Anne-Britt Gran

MOSAIKK – NÅR FORSKJELLEN FORENER

28

Evaluering av programmet for kunst og det flerkulturelle samfunn

NORSK KULTURRÅD 2002

©Norsk kulturråd 2002

Rapport nr 28
ISBN 82-7081-104-1
ISSN 0806-5802

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

Opplag: 800
Design: Månelyst
Sats og trykk: Print House as

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

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

FORORD

Høsten 1999 fikk Institutt for musikk og teater (IMT), Universitetet i Oslo, i oppdrag av Norsk kulturråd å gjennomføre en evaluering av Mosaikk, et utviklingsprogram for kunst og det flerkulturelle samfunn. Evalueringen har vært utført av dr. philos. Anne-Britt Gran, og professor Even Ruud har vært prosjektleder.

Evalueringen av Mosaikkprogrammet har vært delt mellom NIBR og IMT. Bergljot Baklien og Unni Krogh har utført evalueringen for NIBR. Norsk kulturråds intensjon med en deling av oppdraget var at de to evalueringene skulle utfylle hverandre. NIBR har vektlagt en prosessorientert evalueringsform med et kulturpolitisk fokus, mens IMT har fokusert mer på de retoriske og estetiske dimensjonene ved programmet.

Evaluator ønsker å takke alle dem som har bidratt med informasjon om og innsikt i Mosaikkprogrammets aktiviteter.

Oslo, januar 2002
Anne-Britt Gran

INNHOLD

1 INNLEDNING 6
Bakgrunn for og formål med Mosaikkprogrammet 7
Bakgrunn for og formål med evalueringen 9
Empirisk materiale og betraktninger om metode 12
Evalueringens teoretiske perspektiver 15

2 MOSAIKKPROGRAMMETS OMFANG OG TILDELINGER 19
Aktivitetenes art 19
Mål og midler 21
Mono- eller flerkulturell 23

3 MOSAIKKPROGRAMMETS RETORIKK 24
Det flerkulturelle og kulturelt mangfold 25
Det monokulturelle og "på egne premisser" 28
Kunstautonomi og innvandrerintegrasjon 30

4 MOSAIKKPROGRAMMETS POLITIKK 34
Mosaikkprogrammet i kunstfeltets kretsløp 34
Mosaikk og det eksklusive kretsløpet 36
Mosaikk og det inklusive kretsløpet 39
Andre politiske beslutninger 49
Søknadenes kvalitet 50
Seminarene 51
Referansegruppen 53
På feil egne premisser? 55
Engangstiltak og langsiktige prioriteringer 59
Mosaikkprogrammets legitimitet: 61
Mellom politisk korrekthet og total likegyldighet

5 MOSAIKKPROGRAMMETS ESTETIKK 65
Tilnærminger til den estetiske hybriden 66
Underkommunisering av hybriden 67
Overkommunisering av hybriden 70
Påbud om estetisk hybrid 72
Om kulturelt mangfold og enfold
– mot en pragmatisk mangfoldighet 74
Møtesteder og interkulturell byttehandel 76

6 KULTURPOLITISK MOSAIKK 80
Læring – ting tar tid 81
Tilråding – ting koster penger 85
Utopi – ting går over 89

Litteratur 94

Om forfatteren 103

Utredninger fra Norsk kulturråd 104

1
INNLEDNING

Norsk kulturråd startet i 1998 "Mosaikk – program for kunst og det flerkulturelle samfunn", som varte ut 2001. Hovedmålet med programmet var å rette opp den skjevheten som finnes i det norske kulturpolitiske landskapet, der personer med innvandrerbakgrunn ikke har samme muligheter for deltagelse i kulturlivet som etniske nordmenn. Evalueringen ble påbegynt høsten 1999 og avsluttet våren 2001, og den tar derfor for seg kun de tre første årene av programmet.

I perioden 1998–2000 var det 237 aktører, både enkeltpersoner, organisasjoner og store kulturinstitusjoner, som søkte om Mosaikkmidler. 120 prosjekter ble tildelt midler, og de økonomiske rammene var på 5 millioner per år. Bevilgningene til de ulike prosjektene varierte fra 20 000,– til én million, og aktivitetene rommet alt fra magedans og sigøynerfestivaler til etterutdanningstilbud ved Norges Musikkhøgskole og kunstutstillinger på Henie Onstad Kunstsenter. Mosaikkprogrammet kan slik sett sies å ha vært et vidtrekkende og mangfoldig program.

Valget av navnet "Mosaikk" var neppe tilfeldig, og går man etymologisk til verks, åpner det seg lag på lag med betydninger som passer til dette programmets profil. Navnet kommer fra middelalderlatin "musaicum", som er et adjektiv som betyr "tilhørende de ni muser eller de kunstarter som var viet til dem".[1] Dermed er programmets kunstneriske fokus ivaretatt. Ordet betyr også bilde: en flatedekorasjon satt sammen av mange forskjellige småbiter som til sammen skaper en helhet. Når man snakker om det flerkulturelle samfunn, er "mosaikk" en metafor for hvordan ulike kulturer – brikker – kan leve side ved side og til sammen utgjøre et helhetlig multikulturelt samfunn som er større og rikere enn de enkelte kulturene hver for seg. Slik sett er mosaikk nettopp et bilde på hva dette programmet ønsker å realisere.

Valget av tittel på denne rapporten, *Mosaikk – når forskjellen forener*, understreker at forskjellen betraktes som et vilkår for foreningen av ulike kulturer. Når forskjellen forener, kan ikke et Vi – f.eks. nordmenn – definere hvor forskjellige de ulike kulturene skal være. Da vil forskjellen ikke forene, men splitte.

Bakgrunn for og formål med Mosaikkprogrammet

Den konkrete kulturpolitiske bakgrunnen for Mosaikkprogrammet var *Stortingsmelding nr. 17 (1996–97) Om innvandring og det flerkulturelle Norge* og *Stortingsmelding nr. 47 (1996–97) Kunstnarane*. Her slås det fast at:

> /.../ departementet i åra som kjem, i samarbeid med kulturinstitusjonane og kunstnarorganisasjonane, vil satse på tiltak som stimulerer til likestilling for profesjonelle kunstnarar med innvandrarbakgrunn i kunstlivet, og sikre at dei får likeverdige høve til å vere verksame som kunstnarar. Dessutan vil departementet arbeide for at det blir skapt større aksept og forståing for ikkje-vestlege kunstuttrykk i Noreg og stimulera til større tverrkulturelt samarbeid i utviklinga av ny samtidskunst (st.meld. 47 (1996–97) s. 11).
>
> Hovudinnsatsen blir lagd på tiltak som kan fremja ulike former for kunstmøte og utvikling av kunstaktivitet som på ein annan måte enn før får fram kunstformer og -uttrykk med innvandrarbakgrunn på den norske

"kunstscena". I 1998 blir det gjort framlegg om å starta eit utviklingsprogram for kunst og det fleirkulturelle samfunn. Ordninga vil bli lagt til Norsk kulturråd /.../ I hovudsak vil det vera tale om tiltak som skal fungera som utløysar for aktivitet og tiltak innafor dei etablerte kultur- og kunstnarpolitiske ordningane (st.meld. 47 (1996–97) s. 81).

Formålet med Mosaikkprogrammet er å:
1. bidra til å fremme og integrere fler- og tverrkulturelle uttrykk i de etablerte kunst- og kulturpolitiske ordningene og i kunstinstitusjonenes daglige virke
2. bedre minoriteters muligheter for kulturell utfoldelse på egne premisser
3. bedre minoriteters deltakelse i kunst- og kulturlivet som utøvere, som publikum og som ressurspersoner

I Kulturrådets virksomhetsplaner for 1998 og 1999 fokuseres der særlig på følgende fire områder:

Tilgjengelighet og møtesteder
Mosaikk vil støtte opp om initiativ for å styrke møtesteder for scene- og billedkunstnere, musikere og forfattere med minoritetsbakgrunn og tiltak som bidrar til utveksling og samspill mellom «norske» kunstnere og kunstnere med minoritetsbakgrunn.

Rekruttering, kvalifisering og profesjonalisering
Det er behov for å utvikle tiltak som kan gi talenter med minoritetsbakgrunn mulighet til å utvikle seg faglig. Dette bør både omfatte det kunstpedagogiske tilbudet til barn og unge og tilbud på høyere nivå.

Lokale og regionale utviklingsprosjekter
Kunst- og kulturinstitusjonene i regioner og lokalsamfunn utgjør en viktig del av kulturlivet. I samarbeidet med kommuner og fylkeskommuner har Kulturrådet særlig vært opptatt av å sikre at prosjektene er godt forankret i kommunens egne målsettinger.

Informasjon, dialog og utvikling av kunnskap
Mosaikkprogrammet vil ta initiativ til forsøk med et eget kunn-

skaps- og rådgivningskontor for flerkulturelle tiltak i kultursektoren. Her vil institusjonenes informasjonsvirksomhet og arbeidet med veiledning, kurs og seminarer, dokumentasjon og kartlegging kunne samordnes.

Formålet med Mosaikkprogrammet kan overordnet sett sies å være både instrumentelt og autonomt estetisk. Integrering, profesjonalisering og møtestedetableringer er typisk instrumentelle målsettinger, mens fokuseringen på kunsten som sådan og det kunstneriske tverrkulturelle uttrykket representerer en autonomiestetisk tenkning som har kjennetegnet den vestlige kunstinstitusjonen generelt og modernismen spesielt.

Det skal understrekes at den integrasjonen det er snakk om i Mosaikkprogrammet, kun er knyttet til integrering av flerkulturelle uttrykk og minoritetskunstnere i *kunst*feltet. Programmet har ingen målsetting om å integrere innvandrere som sådan i det norske samfunnet.

Prosjektleder har vært Khalid Salimi, nestleder i Norsk kulturråd. Saksbehandler har vært Halvor Voldstad. Mosaikkmidlene har vært lagt til Utvalget for andre formål.

Bakgrunn for og formål med evalueringen

I 1999 sendte Norsk kulturråd Mosaikkevalueringen ut på en anbudsrunde, og Institutt for musikk og teater var et av de fagmiljøene som mottok anbudet. Evaluator skrev sin søknad til Kulturrådet på bakgrunn av et pågående doktorgradsarbeid som omhandlet det flerkulturelle både rent teoretisk og i moderne teater. Sentralt i avhandlingen, *Hvite løgner / sorte myter – det etniske på modernitetens scene* (2000), stod kritikken av essensialistiske kulturforståelser og en problematisering av hyllesten til det hybride kunst- og kulturuttrykk som essensialismens arvtager. Evaluators bakgrunn som teaterviter med et spesiale innenfor områdene interkulturalisme, orientalisme og postkolonialisme har selvsagt lagt store føringer på hvordan denne evalueringen ser ut.

Fagområdene multikulturalisme og postkolonialisme er relativt nye i Norge i kunstfaglig sammenheng, og de spørsmålene som disse feltene fokuserer på, er sjelden oppe i norsk kunstoffentlighet. Grunnene til det er blant annet at Norge ikke har vært en kolonimakt som for eksempel Frankrike og England, og at landet kun har en kort tradisjon med fargede innvandrere i stor målestokk. Norge har lenge hatt mulighet til å unngå diskusjonene om flerkulturell og postkolonial kunst, rett og slett fordi det har vært så lite av den og så minimal interesse for det lille som fantes. Mosaikkprogrammet er et forsøk på å rette opp dette, og programmet gir en god anledning til å begynne å diskutere multikulturelle og postkolonialistiske problemstillinger i det norske kunstfeltet.

Formålet med evalueringen er tosidig: Evaluator tar sikte på både å evaluere det foreliggende Mosaikkprogrammet og å videreutvikle tenkningen omkring kunst og det flerkulturelle samfunn. Begge målsettingene er i overensstemmelse med oppdragsgivers intensjoner med evalueringen. Det er særlig i forhold til å videreutvikle tenkningen på feltet at det er særdeles relevant å trekke inn den internasjonale diskursen om flerkulturell, hybrid og postkolonialistisk kunst.

Det er helt sentralt at det er selve programmet som evalueres, og ikke de enkelte underprosjektene som er finansiert av det. De enkelte prosjekter trekkes kun inn for å eksemplifisere den overordnede programprofilen.

Videre forstås evaluering på to måter, nemlig som vurdering og som verdsetting.[2] *Vurdering* forholder seg til Mosaikk på prosjektets egne premisser. Det handler om hvilke midler som er benyttet, og om hvorvidt disse midlene fører til det som er prosjektets uttalte mål. Vi kan med et begrep fra organisasjonsteorien si at dette handler om prosjektets *interne effektivitet*.[3] En organisasjon har intern effektivitet når den produserer sine tjenester på den mest mulig effektive måten, uavhengig av om tjenestene er etterspurt eller har legitimitet. Spørsmål som skal besvares her, er: Har Mosaikkprogrammet ved Norsk kulturråd oppfylt sine målsettin-

ger om a) å fremme og integrere fler- og tverrkulturelle uttrykk i de etablerte kunst- og kulturpolitiske ordningene og i kunstinstitusjonens daglige virke, b) å styrke minoriteters muligheter for kulturell utfoldelse på egne premisser og c) å bedre minoriteters deltagelse i kunst- og kulturlivet som utøvere, som publikum og som ressurspersoner?

Evaluering som *verdsetting* innebærer at man forlater prosjektets egne premisser og fokuserer på hvorvidt målet og måloppnåelsen er ønskelig. Det handler om forholdet mellom prosjektaktivitetene og omgivelsenes dom. Denne formen for evaluering kan knyttes til begrepet *ekstern effektivitet.* Man stiller spørsmål ved prosjektets verdi og aktivitetenes legitimitet fra et sted utenfor prosjektet selv. For å vurdere den eksterne effektiviteten til Mosaikkprogrammet må man spørre: Er selve målene i utviklingsprogrammet verd å etterstrebe? Er for eksempel tverrkulturelle uttrykk noe å strebe etter? For enhver pris? Og dessuten: Har disse målene legitimitet i det norske samfunnet? *Hvem* er det som verdsetter disse målene? De første spørsmålene besvares i lys av den internasjonale estetiske diskursen om postkolonialisme og den hybride kunsten. De to siste spørsmålene belyses ut fra den flerkulturelle kunstens plass i norsk offentlighet generelt og blant kritikerne spesielt.

Ytterligere en problemstilling som angår den eksterne effektiviteten, er det kulturpolitiske – implisitte og eksplisitte – skillet mellom et smalt og et utvidet kulturbegrep som eksisterer i Norsk kulturråds retorikk og politikk. Norsk kulturråd tar seg primært av den rene kunsten, dvs. at det smale kulturbegrepet definerer rammene for de nyskapende kunstneriske aktivitetene i de ulike utvalgene. Når det gjelder Mosaikkprogrammet, er det et spørsmål om dette skillet mellom smalt og utvidet kulturbegrep er hensiktsmessig, en problemstilling som angår hele den kulturpolitiske tenkningen i Norge når det gjelder flerkulturellproblematikken. Svært mange kulturaktiviteter i innvandrermiljøer har ikke kunststatus i vestlig forstand. Hvordan skal man kunne styrke innvandrernes kultur på egne premisser og opprettholde monokultu-

rer når det utvidede kulturbegrepet står svakt i de forvaltningsorganer som bevilger midler til dem? Vektleggingen av det smale kulturbegrepet – forstått som autonom kunst – er også det som fortrenger mer sosiale integrasjonsaspekter ved programmet. Er det verd å etterstrebe et så strengt skille mellom kunstnerisk og sosial integrasjon når det gjelder flerkulturelle spørsmål? Disse problemstillingene dukker opp gjennom hele evalueringen, og de behandles eksplisitt i kapittel 4 om det inklusive og eksklusive kretsløpet i kunstfeltet.

Utviklingen av tenkningen omkring kunsten og det flerkulturelle samfunn vil forløpe parallelt med vurderingen og verdsettingen av Mosaikkprogrammet. Gjennom de teoretiske perspektivene som benyttes i evalueringen, ønsker jeg å skjerpe refleksjonen omkring integrasjon, tverrkulturelle uttrykk og en flerkulturell kulturpolitikk.

Evalueringen tar for seg tre sider av Mosaikkprogrammet: dets politikk, retorikk og estetikk. De tre aspektene ved programmet blir behandlet i hvert sitt kapittel, samtidig som *forholdet* mellom politikk, retorikk og estetikk blir analysert underveis.

Hovedmål for evalueringen er
- å evaluere Mosaikks interne og eksterne effektivitet. Evaluator har i denne sammenhengen spesielt bestrebet seg på å problematisere programmets estetiske dimensjon
- å utvikle tenkningen omkring det fler- og tverrkulturelle problemfeltet i norsk kunstoffentlighet
- å bidra til å utvikle tenkningen om en flerkulturell kulturpolitikk

Empirisk materiale og betraktninger om metode

Mosaikkprogrammet er et meget omfattende prosjekt å evaluere. Det består av 120 enkeltprosjekter av svært ulik karakter, store mengder saksdokumenter av typen møtereferater, årsrapporter, søknader o.l. Det har betydd at det har tatt mye tid både å sette

seg inn i programmets virksomhet og å få en viss oversikt over hva de konkrete Mosaikkaktivitetene går ut på.

Jeg har skaffet meg kunnskap om programmet primært ved gjennomgang av saksdokumenter og sekundærmateriale på feltet, samt gjennom aktiv og passiv deltagende observasjon på møter og konferanser. Jeg har også foretatt noen få samtaler med personer i programmet – mottagere av midler – men de er av mindre betydning for selve evalueringen. Det henger sammen med at det ikke er foretatt noen case study i denne evalueringen, bortsett fra valget av bestemte kunstverk som ikke krevde noen intervjuer for å bli analysert. Parallellevalueringen til NIBR ivaretar en casebasert tilnærming til programmet.

Evaluator har snarere valgt å anlegge et fugleperspektiv på materialet. Jeg har bokstavelig talt forsøkt å se Mosikkprogrammet ovenfra og utenfra. Målet med empiriinnsamlingen har vært å skape et oversiktsbilde – i og for seg en mosaikk – av alle de forskjellige underprosjektene og av programmets retorikker og estetikker. Den internasjonale diskursen om kulturforståelser og kunstsyn har vært den utkikksposten jeg har betraktet programmet fra.

En gjennomgang av ca. 100 søknader fra 1998 og 1999 – av totalt 143 – og alle referatene fra Utvalget for andre formål (1998–2000) ga en innsikt i programmets aktiviteter, og disse er forsøkt kategorisert på forskjellige måter. Avklaring av kategorienes innhold vil bli foretatt samtidig med presentasjonen av dem.

I gjennomgangen av søknadene fokuserte jeg på hva som fikk støtte, og hva som ikke fikk støtte, og på selve søknadenes kvalitet. Utvalget ble gjort etter kvalitative relevanskriterier; jeg leste de søknadene som på det tidspunktet fortalte meg mest om Mosaikkprogrammet, om søkerne og Norsk kulturråds utvalgslogikk. Da det ikke var tid til å lese alle søknadene for den treårsperioden som skulle evalueres, kompenserte jeg med å lese alle møtereferatene fra utvalget for andre formål, der hver eneste søknad er kort presentert i forbindelse med tildeling eller avslag. De ulike kategoriseringene av programmets aktiviteter og innhold er gjort ut

fra innsyn i *alle* de finansierte prosjektene.

Av søknader som fikk avslag, forfulgte jeg eksplisitte kvinneprosjekter – aktiviteter for og/eller kun med kvinner – rett og slett fordi jeg oppdaget at de fikk avslag. Flere søkere klaget og fikk innvilget søknaden i andre eller tredje runde. Jeg lette gjennom alle søknadene for 1998 og 1999 for å finne slike avslag. Kvinnelige søkere med prosjekter som ikke er eksplisitt rettet inn mot kvinneproblematikk i selve søknaden, faller utenfor denne systematiseringen.

En praktisk avgrensing i denne forbindelsen har vært å begrense materialet til treårsperioden 1998–2000, som i utgangspunktet var programmets ramme. Bevilgninger og prosjekter våren 2001 er derfor ikke tatt med i tallmaterialet. Det innebærer at selve analysen og evalueringen av Mosaikkprogrammet som sådan er begrenset til den samme treårsperioden. Programmets forlengelse med ett år førte ikke til en tilsvarende forlengelse av evalueringsarbeidet, som dermed avsluttes midt i det siste året.

Her er en oversikt over det empiriske materialet som denne evalueringen er konstruert ut fra:

1. Gjennomgang av sakspapirer i Kulturrådet
- av ca. 100 søknader fra 1998 og 1999 (totalt 143)
- av alle referatene i Utvalget for andre formål i perioden 1998–2000
- av alle referatene i referansegruppen i perioden 1998–2000
- av Mosaikkprogrammets rapporter 1998–2000
- av Norsk kulturråds årsmeldinger 1998–2000
- av Norsk kulturråds virksomhetsplan 1998–2000

2. Samtaler (live/telefon/e-post) med personer knyttet til prosjektene
- Artists in Motion, Internasjonalt Kultursenter og Museum, Young Shots, Nordic Black Theatre, Marianne Roland, Sydsamisk teater og Barth Niava i referansegruppen

3. Estetisk fordypning
– i tre av de Mosaikkstøttede utstillingene på Henie Onstad Kunstsenter
– i utstillingen *Glokal kunst i Norge* på Internasjonalt Kultursenter og Museum
– i gjestespillet *Passage* av Théatre Talipot på Nordic Black Theatre

4. Deltagelse på møter og konferanser
– om regionale prosjekter i Arendal
– Mosaikk-konferansen på Voksenåsen
– observatør på møte i Utvalget for andre formål
– årsmøte i Sydsamisk teater på Snåsa
– New stages-konferansen på Norsk kulturråd

For å holde orden på og få mening ut av et så omfattende materiale er det nødvendig å anlegge noen bestemte perspektiver på det. Også tallenes tale blir fortolket i lys av disse perspektivene.

Evalueringens teoretiske perspektiver

Tre perspektiver vil løpe parallelt i denne evalueringen. Det første er et kunstinstitusjonelt perspektiv som finnes utviklet både hos litteratursosiologen Peter Bürger (1980) og hos sosiologen Pierre Bourdieu (1995). Sentralt for dem begge – om enn på forskjellige måter – er autonomiens betydning for det kunstneriske feltet. Bürgers historisering av autonomiutviklingen, Bourdieus sosiologisering av kunstfeltets kretsløp og sosiologen Dag Solhjells videreutvikling av Bourdieus kretsløpteori, etablerer det første blikket på Mosaikkprogrammet. Det kulturpolitiske integrasjonsaspektet ved programmet betraktes i dette kunstinstitusjonelle perspektivet. Dette perspektivet belyser følgende problemstillinger som er relevante for Mosaikkprogrammet og en flerkulturell kulturpolitikk:

- Skal man praktisere et smalt eller et utvidet kulturbegrep eller begge deler?

- Skal man rendyrke kunstautonomien på bekostning av sosiale integrasjonsaspekter?

Mosaikkprogrammet aktiviserer følgende motsetninger, som vi kjenner igjen fra både kunstdiskursen og kulturpolitikken:

kunst – kultur
smalt kulturbegrep – utvidet kulturbegrep
profesjonell – amatør
autonomi– instrumentalisme
eksklusivt kunstkretsløp – inklusivt kunstkretsløp

Det andre perspektivet kan kalles kulturteoretisk, og det knyttes an til spørsmål om essensialistiske versus antiessensialistiske kultur- og identitetsforståelser – spørsmål som har stått sentralt både i de estetiske fagene og i sosialantropologien. Dette perspektivet belyser følgende problemstillinger som er relevante for Mosaikkprogrammet og en flerkulturell kulturpolitikk:

- Hvilke kultur- og identitetsforståelser er i omløp i Mosaikkprogrammet?
- Hvordan skal man forstå og bruke begrepene "flerkulturell" og "monokulturell"?

Mosaikkprogrammet aktiviserer følgende motsetninger som vi kjenner igjen fra grunnlagsdebatten om identitetsforståelser i postkolonialismen og multikulturalismen: [4]

essensialisme – konstruktivisme
ren identitet – hybrid identitet
monokulturell – flerkulturell

Det tredje perspektivet er teoretisk sett nær beslektet med det foregående, men fokuset forskyves fra kulturell identitet som sådan til det estetiske uttrykkets status. Det estetiske perspektivet knyttes til den litteraturvitenskapelige og kunsthistoriske diskursen om postkolonialisme og hybriden og til den teatervitenskapelige dis-

kursen om interkulturalisme og kulturell byttehandel.[5]

Dette perspektivet belyser følgende problemstillinger som er relevante for Mosaikkprogrammet og en flerkulturell kulturpolitikk:

- Er hybriden verd å etterstrebe – for enhver pris?
- Hvordan dømmes hybriden i det internasjonale kunstfeltet i dag?
- Hvor plasserer det hybride kunstverket seg i en norsk kunstoffentlighet?
- Hvordan arter den kulturelle byttehandelen seg?

Mosaikkprogrammet aktiviserer følgende motsetninger som vi kjenner igjen fra postkolonialisme- og interkulturalismediskursen:

nasjonal/etnisk kunst – hybrid internasjonal kunst
kunst med utgangspunkt i én kultur – kunst oppstått i møtet mellom kulturer
kunst som avler etnifisert motkultur – kunst som avler ambivalent motstand

Motsetningene over skal ikke tenkes som absolutte motsetninger – som binære opposisjoner eller dikotomier – men som ytterpunkter i et kontinuum, en uavbrutt linje. Mosaikkprogrammet som helhet beveger seg *mellom* de to ytterpunktene, mens mange av underprosjektene beveger seg mot linjens ytterpunkter.

Det vil ikke bli foretatt noen teoretisk utlegning i tradisjonell forstand i denne evalueringen; teoriene vil snarere fungerer som underliggende perspektiver som styrer *hva* som blir sett, og *hvordan*.

Evaluators perspektivistiske tilnærming preger nødvendigvis resultatet, men det gjør ikke evalueringen av den grunn subjektiv. Perspektivismen som vitenskapsteoretisk ståsted er ikke en subjektiv tilnærming, den befinner seg langt fra de kvalitative metoders credo – men den er heller ikke objektiv: Her finnes ingen

pretensjoner om å finne Sannheten om Mosaikkprogrammet. Den perspektivistiske tilnærmingen har kun en intensjon om å si noe systematisk om et felt sett fra et bestemt sted, gjennom et bestemt perspektiv.

I tradisjonen fra den amerikanske pragmatiske filosofien (Rorty 1982, 1991) insisteres det på vitenskapens nytteaspekt og på realiseringen av noen bestemte verdier, hvilket ikke er mindre relevant i evalueringssammenheng. De valgte perspektivene kan slik sett betraktes som virkemidler til realiseringen av følgende estetiske og kulturpolitiske verdier: u-dogmatikk, selvrefleksjon og respekt.

Evaluators grunnleggende innstilling i forhold til problemfeltet "kunsten og det flerkulturelle samfunn" er pragmatisk og kontekstorientert i forhold til hvilke mål og verdier som skal realiseres i hvert enkelt prosjekt. Det betraktes som verdifullt *ikke* å være dogmatisk verken i forhold til gettotiltak, eksotiseringsstrategier eller hybride kunstnerisk uttrykk – bedre er det å reflektere over ens egne smakspreferanser og deres begrunnelse. Samtidig må det innrefleksjonen at dette er et gjenstridig felt med mange motstridende interesser – det kjempes om alt fra estetisk dominans til penger, status, ære og etnisk minoritetsverdighet. Om man ikke kan komme til enighet, bør man strebe etter å strides med respekt for den andres posisjon.

2
MOSAIKKPROGRAMMETS OMFANG OG TILDELINGER

Mosaikk består av mange underprosjekter – 120 fikk økonomisk støtte i denne treårsperioden – med svært forskjellig innhold og profil. For å få et inntrykk av hvordan midlene er brukt, hva slags prosjekter som har vært gjennomført, og hvilke kulturpolitiske prioriteringer som ligger til grunn, har jeg forsøkt å systematisere Mosaikkprogrammet på forskjellige måter. Det sier seg selv at det er vanskelig å plassere en del av prosjektene i kun én av kategoriene, og at denne plasseringen innebærer et visst skjønn. En diskusjon av ulike forbehold for hvert enkelt prosjekt ville sprenge både tids- og plassrammen for evalueringen. De følgende kategoriseringene bør derfor betraktes som et forsøksvis ryddearbeid og ikke som en utsigelse av sannheten om det enkelte prosjekts innhold og verdi.

Aktivitetenes art

Først en kategorisering av programmets aktiviteter som er basert på hvert enkeltprosjekts fokus og mål og på søkerens status i kunstfeltet – totalt åtte kategorier:

Kunstprosjekter: Fokus på produksjon og formidling av kunst. Kunstnerisk nyskapning og tverrkunstneriske uttrykk er målet. Søkeren befinner seg innenfor en kunstinstitusjonell kontekst der det eksklusive kretsløpet dominerer.

Barn og ungdom: Fokus på og målsetting om å danne barn og ungdom til kunsten i det flerkulturelle samfunn. Søkeren arbeider helt eller delvis med barn- og ungdomsproblematikk.[6]

Utdanningsprosjekter: Fokus på pedagogikk. Målet er å trekke inn det flerkulturelle i det pedagogiske opplegget. Søkeren er en utdanningsinstitusjon.

Kulturpolitiske prosjekter: Fokus på kulturpolitiske virkemidler. Målet er kulturpolitisk endring i forhold til det flerkulturelle. Søkeren er en forvaltningsmessig eller organisatorisk aktør i det kulturpolitiske feltet. Hvis midlene går til en kulturpolitisk forvaltningsenhet, plasseres prosjektet i denne kategorien selv om midlene i neste runde fordeles til kunstneriske formål.

Festivaler og kulturuker: Fokus på en temporær kulturaktivitet. Målet er samling om og utbytte av aktivitetens karakter – det være seg sosialt eller kunstnerisk. Søkeren kan være både en kulturorganisasjon og en kulturpolitisk aktør.

Seminarer og workshoper: Fokus på læring. Målet er å tilegne seg nye kunnskaper om flerkulturelle problemstillinger – teoretiske som praktiske. Søkeren kan være både kunstnerisk, akademisk og kulturpolitisk aktør.

Kulturverksteder og kulturmøter: Fokus på møtet mellom ulike kulturer. Målet er å opprette dialog og forståelse mellom kulturene. Søkeren kan være både en enkeltperson og en organisasjon.

Annet: Restkategori for de prosjekter eller tildelinger som ikke passer inn i de øvrige kategoriene.

Kategoriseringen over aktivitetenes art er gjort for hvert enkelt år i perioden 1998–2000. Hvilke prosjekter som er tilordnet hvilken kategori, går frem av noteapparatet.[7]

Tildelinger:	1998		1999		2000	
	kr	(%)	kr	(%)	kr	(%)
kunst:	319 000,-	(6,5) [8]	516 000,-	(10,5) [9]	1 481 000,-	(29,5) [10]
barn og ungdom:	824 000,-	(17) [11]	704 000,-	(14) [12]	585 000,-	(12) [13]
utdanning:	25 000,-	(0,5) [14]	150 000,-	(3) [15]	250 000,-	(5) [16]
kulturpolitikk:	1 225 000,-	(25) [17]	2 160 000,-	(43) [18]	1 410 000,-	(28) [19]
festivaler o.l.:	1 185 000,-	(24) [20]	545 000,-	(11) [21]	365 000,-	(7) [22]
workshoper o.l.:	450 700,-	(9) [23]	105 000,-	(2) [24]	385 000,-	(7,5) [25]
kulturmøter :	745 000,-	(15) [26]	485 000,-	(10) [27]	539 500,-	(11) [28]
annet:	150 000,-	(3) [29]	325 000,-	(6,5) [30]	0,-	(0)
Totalt:	4 923 700,-	(100)	4 990 000,-	(100)	5 015 500,-	(100)

Tallmaterialet vil bli trukket inn i analysen av Mosaikkprogrammets politikk.

Mål og midler

Videre har jeg forsøkt å kategorisere alle prosjektene under Mosaikk i forhold til hvor de plasserer seg i henhold til programmets overordnede (og operasjonaliserbare) målsettinger. Kategoriseringen vil skje i forhold til programmets målsettinger om å

- fremme fler- og tverrkulturelle uttrykk
- integrere fler- og tverrkulturelle uttrykk
- styrke møtesteder for kunstnere med minoritetsbakgrunn og samspill mellom disse og "norske" kunstnere
- rekruttere, kvalifisere og profesjonalisere talenter med minoritetsbakgrunn
- utvikle lokale og regionale flerkulturelle prosjekter

Distinksjonen mellom å *fremme* og å *integrere* flerkulturelle uttrykk innføres for å markere forskjellen mellom et kunstnerisk fokus og et kulturpolitisk program. "Å fremme" tverrkulturelle uttrykk betyr her prosjekter som holder på med konkret produksjon og formidling av kunst, mens "å integrere" er knyttet til prosjekter som fungerer som konkrete virkemidler på et kulturpolitisk nivå.

Møtestedmålsettingen er knyttet til både det fysiske rommet som opprettes, og den dialog, utveksling og forståelse som kan oppnås i dette rommet. Et møtested er et sted både for produksjon og

resepsjon av kunst og kultur.

Målet om rekruttering og profesjonalisering er knyttet både til et kunstpedagogisk tilbud til barn og unge *og* til en teoretisk og praktisk profesjonalisering av voksne minoritetskunstnere.

Utvikling av lokale og regionale prosjekter handler selvsagt også om å innfri alle de ovennevnte målsettingene. Her kategoriseres prosjektene kun etter sin status som lokalt og regionalt utviklingsprosjekt, slik Norsk kulturråd har definert dem. Disse prosjektene befinner seg primært på et kulturpolitisk virkemiddelnivå.

Målsettingen om å bedre minoriteters muligheter for kulturell utfoldelse på egne premisser er lite operasjonaliserbar, både fordi det er uklart i Mosaikkprogrammet hva "på egne premisser" betyr, og fordi det ville krevd en omfattende spørreundersøkelse for å måle hvorvidt "på egne premisser" er innfridd. En slik undersøkelse er ikke utført. Målet om å bedre minoritetenes deltagelse i kulturlivet som utøvere, publikum og ressurspersoner ivaretas gjennom de mer konkrete målsettingene om å integrere flerkulturelle uttrykk, styrke møtesteder, osv., og det skilles derfor ikke ut som en egen målsetting her.

	1998 kr (%)	1999 kr (%)	2000 kr (%)
Fremme flerkulturell kunst:	319 000,- (6,5)[31]	516 000,- (10,3)[32]	1 481 000,- (29,5)[33]
Integrere flerkulturell kunst:	975 000,- (19,8)[34]	2 085 000,- (41,8)[35]	1 110 000,- (22,2)[36]
Styrke møtesteder:	1 880 000,- (38,2)[37]	935 000,- (18,7)[38]	734 500,- (14,6)[39]
Rekruttere og profesjonalisere:	799 700,- (16,2)[40]	369 000,- (7,5)[41]	980 000,- (19,5)[42]
Utvikle lokale og regionale prosj.:	950 000,- (19,3)[43]	1 085 000,- (21,7)[44]	710 000,- (14,2)[45]
Totalt:	4 923 700,- (100)	4 990 000,- (100)	5 015 500,-(100)

Tallmaterialet vil bli trukket inn i analysen av Mosaikkprogrammets politikk.

Mono- og flerkulturell

Begreper som flerkulturelt og monokulturelt står sentralt i Mosaikkprogrammet, spesielt i prosjektlederens Strategi- og prosjektnotat fra 1997 og 1998. Monokulturelle prosjekter skal her forstås som en aktivitet som er knyttet til kun én innvandrergruppe eller én urbefolkningsgruppe. Flerkulturelle prosjekter skal forstås som aktiviteter som involverer minst to forskjellige kulturer.

Kulturrådets praksis før Mosaikkprogrammet ble initiert, var å støtte kun de prosjektene som involverte flere kulturer og ikke bare én (Aslaksen 1997). Såkalt monokulturelle uttrykksformer falt derfor utenfor Kulturrådets virksomhet. I Strategi- og prosjektnotat bryter Salimi med denne praksisen og legger til grunn en tenkning som åpner for at Mosaikkprogrammet også kan støtte monokulturelle prosjekter.

Fordelingen mellom mono- og flerkulturelle prosjekter ser slik ut for perioden 1998–2000:[46]

	Monokulturelle Antall prosjekter/kroner	Flerkulturelle Antall prosjekter/kroner
1998:	10 / 1 145 700,–	28 / 3 778 000,–
1999:	3 / 380 000,–	35 / 4 610 000,–
2000:	4 / 430 000,–	40 / 4 585 000,–
Totalt:	17 / 1 955 7000,–	103 / 12 973 000,–

I 1998 og 1999 gikk midlene til de monokulturelle prosjektene til innvandrerminoriteter som den pakistanske, indiske, tamilske, vietnamesiske mfl. Det var flest pakistanske prosjekter, noe som er i overensstemmelse med denne minoritetens størrelse i Norge.

30 000,– ble i 1999 tildelt en samisk vinterfestival, noe som plasserer den samiske urbefolkningen på linje med innvandrerminoritetene som en monokultur. I 2000 utgjorde 350 000,– bevilgninger til Sydsamisk teater, mens 80 000,– gikk til monokulturelle innvandrerprosjekter. Tallmaterialet vil bli trukket inn i analysen av Mosaikkprogrammets retorikk og estetikk.

3
MOSAIKKPROGRAMMETS RETORIKK

Her skal vi ta for oss retorikken i Mosaikkprogrammets tekster og muntlige fremstillinger. Tekstene er prosjektlederens strategi- og prosjektnotat fra 1997 og 1998, Kulturrådets nettsider og årsmeldinger, programmets årsrapporter samt referater fra møter i referansegruppen.

I tillegg har evaluator benyttet seg av en prosjektoppgave fra Telemark distriktshøgskole, der studentene har intervjuet prosjektleder og saksbehandler om begrepsbruken i Mosaikkprogrammet (Imerslund mfl. 2000). Studentene undersøkte bruken av de mest sentrale begrepene i programmet og stilte de samme spørsmålene som evaluator ville ha svar på. Det betraktes ikke som en metodesvakhet at evaluator ikke har stilt disse spørsmålene selv. Snarere tvert imot, da studentene ikke hadde evaluators rolle som vurderende part i saken. Jeg har tolket informantenes svar som en del av den skriftlige og muntlige Mosaikkdiskursen.

Retorikken avspeiler en bestemt selvfremstilling av hvordan Norsk

kulturråd *ønsker* at Mosaikkprogrammet skal bli oppfattet. Videoen som er laget for å presentere Mosaikk, leses også som en slik retorisk selvfremstilling.

Vi skal konsentrere oss om følgende sentrale begreper i Mosaikkprogrammet: det flerkulturelle, kulturelt mangfold, det monokulturelle, "på egne premisser", kunst og integrasjon.

Underveis i gjennomgangen vil jeg også foreta et visst analytisk opprydningsarbeid i forhold til programmets kjernebegreper.

Det flerkulturelle og kulturelt mangfold

"Det flerkulturelle" er et av programmets kjernebegreper, og det er også et av programmets mest uavklarte begreper. Det er kanskje også et av de mest problematiske for Mosaikkaktørene selv – både for Kulturrådets representanter og for de involverte parter i underprosjektene.

Prosjektleder Khalid Salimi er heller ikke helt til pass med "flerkulturell", og innledningsvis i strateginotatet problematiserer han begrepsbruken. Lenge har man forstått kun innvandrerne som flerkulturelle, skriver Salimi – en forståelse han mener er for snever:

> Selvet begrepet "det flerkulturelle" bør problematiseres, nettopp fordi alle kulturer er flersidige – enhver kultur er flerkulturell. Å si at Norge blir flerkulturelt bare på grunn av innvandrernes tilstedeværelse, er på en måte misvisende (Salimi 1997: 2).

Hvis alle kulturer er flerkulturelle, kan i prinsippet etniske nordmenn også søke penger på Mosaikkprogrammet uten videre begrunnelse og uten å måtte samarbeide med kunstnere fra andre kulturer? Slik er det ikke:

> Situasjonen for kunstnere, spesielt de med ikke-europeisk opprinnelse, er dessuten preget av ytterligere vanskeligheter. Det er denne gruppen programmet MOSAIKK vil ha som sin målsetting å styrke (Salimi 1997: 3).

Mosaikkprogrammet er altså likevel myntet på de Andre: på minoritetene, på innvandrerkunstnere, på dem med ikke-europeisk bakgrunn – altså stadig de som blir forstått som flerkulturelle. Saksbehandler Halvor Voldstad bruker begrepet nettopp i denne betydningen, og han begrunner det politisk og historisk:

> Hvis man ser på begrepets kulturpolitiske historie i Norge, har man beveget seg fra å snakke om kulturtiltak for innvandrere til flerkulturelle tiltak. /.../ så blir det definert i forhold til grupper som har kommet til Norge i løpet av de siste 30 åra. Arbeidsinnvandringen på 70-tallet, flyktningene, asylsøkerne, gjennom familieforening osv. (Voldstad i Imerslund mfl. 2000: 15).

Vi har her å gjøre med to ulike forståelser av flerkulturellproblematikken eller av *multiculturalism*, som er dette ordets amerikanske opprinnelse. For anledningen vil jeg kalle det en sentralistisk og en dekonstruktiv forståelse av multikulturalismen.[47]

I den sentralistiske forståelsen står det multikulturelle samfunn i motsetning til – og kommer historisk sett *etter* – det monokulturelle samfunn, som i praksis var den hvite amerikanske kulturen. Begrepet er innført av et sentrum – det tidligere monokulturelle hvite Amerika – som selv ikke riktig inngår i denne multikulturalismen. Det multikulturelle defineres som det som er *forskjellig* fra den hvite normen, og denne forskjellen tillegges den fremmede kulturen selv. Den sentralistiske forståelsen har også en essensialistisk slagside. De Andre *er* sånn og sånn, og derfor er de forskjellige fra Oss hvite. Forskjelligheten er denne kulturens essens – så å si dens eneste egenskap.

Det er derfor stadig de etniske og fargede som *er* multikulturelle i USA, på samme måte som de flerkulturelle i Norge er etniske og fargede og aldri hvite nordmenn. Ingen ville finne på å kalle Trygve Hegnar for flerkulturell – eller kulturministeren for dens saks skyld. Det er nettopp denne forståelsen prosjektlederen ønsker å unngå ved å påpeke alle kulturers flersidighet.

I den dekonstruktive forståelsen av multikulturalismen blir ikke lenger kulturen betraktet som én og identisk med sin egen natur. Alle kulturer har innebygd en egen forskjellighet – sin multihet. Det har vært dekonstruksjonens hovedprogram (i kulturvitenskapene) å ta livet av enhver form for identitets- og essenstenkning. Ingen identiteter og essenser kan være rene; alle har blitt tilskitnet av forskjelligheten allerede i utgangspunktet. Alle kulturelle identiteter har hybrid karakter – de er multiple og nettopp ikke identiske (like med seg selv).

Når prosjektlederen hevder at enhver kultur er flerkulturell, anlegges det en slags dekonstruktiv tilnærming til multikulturalismen. Men helst vil han kvitte seg med hele flerkulturellbegrepet og heller snakke om kulturelt mangfold:

> Dersom hensikten ved bruk av begrepet "det flerkulturelle" er å anerkjenne og gi rom for nye variasjoner innenfor kunstverdenen, er begrepet "kulturelt mangfold" et bedre alternativ. I denne konteksten vil "kulturelt mangfold" ta utgangspunkt i uttrykksformene og ikke kunstnerens opphav (Salimi 1997: 2).

Ved å erstatte "flerkulturell" med "kulturelt mangfold" tenker Salimi seg at man unngår den sentralistiske tilnærmingen der "flerkulturell" assosieres med innvandrer, etnisk o.l. Målet er å skyve kunstnerens etniske identitet i bakgrunnen, slik at hun kan fremstå som kun kunstner. Dette har også preget utviklingen av begrepsbruken i løpet av programperioden: Kulturelt mangfold foretrekkes fremfor det flerkulturelle. Voldstad på sin side ville gjerne byttet ut "flerkulturell" med *cultural diversity*.

I intervjuet i prosjektoppgaven (Imerslund mfl. 2000) er Salimi enda klarere i sin avstandtagen fra et flerkulturellbegrep som peker på etnisitet og identitet. På spørsmålet om hva som menes med et menneske med flerkulturell bakgrunn, svarte Salimi:

> Det betyr ingenting. Det betyr deg, det betyr meg. /.../ Jeg bruker faktisk ikke det begrepet.... Jeg utfordrer faktisk det begrepet (Salimi i Imerslund mfl. 2000: 16 og 17).

At man bruker "flerkulturell" fremdeles, skyldes kanskje at man fikk begrepet i gave fra Stortinget i 1997, da de gikk inn for å starte Mosaikk som nettopp utviklingsprogrammet for kunst og *det flerkulturelle* samfunn.

Det monokulturelle og "på egne premisser"

Prosjektlederen beveget seg retorisk i retning av en mer dekonstruktiv multikulturalisme, og han endte opp med å foretrekke mangfoldbegrepet i denne konteksten. Rent teoretisk er et dekonstruktivt kulturbegrep ikke forenlig med noen form for monotenkning. "Monokultur" er jo nettopp det minst multiple og minst hybride som finnes; mono er ubesudlet identitet. Siden Salimis Strategi- og prosjektnotat har det skjedd en endring i Mosaikkdiskursens begrepsbruk.

Strateginotatets punkt 11 og prosjektnotatets punkt 5.3 om *monokulturelle* uttrykk – altså såkalte ikke-multietniske uttrykk – er ikke lenger med i presentasjonen av Mosaikk.

Monokulturelle uttrykk omtales slik i strategi- og prosjektnotatet:

> De kan være berettiget til støtte, særlig dersom virkningen av disse anses å utfordre herskende negative stereotypier av minoriteters kunst og kultur (Salimi 1997: 5).

> Disse blir, av mange, oppfattet å kollidere med den overordnede tverrkulturelle målsettingen. Dette bør imidlertid sees i sammenheng med de generelle vekstvilkår minoriteters kulturliv har. Disse såkalte monokulturelle tiltakene kan være en forutsetning for å styrke innvandrernes kunstuttrykk. Dessuten må det være en viktig samfunnsoppgave å stimulere til at monokulturelle uttrykk anses som fullverdige kulturuttrykk. Programmet bør særlig være pådriver for at slike monokulturelle tiltak når et større publikum utenfor den aktuelle språkgruppen (Salimi 1998: 14).

Og under punktet "Ekstraordinær, initierende virksomhet":

> Det pekes ut fire satsingsområder;
> /.../ Vekstvilkår for etniske minoriteters kunst og kultur (Salimi 1998: 12).

På nettsidene til Kulturrådet er begrepet "monokulturelle" helt fraværende. Nettsiden betraktes her som en form for selvfremstilling – hva Kulturrådet velger å fortelle om prosjektet på nettet. Det nærmeste man kommer en tilsvarende formulering, er målet om å "bedre minoriteters muligheter for kulturell utfoldelse på egne premisser". Dette er dog en mye vagere og åpnere målsetting enn de som finnes i strategi- og prosjektnotatet om monokulturelle uttrykk, og "på egne premisser" sier strengt tatt ikke noe om selve kunstuttrykkets karakter som "fler-" eller "mono-".

Det er videre uklart hva "på egne premisser" skulle bety i denne sammenhengen. "Å bedre minoriteters muligheter for kulturell utfoldelse på egne premisser" kan tolkes i retning av et forsvar for "gettokulturen" – altså en konsolidering og markering av minoritetsgruppens egen og eneste kultur. Det ville bringe denne målformuleringen tett opp til et forsvar for det monokulturelle uttrykket. Rent språklig ligger formuleringen til rette for en slik interpretasjon.

Denne tolkningen får svært lite støtte når man konfronterer den med både saksbehandlerens og prosjektlederens øvrige uttalelser om dette punktet. "På egne premisser" er nemlig konkret knyttet til kunstnernes (kulturpolitiske) muligheter til å medvirke i utformingen av Mosaikkprosjektene. På spørsmålet fra høyskolestudentene om betydningen av "på egne premisser" svarte saksbehandler og prosjektleder følgende:

> Kunstnere med minoritetsbakgrunn skal være involvert i den sentrale utformingen av hva det enkelte prosjekt er. En profesjonell kulturarbeider må involvere kunstnere med minoritetsbakgrunn i prosessen fra A til Å (Voldstad i Imerslund mfl. 2000: 36).

> For virksomhetsplanen som nå kommer for år 2000, er en av betingelsene at minoritetskunstnere skal være med på styringen av prosjektene (Salimi i Imerslund mfl. 2000: 36).

Det handler altså om å involvere minoritetene på en måte som muliggjør at prosjektene blir på deres premisser. Det har ingen-

ting å gjøre med en konsolidering av minoritetskulturen selv eller med den opprinnelige målsettingen fra 1997/1998 om " å stimulere til at monokulturelle uttrykk anses som fullverdige kulturuttrykk".

Prosjektlederen har i løpet av programperioden inntatt en stadig mer dekonstruktiv posisjon med tilhørende retorikk, der det monokulturelle står lavt i kurs. Det synes å være i overensstemmelse med den faktiske tildelingspraksisen. Fra 1998 til 1999 ble tildelingen til monokulturelle prosjekter redusert fra 10 til 3 og fra 1 145 700 til 380 000 kroner. I 1999 og 2000 utgjør monokulturelle prosjekter mindre enn 10 % av antall prosjekter totalt og av de økonomiske bevilgningene totalt.

Kunstautonomi og innvandrerintegrasjon

De kunstneriske målene ved programmet synes å være tonet opp på nettsidene i forhold til det opprinnelige strateginotatet. Styrkingen av den estetiske dimensjon gjenspeiles i prosjektlederens retorikk. Salimi har både på møter med evaluatorene og i seminarsammenheng på det sterkeste motsatt seg at programmet er et integrasjonsprosjekt og et innvandrertiltak:
Mosaikk er ikke "Kultur gir helse". Mosaikk er kun et kunstprogram.

På spørsmål fra studentene på Høgskolen i Telemark om hva Norsk kulturråd mener med formuleringen "å bidra til å fremme flereller tverrkulturelle uttrykk", svarte prosjektlederen følgende:

> Ja, det betyr at Mosaikk vil prioritere de kunst- og kulturprosjekter og aktiviteter hvor man går på tvers av de skillelinjer som allerede finnes. /../ Teater, billedkunst, musikk, kunst, og alle disse disipliner som man hadde veldig strenge definisjoner på, de begynner å gå inn i hverandre. Og det er denne tverrkulturelle ... som er på en måte hovedpoenget for Mosaikk. Fordi det betyr å styrke mangfoldet til slutt
> (Salimi i Imerslund mfl. 2000: 37).

Her er etnisitet, innvandrere, nasjonalitet, minoriteter og all kulturell identitetsproblematikk rensket ut av "fler- og tverrkulturelle uttrykk". Det estetiske nivået dominerer nå Salimis forklaring på Mosaikks overordnede målsetting. Det er i prinsippet ingenting igjen i Salimis svar som kobler denne målsettingen spesielt til Mosaikkprogrammet – den kunne kommet fra hvilket som helst utvalg i Norsk kulturråd. Og søkeren kunne like gjerne vært en erkenorsking.

Videoen fremstiller Mosaikkprogrammet på en tilsvarende måte. Fokuset er på de estetiske problemstillingene og på de mest kunstneriske av prosjektene i hele Mosaikkprogrammet. Vi får se representanter for blant annet Henie Onstad Kunstsenter, Cosmopolite musikk-klubb og Open scene på Det norske teatret (ute av denne evalueringen), samt en skulptør fra Armenia. Mosaikkvideoen er dominert av store og tunge kunstneriske Oslosprosjekter. Her er ingen eksempler på festivaler eller kulturuker, ingen regionale tiltak og heller ingen barne- og ungdomsprosjekter.

Videoen har videre en bevisst ikke-eksotiserende fremstillingsform, og eksotismeproblematikken blir eksplisitt behandlet. Vi får høre at mange kunstnere ikke ønsker å være etniske (svært forskjellige fra oss) kunstnere; de vil kun være kunstnere – som oss. De er lei av å bli eksotisert. Etnisistet, farge, nasjonalitet, minoritetskultur, det eksotiske er tonet ned til fordel for fokuseringen på den rene kunsten og den ekte kunstneren.

Da denne videoen ble vist på seminaret i Arendal, der de regionale aktørene var samlet på høsten 2000, uteble reaksjonene ikke. Det ble påpekt at videoen ga inntrykk av at Mosaikk kun handlet om profesjonelle kunstnere og profesjonelle kunstprosjekter, mens deres egen regionale virksomhet handlet om både amatøraktiviteter og om eksplisitte sosiale integrasjonsprosjekter. Salimi bekreftet at Mosaikk har hovedfokus på profesjonell kunst, og at "integrasjon av innvandrere er et underliggende mål".

Et tilsvarende estetisk fokus preger også referatene fra referanse-

gruppen. Inntrykket er at referansegruppen har vært mest opptatt av kunst, kunstformidling og kvalitetskriterier. Det står ikke et ord i referatene om de regionale prosjektene eller om alle barne- og ungdomsprosjektene. Intervju med Barth Niava, daglig leder av Center for Afrikansk Kulturformidling, bekrefter at referansegruppen primært har hatt et estetisk fokus, og at gruppen i liten grad har diskutert enkeltprosjekter i programmet.

Prosjektlederens retorikk på møter og seminarer kan ses på som en stadig sterkere prioritering av de rent kunstestetiske aspektene ved Mosaikk. Prosjektlederen argumenterer ikke lenger for det monokulturelles verdi som sådan, eller for minoritetenes vekstvilkår, og han fremstår snarere som en markant forsvarer av den vestlige autonome estetikktradisjonen og dens logikk. Det ironiske her er at det er nettopp denne kunstinstitusjonelle logikken som har ekskludert alle andre kulturuttrykk enn de vestlige. Denne forandringen i prosjektlederens retorikk kan også betraktes som uttrykk for hans tilpasning til den vestlige kunstinstitusjonens tenkemåte, til Norsk kulturråds organisasjonskultur og til kunstfeltets mest eksklusive kretsløp: der kunsten finnes kun for kunstens skyld.

Samtidig med en stadig sterkere kunstfokusering har det skjedd en tilsvarende retorisk styrking av "hybriden" underveis i programmet. De to forskyvningene i retorikken henger nøye sammen. I dagens internasjonale estetiske diskurs står det tverrkunstneriske uttrykket – ofte omtalt som hybriden – meget sterkt. Salimis utspill om at det fler- og tverrkulturelle uttrykket skal forstås som det genreoverskridende i tverrkunstnerisk forstand, er et uttrykk for denne trenden.

Nedprioriteringen av det monokulturelle uttrykket, og av selve begrepet som sådan, kan betraktes som en vending i Mosaikkprogrammet i retning av den postkolonialistiske teorien og kunsten. I postkolonialismen har det monokulturelle uttrykket ingen høy stjerne – det blir oppfattet som essensialistisk og sjåvinistisk.

Hybriden har blitt den prefererte figuren både når det gjelder kunstneriske crossovers og kulturelle krysninger, noe vi skal se nærmere på i evalueringens estetikkdel.

4
MOSAIKKPROGRAMMETS POLITIKK

I dette kapitlet skal det handle om hva Mosaikk *gjør* – både økonomisk og kulturpolitisk. Vi undersøker Mosaikkprogrammets interne og eksterne effektivitet. Den interne først: Har Mosaikkprogrammet oppnådd sine målsettinger – og på hvilken måte? Så til den eksterne effektiviteten: Hvordan forholder den norske offentligheten seg til disse målene? Har Mosaikks mål noen legitimitet og noen interesse i det norske samfunnet som sådan?

Det skal også undersøkes hvorvidt politikken står i motsetning til eller er i overensstemmelse med den retorikken som har preget programmets sentrale aktører.

Mosaikkprogrammet i kunstfeltets kretsløp

Den mest påfallende forskjellen mellom retorikk og tildelingspolitikk gjelder forholdet til den rene kunsten. Mens programmet setter kunsten i fokus rent retorisk – både diskursivt og på videoen – viser oversiktene over de faktiske tildelingene at det er svært lite penger som går til å produsere såkalt ren kunst, mens svært mye går til å etablere møtesteder, lage festivaler.

Under de tidligere kategoriseringene "Aktivitetenes art" og "Mål og midler" i kapittel 2 er kun 16 av 120 prosjekter klassifisert som primært kunstfokuserte i hele perioden 1998–2001. Her inngår også et par oversettelser av utenlandsk litteratur. Av ca. 15 millioner kroner totalt er 2 316 000,– anvendt direkte til å produsere og formidle kunst.

Enda mer markant blir avstanden mellom selvpresentasjon og tildelingspolitikk hvis man kategoriserer mer konsekvent etter kunstinstitusjonens kretsløp. Vi skal i det følgende systematisere Mosaikkprogrammet med utgangspunkt i Bourdieus kommersielle og eksklusive kretsløp og i Dag Solhjells supplement "det inklusive" kretsløpet. Siden Mosaikk i utgangspunktet er et offentlig støttet program, faller det kommersielle ut. Hva kjennetegner så det eksklusive og det inklusive kretsløpet? Skjematisk kan disse settes opp slik:

Det eksklusive kretsløpet	Det inklusive kretsløpet
– Smalt kulturbegrep	– Utvidet kulturbegrep
– Profesjonelle aktører	– Amatører og prof. aktører
– Kunst for kunstens skyld	– Kunst for publikums skyld
– Estetiske verdier	– Politiske verdier
– Kvalitetskriterier *ekskluderer* den dårlige kunsten	– Instrumentelle argumenter *inkluderer* all kunst
– Ekskluderer ethvert nytteaspekt	– Inkluderer sosialdemokratiske nytteaspekter
– Gir kunstnerisk anerkjennelse til aktørene i feltet	– Gir sosial legitimitet i det (kultur) politiske feltet

Rangeringen mellom kretsløpene er entydig: I kunstfeltet er det eksklusive kretsløpet premissleverandøren, kvalitetsgarantisten og portvokteren. Det er også det eldste kretsløpet, etablert som det er i den tyske romantikken på slutten av 1700-tallet, og det er godt holdt ved like av modernitetens differensiering mellom de ulike verdisfærene vitenskap, moral og kunst. Alle som søker anerkjennelse i kunstfeltet, må inn i det eksklusive kretsløpet for å få det.

Det kommersielle kretsløpet ligger definitivt på bunnen – det økonomiske nytteaspektet ved kunstproduksjon er det mest uglesette. Det inklusive kretsløpet plasserer seg mellom disse to; det unngår skammen ved den økonomiske nyttetenkningen, men det kommer aldri i nærheten av den hellige kunstautonomien i det eksklusive kretsløpet. "Kunst for publikums skyld"-kategorien her sikter til målsettingen om å gjøre kunsten tilgjengelig for alle, ikke om å markedsrette den.

Det inklusive kretsløpet er barn av etterkrigstidens sosialdemokrati, folkeopplysningstanken og de økonomiske støtteordninger som til sammen skulle komme til å gi kunsten en ny begrunnelse: den kulturpolitiske.

Mosaikk og det eksklusive kretsløpet

Hele begrunnelsen for Mosaikkprogrammet er tuftet på det inklusive kretsløpets verdigrunnlag, og dermed ble forbindelsen til det eksklusive kretsløpet allerede i utgangspunktet brutt. Dette er til syvende og sist Mosaikkprogrammets største problem i forhold til å få hevet minoritetskunstnere og flerkulturelle uttrykk opp i det eksklusive kretsløpet. Vi finner da heller ikke mange prosjekter som kommer i nærheten av det eksklusive kretsløpet under Mosaikkprogrammets paraply.

I løpet av perioden 1998–2000 har jeg kun funnet seks søkere som kan plasseres der. De er: Henie-Onstad Kunstsenter, Nationaltheatret, Galleri G.U.N., Hege Gabrielsen produksjon, Queendom Productions og danseforestillingen Eksistens. De tre første kan plasseres i det eksklusive kretsløpet fordi de institusjonelt sett allerede tilhører det – de har på forhånd ren kunststatus. De tre siste plasseres her fordi de gjennom midler fra scenekunstutvalget i Norsk kulturråd er på vei inn i eksklusiviteten via utvalgenes rene kvalitetskriterier.

Det eksklusive kretsløpet har også sine interne rangordener. HOK og Nationaltheatret befinner seg definitivt på toppen, Galleri

G.U.N. er et sted midt på treet, mens de utvalgsstøttede danse- og teaterprosjektene plasseres noe lavere i det eksklusive kretsløpet.

Til sammen er det eksklusive kretsløpet i perioden 1998–2000 tildelt 934 000,– av samlede Mosaikkmidler – kun 6 %. Det er også påfallende at av de ni søkerne som har fått midler i hele treårsperioden, tilhører ingen det eksklusive kretsløpet.

HOK (toårig støtte) kan betraktes som Mosaikkprogrammets kunstneriske alibi – med en anerkjent internasjonal kunstnerisk direktør og anerkjente internasjonale kunstnere. HOK er det eneste kunstprosjektet som har fått over 300 000,– i støtte (i 1999). Her er det verd å merke seg at Mosaikkmidlene har gått til å stille ut allerede svært anerkjente utenlandske kunstnere som Korda, Piper, Neshat og Shonbare, kunstnere som allerede er tatt opp i det gode selskap. Midlene har ikke blitt brukt til å integrere kunstnere med flerkulturell bakgrunn fra Norge.

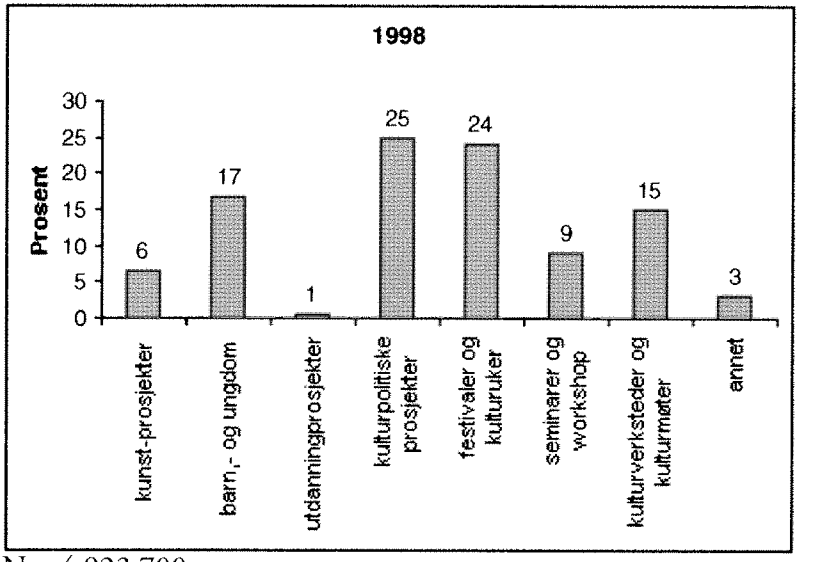
Det kan diskuteres hvorvidt dette er en hensiktsmessig måte å bruke Mosaikkpenger på. HOK kunne selv uten denne støtten presentert disse kunstnerne i Norge. Den postkoloniale, nyinternasjonale og hybride kunsten er direktør Gavin Jantes' prefererte kunstform, og det er denne kunsten han ville ha valgt uansett – med eller uten Mosaikkmidler.

Samlet sett kan man si at det eksklusive kretsløpet er svært dårlig representert i Mosaikkprogrammet, det vil si at målsettingen om å fremme det fler- og tverrkulturelle uttrykk som ren kunst i liten grad er oppfylt.

Hvis man ser på *utviklingen* i de tre årene, ser situasjonen annerledes ut. I 1998 var det fem kunstprosjekter, i 1999 kun tre, mens i 2000 har antallet steget til åtte prosjekter. Selv om ikke alle disse prosjektene tilhører det eksklusive kretsløpet, som for eksempel Attacca-00, så er det kunstneriske fokuset generelt oppjustert. Ser man på de bevilgede beløpene i perioden 1998–2000, blir denne

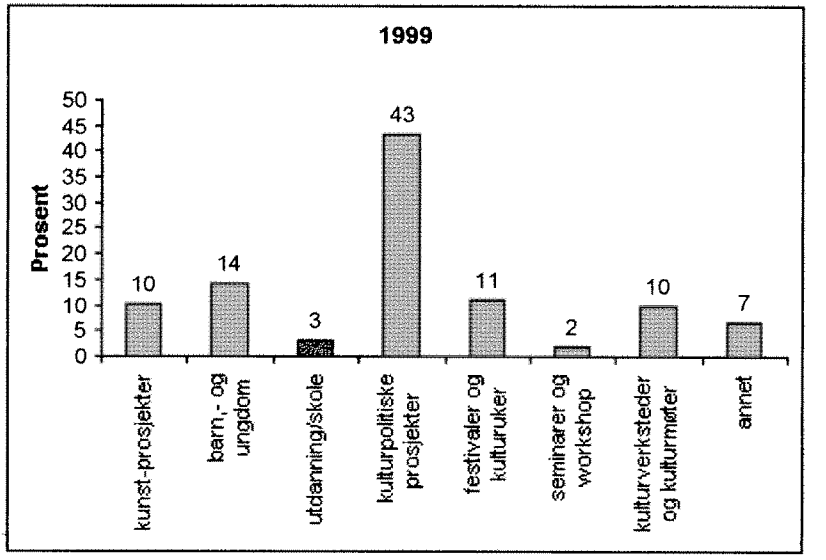
utviklingen enda tydeligere. I 1998 gikk kun 6 % prosent av samlede midler til kunstprosjekter, i 1999 10 %, mens i 2000 gikk hele 30 % av Mosaikkmidlene til kunstproduksjon i en eller annen forstand. Fordelingen av Mosaikkmidler i prosent pr. år ser slik ut etter kategoriseringene som ble gjort i kapittel 2:

Figur 1: Aktivitetenes art



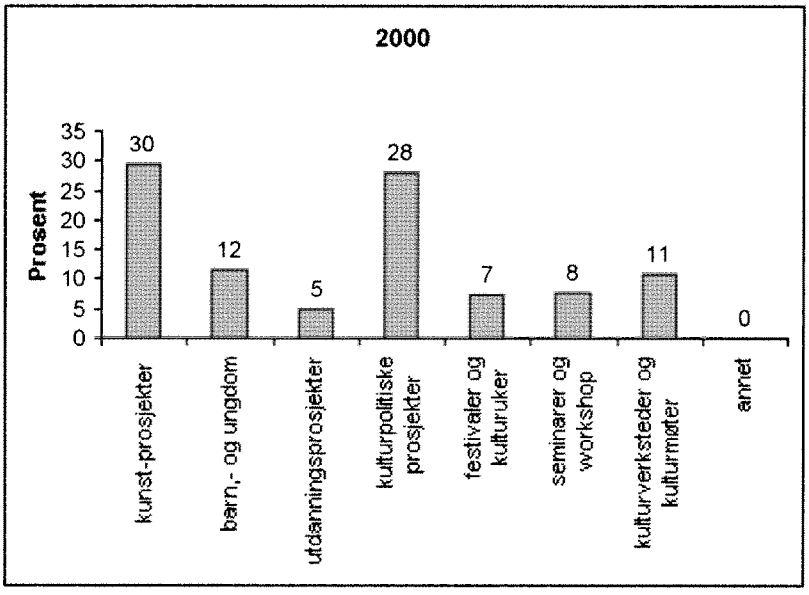
N = 4 923 700,–

Figur 2: Aktivitetenes art



N = 4 990 000,–

Figur 3: Aktivitetenes art



N = 5 015 500,–

Særlig på musikk- og scenekunstfeltet ser man en klar økning av kunstfokuserte prosjekter i 2000. At søknadene blir behandlet *og* får tildelt midler av de ordinære utvalgene, er med på å styrke deres kandidatur til det eksklusive kretsløpet. I de forskjellige *kunst*utvalgene er det kvalitetskriteriene som råder.

I forhold til Norsk kulturråds estetiske målsetting med Mosaikk kan man si at programmet har utviklet seg i ønsket retning.

Mosaikk og det inklusive kretsløpet

Ut fra kretsløplogikken tilhører alle de andre prosjektene på en eller annen måte det inklusive kretsløpet. Det inklusive kretsløpets verdigrunnlag kan spesifiseres ytterligere (Solhjell 2001: 135–136):

– Kunstneren og publikum er viktigere enn kunstverket og dets kvalitet.

- Man velger ut kunstnere mer på grunn av deres bakgrunn enn på grunn avkvaliteten på kunsten de lager.
- "Alle har rett til kunst" er et viktig prinsipp.
- Det utvidede kulturbegrepet står sentralt.
- Det blir lagt vekt på kunstens nytte i forhold til målgrupper som politikerne gjerne vil prioritere – som barn, syke, eldre og innvandrere.

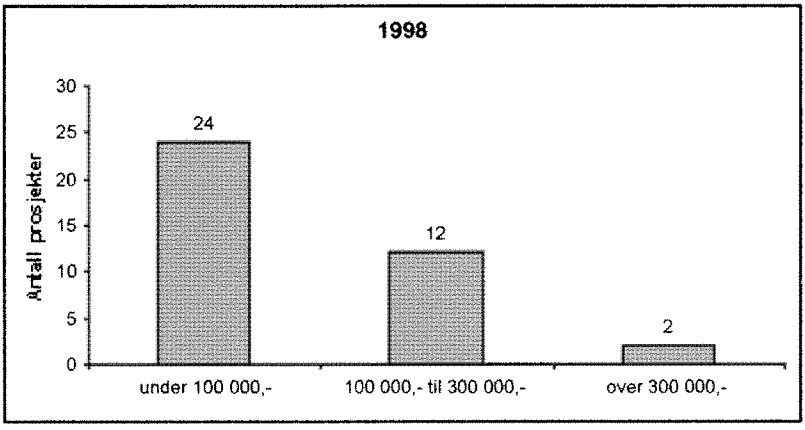
Direkte overført til Mosaikkprogrammets politikk:

- Kunstneren og publikums *minoritetsstatus* er viktigere enn kunstverket og dets kvalitet.
- At kunstnerne har en *flerkulturell bakgrunn*, er sentralt for om de skal få støtte under Mosaikkprogrammet.
- At også innvandrere eller minoritetsgrupper har rett til kunst, er et viktig prinsipp.
- Det utvidede kulturbegrepet muliggjør økonomisk støtte til etniskorienterte festivaler og kulturuker, samt støtte til amatører i kunstnerisk sammenheng.
- Det blir lagt vekt på kunstens nytte i forhold til målgrupper som politikerne gjerne vil prioritere – som innvandrerkunstnere og minoritetspublikum.

Målsettingene om å 1) integrere flerkulturelle uttrykk i kulturpolitiske ordninger og kunstinstitusjoner, 2) rekruttere, kvalifisere og profesjonalisere talenter, 3) utvikle regionale og lokale prosjekter og 4) styrke møtesteder uttrykker slike inkluderende politiske verdier. Et unntak er punkt 2 om å profesjonalisere minoritetskunstnere. Denne målsettingen kunne ha flyttet dette punktet over i det eksklusive kretsløpet, men vi skal se at det i liten grad har skjedd.

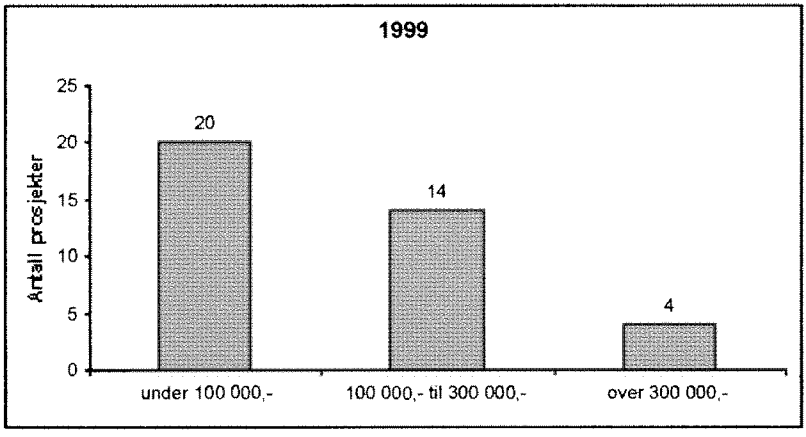
Fordelingen av Mosaikkmidler i så mange småbeløper til så mange aktører kan betraktes som et utslag av en underliggende inklusiv ideologi:

Figur 4: Store og små



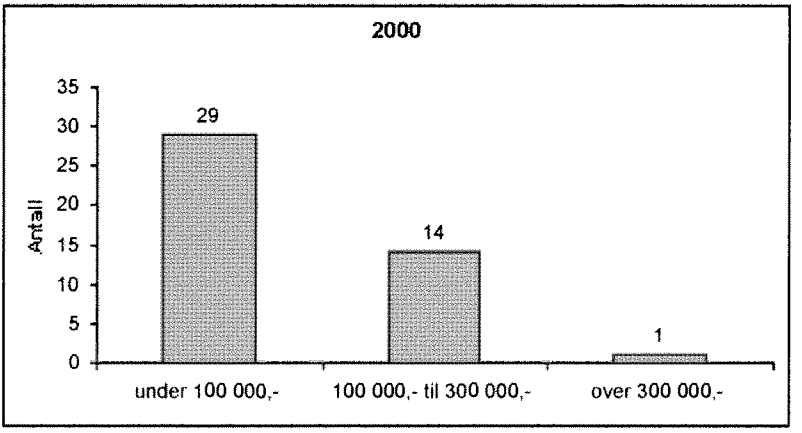
De prosjektene som fikk tildelt over 300 000,– i 1998, var Buskerud fylkeskommunes Mosaikkprosjekt og Du store verdens flerkulturelle stormønstring.

Figur 5: Store og små



I 1999 fikk Buskerud fylkeskommune, Henie-Onstad Kunstsenter, Norsk Musikkråd og Samspill over 300 000,–.

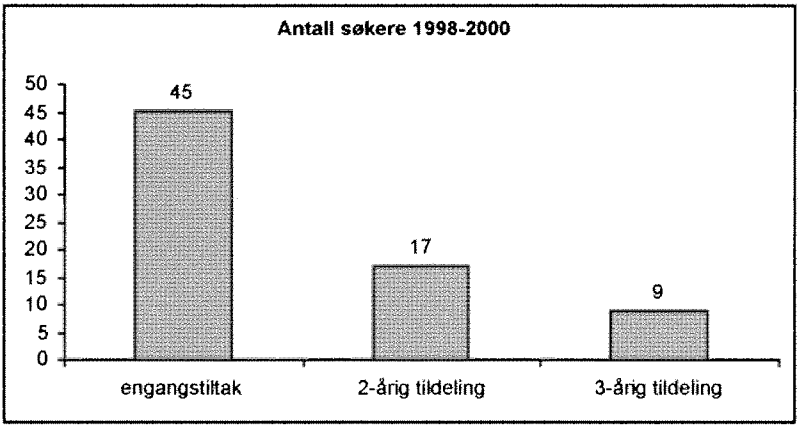
Figur 6: Store og små



I 2000 fikk kun Norsk kulturråds Attacca-00 over 300 000,–. Selv om ikke Norsk kulturråd er søker på linje med de andre søkerne, er Kulturrådet bruker av Mosaikkmidler.

Prinsippet om at "alle har rett til kunst"– også minoritetskunstnere og publikum – kan være en utslagsgivende grunn til at så mange søkere har fått tildelt et lite beløp én gang.

Figur 7: Tid og penger[48]



Kategoriseringen er gjort i forhold til antall søkere, ikke i forhold til antall prosjekter. Hvis én søker har flere prosjekter med tildeling, går ikke det frem av denne oversikten – f.eks. at Henie-On-

stad Kunstsenter har fått støtte til flere utstillinger i løpet av ett år.

45 søkere har fått tildelt midler som et engangstiltak, mens 26 søkere har fått en flerårig økonomisk støtte. De 9 søkerne som har fått tildelt midler i alle de tre årene, er: Arendal Internasjonale Kultursenter, Bergen kommune, Buskerud fylkeskommune, Center for afrikansk kulturformidling, Flerkulturelt Aktivitetssenter, Flora kommunale musikkskole, forfatteren Walid al-Kubaisi, Norsk kulturråd og Samspill.

Den historiske motsetningen mellom det eksklusive og det inklusive kretsløpet kommer også til uttrykk innad i det enkelt prosjekt. Utstillingen *Glokal kunst i Norge* på Internasjonal kultursenter og museum faller så å si *mellom* dem eller *innfor* dem begge – alt etter som hvordan man velger å se det.[49]

På den ene side er IKM en organisasjon som er rettet mot et flerkulturelt publikum, der hovedmålgruppen er barn og unge – det har en integrasjonspolitisk agenda med barn i sentrum. Dermed har IKM i utgangspunktet et stort handikap i forhold til det eksklusive kretsløpet.

På den annen side skulle utstillingen *Glokal kunst i Norge* ha en profesjonell jury, det skulle være fokus på *kunstnerisk kvalitet*, og utstillingen skulle være poenggivende i forhold til opptak i Norske billedkunstnere (NBK). Dette er typiske kjennetegn ved utstillinger i det eksklusive kretsløpet. Prosjektlederne Laima P. Sjur, dosent i kunsthistorie i Litauen, og Arne B. Sjur, etablert grafiker, understreker IKMs vilje til å delta på dette kretsløpets verdigrunnlag.

Men: I utvelgelseskriteriene for *hvem* som skulle få delta på utstillingen, snek de politiske inkluderende verdiene seg inn igjen. I tillegg til kravet om kunstnerisk kvalitet ble kravet til geografisk representativitet anvendt – det var viktig at kunstnere fra alle verdensdeler deltok. Videre ble det betraktet som sentralt å få med ikke-etablerte kunstnere. Denne type representativitetstenkning

bringer utstillingen nedover i kunstkretsløpets rangorden og gjør den mindre interessant for etablerte profesjonelle kunstnere. For dem er IKM et helt uaktuelt utstillingssted.

Denne kretsløpproblematikken er helt uttalt blant flere av Mosaikks aktører. Jo mer profesjonelle kunstnerne er (formelt og av selvoppfatning), desto mindre interessert er de i å få støtte til kunstprosjekter over segregerte programmer for minoritets- eller innvandrerkunstnere – såkalte gettotiltak. De vil heller stille på lik linje med norske kunstnere og søke midler på rene kvalitetskriterier. Kun det gir dem kunstnerisk kredibilitet. Adam Powell i Artists in Motions er representant for et slikt syn. Å få midler til selve interesseorganisasjonen AIM er derimot uproblematisk; AIM er et rent kulturpolitisk virkemiddel og ikke et kunstprosjekt.

I stedet for å akseptere programmets plass i ulike kretsløp, og å legge denne logikken helt eksplisitt til grunn for tildelingspolitikken, har spesielt prosjektlederen skapt uklarhet om Mosaikks status, image og praksis, og Salimi har fremfor noen vært Mosaikkprogrammets ansikt utad.

Denne uavklartheten har også gjort det vanskelig for de forskjellige aktørene i underprosjektene å finne seg til rette i programmet. Dette kom tydelig til uttrykk i Arendal, da de regionale aktørene overhodet ikke kjente seg igjen verken i prosjektlederens retorikk eller i presentasjonen av Mosaikk på video.

Den samme usikkerheten kom til uttrykk på Voksenåsenkonferansen, som også hadde et ensidig fokus på kunstprosjekter – ensidig i forhold til hvor mange av Mosaikkprosjektene som primært beskjeftiger seg med verdier tilhørende det inklusive kretsløpet.

En egen målsetting i programmet er de lokale og regionale utviklingsprosjektene. De er Arendal Internasjonale Kultursenter, Bergen kommune / Kulturavdelingen, Buskerud fylkeskommune, Sandnes kommune / Kulturetaten, Torshovteatret og Trønde-

lag Folkemuseum. Det er primært prosjekter som er forankret i forvaltningssystemet selv, kommune og/eller fylkeskommune, som faller inn under slike utviklingsprosjekter.

Ut fra kategoriseringen "Aktivitetens art" går det frem at fire av seks regionale prosjekter er barne- og ungdomsprosjekter. Unntakene er Bergen kommunes "Godt nytt år" og Buskerud fylkeskommune. Det er symptomatisk at de regionale prosjektene primært er barne- og ungdomstiltak, der egenaktivitet og sosial innvandrerintegrasjon står sentralt. Det er heller ingen profesjonelle kunstprosjekter tilhørende det eksklusive kretsløpet blant de regionale aktørene. Finnes det ingen profesjonelle minoritetskunstnere utenfor Oslo?

Mosaikkvideoen bidrar til å fremheve Oslo som kunstnerisk profesjonelt sentrum i Mosaikkprogrammet – noe Oslo i praksis også er – og Resten er ikke representert. Selv om også Torshovteaterprosjektet er definert som lokalt, reaktiviserer utskillelsen av regionale utviklingsprosjekter den gamle norske kulturpolitiske motsetningen mellom sentrum-periferi, profesjonell-amatør og smalt og utvidet kulturbegrep.

Det er vanskelig å forstå hvorfor man har valgt å opprettholde distinksjonen mellom prosjekter i Oslo og regionale prosjekter i Mosaikkprogrammet. Hvis fokuset er på *kunst og det flerkulturelle samfunnet*, skulle det i prinsippet ikke være noen grunn til å skille ut noen *regionale* prosjekter. Med tanke på prosjektlederens insistering på at gamle motsetninger som sentrum-periferi er utfordret, kunne man jo tenke seg at denne motsetningen ble utfordret i Mosaikkprogrammet selv.

I praksis har de regionale aktørene kun bedrevet de samme aktivitetene som mange andre Mosaikkprosjekter, nemlig ulike former for å integrere, rekruttere, kvalifisere osv. – med barn og unge som målgruppe. At målet med de regionale utviklingsprosjektene også er å integrere de flerkulturelle aktivitetene i de lokale forvaltningsnivåene, skiller dem heller ikke *prinsipielt* fra Oslosprosjekter som

også skal integreres i kommune, bydel, Norsk kulturråd eller Kulturdepartementet. Utskillelsen av et regionalt nivå i flerkulturelt integreringsarbeid kan føre til ytterligere marginalisering av minoritetskunstnere og flerkulturelle prosjekter utenfor Oslo.

Når det gjelder målsettingen om å integrere flerkulturelle uttrykk i kulturpolitiske ordninger og i kunstinstitusjoner, har Norsk kulturråd reelt sett liten makt til å gjøre noen av delene, bortsett fra integrasjon i sine egne kulturpolitiske ordninger. Det er da også i Kulturrådet selv at effektene av Mosaikk er mest synlige: Antall søknader til Mosaikk har gått opp fra 71 i 1998 til 91 i 2000. Søknadsbeløpet har i samme periode økt fra ca. 15 millioner til ca. 26 millioner kroner (NKs årsmelding 1999 og 2000). I 2000 ble 15 prosjekter (av 44) finansiert i samarbeid med de ordinære utvalgene.

Fra 2001 har Kulturrådet oppnevnt en minoritetskunstner i hvert av utvalgene. Kulturrådet tar også økonomisk ansvar for å opprettholde den 4. genreordningen (Verdensmusikk), som Norsk Musikkråd har administrert for Mosaikkmidler. I møte 08.02.00 vedtok rådet en nytt resultatmål for sin virksomhet: "Kulturrådet skal bidra til å fremme og integrere fler- og tverrkulturelle uttrykk i kulturpolitiske ordninger" (Virksomhetsplan 2000: 3, punkt 2). Endringer i Kulturrådets egne rutiner er kanskje den største effekten vi får se av Mosaikkprogrammet.

Videre kan de regionale prosjektene betraktes som integrasjon i kulturpolitiske ordninger, der målet er å forankre en flerkulturell kulturpolitikk i fylkeskommunen og/eller kommunen selv.

I forhold til de tradisjonelle kunstinstitusjonene som er finansiert av Kulturdepartementet, har Norsk kulturråd i prinsippet få muligheter til å integrere flerkulturelle uttrykk, annet enn å bevilge midler til enkeltprosjekter i organisasjonene, slik de har gjort i stort format til HOK og i miniformat til Nationaltheatret (kun 19 000,–). Kulturrådet har for eksempel ingen myndighet til å bestemme at Nationaltheatret skal ansette fire fargede skuespillere, og at de skal spille mer post-

kolonial dramatikk. Den typen institusjoner som *har* fått midler over Mosaikkprogrammet, er organisasjoner som i *utgangspunktet* er flerkulturelle: CAK, Nordic Black Theatre, Cosmopolite, Samspill, IKM o.l. Det er i og for seg helt overflødig å integrere flerkulturelle uttrykk *i* disse institusjonene, da slike uttrykk her allerede er i de beste hender. Det samme kan sies om HOK, som med Jantes i sjefsstolen uansett og av estetiske grunner vil prioritere den postkoloniale hybride kunsten.

Det Norsk kulturråd gjør ved å støtte de flerkulturelle organisasjonene, er å påvirke hele kunstfeltet; det blir mer mangfoldig, og det flerkulturelle blir bedre integrert i feltet som sådan.

Utover HOK og de flerkulturelle institusjonene selv har Mosaikkprogrammet i liten grad oppnådd målet om å integrere flerkulturelle uttrykk i "de etablerte kunstinstitusjonenes daglige virke". Dette kommer også til uttrykk når 22 organisasjoner leverer et krisebrev til kulturministeren i mai i 2001; her finnes ingen referanser til det flerkulturelle – det er ikke engang med i deres bevissthet når de tar for seg det kulturelle Norge.

Store beløp har også gått til å styrke møtesteder. Flest prosjekter er kategorisert som møtesteder – hele 35 prosjekter i treårsperioden. Festivalen er den dominerende aktiviteten, og det er flest temporære møtesteder som har fått støtte. Cosmopolite er et av de få møtestedene av stasjonær type.[50] Det er et åpent spørsmål hvor mange av disse møtestedene som vil overleve nedleggelsen av Mosaikkprogrammet.

Når det gjelder målet om å rekruttere, kvalifisere og profesjonalisere talenter med minoritetsbakgrunn, har denne målsettingen først og fremst blitt innfridd for barn og unge. Av voksenaktiviteter er workshoper og Kulturrådets egne Mosaikkseminarer det største tilbudet til voksne. Kulturrådets seminarer har ikke vært av kunstnerisk karakter, og kan slik sett ikke direkte kalles for profesjonalisering av minoritetskunstnere – selv om de kan ha virket kvalifiserende i kulturpolitiske spørsmål. Workshopene i danse- og musikkuttrykk derimot har vært av mer praktisk kunstnerisk ka-

rakter. Hvordan det faglige nivået på workshopene har vært, og hvorvidt disse har fungert profesjonaliserende, har jeg ikke hatt anledning til å undersøke.

Av "tilbud på høyere nivå", det vil si faglige tilbud til profesjonelle minoritetskunstnere, er det heller tynt i rekkene. Tilbudet på Norges musikkhøyskole var lagt til den pedagogiske avdelingen og ikke til den kunstneriske.

Så langt jeg kan se, har det ikke vært ett profesjonelt kurstilbud på høyere nivå i Mosaikkprogrammets regi. Ingen av kunsthøgskolene har vært aktivisert i forhold til en slik kunstnerisk profesjonalisering av minoritetskunstnere. Målsettingen om å profesjonalisere talenter med minoritetsbakgrunn på høyere nivå kan følgelig ikke sies å være innfridd.

På barne- og ungdomsfronten og på den pedagogiske siden har det foregått en rekke aktiviteter av den rekrutterende og kvalifiserende typen. Men fraværet av profesjonelle tilbud innenfor det eksklusive kretsløpet gjør at oppfyllelsen av målsettingen om å rekruttere, kvalifisere og profesjonalisere primært har skjedd innenfor det inklusive kretsløpet. Det bekrefter inntrykket av Mosaikkprogrammet som et prosjekt som først og fremst har lyktes med sine virkemidler innenfor det inklusive kretsløpet.

Forsøket på å etablere et kunnskaps- og rådgivningskontor for flerkulturelle tiltak er realisert gjennom Artists in Motions (AIM) ved Adam Powell. AIM har hatt et høyt aktivitetsnivå i hele prosjektperioden, og organisasjonen har blant annet oversatt stipendordninger og drevet søknadsveiledning, artistprofilering og oppdragsformidling – det meste på nettet. Organisasjonen har også opprettet en egen forfattergruppe med online Webmagasin, og i den senere tid har også en billedkunstnergruppe blitt etablert. AIM initierte også vandreutstillingen *Trans/form* som ble vist i Stockholm, i København og på Stenersenmuseet i Oslo sommeren 2001. Utstillingen var et samarbeidsprosjekt med andre nordiske organisasjoner.

Gjennom AIMs virksomhet har Mosaikkprogrammets målsetting om veiledning, kunnskapsutvikling og informasjonsvirksomhet langt på vei blitt innfridd, og det på en svært pragmatisk og tidsriktig måte. Et godt eksempel på hvordan AIM forholder seg til sine oppgaver, er et Arts management-seminar for både norske og ikke-norske kunstnere våren 2001. Seminaret tok for seg markedsføringsstrategier, fundraising, jus, skatt og medier/PR i forhold til det å drive med kunst. Dette er temaer som de fleste kunstutdannelser sjelden tar opp, men som er av stor praktisk betydning for den enkelte kunstner.

Powell har vært en svært synlig leder av AIM, og han har ofte satt i gang og deltatt i debatter i mediene. Slik sett har AIM virket både som et rådgivningskontor innad blant minoritetskunstnere og som en synliggjøringskanal utad i mediene.

AIM avsluttet sin virksomhet i april 2001, etter at Mosaikkmidlene var brukt opp og Kulturdepartementet avslo å ta ansvar for organisasjonens videre drift. Det er et svært dårlig signal overfor minoritetskunstnere i Norge at ingen ser seg villig til å videreføre driften av denne organisasjonen, og det er i seg selv uheldig at den fruktbare prosessen som AIM var inne i, ble avbrutt.

Dette berører også etter evaluators mening et generelt forvaltningsproblem i den norske kulturpolitikken, nemlig arbeidsfordelingen mellom Kulturdepartementet og Norsk kulturråd. Mange svært gode og nødvendige prosjekter blir avbrutt før de har gjennomført sine mål, fordi de er ferdige med prosjektperioden i Kulturrådet, og fordi departementet ikke vil ta ansvar for dem etterpå. Artists in Motions er et godt eksempel på dette. Når departementet nå likevel planlegger å lage et Flerkulturelt senter, kan det virke som molbopolitikk samtidig å legge ned AIM. Som kjent går det fortere å rive ned enn å bygge opp.

Andre politiske beslutninger

Utover prioriteringen og oppfyllelsen av de konkrete målsetting-

ene i programmet er det foretatt politiske beslutninger på en rekke andre områder. Hvordan har man i Norsk kulturråd forholdt seg til søknadenes kvalitet? Hvordan har referansegruppen fungert? Hvordan har seminarene blitt avviklet?
Hvordan har man forholdt seg til kvinneprosjekter? Har målet om langsiktige prioriteringer blitt innfridd? Og hvordan er Mosaikkmidlene fordelt i forhold til fordelingen av innvandrere i Norge?

Søknadenes kvalitet

I et forsøk på å få en viss oversikt over Mosaikkprogrammets aktiviteter har jeg lest relativt mange søknader. Jeg har tatt for meg både søknader som har fått tilsagn om midler, og søknader som har blitt avslått. Kvaliteten på søknadene rent faglig sett varierer på en skala fra 1 til 100 – 1 til 10-skalaen synes for unyansert her.

Rent språklig er kvalitetsforskjellen svært stor, og det kan ikke ha vært uproblematisk å skille ut de gode prosjektene fra de mindre gode på rent søknadsmessig grunnlag. Det ville vært urimelig om den skriftlige norskbeherskelsen skulle få styre hvem som fikk penger, samtidig som en dårlig fremstillingsform medfører at selve prosjektet blir vanskelig å forstå.

Det kunstneriske aspektet er helt eller delvis fraværende i mange av søknadene. Det er påfallende hvor mange søkere som har et rent sosialt integrasjonsfokus; særlig blir møtestedmetaforen ofte tolket som et sted for sosial interaksjon mellom innvandrere og nordmenn. Det er langt mellom de rene kunstneriske prosjektene. De mange innslagene av rene sosiale integrasjonsprosjekter må bety at Norsk kulturråd ikke har greid å kommunisere klart nok overfor søkergruppen at Mosaikkprogrammet er et kunstnerisk og kulturpolitisk integreringsprogram – ikke et sosialpolitisk.

For en utenforstående i forhold til dette kunstnermiljøet er det vanskelig å forstå hvorfor noen søknader innvilges på bekostning av andre – da kun sett i forhold til søknadenes kvalitet. Tildelin-

gen virker noe tilfeldig, hvilket neppe er tilfellet. Det finnes mye faglig og personlig kunnskap om feltet og dets aktører hos både saksbehandler og prosjektleder, en uformell nettverksviten som har vært med på å skille søkerne fra hverandre. Et åpenbart problem ved denne praksisen er at den er lite etterprøvbar; for en som ikke sitter inne med den samme viten som saksbehandleren, forblir tildelingspolitikken en gåte. Saksbehandleren har bedrevet utstrakt søknadsveiledning underveis i prosessen, og han har dermed hatt muligheten til å gjøre seg bedre kjent med potensielle søkere. Veiledningsvirksomheten har i seg selv vært en måte å integrere minoritetskunstnere i de norske kulturpolitiske støtteordningene på.

Haken ved både den uformelle nettverksinformasjonen og saksbehandlerens veiledning er at de kan ha favorisert søkere fra Oslo-regionen. Oslosøkerne er nærmere saksbehandlers og prosjektleders egne nettverk, og det er lite sannsynlig at noen tar seg turen fra Tromsø for å få veiledning til å søke om 50 000,–.

Når det gjelder tilgang til nettverk, skiller Mosaikk seg ikke videre ut fra det som rammer andre søkere til andre støtteordninger: De strategiske nettverkene finnes i Oslo, og det er ofte en fordel å være i nærheten av dem. Derimot skiller søknadsveiledningen seg ut, da en slik veiledning ikke gis i andre søknadssammenhenger. At denne veiledningen kun gis ved Norsk kulturråd, privilegerer slik sett søkere bosatt i Oslo.

Seminarene

Mosaikkprogrammet har også vært økonomisk ansvarlig for en rekke seminarer. Evaluator har vært til stede på tre av dem: konferansen "Mosaikk – veikryss eller sidespor" på Voksenåsen, samling om de regionale prosjektene i Arendal og New Stages-konferansen i Norsk kulturråd. Mosaikk-konferansen var internasjonalt orientert med britisk dominans, Arendalseminaret var lokalt og norskbasert, mens New Stages hadde et britisk-norsk fokus. Verd å merke seg ved seminarene i Oslo var:

– liten eller ingen bruk av Mosaikkprosjektenes egne aktører
– lange foredrag fra utenlandske gjester om en virkelighet som ligger svært langt fra de fleste Mosaikkprosjektene i Norge
– britisk dominans

Under punktet 3.1 "Seminar/konferanser" i Salimis prosjektnotat fra 1998 skriver han om den store Mosaikk-konferansen (her Voksenåsenkonferansen):

> Målet er å drøfte aktuelle problemstillinger og strategier med utgangspunkt i kunnskap samlet her i landet og hentet utenfra (Salimi 1998: 10)
> Målet med konferansen er å stimulere og styrke:
> /.../ helhetsbildet av kunst og kulturliv i Norge.
> /.../ Den viktigste utfordringen er å velge en form for konferanse som unngår at den for eksempel blir en eneste lang forelesning, eller at debatttemaene diskuteres fragmentert slik at deltakerne ikke får sammenhengen i budskapet (Salimi 1998: 11).

Av foredragsholderne og paneldeltagerne på dette seminaret var kun Gavin Jantes fra HOK representant for "kunnskap her i landet". Den internasjonalt orienterte og skolerte direktøren, samt HOKs selvfølgelige plassering i det eksklusive kretsløpet, kan vanskelig sies å være representativ for aktuelle problemstillinger i det norske Mosaikkprogrammet. Ingen andre Mosaikkprosjekter enn HOK fikk bidra fra talerstolen, mens alle fikk være med i debatten etterpå: Den tok naturlig nok en mye mer praktisk norsk kulturpolitisk vending.

Heller ikke på New Stages-konferansen var norske Mosaikkprosjekter representert med foredrag, men én representant for Queendom Productions deltok i panelet. Forsamlingen her var mindre og temaet smalere enn på Voksenåsen – kun scenekunst – slik at debatten med salen ivaretok flere Mosaikkstemmer.

Den generelle debatten på Voksenåsen var preget av det uunngåelige "be for sin syke mor"-syndromet som ofte rammer kulturpolitiske konferanser der de bevilgende myndigheter er til stede. Ved ikke å slippe til flere og forskjellige Mosaikkprosjekter innlednings-

vis gikk seminaret bokstavelig talt glipp av "kunnskap samlet her i landet".

Interessen hos Norsk kulturråds representanter lå et annet sted, noe som kom tydelig til uttrykk i valget av foredragsholdere. Forfatteren Tariq Ali og kunstneren (og kunstteoretikeren, tidsskriftredaktøren) Rasheed Araeen – begge representanter for en britisk postkolonial diskurs – holdt hovedforedragene. De holdt begge meget interessante fordrag – i hvert fall sett fra et akademisk faglig ståsted. Fokuset var primært estetisk, hvilket ikke er overraskende sett i lys av det estetiske imaget som Mosaikkprogrammet har bygd.

Dessverres bidro foredragsholderne til at seansen kom til å ligne på "en eneste lang forelesning". En hovedgrunn til det var en konkret misforståelse mellom foredragsholder og Norsk kulturråd om lengden på foredraget.

Mer problematisk er den britiske dominansen som har preget seminarene. Ikke at det er noe galt med Storbritannia som sådan, men det er et land det rent historisk er vanskelig å sammenligne Norge med på dette feltet. Landets imperialistiske fortid, samt det faktum at de fleste innvandrere i Storbritannia kommer fra de tidligere britiske koloniene, gjør den postkoloniale situasjonen der svært forskjellig fra vår. Det totale fraværet av Frankrike, Tyskland og Nederland er påtakelig. Evaluator er klar over at det nordiske perspektivet har vært ivaretatt på andre seminarer.

Referansegruppen

Referansegruppen har bestått av: Gavin Jantes (kunstnerisk direktør HOK), Barth Niava (CAK), Na Stephansen (Migranytt NRK / Kulturbro forlag), Gunnar Solheim (Sandefjord kommune), Mariann Komissar (antropolog, Etnografisk museum) og Aud Korbøl (forfatter).

Ole Henrik Magga (professor ved Høgskolen i Finnmark) var med fra begynnelsen, men er nå ute av referansegruppen. Gruppen le-

des av prosjektleder Khalid Salimi. Ifølge prosjektnotat fra 1998 har referansegruppen følgende mandat:

- å fremme det overordnede målet for Mosaikk gjennom etablerte kanaler og på nye måter
- å komme med innspill om tiltak til og følge utviklingen av programmet
- å være rådgivende i faglige spørsmål og fungere som samtalepartner

Det går tydelig frem av møtereferatene at referansegruppen har fungert rådgivende i faglige spørsmål, og at den har fungert som en samtalepartner for prosjektleder og saksbehandler. Spesielt synes dette å ha vært tilfellet i de mer prinsipielle og generelle diskusjonene om Mosaikkprogrammet.

Mindre til stede synes referansegruppen å ha vært i forhold til de enkelte tiltakene som er finansiert over programmet. Av møtereferater og evaluators samtale med Niava gis et bestemt inntrykk av at gruppen i liten grad har vært i kontakt med hva som faktisk har foregått i Mosaikkprogrammets regi. Man kan derfor spørre i hvilken grad referansegruppen har forholdt seg til mandatet om "å følge utviklingen av programmet", hvis det også skulle innebære å følge den økonomiske tildelingspolitikken.

Evaluator har ikke vært til stede på møter i referansegruppen (noe den andre evaluatoren NIBR har), og det er derfor vanskelig å si noe om hvordan gruppen har fungert innad. Møtespråket har vært engelsk, fordi Jantes ikke snakker norsk.

Hvorvidt referanseguppen har fremmet "det overordnede målet for Mosaikk gjennom etablerte kanaler og på nye måter", har jeg ikke undersøkt. Alle i referansegruppen sitter i posisjoner der de kan fremme Mosaikks målsettinger i sitt daglige virke. Man kunne tenkt seg at en mer medieprofilert fokusering på Mosaikks mål ville vært en ny vei å gå. Så langt jeg vet, har referansegruppen i liten grad fremmet Mosaikks overordnede mål i presse og i radio-

og TV-medier.

Flere av referansegruppens medlemmer, Gavin Jantes og Barth Niava, får også midler over Mosaikkprogrammet. Da referansegruppen ikke fordeler Mosaikkmidlene, men kun er en samtalepartner i programmet, berører ikke disse forholdene habilitetsspørsmålet direkte.

At noen i referansegruppen også er mottagere av Mosaikkstøtte, er likevel ikke uproblematisk *rent prinsipielt*: a) Disse medlemmene har i prinsippet hatt muligheten til å påvirke programmet i en retning som kunne komme deres organisasjoner til gode. b) Som Kulturrådfinansierte har disse medlemmene kunnet føle seg bundet i forhold til å kritisere Mosaikkprogrammet. c) Det svekker totalt sett referansegruppen som en utenforstående og økonomisk desinteressert samtalepartner i forhold til Norsk kulturråd.

I et så lite miljø som dette er, må man stille seg spørsmålet om det er hensiktsmessig å gjøre *noe som helst* som kan svekke programmets troverdighet og legitimitet utad.

På feil egne premisser?

Mens jeg leste søknader og referatene fra Utvalget for andre formål, oppdaget jeg noe som lignet på en viss systematikk i behandlingen av såkalte kvinneprosjekter. Det skal presiseres at kvinnelige søkere uten spesielt kvinnefokuserte prosjekter har fått innvilget sine søknader i samme periode, f.eks. Nora Kiil, Mirna Velasques, Hege Gabrielsen, Bente Kahan, Namaa alWard og Marianne Roland.[51]

Derimot har prosjekter med fokus på eller avgrensing til kvinner som gruppe eller kjønn – og der søkeren eller søkerne er kvinne(r) – konsekvent ikke blitt tilrådd støtte av saksbehandler. Begrunnelsen for avslagene var Kulturrådets standardformulering: "Avslag, prioriteres ikke innenfor aktuelle budsjettrammer" og "Avslag, faller utenfor Norsk kulturfonds ansvarsområde".

Det er snakk om seks prosjekter, der ett av prosjektene er gjengangere i søknadssammenheng:

Kvinner krysser spor v/Fabiola Bonilla Charry mfl.
Profesjonelt teater- og performanceprosjekt i Trondheim
Saksgang: Omgjøring fra saksbehandlers forslag til utvalgsmøtets tilråding – fra foreslått avslag til en bevilgning på 100 000,–.
Philippine Women's Organization v/Leonor Vintervoll
Saksgang: Avslag, faller utenfor Norsk kulturfonds ansvarsområde.
Orientalsk kultursenter v/Linda Minasyan
Saksgang: Avslag
Orientalsk kvinnefest "Orientglad" v/Linda Minasyan
Saksgang: Først avslag, klagesak, avslaget opprettholdes, ny klagesak som ga
30 000,– i resultat.
Teaterstykket *Jakten på genene* v/Kari Bunæs
Dramatikk og teater om adoptivbarnproblematikk. Saksgang: Avslag.
Kunstindustrimuseet v/Anniken Thue
Utstilling "Språk over grenser – ornamentikk og symbolikk" med barn, unge og innvandrerkvinner som målgruppe. Saksgang: Avslag

Prosjektenes karakter er som vi ser, svært forskjellig, og det eneste de har felles, er en viss "kvinnetilhørighet". Det mest profesjonelle kunstprosjektet får innvilget sin søknad først, noe som ikke er overraskende i forhold til programmets kunstfokus.

Kunstindustrimuseets søknad er svært interessant, men der står det estetiske perspektivet svakere, og fokuset er mer på den sosiale integrasjonen som kunne blitt en effekt av prosjektet. Nå er det også et av Mosaikks mål å "bedre minoriteters deltagelse i kulturlivet", og en utstilling om Symbolikk og ornamentikk kunne ha vært et godt virkemiddel til å få innvandrerkvinnene og deres barn til å gå på Kunstindustrimuseet.

Avslaget til Philippine Women's Organization er derimot uunngåelig. De søkte blant annet om driftsstøtte og lønn til kvinner i organisasjonen, noe som ligger utenfor Norsk kulturråds ansvarsområde.

Avslaget av Kari Bunæs' teaterstykke om adoptivproblematikk, sett fra en kvinnes ståsted, er av en annen karakter. Bunæs har stor teatererfaring fra en rekke sammenhenger, og temaet burde være legitimt nok. Adoptivbarn stiller i en helt spesiell flerkulturell posisjon – både innenfor og utenfor det norske fellesskapet. Man kunne tenke seg at et teaterstykke om dette – fremført som en monolog i stand up- og Dario Fo-genren – burde være både estetisk og kulturelt interessant innenfor Mosaikkprogrammet.[52] Prosjektet var planlagt som et samarbeid med Det Åpne Teater. Avslaget var basert på en vurdering fra Fagutvalget for scenekunst, som igjen hadde benyttet en konsulent i bedømmingen av prosjektet. Avslaget kan slik sett sies å være rent estetisk; Bunæs' stykke hadde ikke god nok kunstnerisk kvalitet.

Mest turbulent – og inkonsekvent – er saksgangen til prosjektet Orientglad. Det ble avslått to ganger før det fikk innvilget 30 000,–. Det ble søkt midler til magedanskurs og en kvinnefest. Søker er Linda Minasyan, "kjent som magedanserinnen SULTANA," som det står i søknaden. Jeg siterer videre fra søknaden:

> Innvandrer kvinner som kommer fra Mid-Østen er en meget sterk ressursgruppe som kan bidra positivt med deres kunnskap til magedansmiljø. Mangel på informasjon om den kulturen er stor. Behovet kan dekkes av disse kvinnene som ønsker å bli kjent med norske kvinner. Da trenger vi en møteplass som kan binde to kulturer. Alle disse kvinnene har felles interesse: orientalsk kultur. Derfor jeg vil arrangere orientalsk kvinne fest kun for kvinner og barn. Mann har ikke adgang til disse festene.

Prosjektet er fundamentert i en sosial tilnærming til møteplassen: et sted hvor kvinner kan møtes og integreres. Videre er både magedanskurset og selve festen egenaktivitetsorientert, og prosjektet befinner seg i sin helhet langt fra Mosaikks estetiske målsettinger. Slik sett er det ikke overraskende at Linda Minasyan får avslag på

sin søknad. Samtidig har en rekke andre tilsvarende etnisk-sosiale møtestedprosjekter fått midler, så hvorfor skulle ikke et kvinnearrangement kvalifisere til støtte? Sultana finner seg ikke i avslaget, hun står på, og til slutt får hun faktisk lønn for strevet. Hva som har fått utvalget til å ombestemme seg, går ikke frem av møtereferatene.

Nå kan det jo være helt tilfeldig at disse prosjektene i utgangspunktet ble avslått; ca. halvparten av søknadene til Mosaikk blir jo det. Ved en konfrontasjon med de impliserte parter ville sikkert saksbehandler og Utvalgets medlemmer (består for øvrig av flest menn) hatt rasjonelle forklaringer på beslutningsprosessen. Evaluator mistenker heller ingen for å bedrive intensjonell kvinnediskriminering. Samtidig har jeg liten tro på tilfeldigheter av den ekskluderende typen.

Av det materialet jeg gikk gjennom, var kun ett "kvinnefokusert" prosjekt i utgangspunktet tilrådd midler av saksbehandler, og det var MIRA-prosjektet: "MOT ÅR 2000 Med en mangfoldig kulturbagasje". Målet med prosjektet var å synliggjøre skapende og utøvende kvinnelige kunstnere med minoritetsbakgrunn i Norge og å bygge opp dokumentasjon rundt deres virksomhet, samt å etablere nettverk for å fremme mangfoldet i kulturlivet. Det ble søkt om 2 583 400,–. Prosjektet fikk 75 000,– i forprosjekt, da gjennomføringssiden ble ansett som lite konkret.

En rekke spørsmål melder seg – spørsmål som her kun skal luftes: Er disse kvinneprosjektene "på *feil* egne premisser"? Aksepteres ikke kjønnsaspektet som "på egne premisser" fordi etnisk minoritetsbakgrunn står i fokus i Mosaikkprogrammet? Konkurrerer kvinne-minoritetslogikken med innvandrer-minoritetslogikken? Virker kjønnsperspektivet ekskluderende i forhold til programmets integrative målsettinger – mest synlig i prinsippet om "menn ingen adgang"?

Flere av disse kvinneprosjektene er primært egenaktivitetsorientert og lite kunstorientert, og de befinner seg derfor også i spen-

ningsfeltet mellom et smalt og et utvidet kulturbegrep, som så mange andre Mosaikksøknader og -prosjekter. Magedans blir ikke betraktet som kunst i vestlig kunstinstitusjonell forstand, men magedans er åpenbart kultur både i antropologisk og i ny kulturpolitisk forstand. Mangelen på estetisk fokus kan i seg selv ha vært en grunn til avslag. Når kvinneteatergruppen Queendom får midler i 2000, skjer det med en estetisk begrunnelse og Scenekunstutvalgets kvalitetsgaranti (gruppen fikk midler begge steder).

Enkelte av kvinneprosjektene falt kanskje gjennom både fordi kvinnene ble en minoritet i minoriteten, og fordi prosjektene ikke var estetisk nok motivert – ut fra en vestlig kunstlogikk.

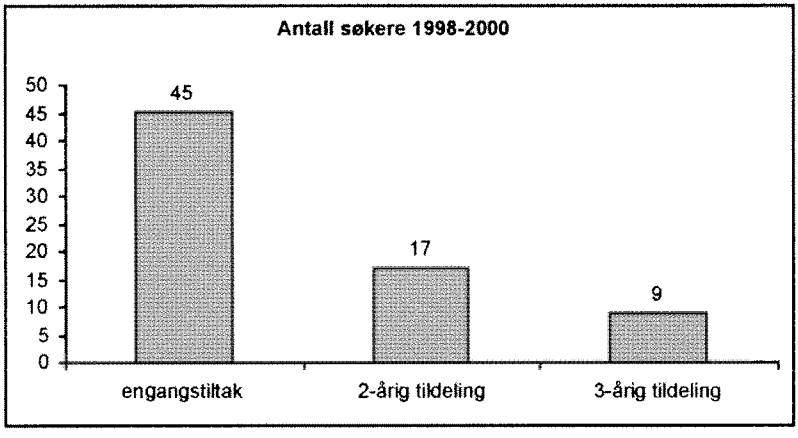
Engangstiltak og langsiktige prioriteringer

I strateginotatet kan vi lese under Satsningsområder og virkemidler punkt 10:

> Det skal primært prioriteres langsiktig framfor å satse på engangstiltak. Enkelt- og engangstiltak vurderes kun dersom potensialet i disse er i tråd med MOSAIKKs hovedmålsettinger (Salimi 5: 1997).

Tallmaterialet på figur 8: Tid og penger viser derimot at hele 45 søkere har fått midler til engangstiltak, mens atskillig færre søkere har fått mer
langsiktig støtte:

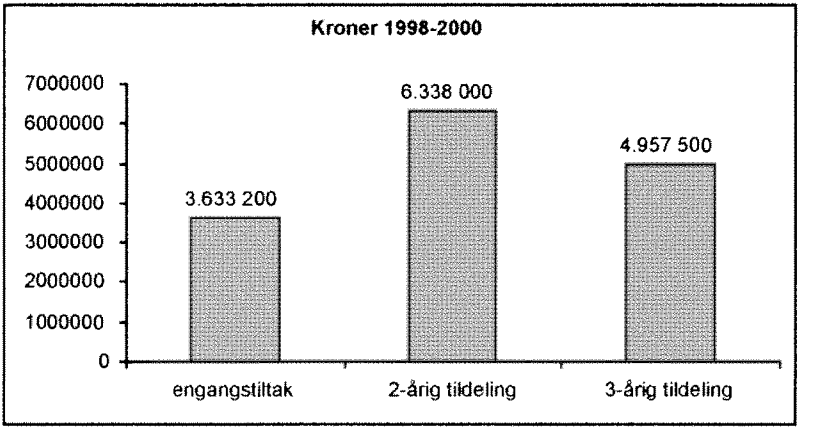
Figur 8: Tid og penger



Målsettingen om "primært å prioritere langsiktig" kan ikke sies å være oppfylt når det gjelder langsiktigheten i forhold til antall søkere.

Hvis vi derimot ser på den økonomiske fordelingen, forandrer bildet seg; der topper nemlig de to-årige tildelingene med 6 338 000,–.

Figur 9: Tid og penger



Kategoriseringen er gjort i forhold til antall søkere, ikke i forhold til antall prosjekter.[53]

45 søkere har fått tildelt midler som et engangstiltak, mens 26 søkere har fått en flerårig økonomisk støtte. De 9 søkerne som har fått tildelt midler i alle de tre årene, er: Arendal Internasjonale Kultursenter, Bergen kommune, Buskerud fylkeskommune, Center for afrikansk kulturformidling, Flerkulturelt Aktivitetssenter, Flora kommunale musikkskole, Walid al-Kubaisi, Norsk kulturråd og Samspill.

De 45 engangstiltakene har sikkert på en eller annen måte vært i tråd med en av målsettingene i programmet, men man kan likevel spørre seg om det har vært hensiktsmessig å spre såpass små beløper som fem millioner i året på såpass mange prosjekter.[54]

Mosaikkprogrammets legitimitet: mellom politisk korrekthet og total likegyldighet

Dette underkapitlet handler om Mosaikksprosjektets eksterne effektivitet: Har Mosaikkprogrammets målsettinger legitimitet i den norske offentligheten?
Gjør Mosaikkprogrammet de riktige tingene? Jeg går primært til pressen og kritikken for å besvare disse spørsmålene.

Først til dekningen av utstillingen *Glokal kunst i Norge* på IKM: Med unntak av Harald Flor i Dagbladet fikk utstillingen ingen seriøse kritikker. Daglig leder av IKM er oppgitt over situasjonen:

> Utstillingen ble omtalt både i radio og fjernsyn, Aftenposten laget en stor reportasje og flere tidsskrifter, fra Oslopolitiets magasin til Samora redigert av Antirasistisk Senters tidligere leder Khalis Salimi, skrev om utstillingen.
>
> Men hvor ble det av anmelderne? Hvor ble det av den forventede og nødvendige debatten om den internasjonale kunstens kår i Norge, og om hvem som legger premissene for kunstnerne, kunstformidlingen og kunstkritikken? Hvor ble det av de engasjerte kunstkritikerne? (Bente Møller 2001: 20).

Harald Flor var positiv til utstillingen – han er generelt opptatt av eurosentrismeproblematikken på kunstfeltet. Men heller ikke positiv omtale fra Flor fikk de andre kritikerne eller noen av innkjøpskomiteene til å besøke utstillingen. Den var ikke *kunstnerisk* viktig nok. IKM tilhører ikke det eksklusive kretsløpet og blir derfor ikke tatt på alvor. Grunnen til at IKM ikke tilhører *det* kretsløpet, er at organisasjonen jobber aktivt med å integrere minoritetskunstnere, er rettet mot barn og unge, osv., og dermed er IKM fanget i en ond sirkel. Pressens politikk i forhold til IKM er derfor ikke overraskende preget av velvillig omtale fremfor seriøs kritikk. Utstillingene på HOK blir selvfølgelig anmeldt.

HOK har allerede kvalitetsstempelet på plass, og dessuten stiller HOK ikke ut innvandrerkunstnere fra Norge, men internasjonale

postkoloniale kunstnere med renommeet i orden. Den postkoloniale hybride kunsten er både etablert og anerkjent som *high art* i det eksklusive kretsløpet – den har lenge representert den nye internasjonale kunsten.

Et annet eksempel er fraværet av Oslopressen på Attaccakonsertene *Combonations* og Bente Kahans *Home*. Begge konsertene ble fremført i Bergen, Trondheim, Tromsø og Oslo. Mens konsertene ble anmeldt i flere av de andre byene, ble ingen av dem anmeldt i de store, og på kritikksiden tunge, Osloavisene Dagbladet, VG, Dagsavisen og Aftenposten. I Aftenposten stod det en forhåndsomtale av *Combonations* kombinert med et intervju med Javid Asfari Rad, men ingenting om konserten til Bente Kahan.

Adam Powell i Artists in Motions argumenterer for at det er vanskelig å bli anmeldt som minoritetskunstner hvis man ikke tiltrekker seg mediene enten ved å være kontroversiell som person eller ved å gjøre noe svært provoserende i kunstverkene.

> Ikke en eneste gang har en journalist eller reporter spurt om AIMs synspunkter på betydningen av kunst i Norge overfor innvandrere, eller hvordan kunst laget av innvandrere bør vurderes i vårt samfunn. Disse spørsmål er uinteressante for tabloidene, og kunstkritikere frekventerer sjelden kunstutstillinger til innvandrerkunstnere. Bøker skrevet av innvandrerforfattere er sjelden lest av kritikere og anmeldere. Jeg antar at interessen for kunst laget av innvandrere har mindre betydning enn aktuelle samfunnsdebatter fremmet av innvandrerkunstnere i Norge. Det er først når en innvandrer lager "bråk" eller kaprer medieoppmerksomhet på en annen måte at de blir fremhevet som interessante mennesker, personligheter og kunstnere. /.../
>
> At kunstnere med ikke-norsk opprinnelse spiller på media bør ikke være overraskende (Adam Powell 2001: 12).

Powell mener at medieoppmerksomhetsspillet er en generell tendens i hele kunstmiljøet, og at minoritetskunstnere bare må rope enda høyere enn sine hvite norske kunstnerkonkurrenter Nerdrum, Sand og Melgaard for å bli hørt.

Mosaikkprogrammet har i liten grad forholdt seg til mediene – verken på vegne av seg selv eller på vegne av minoritetskunstnere Norge.

Det er et spørsmål om ikke dagens mediesamfunn krever noen bestemte (kulturpolitiske) mediestrategier for at en integrering av fler- og tverrkulturelle utrykk skal bli en realitet. Vår virkelighetsoppfatning er mer og mer preget av at det som dominerer mediebildet, er det som er sant, viktig, verdifullt osv. Derfor er kanskje *fravær av oppmerksomhet* – i mediene generelt og kritikken spesielt – den største trusselen mot en reell integrasjon. Det er muligens også slik at medienes logikk i dag er sterkere enn kunstinstitusjonens eksklusive logikk, slik at omveien om mediene er den korteste veien til kunstinstitusjonens helligdom. Dette er noe de fleste medlemmer av institusjonen ville benekte på det sterkeste, fordi det ville bryte med det eksklusives kretsløpets rene kvalitetskriterier. I forlengelse av en slik medielogikk er det mulig å tenke at den fargede skuespilleren Jon Poindexters medvirkning i såpeserien Hotell Cæsar gjør mer for å venne det norske folket til svarte skuespillere enn hele Open scene og Mosaikkprogrammet til sammen.

Helt overordnet kan man si at det mest påfallende ved dekningen av den flerkulturelle kunsten er *fravær* av oppmerksomhet, både i mediene generelt og fra kritikerne spesielt. Ingen er eksplisitt mot integrering av flerkulturelle kunstuttrykk, men det jobbes heller ikke spesielt aktivt i mediene for å fremskynde prosessen. Alle er politisk korrekte i teorien, men i praksis oppfører kritikerne seg totalt likegyldig.

Det mest kritiske punktet er at fler- og tverrkulturelle uttrykk sjelden blir betraktet som interessante i estetisk målestokk, kun i politisk ideologisk forstand. Forfatteren Walid al-Kubaisi påstår at norske kritikere har en tendens til å rose innvandrerforfattere uansett på grunn av nordmenns "offerideologi": Det er synd på dem, så vi må være milde mot dem.[55] Lenger fra det å felle rene estetiske dommer er det vanskelig å komme.

Konklusjonen synes å være: Problemet er ikke at Mosaikkprogrammet ikke har politisk legitimitet i norsk offentlighet, men at denne legitimiteten synes lite verdt: Den fører verken med seg flere kritikker, mer respekt for minoritetenes kunst eller mer penger. Mosaikkprogrammet befinner seg et sted mellom politisk korrekthet og total likegyldighet.

Men det er ikke kun den norske medieoffentligheten som er politisk korrekt overfor enhver minoritet i retorikken, men som er passiv når det kommer til aktiv handling. Denne holdningen preger også de tradisjonelle kunstinstitusjonene; de er primært interessert hvis det er mer penger å hente. Hvis ikke ser de seg ikke i stand til å gjøre noe for saken. Nationaltheatrets søknad om midler fra Norsk kulturråd for å ansette fargede skuespillere er et typisk eksempel på denne innstillingen. De nasjonale institusjonene er nærmest sine egne interesser og sine interne problemstillinger – der er også det flerkulturelle fraværende. Mosaikkprogrammet ser ikke ut til å ha gjort dypere innrykk i kunstfeltet som sådan.

5
MOSAIKKPROGRAMMETS ESTETIKK

Mosaikkprogrammets målsetting om å fremme tverrkulturelle uttrykk er i prinsippet et ønske om å fremme det hybride uttrykket – både estetisk og kulturelt. Det er samtidig denne estetiske og kulturelle preferansen som gjør de monokulturelle uttrykkene mindre attraktive, og enhver form for gettokultur og monokunstform er ikke forenlig med privilegering av hybriden.

I dette kapitlet skal jeg problematisere hybriden både teoretisk og i den kunstneriske praksis. Det handler primært om Mosaikkprogrammets eksterne effektivitet: Er hybriden verd å etterstrebe – og for enhver pris? Hvordan dømmes hybriden i det internasjonale kunstfeltet i dag? Kapitlet tar sikte på å utvikle tenkningen om det fler- og tverrkunstneriske uttrykk i forhold til noen bestemte estetiske og postkoloniale problemstillinger knyttet til hybriden.

Først en kort teoripresentasjon før jeg analyserer noen estetiske hybrider som har vært finansiert av Mosaikkprogrammet: Théâtre Talipot og Yinka Shonibare.

Tilnærminger til den estetiske hybriden

Rent teoretisk finnes det (minst) to ulike tilnærminger til det hybride uttrykket, tilnærminger som vi vil kjenne igjen fra multikulturalismediskursen. Under de forskjellige hybridoppfattelsene ligger igjen ulike svar på det filosofiske spørsmålet om kulturen kan være ren og identisk med seg selv – eller om forskjelligheten har invadert enhver kultur.

I den første tilnærmingen forstås hybriden som brikker i et puslespill – en mosaikk – der brikkene er kulturer eller estetiske uttrykk som kan skilles fra hverandre, men der de til sammen skaper et nytt estetisk uttrykk – eller et nytt bilde, som i mosaikken. Hver for seg er brikkene eller kulturene rene og atskillelige fra andre brikker eller kulturer. Den franske teaterteoretikeren og semiotikeren Patrice Pavis (1996) har en slik hybridteori. Det er helt essensielt i Pavis' teori at de ulike uttrykkene kan skilles fra hverandre, at de kan føres tilbake til sin opphavskultur.

For det andre forstås alle kulturer som hybrider. Rene kulturer finnes ikke noe sted. Alle kulturer er infisert av andre kulturer på en måte som gjør dem uatskillelige. Ingen kulturer kan reduseres til sine enkelte bestanddeler – brikker som identiteter – og da sier det seg selv at eksplisitte blandingskulturer heller ikke kan føres tilbake til sine rene opprinnelser. Likeså med blandingsestetiske genre. Litteraturteoretikeren Homi Bhabha (1994) har i forlengelsen av Derridas filosofi innført et slikt hybridbegrep i postkolonialismediskursen, og det er denne hybridforståelsen som har blitt den dominerende både i den teoretiske diskursen og i den tilhørende estetiske praksis.

Av disse to hybridforståelsene velger jeg den sistnevnte som teoretisk utgangspunkt for å analysere kulturer og enkeltverk. Men, og det er et stort men her, i praksis må det gis rom for både strategiske og pragmatiske forsvar for såkalte essensialistiske monokulturelle uttrykk. Det kan ikke være kunstens oppgave å oppfylle eller mime de sist ervervede filosofiske posisjoner.

Jeg skal i det kommende ta for meg to ulike former for hybride estetiske uttrykk i Mosaikkprogrammet. I den ene formen er hybriden ikke villet, men uunngåelig i en kunstinstitusjonell kontekst. Man kan si at hybriden er underkommunisert. I den andre utgaven er hybriden intensjonell og eksplisitt til stede i verket selv – den har så å si blitt innholdet i verket. Hybriden er overkommunisert.

Selv om man rent filosofisk, på poststrukturalistisk vis, kan argumentere for at alle uttrykk er grunnleggende hybride, vil jeg på pragmatisk vis påstå at det er hensiktsmessig både kulturhistorisk og kulturpolitisk å skille mellom underkommuniserte og overkommuniserte hybrider, uten at det betyr at det er noe kvalitativt bedre ved verken over- eller underkommuniseringen. Videre vil jeg innføre prinsippet om at noen verk er mer hybride enn andre – de overkommuniserte – uten å felle en negativ dom over de underkommuniserte. Det vil være første skritt i retning av en inkorporering av det monokulturelle uttrykket.

Underkommunisering av hybriden

Théâtre Talipot: *Passage*
Regi: Philippe Pelen Baldini
Gjestespill på Nordic Black Theatre[56]

Théâtre Talipot turnerte med kulturbåten Innvik og spilte to forestillinger i Oslo på NBTs egen scene, der evaluator så forestillingen *Passage*. Théâtre Talipot kommer fra øya Reunion i Det indiske hav, og gruppen har fransk regissør og skuespillere/dansere fra Sør-Afrika, Zimbabwe, Vietnam, Frankrike og Reunion. Forestillingen de spilte i Norge, er ikke basert på ny dramatikk (det finnes likevel en tekst på mange språk), og stykket ga ikke umiddelbart inntrykket av å være hybrid samtidskunst. *Passage* er en iscenesettelse av et overgangsritual – det å forlate stammen og det å forlate barndommen – og formen virker tradisjonell, etnisk og meget rituell. Først og fremst så danses og synges det på tradisjonelt vis – og på meget profesjonelt vis.

Sett fra et typisk avantgardeståsted – en posisjon som er forpliktet på det formalt nye – vil Théâtre Talipots teaterform fort kunnes oppleves som fullstendig utdatert. Man har da valget mellom å fordømme den som sådan eller å se på den som underholdende og eksotisk etnokitsch som ikke har noe med vår vestlige kunst å gjøre. I den siste varianten vil det fokuseres voldsomt på stereotypier av det svarte Afrika, den svarte mannen, det kollektive ritualet, den svarte kroppen og den svarte stemmen. *Passage* blir et slags sexy show for norske turister. Jeg synes både avantgardens formale nyhetskrav og turistens etnokitschtilnærming er lite tilfredsstillende posisjoner, selv om de begge lett kan forklares og forsvares og til en viss grad ikke unngås. I stedet vil jeg forsøke å tilnærme meg forestillingen som akkurat like estetisk og kulturelt *samtidig* som for eksempel Wooster Group's teknoteater.

For det første deler Théâtre Talipots regissør, Phillipe Pelen Baldini, et teatermodernistisk program med regissører som Antonin Artaud, Jerzy Grotowski og Peter Brook, som han er direkte influert av. Dette er regissører (og teaterteoretikere) som tror på teatrets universelle potensial, og som utforsker teatrets essens gjennom å destillere ut det som svært ulike teaterformer har *felles*. Odinteatrets Eugenio Barba arbeider i samme tradisjonen. Teatrets essens finner universalistene i skuespillerens eller danserens *kropp* (inklusive stemmen) og i arbeidet med den. Under ligger troen på at kroppens autentiske språk virker når som helst og hvor som helst. Théâtre Talipots teaterform er basert på en slik tro og en nitidig trening av kroppen og stemmen. Selv et autentisk teateruttrykk må altså øves inn. Når vi ser for eksempel Odin-teatret, oppleves den fysiske teaterformen svært stilisert og kunstferdig, mens i *Passage* oppleves den som helt uanstrengt og naturlig. Det oppleves trolig slik fordi den svarte (afrikanske) kroppen og stemmen i Vesten alltid har representert selve naturligheten. Derfor virker svarte Théâtre Talipots uttrykk mye mer autentisk enn hvis hvite kropper hadde gjort akkurat det samme, og derfor ble også mange i det norske publikummet både overrasket og en smule opprørt når de etter forestillingen oppdaget at regissøren var en hvit kultivert franskmann – sågar fra Paris. Det var den hvite ko-

loniherren som hadde iscenesatt de afrikanske tradisjonene og den svarte autentisiteten. Det bringer oss til den *samtidige hybriden.*

Théâtre Talipot skriver seg på den ene side inn i en vestlig teatermodernistisk tradisjon, mens de på den annen side tilhører en postkolonial tilstand der de fleste kulturuttrykk fremstår som hybrider. *Passage* er til tross for sin naturlige, autentiske form også en kulturell estetisk hybrid. Ritualet er ikke selve ritualet, det er et iscenesatt ritual. Tradisjonene som benyttes, er ikke de kontinuerlige ubesudlede tradisjonene, men de revitaliserte og resirkulerte. Kroppen på scenen er ikke den naturlige kroppen, men den koreograferte kroppen. Mannen som har samlet og satt sammen og iscenesatt, er den teaterutdannede franskmannen fra Paris. Det vi ser, er hybriden av hva franskmannen vil vise oss av etniske tradisjoner og av en modernistisk teatertradisjon og av de svarte etniske utøverne selv.

Her setter underkommuniseringen av hybriden inn: Regissørens eget franske modernistiske ståsted gjøres usynlig for publikum. Det er som om han forsøker å skjule at han har hatt en finger med i spillet, som om han forsøker å la tradisjonen, ritualet og autentisiteten tale for seg selv. Egentlig vil han skape det etnisk troverdige monouttrykket.

Pelen Baldini tror på kroppens og stemmens evne til universell kommunikasjon, og i denne kommunikasjonen er det hybride kun støy i maskineriet. Derfor gjøres alt det vestlige hvite usynlig, slik at den svarte autentisiteten kan få utfolde seg fritt. Men hybriden – av det vestlige og de involverte etniske kulturene – er *Passage's* vilkår. Refleksjonen omkring dette er imidlertid fraværende i forestillingen. Dette får store konsekvenser for den vestlige resepsjonen. Underkjennelsen av det hybride gjør det lett å se forestillingen som et naivt kvasirituelt teater eller som underholdende etnokitsch. Det bidrar i større grad til å fryse det fremmede i stivnede stereotypier enn til å åpne opp for at vi lever i den samme moderne globaliserte verden.

I en global og postkolonial situasjon betyr Théâtre Talipots rituelle teaterform noe helt annet enn den gjorde eller gjør for de europeiske teaterregissørene. De ville primært fornye det europeiske teatret, mens *Passage* innskriver seg i et forsvar for og en revitalisering av gamle tradisjoner og etniske identiteter. Globaliseringen har to ansikter: homogeniseringens og forskjellskonstruktørens. Selv om den franske regissøren forsøker å skrive dem inn i en universalistisk europeisk modernismetradisjon, kan Théâtre Talipot betraktes som en representant for det sistnevnte. Ironisk nok er det *det* som skaper den uunngåelige hybriden. Også underkommuniseringen av hybriden og overkommuniseringen av den tradisjonelt etniske monokulturen hører hjemme i vår (alles) globale tidsalder.

Når skuespillerne kommer ut i foajeen etter forestillingen, er de kledd i de mest moteriktige hiphopklærne, og mobilene deres er allerede slått på. Bastskjørtene er til scenebruk, og scenen er et effektivt sted å iscenesette kollektive identiteter og tradisjoner. Det er en utdatert og uhensiktsmessig forestilling at disse skuespillerne skulle måtte velge mellom hiphopklær og bastskjørt. De er i dag like samtidige og like rituelle – i en udemonterbar hybrid.

Overkommunisering av hybriden

Yinka Shonibare: "Dressing Down"
Henie-Onstad Kunstsenter 1999

Den nigeriansk-britiske kunstneren Yinka Shonibare er et ypperlig eksempel på en overkommunisert hybrid kunstform – både rent estetisk og kulturelt. Han er født i England av nigerianske foreldre og oppvokst i London – en klassisk flerkulturell bakgrunn. Shonibare var en anerkjent kunstner før han ble invitert til HOK, han deltok blant annet i den kjente utstillingen *Sensations* på Tate Gallery i London i 1998.
Såkalt afrikanske stoffer er en gjenganger i kunstverkene hans, og vi skal se på noen av de rollene stoffene spiller i konstitueringen av det hybride kunstuttrykket. Viktoriatiden er medspilleren.

Shonibare bedriver nærmest kunstnerisk oppvisning i dekonstruksjon og hybriden slik vi finner den hos Homi Bhabha. Jeg har derfor funnet det pedagogisk hensiktsmessig å benytte de dekonstruktive figurene i presentasjonen av hans verk.

I fotografiene fra *Diary of a Victorian Dandy* setter Shonibare seg selv i de hvites herreposisjon. Den svarte mannen er bildets sentrum som alt dreier seg rundt, mens de hvite er plassert i klassiske tjenerroller, slik vi er vant til å se den svarte mannen. Dermed har han oppnådd å snu makthierarkiet på hodet; den marginaliserte svarte har inntatt herrens plass. Fotografienes styrke er at publikum oppdager hvor vant vi er til å se den svarte i perifere roller og de hvite i sentrale. Bildene rokker ved våre vante forventninger, bringer oss ut av likevekt og fremviser en ny mulighet: Black power.

Mens fotografiene omvender makthierarkiet *og* beholder den svarte og den hvite kulturen atskilt og rene, innføres den hybride urene kulturen i verkene *How does a Girl Like You Get to be a Girl Like You* og *Mr. and Mrs. Andrews without their heads*. Begge verkene består av påkledde utstillingsdukker. Klærne er i viktoriansk stil, men i typiske afrikanske batikkstoffer. Her fremstilles den viktorianske og afrikanske kulturen i en (u)skjønn blanding; klærnes form tilhører Europa, mens klærnes stoff tilhører Afrika. At klærne bokstavelig talt stilles ut for oss – som i et utstillingsvindu eller på en scene – understreker det iscenesatte konseptet: Hybriden er en bevisst *mise en scène*, skapt for å forrykke våre vante forestillinger om en ren og ubesudlet Viktoriatid og en like autentisk afrikansk batikkstoffkultur.

Samtidig bringes en annen motsetning på banen i disse verkene, nemlig motsetningen mellom høy og lav i kulturhierarkiet. Den viktorianske stilen representerer europeisk høykultur, mens det afrikanske batikkstoffet representerer en etnisk-primitiv lavkultur. Ved at de bringes sammen i én kjole, forrykkes også dette makthierarkiet; motsetningen dekonstrueres.
Men ennå er ikke dekonstruksjonen av de rene identiteter full-

brakt; ennå er ikke den viktorianske stilen og den afrikanske batikken "blandet nok". Fullbåren blir hybriden kun når det kan skytes inn en forskjell i den rene kulturen selv – her i den autentiske afrikanske kulturen. Ved å innreflektere det afrikanske batikkstoffets opprinnelse og tilblivelse gjøres de kulturelle forskjellene ennå mer *blurred*: Batikkstoffet kom opprinnelig fra Indonesia, men produksjonen av stoffet ble raskt lagt til Holland og Manchester – altså til Europa. I Afrika representerer stoffet frigjøring fra den europeiske kulturen som imperialismen brakte med seg. Heller ikke det afrikanske frigjøringsstoffet var ubesmittet av det samme Europa som det skulle frigjøre seg fra. Nærmere Homi Bhabhas teoretiske hybridkonstruksjon over Derridas lest er det vanskelig å komme – i hvert fall i et kunstverk.

I denne sammenhengen får Shonibare representere den overkommuniserte hybriden: Den er umulig ikke å oppdage – den har blitt kunstverkets form og innhold. Den er også intensjonell fra kunstnerens side. I den underkommuniserte varianten er hybriden *ikke* verkets innhold, kun dets uunngåelige form i en vestlig kunstinstitusjonell kontekst.

Påbud om estetisk hybrid

Det er den eksplisitte utgaven av hybride estetiske uttrykk – overkommunisering av hybriden – som synes å ha høyest stjerne i Mosaikkprogrammets estetikk.

Mosaikkprogrammets estetiske preferanser kommer tett på den varianten av postkolonialismen – med Homi Bhabha i spissen – der man hyller hybriden som sådan – vel å merke den eksplisitte hybriden. Bhabha var også hovedgjest på en av litteraturfestivalene i Stavanger, som Mosaikkprogrammet støttet. Gjennom referansegruppen har Gavin Jantes hyllest til hybriden også påvirket diskursen i Mosaikkprogrammet.
Den underkommuniserte hybriden på sin side kan fort forveksles med monokultur – gettokultur i sin ekstreme variant – siden de hybride vilkårene på en måte fornektes i verkets form. Tildelings-

praksisen når det gjelder monokulturelle uttrykk peker også i retning av at det er det tverrkunstneriske og hybride som har vunnet kampen om midlene. I 2000 gikk det kun 80 000,– til monokulturelle innvandrerprosjekter, mens et sydsamisk teaterprosjekt får 350 000,–. I 1998 fikk monokulturelle aktiviteter 1 145 700,–, dvs. over en femtedel av de totale bevilgningene.

Det tverrkulturelle og hybride har i postkolonialismen blitt et estetisk kvalitetskriterium, slik det nasjonale eller formale var det tidligere. I praksis står denne vendingen fra det rene/nasjonale/etniske kunstuttrykket til det hybride i fare for å føre til en ny dogmatikk: påbudet om å uttrykke seg hybrid. Påbudet gjelder selvsagt ikke hvite vestlige kunstnere.

Den estetiske hybriden blir kun et påbud for minoritets- og eksilkunstnerne; man *må* kunne spore både deres tradisjonalisme og deres samtidighet, deres kolonialistiske fortid og den vestlige kunstinnflytelsen i samme verk. Minoritetskunstnerens flerkulturelle og hybride bakgrunn må komme til uttrykk i kunstverket for at hennes kunst skal være interessant i den vestlige hvite kunstinstitusjonen.

At hybriden er i ferd med å bli et påbud, er en innsikt som er i ferd med å synke inn i både teoretiske og kunstneriske miljøer – etter over 10 år med hybridfetisjisme. Rasheed Araeen, som gjestet Mosaikkkonferansen, har vært blant de ivrigste til å lansere den hybride eksilkunstneren og den postkoloniale teorien og kunsten (i tidsskriftet *Third text*). Han har i det siste moderert seg betraktelig når det gjelder hybridens fortreffelighet. Det hybride har kun blitt et nytt signal for etnisk herkomst – et kulturelt identitetskort som selvfølgelig ikke gjelder for hvite kunstnere.

En rekke minoritetskulturer har mer enn nok med å stable seg på beina i sitt nye vertskapsland som monokultur eller gettokultur. Selv om enhver kultur rent filosofisk kan dekonstrueres i det uendelige, er det noe helt annet å pålegge undertrykte og diskriminerte grupper å begynne å overkommunisere det hybride ved de-

res situasjon, kunst og kultur. Minoritetskunstnere må innvilges den samme kunstneriske friheten som etnisk hvite kunstnere: Hybriden bør være et kunstnerisk valg, ikke et påbud.

Insisteringen på det tverrkulturelle uttrykket og hybriden blir i praksis et kulturpolitisk diktat om hvilke estetiske former som blir foretrukket fra minoritetskunstnere. Det ville være uheldig å fundamentere en flerkulturell norsk kulturpolitikk på foreldede og forlatte posisjoner.

Om kulturelt mangfold og enfold – mot en pragmatisk mangfoldighet

Insisteringen på hybriden innebærer en ekskludering av det uttalte monokulturelle og det essensialistiske uttrykket. Ethvert kunstverk må på dekonstruktivt vis ha forskjelligheten innebygd i seg – det være seg blandingen av forskjellige kunstgenre eller forskjellige kulturer. Endimensjonale verk og kulturer kommer svært dårlig ut av det; de er enfoldig gammeldagse eller nasjonalistiske eller etnifiserte. I sin mest ekstreme form blir insisteringen på én identitet – spesielt kulturelt – betraktet som fascistisk og terroristisk (som om den interne forskjellen garanterte for fraværet av maktmisbruk).

Påbudet om hybriden er ikke noe mindre dogmatisk enn kravet til det rene kunstuttrykket og de rene kulturene. At minoritetskunstneren *må* være en hybrid eksilkunstner som uttrykker grenseerfaringer for å bli akseptert, kan da ikke være uttrykk for et kulturelt mangfold?

Hvordan skal mangfold forstås? Jeg har funnet det hensiktsmessig her å skille mellom dogmatisk og pragmatisk mangfoldighet – der den pragmatiske er å foretrekke. Mangfoldets motsetning er enfoldet. Å være enfoldig betyr å være enkel (bl.a. i hodet) og å være usammensatt. Det mangfoldige viser på sin side til det komplekse og sammensatte.[57] Det klinger umiddelbart bedre å være mangfoldig enn å være enfoldig, ikke minst kulturelt.

Sentralt i reformuleringen av "kulturelt mangfold" i pragmatisk retning er at mangfold betraktes som en *verdi* i seg selv, og at mangfoldet alltid allerede er *truet*.

En trussel mot mangfoldet i dag er globaliseringen og dens konsekvenser. Faren for homogenisering av både kulturuttrykk og identitetsdannelse står på dagsordenen for dem som bekymrer seg over utviklingen. Andre hevder at globaliseringen (inklusive dens økonomiske modus) også produserer forskjeller, og dermed opprettholdes og forsterkes mangfoldet. [58] Glokaliseringsbegrepet innføres for å bevare denne dobbeltheten.

Den franske sosiologen Jean Baudrillard har anvendt naturvitenskapelige begreper som homeostase (det forskjellsløse) og virus på sosiale systemer. [59] Et av Baudrillards poenger er at homogene systemer utvikler virus, som kan føre til systemets død.[60] Hans samfunnskritiske (eller katastrofiske) teorier er en sterk påminnelse om at samfunn, eller mer lokale sosiale systemer, ikke er tjent med enfoldig homogenitet. Genforskerne på sin side hevder nødvendigheten av genetisk mangfold i det økologiske systemet. På bakgrunn av faren ved enfoldige systemer vokser mangfoldet frem som en *verdi* i seg selv – noe betydningsfylt, dyrebart og givende – både for individet og for samfunnet.[61] For individet kan mangfoldet gi frihet og valgmuligheter, og dessuten et sammenligningsgrunnlag for sine erfaringer og dermed økt innsikt – altså en slags hermeneutisk og eksistensiell begrunnelse. For samfunnet kan mangfoldet forhindre (eller utsette) at hele systemet beveger seg mot homogenitet, virus og i siste instans død.

Det er på systemnivå – i hele kunstsystemet – at mangfoldigheten hører hjemme. I det enkelte kunstverk og i den enkelte kulturytring må det være rom for enfoldighet – noe som er en selvfølge i vestlige kulturer, og som også må gjelde for såkalt etnisk monokulturelle verk. Det må derfor skilles mellom en *dogmatisk* og en *pragmatisk* mangfoldighet. Den dogmatisk mangfoldigheten behandler enfoldet i enhver ytring som sin motsetning og som en

fiende som må elimineres fra systemet. Da oppstår det bare nye påbud og forbud. Et av dem er nettopp påbudet om å uttrykke seg hybrid.

Den pragmatiske mangfoldigheten på sin side avviser ikke enfoldigheten, men betrakter den som både en forutsetning for og et supplement til mangfoldet. Slik blir det plass i hele kunstsystemet til både gettokulturen og de monokulturelle kunstgenrene og til de overkommuniserte hybride genrene.

Det er verdien av en pragmatisk kulturell mangfoldighet som bør forsvares, stimuleres og bekreftes i kulturpolitikken.

Møtesteder og interkulturell byttehandel

I Oslo ble forestillingen *Passage* spilt på Nordic Black Theatre som en hvilken som helst annen teaterforestilling. På turné med teaterbåten Innvik var Talipot-kvelden ikke over når forestillingen var slutt. Da begynte medlemmene fra teatret å utveksle sang og musikk med norske musikere. Før forestillingen kunne man også innta et måltid kreolsk mat i restauranten på båten. *Transkulturell Innvik* hadde Nordic Black Theatre døpt turneen:

> Restaurant Réunion. Et helt spesielt kulturelt møte skjedde i byssa på Innvik. Før "Passage" kunne publikum innta et annerledes måltid i restauranten om bord. For fra Reunion og foreningen "Saveurs et senteurs de la Réunion" ble mesterchef Michel Giacomino hentet inn for å trylle fram en ekte kreolsk meny med bl.a. Ylang ylang, Combava og Curcuma!
> Jamming. Etter forestillingene ble det på de fleste steder arrangert uformell jamming. Særlig Sogndal og Sykkylven hadde forberedt dette godt i samarbeid med lokale musikere. F.eks. I Sykkylven hvor Blue Horn Jazzband gjennomførte en gnistrende jazzkveld sammen med «våre».
> Work Shop. Med på turneen ble også den Oslo-baserte skuespilleren, musikeren og danseren Raymond Sereba. Han arrangerte workshop i afrikansk musikk og dans i samarbeid med musikere i Florø, Sandane og Haugland (Prosjektrapport v/daglig leder Jarl Solberg 2000: 3).

I teatervitenskapen har begrepet interkulturalisme blitt brukt om alle former for kontakt mellom vestlige teaterkunstnere og ikke-

europeiske teaterformer. Forestillingen om *bytte* av kulturelle artefakter, teknikker, estetikker og handlinger er en variant av interkulturalismetenkningen som er relevant i denne sammenhengen. Den kulturelle byttehandelen ligner på *dialogen*; gjensidigheten mellom Jeg og Du står i fokus. Begge parter taler og lytter i motsetning til i monologen. Begge kulturer får noe igjen for byttetransaksjonen.
Regissøren Eugenio Barba har arbeidet mye med kulturell byttehandel i teatersammenheng. Slik beskriver Barba dette fenomenet:

> Vi byggede vort forhold op ud fra ideen om «byttehandel». Forestil deg to stammer som er meget forskellige, på hver sin side av en flod. Hver stamme kan leve hver for sig selv, kan snakke om den anden stamme, måske bagtale eller lovprise den. Men hver eneste gang de ror over til den anden bred, er det for å udveksle noget. Man ror ikke over for at se, hvordan de andre lever, men for at give noget og få noget tilbage; en håndfuld salt for et stykke stof, en bue for en håndfuld perler. Vore byttevarer er af kulturell art. /.../ Dette var vor byttehandel: Vi gav ikke avkald på vort, de gav ikke avkald på deres. Vi definerede hinanden indbyrdes gennem vor kulturelle baggrund (Barba 1989: 104-105).

Problemet med mye av interkulturalismeforskningen er at den har vært blind for de maktforhold som finnes mellom Vesten og Resten når byttet foregår mellom vestlige kunstnere og den såkalte 3. verden. Vestlige teaterregissører har de siste 15 årene blitt utsatt for sterk kritikk for å bedrive kulturell plyndring, etnosentrisme og kulturimperialisme i Asia og Afrika (Barucha 1993): "De gjør det kun for å fornye sin egen vestlige teatertradisjon og utnytter de andre kulturene deretter," lød kritikken. Dette er en svært viktig påpekning av maktforhold som må innreflekteres i enhver kulturell byttehandel. Man kan ikke ta gjensidigheten for gitt – selv om interbegrepet peker i retning av likeverdige kulturer som bytter seg *imellom*. Men man kan ha gjensidighet som en *mulighet* i bestemte sammenhenger og i bestemte relasjoner.

Selv om det på et overordnet nivå eksisterer et slikt historisk makthierarki, forhindrer det ikke nødvendigvis en type gjensidighet på

teknikk-, aktør- og profesjonsnivå. Bytte av kulturer på bortebane – Barbas reiser – kan fungere gjensidig i en gitt kontekst og samtidig være et svar på Barbas etnosentriske teaterproblemer på hjemmebane (i Vesten). Eller satt på spissen: Gjensidig utbytte er mulig selv om egeninteressen styrer motivasjonen.

På dette spørsmålet fra journalisten Stig Krabbe Barfoed for Danmarks Radio i 1974: «I hvor høj grad er det her (byttehandel i den italienske landsbyen Carpignano, ABG) et altruistisk foretagende, noget I gør for folk her, og i hvor høj grad er det noget, I gør for jer selv?» svarer Barba:

> Lad os til eksempel sige, at en kirurg opererer, fordi han kan lide at tjene penger, håber på at blive berømt, eller for at komme væk fra sin kedelige kone. Men hvis resultatet er, at han redder menneskeliv, hvilken betydning kan hans personlige motiver så have? På en måde er Odin Teatrets motiver til at arbejde i Carpignano egoistiske: Vi er her fordi opgaven stimulerer os, fordi den gir os muligheder for at placere os i en arbejdssituation som er ny og spændende, og fordi den økonomisk giver Odin Teatret mulighed for at overleve. Du kan definere vore motivationer egoistiske, men det er konsekvenserne, altså resultaterne, du skal legge mærke til (Barba 1989: 103–104).

Selv der motivene er etnosentriske og egosentriske, kan effekten av byttehandelen være gjensidig og konstruktiv. Selv når maktforholdet er åpenbart, kan dialogen oppstå. Der møtesteder finnes, er en gjensidig interkulturell byttehandel alltid en *mulighet*.

> Det er enno eit par timar til teaterframsyninga på Innvik tek til, men allereie har mange folk samla seg i restaurant Reunion om bord i båten. Gjestene byrjar å kjenne lukta av spesielle krydderblandingar bre seg i lokalet, medan den kreolske kokken, Michel Giacomino, styrer grytene frå kjøkkenet. Fleire dagar før kulturbåten Innvik la til kai i Sogndal var alle 40 plassane om bord på restauranten oppbestilte.
> (Sogn avis 25. mai 2000)

> Dei som ikkje hadde fått nok når framsyninga var over, la turen opp i restauranten på Innvik der Henning Lem og Inge Ronny Kvåle skulle ha ein Jam Session med musikarane frå teateret. /.../ Denne typen musikk er

jo røtene til både blues, jazz og pop, så vi har mykje å lære her både når det gjeld rytmikk, engasjement og innleving, seier Henning, før han og resten av musikarane lagde livlig stemning på fjorden ut i dei seine nattetimar (Sogn avis 25. mai 2000).

Blue Horn Jazzband spelte på båten etter teaterframsyninga, men dei fekk ikkje underhalde lenge åleine. Dei varmblodige artistane på båten slengde seg raskt med på song og rytmeinstrument, og det heile utarta seg til ein svært underhaldande jamsession.

Tilskodarane fekk oppleve ein solid porsjon ekte musikkglede, og hjå medlemmene i Blue Horn Jazzband var det ikkje fritt for at det draup eit par sveittedråpar frå pannene. For dei som var til stades vart nok verda litt større og rikare etter at båten hadde reist vidare. /.../ Og medan Talipot har reist heilt frå det Indiske hav, var det bare for Sykkylvingane å tusle over landgangen til Innvik ned på Aurekaia (Sykkulvsbladet 7. juni 2000).

Transkulturell Innvik var et slikt møtested. Når byttehandelen virkelig finner sted, oppleves den som en gaveutveksling – raus, velsmakende og estetisk utfordrende.

6
KULTURPOLITISK MOSAIKK

En kulturpolitisk mosaikk betyr at mange ulike og heterogene strategier og virkemidler skaper et nytt bilde av "kunst og det flerkulturelle samfunn" i Norge. Dette kapitlet er først og fremst tenkt som et tankebidrag til å danne seg et slikt nytt bilde. Først en kort presentasjon av noen åpenbare valgalternativer:
Sett i et mer overordnet historisk perspektiv er kulturpolitikken knyttet til det postkoloniale Norge. Norge befinner seg i dag i en utpreget postkolonial tilstand, en nasjonalstat mellom nasjonsbygging, urbefolkning og innvandrere. Norge er også i en dobbelt postkolonial situasjon: På den ene side har landet en historie med separasjonsnasjonalisme i forhold til Danmark og på den annen side en fortid som imperialist i forhold til samene.

Overfor innvandrerne står norsk kulturpolitikk overfor det politiske valget mellom solidaritet med minoritetene – vi minnes vår egen minoritetsstatus – eller nasjonale soloutspill som bygger på den historisk-nasjonale begrunnelsen for å bedrive kultur.

Siden Lillehammer-OL i 1994 har den nasjonale begrunnelsen fått en ny allianse i globaliseringen. Forsvaret for norsk kultur i dag er nasjonalstatens svar på globaliseringen, og det har historisk lite til felles med nasjonsbyggingen på 1800-tallet. Globaliseringens nasjonsforsvar er en form for merkevarenasjonalisme der et av hovedmålene er å selge Norge – eksport utad og turisme innad. Likevel kan dagens nasjonalismeretorikk bli forbausende lik den nasjonalromantiske som har fulgt oss i to århundrer: følelsen av å måtte forsvare seg mot en ytre fiende. Globaliseringen er med på å skape ytterligere en norsk nasjonal begrunnelse for vårt kulturliv, en begrunnelse som virker innsnevrende i forhold til den nye multikulturelle situasjonen vi står oppe i. Dette skjer selvsagt ikke kun i Norge, men den flerkulturelle utfordringen blir ikke mindre av den grunn.

Med en intensivert globalisering og et hundreårsjubileum i 2005 kan kulturpolitikken og norsk kulturliv fort komme til å bli overfokusert på nasjonale norske prosjekter. Det vil ikke gjøre det lettere for minoritetene her i landet, hvis ikke landet selv velger å redefinere sin nasjonale (ikke *norske*) identitet.

Læring – ting tar tid

Den vestlige moderne kunstinstitusjonen har brukt ca. 200 år på å utvikle seg til det den er i dag. Den kan ikke forandres på tre år – selv om man hadde ubegrensede midler.

Helt fra begynnelsen var denne institusjonen basert på en bestemt eksklusjonslogikk: De primitive og deres artefakter hørte ikke hjemme her. Disse artefaktene var rituelle bruksgjenstander bestemt av sin nyttefunksjon; de ble plassert i sosialantropologien. Prinsippet om kunst –for kunstens skyld og de rent formale kvalitetskriteriene har fungert som Schengenavtalen i forhold til kultur fra Resten av verden. The West and the Rest har vært den autonome kunstinstitusjonens fundament.

Når modernismen rundt forrige århundreskiftet begynte å inter-

essere seg for afrikanske masker og orientalske stiler, var det kun for å fornye den vestlige kunsttradisjonen. Det fortsetter kunstnerne fremdeles med. Det siste bidraget på fornyelsesfronten er hybriden – den har ennå en viss nyhetsverdi. Den vestlige kunstinstitusjonen er uhelbredelig eurosentrisk i sin oppførsel, født som den er på europeisk jord. Ethvert kulturpolitisk integreringsprogram må forholde seg til dette historiske faktum – hvert minutt.

Skal man forstå den institusjonelle rasismen i kunstfeltet, må man forstå disse tunge historiske føringene som ligger i den moderne europeiske kunstinstitusjonen. De har blant annet ført til

- en vestlig forståelse av kvalitet, spesielt knyttet til autonomiestetikken, som ekskluderer alle andre kvalitetskriterier enn de rent estetiske
- en vestlig forståelse av profesjonalitet som knyttes til bestemte autoriserte utdanningsinstitusjoner
- en vestlig genreforståelse (med bestemte genrekrav) som ekskluderer det som ikke kan innordnes i denne

Rasismen i dette feltet er ikke slem eller villet, den er grunnleggende institusjonell: Selv om hver enkelt aktør ikke er intensjonelt rasistisk, fører regler, normer og handlinger i feltet til rasistiske konsekvenser. Og den institusjonelle rasismen er som trollet i trolldeigen helt umulig å skille fra trolldeigens fremste egenskap: forvandlingen. Den institusjonelle rasismen ligger nedfelt i enhver smaksdom, i ethvert kvalitetskriterium og i enhver byråkratisk formulering. Den er brillene vi ser kunsten med, og objektivet som justerer vår kritikk.

På bakgrunn av denne lange historien som ligger til grunn for kunstinstitusjonens logikk, kan man forstå at et kulturpolitisk program på 3–4 år ikke kan løse integrasjonsproblemet. At selve integrasjonen som *middel* også står i veien for målet – innlemmelsen i det hellige eksklusive kretsløpet – gjør ikke saken lettere. Lar den seg i det hele tatt løse?

Den moderne kunstinstitusjonen ble videre koblet til fremveksten av nasjonalstaten, slik at kunstens rolle ble å bygge opp den nødvendige kulturen slik at staten og folket kunne smelte sammen. Dikting på morsmålet og tale på nasjonalspråket på teaterscenen var viktige virkemidler i det nasjonale prosjektet. Teatret i Norge har i særdeleshet vært knyttet til nasjonsbyggingen og til forsvaret for det norske, eventuelt nynorske, språket, noe som har fordrevet både dialekter og aksenter fra scenen. Den nasjonale begrunnelsen for å bedrive kunst og kultur – og kulturpolitikk – har blant annet ført til:

- økonomisk privilegering av nasjonale institusjoner
- privilegering av norske kunstskoler i ansettelsessaker
- sterk nasjonal(istisk) kulturpolitisk retorikk i offentlige dokumenter

Den dominerende nasjonale linjen i norsk kulturhistorie kommer til uttrykk på de mest subtile måter i kulturpolitikken fremdeles – også i diskursen om og driften av Mosaikkprogrammet. Blant annet kommer den til uttrykk ved det faktum at etniske nordmenn og urbefolkningssamer ikke trenger å samarbeide med andre kulturer eller å produsere såkalt fler- og tverrkulturelle uttrykk. De kan i prinsippet være så mononasjonale og så monoetniske de bare vil.

Målet om å fremme og integrere fler- og tverrkulturelle uttrykk får en slagside for minoritetenes vedkommende, nemlig det implisitte kravet om å lage flerkulturell kunst og påbudet om å integrere seg i norske kunstinstitusjoner. Målsettingen om å fremme fler- og tverrkulturell kunst gjelder bare de fler- og tverrkulturelle menneskene. Minoritetskunstnerne bør også helst samarbeide med norske kunstnere og norske institusjoner – det styrker deres søknad – mens etnisk norske kunstnere kan holde på som før, som om ingenting har skjedd i det flerkulturelle Norge.

I retorikk-kapitlet så vi at begrepet om "det monokulturelle" forsvant ut av Mosaikkdiskursen. Det synes ikke lenger å være noen

viktig målsetting i Mosaikk som går inn for å styrke monokulturen som sådan – verken innad i minoritetsgruppen eller utad overfor nordmenn. Som vi tidligere har sett på fordelingen mellom mono- og flerkulturelle prosjekter, taper de monokulturelle terreng i løpet av den treårsperioden som evalueres her. Det er slik sett en klar overensstemmelse mellom endringer i retorikken og den faktiske tildelingspolitikken når det gjelder monokulturelle prosjekter.

Det kan virke som om kulturpolitikerne har glemt at norsk gullalder rent kulturelt fant sted samtidig som vi basket med å være mest mulig norske eller nynorske eller gammelnorske i forhold til kolonimakten Danmark. Man skal kanskje lete lenge etter en så konsekvent monokultur som den norske? Har kulturpolitikerne også glemt at den nasjon eller gruppe som føler seg marginalisert og undertrykt, ofte har behov for selvhevdelse og for å bevare sin egen kulturs karakteristika? Monokulturelle kunstuttrykk og gettoiseringstendenser kan være nødvendige overlevelsesstrategier for en minoritetsgruppe, og de trenger ikke være negative. En selvsikker og stolt minoritetskultur kan være lettere å interagere med enn en undertrykt og usikker – også estetisk.

Teoretikeren Gayatry Spivak (1988, 1996) innførte begrepet strategisk essensialisme for å legitimere at noen kulturer i noen bestemte kontekster har behov for kun å være én og for å revitalisere sine røtter og tradisjoner – nettopp fordi de har vært eller er undertrykt av sterkere majoritetskulturer. En kulturpolitikk som konsekvent motarbeider slike strategier hos sine minoritetsgrupper, kan fort forveksles med assimileringspolitikk.

Det er en innebygd urettferdighet i norsk kulturpolitisk praksis på flerkulturfeltet – også i Mosaikkprogrammet: Etniske nordmenn kan være mononasjonale hvis de vil, og de får penger til kunstprosjekter uten å samarbeide med en eneste annen kultur og uten å være det minste hybrid i uttrykksformen. Samene likeså – deres urbefokningsstatus er uomtvistelig – selv om de får midler over Mosaikkprogrammet. Den samiske kulturen har i sterk grad

vært preget av en type *ethnic revival* der revitaliseringen av den samiske monokulturen står sterkt – bevare og styrke språk og tradisjoner.[62] Også Sydsamisk Teater under Mosaikkprogrammet har en slik målsetting. Minoritetskunstnerne fra ikke-europeiske land derimot må alltid være flerkulturelle, aldri være monokulturelle eller arbeide i getto, de må uttrykke seg hybrid og helst samarbeide med norske kunstnere og institusjoner. Lar dette "paradokset" seg i det hele tatt løse?

Til slutt må det stilles et enda mer grunnleggende spørsmål: Er den gamle europeiske kunstinstitusjonen i det hele tatt noe å strebe etter å komme inn i? Mange unge vestlige kunstnere gjør alt de kan for å unngå den. De forlater de gamle institusjonene til fordel for nye arenaer – nettet, kafeen, bedriften. Er det ikke ironisk at minoritetskunstnerne banker på når disse husene er i ferd med å miste sin verdi hos deler av den kommende vestlige kunstnergenerasjonen? Er det rett og slett derfor de begynner å slippe inn nå – kunstinstitusjonen er ikke lenger et hellig sted, dens ære står for fall, og de gamle husene trenger fornyelse?[63] Det hybride gjør nytten for en stund. Er det kanskje allerede for sent: Integreres minoritetskunstnerne i en døende institusjon? Var det bare en tilfeldighet at når IKM fikk permanente lokaler, var det i gamle Grønland fengsel? De opprinnelige cellene ble utstillingsrom til minoritetskunstnernes verk. Er fengselet kanskje en god metafor for kunstinstitusjonens omkostninger?

Lar denne institusjonsproblematikken seg i det hele tatt løse? Her kommer noen konkrete tanker om veier og avveier for en kulturpolitisk mosaikk:

Tilråding – ting koster penger

Veier vi unngår

- Å tro at historien går sin egen gang; minoritetskunstnere integreres når de har blitt gode nok kunstnere til å konkurrere med Oss hvite ekte genier.
- Å tro at den institusjonelle rasismen er et teknisk problem som

forsvinner ved noen års integreringsprogram
- Å fornekte at rene integreringstiltak fremdeles er nødvendig – kvotering inkludert
- Å påby noen å skape hybrid kunst for å bli verdsatt i kunstinstitusjonen
- Å påby noen å samarbeide med norske kunstnere eller norske institusjoner for å få midler

Alternative veier

- Å betrakte integrasjonsvirkemidler som et temporært fenomen – nødvendige i en bestemt tid: Norge i 2001[64]
- Å utvikle det pragmatisk kulturelle mangfoldet i støtteordningenes kvalitetskriterier, kriterier som er udogmatiske i forhold til om det estetiske uttykket er eksplisitt hybrid eller monokulturelt eller essensialistisk eller ingen av delene
- Å la minoritetskunstnerne selv få velge om de vil lage hybride eller monokulturelle uttykk – eller ingen av delene
- Å utfordre autonomilogikken ved hjelp av kunsten selv; svært mye kunst i dag har ingen autonomipretensjoner – tvert imot tilstrebes nye kontekster og brukssammenhenger hele tiden. Integrasjon kan være en av dem, sosial som estetisk, og kunstinstitusjonen er ikke det eneste rommet for estetisk utfoldelse
- Å utfordre tanken om at hvis noe er til nytte – har en middelfunksjon – så kan det ikke ha andre verdifulle estetiske verdier samtidig. Det er nødvendig med et filosofisk oppgjør med kunstinstitusjonens (og de intellektuelles) angst for formålsrasjonaliteten, en angst som har gjennomsyret tenkningen om kunst for lenge

Omveier vi trenger

- Å segregere de ekskluderte som minoritetsgruppe for å oppnå rettferdighet på sikt
- Å kvotere de marginaliserte inn på majoritetens arenaer

På grunn av kunstinstitusjonens seiglivede eksklusjonslogikk og en sterkt nasjonalt forankret kulturpolitikk trengs det fremdeles lange og systematiske integreringsprosjekter. Det er ingen grunn

til å tro at de blir gratis: Det koster å forandre flere hundre års mentalitet og praksis – både penger og politisk vilje. Følgende handlingsstrategier anbefales i forlengelsen av Mosaikkprogrammet:

Sats på eksisterende tiltak

Finnes det allerede aktiviteter på feltet som fungerer, prioriter dem fremfor å iverksette nye kulturpolitiske tiltak. Det er viktig å redde initiativer som har vist at de har livets rett – noen har allerede gjort en jobb – og som har blitt forankret i relevante organisasjoner og nettverk.

Sats nedenfra

Tiltak som kommer fra de marginaliserte selv, har en helt annen styrke og forankring enn ovenfrastyrte statlige initiativer: Forfølg egeninteressen, engasjementet og nettverkene der de finnes – de kan også finnes blant etnisk hvite nordmenn.

Sats langsiktig

Langsiktige prosjekter utvikler nettverk som over tid forgrener seg i andre strategiske nettverk, og slik integreres langsomt prosjektet i den norske kunstoffentligheten. Langsiktige prosjekter får videre anledning til "å sette seg" i norsk kulturpolitisk og medial bevissthet.

Sats på synlige engangstiltak

Hvis det skal satses på engangstiltak, bør det satses på dem som synliggjør eksklusjonsmekanismene og/eller dem som styrker de marginalisertes posisjon.

I mediesamfunnet må man synes for å være, derfor er synliggjøring en avgjørende legitimeringsstrategi. Usynliggjøring i kritikken og mediene har vært en av den institusjonelle rasismens viktigste eksklusjonsmekanismer. Å bli synlig gir selvtillit og forandrer kartet.

Sats på kvotering

Minoritetskunstnere må kvoteres inn i kulturpolitiske beslutnings-

organer – slik Norsk kulturråd har gjort i sine utvalg fra 2001. Så lenge minoritetskunstnere blir forbigått, må de kvoteres. Videre må man ta den fulle konsekvensen av marginaliseringen og kvoteringshandlingen: De allerede innkvoterte minoritetskunstnerne i støtteordningsapparatet må kunne fortsette å kvotere andre minoritetskunstnere og -uttrykk. Hvis ikke risikerer de marginaliserte å bli gisler i en like ekskluderende kulturpolitisk praksis. De er kulturpolitisk representert, men de kan ikke representere andre marginaliserte. Ved ubehag ved kvotering: Husk at integreringsfasen er temporær – den går over.

Sats på politisk press

De etablerte kunstinstitusjonene må arbeide flerkulturelt innenfor de ordinære budsjettene. De bør utsettes for et visst politisk press for å gjennomføre det, noe både politikere og pressen bør pålegge dem.

Sats på selvrefleksjon

Selvrefleksjon styrker ethvert prosjekt: Hva jobber vi for – henimot? Hvilke verdier er det vi ønsker å realisere? Er det kunstinstitusjonen vi skal redde, eller er det minoritetsgruppene vi skal hjelpe? Er kunstinstitusjonen stedet for denne aktiviteten? Finnes det noen felles interesser hos integrereren og den integrerte? I så fall hvilke? Går vi samme vei eller hver vår omvei? Ved kontinuerlig selvrefleksjon over verdigrunnlaget for prosjektet kan skinnuenighet om virkemidler unngås.

Sats på nettverk

Tilrettelegg for nettverksorganisering fremfor å bygge institusjoner. Nettverket er globaliseringens og informasjonsteknologiens organiseringsform, og tilkobling til nettverk er samtidig en integreringsform. Også i filosofien har nettverket blitt en foretrukket figur fordi det muliggjør oppgjør med en hierarkisk og kronologisk tenkning.[65] Nettverket forhindrer ikke andre organiseringsformer i å eksistere, men det knytter dem sammen i en nettverksformasjon som gir andre uttellinger enn det aktørene kan oppnå hver for seg.

Rent økonomisk er nettverket kostnadseffektivt, fordi store deler av informasjons- og kompetanseflyten er gratis, samtidig som de reelle utgiftene ved bestemte materielle transaksjoner (type innkjøp av kunstnere eller teknisk utstyr) kan minimaliseres på grunn av utstrakt kjennskap til de andre aktørene i nettverket.[66] En form for gjensidig utbytte av nettverket er avgjørende for motivasjonen til å delta. Slik sett er nettverkets virkemåte en form for *kulturell byttehandel* – der ikke de kritiske ressursene nødvendigvis er av økonomisk art.

Utopi – ting går over

Etterpå – når integrasjonstiltakenes tid er forbi og kunstinstitusjonen har blitt mykere i alle kantene – er det kun interessant om kunstverket eller den kulturelle byttehandelen er verdifull i estetisk, politisk, moralsk osv. forstand.

Ord som integrering og kvotering har blitt overflødige i det kulturpolitiske begrepsapparatet. De minner om en tid da den institusjonelle rasismen ennå rådet. Ikke uten skam ser vi tilbake på forskjellsbehandlingens tidsalder.

Hudfarge er ikke lenger gjenstand for oppmerksomhet så sant kunstverket ikke selv peker på den. Fargen er ikke lenger det første man *ser* – eller *hører* når navnene nevnes.

Ting går over. Uten visjoner ser man ingenting. Det er mulig å skimte en annen verden der fremme et sted: rettferdighetens, respektens og ettertankens.

FOTNOTER

1 Etymologien er hentet fra *Latinsk ordbok* (1965) og *Norsk riksmåls ordbok* (1937).

2 Denne distinksjonen etableres i Grans Kulturråds-rapport *uLike barn leker best?*, 1999.

3 Distinksjonen mellom intern og ekstern effektivitet er hentet fra J. Pfeffer og G.R. Salancik *The External Control of Organizations. A Resource Dependence Perspective*, 1978.

4 Sentrale verk i denne diskursen er Barth 1969, Hauge og Horstbøll 1988, Hedehoft 1990, Hemer 1994, Said 1979, Spivak 1988 og 1996.

5 Sentrale verk her er Ashcroft, Griffith og Tiffin 1995, Bhabha 1983, 1994, Barba 1989, Hutcheon 1991, JanMohamed 1987, Parry 1995, Pavis 1992, 1996, Schechner 1985, 1988, Slemon og Tiffin 1991, Young 1995.

6 Alle aktiviteter som primært har barn og ungdom som målgruppe, er lagt til denne kategorien.

7 Norsk kulturråd ville selv kategorisert prosjektene annerledes, særlig gjelder det for gruppen kunstprosjekter, som etter saksbehandlers mening er mye større enn i min tabell. Forskjellen skyldes både at evaluator har anlangt en strengere definisjon av kunstprosjekter rent kunstinstitusjonelt, og at flere prosjekter som her er kategorisert som "festivaler og kulturuker" og "kulturpolitiske prosjekter", klassifiseres som kunstprosjekter av saksbehandler.

8 "Sabrang"– *en trilogi oversatt fra urdu til norsk*, Galleri G.U.N – *Utstillingen «Mohamed Cheref savnet"*, Hege Gabrielsen – *Teaterforestillingen «Journeys»*, Unni Nielsen/Bertrand Besigye/Hilary Enyiekere: *korttidsengasjement av dramatikere*, Fabiola Bonilla Charry – *Kvinner krysser spor.*

9 Henie-Onstad Kunstsenter, Norsk Forfattersentrum – litteraturformidling, Pantagruel Forlag AS.

10 Norsk kulturråd – Attacca-00 musikk, Henie-Onstad Kunstsenter – to utstillinger, Nationaltheateret, Nordic Black Theatre – gjestespill, Queendom Productions – teaterforestilling, Sydsamisk teater – danseforestilling, Marianne Roland – oversettelse dramatikk.

11 Arendal Internasjonale Kultursenter – *Fra eventyr til cyberspace*, Bergen Tegneseriefestival Raptus, Internasjonalt Kultursenter og Museum – *Glokal kunst i Norge – flerkulturell kunstmønstring 1999*, Oslo kommune/Bydel Sagene-Torshov – *Prosjektet Ut på eventyr*, Thorshovteatret – *Flerkulturelle barne- og ungdomsforestillinger*, Sandnes kommune/Kulturetaten – *Kunstverksted på Aspervika fritidssenter*, Raga Musikk Sambandet – *5-årig prøveprosjekt med undervisning og musikkverksted*, Tamil Development Network of Norway – *Utvikling av et undervisningsopplegg for tamilsk dans*, Trøndelag Folkemuseum – *Forprosjektmidler til «Kulturverkstedet – stedet der inntrykk blir uttrykk».*

[12] Arendal Internasjonale Kultursenter, CAK– *Afrikanske barnebokdager*, Nærmiljøsentralen bydel 5 og 6, Raga Musikksamband, Torshovteatret, Trøndelag Folkemuseum *Mitt fokus* og *En eventyrlig verden.*

[13] Afrikan Youth in Norway – *Musikkprosjektet 2000,* Agenda X – skriveverksted, Agenda X – utstilling, Nordic Black Theatre – barneteater, Arendal Internasjonale Kultursenter, Festspillene i Bergen, Sandnes kommune – *kulturverksted.*

[14] Flora kommunale musikkskule – *Tverrkulturell kulturskoleutvikling mot år 2000.*

[15] Flora kommunale musikkskule, Norges musikkhøgskole.

[16] Flora musikkskole, Norges Musikkhøyskole.

[17] Buskerud fylkeskommune – *Samordnet Mosaikk-prosjekt i Buskerud,* Center for Afrikansk Kulturformidling – *Tilskudd,* Norsk kulturråd – *Mosaikk: Disponering av midler satt av til konferanser, informasjon o.a. tiltak,* Norsk Musikkråd – *Toårig prøveprosjekt vedr flerkulturelle musikkaktiviteter,* Samspill-prosjektet – *etablering og faste utgifter 1998.*

[18] African Musicians Union in Norway, Artists in Motion, Buskerud fylkeskommune, Center for Afrikansk Kulturformidling, Cosmopolite Scene, Norsk kulturråd – forprosjekt Mela, Norsk Musikkråd, Samspill.

[19] Artists in Motion, Buskerud fylkeskommune, Cosmopolite Scene, Norsk kulturråd – Mela + scenekunst, Samspill, Sydsamisk teater – prosjektleder, Trondheim kommune – kulturløft Saupstad.

[20] Ord fra Mesopotamia – *irakisk kulturfestival,* OsloGryta – *Forprosjekt for en flerkulturell festival i Oslo år 1999,* Tromsø Flerkulturelle Folkefestival '98, Telemarkfestivalen – *Prosjektet Sigøynarkulturen i dans, bilete, ord og tonar, .. i det norske kulturbilet,* Stiftelsen Du store verden! – *flerkulturell stormønstring i 1998.*

[21] Festspillene i Bergen, Film fra Sør, Indisk filmfestival, Norsk Sigøynerforening – sigøynerfestival, Sigrid Undset-dagene – litteraturfestival, Stavanger kommune – litteraturfestival, Viet-Nor Infosenter – vietnamesisk kulturuke.

[22] Asian Arts Council International – poesifestival, Norsk Sigøynerforening – *Sigøynerfestivalen 2000,* The Gambia Association – gambisk kulturuke, Samisk Kulturforum – Samisk Vinterfestival 2000, Stavanger kommune – litteraturfetival, VietNor Infosenter – *Landsomfattende vietnamesisk kulturarrangement.*

[23] Filosofisk Prosjektsenter – *Kunstteoretiske konferanser under samtidskunstfestivalen Momentum 98*, Chopal – *Fellesskap for Krysskulturelle forbindelser* – *Flerkulturelt teaterprosjekt i Oslo og Drammen*, Studio Regin Service as og Nordic Black Theatre – *Prosjektet "Åpent kamera"*, Indisk Dans og Kultur Senter – *Workshop for kathakdansk og folkedans*, Den Iranske Forfatterforening i eksil – Norsk avdeling – *Konferanse om ytringsfrihet i Oslo.*

[24] Bø juniorspelemannslag – work shop, Norsk kulturråd – seminar, Norsk Folkemusikklag – seminar.

[25] Du store verden! – to prosjekter, Indisk Dans og Kultursenter – *Workshop* Norsk kulturråd, Oslo Fine Arts Academy – *Workshop,* Samspill – Verdensmusikk-laboratorium.

[26] Anta Diop Prosjektet – *Fotoutstilling: positive bilder av afrikanere i Norge*, Bergen kommune/ Kulturavdelingen – *Godt Nyttår i år 2000*, Flerkulturelt Aktivitetssenter – *Mushaira 1998*, Walid al-Kubaisi – *Kulturdialog mellom Norge og den arabiske verden*, Nora Kiil, Mirna Velasquez – *Regionalt Senter for Internasjonal Kulturformidling*, Ryfylkemuseet – *Forprosjekt for vidareutvikling av utstillingsideen «Den lange vegen», om flyktningar frå Bosnia.* Tellus Radio – *Litteratur og kunst blant innvandrere og Etnisk og Hiphop Musikkverksted.*

[27] Bergen kommune, Fabellatores – fortellerprosjekt om innvandrernes historier, Flerkulturelt Aktivitetssenter, Walid al-Kubaisi, Ryfylkemuseet, Vennskap Nord/Sør.

[28] Anta Diop prosjektet – *afrikanere i Norge,* Bergen kommune, Center for afrikansk kulturformidling, Festspillene i Nord-Norge – *Palestinsk/nordnorsk møte,* Walid al- Kubaisi – *Assununu Kulturdialog år 2001,* Kunstutveksling Eritrea–Norge, Flerkulturelt Aktivitetssenter – *Mushaira 2000.*

[29] Purr Productions – *Panga Pamodzis kulturpris til innvandrerkunstnere – utdeling i Oslo Konserthus.*

[30] Mira Ressurssenter, Norsk kulturråd – Mosaikk-video.

[31] Sabrang, Galleri G.U.N, Fabiola Bonilla Charry, Hege Gabrielsen, Unni Nielsen/Bertrand Besigye/Hilary Enyiekere.

[32] Henie-Onstad Kunstsenter, Norsk Forfattersentrum, Pantagruel Forlag AS.

[33] Attacca-00 – ny musikk, Henie-Onstad Kunstsenter – to utstillinger, Nationaltheateret, Nordic Black Theatre – gjestespill, Queendom Productions – teaterforestilling, Sydsamisk teater – danseforestilling, Marianne Roland – oversettelse dramatikk.

[34] Center for Afrikansk Kulturformidling, Norsk kulturråd, Norsk Musikkråd, Samspill-prosjektet, Purr Productions.

[35] African Musicians Union in Norway, Artists in Motion, Center for Afrikansk Kulturformidling, Cosmopolite Scene, Norsk kulturråd – forprosjekt Mela, Mira Ressurssenter, Norsk kulturråd – Mosaikk-video, Norsk Musikkråd, Samspill.

[36] Artists in Motion, Cosmopolite Scene, Norsk kulturråd – Mela + scenekunst, Samspill, Sydsamisk teater – prosjektleder, Trondheim kommune – kulturløft Saupstad.

[37] Anta Diop Prosjektet, Flerkulturelt Aktivitetssenter, Walid al-Kubaisi, Nora Kiil, Mirna Velasquez, Ryfylkemuseet. Tellus Radio, Ord fra Mesopotamia, OsloGryta, Tromsø Flerkulturelle Folkefestival '98, Telemarkfestivalen, Stiftelsen Du store verden!

[38] Fabellatores, Festspillene i Bergen, Film fra Sør, Indisk filmfestival, Norsk Sigøynerforening, Sigrid Undset-dagene, Stavanger kommune, VietNor Infosenter, Flerkulturelt Aktivitetssenter, Walid al-Kubaisi, Ryfylkemuseet, Vennskap Nord/Sør.

[39] Asian Arts Council International – poesifestival, Norsk Sigøynerforening – Sigøynerfestivalen, The Gambia Association – gambisk kulturuke, Samisk Kulturforum – Samisk Vinterfestival 2000, Stavanger kommune – litteraturfetival, VietNor Infosenter, Anta Diop prosjektet, Center for afrikansk kulturformidling, Festspillene i Nord-Norge – Palestinsk/nordnorsk møte, Walid al- Kubaisi – Assununu Kulturdialog år 2001, Kunstutveksling Eritrea–Norge, Flerkulturelt Aktivitetssenter.

[40] Bergen Tegneseriefestival Raptus, Flora kommunale musikkskule, Internasjonalt Kultursenter og museum, Oslo kommune/Bydel Sagene-Torshov, Raga Musikk Sambandet, Tamil Development Network of Norway, Filosofisk, Chopal, Studio Regin Service as og Nordic Black Theatre, Indisk Dans og Kultur Senter, Den Iranske Forfatterforening i eksil.

[41] Bø juniorspelemannslag, CAK – barnebokdager, Norsk kulturråd – seminar, Norsk Folkemusikklag – seminar, Nærmiljøsentralen bydel 5 og 6 – skriveverksted, Raga Musikksamband – musikkundervisning, Flora kommunale musikkskule, Norges musikkhøgskole,

[42] Afrikan Youth in Norway – Musikkprosjektet 2000, Agenda X – skriveverksted, Agenda X – utstilling, Nordic Black Theatre – barneteater, Festspillene i Bergen – "dagens barn – morgendagen kulturforvaltere", Flora musikkskole, Norges Musikkhøyskole, Du store verden! – to prosjekter, Indisk Dans og Kultursenter – Workshop, Norsk kulturråd – seminar, Oslo Fine Arts Academy – Workshop, Samspill – Verdensmusikk-laboratorium.

[43] Arendal Internasjonale Kultursenter, Bergen kommune/Kulturavdelingen, Buskerud fylkeskommune, Sandnes kommune/Kulturetaten, Thorshovteatret, Trøndelag Folkemuseum.

[44] Arendal Internasjonale Kultursenter, Bergen kommune, Buskerud fylkeskommune, Torshovteatret, Trøndelag Folkemuseum – to prosjekter.

[45] Arendal Internasjonale Kultursenter, Bergen kommune, Buskerud fylkeskommune, Sandnes kommune – kulturverksted.

[46] Tallmaterialet er basert på Norsk kulturråds (ved saksbehandler) egen klassifisering.

[47] Sentrale tekster om multikulturalismen er samlet i *Multiculturalism A critical Reader*, Goldberg (red.) 1994. Distinksjonen mellom en sentralistisk og en dekonstruktiv forståelse av multikulturalismen er min egen.

[48] Figur 1: Tid og penger korresponderer med kategoriseringen Tid og penger, kap. 2.3.

[49] Om utstillingen og denne problematikken se Guri Leiro mfl. *Synliggjøring, mangfold og kvalitet. Intensjon – virkelighet. En rapport fra utstillingsprosjektet Glokal kunst i Norge ved IKM*, UiO 1999.

[50] Klassifisert som kulturpolitisk prosjekt fordi Norsk kulturråd involverte seg i nyetableringen av klubben.

[51] Søknaden til Indisk dans- og kultursenter ved Shikha Chandra er fra 1997 og inngår derfor ikke i mitt materiale.

[52] Referansen til stand up og Dario Fo finnes i søknaden.

[53] Hvis én søker har flere prosjekter, går det ikke frem av denne oversikten – f.eks. at Henie-Onstad Kunstsenter har fått støtte til flere utstillinger i løpet av ett år.

[54] Nå er jo også aktivitetenes art svært forskjellige. En oversettelse av en bok er nødvendigvis en engangsforeteelse, men det er ikke mange slike engangstiltak.

[55] Se Powells artikkel "Jakten på gullet" i *Krit.sirkelen* 20/2001.

[56] Denne gjennomgangen bygger på min anmeldelse av forestillingen i Morgenbladet.

[57] Diskursen om mangfold og enfold har sin analogi i forskjellstenkningen og identitets-tenkningen i filosofien (for en filosofisk innføring i denne problematikken se for eksempel Descombes 1979/1988). Forskjellstenkningen produserer mangfold, identitetstenkningen enfold.

[58] For denne problematikken se Bhabha 1990, 1994, Castells 1996–98, Featherstone 1990, Friedman 1990, 1994, Hemer 1994, Löfgren 1994, Smith 1990, Spivak 1988, 1994.

[59] For viruspoenget se Baudrillard *Det singulæres politik*, 1992.

[60] Hvorvidt samfunnet vårt *er* eller *ikke er* som slike naturvitenskaplige systemer, er mindre interessant. Beskrivelsene av slike systemer overført på vårt samfunnssystem gjør uansett inntrykk, og de er til syvende og sist uttrykk for et samfunn eller et system der slike tanker *har blitt mulig* å tenke.

[61] Det er i et bestemt systemteoretisk perspektiv at mangfold fremstår som verdi. Mangfold er ikke nødvendigvis noen verdi i andre teoretiske tilnærminger.

[62] Begrepet er hentet fra sosiologen A.D. Smith 1981.

[64] Poenget er tatt fra Kristevas "Les temps des femmes" 1979, der hun forsvarer den feministiske strategien om å forskjellsbehandle for å bli likestilt. Den er nødvendig på et visst stadium i frigjørelesprosessen.

[65] Jeg tenker spesielt på Deleuzes og Guattaris rizomatikk, 1987.

[66] Greve 1995.

LITTERATUR

Araeen, Rasheed: «From primitivism to ethnic arts», *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*, red. Susan Hiller, London og New York 1991.

Arntzen, Knut Ove: «Hybride teaterformer: Post-mainstream i nordnorsk og arktisk teater», *Frie grupper og Black Box Teater*, red. Burusund, Inger og Anne-Britt Gran, Oslo 1996.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths og Helen Tiffin (red.): *The Empire Writes Back: theory and practice in post-colonial literatures*, London 1989.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths og Helen Tiffin (red.): *The Post-colonial Studies Reader,* London 1995.

Barba, Eugenio: *De flydende øer*, København 1989.
Barth, Fredrik (red.): *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organisation of Cultural Difference,* Oslo 1969.

Barthes, Roland: *L'Empire des signes*, Geneve 1970.

Bhabha, Homi K.: «The Other Question», *Screen* no 24, 1983.
Bhabha, Homi K.: *The location of culture,* London 1994.

Bharucha, Rustom: *Theatre and the World, Performance and the Politics of Culture*, London 1993.

Bloom, Harold: *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York 1994.

Bourdieu, Pierre: *Distinksjonen – En sosiologisk kritikk av dømmekraften*, Oslo 1995.

Brask, Per og Morgan William (red.): *Aboriginal Voices. Amerindian, Inuit, and Sami Theater,* Baltimore 1992.

Brydon, Diana: «The White Inuit Speaks: Contamination as Literary Strategy», *Past the Last Post, Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism,* red. Adam, Ian og Helen Tiffin, New York 1991 b.

Buber, Martin: *Jeg og du*, Oslo 1967.

Buresund, Inger og Anne-Britt Gran (red.): *Frie grupper og Black Box Teater* Oslo 1996.

Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1980.
Carusi, Annamaria: «Post, Post, and Post. Or, Where is South African Literature in All This?», *Past the Last Post, Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism,* red. Adam, Ian og Helen Tiffin, New York 1991.

Chakrabarty, Dipesh: «Postcoloniality and the Artifice of History», *The Post-colonial Studies Reader,* red. Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths og Helen Tiffin, London og New York 1995.

Christian, Barbara: «The Race for Theory», *Cultural Critique,* no. 6, 1987. *The nature and Context of Minority Discourse,* red. Jan-Mohamed, Abdul R. og David Lloyd, New York 1987.

Clifford, James: «Histories of the Tribal and Modern», *Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture*, red. Ferguson, Russel, William Olander, Marcia Tucker og Karen Fiss, New York 1990.

Dahl, Mary Karen: «Postcolonial British Theatre: Black Voices at the Centre», *Imperialism and Theatre: Essays on World Theatre, Drama and Performance,* red. J. Ellen Gainor, London og New York 1995.

Delanty, Gerard: *Inventing Europe: Idea, Identity, Reality*, Basingstoke 1995.

Deleuze, Gilles og Félix Guattari: *Kafka – Toward a Minor Literature*, London 1986.

Derrida, Jacques: *Writing and Difference*, London 1978.

Derrida, Jacques: «Racism's Last Word», «*Race*», *Writing, and Difference. red.* Henry Louis Gates Jr., Chicago 1986.
Descombes, Vincent: *Modern fransk filosofi 1933–1978*, Göteborg 1988.

During, Simon: «Postmodernism or Post-colonialism Today», *The Post-colonial Studies Reader,* red. Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths og Helen Tiffin, London og New York 1995.

Eagleton, Terry: «Nationalism: Irony and Commitment», *Nationalism, colonialism, and literature*, red. Eagleton, Terry, Fredric Jameson og Edward W. Said, Minneapolis 1990.

Fabian, Johannes: *Time and the Other. How anthropology makes its object*, New York 1983.

Fanon, Frantz: *Black Skin, White Masks*, London 1968.

Fanon, Frantz: *Jordens fordømte,* Oslo 1991.

Featherstone, Mike (red.): *Global Culture: Nationalism, Globalisation and Modernity*, London 1990.

Ferguson, Russel, William Olander, Marcia Tucker og Karen Fiss (red.): *Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture*, New York 1992.

Fischer-Lichte, Erika, Josephine Riley og Michael Gissenwehrer (red.): *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign, Forum Modernes Theater 2,* Tübingen 1990.

Friedman, Jonathan: «Civilizational Cycles and the History of Primitivism», *Social Analysis* no. 14, 1983.

Gainor, J. Ellen (red.): *Imperialism and Theatre: Essays on World Theatre, Drama and Performance*, London og New York 1995.

Gates, Henry Louis Jr. (red.): *«Race», Writing, and Difference*, Chicago 1986.

Gates, Henry, Louis, Jr.: «Authority, (White) Power and the (Black) Critic: Or, It's All Greek to Me», *Cultural Critique, The Nature and Context of Minority Discourse*, Nr. 7, 1987.

Geertz, Clifford: *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York 1973.

Gilbert, Helen og Joanne Tompkins: *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, London 1996.

Goldberg, David Theo (red.) *Multiculturalism: A critical Reader*, Oxford og Cambridge 1994.

Goldwater, Robert: *Primitivism in Modern Art*, New York 1967.

Gomez-Peña, Guillermo: «The new World (B)order», *Third Text, Third World Perspectives on Contemporary Art and Culture 21 Win-*

ter 1992–93, red. Jean Fisher, Vinter 1992–93.
Gran, Anne-Britt: «Den Primitive på modernitetens scene», *Samtiden* 1/93, Oslo 1993.

Gran, Anne-Britt:: *Hvite løgner/sorte myter – det etniske på modernitetens scene*, Dr.philos.-avhandling, Oslo 2000.

Gran, Anne-Britt:: "Institusjonell rasisme i det norske kunstfeltet", *Krit.sirkelen: Det postkoloniale Norge 20/01*, Oslo 2001.

Hauge, Hans og Henrik Horstbøll (red.): *Kulturbegrebets kulturhistorie*, Århus 1988.

Hedetoft, Ulf: «Det nationale fremmedbillede som kulturelt tegn eller: Om at sætte forskelle i verden» *Stereotyper i Europa*, red. Agger, Gunhild, Barbara Gentikow og Ulf Hedetoft, Århus 1990.

Hemer, Oskar: «Kulturen i den globala byn», *Kulturen i den globala byn*, red. Oskar Hemer, Lund 1994.

Hiller, Susan (red.): *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*, London og New York 1991.

Hobsbawm, Eric og Terence Ranger (red.): *The Invention of Tradition*, Cambridge 1992.

Huggan, Graham: «Decolonizing the Map», *The Post-colonial Studies Reader,* red. Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths og Helen Tiffin, London og New York 1995.

Hutcheon, Linda: «Circling the Downspout of Empire», *Past the Last Post, Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism,* red. Adam, Ian og Helen Tiffin, New York 1991.

Jan Mohamed, Abdul R. og David Lloyd: «Minority Discourse – What is to be Done?», *Cultural Critique, The Nature and Context of Minority Discourse*, Nr. 7, 1987.

Kristeva, Julia: «Le temps des femmes» i 33/44: *Cahiers de recherche de sciences des textes et documents*, 5, Paris 1979.

Kristeva, Julia: «Kvindetid», *Køn og moderne tider: en antologi*, red. Svane, Marie-Louise og Tania Ørum, København 1993.

Mangset, Per: *Kunstnere i sentrum. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet*, Norsk kulturråds rapportserie nr. 11 1998.

Moore-Gilbert, Bart: *Postcolonial Theory: Context, Practices, Politics,* London 1997.

Moura, Jean-Marc: *Lire L'Exotisme*, Paris 1992.

Møller, Bente: "Huske, håpe, handle" *Krit.sirkelen: Det postkoloniale Norge 20/01*, Oslo 2001.

Parry, Benita: «Problems in Current Theories of Colonial Discourse», *The Post-colonial Studies Reader,* red. Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths og Helen Tiffin, London og New York 1995.

Pavis, Patrice: *Theatre at the Crossroads of Culture,* London 1992.
Pavis, Patrice (red.): *The Intercultural Performance Reader*, London 1996.

Powell, Adam: "Jakten på gullet" i *Krit.sirkelen: Det postkoloniale Norge 20/01*, Oslo 2001.

Rabasa, José: «Allegories of Atlas», *The Post-colonial Studies Reader,* red. Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths og Helen Tiffin, London og New York 1995.

Rorty, Richard: *Consequences of Pragmatism*, Brighton 1982.

Rorty, Richard: «Introduction: Pragmatism as Anti-representationalism», *Pragmatism – From Peirce to Davidson*, John P. Murphy,

Boulder 1990.

Rorty, Richard: *Objectivity, relativism, and truth*, New York 1991.
Rubin, William (red.): *«Primitivism» In 20th Century Art.* The Museum of Modern Art, New York 1988.

Said, Edward W.: *Orientalism*, New York 1979.

Schechner, Richard: *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia 1985.

Schechner, Richard: *Performance Theory*, New York 1988.

Segalen, Victor: «Essai sur l'exotism, Une esthétique du divers», *Œuvres Complètes*, Paris 1995.

Slemon, Stephen og Helen Tiffin (red.): *After Europe: critical theory and post-colonial writing*, Sydney 1991.

Smith, Anthony D.: *Ethnic Revival*, Cambridge 1981.
Solhjell, Dag: *Formidler og formidlet. En teori om kunstformidlingens praksis*, Oslo 2001.

Sollors, Werner: «Who is Ethnic?», *The Post-colonial Studies Reader*, red.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths og Helen Tiffin, London og New York 1995.

Spivak, Gayatri Chakravorty: *In other worlds – essays in cultural politics*, New York 1988.

Spivak, Gayatri Chakravorty: *The Spivak Reader*, New York 1996.

Todorov, Tzvetan: «'Race', Writing, and Culture», *«Race», Writing, and Difference*, red. Henry Louis Gates Jr., Chicago 1986.

Tonkin, Elizabeth, Maryon McDonald og Malcolm Chapman (red.): *History and Ethnicity*, London og New York 1989.

White, Hayden: «The forms of wildness: archaeology of an idea», *The Wild Man within*, (red.) Dudley, Edward og Maximillian E. Novak, Pittsburg 1972.

Young, Robert: *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, London 1995.

Rapporter og evalueringer:

Ellen Aslaksen: *Flerkulturelle tiltak i kultursektoren*, Notat nr. 19 1997.

Guri Leiro mfl. : *Synliggjøring, mangfold og kvalitet* – en rapport fra utstillingsprosjektet Glokal kunst i Norge ved IKM.

Per Bjørn Rekdal: *Norsk museumsformidling og den flerkulturelle utfordring*, 7:1999.

Jan Sverre Knudsen: *NORADs musikksamarbeid – gjennomgang 1999* («Du store verden» inngår her).

Kjell Skyllstad: *Rikskonsertenes innvandrerprosjekt – evalueringsrapport*, 1993.

Jan Sverre Knudsen og Odd Are Berkaak: *Følg tonen verden rundt! – Prosjekt Flerkulturelle musikkforsøk i Akershus – evalueringsrapport.*

Hege Imerslund mfl.: *Norsk kulturråds Mosaikk-Progam*, prosjektoppgave Høgskolen i Telemark 2000.

Gjennomgang av sakspapirer i Kulturrådet:

ca. 100 søknader
alle referatene i Utvalget for andre formål i perioden 1998–2001
alle referatene i referansegruppen i perioden 1998–2001
Mosaikkprogrammets rapporter 1998–2001
Norsk kulturråds årsmeldinger 1998–2001
Norsk kulturråds virksomhetsplan 2000

Om forfatteren

Anne-Britt Gran (f. 1961) er dr.philos. i teatervitenskap med en tverrfaglig avhandling om etnisitet, teater og modernitet. Gran er i dag tilknyttet både Institutt for musikk og teater (UiO) og Handelshøyskolen BI som førsteamanuensis. Hun har tidligere utført evalueringsoppdrag for Norsk kulturråds utredningsenhet, og hun er teaterkritiker og fast spaltist i Morgenbladet. Gran sitter i redaksjonsrådet i *Samtiden*, i redaksjonen i *Krit.sirkelen* og i styret i Norsk kritikerlag og Black Box Teater. Av nyere relevante publikasjoner kan nevnes:

– "I stereotypienes vold – det etniske som essens, konstruksjon og hybrid" i *Fanden går i kloster: Matter out of place*, red. Randi Gressgård og Siri Meyer, kommer på Spartacus Forlag, Oslo 2002.
– *Det postkoloniale Norge*, red. Anne-Britt Gran, temanummer av *krit.sirkelen* nr. 20, årgang 2001.
– "Om nordmenn, aper og andre hybride dyr – om institusjonell rasisme i Norge" i *Something rotten in the state of Norway*, UKS-forum for samtidskunst nr. 1/2–2001.
– "Kvalitet før og nå – kvalitetskriterier i omløp" i *Kunst, kvalitet og politikk*, red. Christian Lund, Per Mangset og Ane Aamodt, Norsk kulturråds rapportserie nr. 22, Oslo 2001.
– "En forestilling om implosjon og eksplosjon i kunsten" i *Samtiden* nr. 4 /2001.
– "Arven fra Brecht i postmoderne teater" i *Norsk Shakespeare Tidsskrift* nr. 2-2001.
– *Hvite løgner/sorte myter – det etniske på modernitetens scene*, dr.philos.-avhandling, Unipub Forlag, Oslo 2000.
– *Produksjon og formidling av opera og ballett i Norge. Rapport fra konferansen i Haugesund 2000*, red. Anne-Britt Gran, Norsk kulturråds notatserie nr. 41, Oslo 2000.
– *uLike barn leker best? – en evaluering av prosjektet "Teater for alle"*, Norsk kulturråds rapportserie nr. 13, Oslo 1999.

Utredninger fra Norsk kulturråd

Norsk kulturråd utgir utredninger i to skriftserier:
Rapporter: Her utgis hovedsakelig 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 Westheim: *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, Ane Aamodt: *Kunst, kvalitet og politikk.* Rapport fra Kulturrådets årskonferanse 2000.

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 kunstnernes 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 evalueringsrapport 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. 47: Geir Møller: *Evaluering av Fond for lyd og bilde (Kassettavgiftsfondet)*, 2002.

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 Tegnspråkteater, 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 Kassettavgiftsfonds internasjonale lanseringsstipend for 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 etforskningsseminar 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. Produskjonsnettverk for elektronisk basert billed-*

kunst. Innstilling fra arbeidsgruppe oppnevt 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: *Lynnesvägar - 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 Rikskonsertene, 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 utyrstyrsstøtte*, 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 kunstnerpolitikk.* 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.