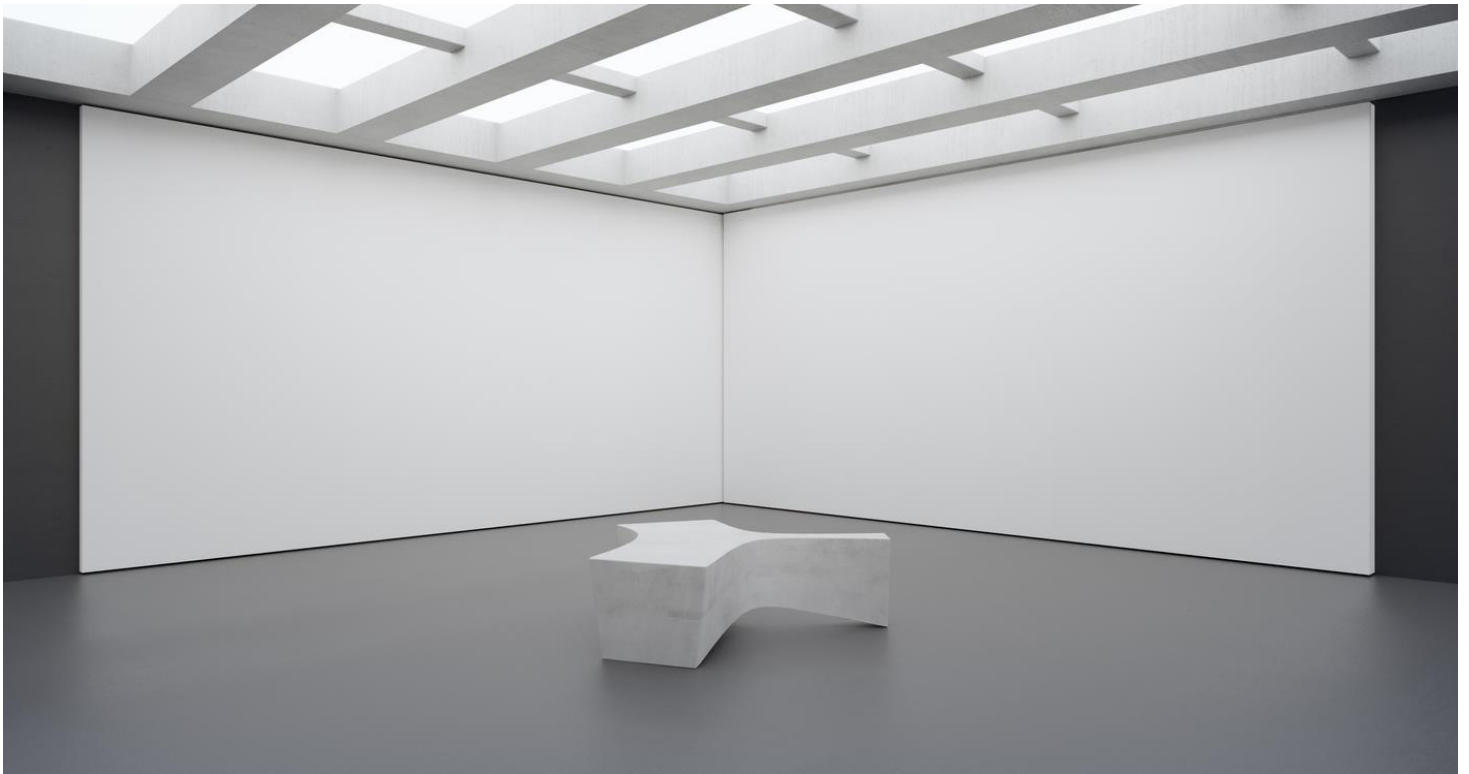


RAPPORT

SENTER – NETTVERK – INSTITUSJON

KUNSTSENTRENE REGIONALE OG NASJONALE
ROLLER OG POLITISKE ØKONOMI





Forord

Menon og TSL Analytics har samarbeidet om dette prosjektet, som er utviklet på oppdrag for KiN, landsorganisasjonen for kunstsentrene i Norge. Ansvarlige for prosjektet har vært Tore Slaatta i TSL Analytics og Leo Grünfeld i Menon Economics. Ada Lunde og John Oskar Holmen Skjeldrum hos Menon Economics har bistått i gjennomføringen av prosjektet. Merete Hovdenak i KiN har vært oppdragsgivers ansvarlige kontakt og har bistått med informasjonsinnhenting og tilrettelegging for prosjektet, sammen med de 15 senterlederne. I tillegg har kunstnerorganisasjonene NBK (Norske billedkunstnere) og NK (Norske kunsthåndverkere) bistått med utsendelse av kunstnersurveyen til sine medlemmer. Rapporten er gjort mulig med støtte fra BKH, Bildende kunstners Hjelpefond. Takk til alle som har stilt opp til intervjuer og bidratt med informasjon og assistanse mht. gjennomføring av analysene. TSL Analytics og Menon Economics er alene ansvarlige for rapportens innhold og konklusjoner.

Desember 2023

Tore Slaatta
Prosjektleder

Innhold

SAMMENDRAG	4
1 KORT OM BAKGRUNNEN FOR PROSJEKTET	6
1.1 Metoder og undersøkelser	6
2 DE 15 REGIONALE KUNSTSENTRENE	8
2.1 Kort historikk	8
2.2 De 15 kunstsentrene: oversikt	10
2.3 De regionale kunstsentrenes oppdrag og arbeidsoppgaver	11
2.4 Sentrene: Regionale foreninger, nettverk eller nasjonal infrastruktur?	12
2.5 Kunstsentrenes posisjoner i feltet for samtidskunst	14
3 KUNSTSENTRENES KULTURPOLITISKE FORANKRING OG AUTONOMI	16
3.1 Forvaltningsnivåene i kunstpolitikken	16
3.2 Kunstnerstyring, autonomi og armlengdes avstand	19
4 FINANSIERING AV KUNSTSENTRENE	21
4.1 Veien til dagens finansiering	21
4.2 Variasjoner i samlede inntekter for kunstsentrene	22
4.3 Hvor kommer inntektene fra?	23
4.4 Mer om prosjektfinansiering	25
4.5 Krav og forventninger bak tilskudd?	26
5 KUNSTSENTRENES AKTIVITETER OG HVA DET KOSTER	28
5.1 Lønnskostnader: Veksten og hva administrasjonen gjør	28
5.2 Andre kostnader	30
5.3 Utstillinger og utstillingskostnader	31
5.4 Den kulturelle skolesekken	32
5.5 Kunst i offentlig rom (KiOR)	33
5.6 Vederlag til kunstnerne	34
6 KUNSTNERNES VURDERING AV SENTRENES OPPDRAG OG VERDIGRUNNLAG	35
6.1 Utstillingsoppdraget	35
6.2 Oppdraget som formidlere av kunstopplevelser og -forståelse i regionene	36
6.3 Oppdraget som kompetansesenter	37
6.4 Oppdraget som møteplass og nettverksbygger	38
6.5 Sentrene som formidlere av oppgaver for DKS (Den kulturelle skolesekken)	38
6.6 Sentrene som formidlere av oppgaver for kunst i offentlige rom (KiOR)	39
6.7 Oppslutning om verdigrunnlag	40
6.8 Oppsummering	43
7 KUNSTSENTRENES NASJONALE POSISJON OG OPPDRAG	45
7.1 Kunstsentrene og den regionale kunstnerøkonomien	45
7.2 Omsetning av prosjektmidler for Kunst i offentlig rom	48
7.3 Sentrene som samarbeidende partner i DKS	51
7.4 Oppsummering om sentrenes rolle som desentralisert, regional infrastruktur	55
8 OPPSUMMERING OG ANBEFALINGER TIL VEIEN VIDERE	57
VEDLEGG 1: INTERVJUER OG WORKSHOP	60
VEDLEGG 2: KUNSTNERUNDERSØKELSEN	61

Sammendrag

De 15 regionale kunstsentrene i Norge har potensiale til å være en nasjonal og desentralisert infrastruktur for kompetansebygging og formidling av samtidskunst, slik det gis rom for i den siste kunstnermeldingen *Kunstarkår*. Som ikke-kommersielle visningsarenaer for visuell samtidskunst er sentrene helt og holdent avhengig av finansiering fra statlig, fylkeskommunalt og kommunalt nivå. Det er i dag bare fylkeskommunene, og til en viss grad også vertskommunene der sentrene er lokalisert, som finansierer sentrene med driftsmidler. Over tid har det bygget seg opp store forskjeller mellom de enkelte sentrene. I lys av det foreliggende forslag til ny kulturlov, mener vi det ligger en klar samfunnsgevinst i å tydeliggjøre de regionale sentrene som nasjonal og regional infrastruktur og kompetansesentra for samtidskunst. Det vil kreve en jevnere finansieringsprofil for sentrene.

Staten og Kulturdepartementet, som det overordnede kulturpolitiske nivået, har siden 1990-tallet ikke forpliktet seg til faste bidrag overfor de regionale sentrene, og spiller i dag heller ingen koordinerende rolle for å sikre nivåene på sentrenes driftstilskudd. Vi finner i våre analyser at en stor del av sentrenes arbeid nettopp er knyttet til det vi mener er nasjonale oppgaver: Sentrene er kompetansesentre for kunst i offentlige rom og for DKS. De bidrar til velferdøkonomiske målsetninger knyttet til kunstnerøkonomi og de har potensial til å bringe kunst ut i regionenes ulike distrikter. I stor grad mangler sentrene finansieren for dette arbeidet. Alle sentrene, uansett størrelse og driftstilskudd, finansierer i dag utstillinger, formidlingsarbeid og kompetanseheving primært gjennom søknadsbaserte midler i Kulturrådet og private stiftelser. Fordi de ikke mottar direkte tilskudd fra staten, er kunstsentrene i dag ikke omfattet av avtalen om visningsvederlag. Situasjonen for mange av sentrene er så trang at administrasjonen ikke evner å håndtere disse typene oppgaver effektivt. Dermed risikerer man at en viktig regional infrastruktur og nasjonal institusjon ikke videreutvikles og står i fare for forvitring.

Sentrene er med ett unntak organisert som foreninger, stiftet av de profesjonelle kunstner-organisasjonenes regionale avdelinger og sentralt plassert i regioner over hele landet, med formål om å være utstillingsarenaer og kompetansemiljøer for visuell samtidskunst. De er viktige som møteplasser for regionens kunstnere og sentrene er "kunstnerstyrte" i den forstand at regionale kunstnere er valgt til verv i styrer og kunstnerutvalg. Kunstnerutvalgene spiller en nøkkelrolle i å foreslå utstillingsprogrammer i kunstsentrenes lokaler, og er uavhengig kunstfaglig kompetanse i regionen når sentrene fordeler fylkeskommunale og kommunale oppdrag til regionens kunstnere og bistår med veiledning og kurs innenfor kunst i offentlige rom eller utvikler prosjekter for DKS.

På nasjonalt nivå er de 15 sentrene organisert i et nettverk, gjennom landsforeningen KiN og sentrenes formål og verdigrunnlag finner gjenklang i den nasjonale kulturpolitikken, spesielt mht. den desentraliserte, regionale forankringen og den organiserte fagfelleevalueringen i de regionale kunstnerutvalgene, som sikrer at prinsippet om armlengdes avstand også kan innfris på fylkeskommunalt og kommunalt nivå. Slik utgjør de 15 sentrene et ikke-statlig og ikke-kommersielt *nettverk* med evne til å innfri såvel kommunale, fylkeskommunale og statlige mål i norsk kulturpolitikk.

Til tross for at alle sentrene er bygget på samme organisatoriske lest, er organisert i et landsdekkende nettverk og deler felles historie tilbake til 1970-tallet, viser analysen av de 15 sentrene at de er svært heterogene: Den årlige omsetningen i sentrene varierer mellom 3 og 20 millioner, og antall årsverk varierer mellom 1 og 9. Så selv om sentrene har de samme oppdragene og bygger på de samme grunnverdiene og kunstfaglige ambisjonene, har de svært ulike økonomiske og administrative forutsetninger for stabil og god drift og handlingsrom til til å utvikle sentrene videre. Heterogeniteten i nettverket avspeiler i stor grad forskjellene i de fylkeskommunale tilskuddene.

Det vil ha en klar samfunnsmessig verdi om kunstsentrene utvikler seg som infrastruktur og nasjonal institusjon. Motsatt, kan vi tape den, om noen sentre må gi opp og faller fra. Å drive et kunstsenter krever basis-ressurser som går med til å fylle faste oppgaver. Når senterets budsjett blir lite, reduseres derfor senterets evne til å aktivere andre ressurser, både i form av tilskudd, oppdrag og investeringer fra andre aktører. I sentrene med lavest budsjett ser vi klare tegn til at midlene kaster lite av seg, rett og slett fordi sentrene ikke er i stand til å aktivere andre midler og ressurser. Slik blir en krone spart for fylkeskommunen og staten til mange kroner mindre visuell samtidskunst i regionen. Det er dårlig samfunnsøkonomi.

1 Kort om bakgrunnen for prosjektet

Rapporten er skrevet på oppdrag av Landsforeningen for kunstsentrene i Norge (KiN), og har som målsetning å analysere utviklingen av de 15 regionale kunstsentrenes kulturpolitiske og økonomiske situasjon de siste årene. Sentrene har spilt en sentral rolle som stabile regionale og kunstnerstyrte visningsarenaer for samtidskunst i Norge gjennom 40 år. Men i denne perioden har de også gjennomgått vesentlige forandringer både internt og organisasjonsmessig, og eksternt, i forhold til hvordan nye former for samhandling og tjenesteyting overfor fylkeskommunale og kommunale myndigheter har vokst frem, og når det gjelder hvordan utredninger og meldinger involverer sentrene i den nasjonale kunstpolitikken. Tre utviklingstrekk kan trekkes frem knyttet til sentrenes posisjon og handlingsrom:

- Fra å være relativt identiske organisasjoner, sentralt plassert i landets regioner fra nord til sør, med kunstnerstyring definert gjennom kunstnerorganisasjonenes eierskap, og hovedvekt på å være utstillingsrom for regionale kunstneres verkproduksjon, har sentrene utviklet seg til mer komplekse organisasjoner, med en sammensatt virksomhet og flere eksterne samarbeidsrelasjoner. Den regionale tilpasningen har gjort at sentrene ikke lenger er like, og kan forstås som en samling av relativt stabile, men heterogene sentre. Hvordan denne heterogeniteten arter seg, og skaper ulike handlingsrom for videre utvikling er et av temaene vi forfølger i denne undersøkelsen.
- Fra å være anerkjente representanter for de regionale kunstneres kollektive interessefellesskap og en pådriver for kunstnerpolitikken på 1970- og 80-tallet, er kunstnersentrenes regionale posisjon som visningsarenaer for samtidskunst, blitt stadig mer utfordret av kunstforeninger, kunsthaller, regionale kunstmuseer og private gallerier. Dette har endret betydningen av kunstnerstyringen og hvordan sentrene har kunnet posisjonere seg i regionale, nasjonale og internasjonale kunstfeltet. Samtidig har flere institusjoner og formidlingsarenaer blitt statlig finansiert. Sentrene er alene om å gå motsatt vei: Fra å være statlig støttet og tenkt inn i knutepunkt-ordningen, ble finansieringen av kunstsentrenes driftskostnader overlatt til fylkeskommunene og kommunene på 1990-tallet. Hvordan sentrene i dag er finansiert i forhold til de kostnader og oppgaver de tar på seg, er et av temaene vi forfølger i denne undersøkelsen.
- Utviklingen i kulturpolitikken har i neste omgang ført til at sentrenes roller i den statlige og nasjonale kulturpolitikken er endret. Fra en anerkjent pådriver-rolle for kunstnerøkonomien og fokus på utstillinger og formidling av regional samtidskunst på 1970 og 80-tallet, har sentrene utviklet sin funksjon og rolle som kompetansesentre og tjenesteytere for kommuner og fylkeskommuner når det gjelder kunstnerøkonomi og formidling av betalte oppdrag som kurator eller kunstnere for DKS (den kulturelle skolesekken) og kunst i offentlige rom (KiOR). Men det er et åpent spørsmål hvordan dette er innskrevet i nyere, kulturpolitiske dokumenter. Dette er et tema som vi forfølger i denne rapporten.

1.1 Metoder og undersøkelser

Vår analyse bygger på fire metodiske tilnærminger; 1) en kvalitativ, politisk-økonomisk analyse av sentrenes kulturpolitiske rolle og posisjon, 2) en kombinert kvantitativ og kvalitativ undersøkelse av sentrenes økonomiske og organisatoriske rammer, 3) en kvantitativ, surveybasert kunstnerundersøkelse blant medlemmene i NBK (Norske billedkunstnere) og NK (Norske kunsthåndverkere), samt 4) samtaler med representanter for kunstsentrenes sentrale samarbeidspartnere og tilskuddsforvaltere.

Senterundersøkelsens kvantitative analyse er rettet mot målbare endringer i sentrenes arbeidsoppgaver og utadrettede virksomhet. Spesielt fokuseres det på sentrenes kostnads- og inntektsutvikling de siste fem årene, som ses opp mot endringer i virksomhet og tidsbruk i organisasjonen. Sentrenes vedtekter og organisatoriske særtrekk ble kartlagt både gjennom dokumenter og via registreringer i surveyen. Også i de *kvalitative oppfølgingsintervjuene* som ble foretatt ble den økonomiske utviklingen i sentrene sett opp mot virksomheten i sentrene og de eksterne relasjonene de har utviklet til fylkeskommunen og kommunene i regionen, samt til andre relevante samarbeidende kunstinstusjoner som kunstforeninger, kunsthaller og museer, mm. Videre ble sentrenes relasjoner til ulike tilskudds-forvaltere trukket fram, spesielt i forhold til fylkeskommunene, vertskommunene og kulturfondets støtteordninger, mm., og sentrenes samarbeid med nasjonale institusjoner som Kulturdirektoratet, Kulturtanken/DKS og KORO. For nærmere om senterundersøkelsen, se vedlegg 2.

Den kulturpolitiske analysen bygger først og fremst på dokumentanalyser og samtaler med daglig ledere i sentrene, og med styret og daglig leder i KiN, Merete Hovdenak. Dokumentene vi har studert er de kulturpolitiske utredningene og meldingene som omtaler det visuelle kunstfeltet fra 2010 og fremover til i dag, samt tidligere analyser av kunstsentrene. Artiklene og analysene i boka *Kunstsentrenes vekselstrøm* har også vært rike kilder til å forstå kunstsentrenes kulturpolitiske situasjon.

Kunstnersurveyen ble sendt ut via nyhetsbrev til medlemmene i de to hovedorganisasjonene, og fulgt opp både av sentrene regionalt og organisasjonene sentralt. I underkant av 400 svar kom inn, noe som gir en svarprosent på rundt 10%, som må regnes som utilstrekkelig til å trekke bastante slutninger om kunstnersentrenes status blant medlemmene i de to foreningene. For nærmere opplysninger om surveyen, se vedlegg 3.

Den relasjonelle analysen ble gjennomført i form av strukturerte samtaler med uavhengige eksperter, tilskuddsforvaltere på kommunalt og fylkeskommunalt nivå, samt utvalgte representanter for sentrale institusjoner, spesielt KORO (Kunst i Offentlige Rom), Den kulturelle skolesekken for visuell kunst (DKS/Kulturtanken) og Kulturdirektoratet. Liste over informanter og bidragsyttere er gjengitt i vedlegg 1.

Planene for undersøkelsene ble utviklet i samarbeid med KiN like før sommeren 2023, og fulgt opp med undersøkelser og rapportskrivning på høsten. I kapittel 2 gir vi en oversikt over sentrenes verdimessige og kulturpolitiske grunnlag og de enkelte sentrenes viktigste særtrekk.

2 De 15 regionale kunstsentrene

2.1 Kort historikk

Kunstsentrene, tidligere benevnet som “kunstnersentrene”, vokste ut av kunstneraksjonen på slutten av 1970-tallet i en periode da de to store medlems-organisasjonene i kunstfeltet var pådrivere i kulturpolitikken. Statens virkemiddelapparat innenfor det visuelle kunstfeltet var lite utviklet og de første kunstnermeldingene på 1970-tallet satte en ny standard for en nasjonal kulturpolitikk. Opprettelsen av kunstsentrene ble sett som viktige byggeklosser og sett som en “motvekt mot kommersialisering og ensretting av kunstfeltet”.¹ I den første kunstnermeldingen fra 1975/76 heter det om betydningen av kunstnersentrene i forhold til offentlig og privat kunstformidling:

“Offentlig, kunstnerstyrt, publikumsstyrt og privat kunstformidling kan utfylle hverandre (...). En styrking av dette mangfoldet vil skape en livskraftig motvekt mot kommersialisering og ensretting av kunstfeltet. Det vil også bidra til å sikre kunstens frihet, både kunstnerens ytringsfrihet, friheten til å se den kunst man vil, og friheten til å se kunsten i ulike sammenhenger og kommentere den.”²

I Stortingsmeldingen *Kultur i tiden* fra 1991-92 het det på s. 174 at

“Kunstnersentrene er en landsomfattende formidlingskjede, drevet av billedkunstneres og kunsthåndverkernes distriktsorganisasjoner i fellesskap. Staten gir i 1992 tilskudd til 14 kunstnersentre, mot at også regionene påtar seg en del av finansieringen. For sentrene i Sør-Norge dekker staten 60 pst. Av et godtkjent tilskuddsgrunnlag mot at regionen dekker 40 pst.”³

Departementet foreslo videre at de statlige tilskuddene samlet burde legges til fylkeskommunene, under forutsetning av at kunstnerne fortsatt skulle sikres utstillingsvederlag for vandretstillinger. Departementet ville imidlertid også “vurdere å legge inn midler slik at kunstnersentrene også blir i stand til å betale utstillingsvederlag for lokal utstillingsvirksomhet.”

Forsker Jorid Vaagland fant i 1993 at formålene og det verdimessige grunnlag for sentrene i stor grad sammenfalt med de grunnleggende prinsippene som ble nedfelt i kulturmeldingene på 1970-tallet. Spesielt når det gjaldt prinsippene om desentralisering og demokratisering av kulturlivet. Kunstsentre ble opprettet i tur og orden i landets regioner, først med Hordaland, Rogaland og Nordnorsk Kunstnersenter i henholdsvis 1976, 1978 og 1979, sist med Kunstbanken på Hamar i 1996, etablert som en videreføring av Hamar Kunstnersenter fra 1981 (senere Hedmark kunstnersenter). Samisk kunstsenter som ble etablert i 1986 regnes også inn i det nasjonale nettverket til KiN, men skiller seg fra de øvrige både med sitt samiske oppdrag og hovedfinansieringen fra Sametinget. Sentrene het opprinnelig “kunstnersentre”, for å tydeliggjøre tilknytningen til de regionale kunstnerne og medlemsorganisasjonene.

¹ Se Vaagland, Jorid (1993) *Kunstformidling i klemme – de regionale kunstsentrene i en ny tid*. Østlandsforskning, rapport nr. 13/1993. Vaagland var tidlig ute med en analyse av de regionale sentrenes første år og er viktig for vår fremstilling av kunstsentrenes historie og verdimessige og kulturpolitiske forankring.

² Se Stortingsmelding nr. 41 (1975-76) Kunstnerne og samfunnet, (kunstnermeldingen), s. 103, også sitert i Vaagland, J. (1993), s. 37 og i innledningen til antologien *Kunstsentrenes vekselstrøm* av redaktør Marit K. Flåtter.

³ Se St.meld nr. 61 (1991-92) *Kultur i tiden* s. 174, tilgjengelig på [St.meld 61 \(1991-92\) Kultur i tiden](#)

Vaagland trekker videre frem de grunnleggende kulturpolitiske målsetninger og verdier som utgjør kunstnersentrene "ideologiske grunnlag" og som legitimerte og begrunnet opprettelsen og virksomheten i de ulike regionene. Formålet med sentrene ble ifølge Vaagland formulert på et seminar i Oslo i 1975 som et svar på følgende utfordringer:

1. Sikre kunstneres ytringsfrihet
2. Motvirke uheldig kommersialisering av kunstlivet
3. Arbeide for økt bruk av kunstnerne arbeider og tjenester
4. Sikre kunstnere rimelig vederlag for bruk av deres arbeider
5. Håndheve og videreutvikle det billedkunstnerne og kunsthåndverkerne hadde oppnådd av selvstyring "innen sitt fagområde". (Vaagland, s. 10)

Det siste punktet handlet i stor grad om forholdet til staten og den armlengdes avstand som nå var oppnådd gjennom kunstneraksjonen og opprettelsen av Norske billedkunstnere (NBK) i 1984. Kunstnerstyringen av sentrene var altså ledd i en større selvstendigjøring, og var ment som en styrking av armlengdes-prinsippet i det visuelle kunstfeltet.

Som innovative organiserte aktører inntok sentrene en pådriver-rolle for kunstnerøkonomien med fokus på utstillinger og formidling av regional og nasjonal samtidskunst på 1970 og 80-tallet. De ble sett som del av en fornyelse i kunstfeltet, der kunstnerne og kunstnerorganisasjonene for alvor kom på bane.⁴ Men etter hvert opplevde nye generasjoner av kunstnere at de regionale kunstsentrene ikke nødvendigvis sto for fornyelse og slapp unge kunstnere til. Kunstscenen på 1990-tallet ble derfor preget av at andre, kunstnerinitierte utstillingsrom og gallerier, uavhengig av kunstnerforeningene, så dagens lys. Også de søkte og fikk offentlig finansiering som midlertidige utstillingsarenaer. *Kunstnerforeningene* og de regionale museene gjorde seg samtidig gjeldende innenfor samtidskunsten med nye utstillingsrom og samlinger, gjerne i de store byene. I møte med denne økende konkurransen fra revitaliserte museer, kunsthaller og gallerier kom økte forventninger om fornyelse og fleksibilitet i de regionale kunstsentrenes utstillingsprogram og publikumsrettede virksomhet. I flere av sentrene ble den kunstfaglige kompetansen i administrasjonene styrket, og et fornyet samarbeid med fylkeskommunene innledet, som gjorde det mulig å fortsatt innta tydelige posisjoner i kunstfeltet, som *regionale kunstsentre*. Etter hvert har flere sentre også lyktes med å bli tydeligere nasjonale og internasjonale formidlingsarenaer for samtidskunst. Underveis utviklet sentrene sin funksjon og rolle som kompetansesentre og tjenesteytere for kommuner og fylkeskommuner når det gjelder kunstnerøkonomi og formidling av KiOR).

I 2010 ble landsforeningen for kunstsentrene i Norge (KiN) startet med tanke på å styrke og utvikle kunstsentrene som landsdekkende nettverk. KiN arbeider i dag for å bedre vilkår og rammebetingelser for kunstsentrene og å utvikle kunstsentrenes posisjon i den landsdekkende formidlingen av kunst. I kulturpolitikken representerer KiN de regionale kunstsentrene overfor myndigheter, organisasjoner og andre institusjoner og samarbeidspartnere. I tillegg administrerer og forvalter organisasjonen en ordning der "regionale prosjektmidler for visuell kunst" fordeles gjennom søknads- og vurderingsprosesser organisert av KiN.⁵ For en oppdatert beskrivelse av sentrenes og KiNs mangfoldige roller i norsk kunstliv, se antologien *Kunstsentrenes vekselstrøm*, redigert av Marit K. Fløtter.⁶

⁴ En strid hadde lenge utspilt seg mellom to konkurrerende kunstnerforeninger om hvilken forening som skulle representere kunstnerfellesskapet overfor staten. Konfliktene innen billedkunstfeltet på 1970-tallet er spesielt beskrevet i Klausen A.M. (1977) *Kunstsosiologi* og kapittelet "Ny norsk kulturpolitikk og billedkunstnerne" i boka av samme forfatter, (1984) *Den norske væremåten*. Historien er også gjengitt i Vaagland, op.cit 1993.

⁵ Se [Kunstsentrene i Norge \(KiN\)](#)

⁶ Fløtter, Marit K. (red.) (2022) *Kunstsentrenes vekselstrøm*.

2.2 De 15 kunstsentrene: oversikt

Det finnes i dag 15 regionale kunstsentre i Norge. I tabellen under har vi listet opp sentrene og noen sentrale kjennetegn. Man finner man sentre i hvert av de 11 fylkene. I Viken er det tre sentre og i Innlandet og Vestfold/Telemark finner man to. At det finnes flere i enkelte fylker er et resultat av fylkessammenslåinger. Samisk senter for samtidskunst i Karasjok er i realiteten ikke å anse som regionalt forankret ettersom senteret har som oppgave å vise og formidle kunst for og i hele det samiske området. Alle sentrene ble etablert over en elleveårsperiode mellom 1976 og 1987. De har med andre ord en relativt lang historie med drift.

Til sammen hadde sentrene driftsbudsjetter på knappe 100 millioner kroner i 2022. Om lag 50 årsverk er lagt ned i sentrene i form av faste og midlertidige stillinger. I tillegg legges det ned store arbeidsmengder gjennom kunstneres innsats og frivillighet. Antall lønnede årsverk har økt med på 6 prosent siden 2015. Antall lønnede årsverk ligger med andre ord relativt stabilt over tid. Alle sentrene disponerer sentralt beliggende utstillingslokaler, og samarbeider med andre regionale visningssteder og aktører med å formidle samtidskunst og skape møteplasser for regionens kunstinteresserte publikum og barn og unge.

Tabell 1 Oversikt over kunstsentrene i Norge og utvalgte kjennetegn

Senter	Fylke	Fylke/sted	Etableringsår	Antall årsverk	Omsetning/samlede utgifter i kroner
Nitja senter for samtidskunst	Viken	Lillestrøm	1986	9	18 468 810
Sogn og Fjordane Kunstmuseum ⁷	Sogn og Fjordane	Førde	1987	8	-
Nordnorsk kunstnersenter	Nordland	Svolvær	1979	10	18 467 597
Kunstbanken senter for samtidskunst	Innlandet	Hamar	1996 (1981)	5,5	9 267 500
Hordaland kunstsenter	Hordaland	Bergen	1976	4,6	6 350 000
Buskerud kunstsenter ⁸	Viken	Drammen	1996 (1981)	3	6 027 908
Trøndelag Senter for Samtidskunst	Trøndelag	Trondheim	1976	3,2	4 907 283
Rogaland kunstsenter	Rogaland	Stavanger	1978	2,2	3 479 837
Møre og Romsdal kunstsenter	Møre og Romsdal	Molde	1978	2,2	3 180 000
Samisk Senter for Samtidskunst	Finmark	Karasjok	1986	2	6 206 800
Telemark kunstsenter styre	Vestfold og Telemark	Skien	1983	1,5	3 366 000
Vestfold kunstsenter	Vestfold og Telemark	Tønsberg	1982	1,7	2 792 687
Agder kunstsenter	Agder	Kristiansand	1980	2,1	3 455 000
Oplandia senter for samtidskunst	Innlandet	Lillehammer	1977	2.12	3 632 427
Østfold kunstsenter	Viken	Fredrikstad	1986	3,1	4 426 000
Sum				52,3	94 027 849 kr

⁷ 3. desember 2022 ble det holdt stiftelsesmøte for reetablering av Kunstnersenteret i Sogn og Fjordane, som opprinnelig ble stiftet i 1981, men som siden 2004 har vært en avdeling innenfor Stiftinga Musea i Sogn og Fjordane.

⁸ Buskerud Kunstsenter ble reetablert i 1996 etter at det først ble etablert i 1981 og deretter gikk konkurs i 1994.

Målt i størrelse er kunstsentrene svært ulike. Det danner seg grovt omtalt tre grupper av sentre mht størrelse/budsjett:

1. Nitja og Nordnorsk kunstnersenter som begge har driftsbudsjetter på nærmere 20 millioner og og nærmere 10 årsverk
2. Kunstbanken og Hordaland har mellom 5 og 10 millioner i driftsbudsjett og 4–6 ansatte årsverk
3. Resten som har et driftsbudsjett på under 5 millioner og 3 eller færre årsverk.

For å illustrere variasjonen mellom sentrene så har altså Nitja et seks ganger større budsjett enn Vestfold kunstsenter. Befolkningsgrunnlaget er ikke veldig forskjellig og antallet kunstnere som sogner til senteret avviker heller ikke markant. I kapittel fire går vi nærmere inn på kilder til størrelsesulikheter. Her handler det i stor grad om fylkeskommunens tilførsel av midler over budsjett, men også andre inntektskilder varierer markant mellom sentrene.

2.3 De regionale kunstsentrenes oppdrag og arbeidsoppgaver

Sentrene har et felles organisatorisk utgangspunkt i kunstnerstyringen og det historiske faktum at initiativet til å etablere sentrene kom fra de regionale kunstnerforeningene og Kulturrådet. De har derfor likelydende vedtekter og formål, og vi kan ta utgangspunkt i de oppdragene og arbeidsoppgavene som de alle har. Vi løfter frem syv ulike oppdrag for kunstsentrene :

1. Å være regionale utstillingsarenaer for norsk og internasjonal samtidskunst
2. Å være *kunstnerstyrte* utstillingsarenaer i regionene
3. Å være kunstfaglige kompetansesentre i regionene
4. Å formidle kunstopplevelser og kunstforståelse i regionene
5. Å være møteplass og arena for utvikling av kunstnernettverk
6. Å formidle oppgaver og arbeid innen DKS
7. Å formidle oppgaver og arbeid innen kunst i offentlig rom (KiOR)

De syv oppdragene blir nærmere beskrevet i kapittel 6, der vi drøfter resultatene fra kunstnersurveyen mht. hvordan sentrenes oppdrag, arbeidsoppgaver og grunnverdier blir vurdert av kunstnerfellesskapet. Til tross for at oppdragene er felles for dem alle, forventer vi at hvordan de 7 oppdragene er knyttet til inntekter, kostnader og faktisk arbeid i administrasjon og styrende organer, varierer mellom sentrene. Vi benytter dette utgangspunktet i kapittel 4 og 5 til å analysere hvordan sentrenes inntekter og utgifter drives av oppdrag og aktiviteter.

Kunstsentrenes arbeidsoppgaver ble evaluert i 1993 av Agderforskning, og en viss kontinuitet i oppdrag kan spores siden den gang, spesielt når det gjelder “å formidle arbeidsoppdrag for bildende kunstnere og kunsthåndverkere og være kontaktledd mellom kunstnere og arbeidsgivere, både private og offentlige”.⁹ Og som vi etter hvert skal se, er denne oppgaven vesentlig utvidet og forandret siden 1990-tallet. De andre arbeidsoppgavene som ble evaluert i 1993 var i stor grad utstillingsrelaterte oppgaver på regionalt nivå, knyttet til “å arrangere utstillinger” (i egne lokaler, andre lokaler og vandretstillinger), å arrangere “samarbeidsopplegg” med andre kulturaktører, drive presse- og informasjonsarbeid, og være “service-organ for kunstnere og brukere”.

⁹ Evaluering fra Agderforskning, Stavrum, G. (1993) *Kunstnerstyrt formidling*, gjengitt i Vaagland, op.cit. s. 23.

2.4 Sentrene: Regionale foreninger, nettverk eller nasjonal infrastruktur?

Vi analyserer sentrene gjennom tre organisasjonsperspektiver: sentrene som enkeltstående, regionale foreninger, som en samling sentre innenfor et nettverk, og som en nasjonal institusjon og infrastruktur, i kulturpolitisk forstand.

Regionale foreninger

De regionale kunstsentrene er, med ett unntak,¹⁰ organisert som foreninger, der kunstnerne i regionene, gjennom å være medlem i de regionale medlemsforeningene fra Norske billedkunstnere (NBK) og Norske kunsthåndverkere (NK), har mulighet til å være med å forme kunstsentrenes vedtekter og stille til valg til verv i kunstsentrenes styrende organer. Vedtektene som er vedtatt på foreningenes årsmøter gir valgte representanter fra medlemsorganisasjonene flertall i styret og kunstfaglige utvalg.¹¹ I noen kunstsentre er årsmøtet erstattet av et representantskap, gjerne i kombinasjon med en valgkomite som finner kandidater til verv og styre etter angitte kriterier. Kriteriene kan utformes av styret, og bruk av valgkomite og representantskap antas å gi kontinuitet og forutsigbarhet mht styrets kompetanser, og gi et godt samspill mellom administrasjon og styre. Det har samtidig vært en profesjonalisering av kunstsentrenes administrasjon, og alle daglige ledere i kunstsentrene har i dag kunstfaglig utdanning på høyere nivå. Alle administrative stillinger utlyses og ansettes etter kunstfaglige kriterier, og i tråd med styrenes langsiktige strategier og handlingsprogram.

Sentrenes vedtekter, styringsmodeller og arbeidsoppgaver er mye de samme i alle sentre, uansett region. Alle sentrene har nedfelt en formell, organisatorisk tilknytning i sine vedtekter til de regionale avdelingene av kunstnerorganisasjonene i NBK (Norske billedkunstnere) og NK (Norske kunsthåndverkere). Men noe variasjon kan observeres sentrene imellom mht. hvordan det regionale eierskapet nedfeller seg i organisasjonenes oppbygging og administrative rutiner, for eksempel om det er representantskap eller årsmøte som velger og kontrollerer årsrapporter og styrets sammensetning, og om det er valgkomiteer med eksterne medlemmer som innstiller til verv. Det er også forskjeller mht. omfanget av bruk av uavhengige kunstnerutvalg.

Nettverk

Landsforeningen KiN (Kunstsentrene i Norge) samler de ulike senter-foreningene til et sammenhengende nettverk av regionale kunstsentre. KiN er en forening for foreninger og kan representere sentrene samlet, som et nettverk overfor myndigheter, organisasjoner, andre institusjoner og samarbeidspartnere. I denne rollen er KiN i prinsippet uavhengig av de opprinnelige stifternes medlemsorganisasjoner. Men det samarbeides samtidig tett med kunstnerorganisasjonene Norske Billedkunstnere (NBK) og Norske Kunsthåndverkere (NK), spesielt i de overordnede formålene om å styrke kunstnerøkonomien og samtidskunstens posisjon i samfunnet. I følge KiNs nettsider ivaretar foreningen medlemmenes interesser ved å “styrke kunstsentrenes landsdekkende nettverk og formidling av visuell kunst”, og ved å “bedre vilkår og rammebetingelser for kunstsentrene og utvikler kunstsentrenes posisjon i den landsdekkende formidlingen av kunst.” Det gjøres også et systematisk arbeid for å fremme faglig utvikling og god kunstkompetanseutveksling mellom de regionale medlemsinstitusjonene gjennom fagmøter, seminarer og samlinger rundt aktuelle temaer,

¹⁰ Kunstbanken på Hamar er organisert som stiftelse, initiert av fylkeskommunen.

¹¹ Unntaket er igjen Kunstbanken, som er organisert som stiftelse opprettet av Innlandet fylkeskommune, Billedkunstnere Innlandet og Kunsthåndverkere Innlandet. Stiftelsen ledes av et styre med fem representanter, en fra hver av organisasjonene, en fra fylkeskommunen og en som er oppnevnt i fellesskap.

KiN representerer medlemmene overfor myndigheter, organisasjoner, andre institusjoner og samarbeidspartnere. KiN har imidlertid ingen myndighet til å instruere de regionale sentrene, og KiNs rolle begrenser seg til en koordinerende og kompetanseutviklende organisasjon. I sine respektive vedtekter heter det gjerne at de regionale sentrene skal være medlem i landsforeningen og årsmøtene i KiN samler sentrene til årlige møter.

KiN er gitt en spesiell kulturpolitisk oppgave i å administrere og forvalte ordningen “Regionale prosjektmidler for visuell kunst” og står som formell eier av ordningen. Ikke bare gir dette KiN en oppgave på nasjonalt nivå, det har også stor betydning for bemanning og finansieringen av sekretariatet.¹²

Nasjonal kulturpolitisk infrastruktur

KiNs overordnede fortelling om kunstsentrenes kulturpolitiske rolle veksler mellom å vektlegge kulturpolitisk bevissthet om muligheter og ambisjoner som nasjonal infrastruktur, og smertelig erkjenne at det er stor variasjon mellom sentrene. De 15 regionale kunstsentrene er distinkt forskjellige og tilpasset ulike regionale og geopolitiske kontekster, med forskjellige geografiske, befolkningsmessige, kulturpolitiske og formidlingsmessige forutsetninger. Det felles utgangspunktet i relasjonen til kunstnerorganisasjonenes regionale medlemmer definerer dem innenfor et landsdekkende nettverk av kunstsentre (KiN), og gir dem en *mulighet* til å fremstå og handle som en nasjonal infrastruktur i den nasjonale kulturpolitikken. Spørsmålet er hva det krever i for av kulturpolitisk forankring og forpliktelse på nasjonalt nivå.

Potensialet i dette er tredelt: For det første ved at den regionale forankringen og geografiske plasseringen ligger fast, slik at sentrenes plassering speiler den desentraliserte, forvaltningspolitiske inndelingen av fylker og kommuner i Norge. Samlet kan de regionale kunstsentrene dermed ses som en nasjonal infrastruktur av regionale formidlingsarenaer for samtidskunst. Dette oppfyller sentrale målsetninger og ambisjoner i den nasjonale kunstpolitikken, spesielt den om å tilgjengeliggjøre kunstopplevelser av høy kvalitet i hele landet.

Spørsmålet er videre om de også kan være en institusjon og infrastruktur som nasjonale kompetansesentre, slik kunstmeldingen St.Meld. 22: 2022–2023 *Kunstnarkår* åpner for, der kunstsentrene blir omtalt som mulig nasjonal institusjon.

“Eit etablert og viktig kunstpolitisk verkemiddel på fylkeskommunalt nivå er støtte til regionale kunstsenter. Regionale kunstsenter, tidlegare kunstnar-senter, har sidan 1970-talet vore ressursenter for visning og formidling av samtidskunst i heile lan- det. Eit særpreg ved desse institusjonane er at dei i stor grad har vore både kunstnar drivne og kunstnarstyrte på ulike måtar gjennom åra og slik har vore svært viktige for varetaking av kunstnarar regionalt. I dag er femten senter spreidde over heile landet samla i organisasjonen Kunstsentrene i Norge (KiN), som òg administrerer ordninga «Regionale prosjektmidler for visuell kunst», løyvd over statsbudsjettet. Desse femten kunstsentera representerer alle sitt eige geografiske landskap, si eiga institusjonelle historie og sin eigen identitet, og alle er difor unike og utvikla i samspel med den regionen dei varetek. Dei regionale kunstsentera spelar ei vesentleg rolle i arbeidet med å produsere, vise og formidle biletkunst og kunsthandverk av nolevande profesjonelle kunstnarar. Kunstsentera utviklar kunstnarskap, byggjer kunstkompetanse og driv ei aktiv kunstformidling til eit samansett publikum. Som kompetansesenter og nær samarbeidspartnar for kunstnarane er dei regionale kunstsentera viktige for fylkeskommunar og kommunar som ønskjer å leggje betre til rette for den regionale kunstscena og kunstmiljøa i regionen sin. Alle kunstsentera har både nasjonale og internasjonale samarbeidspartnarar, og er i mange tilfelle ein viktig regional ressurs for

¹² Se [KiN: Regionale prosjektmidler](#)

internasjonal utveksling. Fleire av sentera administrerer til dømes ulike residensprogram og inviterer gjestekunstnarar til å delta i ulike typar utstillings- og formidlingsprogram både i og utanfor kunstsentera i regionen. Til liks med dei regionale kompetansesentera for dans og musikk er også kunstsentera eit døme på at det ligg til rette for å styrkje kunstlivet i heile landet gjennom eksisterande aktørar og verkemiddel regionalt og lokalt.” (s. 126)

Et bedre skussmål er vanskelig å tenke seg og sentrene fremstår med dette som en sammenhengende suksesshistorie siden 1970 tallet som fortsatt, eller kanskje til og med enda mer enn før, ligger til rette for å styrke kunstlivet i hele landet. Men, situasjonen minner også om den som ble påvist i 1981: Det er fortsatt ikke klart hvilke kulturpolitiske roller sentrene er tiltenkt, og hvordan ansvaret på det visuelle kunstfeltet er fordelt mellom stat, fylkeskommune og kommune. Situasjonsbeskrivelsen som Vaagland gir i 1993, synes fortsatt å ha relevans:

“Mye av det politiske grunnlaget for kunstsentrene er nedfelt i offentlige utredninger og stortingsmeldinger. Slik sett kan vi si at kunstnersentrene har en offentlig ideologisk og kulturpolitisk basis som er utarbeidet på statlig nivå. Når det gjelder den konkrete virksomheten i kunstsentrene er den derimot fullstendig fristilt fra statlige direktiver og sanksjoner og i prinsippet overlatt til kunstnerne, i tråd med prinsippet om kunstnerstyring. Statens innsats begrenser seg stort sett til å gi et fast årlig driftstilskudd, som førøvrig er av den aller største betydning for kunstnersentrene, og å motta årsrapporter om virksomheten.” (Vaagland 1993, s. 72)

2.5 Kunstsentrenes posisjoner i feltet for samtidskunst

Kunstsentrene er ikke alene om å vise profesjonell samtidskunst, og for de regionale sentrene kan det være nokså forskjellig konkurranse om publikums gunst, lokalt. I kunstsosiologien er det uansett tradisjon for å se bort fra denne regionale forskjellen, og studere de ulike aktørene og institusjonenes “posisjoner” i et nasjonalt kunstfelt. Hvor senteret er beliggende, geografisk, vil likevel gi ulik verdi for sentrene. Vi vil forvente at en befolkningstett region med mange kunstnere vil være en region med positiv verdi for senterets posisjon i det nasjonale feltet. Vi har ikke hatt anledning til å gjøre en slik analyse, men skisserer her hvordan vi antar den vil posisjonere de regionale kunstsentrene i forhold til andre utstillingsarenaer.

Med inspirasjon fra den franske sosiologen Pierre Bourdieu og feltanalytisk teori og metode,¹³ kan utstillingsarenaer for samtidskunst posisjoner observeres i et todimensjonalt rom (felt), utspent langs to akser, der den horisontale akse angir i hvilken grad en posisjon er autonom, sett ut fra kunstnerfeltet og kunstnerfellesskapet selv (venstre side), i motsetning til posisjoner som er heteronome, og dermed også tilpasset andre hensyn, spesielt markedet og det politiske systemets tendenser til gi verdi til andre kapitalformer og fordelingslogikker enn de “rent kunstneriske” (høyre side). Den vertikale akse definerer i hvilken grad arenaene er viktige og betydningsfulle mht å kunne definere samtidskunstens verdier og estetiske prioriteringer, ved å gi anerkjennelse til kunstforståelser og utvalgte kunstnerskap, i høy eller lav grad. Vi kan dermed lokalisere fire hovedposisjoner:

I den øvre del (1) til venstre kombineres institusjonens evne til å gi anerkjennelse til kunstnere ut fra en uavhengig og autonom kunstforståelse. I denne “kompromissløse” delen av feltet vil verdien av kunstnerisk kvalitet alltid trumfe andre verdier og logikker for formidling. De **kunstnerstyrte utstillingsrommene** vil befinne seg her, men posisjonene vil være påvirket av i hvilken grad kompromissløsheten i det enkelte senter eller kunstnergalleri modereres av strid om kvalitetsforståelser som formidles via kunstnerstyringen, og økonomisk avhengighet og

¹³ For nærmere om feltanalyse og metode i norsk kunstsosiologi, se Slaatta, Tore (red.) (2018) *Iverksettelse*. Oslo: Universitetsforlaget

pålegg og forventninger fra sentrenes eller gallerienes tilskuddsforvaltere. I den øvre heteronome delen (2) av feltet, er anseelsen fortsatt høy, men den baserer seg i større grad på kommersielle og kvantitative verdier knyttet til salg og måling av markedsverdier (omsetning, høyeste pris, osv.). Det er først og fremst de **private galleriene** som befinner seg i denne høyre delen av feltet. Mellom ytterpunktene i høyre og venstre side komme den viktigste opposisjonen i feltet til uttrykk.

De som når aller høyest, med størst konsekreringsverdi og evne til å gi anerkjennelse, er gjerne de utstillingsarenaene som kombinerer det kommersielle og det eksklusive og dermed bidrar til å definere feltets dominante verdihierarkier og karriereveier. Løselig skissert ville vi anta at vi ved metodisk målinger av utstillingsstedenes ulike egenskaper og kapital, kunne bestemme utstillingsarenaenes posisjoner i forhold til hverandre:

De nasjonale og regionale museene er de offentlig initierte og statlig finansierte, som bygger sin virksomhet på nasjonale og regionale innkjøp, regionale kunstsamlinger og kuraterte, kunsthistoriske utstillinger. De har sine private nasjonale og regionale motsatser i privateide museer, kunstsamlinger og donasjonsstyrte gallerier, for eksempel ved Astrup Fearnley-museet i Oslo, Rasmus Meyers samling i Bergen, Sveaas kunstsamling på Kistefoss og Nicolai Tangens samling i Kunstsiloen i Kristiansand. **De private galleriene** som stort sett befinner seg i landets større byer er både utstillingsrom og salgsboder for samtidskunst, som tilrettelegges og formidles for salg til et kjøpende publikum. Kunstsentrene har i noen grad også solgt verk i forbindelse med utstillinger eller fra eget lager, men dette regnes ikke som en viktig oppgave for sentrene, i dag. **Kunstforeningene** og **kunsthallene** regnes som "publikumsstyrte" og har historisk vokst frem av det kunstinteresserte og kunstinvesterende, lokale kunstpublikum i ulike deler av landet, noe som har gitt både kunstfaglig og befolkningsmessig legitimitet til en for øvrig kommersielt organisert formidling, distribusjon og salg av kunst.

Som **kunstnerstyrte utstillingsrom** vil kunstsentrene, sammen med kunstforeningene, kunsthallene og de midlertidige, kunstnerinitierte galleriene forstås som å tilhøre det såkalte "frie feltet", og sentrenes binding til kunstnerorganisasjonene blir å regne som en av fire måter eller logikker som formidlingsarenaer for samtidskunst kan bygge på: Offentlige, forenings- og publikumsbaserte, kunstner-intiterte og kommersielle.

Høyest i det norske feltet for samtidskunst vil vi forvente at Nasjonalmuseets visninger og samlingsutstillinger av nyere samtidskunstnere vil rage, med de store private kunstmuseene og samlingene (Astrup Fernley, Kistefoss, Kunstsiloen m.fl.) hakk i hel. Lenger ned kommer regionale museer, kunsthaller, kunstnerstyrte sentre og kommersielle gallerier i de store byene, med de kunstnerstyrte sentrene altså lengst til venstre. Indikatorer som nærhet til bysentra, publikumsbesøk, innbyrdes størrelse, økonomiske ressurser, kompetanser og utstillingsprogrammer (f.eks målt via omfang og grad av "kompromissløs" kunstner- eller kuratorstyring) vil kunne indikere utstillingsstedenes distinkte posisjoner.

3 Kunstsentrenes kulturpolitiske forankring og autonomi

De regionale kunstsentrene er i liten grad beskrevet og innskrevet i den nasjonale kulturpolitikken. De mangler derfor en eksplisitt forankring, til tross for at sentrene har vært der i 40 år, og må kunne ses som et stabilt nettverk av utstillingssteder og kunstfaglige kompetansemiljøer i det nasjonale kunstfeltet. Det fører til uklarhet på alle tre forvaltningsnivåer, nasjonalt, fylkeskommunalt og kommunalt.

3.1 Forvaltningsnivåene i kunstpolitikken

En utredning av kunstsentrene fastslo allerede i 1980 at:

"utviklingen av sentrene ikke i tilstrekkelig grad (har) vært forankret i politiske vedtak, hverken på fylkeskommunalt, kommunalt eller statlig plan. Det offentlige har ikke hatt klare forutsetninger når det gjelder hvilke tiltak som har vært ønsket satt i gang."

Siden Vaagland skrev sin analyse av kunstsentrene i 1993, har kulturpolitikken og virkemiddelapparatet på det visuelle kunstfeltet gjennomgått viktige endringer, noe som er et viktig bakgrunnstykke for å forstå sentrenes virksomhet og økonomiske ressursituasjon. Det er blitt et mantra i kulturforskningen at det er stor enighet om de lange linjene i norsk politikk, spesielt har man ment at forskjellene mellom de to største partiene, Arbeiderpartiet og Høyre, ikke var så store. De store ideologiske forskjellene fantes sjelden i kulturpolitikken. Den unge nasjonalstaten måtte ha kunstnere og kulturinstitusjoner som kunne hevde nasjonen internasjonalt, og den uenighet som fantes var mest av alt knyttet til statens ansvar for kostnader.¹⁴ Heller ikke i etterkrigstidens Norge var kulturpolitiske spørsmål blant de høyest prioriterte, og bevisstheten om at kulturen var et eget politikkområde, som et område for statlig styring og regulering, vokste først frem på 1970-tallet.

I overgangen til fylkeskommunal finansiering fra 1996, har det sannsynligvis hatt beskrivelsen av kunstsentrenes rolle på det statlige, nasjonale nivået, var begrenset til kunstnerøkonomien. Stortingsmeldingen *Kultur i tiden* la vekt på kunstnerøkonomien knyttet til utstillingsoppdragene når de begrunnet fortsatt statlig og fylkeskommunal støtte til sentrene. Siden har relasjonene til og samarbeidet mellom regional og kommunal forvaltning og kunstsentrene utvidet seg til å omfatte også andre arbeidsoppgaver, blant annet knyttet til DKS og Kunst i offentlige rom (KiOR). Situasjonen synes i hvert fall nå slik, at de 15 sentrene er omgitt av ulike prioriteringer og forventninger og det er sannsynlig at overføringen fra statlig til regionalt finansieringsansvar har ført til at kunstsentrene ikke ble sett og vurdert på en helhetlig måte, fylkeskommunene seg imellom. Og tilsvarende vil vi anta at det er mellom fylkeskommunene og regionenes mange kommuner.¹⁵

Generelt synes en manglende formalisering av samarbeidet mellom stat, fylkeskommunene og kommunene i Norge å være en utfordring for kunstsentrenes evne til å utvikle seg videre som en landsdekkende institusjon. I Sverige har man i 2023 utredet det såkalte kultursamvirke, som har eksistert siden 2011 og nå søkes formalisert i en lov.¹⁶ Kultursamvirket er en formalisert dialog mellom kulturrådet og de regionale og kommunale forvaltningsnivåene og var en reform som var ment å desentralisere beslutningsmakten i kultursektoren i Sverige og samtidig oppfylle de nasjonale målene i kulturpolitikken. Utredningen foreslår å fortsette ordningen, men å innføre en lov som unngår detaljstyring og mer likestilling mellom de tre nivåene. Også i Danmark bruker man

¹⁴ Se Dahl, H.F og Helseth, T. (2005) *De to knurrende løver*. Oslo: Universitetsforlaget

¹⁵ Se særlig s.229-253 og kapittel 7 i Mangset, Per og Hylland, Ole Marius (2017) *Kulturpolitikk. Organisering, legitimering og praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.

¹⁶ Se [Utredning om kultursamvirke i Sverige](#)

begrepet "kultursamvirke", men da først og fremst som betegnelse på et koordinerende, kommunalt organ.¹⁷ De ulike nordiske modellene for regionalisering av kulturpolitikken ble drøftet i en rapport fra PROAB i 2016 der det ble framhevet mangel på nasjonal sammenheng i kulturpolitikken og lite systematisk samhandling mellom kommuner og fylkeskommuner om utvikling på kulturfeltet. Sett i perspektiv er det gått fra dårlig til verre, og rapporten påpekte at Kulturdepartementets og Norsk kulturråds støtte til det regionale og lokale kulturlivet i økende grad hadde "...blitt et direkte anliggende mellom kulturlivsaktører og statlige instanser".¹⁸

Våre informanter bekrefter at fylkeskommunene i varierende grad har vært proaktive i sin relasjon til kunstsentrene og prioriterer dem, økonomisk, opp mot andre kulturtilbud i regionene. Og ifølge en av våre informanter, var det at fylkeskommunen ble bevisst på sitt ansvar for kunstsentrene, en erkjennelsesprosess som etter hvert førte til økt engasjement og forståelse for betydningen av den fylkeskommunale finansieringen av sentrene. Flere av våre informanter uttrykker også stolthet og anerkjennelse av sentrene på vegne av kulturadministrasjonene. Det at man har et senter i fylket er noe man bryr seg om, og man ønsker at de skal drives godt, med en sunn økonomi.

I forbindelse med regionreformen og kulturmeldingen *Kulturens kraft* ble det i 2018 utarbeidet en rapport i Kulturdepartementet der man vurderte hvilke kulturpolitiske ordninger som kunne bli berørt av reformen.¹⁹ Men våren 2020 ble det vedtatt å ikke følge opp rapporten og regionreformen på det kulturpolitiske området. Man står tilbake med Kulturloven fra 2007, som i generelle vendinger var ment å "fastleggja offentlege styresmaktens ansvar for å fremja og leggja til rette for eit breitt spekter av kulturverksemd, slik at alle kan få høve til å delta i kulturaktivitetar og oppleva eit mangfald av kulturuttrykk."²⁰ Men loven ble etter hvert sett som mangelfull nettopp fordi samspillet og koordineringen mellom forvaltningsnivåene ikke var nærmere angitt. I høringsnotatet som ble sendt ut i 2023 til ny kulturlov heter det at:

"Kulturloven har vært en prinsipielt viktig understrekning av at myndighetene på alle forvaltningsnivåer har et ansvar for å legge positivt til rette for en bredde av kulturvirksomhet. I ettertid tyder likevel erfaringene på at loven ikke fullt ut har fungert etter hensikten. I Meld St. 8 (2018-2029) *Kulturens kraft – kulturpolitikk for framtida* (heretter kulturmeldingen) la departementet til grunn at «[u]lempa er at lova i liten grad fungerer som eit styringsverktøy og derfor har liten innverknad på politikktutforminga lokalt og regionalt». Departementet varslet derfor en gjennomgang av loven «med sikte på at ho skal vere eit styringsverktøy for oppgåve- og ansvarsfordelinga mellom forvaltningsnivåa og reflektere nasjonale mål for kulturpolitikken»."²¹

Situasjonen kan være på vei til å bedres: For det første stadfester det foreliggende lovforslaget til kulturlov at kulturpolitikken er forankret i Grunnlovens infrastrukturkrav, slik det er formulert i §100 om ytringsfrihet. For det andre blir forvaltningsnivåene pålagt et eksplisitt ansvar for kommunal og fylkeskommunal planlegging på kulturfeltet. Bestemmelsen vil ifølge høringsnotatet pålegge "...kommuner og fylkeskommuner å utarbeide en skriftlig oversikt over status og utviklingsbehov på kulturfeltet. Oversikten skal benyttes som grunnlag for planarbeidet. Videre vil bestemmelsen pålegge fylkeskommuner og kommuner å fastsette overordnede mål og strategier for kulturfeltet som er egnet til å møte de utfordringene som er identifisert. Kravet vil kunne oppfylles gjennom kommuneplanens samfunnsdel." (s.6)

¹⁷ Se for eksempel [Kultursamvirket i Haderslev](#)

¹⁸ PROAB: *Regionalisering av kulturpolitikken*. Rapport 08-2016.

¹⁹ Tilgjengelig på [utredning om forvaltningsnivåene på kulturområdet](#)

²⁰ Se [Kulturlova 2007](#)

²¹ s. 4 i Høringsnotat til Kulturlova, tilgjengelig på [Høringsnotat, Kulturlova](#)

I forslaget til den nye kulturloven ligger det altså gode intensjoner som kan få betydning for hvordan kunstsentrenes oppdrag rolle forstås regionalt, i lys av den nasjonale kulturpolitikken. Både ansvaret for infrastruktur, ytringsfrihets- og mangfoldssaspektet, samt det viktige hensynet til armlengdes avstand-prinsippet, vil med den nye kulturlova gjøres klart gjeldende for fylkeskommunene og kommunene. Men spørsmålet om de regionale kunstsentrene dermed blir ivaretatt på en måte som sikrer dem som en *nasjonal* infrastruktur, forblir uavklart.

Kunstsentrene kunne også muligens vært definert som regionale kulturbygg, og fått støtte gjennom den statlige tilskuddsordningen som finnes her. Men våre samtaler med fylkeskommunale og kommunale samarbeidspartnere tyder på at sentrene gjennomgående regnes som faste mottakere av driftsstøtte på fylkeskommunale og kommunale kulturbudsjetter. Å bli definert som kulturbygg ville kanskje heller endret prioriteringene og tildelingene fra fylkeskommunene. Som høringsuttalelsen om regionale kulturfond fra fylkeskommunen i Vestfold og Telemark bemerker, er den nåværende, desentraliserte ordning for tilskudd til kulturbygg" allerede underfinansiert. Det er "...behov for å øke rammen, slik at infrastrukturen til kulturlivet blir bedre."

Et annet, nytt tiltak som kan få ringvirkninger for fordelingen av ansvar og arbeidsoppgaver mellom forvaltningsnivåene i kunstfeltene, er opprettelsen av regionale kulturfond. Men slik vi ser det, er regionale fond i liten grad et virkemiddel tilpasset kunstnersentrenes finansieringsbehov, med sin vektlegging av møter mellom frivillighet og profesjonell kunstutøvelse. Kunstsentrene er stiftet av, og henvender seg til de profesjonelle kunstnerne i regionene. Samarbeidsprosjekter vil ganske sikkert kunne finne sted og sentrene kan med de regionale fondene få enda en tilskuddsgiver å henvende seg til. Men dette løser ikke behovet for mer stabil og romslig driftsstøtte.

For kunstsentrene forblir utfordringen at fylkeskommunenes engasjement og økonomiske forpliktelser overfor kunstsentrene varierer: Gjennomgående sier høringsuttalelsene at eventuelle regionale kulturfond må komme i tillegg til de nasjonale, og ikke svekke den kulturen og kunstformidlingen som allerede er finansiert regionalt, gjennom det nasjonale fondet. Dette gjelder i stor grad for kunstsentrene, som i dag har en finansielle dekningsbidrag på ca. 20% fra prosjektmidler fra det nasjonale fondet. Gjennom sine lokaler og regionale posisjoner bør samtidig kunstsentrene kunne være aktuelle partnere for samarbeid med frivillige organisasjoner, i tråd med hensiktene for de regionale fondene. At de i stort monn skal kunne finansieres gjennom de regionale fondene, er imidlertid ikke å forvente. Sentrene er i utgangspunkt rettet inn som formidlings- og kompetansearenaer for profesjonell samtidskunst. Kun dersom de regionale kulturfondene også rettes inn mot de profesjonelle aktørenes livs- og arbeidsbetingelser, kan kunstsentrene bli aktive søkere til regionale kulturfond.

3.2 Kunstnerstyring, autonomi og armlengdes avstand

Kunstsentrenes binding til medlemsorganisasjonene i kunstfeltet er blitt sett som en kulturpolitisk utfordring i lys av prinsippet om armlengdes avstand og et begrep om “korporatisme”.²² I politiske debatter og kulturpolitiske analyser kommer det dermed en ambivalens til syne, mht at man vurderer kunstnerstyring negativt, og som noe som står i motsetning til armlengdes avstand-prinsippet og som kan assosieres til maktkamper i kunstfeltet selv. Mistanken er at bestemte estetiske og politiske posisjoner kan ha utidig innvirkning på hvordan kunstnerisk kvalitet defineres og anvendes i fagfellevurderinger. Vi mener dette er en feil forståelse, og det handler om hvordan programmering, utlysninger og kunstfaglige vurderingene håndteres i sentrene, håndteres. Organisasjonsmessig handler det også om hvordan man velger kunstnere til verv i kunstneriske utvalg, og hvordan oppdrag som konsulent og kurator for kommunenes og fylkeskommunenes prosjekter innenfor DKS og kunst i offentlige rom fordeles. Prosessene og rutinene må kvalitetssikres opp mot krav til de demokratiske valgenes transparens og gjennomføring, og strenge regler for habilitet. Men å bruke begrepet “korporatisme” om disse prosessene og rutinene blir misvisende og mistenkeligjørende. Kunstsentrenes kunstneriske utvalg forvalter den kunstfaglige kompetansen i regionene som en kollektiv ressurs og uavhengigheten og profesjonaliteten i det kunstfaglige skjønnnet er den praktiske løsningen av armlengdes problemet for den kulturpolitiske forvaltningen og en forsikring overfor samfunnet om at det er kunstfaglige kvalitetskriterier, og ikke andre hensyn, som gjelder. Meldingen *Kunstnerkår* gir en god gjennomgang av dette, og sier blant annet følgende i kapittel 4:

“Ein etablert og god metode for å sikre armlengds avstand i forvaltninga av offentlege midlar til kunst er å bruke fagfellevurderingar i kollegiale organ. At avgjerder om prioriteringar baserte på kvalitet vert tekne av fagfolk, støttar opp under at det er kunst- og kulturfagleg skjøn som skal ligge til grunn, og ikkje andre interesser. Slik kan kunsten utvikle seg på eigne premissar i ulike kontekstar, med kunstnarleg utforsking som avgjerande drivkraft. Dei to verkemidla armlengds avstand og fagfellevurderingar er slik grunnleggjande for å sikre at kunstfeltet i Noreg kan halde fram med den gode utviklinga ein har sett over fleire tiår, og som mellom anna har ført med seg eit mangfaldig kunst- og kulturtilbod av høg kvalitet og gjeve mange norske kunstnarar stor internasjonal anerkjening.”²³

Blant annet for å tydeliggjøre sin uavhengighet til kunstnerorganisasjonene, har flere kunstsentre skiftet navn fra å være kunstnersentre til å bli kunstsentre. Man ønsket å unngå å bli oppfattet utelukkende som “kunstneres” sentre, og de ansatte i sentrene var aldri kunstnere fra regionen, men profesjonelle ledere og kunstfaglig ansatte. Navnendringen i seg selv betyr ingenting. Men at sentrene alltid har vært, og fortsatt er “kunstnerstyrte” gjennom sine vedtekter og organisasjonsstruktur, har altså ikke vært til hinder for en profesjonell utvikling sentrenes administrasjon og organisasjonsmessige, og armlengde-sikrede håndtering av kunstfaglig kompetanse i kunstneriske utvalg. Det er ikke i navnene, men i den organisatoriske gjennomføringen av armlengdes avstand de til daglig viser at de faktisk er uavhengige og autonome kunstsentre.

I det ovennevnte høringsnotatet til en ny kulturlov er det også fremmet en lovfesting av armlengdes-prinsippet på alle forvaltningsnivåer. Videre er det utformet en bindende rettsregel som skal gjelde der “beslutninger fattes på bakgrunn av kunstnerisk eller kulturfaglig skjønn”. Slike beslutninger skal

²² Se særlig arbeidene til Per Mangset om armlengde og korporatisme-begrepet, f.eks i rapporten *En armlengdes avstand eller statens forlengede arm?*, tilgjengelig via [Mangset om armlengde, Kulturutredningen 2014](#)

²³ s. 50 i Meld. St. 22 (2022-2023)

"...treffes uavhengig av politiske myndigheter og av personer eller virksomheter med relevant fagkompetanse. Formålet er å legge til rette for ytringsfrihet ved å lovfeste prinsipper for avveiningen mellom politisk styring og kunstnerisk og kulturfaglig autonomi."

Det er et dobbelt krav: Beslutninger skal treffes uavhengig av politiske myndigheter, og de skal fattes av personer eller virksomheter med relevant fagkompetanse. Denne forståelsen av armlengdes-prinsippet viser at lovgiverne forstår det kunstfaglige skjønnet som en garanti og en løsning, og ikke en trussel eller en uheldig form for korporatisme. En viktig presisering gjelder forskjellen mellom enkeltvedtak og andre beslutninger, for eksempel knyttet til utstillingsplaner og programmer. Det gir styrende organer, der valgte representanter fra interesseorganisasjoner eller eksterne aktører kan sitte og vedta styringsdokumenter som årsplaner, utstillingsplaner og stillingsplaner, ikke rammes av loven.

Kunstsentrene anvender allerede i dag administrative rutiner som sikrer armlengdes-avstand-prinsippet. Alle kunstsentrene anvender for eksempel såkalte "open calls" i hele eller deler av utstillingsprogrammene, og utstillingsplass er ikke avhengig av medlemskap i foreningen, og utlyses allment. Samtidig er kunstnerne som vurderer dem og som sitter i sentrenes kunstnerutvalg demokratisk valgt på åpne og transparente årsmøter eller representantskap i de regionale foreningene. Det er også mulig å bli valgt til verv selv om man ikke er medlem i foreningene. I tillegg må de demokratiske valgene av representanter til utvalgene være transparente og valgene må gjelde for avgrensede perioder. Spørsmål om habilitet må håndteres profesjonelt og fortløpende, slik at mistanker om at avvik i forhold til kunstfaglig anvendelse av kvalitetskriterier, ikke oppstår. Som kunstnermeldingen *Kunstnarkår* formulerer det, når de fremhever fagfellevurdering som "eit system kunstnarpolitikken vil hegne om":

"Departementet vil likevel understreke kor viktig det er med gode habilitetsvurderingar, openheit og likebehandling i tildelingsprosessane for at denne tilliten skal haldast ved lag over tid i eit stadig meir mangfaldig kunstfelt."²⁴

²⁴ *Ibid.* S. 50

4 Finansiering av kunstsentrene

4.1 Veien til dagens finansiering

Forskere har ment at ideologiske forskjeller ikke har påvirket kulturpolitikken og finansieringen i nevnelig grad, og at alle i dag stort sett bekjenner seg til en sosialdemokratisk, velferdspolitisk kulturpolitikk. Men i vekslingen mellom koalisjons-regjeringene på 2000-tallet, mellom Stoltenberg-regjeringene og Solbergregjeringene, er det imidlertid klare retoriske og verdimessige forskjeller, som kommer til syne i regjeringserklæringenes vektlegginger av ulike verdier. Etter hvert som regjeringene fikk tid på seg, ble erklæringene også forsøkt omgjort til meldinger, budsjettmessige prioriteringer, statlige virkemidler og støtteordninger. Heller enn en pregløs konsensus har vi fått stadig mer rivaliserende legitimeringsregimer og tilhørende, rivaliserende, kulturpolitisk retorikk. Når den ene har valgt å betone rett til deltakelse, tilgjengelighet og yringsmangfold, har den andre vektlagt valgfrihet og kultur som næring. Mens Kulturmeldingen i 2013 ble sett som en velferdsøkonomisk utviding av kulturpolitikken (s. 183), flagget Solberg-regjeringen en frihetsreform og varslet om et behov for maktspredning i kulturfeltet. I stedet for økt statlig støtte, argumenterte man for behovet for flere finansieringsformer, også fra private. Hva skjedde med kunstsentrene i denne perioden?

De regionale kunstsentrene ble ifølge Jorid Vaaglands analyse finansiert med 60% av driftsutgiftene på Kulturdepartementets budsjett fra 1986. Dette viste at kunstsentrene og deres virksomhet opprinnelig ble oppfattet som forenlig med den nasjonale kunstpolitikken. Sentrene var inntil 1996 på listen over mottakere av driftsstøtte via Kulturdepartementets budsjettpost 74 på statsbudsjettet, men ble som tidligere nevnt overført til fylkeskommunene i tråd med departementets vurderinger i Stortingsmelding 61, *Kunsten i tiden*. På nettsidene til Nitja, en gang Akershus kunstsenter, er historien gjengitt slik:

“På 1980-tallet var finansieringen for kunstsentrene fordelt mellom fylkeskommunen og staten, men på 1990-tallet trakk staten seg ut og overførte hele ansvaret til fylkeskommunene. Det var også ønskelig at vertskommunene tok et større ansvar, og kommunene som huset et kunstsenter begynte å supplere driften med noe støtte. Imidlertid var variasjonen i støtten stor, og for det meste mer symbolsk. I tillegg til fylkeskommunal og kommunal driftsstøtte, har alle kunstsentrene vært avhengige av å søke eksterne midler til utstillingsproduksjon og formidling. Institusjoner som Norsk kulturråd, Fritt Ord og Sparebankstiftelsen DNB har vært avgjørende for samtlige av kunstsentrene. For Akershus Kunstsenter har disse aktørene vært essensielle for at kunstsenteret har kunnet utvikle seg til en seriøs og profesjonell kunstinstitusjon.”²⁵

Siden 1996 har de årlige driftsmidlene dermed hovedsakelig kommet fra fylkeskommunene og vertskommunene der sentrene befinner seg. Det er to unntak fra dette, og det er at Nordnorsk kunstnersenter fikk sine driftsmidler på ordningen for driftsstøtte i Kulturfondet og at Samisk kunstsenter er finansiert som nasjonalt senter av Sametinget. De øvrige regionale kunstnersentrene ble overlatt fylkeskommunene og kommunene, men gitt mulighet til å søke Kulturfondets støtteordninger. Samtidig falt imidlertid sentrene ut av avtalen om vederlag, mellom staten og kunstnerorganisasjonene.

Vi har ikke studert den politiske konteksten nøye, men aner at årsaken til endringen på nittitallet kan ha vært koblet til et ønske om å gi plass til de andre, og mer midlertidige, kunstnerstyrte eller publikumsstyrte formidlingsarenaene. Senere kunne denne praksisen ses som legitim og riktig i lys av målsetninger om “maktspredning” og “frihetsreform”. Men det har vist seg vanskelig å få til en endelig avklaring mellom det

²⁵ Se [Nitjas forhistorie](#)

statlige ansvaret for kontinuitet og drift av nasjonale ordninger og institusjoner, og de mer prosjektbaserte støtteordningene som ligger til Kulturfondet og Kulturrådet. Senest i 2021 og 2022 arbeidet Regjering og Storting med å "rydde opp" i arbeidsdelingen mellom departementets post 74 og 75, og ordningene under Kulturfondet. I denne forbindelse ble ordningen med driftstøtte avviklet og ordningen for arrangørstøtte endret. I kulturdirektoratets årsmelding for visuell kunst at:

"Avsetning til visuell kunst ble betydelig redusert fra 2020 til 2021 på grunn av flytting av 21 virksomheter fra driftsstøtteordningen under Kulturfondet til post 74 og 75 på statsbudsjettet. Ti virksomheter som ikke ble flyttet til statsbudsjettet, ble innlemmet i tilskuddsordningen arrangørstøtte visuell kunst. Dette er årsaken til at avsetningen til denne ordningen økte i 2022."²⁶

Nordnorsk kunstnersenters statlige driftsstøtte var en av de som ikke fulgte med over til departementet. Det forblir dermed finansiert av Kulturfondet, nå på arrangørstøtteordningen, der de i særklasse får den største tildelingen på 8 402 352 NOK. Så vidt vi har brakt på det rene er dette en følge av tidligere tildelinger og at det foreligger en statlig forpliktelse gjennom samarbeidsavtalen mellom staten og de tre nordligste fylkeskommunene Nordland, Finnmark og Troms. Senteret er lokalisert i Svolvær, Lofoten, og det er Nordland fylkeskommune som er den forvaltningspolitiske parten overfor senteret. De øvrige kunstsentrene, med unntak av Samisk kunstsenter som er finansiert som nasjonalt senter av Sametinget, er som tidligere nevnt hovedsakelig finansiert av fylkeskommunene, delvis i spleis med vertskommunene der sentrene befinner seg. Fordelingen mellom regionale og kommunale driftsmidler varierer imidlertid ganske mye:

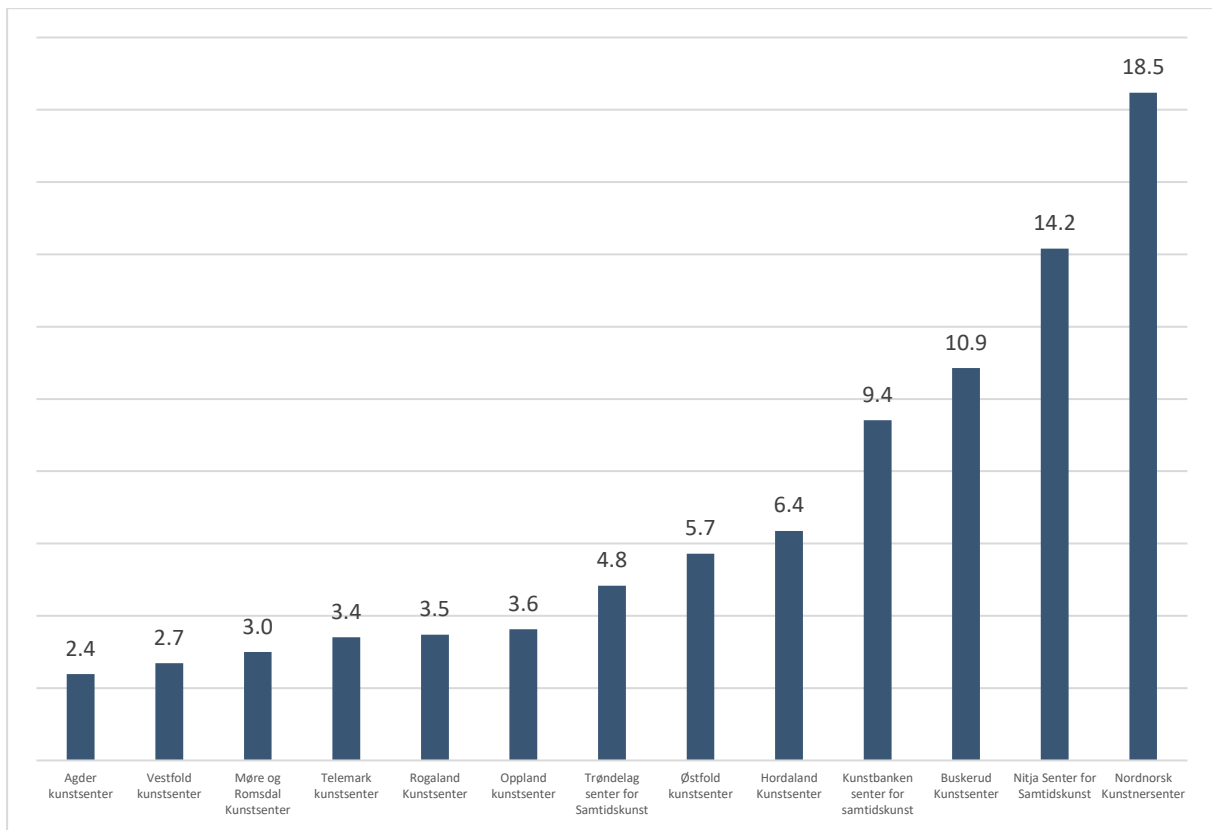
Den såkalte "Hovedregelen" ble ellers innført av Kulturdepartementet i 2007, og var et pålegg til Kulturfondet om at institusjoner som fikk fast årlig tilskudd over statsbudsjettet normalt ikke kunne søke/motta prosjekttilskudd fra Kulturfondet i tillegg. I statsbudsjettet for 2022 ble denne hovedregelen opphevet - men rådet har selv valgt å opprettholde en lignende regel for mange av sine ordninger. I retningslinjene for "arrangørstøtte visuell kunst" og "prosjektstøtte visuell kunst" står det i tråd med dette at "virksomheter med fast årlig statstilskudd innvilges normalt ikke støtte fra Norsk kulturfond." Ved søknader fra slike virksomheter blir det lagt vekt på (1) om tiltaket fremmer utvikling av det visuelle kunstfeltet, (2) om tiltaket ligger utenfor virksomhetens kjerneoppgaver, (3) virksomhetens egeninnsats/bidrag til tiltaket, og (4) nivået på virksomhetens årlige statstilskudd."

4.2 Variasjoner i samlede inntekter for kunstsentrene

Tabellen nedenfor viser spennet i de samlede inntektene for de regionale kunstsentrene. Agder og Vestfold kunstsenter har lavest samlede inntekter, med Møre og Romsdal, Telemark, Rogaland og Oppland hakk i hel.

²⁶ Se s.5, [Årsoppsummering visuell kunst 2022](#)

Figur 1 Samlet budsjett/omsetning for hver av de 15 sentrene (2022)



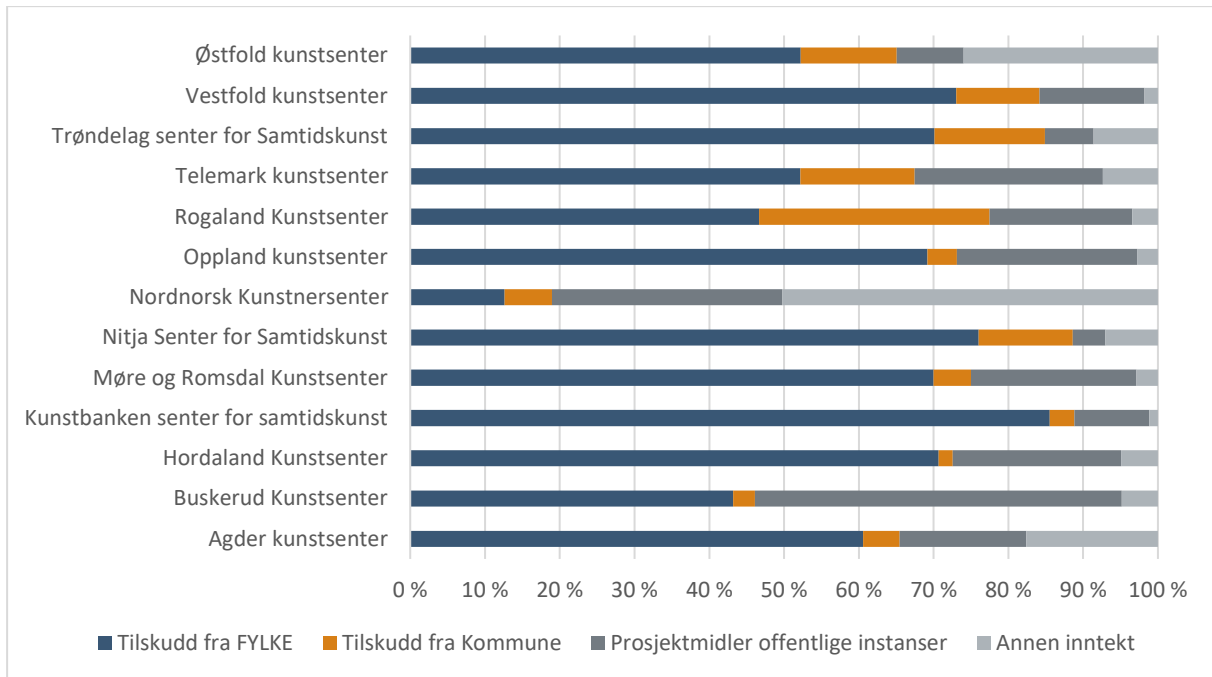
Disse seks skiller seg vesentlig fra resten, mens Trøndelag, Østfold og Hordaland synes å utgjøre et midtskikt der den innbyrdes forskjellen øker med omtrent 1 million NOK. Deretter er det et sprang til Kunstbanken, Buskerud, Nitja og Nordnorsk kunstnersenter som synes å være i en helt annen posisjon når det gjelder inntekter, aktivitet og drift. Mellom topp og bunn er det 16,1 million NOK og Nordnorsk kunstnersenter har bedre økonomi enn alle de seks med lavest inntekt, til sammen.

4.3 Hvor kommer inntektene fra?

Når vi ser på fordelingen av inntekter på finansieringskilder (se figur 2 under), får vi følgende bilde: Det er tydelig at flere sentre har symbolske og marginale bidrag fra kommunene (markert med oransje). Bare Rogaland har en vesentlig andel fra kommunene på oppunder 30%, med Telemark som en god nummer 2 med rundt 15%, mens de øvrige har alle rundt 10% eller under. Det lave kommunale bidraget skjuler i mange tilfeller gunstige leiebetingelser av lokaler, som gjør at kommunens utgifter og goodwill overfor sentrene er større, enn det som kommer til uttrykk i sentrenes budsjetter.

Det er uansett tilskuddene fra fylkene i kombinasjon med prosjektmidler som monner. Prosentvis er det Kunstbanken som har den desidert største andelen av inntekter fra Fylkeskommunen (85%), mens Vestfold, Trøndelag, Nitja, Møre og Romsdal og Hordaland alle er over 70% finansieringsgrad fra fylket.

Figur 2 Samlede inntekter fordelt på inntektskilde (tall for 2022)

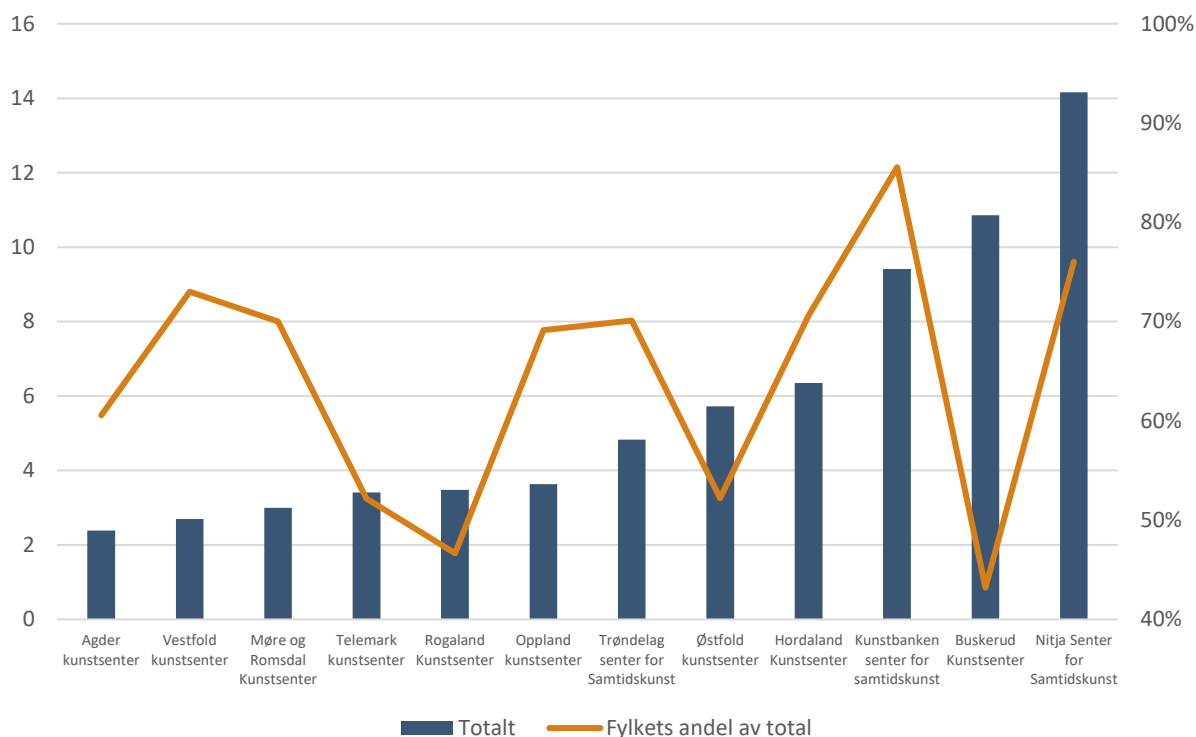


Nordnorsk kunstnersenter skiller seg klart fra de øvrige, med stor andel statlig finansiering via kulturfondet og relativt beskjeden involvering fra de tre nordlige fylkeskommunene. Dette bildet er et resultat av den såkalte kulturavtalen for de tre nordlige fylkeskommunene, som regulerer de tre fylkeskommunes bidrag og begrunner et statlig bidrag til Nordnorsk kunstnersenter.²⁷ Mellom fylkene er det ifølge våre informanter i liten grad strid om den nåværende finansieringen.

For de øvrige regionale kunstsentrene er finansieringen hovedsakelig driftsmidler fra fylkeskommunene. Den økonomiske avhengigheten av driftstilskudd fra fylkeskommunene er illustrert i figuren under. Ser vi bort fra Nordnorsk kunstnersenter og Kunstbanken varierer fylkeskommunens andel på mellom 43 prosent i Buskerud og 73 prosent i Vestfold. Den lave andelen for Rogaland skyldes det vesentlige bidraget fra Stavanger kommune. I Buskerud og Østfold skyldes andel fra fylkeskommunen det store bidraget disse to sentrene har fra DKS.

²⁷ Den nordnorske kulturavtalen er inngått mellom de tre nordligste fylkene. Se [Nordnorsk kulturavtale](#)

Figur 3 Fylkeskommunens andel av driftsinntekter (høyre akse) og størrelsen på budsjettet (Mill. kroner 2022 – vestre akse)



Det er en positiv – men ikke sterk - sammenheng mellom sentrenes økonomiske størrelse og andel av midler som kommer fra fylket. Dette er en sentral problemstilling som vi tar opp i kapittel 6. Muliggjør dette en mer solid basisfinansiering fra fylkeskommunen (og eventuelt kommunen)? Og gir det en større og klarere evne til å aktivere andre ressurser og midler for visning av visuell kunst i regionen? Spurt på en annen måte: Er disse midlene utløsende for annen finansiering? Nordnorsk kunstnersenter er her ikke tatt med i tabellen pga. den spesielle finansieringen de har via Kulturrådet.

4.4 Mer om prosjektfinsiering

For sin kjernevirksomhet som utstillingsarena og formidling av samtidskunst, er sentrene avhengige av prosjektstøtte fra en rekke støtteordninger utlyst gjennom kulturdirektoratet og private stiftelser som Fritt Ord, Sparebankstiftelsen og Bergesenstiftelsen. Kulturdirektoratet og kulturfondet har i 2023 seks ordninger for visuell kunst, som på ulike måter er viktige for kunstsentrenes helhetlige økonomi. Det nest største dekningsbidraget til sentrenes kostnader kommer dermed via Kulturfondets støtteordninger. De seks ordningene er fordelt som følger, i Kulturfondets årsoppsummering for 2022:

Tabell 2 Søknader og tildelinger gjennom Kulturfondet for 2022 (Kilde og design: Kulturrådet)

Tilskuddsordning	Antall søknader	Antall tildelinger	Tildelingsprosent, søknader	Samlet søknadssum	Samlet tildelingssum	Tildelingsprosent, søknadsbeløp
Arrangørstøtte visuell kunst ¹	74	33	45 %	162 324 332	56 754 000	35 %
Kunstfaglige publikasjoner og manusutvikling ²	151	68	45 %	17 361 348	4 590 600	26 %
Kunstnerassistentordningen	46	14	30 %	19 770 000	4 340 000	22 %
Pilotprosjekt for distribusjon og formidling av kunst- og kunstnerbøker	36	8	22 %	10 814 750	1 600 000	15 %
Prosjektstøtte til kunstnere i etableringsfasen ³	210	86	41 %	12 602 663	3 005 000	24 %
Prosjektstøtte til visuell kunst ⁴	857	382	45 %	142 665 586	24 966 000	17 %
Utstyrstøtte til fellesverksteder og gjestekunstordninger	21	15	71 %	4 418 272	1 560 000	35 %
SUM	1395	606	43 %	369 956 951	96 815 600	26 %

- 1) Samlet tildelingssum gjelder kun tilsagn gitt for kommende år.
- 2) Samlet tildelingssum inkluderer kroner 250 000 gitt som tilsagn for kommende år.
- 3) Samlet tildelingssum inkluderer kroner 350 000 i ekstraordinære stimuleringsmidler og kroner 55 000 gitt som tilsagn for kommende år.
- 4) Samlet tildelingssum inkluderer kroner 4 650 000 i ekstraordinære stimuleringsmidler og kroner 4 155 000 gitt som tilsagn for kommende år.

Når vi ser bort fra Nordnorsk Kunstnersenters spesielle finansieringsmodell, er det særlig ordningen for prosjektstøtte til visuell kunst og ordningen for kunstfaglige publikasjoner og manusutvikling som søkes fra kunstsentrene. Sentrene kan også være involvert når regionale kunstnerne søker prosjektstøtte til visuell kunst, enten fra Kulturfondet eller KiNs regionale midler. Men tildelingene vil da tilfalle kunstnerne, og ikke kunstsentrene. Noen sentre har også søkt utstyrstøtte og midler på gjestekunstordningene.²⁸

4.5 Krav og forventninger bak tilskudd?

Når man mottar midler fra Kulturfondet og de private stiftelsene, følger det gjerne få eller ingen spesielle bindinger, utover de man søker ut fra, og at det må rapporteres om midlenes bruk. Men i forhold til tilskuddene som gis fra fylkeskommuner og kommuner ligger det en risiko for å bli bundet opp av tilskuddsgivernes målformuleringer og øvrige initiativ på kulturområdet. Sentrene kan forventes å måtte balansere det å levere opp mot den regionale kulturpolitikken, og det å beholde sin uavhengighet og kunstfaglige autonomi.

Vi har ikke fått full oversikt over alle tildelingsbrev og eksplisitt formelle og mer implisitte, eller uformelle krav som fremmes overfor sentrene i forbindelse med Fylkeskommunenes og kommunenes støtte. Kommunenes bidrag kan være knyttet til leie av lokaler, og ellers være et uttrykk for at kommunen ønsker senterets tilstedeværelse. Fylkeskommunene anses som de som har det største ansvaret, og gir gjerne en generell støtte

²⁸ Vi har etterspurt opplysninger om utvalgte senteres søknadshistorikk i Kulturdirektoratet, og avventer fortsatt nærmere opplysninger.

til drift, med eller uten spesifikke fordringer i sine tildelingsbrev. Midlene dekker ikke aktivitetene for øvrig, og det vises gjerne til fylkeskommunenes egne mål og strategier på kulturområdet. Et eksempel på tildelingsbrev er fra Innlandet fylkeskommune, som i 2023 bevilget 2 398 000 til Oppland kunstsenter (Oplandia). Her heter det at tilskuddet anses ... *“å være viktig bidrag for å nå vedtatte mål for innlandet fylkeskommune. For kultur baseres dette i Innlandsstrategien og kulturstrategien for Innlandet fylkeskommune. Det er viktig at dere er kjent med og tar del i fylkeskommunens arbeid for å innfri mål, satsinger og strategier som kommer fram av fylkeskommunen sine styringsdokumenter. Se vedlagte lenker nederst i tildelingsbrevet. Det forventes det at kulturinstitusjoner/-arrangør skal:*

- *Gi innbyggerne i hele Innlandet et kunstnerisk tilbud av høy kvalitet.*
- *Bidra til å utvikle kunstmiljøet i Innlandet.*
- *Samarbeide med andre kulturinstitusjoner/-aktører i Innlandet, nasjonalt og gjerne internasjonalt.*
- *Bidra til arrangør- og publikumsutvikling.*
- *Synliggjøre Innlandet fylkeskommune som eier/tilskuddsyter/sponsor/samarbeidspart på utstillinger, konferanse, arrangement og materiell. Se vedlagt lenke om grafisk profil og logo.*
- *Ha oppdaterte strategiplaner. Innlandet fylkeskommune ønsker at alle kulturinstitusjoner som mottar driftstilskudd skal ha oppdaterte strategiplaner. Strategiplanene bør fornyes minimum hvert fjerde år.*
- *Strategiene bør samsvare med Innlandet fylkeskommunes kulturpolitiske strategier og mål.*

De første punktene vil være helt uproblematisk å følge for kunstsenteret. Men i siste punkt på listen kan det virke som fylkeskommunen går lengere enn forventet i henhold til det armlengdes avstand prinsippet som den nye kulturlova vil pålegge alle forvaltningsnivå.

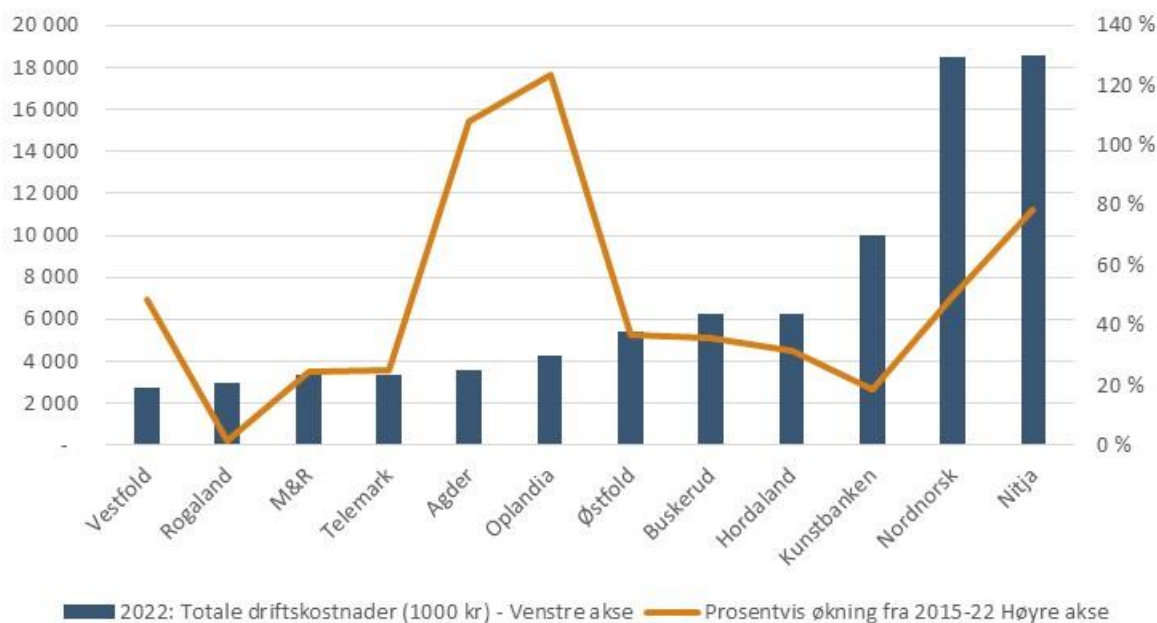
Noen sentre inngår samarbeidsavtaler, som for eksempel Vestfold og Telemark kunstsentre. Her har de også et “temadokument” for visuell kunst der det heter: *“Det er behov for å fornye intensjonsavtalene med sentrene. Fylkeskommunens viktigste samarbeidspartnere har stram økonomi. Samtidig skal driften være profesjonell, med anstendig lønn til ansatte og midler til utstillinger, herunder også utstillingshonorar og vederlag til kunstnerne. En tilbakevendende utfordring for kunstsentrene er å søke ekstern prosjektstøtte, noe som er svært tidkrevende. Dette er på nåværende tidspunkt i mange tilfeller ikke mulig, da de ansatte er fullt opptatt med den daglige driften.”* Situasjonen anses for å være prekær. I sin siste søknad til Telemark fylkeskommune skriver senterets daglige leder følgende: *“Vi søkte i fjor om en million og varslet om at vi ville søke om det i tre år, for å komme opp på et mellomsjikt-nivå og mer normale driftsbudsjett i forhold til resten av landet. Telemark har ligget aller lavest sammen med Agder, Vestfold, Møre- og Romsdal og Rogaland. (...) Svakheten ligger i de lave årlige driftsbevilgningene på 2,3 millioner og altfor få faste ansatte. Særlig er andelen fra fylkeskommunen lav, noe som gjør oss sårbare ved sykdom, lite fleksible og det er vanskelig å utvikle og gå inn i nye samarbeid eller søke prosjekter, med en så liten stab. Økte driftsmidler vil bidra til forutsigbarhet til faglig utvikling og spesialisering, programmering, planlegging og drift og til å styrke kunstnerøkonomien. Økte driftsmidler vil gjøre det mulig med tettere oppfølging og kontakt med hver enkelt kommune i Telemark for å styrke deres arbeid med kunst i offentlig rom og med visuell kunst.”*

Uansett nivå på fylkeskommunale og kommunale bidrag uttrykker våre informanter gjerne stor forståelse for sentrenes oppdrag og verdigrunnlag, og ser sentrene som viktige og unike. En uttrykker hun er “sterkt engasjert” i senteret, en annen kaller det “vårt kompetansesenter” og mener fylkeskommunen “har alt å vinne på at de fortsetter”, og at det “ikke må bli kunsthall”. Samtidig erkjennes det at sentrene har for dårlig økonomi, men at fylkeskommunens tildelinger “ligger fast”. Man ser at de ansatte strekker seg langt, men vet ikke helt hvordan situasjonen kan endres.

5 Kunstsentrenes aktiviteter og hva det koster

Kunstsentrenes kostnader speiler i stor grad deres inntekter ettersom det i begrenset grad er rom for å drive med vesentlige over- eller underskudd. I figuren under rapporterer vi totalkostnadene ved sentrene i 2022 samt veksten i kostnader fra 2015 til 2022. Tallene er hentet fra surveyundersøkelsen som senterlederene har besvart. Vi mangler tall for Trøndelag og Samisk. Sogn og Fjordane rapporterte heller ikke ettersom dette senteret i perioden vi henter inn data fra har vært en integrert del av Sogn og Fjordane kunstmuseum.

Figur 4 Kuntsentrenes totale kostnader i 1000 kroner (2022) og prosent vekst i kostnader fra 2015 til 2022

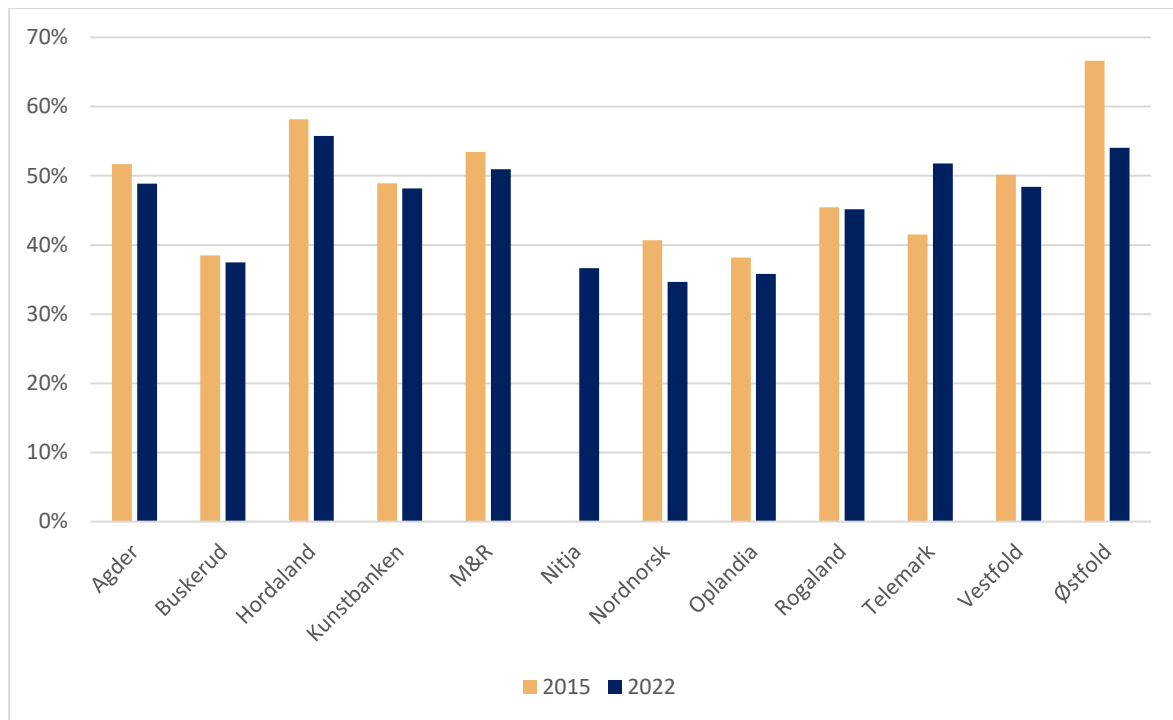


Ulikhetene mellom sentrene når det gjelder kostnader reflekterer i stor ulikhetene i inntekter som vi har beskrevet i forrige kapittel. Nitja og Nordnorsk har klart de høyeste kostnadene, og veksten i de to sentrenes kostnader siden 2015 er i stor grad et speilbilde av veksten i inntekter. Nitja og Nordnorsk har hatt en markant budsjettøkning, noe som for Nitjas del kan knyttes til etableringen av det nye senteret. Men også andre sentre har høy vekst i kostnadene i perioden, spesielt Agder og Oplandia. Oplandia opplevde en kraftig økning frem til 2019 og deretter lite vekst.

5.1 Lønnskostnader: Veksten og hva administrasjonen gjør

Kunstsentrenes kostnader styres i stor grad av hvilke oppgaver de vektlegger, men samtlige oppgaver er arbeidsintensive. Det innebærer at lønnskostnadene utgjør en stor andel av de totale kostnadene til sentrene. I figuren nedenfor viser vi at lønnskostnadene utgjør et sted mellom 35 og 55 prosent av totale kostnader. De større sentrene har en noe lavere andel lønnskostnader enn de små, men dette bildet er ikke helt entydig. Eksempelvis har Kunstbanken relativt høye lønnskostnader.

Figur 5 Lønnskostnader som andel av totale kostnader ved kunstsentrene (2015 og 2022)



Samlet sett viser bildet at lønnskostnader preger driften ved sentrene sterkt. Det er derfor sentralt å se på hva lønnskostnadene kan knyttes opp til av aktiviteter. Kunstsentrene fyller en rekke oppgaver som vi kort omtalte i kapittel 2. Samtlige av disse oppgavene er arbeidsintensive. Det krever arbeidstimer for å utføre oppgavene og jo mer aktivitet man legger i hver enkelt oppgave, jo mer innsats kreves. Sagt med andre ord: Det er i liten grad snakk om stordriftsfordeler i disse aktivitetene. Gjennom vår surveyundersøkelse til senterlederene har vi kartlagt sentrenes tidsbruk.

Tabell 3 Sentrenes bruk av arbeidstid på ulike aktiviteter i 2022

Senter	Produksjon av utstillinger i senteret i prosent	Produksjon og drift av utstillinger på andre visningssteder i prosent	Gjennomføring av prosjekter/ Festivaler/ arrangementer/ Foredrag etc. i prosent	Søknadsarbeid/ utlysninger mm i prosent	Drift og oppfølging av KIOR i prosent	Drift og oppfølging av den Kulturelle skolesekken i prosent
Agder kunstsenter	30 %	10 %	25 %	25 %	8 %	2 %
Buskerud kunstsenter	45 %	5 %	20 %	15 %	0 %	15 %
Hordaland kunstsenter	67 %	0 %	3 %	7 %	23 %	1 %
Kunstbanken senter for samtidskunst	21 %	9 %	6 %	21 %	34 %	9 %
Møre og Romsdal kunstsenter	30 %	0 %	20 %	20 %	20 %	10 %
Nitija senter for samtidskunst	40 %	6 %	15 %	27 %	1 %	11 %
Oplandia senter for samtidskunst	45 %	0 %	35 %	10 %	9 %	1 %
Rogaland kunstsenter	25 %	0 %	10 %	25 %	25 %	15 %
Sogn og Fjordane Kunstmuseum	100 %	0 %	0 %	0 %	0 %	0 %
Telemark kunstsenter styre	45 %	0 %	20 %	15 %	10 %	10 %
Trøndelag Senter for Samtidskunst	19 %	13 %	13 %	16 %	23 %	16 %
Vestfold kunstsenter	23 %	0 %	27 %	23 %	9 %	18 %
Østfold kunstsenter	46 %	0 %	45 %	3 %	6 %	0 %

Det er store variasjoner i hva arbeidstiden går med til ved de ulike sentrene. Produksjon av utstillinger dominerer arbeidet. Gjennomgående går mellom 30 og 50 prosent av tiden med til å produsere dette. Det faktiske arbeidet med utstillingene inkluderer også å hente inn ekstern finansiering og støtte til utstillingene. Et utstillingsprogram må bygges opp over lang tid, og avhenger av at man får tilslag på søknader, enten til Kulturrådets støtteordninger

eller til stiftelser som Fritt Ord, Sparebankstiftelsen og Bergesen-stiftelsen. En stor del av administrasjonens arbeid handler om å skrive søknader og rapportere i etterkant på parametere og skjemaer som følger med ulike tildelinger. Ved enkelte sentre går det også mye tid med til å gjennomføre festivaler og andre større arrangementer. Noen sentre driver også aktiv utstillingsvirksomhet utenfor senteret. Dette gjelder blant annet Agder, Buskerud, Nitja, Nordnorsk kunstnersenter og Trøndelag. For eksempel opplyser Kunstbanken at de har i oppdrag fra fylkeskommunen å produsere vandretstillinger i samarbeid med ulike samarbeidspartnere i fylket, noe som utgjør ca. en 50 % stilling. For andre antas det at en relativt beskjeden andel av arbeidstiden går med til dette. Det er arbeidet med søknader og utlysninger som tar mye tid. Rundt 20 prosent av arbeidstiden kan knyttes til slike aktiviteter, men også her er det betydelig variasjon mellom sentrene. Vi har også kartlagt hvor mye tid som brukes på å følge opp arbeidet med KiOR og den kulturelle skolesekken. Også her er det stor variasjon. Og arbeidet med KiOR legger gjennomgående beslag på store arbeidsressurser ved mange sentre, uten at det er spesifisert eksplisitte inntektsstrømmer for dette arbeidet. Ved enkelte sentre beslaglegger denne aktiviteten helt opp i 30 prosent av tiden! Arbeid med den kulturelle skolesekken er mer jevnt fordelt. For de sentrene som driver aktivt med denne tjenesten varierer tidsandelen mellom 10 og 20 prosent. Med andre ord en vesentlig andel av tiden.

I vår kartlegging av tidsbruk har vi ikke skilt ut rene administrative oppgaver som regnskap, lønn, HR, kommunikasjon etc. Det er et bevisst valg fordi det kan være vanskelig å skille mellom denne måten å føre arbeid og den mer oppgave-fokuserte metoden som vi benytter over. Men med dette mister man fort oversikten over en viktig «tidstyv» ved sentrene som omhandler rene administrative oppgaver. I våre intervjuer får vi systematiske tilbakemeldinger på at en stadig større andel av lederens aktivitet er bundet opp i slike gjøremål. Særlig rammer dette kunstsentrene med liten stab.

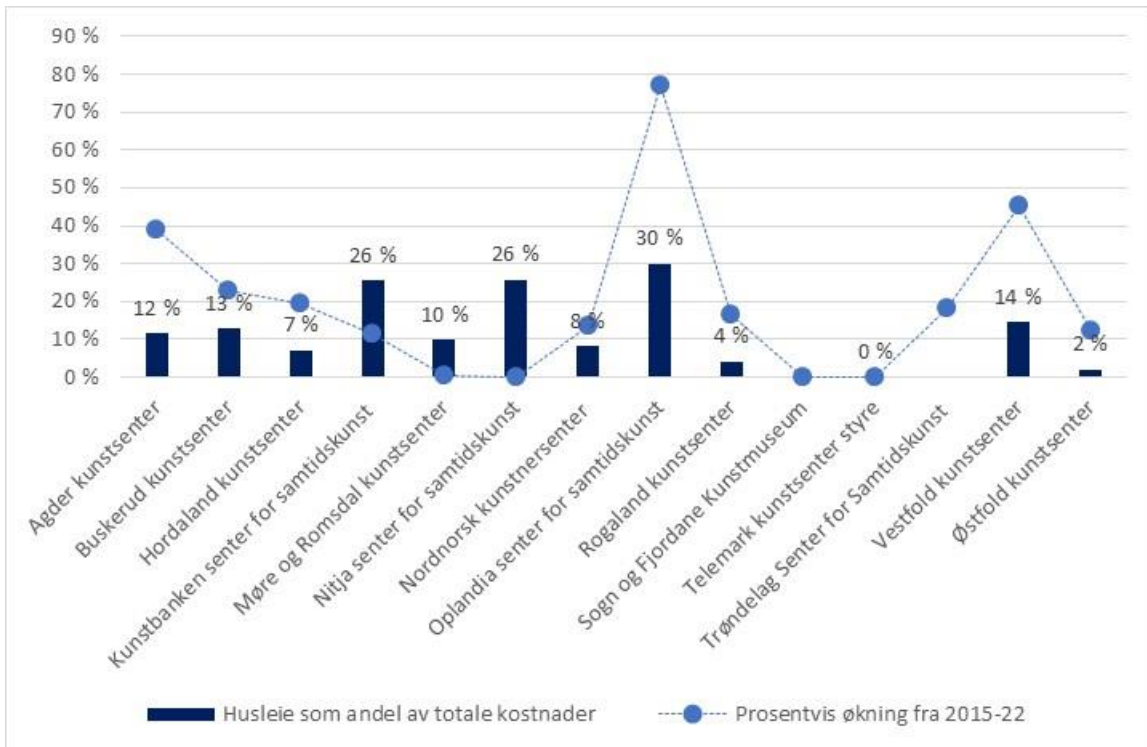
5.2 Andre kostnader

Husleie utgjør en vesentlig andel av kostnadene for enkelte sentre, men i mange tilfeller er husleien sterkt subsidiert av kommunen og det bidrar til at denne kostnaden holdes relativt lav og utgjør 10 prosent eller en mindre andel av totalkostnadene.

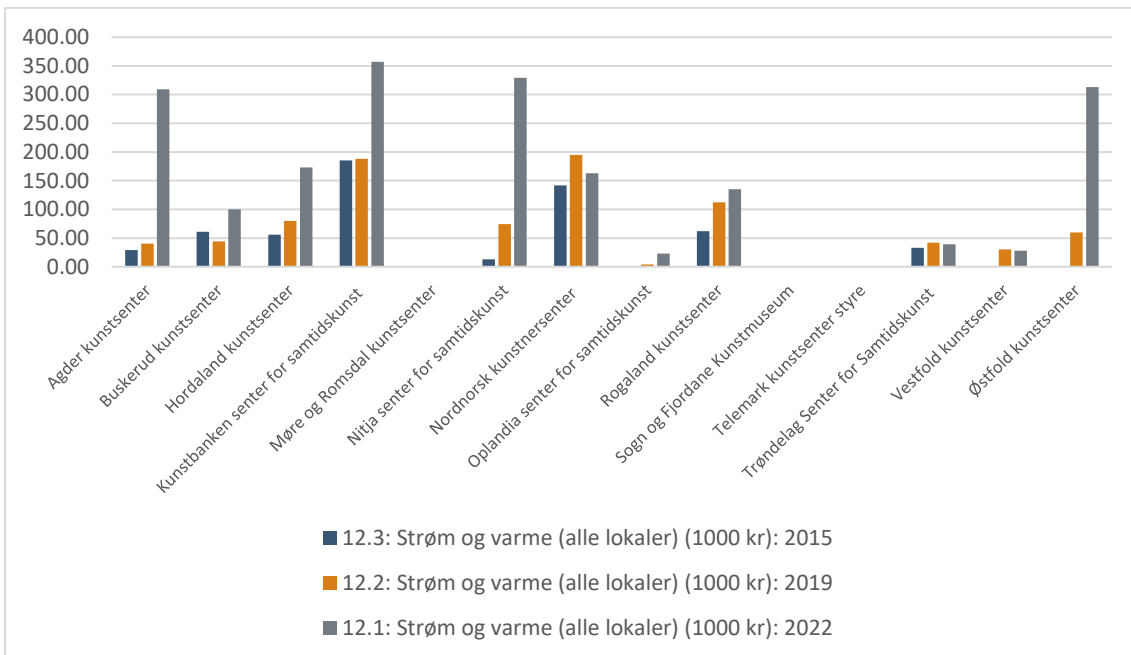
For utvalgte sentre har husleien blitt en markant viktigere kostnadskomponent, som Oplandia, Vestfold og Agder. Men det gjennomgående bildet er at veksten i husleiekostnader er relativt moderat. For Nitja har vi satt veksten i husleie til 0 fordi senteret har fått et nytt bygg med helt andre husleiekostnader.

Fra 2019 til 2022 økte kostandene til strøm og varme kraftig i samfunnet generelt. Dette ser vi avtegner seg klart også for sentrene. De grå søylene viser tallene for 2022. For mange sentre har kostnadene mer enn doblet seg. Kunstbanken, Nitja og Østfold har alle strømkostnader på over 300.000 kroner. Spesielt for sistnevnte senter er dette store utgifter sett i lys av øvrig budsjett.

Figur 6 Husleie for kunstsentrene



Figur 7 Kostnader til strøm og varme ved kunstsentrene

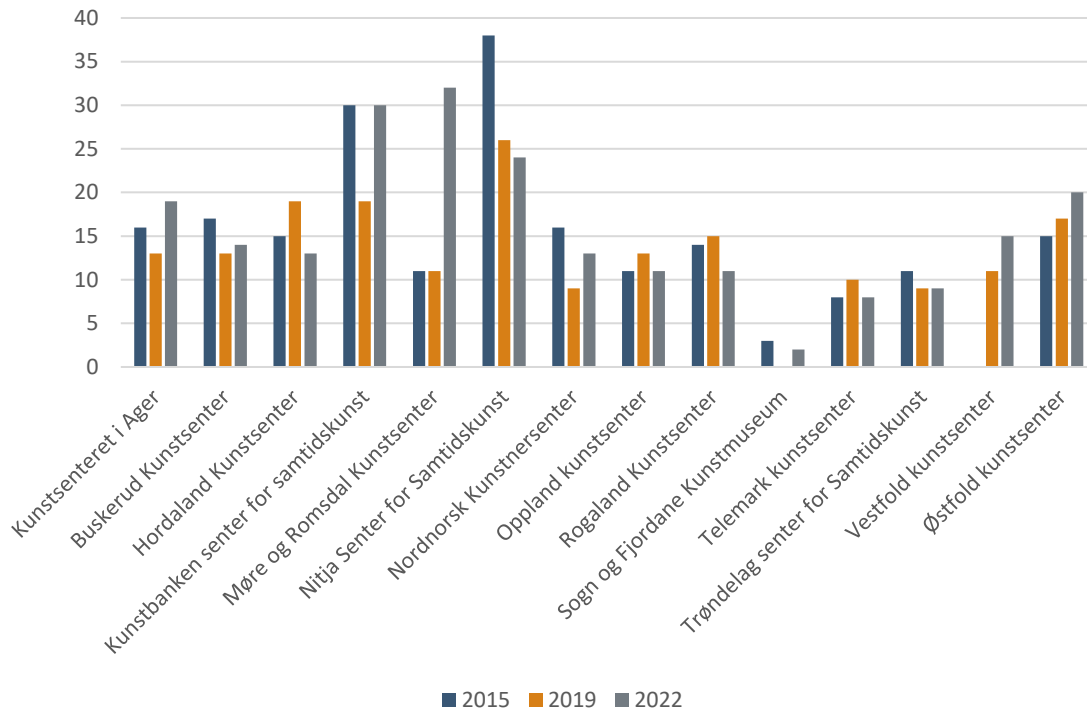


5.3 Utstillinger og utstillingskostnader

Kunstsentrene er utstillingsrom og visningsarenaer for samtidskunst og planlegger og gjennomfører et årlig utstillingsprogram som er utviklet av sentrenes kunstneriske utvalg og administrasjon, og vedtatt og forankret i

sentrenes styrer. Sentrene er ofte sentralt plassert i regionene, og disponerer iblant bygninger som er tilrettelagt og leid ut av fylkeskommuner eller kommuner, og gjort om til utstillingsrom. Utstillingskostnadene (fratrukket lønnskostnader) følger til en viss grad antall utstillinger, men enkelte av de mindre sentrene har mange utstillinger per utstillingskrone.

Figur 8 Totalt antall utstillinger (Kilde: KiN årsrapport og Surveyundersøkelsen)



5.4 Den kulturelle skolesekken

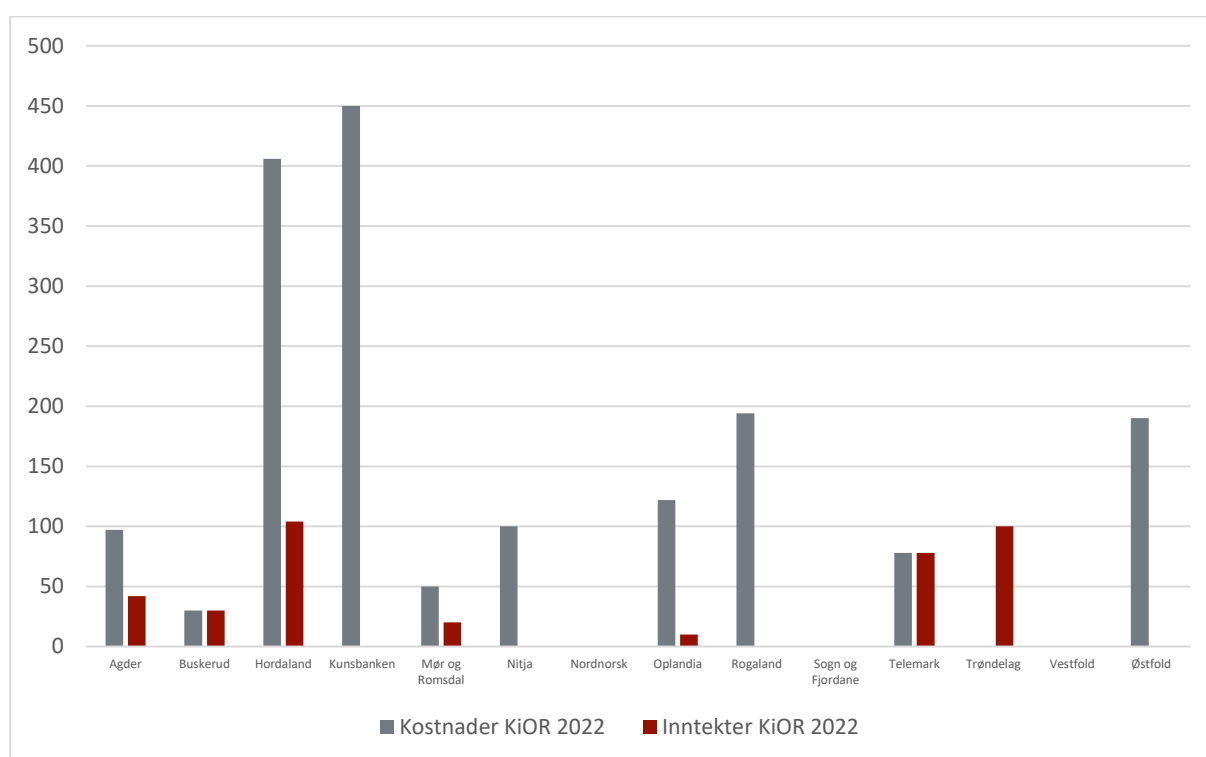
Som del av den nasjonale ambisjonen om å styrke formidling av kunst til barn og unge over hele landet, er Kulturtankens virksomhet og Den kulturelle skolesekken blitt en viktig institusjon som de regionale kunstsentrene forholder seg til. Men i ulik grad. Noen sentre har vært med å utvikle vellykkede omreisende ordninger der kunstnere og verk formidles til skoler og utdanningsinstitusjoner i de respektive regionene, blant annet prosjektene som går under fellesbetegnelsene “pilotgalleriet” og “DKS-lab”. I det sistnevnte er det særlig viktig med involvering og deltakelse i opplevelsen av samtidskunst. Alle sentre tilrettelegger også for besøk av skoleklasser og grupper av barn og unge, som del av utstillingsprogrammet, gjerne i samarbeid med kommunalt og fylkeskommunalt ansvarlige for regionens DKS-arrangementer. I andre sammenhenger kan det være et behov i fylkeskommunene eller kommunene til å utlyse og vurdere kunstnere til oppdrag for DKS. Det er altså også en form for tjenesteyting sentrene her tilbyr til kommunenes og fylkeskommunenes DKS-ansvarlige mht. å finne frem til kunstnere og verk som egner seg for formidling til barn og unge.

Gjennom senterundersøkelsen finner vi store variasjoner i sentrenes aktivitet inn mot DKS. Det er et betydelig potensial for økt aktivitet inn mot DKS i sentrene. Vi får samtidig et distinkt inntrykk av at mange sentre har begrenset med ressurser til å legge trykk på dette arbeidet. Det innebærer at andre aktører i regionen velges fremfor sentrene, selv om det i mange sammenhenger fremheves at kunstsentrene er godt egnet til å forvalte disse oppgavene.

5.5 Kunst i offentlig rom (KiOR)

Gjennom senterundersøkelsen finner vi at en stor majoritet av sentrene utfører oppgaver for offentlig sektor knyttet til kjøp og visning av kunst i offentlige rom. Vi finner et relativt systematisk mønster der fylkeskommunen forventer at at senteret følger opp henvendelser om dette innenfor budsjetttramme som tildeles derfra. Noen sentre har likevel noe eksplisitte inntekter på dette arbeidet, da gjerne gjennom vertskommunen. Oppdragene knyttet til KiOR kan være relativt omfattende og arbeidstiden som går med til å følge opp utsmykningsoppdrag er betydelig. Dette innebærer at det ofte ikke er samsvar mellom de budsjettmessige vilkårene for å yte tjenester for KiOR og de kostander dette påfører sentrene. Dette oppleves som et vesentlig problem som gradvis har blitt større.

Inntekter og kostnader knyttet til forvaltning av KiOR for 2022 (1000 kroner) Kilde: Surveyundersøkelsen

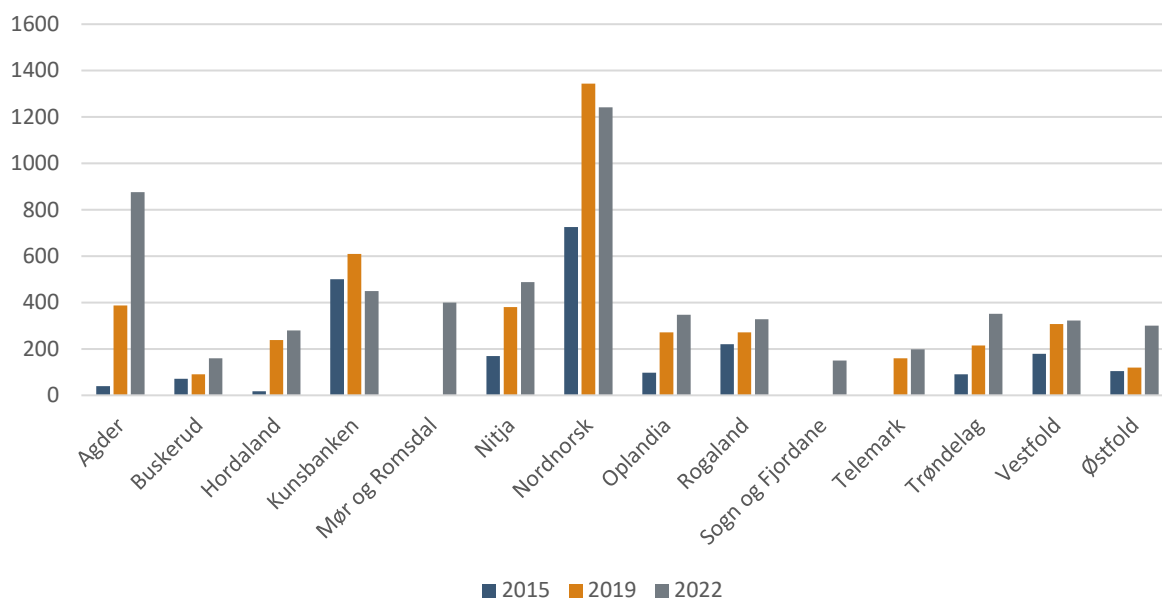


Gjennom intervjuene med senterlederene kommer det tydelig frem at det er lite aktivitet på KiOR-feltet inn mot kommunene, som jo representerer det største markedet for utsmykking av bygg i regionen man er lokalisert i. Fylkeskommunale bygg er det langt færre av. Dette viser at sentrene har potensial for å fylle en langt viktigere rolle i regionen med tanke på råd og bistand til offentlige utsmykkinger. Så langt har de færreste sentrene hatt kapasitet til å utløse slike oppdrag. Igjen viser dette at lave driftsbudsjetter hindrer sentrene i å utløse langt mer omfattende aktivitet på billedkunsten felt.

5.6 Vederlag til kunstnerne

Figuren under viser at sentrenes utbetalinger til vederlag og honorarer har økt for de aller fleste sentrenes del. Set vi på historikken, har det funnet sted en systematisk heving av utgifter til vederlag og honorarer siden 2015, noe som sannsynligvis skyldes at disse sentrene ikke helt levde opp til standarden tidligere. Men i våre intervjuer med sentrene kommer det frem at alle i dag gir både honorar og vederlag på rimelige nivåer, og som vi skal se i kapittelet om kunstnerøkonomien senere, er kunstnere jevnt over fornøyd med praksis i sentrene i dag. Det kommer tydelig frem fra intervjuene at denne utviklingen er en villet policy-dreining.

Figur 9 Samlede vederlag og honorarer til kunstnere i 1000 kroner



6 Kunstnerne vurdering av sentrenes oppdrag og verdigrunnlag

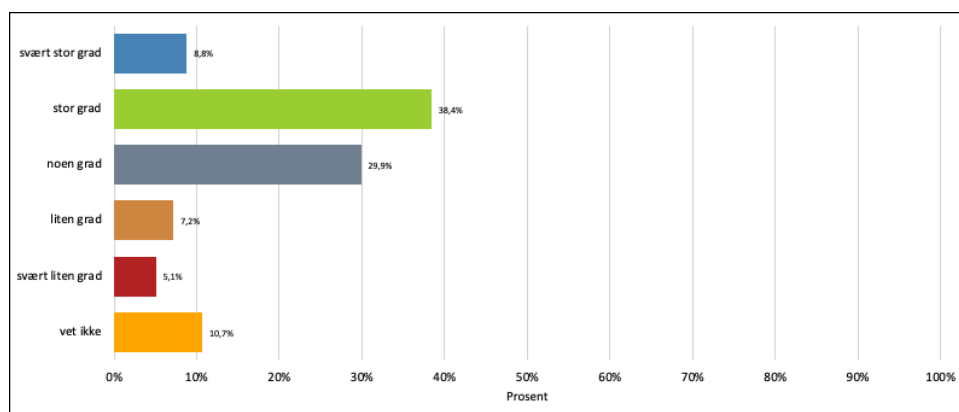
I dette kapitlet presenterer vi resultatene i kunstnersurveyen og kommenterer hvordan kunstnerne svarte når de ble bedt om å vurdere sentrenes utførelse av oppdrag, verdigrunnlag og arbeidsoppgaver. Vi gir samtidig utfyllende beskrivelser av de enkelte arbeidsoppgavene og kommenterer grunnverdiene som blir vurdert. Underveis i supplerer vi med kommentarer og inntrykk fra våre informant-intervjuer.

6.1 Utstillingsoppdraget

Spørsmålene ble stilt i form av i hvilken grad kunstnerne mente kunstsentrene "oppfylte sine oppdrag". Vi følger den tidligere listen over arbeidsoppgaver vi tidligere har identifisert i kapittel 2.3.

Det første spørsmålet vi stilte gjaldt kunstsentrene som utstillingsrom og visningsarenaer for samtidskunst. Som nevnt i forrige kapittel planlegger og gjennomfører sentrene et årlig utstillingsprogram som planlegges og utvikles av sentrenes styrer, kunstneriske utvalg og administrasjon. For å realisere utstillingsprogrammet må senteret hente inn ekstern finansiering, gjerne fra Kulturrådets støtteordninger eller stiftelser som Fritt Ord, Sparebankstiftelsen og Bergesen-stiftelsen. En stor del av administrasjonens arbeid med utstillinger handler mao om å skrive søknader og rapportere i etterkant på parametere og skjemaer som følger med ulike tildelinger. Vi stilte spørsmålet "i hvilken grad mener du at de regionale kunstsentrene oppfylder sitt oppdrag som regionale utstillingsarenaer for norsk og internasjonal kunst"

Figur 10 Oppfylder sentrene sitt oppdrag som regionale utstillingsarenaer for norsk og internasjonal kunst?



Blant de kunstnerne som svarte er det som vi ser høy tilslutning om å mene at sentrene oppfylder dette oppdraget. Tar vi med de 8,8% som svarte "i stor grad" ser vi at 47,2% av respondentene gjorde dette "i svært stor" eller "i stor grad". I tillegg svarte også 29,9% at de gjorde det "i noen grad". Altså er det totalt 77,1% på "den positive siden". Bare 12,3% uttrykte misnøye ved sentrenes oppfyllelse av dette oppdraget ved å svare "i liten" eller "i svært liten grad".

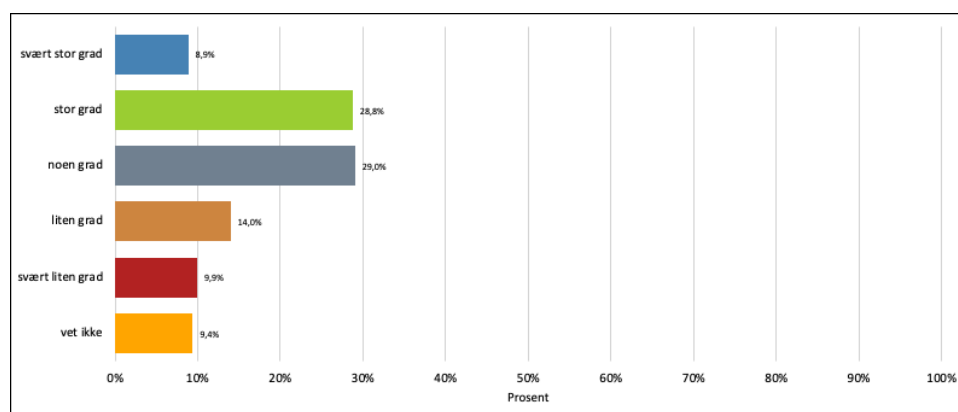
Blant våre informanter er utstillingsrollen en definerende egenskap ved sentrenes virksomhet, og tidvis sier man seg "imponert over hva man får til". Utstillingsaktiviteten i sentrene gjør det mulig å leve opp til oppgaven om å formidle samtidskunst til regionens beboere, noe som er et eget oppdrag vi også spurte kunstnerne om (se under). Men utstillingsaktiviteten er likevel ikke den som trekkes frem som viktigst for fylkeskommunene og kommunenes samarbeid med sentrene. Det er heller sentrenes rolle som kompetansesentre og tjenesteyting i

forbindelse med DKS og kunst i offentlige rom. Men først skal vi se på om koblingen mellom utstillinger og kunstnerstyring:

Innenfor utstillingsoppdraget, men også mer allment for sentrenes arbeidsmåter og organisasjon, er de 15 regionale kunstsentrene spesielt forpliktet på å være *kunstnerstyrte* utstillingsarenaer. Dette har med den historiske bakgrunnen og sentrenes opprettelse og eksistens å gjøre, og er det særtrekk som oftest trekkes frem når sentrenes egenart blir beskrevet. Kunstnerstyringen er nedfelt i sentrenes vedtekter og gir sentrene en spesiell identitet og posisjon i kunstfeltet, i sammenligning med kunsthaller, kunstforeninger og regionale kunstmuseer. Bestemte arbeidsoppgaver oppstår i administrasjon og styrende organer, fordi sentrene er regionale foreninger og står til ansvar overfor det regionale kunstnerfellesskapet. Et årsmøte eller et representantskap med innvalgte kunstnere representerer eiernes interesser i sentrene, og har det formelle overoppsyn med organisasjonen. Det valgte styret har ansvaret for den daglige drift og er sammensatt på en måte som gir kunstnerne stemmeovervekt iht. vedtektene. De konkrete arbeidsoppgaver i administrasjonen følger av daglig leders ansvar for innkallinger, saksforberedelse og oppfølging av vedtak i sentrenes styrende organer.

Vi stilte spørsmålet om i hvilken grad de regionale kunstsentrene oppfylte sitt oppdrag som kunstnerstyrte utstillingsarenaer:

Figur 11 Oppfyller sentrene sitt oppdrag som kunstnerstyrte utstillingsarenaer?

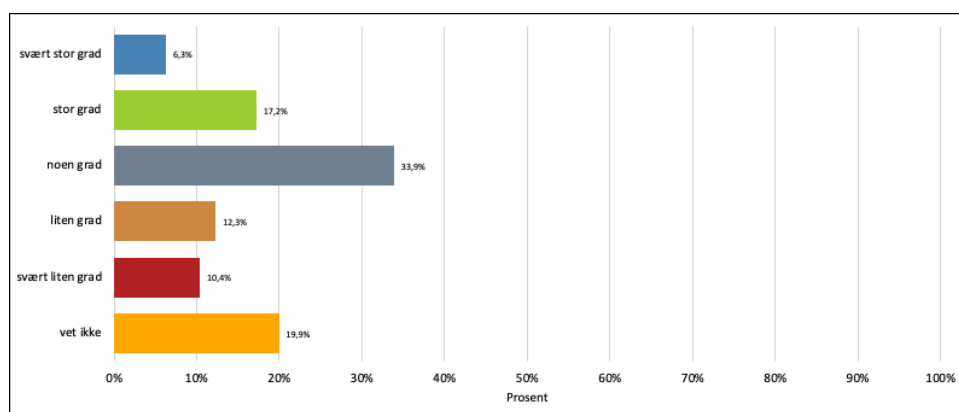


Igjen gir svarene en klar overvekt som mener at sentrene oppfyller også dette oppdraget godt, med 37,5% som svarer "i svært stor grad" eller "i stor grad" og 29% som svarer "i noen grad". Men det er rundt 10% flere (23,9% vs 12,3%) sammenlignet med oppdraget som utstillingsarena som svarer "i liten", eller "i svært liten grad". Likevel tolker vi dette som at de kunstnerne som svarer på undersøkelsen legger positiv vekt på at utstillingsoppdraget er koblet til kunstnerstyringen.

6.2 Oppdraget som formidlere av kunstopplevelser og -forståelse i regionene

Som sentralt plasserte utstillingsarenaer og kompetansesentre for samtidskunst i regionene, har sentrene en sentral oppgave med å formidle kunstopplevelser og høyne forståelsen for samtidskunsten i samfunnet. I tillegg til det å lage utstillinger i sentrenes fysiske rom, er kunstsentrene ofte engasjert i å arbeide kataloger og bøker som følger utstillinger eller utvalgte, regionale kunstnerskap. Og på mer rutinemessig basis kommuniserer sentrene til publikum, kunstnere, brukere og media om utstillingsprogram, møter og seminarer. I økende grad foregår kommunikasjonen gjennom sosiale medier og, i den grad man lykkes med å få oppmerksomhet fra regionens lokale medier, redaksjonell omtale i forbindelse med åpninger og arrangementer.

Figur 12 Oppfyller sentrene sitt oppdrag som formidlere av kunstopplevelser og -forståelser i regionene?

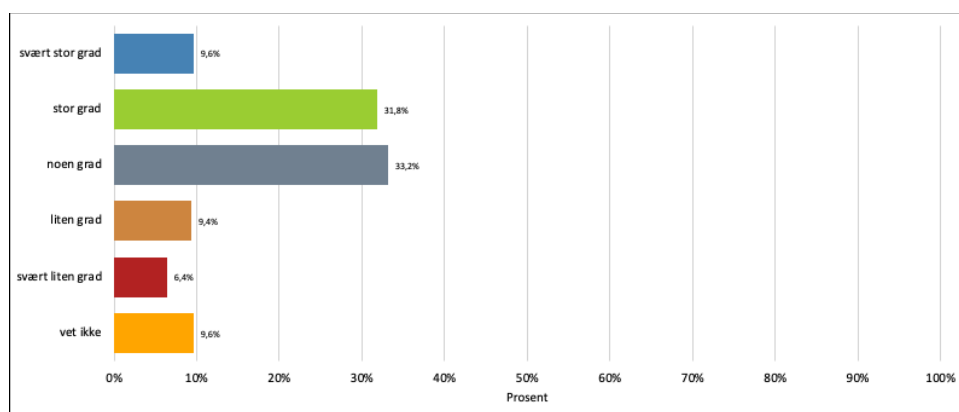


Også dette oppdraget ser det ut til at kunstnersentrene lykkes godt med, om vi skal tro på kunstnersurveyens svarfordelinger. Hele 40% svarer “i svært stor grad” eller “i stor grad” at sentrene oppfyller dette oppdraget, og 30% mener de “i noen grad” gjør det. 18,3% svarer samtidig mer negativt.

6.3 Oppdraget som kompetansesenter

Det å være kunstfaglig kompetansesenter henger tett sammen med de regionale kunstnerne tilhørighet til senteret som møteplass og aktiv involvering i kunstsenterets drift og aktiviteter. Og det er den ressursen som sentrene trekker veksler på, når det gjelder å yte tjenester til fylkeskommuner og kommuner når det gjelder DKS og kunst i offentlige rom (KiOR). Det er samtidig kunstnerstyringen som gir sentrene en spesiell nærhet til de regionale kunstnerne. En rekke viktige arbeidsoppgaver følger mht. å være oppdatert og å ha oversikt over regionens kunstnere og deres virke som kunstnere, også utover regionen. Dette gjelder også de kunstnerne som trekkes inn i senterets styre og stell, og de som tilsettes i administrasjonens ledelse forventes å ha bred faglig orientering og å være oppdatert på utviklingen i feltet for visuell samtidskunst, både regionalt, nasjonalt og internasjonalt. Oppdraget som ivaretaker og utvikler av kunstfaglig kompetanse i regionene kommer altså organisatorisk til uttrykk i sentrenes kunstnerutvalg, men speiles også i administrasjonenes kunstfaglige ansatte, og deres utdanning og profesjonelle karrierer. Oppdraget ivaretas gjennom faglig oppdateringer, lesing av tidsskrifter og faglitteratur, samt besøk på utstillinger. Det er også arbeidsoppgaver knyttet til sentrenes faglige møteprogram gjennom året, og i arrangementer som blir til i samarbeid med andre utstillingsarenaer og kulturindustrielle aktører.

Figur 13 Oppfyller sentrene sitt oppdrag som kunstfaglige kompetansesentre i regionene

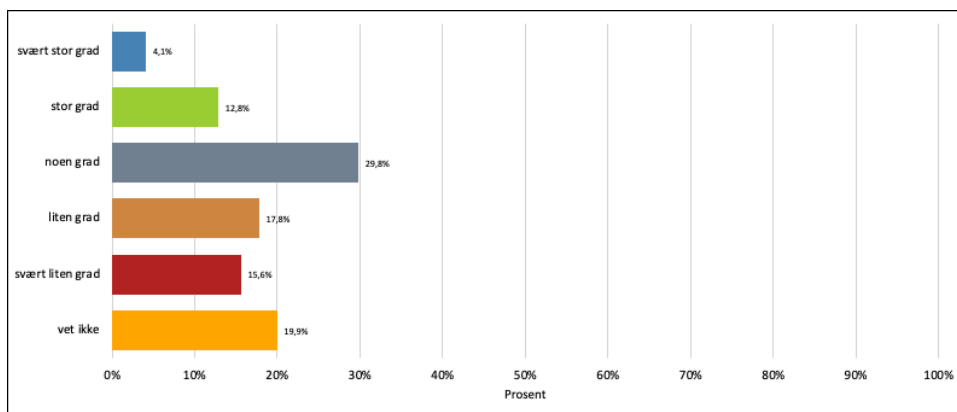


Det er på dette oppdraget at sentrene scorer klart høyest blant kunstnerne som svarte på undersøkelsen, med nær 10% som svarer "i svært stor grad" og 65% som svarer "i stor" og "i noen grad". Vi kan altså konkludere med at kunstnerne i regionen både forstår dette som en sentral del av sentrenes oppdrag, og er jevnt over godt fornøyde med måten de regionale sentrene håndterer oppgaven på.

6.4 Oppdraget som møteplass og nettverksbygger

Også oppdraget som møteplass og nettverksutvikler synes rimelig godt vurdert, men dog i lavere grad enn de vi til nå har beskrevet.

Figur 14 Oppfyller sentrene sitt oppdrag som møteplass og nettverksbygger?

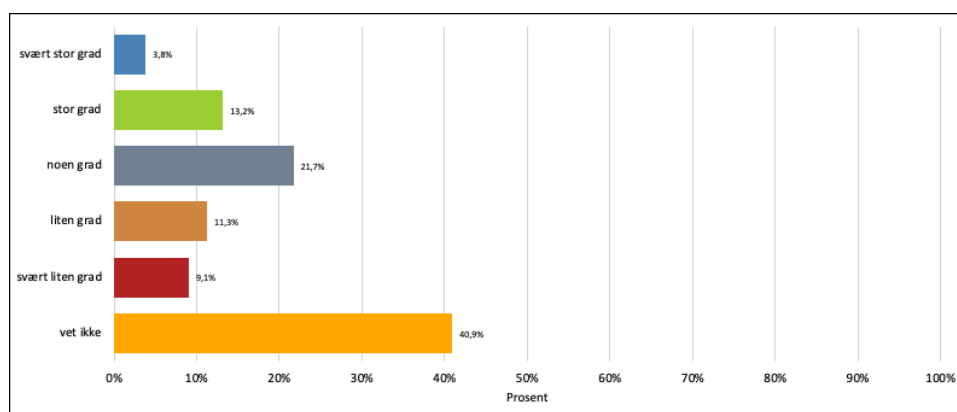


Det å være møteplass handler i stor grad om å kunne trekke den aktive kunstnerbefolkningen i regionene til sentrene og skape deltakelse og inkludering. Det skjer gjennom utstillingsprogrammet og utsendelse av informasjon og nyhetsbrev til de regionale medlemmene i Norske billedkunstnere (NBK) og Norske kunsthåndverkere (NK). Og det skjer gjennom invitasjoner til årsmøter og kunstfaglige seminarer som sentrene står bak, eller samarbeider om. For sentrene som har en liten administrativ stab og kanskje mangler en dedikert ansatt som arbeider med ekstern kommunikasjon, kan denne arbeidsoppgaven falle tungt. I vår senterundersøkelse rapporteres det i stor grad at man ønsker å bli bedre på dette oppdraget.

6.5 Sentrene som formidlere av oppgaver for DKS (Den kulturelle skolesekken)

Samtidig som man yter en tjeneste overfor kommunen, innfris forventningen om at sentrene formidler kunstfaglige oppdrag til kunstnere i regionen.

Figur 15 Oppfyller sentrene sitt oppdrag som formidlere av oppgaver for DKS?

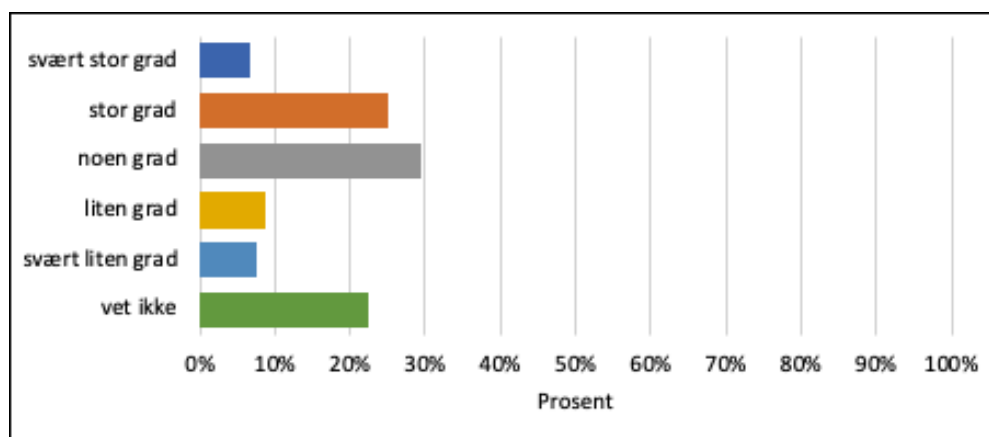


Svarene vi får fra landets kunstnere viser en stor andel “vet ikke” (33,7%), noe som reflekterer det faktum at senteroppdrag fra DKS er svært ulikt fordelt i regionene; Ikke alle kunstsentre har oppdrag innenfor DKS, og sentre kan sies å konkurrere om midler og oppdrag med regionens kunsthaller og kunstmuseer.

6.6 Sentrene som formidlere av oppgaver for kunst i offentlige rom (KiOR)

Den samme variasjonen i vurderingen fra kunstnerne gjelder for neste spørsmål, om oppdrag for kunst i offentlige rom. Men her er vet-ikke-prosenten vesentlig lavere, og det reflekterer at denne type tjenesteyting overfor fylkeskommuner og kommuner er noe som går igjen i alle sentrene. Men det betyr selvsagt ikke at alle regionens kunstnere får oppdrag, og mange som svarer på undersøkelsen har neppe egne erfaringer med oppdragsformidling hverken for DKS eller KiOR. Men at nær 60% mener at sentrene “i noen” eller “i stor” og “i svært stor grad” lykkes med formidling av oppgaver for kunst i offentlige rom (KiOR), tyder på at sentrene gjør en god og viktig jobb, her.

Figur 16 Oppfyller sentrene sitt oppdrag som formidlere av oppgaver for KiOR?



32% av kunstnerne som svarte på undersøkelsen sier at de “i svært stor grad” eller “i stor grad” mener sentrene oppfyller sitt oppdrag som formidlere av oppgaver for kunst i offentlige rom (KiOR). 29% svarte “i noen grad” og bare 16% svarer “i liten” eller “i svært liten grad”. Likevel vet vi, fra samtaler med senterlederne i forbindelse med senterundersøringen at mange av sentrene ikke har kapasitet til å betjene henvendelser fra alle kommunene. Det

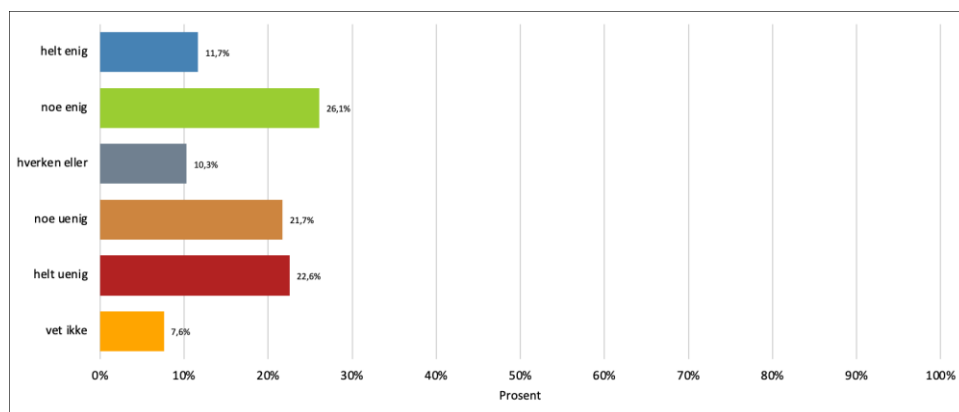
varierer også i stor grad hvilke kommuner som faktisk har bygninger eller steder med utsmykningsoppdrag, der kunstfaglig kompetanse er etterspurt.

6.7 Oppslutning om verdigrunnlag

I kunstnerundersøkelsen ønsket vi også å teste kunstneres oppfatning av ulike verdier og egenskaper som de regionale kunstsentrene er forbundet. I stedet for spørsmål hvor man vurderer sentrene, er det formulert en påstand som man må ta stilling til: I hvilken grad er du enig eller uenig i følgende påstander, er åpningsspørsmålet.

Den første verdien vi så på gjaldt sentrenes evne til å ivareta de regionale kunstneres interesser overfor senteret som utstillingsareal. De regionale kunstsentrene representerer en desentralisert infrastruktur i det visuelle kunstfeltet og den grunnleggende forpliktelsen overfor de regionalt bosatte kunstnerne ligger fast, selv om utstillingsprogrammets profiler varierer fra senter til senter. Noen av sentrene er tydeligere på den regionale forankringen enn andre, og har opparbeidet seg betydelige posisjoner som visningssteder for nasjonal og internasjonal samtidskunst. Motsatt legger noen senterledere vekt på at deres orientering og prioritering av de regionale kunstneres interesser og nærvær er større og viktigere enn det de oppfatter som gjennomsnittlig eller vanlig for de andre sentrene. Men alle sentrene er seg tydelig bevisst sitt regionale oppdrag og sin formelle binding til kunstnerorganisasjonene. De er visningssteder, og i så måte visningssteder med et spesielt ansvar og formål.

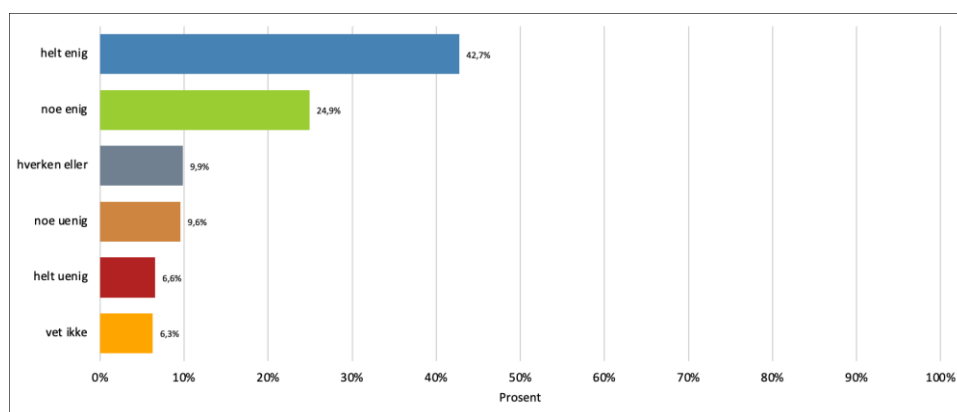
Figur 17 De regionale kunstsentrene sikrer kunstnere i regionene gode utstillingsmuligheter



Mens 37,8% var enige i påstanden, var 34,3% var uenige, og svarene viser at kunstnerne er delt i synet på denne påstanden. Undersøkelsen gir altså ikke et klart svar på hvor godt man lykkes med å sikre regionale kunstnere utstillingsmuligheter. Uenigheten er tydelige, og verken-eller-kategorien er liten. Det kan indikere at det er engasjement rundt spørsmålet, og svarpreferansen kan henge sammen med om man faktisk har fått utstillingsplass eller ei, ved et regionalt kunstsenter.

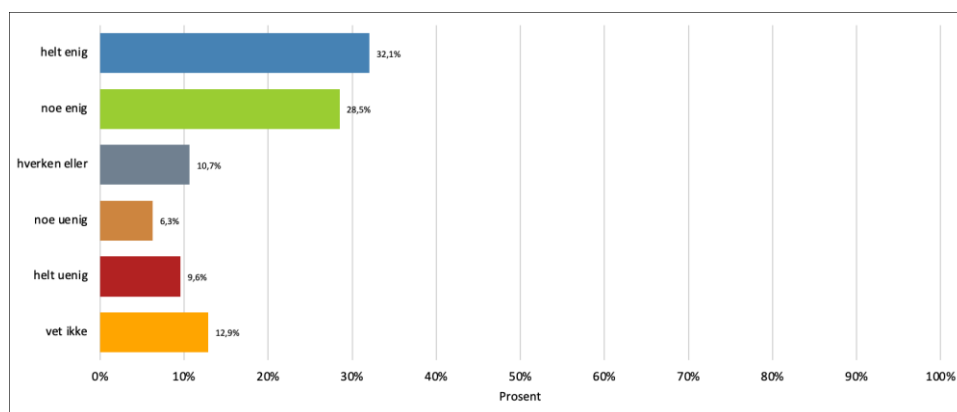
Generelt vurderes verdien av kunstnerstyringen i sentrene anses som høy. Det er en klar overvekt av kunstnere som er helt enige og noe enige i påstanden om at De regionale kunstsentrene er spesielt viktige fordi de er kunstnerstyrte. 42,7% er "helt enige" og 24,9% er "noe enige", til sammen 67,6%.

Figur 18 De regionale kunstsentrene er spesielt viktige fordi de er kunstnerstyrt



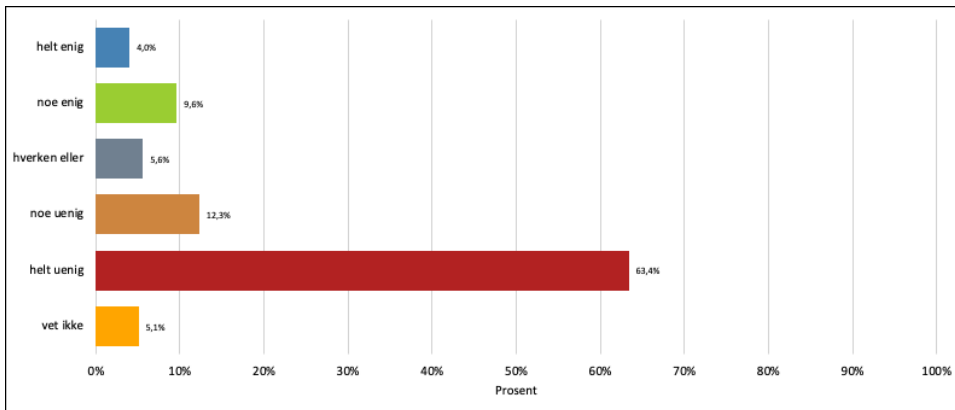
Svarfordelingen tyder på at kunstsentrene både blir oppfattet som annerledes enn andre visningssteder, og at dette skyldes nettopp kunstnerstyringen. Altså det som gjør senteret til ikke-kommersielt og uavhengig av markedet, og der man blir vurdert av fagfeller når man søker om utstillingsplass eller oppdrag fra DKS og KiOR. At dette er viktig, i vurderingen av kunstsentrene, fremgår også av enigheten på den neste påstanden, om betydningen av fagfelleevaluering:

Figur 19 Fagfelleevaluering av utstillings- og prosjektsøknader sikrer uavhengighet og autonomi



Så vidt over 60% sier seg "helt enig" (32,1%) og "noe enig" (28,5%) i påstanden. Og for å gjøre det helt tydelig: De som svarte på undersøkelsen var så godt som alle, helt (63,4%) eller noe uenige (12%) i påstanden om at "kunstnerstyring er utdatert som organisasjonsprinsipp i samtidskunsten". Tvert om, kan man tenke seg at dette betyr, og vår undersøkelse gir klar anerkjennelse til sentrenes fortsatte eksistens og legitimitet som *kunstnerstyrte*.

Figur 20 Kunstnerstyring er utdatert som organisasjonsprinsipp i samtidskunsten



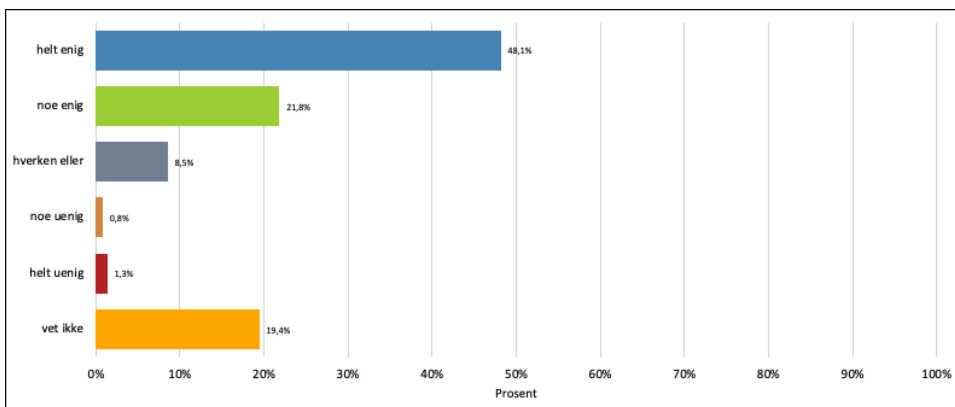
Hele 63,4% sa seg helt uenige i denne påstanden, og med de 12,3% som også er noe uenig, er det 75,7% enighet om at kunstnerstyring fortsatt er et gjeldende organisasjonsprinsipp i samtidskunsten.

At dette er tilfelle kommer også frem i våre intervjuer med eksperter og eksterne samarbeidspartnere. Som tidligere nevnt anser alle vi har snakket med at kunstsentrenes egenart ligger i kunstnerstyringen og den regionale tilhørigheten til de stedfaste kunstnerne rundt omkring i landet. Denne egenarten må ikke sentrene gi slipp på, sies det gjerne, selv om det måtte koste både tid og penger når de små administrasjonene skal tilrettelegge og være sekretariat for den demokratiske styringsmodellen. Å være kunstnerstyrt, er en ressurs, og gjør sentrene til markant forskjellige fra andre visningssteder.

Med den økte konkurransen mellom visningssteder, spesielt i byene, er imidlertid presset på kunstsentrenes synlighet og publikumsrettete virksomhet økt, og om man først og fremst inntar publikums perspektiv, spiller det liten rolle om sentrene er kunstnerstyrte eller ikke. Dette øker behovet for sterkere kunstfaglig, og strategisk utvikling av kunstsentrenes utstillingsprogrammer og styringsdokumenter. Til tider er dette oppfattet som en motsetning mellom kunstnerstyring og kuratorstyring, og meningene er delte, kunstnerne imellom, om hvorvidt kunstsentrene bør kurateres av profesjonelle kunstformidlere:

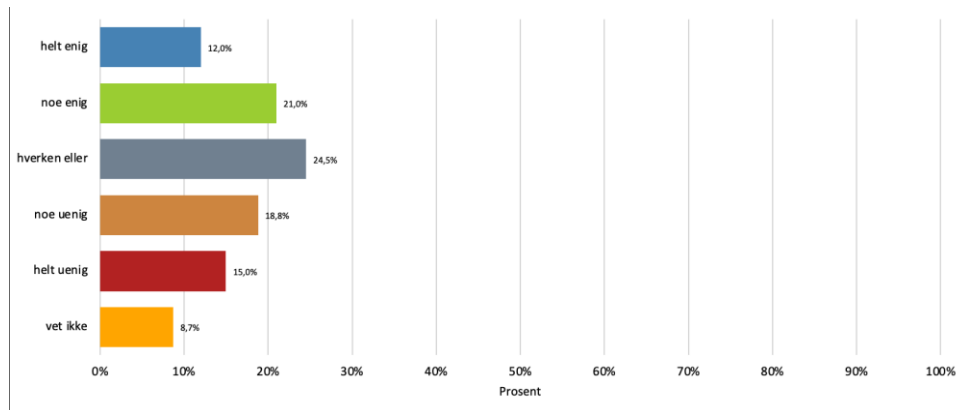
Kunstnerne i vår survey var ellers i stor grad enige i påstanden om at det er variasjon mellom sentrene mht om de “fungerer godt”

Figur 21 I hvilken grad de regionale kunstsentrene fungerer godt, varierer fra region til region



Kunstnerne i vår survey er som vi så i kapittel 5, klare på verdien av kunstsentrenes berettigelse som institusjoner. Men på spørsmålet om de var enige i påstanden om at de regionale kunstsentrene *er blitt viktigere* i forhold til andre visningssteder, var meningene delte.

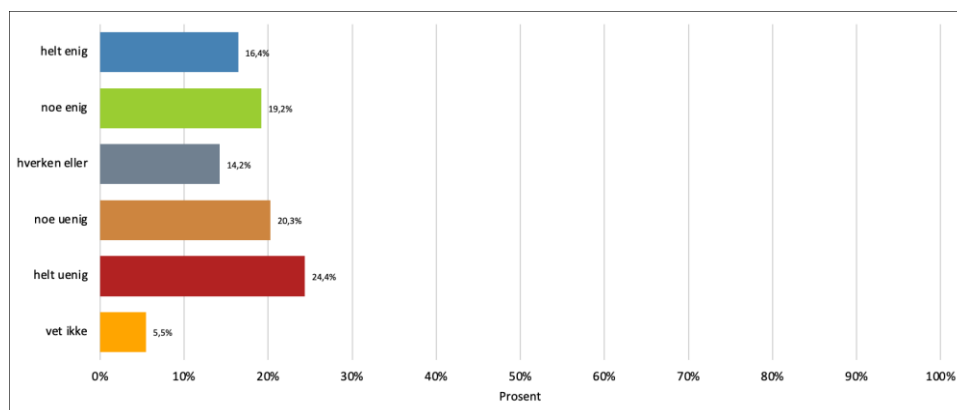
Figur 22 De regionale kunstsentrene er blitt viktigere i forhold til andre visningsarenaer



Det kan tolkes som et godt tegn at såpass mange var enige (33%), samtidig som det å være uenig i påstanden ikke nødvendigvis trenger å bety at man mener kunstsentrene faktisk er blitt mindre viktige, som sådan. Spørsmålet ba om en vurdering “i forhold til andre visningsarenaer” og kunne vært mer spesifikt om man ønsket klarere svar på en utvikling av sentrene alene.

Meningene var også delte i synet på påstanden om at utstillinger bør kurateres av profesjonelle kunstformidlere. Her varierer også praksis noe, mellom sentrene, og svarfordelingen forventes å variere med hvilket senter kan har tilhørighet til. Hvem som er, og hva som kreves for å være en “profesjonell kunstformidler” er heller ikke entydig klart.

Figur 23 Utstillinger i de regionale kunstsentrene bør kurateres av profesjonelle kunstformidlere



Dette er ikke klart forbundet med en grunnverdi, og synspunktet henger ikke sammen med eller står i opposisjon til synet på kunstnerstyring, som jo var en verdi som det tydelig var høy oppslutning om.

6.8 Oppsummering

Når vi sammenholder resultatene i kunstnersurveyen ser vi at det gjennomgående er en stor og stabil andel av utvalget som mener kunstsentrene oppfyller alle sine oppdrag rimelig godt, og spesielt når det gjelder det å være

utstillingsarena, kompetansesenter, møteplass og formidlingsarena. For disse oppdragene er det rundt 75% tilslutning på den positive siden.

Tilsvarende er det også stor og tydelig oppslutning om kunstsentrenes grunnverdier om kunstnerstyring, fagfellevurdering og det mulighetsrommet de gir for at regionale kunstnere får tilgang til utstillingsplass. Dette siste angår sentrenes formål om å arbeide for mangfold og yringsfrihet i regionene, som altså får høy tilslutning.

Vi stilte også spørsmål i undersøkelsen om sentrenes bidrag til kunstnerøkonomien, noe vi går nærmere igjennom i neste kapittel, der vi ser på de nasjonale oppdragene som sentrene ivaretar.

7 Kunstsentrenes nasjonale posisjon og oppdrag

Vi mener at de regionale kunstsentrene bør bli en tydelig del av den kulturpolitiske “institusjonsstrukturen”, slik det er forstått og formulert i den siste kunstnermeldingen *Kunstnerkår*. Her heter det at:

“Offentlig finansierte kunst- og kulturinstitusjonar er spreidde over heile landet. Desse institusjonane er autonome kunstnarlege aktørar, men inngår i kunstnarpolitikken på fleire måtar. Dei er viktige som arbeids- og oppdragsgjevarar, men òg som faglege møteplassar, kompetanseaktørar og samarbeidspartnarar for kunstnarlege initiativ utanfor institusjonane sjølve.” (s.64).

De nasjonale oppdragene i kunstsentrene er særlig knyttet til 1) det bidraget de gir til kunstnerøkonomien gjennom å gi vederlag og honorarer til utstillende kunstnere, 2) deres kunstfaglige kompetanse og samarbeid innenfor kunst i offentlige rom, og 3) og tilsvarende kunstfaglig kompetanse, samarbeid i forhold til Den kulturelle skolesekken (DKS).

7.1 Kunstsentrene og den regionale kunstnerøkonomien

Den økonomiske situasjonen for kunstnerne i det visuelle kunstfeltet ble fremhevet allerede i den første Kunstnermeldingen i 1977, og er senere blitt stadfestet i meldinger og utredninger av kunstnerøkonomi. Visuelle kunstnere var og er annerledes stilt enn kunstnere i andre kunstfelt, spesielt når det gjelder institusjonell tilknytning: Mens særlig utøvende kunstnere innen f.eks. musikk og scenekunst får ansettelse i midlertidige eller faste stillinger, er kunstnere i det visuelle kunstfeltet mer utsatt for varierende salgsinntekter, ustabile og uforutsigbare stipendtildelinger og svake vederlagsordninger.

Opprettelsen av de regionale kunstsentrene var derfor ment å virke til fordel for de regionale kunstneres inntekstssituasjon. Sentrene kunne gi utstillingsplass og utløse utstillingshonorar og vederlag til kunstnerne, og gi regionens visuelle kunstnere behørig oppmerksomhet. Det regionale kunstpublikum fikk mulighet til å se og oppleve de regionale kunstnerskapene, og en utstilling på kunstnersentrene kunne resultere i økte salgsinntekter og videre formidling av de utstilte kunstneres verk. Men situasjonen er den samme i dag. De visuelle kunstnerne er fremdeles de som har lavest gjennomsnittlig samla inntekt, og mange havnet under lavinntekstsgrensen i 2019.²⁹ I Stortingsmelding 22 heter det generelt om visningssteder for kunst:

“Sjølv om kunstnarane sjeldan inngår i eit ordinært arbeidsforhold med desse institusjonane, er innkjøp, oppdrag og honorering av arbeid i samband med til dømes utstillingar viktig både for å få oppdrag og inntekt og for å få anerkjenning og vere synleg. Utstillingar ved ulike visningsstader er svært sentrale for møta mellom dei visuelle kunstnarane og publikum. Ikkje berre vert kunsten vist i lengre eller kortare periodar. Det vert ofte laga utstillingskatalogar og -bøker, og det vert halde foredrag og skipa til kunstnar-samtalar og andre arrangement som synleggjer kunstnaren og kunstnarskapet. Visningsstadene og kompetansen, ressursane og prioriteringane til kunstmusea er difor sentrale for arbeidskåra til dei visuelle kunstnarane.” (s.65)

I stedet for “kunstmusea” burde det stått “visningsstadene” i siste setning, for museene er ikke nødvendigvis hovedarenaer for samtidskunstnerne i regionene.

Stortingsmeldingen “legg tyngd” bak ambisjonen om at kunstnere skal regnes “som arbeidsfolk og skal ha rimelig betaling for det kunstnarlege arbeidet sitt”, men peker samtidig på at institusjonene, deriblant kunstsentrene har

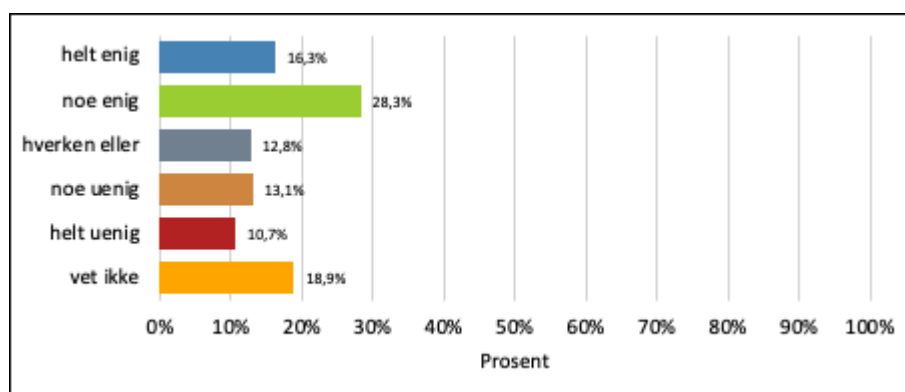
²⁹ s.19, St.Meld 22 (2022-2023) *Kunstnarkår*

“ein del av ansvaret..(...) og at dei arbeider aktivt for å sikre rimeleg betaling når det engasjerer kunstnarar til utstillingar eller andre oppdrag.” (s.65) Statens ansvar, som regjeringen vil forplikte seg til, gjelder det å “sikre god økonomi for kunstinstitusjoner over heile landet”. (s.66).

Spesielt for kunstnerøkonomien i det visuelle feltet er utstillingsvederlaget og inntekter av videresalg av verk, viktige. Ifølge vår undersøkelse blant visuelle kunstnere er de regionale kunstsentrene rimelig gode til å utbetale rettmessige honorarer og vederlag,

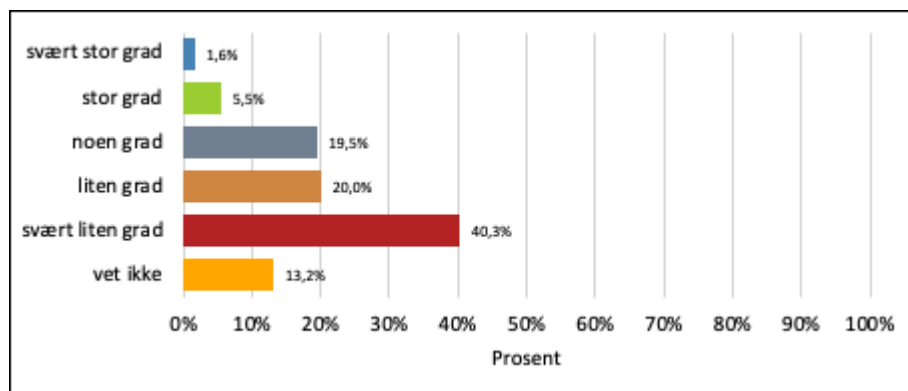
I vår kunstnersurvey har vi undersøkt hvordan kunstnere vurderer sentrenes evne til honorering av kunstnere. Dette gjelder ikke oppdragene som formidles via DKS og kunst i offentlige rom (KiOR), men de tre komponentene i utstillingsrelaterte inntekter som kunstnere kan få ved å bli utstilt på senteret. Det er utstillingsvederlag, som er et vederlag avtalt mellom kunstnerorganisasjonene og staten, og som ses som kompensasjon ved at kunstnerens verk er utlånt til visningsarenaen i den tiden utstillingen varer. Honorar er en fast avtalt lønning av kunstneren som er invitert inn i en utstilling, som lønn i forbindelse med utstillingen, mens den tredje komponenten er dekning av produksjonskostnader. I vår sentersurvey har sentrene gjennomgående rapportert at dette har vært et område der de har forsøkt å forbedre seg, og at honorar og vederlag nå gis slik det forventes av en kunstnerstyrt utstillingsarena. Dette gjenspeiles tilsynelatende i svarene i kunstnersurveyen, der 44,6% sier seg “helt” eller “noe enig” i påstanden om at de regionale kunstsentrene betaler kunstnere rettmessige honorarer og vederlag.

Figur 24 De regionale kunstsentrene betaler kunstnere rettmessige honorarer og vederlag



Samtidig svarer så mange som 60% av kunstnerne at kunstsentrene "i svært liten grad" eller "i liten grad" er kilder til deres inntekter av kunstnerisk arbeid. Vederlagsavtalen må sies å være av stor betydning for at man ikke skal gå med tap, når man stiller ut, som kunstner i regionene. Men som alle kunstnere vet, er det ikke utstillinger man blir rik av. De er likevel viktige for anerkjennelse og videre salg.

Figur 25: I hvilken grad er kunstsentrene kilder til din kunstnerisk inntekt (honorar og vederlag)?



I mindre grad enn private visningssteder, kunstforeninger og haller driver kunstsentrene i Norge butikk i sentrene. Det anses av mange senterledere å være noe som binder opp for mye lagringsplass, ressurser og personale, uten å gi vesentlige inntekter. Men bøker og kataloger kan være til salgs, og salg av kunstverk blir i blandt formidlet fra utstillingene, for eksempel til fylkeskommunalt og kommunalt innkjøpsansvarlige. Men flere av sentrene har gått bort fra salg av kunst fra egne lokaler og mener de ikke har kapasitet til dette.

Det som er viktig i denne sammenheng er, som tidligere nevnt, at sentrene ikke får statlig tilskudd til dette vederlaget, men må dekke utgifter til vederlag og honorar enten med driftsmidler fra fylkeskommunene og kommunene eller med prosjektstøtte fra stiftelser og offentlige støtteordninger. Dette til forskjell fra institusjoner som får direkte tilskudd fra staten. I den eksisterende avtalen om vederlag, inngått mellom kunstnerorganisasjonene og staten, heter det nemlig at:

“Utstillinger som formidles av statlige institusjoner uten direkte statlig tilskott, danner ikke grunnlag for krav. Ved utstillinger i utlandet skal vederlag heller ikke betales når Statens medvirkning er begrenset til økonomisk bistand ved praktisk arrangement eller forsendelse, etter anmodning fra kunstneren.”³⁰

Helt siden staten trakk sin direkte støtte til kunstsentrene på 1990-tallet, har de stått utenfor avtalen. Var dette villet politikk, eller en utilsiktet konsekvens av tilfeldige budsjettmanøvre? Utelatelsen av kunstsentrene i vederlagsavtalen savner i våre øyne legitim og rasjonell begrunnelse. Og med god grunn har kunstnerorganisasjonene fremmet forslag om at kunstsentrene må tas inn i listen over institusjoner som faller inn under avtalen.³¹ En måte å gjøre det på, er å igjen gi kunstsentrene en fast plass på Kulturdepartementets budsjettpost 74, og bekrefte deres spesielle rolle som infrastruktur og institusjon i den nasjonale kunstpolitikken. Et direkte driftstilskudd vil i neste omgang også gjøre at sentrene omfattes av vederlagsordningen. Muligheten er der: I det foreliggende statsbudsjettet har regjeringen foreslått en betydelig økning av vederlagsavtalen og signalisert behovet for en gjennomgang, blant annet fordi visningssteder som er omfattet av avtalen, i flere tilfeller har vist seg å ikke utbetale som de er pålagt.³² Kunstnerorganisasjonene er invitert til samarbeid om å forbedre avtalen, og det bør gi anledning til å rette opp feilen med at de regionale kunstsentrene ikke er omfattet av avtalen. NBK har spilt dette inn i sin høringsuttalelse til meldingen *Kunstnerkår*. En kompliserende faktor inntil 2023 har vært den såkalte “hovedregelen” som tilsa at fast post på statsbudsjettet diskvalifiserte for at

³⁰ Se [Avtale om utstillingsvederlag](#)

³¹ Se for eksempel NBKs innspill til kunstmeldingen, punkt 1.2, tilgjengelig på [NBKs høringsuttalelser og politiske innspill](#)

³² s.108 i St.Meld 22 (2022-2023) *Kunstnarkår*

institusjonene kunne søke prosjektmidler via Kulturfondets ordning. Regelen er imidlertid nå opphevet. Uansett må helheten i kunstsentrenes økonomiske situasjon vies særlig oppmerksomhet.

Den andre måten kunstsentrene kan virke til fordel for kunstnerøkonomien er gjennom det arbeidet som landsforeningen KiN utfører som sekretariat for tildelinger av stipender innenfor ordningen “regionale prosjektmidler”. Ordningen fungerer for så vidt godt, men det er et enormt misforhold mellom antall søknader og summen av søkte midler, og det som kan deles ut. Den nasjonale tildelingskomiteen formidler dette, på nettsidene til KiN:

“Den nasjonale Tildelingskomiteen 2023 vil også i år presisere at det er en ekstremt vanskelig situasjon å fordele så få midler til så mange kvalifiserte søkere til Regionale prosjektmidler. Altfor mange får ingenting, og de som får tilslag tildeles altfor lave beløp. Dette er en målrettet ordning hvor søkerne også allerede har gjennomgått en seleksjon i kunstinstitusjonene og inngått en avtale med et visningssted (jf. krav til søknaden). Alle som søker Regionale prosjektmidler skal ha utstilling ett eller flere steder i landet i nær fremtid. Dette vitner om et profesjonelt kunstfelt som er sterkt underfinansiert. Det er derfor behov for en betydelig økning av Regionale prosjektmidler for visuell kunst.”³³

En økning av det totale stipendbeløpet vil ha en positiv og direkte betydning for de visuelle kunstneres økonomi over hele landet. I sitt innspill til statsbudsjettet i 2023 har KiN derfor bedt om en økning på 15 millioner kroner for Regionale prosjektmidler for visuell kunst.

7.2 Omsetning av prosjektmidler for Kunst i offentlig rom

Arbeidet som utføres i kunstsentrene i forbindelse med kunst i offentlige rom (KiOR) er blant annet opprettelse av kunstfaglig utvalg som kan utforme utlysninger, vurdere søknader og skrive anbefaling til fylkeskommuner og kommuner mht. valg og tilsetting av kurator eller kunstner til regionale utsmykningsoppgaver og kunstprosjekter.³⁴ Flere sentre har utviklet høy grad av profesjonalitet og rutiner på dette området, og har utviklet standard kontrakter og rutiner, og veileder kommunene som henvender seg til senteret. I våre samtaler med fylkeskommunalt og kommunalt ansatte er dette gjennomgående trukket frem som det viktigste samarbeidet, og som noe man er svært fornøyd med, spesielt fra fylkeskommunenes kulturansvarlige. Arbeidsdelingen mellom det statlige organet KORO, og de ansvarlige for kunst i offentlige rom i fylkeskommunene og kommunene reguleres av hvem som har eierskap til bygninger og byggeprosjekter. Mens KORO har ansvar for statens bygninger og større nasjonale prosjekter, er regionale og kommunale bygninger de lokale forvaltningsorganenes ansvar.

Mens den statlige, kunstfaglige kompetansen på kunst i offentlige rom ligger hos KORO, er det ingen formaliserte kompetansekrav til fylkeskommunenes og kommunene på dette området. Det er derfor åpenbart at kunstsentrene, med sine armlengdes organer for kunstfaglig kompetanse, fyller en viktig regional rolle. Men våre analyser tyder på at denne kompetansen utnyttes i varierende grad. Tidligere var det et formalisert samarbeid mellom kunstsentrene KORO og de regionale forvaltningsnivåene når det gjaldt utlysninger, kontrakter og utdanning av lokale kuratorer som kunne yte kunstfaglige tjenester på regionalt og kommunalt nivå. De regionale kunstsentrene var da den faste, regionale samarbeidspart i KOROs arbeid med fylkeskommunene og kommunene. Ifølge våre intervjuer med representanter fra fylkeskommunene var det vanlig at både

³³ Se [Regionale prosjektmidler \(KiN\)](#)

³⁴ Tidligere var samarbeidet organisert gjennom faste utvalg, de såkalte Regionale samarbeidsutvalgene (RSU). For en historisk gjennomgang se André Galis bidrag til boka *Kunstsentrenes vekselstrøm*, op.cit.

fylkeskommuner og kommuner først gikk til KORO, som så innledet et treparts-samarbeid med det regionale kunstsenteret og den fylkeskommunale eller kommunale administrasjonen. Nå sier gjerne de vi har vært i kontakt med, at de har lite eller ingen kontakt med KORO, som de anser som en etat som kun arbeider med nasjonale prosjekter i statlige bygg. Etter at den gamle samarbeidsmodellen ble faset ut har altså samarbeidet mellom fylkeskommunene og de regionale kunstsentrene blitt styrket. Det må ses som positivt, og i tiden siden utfasingen av treparts-samarbeidet har kunstsentrene tydeliggjort og profesjonalisert sentrenes arbeid på området. Men vi aner at alle parter vil ha fordel av om noe av det tidligere formaliserte treparts-samarbeidet kan gjenopprettes. Ikke minst kan det være til nytte for kunstsentrene om deres tjenesteyting her ble anerkjent og tydeliggjort som en del av en nasjonal arbeidsdeling, der KORO og departementet må ses som nasjonalt ansvarlige.

KORO er statens fagorgan for kunst i offentlige rom, og har i dag rundt 20 ansatte. Kultur- og likestillingsdepartementet stilte følgende budsjetttrammer til disposisjon for KORO i 2023:

Kap. 322, post 01 Driftsutgifter:	kr 23 991 000
Kap. 322, post 21 Spesielle utgifter, kan overføres:	kr 41 140 000
Kap. 322, post 50 Kunst i offentlige rom:	kr 11 750 000

Det viktige i vår sammenheng er ikke størrelsen på beløpene, men at avsetningen til kunst og spesielle utgifter er skilt ut som egne poster. Slik er det ikke for kunstsentrene, der midlene som dekker kostnadene for arbeid med kunst i offentlige rom (KiOR) gjerne tas fra det generelle driftstilskuddet fra fylkeskommunene. I tildelingsbrevene fra fylkeskommunene kan det dermed også være en eksplisitt eller implisitt forventning om at administrativ tjenesteyting for kunst i offentlig rom vil bli utført. Det er uansett ikke avsatt egne midler til dette, og det gjøres ingen rapportering på medgått arbeidstid.

I Agder kunstsenter har man imidlertid utarbeidet en modell der 2% av avsetningen til kunstnerisk utsmykning skal gå til kunstsenteret, for kunstfaglig bistand og administrasjon. Modellen gjelder for alle enkeltprosjekter der Agder kunstsenter er involvert som kunstfaglig ekspertise, og honoraret skal gå til dekning av det administrative arbeidet kunstsenteret nedlegger for fylkeskommunen og kommuner på Agder. Fylkeskommunens retningslinjer for offentlige anskaffelser på det visuelle kunstfeltet pålegger i tråd med dette administrasjonen å gå gjennom Agder kunstsenter. På denne måten er det utviklet en god relasjon mellom senter og fylkesadministrasjon på dette området. Det vurderes hvordan dette kan gjøres også ved andre kunstsentre.

Ved andre regionale kunstsentre kan det i dag forekomme fakturering av kunstfaglige tjenester, men det vanlige er at arbeid med å sette sammen utvalg, skrive utlysningstekster og veilede kommunen eller fylkeskommunen, utføres uten en klar kostnadsdekning eller avtale om fakturering. Når det gjelder kommunenes henvendelser til sentrene varierer det enda mer mellom sentrene. Noen sentre har utviklet gode rutiner overfor sine mange kommuner og anser det å tilby kunstfaglige tjenester til kommunene som en viktig del av senterets arbeid. Andre steder er kommunene nesten helt fraværende, og senteret ser det som en mulighet en gang i fremtiden å utvikle et mer systematisk tjenestetilbud.

Som fagorgan har KORO som hovedoppgave *“...å sikre at flest mulig skal kunne oppleve kunst av høy kvalitet i offentlige inne- og uterom over hele landet. KORO's arbeid skal også bidra til å utvikle samtidskunsten og til å gi*

kunstnerne oppdrag og inntekter. For å sikre kvalitet og legitimitet er KOROs kunstfaglige arbeid "underlagt prinsippet om armlengdes avstand".³⁵

Ifølge tildelingsbrevet fra 2023 er KORO nå, som andre statlige virksomheter, spesielt pålagt i punkt 3.1 å desentralisere sin virksomhet, og ifølge flere av våre informanter, både i sentrene, i fylkeskommunene og i KORO selv, er samarbeidet med kunstsentrene på vei tilbake. I så måte kan pålegget om desentralisering i tildelingsbrevet til KORO synes å treffe eksisterende intensjoner om samarbeid med de regionale kunstsentrene godt. Det heter i punkt 3.1 at:

"KORO skal vurdere sine muligheter for økt bruk av desentralisert arbeid, med det formål å oppnå mer desentralisering av statlige arbeidsplasser og styrke lokale fagmiljø, som kan gi distriktspolitisk gevinst. Dette vil være særlig aktuelt i sammenheng med utlysning av stillinger, men kan også være aktuelt for allerede ansatte som ønsker dette. Slikt desentralisert arbeid bør fortrinnsvis kombineres med anledning til å tilhøre et lokalt kontorfellesskap, der det er tilgjengelig. Dersom økt bruk av desentralisert arbeid ikke lar seg gjennomføre i virksomheten, skal dette begrunnes særskilt. Eksempler på dette vil være dersom det medfører at virksomheten ikke kan levere godt på sine hovedoppgaver. KOROs ledelse har ansvar for å legge rammene rundt hvordan økt bruk av desentralisert arbeid skal gjennomføres i virksomheten etter drøfting med ansatte og deres organisasjoner. Dette må gjøres ut fra juridisk rammeverk, arbeidsfelt, oppgaver og kompetansebehov".³⁶

Heller enn å utplassere sine egne ansatte i den fylkeskommunale administrasjon, kunne man her tenke seg at det var de regionale kunstsentrene som var aktuelle kontorfellesskap for KOROs kunstfaglig ansatte. Sentrene har tilsvarende administrativ kompetanse som KORO, og de kunstfaglige utvalgene de nedsetter er trent i noenlunde de samme rutiner som KOROs ansatte. I tillegg, og kanskje enda mer viktig, er det kun de regionale sentrene som kan opprettholde den pålagte armlengdes avstand til fylkeskommuner og kommuner, som kreves av KORO i forhold til Kulturdepartementet. Som vist over gjentas det i det ovennevnte tildelingsbrevet og det sies også klart i KOROs strategiske dokumenter at deres arbeid er underlagt prinsippet om armlengde avstand. Om utkastet til ny kulturlov blir vedtatt vil loven ytterligere kunne fremheve denne målsetningen på regionalt og kommunalt nivå.

Her, som i flere sammenhenger vi går igjennom, har de 15 regionale sentrene et potensiale til å standardisere sin tjenesteyting og sine rutiner overfor fylkeskommuner og kommuner, og være en tydelig nasjonal infrastruktur med faglig kompetente og uavhengige organisasjoner med armlengdes avstand, som kunne ivaretatt og utviklet funksjonen som regionale kompetansesentre for kunst i offentlig rom. Men de synes ikke i stand til å innfri dette potensialet, alene, og for å gjøre dette kvalitative spranget i 15 regioner, trengs det en mer koordinert vilje og organisatorisk satsning som mest sannsynlig krever innsats fra både KORO og staten, via de ulike fylkeskommunene.

Og pålegget om desentralisering synes å ha ført til ny og økt interaksjon mellom KORO, KiN og de regionale kunstsentrene. Sammen med KORO forestår kunstsentrene for tiden opplæring av lokale kunstnere til fremtidige oppdrag for fylkeskommuner og kommuner i Norge:

"Kunstsentrene har kvalitetssikret offentlige kunstprosjekter på fylkeskommunalt og kommunalt nivå siden midten av 80-tallet. Sammen med de 15 regionale kunstsentrene har KiN over lengre tid sett behovet for å etablere et kurstilbud for kunstkonsulenter for arbeid med kunst i offentlige rom. Kurset vil legge spesiell vekt på kunnskapsformidling for nyetablerte konsulenter. Kunstkonsulenten har en nøkkelrolle som bindeledd mellom offentlige og private byggherrer, profesjonelle kunstnere, publikum og kunstverk. Kursets formål er å

³⁵ Se punkt 2.2., *ibid.*

³⁶ Se [Tildelingsbrev KORO 2023](#)

profesjonalisere flere konsulenter. Med dette vil kurset kunne bidra til å styrke kunstneres inntektsmuligheter, og å sikre oppdragsgivere større tilgang på kunstfaglig kompetente konsulenter. Gode konsulenter er helt vesentlige for å sikre gode prosesser i nye kunstprosjekter, og for å ivareta profesjonalitet og kvalitet i alle ledd. Med dette som bakteppe har KiN utarbeidet en kursmodell for kunstkonsulenter. I 2023/2024 arrangerer KiN for første gang et kunstkonsulentkurs i to moduler: Modul 1: Nasjonal modul felles for alle deltakerne som tas opp til kurset. Modul 2: Regional fordypningsmodul i deltakernes respektive regioner³⁷

7.3 Sentrene som samarbeidende partner i DKS

Kulturrådets måling av utviklingen av visningsinntekter i 2021 viser at det er en nedgang i DKS-midler for visuell kunst, når det er målt ut fra et inntektsperspektiv med konsekvenser for kunstnerøkonomien eller institusjonsøkonomien. Siden det i 2014 ble målt til 34 millioner har det falt jevnt til med 13% årlig, til et foreløpig bunnpunkt på 13 millioner i 2021.³⁸

Figur 26 Samlede visningsinntekter i Norge, 2014-2021 (mill kroner): Kilde og design: Kulturrådet



I oppfølgende samtaler med Kulturtanken og DKS om det visuelle feltet, bekreftes det at det er snakk om noe nedgang i aktivitet og antall arrangementer på dette feltet, og at nedgangen i midler og arrangementer synes å ha falt i forhold til andre kunstfelt. Men det er uklart hvordan målingene og tallene bak figuren i Kulturrådets rapport (over) er fremkommet.³⁹ Målt på andre indikatorer har Kulturtanken og DKS, ifølge vår informant, økt sin aktivitet på alle felt, og som vi ser under har spillemidlene som går til Fylkeskommunene og kommunene til

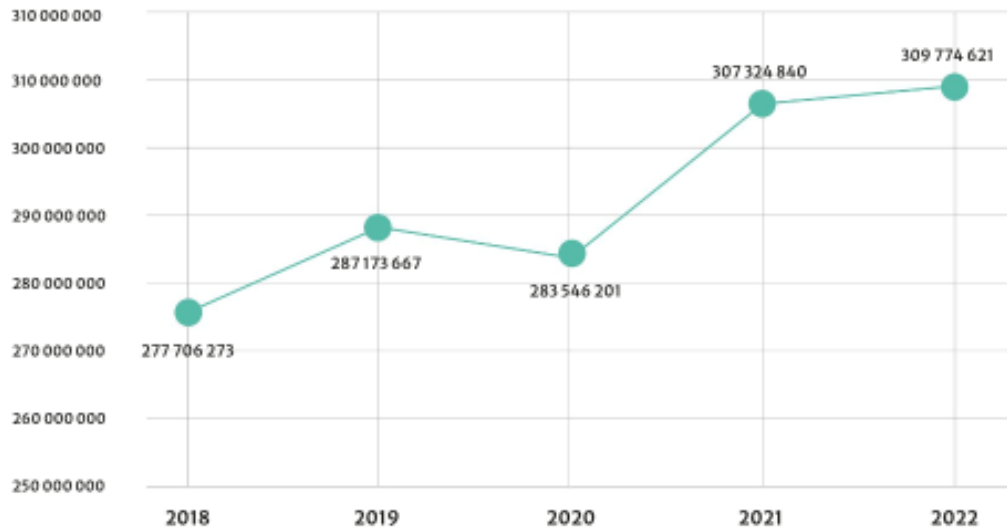
³⁷ Se [KiNs konsulentkurs KiOR](#)

³⁸ Se [Kunst i tall, 2021](#)

³⁹ I samtale og epost-utveksling med Kyrre Bjørkås i DKS/Kulturtanken

DKS-formål ifølge årsrapport fra DKS i 2022, økt betraktelig fra 278 millioner i 2018 til nær 310 millipner i 2022.⁴⁰ Tabellene under er hentet fra årsrapporten til DKS i 2022. s. 44 og 45:

Figur 27 Spillemidler 2018- 2022: Kilde DKS årsrapport 2022



44 DKS Årsrapport 2022 Økonomi

Sett fra DKS sin side, har aktiviteten økt i tråd med økte midler dermed økt for *alle* kunstformene, også innenfor visuell kunst. Vi har ikke lyktes med å etablere et klart bilde av situasjonen for visuell kunst, generelt. Men for kunstsentrene er situasjonen relativt klar.

De regionale kunstsentrene er i en god posisjon til å være en kompetent og uavhengig aktør som har nødvendig kunstfaglig kompetanse til å utvikle prosjekter innenfor DKS. De har også nettverk og god oversikt over regionale kunstnerskap som kan trekkes inn. Likevel er det overraskende få sentre som er med på DKS-prosjekter. Årsaken til dette synes bl.a. å være knyttet til den økonomiske situasjonen sentrene befinner seg i: De har ikke alltid ressurser til å være "på ballen", når utlysninger kommer og søknader skal skrives. Det økonomiske incentivet kan også være lavt: De eventuelle DKS-midlene som tilfaller sentrene går gjerne videre til kunstnere som inviteres inn til å delta i prosjektene. Kunstsentrenes administrative kostnader knyttet til oppdragene er vanligvis ikke dekket.

Hovedprosjektet i det visuelle samtidskunstfeltet er DKS LAB, som er utviklet av DKS sentralt, og der flere regionale kunstsentre er med. DKS gjør uavhengige vurderinger av hvilke regionale aktører de vil samarbeide med, og det slett er ikke alltid kunstsentrene kan regne med å være den prioriterte partner. På nettsidene til DKS heter det at:

"DKS-LAB er et nytt landsdekkende nettverk av eksperimentelle plattformer for visuell kunst i Den kulturelle skolesekken, som legger til rette for å gi kunstnere, kunsthåndverkere, designere og arkitekter bedre

⁴⁰ Se [DKS årsrapport 2022, Kulturtanken](#)

forutsetninger for å utvikle innhold til DKS-ordningen. Prosjektet er et flerårig samarbeid mellom vertsinstitusjoner, fylkeskommuner, Sparebankstiftelsen DNB og Kulturtanken med oppstart våren 2021.”⁴¹

Nordnorsk kunstnersenter utviklet noe de kalte *Testlab Ung* allerede på 1990-tallet, noe som ble en modell for det nasjonale programmet. DKS Tekstlab satte kunstformidleren til side, heter det i en artikkel om kunstsentrene som “plattformer for deltagerbasert formidling” i boka om *Kunstsentrenes vekselstrøm*⁴². Det nyskapende var at elevene selv var med i prosessen med å utforme formidlingsprogrammet. Barna skulle involveres og rådføres om hvordan et kunstprosjekt skulle foregå, og gi elevene en arena for å komme med tilbakemelding til kunstnerne. Nordnorsk kunstnersenter er blant sentrene som også er med i DKS-LAB.

Små og mellomstore regionale kunstinstitusjoner over hele landet kan som del av DKS-LAB også bli vertskap for “residency” for utvalgte kunstnere, valgt etter åpne utlysninger. I programmet får kunstnerne anledning til å utvikle individuelle prosjekter gjennom et faglig kollegium, kurs og praktisk erfaring med skolebesøk. Igjen er noen regionale kunstsentre særlig aktive.

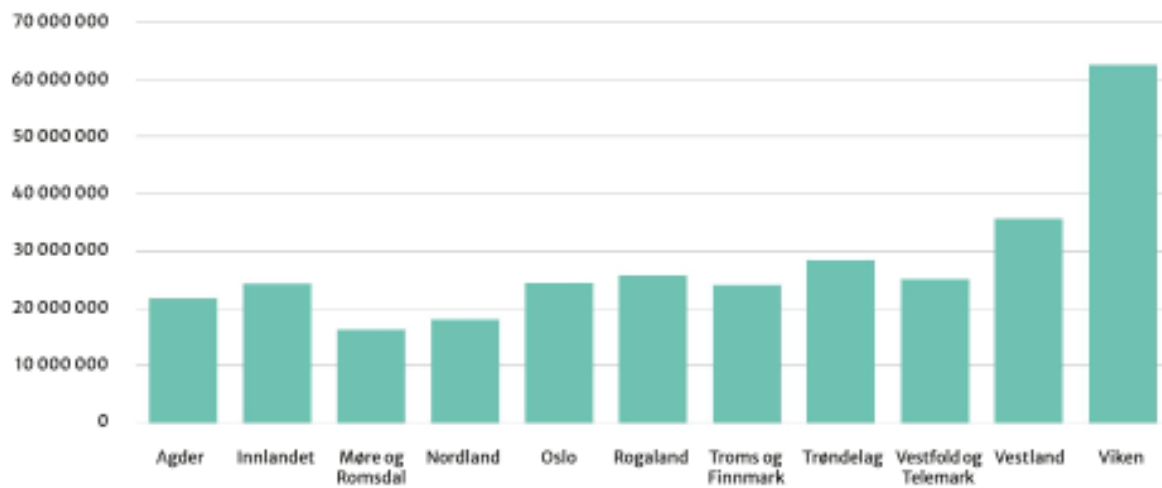
Nevnes her skal også “Pilotgalleriet”, som er kunstproduksjoner som turnerer til grunnskolene i Akershus og Buskerud og tilbys i Buskerud kunstner og Nitja senter for samtidskunst. Denne modellen ble i sin tid opprettet av Buskerud fylkeskommune og Akershus fylkeskommune. I 2004 overførte Buskerud fylkeskommune Pilotgalleriet til Buskerud kunstner. På nettsidene til Nitja heter det at Pilotgalleriet produserer og formidler utstillinger, kunstnermøter og verksteder innenfor visuell kunst og omfatter fagdisiplinene billedkunst, kunsthåndverk, design og arkitektur. Om man er kunstner i regionen og ønsker å jobbe med elever i Den kulturelle skolesekken, kan man søke via fylkeskommunenes portal innen 1. oktober hvert år. De to kunstsentrene vurderer søknader og tilrettelegger for gjennomføring, på oppdrag fra fylkeskommunen. Begge kunstsentrene kuraterer og produserer også egne utstillingsproduksjoner for skolene.

DKS LAB, residency-prosjekter og mobile prosjekter som “pilotgalleriet” kunne med hell også utvikles og prosjekteres i flere regionale kunstsentre, slik at erfaringer, “best practice” og generell kompetanse med formidling til barn og unge kan deles mellom sentrene. Fylkesvis fordeling viser for øvrig at alle fylkeskommunene mottar rimelig store summer til DKS-formål og at det varierer: Det er minst i Møre og Romsdal, og desidert mest i Viken, og det er antall elever i ulike skoletrinn som avgjør fordelingen. Fylkeskommunene får i tildelingsbrevene tillatelse til å disponere 1/3 av midlene selv, og minst 1/3 går direkte til kommunene. Siste tredjedel avtales mellom fylkeskommunene og kommunene. Tidligere hadde Nasjonalmuseet en koordinerende rolle, som nå er avviklet og overført til Kulturtanken.

⁴¹ Se [DKS lab visuell kunst](#)

⁴² Se kapittelet “Kunstlaboratoriet og kuratoriske eksperimenter” av Stephanie Serrano Sundby i boka *Kunstsentrenes vekselstrøm*.

Figur 28 Spillmidler tildelt fylkeskommunene (2022): Kilde DKS



DKS-midlene skal dekke både prosjekter og administrasjon i kommuner og fylkeskommuner når det gjelder utvikling av DKS-tilbudet. I tilknytning til enkeltprosjekter kan andeler av DKS-midlene gå til kunstsentrenes kunstfaglige tjenesteyting, men i hovedsak er det den engasjerte kunstneren som får lønnsmidler for sine oppdrag.

7.4 Oppsummering om sentrenes rolle som desentralisert, regional infrastruktur

De tre ovennevnte oppgavene, kunstnerøkonomien, DKS og kunst i offentlig rom ligger godt til rette for at de regionale kunstsentrene kan utvikle seg videre som kompetanse-sentere og tjenesteytere overfor fylkeskommunale og kommunale tilskudds-forvaltere. Men den store forskjellen mellom sentrene i dag er en utfordring: Senterundersøkelsen viste at sentre med små ressurser har lite rom for å utvikle mer samtidskunst i regionene.

Det er en utbredt forståelse blant både kunstnere og informanter at sentrenes regionale tilknytning er viktig. Det handler om at sentrene bidrar til et økt mangfold av estetiske ytringe, som sikres på to måter: For det første gjennom den regionale tilstedeværelsen i distriktene, utenfor de store byene, som gir regionale kunstnere tilhørighet til sentrene og mulig tilgang til utstillingsrom og offentlighetens oppmerksomhet. For det andre ved at utstillingsprogrammeringen foretas av utvalg der innvalgte, regionale kunstnere vurderer fagfeller. Som i akademiske fora, der fagfeller utøver såkalt "peer review", hindrer man at seleksjon og programmering blir styrt av kommersielle eller politiske hensyn. Det er et gjennomgående inntrykk at de regionale kunstsentrene fungerer godt i sine regionale kontekster, og at de blir profesjonelt ledet av styre og administrasjon, i tråd med årsmøtevedtak eller årlig representantskapsmøter, og i henhold til reviderte vedtekter, strategier og handlingsplaner.

Hovedbuskapet for øvrig, spesielt basert på vår senterundersøkelse, er at de regionale kunstsentrene har et stort potensial til å bidra til mer formidling av kunst i det offentlige rom og mer kunst i skolen gjennom å arbeide proaktivt med fylkeskommunene eller DKS direkte for å utløse større avsetninger til slike formål. Sentrene kan også spille en viktigere rolle som aktive møteplasser og kompetansesentre for regionens kunstnere. Men alt dette krever mer tid og personale til administrativt arbeid. Det er derfor usikkert om det innenfor dagens rammer er mulig å utløse økonomiske midler fra andre kilder enn Fylkeskommunene og kommunen der senteret er lokalisert. Det krever ledig kapasitet, noe de færreste sentrene har i dag fordi de i stor grad må benytte tiden til administrasjon og rapportering på nåværende oppgaver.

Nærmest samtlige senterledere er tydelige på at organisasjonene er stresset og at man har mangel på ressurser til å følge opp kjerneaktiviteten. Administrasjon, rapportering og søknadsarbeid tar en stor andel av tiden og dette problemet blir større jo mindre tilførselen er fra fylkeskommunene fordi en større andel av totale ressurser da må gå til faste administrasjonsoppgaver. Nylig har flere sentre med små bevilgninger opplevd betydelig uro i administrasjon og organisasjon. De er svært sårbare dersom det oppstår sykdom, konflikt på arbeidsplassen eller uventede økonomiske kriser.

Det er stor variasjon i hva sentrene tilbyr av tjenester til kunstnere, publikum gjennom utstillinger, for KiOR og DKS. Arbeid med KiOR er delvis drevet av etterspørselen etter sentrenes tjenester fra fylkeskommunene, men det handler også i stor grad om at sentrene har kompetanse og kapasitet: Om de har ressurser til å bygge dette.

Kommunene bruker i liten grad sentrene som kompetanseplattform for innkjøp av kunst i offentlige bygg. Her ligger det et stort potensial, men det krever at de ansatte har ledig tid og kompetanse til å følge opp kommunene i dette arbeidet. Kommunenes samlede budsjetter for utsmykking i et fylke er langt større enn fylkeskommunens utsmykkingsaktivitet, som i all hovedsak er knyttet til videregående skoler og vei.

Mangel på ressurser fra fylkeskommunene har enkelte steder blitt kompensert gjennom høy aktivitet for DKS gjennom blant annet DKS-lab. Men det grunnleggende bildet er at små budsjetter virker motsatt: Ledelsen ved sentere klarer ikke å konkurrere om DKS-oppgaver eller har ikke tid. Igjen handler det om ressurser og kompetanse. Det er et betydelig potensial for effektiv oppfølging av DKS gjennom sentrene. Her er det også mulig

å se for seg en mer koordinert innsats der senterne samarbeider om guider og rutiner for hvordan dette skal forvaltes.

Utstillingprogrammet (antall utstillinger) preges tydelig av de samlede ressursene som senteret har, men det finnes noen unntak. Agder, Buskerud og Østfold har høy aktivitet i utstillingsprogrammet med moderate budsjetter. En slik sammenligning sier dog lite om kvaliteten på utstillingene.

Kunstnerundersøkelsen viser at kunstnerne opplever at sentrene fungerer godt der aktiviteten er høy: Det styres som nevnt i stor grad av sentrenes ressurser, men også av driftsmodell og utstillingsstrategi.

8 Oppsummering og anbefalinger til veien videre

Sentrene har på den ene siden vist seg overraskende bestandige for tidens tann, til tross for at de politiske, økonomiske og kulturelle forutsetningene for sentrenes drift og virksomhet, har gjennomgått store endringer. På den annen side virker det som forskjellen mellom sentrene er blitt større. Som lederen av KiN sier i forordet til en nylig utgitt bok om kunstsentrene, er det "umulig å omtale de regionale kunstsentrene i Norge i entall". Kunstsentrene har gjennom snart fem tiår utviklet seg i ulike retninger. De har hatt ulik finansiering, bemanning og forutsetninger for vekst, og hatt ulike ledere med ulike ambisjoner, og ulike forventninger, aktiviteter og relasjoner lokalt.

Noen av sentrene opplever i dag at de er underfinansierte, og selv om den økonomiske avhengigheten alltid har vært der, er avhengigheten til offentlige midler blitt større. Sentrenes evne til å fungere som uavhengige og kunstnerstyrte utstillingsarenaer i sine respektive regioner, overfor de regionale kunstnerne, synes å ha kommet i konkurranse med to utviklingsstrategier: Enten må senterets posisjon som utstillingsarena kommersialiseres og programmet utvikles i retning av å bli mer publikumsrettet. Eller sentrene må styrke lønnsomheten rundt det å bygge kompetanse og være leverandører av tjenester for nasjonale, regionale og kommunale tilskudsforvaltere. Noen sentre synes altså å være i klemme, fordi det ikke har vært mulig å velge noen av strategiene, og man har stort sett stått fast på en opprinnelig virksomhetsmodell. Men også disse sentrene har likevel vært, eller har også følt seg forpliktet til å oppfylle flest mulig av målsetningene i fylkeskommunenes og kommunenes forventninger, gjerne uten at det har vært satt klare grenser for omfang og gjort avtaler om eventuelt kostnadsdekning av det ekstra-arbeid som eventuelt måtte utføres. Sentrene har derfor stått i fare for å forstrekke seg, utover det de burde, gitt den faktisk eksisterende finansieringen de har fått.

I sitt innspill til statsbudsjettet høsten 2023, skriver KiN følgende: "Kunstsentrene i Norge har som hovedprioritet å arbeide mot en statlig finansiering av de 15 kunstsentrene i vårt nettverk. Vårt ønske er at sentrene finansieres gjennom et trepartssamarbeid mellom stat, fylke og kommune. Dette for å styrke og sikre kunstsentrenes rammebetingelser (...) Over lang tid har kunstsentrene regionalt fått stadig nye oppgaver uten at finansieringen via fylker og vertskapskommuner har gjenspeilet dette. Det har utviklet seg et gap mellom oppgavene vi utfører, og ressursene vi besitter. En statlig grunnfinansiering av de 15 kunstsentrene er derfor essensiell for å sikre den landsdekkende infrastrukturen kunstsentrene representerer innen visning og formidling av billedkunst og kunsthåndverk."

Og det kan virke som variasjonen mellom sentrene er blitt større de siste 10 årene, og at det i tillegg til den regionale tilpasningen som det argumenteres for i boka Kunstsentrenes vekselsstrøm er kommet til en større strategisk bevissthet om hvor sentrene skal bevege seg i det regionale og nasjonale kunstfeltet. Noen av sentrene har f.eks lyktes med å posisjonere seg både nasjonalt og internasjonalt, med et ambisiøst utstillingsprogram, flere ansatte og attraktive utstillingslokaler og opplever å ha tydelig støtte fra regionale og kommunale forvaltningsnivåer og forankring i fylkeskommunale og kommunale kunst- og kulturplaner. Mens andre sentre arbeider i en mer medlemsnær kontekst, med 2 til 3 ansatte, og lite midler til formidling og strategisk utvikling overfor verken kommunene eller fylkeskommunen, DKS eller kunst i offentlige rom.

Det er et paradoks: Flere av representantene for fylkeskommuner og kommuner vi har vært i kontakt med, er tydelig klar over sentrenes prekære situasjon, og gir samtidig uttrykk for at man vet hvor godt det arbeides, hvor viktige senteret er for beboere og kunstnere i fylkeskommunene eller kommunen, og at senteret er nettopp der det er, i denne kommunen. De vi snakker med er da også de som har mest kontakt med sentrene, i de kommunale og fylkeskommunale kulturadministrasjonene og har et generelt godt forhold til sentrene. De gir samtidig til

kjenne at kunnskapen om og kjennskapen til senteret nok ikke er utbredt i den fylkeskommunale administrasjonen mer allment eller blant politikerne i regionen.

Det synes å være behov for en statlig uttrykt intensjon på nasjonalt nivå for at de regionale kunstsentrene virkelig skal bli en nasjonal infrastruktur som kompetansesentre for visuell samtidskunst. I vår analyse fremstår de 15 regionale kunstsentrene som en uutnyttet institusjonell infrastruktur i den nasjonale kulturpolitikken. Den kulturpolitiske forankringen for dette ligger i statens overordnede ansvar knyttet til det såkalte infrastrukturkravet i Grunnlovens §100. Koblingen mellom yringsfrihet og infrastruktur ble opprinnelig foreslått av yringsfrihetskommisjonen i 1999, og tatt inn i loven i 2004 slik at lovens sjette ledd lød: "Dei statlege styresmaktene skal leggje til rette for eit ope og opplyst offentleg ordskifte." Pålegget var særlig tenkt som et legitimeringsgrunnlag for en aktiv kultur- og mediepolitikk, og er senere også blitt tolket som et pålegg for aktiv myndighetsutøvelse innenfor kunstfeltene.⁴³ I høringsnotatet til ny kulturlov fra 2023 er det i tråd med dette kommet forslag om "en presisert formålsbestemmelse som forankrer myndighetenes ansvar på kulturfeltet i "infrastrukturkravet", jf. Grl. § 100 sjette ledd.", samt en bestemmelse om kommunal og fylkeskommunal planlegging på kulturfeltet.⁴⁴ I denne bestemmelsen pålegges kommuner og fylkeskommuner å utarbeide en skriftlig oversikt over status og utviklingsbehov på kulturfeltet. Oversikten skal benyttes som grunnlag for planarbeid og "... pålegge fylkeskommuner og kommuner å fastsette overordnede mål og strategier for kulturfeltet". Formålet er å sikre at kommuner og fylkeskommuner tar et ansvar for "å fremja og leggja til rette for eit breitt spekter av kulturverksemd".

Kapittel 13 i stortingsmeldingen om kunstnerøkonomien, Meld.St 22 *Kunstnarkår* fremhever samspillet mellom det sentrale og det lokale kunstlivet, og de nasjonale og det regionale institusjonene til å både sikre kvalitet og produktivitet i den sentraliserte kunstnerpopulasjonen, og et levende kunstmiljø i regionene. Tradisjonelt, heter det, har "dei tyngste verkemidla i kunstnarpolitikken lege på statlig nivå. Men også fylkeskommunar og kommunar har over tid bygd opp ein kunstnarpolitikk med liknande verkemiddel" (s.119). Dette gjør det viktig å synliggjøre alle tre forvaltningsnivåene i ansvaret for å utvikle en helhetlig og samordnet kulturpolitikk, noe den nye kulturlova – som er under utforming søker å gjøre, ved å forankre kulturpolitikken i infrastrukturkravet i Grunnlovens §100, lovfeste armlengde-prinsippet for alle forvaltningsnivåer og pålegge fylkeskommuner og kommuner et eget ansvar for å utvikle en planbasert og helhetlig kulturpolitikk. I meldingens siste kapittel fremheves dermed også de regionale kunstsentrene som en viktig institusjonell infrastruktur på det visuelle kunstfeltet. Den kulturpolitiske utviklingen har fremmet desentralisering av nasjonale kulturpolitiske oppgaver knyttet til 1) å gjøre samtidskunst i regionene synlig og tilgjengelig, 2) til opprettholdelse av regionale kunstnerpopulasjoner, og 3) i bruk av regional kompetanse i formidlingen til barn og unge og kunst i offentlige rom. Desentralisering fortsetter å være en målsetning, men aktualiserer dermed også behovet for samordningen mellom forvaltningsnivåene som Kulturlova søker å fremme.

Vi har i denne rapporten sett på betingelsene for at de regionale kunstsentrene kan oppfylle forventningene som infrastruktur og koordinerende institusjon mellom regionale og nasjonale mål i kunstpolitikken.

Kunstsentrenes formål, styringsmodell og verdigrunnlag gjør dem godt skikket til å fylle rollen som nasjonal kulturpolitisk infrastruktur. Men deres økonomiske situasjon er preget av at den statlige part ikke har forpliktet seg tilstrekkelig, og at sentrene, som potensiell nasjonal infrastruktur derfor er eksponert for varierende støtte

⁴³ Se f.eks Rønning, H. og Slaatt, T. (2019) *Litteraturpolitikens verktøykasse*. Oslo: Pax Forlag, og Slaatta, T. og Okstad, H. (2021) *Kunstnere vurderer yringsfrihet*. Oslo: Fritt Ord.

⁴⁴ Se høringsnotatet her: <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/horing-kulturloven/id2968303/?expand=horingsnotater>

fra regionale og kommunale samarbeidspartnere. Det har ført til at det er oppstått relativt stor ulikhet mellom sentrene, der noen av sentrene har lyktes godt med å kombinere en sunn økonomisk situasjon med en klart definert rolle i det regionale, visuelle kunstfeltet. Andre sentre lider av lav bemanning og lav grunnfinansiering, og har tilsynelatende nok med å overleve, og har få muligheter til å utvikle sin regionale rolle.

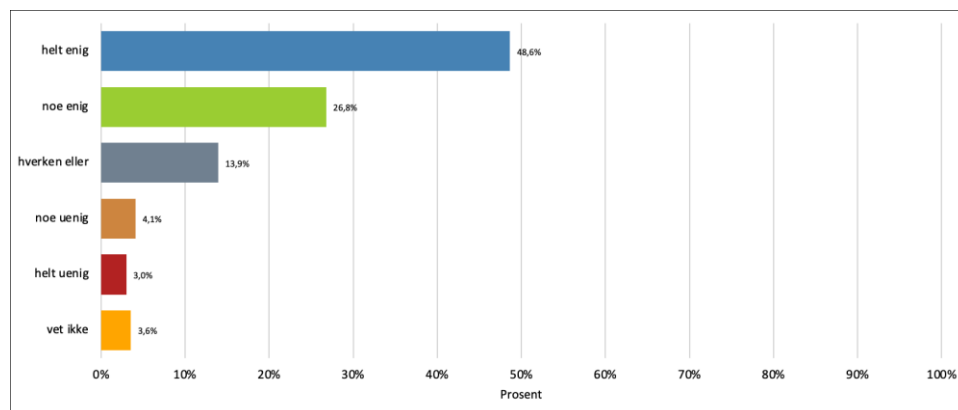
Tross store ulikheter mellom sentrene, er alle sentrene likevel engasjert i de tre nasjonale hovedoppgavene vi har analysert spesielt, som gjelder styrking av kunstnerøkonomien, og rollen som kompetansesenter og formidlingsplattform for kunstnerisk arbeid via DKS og kunst i offentlige rom (KiOR). Med tydeliggjøring av et nasjonalt, kulturpolitisk oppdrag på disse områdene, og gitt at alle sentrene blir gitt lignende betingelser for kompetansebygging og administrasjon, vil sentrene kunne oppnå anerkjennelse og status som nasjonal infrastruktur og institusjon. Man må hele tiden utvikle sentrene på måter som ivaretar nasjonale, kulturpolitiske prinsipper og målsetninger.

Kunstsentrene har den fordelen framfor andre utstillingsarenaer, at de gjennom å være uavhengig av andre institusjonelle bindinger og kulturpolitiske føringer enn den organisatoriske forbindelsen til de regionale kunstnerne, og er forpliktet på armlengdes avstand og systematisk bruk av kunstfaglig kompetanse og skjønn i enkeltbeslutninger. De kan derfor fordele oppdrag som kunstkonsulenter og DKS-deltakere på en ryddig og armlengde-sikret måte, i tråd med den foreslåtte kulturlova.

Som infrastruktur og institusjon på nasjonalt nivå vil kunstsentrene til enhver tid kunne yte regionale og kommunale forvaltninger regional kunstfaglig kompetanse. De vil kunne veilede i faglige spørsmål og kunne sørge for at oppdrag blir fordelt på flere kunstnere.

I vår kunstnersurvey er det også støtte for å prioritere de regionale kunstsentrene mer i kunst- og kulturpolitikken. Og med dette ønsker vi de regionale kunstsentrene lykke til videre.

28. Kunst- og kulturpolitikken bør i økende grad prioritere de regionale kunstsentrene i Norge



Vedlegg 1: Intervjuer og workshop

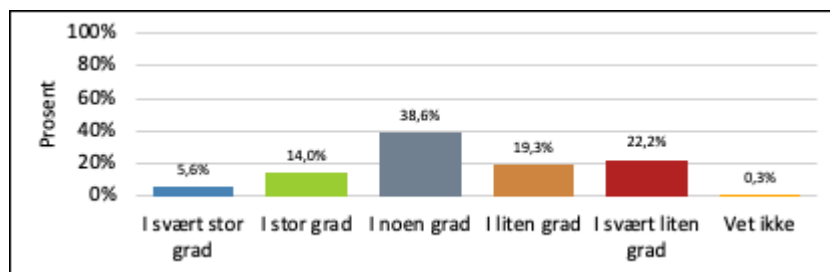
15 senterledere	Oktober 2023			
Nora Nerdrum	13.09	KORO		
Kyrre Bjørkås	10.10	Kulturtanken/DKS		
Jonas Ekeberg	10.10	Kuturdirektoratet		
Dag Solhjell	10.10	uavhengig		forsker/konsulent
Marit K. Flåtter	12.10	redaktør/kurator,		Trondheim
Jorunn Veiteberg	11.10	uavhengig		forsker/konsulent
Siri Skjerve	16.10	leder,	Kunsthåndverkere	i Norge
Mari Opsahl	24.10	seniorkonsulent,	Kulturetaten	i Oslo
Maria Lyngstad Willassen	30.10	Nordland		fylkeskommune
Maja Foss Five	30.10	Vestfold	og Telemark	fylkeskommune
Guro Honningdal	31.10	Skien kommune		
Jasmina Bošnjak	2.11	Troms	og Finnmark	fylkeskommune
Line Ruud Ørslien	3.11	Vestfold	og Telemark	fylkeskommune
Mariann Ose Askvik	6.11	Vestland		fylkeskommune
Irene Ikdal	8.11	Agder		fylkeskommune
Vågard Erdahl Nyaas	9.11	Vågan		kommune
Angjerd Munksgaar	17.11	Kristiansand		kommune
Merete Hovdenak	fortløpende	KiN		
Styret i Kin	30.5 og 11.12			

Vedlegg 2: Kunstnerundersøkelsen

Spørreskjemaet ble delt via lenke i nyhetsbrev til medlemmene i de to kunstnerorganisasjonene som gjennom sine regionale medlemsforeninger er stiftere og eiere av de regionale kunstsentrene. Skjemaet var delt i fire seksjoner. Innledningsvis spurte vi enkle spørsmål om hva slags relasjon man hadde til senteret, mht. kontakt, verv og utstillingsoppdrag. Andre del ba respondentene svare på vurderinger av sentrenes ulike oppdrag, og tredje del ba dem vurdere sin egen enighet eller uenighet med påstander knyttet til sentrenes egenart og verdimessige grunnlag. Til sist ba vi respondentene vurdere ett (selvvalgt) bestemt senter mht beliggenhet, lokaler, kompetanse og ledelse.

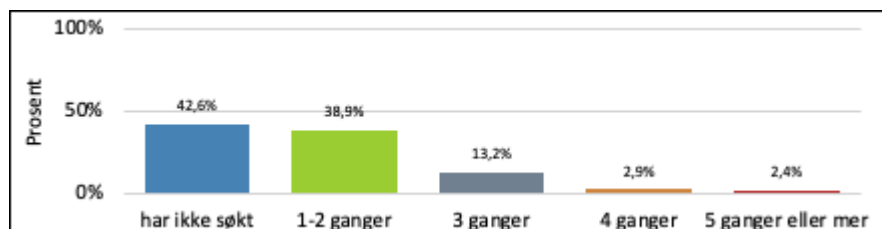
55% av de som svarte hadde hatt jevnlig kontakt med det regionale sentre i noen grad eller mer, og 41,5% mente de hadde kontakt i liten eller svært liten grad. Flest svarte "i noen grad (36%).

Figur 29 I hvilken grad har du jevnlig kontakt med de 15 regionale kunstsentrene i Norge?



Godt over halvparten av de som svarte hadde også søkt regionale prosjektmidler fra KiN (57,4%), og 18,5% hadde søkt 3 ganger eller mer. Over halvparten av de som svarte hadde også vært utstilt, de siste fem årene, og så mange som 12,3% hadde utstilt 3 ganger eller mer. Vi kan anta dermed at det er høy sammenheng mellom grad av jevnlig kontakt, søking og utstillingshyppighet, og utvalget vil muligens være noe todelt på spørsmål der høy grad av kontakt, søking og utstillingshyppighet korrelerer med en vurdering av sentrenes egenskaper eller utvikling. For øvrig tyder svarene på at kontakt med sentrene kan være en motivasjon til å svare på undersøkelsen.

Figur 30 Hvor mange ganger i løpet av de siste fem årene har du søkt om regionale prosjektmidler for visuell kunst fra KiN?

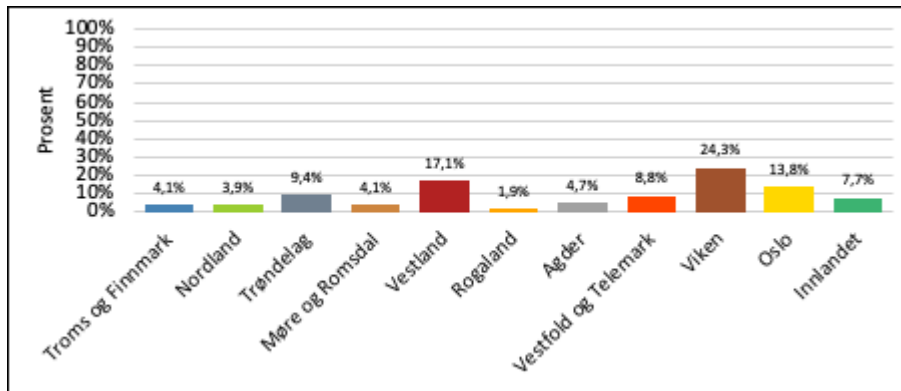


Vurdert ut fra hvordan besvarelsene er aldersmessig, kjønnsmessig og geografisk representativt, er svarutvalget representativt. Kjønnsbalansen blant de som svarte er skjev, men reflekterer den faktiske skjevheten i det opprinnelige utvalget blant medlemmene til kunstnerorganisasjonene: Det er 66,8% kvinnelige kunstnere som har svart på undersøkelsen, og det er 67% kvinnelige medlemmer i NBK. Aldersmessig er gjennomsnitt på besvarelsene nært sammenfallende med gjennomsnitt blant NBKs medlemmer på 55 år. Geografisk sett er spredningen på de som har svart, større enn spredningen på medlemmene i NBK, først og fremst fordi de mange

medlemmene i Viken og Oslo ikke har svart i tilsvarende stor grad. Også det må regnes som et godt tegn for representativiteten i vår undersøkelse, i og med at det ikke er et eget kunstsenter i Oslo

Den regionale fordelingen viser for øvrig at vi har fått svar fra medlemmer i alle regioner, og flest fra de regionene som har flest medlemmer i kunstnerorganisasjonene, det vil si fra Viken, Oslo og Vestlandet.

Figur 31 Regional fordeling av respondenter i kunstnerundersøkelsen



Fordelingen mellom kunstnerorganisasjonene viser et forhold på nær 80% NBK og 20% NK, altså 4:1, noe som er i nærheten av den relative størrelsen til foreningenes medlemstall, som er ca 3100 i NBK og 1050 i NK. (3:1) Det er noe overlapp i medlemstallene, som anslås til ca 173. Det er altså en svak overvekt av svar fra kunsthåndverkere i utvalget, men sett i lys av den lave svarprosenten er dette med på å gjøre svarene mer relevante for både billedkunstnere og kunsthåndverkere i Norge.

Fordi relativt få kunstnere har svart i en del av regionene, vurderer vi ikke svarene for de enkelte sentrene i denne rapporten. Undersøkelsens del 3, som gjaldt konkrete vurderinger av de enkelte sentrene, vil imidlertid kunne følges opp av sentrene lokalt, og legges til grunn for senere oppfølgingsstudier.

Vedlegg 3: Kunstsentrene og utvalgte kjennetegn

Senter	Fylke	Fylke/sted	Etableringsår	Antall årsverk	Omsetning/samlede utgifter	Tilskudd fra fylke og kommune	Andre offentlige tilskudd, støtte og oppdrag
Nitja senter for samtidskunst	Viken	Lillestrøm	1986		18 468 810	12 546 000	1 614 710
Sogn og Fjordane Kunstmuseum ⁴⁵	Sogn og Fjordane	Førde	1983		-	-	97 414
Nordnorsk kunstnersenter	Nordland	Svolvær	1979		18 467 597	3 497 142	14 970 455
Kunstbanken senter for samtidskunst	Kunstbanken	Hamar	1996 (1981)		9 267 500	8 990 000	110 000
Hordaland kunstsenter	Hordaland	Bergen	1976		6 350 000	5 918 616	312 384
Buskerud kunstsenter	Viken	Drammen	1996 (1981)		6 027 908	5 222 600	526 000
Trøndelag Senter for Samtidskunst	Trøndelag	Trondheim	1976		4 907 283	1 052 600	807 263
Rogaland kunstsenter	Rogaland	Stavanger	1978		3 479 837	2 289 124	118 713
Møre og Romsdal kunstsenter	Møre og Romsdal	Molde	1978		3 180 000	2 764 000	86 000
Samisk Senter for Samtidskunst	Finnmark	Karasjok	1986		6 206 800	6 090 000	203 200
Telemark kunstsenter styre	Vestfold og Telemark	Skien	1983		3 366 000	2 300 000	1 109 000
Vestfold kunstsenter	Vestfold og Telemark	Tønsberg	1982		2 792 687	2 267 283	427 214
Agder kunstsenter	Agder	Kristiansand	1980		3 455 000	1 449 000	826 000
Oplandia senter for samtidskunst	Innlandet	Lillehammer	1977		3 632 427	3 387 000	101 427
Østfold kunstsenter	Viken	Fredrikstad	1986		4 426 000	3 723 000	1 997 285
Sum				52,3	94 027 849	61 496 365	23 307 065

⁴⁵ 3. desember 2022 ble det holdt stiftelsesmøte for reetablering av Kunstnarsenteret i Sogn og Fjordane, som opprinnelig ble stiftet i 1981, men som siden 2004 har vært en avdeling innenfor Stiftinga Musea i Sogn og Fjordane.



Menon Economics analyserer økonomiske problemstillinger og gir råd til bedrifter, organisasjoner og myndigheter.

Vi er et medarbeidereiet konsultentselskap som opererer i grenseflatene mellom økonomi, politikk og marked.

Menon kombinerer samfunns- og bedriftsøkonomisk kompetanse innenfor fagfelt som samfunnsøkonomisk lønnsomhet, verdsetting, nærings- og konkurranseøkonomi, strategi, finans og organisasjonsdesign. Vi benytter forskningsbaserte metoder i våre analyser og jobber tett med ledende akademiske miljøer innenfor de fleste fagfelt. Alle offentlige rapporter fra Menon er tilgjengelige på vår hjemmeside www.menon.no.

+47 909 90 102 | post@menon.no | Sørkedalsveien 10 B, 0369 Oslo | menon.no