje mer relevant å sammenligne de som søker sceneutvalget, med de som søker utvalgene for musikk/fonogram, hvor støtten fra fondet i større grad ”toppfinansierer” prosjektene. En av informantene beskriver det slik:

Scenekunstkonsulenten gir ofte mye penger, opptil en mill. kr. Da får man ting opp og gå uansett. En støtte på 50 000 fra Fond for lyd og bilde vil da være nok til å finansiere den siste danseren. Men mange grupper mottar bare 200 000–400 000 kr fra scenekunstkonsulenten ... for dem er det mye hardere. Dersom de får 50 000 fra Fond for lyd og bilde, betyr det veldig mye for dem.

Samtidig må det understrekes at for mange innen scenekunstfeltet spiller Fond for lyd og bilde en langt mer avgjørende rolle enn det som fremgår av sitatet over. En annen av informantene mener bl.a. at fondet, i tillegg til å spille rollen som delfinansieringskilde, også har stor betydning for mange mindre prosjektgrupper og for unge nye kunstnere. En tredje informant mener på sin side at fondet er helt avgjørende for mange av de mindre, eksperimentelle gruppene, samt for de mer publikumsvennlige prosjektene og barneteatrene. Dette har sammenheng med at støtteordningen for fri scenekunst i liten grad støtter slike prosjekter, men satser mer på større og eksperimentelle prosjekter. Ifølge Bergsgard og Røyseng (2001) har omleggingen av denne støtteordningen også bidratt til å forsterke denne profilen, dvs. at den har blitt mer tilpasset eksperimentelle eller avantgardistiske kunstnergrupper. Slik sett kan vi si at Fond for lyd og bilde, i tillegg til å være et supplement,

også spiller en alternativ rolle i forhold til støtteordningen for fri scenekunst. Dette kommer også frem i noen av kommentarene fra spørreundersøkelsen:

Fond for lyd og bilde er viktig! Det er en av de få støtteordninger for fri scenekunst som fungerer! Vi produserer kun med støtte fra Fond for lyd og bilde og Fond for utøvende kunstnere, og det er det mange som gjør.

Norsk kulturråds tildelinger skjer etter hvert på basis av ansatte konsulenter innstillinger. Disse tildeler mer og mer på basis av sitt eget kunstsyn. Vi ønsker imidlertid en demokratisk ordning som i Fond for lyd og bilde.

Produksjon eller markedsføring?

En problemstilling som trekkes frem av informanter i alle bransjene, men kanskje først og fremst i musikkbransjen, er forholdet mellom produksjon og formidling. En plateprodusent hevder i den forbindelse at de små norske selskapene gjerne bruker mye midler på innspilling av plater i forhold til markedsføring. Det har sammenheng med at selskapene ikke bare er ute etter å tjene penger, men at de også har et kunstnerisk forhold til det de driver med. Dette mener han skiller norske selskaper fra de internasjonale selskapene. I den forbindelse kan det være at Fond for lyd og bilde stimulerer mer til produksjon enn til formidling av musikk: *”Isolert sett ville nok de fleste produksjoner blitt realisert uansett, men det er jo et poeng at disse også skal bli sett og hørt av flest mulig.”* En annen informant – en musiker som har søkt støtte fra Fond for lyd og bilde flere ganger – peker også på problemet med at man kanskje bare får støtte til produksjon og ikke til markedsføring: *”For en musiker er det meningsløst å få støtte bare til produksjonen av en CD og ikke til markedsføring av den.”*

På samme måte viser kommentarene fra dem som har søkt støtte fra den nye markedsførings- og gjenopptakelsesstøtten at støtten til markedsføring eller formidling har vært betydningsfull:

Satsing på markedsføring av prosjekter er bra, i forhold til eksponering i utlandet.

Anser det som svært viktig at fondet viderefører støtteordningen til gjenopptakelse av scenekunstproduksjon. Dette som et viktig bidrag til kunstformidling. Det er dyrt å formidle scenekunst i Norge, og de beste blir spilt altfor lite.

Viktig at fondet eksisterer. Det er veldig bra at det nå er mulig å søke spillestøtte, turnéstøtte og gjenopptakelsesstøtte. Det har vært et hulrom tidligere. Behold dette!

Som kommentarene antyder, går riktignok en del av Fond for lyd og bilde til markedsføring og formidling, bl.a. gjennom den nevnte markedsførings- og gjenopp-

takelsesstøtten, samt gjennom fagutvalgenes støtte til sceneoppsetninger, turneer og festivaler. I spørreundersøkelsen oppgir 18 % at støtten har gått til formidling, mens omtrent halvparten oppgir at støtten har gått til produksjon (de øvrige svarer både produksjon og formidling eller annet). Det er fagutvalg for musikk og styrets underutvalg som gir en vesentlig andel av potten til formidling.

Men selv om en viss andel av fondet totalt sett ytes til markedsføring eller formidling, er det ikke slik at den som har fått støtte til en produksjon, automatisk får støtte til formidling av produksjonen, slik informanten over etterlyser. Riktignok skulle man kanskje forventet at dersom en CD-produksjon blir vurdert som støtteverdig i én søknadsrunde, ville en påfølgende søknad om turnéstøtte også bli vurdert som støtteverdig. Men hvorvidt dette skjer, vil langt på vei være basert på tilfeldigheter, slik som søknadene behandles i dag. For det første vil de to søknadene gjerne behandles i ulike fagutvalg, hvor man kanskje legger ulike kriterier til grunn for tildeling. For det andre skiftes medlemmene i fagutvalgene ut relativt hyppig, samtidig som fagutvalgene ikke sitter med skriftlig informasjon om hvem av søkerne som tidligere har fått støtte til hva, og hvorfor. For det tredje tillater ikke rammen for fondet at alle støtteverdige prosjekter tildeles støtte. Siden fagutvalgene ikke sitter med "historien" om søkerne (tidligere søknader og vurderinger), vil det således være tilfeldig om tidligere støttede produksjoner også får støtte til formidling eller markedsføring i en senere søknadsrunde. Det finnes med andre ord i liten grad noen "langtidshukommelse" innebygd i ordningen, verken i fagutvalgene eller i skriftlig form. Slik sett kan betegnelsen av fondet som et lottospill kanskje ha noe for seg.

Hvem har fondet størst betydning for?

Som vist ovenfor er det relativt mange som mener fondet har stor betydning for dem, men ikke like mange som mener at det har en avgjørende betydning for om prosjektet de søker støtte til blir realisert eller ikke. Men som det fremgår av intervjuene, varierer dette blant søkerne. Selv om betydningen av støtten fra Fond for lyd og bilde trolig varierer langs flere dimensjoner, og på tvers av sjangre, er det likevel et generelt inntrykk fra intervjuene at betydningen oppleves som mindre innen musikkbransjen enn for de øvrige gruppene av søkere. Til en viss grad underbygger resultatene fra spørreundersøkelsen dette inntrykket. Av de som mottok støtte fra musikk-/fonogramutvalgene,¹⁷ er det omtrent 70 % som svarer at fondet har hatt stor betydning for dem, mens tilsvarende for utvalget for video/film, sce-

¹⁷ Her har vi slått sammen de tre musikkutvalgene som benevnes musikk-/fonogramutvalgene.

neutvalget og styrets underutvalg er omtrent 90 %. For tekstutvalget ligger andelen på i overkant av 70 %.

Tabell 5.3 Andel som svarer at prosjektet ville blitt realisert uten støtte fra Fond for lyd og bilde, fordelt på fagutvalg.

	Av de som har fått støtte: Ville prosjektet blitt realisert uten støtte fra FLB? (N = 266)			Av de som har fått avslag: Blir prosjektet realisert til tross for avslag om støtte fra FLB? (N = 72)		
	Ja	Nei	Vet ikke	Ja	Ja, men utsatt/ redusert omfang	Nei
Fonogram-kunstnere	36 %	41 %	23 %	14 %	64 %	23 %
Musikk	27 %	42 %	31 %			
Fonogram-produsenter	46 %	38 %	17 %			
Scene	20 %	39 %	41 %	0 %	60 %	40 %
Tekst	37 %	29 %	34 %	*	*	*
Video/film	11 %	68 %	21 %	10 %	40 %	50 %
Styrets underutvalg	31 %	47 %	22 %	*	*	*
<i>Totalt alle fagutvalg</i>	<i>30 %</i>	<i>41 %</i>	<i>29 %</i>	<i>11 %</i>	<i>56 %</i>	<i>33 %</i>

* For få enheter til at vi kan si noe generelt om dem som fikk avslag her.

Det samme fremgår også av tabell 5.3. Av de som fikk støtte i musikk-/fonogramutvalgene, er det samlet sett 33 % som mener at prosjektet ville blitt realisert uavhengig av om de hadde fått støtte fra fondet eller ikke. Dette varierer imidlertid mellom de tre utvalgene. Størst er andelen i utvalgene for fonogram-kunstnere og fonogram-produsenter (henholdsvis 36 % og 46 %) og minst i musikkutvalget (27 %). Tilsvarende andeler for dem som søkte støtte i sceneutvalget og utvalg for video/film, er henholdsvis 20 % og 11 %. Den samme tendensen finner vi også blant dem som fikk avslag på søknaden. Blant søkerne i fagutvalgene for musikk/fonogram svarer 23 % at prosjektet ikke er/blir realisert, mens det er hele 40 % og 50 % av prosjektene i henholdsvis sceneutvalget og utvalget for video/film som ikke er/blir realisert.

Av tabellen ser vi også at det er en relativt stor andel av prosjektene i styrets underutvalg som ville blitt realisert uten støtte. Med andre ord er det her mange som svarer at fondet har stor betydning, samtidig som forholdsvis mange svarer at prosjektet ville blitt realisert uansett. En forklaring på de litt motstridende svarene kan være at fondet gjerne spiller en stor rolle, men ikke nødvendigvis er noe avgjørende. Det spiller sannsynligvis en stor rolle fordi det er relativt mange av søkerne som får støtte her, og med forholdsvis store beløp. Men samtidig spiller fondet kanskje ikke en avgjørende rolle siden denne gruppen av søkere ofte kan spille på flere ulike typer støtteordninger, både innen musikkfeltet, filmfeltet og scenekunstfeltet.

Som nevnt innledningsvis har barn og unge vært en prioritert gruppe. Informanter og kommentarer fra spørreskjemaet antyder også at fondet har spesielt stor betydning for kunstnere med målgruppen barn og unge. Men ifølge svarene i spørreundersøkelsen gjelder dette bare innenfor et par av utvalgene, fagutvalget for musikk og sceneutvalget. Innenfor disse fagutvalgene synes støtten fra fondet å være av sentral betydning for barneprosjektene. Blant barneprosjektene i musikkutvalget er det hele 73 % som mener at fondet har hatt stor betydning, for de andre prosjektene i utvalget er andelen 57 %. For søkerne til sceneutvalget har støtten fra fondet faktisk hatt stor betydning for samtlige av barneprosjektene (de øvrige 77 %).

Ellers finner vi at fondet i noen grad oppleves å ha større betydning for dem i Oslo-regionen enn utenfor. Mens det er 74 % i Oslo-regionen som mener at fondet har stor betydning, er tilsvarende andel for dem som søker fra andre steder av landet 65 %. Dette kan langt på vei forklares ved at søkerne fra Oslo-regionen har fått innvilget en større andel av søknadene og mottar større beløp enn søkerne fra andre deler av landet.

Vi har også undersøkt hvorvidt det er noen sammenheng mellom hva søkerne oppfatter som suksesskriterium (publikum/salg, anerkjennelse fra kunstkritikere/kolleger) og betydningen av fondet. Det viser seg her at jo mer man vektlegger salg/publikumsoppplutning som suksesskriterium, jo mindre betydning har fondet. Videre, jo mer man vektlegger anerkjennelse fra kunstkritikere som suksesskriterium, desto større betydning har fondet. Med andre ord tyder dette på at fondet har størst betydning for de gruppene som er mest orientert mot kunstfeltets egne suksesskriterier, og mindre betydning for dem som er mer salgs- og publikumsorienterte. Ser vi dette i lys av forholdet mellom den kulturpolitiske tankegangen og vederlagstanken, kan vi si at fondet har størst betydning for dem som trolig har minst rettigheter (de som er orientert mot kunstlivets egne kriterier) og minst betydning for dem med størst rettigheter (de som er orientert mot salg og publikumsoppplutning).

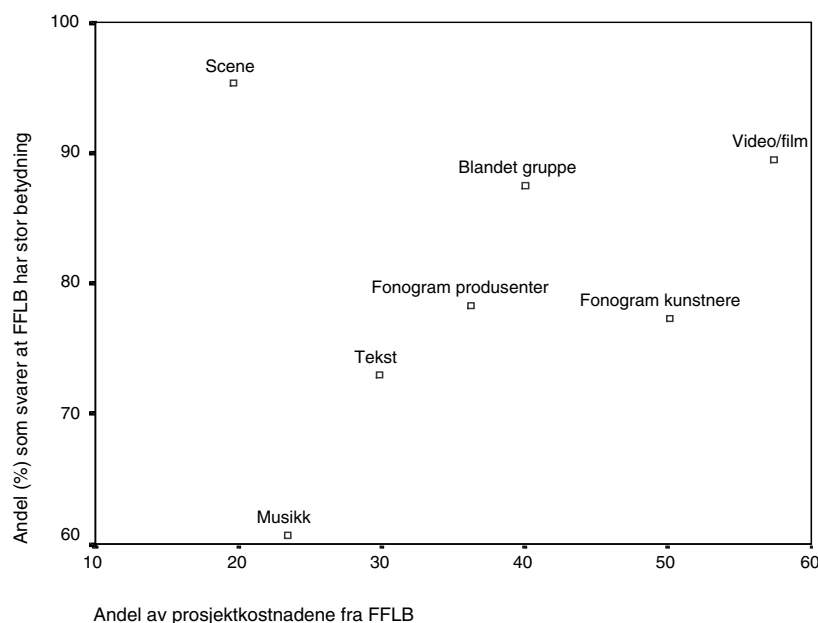
Betydningen av ulik tildelingspraksis

En forklaring på at fondets betydning varierer avhengig av hvilket fagutvalg man snakker om, kan være at utvalgene har ulik tildelingspraksis. Et godt mål på tildelingspraksisen vil være hvor stor andel det enkelte fagutvalg støtter av søkeres prosjektkostnader. I henhold til svarene i spørreundersøkelsen har Fond for lyd og bilde støttet i gjennomsnitt 34 % av prosjektkostnadene til dem som har mottatt støtte. Det er utvalget for video/film og fonogram-kunstnere som finansierer stør-

stedelen av prosjektkostnadene (gjennomsnitt på henholdsvis 57 % og 50 %). Styrets underutvalg, fagutvalget for fonogram-produsenter og tekstutvalget finansierer noe mindre av prosjektkostnadene (henholdsvis 40 %, 36 % og 30 %), mens fagutvalgene for scene og musikk finansierer minst (henholdsvis 20 % og 23 %).

Naturlig nok er det de som har fått mest støtte i forhold til de totale prosjektkostnadene som i størst grad mener fondet har hatt stor betydning for dem. Men det sentrale spørsmålet her er hvorvidt denne sammenhengen skyldes ulik tildelingspraksis i fagutvalgene. Er det for eksempel slik at søkerne i fagutvalget for video/film er mest tilfreds fordi dette fagutvalget finansierer mer av prosjektkostnadene enn andre fagutvalg?

Figur 5.1 Sammenhengen mellom andelen av prosjektkostnadene Fond for lyd og bilde har finansiert og andelen som svarer at fondet har hatt stor betydning (de som fikk støtte ved siste søknad).



Figur 5.1 viser at dette langt på vei er tilfellet. Her ser vi en forholdsvis klar sammenheng mellom hvor stor andel av prosjektkostnadene det enkelte fagutvalg i gjennomsnitt bevilger og andelen i hvert fagutvalg som svarer at fondet har stor betydning. På den ene siden har vi utvalget for video/film som yter relativt mye støtte til hvert prosjekt, og hvor en stor del mener fondet har stor betydning. På den andre siden finner vi musikkutvalget som finansierer en forholdsvis liten andel av prosjektkostnadene, og hvor det er færre som mener fondet har stor betydning. Unntaket er sceneutvalget, som finansierer relativt lite av prosjektkostnadene, sam-

tidig som svært mange mener at støtten fra fondet har stor betydning. Dette viser at det ikke er noen nødvendig sammenheng mellom fagutvalgenes tildelingspraksis og den betydning fondet har for dem som mottar støtte. I sceneutvalget er det åpenbart andre forhold som forklarer hvorfor fondet har så stor betydning.

Betydningen av andre støtteordninger

Hvilken rolle spiller andre støtteordninger sammenlignet med Fond for lyd og bilde? Er det slik at fondet først og fremst fungerer som et supplement til andre støtteordninger, og har det i så fall mindre betydning enn disse? Eller er det slik at fondet fyller en særegen rolle som skiller det fra andre støtteordninger? Er det for eksempel noen grupper som ikke har alternative støtteordninger?

Av alle som ble spurt i undersøkelsen, svarte 66 % at de hadde fått finansiering fra andre offentlige eller private finansieringskilder, og da først og fremst fra offentlige kilder (52 %). På spørsmål om hvor stor økonomisk betydning andre offentlige støtteordninger eller vederlagsordninger hadde hatt for den kunstneriske virksomheten, svarte 57 % stor betydning og 19 % noen betydning. De resterende 24 % svarte at andre finansieringskilder hadde liten eller ingen betydning for dem.

I tabell 5.4 har vi summert opp de viktigste av disse støtteordningene, fordelt på ulike fagutvalg. I tabellen har vi kun tatt med støtteordninger som oppgis å ha økonomisk betydning for 10 % eller flere i hvert av fagutvalgene. Tallene sier med andre ord noe om hvor stor andel av søkerne som oppgir at disse ordningene har betydning, men ikke hvor stor betydning de har hatt. I siste rad av tabellen har vi imidlertid oppgitt hvor stor andel av søkerne som svarer at disse støtteordningene (samlet sett) har hatt stor økonomisk betydning.

Tabell 5.4 Andre støtteordninger som oppgis å ha betydning for søkerne til Fond for lyd og bilde. Prosentandel av søkerne til de respektive fagutvalgene.

	Fonogr. kunstn.	Musikk	Fonogr. produs.	Scene	Tekst	Video/ Film	Styrets underutv.
Fond for utøvende kunstnere	56	53	91	67	27		48
Norsk kulturfond	29	51	43	91	45	15	59
Kommuner/fylkeskommuner	10	26		18			11
Komponistenes vederlagsfond	13				10		
Råd for folkemusikk	10						
TONO	15						
Norsk komponistfond		11					
GRAMO			21				
Tekstforfatterfondet					14		
Norsk filminst.: film-/AV-fondet					38	77	19
Statens studiesenter for film					21	15	
Vestnorsk filminstitutt						15	
Andel (%) som mener at de nevnte støtteordningene har stor betydning for dem	32	61	29	94	68	49	75

Ser vi alle fagutvalgene under ett, er det Fond for utøvende kunstnere, Norsk kulturfond, kommuner/fylkeskommuner og Norsk filminstitutt som er de viktigste andre finansieringskildene. Men betydningen varierer naturlig nok fra fagutvalg til fagutvalg. Fond for utøvende kunstnere synes å ha størst betydning for de som har søkt fagutvalget for fonogram-produsenter, mens Norsk kulturfond (støtteordningen for fri scenekunst) har størst betydning for de som har søkt sceneutvalget. Gjennomgående synes begge disse fondsordningene å ha stor betydning for søkerne i samtlige av utvalgene, bortsett fra i utvalget for video/film. For søkerne til dette utvalget er det heller de ulike filmstøtteordningene som er av betydning. Ellers er det verdt å merke seg at kommuner og fylkeskommuner vurderes som forholdsvis viktig blant søkerne innen fagutvalg for musikk, sceneutvalget og styrets underutvalg. Sammenlignet med de offentlige fondene er de ordningene som forvaltes av kunstnerorganisasjonene selv (Komponistenes vederlagsfond, Norsk komponistfond og Tekstforfatterfondet), av forholdsvis liten betydning, noe som nok har sammenheng med at disse fondene har langt mindre midler til rådighet enn Norsk kulturfond, Fond for utøvende kunstnere og kommuner/fylkeskommuner.

Et interessant trekk her er at jo større betydning søkerne mener disse ordningene har, jo større betydning har også Fond for lyd og bilde.¹⁸ Det er med andre ord ikke slik, som vi tidligere har antatt, at det er en slags arbeidsdeling mellom Fond for lyd og bilde og andre støtteordninger. Det er heller slik at det går et skille mellom de som vektlegger betydningen av flere støtteordninger på den ene siden, og de som i liten grad vektlegger betydningen av støtteordninger overhodet. Bildet er imidlertid ikke entydig, noe tabell 5.5 viser.

Tabell 5.5 Betydningen av støtte fra Fond for lyd og bilde og andre offentlige støtteordninger/vederlagsordninger.

		Betydning av støtte fra andre offentlige støtteordninger og vederlagsordninger	
		Stor Betydning	Liten Betydning
Betydningen av Fond for lyd og bilde	Stor betydning	Sceneutvalg Tekstutvalg Styrets underutvalg	Video/film Fonogram
	Liten betydning	Video/film Musikk	Fonogram

¹⁸ Sammenhengen mellom svarene på spørsmålet om "betydningen av Fond for lyd og bilde" og "betydningen av andre fond", gir en korrelasjon på 0,38 (Pearsons r).

Tabell 5.5 viser hvordan søkerne i de ulike fagutvalgene fordeler seg (relativt sett) i forhold til betydningen av Fond for lyd og bilde og andre støtteordninger. Det er først og fremst søkerne i sceneutvalget, tekstutvalget og styrets underutvalg som mener at både Fond for lyd og bilde og andre støtteordninger har stor betydning. Søkerne i fagutvalget for video/film og fonogramutvalgene mener i større grad at Fond for lyd og bilde betyr mer enn andre støtteordninger. Men samtidig mener en del av søkerne til fagutvalget for video/film at andre støtteordninger har større betydning enn Fond for lyd og bilde. Her er det med andre ord et enten eller: Enten mener de Fond for lyd og bilde har størst betydning, eller så mener de andre ordninger har størst betydning. Blant søkerne i fonogramutvalgene er det derimot en forholdsvis stor andel som mener at verken Fond for lyd og bilde eller andre støtteordninger har spesielt stor betydning (se prosentfordeling i vedlegg).

Oppsummering

Det sentrale spørsmålet i dette kapittelet har vært hvilken betydning Fond for lyd og bilde har hatt. Ifølge de som har mottatt støtte, kan vi i det minste si at det er få som mener fondet spiller en liten rolle. I alt er det 78 % som svarer at fondet har hatt en stor betydning for deres kunstneriske virksomhet. Men dette betyr ikke nødvendigvis at støtten fra fondet betyr et være eller ikke være for de prosjektene som mottar støtte. Selv om svært mange mente at fondet har *stor* betydning, er det langt færre som mener at støtten har en *avgjørende* betydning for realiseringen av de prosjektene som får støtte (anslagsvis 30–40 %). For de fleste prosjektene har fondet i større grad betydning for omfanget av prosjektet, tidspunktet for gjennomføring og/eller kvaliteten.

For musikkbransjen er inntrykket at støtten fra Fond for lyd og bilde kanskje ikke er avgjørende, men at den har stor betydning for kvaliteten på mye av det som produseres. Støtten fra fondet kan imidlertid være avgjørende for om et plateselskap er villig til å satse på en ukjent artist. Men ofte produserer musikere platen sin uansett, det være seg med oppsparte midler, lån eller egeninnsats i et hjemmestudio. Egeninnsats vil for mange være det eneste alternativet siden musikkbransjen har få andre kulturpolitiske støtteordninger, i det minste til produksjon av musikk.

Fondets betydning for filmbransjen synes å være mer avgjørende enn for musikkbransjen. Å produsere en kort- eller dokumentarfilm vil normalt være mer kostnadskreven enn å produsere en CD-plate. Det betyr at det også er vanskeligere å produsere en film ved egeninnsats, gratisarbeid eller i hjemmestudio. Det som imidlertid kjennetegner denne bransjen, er at det finnes to store støtteordninger –

Fond for lyd og bilde og Norsk filmfond (kortfilmkonsulentene). Men nåløyet man må gjennom for å få støtte, er trangt i begge støtteordningene. Dette kan også forklare hvorfor så få mener at prosjektet ville blitt realisert dersom de ikke hadde fått støtte fra Fond for lyd og bilde. Mange vektlegger også at Fond for lyd og bilde er et sunt og uavhengig supplement til den mer ”institusjonaliserte” støtteordningen i Norsk filmfond. Med andre ord fremstår de to ordningene mer som alternativer som i stor grad fullfinansierer hver sine prosjekter, enn som overlappende ordninger.

Inntrykket fra scenekunstheltet er at støtten fra Fond for lyd og bilde oppleves å ha stor betydning for mange. Dels har fondet en avgjørende rolle slik som innen filmbransjen, og dels en ”forbedrende” rolle som i musikkbransjen (kvalitet og omfang). På samme måte som i filmbransjen har vi også innen scenekunsten andre mer ”institusjonaliserte” støtteordninger. Her fungerer imidlertid de ulike støtteordningene mer integrert, i den forstand at mange får grunnfinansieringen fra Kulturrådets støtteordning for fri scenekunst, mens man supplerer med støtte fra Fond for lyd og bilde. Slik sett kan vi si at Fond for lyd og bilde mer har en ”forbedrende” rolle enn en avgjørende rolle overfor scenekunstheltet. Dette gjelder imidlertid ikke for alle. For enkelte grupper som faller utenfor prioriteringene til de ”institusjonaliserte” ordningene, er støtten fra Fond for lyd og bilde mer avgjørende. Dette er bl.a. prosjekter rettet mot barn og unge, samt mer publikumsvennlige prosjekter.

Fondets betydning gjenspeiler også ulik fordelingspraksis i fagutvalgene. Blant de som har mottatt støtte til film og de som har fått støtte i styrets underutvalg, er betydningen av støtten stor fordi disse utvalgene finansierer relativt mye av prosjektene. På den andre siden finner vi fagutvalget for musikk, som finansierer relativt lite av søkerne prosjektkostnader, og hvor betydningen av fondet er tilsvarende mindre. På samme måte finansierer sceneutvalget relativt lite av prosjektkostnadene, men her mener søkerne likevel at fondet har relativt stor betydning. En forklaring på dette kan være at man innen scenekunstheltet er mer avhengig av slike støtteordninger enn innen musikkfeltet, fordi man her har mindre muligheter til lavkostproduksjoner eller til å hente inn privat kapital.

Et annet trekk ved fondet er at relativt mye av midlene går til *produksjon* av film, musikk, tekster eller scenekunst. Kritiske røster har i den forbindelse pekt på at for lite av midlene benyttes til *formidling*. Det er også slik at musikkutvalget, hvor prosjektene hovedsakelig er musikkformidling, støtter en relativt liten andel av prosjektkostnadene, noe som sannsynligvis kan forklare hvorfor relativt få mener

at støtten herfra har stor betydning. I kontrast til dette finner vi at tilfredsheten blant de som har mottatt støtte fra den nye markedsførings- og gjenopptakelsesstøtten, er stor. Men disse mottar også mer støtte enn de førstnevnte. Et annet problem synes å være at det ikke er noen direkte kobling mellom fondets bidrag til produksjon og formidling. Får man støtte til å produsere en CD, er det ingen automatikk i at den også blir vurdert som støtteverdig i forhold til lansering og formidling.

6. KONKLUSJON

Hovedformålet med denne rapporten har vært å undersøke hvilken rolle Fond for lyd og bilde har spilt, herunder hvordan fondets forvaltningsmodell har fungert. Videre var det også en del av mandatet å si noe om hva slags rolle fondet kan spille i fremtiden. For å besvare disse spørsmålene vil vi først trekke frem noen hovedkonklusjoner fra undersøkelsen, med hensyn til hvordan fondets midler har blitt fordelt, hva slags betydning fondet har hatt for søkerne, samt hvordan forvaltningsmodellen har fungert. Dernext belyses ulike måter fondet kan styrke eller forbedre sin rolle på, samt mulige veivalg for fondet i fremtiden.

Hvordan fordeles midlene?

Årlig mottar Fond for lyd og bilde søknader på omtrent 380 mill. kr. Med en årlig ramme å fordele på omtrent 30 mill. kr, sier det seg selv at nåløyet for å få støtte er trangt. I fondet har man derfor diskutert om man skal gi mye penger til få søkere eller litt til mange. Praksis har variert både over tid og fra fagutvalg til fagutvalg. Mens fondet på begynnelsen av 1990-tallet delte ut relativt mye prosjektstøtte til få søkere, endret dette seg på midten av 1990-tallet da mindre prosjektstøtte ble gitt til flere søkere. Frem mot slutten av tiåret dreide fondet igjen i retning av å yte mer prosjektstøtte til færre søkere. Men dette varierer fra fagutvalg til fagutvalg. På den ene siden har vi fagutvalget for video/film som gir relativt mye til få, på den andre siden fagutvalget for musikk som gir litt til mange.

Fordelingen av midlene fra Fond for lyd og bilde foregår i to trinn. Først fordeler styret midlene mellom fagutvalgene etter en fastsatt fordelingsnøkkel. Deretter fordeler fagutvalgene støtte til de enkelte søkere. Den andelen som fagutvalgene får tildelt, har holdt seg stabil over en årrekke. Musikkbransjen og filmbransjen mottar henholdsvis 43 % og 27 % av fondet, mens de resterende 30 % fordeles mellom tekstutvalget, sceneutvalget og styrets underutvalg. En forklaring på denne stabiliteten er at de ulike bransjene, først og fremst musikk- og filmbransjen,

har kommet frem til et minste felles multiplum som alle mer eller mindre har akseptert. Men bakenfor ligger det likevel en uenighet om fordelingen og om hvilke prinsipper fondet skal fordeles etter. Tidlig på 1990-tallet diskuterte en hvorvidt kassetter eller videobånd tjente inn mest av avgiften på kassetter og videobånd, og hvem som tapte mest på kopiering. I dag er inntrykket at musikkbransjen helst ser at midlene fordeles i forhold til hva som antas å bli kopiert, mens filmbransjen ønsker at prinsippet om likefordeling legges til grunn.

En annen diskusjon er om fondet bør være forbeholdt etablerte profesjonelle kunstnere eller om unge og ukjente amatører også bør få støtte fra fondet. Blant søkerne er meningene delte. I fagutvalgene derimot anses fondet å være for profesjonelle, selv om definisjonen av profesjonalitet er vid. Undersøkelsen viser imidlertid at de aller fleste som mottar støtte, må betraktes som profesjonelle, enten man benytter det ene eller andre kriterium for profesjonalitet. Selv om de som mottar støtte i hovedsak er profesjonelle, er det likevel langt fra alle som mener at de har oppnådd noen bred salgs- eller publikumssuksess. Mange har heller ikke dette som noe uttalt mål.

I retningslinjene for fondet heter det at man skal ta hensyn til geografisk fordeling. Til tross for dette går det meste av fondet til søkere fra Oslo-regionen (58 %). Selv om det også er en klar overvekt av søknader herfra, veier ikke dette opp for denne geografiske skjevheten. I forhold til de fleste anslag over andelen kunstnere bosatt i Oslo, viser tallene at fondet tilgodeser kunstnere i Oslo. En forklaring på dette kan være at søkerne fra Oslo-regionen i større grad enn andre fyller de kriteriene som fagutvalgene legger til grunn for sin fordeling. En indikasjon på dette er at graden av profesjonalitet er høyere blant søkerne fra Oslo enn fra andre steder i landet. Siden kvalitet er det viktigste fordelingskriterium, kan vi heller ikke se bort fra at den skjeve fordelingen har sammenheng med at det eksisterer et sosialt konstruert kvalitetshierarki innenfor kunstfeltet, der sentrum per definisjon forvalter en høyere kvalitet (Mangset 1998).

Størstedelen av Fond for lyd og bilde går til *produksjon* av musikk, film eller scenekunst. I spørreundersøkelsen svarte omtrent halvparten at støtten gikk til ren produksjon, 18 % svarte at den gikk til formidling, mens de resterende svarte at den gikk til begge deler. Denne fordelingen gjenspeiler også den fagutvalgsstrukturen man har valgt. Det er kun ett av fagutvalgene (musikkutvalget) som i hovedsak gir støtte til formidling, mens de øvrige i hovedsak fordeler midlene til produksjon. Flere informanter har imidlertid pekt på at det er behov for å gi mer støtte til

formidling og markedsføring, noe som også var bakgrunnen for at fondet opprettet markedsførings- og gjenopptakelsesstøtten. Til tross for dette tiltaket, bidrar fondet mest til *produksjon* av musikk, film og scenekunst, og i mindre grad til at disse produksjonene blir markedsført eller formidlet.

Fondets betydning

Fond for lyd og bilde har åpenbart hatt stor betydning for støttemottakerne. I alt er det 4 av 5 som svarer at fondet har hatt stor betydning for deres kunstneriske karriere. Det er likevel et mindretall av prosjektene hvor støtten fra fondet kan sies å være av avgjørende betydning (30–40 %). Betydningen varierer imidlertid for de ulike kunst- eller kulturfeltene. Generelt kan vi si at støtten fra fondet har mest avgjørende betydning for film- og scenekunstheltet, mens den har noe mindre avgjørende betydning for musikkfeltet.

En forklaring på at støtten kanskje ikke er like avgjørende for musikkbransjen som for film- og scenekunstbransjen, er at det innen musikkfeltet finnes mer privat kapital tilgjengelig. Dette betyr ikke at fondet er uten betydning for musikkbransjen. Spesielt for de smalere musikkjangrene betyr støtten åpenbart mye. Videre kan støtten være avgjørende for om en musiker får platekontrakt eller ikke. Det interessante her er imidlertid at fondet har minst betydning for de grupper som kanskje har de største rettighetene i forhold til fondet, og vice versa. Med andre ord gjenspeiler resultatene noe av dilemmaet mellom det å være et vederlagsfond og det å være et kulturpolitisk virkemiddel. Som vist over er også dette noe av grunnlaget for diskusjonen om fordelingen av fondet mellom de enkelte fagutvalgene.

Men fondets betydning gjenspeiler også forvaltningspraksisen i de ulike fagutvalgene, og da først og fremst størrelsen på støtten den enkelte får. Støtten til filmfeltet betyr mye fordi fagutvalget for video/film yter forholdsvis mye støtte til hver søker. Motsatt er betydningen av støtten fra musikkutvalget mindre fordi man her har en praksis med å yte relativt lite midler til mange.

Forvaltningspraksis

I Fond for lyd og bilde behandles søknadene av kunstnerorganisasjonenes egne representanter i seks ulike fagutvalg. Langt på vei verdsettes denne ordningen, både blant søkerne og de som sitter i fagutvalgene. Det positive som trekkes frem er tverrfagligheten, at fondet er kunstnerstyrt, og ikke minst at det fremstår som et viktig alternativ til andre støtteordninger. Men samtidig har ordningen også svakheter ved seg. Disse kan deles i fire:

- Fordelingen blir redusert til rene kompromiss eller gjenstand for forhandlinger, der det kulturfaglige eller kulturpolitiske skjønn blir underordnet.
- Det kan oppstå habilitetsproblemer på grunn av tette koblinger mellom forvaltere og søkere. Medlemmene i fagutvalgene kan ikke stå som prosjekt-søker, men kan være tilknyttet prosjektet på annen måte. Over tid vil en og samme person også kunne skifte mellom rollen som søker og forvalter.
- Søkerne blir ikke fulgt opp av støtteapparatet.
- Søkerne oppfatter fondet som uberegnelig og/eller tilfeldig ("lottofond").

Selv om vi finner eksempler på forhandlings- eller kompromisspreget saksbehandling i fagutvalgene, er dette ikke noe gjennomgående trekk ved ordningen. Fondet kjennetegnes snarere av at det er en utbredt konsensus blant fagutvalgsrepresentantene om hva som er kvalitet og hva som ikke er det. Sammenlignet med konsulentordningene, legges det også vekt på at komité- eller utvalgsordningen er mer åpen for å ta risiko og tør støtte prosjekter som i de toneangivende miljøer defineres som "ut".

Når det gjelder habilitetsproblematikken, er det flere av søkerne som har et inntrykk av at fondet er et "vennefond". Selv om det er mulig å finne eksempler hvor denne betegnelsen kanskje er dekkende, er det ikke noe generelt trekk ved fondet som helhet. Det generelle inntrykket er tvert imot at både styret og representantene i fagutvalgene har tatt habilitetsproblematikken på alvor. Videre blir medlemmene i fagutvalgene skiftet ut relativt ofte, noe som bidrar til å motvirke etableringen av slike "vennenettverk".

Det er i forhold til det tredje punktet at Fond for lyd og bilde i størst grad synes å ha et forbedringspotensial. Bakgrunnen for dette er at fondet har en utpreget *forvalterrolle* i forhold til søkerne, og i liten grad en *utviklerrolle*. Forvalterrollen innebærer at det er søkerne som er den aktive parten, mens forvaltningens rolle begrenser seg til å håndtere søknadene etter visse kriterier. Utviklerrollen innebærer på sin side at forvaltningen yter mer aktiv bistand i form av rådgivning, oppfølging eller selv tar initiativ til prosjekter. Slik Fond for lyd og bilde fungerer i dag, har det ikke noe ansvar ut over det å velge ut de "rette" søknadene. Fondet eller fagutvalgene gir heller ikke noen begrunnelse ved avslag på søknader, noe som også kan forklare hvorfor fondet for mange fremstår som en "black box", dvs. som et sted man *kan* få støtte fra, men uten at man vet hvorfor man får eller ikke får støtte.

Det ligger også et forbedringspotensial i forhold til det siste punktet. Som antydnet

ovenfor, fremstår Fond for lyd og bilde for mange søkere som noe uberegnelig og tilfeldig. Dette har åpenbart årsak i 1) at nåløyet for å få støtte er trangt, og 2) at fondet fremstår både som et vederlagsfond og et kulturpolitisk fond. En konsekvens av det første punktet er at det er mange kvalifiserte søkere som ikke mottar støtte. En konsekvens av det andre punktet er at det kan oppstå en ”mismatch” mellom søkerens forventninger og de enkelte fagutvalgenes tildelingspraksis. For eksempel vil enkelte søkere ha forventninger om at det er vederlagstanken som teller, mens fagutvalget som behandler søknaden legger vekt på kunstnerisk kvalitet. Det at fondet både fremstår som et kulturpolitisk fond og et vederlagsfond, samtidig som det er forholdsvis lite midler i fondet, vil dermed lett gi grobunn for beskrivelser av fondet som ”korrupt”, ”et vennefond”, ”lottofond” og lignende.

Bør innretningen av fondet endres?

Som nevnt ovenfor har fondet de siste årene endret seg i retning av å fordele mer midler til færre søkere. Resultatene fra undersøkelsen viser også at det er en klar sammenheng mellom hvor stor andel støtten utgjør av prosjektkostnadene og betydningen av støtten. Men selv om dette peker i retning av at fondet bør konsentrere satsingen mer (slik det også har gjort), bør dette ses i sammenheng med hvordan fondet er samordnet med andre støtteordninger. Mens musikkutvalget åpenbart ville tjent på mer konsentrert satsing, gjelder dette ikke nødvendigvis for sceneutvalget, hvor mange av prosjektene samfinansieres med ordningen for fri scenekunst. Det kan også gå ut over noe av bredden og mangfoldet i fondets nedslagsfelt, dersom midlene konsentreres om for få søkere.

Som nevnt har det trange nåløyet den uheldige konsekvens at flere kvalifiserte søkere får avslag, og stampelet som ”lottofondet” kan dermed lett forsterkes. En bedre markedsføring av hva fondet står for, dvs. hva slags utvalgskriterier som blir vektlagt, vil imidlertid kunne bedre på dette. I dag er det langt på vei slik at noen oppfatter fondet som et vederlagsfond hvor salg og publikumsoppslutning står i fokus, mens andre oppfatter det som et kulturpolitisk fond hvor kvalitet og nyskaping står fokus.

En bedre markedsføring av hva fondet står for bør også innbefatte en strategi for å forene de to ideologiske bærebjelkene fondet er fundert på. I dag vektlegger fondet først og fremst den kulturpolitiske rollen, med kvalitet og nyskaping som de viktigste utvalgskriteriene, men i noen grad også vederlagstanken. Samtidig har vi også avdekket en utvelgelsespraksis som knyttes til begrepet ”markedstilgang”. Begrepet ”markedstilgang” synes å være et fordelingskriterium som langt på vei

forener vederlagstanken med det kulturpolitiske. Begrepet innebærer at man ikke ekskluderer verken smale eller brede sjangre (alle har lik sjanse til å få støtte), men stiller krav om at søkeren skal kunne nå ut til det markedet sjangeren tilsier. Med andre ord er det den relative markedstilgangen som står i fokus, ikke den absolutte. Dette er på den ene siden i tråd med den kulturpolitiske tankegangen, fordi man i prinsippet forfordeler de gruppene med størst behov (smale sjangre). På den andre siden er dette også i tråd med vederlagstanken, siden markedstilgang i prinsippet skal utløse vederlagsrett.

Blant søkerne er det en generell oppfatning at for mye midler benyttes til produksjon og for lite til formidling, både av bransjene selv og i støtteapparatet. Dette viser seg også å være tilfelle i Fond for lyd og bilde. Dette skulle tilsi at fondet ville vært tjent med å satse mer på formidling/markedsføring. En måte å gjøre dette på er å øke den andelen av fondet som går til musikkutvalget eller til markedsførings- og gjenopptakelsesstøtten. En annen strategi vil være å samordne arbeidet i fagutvalgene bedre, med tanke på at de som har fått støtte til produksjon av fondet, også bør prioriteres dersom de senere søker støtte til markedsføring i et annet utvalg (musikkutvalget eller i styrets underutvalg). En forutsetning for dette er imidlertid at man innfører et system hvor de ulike fagutvalgene og styrets underutvalg har tilgang til informasjon om søkerens tidligere "historie" i fondet. Dette innebærer også at fondet i større grad får en mer proaktiv utviklerrolle, ved at man er mer bevisst på å støtte søkerne i ulike faser av karrieren. Indirekte vil en slik strategi også bidra til en mer konsentrert satsing: I stedet for å satse mer midler på hver enkelt prosjektsøknad, som antydnet over, kan man alternativt velge å satse mer strategisk på hver enkelt søker over en lengre periode (dvs. i flere søknadsrunder).

Disse forslagene kan sammenfattes i tre punkter:

- 1) En noe mer konsentrert satsing, i tråd med det styret selv har gjennomført. Enkelte fagutvalg kunne med fordel fulgt denne linjen videre, bl.a. musikkutvalget.
- 2) En mer proaktiv forvaltning, for å kompensere for ulempene ved stadige utskiftninger i fagutvalgene. I stedet for å satse mer midler på hver enkelt prosjektsøknad, kan man alternativt satse mer strategisk på enkeltsøkere (i flere faser). Dette betyr at fondet, i tillegg til å operere med en database over søknadene, har en database over *søkere*. Dette vil kunne være et verdifullt virkemiddel for styring av fondet, og til hjelp i fagutvalgene.
- 3) Mer enhetlig profilering av fondet og kriteriene for å få støtte. En måte å

gjøre dette på kan være å følge opp ideen eller praksisen med ”markeds-tilgang” som fordelingskriterium. Dette vil på den ene siden kunne gi fondet en særegen rolle i forhold til andre støtteordninger, og samtidig bidra til en mer enhetlig profil overfor søkerne.

Fondets fremtid?

Spørsmålet om hva slags rolle Fond for lyd og bilde kan spille i fremtiden er dels et spørsmål om fondet kan videreføres parallelt med det foreslåtte nye privatkopieringsvederlaget og dels et spørsmål om fondet bør bli en integrert del av den nye ordningen.

Det første spørsmålet dreier seg langt på vei om hvor godt Fond for lyd og bilde har fungert som kulturpolitisk virkemiddel. Et generelt inntrykk er for det første at Fond for lyd og bilde har kvaliteter ved seg som det vil være verdt å bevare. Dette kommer bl.a. til uttrykk ved at søkerne gjennomgående er godt fornøyd og har hatt stor nytte av fondet. I den sammenheng er det spesielt verdt å nevne markedsførings- og gjenopptakelsesstøtten. For det andre fremstår fondet som et alternativ til andre støtteordninger, noe som bl.a. har sammenheng med den forvaltningsmodellen fondet benytter seg av (komitémodellen). Det er relativt få som mener at denne forvaltningsmodellen bør endres. For det tredje er det en ordning som, til tross for det store gapet mellom fondets størrelse og søknadsbeløp, langt på vei synes å ha stor legitimitet i kunstlivet. Men samtidig er det også, som vist ovenfor, forbedringsmuligheter på flere punkter.

Men kan Fond for lyd og bilde videreføres som en parallell ordning til en ny vederlagsordning? Dersom det innføres en ny vederlagsordning, vil ett alternativ være å legge ned Fond for lyd og bilde. Som en kompensasjon for de kunstnergruppene som blir berørt av dette, kan man tenke seg at andre støtteordninger får tilført mer midler (for eksempel ordningen for fri scenekunst, fond for utøvende kunstnere og filmfondet). Enkelte grupper kan imidlertid miste en viktig støtteordning med dette alternativet. Dette gjelder spesielt den delen av musikkbransjen som er uten platekontrakt, smalere musikksjangre, samt de tverrfaglige prosjektene. Men det kan også være at disse gruppene vil falle innenfor den nye kollektive vederlagsordningen. Den største ulempen med dette alternativet er imidlertid at kunst- og kulturlivet mister en sentral støtteordning som har fremstått som et alternativ til de mer ”institusjonaliserte” støtteordningene. Dette er kanskje også det viktigste argumentet for å videreføre fondet. Dersom fondet skal videreføres, bør det imidlertid reindrøye sin rolle som en alternativ støtteordning i forhold til andre kulturpoli-

tiske støtteordninger. En slik rolle kan være å rendyrke kombinasjonen av vederlag og kulturpolitikk på bakgrunn av fordelingskriteriet som tidligere er omtalt som ”markedstilgang”.

Et tredje alternativ er knyttet til spørsmålet om hvorvidt Fond for lyd og bilde bør inngå som en integrert del av den nye vederlagsordningen som foreslås innført. I høringsuttalelsene om den nye vederlagsordningen fremgår det at enkelte interesseorganisasjoner mener den nye ordningen ikke har noe med Fond for lyd og bilde å gjøre, og at den nye vederlagsordningen i sin helhet derfor bør forvaltes av rettighetsorganisasjonene selv. Andre igjen mener at Fond for lyd og bilde er godt egnet til å forvalte den kollektive delen, ut fra et kulturpolitisk grunnlag. Den tredje mulige modellen er derfor at Fond for lyd og bilde tar ansvar for den kollektive delen av den nye vederlagsordningen. Det er flere grunner til at dette kan være en hensiktsmessig løsning.

Den viktigste begrunnelsen er den ”svake koblingen” mellom den planlagte avgiften og den fordelingsnøkkel som er mulig å legge til grunn for fordeling av vederlaget. Som vist i rapporten (kapittel 3) vil den foreslåtte ordningen ikke omfatte grupper som rettmessig burde hatt krav på vederlag. På den andre siden er det visse former for ikke-vederlagspliktig *bruk* man vil innføre avgift på. Slik ordningen er foreslått utformet i dag, virker den med andre ord slik at *man tar fra både vederlagspliktige og ikke-vederlagspliktige og fordeler kun til en del av de vederlagsberettigede*. I lys av dette kan det fortone seg noe paradoksalt at man innførte et kollektivt Kassetavgiftsfond på begynnelsen av 1980-tallet, av hensyn til nettopp disse praktiske problemene, og foreslår en individuell vederlagsordning i dag, når de samme praktiske problemene åpenbart er større. Det kan således være vanskelig å legitimere en så ”lite treffsikker” ordning uten delvis å begrunne den politisk. En kollektiv ordning, med en viss grad av politisk styring, vil med andre ord være med på å legitimere eller kompensere for ”manglende” treffsikkerhet i innkreving og fordeling av vederlag. Dersom man derimot velger en løsning der rettighetsorganisasjonene har ansvar for både den individuelle og den kollektive delen, uten noen form for politisk styring, er det også rimelig at den nye ordningen bør bli mer treffsikker. For å skape legitimitet for en slik ordning bør idealet om å *”ta fra de vederlagspliktige og gi til de vederlagsberettigede”*, i større grad oppfylles. Kostnadene ved dette kan imidlertid bli store.

De praktiske problemene dreier seg ikke bare om misforholdet mellom innkrevd avgift og fordeling av vederlag. I mangel av grunnlagsmateriale om hva som fak-

tisk kopieres, vil det også kunne oppstå motsetninger mellom ulike grupper av rettighetshavere, dvs. mellom musikk- og filmbransjen. Denne konflikten har ligget latent i fondet, og i mangel av god grunnlagsstatistikk har det vært vanskelig å komme frem til et fordelingsprinsipp alle kan enes om. Med den teknologiske utviklingen som skjer i dag, og de nye mulighetene som åpner seg, vil dette sannsynligvis ikke bli noe mindre problem i fremtiden.

I diskusjonen omkring innføringen og utformingen av det nye privatkopieringsvederlaget, er det tilsynelatende de juridiske spørsmålene som er mest fremtredende. Men under overflaten ligger det åpenbart også et politisk spørsmål om valg av ulike kulturpolitiske modeller. På den ene siden finnes det interesseorganisasjoner som støtter seg til føringene i EU-direktivet og fremhever argumenter om økonomiske og moralske rettigheter i forhold til privat kopiering. Dette er først og fremst de toneangivende interesseorganisasjonene innen musikkbransjen. På den andre siden finner vi de som vektlegger de problematiske sidene ved den nye ordningen. Disse problematiserer gjerne den løse koblingen det er mellom eksemplarfremstilling og fordelingen av vederlag, at ordningen er avgrenset til musikk- og filmbransjen, samtidig som de fremmer synspunkter som går i retning av å beholde så mye som mulig av de tradisjonelle kulturpolitiske fondsordningene. Blant disse finner vi Kulturrådet og enkelte av de organisasjonene som kanskje har vanskeligst for å påberope seg individuelle rettigheter.

I utformingen av en ny modell er det derfor et sentralt spørsmål hvordan man skal balansere mellom individuelle rettigheter og det frie kunst- og kulturmarkedet på den ene siden, og kollektive kulturpolitisk styrte fondsordninger på den andre. Selv om dette langt på vei både er og bør være politiske spørsmål, bør spørsmålet også relateres til hvor godt de ulike ordningene fungerer som kulturpolitiske virkemiddel. Slik sett vil den rollen Fond for lyd og bilde har spilt, være en del av denne diskusjonen.

LITTERATUR

Arnestad, Georg (1991): "System under press? Fonds- og vederlagsordninger på kulturområdet i Norge", Rapport 10/91, Vestlandsforskning.

Bergsgard, N.A. og Røyseng, S. (2001): "Ny støtteordning – gamle skillelinjer. Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst", rapport nr. 23, Norsk kulturråd.

Berkaak, Odd Are (2000): "Evaluering av norsk Kassettagiftsfonds internasjonale lanseringsstipend for musikere/artister 1988–1998", notat nr. 37, Norsk kulturråd.

Duelund, Peter (1994): "Kunstens vilkår – om de kulturpolitiske modeller i Danmark og Europa", Akademisk Forlag, København.

Duelund, P. og Dyekjær, T.M. (1996): "Spillet om ophavsretten – pengestrømmene i de ophavsretslige forvaltningsorganisationer", Nordisk Kultur Institut, Frederiksberg.

Halsa, Liv Eli (1993): "Analyse av kassettagifter og bruk av kassetter", FAFO-notat 93:11.

Mangset, Per (1994): "Sammenlignende kulturpolitikkforskning", i Arnestad, Georg (red.): "Kunstpolitikk og kunstnarmakt. Norsk modell og komparative perspektiv", KULTs skriftserie nr. 32, Norges forskningsråd.

Mangset, Per (1995): "Norsk kunstnerpolitikk – organisasjonsmakt og statlig styring", KULTs skriftserie nr. 31, Norges forskningsråd.

Mangset, Per (1998): "Kunstnere i sentrum. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet", rapport nr. 11, Norsk kulturråd.

Simonsen, Mie Berg (1999): "Kunstnere i Norge – en oversikt over politikk, økonomi, juss og organisering", Ad Notam Gyldendal, Oslo.

Innst. O. nr. 87 (1980–81): "Innstilling fra kirke- og undervisningskomitéen om Lov om særavgifter på utstyr for opptak eller gjengivelse av lyd eller bilder."

Inst. S. nr. 276 (1981–82): "Innstilling fra kirke- og undervisningskomitéen om avgift til statskassen på uinnspilte kassettbånd for opptak eller gjengivelse av lyd eller bilder."

Ot.prp. nr. 74 (1980–81): "Lov om særavgift på utstyr for opptak eller gjengivelse av lyd eller bilde."

St.prp. nr. 182 (1981–82): "Avgift til statskassen på uinnspilte kassettbånd for opptak eller gjengivelse av lyd eller bilder."

St.prp. nr. 1 (1999–2000): "Kulturdepartementets fagproposisjon."

St.meld. nr. 32 (1983–84): "Arbeid i råd, utval og fond på kulturområdet i 1982", Kulturdepartementet.

St.meld. nr. 47 (1996–97): "Kunstnarane", Kulturdepartementet.

St.meld. nr. 61 (1991–92): "Kultur i tiden", Kulturdepartementet.

St.meld. nr. 16 (1967–68): "Om øremerking av statsinntekter", Finansdepartementet.

Program for kortfilmfestivalen i Grimstad, 1998–2001, Norsk filminstitutt.

VEDLEGG 1

Metode og datagrunnlag

Følgende kvantitative kilder er benyttet:

1. Statistikk over de som har søkt støtte fra Fond for lyd og bilde i perioden 1996–2001
2. Liste over medlemmer i fagutvalg og styre
3. Spørreundersøkelse overfor et utvalg av søkere til fondet i år 2000 og 2001

Spørreundersøkelsen ble gjennomført blant et utvalg av de som søkte fondet i år 2000 og første søknadsrunde i 2001. Totalt utgjorde dette 5141 søknader, hvorav 744 hadde fått innvilget støtte. Primært var det et ønske å rette undersøkelsen mot de som hadde fått innvilget støtte. Blant disse ble det trukket tilfeldig ut 550 søkere. I tillegg plukket vi tilfeldig ut 150 søkere som hadde fått avslag på søknaden. Det vil si at bruttoutvalget består av 700 søkere. Av disse ble 35 skjema returnert med ukjent adresse. Det reelle bruttoutvalget ble da på 665 søkere, hvorav 530 hadde mottatt støtte og 135 hadde fått avslag. Av disse igjen fikk vi svar fra i alt 338 søkere (nettoutvalg), dvs. en svarandel på 50 %. Svarprosenten var lik i begge gruppene. Det var heller ingen vesentlige forskjeller i svartilbøyeligheten mellom søkerne i de ulike fagutvalgene eller i forhold til søkerens bosted.

I tillegg til de kvantitative datakildene har vi benyttet følgende skriftlige kilder:

1. Årsmeldinger fra 1983 og fra 1993 og frem til 2000, samt Forskrift om tilskudd fra Kassettagiftsfondet og Håndbok for Kassettagiftsfondet.
2. Referat/innstillinger fra fagutvalg, styreferater og tilsagnsbrev fra Kulturdepartementet.
3. Diverse annen litteratur og skriftlige kilder.

I tillegg er det gjennomført intervjuer med i alt 21 personer som representerer fondets sekretariat, fagutvalgene og styret, samt søkere til fondet. Disse er basert dels på telefonintervjuer og dels på personlige intervjuer.

1. seks styrerepresentanter
2. åtte fagutvalgsrepresentanter
3. tre fra fondets sekretariat
4. fire søkere til fondet

I utvalget av respondenter har vi forsøkt å favne ulike sjangre og interesser. Fra styret er det intervjuet representanter for alle de tre rettighetshavergruppene: produsenter, opphavsrettshavere og utøvende kunstnere. Videre er det intervjuet en til to representanter fra hvert av fagutvalgene. Representantene for søkerne ble plukket ut med tanke på å belyse mer inngående noe av mangfoldet blant søkerne til fondet. Selv om få av søkerne er intervjuet, må det samtidig legges til at de aller fleste utvalgsmedlemmene og styrerepresentantene selv er aktive i ulike deler av kunst- og kulturlivet, og derfor har bidratt med nyttig informasjon om den bransjen de representerer. Flere av dem har også tidligere søkt fondet om støtte. Slik sett, og sammen med spørreundersøkelsen, anses datamaterialet å være tilstrekkelig til å dekke de fleste sjangre og bransjer som søker støtte fra fondet, samt de problemstillingene vi tar opp i rapporten.

VEDLEGG 2

Tabeller

Tabell 1 Norske vederlags- og fondsordninger

	Juridisk/politisk grunnlag	Finansieringsgrunnlag	Forvaltning	Fordelingsprinsipper
Kopivederlag	Åndsverkloven	Vederlag innkrevd av organisasjon	KOPINOR, videre til rettighetshaver-organisasjoner	Kollektivt til organisasjoner, og videre individuelt til rettighetshavere (noe til kollektive formål)
Vederlag for videresending av kringkastingsprogram	Åndsverkloven	Vederlag innkrevd av organisasjon	NORWACO, videre til rettighetshaver-organisasjoner	Kollektivt til organisasjoner, og videre individuelt til rettighetshavere (noe til kollektive formål)
Vederlag for fremføring og lydfesting av musikk og tekst til musikk	Åndsverkloven	Vederlag innkrevd av organisasjon	TONO, videre til individuelle rettighetshavere	Individuelt til rettighetshavere (noe til kollektive formål)
Bruk av lydbåndopptak i kringkasting	Åndsverkloven	Vederlag innkrevd av organisasjon	GRAMO, videre til individuelle rettighetshavere	Individuelt til rettighetshavere (noe til kollektive formål)
Bibliotekvederlag	Særlov	Bevilgning over statsbudsjettet	Kunstner- og rettighetshaver-organisasjoner ¹⁹	Kollektivt, men utbetales til ulike fond etter en bestemt nøkkel
Visningsvederlag	Særlov	Bevilgning over statsbudsjettet	Kunstner- og rettighetshaver-organisasjoner	Kollektivt, men utbetales til ulike fond etter en bestemt nøkkel
Bildende Kunstneres Hjelpfond	Særlov	Avgift	Styre oppnevnt av Kulturdep. etter forslag fra Norske Billedkunstnere	Kulturpolitisk, kollektiv fordeling etter søknad
Fond for utøvende kunstnere	Særlov	Avgift	Styre oppnevnt av regjeringen	Kulturpolitisk, kollektiv fordeling etter søknad
Fond for lyd og bilde	Særlov om avgift/politisk vedtak om fond	Avgift/bevilgning over statsbudsjett	Styre oppnevnt av Kulturdep. etter innstilling fra kunstner-/opphavsrettsorg.	Kulturpolitisk, kollektiv fordeling etter søknad
Norsk kulturfond	Politisk vedtak	Bevilgning over statsbudsjettet	Norsk kulturråd	Kulturpolitisk, kollektiv fordeling etter søknad

* Kun tatt med fonds- og vederlagsordninger som bevilger over 10 mill. kr årlig.

¹⁹ Norsk Forfatterforening, Norske Barne- og ungdomsbokforfattere, Norske Dramatikeres Forbund og Norsk Oversetterforening.

Tabell 2 Fordeling av midler fra Fond for lyd og bilde, fordelt på ulike fagutvalg og formål, 1993–2000.

	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	SUM
Fonogram-kunstnere:									
Pop/rock/blues	590 000	871 910	813 000	813 000	1 045 000	968 500	953 000	1 247 000	7 301 410
Jazz	460 000	580 710	470 000	470 000	545 000	341 000	560 000	749 000	4 175 710
Klassisk	495 000	329 500	620 000	620 000	300 000	314 500	360 000	364 000	3 403 000
Samtidsmusikk	390 000	482 500	480 000	480 000	651 500	600 000	895 000	300 000	4 279 000
Country	100 000	50 000	40 000	40 000	170 000	100 000	0	30 000	530 000
Folkemusikk	246 000	339 900	120 000	120 000	270 000	408 000	495 000	492 000	2 490 900
Viser	150 000	349 190	436 000	436 000	220 000	443 000	120 000	40 000	2 194 190
Annet/oppløsing/korps	51 000	150 000	205 000	205 000	75 000	15 000	0	0	701 000
<i>SUM</i>	<i>2 482 000</i>	<i>3 153 710</i>	<i>3 184 000</i>	<i>3 184 000</i>	<i>3 276 500</i>	<i>3 190 000</i>	<i>3 383 000</i>	<i>3 222 000</i>	<i>25 075 210</i>
Fonogram:									
Pop/rock/blues	2 055 000	2 523 900	2 518 612	2 800 113	2 763 119	2 583 556	2 432 714	3 141 433	20 818 447
Jazz	485 000	325 000	305 000	610 000	260 000	272 507	564 000	419 152	3 240 659
Klassisk	365 000	355 000	486 000	465 232	310 000	221 719	235 000	170 000	2 607 951
Samtidsmusikk	40 000	120 000	0	0	151 000	30 000	187 120	419 422	947 542
Country	470 000	470 000	448 000	295 000	130 000	30 000	110 000	65 000	2 018 000
Folkemusikk	340 000	374 000	552 000	140 000	276 000	430 240	315 000	245 000	2 672 240
Viser	695 000	285 000	85 000	345 000	850 000	489 000	1 032 716	300 000	4 081 716
Annet/oppløsing/korps	50 000	390 000	504 000	350 000	310 000	855 888	325 000	197 604	2 982 492
<i>SUM</i>	<i>4 500 000</i>	<i>4 842 900</i>	<i>4 898 612</i>	<i>5 005 345</i>	<i>5 050 119</i>	<i>4 912 910</i>	<i>5 201 550</i>	<i>4 957 611</i>	<i>39 369 047</i>
Musikk:									
Komposisjon	270 000	587 000	338 000	438 000	412 000	199 000	396 500	667 738	3 308 238
Turné	1 924 000	2 267 000	2 184 300	2 248 480	1 740 000	2 090 500	1 980 500	2 077 743	16 512 523
Konsert	689 000	807 500	993 740	1 007 810	2 007 200	1 132 000	1 842 550	1 456 100	9 935 900
Festivaler	1 679 000	1 255 000	1 415 000	1 250 000	793 000	1 345 000	933 080	792 000	9 462 080
Seminar/kurs	55 000	225 000	108 000	195 560	230 000	258 000	190 000	104 000	1 365 560
<i>SUM</i>	<i>4 617 000</i>	<i>5 141 500</i>	<i>5 039 040</i>	<i>5 139 850</i>	<i>5 182 200</i>	<i>5 024 500</i>	<i>5 342 630</i>	<i>5 097 581</i>	<i>40 584 301</i>
Scene:									
Teaterforestilling	1 175 900	1 196 200	1 477 500	1 260 000	1 506 007	1 856 973	1 950 723	1 294 286	11 717 589
Danseforestilling	1 260 000	1 633 000	1 366 800	1 180 000	1 175 000	1 094 288	1 174 301	1 212 000	10 095 389
Musikkdram. forestilling	520 000	401 000	337 000	860 000	600 000	298 442	330 000	551 000	3 897 442
Festivaler	0	0	0	0	0	0	0	208 000	208 000
Seminar/kurs	0	20 000	135 000	81 000	130 000	66 320	70 000	75 000	577 320
<i>SUM</i>	<i>2 955 900</i>	<i>3 250 200</i>	<i>3 316 300</i>	<i>3 381 000</i>	<i>3 411 007</i>	<i>3 316 024</i>	<i>3 525 024</i>	<i>3 340 286</i>	<i>26 495 741</i>
Tekst:									
Bok	523 900	150 000	191 000	123 000	161 000	132 000	120 000	61 000	1 461 900
Tekster	50 000	433 000	342 000	127 150	301 000	296 840	370 100	269 000	2 189 090
Filmmanus	620 920	709 800	764 675	1 137 100	956 620	1 045 000	667 780	925 000	6 826 895
Teatermanus	394 525	540 600	557 000	437 800	456 000	351 000	818 000	612 000	4 166 925
Seminar/kurs/noter	60 000*	20 000	0	68 787	20 000*	33 600	0	0	202 387
<i>SUM</i>	<i>1 649 345</i>	<i>1 853 400</i>	<i>1 854 675</i>	<i>1 893 837</i>	<i>1 894 620</i>	<i>1 858 440</i>	<i>1 975 880</i>	<i>1 867 000</i>	<i>14 847 197</i>
Video/film:									
Film fiksjon	2 549 000	2 815 500	5 276 680	3 366 166	3 220 944	2 523 364	3 793 283	2 220 978	25 765 915
Film dokumentar	2 415 000	2 236 700	1 185 189	2 611 168	3 445 341	3 826 930	2 776 482	4 019 851	22 516 661
Film annet	1 127 300	561 300	180 905	109 967	400 000	223 900	438 351	0	3 041 723
Animasjon fiksjon	574 000	1 346 800	952 400	1 814 000	1 183 758	1 291 480	1 319 540	1 908 769	10 390 747
Animasjon musikkvideo	440 000	115 000	0	0	0	150 000	0	75 000	780 000
Foto/multivisjon	0	37 000	0	85 000	0	20 000	25 000	0	167 000
Forprosjekt/annet	0	623 000	630 000	256 125	200 000	96 000	466 480	58 000	2 329 605
<i>SUM</i>	<i>7 105 300</i>	<i>7 735 300</i>	<i>8 225 174</i>	<i>8 242 426</i>	<i>8 450 043</i>	<i>8 131 674</i>	<i>8 819 136</i>	<i>8 282 598</i>	<i>64 991 651</i>

Tabell 3 Fylkesvis fordeling av antall søknader og tildelinger, bevilget beløp og bevilgninger per arbeidstaker innen kulturell tjenesteyting og sport (1999).¹⁹

	Andel innbyggere fordelt per fylke	Andel arb.takere innen kulturelle tjenester	Andel søknader fordelt per fylke	Andel tildelinger fordelt per fylke	Andel innvilget beløp fordelt per fylke	Antall innvilgede per 100 kulturalarbeidere	Sum bevilget per kulturalarbeider
Østfold	5,5	3,3	1,9	1,3	0,9	4,5	1 570
Akershus	10,4	7,1	9,0	7,9	8,2	13,0	7 032
Oslo	11,3	33,0	45,4	49,9	58,2	17,6	10 790
Hedmark	4,2	4,1	1,5	1,1	0,6	3,0	959
Oppland	4,1	3,3	1,7	1,1	0,7	3,9	1 261
Buskerud	5,3	4,0	2,1	1,5	1,7	4,4	2 536
Vestfold	4,8	3,1	1,9	1,7	1,4	6,3	2 839
Telemark	3,7	2,7	2,0	2,2	1,9	9,8	4 309
Aust-Agder	2,3	1,2	0,7	0,8	0,7	7,7	3 844
Vest-Agder	3,5	2,7	1,2	0,8	0,7	3,7	1 502
Rogaland	8,3	6,7	3,3	2,7	1,8	4,7	1 697
Hordaland	9,7	8,5	12,3	12,4	10,6	17,1	7 668
Sogn og Fjordane	2,4	1,3	0,7	0,7	0,5	5,8	2 119
Møre og Romsdal	5,4	2,9	1,2	1,1	0,7	4,4	1 535
Sør-Trøndelag	5,9	5,7	7,7	6,8	5,3	13,7	5 614
Nord-Trøndelag	2,8	1,6	0,5	0,3	0,3	2,1	1 234
Nordland	5,3	4,0	3,0	3,2	2,1	9,2	3 170
Troms	3,4	2,8	2,6	3,0	2,4	12,6	5 318
Finmark	1,7	2,1	0,8	1,1	1,0	5,9	2 815
Utlandet			0,6	0,6	0,5		
Total	100	100	100,0	100,0	100,0	11,7	6 126

Tabell 4 Gjennomsnittlig antall ganger representantene i de ulike fagutvalg har sittet i utvalget. Første tildeling 1993 til og med første tildeling 2001.

	Gjennomsnitt antall ganger	Antall personer ²¹
Fonogram-kunstnere	2,3	19
Musikk	3,5	24
Fonogram-produsenter	3,2	16
Scene	3,1	17
Tekst	3,2	17
Video/film	2,3	22
Total	2,9	115

²⁰ Her har vi benyttet antall arbeidstakere etter næringskode "kulturell tjenesteyting og sport" (NACE-kode 92) som et mål på konsentrasjon av kulturalarbeidere.

²¹ Antall personer som har sittet i fagutvalg fra og med første runde i 1993 til første runde i 2001 er 110 personer. Siden enkelte har sittet i flere utvalg, blir summen av antall personer 115.

Tabell 5 Betydningen av Fond for lyd og bilde og andre støtteordninger, fordelt i forhold til fagutvalg (N = 338).

	Ingen stor betydning	Andre ordninger med stor betydning	FFLB med stor betydning	Både FFLB og andre ordninger med stor betydning
Fonogram-kunstnere	35 %	5 %	33 %	27 %
Musikk	23 %	20 %	17 %	41 %
Fonogram-produsenter	32 %	4 %	39 %	25 %
Scene	4 %	12 %	4 %	80 %
Tekst	16 %	8 %	16 %	59 %
Video/film	15 %	18 %	36 %	31 %
Styrets underutvalg	15 %	0 %	12 %	73 %
Total	21 %	11 %	22 %	46 %

UTREDNINGER FRA NORSK KULTURRÅD

Norsk kulturråd utgir utredninger i to skriftserier:

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

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

Noen utgivelser er ikke lenger å få tak i.

Rapportserien

- Rapport nr. 27: Georg Arnestad: *"Men vi skal koma i hug at tradisjonen alltid vert oppløyst og omskapt..."* Om folkemusikk og folkedans i det seinmoderne Noreg, 2001
- Rapport nr. 26: Halfdan W. Freihow: *Den edle hensikt – helliger den midlene?* En utredning om statens innkjøpsordninger for litteratur, 2001
- Rapport nr. 25: Geir Vestheim: *Ni liv*. Om legitimitet og overlevingsevne i innkjøpsordningane for norsk skjønnlitteratur, 2001
- Rapport nr. 24: Anton Fjeldstad: *Å sette pris på bøker*. Om prissystema i ein del vesteuropeiske land, 2001,
- Rapport nr. 23: Nils Asle Bergsgard og Sigrid Røyseng:—*Ny støtteordning – gamle skillelinjer*. Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst, 2001, 139 sider.
- Rapport nr. 22: Christian Lund, Per Mangset og Ane Aamodt (red.) *Kunst, kvalitet og politikk*. Rapport fra Norsk kulturråds årskonferanse 2000, 2001, 158 sider
- Rapport nr. 21: Cecilie Wright Lund: *Kritikkens rom – rom for kritikk?* Kulturstoffets rolle i dagspressen, 2000, 139 sider.
- Rapport nr. 20: Pernille Haugen: *Litterær mediedebatt 1998*, 2000, 187 sider.

- Rapport nr. 19: Jorid Vaagland, Halvor Fauske, Hilde Lidén, Roel Puijk og Hanne Riese: *Kulturpolitikken og de unge*, 2000, 344 sider
- Rapport nr. 18: Ellen K. Aslaksen og Christian Lund: *Grenseløs utkant? Norsk kulturliv mellom sentrum og periferi*, 2000, 129 sider.
- Rapport nr. 17: Sigrid Røyseng: *Operadebatten. Kampen om kulturpolitisk legitimitet*, 2000, 147 sider
- Rapport nr. 16: Ellen K. Aslaksen: *Teater ut til bygd og by? Scenekunstformidling på 90-tallet - to forsøksprosjekt og to tenkemåter*, 2000, 106 sider.
- Rapport nr. 15: Tom Eldegard: *Kunstnere og trygd. Om konsekvenser av kunstnerens arbeids- og lønnsvilkår for de pensjons- og trygdeytelser de oppnår*, 1999, 84 sider.
- Rapport nr. 14: Jørgen Langdalen, Christian Lund og Per Mangset (red.): *Institusjon eller prosjekt - organisering av kunstnerisk virksomhet*. Rapport fra kulturrådets årskonferanse 1998, 1999, 128 sider.
- Rapport nr. 13: Anne-Britt Gran: *uLike barn leker best*. En evaluering av prosjektet "Teater for alle", 1999, 111 sider.
- Rapport nr. 12: Svein Bjørkås: *Det muliges kunst. Arbeidsvilkår blant utøvende frilanskunstnere*, 1998, 148 sider.
- Rapport nr. 11: Per Mangset: *Kunstnerne i sentrum*. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet, 1998, 280 sider.
- Rapport nr. 10: Knut Løyland: *Produksjon av nynorsk litteratur*. En vurdering av noen statlige virkemidler, 1997, 75 sider.
- Rapport nr. 9: Per Mangset: *Kulturskiller i kultursamarbeid*. Om norsk kultursamarbeid med utlandet, 1997, 362 sider.
- Rapport nr. 8: Ellen Aslaksen: *Ung og lovende*. 90-tallets unge kunstnere - erfaringer og arbeidsvilkår, 1997, 167 sider.
- Rapport nr. 7: Odd Skaarberg: *Evaluering av prosjektet «Aktiv musikk for alle»*, 1996, 109 sider.
- Rapport nr. 6: Georg Arnestad & Per Mangset (red.): *Kulturfeltet i storbyene*. Rapport fra en konferanse i Trondheim 19.-20. juni 1995, 1996, 111 sider.
- Rapport nr. 5: Einar Harboe, Advokatfirmaet Bugge, Arentz-Hansen & Rasmussen: *Kunstneres skatte- og trygdeforhold*, 1996, 90 sider.

- Rapport nr. 4: *Improvisasjon sett i system - om etablering av Norsk jazzforum*. Utgreiing frå ei arbeidsgruppe oppnemnd av Norsk kulturråd, 1995, 62 sider.
- Rapport nr. 3: Lidvin M. Osland og Per Mangset: *Norwegian Cultural Policy. Characteristics and Trends*, 1995, 21 sider.
- Rapport nr. 2: Gunnar Danbolt og Åse Enerstvedt: *Når voksenkultur og barns kultur møte*. En evaluering rapport om de kulturformidlingsprosjekter for barn som Barnas Hus, Bergen, har satt i gang, 1995, 134 sider.
- Rapport nr. 1: Mie Berg Simonsen: *Evaluering av Landsdelsmusikerordningen i Nord-Norge*, 1995, 90 sider.

Notatserien

- Arbeidsnotat nr. 46: Odd Are Berkaak: *Fri for fremmede*. En evaluering av signalprosjektet Open Scene, 2002.
- Arbeidsnotat nr. 45: Rikke Gürgens: *Tegn i tiden – minoritetskultur eller ren kunst?* Evaluering av Det norske Tegnspråketeater, 2001.
- Arbeidsnotat nr. 44: Shanti Brachamachari (ed.): *New Stages*. Conference at Norsk kulturråd, February 2001.
- Arbeidsnotat nr. 43: Jorunn Spord Borgen: *Møter med publikum*. Formidling av nyskapende scenekunst til barn og unge med prosjektet LilleBox som eksempel, 2001
- Arbeidsnotat nr. 42: Odd Are Berkaak: *Seriøs og beskyttet*. En evaluering av Norsk musikkinformasjon, 2001, 85 sider
- Arbeidsnotat nr. 41: Anne-Britt Gran: *Produksjon og formidling av opera og ballett i Norge*. Rapport fra konferanse i Haugesund mars 2000, 2000, 96 sider.
- Arbeidsnotat nr. 40: Jöran Lindvall: *Utredning om norsk arkitekturmuseums utveckling*, 2000, 116 sider.
- Arbeidsnotat nr. 39: Eivind Smith: *Inhabil eller inkompetent?* Om kravene til habilitet i Norsk kulturråd. 2000, 40 sider.
- Arbeidsnotat nr. 38: Lars Marius Ulfrstad: *Evaluering av Kritikerakademiet*. 2000, 61 sider.
- Arbeidsnotat nr.37: Odd Are Berkaak: *Evaluering av Norsk Kassetavgiftsfonds internasjonale lanseringsstipendfor musikere/artister 1998 - 1998*, 2000, 84 sider
- Arbeidsnotat nr.36: Ellen Os: *Klangfugl - kulturformidling med de minste*. Rapport fra et forprosjekt i regi av Norsk kulturråd, 2000.

- Arbeidsnotat nr.35: Kristin Ellefsen, Christian Lund, Ane Aamodt (red.): *Rom for kunst*. Rapport fra dagsseminar i regi Norsk kulturråd, 2000.
- Arbeidsnotat nr.34: Svein Bjørkås: *Danse med ulver*. En analyse av virksomheten ved Nye Carte Blanche Danseteater AS 1996-1999. 1999, 29 sider.
- Arbeidsnotat nr.33: Jørgen Langdalen og Per Mangset (red.): *Kultursektor i endring*. Rapport fra et forskningsseminar om kommunal kultursektor, 1999, 66 sider.
- Arbeidsnotat nr.32: Halvor Fauske og Roel Pujik: *Ungdommens kulturmønstring og andre kulturtiltak for barn og unge – et kommuneperspektiv*, 1999, 95 sider.
- Arbeidsnotat nr.31: Anne Wiland: *Skjønnheten og utstyret. Produsjonsnettverk for elektronisk basert billedkunst*. Innstilling fra arbeidsgruppe oppnevnt av Norsk kulturråd 1997, 1999, 54 sider.
- Arbeidsnotat nr.30: Anton Fjeldstad: *Norsk kulturråds innkjøpsordning for ny norsk faglitteratur for barn og ungdom 1996–1998 – ei evaluering*, 1999, 45 sider.
- Arbeidsnotat nr.29: Dag Grønnestad: *Distribusjon og markedsføring av norske fonogrammer i de smale genrene*, 1999, 79 sider.
- Arbeidsnotat nr.28: Anton Fjelstad: *På ramnevengar til utlandet? MUNIN og faglitteraturen 1996-1998*, 1998, 36 sider
- Arbeidsnotat nr.27: Halvard Vike og Erik Henningsen: *Evaluering av "Nasjonalt nettverk for dokumentasjon av barns kultur"*, 1998, 31 sider.
- Arbeidsnotat nr.26: Jorid Vaagland: *Norsk kulturråds innkjøpsordning for samtidskunst og kunsthåndverk*, 1998, 68 sider.
- Arbeidsnotat nr.25: Nils Asle Bergsgard, Erik Henningsen og Joar Sannes: *En evaluering av prøveprosjektet "Alternativ musikkundervisning" ved Dissimilis Kultur- og Kompetansesenter*, 1998, 60 sider.
- Arbeidsnotat nr.24: Hilde Rudlang: *Barn og unges boklesing - en kunnskapsoversikt*, 1998, 44 sider.
- Arbeidsnotat nr.23: Einar Økland: *Lynnesvågar - ein tøddel kystkultur*, 1998, 14 sider.
- Arbeidsnotat nr.22: Sigurd Allern, Nils Asle Bergsgard og Brynjulv Eika: *Evaluering av tidsskriftet Kulturnytt*, 1997, 48 sider.

- Arbeidsnotat nr.21: Arnfinn Åslund: *Bjørnstjerne Bjørnson og norsk kulturpolitikk*, 1997, 15 sider.
- Arbeidsnotat nr.20: Øivind Danielsen: *Kommunale og fylkeskommunale utgifter til kulturformål 1991-95*, 1997, 48 sider.
- Arbeidsnotat nr.19: Ellen Aslaksen: *Flerkulturelle tiltak i kultursektoren*, 1997, 46 sider.
- Arbeidsnotat nr.18: Mie Berg Simonsen: *Musikkdilla*. Evaluering av et samarbeidsprosjekt mellom Norsk kulturråd, NRK og Rikskonserterne, 1997, 36 sider.
- Arbeidsnotat nr.17: Aslaksen, Bjørkås, Mangset, Rønning: *Om St meld nr 47 (1996-97) "Kunstnarane"*, 1997, 30 sider.
- Arbeidsnotat nr.16: Erling E. Guldbrandsen: *Evaluering av Oslo Sinfonietta*, 1997, 89 sider.
- Arbeidsnotat nr.15: Georg Arnestad og Ove Osland: *Fritidskulturlivet i Norge - ein forstudie*, 1997, 63 sider.
- Arbeidsnotat nr.14: Nils Asle Bergsgard: *Kunstskoleforsøket for barn og unge, 1994-96*. En oppsummering av erfaringer, 1997, 30 sider.
- Arbeidsnotat nr.13: Ellen K. Aslaksen: *Evaluering av Kulturdepartementets utstillingstipend for billedkunstnere, kunsthåndverkere og frie fotografer, og Norsk kulturråds debutant- og utyrstøtte*, 1997, 43 sider.
- Arbeidsnotat nr.12: Jon Bing: *Rettslige aspekter ved elektronisk formidling av materiale fra arkiv, museum, bibliotek, universitet og visse andre institusjoner*, 1996, 24 sider.
- Arbeidsnotat nr.11: Georg Arnestad og Lidvin M. Osland: *Norsk kulturråd og det frivillige kulturlivet*, 1996, 10 sider.
- Arbeidsnotat nr.10: Ellen Aslaksen, Svein Bjørkås og Per Mangset: *Kunstnerkår og kunstner politikk*. Tre prosjektbeskrivelser, 1996, 43 sider.
- Arbeidsnotat nr. 9: Viggo Vestel: *Evaluering av «Oslo Groove Company»*, 1996, 38 sider. Arbeidsnotat nr. 8: Jon Bing: *Gjenbruk av Norsk rikskringkastings arkivmateriale*, 1996, 11 sider.
- Arbeidsnotat nr. 7: Arvid O. Vollsnes: *Fonogramproduksjon og -distribusjon i Norge*, 1996, 54 sider.
- Arbeidsnotat nr. 6: Geir O. Rønning: *Evaluering av opplæringsprogrammet KULTUR OG REISELIV*, 1995, 37 sider.
- Arbeidsnotat nr. 5: Knut-Arne Futsæther: *Kartlegging av programinnholdet i P4*, 1995, 21 sider.

- Arbeidsnotat nr. 4: Knut-Arne Futsæther: *Kartlegging av programinnholdet i nærradioer*, 1995, 78 sider.
- Arbeidsnotat nr. 3: Geir H. Moshuus: *Kulturentreprenører i det flerkulturelle Norge*. En evaluering av Internasjonalt Kultursenter og Museum, 1995, 47 sider.
- Arbeidsnotat nr. 2: Geir R. Johansen: *Evaluering av BIT 20 Ensemble*, 1995, 34 sider.
- Arbeidsnotat nr. 1: Geir O. Rønning (red.): *Evaluering av prosjekter i Norsk kulturråd*, 1995, 27 sider.