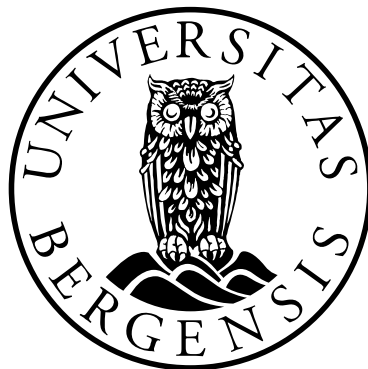


“Et prosjekt er et prosjekt er et prosjekt”

En analyse av prosjektbegrepets utvikling og betydning i det norske språket, med hovedvekt på kulturpolitisk retorikk og scenekunstdiskurs

Hallfrid Velure



Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)
ved Universitetet i Bergen

2014

Fagmiljø

Denne avhandlingen er arbeidet fram ved seksjon for Kulturprosjektledelse ved Høgskolen i Lillehammer, som har finansiert stillingen og hatt arbeidsgiveransvar. Da jeg startet i 2009 var seksjonen en del av Avdeling for TV-utdanning og filmvitenskap (TVF), men ble underveis overført til Avdeling for Samfunnsvitenskap (ASV). Våren 2009 ble jeg tatt opp som eksternt finansiert stipendiat på ph.d. programmet ved Universitetet i Bergen, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier. Ved opptak knyttet jeg meg til fakultetets forskerskole Tekst, bilde, lyd og rom, men har også tatt ph.d kurs ved Høgskolen i Lillehammer, NTNU og UiO.

Takk til

Når arbeidet med denne avhandlingen nå endelig går mot slutten er det mange å takke for at jeg kom i mål. Selv om det utvilsomt er et privilegium å få tillit og ressurser til å gjennomføre et prosjekt som dette, har konteksten det har vært gjennomført i og menneskene det har vært gjennomført ved hjelp av, vært avgjørende for at siste ord nå kan skrives. Aller først vil jeg rette en takk til avdelingen for TV-utdanning og Filmvitenskap ved Høgskolen i Lillehammer som prioriterte mitt prosjekt og ga meg denne muligheten til å fordype meg i ja, nettopp prosjektbegrepet. Kollegaene ved seksjon for Kulturprosjektledelse, KPL, Jorid Vaagland og Johan Fredrik Urnes har daglig vært til stor inspirasjon gjennom faglige diskusjoner, samtaler, oppmutringer, refleksjoner og idéutveksling. Et inspirerende fag- og arbeidsmiljø har vært helt avgjørende for gjennomføringen, og jeg vil rette en stor takk til dem for fire fine år. Tusen takk også til medstipendiat Johanne Kielland Servoll som har bidratt innsiktsfullt og klokt med innspill til både teoribruk og analyser samt vært en stor støtte gjennom ”felles trøst i felles skjebne”. Takk videre til Jo Sondre Moseng, Ingvild Bjerkeland, Tina Rigby Hanssen og Brit Svoen for et hyggelig stipendiatfelleskap, først på TVF, deretter på ASV.

En særlig takk går til Keld Hyldig som har vært min hovedveileder. Skarpe lesninger, alltid konstruktive tilbakemeldinger og et raust tidsskjema har bidratt til at veiledningsbesøkene i Bergen har vært til stor inspirasjon gjennom hele prosessen. Tusen takk! Takk også til biveileder Tore Helseth for gode lesninger og resten av fagmiljøet ved Film og fjernsynsvitenskap for mange trivelige lunsjer. Jeg vil også gjerne takke personalet ved biblioteket på HiL for alltid å være imøtekommende og hjelpsomme. En særlig takk til Henriette Frisenberg Sundgaard for hjelp med litteraturlisten i avhandlingens slutfase.

Takk til pappa som har lest korrektur og bidratt med kunnskaper fra mange års erfaring med norsk kulturpolitikk, og takk til mamma som har passet unger og lagd middag. Takk til gode venner og øvrig familie for alle oppmuntringer og støtte. Den største takken går likevel til mannen min, Arne og barna våre, Hallvard, Aslak og Sigrid, for at de har vist stor tålmodighet og forståelse når arbeidet med avhandlingen tidvis har ført meg inn i en unntakstilstand som hele familien har måttet forholde seg til. Ikke minst vil jeg takke dem for å ha gitt meg mye annet enn prosjektbegrepet å tenke på disse årene. For, riktignok har jeg kjent på å måtte vise meg tilliten verdig, og dette prosjektet kunne fortsatt i det uendelige, med sine mulige åpninger mot en rekke problemstillinger tilknyttet flere fagfelt. Men med gode avbrekk får man en fornuftig distanse til sitt eget arbeid. Livet i familien har derfor vært en konstant og sunn påminning om at også doktorgradsprosjekter må kompromisse på tidsbruk, måloppnåelse og ressurser, og dermed ble det mulig å si til seg selv: ”det var så langt jeg kom, det var slik det ble. Nå kan dette prosjektet avsluttes.”

Lillehammer, september 2013.

Abstrac

In this dissertation I examine how the concept of project has been used in the Norwegian language, in particular in the rhetoric of cultural policy and the discourse of stage arts. As a point of departure, I postulate that the prevalence of this concept has increased in recent decades, which the dissertation confirms. The dissertation examines when this breakthrough occurred and analyses what this discursive development may mean. After a general overview of the development of the concept in the vernacular, the dissertation focuses on the evolution of the concept in the rhetoric of cultural policy in Norway and in the discourse of stage arts. The theoretical framework for the dissertation is comprised of conceptual history and speech-act theory, as well as the theories of the Danish philosopher Anders Fogh Jensen concerning the notion of the project society (Prosjektsamfunnet).

In general the dissertation demonstrates that project, as a concept, as experienced a positive turn since approximately 1960, which played a decisive role in its breakthrough. From being a somewhat negatively charged concept that provoked scepticism, it became a concept charged with positive expectations. These expectations are among other things triggered by the positivity of the semantic field surrounding the concept. Project theory has been a significant contributing factor to this development following the Second World War. Another contribution came through pedagogy, which early on invested positive and desirable values such as desire, dedication and motivation in the concept. This evolution is visible in all of the dissertation's source material, first in newspaper sources, letters and opinion pieces, and later in cultural policy documents and debates in the field of stage arts.

Somewhat contrary to other cultural policy research, the dissertation demonstrates that Norwegian cultural policy hasn't undergone a project turn in the sense that project organisation and financing have become important cultural policy tools in

recent decades. Despite the fact that in the rhetoric of cultural policy, projects are to a large extent declared positive and important priorities. Instead, the dissertation argues that the breakthrough of project as a concept in the rhetoric of cultural policy should be understood in the context of the ideological difference between a conservative and a social-democratic view of the value of culture. Focusing on projects emphasises activity rather than quality. Cultural policy has consequently given less attention to important issues of infrastructure and predictability. The dissertation argues further that the use of project as a concept in the rhetoric of cultural policy has established a dichotomy between «project» and «institution». In addition to being a linguistic distinction, this dichotomy is rooted in public management and has become fundamental for understanding the cultural field in Norway.

The dissertation argues that the project concept has been a constitutive force in the field of stage arts in Norway over the last 25 years. Two debates are analysed in particular. The first debate regards the development of project theatre as a concept in the early 1990s, and how it was used to highlight a marginalised milieu and an aesthetic alternative within the artistic landscape. The second debate regards the restructuring of Arts Council Norway's grant scheme for independent stage arts in 1998, when operating grants were replaced by project grants. The dissertation demonstrates that these debates have had significant consequences in and for the field of stage arts in Norway. The use of project as a concept has played a role in determining which arguments were heard, thus influencing the development of the field.

Innhold

<u>KAPITTEL 1: Avhandlingens innhold og metode</u>	12
1.1 Bakgrunn	12
1.2 Avhandlingens teoretiske grunnantakelse	15
1.3 Problemstilling	17
1.4 Avhandlingens innretning	19
1.5 Kilder og metoder	20
1.6 Personlig premiss for avhandlingsarbeidet	24
1.7 Avhandlingen steg for steg	26
1.8 Hva avhandlingen bidrar med	29
<u>KAPITTEL 2: Avhandlingens teoretiske rammeverk</u>	32
2.1 Begrepshistorie	35
2.1.1 Begrepenes erfaringsrom og forventningshorisont	37
2.1.2 Begrepshistoriens modernitetstese	39
2.1.3 Begreper beveger	42
2.1.4 Den begrepshistoriske Verfremdungseffekt	44
2.1.5 Den begrepshistoriske metode	45
2.2 Talehandlingsteori	50
2.2.1 Språk og performativitet	51
2.2.2 Politiske dokumenter og talehandlingsteori	55
2.2.3 Retorisk omskriving	58
2.3 Begrepshistorie versus talehandlingsteori	59
2.4 Prosjektsamfunnet. Ny Sattelzeit?	60
2.4.1 Ulike styringssystemer	62
2.4.2 Fogh Jensen versus Koselleck	63
2.4.3 Det disiplinære	65
2.4.4 Prosjektet i rom og tid	66
2.4.5 Det gjelder å koble på, ikke å ikke falle av	68
2.4.6 Passasje og yteevne	68

2.4.7 Diagnoser og patologier	70
2.5 Det teoretiske rammeverkets bidrag til studien	71

KAPITTEL 3: En begrephistorisk analyse av prosjektbegrepet **73**

3.1 Kilder	74
3.2 Økt bruk	77
3.3 Prosjekt i ordbøker og oppslagsverk	78
3.4 Prosjektbegrepet i bruk før 1960	80
3.5 Prosjektbegrepets semantiske felt før 1960	83
3.6 Prosjektbegrepets vannskille	87
3.7 Prosjektteoriens prosjektbegrep	89
3.8 Prosjektbegrepets semantiske felt etter 1960 – endret verdiladning	96
3.8.1 Motbegreper	97
3.9 Prosjektbegrepets paradoks	99
3.9.1 “The project method” – prosjektet i pedagogikken	100
3.9.2 En begrephistorisk betenkning	102
3.9.3 Det pedagogiske prosjektbegrep – erfaring og forventning	104
3.9.4 Prosjektet som alternativ	107
3.10 Prosjektbegrepet oppsummert	110

KAPITTEL 4: Prosjektbegrepet i kulturpolitikken **113**

4.1 Kilder	114
4.2 Prosjektet i kulturpolitiske dokumenter – generelle trekk	115
4.3 Prosjektbegrepet i den kulturpolitiske dialogen	118
4.3.1 Prosjektbegrepet i dialogen mellom kulturaktører og Norsk kulturråd	120
4.4 Prosjektdreid kulturpolitikk?	126
4.4.1 Kort eller lang sikt, prosjektifisering forstått som mer prosjektstøtte	128
4.5 Prosjektbegrepets funksjon i kulturpolitikken	134
4.5.1 Fra infrastruktur til aktivitet	137
4.5.2 Fra prosjekt til ingenting?	140

4.5.3 Prosjektretorikkens ideologiske slagside	143
4.6 Prosjektbegrepet i kulturpolitikken oppsummert	148

KAPITTEL 5: Prosjektbegrepet på scenekunstheltet **152**

5.1 Det konstituerende prosjektbegrepet	153
5.2 Begreper som verktøy og våpen i kunstnerne feltkamper	154
5.3 Kilder	156
5.4 Prosjektteater - ord og begrep	157
5.4.1 Prosjektteaterbegrepets estetiske dimensjon	159
5.4.2 Kulturpolitisk kontekst – kampen med begrepet	164
5.4.3 Det posisjonerende prosjektteaterbegrepet	167
5.4.4 Oslo Nye Teater anno 2012/13	170
5.5 Prosjektbegrepet i Norsk kulturråds prosjektstøtteordning for fri scenekunst	173
5.5.1 Scenekunstheltets tro på og mistro til prosjektbegrepet	177
5.5.2 Endret fokus	181
5.5.3 Prosjektbegrepets feiekostfunksjon	186
5.6 Nye begreper for en ny tid?	189
5.7 Prosjektbegrepet på scenekunstheltet oppsummert	192

KAPITTEL 6: Prosjektet oppsummert **195**

6.1 Gjennomslagskraft	196
6.2 Endringstendenser	201
6.3 Prosjektbegrepet i kulturpolitikken og på scenekunstheltet	204
6.4 Kunsten i prosjektsamfunnet	208

Litteratur **211**

Kapittel 1

Avhandlingens innhold og metode

Denne avhandlingen handler om prosjekt. Eller snarere, den handler om *begrepet* prosjekt. For, vi har alle prosjekter. I alle fall bruker vi begrepet støtt og stadig, om både egne og andres aktiviteter. Det er et begrep som er lett å ty til i mange sammenhenger, og som virker meningsfullt for de fleste av oss – stadig vekk. Om vi tenker litt etter, innser vi at det kanskje også er et begrep som er særlig representativt for vår tid. Mine foreldres barndomsverden var ikke en prosjektverden. Mine barns verden derimot er det. Noe har skjedd. Prosjektet. På to generasjoner har språket vårt i økende grad tatt opp i seg prosjektbegrepet, og det dukker opp over alt, tilsynelatende om alt. Hvorfor? Hva mener vi når vi stadig tyr til dette begrepet? Hvordan skal vi forstå en slik språklig endring, og hva er det som gjør at begrepet virker så typisk for vår tid?

1.1 Bakgrunn

Dette har blitt sentrale spørsmål i arbeidet med denne avhandlingen. Forut for dem ligger imidlertid et annet spørsmål som er avhandlingsarbeidets startpunkt. Det er spørsmålet ”hva er et kulturprosjekt?” Utgangspunktet for dette spørsmålet var en stipendiatutlysning fra fagmiljøet ved studiet Kulturprosjektledelse (KPL) ved Høgskolen i Lillehammer. De ønsket seg en stipendiat som skulle bidra til ”*forskning om kulturprosjekters særtrekk, i forhold til prosjekter innenfor andre samfunnsområder (for eksempel næringsliv eller forskning), og de evt. særskilte*

utfordringer som følger av disse særtrekkene".¹ Dette ønsket har til en viss grad vært styrende for avhandlingens problemstilling og utforming, fordi arbeidet har blitt vinklet mot kulturfeltet. Viktigere er imidlertid at det første spørsmålet som oppstod i forlengelsen av utlysningsteksten, nettopp var "hva er et kulturprosjekt?" Skulle man kunne utlede særtrekk, slik KPL ønsket, var det nødvendig å finne en eller annen form for definisjon eller avgrensning av hva slags aktivitet man så på. Hvordan skulle man imidlertid kunne avgrense kulturprosjekter? Det virket som det meste av menneskelig aktivitet kunne betegnes som nettopp det. Da jeg så nærmere på hvordan begrepet brukes i det norske språket, ble da også dette inntrykket bekreftet. Alt fra konsertarrangementer til ideologiske strømninger omtales som kulturprosjekter. Det opptrer i betydningen *dannelsesprosjekt*, som når De norske Bokklubbene, uttaler at de, gjennom et nytt tilbud, vil gi leserne kulturell kapital og anser satsingen som et kulturprosjekt (Kibar, 2003). Begrepet opptrer videre i betydningen *møter mellom mennesker med ulik etnisk og kulturell bakgrunn*, som når kulturprosjektet "Mohammed Olsen", er opprettet for å "være brubygger mellom forskjellige kulturer og aldersgrupper" (Markusson, 1994). Det opptrer i betydningen *fellesmenneskelig utviklingsprosjekter*. EU karakteriseres for eksempel gjerne som de europeiske landenes felles kulturprosjekt. (Riisnæs, 2006). Og politiske og ideologiske retninger betegnes på lignende måte, som her i NTBteksts artikkel om RVs Landsmøte i 1995, der den nyalgte lederen Jørn Magdahl siteres:

Både Arbeiderpartiets forsøk og forsøket til AKP(m-l) på å bygge en alternativ virkelighet strandet. Det finnes ifølge Magdahl ikke lenger de samme betingelsene for et slikt alternativ kulturprosjekt eller virkelighet på venstresiden (NTBtekst 1995).

Kulturprosjektbegrepet blir dessuten brukt i betydningen *formidlingsopplegg* (Garfjeld, 2001 og Bergens Tidende, 2008), *forebyggende helsetiltak* (Adresseavisen, 2008 og Tresland, 2000) og *utvikling av kreative næringer* (Innovasjon Norge, 2008),

¹ Stillingen ble lyst ut våren 2008. Arkivet, Høgskolen i Lillehammer.

i tillegg til den vanligste betydningen, som handler om kulturprosjekt som *tidsbegrensa aktivitet på kulturfeltet*.

Det var altså en bredde og en mangetydighet i kulturprosjektbegrepets mening som gjorde at kulturprosjektets særtrekk syntes umulige å fange på en fornuftig måte. Umiddelbart antok jeg at dette skyldtes kulturbegrepets utydighet. Begrepet *kultur* blir betegnet som et av de mest komplekse begrepene i de europeiske språkene, sågar er det karakterisert som hyperkomplekst (Fink, 1988).² Det var derfor logisk at kulturprosjektbegrepets mange bruksmåter var en følge av kulturbegrepets mangetydighet. Etter hvert innså jeg imidlertid at det slett ikke bare var kulturbegrepets kompleksitet som gjorde kulturprosjektbegrepet utydlig. Også prosjektbegrepet bidro til dette. Hva som ble ansett å være et prosjekt, varierte sterkt i bruken av begrepet, både når det gjaldt tidsaspekt, innretning og type aktivitet. Begrepet ble brukt om små arrangementer, om satsinger som gikk over flere år, om ideologier og pedagogiske opplegg. Å identifisere et fellestrekk som kunne vise en grunnleggende betydning av ordet, syntes problematisk. Hva et kulturprosjekt skulle være, ble så udefinerbart at bruken av begrepet fremstod som tilnærmet meningsløs. Likevel ble begrepet altså brukt, det ble funnet meningsfullt. Hvorfor? Det slo meg at mens både kultur- og prosjektbegrepet bidro til kulturprosjektbegrepets generelle uklarhet, bidro prosjektbegrepet til at kulturprosjektbegrepet, til tross for uklarheten, fremstod som et særlig aktuelt og tidstypisk begrep. I forlengelsen av tanken om dette tidstypiske, åpnet det seg et perspektiv som ble avgjørende for det videre arbeidet. Enda mer påfallende enn begrepets mangetydighet var nemlig at alle de oppgavene og aktivitetene som ble omtalt som kulturprosjekter, var aktiviteter som mennesker har drevet med gjennom hele historien, uten at dette har vært reflektert i språket gjennom et eget begrep. Foredrag har vært holdt, møter mellom ulike folkegrupper har vært lagt til rette for, ideologiske retninger har blitt utformet, formidling har vært

² Raymond Williams (1981) beskriver kulturbegrepet som det mest kompliserte i det engelske språket, og Jon Schackt (2009) hevder noe av det samme.

gjennomført, næringer utviklet og konserter arrangert. Å omtale dette som kulturprosjekter er imidlertid noe vi har begynt med de siste tiårene. Var det her, i prosjektbegrepets tidstypiskhet at det meningsfulle i bruken av kulturprosjektbegrepet var å finne? Var det fordi begrepet ga en særlig relevans og aktualitet, at det ga mening å bruke det, og ikke fordi det presist refererte til særegen aktivitet? Interessen for å finne ut hva et kulturprosjekt var, ble dermed avløst av en interesse for prosjektbegrepet alene. Både hva det betydde, men også hva det tilførte de ulike utsagnene når det ble brukt.

1.2 Avhandlingens teoretiske grunnantakelse

Kulturprosjektbegrepet ble slik en inngang til det som har blitt avhandlingens omdreiningspunkt, nemlig undersøkelsen av prosjektbegrepet. Når kulturprosjektbegrepet dukker opp i det norske språket, er det nemlig bare ett eksempel på en tiltagende bruk av prosjekt som suffiks på en rekke begreper: forskningsprosjekt, næringslivsprosjekt, skoleprosjekt, utviklingsprosjekt osv. Denne endringen er språklig. Språket kan imidlertid forstås som vår viktigste inngang til verden, og følgelig kan språklig endring også reflektere en endring i oppfattelsen og opplevelsen av virkeligheten. At helt nye, gjerne teknologiske fenomener som mobiltelefoner eller datamaskiner, medfører at språket fortløpende også får nye ord, er en ting. At ord for fenomener som ikke lenger er i bruk i samfunnet, forsvinner, likeså. Men innimellom slike endringer ligger alle tilfellene av gamle ord som får ny mening, av sjeldent brukte ord som øker i utbredelse, eller av eksisterende ord som skifter betydninger og verdiladning. Slike endringer er ikke bare et uttrykk for en språklig endring i den forstand at nye ting og erfaringer krever nye ord. Det er også en endring i vår måte å begrepsfeste og begripe verden på. Språk, begreper og ord er vår tilgang til verden, ikke bare for å gjøre oss forstått, men for å forstå. Gjennom språket lærer vi å forstå virkeligheten samtidig som vi skaper den. Begrepene vi bruker, sier derfor mye om hvordan vi både opplever og konstituerer våre liv og vårt samspill med andre og dermed også hvordan vi opplever og konstituerer vår tid. Når

språket endres, *gjør* det derfor både noe *med* og *sier* noe *om* vår mulige omgang med virkeligheten. Når så mange av oss finner mening i å snakke om prosjekter i ulike små og store sammenhenger, og våre foreldre og besteforeldre ikke gjorde det samme, må det være fordi vi trenger det, fordi det oppleves meningsfullt og relevant å bruke det og at det treffer tiden det brukes i. Derfor er det interessant at bruken av prosjektbegrepet har økt. Det leder til spørsmålet om *hvorfor* vi begynner å finne mening i å omtale diverse aktiviteter som prosjekter. Hvorfor griper vi til prosjektbegrepet når vi artikulerer vår omgang med verden, og hva gjør det med vår måte å være i verden på at vi stadig griper til dette begrepet? Det er et grunnleggende premiss for dette avhandlingsarbeidet at språk og begreper forstås som bærere av levd liv, erfaring og historie. Kultur – og litteraturforsker Helge Jordheim, formulerer denne premissen slik:

Språket er i stand til å ta opp i seg den kunnskap, de handlingsmønstre og de handlingsledende utfordringer som kjennetegner en bestemt historisk situasjon. Dette innebærer imidlertid også at språket er med på å bestemme hvordan vi skal forstå verden, og at språklige endringer alltid også er endringer i hvordan vi erkjenner vår egen historiske virkelighet (Jordheim 2001, s. 154-155).

Språket anses altså å ha en slags arkiverende egenskap som lagringsplass for menneskelig erfaring og kunnskap. Men det har også en performativ egenskap i kraft av at det språket og de begrepene vi bruker, er aktive medskapere i vår virkelighetsoppfatning og vår virkelighetskonstruksjon. Språket er derfor også av avgjørende viktighet for våre muligheter til å forandre virkeligheten. Begreper beveger gjennom å bevege seg. Å forfølge begrepers bevegelser i språket, er derfor også en måte å forfølge sosial og politisk utvikling på. Dette er avhandlingens teoretiske grunnantakelse. Det er forståelsen av språket som aggregat for menneskelig erfaring og dets konstituerende kraft, som gjør det meningsfullt å bruke prosjektbegrepet som et prisme for å se på samfunnsmessig utvikling generelt, og endringer på kulturfeltet spesielt.

1.3 Problemstilling

På kulturfeltet er det flere endringstendenser som man kunne tenke seg at økt bruk av prosjektbegrepet er et uttrykk for. Kulturfeltet er da forstått som kulturlivet eller kultursektoren, en selvstendig samfunnssektor, som også har fått sitt eget forvaltningssystem, nemlig kulturforvaltningen, som er knyttet til kulturpolitikken (Mangset, 1992).³ Prosjektorganiseringen øker angivelig på dette feltet, i alle fall om vi skal tro fagmiljøet jeg har vært tilknyttet i stipendiatperioden. ”Stadig flere kulturaktiviteter blir organisert som prosjekt [...]”, heter det på hjemmesiden til faget Kulturprosjektledelse (Høgskolen i Lillehammer, 2013). Som organisasjonsprinsipp er prosjektbegrepet først og fremst knyttet til effektiv gjennomføring og god ressursutnyttelse. Begrepet forbindes gjerne med bransjer der optimalisering av ressurser, økonomisk gevinst og effektivitet er sentrale verdier. Dette er prinsipper som ikke umiddelbart forbindes med skapende og utøvende kulturliv og spørsmålet blir da om økt bruk av prosjektorganisering også er et uttrykk for økt vektlegging av momenter som i utgangspunktet er kulturfeltet fremmed. Med jevne mellomrom dukker det da også opp en bekymring fra kulturlivets aktører om at innføringen av en slik tankegang i offentlig forvaltning, utfordrer feltets egne prinsipper og verdier. Blant annet antas kunsten og kulturens autonomi og egenverdi å være satt under press på grunn av økende gjennomslag for en instrumentell tenkning, der de økonomiske og samfunnsmessige resultatene av kulturell aktivitet settes i fokus. Ulike analyser av hvorvidt kunstens autonomi er utfordret i en slik situasjon har i forlengelsen preget deler av kultur- og kulturpolitikkforskningen i flere år.⁴ Et potensielt misforhold mellom prosjektbegrepets verdiladning og kulturfeltets verdier, er derfor en viktig grunn til at det har vært særlig relevant å se på hvordan bruken av prosjektbegrepet

³ Idrett og medier er også en del av kulturpolitikken, men holdes utenfor denne avhandlingens forståelse av kulturfeltet. J.f. Skot-Hansen (1998), s. 291.

⁴ Sigrd Røyseng (2007) gir en relevant beskrivelse av dette og peker på fire dominerende forestillinger om status for kunstens autonomi: 1) Kunsten er under press som følge av at den instrumentelle fornuften i økende grad gjør seg gjeldende i kulturpolitikken og i måten kunstfeltets organisasjoner utformes og ledes på. 2) Kunstens autonomi er under utvikling som følge av økt samhandling og utveksling mellom kunsten og næringslivet. 3) Kunstens autonomi er oppløst i takt med estetiseringen av hverdagslivet og nedbyggingen av skillet mellom høykultur og lavkultur. 4) Kunstens autonomi har en tvetydig status. På den ene siden utgjør den moderne forståelsen av kunst et viktig referansepunkt i dagens kunstfelt, på den andre siden gjør postmoderne kunstforståelser seg stadig mer gjeldende. (2007, s. 38-39).

har artet seg på kulturfeltet. Det er imidlertid også et spørsmål om begrepet først og fremst betegner en ny organiseringsform, siden tidsavgrensede hendelser snarere har vært hovedregelen enn unntaket på kulturfeltet, eller om begrepet heller brukes for å peke på noe annet.

Videre har det gjennom flere år vært hevdet at kulturpolitikken skal ha blitt mer prosjektdreid de siste femten årene. Politikerne har angivelig vridd politikken mot prioritering av prosjekter, forstått som tidsavgrensede satsinger, samtidig som de har blitt mer skeptiske til å binde opp midler i institusjonsdrift. Kulturlivets utfoldelse er nært knyttet til kulturpolitikken utforming, fordi de økonomiske bevilgningene den legger opp til, er avgjørende for mye av aktiviteten. Derfor blir det særlig relevant å se på hvordan prosjektbegrepet har blitt håndtert i det kulturpolitiske språket. Spørsmålet er om økt bruk av prosjektbegrepet i den kulturpolitiske retorikken er et uttrykk for en prosjektdreid kulturpolitikk. I så fall er det interessant å se på hvilken politisk tenkning et slik eventuelt gjennomslag for prosjektbegrepet representerer, og hvilke følger det i så fall har fått for feltet.

På mitt eget fagfelt, scenekunstheltet, har prosjektbegrepet vært en aktiv komponent i sentrale debatter de siste tiårene. Blant annet har begrepet gitt navn til den viktigste støtteordningen for den frie scenekunsten, prosjektstøtteordningen for fri scenekunst, under Norsk kulturråd. Denne ordningen har hatt mye å si for utviklingen av feltet, men innføringen av en prosjektstøtteordning på bekostning av en driftstøtteordning forårsaket mye debatt og sterke meninger i sin tid. Spørsmålet om hvordan selve prosjektbegrepet har bidratt til å prege denne ordningen, og i forlengelsen feltets utvikling, syntes derfor interessant å forfølge. Dessuten har ”prosjektteater” vært et sentralt begrep på feltet i mange år. I avhandlingsarbeidets siste fase ble dette begrepet aktualisert igjen gjennom en debatt om omlegging av Oslo Nye Teater til et prosjektteater. Også dette begrepet ble derfor både interessant og aktuelt å forfølge med tanke på hva det har bidratt med i de ulike debattene der det har stått sentralt.

Det var altså flere sider ved de siste årenes kulturdebatter som syntes relevante å undersøke med utgangspunkt i prosjektbegrepet. Flere av dem har handlet om kulturpolitikkenes innretning, og derfor ble det naturlig å se nærmere på prosjektbegrepets inntreden i og bruk i den kulturpolitiske retorikken. Spørsmålet om bruken av prosjektbegrepet på kulturfeltet blir følgelig belyst gjennom begrepets bruk i den kulturpolitiske diskursen og i spesifikke diskusjoner på scenekunstheltet. Under spørsmålene som angår kulturpolitikken og kulturfeltet generelt, har det gjennom hele arbeidet imidlertid blitt liggende et mer grunnleggende spørsmål om hva den generelt økte bruken av begrepet kan sies å være et uttrykk for i et større, samfunnsmessig perspektiv. Samlet sett kan avhandlingens problemstillinger derfor kort formuleres slik: *Hvilke endringstendenser kan den generelt økte bruken av prosjektbegrepet sies å være et uttrykk for, og hvorfor har det fått så stort gjennomslag i det norske språket? Hvordan har bruken av begrepet utviklet seg i kulturpolitikken og på scenekunstheltet, og i hvilken grad har det bidratt til endring på disse områdene?*

1.4 Avhandlingens innretning

Siden prosjektbegrepet viste seg å være lite undersøkt tidligere, har deler av avhandlingen blitt en undersøkelse av prosjektbegrepets utvikling i det norske språket generelt. En slik undersøkelse kunne vært innrettet på flere måter. Fordi jeg har vært interessert i å se hvor og når bruken av prosjektbegrepet også må sies å representere noe verdimesig tidstypisk, ble den imidlertid innrettet etter et begrepshistorisk perspektiv, som redegjøres for under. Analysen av prosjekt som et fenomen som preger og representerer vår tid på en særlig måte, behøvde jeg imidlertid ikke å bygge fra bunnen av. Den danske filosofen Andres Føgh Jensen ga underveis i min stipendiatperiode ut boken *Projektsamfundet*, og hans analyser, som utdypes under, ble et viktig bidrag til mitt mer helhetlige perspektiv på prosjekt som et særlig tidstypisk fenomen. Hovedgrunnene til at denne avhandlingen har fått den innretning den har fått, er altså en generell nysgjerrighet overfor prosjekt som samtidsfenomen

og en mer spesifikk interesse for hvordan dette ser ut i kulturpolitikken og på scenekunstheltet. På den ene siden er avhandlingen derfor en undersøkelse av utviklingen av prosjektbegrepet i det norske språket generelt. På den andre siden er den en særlig studie av hvordan denne utviklingen har sett ut i den kulturpolitiske retorikken og på scenekunstheltet. Gjennom disse undersøkelsene går også spørsmålet om hvorvidt prosjektbegrepet må forstås som et nøkkelbegrep for vår samtid, om det er særlig representativt for måten vi forstår verden på, eller om det bare er et motebegrep som har bredt om seg uten at det egentlig sier så mye om noe som helst.

1.5 Kilder og metoder

Avhandlingen har altså fått en tredelt innretning. Det som startet som en undring over kulturprosjektbegrepets uklarhet og tidstypiskhet, har resultert i en avhandling som undersøker *prosjektbegrepet* fra en *generell innfallsvinkel*, fra en *kulturpolitisk innfallsvinkel* og fra en *scenekunstnerisk innfallsvinkel*. Alle analysene er basert på ulike skriftlige kilder, deriblant avisartikler, teoretiske skrifter, debattinnlegg, årsrapporter, strategiplaner, søknader, brev, skjønnlitteratur og politiske dokumenter. Dels brukes de på tvers av de ulike innfallsvinklene, dels brukes de innenfor den enkelte innfallsvinkel. Kildene som ligger til grunn for den enkelte analyse, henholdsvis av prosjektbegrepet, kulturpolitikken og scenekunstheltet, gjennomgås nærmere i hvert enkelt kapittel. På et overordna plan tilsier imidlertid kildebruken min at det aller meste av denne studien er forankret i en eller annen form for tekstanalyse, og at tekstanalyse dermed er min metode. Det kan imidlertid stilles spørsmål ved hvorvidt tekstanalyse er en metode. Eller snarere, om det bare er en metode? På den ene siden er tekster, i betydningen dokumenter, mye brukt som kilder og datamateriale for forskning, og en måte å forholde seg til slike kilder på er å bruke ulike former for analysemetoder og analytiske perspektiver for å bringe disse tekstene i tale. På den andre siden har begrepet om tekstanalyse også en mer fundamental betydning innen humanistisk forskning, og det på en måte som overskrider det metodiske i teknisk forstand. Det er knyttet til at fortolkning og analyse gjerne anses

som humanioras metodiske særmerke (Kjørup, 2008, s. 20). Tekstbegrepet har videre ofte en utvidet betydning og omfatter ulike former for menneskeskapte ytringer, ikke bare skrevne. I et slikt perspektiv blir tekstanalyse som metodisk begrep temmelig utydlig, fordi all humanistisk forskning er fortolkning og kan sies å handle om tekstanalyse i vid forstand. Å slå fast at mitt prosjekt bruker tekstanalyse som metode, sier derfor lite om hva jeg gjør og hvordan jeg gjør det.

For å artikulere det viktigste metodiske grepet i denne avhandlingen vil jeg derfor heller si at min metode har vært *lesning*, og at de avgjørende metodespørsmålene handler om ulike måter å lese tekster på.⁵ Hva jeg har gjort, hvilke metoder jeg har brukt, er først og fremst betinget av ulike *lesestrategier*. Det vil igjen handle om hvordan jeg nærmer meg tekstene, hva jeg tar dem til inntekt for og hvilke teoretiske perspektiver jeg leser dem i lys av. For å gjennomføre min analyse av prosjektbegrepet har jeg tatt i bruk flere, ulike lesestrategier. Dels leser jeg tekster som dokumentasjon på empiriske forhold med vekt på tekstens referensialitet. Dels leser jeg tekster som egne objekter, der tekstens oppbygging og bruk av språklige virkemidler i seg selv er det sentrale og ikke så mye hva teksten sier noe om. Og dels leser jeg tekster som meningsytringer, der begrepsvalgene ses som del av en argumentasjon. Denne bruken av tekst som studieobjekt har videre gitt meg i alle fall to ulike lesestrategier knyttet til språkteoretiske perspektiver, henholdsvis *begrepshistorie* og *talehandlingsteori*. Begrepshistorien kan knyttes til en *semantisk* lesestrategi hvor begreps betydning forstås i lys av hvordan de utvikles og beveger seg i språket over tid. Her er vekten lagt på hvilke forandringer som skjer i begrepene selv, hvordan de får nye meningslag, endrer mening eller utvider mening. Dette er den lesestrategien som er brukt når jeg har prøvd å forfølge prosjektbegrepets generelle utvikling i språket. Da har jeg lest tekster fra et stort tidsspenn, fra så mange kontekster og fagområder som mulig, for å sette sammen et bilde av hvordan

⁵ Forståelsen av lesning som metode tar utgangspunkt i Helge Jordheims bok *Lesningens vitenskap, utkast til en ny filologi* (2001).

prosjektbegrepet har blitt brukt gjennom historien og hvordan de ulike meningslag det har i dag har bygget seg opp. Som en metodisk konsekvens av det språkteoretiske perspektivet som har ligget til grunn for en slik lesestrategi, nemlig begrephistorien, har jeg videre kartlagt, ikke bare bruken av prosjektbegrepet, men hvilke semantiske felt det har inngått i, hvilke motbegreper og parallellbegreper det får sin mening i forhold til og hvilke begreper det kan sies å ha fortrenget. Slik sett ligger det også andre metodiske hensyn inkorporert som en del av de teoretiske perspektivene jeg har valgt, noe som redegjøres for i kapittel to der det teoretiske rammeverket blir nærmere presentert.

Talehandlingsteorien på sin side bidrar til det man kan kalle en *pragmatisk* lesestrategi.⁶ Her rettes fokus mot de aktører, handlinger og kontekster som uttrykker seg i teksten. Tekster leses med det for øye å avdekke hva begrepene gjør, hvilken rolle de spiller i den gitte konteksten eller sammenhengen der de brukes. Det er med denne lesestrategien jeg har lest kulturpolitiske dokumenter, strategier, årsmeldinger og lignende for å prøve å forstå hva ulike aktører har prøvd å gjøre ved hjelp av prosjektbegrepet i en kulturpolitisk kontekst. Det er også denne lesestrategien som har preget lesing av de tekstene som ligger til grunn for min analyse av prosjektbegrepets konstituerende kraft på scenekunstheltet.

Det ligger også en tredje lesestrategi til grunn for den ferdige avhandlingen. Parallelt med de språklige undersøkelsene, har spørsmålet om tidstypiskhet hele tiden forfulgt arbeidet. Min ambisjon har imidlertid ikke vært å skrive en helhetlig samfunns- eller samtidsanalyse. En slik analyse er allerede gjort av den danske filosofen Anders Fogh Jensen. I sine bøker *Projektsamfundet* og *Prosjekt mennesket* stiller han en samtidsdiagnose som arbeides fram gjennom et perspektiv der prosjektet ses som

⁶ Også Jordheim ser det begrephistoriske perspektivet som en semantisk lese måte og det talehandlingsorienterte som en pragmatisk lese måte. Jordheim (2001), s. 225

omdreiningspunkt for sentrale endringstendenser. For meg har dette innebåret en supplerende lesestrategi som kanskje kan kalles *systemisk*. Begrepet systemisk hviler i denne sammenhengen på Fogh Jensens forståelse av prosjekt som helhetlig *system* for hvordan samfunnet organiserer og utfolder seg. Hans arbeid med ”prosjektsamfunnet” er tuftet på forståelsen av at måten samfunn fungerer på, kan forankres i ulike styringssystemer som dominerer ulike tider, og legger avgjørende premisser for hvordan det er mulig å organisere seg og opptre på. Det er det sist ankomne styringssystem han viser framveksten av, nemlig prosjektsamfunnet, eller det prosjektære system (Fogh Jensen, 2009b, s. 34). Formuleringen systemisk lesestrategi er altså et uttrykk for et perspektiv der prosjektbegrepet inngår i en helhetlig forståelse av prosjekt som system. Dette har gjort det mulig for meg å løfte blikket litt utover de språkteoretiske perspektivene og forfølge forståelsen av prosjektbegrepets tidstypiskhet fra et mer overordna perspektiv. Samtidig blir det mulig for meg å se mine egne funn, utledet av selve begrepsanalysene, opp mot de karaktertrekk Fogh Jensen tilskriver prosjektsamfunnet og dermed plassere dem i et mer helhetlig bilde.

Denne avhandlingens grunnleggende metode er altså i all hovedsak *lesning*. Lesning som metode innebærer imidlertid også *ulike* metoder for lesning, eller lesestrategier, for å fortolke materiale og analysere problemstillinger. Disse ulike lesestrategiene må likevel forstås som komplementære og utfyllende, som, når de brukes sammen, bidrar til å belyse fenomenet prosjekt fra flere innfallsvinkler. Mens en semantisk lesning kan brukes for å beskrive større, kollektive endringsprosesser, er en pragmatisk lesning en metode for å beskrive lokale, kontekstuelle innovasjoner knyttet til enkeltindivider (Jordheim, 2001, s. 241). Brukt sammen er de godt egnet til å få fram sider ved prosjektbegrepets måter å virke på i språket og dermed også i samfunnet. Men forut for valg av lesestrategier, teorier og metoder ligger det også noen andre premisser for at avhandlingen er blitt utformet som den er. Jeg skal kort peke på noen av dem.

1.6 Personlig premiss for avhandlingsarbeidet

En viktig premiss for studien er naturlig nok min egen faglige bakgrunn, både akademisk og praktisk. Jeg er utdannet teaterviter i en tradisjon der teaterhistorie og estetikk har stått sterkt. Dette har gjort det både naturlig og ønskelig å legge scenekunstheltet til grunn for en av undersøkelsene, nemlig den scenekunstneriske innfallsvinkelen der jeg ser nærmere på prosjektbegrepets konstituerende kraft på dette feltet. I mitt akademiske arbeid har studier av den norske scenekunstopolitikken ledet meg bort fra estetiske, verkanalytiske perspektiver og over mot kulturpolitiske problemstillinger generelt og scenekunstopolitikken spesielt. Når denne avhandlingen har fått den tredelte innretningen den har fått, er det derfor også et resultat av mine interesser og min kompetanse.

I forlengelsen, og for så vidt også i forkant, av min teoretiske skoloring innen teatervitenskap, ligger at jeg gjennom flere år selv har vært aktiv på scenekunstheltet, både som utøver, som byråkrat og som medlem i diverse tildelingsutvalg. Blant annet har jeg i deler av stipendiatperioden sittet i Norsk kulturråds scenekunstutvalg som behandler søknader om prosjektstøtte. Helt i slutten av avhandlingsperioden har jeg også vært utvalgsmedlem i et departementsoppnevnt evalueringsutvalg som ser nærmere på kunstnerisk kvalitet ved tre scenekunstinstitusjoner. Jeg har dermed selv forvaltet ordningen som jeg analyserer i avhandlingen og vært tett på forvaltningen av scenekunstinstitusjoner. Dette er ikke uproblematisk og krever bevisst refleksjon ikke bare i oppstarten av avhandlingsarbeidet, men fortløpende i hele prosessen, hvor avveining mellom det man vinner og det man taper ved å være nær det feltet man forsker på, blir sentral. Det å forske på og blant sine egne har fått økt oppmerksomhet i forlengelsen av den forskningspolitiske utviklingens krav om økende samhandling og samarbeid mellom universiteter/høgskoler og regionale, eksterne aktører. Det ligger en forventning til at forskningsmiljøer også skal være nyttige for samfunnet omkring, med alle de dilemmaene det medfører knyttet til forskningens autonomi og frihet, blant annet i forhold til valg av tema og problemstilling, men også knyttet til

økt risiko for nettopp at forskeren ender med å forske på sine egne (Johnsen, 2009). I tillegg kommer det som sosiolog og kulturpolitikkforsker Per Mangset har hevdet er en spesiell utfordring ved å forske på kunstfeltet, nemlig feltets forventning til forskningens funksjon. Mangset peker på at kunstfeltet, som gjerne opplever seg selv som et marginalisert og ressursmessig underprivilegert felt, har en forventning om at forskningen skal støtte deres selvforståelse og løfte fram deres behov. Han hevder også at det på mange måter er vanskeligere å være forsker på kunstfeltet enn på andre forskningsfelt, og at det her er særlig viktig med en distanse mellom forsker og felt (Landsverk, 2010). I forbindelse med rapporten *Kunstnere i byråkratisk jernbur?* uttaler han følgende:

– På dette området er det svært sterke forventningar til at forskarane skal støtte kunsten. [...] Om resultatane våre går imot dei vedtekte mytane, kan vi rekne med at det kjem sterke reaksjonar frå interessegrupper på kulturfeltet, [...]. Difor er det eit problem om forskaren står for nær kunstfeltet. Det er svært viktig at forskaren har ein viss avstand til kunstmiljøet, [...] (Landsverk, 2010, s. 26).

Betenkelighetene er altså flere, særlig knyttet til idealer om objektivitet, uavhengighet og distanse. Men det er også fordeler ved slike posisjoner. Nærhet til feltet innebærer gjerne også solide kunnskaper om feltet og setter forskeren i stand til å øke kvaliteten i sine analyser gjennom å peke ut de ”rikeste” problemstillingene. Det kan dessuten øke mulighetene til å få tak i unikt materiale. Det trekkes også gjerne fram at det er en fordel at forskeren har en forståelse for den konteksten hun forsker innenfor (Lind, 2009, s. 217-218). Når spørsmålet om prosjektbegrepets konstituerende kraft på scenekunstfeltet ble interessant for meg, er det en direkte konsekvens av at jeg selv har forholdt meg til Norsk kulturråds prosjektstøtteordning, både som søker og som utvalgsmedlem, og at jeg gjennom deltagelse på diverse seminarer og debatter om scenekunstfeltet har observert hvordan prosjektbegrepet brukes av aktører der. Dette har gitt meg en type erfaring eller kunnskap man vanskelig kan lese eller studere seg til, fordi den ikke kan opparbeides på annen måte enn gjennom aktiv deltagelse. Men samtidig kan medaljens bakside her fort bli at forskeren kommer opp med automatiserte holdninger, delvis basert på tilknytning til og identifikasjon med feltet.

Feltnærhet skal altså behandles med særlig oppmerksomhet og vitenskapelig følsomhet, men å sette en definitiv grense for hvor nært man kan komme, synes meningsløst. Problemstillingen har også noen praktiske sider, som vil spille en rolle i forskerens avveining av egen egnethet til å forske på et felt hun selv står nær. For scenekunstheltets del, vil den distansen mellom forsker og felt som Mangset ønsker, enten måtte medføre mindre bruk av akademikere i scenekunstrelaterte innstillingsutvalg, styrer, festivalorganisasjoner, o.l., der de gjerne brukes som ressurspersoner for å kvalitetssikre tildelinger og programmering. Eller det vil måtte medføre mindre forskning på scenekunstheltet gjort av akademikere med kunstfaglig erfaringsbakgrunn, for eksempel fra teatervitenskapen. Både det utøvende og det akademiske scenekunstheltet er så lite i en nasjonal sammenheng at det skal mye til å unngå flere hatter og roller på ett eller flere nivå. Et presset arbeidsmarked for akademikere gjør det dessuten urealistisk å forvente ”reine” forskere som ikke har jobbet feltnært i påvente av et phd-stipend eller en FoU-stilling ved en forskningsinstitusjon. Vitenskapelige standarder og krav til etterprøvbarehet, grundighet og refleksjon vil likevel ligge til grunn når kvaliteten på forskningen skal bedømmes og en form for distanse og objektivitet overfor forskningsmaterialet, må nødvendigvis være til stede i løpet av den vitenskapelige prosessen.

1.7 Avhandlingen steg for steg

Avhandlingens form er altså et resultat av både akademiske rammer og mer personlige forutsetninger. Avhandlingens oppbygging er imidlertid rimelig tradisjonell. I *kapittel 2* beskrives avhandlingens teoretiske grunnlag. Her ser jeg nærmere på hvilke språkteoretiske tradisjoner min forståelse av forholdet mellom språk og virkelighet kan støtte seg på, og jeg presenterer de av disse som utgjør avhandlingens språkteoretiske premisser, nemlig *begrephistorien* og *talehandlingsteorien*. Begge disse teoretiske retningene tar utgangspunkt i forståelsen av språk som bærer av, og samtidig konstituerende for, liv og erfaring, men bruker

denne erkjennelsen på ulike måter. Begrepshistorien ser på oppbygging av begrepers meningslag og bruksområder over tid og legger opp til det jeg ovenfor har kalt en semantisk lesestrategi. Talehandlingsteorien fokuserer på hva aktører i spesifikke situasjoner eller kontekster *gjør* når de bruker ulike begreper, og legger opp til det jeg har referert til som en pragmatisk lesestrategi. Begge disse tradisjonene kunne vært belyst ved hjelp av flere teoretikere, men mitt begrepshistoriske perspektiv tar i all hovedsak utgangspunkt i den tyske historikeren, ofte betegnet som begrepshistoriens far, Reinhart Kosellecks teorier og tekster. Talehandlingsperspektivet benyttes med utgangspunkt i de britiske språkfilosofene John L. Austins og Quentin Skinners arbeider. I forlengelsen av disse teoriene drøfter jeg også i dette kapitlet hvilke metodiske implikasjoner det innebærer å bruke dem, både i forhold til innhenting av empiri og hvordan tekstene jeg bruker, leses.

Kapittel 2 presenterer også den danske filosofen Andres Fogh Jensens mer systematiske samfunnsanalyse av det han kaller *prosjektsamfunnet*. Hans hovedpoeng er at vår tid er en brytningstid der to ulike styringssystemer møtes og gradvis avløser hverandre, og prosjektet er omdreiningspunkt for det nye styringssystemet. Fogh Jensen tar utgangspunkt i Michel Foucaults teorier om disiplinsamfunnet og viser hvordan det disiplinære styringssystemet er i ferd med å erstattes av det han kaller prosjektsamfunnet. Fogh Jensen gjør ikke selv en begrepsanalyse av prosjektbegrepet, men hans analyse av prosjektsamfunnets dynamikk og logikk supplerer det språketeoretiske perspektivet og de funnene jeg drar ut av selve begrepsanalysen.

I *kapittel 3* ser jeg nærmere på utviklingen av selve begrepet *prosjekt* i det norske språket. Med utgangspunkt i Kosellecks teorier lager jeg både en diakron og en synkron analyse av begrepet. Den diakrone analysen følger begrepets utbredelse og utvikling i språket over tid og viser brudd, utvidelser og fremvekst av ulike meningslag historisk. Den synkronen analysen ser på betydningen av begrepet i en gitt

sosialhistorisk kontekst, nemlig de siste tretti årenes angivelige prosjektifisering av samfunn og arbeidsliv. Denne begrepshistoriske analysen av prosjektbegrepet danner utgangspunktet for de videre analysene av prosjektets plass i kulturpolitikken og prosjektbegrepets innvirkning på scenekunstheltet.

Med utgangspunkt i min foregående analyse av prosjektbegrepet undersøker jeg i *kapittel 4* utviklingen av prosjektbegrepet i den norske kulturpolitikken og hvorvidt økt bruk av prosjektbegrepet i den kulturpolitiske diskursen og kulturpolitiske dokumenter også innebærer et økt politisk interesse for prosjektorganisering som kulturpolitisk grep. Jeg ser nærmere på hvordan prosjektbegrepet brukes i sentrale kulturpolitiske dokumenter og på hvordan avveiningen mellom langsiktige og kortsiktige støtteordninger har utviklet seg i den norske kulturpolitikken etter andre verdenskrig. Jeg ser også nærmere på hva begrepet har blitt brukt til i den kulturpolitiske diskursen, og hvem som i tilfelle kan sies å ha brukt det til hva.

I *kapittel 5* ser jeg nærmere på hvorvidt prosjektbegrepet kan sies å ha hatt en konstituerende kraft på dagens norske scenekunsthelt. Gjennom å identifisere kamper som har vært ført *med* og *om* prosjektbegrepet på dette feltet, prøver jeg å besvare spørsmålet om hvilken rolle begrepet har spilt i disse kampene og i hvilken grad det har hatt avgjørende betydning. Her går jeg inn i to spesifikke forhold, henholdsvis utviklingen av *prosjektteater*begrepet og omleggingen av støtteordningen for fri scenekunst under Norsk kulturråd fra driftsstøtte til prosjektstøtte. Fokus holdes på hva begrepet har blitt brukt til å gjøre i disse tilfellene. Mens de to foregående kapitlene i størst grad har støttet seg på det begrepshistoriske perspektivet, inneholder dette kapitlet følgelig den mest talehandlingsorienterte analysen.

Alle kapitlene oppsummeres underveis, men avslutningsvis kommer jeg i *kapittel 6* tilbake til avhandlingens grunnleggende problemstilling og oppsummerer her med

utgangspunkt i alle de tre analysene. Her kommer jeg også med et bud på hvordan man kan tenke seg kunstens plass i prosjektsamfunnet. Fogh Jensen ser i sin studie på en rekke samfunnsområder, fra dans, til krigføring, fotball, pardannelse og pedagogikk, der den prosjektære logikk får innpass. Han behandler imidlertid verken kunsten eller politikken. Hele den moderne idé om kunst, både som autonomt felt og som fenomen, henger nært sammen med det moderne samfunns framvekst og det disiplinære styringssystemet som har preget dette. Prosjektsamfunnets logikk er annerledes i forhold til rom, aktivitet og tid, faktorer som man kan anta får noe å si for kunstens utvikling og samfunnsposisjon i vår tid. I kapittel 6 avslutter jeg derfor med å antyde hva fremveksten av prosjektsamfunnet kan bety for kunsten.

1.8 Hva avhandlingen bidrar med

Det har hele tiden vært et mål for meg gjennom dette arbeidet å bidra med nye analyser og nye innfallsvinkler til prosjekt som fenomen. I den grad jeg har lyktes, mener jeg avhandlingens analyse av prosjektbegrepet i kapittel tre må forstås som et nytt bidrag. Til tross for at begrepet har erobret en så sentral plass i språket vårt de siste tiårene, og til tross for at det på mange måter ligner et nøkkelbegrep for vår tid, har jeg ikke funnet noen andre studier som analyserer prosjektbegrepet på en slik begrepteoretisk og begrepshistorisk måte som jeg gjør her.

I forhold til den kulturpolitiske innfallsvinkelen mener jeg at avhandlingen bidrar med en nødvendig analyse av prosjekttenkning i den norske kulturpolitikken, idet den går delvis i rette med den etablerte fortellingen om en prosjektdreid kulturpolitikk. Dessuten vil jeg mene at også det å analysere kulturpolitikk og kulturpolitiske dokumenter fra et språkteoretisk og begrepshistorisk perspektiv er en sjeldenhet innenfor kulturpolitikkforskningen. Den norske kulturpolitikkforskningen kjennetegnes av få, men tydelige fagmiljøer med sterk forankring i sosiologi og organisasjons- og ledelsesfag. Dels har dette gitt analyser av utviklingstrekk i

kulturforvaltning og kulturpolitikk, dels feltstudier av særlige forhold på ulike kunstfelt, eller i kunstinstitusjoner. Mye arbeid har form av evalueringer av enkelttiltak eller særlige kulturpolitiske satsingsområder, der det empiriske analyse materialet ofte er innhentet gjennom kvalitative intervju. Hvordan man kan forstå ulike kulturpolitiske satsinger i lys av større utviklingstrekk på kulturfeltet eller i samfunnet for øvrig, er også vanlige innfallsvinkler innenfor kulturpolitikkforskningen. Bare unntaksvis finner man imidlertid studier av språklig og begrepslig utvikling i kulturpolitiske dokumenter, eller andre tekster som kan sies å være sentrale i kunnskapsdannelsen om dette feltet. Dette har forundret meg all den tid kulturpolitiske dokumenter er viktige kilder innen kulturpolitikkforskningen. At de fleste som forsker på kulturpolitikk i norsk sammenheng, har bakgrunn fra samfunnsvitenskapene og ikke fra humaniora, forklarer kanskje noe av dette, men det kan også være et utslag av at kulturpolitikkforskningsmiljøene er små og i stor grad knyttet til oppdragsforskning, der evalueringer av konkrete satsinger står sentralt. I alle fall er det mitt håp at denne studiens språk- og begrepsteoretiske innfallsvinkel viser nye muligheter for den kulturpolitiske forskningen. I dette tilfellet har jeg gjennom å forfølge prosjektbegrepet synliggjort at i den grad kulturpolitikken kan sies å ha blitt ”prosjektifisert” de siste 15 årene, er det først og fremst på et ideologisk nivå, og i mindre grad når det gjelder økonomiske og organisatoriske aspekter.

Når det gjelder analysen av prosjektbegrepets konstituerende kraft på scenekunstfeltet, mener jeg at studien bidrar med å belyse feltets utvikling fra nye innfallsvinkler, noe som igjen nyanserer bildet som allerede finnes. Studien viser hvordan prosjektbegrepet er involvert i kamper som kan sies å ha hatt avgjørende betydning for utviklingen av feltet, og understreker dermed hvordan begreper kan bevege en utvikling. Dessuten synliggjøres de erfaringer og forventninger som ennå ikke har fått egne begreper, ikke er satt på begrep. Slik identifiseres også de ”språktomme” stedene i scenekunstlandskapet, og studien bidrar med en påpekning av hvordan man språklig kan arbeide med endring der det er ønskelig. Analysen av prosjektbegrepet på scenekunstfeltet er videre en eksemplifisering av hvordan man

gjennom å spørre hva begreper gjør i ulike sammenhenger, kan få øye på hvilke interesser som står mot hverandre, og hvilke verdier som står på spill i de ulike situasjonene. Jeg mener også at jeg gjennom disse analysene aktualiserer kompetanse fra estetiske perspektiver på scenekunstheltet inn i kulturpolitikkforskningen og andre samfunnsvitenskapelig baserte analyser av scenekunstheltet.

Samlet sett setter studien de utviklingstrekk vi ser i prosjektbegrepets endring generelt, samt i henholdsvis den norske kulturpolitikken og på scenekunstheltet, inn i et større bilde, der fremveksten av prosjektsamfunnet ses som ett av vår tids karakteristiske utviklingstrekk. Forhåpentligvis bidrar derfor studien også til å synliggjøre hva det tidstypiske ved prosjektbegrepet skulle være.

KAPITTEL 2

Avhandlingens teoretiske rammeverk

Forholdet mellom språk og virkelighet, dynamikken og dialektikken i begrepsutvikling og sammenhengen mellom virkeligheten, vår tokning av den og begrepssetting på den, er forhold som vitenskapsteorien og (språk)filosofien har vært opptatt av i generasjoner. Samtidig handler det om prosesser vi alle deltar i. På den ene siden har det avfødt filosofiske teorier om sammenhengene mellom virkeligheten og begrepene, på den andre siden handler det om helt jordnære erfaringer vi gjør oss daglig når vi bruker språket i vår omgang med verden. Språkets mest umiddelbart synlige funksjon er kanskje dets funksjon som navnelapper. Vi ser og opplever verden, og vi systematiserer den gjennom å utforme ord som refererer til det vi ser og opplever for å kunne kommunisere med andre. Dette er språkets referensialitet. Men språket har et mye mer komplekst forhold til virkeligheten enn funksjonen som merkelapp. Mange forskningstradisjoner og teoretikere har vært opptatt av hvordan språket former vår virkelighetsoppfatning og dermed også vår virkelighet. Strukturalisme, poststrukturalisme, diskursanalyse, talehandlingsteori, dagligspråksfilosofi og begrepshistorie, er alle vitenskapelige tradisjoner vi forbinder med fokus på språk, og som er veletablerte som teoretiske rammeverk for analyser av språk og en rekke andre menneskelige ytringsformer. Slike forskningstradisjoner må forstås i lys av den språklige vendingen, *the linguistic turn*, som sies å ha funnet sted innenfor de humanistiske vitenskapene fra slutten av 60-tallet.⁷ Grovt skissert handler

⁷ I følge Helge Jordheim påpekes fenomenet første gang av den amerikanske filosofen Richard Rorty, som i 1967 utga anatologien *The linguistic turn*. (2001, s. 81)

denne vendingen om et skifte i erkjennelsens fokus (Jordheim, 2001, s. 80). Fra å være opptatt av gjenstander, tilstander, meninger og betydningers ”egentlige” essens, den sannhet som ligger bakenfor og utenfor språket, vendes fokus mot språket selv, mot ordene, begrepene, strukturene, hvordan de skaper virkelighet og styrer våre muligheter til erkjennelse. Litteraturviter Erik Bjerck Hagen har uttrykt det på følgende måte:

Korrespondanseteorien for sannhet – som forutsetter at vi kan sammenligne våre språklige påstander med ikke-språklige saksforhold for å se om de stemmer overens – erstattes med en pragmatisk fundert holisme der våre setninger får mening og sannhet fra hverandre og ikke via sine relasjoner til en ytre, språk-uavhengig verden eller til indre, mentale forestillinger (2000, s. 13).

En slik tilnærming til forholdet mellom språk, virkelighet og erkjennelse gjør det umulig å søke et opprinnelig, essensielt, sant eller autentisk meningsinnhold i et begrep. Mening blir en bevegelig størrelse. Når det ikke lenger kan søkes etter en språklig essens, og språkets mening må sees i lys av sammenhengen det brukes i, åpner det opp for en større betoning av kontekst. Mening kan kun utledes av språket i bruk, og studier av språk har i forlengelsen blitt åpnet opp som en farbar vei for studier av sosial og politisk utvikling. Forståelse for de historiske, sosiale og politiske rammene språket fremtrer i, blir avgjørende for forståelse av språklig mening, samtidig som den samme konteksten alltid også vil være språklig konstruert. En av talehandlingsteoriens frontfigurer, Quentin Skinner, sier det på denne måten:

Any statement is inescapably the embodiment of a particular intention on a particular occasion, addressed to the solution of a particular problem, and is thus specific to its context in a way that it can only be naive to try to transcend (2011b, s 88).

Denne vektleggingen av kontekstens betydning for språkets mening er et viktig poeng for meg og skiller i noen grad de teoretiske tradisjonene nevnt over, fra hverandre. Den språklige vending innenfor humaniora knyttes ofte til fransk strukturalisme og poststrukturalisme. Dette er teoretiske retninger som analyserer hvordan språket konstituerer virkeligheten, og dermed også hevder at vi kun har tilgang til

virkeligheten gjennom språket. I ytterste konsekvens, intet språk – ingen virkelighet. Den norske filologen Helge Jordheim peker på at denne delen av den språklige vending i siste instans dreier seg mindre om en vending mot språket enn om en vending mot væren. Erkjennelsen av at virkeligheten er språklig, blir derfor langt på vei ensbetydende med en ontologisering av språket (Jordheim, 2001, s. 82). En konsekvens av dette er at alle aspekter ved språkets historiske dimensjon, som når det ble brukt, av hvem og for hvem skilles ut fra meningsfortolkningen. Jordheim skriver:

Det er strukturalismen som tydeligst har formulert tanken om at språk og historie tilhører forskjellige ordener som må betraktes uavhengig av hverandre. [...] Objektet for den strukturalistiske analyse er i siste instans språket som en a- eller overhistorisk struktur der mening oppstår i samspillet mellom tegn. [...] Strukturalismen blir dermed et eksempel på hvordan vendingen mot språket blir ensbetydende med en vending bort fra historien [...] (Jordheim, 2001, s. 84).

Talehandlingsteorien, begrepshistorien og også diskursanalysen er teoretiske posisjoner som imidlertid vektlegger nettopp det historiske og kontekstuelle i fortolkningen av språk. Ut i fra en forståelse av at språk brukes for å skape mening i kommunikasjon, tenker man her at språklig mening bare kan utledes innenfor rammene av en historisk kontekst. Derfor kan studiet av begreper også være en inngang til å forstå sosial og politisk endring. "[A]ll concepts have two aspects," sier begrepshistorikeren Reinhart Koselleck, og utdyper:

On the one hand, they point to something external to them, on the context in which they are used. On the other hand, this reality is perceived in terms of categories provided by language. Therefore, concepts are both indicators of and factors in political and social life (1996, s. 61).

Dette er hovedgrunnen til at jeg har bygget denne avhandlingen på et begrepshistorisk og talehandlingsteoretisk rammeverk. Min motivasjon har vært å kunne si noe om prosjekt som fenomen i vår tid, og disse teoretiske perspektivene åpner for nettopp det. Begrepshistorien legger til rette for at selve begrepet prosjekt kan være et selvstendig analyseobjekt som kan brukes som et prisme for å vise sosial og politisk endring over tid. Talehandlingsteorien gjør det på sin side mulig å vise mer konkret hva begrepet gjør innenfor de spesifikke kontekster jeg vil undersøke. I det følgende

vil jeg se nærmere på begge disse teoretiske tradisjonene og hva ved dem som har vært særlig fruktbart for mitt avhandlingsarbeid.

2.1 Begrepshistorie

Sitatet fra den tyske historikeren Reinhart Koselleck over kan forstås som kjernen i den teoretiske tradisjonen som kalles begrepshistorie, eller conceptual history, og Koselleck selv regnes som en av frontfigurene for denne teoretiske skolen. Koselleck var født i 1923 og da han døde i 2006, hadde han etterlatt seg en mengde arbeider innen historieteori, språk og begrepshistorie. Han studerte ved universitetet i Heidelberg der han ble undervist og veiledet av blant andre Hans-Georg Gadamer. Han leses vanligvis inn i en tysk hermeneutisk fortolkningstradisjon, som helt siden 1700-tallet har vært opptatt av forholdet mellom språk, erfaring og forståelse (Jordheim, 2008, s. 13). Kosellecks tydeligste kjennemerke som forsker og teoretiker er kanskje hans bestrebelser etter å kombinere en språklig-hermeneutisk og en historisk-strukturell innfallsvinkel til problemstillingene han arbeidet med (Koselleck, 2004, s. 10). Gjennom hele sin akademiske karriere har han vært opptatt av å kombinere teori og empiri, filosofi og historie, og selve benevnelsen begrepshistorie gjenspeiler dette. Det handler både om begreper, språklige fenomeners historie og om hvordan de skaper historie, både om språkets historisitet og historiens språklighet. Dette er i seg selv ikke en særegen innfallsvinkel. Begrepshistorien innebærer heller ikke en helt ny ambisjon i forhold til hvilken type kunnskap den søker å oppnå. Snarere må den anses som ett av mange forsøk på å forstå dyptliggende tankemønster, ideer og forandringer (Lindberg, 2005, s. 6). Slik sett er den begrepshistoriske ambisjon parallell til den som knyttes til teoretiske begreper som ”paradigmer” (Thomas Kuhn), ”diskurser” (Michel Foucault) eller ”unit ideas” (A. O. Lovejoy). Det som skiller begrepshistorien fra disse retningene, er derfor ikke så mye ambisjonen som selve *studieobjektet*. Som navnet tilsier, er det innenfor denne retningen *begrepene* som anses å være de relevante studieobjektene for å nå fram til innsikt om ulike tiders ideer og mentale handlingsrom.

Et begrep er i dette perspektivet å forstå som noe annet enn et ord, hvor forskjellen mellom dem er knyttet til graden av tvetydighet. Selv om overgangen fra ord til begrep gjerne er flytende, og tvetydighet kan prege både ord og begreper, er de tvetydige på ulike måter. Et ord kan bli utvetydig gjennom sin tvetydighet, fordi det alltid peker på det som er ment, enten det er en tanke eller en ting, skriver Koselleck. Et ord blir imidlertid et begrep i det øyeblikk det forblir tvetydig (2011, s. 19). Han skriver:

I begrepet sammenfaller betydninger og det betydde i den forstand, at mangfoldigheten af historisk virkelighed og historisk erfaring indgår i et ords flertydighed på en sådan måde, at den kun kan begribes via dette ene ord. Et ord rummer betydningsmuligheder; et begreb forener en rigdom af betydninger (2007, s. 71-72).

Begreper lar seg derfor aldri bryte ned til en klar og tydelig mening, som kan defineres endelig på et gitt tidspunkt. Begrepet kan bare forstås gjennom sin kompleksitet. De er et konsentrat av mange meningslag, og mangfoldigheten i en historisk virkelighet inntar ordets tvetydighet på en slik måte at den samme virkeligheten bare kan forstås og konseptualiseres i nettopp dette ordet (Koselleck, 2011, s. 20). I noe forenklet forstand og med Kosellecks egne ord: ”To put it most succinctly: the meaning of words can be defined exactly, but the concepts can only be interpreted” (2011, s. 20).

Jeg vil særlig argumentere for at *prosjekt* er et begrep i begrepshistorisk forstand. Nettopp mangetydighet og en viss uklarhet er det som kjennetegner begrepet. Det er også det som gjør at det har vært mulig for det å innta så mange samfunnsområder. Og når vi så ofte tyr til begrepet prosjekt, er det ikke fordi det erstatter ord som oppgave, tiltak, satsinger, eller lignende, men fordi det sier noe mer enn disse ordene. Det kan bety alt dette og i tillegg forankrer det utsagnet tydelig i vår tid. Begreper, skriver Koselleck, ”contains – and is indispensable for articulating - the full range of meanings derived from a given sociopolitical context” (2011, s. 19).

2.1.1. Begrepenes erfaringsrom og forventningshorisont

En begrephistorisk hovedpremiss for å kunne vise og forstå endring gjennom studier av begreper, er forståelsen av at begreper er uttrykk for menneskelig erfaring. Ord og begreper som uttrykkes, er forbundet med levd liv og opparbeidet erfaring og kan bare forstås i lys av nettopp det. Denne erfaringen er imidlertid ikke først og fremst individuell. ”Erfaring er”, skriver Koselleck,

det nutidige forgangne, hvis begivenheder er blevet indoptaget og kan hentes frem i erindringen. Såvel rationel bearbejdning som ubevidste forestillinger, der ikke eller ikke længere har karakter af viden, forenes i erfaringen. I den enkeltes erfaring er der altid indeholdt og optaget fremmed erfaring, som er formidlet af generationer og institutioner (2007, s. 33).

Erfaring investeres altså i et begrep, lag for lag gjennom ulike tider med mer enn det enkelte individs egne opplevelser, og jo eldre et begrep er, jo flere erfaringer bærer det i seg. Dette kaller Koselleck begrepenes *erfaringsrom*. I dagligtalen bruker vi begrepenes uten nødvendigvis å tenke over hvilke ulike betydninger de har hatt gjennom historien, eller hvorvidt de er gamle eller nye begreper. Likevel gjør begrepenes erfaringsrom at når vi bruker dem, kobler vi oss på tradisjoner eller kontekster vi ikke nødvendigvis er klar over, men som klinger med i begrepenes mening. Å systematisk kartlegge de ulike meningslagene i et begrep for å avdekke hvilke typer erfaring som ligger investert i det, er derfor en viktig del av en begrephistorisk analyse.

Dette er av betydning for min studie av prosjektbegrepet av flere grunner. For det første bidrar et slikt perspektiv til å synliggjøre og forklare den uklarheten som oppleves å ligge i begrepet. Dessuten kan det belyse opplevelsen av at prosjektbegrepet er særlig representativt for vår egen tid. Ved å forfølge begrepenes erfaringsrom ser man dessuten også hvordan erfaring og begrep ikke nødvendigvis korresponderer i tid. Vi ser at mange av de erfaringer som for eksempel prosjektbegrepet har i seg, har vært en del av den menneskelige erfaring mye lenger

enn man har hatt begrepet. Dette leder til spørsmålet om hvorfor begrepet dukket opp og hvorfor det dukket opp når det gjorde.

Men språket og begrepene er ifølge begrepshistorien ikke bare bærere av erfarte erfaringer. Der er også ladet med *forventede* erfaringer. Dette kaller Koselleck begrepene *forventningshorisont*.⁸ På samme måte som begrepene erfaringsrom både knyttes til menneskelig individuell erfaring og samtidig er større enn det enkelte individs erfaring, er også forventningene både personbundet og interpersonal. ”forventningen opstår i nutiden”, skriver Koselleck,

den er nutidigt aktualiseret fremtid, som sigter på et endnu-ikke, på det ikke-erfarte, på det som kan gøres tilgjengelig. Håb og frygt, ønske, vilje og bekymring, men også rasjonel analyse, receptiv skuen og nysgjerrighet indgår i og konstituerer forventning (2007, s. 33).

Når noe for eksempel artikuleres som prosjekt, knyttes begrepet altså både til de erfaringer begrepet vekker henvisninger til, og de forventninger man har til begrepets mulige innhold. Å se nærmere på forventningshorisonten i et begrep nyanserer derfor ikke bare dets mening, men tydeliggjør også den samtidige konteksten som forventningene bygges opp i. I forlengelsen av spørsmålet om hvorfor begrepene dukket opp når de gjorde, blir det interessant å spørre hvilke forventninger framveksten av dem er et uttrykk for. Hva forventet man at disse begrepene skulle synliggjøre som man ikke hadde hatt eller behøvd språk til å artikulere tidligere? Forventningshorisonten tydeliggjør også språkets performative karakter, et perspektiv som jeg imidlertid mener bør suppleres ved hjelp av talehandlingsteorien, som jeg kommer tilbake til om litt.

⁸ Koselleck skriver om begrepers erfaringsrom og forventningshorisont første gang i teksten ”Erfahrungsraum und Erwartungshorizont – zwei historische Kategorien” fra 1976. Teksten er blant annet oversatt til dansk i Koselleck (2007).

2.1.2 Begrepshistoriens modernitetstese

Oppdelingen av begrepers innhold i erfaringsrom og forventningshorisont kan på mange måter forstås som den begrepshistoriske teoriens nullpunkt, eller som et gitt utgangspunkt man ikke kommer unna. ”Følgelig indikerer vore kategorier noget almenmenneskelig”, skriver Koselleck, og fortsetter: ”man kan si, at de henviser til noget antropologisk givet, som ingen historie er mulig eller blot tænkelig foruden” (2007, s. 31). Med disse erkjennelseskategoriene i bunn bygges så opp en analytisk metode som brukes for å belyse sosial og politisk endring slik den har nedfelt seg i begrepene. Dette er også utgangspunktet for Kosellecks mest kjente arbeid, det monumentale åttebinds verket *Geschichtliche Grundbegriffe* som han utga over en periode på 20 år sammen med Werner Conze og Otto Brunner. Hovedmotivasjonen bak dette verket var ”å studere oppløsningen av den gamle og framveksten av den moderne verden gjennom historien om hvordan den har blitt begrepsliggjort” (Koselleck sitert i Jordheim, 2001, s. 152). *Geschichtlich Grundbegriffe* gjennomgår de begreper som har sitt opphav i det førmoderne Europa, men som transformeres inn i den nye tid gjennom å tilpasse sitt betydningsinnhold uten at selve ordet endres. Dette er begreper som i dag står som politiske og sosiale kjernebegreper i vår forståelse av den moderne tid, eksempelvis ”stat”, ”politikk”, ”revolusjon”, ”framskritt”, ”historie”, ”samfunn” (Jordheim, 2001, s. 152). Koselleck etablerer en forståelse av det han kaller *die Sattelzeit*, som er perioden mellom 1750 og 1850 da Europa forlater den gamle, førmoderne verdensanskuelsen, og trer inn i den moderne verden. Da blir også de politiske og sosiale nøkkelbegrepene som *Geschichtliche Grundbegriffe* behandler, grunnbegreper i forståelsen av virkeligheten. Denne overgangen mener Koselleck man ikke minst kan følge gjennom nettopp å se på begrepene og hvilke prosesser de går igjennom. Begrepene registrerer så å si overgangen til den moderne tid ifølge begrepshistorien.

Et sentralt eksempel hos Koselleck er begrepet ”revolusjon”, som han behandler i teksten ”Historische Kriterien des neuzeitlichen Revolutionsbegriffs” fra 1979.⁹ Den latinske termen *revolutio* pekte på en sirkulasjon, en naturgitt tilbakevending til en opprinnelig situasjon og ble før opplysningstiden brukt i både en politisk og en vitenskaplig kontekst. Vitenskaplig kunne termen henvise til himmellegemenes naturlige kretsløp (Koselleck, 2007, s. 7).¹⁰ Politisk innebar det imidlertid en naturlig veksling mellom de ulike klassiske styreformene, monarki, aristokrati, oligarki, demokrati og ochokrati, pøbelvelde, som igjen la veien åpen for eneveldet, eller monarkiet, og bevegelsen startet igjen (Koselleck, 2007, s. 86). I løpet av opplysningstiden skjer det imidlertid en endring i hvordan begrepet brukes som har ført det mot den mening – eller de meninger - vi vanligvis legger i begrepet i dag. Det blir et bevegelsesbegrep, et begrep som ikke bare beveger meningen, men som også derigjennom beveger den sosiale og politiske virkeligheten. I hovedsak skjer dette gjennom at revolusjonsbegrepet kommer opp som motbegrep til begrepet *borgerkrig*. Borgerkrig, sier Koselleck, var knyttet til de fanatisk religiøse væpnede konfliktene som tilhørte fortiden. Revolusjonsbegrepet derimot ble forståelsen av en omveltning uten vold og opptøyer, slik man hadde erfart var mulig med det som ble kalt Englands *Glorious Revolution* i 1688 (Koselleck 2007, s. 91). Dette innebar en omkalfatring av makt fra et forhatt kongehus til et parlament og foregikk uten blodsutgytelse. Denne erfaringen av en ny type dynamikk hvor styringssystemer kunne endres til noe som ikke lå i den gamle sirkuleringen av styringssett, er det som legges inn i det nye revolusjonsbegrepet. Der man ikke hadde et ord for å betegne en type endring eller omveltning hvor undersåtter selv blir herskere, kunne revolusjonsbegrepet fylle et rom og det ble derfor også ladet med en helt ny forventningshorisont, som et begrep fullt av muligheter og fremtidstro.

Jo længere oplysningen skred frem, desto mer syntes borgerkrigen at hensygne til en historisk reminiscens. [...] Proportionalt herved blev

⁹ Dansk tittel: ”Historiske kriterier for det moderne revolutionsbegreb”, i Koselleck (2007)

¹⁰ Tittelen på Kopernikus’ hovedverk er eksempelvis *De revolutionibus orbium coelestium* (1543)

revolutionsbegrepet berøvet sin politiske fasthet, hvorved alle de utopiske forhåbninger, [...], kunne strømme ind i det (Koselleck, 2007, s. 92).

Slik har begrepet beveget seg fram mot den mening det har i dag. Ikke som en sirkulær tilbakevending til en naturgitt tilstand, men som en bevegelse inn i noe fremtidig, nytt og fundamentalt annerledes. "[A] general concept projecting movement towards future goals and indeterminate outcomes", som Koselleck sier i forordet *Geschichtliche Grundbegriffe* (2011, s 13). Eller "rask endring, gjennomgripende omveltning" slik bokmålsordboka anno 2013 definerer det.

På lignende måte som revolusjonsbegrepet analyseres i "Historiske kriterier for det moderne revolutionsbegrep", gjennomgås 122 grunnbegreper i *Geschichtliche Grundbegriffe*, og til sammen utgjør dette verket en analyse av en historisk endring, en modernitetstese. Den forskyvningen i forholdet mellom erfaring (styringsformer går i sirkel) og forventning (det finnes ennå ikke oppdagede veier til endring), som illustreres i revolusjonsbegrepets utvikling, er kjernen i denne modernitetstesen. Ett av hovedpoengene i forhold til den språklige speilingen av fremveksten av den moderne tid, er en økt diskrepans mellom begrepshistoriens grunnkategorier *erfaring* og *forventning*. Mens forventningene i førmoderne tid i hovedsak sprang ut av allerede opparbeidet erfaring, man hadde ikke større forventninger til verden enn det man erfarte at verden var, er den moderne tid preget av at forventningene i større grad strekker seg utover erfaringene og sikter mot noe annet, noe mer, noe forandret. "Min tese er," skriver Koselleck,

at forskjellen mellom erfaring og forventning bliver stadig større i nyere tid; nærmere bestemt, at nyere tid først har kunnet forstås som en ny tid, efter at forventningerne er begyndt at løsrive sig stadig mere fra alle hidtil gjorte erfaringer (Koselleck, 2007, s. 38).

Det er denne utviklingen han mener man får et tydelig bilde av gjennom å se på utviklingen av begrepene, endringer i meningsinnhold og fremveksten av nye. Ikke minst fordi det viser hvordan begreper oppstod som var avgjørende for konstitueringen av den nye tiden. Koselleck viser eksempelvis gjennom analyser av

begreper som ”Staatenbund”, ”Bundesstaat” og ”Bundesrepublik” (Koselleck, 2007, s. 51), hvordan slike begreper, ved å dra veksel på dels kjente, dels ennå ikke kjente erfaringselementer, var med på å bane vei for en ny type forfatning i Tyskland.

Netop fordi begreberne lagde utydelige, skjulte erfaringer til rette, indeholdt de et prognostisk potentiale, som aftegnede en ny forventningshorisont. Det handler altså ikke længere om begreber, der registrerer erfaring, men om begreber, som skaber erfaring (Koselleck, 2007, s. 52).

I denne avhandlingen er nettopp forståelsen av at særlig aktuelle og tidstypiske begreper er godt egnet som analyseobjekter for historiske overgangsfaser sentral. Prosjektbegrepets tidstypiskhet gir grunn til å spørre om det også er et nøkkelbegrep i overgangen fra det moderne til det som gjerne blir betegnet som det senmoderne, eller postmoderne samfunn. En slik overgang kan neppe sammenlignes med overgangen fra førmoderne til moderne tid, som *die Sattelzeit* representerer. Like fullt blir vår tid gjerne betegnet som det senmoderne, eller postmoderne samfunn for å markere en endring, og spørsmålet er om prosjektbegrepet kan sies å være et av begrepene som representerer denne bevegelsen på en særlig måte.

2.1.3 Begreper beveger

Begrepenes forventningshorisont understreker deres evne til å åpne horisonter for ennå ikke erfarte erfaringer, deres evne til å bære fram ideer om og antagelsen om mulige, nye erfaringer og endringer. Noen begreper blir sågar særlige *forventnings- og bevegelsesbegreper* som bevisst brukes i politiske bestrebelser på å oppnå samfunnsmessig endring, slik Koselleck mener er tilfelle med revolusjonsbegrepet, så vel som en rekke Bund-begreper, eller diverse -ismebegreper (2007, s. 51-53). Jeg vil i min analyse av prosjektbegrepet argumentere for at prosjektbegrepet på mange måter kan forstås som et slikt forventnings- og bevegelsesbegrep. Som vi skal se i neste kapittel har det gått fra å være et ikke hyppig brukt begrep, hvis mening avgrenset seg til prosjekt som arkitektonisk (plan)skisse eller som stor og vidløftig idé, til å erobre en sentral plass i språket vårt. Det har oppnådd en mangetydighet som

gjør at mange, og til dels ulike, forventninger kobles til det. Man kan tydelig se en prosess der meningslagene har blitt utvidet gjennom å dra veksel på den gamle bruken av begrepet, men åpnet for investering av nye forventninger. Slik er prosjekt blitt et begrep som ikke bare er typisk for vår tid, men som også griper inn i fremtiden. Prosjektbegrepet er ikke en del av Kosellecks grunnbegreper, jeg har heller ikke funnet andre begrephistoriske analyser av det. Men Kosellecks grunnbegreper er valgt ut fra én historisk epoke, og hvilke begreper som til enhver tid må anses som konstituerende grunnbegrep, vil endre seg. Som den senere analysen av prosjektbegrepet vil vise, er det trekk ved det, som minner om grunnbegreper, ikke minst når det leses i lys av den danske filosofen Anders Fogh Jensens analyse av prosjektsamfunnet. At prosjekt bør forstås som et bevegelsesbegrep, er kanskje likevel lettere å argumentere for i lys av Koselleck selv. Bevegelsesbegreper, skriver han, dreier seg om

udtryk, der reagerede på udfordringen fra et samfund, der undergik tekniske og industrielle forandringer...[...] Hele det politisk-sociale sprog har siden været induceret af den tiltagende spænding mellem erfaring og forventning. Fælles for alle bevægelsesbegreber er, at de har en kompensatorisk funktion. Jo mindre erfaringsindholdet er, desto større er den forventning, der knytter sig til det (Koselleck, 2007, s. 54).

Som vi skal se, kan prosjektbegrepet forstås å reagere på samfunnsmessige forandringer, og anses som et begrep som nettopp har en funksjon der det gjennom å kompensere for lite konkret erfaring, fylles med desto mer forventning, noe som gjør det anvendelig i en rekke kontekster. Denne tiltagende svekkelsen av begrepers konkrete erfaringsinnhold, som prosjektbegrepet er ett eksempel på, kan videre ses i sammenheng med Kosellecks analyse av forholdet mellom det han kaller moderne begreper og tilstanden i den moderne verden:

[...] the increasingly complex interactions of our modern age, linked as we now are around the world, have become less and less accessible to direct personal experience. This state of affairs has semantic consequences; it also establishes new semantic preconditions for political and social language. Concepts necessarily become more abstract, at once more general and less descriptive than ever before (Koselleck, 1996, s. 61).

Dette er en beskrivelse som i høy grad passer på prosjektbegrepet. Noe av grunnen til at det oppleves som uklart og utydelig, er, som jeg kommer tilbake til i kapittel tre, nettopp mangelen på entydige, avgrensede erfaringer. Analysen av slike begrepers forventningshorisont vil derfor kunne si mye om en sosial og politisk situasjon i en gitt historisk epoke, for eksempel vår tid.

2.1.4 Den begrephistoriske Verfremdungseffekt

Å analysere sin egen tid og en utvikling man selv står midt oppi, er en særlig utfordring. En av fordelene med å prøve å si noe om samtidig sosial og politisk endring gjennom et begrephistorisk blikk, er imidlertid at de metodiske implikasjonene av denne teorien medfører en *Verfremdungseffekt* som bidrar til større avstand. Koselleck skriver:

Retrieving the historical background and meanings of words will illuminate today's expressions and slogans. Definitions need no longer remain ahistorical or excessively abstract because of ignorance of what they may have meant in the past. They can now take into account the traditional plenitude or poverty of meanings of concepts. Exposure to experiences that once seemed distant and unfamiliar may sharpen consciousness of the present; such historical clarification may lead to a more enlightened political discourse (2011, s. 16).

Koselleck bruker Verfremdungsmetaforen i sin innledning til *Geschichtliche Grundbegriffe* og den finske professoren i statsvitenskap, Kari Palonen forfølger poenget i sin artikkel ”Den begrephistoriska *Verfremdungseffekten*” (2005). Betegnelsen er hentet fra Bertolt Brechts teori og praksis om det episke teater, der ønsket var å gjenreise teatret som politisk refleksjonsarena. For å oppnå det mente Brecht at publikum måtte avautomatisere sin holdning både til teatret som uttrykksform og til iscenesettelse som kunstnerisk uttrykk. For å få publikum til å reflektere over de politiske spørsmålene som teatret omhandlet og deres relevans utenfor teatret, måtte de slutte å automatisk identifisere seg med stykkenes roller og karakterer, slik det var vanlig i den borgerlige illusjonsteatertradisjonen, som var

dominerende på den tiden. Brechts løsning ble å skape en distanse til innholdet i forestillingen gjennom ulike fremmedgjøringsgrep i spillestil, regi, musikk, etc., som skulle minne publikum på at de var i teatret. Slik skulle publikum aldri kunne henfalle til passiv følelsesmessig identifikasjon, men reflektere selvstendig over at tingene kanskje var annerledes enn det man umiddelbart trodde, og derigjennom se nye sammenhenger. Brecht ville dessuten aidentifisere automatiserte holdninger til tilskuerposisjon og teater som uttrykksform, og Palonen betegner også Kosellecks teorier som et aidentifiseringsprogram:

Poängen med hela begreppshistorien är att bryta ned identitetskänslan vid begreppsanvändningen och bibringa läsaren en känsla av att det som syns vara välbekant i själva verket är något främmande (2005, s. 59).

For Koselleck oppstår en slik effekt når man avdekker de ulike betydningslag og historisk opparbeidede meninger som ligger i et begrep. Blikket for hva begrepet betyr og gjør, skjerpes gjennom en slik analyse og muliggjør en tydeligere forståelse av begrepets mening i dag, samtidig som man unngår å oversette tidligere tiders bruk av begrepet direkte med dagens betydninger (Palonen, 2005, s. 36).

2.1.5 Den begrepshistoriske metode

I forlengelsen av et slikt begrepshistorisk perspektiv som jeg har redegjort for over, ligger også en begrepshistorisk metode. Koselleck selv etterlot seg riktignok ikke mange anvisninger til hvordan man gjør en begrepshistorisk analyse, eller hvordan man bedriver begrepshistorie (Ifersen, 2007, s. 99). Men de begrepshistoriske analysene han og hans medforfattere av *Geschichtliche Grundbegriffe* selv utførte, er viktige eksempler. Nyere begrepshistorisk forskning har i noen grad videreutviklet Kosellecks tanker på dette område.¹¹ Likevel er de metodiske verktøyene som springer ut av begrepshistorien, mer uklare enn det teoretiske rammeverket. Den kanskje aller

¹¹ De tyske begrepshistorikerne Rolf Reichardt og Hans-Jürgen Lüsebrink har for eksempel videreutviklet Kosellecks tanker om "semantiske felt". Ifersen (2007), s. 92-93

viktigste føringen for en begrepshistorisk metode som finnes hos Koselleck selv, kan leses ut fra følgende setning: "(...) any assertion about continuities in the use of concepts must be supported by evidence based upon concrete iterative usage of the vocabulary" (Koselleck, 1996, s. 63). En begrepshistorisk studie kan bare foregå gjennom å se hvordan begrepet som studeres, faktisk er brukt og brukes i språket. Man må altså finne så mange eksempler på bruken av begrepet i ulike kilder som mulig. Den hyppige bruken av sitater i denne avhandlingen er slik sett en direkte konsekvens av den begrepshistoriske metoden.

Hvilke kilder som er relevante, vil være avhengig av hvilket begrep som skal undersøkes. Selv deler Koselleck kildene som er brukt i arbeidet med *Geschichtliche Grundbegriffe* inn i tre kategorier (2011, s. 22). Den første er tekster av det han kaller "representative authors". Dette er filosofer, økonomer, teologer, forfattere, eller andre tenkere som har brukt det aktuelle begrepet som et sentralt begrep i sine arbeider eller som hatt særlig gjennomslag med sine ideer. I min analyse av prosjektbegrepet vil de tekstene jeg har brukt av prosjektteoretikere og pedagoger, være slike kilder. Dette er tekster der prosjektbegrepet er et nøkkelbegrep for argumentasjonen og analysene som bygges opp. Til tross for at forfatterne selv ikke nødvendigvis reflekterer så mye over selve begrepet i sine arbeider, er måten de bruker det på, avgjørende for min undersøkelse av det.

Den andre kategorien av kilder Koselleck nevner, er primærkilder, "primary sources," som aviser, tidsskrifter, pamfletter, politiske dokumenter, dagbøker, brev, og lignende. For min undersøkelse av prosjektbegrepet utgjør slike kilder et viktig materiale. Siden prosjektbegrepet i liten grad kan følges historisk gjennom politiske dokumenter eller teoretiske arbeider, har mediedatabasen Atekst vært svært nyttig. Men jeg har også brukt gamle brev, søknader, høringsuttalelser, meningsyttringer og sågar et skuespill av Ludvig Holberg.

Den tredje kategorien kilder er ordbøker, encyklopedier og leksika. Ikke bare er disse av interesse som oppslagsverk for de aktuelle begrepene som studeres, de er også viktige kilder når begrepene man søker, ikke står oppført i dem. Slike kilder kan forstås som et uttrykk for de enkelte generasjoners kunnskap og selvforståelse, hevder Koselleck, og det er derfor viktig å sammenligne ulikheter mellom de forskjellige oppslagsverkene, og mellom ulike utgaver av dem. Det har for eksempel vært til stor nytte for meg i min undersøkelse av prosjektbegrepet å registrere når begrepet første gang opptrer i slike oppslagsverk på norsk, og hvorvidt det sammenfaller med tidspunktet de dukker opp i andre språks oppslagsverker.

Den metodiske arven etter Koselleck er som sagt, ikke veldig konkret, men sentralt står tanken om at enhver begrephistorisk analyse av et begrep må arbeides fram gjennom både en *synkron* og en *diakron* analyse. Den synkrone analysen kan forstås som en detaljert kartlegging av begrepets mening innenfor en gitt historisk epoke og en gitt kontekst. Her kan man ikke kun gripe til språkhistorien, men må forstå begrepet i forhold til de sosiokulturelle og politiske rammer det blir brukt innenfor, fordi, sier Koselleck: ”enhver semantik har at gjøre med ikke-sprogligt indhold” (2007, s. 66). I en slik synkron analyse blir det viktig å utlede studiebegrepens semantiske felt (Koselleck, 2007, s. 75 og 2011, s. 22). Fordi begreper har den mangetydigheten de har, og gjerne får en avgjørende rolle i de sammenhenger der de brukes, er de å anse som rundingsbøyer, eller pivots, som argumentasjon og logikk dreier rundt (Koselleck, 1996, s. 65). Jordheim bruker metaforen knutepunkt. De begrepene som er av interesse å studere begrephistorisk, ”danner et slags knutepunkt i et nettverk av tekster og utsagn” (2001, s. 170). I en analyse blir det derfor viktig å se hvordan det semantiske feltet rundt begrepene fremstår. Er det, som i prosjektbegrepets tilfelle, hovedsakelig omgitt av positivt ladete ord og begreper? Hvilke motbegreper settes opp og hvilke parallelle begreper finnes? Koselleck kaller dette for å jobbe ”onomasiologisk skiftende med den semasiologiske tilgang” (2007,

s. 73). Han går ikke langt i å beskrive en slik metode, men det handler om å innse begrensningen i studiet av det enkelte begreps ulike betydningslag alene (semasiologisk analyse), og anerkjenne viktigheten av også å studere synonymer og beslektede ord (onomasiologisk analyse). Som vi skal se, gir en kartlegging av prosjektbegrepets parallellbegreper og beslektede ord, et tydelig bilde av hvordan prosjektbegrepet knytter an til en annen type offensiv språkbruk enn det tilsvarende begreper som for eksempel, tiltak, satsing, plan eller idé gjør.

I tillegg til å identifisere betydningslag og parallellbegreper løfter Koselleck også fram betydningen av motbegreper i den synkrone analysen. ”Spørsmålet om de vekslende motbegreber må stilles for at kunne skelne mellom politiske fronter og religiøse eller sociale grupperinger, [...]” (2007, s. 76). Det er kanskje særlig i lys av et begreps motbegreper at kampen om begrepene, og hvordan begreper bevisst kan brukes for å skape nye forventningshorisonter og bygge opp noe på bekostning av noe annet, kommer tydeligst til syne. Som tidligere nevnt, vokste et begrep som revolusjon fram som en mulig måte å oppnå forbedrede samfunnsforhold på gjennom å bli brukt som motbegrep til begrepet borgerkrig. Erfaringer med og forventninger til borgerkrig bidro til å fylle revolusjonsbegrepets forventningshorisont gjennom å se de to i forhold til hverandre – som motsetninger. Vi skal se hvordan noe av den samme dynamikken kan sies å ha gjort seg gjeldende når begrepet institusjon stilles opp som motbegrep til prosjektbegrepet i den norske kulturpolitiske debatten.

Mens den synkrone analysen viser et begreps mening i en gitt historisk kontekst, er det den diakrone analysen som gjør det mulig å bruke studier av begreper til å avdekke strukturelle, samfunnsmessige endringer over tid. Den diakrone analysen undersøker begrepets mening i ulike historiske epoker, og forholdet mellom de ulike meningene kan deretter utledes og synliggjøre forskyvninger i meningsinnhold og bruk (Koselleck, 2011, s. 18). Det er den diakrone analysen som forfølger et begreps

vandring i språket, eksempelvis fra en type sammenheng til en annen eller fra ett samfunnsområde til et annet. Koselleck skriver:

Only diachronic analysis can detect how a word has moved from being a religious to a social concept, (...), or how juristic titles have been transformed into political concepts which then show up in scholarly language as well as in propaganda (as for example in the case of *legitimacy*) (2011, s. 18).

Både den synkrone og diakrone analysen er altså grunnleggende i en begrepshistorisk analyse, men fremfor alt er det kombinasjonen av de to som kan sies å utgjøre en begrepshistorisk metode. Utviklingen av et begreps ulike meningslag i en diakron analyse kan ikke avleses uten det synkrone perspektivet på bruken av begrepet i ulike tider. ”[I]dentifying the many-layered quality of meanings leads beyond strict diachrony”, skriver Koselleck (2011, s. 18). Han gir derfor heller ikke forrang til verken det diakrone eller det synkrone perspektivet, men insisterer derimot på betydningen av begge. Kosellecks begrepshistoriske metode synes å innebære en jevn vekselvirkning mellom det diakrone og det synkrone, mellom begrepet over tid og begrepet i en bestemt tid.

To be sure, diachronic analysis alone cannot answer questions about how time acquires its successive layers and how social structures change. Every history of a concept must examine simultaneously both historical change and historical persistence. Only in this way can we perceive the disparity between merely chronological accounts of meanings and the more systematic findings made possible by the history of concepts. [...] The method of conceptual history thus intertwines diachrony and synchrony (2011, s. 18).

I neste kapittel presenterer jeg en begrepshistorisk analyse av prosjektbegrepet som nettopp er arbeidet fram ved hjelp av både et slikt sammensatt sett av kilder og en sammenflettet, ”intertwined”, bruk av diakron og synkron analyse, som Koselleck her tar til orde for. Når jeg deretter skal se nærmere på hva prosjektbegrepet kan sies å gjøre *i* og *med* den norske kulturpolitikken, vil imidlertid den begrepshistoriske analysen måtte suppleres med et annet språkteoretisk perspektiv, nemlig talehandlingsteorien.

2.2 Talehandlingsteori

Som begrepshistorien interesserer også talehandlingsteorien seg for begrepers bevegelser i språket, og hva som gjør at noen vinner terreng i ulike historiske epoker. Men der begrepshistorien søker forståelse av dette gjennom å se på begrepers meningsinnhold, semantiske utvikling, innebygde erfaringer og forventninger, søker talehandlingsteorien å forstå det gjennom å se på hva begrepene brukes til – hva de *gjør*. Dette er derfor en språkteoretisk tilnærming som flytter fokuset fra begrepets *mening* til dets *bruk*. En av talehandlingsteoriens fremste frontfigurer i dag, den britiske historikeren og filosofen Quintin Skinner, begrunner sin posisjon med at

[...] part of my aim was to indicate why the concepts in question first came into prominence at particular historical periods by way of indicating what could be done with them that could not have been done in their absence (1999, s. 63).

For å forstå begrepers bevegelser i språket til ulike tider må vi altså ikke først og fremst være opptatt av hva de sier, men hva de gjør.

Skinner's teorier løfter fram noen poenger som supplerer det begrepshistoriske perspektivet og setter søkelyset på språkets funksjon på en måte som er godt egnet til å se på spesifikke kontekster og språkspill. Der begrepshistorien søker de lange linjene, er Skinners innfallsvinkel mer pointilistisk, eller punktuelt, orientert. Han retter søkelys mot begrepens funksjon i en gitt kontekst til en gitt tid (Skinner, 1999). Derfor vil særlig kapittel fem, om prosjektet på det norske scenekunstheltet og delvis kapittel fire om prosjektet i kulturpolitikken, benytte seg av dette perspektivet. Skinner's teorier har de siste årene vunnet terreng også i den norske, akademiske offentligheten og han ble høsten 2011 æresdoktor ved universitet i Oslo. I det følgende vil jeg derfor bare kort presentere de sidene ved Skinner's teorier som er relevante for mitt arbeid, og se litt nærmere på hvordan et begrepshistorisk og et talehandlingsorientert perspektiv står i forhold til hverandre.

2.2.1 Språk og performativitet

Skinner's utgangspunkt for å studere hva begreper gjør snarene enn hva de sier, er å finne i hans kritikk av tradisjonell, idéhistorisk tenkning med sin tro på at idéhistoriens oppgave er å identifisere og forfølge essensen i sentrale begreper til ulike tider. Særlig kritiserer han ideen om at det skal finnes en bakenforliggende mening i ulike begreper som er mulig å studere seg fram til og holde fast ved (Skinner, 2011b, kap.4). Skinner forkaster tanken på begrepenes egentlige, essensielle mening og vender oppmerksomheten mot språket og tekstene selv, hvordan begrepene brukes og ikke minst hva de brukes til, hva de gjør (Jordheim, 2001, s. 210). Med dette skifte i fokus fra mening til handling skriver han seg inn i en performativ språkteoretisk tradisjon, etter språkteoretikere som J. L Austin og hans elev John Searle, som begge følger i fotsporene til Ludwig Wittgenstein. Selv om forståelsen av språk som handling kan dras helt tilbake til de greske sofistene og de romerske retorikerne, og Wittgenstein er kjent for sine teorier om språkspill og påstanden om at ”ord er også handlinger” (2003, § 546, s. 218), er begrepet talehandling fremfor alt knyttet til John L. Austin bok *How to do things with words*, fra 1962 (Jordheim, 2001, s. 213).¹² I sine tidligste teorier deler Austin språket inn i to kategorier: utsagn som beskriver noe – konstativer - og utsagn som gjør noe – performativer. Imidlertid nyanserer han dette skillet i sine videre arbeider og viser hvordan språk er performativt på ulike måter som overskrider skillet mellom konstativer og performativer. Og etter å ha gitt en rekke eksempler på situasjoner hvor det er problematisk å skille klart mellom det konstative og det performative i ytringen, konkluderer Austin sin lecture V med at det kanskje slett ikke finnes et tydelig skille mellom konstative og performative ytringer. (Austin, 1962, s. 52). Inndeling i konstativer og performativer er altså ikke tilstrekkelig for å artikulere språket og dets funksjon, og Austin kategoriserer derfor heller ulike former for performativitet. De tre performative kategoriene Austin videre identifiserer, kaller han henholdsvis *lokusjonære* talehandlinger, som kan være sanne eller falske,

¹²Austins skrifter ble alle utgitt posthumt og boken er en samling av hans forelesninger ved Harvard University i 1955.

illokusjonære talehandlinger, som kan være vellykkete eller mislykkete, og *perlokusjonære* talehandlinger. Mens den lokusjonære handling er selve det å si noe, ”the act of saying something”, er den illokusjonære handling det vi gjør ved å si det vi sier, ”in saying something”. Den perlokusjonære handling på sin side må forstås som effekten av det vi ytrer, det vi oppnår og forårsaker, ”by saying something.” (Austin, 1962, s. 99 og 107). Disse ulike formene for språklig performativitet kan henvise til ulike nivåer eller aspekter ved samme utsagn, og er ikke først og fremst egnet til å skille utsagn fra hverandre eller klassifisere hele utsagn i grupper.

Quentin Skinner arbeider fram sine teorier blant annet på bakgrunn av Austins inndeling av talehandlingers ulike former for performativitet. Han tar utgangspunkt i at alle seriøse utsagn eller ytringer har karakter av å være utført i et kommunikasjonsøyemed og må følgelig alltid være å forstå som argumenter:

[A]ll serious utterances are characteristically intended as acts of communication. [...] the types of utterances I am considering can never be viewed simply as strings of propositions; they must always be viewed at the same time as arguments (2011b, s 115).

Et utsagn forstår Skinner i denne sammenheng som ”en gitt persons *anvendelse* av den aktuelle setningen ved en gitt anledning med en gitt intensjon (*hans* intensjon.)” (Jordheim, 2001, s. 221). Forståelsen av begreper blir for Skinner derfor et spørsmål om hva som kan gjøres ved hjelp av dem i en argumentasjon. I forlengelsen er det særlig en talehandlings illokusjonære kraft som vies mye oppmerksomhet. Det er nemlig et utsagns illokusjonære handling vi må lete etter for å forstå hva den som ytrer seg, har ment å gjøre gjennom ytringen. Det er denne handlingen som kan være vellykket eller mislykket. Enten oppnår vi det vi ønsker gjennom å ytre oss som vi gjør, eller så gjør vi det ikke. Dette er uavhengig av om utsagnet er sant eller falskt. Utsagnets illokusjonære kraft er derfor å anse som utsagnets *intensjon*. Det den som ytrer seg, mente å gjøre da utsagnet ble ytret, i betydningen hva han/hun ville at mottageren skulle oppfatte at han/hun mente (Jordheim, 2001, s. 228). Det er følgelig intensjonen vi må finne for å se hva som gjøres med et utsagn. Intensjonen er

imidlertid ikke å forstå som et psykologisk fenomen, som eksempelvis en forfatters subjektive ønsker. Slike subjektive elementer kaller Skinner *motivasjon*, og den anser han å ligge utenfor den språklige eller tekstlige ytringen. Intensjonen derimot kan bare gjenfinnes i ytringen, eller teksten selv (Jordheim, 2001, s. 232). Intensjon i Skinners terminologi er altså et tekstlig fenomen og kan kun leses ut av teksten selv. Skinner vektlegger derfor tekstanalyse som metode, med særlig vekt på hvilke motstandere og allierte som etableres i teksten (Skinner, 2009, s. VII).

To know about motives and intentions is to know the relationship in which a writer stands to what he or she has written. To know about intentions is to know such facts as whether the writer was joking or serious or ironic, or in general what speech acts they may have been performing in writing what they wrote (Skinner, 2011b, s. 96).

For å forstå i hvilket forhold en som ytrer seg, har til det som er skrevet, må man følgelig ha særlig vekt på de kontekstuelle forholdene teksten er skrevet under. Men fokus holdes på de språkspill teksten inngår i og hvilke trekk i hvilken argumentasjon man handler innenfor. Derfor er det særlig én kontekst som må vektlegges, nemlig det Skinner kaller den argumentative konteksten. Essensen i denne påstanden, skriver Skinner,

is that we should start by elucidating the meaning, and hence the subject matter, of the utterance in which we are interested and then turn to the argumentative context of their occurrence to determine how exactly they connect with, or relate to, other utterances concerned with the same subject matter. If we succeed in identifying this context with sufficient accuracy, we can eventually hope to read off what it was that the speaker or writer in whom we are interested was doing in saying what he or she said (2011b, s. 116).

I denne avhandlings kapittel fem ser jeg på bruken av prosjektbegrepet i to spesifikke argumentative kontekster på scenekunstheltet. Den første er utviklingen av prosjektteaterbegrepet på begynnelsen av 1990-tallet. Den andre er omleggingen av støtteordningen for fri scenekunst under Norsk kulturråd fra driftsstøtte til prosjektstøtte på slutten av 1990-tallet. Begge disse eksemplene er enkeltstående hendelser i den scenekunstheltet faglige diskursen, men gjennom å studere dem med

henblikk på hva som gjøres ved hjelp av prosjektbegrepet, får vi et større bilde av hvilke behov og ønsker som lå i feltet på disse tidspunktene og hvilke kamper som har utspilt seg til ulike tider og mellom hvem. Konsekvensen av argumentenes gjennomslagskraft, altså den perlokusjonære handling som utsagnene kan sies å være, ligger i forlengelsen av dette og vil også være gjenstand for en refleksjon i kapittel fem.

Også i kapittel fire spør jeg om hva som har blitt gjort ved hjelp av prosjektbegrepet, men her med utgangspunkt i den kulturpolitiske diskursen og den kulturpolitiske retorikken. Der har min intensjon vært å se både på hva begrepet gjør *i* den kulturpolitiske retorikken og hva det gjør *med* den norske kulturpolitikken, hvem som eventuelt gjør noe med det og hvilke konsekvenser denne prosjektretorikken kan sies å ha hatt. Det er imidlertid ikke gitt at den kulturpolitiske debatten eller dialogen mellom aktører og politikere i kulturpolitiske saker de siste 40 årene kan anses som én talehandling, slik Skinner i bunn og grunn tenker seg utgangspunktet for en talehandlingsanalyse. Her er mange stemmer og mange motiver og følgelig mange talehandlinger. Dialogen strekker seg over et lengre tidsrom og innbefatter ulike aktører. Derfor er denne analysen heller ikke å anse som en rein talehandlingsanalyse. Her er det i større grad selve ideen om det performative språket og spørsmålet om hva som kan gjøres ved hjelp av begrepene i ulike kontekster, som er inspirert av Skinner.

Hvor avgrenset en talehandling eller en argumentativ kontekst skal være, går ikke tydelig fram hos Skinner. Også han ser på utvikling av begreper over tid for å si noe om hva de blir brukt til å gjøre, selv om han ikke drar like lange linjer som Koselleck. Eksempelvis refererer han til en førtiårsperiode for utvikling av begrepene ”providence”, forsyn og ”religious”, religiøs, i artikkelen ”Moral principles and social change” (Skinner, 2011b, s. 153-155). I et litt utvidet perspektiv vil man kanskje kunne argumentere for at dialogen mellom kulturpolitikere og aktører langt på vei kan betraktes som, om ikke én talehandling, så i alle fall en rekke av talehandlinger

som bygger på hverandre og henger sammen på en slik måte at de utgjør en sammenhengende, pågående argumentativ kontekst. For det første består det av et forholdsvis konstant maktforhold der samme typer interesser forsvares fra begge sider over tid. For det andre utvikler dialogen en implisitt egenlogikk hva gjelder premisser for hele dialogen. Vektlegging av kvalitet og egenverdi som grunnleggende verdier er eksempler på slike premisser. Likevel er det relevant å snakke om at denne dialogen også innbefatter ulike argumentative kontekster. Delvis fordi ulike politiske ideologier legger premisser for utformingen av kulturpolitikken i ulike perioder, og delvis fordi det er ulike aktører som står i ulikt forhold til politikken, eksempelvis etablerte versus nyetablerte, som ytrer seg. Den kulturpolitiske konsensus på tvers av partier har imidlertid vært stor i hele etterkrigstiden og det politiske virkemiddelapparatet har vært svært stabilt (Røyseng, 2004, s. 103). Det samme har som sagt maktforholdet mellom en kulturpolitikk som besitter ressurser som kulturaktørene trenger, og en felles forståelse av at det er en offentlig oppgave å imøtekomme ressursbehov på et felt som ikke kan klare seg ved hjelp av markedskreftene alene. Når jeg ønsker å se på en overordna utvikling av bruken av prosjektbegrepet i den kulturpolitiske diskursen, er det med en forståelse av at den kan deles inn i to dialogparter, politikken på den ene siden og kulturfeltet på den andre, hvor nyansert et slikt felt enn er. Og at vi har å gjøre med en sammenhengende argumentativ kontekst der spørsmålet om hva som gjøres med prosjektbegrepet, etter hvert som det utvikler og endrer seg må ses i lys av språkets performative kraft.¹³

2.2.2 Politiske dokumenter og talehandlingsteori

Tekstene som ligger til grunn for mine talehandlingsinspirerte analyser, er delvis tekster som ikke umiddelbart ligner de tekstene som ofte er utgangspunktet for Skinners egne analyser. Hans arbeider knytter i stor grad an til tekster av

¹³ Når jeg snakker om den kulturpolitiske diskursen, er det altså ikke snakk om hele den kulturpolitiske diskursen. I den inngår også akademia og kritikere, utdannelsesinstitusjoner, m.m. Slike aktørers bruk av prosjektbegrepet har jeg i liten grad lagt til grunn for analysene her.

enkeltforfattere av sentrale verker i vesteuropeisk kulturhistorie som for eksempel Hobbes og Machiavelli, og hans resonnementer tar utgangspunkt i spørsmålet om hva den enkelte forfatter gjorde (mente å gjøre) da vedkommende skrev det han/hun skrev. Ofte handler det om tekster der forfatteren tar for seg ett spesielt begrep, slik Hobbes gjør med frihetsbegrepet og Machiavelli med begrepet "staten". De politiske dokumentene jeg bruker for å se på prosjektbegrepets illuksjonære kraft i kulturpolitikken, er av en helt annen art enn slike kanoniserte, idéhistoriske skrifter, og kan derfor kanskje synes problematiske å bruke i et talehandlingsperspektiv. Først og fremst har de ingen klar forfatter, men er skrevet av anonyme byråkrater på vegne av en statsråd. Dessuten er de ofte skrevet av flere, og de dveler i liten grad ved enkeltbegreper eller enkeltuttrykk. Tekstene har gjerne også et dempet, byråkratisk språk uten levende eller fargerike beskrivelser eller følelseladete formuleringer. I tekstene jeg har tatt for meg, er det i tillegg forholdsvis stor grad av "gjenbruk" av formuleringer og struktur fra årsmelding til årsmelding, og også fra kulturmelding til kulturmelding. Dette gir tekstene et "dødt" preg, men er samtidig et godt utgangspunkt for å se når språklige endringer inntreffer i den studerte konteksten, og hva disse språklige endringene gjør i teksten. Til tross for at slike dokumenter har en uklar forfatterstemme, er de likevel tekster som må forstås som bevisste politiske handlinger, som intenderte argumenter i et bestemt språkspill. Alle tekster er ifølge Skinner å forstå som utsagn og følgelig er hans perspektiver aktuelle på alle typer tekster – også politiske dokumenter. Det interessante for Skinner er da heller ikke hvem som har skrevet en tekst, og hvilke personlige motiver som må ligge bak. Politiske dokumenter som kulturmeldinger og årsmeldinger må forstås som rapporter som gir en bevisst formet oversikt over en utvikling, rapporterer om status og trekker frem ønsket utvikling framover. Derfor må de ikke minst leses som en tekst som legitimerer en gitt ressursbruk som inngår i en politisk profilering av gitte verdier og prioriteringer. Forfatteren av slike tekster må derfor anses å være den politiske aktøren som er ansvarlig for innholdet, og som kommuniserer sin politikk via den aktuelle teksten, det være seg en statsråd eller en rådsleder. Tekstens intensjon må knyttes til denne (politiske) aktøren selv om det ikke var han eller hun personlig som skrev den.

Tekstene jeg har lagt til grunn for spørsmålet om hva prosjektbegrepet har gjort i den norske kulturpolitikken, bør altså kunne leses fra et talehandlingsperspektiv. Dette gir en litt annen innfallsvinkel til en kulturpolitikkanalyse enn det det meste av slik forskning tradisjonelt har tatt utgangspunkt i. Gjennomgående er politiske dokumenter sentrale kilder innenfor kulturpolitikkforskningen hvor de ofte har en status som særlig gyldige virkelighetsbeskrivelse eller samtidsdokumentasjon. Kulturforsker Sigrid Røyseng påpeker dette i sin doktoravhandling *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten*:

Offentlige dokumenter er tekster som presenterer sertifiserte virkelighetsforståelser. De er stemplet av de kongelige departementene eller av Norges offentlige utredninger. Slike dokumenter bidrar til å etablere legitime bilder av den virkeligheten de omhandler og kan således ha fundamentale symbolske virkninger. Offentlige dokumenter kan i en viss forstand omtales som representasjoner av en hegemonisk konsensus (2007, s. 91-92).

Til tross for offentlige dokumenters sentrale plass i den politiske diskursen som bærere av politikernes utsagn om verdier og prioriteringer overfor offentligheten, synes slike dokumenter sjelden å bli analysert som talehandlinger, i alle fall innen kulturpolitikkforskningen. Dette er imidlertid tekster som i høyeste grad må anses som argumenter som er skrevet for å vektlegge bestemte syn på virkeligheten forankret i politiske verdier og prioriteringer. I denne sammenhengen, hvor prosjektbegrepet skal forfølges i et talehandlingsperspektiv, blir slike tekster derfor sentrale kilder for å spore hvordan språket og begrepene er virkemidler for politisk styring.

De tekstene jeg har brukt for å se på prosjektbegrepets konstituerende kraft på scenekunstheltet, har i større grad identifiserte forfattere og inngår tydeligere i spesifikke diskusjoner. Derfor er denne analysen også en tydeligere nærlesing av hvordan prosjektbegrepet opptrer i den enkelte tekst. Slik sett ligger bruken av disse

tekstene kanskje tettere på et slags talehandlingsteoretisk ideal for hvordan man skal analysere fram hva begreper brukes til. Skjønt også her er det like mye ideen om språkets performativitet som er hentet fra talehandlingsteorien, som en faktisk talehandlingsteoretisk metode.

2.2.3 Retorisk omskriving

En av de intensjoner som kan identifiseres gjennom å studere språket ut fra Skinners talehandlingsteori, er ønsket om å endre synet på, eller verdien av ulike typer aktivitet eller holdninger. Skinner viser for eksempel selv i artikkelen ”Moralske prinsipper og sosial forandring”, hvordan engelske forretningsmenn på 1600-tallet jobbet språklig for å gjøre moralsk tvilsom forretningsvirksomhet til en hederlig form for inntektsbringende arbeid (Skinner 2001). Slik endring kan oppnås gjennom det Skinner kaller en *retorisk omskriving*, ”rhetorical redescription” (Skinner, 1999, s. 67), av et herskende normativt vokabular. Siden alle begreper inngår i et moralsk kontinuum, står de enkelte aktører fritt til å påvirke begrepenes moralske valør i den retning de selv ønsker (Jordheim, 2001, s. 237). Kampen må imidlertid tas med utgangspunkt i den herskende moral i det samfunn talehandlingen utføres innenfor, og både avsender og mottager må være fortrolige med et visst sett av lingvistiske konvensjoner (Jordheim, 2001, s. 233). Hvorvidt man lykkes med en retorisk omskriving, vil derfor være avhengig av hvor langt begrepene kan dras bort fra rådende mening og likevel være troverdige (Skinner, 2011b, s156). Når en retorisk omskriving imidlertid lykkes, vil det for eksempel gi seg utslag i at begreper som tidligere hadde en negativ moralsk klang på et tidspunkt, går over til å bli et positivt ladet begrep. Skinner viser til de engelske begrepene ”shrewd” (kløktig) og ”shrewdness” (kløktighet), som inntil begynnelsen av 1600-tallet uttrykte mistro og forakt, for deretter gradvis å bli vendt til å uttrykke et positivt bifall, særlig for forretningsmessig sans (Skinner, 2011b, s. 152). Som vi skal se, preges prosjektbegrepets utvikling av en tilsvarende positiv vending, som synes å ha begynt i første halvdel av forrige århundre og blitt gradvis mer etablert etter 1950. Denne

positive vendingen innebærer at begrepet har gått fra å ha en negativ og tvilsom moralsk klang til å bli et positivt begrep som knytter an til ønskede verdier. Med Skinners terminologi vil en slik prosess altså kunne ses som en retorisk omskriving, og når dette skjer, er det for Skinner et uttrykk for at noen på et visst tidspunkt har funnet det hensiktsmessig å gi gitte begreper en ny klang eller verdi. Hvordan en slik omskrivning finner sted i og med begrepene, som en utvikling over tid, vises best ved hjelp av begrephistorien. Hvilke konsekvenser en slik omskriving kan få, gjennom hva den brukes til å gjøre, kan vi imidlertid få øye på gjennom talehandlingsteoriens forståelse av at begreper og ytringer er intensjonelle handlinger som brukes for å oppnå noe.

2.3 Begrephistorie versus talehandlingsteori

Å forankre avhandlingsarbeidet i både begrephistorien og talehandlingsteorien har den fordelen at jeg kan bruke dem som komplementære lesestrategier, som gir en litt ulik optikk på mitt materiale, og løfter fram litt ulike spørsmål. Kosellecks semantiske lese måte løfter fram begrepene som faktorer i historiske prosesser som henger sammen og strekker seg over tid. Dette perspektivet åpner for at begrepene har en egentynge og en egenlovmessighet som gjør dem til aktive deltagere i utviklingen, for eksempel som bevegelsesbegreper eller kampbegreper. Skinner derimot legger hovedvekten på aktører og handlinger i avgrensede kontekster og gjør pointilistiske nedslag langs den lengre tidsaksen som Koselleck vektlegger betydningen av. Begrepene historiske utvikling er derfor mindre interessant for Skinner enn den intensjonen de er et uttrykk for hos en gitt aktør. Slik kan Skinner brukes til å klargjøre der Koselleck står i fare for å bli for generell og Koselleck kan brukes til å sette Skinners enkeltteksempler inn i en større utviklingslinje. En viktig forskjell mellom begrephistorie og talehandlingsteori er imidlertid at mens begreper for begrephistorien er historiske aktører, fordi prosesser foregår i dem og med dem, er det for talehandlingsteorien først og fremst personene som bruker begrepene som er aktørene. Talehandlingsteorien minner oss derfor på at begreper er menneskers

redskaper i kommunikasjon, mens begrepshistorien synliggjør at begrepsbruk ikke kun kan reduseres til enkeltindividers personlige valg i enkeltkontekster.

Perspektivene fra begrepshistorien og talehandlingsteorien brukes parallelt gjennom hele avhandlingen. Selv om kapittel tre i størst grad er inspirert av begrepshistorien, og kapittel fem av talehandlingsteorien, har alle analysene hatt begge perspektivene med seg, og dratt veksel på dem begge. Dette blir kanskje særlig tydelig i kapittel fire, der analysene arbeides fram dels ved hjelp av å se begrepene som bærere av erfaring og forventning, å la begrepshistorien og dels ved hjelp av se språket som handling å la talehandlingsteorien. Først og fremst er de teoretiske perspektivene brukt veiledende når det gjelder hvilke spørsmål som stilles, og på hvilken måte man nærmer seg språket. De må derfor anses som avhjelpende verktøy mer enn som insisterende våpen og som utgangspunkt mer enn oppskrift i utformingen av analysene. Dette har de til felles med avhandlingens tredje lesestrategi, eller teoretiske inspirasjon, nemlig den danske filosofen Andres Fogh Jensens teori om prosjektsamfunnet, som jeg kort skal redegjøre for i det følgende.

2.4 Prosjektsamfunnet. Ny Sattelzeit?

Både Koselleck og Skinner er opptatt av språklige, sosiale og politiske endringer som finner sted ved begynnelsen av den moderne samfunnsepoke. I dag er vi ved det som kan se ut som andre enden av denne utviklingen. Modernitetens sammenbrudd og har vært tema for idéhistorikere, filosofer, samfunnsvitere og andre i en årrekke. (Schaanning, 2000). Kjerneverdiene og de tilhørende nøkkelbegrepene som det moderne samfunn er bygget rundt er i forlengelsen definert og analysert mange ganger.¹⁴ De siste tiårenes postmodernisme og tilsynelatende oppløsning av

¹⁴ For mer om modernitetens sammenbrudd se for eksempel Espen Schaanning (2000), der han setter opp fem hovedtrekk ved moderniteten: 1) troen på sannheten og metoden, 2) troen på siste-instanser, 3) troen på avsløringsstrategien, 4) troen på fremskrittet og 5) troen på friheten, (s. 10).

moderniteten, stiller derfor den begrephistoriske tradisjonen etter Koselleck og Skinners talehandlingsteori i et lys hvor det blir naturlig å spørre hvorvidt vi gjennom deres teorier kan få et bedre grep om hva denne videreutviklede, sprengte, overskredne moderniteten består i. Dette gir disse teoretiske posisjonene en særlig aktualitet, fordi vi gjennom å se på det som fremstår som nye nøkkelbegreper i vår postmoderne eller senmoderne samfunnstilstand, kan klargjøre hva denne tilstanden består i selv om vi står midt i den. Faren er selvfølgelig at vi kan komme til å utpeke feil nøkkelbegreper fordi vi ikke har tilstrekkelig distanse. Utpeking av prosjektbegrepet som et særlig representativt begrep for vår tid, kan derfor vise seg å være et bomskudd. Tanken på at det skulle være et nøkkelbegrep, er imidlertid ikke tatt ut av tilfeldig, personlig erfaring alene. Som allerede nevnt, er begrepet foreslått som en nøkkelterm for vår tid av den danske filosofen Anders Fogh Jensen. I sin bok *Prosjektsamfundet* (2009b), stiller han en slags samtididiagnose der nettopp prosjektbegrepet står i sentrum. Hans ambisjon er å vise at også i det som gjerne blir beskrevet som en uoversiktlig, fragmentert tilværelse, der ”de store fortellingene” og strukturerende linjene er oppløst, kan det avleses en systematikk. Det er det uoversiktlige bildet av den oppløste og fragmenterte modernitet inn i postmodernismen, som Fogh Jensen søker å gjøre mer oversiktlig. Han gjør verken en begrephistorisk eller en talehandlingsorientert analyse av prosjektbegrepet, men han stiller det i sentrum for en samfunnsanalyse som ser sosiale og politiske endringer i sammenheng med fremveksten av et nytt styringssystem, som han kaller prosjektsamfunnet. Dette styringssystemet representerer et annet styringssystem enn det som etablerte seg fra *die Sattelzeit* (1750-1850) og framover, nemlig det Fogh Jensen med utgangspunkt i Foucaults teorier om disiplinen, kaller for disiplinærsamfunnet. På samme måte som Koselleck argumenterer for at *die Sattelzeit* var en brytningstid mellom førmoderne og moderne tid, argumenterer Fogh Jensen for at vi nå er inne i en brytningstid der disiplinærsamfunnet og prosjektsamfunnet eksisterer samtidig og oppå hverandre, men der prosjektsamfunnets logikk og dynamikk stadig brer om seg og siver inn der det disiplinære styringssystemet slår sprekker.

2.4.1 Ulike styringssystemer

Fogh Jensens hovedpåstand er at vi er inne i en tid hvor det foregår en omstrukturering av vår grunnleggende måte å være i og forholde oss til verden på. Dette viser seg i endrede måter å forholde seg til tid og rom, inngå relasjoner og utfolde aktiviteter på. Denne endringen kommer fremfor alt til uttrykk gjennom økt betoning av prosjekter. Men den omstruktureringen som finner sted i arbeids- og organisasjonsliv, omtalt som økt prosjektorganisering, er bare ett utslag av en slik omstrukturering. Fogh Jensen argumenterer for hvordan utviklingen kan avleses på de aller fleste områder i samfunnet, og selv henter han eksemplene sine fra så ulike felter som dans, fotball, arkitektur, pardannelse, så vel som pedagogikk og krigføring.

En grunnleggende premiss for Fogh Jensens analyse er at ulike samfunns og historiske tiders innretninger kan forstås med utgangspunkt i at ulike styringssystemer er gjeldende til ulike tider. Analysen hans tar utgangspunkt i Michel Foucaults diagnostisering av disiplinen i *Surveiller et punir*, (1975).¹⁵ Et styringssystem er hos Fogh Jensen å forstå som et samfunns eller en historisk epokes underliggende systematikk i hvordan menneskers aktivitet organiseres og distribueres på (Fogh Jensen 2009b, s. 10). Et styringssystem er imidlertid noe langt mer enn et organisasjonssystem eller en struktur for bevisst ledelse. Et styringssystem er en logikk for menneskers måte å være i verden på, som materialiserer seg i et samfunns ulike bestanddeler, som familiemønster, institusjoner, infrastruktur, relasjoner og lignende. Det er en systematikk i hvordan svært ulike aktiviteter utspiller seg i samme periode, som gjør at for eksempel måten å danse på rundt i 1900 har mer til felles med måten å lade et gevær på i samme periode, enn med måten å danse på drøyt hundre år senere. Likevel er ikke styringssystemer å forstå som virkelige gjenstander som kan studeres i seg selv, som naturfenomener. Det er teoretiske modeller som gjør det mulig å se regelmessighet i den måten det sosiale livet i et samfunn utspiller seg.

¹⁵ På norsk: *Overvåkning og straff*, første gang utgitt i 1977.

De utledes *etter* at et samfunn eller en tid har utviklet slike regelmessigheter, men foreskriver også fremtidige hendelser, fordi et styringssystemes logikk vil opprettholde seg selv gjennom at menneskene som handler innenfor en slik systematikk, forventer at den er gjeldende fordi de har erfart at den er gjeldende. ”Systemet kan sammenlignes lidt med en grammatik. Grammatikken er udledt af den faktiske tale. Og alligevel virker den foreskrivende ind på fremtidig tale,” skriver Fogh Jensen (2009b, s. 28). Likevel er ikke styringssystemer statiske og evigvarende. De overlapper og avløser hverandre gradvis. Ulike systemer har eksistert til ulike tider, og hvert av dem legger grunnlaget for utvikling av nye styringssystemer som avløser dem. Fogh Jensen foreslår en utvikling fra ”lovsystemet”, som dominerer fra middelalderen og frem til det 18. og 19. århundre, hvorpå det gradvis får avløsning av ”disiplinærsystemet”, som igjen gradvis suppleres av og får konkurranse av et ”sikkerhetssystem”. I dag står vi i en situasjon hvor et nytt styringssystem er i ferd med å sette seg igjennom, nemlig prosjektsystemet, og det er dette systemets etablering, og tiltakende dominans, Fogh Jensen analyserer fram i sine arbeider.

2.4.2 Fogh Jensen versus Koselleck

Fogh Jensens analyse er ikke begrepshistorisk innrettet, og den er heller ikke talehandlingsorientert. Derimot er Michel Foucaults teorier omkring disiplinsamfunnet et grunnleggende forelegg for Fogh Jensen. I flere henseender minner likevel perspektivene i *Projektsamfunnet* om Kosellecks begrepshistorie. Fogh Jensens analyse av vår tid som en brytningstid for ulike styringssystemer for sosial og politisk organisering og utfoldelse, har en parallell i Kosellecks modernitetstese og etablering av *die Sattelzeit* som den brytningstid han setter opp sine analyser rundt. Fogh Jensens peker også på en dynamikk mellom erfaring og forventning i dannelsen av og opprettholdelsen av styringssystemer som minner om Kosellecks vektlegging av begrepers erfaringsrom og forventningshorisont, selv om Fogh Jensen ikke knytter dette eksplisitt til begrepene i seg selv. Derimot utviser han en klar begrepshistorisk holdning til begrepsstudiers potensielle verfremdungseffekt når han tar til orde for at

å ”opholde sig lidt ved begreberne før analyserne er en bestræbelse på at bryde med repetitionen af det velkendte for i bedste fald at kunne frembringe et nyt blik på det allerede kendte” (Fogh Jensen, 2009b, s. 27).

Selv om Fogh Jensens ambisjon ikke er å gjøre en begrepshistorisk analyse av prosjektbegrepet for derigjennom å få øye på politisk og sosial endring over tid, gjør han også bruk av noen metodiske grep som ligger tett på begrepshistoriens. Blant annet snakker han om prosjektbegrepets omkringliggende begreper, konkretiserer disse og gjør en nærmere analyse av dem for å sirkle inn prosjektbegrepets meningsinnhold (Fogh Jensen, 2009b, s.23).¹⁶ Dette minner i stor grad om det metodiske grepet innen begrepshistorien som handler om å kartlegge et begreps semantiske felt for å gjøre en synkron analyse av studiebegrepet. Styrende for analysen er også hans definering av ”disiplin” og ”det disiplinære” som motbegreper til ”prosjekt” og ”det prosjektære.”

Fremfor alt bruker og forstår Fogh Jensen prosjektbegrepet på en måte som gjør at det i aller høyeste grad ligner på et grunnbegrep i begrepshistorisk forstand. Da Koselleck og hans medredaktører i sin tid valgte ut begreper som skulle gjennomgå i *Geschichtliche Grundbegriffe*, var kriteriet nettopp at begrepene skulle være nøkkelbegreper i vår forståelse av den moderne tid. Begreper som ”stat” ”politikk”, ”revolusjon”, ”framskritt”, ”historie”, ”samfunn” ansås som grunnbegreper i vår virkelighetsoppfatning og ble derfor underlagt begrepshistorisk analyse. Nye tider vil nødvendigvis ha nye grunnbegreper og i forlengelsen av Fogh Jensen vil ”prosjekt”

¹⁶ Begrepene Fogh Jensen vektlegger i prosjektbegrepets semantiske felt er: passage, konneksjon, dekonneksjon, aktivitet, territorialisering, prekaritet, overskridelse, nettverk, kommunikation, frihed, sikkerhed, udnyttelse, eksistens, lethed og tyngde. Disse begrepene utgjør videre en disposisjon for Fogh Jensens utledning av prosjektsamfunnets styringssystem, prosjektsystemet. Han utleder dem ikke gjennom å se på språket i bruk og han forfølger dem heller ikke i begrepshistorisk forstand, men tanken om at omkringliggende begreper må analyseres for å forstå et nøkkelbegrep, har en klar parallell i begrepshistorisk metodikk.

måtte anses som en rundingsbøye, eller ”pivot”, i vår måte å være i og forstå verden på, et grunnbegrep for forståelse og konstituering av virkeligheten.

Mens Koselleck bruker begreper som prismer for å se sosial og politisk endring over tid, søker Fogh Jensen å bekrefte slik sosial og politisk endring gjennom å se hvordan en teoretisk modell av et styringssystem materialiserer seg i ulike organiserings og handlingsmønster i ulike sosiale aktiviteter. Begge har et overordnet mål om å si noe om hvordan et samfunns logikk holdes sammen, men der Koselleck studerer begrepene, studerer Fogh Jensen aktivitetene. Vi kan derfor kanskje si at Fogh Jensens analyse begynner der begrepshistorien slutter. For mens en begrepshistorisk analyse kan vise oss prosjektbegrepets bevegelse og utbredelse i språket, viser Fogh Jensen oss hvordan denne utbredelsen manifesterer seg i endret konkret menneskelig aktivitet.

2.4.3 Det disiplinære

Som nevnt tjener Michel Foucaults tanker om disiplin som styringssystem i *Overvåkning og Straff* som forbilde for Fogh Jensens analyse av prosjektsamfunnet. Hans ambisjon er å gjøre det for forståelsen av prosjektsamfunnet som Foucault gjorde for forståelsen av disiplinsamfunnet (Fogh Jensen, 2009b, s. 12). I *Overvåkning og Straff* analyserer Foucault fengselsinstitusjonens fremvekst og historie på en måte som gjør at det panoptiske disiplinens blir en modell for disiplineringen av 1800- og 1900-tallets vestlige samfunn generelt (2001, s. IX). Disiplinen vokser fram som et styringssystem, eller en formatering av det sosiale, som nedfeller seg i alle menneskelige aktiviteter. Bildet på disiplinsamfunnets framvekst blir hos Foucault de endringer i straffereaksjoner som man ser i Europa mellom 1750 og 1825. Grunnen til disse endringene er de nye produksjonsformenes behov for nye måter å kontrollere menneskekroppen på, mener Foucault, og knytter dette særlig til kapitalismens framvekst. ”Veksten i den kapitalistiske økonomi

påkalte disiplinens særskilte form for øvrighet” (2001, s. X). Disiplinsamfunnet satte seg altså igjennom som styringssystem under særlige historiske betingelse, som nye produksjonsforhold og frisetting av individet. Fogh Jensen bruker samme forståelsen av et styringssystem til å foreslå at det de siste 30 årene er satt et nytt system i spill som eksisterer oppå og sammen med det disiplinære. Dette systemet gror fram av endrede historiske betingelser i forlengelsen av disiplinen og kalles derfor det postdisiplinære styringssystem, eller prosjektsamfunnet. Dette styringssystemet skiller seg fra tidligere systemer på flere grunnleggende måter. Særlig er forholdet til rom, aktivitet, tid og relasjoner viktige faktorer i endring.

2.4.4 Prosjektet i rom og tid

”Disiplinen foretar en romlig inndeling av individene”, ifølge Foucault (2001, s. 131). Det disiplinære rommet er det strukturerte rommet, det er samlebåndets rom med oppdelte soner for bestemte aktiviteter og dertil klare oppgaver knyttet til rommets ulike områder. Det er skolebygningene som er organisert i et antall klasserom som passer til antall klasser ved den enkelte skolen og har lange, smale korridorer, knapt noen grupperom og en undervisning inndelt i fag og timeplaner. Det er arbeidsplassen som har avdelinger, cellekontorer og adskilte møterom. Og det er teorier og forvaltningssystemer som systematiserer samfunnet i ulike autonome felt og sfærer som kulturfeltet og politikkfeltet, privatsfæren og den profesjonelle sfære. I den disiplinære logikken legger rommet rammen rundt den aktiviteten som skal foregå, funksjon, rom og tid blir sammenfallende (Fogh Jensen, 2009a, s. 45). I det postdisiplinære prosjektsamfunnet er det imidlertid *aktiviteten* som avgjør rommet, og aktiviteten er potensielt til stede alltid. ”[...] vi utfolder rum igennem vores projekter. Det er derfor, vi har følelsen af, at arbejdet, fritiden, skolen, sundheden og personen er alle vegne,” skriver Fogh Jensen (2009a, s. 48). En aktivitet bretter seg ut et rom og lager sin sfære uavhengig av tidligere definerte systematiske grenser for aktivitet. På samme måte som når en vennegjeng ankommer en park og folder ut et piknikteppe, anretter engangsgriller og kanskje ballspill mellom andre av parkens

besøkende, som allerede har etablert sine rom på plenen, etablerer prosjekter egne rom tilpasset den aktiviteten som skal gjøres. Dette innebærer også at nye aktivitetsrom kan etableres inni allerede etablerte rom styrt av en disiplinær logikk. Hovedpoenget er at forholdet mellom aktivitet og rom er endret. Prosjektet finnes når det er i aktivitet. Det defineres av aktiviteten og ikke av rommet. Stopper aktiviteten, finnes heller ikke prosjektet lenger. Aktivitet er prosjektets forutsetning, det kan ikke stå på egne bein, men må være aktivitet for å finnes. Dette kan være noe av grunnen til at prosjektbegrepet inngår i et semantisk felt av positivt ladede begreper som dynamikk, progresjon, energi, fleksibilitet og spenning og som en positiv motvekt til begrepet institusjon som vi skal se langt på vei har tilsvarende negativ ladning.

At det er aktiviteten som er prosjektets grunnstein, skiller også prosjektets *tid* fra den disiplinære tiden. Struktureringen og matematiseringen av tiden er et av disiplinsamfunnets viktigste forutsetninger og i denne styringslogikken oppleves tiden gjennom gjentakelse av det samme. Disiplinens tid faller sammen med det regulerte rommet, eller institusjonens rutine (Fogh Jensen, 2009b, s. 161-162). Prosjektets aktivitet er imidlertid nettopp *ikke* gjentakelse av det samme. Den er noe nytt hver gang og kan dermed heller ikke oppleve sin varighet på samme måte som disiplinens aktivitet. ”Da projektet uophørligt forskyder sig, kan dets tid ikke basere sig på gentagelsen, og dets væren bliver derfor alene baseret på udfoldelsen” (Fogh Jensen, 2009b, s. 162). Et prosjekt er altså en ikke gjentakende utfoldelse av aktivitet i et på forhånd ikke-definert rom i Fogh Jensens argumentasjon. At prosjektmennesket ikke kan forholde seg til gjentakelser og inndelt tid, får flere konsekvenser blant annet for hvordan vi kommer inn i og holder oss i aktivitet, hvordan vi disponerer energien vår og hvordan vi forholder oss til hverandre.

2.4.5 Det gjelder å koble på, ikke å ikke falle av

En konsekvens av det postdisiplinære forholdet mellom aktivitet, rom og tid er at det stiller nye krav til hvordan vi kommer oss inn i aktivitet. Den disiplinære logikken kan tilby fast, gjentakende aktivitet knyttet til faste rom, retningslinjer og forventninger. Og den er fundert i et system der kriteriet for å beholde sin plass ligger i å innfri kravene som stilles. Det gjelder å ikke falle av, ikke diskvalifisere seg. Den postdisiplinære logikken fungerer ikke på samme måte. Vil man være i aktivitet i dette systemet, må man koble seg på, enten ved eget initiativ eller ved å bli invitert inn i en aktivitet. Da kan man heller ikke lenger navigere og planlegge etter på forhånd oppstilte kriterier for hva som gir oss tilgang til aktiviteten. Utdannelse, navn eller ansiennitet er i prosjektsamfunnet ikke lenger de sikreste veier til aktivitet og posisjoner (Fogh Jensen 2009b, s. 131). Det er bare aktivitet og påkobling til prosjekter som kan sikre videre aktivitet for det enkelte individ. Fra å vite hvor man er og kjenne rammene for forventningene, må man altså både ta rommet selv og finne aktiviteten selv. Prosjektsystemet er basert på initiativ og de- og rekonstruksjon, og ikke på lydighet og oppfyllelse av objektive kriterier, og det blir derfor fundamentalt at individet tør stå fram, vise sitt selv og sine ønsker og koble seg på (Fogh Jensen, 2009b, s. 310). Dette er en forskyvning av menneskets måte å være i verden på som Fogh Jensen mener er eksistensiell og noe langt mer enn en alternativ organisasjonsmåte. Det handler om et blikk som gradvis endres, og som gjør noe med hvordan vi forstår selv så grunnleggende ting som rom, tid og relasjoner. I dag lever vi med både den disiplinære og den postdisiplinære logikken oppå hverandre, men tendensen er klar, ifølge Fogh Jensen, den postdisiplinære får stadig mer gjennomslag.

2.4.6 Passasje og yteevne

Når aktivitet og påkobling til, og det å gjøre seg attraktiv for prosjekter blir grunnleggende for hvordan man orienterer seg i verden, blir også evnen til å holde veiene til de neste prosjektene åpne så lenge som mulig avgjørende. Det stedet som

tidligere var lite vektlagt, nemlig overgangen, eller passasjen, fra ett sted eller rom til et annet, er et sentralt sted i prosjektsamfunnet. Prinsippet kan illustreres med moderne skolearkitektur, der de smale, pregløse korridorene som kun fungerte som nødvendig forflyttningsareal i eldre skolebygg, er erstattet med åpne fellesarealer som legger til rette for kontakt, aktivitet og utfoldelse også utenfor klasserommene. Denne dynamikken gjør at vi alltid både kan og må holde veien åpen for potensielt nye prosjekter. Men i tillegg til å sikre fri passasje til neste prosjekt, innebærer prosjektsamfunnets logikk at vi investerer mye i det prosjektet vi er i, fordi det er den beste måte å rekruttere seg selv inn i ny aktivitet på. Når man ikke vet hva som skal skje etter prosjektet, fordi prosjekter aldri gjentar seg, belager vi oss på ikke bare å gjøre det som er godt nok, men yte det ekstra som gjør oss attraktive for påkobling til neste prosjekt (Fogh Jensen, 2009a, s. 73).

Dette er et poeng som vi skal se også tas opp i en del kritisk prosjektteori. De svenske prosjektteoretikerne Monica Lindgren og Johan Packendorf peker for eksempel på, også de med henvisning til Foucaults teorier om disiplin og fengsel, hvordan prosjekter får mer ut av arbeidstakerne enn andre organisasjonsformer. Prosjektets dynamikk og organisering leder arbeidstagerne inn i en ramme som får dem til å yte maksimalt. Grunnen til at dette er mulig, er at en slik ramme oppleves som positivt og ønsket av arbeidstagerne selv. Lindgren og Packendorf er opptatt av prosjekt som organisatorisk grep i arbeidslivet. I Fogh Jensens analyse blir dette ikke først og fremst et spørsmål om organisasjonsprinsipper, men om en måte å orientere seg i verden på som griper inn i hele vår tilværelse, ikke bare i vårt forhold til arbeidsgiver, men også i andre relasjoner. Konsekvensen når det gjelder krav til yteevne og krav fra arbeidslivet, belyses imidlertid på lignende måter hos Fogh Jensen som i deler av prosjektteorien.

2.4.7 Diagnoser og patologier

Som en illustrasjon av hvor grunnleggende en tid eller epokes ulike styringssystemer er i menneskers liv, knytter Fogh Jensen, også det i dialog med Foucaults teorier, ulike psykiske diagnoser, eller patologier, til ulike styringssystemer (Fogh Jensen 2009b, s. 197). Tanken er at ethvert styringssystemets negative virkninger vil samles opp i medisinen og i psykiatrien. Det disiplinære styringssystemets typiske mentale diagnoser var hysteriet og nevrosen. Begge knyttes til den opplevelsen av kontroll, grenser og begrensinger som mennesker i en disiplinærlogikk lever sine liv i forhold til. Hysteriet anses som en frustrasjon forårsaket av disiplinær undertrykkelse, og nevrosen knyttes til en skadelig selvdisiplinering.

Når disiplinen indbyggede sine regler i selvdisciplineringen, eller når den overknægtede individet, kunne det munde ud i nervesvækkelse, som en konstant ydre eller indre dom opretholdt. Neurosen var samfundets jordskælv, dets lokale underjordiske sammenstød (Fogh Jensen, 2009b, s. 13).

Fogh Jensen foreslår at det postdisiplinære samfunnets mentale diagnoser må være stresset og depresjonen. Ikke som et resultat av bortfallet av den trygghet og stabilitet som ligger i det disiplinære, men som følge av de forventninger som gjelder i det postdisiplinære. Der disiplinen la til rette for menneskets følelse av skyld og plikt, innebærer det postdisiplinære vektlegging av ansvar og aktivitet. Derfor er det ikke lenger grensene og kontrollen som får menneskene ut av balanse, men mangelen på det det postdisiplinære direktivet krever. Depresjonen er alt det som ikke ønskes i det postdisiplinære samfunn: mangel på initiativ, motløshet, sociofobi, alltings gråhet og mangel på lyst til lyst. ”Depressionen er ikke, som det indimellem hævdes, melankoli. Den er en falden ud af verden” (Fogh Jensen, 2009b, s. 13)

En slik kobling mellom depresjon og prosjekt ser man også i en del nyere kritisk prosjektteori (Björnson & Rombach, 2007, s. 149-150). Dette er en type analyse og refleksjon som er med på å endre prosjektbegrepets meningsinnhold. Et av de tydeligste trekkene ved prosjektbegrepet er, som vi skal se nærmere på i neste

kapittel, en overveiende positiv ladning. Begrepet knyttes til dynamikk, progresjon, energi, fleksibilitet og spenning og som en positiv motvekt til begrepet institusjon, som har tilsvarende negativ ladning. En økende oppmerksomhet rundt prosjektets ulemper, eller negative erfaringer vil legge seg til begrepets erfaringsrom og gjenspeiles i dets forventningshorisont på en måte som gradvis endrer begrepet, og som mest sannsynlig også vil gjøre noe med hvordan det beveger seg i språket.

Fogh Jensens analyse av Prosjektsamfunnet kan langt på vei sies å besvare spørsmålet jeg stilte innledningsvis, nemlig hva er den økte bruken av prosjektbegrepet et uttrykk for? Hans svar vil være at det uttrykker essensen i en endring av styringssystem. Min intensjon er ikke å utfordre Fogh Jensens samtidsanalyse. Snarere tar jeg den til inntekt for det jeg hevder innledningsvis, om at prosjektbegrepet er bærer av en særlig samtidighet. Fogh Jensens teori tjener derfor først og fremst som et bakteppe for mitt videre arbeid når jeg gjennom å studere selve begrepet prosjekt skal prøve å gi et tydeligere språklig fundert bilde av noen av de faktiske endringene som Fogh Jensen hevder at en omlegging til prosjektsamfunnet innebærer.

2.5 Det teoretiske rammeverkets bidrag til studien

Koblingen av Koselleck, Skinner og Fogh Jensen kan kanskje synes sprikende og ulogisk. Skinner har tatt avstand fra en del av Kosellecks teorier, og Fogh Jensen støtter seg verken på Koselleck eller Skinner, men først og fremst på Foucault. Sammenstillingen er likevel verken søkt eller original. Helge Jordheim har i sin bok *Lesningens vitenskap* (2001) brukt nettopp Koselleck, Skinner og Foucault til å argumentere fram en ny filologi, der lesningen som filologisk praksis og forholdet mellom tekst og historie står i sentrum.¹⁷ På lignende måte bindes disse teoriene

¹⁷ Jordheim ser der på hvorfor Foucaults diskursanalyse fungerer komplementært med de andre. Fogh Jensen på sin side er mer opptatt av Foucaults teorier om disiplinsamfunnet og disiplinen. De vektlegger altså ulike deler av Foucaults forfatterskap.

sammen her. Ved hjelp av Kosellecks begrepshistoriske metode kan jeg forfølge prosjektbegrepets meningslag og bevegelse i språket over tid og se nærmere på hvilke endringer det har gjennomgått, hvor det har hatt nedslagskraft og hvilke semantiske ”kamponer” det kan sies å inngå i. Ved hjelp av Skinner og talehandlingsteorien får jeg et perspektiv til å analysere hva prosjektbegrepet gjør i kulturpolitiske dokumenter og hva det har blitt brukt til å gjøre i utviklingen av det norske scenekunstheltet. Mens Fogh Jensens teori om prosjektsamfunnet først og fremst vil bli brukt til å kaste lys over en større, generell utviklingstendens som prosjektbegrepet kan sies å være et nøkkelbegrep for å forstå.

Kapittel 3

En begrepshistorisk analyse av prosjektbegrepet

Anders Fogh Jensen har i sin samtidsanalyse av prosjektsamfunnet brukt prosjektbegrepet som et nøkkelbegrep. Hele hans argumentasjon bygges opp rundt at prosjekt er et samfunnsfenomen som mange, ulike utviklingstrekk kan ses i lys av. Fogh Jensen baserer imidlertid analysene sine på observasjoner av dagligliv og samfunnsendring og ikke på språklig endring. Han har heller ingen nærmere analyse av selve prosjektbegrepet. Det har jeg heller ikke funnet andre som har gjort, utover de knappe definisjoner som ofte finnes i organisasjons- og prosjektlitteraturen, eller diverse ordbøker og leksika. Tar vi imidlertid utgangspunkt i Kosellecks begrepshistorie og forstår sentrale begreper som ansamlinger av menneskelig erfaring og en slags ”ferdskrivere” for samfunnsmessig endring, blir prosjektbegrepet et relevant studieobjekt i seg selv. Gjennom å avdekke de ulike meningslag som er samlet opp i begrepet ettersom bruken av det har utviklet seg, bør vi kunne få øye på grunnen til dets kompleksitet, hva denne kompleksiteten består av, og i hvilken grad det er dette som har bidratt til det tilsynelatende gjennomslaget det har hatt i det norske språket de siste generasjonene. At språket og begrepene dessuten er historiske aktører, som ikke bare registrerer endring, men som også bidrar til endring, tilsier at vi gjennom en studie av prosjektbegrepet også bør få øye på hvordan begrepet har bidratt til endring, og hvilke endringstendenser det i så fall er snakk om. Kosellecks arbeid med politiske grunnbegreper som etablerte seg i *die Sattelzeit*, ledet til en modernitetstese som forklarer overgangen fra førmoderne til moderne tid, og hvilke grunnleggende mentale forskyvninger de språklige endringene både gjenspeiler og skaper. I forlengelsen bør en nærmere begrepshistorisk studie av prosjektbegrepet

kunne bidra til å kaste lys over både hvorfor prosjektbegrepet oppleves som tidstypisk, og om det bidrar til å forklare overgangen fra modernitet til det som gjerne betegnes som postmodernismen eller senmoderniteten. Jeg vil i det følgende derfor gjøre et forsøk på å analysere prosjektbegrepet med utgangspunkt i begrephistorien. Analysen vil først ta form av det Koselleck omtaler som en diakron analyse, med vekt på en historisk gjennomgang av begrepets ulike meningslag, mens det synkrone perspektivet synliggjøres mer mot slutten av kapittelet. Jeg vil i all hovedsak se på begrepets utvikling i det norske språket, men jeg har ikke kun forholdt meg til norske kilder. Språk og kommunikasjon kjenner som kjent ingen landegrenser, og at språk påvirker hverandre på tvers av nasjonalitet er en kjensgjerning. Derfor har det vært relevant også å se til de andre skandinaviske språkene så vel som til den anglo-amerikanske språksfære, for å kaste lys over det som har skjedd i det norske språket. Det siste ikke mist med tanke på den kulturelle påvirkning særlig USA har hatt på samfunnsutviklingen i Norge.

3.1 Kilder

De viktigste kildene mine er ulike typer norskspråklige tekster, som sammen med det lille som er gjort på prosjektbegrepet tidligere, hovedsakelig på svensk, utgjør grunnlaget for analysen. I henhold til Koselleck må en begrephistorisk analyse ta utgangspunkt i skrevne kilder og underbygges med faktiske eksempler på språket i bruk gjennom skrift. En relevant begrephistorisk analyse bør videre støtte seg på en blanding av ulike kilder. Relevante kilder kan være mange og ulike, og selv deler Koselleck, som vi har sett, dem i tre kategorier, representative forfattere, primærkilder som aviser, tidsskrifter, politiske dokumenter, dagbøker, brev, o.l. og oppslagsverk som ordbøker, encyklopedier og leksika. Min analyse støtter seg følgelig på kilder fra alle disse kategoriene. Prosjektliteratur og prosjektteori har vært sentrale kilder for å undersøke begrepets bevegelser i den prosjektteoretiske diskursen som slike kilder inngår i og samtidig har skapt. Både disse og originaltekster fra andre felt, som for eksempel pedagogikken, er tekster som kommer fra det Koselleck

kaller ”representative authors”, altså forfattere som har brukt prosjekt som et sentralt begrep i oppbygningen av argumentasjoner og logikker på en slik måte at det legger premisser for de analysene som utledes. Aviskilder, brev, meningsyttringer og skjønnlitteratur er videre brukt for å belyse utviklingen av bruken i allmennspråket, mens oppslagsverk har vært viktige for å sirkle inn når begrepet nådde en relevans som tilsa at det skulle inn i slike oversikter.

Det finnes flere databaser hvor man kan søke på enkeltord elektronisk. I tillegg har flere av de største mediene har egne elektroniske arkiv som krever særlig tilgang, eksempelvis Aftenposten og NRK. Disse har vært viktige i mitt arbeid. Gjennom databasen Atekst har man for eksempel mulighet til å søke i artikler fra 153 aviskilder¹⁸, inkludert alle de store riks- og regionavisene, samt seks TV- og radiokilder, tilbake til 1945. Aftenposten har i tillegg sitt eget elektroniske arkiv som går tilbake til 1860. Både Atekst og Aftenposten Arkiv er fulltekstkilder som viser treff uavhengig av om søkeordet er brukt i tittel, ingress eller i selve teksten. Dette øker relevansen av disse kildene sammenlignet med for eksempel databasene Bibsys og Norart, som kun viser treff i tittel eller emneord. En slik digital og forenklet tilgang på et så stort materiale gir naturligvis mange muligheter til å forfølge ord og uttrykks utbredelse i språket. Søkeresultatene kan si noe om utviklingen over tid, vise økt hyppighet eller nedgang i bruken av ordet, vise ulikheter i bruk medier i mellom og lignende. Gjennom å gi tilgang til de enkelte saker og artikler der søkeordet finnes, kan de ikke minst vise i hvilke sammenhenger ordet blir brukt. Digitale søk på ordet prosjekt i disse databasene er derfor en svært effektiv måte å få oversikt over hvor mye begrepet brukes til enhver tid i de representerte mediene og ikke minst hvordan og i hvilke kontekster det brukes.

¹⁸ Antall kilder pr. 19.03.2013

Bruk av slike digitale kilder til undersøkelser av begrepets forekomst og bruk har imidlertid også noen begrensninger. For det første er det kun få av kildene i Atekst som går langt tilbake i tid. De aller fleste kildene har lagt inn sine artikler fra 2005 og utover. Mellom 1945 og 1983 er det kun artikler i VG man har tilgang til gjennom denne databasen.¹⁹ I tillegg har ikke kildene i Atekst nødvendigvis hatt et stabilt omfang. Når noen av dem øker eller minsker mengden stoff eller utvider eller begrenser antall utgaver per dag eller per uke, forskyves sammenligningsgrunnlaget fra ett år til et annet. En annen begrensning i kildetilfanget er at artikler skrevet av frilansjournalister som mangler en avtale med, eller ikke har blitt enig med, avisen om videreformidling av artikler i databaser, ikke er med. I alle år fram til midten av 2000-tallet, da kildetilfanget er forholdsvis lite, vil også endringer i avisenes profil og opp- og nedprioritering av saksfelt kunne slå ut i søkeresultatene, uten at de nødvendigvis representerer endringer i utbredelse i språket som helhet. Man ser også at de siste årene, da kildetilfanget i Atekst har økt, blir den samme teksten gjengitt som unike treff i ulike aviser, selv om alle kildene siterer fra én pressemelding eller en annen standardtekst. Dette bidrar til å gi et bilde av økt bruk av et begrep som ikke er reell i forhold til hvor mange unike aktører som velger å bruke begrepet.

Det ligger altså noen begrensninger i hvilke slutninger man kan dra ut av ordsøk i Atekst og andre databaser, men noe kan man likevel si. For det første kan man se hvordan enkelte ord er brukt i omfang i sentrale, journalistiske kilder. Ved å ta høyde for hvor mange nye kilder som er lagt inn i databasen hvert år, er det også mulig å finne en gjennomsnittlig bruk av begrepet i disse kildene, noe som kan gi et bilde av generell stabilitet, økning eller nedgang i bruken. Men ikke minst kan vi bruke søkeresultatene til å se i hvilke sammenhenger ordene er brukt, altså hvilke kontekster eksempelvis ordet prosjekt inngår i, og hvordan det er brukt. Denne siste muligheten er uten tvil den mest interessante i denne sammenhengen, men jeg vil

¹⁹ Aftenposten har artikler tilbake til 1983, NTB Tekst fra 1985, Dagens Næringsliv fra 1988, Bergens Tidende fra 1992, Dagbladet fra 1996, Adresseavisa fra 2000 og Stavanger Aftenblad fra 2003, for å nevne noen av de største riks- og regionavisene.

også kort redegjøre for et mer statistisk bilde av hvordan prosjektbegrepet har beveget seg i det norske språket.

3.2 Økt bruk

Den første håndfaste indikasjonen på at prosjektbegrepet kan knyttes til endring, er det faktum at bruken av det har økt ganske markant – det er i seg selv en språklig endring. Treff på begrepet prosjekt i de digitale arkivene i databasen Atekst og Aftenposten arkiv viser en stor økning i bruk. Den første registreringen av begrepet i disse kildene finner vi i Aftenposten i 1922. I denne avisen brukes deretter begrepet sjelden, med få treff i årene før andre verdenskrig.²⁰ I 1945 var begrepet så brukt 40 ganger i Aftenposten og fem ganger i VG, som er eneste kilde i Atekst dette året. I 2010 forekom imidlertid prosjektbegrepet 1213 ganger i Aftenposten og 385 ganger i VG.²¹ Over en periode på 65 år har altså bruksfrekvesen dobla seg henholdsvis 76 og 25 ganger i disse to kildene. Selv om man kan diskutere relevansen av en slik sammenligning av enkle tall, er forskjellene så markante at de må tas til inntekt for en endring i brukshyppigheten av prosjektbegrepet. Spørsmålet blir da når i perioden mellom 1945 og 2010 den økte bruken starter. Stemmer antagelsen min om at en barndom på 70-tallet i mindre grad var omgitt av prosjektbegrepet enn senere generasjoners barndomstid har vært? Svaret er et tydelig ja. I både Atekst og Aftenposten arkiv fremstår begynnelsen av 1980-tallet som et tidspunkt da bruken av prosjektbegrepet tiltar. I Atekst øker for eksempel gjennomsnittlig antall treff per kilde fra 195 i 1983 til 414 i 1984. Aftenposten går fra å bruke begrepet 689 ganger i 1982 til 1093 ganger i 1985. Deretter stiger antallet treff jevnlig de neste årene både i Atekst og Aftenposten. Men mens kildene i Atekst når sitt forløpige høydepunkt i bruken av begrepet i 1994, med 560 treff i gjennomsnitt pr. kilde, er toppåret for Aftenposten 2006, med 3188 treff. I Atekst-kildene går bruken noe tilbake etter 1994,

²⁰ I 1922 er det brukt to ganger, i 1938 en gang, i 1940 en gang.

²¹ Tall pr. 13.11.12

men bruken ligger i 2013 fortsatt langt høyere enn før økningen startet i 1983. I Aftenposten har bruken vært noe ustabil etter toppåret i 2006, men bruken ligger også her langt over det den gjorde på begynnelsen av 1980-tallet.

Vi har altså å gjøre med et begrep som har gått fra å være lite brukt til å bli mye brukt i avisildene. Som vi skal se i neste kapittel, er denne økte bruken også synlig i andre kilder, som for eksempel kulturpolitiske dokumenter. Spørsmålet blir da hva denne økte bruken er et uttrykk for. Er det endring i begrepets mening som er utslagsgivende, eller handler det mest om måten begrepet brukes på? Hvilke erfaringer er det som gjør at vi oftere tyr til dette begrepet i dag enn for 50 år siden, og hvilke forventninger er investert i det som påvirker bruken? Det første vi må kartlegge for å prøve å besvare slike spørsmål, er hvilken mening og bruk begrepet hadde i språket før endringen i frekvens slo inn.

3.3 Prosjekt i ordbøker og oppslagsverk

Den etymologiske opprinnelsen til begrepet prosjekt er det latinske ordet ”projicere”, som betyr å kaste frem (Store norske leksikon, 2013). I *Store Norske leksikon*, samt i bokmåls- og nynorskordbøkene defineres det som ”plan”, ”utkast”. Dette er også den vanligste, leksikalske definisjonen av engelske ”project.” Da Ivar Aasen skrev sin *Ordbok over det norske Folkesprog* i 1850, var ikke prosjekt et av de 25 000 ordene han samlet der. Det er heller ikke tatt med i utgavene fra 1873 eller 1900. Da *Norsk riksmålsordbok* ble utgitt første gang som firebindsverk i tidsrommet 1937-1957 hadde heller ikke den tatt med prosjektbegrepet. I *Gyldendals store konversasjonsleksikon* fra 1972 har det imidlertid kommet med, og vi finner det også i *Nynorskordboka* fra 1986. I norsk ordboksammenheng har prosjektbegrepet altså blitt ansett som sentralt nok til å komme med i disse en gang mellom 1957 og 1972. I danske ordbøker er det imidlertid inne tidligere. I Steinar Schjøtt's *Dansk-Norsk ordbog* fra 1909 finner vi ordet ”projekt (-sjekt)”, forklart som ”uppkast, plan”

(Schjøtt, 1909, s. 638). I danskenes store oppslagsverk *Salmonsens konversationsleksikon* er begrepet ikke inne i første utgave, bind 14 fra 1903, men i andre utgave som kom i 1915-1930, er det med. Den svenske klassikeren *Nordisk Familjebok* har heller ikke med prosjektbegrepet i sin første utgave fra 1876-1899, mens det er med i utgaven fra 1904-1926.

Som leksikalsk begrep har prosjektbegrepet altså etablert seg i det skandinaviske språkområdet litt etter forrige århundreskifte, noe som tilsier at det først ved dette tidspunktet har oppnådd en status som et relevant og sentralt begrep i vårt ordforråd. Begrepet har imidlertid vært i bruk adskillig lenger tilbake enn de siste hundre årene. Den svenske professoren i industriell design, Mads Engwall viser i sin bok *Jakten på det effektiva projektet* at begrepet var i bruk i det svenske språket i alle fall tilbake til 1538 (2003, s. 41). Og i Ludvig Holbergs komedie *Ulysses von Ithacia* fra 1724, inngår følgende lille passiar i en lengre dialog der Spartanernes ambassadør Chillian spør ut en Trojaner om dagliglivets rutiner i Troja:

Chilian: [...] Gjøres der brav nyttig Projecter hos jer?

Trojanen: Jeg har endnu icke seet et Project, som jo har været meget nyttig, forstaae for Projectmageren selv.

Chilian: Ligesaa hos oss. (Holberg, 1724, andre akt, scene 2).

Holberg skrev denne komedien på dansk. Prosjektbegrepet har med andre ord vært virksomt i det skandinaviske språkområdet langt tilbake i tid, men har først de siste hundre år blitt regnet som et så sentralt begrep at det har kommet med i leksika og ordbøker. Betydningen som følger begrepet i disse kildene er prosjekt forstått som plan eller utkast. I sin etymologiske og leksikalske betydning peker begrepet altså mot noe som er underveis, noe som skal skje, eller er tenkt eller ønsket skal skje, noe som peker framover.

3.4 Prosjektbegrepet i bruk før 1960

Selve forekomsten av begrepet og den etymologiske betydningen av det sier lite om hvordan det har blitt brukt. Det sier heller ikke noe om hvilken ladning, eller verdimessige klang det har representert. Mats Engwall identifiserer tre måter begrepet har vært brukt på i det svenske språket før 1960, som det kan være verdt å ta med også i forhold til den norske bruken. For det første, sier han, brukes prosjektbegrepet i tekniske sammenhenger om planer, tegninger, utkast og detaljerte beskrivelser til bygg og konstruksjonsvirksomhet. For det andre brukes det i forbindelse med ulike formelle forslag til lover, bestemmelser, avtaler, og lignende. Og for det tredje refererer det mer hverdagslig til store, kompliserte, avanserte og tidvis nesten ville ideer eller forslag til satsinger (Engwall, 2003, s. 42).

Engwall støtter seg i hovedsak på det svenske språkrådets registreringer av språklig endring. Det norske språkrådet har ikke tilsvarende dokumentasjon av prosjektbegrepets utvikling i det norske språket. Går vi til de norske avisarkivene, finner vi imidlertid at i alle fall den første og den tredje bruksmåten, prosjekt som arkitektonisk plantegning, og prosjekt som vidløftig plan, har gitt mening også her. Når prosjektbegrepet første gang opptrer i Aftenposten i 1922, er det for eksempel nettopp i forbindelse med bygging. I en artikkel om arkitekten Hans Ditlev von Lindstow, som tegnet og ledet byggingen av slottet, kan vi lese følgende:

Hans øvrige projekter blev aldrig udført, naar undtages hans normaltegninger til kirker og prestegaarde paa landet o.lign. som hist og her en landsens bygmester synes at have taget til forbilleder (Schnitler, 1922).

Videre kan vi lese om Lindstows opprinnelige tegninger av slottet: ”Det ældre Prosjekt, som er originaleksemplaret, tilhører – som han selv skriver – Göthes og Schillers tidsalder” (Schnitler, 1922). Her brukes prosjektbegrepet i betydning arkitektoniske plantegninger.

I neste artikkel, også den fra 1922, dukker prosjektbegrepet opp i sammenheng med en demonstrasjon av en brannpumpe som krever utbedringer. Vi kan lese at:

herr L. A. Braakollen har allerede dette under overveielse og arbeider med et prosjekt som ved en sindrig indpumping av luft i selve vandtønden at frembringe et jevnt tryk og derav følgende konstant sprut eller straaale.
(Aftenposten, 1922).

Også her brukes begrepet i forbindelse med bygging og konstruksjon på en måte som passer til det Engwall beskriver fra det svenske språket, som benevnelse på konkrete tegninger av planlagte konstruksjoner. Dette betydningslaget har altså ligget i begrepet også på norsk, i alle fall fra begynnelsen av 1900-tallet, men med henvisning til det svenske språket, sannsynligvis mye lenger tilbake enn det.

Det neste treffet i Aftenposten er et eksempel på bruken av prosjekt i den tredje betydningen Engwall skisserer, nemlig som stor og vidløftig plan. Sjette august 1938 skriver avisen om Ole Bulls ”storslagne prosjekt med dannelsen av en norsk koloni i Pennsylvania, midt oppe i Alleghanyfjellene” (Randall, 1938). Her handler det ikke om tegninger og beregninger av bygging av en norsk koloni. Tvert i mot er prosjekt her en slags overgripende tanke, en helhetlig idé. Dette er den betydningen av begrepet som også ligger i Holbergs bruk i sitatet overfor. Også dette handler om prosjekt som plan, men der plan i en byggkontekst er materialisert i faktiske tegninger, er den type planer som det her vises til ikke nødvendigvis veldig konkrete. De er heller ikke kontekstspesifikke, men synes først og fremst å være knyttet til, som Engwall påpeker, storslagenhet og vidløftighet. Dette knytter denne bruken av begrepet også til en viss risiko for at planen det vises til, ikke lar seg gjennomføre. Vi ser altså at planbetydningen, som utgjør ett av prosjektbegrepets meningslag, drar begrepets mening i flere retninger. En konkret, som viser til tegninger og byggetekniske beregninger, som er til hjelp i ferdigstilling av bygget eller konstruksjonen og dermed også sannsynliggjør et ferdig resultat. Og en mye mer utydelig og risikofylt, som i større grad viser til en idé, og ikke på samme måte også innebærer sannsynliggjøring av gjennomføring av denne. Begge sider av

planbegrepet har imidlertid det ved seg at det peker fremover, utover det bestående og mot noe nytt, noe som ikke finnes ennå. Begge betydningene av plan legger seg i prosjektbegrepets erfaringsrom, som mening som klinger med i bruken av begrepet også når meningen endrer seg.

De neste treffene i arkivene etter 1938 er også eksempler på prosjektbegrepet brukt i en kontekst som handler om planer for bygging og konstruksjon. I 1940 finner vi i forbindelse med planlagte, prosjekterte tilfluktsrom i forlengelsen av undergrunnsbanen i Oslo at "[I]uftvernkonsulenten undersøkte dette prosjekt allerede i fjor sommer" (Aftenposten, 1940). Og to år senere kan vi i en sak om vegutbygging på Vestlandet lese at "[d]enne gangen gjaldt det om å se på et prosjekt om en ny vegforbindelse mellom Haugastøl og Røldal" (Borge, 1942). De første betydningene av prosjektbegrepet som lar seg lese ut av de norske aviskildene, sammenfaller altså med de eldste betydningslagene i det svenske språket. Det er derfor rimelig å anslå at prosjekt som *plan* i en byggkontekst og prosjekt som (storslått) *idé*, utgjør de to eldste av begrepets meningslag også for bruken i det norske språket.

Fra og med 1945 ser man en liten dreining i bruken av begrepet. Da dukker det opp eksempler i avisene der prosjektbegrepet brukes på det som kan kalles en mellomting mellom konkrete byggskisser og storslåtte, risikofylte ideer. I 1945 omtales for eksempel en ønsket folkemarsj som markering av frigjøringen, for et prosjekt (Haanes, 1945). Og i 1946 brukes begrepet om et forslag til løsning av en problemstilling som gjelder trålere (Backer, 1946). Begge disse eksemplene peker mot et prosjektbegrep som ikke nødvendigvis er en planskisse og heller ikke en vag, storslått idé. Snarere er det et prosjektbegrep som, med utgangspunkt i betydningen plan, peker mot en avgrenset, forestående, eller potensielt forestående hendelse, og konteksten kan være noe helt annet enn en bygg- eller konstruksjonssammenheng. Muligheten for en slik bruk av begrepet kan forstås med utgangspunkt i begrepet selv. Gjennom betydningen (bygge)planskisse er det ladet med en erfaring av å arbeide

med noe konkret, håndfast som skal bygges eller konstrueres. Selve planskissen øker sannsynligheten for faktisk ferdigstillelse, og prosjektbegrepet blir bærer av en forventning om resultat. Gjennom betydningen prosjekt som idé, er begrepet i tillegg ladet med nettopp artikulering av ønskede, ennå ikke fastlagte planer som ikke lar seg nedfelle i tegninger, men som likefullt finnes som ideer. Det ligger altså en anvendelighet i begrepet som følge av at det næres fra både noe konkret og noe utydlig. Og ikke minst blir det anvendelig fordi det i begge de nevnte betydningene er et begrep som peker fremover, mot kommende resultater. Det er et begrep som tar opp i seg den aktiviteten som ligger i å planlegge det som skal komme. Det lades med fokus på fremtiden, samtidig som det anerkjenner aktiviteten som ligger i nåtiden for å komme til det framtidig planlagte. Når prosjektbegrepet brukes på denne måten i 1945 og 1946, er det imidlertid fortsatt et begrep som opptrer sjelden i aviskildene, og det har heller ikke fått plass i de norske ordbøkene som da var publisert, selv om det er med i de danske og svenske oppslagsverkene på dette tidspunktet. Status for prosjektbegrepet som et lite brukt begrep, som betyr plan, utkast i en eller annen form, holder seg altså i alle fall til et stykke etter andre verdenskrig.

3.5 Prosjektbegrepets semantiske felt før 1960

For å få en bredere forståelse av begrepets bevegelser i språket og språkets mulige bevegelse av samtiden, holder det ikke å bare kartlegge den type mening som jeg har vist til over. Begreper er ikke bare bærer av leksikalsk betydning, men også farget av en samtids moral og normer. For å forstå hvordan begreper ikke bare er indikatorer, men også faktorer i politisk og sosial liv, slik Koselleck mener de er (1996, s. 61), må vi derfor se nærmere på hvilke moralske verdier begrepet har hatt med seg inn i den økte bruken. En måte å utforske det på er å se nærmere på det Koselleck kaller begrepets semantiske felt. Et begreps semantiske felt kan forstås som det betydningsfelt der begrepet som studeres, forbinder seg til andre begreper og uttrykk. Det er det språklige nettverket begrepet inngår i (Jordheim, 2001, s. 170). Gjennom å se på et begreps semantiske felt oppdager man både hvordan begrepets verdiladning

bygges opp, og vi ser hvordan parallell- og motbegreper bidrar til å fylle begrepet på ulike måter. Dette er en avgjørende del av en begrephistorisk analyse. Som Koselleck selv har understreket:

Hvis man ikke inndrager parallel- eller modbegreberne, relaterer almene og spesielle begreber til hinanden og registrerer overlåpninger mellem forskellige udtryk, er det ikke muligt at undersøge et ords status af "begreb", hverken for den indre sociale opbygning eller for politiske frontstillinger (2007, s. 76).

I de fleste eksemplene referert ovenfor, brukes prosjektbegrepet som et deskriptivt, nøytralt begrep, som for det meste henviser til byggeplaner. I disse tilfellene har det ingen tydelig normativ ladning. Går vi imidlertid tilbake til sitatet fra Holbergs komedie, er det lett å bli slått av den nedlatende tonen overfor prosjekt og prosjektmakere som ligger i det.²² Et prosjekt i Holbergs tekst framstår som en luftig, tom skinnaktivitet, og en prosjektmaker er det ikke mye grunn til å ha tiltro til. Denne holdningen overfor prosjektbegrepet kan illustreres nærmere ved hjelp av en annen Holberg-tekst. I romanen, *Niels Klims reise til den underjordiske verden* fra 1741, med utvidet utgave i 1745, opptrer også prosjektmakeren som en særdeles tvilsom figur.²³ I Potu, landet Niels Klim først kommer til, er det tre kategorier folk innbyggerne ikke kan tåle, metafysikere, fanatikere og *prosjektmakere*. Særlig er det viktig å avsløre prosjektmakere. Når en person i Potu fremmer et forslag om å forandre en skikk, institusjon eller en lov, må vedkommende derfor stille seg på torget med ei løkke om halsen. Han må forklare forslaget sitt overfor de klokeste i landet, som har samlet seg omkring ham for å spørre ham ut. Han må videre analysere konsekvenser og tenkelige sidevirkninger ved å iverksette forslaget. Slik kan det avgjøres eller avsløres om personen er en virkelig reformator eller bare en

²² *Ulysses von Ithacia* er en satirisk komedie, som harselerer over klassisistiske prinsipper. Likevel brukes prosjektbegrepet i denne teksten på en måte som faller inn i et mønster av hvordan prosjektbegrepet brukes på denne tiden, noe som gir grunn til å tro at den nedlatende tonen ikke bare skyldes stykkets sjanger.

²³ Førsteutgaven fra 1741 ble gitt ut på latin, grunnet i romanens samfunnskritiske innhold. Holberg visste den ville vekke harme i en rekke miljøer og valgte først å utgi den på latin i Leipzig, Tyskland, før det kom en dansk oversettelse i 1742.

prosjektmaker.²⁴ Dersom de kloke finner at endringene har få eller ingen skadevirkninger, men er til gagn for alle parter, blir reformen akseptert, alle blir glade og det blir fest. Men dersom man kommer til at forandringen vil bli mer til skade enn til gagn, får den som fremmer forslaget, status som prosjektmaker og blir enten hengt eller landsforvist.²⁵ Denne holdningen til prosjektmakere lar Holberg stå i sterk kontrast til det han ser som samtidens forhold til prosjektmakeri, i det han lar Niels Klim gjøre følgende resonnement rundt hvordan underjordens holdning til prosjektmakere hadde stått seg i den overjordiske samtiden:

”Hillemænd!” tænkte jeg ved mig selv, ”hvorledes vilde det her gaae vor klodes projectmagere”, der, under skin av statens tarv, hver dag projectere nye anordninger, ikke til det offentliges, men til deres egen fordel?” (Holberg, 1857, s. 41-42).

Holberg er ikke alene om å tillegge prosjekter og prosjektmakeri en tvilsom moral. Og dette tvilsomme handler gjerne om overdreven tiltro til egen gjennomføringsevne. Også Engwall har poengtert den skepsis som har vært knyttet til prosjektmakeren. I 1760 beskrev for eksempel Carl von Linné biskopen i Åbo på følgende måte:

[Han är] en projectmakare af första rangen. Han inser aldrig svårigheten i någon sak, utan allt hvad honom infaller, det tror han också med visshet kunna verkställas (Engwall, 2003, s. 42).

Den samme skepsisen finner vi igjen nærmere vår tid. I et brev til sin forlegger Frederik Hegel, datert 20. februar 1869, skriver for eksempel Henrik Ibsen:

Hvem er Herr Chr: Thorkildsen? Det er dog vel aldrig en Projektmager, en norsk Portefeuillefabrikant Thorkildsen, som for nogle Aar siden boede i Christiania, og som altid havde en Mængde besynderlige Jern i Ilden? Han

²⁴ Kjell Heggelund har gjort alle de norske oversettelsene og har valgt å erstatte begrepet ”prosjektmaker” med ”endringsforslagsstiller”, altså en som kommer med forslag til endringer i samfunnsorganiseringen i Potu. Slike endringer er befolkningen i dette landet i utgangspunktet svært skeptiske til. Begrepet ”endringsforslagsstiller” forekommer kun i de norske oversettelsene. Både svenske og danske oversettelser bruker begrepet prosjektmaker. Når de norske utgavene erstatter ”prosjektmaker” med ”endringsforslagsstiller”, tones det utopiske, svevende, gjerne egosentriske som ligger i prosjektbegrepet ned og motivasjonen for at innbyggerne skal være så skeptiske blir mer utydelig.

²⁵ Jon Hellesnes omtaler dette i essayet ”Ein plagsam prosjektmakar” og knytter det til kritikk av det han kaller ”rastlaus reformisme”, han skriver: ”Aldri har så mykje floka seg til så fort. Og aldri har så mange forstått så lite av den samahengen dei sjølve går inn i. Over det heile sviv prosjektmakarens kvileause ånd.” (2010, s. 60).

har anmodet mig om Bidrag till et stort Pragtværk; men det kan jeg ikke indlade mig paa (Ibsen, 1869).

Også Bjørnstjerne Bjørnson brukte begrepet flere ganger i en lignende negativ betydning av unyttig og tvilsom aktivitet. I 1890 hevder han i et brev til Marie Hedlund det meningsløse i at han har blitt kalt ”en uvirkelighetens prosjektmaker”. Han som tvert i mot ”altid søkte grundforholdene, [...]” (Bjørnson, 1890). Og i 1900 skriver han i ”En tale om Maalsagen”:

Aldrig har et Folk paa vor nordlige Breddegrad hat flere Opfindelser til ingen Verdens Nytte, aldrig flere Projektmakere, eller saa mange, som, straks Lykken er med, spekulerer over Ævne, Eller som lever af Vaagespil ved Fiskeri og Tømmerflødning og Handel og Udvandring — istedenfor af jævnt Arbeide. Eller saa mange Raringer, saa mange af Familien «Skrull» (Bjørnson, 1900).

I alle disse eksemplene inngår prosjekt, prosjektmakeri og prosjektmaker i et semantisk felt preget av negative ord knyttet til tvilsom og unyttig aktivitet, som ikke fører til noe av betydning, men som tvert imot er ”uvirkelig” og tomt for alle andre enn prosjektmakeren selv. Det henviser ikke til en måte å organisere arbeid på, men til en (useriøs) holdning til arbeidet, som ikke er forenelig med en seriøs arbeidsmoral og realistisk innstilling. Dessuten fremstår prosjektmakernes prosjekter ikke bare som unyttige, men også plagsomme for andre, fordi det investeres tid, krefter og penger i skinnaktivitet på bekostning av reel og verdifull innsats. Prosjektbegrepet omgir seg altså med et semantisk felt som lades negativt, både gjennom adjektivene som brukes, og gjennom å knyttes til prosjektmakeren som en tvilsom figur. Denne skepsisen, eller negative ladningen i begrepet, finner vi igjen langt inn på 1900-tallet. I alle fall til et stykke etter andre verdenskrig brukes begrepet i flere aviskilder med en lignende skepsis. Særlig dukker det opp i satiriske tekster, i en tone som impliserer en underliggende forståelse av at planene er tåpelige og ikke gjennomførbare, i alle fall ikke for den personen som har dem.²⁶ En slik negativ ladet bruk av begrepet kan vi

²⁶ Eksempelvis VG 17.08.45, s. 2: ”Han gikk så lett og lekende over til et annet stortilt prosjekt som han ville realisere er hjemme (...)” VG 02.01.47, s 5: ”Jeg syslet først en stund med tanken om å stifte en klubb for ikke-fanger, men dette prosjekt falt bort av mangel på mulige medlemmer.” VG 06.09.47, s 6: ”Det sies også at han egentlig er kommet i skade for å tenke høy, og at han ikke har noen klar forestilling om hvordan et slikt prosjektet skal gjennomføres.”

nok også finne eksempler på i dag, men dette er, som vi snart skal se, langt fra det som dominerer prosjektbegrepets semantiske felt.

Vi kan altså ta med oss videre at i prosjektbegrepets eldste betydningslag finner vi både erfaringen med konkrete bygg- og konstruksjonstegninger og lite gjennomførbart og urealistisk idégyteri. Det ligger derfor delvis en negativ forventning til det tidlige prosjektet, slik det reflekteres i eksemplene ovenfor. Begrepets forventningshorisont er farget av dels konkrete planer for gjennomføring, men også skepsis til gjennomførbarheten. Til sammen skaper dette en forventning om at prosjektet innebærer en *mulighet* for fremtidige resultater. Det er dette siste aspektet som er utgangspunkt for den endringen i begrepets bruk og verdiladning som vi skal se kommer etter 1960.

3.6 Prosjektbegrepets vannskille

Det prosjektbegrepet som er skissert over, og som omfattes av skepsis, inngår i et fundamentalt annet semantisk felt enn det som omgir begrepet i dag. Engwall foreslår 1960-årene som et vannskille for bruken av begrepet (2003, s. 42). Som vi skal se, handler dette både om endring i bruksmåte og om en endring i verdiladning. Den endrede bruksmåten er knyttet til tilveksten av et nytt meningslag, nemlig prosjekt som *organisatorisk prinsipp*. De fleste organisasjonsteoretikere som tegner et bilde av prosjektorganiseringens utvikling, opererer med en forståelse av at prosjektarbeid har sin opprinnelse i USA, der de tidligste eksempler på slik organisering anses å ha oppstått i amerikansk, kjemisk industri like før andre verdenskrig.²⁷ Etter krigen finner man organisasjonsformen i amerikanske forsvarsprogrammer på 1950-tallet, hvorpå den anses å ha spredt seg til en rekke områder og bransjer.²⁸ Særlig kjent fra

²⁷ Eksempelvis Karlsen og Gottschalk (2008), Elstad og de Paoli (2008), Westhagen (2002), Nylehn (2002), Rolstadås (2006), Maylor (2003), Lock (2007), Morris (1994) og Thomas (2006).

²⁸ Eksempelvis Lock (2007) og Thomas (2006)

denne perioden er det såkalte Polarisprosjektet, eller Polar Missile System – prosjektet til den amerikanske marinen. Denne satsingens suksess har gjort prosjektet til et mye studert og referert eksempel innenfor organisasjons – og prosjektlitteraturen. I tillegg til at det ble et mønsterprosjekt for en rekke nye prosjekter, både militære og sivile, i og utenfor USA (Blomberg, 2003, s. 52).

Interessen for systematisk å se på sammenhengen mellom organisering, produktivitet og ledelse ses imidlertid gjerne i forlengelsen av den industrielle revolusjon, med en tiltagende oppmerksomhet fra ca. 1900. Prosjektorganiseringen, som altså får økende oppmerksomhet fra 1960-tallet og utover, må derfor forstås som ett ledd i en pågående prosess for å optimalisere forholdet mellom ressursbruk og produkt. (Thomas, 2006, s. 92). Målet slik optimalisering ses i forhold til, er videre ofte effektiv ressursutnyttelse og økonomisk gevinst på kort eller lang sikt. Særlig er prosjektorganiseringen opptatt av og innrettet etter å holde budsjetter og tidsplaner og å oppfylle mål. (Engwall, s. 10). Prosjekt som organisatorisk prinsipp, slik det utvikles innen organisasjonsteorien, må derfor sies å være knyttet til en tenkning som er opptatt av effektivitet, profitt og optimalisering av ressurser. Det sentrale med denne utviklingen er imidlertid i denne sammenheng at den fremfor alt har bidratt til fremveksten av en prosjektteori og en omfattende prosjektlitteratur. Denne litteraturen forteller oss noe om hva prosjekt som organisasjonsform innebærer og dermed hvilke erfaringer som skapes gjennom slik organisering. Men den viser ikke minst hvilke forventninger som investeres i begrepet fra dette betydningslaget. Dessuten er prosjektteoriens verdiladning av begrepet interessant for oss. I det følgende skal jeg derfor se nærmere på både de erfaringer og de forventninger som investeres i prosjektbegrepet fra prosjektlitteraturens side.

3.7 Prosjektteoriens prosjektbegrep

Mye av prosjektlitteraturen starter med en definisjon av prosjektbegrepet. Disse definisjonene sirkler alle om de samme kjerneelementene. De omfatter et tidsaspekt, et unikhetsaspekt og et målaspekt. En vanlig definisjon av et prosjekt er derfor at et prosjekt er

en tidsbegrenset innsats, iværksatt for å skape et unikt produkt eller en unik tjenesteydelse. Tidsbegrenset betyr, at ethvert prosjekt har en fastlagt begynnelse og en fastlagt avslutning. Unik betyr, at produktet eller tjenesteydelsen på afgørende måte adskiller seg fra alle andre produkter eller tjenesteydelser (Kousholt, 2006, s. 15).

Dette er organisasjonen PMIs (Project Management Institute) definisjon, og den blir hyppig referert i ulike prosjektteoretiske verker. Det er et prosjektbegrep som har fellestrekk med det prosjektbegrepet vi har sett tidligere, men som også har noen nye dimensjoner. I likhet med prosjekt som arkitektonisk planskisse har prosjekt som organisatorisk prinsipp en konkret definisjon som trekker grenser for hva et prosjekt er. Gitt PMIs definisjon skal det være mulig å utpeke et prosjekt på grunnlag av tydelige kriterier. Dette gir begrepet et referensielt eller konstativt preg. Noe er pr. definisjon et prosjekt. En stadig økt bruk av prosjektbegrepet vil i henhold til dette kunne være et uttrykk for en økt bruk av prosjektorganisering, eventuelt stor omtale av arbeidsoppgaver som er organisert på denne måten. Prosjektteoriens prosjektbegrep synes både tydelig og klart definert og burde derfor legge til rette for ganske begrensede erfaringer. Likevel avgrenses ikke begrepets mening i så stor grad som det kan se ut til. Kriteriene som nedfelles i definisjonen, er flere, noe som innbyr til en grad av fortolkning, og det konstante i begrepet svekkes. Både prosjektdefinisjonene og vår allmenne oppfatning tilsier da også at prosjekter kan ha ulik karakter og ulikt omfang. Det er åpenbart at det å bygge en oljeplattform og det å arrangere en Kultur natt er to svært ulike prosjekter, som i sin tur bidrar til at prosjektbegrepet trekker på ganske ulike erfaringer. Derfor foreslås det også ulike former for differensiering av prosjekter i prosjektlitteraturen, noe som gjør begrepet mindre presist enn det i utgangspunktet kan se ut som. Svein Arne Jessen (2005) skiller for eksempel mellom store og små og mellomstore prosjekter (SMPer), Briner,

Hastings og Geddes (2004) skiller mellom konkrete, ad-hoc og åpne prosjekter, og Packendorff (1993) skiller mellom låste og åpne prosjekter, for å nevne noen. Alle slike differensieringer følges opp av et sett med kjennetegn på de ulike typene prosjekter. Det ligger altså nyanser og åpninger for fortolkning av prosjektbegrepet i den tradisjonelle prosjektteorien, og den legger til rette for ulike erfaringer med prosjekt som organisatorisk prinsipp. Dette blir enda tydeligere i lys av nyere prosjektteori, der nettopp begrepets uklarehet løftes fram og understrekes. Som en motsats til den tradisjonelle prosjektteorien har det de siste årene vokst fram en retning innen prosjektteorien som kan kalles kritisk prosjektteori. Denne teorien stiller spørsmålstegn ved den etablerte prosjektlitteraturen og den trangen til å definere et prosjekt som et konkret og praktisk fenomen som finnes der.²⁹

Den svenske bedriftsøkonomen Jesper Blomberg imøtegår for eksempel i sin bok *Projektorganisationen – kritiska analyser av projektprat og praktikk* alle de typiske kjennetegnene ved prosjekter som ligger i de etablerte definisjonene av begrepet, eksempelvis de jeg har referert over. Han går i rette både med prosjekt som tidsavgrenset oppgave, prosjekt som unik oppgave og prosjekt som særlig målrettet oppgave. Blomberg argumenterer med at *tidsaspektet* utfordres av at prosjekter alltid inngår i en lengre tidshorison enn selve den innsatsen som er definert som prosjektet. Prosjekter har alltid en forhistorie, og prøver man å spore prosjekters tydelige startpunkt, henvises man som oftest bakover i tid. Særlig i forhold til et prosjekts idémessige begynnelse er det vanskelig å definere en tydelig prosjektstart (Blomberg, 2003, s. 30). Dessuten får prosjekter ofte konsekvenser som gjør det vanskelig å se hvor et prosjekt slutter. Dette er kanskje tydeligst i tilfeller der gjennomføringen av et prosjekt innebærer at det skapes menneskelige relasjoner eller produkter som danner grunnlaget for nye prosjekter eller personlige eller generelle sosiale endringer, eller at et prosjekt avfører et nytt, delvis overlappende, prosjekt. Det blir også vanskelig å

²⁹ Noen eksempler på kritisk prosjektteori er Lindgren og Packendorff (2006), Hodgson og Cimil (2006), Blomberg (2003) og Uotila (2012)

være tydelig på hvor prosjekter starter og slutter, når prosjektorganiseringen er selve grunnprinsippet i en bedrift eller et foretak. Og, som vi skal se i kapittel fem om prosjektet innen det norske scenekunstheltet, er det vanskelig å isolere relevansen av prosjektorganisering til kun én og én avsluttende aktivitet. Snarere må man forstå organiseringen som en grunnleggende premiss på et helt felt, en produksjon som definitivt har en tidsdimensjon som overskrider eksempelvis en enkelt scenekunstforestilling.

Blomberg mener heller ikke prosjekters *unikhetsaspekt* kan forsvares. At prosjekter skiller seg fra annen virksomhet fysisk, materielt og finansielt, og derfor er en unik aktivitet, er kanskje rimelig i henhold til en ideell opptegning av for eksempel en bedrifts virksomhet. Blombergs poeng er imidlertid at prosjekter aldri oppstår i et vakuum, og at de heller enn å forstås som autonome, selvgående satellitter, må forstås som punkter på en lengre utviklingslinje hvor aktiviteter og hendelser henger sammen, snarere enn at de er adskilte fra hverandre (Blomberg, 2003, s. 33). Med henvisning til egne empiriske studier peker Blomberg videre på at heller ikke ideen om det unike i sammensetningen av mennesker som jobber i et bestemt prosjekt, er uproblematisk. Tvert imot har ofte mange av de menneskene som jobber i ett prosjekt, jobbet sammen i lignende prosjekter tidligere (Blomberg, 2003, s. 33).

Heller ikke prosjektdefinisjonenes *målaspekt* står seg gjennom Blombergs analyse. Selv om et tydelig og på forhånd klart definert mål i følge det meste av prosjektlitteraturen er et grunnleggende trekk ved prosjekter, forholder det seg ikke slik i virkeligheten. Mål forandrer seg underveis, og målet er heller ikke det samme for ulike aktører og interessenter i et prosjekt. Tvert imot vil det, ifølge Blomberg, være en forutsetning for et vellykka prosjekt at aktørene har ulike mål (2003, s. 42). Å definere prosjekt som unike og tidsavgrensede innsatser med klare mål, er altså misvisende:

På grund av att projektarbetet alltid hänger ihop med vad som har hänt innan projektet anses ha startat, och på grund av att projektarbetet alltid är intimt og ömsesidigt beroende av händelsesförlopp som sker parallellt med projektet, är beskrivningen av projekt som unika och avgränsade verksamheter i hög grad missvisande. Än mer missvisande framstår denna bild när man tittar närmare på projektarbetets långsiktiga konsekvenser (Blomberg, 2003, s. 37).

Fremfor alt viser Blomberg i sin dekonstruksjon av den tradisjonelle prosjektlitteraturens prosjektbegrep at den modellen som teorien presenterer først og fremst må forstås som en idé, og ikke en beskrivelse av en empirisk virkelighet. Å jobbe i og med prosjekter gir derfor ikke nødvendigvis de erfaringene teoriene forespeiler.

Poenget med at prosjektteoriens ideelle fordring til prosjektarbeid ikke alltid korresponderer med prosjektarbeid i praksis, understrekes også av andre. Prosjekter oppfører seg ofte ikke som prosjektlitteraturen foreslår, hevder for eksempel Janice Thomas i artikkelen "Problematising project management" (2006). Hennes poeng er at mangelen på problematisering av selve prosjektbegrepet i den tradisjonelle prosjektledelseslitteraturen gjør at man fortsetter å studere og utvikle teori rundt en idealisert idé om prosjektorganisering, snarere enn å undersøke de faktiske erfaringene mennesker har med å jobbe i og med prosjekter. (2006, s. 97). Den tradisjonelle prosjektteorien opprettholder slik, i følge Thomas, en forståelseshorisont av prosjekt som et ideal, et ideal som ikke korresponderer med praktisk erfaring. Poengene til Blomberg og Thomas synliggjør hvordan erfaringen med prosjekt som organisatorisk prinsipp blir delt. På den ene siden handler det om erfaring med en teoretisk diskurs, på den andre siden om en erfaring med praktisk arbeid. Thomas går imidlertid lenger enn Blomberg når hun viser hvorfor prosjekt som organisatorisk prinsipp ikke kan forstås som et konstativ, som en referent til en gitt størrelse. Hun synes å mene at prosjekt som organisatorisk prinsipp først og fremst forstås som en språklig, eller retorisk størrelse, som gir legitimitet til en prosjektteoretisk diskurs.

Skapelsen av og opprettholdelsen av en slik diskurs handler videre, i følge Thomas, om makt.

Knowledge formation is not a neutral process but a 'discipline' as simultaneously a body of knowledge and a system of control. Knowledge, acting through discipline, is the operation of power. Power defines what gets to count as knowledge (2006, s. 97).

Det er denne maktstrukturen både Thomas og Blomberg, og andre innefor den kritiske prosjektteorien, utfordrer når de stiller spørsmålsteget ved selve prosjektideens grunnlag. Et økende gjennomslag for en slik kritikk vil skrive seg inn i prosjektbegrepets erfaringsrom som ytterligere en dimensjon ved prosjekt som organisatorisk prinsipp.

Den store prosjektdiskursen som imidlertid er fundert i prosjekt som ideell størrelse, gir imidlertid begrepet en særlig legitimitet som gir det slagkraft inn i en situasjon eller argumentasjon. Blombergs eksempel på dette er at selv det vellykkede Polarisprosjektet, som altså ofte er fremhevet som et av de første virkelig prosjektorganiserte satsningene innen amerikansk forsvarsindustri, ikke var så avhengig av selve prosjektorganiseringen som dets sentrale plass i prosjektarbeidets historie vil ha det til. De avanserte styring- og planleggingsteknikkene, prosjektkontoret og dets medlemmer hadde liten direkte innvirkning på hva som faktisk hendte blant ingeniørene som utviklet Polarisystemet. Derimot var prosjektprinsippene og den tilsynelatende betydningen av dem viktige som et symbol utad og en måte for programmets ledere å få eller ta en status som særlig nyskapende og dermed særlig betydningsfulle. ”Den nogranna planeringen och styringen uppfyllde de externa interessenternas bild av hur et projekt skal skötas”, skriver han (2003, s. 52). Han har videre en mer generell analyse av diskrepansen mellom prosjektdefinisjon, styringsplaner og verktøy, og hvordan arbeidet faktisk foregår i mange prosjekter. Hans poeng er at det er vel så mye i kraft av å være et ytre legitimeringsimage som en eksepsjonelt god organiseringsform at prosjektorganisering er blitt så utbredt (2003, s. 53-54).

Også de svenske organisasjonsteoretikerne Monica Lindgren og Johann Packendorff viser hvordan prosjektbegrepet rommer til dels motstridende erfaringer med prosjekt som organisatorisk prinsipp. Prosjektmedarbeidere de intervjuer i sine studier, uttrykker en positiv opplevelse av frihet i det å jobbe med prosjekter, samtidig som de forteller hvordan det samme prosjektarbeidet innskrenker deres frihet til å styre sitt privatliv slik de ønsker (2006). Stress, helgearbeid, utfordringer med barnepass og familielogistikk vurderes konsekvent som underordnet den privilegerte arbeidssituasjonen de anser at de har som prosjektarbeidere (Lindgren & Packendorff, 2006, s. 122-124). Dette ser Lindgren og Packendorff som et uttrykk for prosjektbegrepets sterke retoriske kraft og arbeidsgivers makt. Begrepet har så mange positive konnotasjoner at arbeidstakere nærmest blendet av alle prosjektarbeidets ideelle sider, frivillig går inn i et ”mentalt fengsel” som disiplinerer dem i mye større grad enn det organiseringen av annen type arbeid gjør (Lindgren & Packendorff, 2006, s. 113). De hevder videre at nøkkelen til prosjektorganiseringens suksess handler om at den har klart å kombinere arbeidsgiveres ønske om maksimal effektivitet og yteevne hos sine ansatte med de ansattes egen begeistring for dette.

Packendorff og Lindgren tar utgangspunkt i Foucaults teorier om fengsel og disiplin. Det samme gjør, som vi har sett, Fogh Jensen. Men der han legger vekt på prosjekt som et nytt styringssystem med vesentlige forskjeller fra det disiplinærsystemet Foucault skisserer, ser Packendorff og Lindgren den økte prosjektorganeringen i forlengelsen av det disiplinære systemet som mer disiplinært og særlig egendisiplinært. Der Fogh Jensen ser fremveksten av noe nytt, ser Packendorff og Lindgren mer av det samme. Forskjellen i disse perspektivene og bruken av Foucaults teorier til å belyse prosjekt som fenomen, skal ikke forfølges videre her. Poenget er imidlertid at begge disse innfallsvinklene understreker prosjektbegrepets forskyvning fra et reint deskriptivt begrep, et konstativ i Austins terminologi, eller ord i begrephistorisk logikk, til et mer analytisk og performativt begrep. Fra å ha vært en

teori med et tydelig definert prosjektbegrep, som utvikler konkrete verktøy for gjennomføring av et ideelt organisatorisk prinsipp, har prosjektteorien, særlig gjennom kritisk prosjektteori, beveget seg til også å utvikle mer samfunnsanalytiske perspektiver på prosjekt som fenomen. Dette er en forståelse som nærmer seg Fogh Jensens mer filosofiske og idéhistoriske innfallsvinkel. Blomberg hevder at prosjektbegrepet på 1990-tallet foretok en klassereise. Fra ingeniører og mellomlederes praktiske arbeid med konkrete prosjekter, beveget det seg opp til bedriftsledere og managementkonsulentenes planlegging og mer abstrakte, strategiske tenkning (Blomberg, 2003, s. 91). På samme måte kan man kanskje si at begrepet har gjort en akademisk klassereise fra prosjektlitteraturens praktisk orienterte håndbøker for vellykket prosjektgjennomføring, til mer filosofiske betraktninger om prosjekt som mellommenneskelig og samfunnsmessig fenomen. Det er i lys av denne forskyvningen man kan si at prosjektbegrepet må forstås som et nøkkelbegrep. Det har blitt et begrep som er fylt, ikke bare med konkret mening, men med en sosial og politisk utvikling som er grunnleggende og, sett i lys av Fogh Jensens analyser, fylt med en ny måte å være i verden på. Kosellecks definisjon av et begrep får også et tydeligere innhold sett i forhold til dette prosjektbegrepet. For begreper karakteriseres nettopp ved at mangfoldigheten i historisk virkelighet og historisk erfaring bare kan gripes gjennom dette ene begrepet, fordi det er så flertydig som det er. Begrepet rommer rikdommen av betydninger (Koselleck, 2007, s. 72). At prosjekt er et begrep slik Koselleck forstår begreper, burde slik sett være ganske tydelig. At abstraksjonen av det har bidratt til å gjøre det særlig anvendelig i vår tid, er også logisk i lys av Koselleck. Hans utsagn om at begreper i vår moderne verden blir mer abstrakte, mer generelle og mindre deskriptive som en følge av mindre og mindre vektlegging av direkte personlig erfaring, kan illustreres ved hjelp av prosjektbegrepets utvikling, både i prosjektteorien, og i språket generelt.

Prosjekt som organisatorisk prinsipp legger altså en rekke nye erfaringer til begrepets erfaringsrom. Det er erfaring med en ideell organisatorisk størrelse med gitte grunnleggende komponenter som tid, unikhet og mål. Der er erfaring med en

diskrepans mellom prosjektteori og praktisk prosjektarbeid. Og det er erfaring med begrepets legitimeringseffekt med utgangspunkt i en fagdiskurs som har hatt stor gjennomslagskraft inn i flere samfunnsområder. Det siste henger sammen med den særlig positive verdiladningen av begrepet som denne prosjektdiskursen har bidratt til, og som vi skal se litt nærmere på

3.8 Prosjektbegrepets semantiske felt etter 1960 – endret verdiladning

Endring i prosjektbegrepets bruksmåte gjennom betydningslaget prosjekt som organisatorisk prinsipp, åpner en stor anvendelighet og fleksibilitet i bruken av begrepet. Mye av dette blir mulig gjennom en bearbeiding av begrepets semantiske felt. I aviskildene ser man for eksempel at ordene det omgir seg med, endres gradvis og det vokser fram nye, tydeligere motbegreper. Fra å knyttes til begreper som ”unyttig”, ”uvirkelig” og ”besynderlig” som i eksemplene fra før 1960 over, kobles prosjektbegrepet oftere og oftere til begreper som ”interessant”, ”vellykket”, ”spennende”, ”effektivitet”. Denne omskrivingen av begrepets semantiske felt er særlig tydelig i den tradisjonelle prosjektlitteraturen. I denne teorien bygges prosjektbegrepet opp som den beste, mest effektive og hensiktsmessige måten å få gjennomført ønskede arbeidsoppgaver på. Det meste av prosjektteorien understreker prosjektorganiseringens fortreffelighet. Den er full av lovord om prosjektets evne til å klare det man ellers ikke klarer, og det finnes hyllemeter med håndbøker i hvordan få til et vellykket prosjekt. ”Man hyllar ”prosjektifisering” og ”prosjektet” som den overlågsna organisationsformen då projekt oppfattas avgränsade i tid och rum, och därmed gynna snabbhet och hanterlighet.” skriver Blomberg (2003, s. 210). Ikke bare er prosjektorganisering i seg selv et gode for en bedrift eller arbeidsgiver, det er også en organisasjonsform som kommer arbeidstakerne til gode fordi den gir rom for stor individuell utviklingsmulighet, kreativ utfoldelser, fleksibilitet og motivasjon. Lindgren og Packendorff oppsummerer dette på følgende måte:

Project work has been presented as a flexible work form, not only for organisations as units, but also for people working in these forms. Working in projects has a masculine image of being exciting and performance-

oriented and will also give people who have been normalised into these kind of cultures the opportunity to work in more and more 'exciting', 'creative' and 'risky' projects (2006, s. 116).

Konfrontert med praktisk erfaring der prosjekter ikke alltid oppfører seg slik teorien lover, har denne litteraturens svar vært at da er det verktøyene for prosjektgjennomføringen som må justeres eller brukes bedre, organisasjonsprinsippets fortreffelighet ligger fast. Gjennom å konsekvent omkranses prosjektbegrepet, i betydningen prosjekt som organisatorisk prinsipp, med positive begreper har prosjektteorien slik bygget et nytt semantisk felt rundt begrepet. Resultatet har blitt et begrep som har fått en sterk gjennomslagskraft og stor anvendelighet. Den positiviteten som prosjektteorien har investert i begrepet, har nemlig fulgt med det også der det ikke brukes i en spesifikk organisatorisk sammenheng og gjenfinnes også i andre kilder. I neste kapittel skal vi se nærmere på hvordan dette gjenspeiles i kulturpolitiske dokumenter, men også i aviskildene finner vi samme tendens. Her brukes formuleringer som ”spennende prosjekt”, ”viktig prosjekt”, ”unikt prosjekt” og ”ambisiøst prosjekt” langt hyppigere enn mer negative formuleringer. Typisk nok gir et søk i Atekst på kombinasjonene ”vellykket prosjekt”, ”viktig prosjekt” ”ambisiøst prosjekt” og ”spennende prosjekt” henholdsvis 5210, 48 708, 1726 og 19 217 treff. Mens kombinasjonene ”mislykket prosjekt”, ”urealistisk prosjekt” og ”uinteressant prosjekt” bare gir henholdsvis 976, 1144, og 651 treff.³⁰

3.8.1 Motbegreper

Konstruksjonen av prosjektbegrepets semantiske felt forgår imidlertid ikke bare ved hjelp av positive, omkringliggende ord og beskrivelser. Feltet utgjøres også av det Koselleck kaller motbegreper, og måten disse brukes på preger også prosjektbegrepets klang. I prosjektlitteraturen er disse motbegrepene som oftest ”den

³⁰ Tall fra Atekst pr 19.11.12 som viser samlet antall treff i perioden 1945-2012

byråkratiske organisasjonen” (Lindgren & Packendorff, 2006), ”institusjonen” (Langdalen, Lund & Mangset, 1999), eller ”linjeorganisasjonen” (Nylehn, 2002). Dette er betegnelser på arbeidssituasjoner som skiller seg fra og har andre kjennetegn enn prosjektet. Disse motbegrepene knyttes videre til negativt ladede begreper som ”ineffektivitet”, ”tungdrevet”, ”ensformig”, ”kontrollerende” og en tilstand uten særlige rom for arbeidstakere til å få utfolde seg, jobbe selvstendig eller være kreative. Den byråkratiske organisasjonen anses for eksempel å binde opp sine arbeidstakere i systemer og rutiner på en slik måte at de blir ufrie og ikke kan yte maksimalt, eller bruke sine evner på best mulig måte, i kontrast til prosjektarbeidets progressive og kreative fleksibilitet.

Project work rose from an alleged inability of bureaucracies to handle exceptional, time-limited tasks, and it has thus been ascribed all the ‘good’ (that is, ‘effective’) properties that bureaucracies are not considered to have,

skriver Packendorff og Lindgren (2006, s. 116). De understreker med det hvordan prosjektets fortrefelighet blant annet vokser fram gjennom å vise alternative organisasjonsprinsippers svakheter. Dermed bidrar prosessen med å skrive ”opp” prosjektet også til å skrive ”ned” andre organisasjonsformer. I neste kapittel skal vi se hvordan denne mekanismen også er tydelig i den kulturpolitiske diskursen. Der er det begrepet ”institusjon” som i første rekke etableres som prosjektets motbegrep, noe som i sin tur bidrar til å skape en dikotomi på kulturfeltet som er en avgjørende erfaring som feltet forstås i forhold til.

Når prosjektbegrepet de senere årene har blitt et mer abstrakt begrep, og også organisasjonsprinsippet et blitt mer problematisert, endres også begrepets semantiske felt noe, og blir mer nyansert. Det er neppe tilfeldig at det er noe færre treff på prosjektbegrepet i de digitale kildene i dag enn for bare få år siden. I og med den store anvendeligheten og påkoblingen til alle mulige kontekster og den store kompleksiteten som har gjort begrepet uklart, er det fullt mulig at det er i ferd med å utvanne seg selv og sin aktualitet. I tillegg har den kritiske prosjektteorien gjennom analyser som ser på prosjekt i et samfunnsperspektiv, ikke bare vist hvordan praktisk

prosjektarbeid ikke alltid fungerer helt etter boka, men hvordan det også kan ha store negative konsekvenser for arbeidstakerne. Gjennom empiriske studier knytter den kritiske prosjektteorien prosjektarbeid til menneskelige belastninger som både utbrenthet, usikkerhet og kaos, og viser hvordan det er mer problematisk å kombinere familieliv og stabile sosiale relasjoner med denne arbeidsformen enn andre. Også Fogh Jensen har, som vi har sett, koblet diagnoser som utbrenthet, stress og depresjon til prosjektsamfunnets dynamikk. Når slike erfaringer siver inn i prosjektbegrepets erfaringsrom, endres både det og begrepets forventningshorisont. I tillegg bidrar det til at effektiviteten i motbegrepene svekkes. For når det settes spørsmålsteget ved prosjektets fortrefelighet, må man også spørre om institusjonen eller den byråkratiske organisasjonens ufortrefelighet heller ikke er absolutt. Motbegreper lades av hverandre og forskyves det ene, vil det også prege det andre.

3.9 Prosjektbegrepets paradoks

I prosjektbegrepets utvikling slik den er skissert over, står man igjen med et bilde av et begrep som har gått fra å bli brukt sjelden og begrenset til å bli brukt ofte og i mange ulike kontekster. Dets meningslag har utvidet seg fra prosjekt som (arkitektoniske) plantegninger og skisser, og prosjekt som stor, vidløftig ide, til også å innebære et organisasjonsprinsipp som i forlengelsen har utvidet begrepets kompleksitet betraktelig. Vi har dessuten sett at begrepets semantiske felt har endret seg fra å ha en negativ og skeptisk ladning, til å være positivt ladet med tydelige motbegreper. Og vi har fått et tydelig bilde på hvordan begrepets mening stadig utvides etter hvert som det investeres nye erfaringer og forventninger i det.

At prosjektbegrepet har fått slikt gjennomslag på så mange områder, kan imidlertid se ut som et paradoks. Som organisatorisk prinsipp er begrepet sterkt knyttet til et tankesett som prioriterer økonomisering, effektivisering og produktivitet i henhold til markedsbasert, økonomisk tenkning. Hvordan har det seg da at dette begrepet også

har hatt gjennomslag på områder som helse, utdanning og kultur, som tradisjonelt ikke har vært uproblematisk å organisere etter de samme markedsinnrettede og ressursoptimaliserende prinsippene? Dette er områder man kan tenke seg i utgangspunktet ville være skeptiske til å importere terminologi fra næringsliv og industri og den profittsøken som forbindes med disse sektorene. Særlig skiller kultur- og kunstfeltet seg fra den økonomiske sfæren der verdien av en aktivitet eller et produkt blir vurdert ut fra hvor mye økonomisk kapital den eller det genererer. Verdier har tradisjonelt blitt målt annerledes på kunstfeltet. Symbolsk kapital har veid tyngre enn økonomisk kapital, og idealisme har veid tyngre enn kapitalisme. I forlengelsen av en slik logikk burde prosjektbegrepet, med sin nære forbindelse til den økonomiske, produksjonsbaserte sfæren, klinge dårlig i for eksempel kultur- og kunstlivets vokabular, til tross for den legitimeringseffekten vi har sett begrepet kan ha. Og når så mange av oss kan kjenne oss igjen i påstanden om at vi stadig tyr til prosjektbegrepet i omtalen av egne små og store aktiviteter, er det neppe først og fremst organisasjonsprinsippet vi ønsker å uttrykke. Det må derfor ligge noen ytterligere erfaringer og forventninger i begrepet, som gjør at det oppleves meningsfullt på en rekke vidt forskjellige samfunnsområder. For å forstå hvordan begrepet så vidt motstandslost har kunnet gli inn i alle dagligspråkets kriker og kroker, må vi derfor også se nærmere på en annen fagdiskurs enn prosjektteorien, nemlig pedagogikken. Innenfor pedagogikken var nemlig prosjekt som *metode* etablert lenge før prosjekt som organisatorisk prinsipp ble et fenomen. Dette er en historie som både tangerer og utvider de erfaringene og forventningene vi har lokalisert ved hjelp av prosjektteorien.

3.9.1 “The project method” – prosjektet i pedagogikken

I 1918 innledet William Heard Kilpatrick et essay i *Teachers College Bulletin* på følgende vis: ”The word ’project’ is perhaps the latest arrival to knock for admittance at the door of educational terminology. Shall we admit the stranger?” (1918, s. 3). Resten av essayet, ”The project method,” bruker han til å svare ja på dette spørsmålet.

Innledningsvis argumenterer Kilpatrick for at når han foreslår å bruke prosjektbegrepet, er det for å sette et samlende begrep på flere viktige aspekter ved læring og slik bidra til utvikling av pedagogisk tenkning: "I had felt increasingly the need of unifying more completely a number of important related aspects of the educative process," skriver han (1918, s. 3).

De viktige læringsaspektene Kilpatrick ønsker å forene i termen prosjekt, er "action", "preferably wholehearted vigorous activity", "adequate utilization of the laws of learning", så vel som "the essential elements of ethical quality of conduct" (Kilpatrick, 1918, s. 3). Læring gjennom prosjekt, slik Kilpatrick ser det, handler både om individuelle holdninger og den sosiale situasjonen læringen omgis av. Det aller viktigste i Kilpatricks prosjektbegrep er imidlertid helhjertethet og beslutsomhet. Han ser for seg en aktivitetsakse der aktiviteter utført under streng tvang ligger i den ene enden, og aktiviteter utført med "hele hjertet" i den andre. Det er den helhjertede, besluttsomme, for det enkelte individ viktige aktiviteten, som befinner seg i den mest lystbetonte delen av en slik aktivitetsakse Kilpatrick vil kalle prosjekter.

As these questionings rose more definitely to mind, there came increasingly a belief – corroborated on many sides – that the unifying idea I sought was to be found in the conception of wholehearted purposeful activity proceeding in a social environment, or more briefly, in the unit element of such activity, the hearty purposeful act. It is to this purposeful act with the emphasis on the word purpose that I myself apply the term 'project' (1918, s. 4).

Kilpatrick setter altså opp formuleringen "hearty purposeful act" som et rent synonym eller parallellbegrep til prosjektbegrepet, og essayets undertittel er da også nettopp "The Use of the Purposeful Act in the Educative Process." Kilpatricks essay er derfor en eksplisitt ladning av det prosjektbegrepet han ønsker å etablere. Han sier tydelig hvordan han vil at prosjektbegrepet skal forstås og brukes. Glede, helhjertethet, lyst, målrettethet og nødvendighet er verdier som i Kilpatricks essay blir investert i prosjektbegrepet. Og han går enda lenger og knytter prosjektbegrepet til demokratiopplæring og til livet selv, eller snarere det meningsfulle livet.

Prosjektmetoden, argumenterer Kilpatrick, bør brukes i opplæring, fordi: “As the purposeful act is [...] the typical unit of the worthy life in a democratic society, so also should it be made the typical unit of school procedure”. (1918, s. 6).

Hovedbudskapet i ”The Project Method” er å bygge opp prosjektmetoden ikke bare som en helhetlig, alternativ pedagogisk metode, men som den beste pedagogiske metoden. “[...] education based on the purposeful act prepares best for life while at the same time it constitutes the present worthy life itself”, skriver han (1918, s. 7). Aktiviteten i et verdig liv, ifølge Kilpatrick, er meningsfull og målrettet, til forskjell fra et liv hvor man driver omkring uten mål og mening (Kilpatrick, 1918, s. 6). Det gode liv leves dermed gjennom prosjektet.

3.9.2 En begrepshistorisk betenkning

Kilpatricks essay fikk stort gjennomslag og prosjekt som metode er i pedagogikken i dag ansett som en av flere etablerte undervisningsmetoder som vurderes som særlig egnet til å utvikle selvstendighet og ansvarsbevissthet hos elevene, samt gi dem mulighet til å praktisere sosiale og demokratiske ferdigheter (Knoll, 1997, s. 1). Kilpatricks forsøk på å etablere prosjekt som et samlebegrep innen pedagogikken lyktes altså, og prosjektpedagogikkens historie ble lenge forstått med utgangspunkt i hans essay. Nyere studier har imidlertid vist at prosjekt som undervisningsmetode kan spores flere hundre år tilbake i tid. Da Kilpatrick grep til prosjektbegrepet, var dette derfor ikke helt ukjent innenfor det pedagogiske fagfelt, og det understreker han da også selv uten å utdype det nærmere (Kilpatrick, 1918, s. 4). I sin artikkel ”The Project Method: Its Vocational Education Origin and International Development”, drar Michael Knoll det pedagogiske prosjektbegrepets historie flere hundre år tilbake. Han hevder at prosjekt som pedagogisk metode vokste fram ved arkitekt- og ingeniørstudier i Italia mot slutten av 1500-tallet. Første gang begrepet dukker opp som term i en utdanningskontekst, er ved Accademia di San Luca i Roma, der

arkitektstudenter deltok i tenkte arkitektkonkurranser som ble kalt *progetti* – prosjekter på italiensk. Ideen om læring gjennom deltagelse i regelmessige, hypotetiske, men prisbelønnende arkitektkonkurranser, videreføres ved Academie Royale d'Architecture i Paris knapt hundre år senere, og det er Knolls påstand at "With the Prix d'Emulation of 1763, the evolution of the project idea into an acknowledged scholastic and teaching method was completed" (1997, s. 2).

Da prosjektmetoden på slutten av 1700-tallet spredde seg fra arkitektstudier til ingeniørstudier, og fra Europa til USA kobles det til praktisk gjennomføring av tenkte og tegnede planer og ideer. Ingeniørstudentene skulle konstruere det illustrerte. Den pedagogiske motivasjonen bak dette var både å gjøre studentene til mer praktiske ingeniører og til demokratiske borgere – i betydningen borgere som trodde på likeverd og "dignity of labour" (Knoll, 1997, s. 3). I lys av prosjektbegrepets semantikk, der prosjekt som planskisse for bygg og konstruksjon utgjør ett av de eldste betydningslagene, er det ikke overraskende at begrepet dukker opp tilknyttet arkitektstudier og senere ingeniør- og konstruksjonsfag. I lys av Kosellecks begrepshistorie kan man imidlertid stille spørsmål ved Knolls påstander om at prosjekt allerede på 1500-tallet også er en bevisst pedagogisk metode. For, som vi har sett i det skandinaviske språkområde, er en av de eldste betydningene av prosjektbegrepet nettopp plan og skisser som lages i tilknytning til arkitektur og bygning- og konstruksjonsarbeid. At begrepet prosjekt dukker opp som arbeidsoppgave i tilknytning til arkitektur og ingeniørutdanninger, behøver derfor langt fra å bety at det fantes en tydelig bevissthet om dette som et pedagogisk grep. Det kan, gitt begrepets historie, like gjerne kun henvise til det faktum at studentene lagde tegninger og skisser av planlagte og tenkte bygg samt konstruksjoner av dem. Dette vil i så fall være den tradisjonelle forståelsen av prosjekt som plantegning. At prosjektbegrepet ble brukt i en undervisningskontekst i 1500-tallets Italia, behøver derfor ikke bety noe mer enn at å jobbe med prosjekter innebar å jobbe med plantegninger. Et av hovedpoengene i den begrepshistoriske arven etter Koselleck er nettopp at historiske tekster ikke kan leses med et nåtidig forhold til begrepene. For å

forstå i hvilken *mening* begrepene ble brukt, må man utlede begrepets semantikk og deretter se på *hvordan* begrepene ble brukt i sin samtid. Det er her begrepshistorien har sin særlige misjon som historisk metode, fordi den kan sikre at vi ikke drar forhastede slutninger om historien basert på vår tids forhold til begrepene. Uten kjennskap til prosjektbegrepets semantikk og utvikling over tid, vil det være fristende å tenke at når begrepet ble brukt ved italienske studiestedene for arkitekter og ingeniører mot slutten av 1500 tallet, var det et uttrykk for at det også fantes en prosjektmetode eller en helhetlig idé om en særlig undervisningsmetode forankret i dette begrepet. I lys av begrepshistorien vil det imidlertid være en forhastet slutning. Å tro at fordi begrepet ble brukt, må det ha vært en bevissthet om det, som tilsvarer den mening begrepet har i dag er nettopp den typen feilslutninger Koselleck mener begrepshistorien hindrer oss i gjøre. At prosjektbegrepet brukes i denne konteksten for knappe 500 år siden, sier bare at man den gang hadde en type aktivitet som man fant hensiktsmessig å kalle prosjekt. For å forstå hvilken idé som lå til grunn for denne aktiviteten, må man inn i en større synkron analyse av samtidens språkbruk for å forstå, men det er ikke et tema for denne avhandlingen.

3.9.3 Det pedagogiske prosjektbegrep – erfaring og forventning

Det kan altså stilles spørsmål ved hvorvidt prosjektbegrepets bruk ved italienske og franske arkitekturutdanninger må forstås som en bevisst pedagogisk idé eller ikke. Dette underkjenner likevel ikke at prosjektbegrepets utvikling i tilknytning til pedagogikk som kunnskapsområde lader begrepet i en tidlig fase med erfaringer som knytter det til en tidsavgrenset aktivitet fram mot en ”deadline” for konkurranser innenfor arkitekturstudiene. Dette aspektet av tidsavgrensethet har vi sett er sentralt også i organisasjons- og prosjektteoriens prosjektbegrep. At prosjektpedagogikken tidlig knyttes til praktisk arbeid og gjennomføring av konkrete oppgaver, er også mulig å se i sammenheng med det prosjektbegrepet som senere etablerer seg i prosjektteorien.

Når Kilpatrick's essay kommer i 1918, åpner det imidlertid for tydelige og nye forventning til det pedagogiske prosjektbegrepet, knyttet til en bevisst metode. Hans vellykkede etablering av prosjekt som pedagogisk metode lader prosjektbegrepet med både en erfaring med, og ikke minst en forventning til at et prosjekt innebærer motivasjon og helhjertethet. Et prosjekt er i dette perspektivet en lystbetont, motivert handling som betyr noe viktig for den som utfører den. Den er frisettende og utviklende. Det er holdningen som ligger investert i aktiviteten, som gjør den til et prosjekt, ikke hvorvidt den er tidsavgrenset eller organisert på en særlig måte. Denne ladningen er interessant sett i lys av prosjektbegrepets positive semantiske felt som vi har sett på tidligere, for eksempel knyttet til Lindgren og Packendorffs poenger.³¹ De fremhever hvordan prosjektbegrepet omgir seg med positive ja-ord som overskygger de negative eller belastende konsekvensene av prosjektarbeid, og knytter dette til en slags manipulerende utnyttelse av arbeidstakere. Men allerede i 1918 ser vi en betoning innen pedagogikken av prosjekt som noe lystbetont, noe særlig utviklende og positivt, som altså 50 år senere blir et viktig retorisk omdreiningspunkt i prosjektteori og prosjektorganisering. Prosjektbegrepets positive ladning kan i lys av dette vanskelig ses kun som et retorisk knep utviklet innenfor en profitt- og effektivitetslogikk. Snarere må man forstå dette som at det allerede lå investert erfaring og forventning til motivasjon og egenutvikling i begrepet som også bidrar til å forklare hvorfor det ble meningsfullt å kalle et nytt organisatorisk prinsipp for nettopp prosjekt. I lys av både de eldste betydningsslagene og prosjektpedagogikkens prosjektbegrep blir det derfor logisk at nettopp dette begrepet blir tatt i bruk om særlig motiverende aktivitet. Dette er interessant også sett i lys av Fogh Jensens teorier om prosjektsamfunnet, hvor nettopp motivasjonen og ”lysten til lyst” er så viktige egenskaper for prosjektmennesket.

³¹ Jf. avsnitt 3.7.

Prosjektets tilknytning til motivasjon er slik en ytterligere grunn til den positivitet begrepet har blitt omgitt med. Investert i begrepet ligger både en erfaring med og en forventning til deltagerens motivasjon og lyst. Når vi kaller våre ulike dagligdagse og fritidsbetinga aktiviteter for prosjekter signaliserer vi kanskje i større grad enn at aktiviteten er tidsbegrensa eller unik, at aktiviteten er lystbetont, ønsket og kanskje også personlig utviklende. Dette aspektet av særlig motivasjon og lyst kan også forklare hvorfor begrepet har blitt meningsfullt på så mange områder. Det ligger en positivitet i det som ikke bare handler om organisering og resultater, men om positive verdier som motivasjon og helhjertethet, som er meningsfulle å løfte fram og identifisere seg med på alle samfunnets og livets områder. Pedagogikkens bruk av prosjektbegrepet kan dermed forklare noe av grunnen til at begrepet har kunnet spre seg til alle samfunnsområder, også til dem som man i utgangspunktet skulle anta ville være kritiske til et profittasjonale. Måten det lades med forventning om motivasjon, om egenutvikling og om en progressiv, alternativ tenkning, gjør at det også imøtekommer verdier som står sentralt for eksempel på kulturfeltet. I den forbindelse kan det også være verdt å nevne at innenfor filosofien dukker prosjektbegrepet opp i eksistensfilosofiens definisjon av selve det å være menneske. Mennesket er det vesen som har prosjekter, hevder den (Fogh Jensen, 2009b, s. 192). Prosjektdimensjonen i det menneskelige handler her om at vi har mulighet til å bøye verden eller oss selv (Kierkegaard). Vi er kastet inn i verden og i stand til å ta den opp og ville noe med den (Heidegger). Det er altså ikke evnen til å få og ha ideer som løftes fram, men evnen til å gjøre noe med dem. Hos Sartre er dette bundet til ikke bare det å være menneske, men til individets arbeide med å *bli* seg selv. Det å realisere sine prosjekter er å bli seg selv. Derfor velger man også seg selv ved å velge sine prosjekter (Fogh Jensen, 2009b, s. 192). Igjen ser vi forventning om handling investert i begrepet. Dette belyser også prosjektmakeriets negative klang. Det som ifølge Fogh Jensen skiller prosjektmakeren fra en som har prosjekter, er viljen og evnen til *gjennomførelse*. Prosjektmakeren kaster bare fram en idé uten å make å omsette ønsket i realiseringens arbeid. Selve ideen er imidlertid ikke et prosjekt, det er det arbeidet med ideen som er. ”Prosjektet er arbeidet med at realisere ideen, aktiviteten hvormed det mulige gøres virkelig” (Fogh Jensen, 2009b, s. 192). Slik er

prosjektbegrepet ubønhørlig knyttet til gjennomføring, realisering og fremadskridende aktivitet. Dette ser vi igjen både i prosjektteorien og pedagogikken der nettopp gjennomføring av praktiske arbeidsoppgaver er det som får navnet prosjekter. Det prekære i dette aktivitetsaspektet, dette å gjennomføre ideer, makte å realisere og oppnå faktiske resultater finner vi også i eksistensfilosofiens forståelse av hva et menneske er. Tidsdimensjonen her er knyttet til individets livsløp så vel som til hele den menneskelige eksistens. Når vi hører folk snakke om egne eller andres livsprosjekter, er det derfor denne selvrealiseringsforståelsen, eller arbeidet med å bli seg selv som klinger med i større grad enn prosjektteoriens fokus på tidsbegrensning og mål.

3.9.4 Prosjektet som alternativ

Et siste poeng knyttet til prosjekt som pedagogisk metode, som er relevant i denne sammenheng er begrepets kobling til *alternativ* tenkning. Forståelsen av prosjekt som alternativ til rådende modeller, har vi sett er en viktig del av prosjektbegrepet slik det utvikles innenfor prosjektteorien. Innenfor pedagogikken artikuleres dette imidlertid allerede innenfor det russisk utdanningssystemet på 1920-tallet, der man så behovet for en undervisningsmetode som kunne være et alternativ til den borgerlige undervisningens vekt på bøker og forelesninger (Knoll, 1997, s. 10). Metoden slo imidlertid ikke gjennom i Russland, og det er særlig i 1960-tallets Vest-Europa at prosjekt som en alternativ undervisningsmetode til de etablerte blir synlig. Skepsisen til rådende systemer og modeller som lå i 60-årenes studentopprør, rettet seg ikke bare mot imperialisme, kapitalisme og autoritet, men også mot tradisjonelle og institusjonelle strukturer og metoder innen høyere utdanning og forskning. I dette klimaet vokser prosjektet fram som et alternativ til tradisjonell læring gjennom lesning og forelesning (Knoll, 1997, s. 7). Dette skjer altså på samme tid som prosjektorganiseringen tiltar i arbeidslivet, og det sammenfaller med det Fogh Jensen anser å være begynnelsen på prosjektsamfunnets gjennombrudd som styringssystem. På en rekke områder skjer det på 60- og 70-tallet avgjørende brudd med disiplinen,

hevder han, og mye av det handler om ny strukturering av aktivitet, forankret i et verdisyn i endring (Fogh Jensen, 2009b, s. 149).³² Dette er et bilde vi kjenner igjen fra mange fremstillinger av utviklingen i Vesten etter andre verdenskrig, der 68-opprøret er manifestasjonen av en opprørstrang og systemkritikk som førte til fundamentale samfunnsendringer. Prosjektbegrepets verdiladning endrer seg altså i en tid der nettopp endringsviljen var stor og det ble stilt spørsmålsteget ved tradisjonelle verdier og systemer. Spørsmålet er om begrepet også har vært særlig anvendelig som endringsagent i en slik situasjon, om det må forstås som et bevegelsesbegrep i Kosellecks terminologi. Det er flere sider ved bruken av begrepet, samt tiden det slår igjennom på, som kan tyde på det.

Som vi har sett gjennom utviklingen av prosjekt som organisatorisk prinsipp og som pedagogisk metode, bygges begrepets forventningshorisont opp med forventninger om tidsbegrensning, effektivitet, fleksibilitet, motivasjon, lyst og god gjennomføring. Det innebærer også forventninger om en aktivitet som griper inn i fremtiden og forbedrer og utvikler det bestående. Det forventes videre en særegenhet, en annethet som skiller prosjektets aktivitet fra daglig, rutinemessig innsats. Dette kan ses i sammenheng med prosjekt som vidløftig plan slik det ble brukt tidligere. Men der prosjekt som vidløftig plan var sterkt farget av forventning om ikke-gjennomførbarhet, og innebar en risiko for at planen aldri kom til å fullføres, har prosjekt som organisatorisk prinsipp tvert om forankret seg i en forventning om gjennomføringskraft og resultater. Dette prosjektbegrepets utvidede forventningshorisont har blant annet gjort det svært anvendelig til bruk i sammensatte ord som utviklingsprosjekt, forskningsprosjekt, kulturprosjekt, osv. All aktivitet som ønsker å uttrykke positiv forventning til dynamikk og sannsynlig resultat, har kunnet finne det hensiktsmessig å koble sin egen aktivitet med prosjektbegrepet. Begrepet

³² Mange av de sentrale utviklingstrekkene Fogh Jensen ser på de områdene han studerer skjer på 60- og 70-tallet. Dansen må ikke lenger være pardans, innen fotballen vokser nye, mer offensive spillsystemer fram, skilsmisse blir mer legitimt, synet på barn og barneoppdragelse endrer seg, Fogh Jensen ser naturligvis mange forløpere for prosjektsamfunnet i tiden før 1960, men mener at det først er i siste tredjedel av det 20. århundre at samfunnet har blitt prosjektært i økende grad.

har slik utviklet seg til å bli et mye brukt suffiks på linje med for eksempel isme-suffikset, som Koselleck er opptatt av. Om fremveksten av de ulike isme-begreper skriver Koselleck: ”Alle disse uttrykk rummede ved deres tilblivelse et ubetydelig eller slet intet erfaringsinnhold, i hvert fald ikke det, som efterstræbedes med begrebsdannelsen” (2007, s. 54). Slike begrepers mål og funksjon er nettopp ikke å begrepsfeste et erfaringsinnhold, men å bidra til å skape nye tilstander gjennom å styre forventningene i bestemte retninger. De blir bevegelsesbegreper som først og fremst er effektive verktøy i skapelsen av nye rasjonaliteter og måter å tenke på. Fordi, som Koselleck understreker:

Fælles for alle bevægelsesbegreber er, at de har en kompensatorisk funktion. Jo mindre erfaringsinnholdet er, desto større er den forventning, der knytter sig til det. Jo ringere erfaring, des større forventning; dette er en formel for modernitetens tidslige struktur, for så vidt den bragtes på begreb som 'fremskridtet' (2007, s. 54).

Det er derfor kanskje ikke så mye prosjektbegrepets erfaringsrom som har gjort at det har blitt så mye brukt de siste årene. Den økte bruken er ikke bare et uttrykk for økt prosjektorganisering, eller økt vektlegging av prosjektpedagogikk. I like stor grad ligger begrepets anvendelighet forankret i de forventninger bruken av det åpner for. Bevegelsen kan minne litt om den vi ovenfor har sett revolusjonsbegrepet har gjort. Et gammelt begrep brukes på en ny måte, noe som gjør det mulig å innskrive nye forventninger i det. Også Kosellecks poenger knyttet til utviklingen av ulike Bund-begreper, synes å ha paralleller til utviklingen av prosjektbegrepet. Utviklingen av Bund-begrepene, hevder Koselleck, var med på å bane vei for en ny type forfatning i Tyskland. Gjennom konstrueringen av begreper som Staatenbund, Bundesstaat og Bundesrepublik, la man til rette for at en ny type forfatning kunne oppstå fordi den allerede var satt på begrep (2007, s. 51). Disse begrepene, skriver Koselleck, bygget ikke kun på erfaring, de var ikke sammenfatninger av allerede gjorte erfaringer, såkalte erfaringsregistraturbegreper (2007, s. 50). Derimot dro de veksel på noen ønskede erfaringselementer, for i fremtiden å kunne realisere dem som mulige erfaringer sammen med nyinnskrevne forventninger. I disse nye begrepene ante man et ennå ikke erfart potensial og dette avtegnet helt nye forventningshorisonter som var

godt egnet til å fylles med ønsket utvikling. ”Netop fordi begreberne lagde utydelige, skjulte erfaringer til rette, indeholdt de et prognostisk potentiale, som aftegnede en ny forventningshorisont,” skriver han (2007, s. 52). Det er en lignende utvikling vi kan se i prosjektbegrepet. Det er ikke et begrep som først og fremst samler allerede gjort erfaring. Dette til tross for at erfaring med tidsbegrensa arbeidsinnsats, enten det har handlet om bygging av veier eller monumenter, arrangering av en festival, forflytting til nye jaktmarker eller arbeidsintensiv innhøsting eller slaktning, er like lang som menneskenes historie. Tvert imot er det et begrep som fremhever en ny forventning til aktivitet, både når det gjelder resultat, og når det gjelder den enkeltes personlige utbytte. Når man i økende grad har funnet mening i prosjektbegrepet, handler det derfor vel så mye om å legge til rette for fremtidig erfaring, og å styre en fremtidig utvikling. Særlig er det det tidlige prosjektbegrepets fremtidspekende aspekt som tas med inn i det nye prosjektbegrepet. Både i sin etymologiske betydning og i sin eldste bruk er begrepet ladet med erfaring og forventning om at noe skal skje, at noe nytt er på trappene. Dette har vært et særlig anvendelig potensial i vår moderne tid der fremskrittet gjerne forstås som selve drivkraften i moderniteten. Med utgangspunkt i dette potensialet har man kunnet investere nye forventninger om andre ønskede verdier, som effektivitet, progressivitet, rasjonalitet og aktivitet. Med en fot i sine eldste betydningslag, men med en utvidet forventningshorisont beveger begrepet slik både sin egen mening og den samtiden det utvikler seg i. Dette kan være noe av grunnen til at begrepet synes karakteristisk og bærende for vår tids ånd, slik jeg har lagt til grunn tidligere.

3.10 Prosjektbegrepet oppsummert

I dette kapitlet har jeg ved hjelp av en begrepshistorisk innrettet analyse prøvd å forfølge prosjektbegrepets utvikling i det norske språket og vise hvorfor det bør forstås som et tidstypisk nøkkelbegrep for vår tid. Vi har sett at når prosjektbegrepet i dag dukker opp i så mange kontekster, så ofte, er det, i tillegg til sine eldste betydningslag, prosjekt som plan og prosjekt som idé, fylt fra to hovedkilder, prosjekt

som organisatorisk prinsipp og prosjekt som alternativ pedagogisk metode. Samtidig spiller også arven fra den moderne eksistensfilosofien med. Erfaringer og forventningene er investert i begrepet fra mange hold, gjennom flere tider, og er dels sammenfallende og dels motstridende i de ulike meningslagene. At begrepet har såpass mange betydningslag og at det er ladet med så mange aspekter, er antageligvis hovedgrunnen til at det har fått den utbredelse og gjennomslagskraften det har fått på tvers av kontekster og bruksområder. Begrepet er videre preget av en tydelig dobbelthet. Dette er en dobbelthet det har båret i seg så langt tilbake det har latt seg spore, og som ligger i kontrasten mellom prosjekt som helt konkret plantegning og prosjekt som vidløftig og utydelig idé. Prosjektet er både disiplinerende og frisettende. Det gir forventninger til både struktur og kreativitet, til både kontroll og kaos. Denne dobbeltheten av til dels motstridende betydninger har gjort det særlig anvendelig. Det har fått gjennomslag fordi man har kunnet samles om ett begrep selv om man har hatt til dels ganske ulike forventninger til begrepet. Vi finner også igjen denne dobbeltheten i spenningen mellom erfaringen med praktisk prosjektarbeid og prosjekt som retorikk. Dobbeltthet og paradokser synes å følge prosjektbegrepet på mange måter og ligger som en iboende kvalitet man ikke kan overse. Denne dobbeltheten har gjort begrepet til et positivt, anvendelig begrep i en rekke kontekster, men også til et risikabelt begrep å bruke. Først og fremst fordi forventningene til disiplinering versus kreativitet kan stå i sterk motsetning til hverandre. Men også fordi et begrep som er så mangetydig, kan bli et uforpliktende mantra som tømmes for konkret mening og dermed blir ubrukkelig etter hvert. Også dette legger seg til begrepets erfaringsrom og bidrar til hvor meningsfullt begrepet oppleves å være.

Helt fra sine eldste meningslag er prosjektbegrepet forbundet med det å ha en plan. I den grad prosjektbegrepet er særlig representativt for vår tid, er derfor vår tid kanskje særlig preget av *planens legitimitet*. Fra å ha vært omgitt av skepsis har prosjektet skapt legitimitet gjennom en oppjustering av planen. Og man kan spørre om planens legitimitet må sies å ha økt på bekostning av det som allerede eksisterer? Det er

kanskje sånn at det vi har gjort, er mindre viktig både i egen og andres vurdering av oss, enn det vi har planer om å gjøre. Det er kanskje sånn at det er større tilfredshet i å planlegge og å være i prosess enn å komme i mål. Det er kanskje slik at vi i større grad speiler oss i det vi skal gjøre, enn det vi har gjort. Planens og prosessens verdi bør representere vår tid på en særlig måte dersom prosjektbegrepet virkelig er et nøkkelbegrep for vår tidsånd, slik jeg hevder over. Men det må også *verdien av endring*. Troen på det forbedrede, nye og ennå ikke tilgjengelige, det vi har å se frem til, som skal forbedre det vi allerede har tilgang til, er en sentral del av prosjektbegrepets forventningshorisont. Prosjektet er løftet om endring. Det er det som skal gi resultater vi ellers ikke ville fått. Det er det som gjennom å gå på tvers, gjennom å orientere seg alternativt, åpner nye muligheter. Verdien av endring, kanskje til og med for endringens skyld, bør følgelig stå sterkt i vår tid dersom prosjektbegrepet er særlig representativt for den. I henhold til dette bør planens forrang fremfor det som gjort, endringens forrang fremfor det bestående og kanskje også mulighetenes forrang framfor begrensingene være grunnleggende trekk ved vår tid, gitt at prosjektbegrepet representerer den på en særlig måte.

Kapittel 4

Prosjektbegrepet i kulturpolitikken

Til nå har vi fått et overordna, generelt bilde av prosjektbegrepets utvikling i det norske språket, slik den kan leses ut ifra et begrephistorisk perspektiv. I dette kapitlet skal vi se mer spesifikt på hvorvidt og hvordan det også har fått gjennomslag i den norske kulturpolitikken og den kulturpolitiske retorikken. Valget av nettopp denne konteksten er naturligvis påvirket av utgangspunktet for hele avhandlingsarbeidet, slik det ble skissert i utlysningsteksten fra Høgskolen i Lillehammer, der prosjekt på kulturfeltet var ønsket undersøkt. Men vel så viktig er at koblingen mellom prosjekttenkning og kulturfeltet synes særlig interessant fordi prosjekttenkningens nære kobling til et effektivitets- og profittasjonale i utgangspunktet bør stå i motsetning til tradisjonelle verdier på kulturfeltet. Det er derfor relevant å undersøke om prosjektbegrepet har hatt like stor gjennomslagskraft her som i andre sammenhenger. En annen grunn til at nettopp den norske kulturpolitikken trer fram som et spennende felt for videre undersøkelser av prosjektbegrepets utvikling, er påstanden om at man har sett en prosjektdreining av kulturpolitikken de siste 15 årene. Flere forskere og kulturaktører har med jevne mellomrom pekt på at den norske kulturpolitikken har dreid fra et institusjonsfokus til et prosjektfokus, og vi skal se nærmere på hvorvidt dette er tilfellet. Dessuten er det på tide å undersøke om man kan identifisere noen konsekvenser av prosjektbegrepets økte bruk. For å kunne gjøre det er det særlig relevant å ta for seg en kontekst der begrepet kan innebære en utfordring til etablerte verdier og tankesett, fordi det i en slik kontekst vil være synligere hvilke konsekvenser en eventuelt tydeligere prosjektretorikk fører med seg. I det følgende skal jeg derfor se på hvordan bruken av

prosjektbegrepet har utviklet seg i det kulturpolitiske språket, samt undersøke påstanden om at kulturpolitikken har blitt prosjektdreid. Her vil jeg i hovedsak fortsatt støtte meg til den begrepshistoriske analysen som ble utviklet i forrige kapittel. Avslutningsvis vil jeg imidlertid dra større veksler på et talehandlingsperspektiv og se nærmere på hva man har kunnet gjøre med prosjektbegrepet i den norske kulturpolitikken, samt hvilke konsekvenser bruken av det kan sies å ha fått.

4.1 Kilder

For å spore bruken av prosjektbegrepet i den kulturpolitiske diskursen er det naturlig å ta utgangspunkt i de seks kulturmeldingene som ulike norske regjeringer har lagt fram siden 1973. To av dem kom på 1970-tallet, St.meld. nr. 8 (1973-74), *Om organisering og finansiering av kulturarbeid*, og St.meld. nr. 52 (1973-74), *Ny kulturpolitikk*. To av dem kom på 1980-tallet, St.meld. nr. 23 (1981-82), *Kulturpolitikk for 1980 åra*, og St.meld. nr. 27 (1983-84), *Nye oppgaver i kulturpolitikken*. Én kom i 1991, St.meld. nr. 61 (1991-92), *Kultur i tiden* og den foreløpig siste, St.meld. nr. 48 (2002-03): *Kulturpolitikk fram mot 2014* kom i 2003. I tillegg er det særlig relevant å se på Norsk kulturråds årsmeldinger fordi rådet står i en særstilling i norsk kulturpolitikk når det gjelder prosjekter. Helt siden det ble opprettet, har det hatt et hovedansvar for å sette i gang og finansiere ”kulturelle forsøksprosjekt”, (St.meld. nr. 23 (1981-82), s. 60). Rådet ble opprettet som forvalter av Norsk kulturfond i stortingsvedtak av 11. november 1964, og har i hele sin virketid skullet imøtekomme initiativer og aktivitet som falt utenfor den ordinære virksomheten til etablerte institusjoner. Altså den type aktivitet som vi i dag gjerne kaller prosjekter, og som også kalles prosjekter i mange av Kulturrådets nåtidige støtteordninger.³³ I utgangspunktet ble imidlertid Kulturrådets virksomhet ikke

³³ Ofte ses situasjonene for norsk litteratur og språk som særlig utslagsgivende for opprettelsen av Norsk kulturråd. For å avhjelpe at stadig færre bøker av norske forfattere ble gitt ut og at salgshallene gikk dramatisk ned ble det ansett som viktig med offentlige tiltak for å ”redde” kvalitetslitteratur på norsk. (Dahl og Helseth, 2006, s. 220).

knyttet til prosjektbegrepet. Verken stortingsvedtaket eller forskriften bruker prosjektbegrepet. Heller ikke i den høylytte og svært engasjerte debatten som pågikk både i avisene og i Stortinget i forkant av etableringen, eller i saksdokumentet som lå til grunn for vedtaket om opprettelse, brukes begrepet. At prosjektbegrepet i dag knyttes så tett til Kulturrådets virksomhet, og at det ikke gjorde det i utgangspunktet, gjør den språklige utviklingen rundt rådets funksjon og aktivitet, særlig godt egnet til å se *når* prosjektbegrepet for alvor blir sentralt i den kulturpolitiske språkbruken, og *hva* som fremheves, og hva som tones ned, når det gjør sitt inntog her. Jeg har sett på alle rådets årsmeldinger fra perioden 1965-1985, som er den perioden man kan forvente at begrepet setter seg igjennom. I tillegg har jeg sett på tre årsmeldinger fra hvert tiår etter 1985, for å se på hvordan begrepet har etablert seg i denne perioden.

I tillegg til de politiske dokumentene og årsmeldinger samt andre aktuelle politiske dokumenter, som stortingsforhandlingene fra diskusjonene rundt opprettelsen av Norsk kulturråd, har jeg også sett på søknader sendt til Norsk kulturråd før 1985. Dette for å undersøke bruken av prosjektbegrepet i kulturaktørens egen språkbruk før den generelle bruken av begrepet tiltar, slik vi så i forrige kapittel. Søknadene er oppbevart i Riksarkivet og er tilgjengelige via arkivets lesesal. I disse dokumentene kommer kulturaktørens egen språkbruk i dialogen med de bevilgende instanser til syne. Dette synliggjør både begrepets vei inn i dialogen, hvordan aktørene på feltet har brukt det, og derigjennom hva de kan sies å ha gjort med det.

4.2 Prosjektet i kulturpolitiske dokumenter - generelle trekk

Utviklingen i de politiske dokumentenes bruk av prosjektbegrepet følger den samme utviklingen som jeg fant i aviskildene i Atekst. I de første kulturmeldingene er begrepet knapt brukt. Det opptrer kun i forhold til arkitektur- og byggeprosjekter, altså i en tradisjonell byggkontekst, i St.meld. nr. 52 (1973-74). Der heter det at når det søkes om ”støtte til bomiljøtiltak”, er det et krav til søknaden at den inneholder

”fullstendige opplysninger om prosjektene [...]” og at ”[p]rosjektets plassering bør vises på kart som legges ved søknaden” (St.meld. nr. 52 (1973-74), s.125). Dette er altså den tradisjonelle bruken av begrepet forstått som plantegning eller byggeplaner, og kan ikke sies å representere en økt vektlegging av prosjektbegrepet som sådan. I meldingene på 80-tallet ser vi imidlertid at begrepet brukes oftere og i noe flere sammenhenger, ikke kun knyttet til bygging. Og i de to siste meldingene (1991 og 2003) brukes det i økende grad på en måte som ligner den vi har i dag. Et interessant trekk ved begrepets inntreden i kulturmeldingene er at når det først kommer inn i dokumentene, er det som et refererende begrep, som navn på spesifikke aktiviteter. ”Regjeringa meiner at *Nordsat-prosjektet* (min uthev.) byr på så store fordelar for Noreg at det bør realiserast.” heter det for eksempel i St.meld. nr. 23 (1981-82) (s. 3). Og i samme melding finner vi at ”[d]epartementet vil saman med Fængselsstyret vurdere nærmare tilbodet til fangar på grunnlag av eit *prøveprosjekt* (min uthev.) som blir avslutta i 1982,” (St.meld. nr. 23 (1981-82), s. 11). Det står også at ”Norsk skuespillerforbund foreslår m.a. at det blir oppretta kulturverkstader i Oslo-området som *prøveprosjekt* (min uthev.) i samarbeid mellom staten, Oslo kommune og Akershus fylkeskommune” (St.meld. nr. 23 (1981-82), s. 45). I disse og flere lignende eksempler ser det ut som om departementet har overtatt bruken av prosjektbegrepet fra prosjekteierne, som har valgt å kalle sin aktivitet for et prosjekt eller et prøveprosjekt. Der hvor departementet formulerer seg mer generelt, og ikke direkte henvisende, brukes det i samme melding stort sett andre uttrykk enn prosjektbegrepet, også der hvor dette kunne falt naturlig. Begreper som ”forsøksordning” ”forsøksverksemd” ”forsøkstiltak” og ”prøveperiode” velges i sammenhenger der det i senere meldinger i større grad brukes ”prøveprosjekt”, ”prosjektperiode” eller bare ”prosjekt”.³⁴

³⁴ Eksempelvis i St.meld. nr. 23 (1981-82), s. 12, 13, 52, 58.

Det samme bildet preger også Kulturrådets bruk av prosjektbegrepet. Selv om Martha Johannessen fra Arbeiderpartiet, i stortingsforhandlingene kalte selve opprettelsen av Norsk kulturråd for et prosjekt, er det først og fremst begrepet ”tiltak” som brukes om rådets aktivitet de første tiårene.³⁵ ”Fondets midler bør brukes til støtte av tiltak [...]”, heter det illustrerende nok i Kirke- og undervisningsdepartementets innstilling i 1964. (St.prp. nr. 1. Tillegg nr. 1. (1964-65), s. 8). Før 1980 er prosjektbegrepet bare unntaksvis brukt i rådets årsmeldinger. I 1968 heter det at ”Utanriksdepartementet har som eit eingongsprosjekt saman med Kyrkje- og undervisningsdepartementet gitt tilskott til innspeling av norsk symfonisk musikk på LP-plater” (St.meld. nr. 65 (1968-69), s. 11). Og i 1975 heter at: ”[i] forståelse med Riksantikvaren har Rådet således gjort vedtak om et forsøk i Mosjøen, som et ”pilotprosjekt”” (St.meld. nr. 97 (1975-76), s. 13). De ulike støtteordningene som rådet forvaltet, blir ikke kalt prosjektstøtte i denne tidlige fasen, med unntak av en ordning for kulturbygg som allerede i 1966 heter ”Tilskot til prosjekt, forarbeid og til rådvelde til byggetiltak” (St.meld. nr. 70 (1966-67), s. 29). I et vedlegg til St.meld. nr. 8 (1973-74), der Kulturrådet gir sine synspunkter på forholdet mellom statsbudsjettet og Norsk kulturfond, dukker begrepet imidlertid opp som et mer generelt begrep i rådets oppsummering av egne synspunkter. Der heter det at ”[b]are en harmonisk videreføring av rådets arbeid med modeller og prosjekter for det lokale kulturarbeid vil kreve større midler enn det som kan spares inn ved de antydde avlastninger” (St.meld. nr. 8 (1973-74), s. 166). Dette er likevel et unntak som først og fremst bekrefter regelen. Ser man på rådets omtale av egen aktivitet de første 20 årene, bruker de i liten grad prosjektbegrepet, men velger begreper som ”forsøksverksemd”, ”eingongsoppgåver”, ”prøveperiode”, ”eksperimentiltak”, ”engangstiltak” o.l. Først fra midten av 1980-tallet begynner Norsk kulturråd å ta i bruk prosjektbegrepet hyppigere og mer generelt. For eksempel ønsker man i 1984 å ”gje stønad til

³⁵ Johannessen er sitert på følgende: ”Tanken om et norsk kulturfond har vakt stor interesse i vide kretser, ikke minst i de kretser som lever av og for kunst og kultur – som er kulturskapere med andre ord. Den store kulturkonferansen som ble avholdt i Oslo Arbeidersamfund for kort tid siden, var et tydelig bevis på at statsråd Sivertsens tanke om å få etablert et fond som kan bli et ekstra tilskudd til påtrengende og viktige kulturtiltak, hadde vakt stor oppsikt og stimulert til en stort sett positiv oppslutning om prosjektet.” (S.tid. nr. 1987 (1964-65),

særskilde prosjekt” ved kunstnersentrene. (Norsk kulturråd, 1984, s. 10). Og samme år finnes det en tildelingspost på musikkområdet som tar opp i seg prosjektbegrepet, nemlig posten for ”ulike tiltak og prosjekt” (Norsk kulturråd, 1984, s. 22). Fra begynnelsen av 1990-tallet overtar så prosjektbegrep mer og mer for de etablerte begrepene ”forsøk,” ”formål” og ”tiltak”, og begrepet dukker også oftere opp som betegnelse på rådets støtteordninger.

Prosjektbegrepets utvikling i det politiske og byråkratiske språket følger altså utviklingen i dagligspråket og mediespråket. Likevel preges det lenge av en viss motstand mot begrepet i og med at andre begreper synes å prioriteres til utpå 90-tallet. Mens begynnelsen av 1980-tallet er det tidspunktet da bruken av begrepet får en markant økning i aviskildene, er iveren etter å ty til prosjektbegrepet noe mindre i den kulturpolitiske retorikken. På mange måter er begrepsbruken i eksempelet om ”pilotprosjektet” i Mosjøen illustrerende for den politiske retorikkens forhold til prosjektbegrepet fram til 1990-tallet. Bruken av hermetegn synliggjør hvordan man forholder seg til det med en viss avstand, og først og fremst når man refererer til andre aktørers benevnelse av egen aktivitet.

4.3 Prosjektbegrepet i den kulturpolitiske dialogen

Det synes altså å være lite å hente når det gjelder bruken av prosjektbegrepet både i kulturmeldinger og årsmeldinger før begynnelsen av 1980-tallet. Det er verken brukt tydelig retorisk eller i tilknytning til en ny måte å innrette kulturstøtten på. Begrepet er likevel tydeligere til stede i dokumentene fra Kulturrådet enn i kulturmeldingene, og det på en måte som kan virke noe overraskende. Årsmeldingene inkluderer nemlig oversikter over tildelte midler der både søkeres navn og hva de søker midler til, fremgår. I oversiktene ser vi at Kulturrådets søkere kaller sin egen aktivitet for prosjekter langt tidligere enn begrepet blir brukt av Kulturrådet selv. Riktignok bruker søkerne begrepet sjeldnere de første årene enn utover 80- og 90-tallet, men

Kulturrådet ser ut til å ha fått søknader om støtte til *prosjekter* i hele sin virksomhetsperiode. Også et søk blant Riksarkivets oppbevarte kulturrådssøknader, både innvilgede og avslåtte, bekrefter dette inntrykket. Et utvalg av søknader til ulike støtteordninger, sendt i rådets første fem år, sammenfaller med tendensen i tildelingslistene. Kulturaktørene har selv brukt prosjektbegrepet i omtalen av sin egen aktivitet før begrepet tas i bruk i den politiske retorikken. Allerede i 1968 skriver Fylkeskonservatoren i Aust-Agder en søknad til Norsk kulturråd om støtte til ”avdekking av kulturlag i uthavnene på Sørlandet” der det heter at: ”[p]rosjektets mål var å få rede på hva og hvor meget som er bevart i vraket, og å få det målt opp” (Fylkeskonservatoren i Aust-Agder, 1968). Lignende eksempler finner vi i de etterfølgende årene. I 1969 skriver Leif Gabrielsen i en søknad om økonomisk støtte til gjennomføring av fotodokumentasjon om levestandardene i Finnmark: ”NB: Jeg søker støtte til dette spesielle prosjekt om befolkningen på Finnmarkskysten – ikke om et vanlig skolestipend” (Gabrielsen, 1969). I 1972 skriver Torstein Gunnarson i Fartein Valen-selskapet at de ”mener å kunne gjennomføre dette konsertprosjektet med en støtte på kr. 7000,- fra Kulturfondet” (Gunnarson, 1972). Og i 1973 skriver Ringve kammerensemble i sin søknad om støtte til konsert med norsk historisk musikk:

Det er selvsagt vanskelig å anslå kostnader for et slikt prosjekt, da det vil forekomme uberegnelige utgifter som mikrofilmer, kopier, rikstelefoner, reiser, etc, men en regner med at en anslått sum av kr. 5000,00 burde dekke det meste (Ringve kammerensemble, 1973).

Selv om prosjektbegrepet ikke opptrer like hyppig i tidlige søknader som de gjør i dag, har begrepet altså blitt brukt av søkerne tidligere og hyppigere enn det Kulturrådet selv gjør. Det er, som vi har sett, først i 1984 at prosjektbegrepet dukker opp som benevnelsen på en av Kulturrådets tildelingsposter. Nemlig når det under musikkavsetningen har en støtteordning som heter ”ulike tiltak og prosjekt”.

Det ser altså ut til at prosjektbegrepet har funnet sin vei inn i den kulturpolitiske diskursen via kulturlivet selv. Det er billedkunstnere, museumsfolk, scenekunstnere

og musikere som først begynner å omtale sin aktivitet som prosjekter, blant annet i sine søknader til Norsk kulturråd, men også i sin dialog med Kulturdepartementet. Dette er interessant i lys av debatter som har gått på kulturfeltet de siste tiårene. Fordi prosjektbegrepet er så nært forbundet med markedsøkonomisk tenkning, gjennom å være et organisasjonsprinsipp innrettet mot effektiv ressursutnyttelse og økonomisk rasjonalitet, skulle man i utgangspunktet tro at begrepet var lite attraktivt for aktører innen kulturfeltet å ty til. Derfor er det interessant når prosjektbegrepet likevel har fått innpass på kulturfeltet, og til og med ser ut til å være tatt i bruk av kulturaktørene selv, før det slår igjennom i den kulturpolitiske retorikken. I et begrepshistorisk perspektiv kan dette forklares på grunnlag av den forventning til kreativitet og frisetting som ligger i det. Men også prosjektpedagogikkens investering av "hearty purposefulness" i begrepet gjør det til et positivt ladet og meningsfullt begrep på kulturfeltet. Begrepets kobling til motivasjon, lyst, målbevissthet og selvutvikling, har gjort det særlig anvendelig for aktører på kulturfeltet i omtale av egen aktivitet. Dette er verdier som treffer kunst- og kulturlivets selvforståelse og passer godt sammen med den stadig levende forestilling om inspirasjonens og uttrykksbehovets nødvendighet for å skape noe kunstnerisk og kvalitativt godt. Utviklingen i bruken av prosjektbegrepet i den kulturpolitiske diskursen er derfor ikke i utgangspunktet et uttrykk for at politikkenes språk sprer seg inn i kulturfeltets skapende sfære og dermed virker konstituerende på det. Det var allerede før det ble et politisk begrep med gjennomslagskraft, meningsfullt for kulturlivets aktører. Likevel har nok begrepet hatt ulike funksjoner i dialogen mellom kulturaktører og forvaltning og politikere til ulike tider, noe som må ses på bakgrunn av hvordan situasjonen på kulturfeltet har utviklet seg, både politisk, strukturelt og demografisk.

4.3.1 Prosjektbegrepet i dialogen mellom kulturaktører og Norsk kulturråd

Dialogen mellom aktører på kulturfeltet og Norsk kulturråd etableres i en periode som er preget av generell oppbygging av kulturell infrastruktur og forvaltning. Den første etterkrigstiden preges kulturpolitikken av optimisme, nyetablering av

kulturinstitusjoner og offentlige ordninger som understreker det offentliges vilje til å støtte kunsten og kulturen. (Mangset, 1992, s. 129). Aktørenes forventninger til Kulturrådet farges av dette. Deres forhold til Kulturrådet er videre ganske nytt. Organet er nyopprettet og dets rolle i kulturfeltet preget av utprøving og nyetablering. Dette er derfor perioden for utforming av den type dialog mellom kulturaktører og forvaltning som etablering av Kulturrådet la opp til og medførte. Samtidig har det offentlige etablert seg som en stabil og ekspanderende bidragsyter til kulturfeltet gjennom hele etterkrigstiden. Aksepten av og forventningen til at det offentlige skal og vil bidra økonomisk er derfor veletablert. Det samme er den politiske konsensus om at kulturpolitikken er et ledd i en allmenn velferdspolitisk utvikling som skulle sikre hele landet lik tilgang til goder uavhengig av sosial tilhørighet, økonomisk status eller bosted (Dahl og Helseth, 2006, s. 267). Samtidig står forestillingen om kunsten og kulturens autonomi sterkt både som grunnlag for politikken og i kunst- og kulturfeltets forståelse av seg selv. Både den politiske konsensus om at støtte til kunst og kultur er et politisk ansvar, og den veletablerte anerkjennelse av kunsten og kulturens autonomi, gjør at kulturfeltet står forholdsvis fritt til å definere egne behov og markere egne verdier. De trenger ikke snakke politikere etter munnen. Kulturfeltets selvforståelse sannsynliggjør snarere et språk som reflekterer en viss skeptisk avstand til den politiske sfæren. Derfor er det også logisk at aktørene tar i bruk prosjektbegrepet i denne perioden. Men det hentes ikke fra det politiske språket. De navngir ikke sin aktivitet som prosjekter for å tilpasse den til benevnelse på støttsordninger. Det er altså ikke slik at de tilpasser seg den kulturpolitiske retorikken. Tvert imot kan bruken av prosjektbegrepet ses som et forsøk på å bringe inn i dialogen et begrep som de kan identifisere seg med i større grad, enn det de kan med begrepene tiltak og formål, som begge dominerer den kulturpolitiske språkbruken i denne perioden.³⁶

³⁶ Søkere kaller også sin aktivitet for tiltak i tidlige søknader.

Statsviter Torvald Sirnes har pekt på hvordan den norske kulturpolitikken gjennom å vektlegge utbygging av kulturlivet som et ledd i en allmenn velferdspolitik, har redusert kultur til noe materielt. Den norske, kulturpolitiske diskursen etter andre verdenskrig har gjort det naturlig å se kultur som et type velferdsgode på linje med inntekt, forsikring, helsetjenester, bolig, transport og lignende. Konsekvensen, mener han, har vært at begreper som har hatt å gjøre med innhold, ”oppdrag”, og kunstintern logikk, har falt ut av det kulturpolitiske språket, og er henvist til eufemistisk, eller forskjønnende, nivå der de ikke har hatt noe innflytelse som retningslinjer for kulturpolitisk tenkning. Slik har det oppstått to separate diskurser for kunst- og kulturspørsmål: en kulturpolitisk om organisering og økonomi og en kunstintern om innhold (Sirnes, 2003, s. 308). Sirnes hevder videre at denne situasjonen har tvunget kunstnere og kulturarbeidere til å gå inn i dialogen med politikerne på det kulturpolitiske språkets premisser. Imidlertid ser aktørenes tidlige bruk av prosjektbegrepet i mine kilder ut som et eksempel på det motsatte. I lys av prosjektbegrepets pedagogiske erfaringsrom, som vi har sett i forrige kapittel, kan bruken av prosjektbegrepet hos søkerne se ut som et forsøk på å fremheve nettopp kunstinterne aspekter som motivasjon, lyst, kreativitet og skaperkraft. Dette viser til kulturlivets aktivitet som noe større enn det formålsrettede eller tiltaksmessige, noe som har egenverdi. Nyskapning, fleksibilitet, utprøving og frihet, som ligger i prosjektbegrepet, er knyttet til både tradisjonelle kunstnerroller og til oppfatningen av kvalitet i kunsten. Det uklare og diffuse, lite gjennomførbare som lå i det tidligste prosjektbegrepet, er omskrevet til eksperimentering, frihet og kreativ kraft og benevner slik positive erfaringer i kulturlivet. Samtidig passer begrepets tilknytning til det tidsavgrensede med mye av produksjonsprosessene og logikken i de konkrete aktivitetene på kulturfeltet. Bruken av prosjektbegrepet i disse årene kan derfor være en måte å unngå å redusere egen aktivitet til politisk regulert tiltak og holde en viss avstand fra den politiske logikken. I dette perspektivet kan man si at prosjektbegrepet tidlig brukes til å fremheve særegenheter ved egen aktivitet – det kunstinterne - samt å signalisere en motstand mot å gå inn i dialogen på det politiske språkets premisser.

Perioden mellom 1975 og 1995 er i større grad preget av at mye av infrastrukturen på kulturfeltet kommer på plass. Norsk kulturråd har vært en viktig, og levedyktig satsing, som i tillegg til å bidra med ressurser også gir et faglig kvalitetsstempel når de innvilger støtte. Å få støtte fra Kulturrådet gir faglig integritet. Hva som forventes i og av en dialog mellom kulturrådet og søkerne, har etablert seg. I takt med økningen i antall kulturaktører og -søkere, øker også konkurransen om midlene rådet disponerer. På 1980-tallet står landet dessuten over for trangere økonomiske tider enn i tiåret før. Når prosjektbegrepet første gang benyttes som navn på søknadsordninger i Kulturrådet, faller det i tid sammen med St.meld. nr. 23, som understreker at strammere økonomiske rammer ikke tillater en videre oppbygging av kultursektoren, men at utvikling må skje via omprioriteringer. I samme melding understrekes også troen på ”å utvikle og støtte gode forsøksprosjekt som kan ha verdi i landsmålestokk” (St.meld. nr 23 (1981-82), s. 60). I denne perioden ser vi også at aktørene selv i økende grad omtaler sin aktivitet som prosjekter. Dette kan både forstås som en forlengelse av hvordan begrepet brukes tidligere, men premissene for bruken endres også. I tillegg til at man fortsatt kan finne mening i prosjektbegrepet for å fremheve det motivasjons- og lystbetonede i en kulturaktivitet, kan det virke som om prosjektbegrepet ikke lenger markerer avstand til det politiske språket, fordi det politiske språket selv i økende grad tar begrepet i bruk. For å vinne fram i en økonomisk trangere periode trenger aktørene å understreke sine særlige aktiviteter som litt viktigere enn alle de andre søkerne sine. Prosjektbegrepet blir anvendelig til å bygge opp et bilde av aktiviteten som særlig aktuell, særlig dynamisk og gjennomførbar, i et klima der kampen om de kulturelle støttekronene blir hardere. Man kan altså se en utvikling som minner om den Blomberg beskriver i Polarissatsingen, der prosjektbegrepet først og fremst brukes for å legitimere en aktivitet som særlig aktuell og i mindre grad henviser til organiseringen av den aktuelle aktiviteten. At prosjektbegrepet i de politiske dokumentene knyttes til særlig ønsket og prioritert satsing, kan ha forsterket en slik logikk hos søkerne.

Allerede i meldingene fra 80-tallet ser vi nemlig at prosjektbegrepet konsekvent er omgitt av positive ja-ord både når det vises til tidligere aktivitet, status, og ikke minst når det gjelder vegen framover. Dette gjelder både når det brukes referensielt og mer generelt. Ord og begreper som ”positiv” ”initiativ”, ”viktig”, ”utvikling”, ”nye/nytt”, ”stimulerende”, ”interessant”, ligger rundt prosjektbegrepet sammen med ”fremtid” og ”fremover”. Særlig går begrepene ”stimulere” og ”viktig” igjen. Dette bekrefter det bilde av prosjektbegrepets positive vending som ble tegnet i forrige kapittel, men det bidrar også til å farge de kulturpolitiske signalene. For parallelt med at prosjekter fremstår som en positiv, viktig og dynamisk aktivitet, er språkføringen rundt de etablerte kulturinstitusjonene langt mer dempet og nøytral. Institusjonsbegrepet omgir seg med begreper som ”trygge”, ”sikre”, ”stabile”, ”forutsigbar”, ”fast”.³⁷ Dette bidrar til et inntrykk av at det er i prosjektene ting skjer, det er der den spennende, interessante, nye utviklingen foregår, mens institusjonenes virksomhet i liten grad omtales med lignende verdiladet retorikk. Følgende sitat illustrer poenget. I kapittel 5, ”Prosjektmidler, privat finansiering, forskning og utvikling” i St.meld. nr. 61 (1991-92) heter det at det for den økte og mer systematiske bruken av prosjektmidler er

en forutsetning at basisvirksomheten på de ulike områdene er dekket ved et nettverk av institusjoner og organisasjoner med *faste* og *stabile* budsjetter. Prosjektmidler vil komme som et tillegg for å kunne *initiere* nye tiltak og *stimulere* visse områder som treger en ekstra innsats (St.meld. nr. 61 (1991-92), s. 66). (min uthev.)

Mens institusjon følges av begreper som ”fast” og ”stabil”, knyttes prosjektet til ”initiativ”, ”det nye” og ”stimulerende”. Som vi skal se, er det politiske signalet i dette sitatet ikke det samme som det retoriske. Her legges føringer for hvor departementet skal legge inn sin økonomiske hovedsatsing, i fortsatt stabil institusjonsstøtte. Retorisk derimot bygger det opp det ikke-institusjonelle kulturlivet som det mest interessante og fremtidsrettede. Den delen av kulturlivet som det brukes minst penger på, fremstår som den mest spennende.

³⁷ Eksempelvis St.meld. nr. 27 (1983-84), s. 34, St.meld.nr. 23, s 173.

Denne tydelige ulikheten i hvilke forventninger som knyttes til henholdsvis prosjektene og institusjonene er imidlertid først og fremst et fenomen fra og med 90-tallets melding. I 80-tallets meldinger omtales nye initiativer innenfor de etablerte institusjonene eller i forlengelsen av dem i lignende ordelag som prosjektene gjør det ti år senere. I St.meld. nr. 23 omtales for eksempel etableringen av teatrenes biscener på følgende måte:

Departementet ser disse biscenane som *viktige* tiltak på fleire måtar. Dei gir *betre* grunnlag for eksperiment og *fornyng* av scenekunsten, unge dramatikarar kan få framføre verk som det ikkje er naturleg å setje opp på dei store scenane, og teaterkunstnarane får fleire *stimulerande* oppgåver (St.meld. nr. 23 (1981-82), s. 178). (Min uthev)

Videre i samme melding anses regionteatrene som ”ei *interessant* og *viktig* nyskaping i norsk scenekunst” (St.meld. nr. 23 (1981-82), s. 180). I 90-tallets melding er slike positive begreper langt på vei forbehold prosjektbegrepets semantiske felt, og dermed ser vi også framveksten av det som har etablert seg som en grunnleggende dikotomi i kulturpolitikken, nemlig dikotomien prosjekt versus institusjon. Dette er en dikotomi som har fått stor betydning for forståelsen av kulturfeltet både politisk, organisatorisk og dels også estetisk. Jeg vil komme tilbake til dette om litt.

Når søkere i større grad griper til prosjektbegrepet utover 80-tallet, kan dette derfor også forstås som et uttrykk for hvordan aktørene tar i bruk politikken eller maktens språk på politikkenes premisser, slik Sirnes hevder. ”They simply had no choice, if what they said was to be considered relevant and important” (2003, s. 309). I Sirnes’ argumentasjon blir det politiske språket en diskurs som handler om organisering, økonomi og disiplinering. Dette faller sammen med at det i denne perioden også innenfor prosjektteorien er særlig prosjektets egnethet som rasjonelt målstyringsverktøy som vektlegges og understrekes. Gjennom prosjektteoriens historiske utvikling ser Blomberg en vekslende betoning mellom prosjektarbeidets egnethet til særlig rasjonell målstyring og dets egnethet til å få fram kvalitetene i gode

mellommenneskelige relasjoner (2003, s. 89). På det tidspunkt da prosjektbegrepet tas opp i det kulturpolitiske språket, er det prosjekt som rasjonelt system som vektlegges, ifølge Blomberg. I dialogen mellom kulturpolitikken og kulturlivets aktører kan det derfor se ut som det blir prosjekt som organisatorisk prinsipp, med vekt på rasjonalitet som blir det dominerende, selv om det ikke nødvendigvis var det som lå nærmest aktørenes grunn til å finne begrepet meningsfullt i utgangspunktet. Mens kulturaktørene bruker begrepet tidlig og på en måte som må ses i lys av det pedagogiske prosjektbegrepets betoning av lyst og motivasjon, tyr politikerne til begrepet når tidsavgrensning og disiplinering av støtte blir økonomisk ønskelig. Det ser derfor ut til at kulturfeltets prosjektbegrep og politikken prosjektbegrep betoner ulike deler av prosjektbegrepets meningslag. Man kan kanskje si at kulturlivets egen etablerte bruk av prosjektbegrepet blir innhentet av det politiske språkets tiltakende bruk av det, og at det politiske språkets prosjektforståelse deretter blir den dominerende i dialogen mellom kulturaktører og politisk system. Kulturaktørene kan tilsynelatende ikke lenger gjøre annet med begrepet enn å anerkjenne den logikken politikken utformes etter.

4.4 Prosjektdreid kulturpolitikk?

Det ser altså ikke ut til at det er kulturpolitikkerne som har introdusert prosjektbegrepet i den kulturpolitiske retorikken, i den hensikt å vri politikken i en bestemt retning. Tvert imot er det kulturaktørene selv som først tar dette begrepet i bruk i dialogen med forvaltning og politikere. Tidsmessig faller imidlertid politikken ”oppdagelse” av begrepet sammen med økt vektlegging av prosjekt som et rasjonelt system, særlig egnet til effektiv ressursutnytting. Når begrepet derfor først fikk gjennomslag som positivt begrep også i den kulturpolitiske diskursen, må dette først og fremst knyttes til en økt vektlegging av prosjekt som organisatorisk prinsipp, der tidsavgrensethet er sentralt. I forlengelsen kunne man tenke seg at politikerne har brukt begrepet til å dreie kulturpolitikken mot mer kortsiktig, tidsavgrenset prosjektstøtte, bort fra satsingen på langsiktig støtte til stabile

institusjoner. Det er en antagelse om en slik dreining som synes å ligge til grunn når påstanden om en i økende grad prosjektdreid kulturpolitikk dukker opp mot slutten av 1990-tallet. Dette er en påstand som har hatt stor gjennomslagskraft de siste 15 årene. Kulturpolitikkenes vektning av prosjekter versus institusjonsstøtte var for eksempel utgangspunkt for Norsk kulturråds årskonferanse i 1998, der det ble diskutert ulike former for organisering av kunstnerisk virksomhet og politikkenes innvirkning på dette. Rapporten som fulgte, *Institusjon eller prosjekt – organisering av kunstnerisk virksomhet*, satte et skille mellom en tidlig kulturpolitikk, der Kulturrådet var mer eller mindre alene om å være prosjektorientert og en nåtidig (datidig) kulturpolitikk, der hele det offentlige støttesystemet til kunstformål påstås dreid i retning av prosjektstøtte (Langdalen, Lund & Mangset, 1999, s. 9).³⁸ I forordet heter det at det har vært ”en tendens til avinstitusjonalisering av kunststøttesystemet” og samtidig ”en økt tendens til at offentlig støtte blir gitt i form av tidsavgrenset prosjektstøtte” (1999, s. 5-6) Dette bildet av avinstitusjonaliseringen og prosjektdreiningen av støttesystemer gjentas altså med jevne mellomrom i årene etter³⁹. Også kulturmeldingen som kom i 2003, tas gjerne til inntekt for en økt politisk skepsis overfor de etablerte institusjonene til fordel for prosjektene. Der heter det blant annet: ”Denne meldinga held fram frie grupper, *tidsavgrensa prosjekt* (min uthev.) o.l som viktige tiltak for å nå måla i kulturpolitikken” (St.meld. nr. 48 (2002-03), s. 8). I evalueringsrapporten *Historien om en budsjettpost*, utgitt i 2005, slår også Mie Berg Simonsen fast at et nytt trekk ved den norske kulturpolitikken er at

både kulturpolitikere og kulturbyråkrater mer enn før er på jakt etter virkemidler og tilskuddsformer som gir stort, og større, rom for brudd og fleksibilitet, og er tilsvarende skeptiske til å binde opp kulturmidler i store og tunge institusjoner (2005, s. 11).

³⁸ I innlegg ved Førde konferansen våren 2012 moderer Mangset de synene som presenteres i rapporten og viser at utviklingen man så for seg ikke slo til.

³⁹ For eksempel Vaagland, Andersen, Scheldrup (2004), s 12 og Arnestad, Mangset (2003), s 11.

En av hovedfortellingene om kulturpolitikken de siste femten årene er altså at den ”prosjektifiseres”. Kjernen i denne ”prosjektifiseringen” synes å være at kortere, tidsbegrensa støtte i økende grad prioriteres framfor langsiktig institusjonsstøtte, og at dette er en villet politisk utvikling. Spørsmålet er imidlertid om det først og fremst er dette prosjektbegrepet har bidratt med i den norske kulturpolitikken eller om begrepet ikke i større grad har vært virksomt på andre måter.

4.4.1 Kort eller lang sikt, prosjektifisering forstått som mer prosjektstøtte

Leser man de seks norske kulturmeldingene, er det vanskelig å få øye på en sterk prosjektifisering forstått som dreining mot mer prosjektstøtte på bekostning av langsiktig institusjonsstøtte. En første ansats til politisk tenkning i denne retningen finner man i 80-tallets kulturmeldinger. I en periode med økende økonomisk bekymring heter det:

Det er mindre sannsynleg enn før at det vil bli innført nye allmenne tilskotsordningar på kulturområdet. I staden for slike allmenne ordningar vil det vere grunn til å leggje større vekt på å utvikle og støtte gode forsøksprosjekt som kan ha verdi i landsmålestokk. Departementet reknar med at dette vil bli eit mykje viktigare verkemiddel i kulturpolitikken i åra framover enn hittil (St.meld. nr. 23 (1981-82.), s. 60).

Når man likevel ikke ser noen reell dreining mot mer prosjektorientering i kulturpolitikken på 80-tallet, skyldes dette at den grunnleggende holdningen til opprettholdelsen av sterke institusjoner består: ”Departementet ser det som viktig at aktivitetsnivået ved kulturinstitusjonane kan haldast oppe, og vil leggje vekt på dette i budsjettdrøftingar [...]” (St.meld. nr. 23 (1981-82), s. 53).

Til tross for en viss skepsis til langsiktig støtte og den positive vektingen av prosjektvirksomhet, signaliserer 80-tallets meldinger derfor først og fremst at det er en viktigere oppgave å begrense kunst- og kulturaktørers muligheter for overgang fra tidsbegrensa støtte til fast støtte, enn å omdisponere midler fra faste satsinger til mer

prosjektstøtte. Dette står i kontrast til holdningen i 70-tallets meldinger. Der fremstår forholdet mellom kort og langsiktig støtte som lite motsetningsfullt. Tvert i mot synes det å være en naturlig del av politikken å videreføre vellykkede forsøk over stadsbudsjettet etter at forsøksperioden er over. Kulturناسjonen skal bygges, og utprøvende, tidsbegrensa forsøksvirksomhet er et viktig verktøy for å prøve ut og få i gang aktivitet som skal bidra til den kulturelle oppbyggingen og kortvarig og langsiktig støtte ses i nær sammenheng. Mens den tidsbegrensa støtten på 70-tallet kan forstås som fødselshjelper for mer langsiktige satsinger, er den på 80-tallet først og fremst forstått som et supplement til satsing på etablerte institusjoner. Med det oppstår også et tydeligere skille mellom prosjektene og institusjonene som to ulike deler av kulturfeltet.

Det er med 90-tallets melding at kulturpolitikken angivelige prosjektifisering skal ha blitt særlig synlig. I St.meld. nr. 61 (1991-92), *Kultur i tiden*, løftes prosjektsatsing fram som en positiv, og ønsket, måte å støtte kulturfeltet på. Det heter for eksempel:

Departementet mener det er viktig å disponere en del frie budsjettmidler til støtte til forsøksvirksomhet og prosjektorientert virksomhet. Departementet vil legge vekt på å se bruken av de statlige midler til slike formål mer i sammenheng, slik at de kan brukes på en mer systematisk måte (St.meld. nr. 61 (1991-92), s. 12).

Her ser vi tydelig hvordan prosjektbegrepet knyttes til organisering og systematikk, eller det Blomberg kaller ”prosjekt som rasjonelt system” (2003, s. 89). Uttrykket ”prosjektorienterte virksomheter” bærer bud om en utvikling på kulturfeltet der prosjekt er et eget organisatorisk prinsipp for virksomheter med en viss kontinuitet. Mens den tidsbegrensa støtten tidligere tydelig har vært et supplement og er forstått å være knyttet til aktivitet som avgrenses klart i tid, kan uttrykket prosjektorientert virksomhet forstås som en mellomting mellom enkeltprosjekter og stabile institusjoner. Viljen til mer systematisk støtte til slike satsinger kan derfor forstås som en vilje til å dreie politikken mot en type satsing som ligger midt mellom satsing på enkeltprosjekter og tradisjonelt drevne institusjoner. Prosjektet anses, i denne

meldingen, også som et godt egnet verktøy for å imøtekomme sammensatte behov på kulturfeltet. Den peker for eksempel på at "[m]ange oppgaver på kultursektoren er sysselsettingsintensive, de egner seg for prosjektetablering og gir faglig kompetanse. De er dermed meget vel egnet for midlertidig sysselsetting" (St.meld. nr. 61 (1991-92), s. 31). og at "[b]ruk av forsøksprosjekter har vist seg å være en viktig stimuleringsfaktor" (St.meld. nr. 61 (1991-92), s. 55). Støtteordninger som forvaltes av departementet, foreslås dessuten overflyttet til noen av institusjonene. Dette gjelder for eksempel støtteordningen for frie sceniske grupper, som foreslås overført til Riksteatret, med øremerkede midler på Riksteatrets budsjett. Denne ordningen havner etter hvert under Norsk kulturråd, og det er omleggingen av den, fra driftsstøtteordning til prosjektstøtte, som er det hyppigst brukte eksemplet på den angivelige prosjektdreiningen av støttesystemene man mente å se rundt årtusenskiftet. Det er også denne ordningen jeg ser nærmere på i neste kapittel når jeg diskuterer prosjektbegrepets konstituerende kraft på scenekunstheltet.

I 90-tallets melding ligger det følgelig flere signaler om økt prosjektsatsing. Ikke bare som supplement til institusjonenes aktivitet, men som potensiell strukturell endring i den kulturpolitiske tenkning og innretning. Meldingen anerkjenner at tidsbegrenset støtte kan være særlig egnet for å nå viktige, kulturpolitiske mål, og den knytter dette tettere opp til prosjektstøtte som et systematisk, kulturpolitisk grep. Heller ikke i denne meldingen er det imidlertid tegn på at selve grunnstrukturen i kulturpolitikken skulle dreie mot mer prosjektorientert finansiering. Behovet for å utvikle bedre målstyringssystemer understrekes, og det er dette som gjerne ses som *New public managements* gjennomslag i kulturpolitikken. Logikken i et slikt mål- og resultatstyringssystem følges imidlertid ikke fullt ut, fordi den i liten grad er knyttet til forutsigbarheten i institusjonsstøtten. Det ligger ingen eksplisitt trussel om kutt i støtten dersom målene og resultatene ikke nås. Ingen institusjoner foreslås heller lagt ned, og ingen institusjoner som får rammetilskudd, foreslås omorganisert til mer prosjektfinansierte organisasjoner. I kapittel 5, "Prosjektmidler, privat finansiering, forskning og utvikling", heter det da også:

Det er en forutsetning at basisvirksomheten på de ulike områdene er dekket ved et nettverk av institusjoner og organisasjoner med faste og stabile budsjetter. Prosjektmidler vil komme som et tillegg for å kunne initiere nye tiltak og stimulere visse områder som treger en ekstra innsats (St.meld. nr. 61 (1991-92), s. 66).

Når alt kommer til alt, er altså prosjektets funksjon i kulturpolitikken fortsatt supplementets. Det skal først og fremst supplere kulturfeltet med aktivitet som ikke de faste institusjonene og organisasjonene selv ivaretar til enhver tid, for eksempel utprøving, ekstrainsats og engangshendelser.

Den positive anerkjennelsen av supplementenes, eller prosjektenes, plass i kulturpolitikken, fortsetter også i den foreløpig siste norske kulturmeldingen, St.meld. nr. 48 (2002-03): *Kulturpolitikk fram mot 2014*. Frie grupper, tidsavgrensa prosjekt og lignende holdes fram som viktige tiltak for å nå målene i kulturpolitikken allerede i meldingens innledende avsnitt, og trekkes deretter fram i flere sammenhenger (St.meld. nr. 48 (2002-03), s. 8 og 221). Likevel følges dette av grunnholdningen vi kjenner igjen fra alle de tidligere meldingene:

[D]ei store institusjonane [må] framleis vera hjørnesteinane i gjennomføringa av kulturpolitikken. Dette er permanente strukturar som er bygde opp over lang tid, og som forvaltar ein svært stor del av dei statlege driftsressursane til kulturføremål (St.meld. nr. 48 (2002-03), s 8).

Meldingen er også klar på at den ikke legger opp til omfattende endringer i den statlige virkemiddelbruken (St.meld. nr. 48 (2002-03), s. 17). Når prosjektet likevel løftes fram som viktig, anerkjennes det først og fremst gjennom en vilje til å styrke den ikke-institusjonelle virksomheten, eller det frie feltet økonomisk gjennom økte tildelinger til Norsk kulturråds støtteordninger (St.meld. nr. 48 (2002-03), s. 221). Når denne meldingen tas til inntekt for økt skepsis til å binde opp midler i langsiktige tildelinger, gjelder dette altså først og fremst på et retorisk plan. Også her knyttes store forventninger og anerkjennelse til den aktiviteten prosjektene tilfører kulturfeltet, uten at det reflekteres i den politiske virkemiddelbruken. Noen

forflytning av midler bort fra langsiktig og fast driftsstøtte til institusjoner over mot mer prosjektbasert og tidsavgrenset støtte, representerer derfor heller ikke 2000-tallets kulturmelding.

En gjennomgang av de norske kulturmeldingene viser dermed at det ikke er åpenbart at det har foregått en prosjektifisering av kulturpolitikken i betydningen økt vektlegging av prosjektstøtte som politisk grep. Heller ikke om man legger bevilgningene til Norsk kulturråd til grunn, er det lett å se en slik dreining. Støtte til enkelttiltak og tidsbegrensa innsatser er Kulturrådets kjernevirksomhet. Dersom kulturpolitikken på noe tidspunkt hadde blitt mer prosjektorientert, ville det derfor vært logisk at det ga seg utslag i økt bevilgning til Kulturfondet. Dette er imidlertid ikke tilfelle. I fondets første fireårsperiode fra 1965-68, utgjorde det omlag 25 % av alt staten bevilget til kunst- og kulturvernformål. I 1975 utgjorde det ca 10%, i 1983 ca. 7% (Simonsen, 2005, s.21), og i 2003 ca 6% (St.meld. nr. 48 (2002-03), s. 223). I 2011 var fondet på 512 millioner kroner, noe som utgjorde ca 8% av Kulturdepartementets samlede bevilgning til kulturformål under programkategori 08.20 (Prop 1S (2010-2011), s 22).⁴⁰ Selv etter den betydelige økningen av midler som satsingen på Kulturloftet 1 og 2 har innebåret de siste årene, kan en angivelig prosjektdreining av kulturpolitikken altså heller ikke spores som relativt økt støtte til Norsk Kulturfond.

Man kunne imidlertid se for seg en politikk der departementet selv i større grad dreide sin politikk mot å gi mer tidsbegrensa prosjektstøtte over statsbudsjettet, og at dette ville gi seg utslag i utskifting av aktører med post på budsjettet. Her kan det hende at man ser tegn til endring. I 2011 overførte Kulturdepartementet ansvaret for tiltak som tidligere har fått tilskudd over post 74 på statsbudsjettet, til Norsk

⁴⁰ Programkategorien kulturformål omfatter ikke medieformål eller samfunns- og frivillighetsformål. Inkluderer man disse i regnestykket blir prosentandelen noe lavere.

kulturråd.⁴¹ Samtidig ble Rikskonsertenes kveldskonserter nedlagt og midlene overflyttet til Kulturrådets musiker- og arrangørstøtteordninger. Disse strukturelle endringene skjedde samtidig som støtten til kulturlivet økte betraktelig i kroner og ører. Man hadde derfor hatt råd til å beholde alle postene på post 74 og både beholde Rikskonsertenes kveldskonserter og samtidig øke tilskuddet til arrangørstøtteordningen. Når man valgte å prioritere annerledes, kan dette forstås som et forsøk fra departementets side på å ”reprosjektifisere” aktivitet som har gått veien fra prosjekt til fast tiltak.⁴² I så fall er det et trekk ved kulturpolitikken vi ikke har sett tidligere, og det blir interessant å se om det forfølges i kommende kulturmeldinger, eller om andre aktører med faste bevilgninger utsettes for lignende praksis. Samtidig er dette små endringer økonomisk sett og trenger ikke signalisere noe ideologisk skifte mot en mer prosjektstøtteorientert kulturpolitikk. Dette poenget blir særlig tydelig om man vurderer disse endringene opp mot den type institusjonsbygging som nytt operahus og nytt Nasjonalmuseum for kunst, arkitektur og design samt nye regionale institusjoner som Teater Innlandet representerer og som skjer i samme periode. Satsinger som økonomisk sett langt overgår ”småutgiftene” til post 74-tiltakene, og som langt på vei representerer en manifestasjon av institusjonssatsingenes fundamentale rolle i den norske kulturpolitikken. Fortsatt skal kulturnasjonen Norge bygges ved hjelp av store, synlige og stabile kunst- og kulturinstitusjoner.

Det er altså vanskelig å hevde at prosjektbegrepets inntreden i den kulturpolitiske retorikken henger sammen med en økende prosjektifisering av selve politikken. Faktisk er det tvilsomt om en slik prosjektifisering overhodet kan sies å ha funnet sted. Riktignok er hele kulturfeltet tilført betydelig friske midler de siste femten

⁴¹ Post 74 hadde lenge vært forvaltet av Norsk kulturråd, men størrelsen på bevilgningene var bestemt av Kulturdepartementet. Fra 2011 ble forvaltningen av posten utvidet til at Kulturrådet fikk fullmakt til å fordele bevilgningene på posten etter eget kunst – og kulturfaglig skjønn (Norsk kulturråd, 2013b).

⁴² Evalueringen av post 74 viser at tiltakene der har hatt til dels svært ulik vei inn på statsbudsjettet. Flere har imidlertid bygget seg opp ved hjelp av tidsbegrenset støtte fra en eller flere av Kulturrådets støtteordninger, for eksempel Grenland Friteater og Stellaris Dans Teater.

årene, også prosjektene og aktivitetene utenfor institusjonene. Noen dreining mot mer systematisk bruk av prosjektorganisert virksomhet for å nå de kulturpolitiske målene, på bekostning av institusjonssatsing, kan man likevel ikke se. Det betyr imidlertid ikke at den økte bruken av begrepet ikke har hatt konsekvenser for utformingen av den norske kulturpolitikken de siste 20 årene. Det har den. Hvis vi med Skinner velger å se begrepsbruk som trekk i en argumentasjon, ”moves in an argument”, kan vi spørre med hvilken intensjon, eller illukosjonær kraft, prosjektbegrepet er brukt i kulturpolitikken. Hva har man brukt begrepet til å gjøre? Som vi skal se, handler dette om andre forhold enn avveiningen mellom kortsiktig og langsiktig støtte. Først og fremst spiller prosjektbegrepet en rolle i diskusjonen om hva som skal være i fokus i politikken, og dernest om hvilket syn på kultur som skal legge premissene for den. Det handler dermed ikke så mye om hvorvidt retorikk og praktikk sammenfaller, men hva slags praktikk retorikken er.

4.5 Prosjektbegrepets funksjon i kulturpolitikken

Hva kan man så si at politikerne har kunnet bruke prosjektbegrepet til, når de utover 80-tallet og særlig på 90-tallet i økende grad finner det meningsfullt å bruke? Det har ikke vært brukt til å dreie kulturpolitikken grunnstruktur, så hva har man da kunnet gjøre med det? Det mest åpenbare er hvordan prosjektbegrepet i kulturpolitikken som på andre områder, har blitt brukt til å skape en tydelig dikotomi mellom *prosjekt* og *institusjon*.⁴³ Dette begrepsparet utvikles som motsatser i politiske dokumenter og politisk argumentasjon, i hovedsak fra og med 1980-tallets kulturmeldinger. Samtidig underbygges denne dikotomien av forvaltningen. Prosjektene er Kulturrådets ansvarsområde, institusjonene departementets. Skillet mellom prosjekt og institusjon i kulturpolitikken handler imidlertid ikke først og fremst om ulike organiseringsprinsipper, slik det gjør i organisasjonsteorien. Den skapende og

⁴³Bergsgaard & Røyseng peker eksempelvis på at forståelsen av institusjon versus prosjekt på kulturfeltet samsvarer med betydningen dette begrepsparet har innenfor sosiologien (2001, s. 43). Det samme er som vi har sett tilfelle i mye av organisasjons- og prosjektteorien.

utøvende aktiviteten i kulturinstitusjonene er også prosjektorganisert. Å lage forestillinger, utstillinger, konserter, og lignende er organisatorisk sett prosjektbasert arbeid. I den kulturpolitiske diskursen peker dikotomien derfor hovedsakelig på ulikheter i rammebetingelser, og finansieringsmodeller, men også på ulike forventninger. Spriket i de semantiske feltene som omgir de to begrepene i kulturmeldingene, viser noe av ulikheten i begrepenes forventningshorisont. Som vi så i forrige kapittel, har prosjektbegrepets positive semantiske felt blant annet oppstått ved hjelp av at institusjonsbegrepet settes opp som motbegrep, og at dette får en negativ eller mer nøytral verdiladning. Dette preger også begrepsbruken på kulturfeltet. Prosjektene er ønsket, de er spennende, de er mulighetsskapende, fremtidsrettede og stimulerende – de er der ”det skjer”. Da Kulturrådet hadde sin årskonferanse basert på spørsmålet institusjon eller prosjekt, beskrev sosiolog Svein Bjørkås situasjonen slik: ”Skillet mellom institusjon og prosjekt utgjør pr. i dag også et skille mellom på den ene side en dorsk og i altfor stor grad forvaltet kunst, og på den annen side en autonom, prøvende og altfor fristilt kunst” (Bjørkås, 1999, s. 30). Når prosjektbegrepet i økende grad overtar for de mer nøytrale begrepene tiltak og formål, kan det derfor se ut til at forholdet mellom institusjonens og de tidsbegrensa innsatsenes verdiladning endres. Når man har tydd til prosjektbegrepet, delvis på bekostning av begrepene tiltak og formål, har det vært effektivt for å verdilade forskjellen på den institusjonelle og den ikke-institusjonelle aktiviteten på en ny måte.

Sett i lys av begrepshistorien, og videre Fogh Jensens analyse av prosjektsamfunnet, er det logisk at tiltaksbegrepet har måttet vike til fordel for prosjektbegrepet. Tiltaksbegrepets bruk i den politiske retorikken, knyttet til igangsetting og aktivitet, er nemlig bare ett av begrepets meningslag. Begrepet bærer også i seg betydningen ”ork”, det at det er et ork å sette i gang med noe og å få noe gjort. Dette vil, etter begrepshistorisk logikk, være et meningslag som klinger med selv om begrepet brukes i andre sammenhenger. Tiltak blir dermed et mindre progressivt og aktivt begrep enn prosjektbegrepet, og det får mindre gjennomslagskraft. Sett i lys av de verdier som Fogh Jensens løfter fram som kjerneverdier i prosjektsamfunnet, nemlig

aktivitet, initiativ og ikke minst lyst, blir det enda tydeligere hvorfor tiltaksbegrepet ikke fremstår som like meningsfullt som prosjektbegrepet. En kobling til ork og mangel på lyst bryter med alle prosjektsamfunnets viktigste verdier, og tiltaksbegrepet treffer dermed ikke tiden på en hensiktsmessig måte.

Når prosjektbegrepet omgis av et positivt semantisk felt, mens institusjonen i økende grad omtales med langt mindre entusiasme og sågar med åpenbar skepsis, minner dette om det Skinner kaller retorisk manipulasjon:

Det er ved at beskrive og derved anbefale bestemte handlemåder som værende eksempelvis venlige, ærlige eller modige, mens vi beskriver og derved fordømmer andre for at være aggressive, forræderiske eller feje, at vi opretholder vores syn på de handlinger og forhold, som vi enten ønsker at opmuntre til eller benægte gyldigheden af (Skinner, 2001, s. 26).

Gitt Skinners utsagn, skulle man tro at kulturpolitikkenes omfavnelser av prosjektbegrepet handlet om å oppmuntre prosjektene gjennom praktisk politikk. Det uortodokse i oppmuntringen av prosjektene versus kjøligheten overfor institusjonene er imidlertid at en prosjektdreid kulturpolitikk ikke følger av det retoriske arbeidet. Framsnakkingen av prosjekt får få, om noen, realpolitiske konsekvenser. Tvert imot er det sikring av institusjonenes stabilitet som er økonomisk prioritert gjennom hele perioden. Likevel blir de opplevd som meningsfulle motbegreper og en meningsfull dikotomi. Muligens handler dette om prosjektbegrepets signaleffekt. Ved hjelp av prosjektbegrepet har kulturpolitikkerne kunnet skape et bilde av at politikken har vært mer progressiv enn den faktisk har vært. Prosjektbegrepet kom inn i den kulturpolitiske retorikken som et begrep som tilsynelatende løftet fram ny tenkning, uten at det fikk stor realpolitisk innflytelse. Den samstemte oppfattelsen om at politikken har blitt mer prosjektdreid, uten at den var blitt det, kan være et resultat av en slik språklig dynamikk. I så fall er det en bruk av begrepet som minner om den Blomberg viser til i Polarissatsingen, og et tydelig eksempel på prosjektbegrepets retoriske kraft.

Prosjektbegrepets viktigste funksjon i den kulturpolitiske retorikken er nok likevel at etablering av dikotomien prosjekt versus institusjon, har vært godt egnet til å styre fokus i den kulturpolitiske debatten. Både hvilke problemstillinger som settes på dagsorden, og hvilke som holdes utenfor er viktige momenter, og jeg skal i det følgende se nærmere på noen sentrale temaer der dette kommer til uttrykk.

4.5.1 Fra infrastruktur til aktivitet

Som tidligere nevnt, var kulturpolitikken hovedansvarlig de første tiårene etter krigen å få på plass en kulturell infrastruktur, slik at folk i hele landet kunne ha tilgang til gode kulturopplevelser og kulturaktiviteter uavhengig av geografisk og sosial tilhørighet. Vi fikk turnerende riksinstitusjoner, Norsk kulturfond, regionale kunstinstitusjoner, lokal og regional kulturforvaltning, m.m. Gode initiativ og tiltak ble sett på som potensielt varige tilskudd i et voksende kunst- og kulturfelt. Politisk ble dette muliggjort gjennom økte økonomiske rammer og en stabil nasjonal økonomi. Kulturpolitikken var en del av oppbyggingen av velferdsstaten og handlet om å legge grunnlag for at kunst, kulturopplevelser og aktivitet kunne finne sted over hele landet. I sentrum stod oppbygging av en velfungerende kulturell infrastruktur, som innbefattet premisser for både produksjon, distribusjon og formidling.

Fra begynnelsen av 80-tallet bidro økonomiske nedgangstider til at veksten og nyetableringene stanset opp og at kulturpolitikken i større grad måtte formes innenfor eksisterende økonomiske rammer. I tillegg så man at en del av satsingene ikke hadde hatt den effekten på verken deltagelse i kulturlivet, sosial utjevning eller kunstnerisk utvikling som man hadde sett for seg (Mangset, 1992, s. 65). Det er i denne fasen prosjektbegrepet kommer inn i den kulturpolitiske retorikken og etablerer seg som et motbegrep til institusjonsbegrepet. Min påstand er at når dette skjer, endres også fokuset i kulturpolitikken. Produksjonsleddet, selve aktiviteten, det at det skjer noe, løftes fram på bekostning av infrastrukturen. Motsetningen mellom prosjekt og

institusjon retter først og fremst søkelys mot rammebetingelser for *produksjon*, ikke på hvilket helhetlig bilde av kulturfeltet denne produksjonen skaper og inngår i. Fordi prosjektbegrepet er særlig egnet til å løfte fram aktivitet som sådan, har også den produksjons- eller aktivitetsbaserte delen av institusjonenes drift fått mer oppmerksomhet, og dikotomien mellom prosjekt og institusjon har undergravd behovet for å diskutere infrastrukturelle tema.⁴⁴ Dette har ikke minst medført et misforhold mellom mengden produksjoner og mulighetene for distribusjon i etterkant. Det institusjonsbaserte kunst- og kulturlivet har vært den stabile leverandøren av uttrykk og verk i hele etterkrigstiden. Men i tråd med utviklingen av en stadig voksende kunstnerbestand har også produksjonen utenfor institusjonene vokst raskt, uten at det har funnes en infrastruktur for å ivareta tilgjengeligheten til disse. Mangelen på visningssteder og arrangørkompetanse er påpekt fra kunstfeltet mange ganger, uten at det har utløst en politisk interesse for nettopp infrastruktur for *både* produksjon og distribusjon. Utover å sikre de institusjonene som har distribusjon i sitt mandat, blant annet gjennom turnévirksomhet, er det tatt få overordnede kulturpolitiske grep for å styrke og sikre arrangør- og produsentleddet de siste 20 årene. Derimot har prosjektfokusert bidratt til mer produksjon og mer aktivitet, som det legges mye arbeid ned i, men som forholdsvis få får oppleve. Opprettelsen av Den kulturelle skolesekken i 2001 er det første større politiske grepet siden opprettelsen av de turnerende riksinstitusjonene på 70- og 80-tallet, som ikke bare sikret produksjonen av, men også distribusjon og tilgjengeliggjøring av kunst og kultur, riktignok for en spesifikk målgruppe, nemlig barn og unge i grunnskolen og senere også i den videregående skolen.⁴⁵

På mange av kulturfeltets områder er situasjonen i dag derfor preget av høy aktivitet og svak infrastruktur. En uttalelse fra teatersjef Per Annaniassen ved Teaterhuset

⁴⁴ Dette er et ankepunkt som bla trekkes fram i høringsrunden etter evalueringen av fri scenekunst-ordningen.

⁴⁵ Senere ble også de videregående skolene en del av DKS, og man har fått den kulturelle bærebeisen for barnehagebarn og den kulturelle spaserstokken for eldre.

Avantgarden i Trondheim i september 2012 angående situasjonen for dansefeltet illustrerer problemstillingen:

Det som [...] kan være et problem flere steder er at mens det fra sentralt hold er gjort mye for økonomisk støtte til å øke antall produksjoner og turneer, er mye mindre gjort for å styrke og bygge infrastruktur for å gi dansen gode sceniske forhold. [...] Derfor er det viktig å ikke se seg blind på alt som er gjort mht produksjon og visning, men også gripe fatt i en annen del av rammebetingelsene, nemlig infrastrukturen. Og det er viktig å se oppbygging av infrastruktur i lys av at de fleste forestillingene innenfor dans er gjestespill på turné. Dermed må infrastrukturoppbygging ses i en landssammenheng (Ananiassen, 2012).

Prosjektbegrepet har den egenskapen at det først og fremst løfter frem aktivitet, at det skjer noe. I prosjekttenkning blir derfor aktivitet et mål i seg selv. Dette er ett av Fogh Jensens hovedpoenger når det gjelder prosjektfenomenet. Det at det skjer noe, er prosjektets legitimitet vel så mye som den opplevelsen, de reaksjonene eller de refleksjonene som ligger i prosjektets forlengelse, som for eksempel formidling og distribusjon av en kunstytring. I en prosjektlogikk er prosjektet borte når aktiviteten stanser. ”I projektet er tiden ubestemt, men begrenset: Projektets porte er åpne for den engagerede, til gengæld forsvinder de en dag, fordi aktiviteten ophører eller projektet udløber” (Fogh Jensen, 2009b, s. 160). Siden prosjekt er en begrenset aktivitet, risikerer derfor faktorer både forut for igangsettelsen og etter ferdigstillelse, å forsvinne ut av fokus.

Et annet eksempel på hvordan premisser som ligger utenfor selve produksjonen, har fått lite oppmerksomhet som følge av denne produksjonsfikserte kulturpolitikken, er utviklingen av velferdsordninger for de aktørene som arbeider med kunst- og kultur som frilansere eller såkalt frie aktører. Både ordningene under folketrygdloven så vel som pensjonsproblematikk er en type infrastruktur som bidrar til forutsetningene for hvordan kunst- og kulturarbeidere kan jobbe innenfor kulturfeltet. Eksempelvis er systemet for opptjening av pensjonspoeng for frie kunst- og kulturarbeidere ikke på høyde med det som gjelder for langtidsansatte innenfor institusjonene. Stipend og

andre midlertidige støtteordninger, som prosjektstøtte, er ikke pensjonsgivende (Kunstnernettverket, 2011). Utfordringen har vært pekt på fra kunst- og kulturaktører en rekke ganger uten at det har fått konsekvenser i konkrete politiske grep. Først i 2012 har politikerne finansiert en danse- og teaterallianse, som skal sikre danse- og teaterkunstnere inntekter og sosiale rettigheter i perioder mellom oppdrag hos andre oppdragsgivere (NTO, 2012). Alliansen er et prøveprosjekt fram til 2015 og omfatter kun 20 scenekunstnere. Lignende ordninger for andre kunst- og kulturaktører finnes ennå ikke. Også her tar vektleggingen av prosjekt og selve aktiviteten oppmerksomheten bort fra forutsetningene for aktivitet over tid. På mange måter kan man derfor si at slik prosjektbegrepet er brukt i den kulturpolitiske retorikken, kan det ha bidratt til å legitimere en politisk uvilje mot å sikre infrastruktur som imøtekommer ulike behov til ulike tider, samt å sikre velferdsordninger for kunst- og kulturaktører utover de som er etablert i tilknytning til institusjonsansettelser. Politikerne har kunnet bruke begrepet til å rette interessen ensidig mot produksjon og aktivitet

4.5.2 Fra prosjekt til ingenting?

Dikotomien mellom prosjekt og institusjon bidrar altså til at betydningen av en velfungerende landsdekkende fysisk og strukturell infrastruktur på kulturfeltet får mindre oppmerksomhet i dialogen mellom kulturpolitikken og kulturfeltets aktører. Samtidig har denne motsetningen bidratt til å holde en annen voksende problemstilling, særlig på kunstfeltet, unna den politiske dagsorden, nemlig at levedyktige kunstnerskap og initiativer har få muligheter for kontinuitet. Fordi både forvaltningen og retorikken understreker prosjektet og institusjonene som de to alternative produksjonslogikkene dagens system har, har man fått en kulturpolitikk som har unndratt seg å diskutere problemstillinger knyttet til ”mellomrommet”, det som verken er et prosjekt eller en institusjon, men noe midt i mellom. Det er få forsøk på å besvare spørsmålet ”hva gjør vi med vellykkede prosjekter ’etter prosjektet’”? Dette er en spenning som ser ut til å være et vedvarende dilemma i den norske

kulturpolitikken. På den ene siden har man ønsket å bygge opp langsiktige ordninger og stabile institusjoner, som kan levere over tid og ha rom og ro nok til å drive langsiktig utviklingsarbeid. På den andre siden har man anerkjent behovet for de korte, fleksible, uforpliktende engasjementene både for å få opp aktiviteten, prøve ut nye ting og supplere tilbudet som de langsiktige satsingene gir. Den norske kulturpolitikken har ivaretatt behovet for begge, men problemstillinger vedrørende det som ligger midt imellom, de halvlange engasjementene, har vært langt mindre diskutert.

På noen felt er det riktignok tatt kulturpolitiske grep som sikrer en mellomting mellom langsiktig driftsstøtte og kort prosjektstøtte, men det har skjedd i løpet av de siste fem årene. Økning i antallet flerårige arbeidsstipender er et eksempel, etablering av basisstøtten til frie scenekunstgrupper et annet. Likevel er refleksjonen og diskusjonen rundt forholdet mellom langvarig versus tidsbegrensa støtte påfallende fraværende i de kulturpolitiske dokumentene, til tross for at det er ett av de temaene som kulturfeltet selv har vært mest oppatt av. Våren 2013 la imidlertid et utvalg, ledet av tidligere kulturminister Anne Enger, fram NOU 2013:4, *Kulturutredningen 2014*. Her foreslås det at støtteordninger under Norsk kulturråd bør vurderes utformet som en to- eller tretrinnsmodell, hvor støtte gis på et kortsiktig, middelslangt eller langvarig grunnlag. Tanken er at "[e]n slik innretning av støtten kan fungere som en "kvalitetstrakt", ved at vellykkede kortvarige prosjekter blir en forutsetning for mer langvarig prosjektstøtte og dette igjen for driftsstøtte" (NOU 2013:4, s. 295). På mange måter fungerer flere av ordningene under Kulturrådet slik allerede, med unntak av det siste trinnet – driftsstøtten, som det har vært lagt mye vekt på at Kulturfondets midler ikke skal bindes opp i.⁴⁶ Enger-utvalget er også innom det de kaller en "mellomkategori" av støttemottagere på scenekunstheltet (NOU 2013:4, s. 123). Utvalgets rapport er slik et dokument som med sjelden tydelighet prøver å løfte

⁴⁶ I kulturmeldingene er det gjennomgående at det legges stor vekt på ikke å binde fondets midler opp i driftsmidler.

fram problemstillinger knyttet til hva man gjør med vellykkede prosjekter etter prosjektet. Delvis er dette uttrykk for en forståelse av at det som står på spill i den problemstillingen, først og fremst er verdien av helhetlige, selvstendige utøvende kunstnerskap. En jobb innenfor en institusjon vil for utøvende kunstnere i stor grad innebære og innordne seg en kunstnerisk ledelses programmering og kunstneriske prioriteringer. Å utvikle eget kunstnerisk språk og egenart foregår først og fremst gjennom selvstendig kunstnerisk arbeid. Det tar tid og ivaretas neppe best gjennom enkeltprosjekter, men snarere gjennom halvlange støtteordninger som flerårige arbeidsstipender og driftsstøtte over noen år. Utfordringen gjelder imidlertid ikke bare for kunstnere. Også overfor kulturaktører som arrangører, produsenter og kuratorer mangler et offentlig engasjement, som tilrettelegger for å utvikle kunnskap og ferdigheter over tid, bygge nettverk og knytte kontakter som kan bidra til stadig bedre produksjoner og formidling. Engasjement og finansiering fra prosjekt til prosjekt er derfor sannsynligvis sløseri med noen av prosjektsamfunnets viktigste ressurser og ferdigheter, nemlig engasjement, initiativ, lyst og kreativitet. Engerutvalgets rapport vil sannsynligvis være et viktig dokument når man må forvente at det i løpet av 2014 utformes en ny kulturmelding. Det gjenstår imidlertid å se om de refleksjonene rundt forholdet mellom kort og langsiktig støtte som kommer til syne der, også tas opp i en slik fremtidig kulturpolitiske melding.

Spenningen mellom langsiktige og kortsiktige satsinger er ikke unik for kulturpolitikken. Tvert imot er det i følge Blomberg et grunnleggende motsetningsforhold mellom kort og lang sikt, som handler om bruken av ressurser. Det er ikke enkelt å både utnytte eksisterende ressurser hardt og samtidig satse stort på langsiktig utvikling (2003, s. 210).⁴⁷ Og nettopp dette er kanskje den tydeligste konsekvensen av et prosjektfokus i kulturpolitikken. Gjennom å fremheve prosjektet

⁴⁷ Denne spenningen finnes også innad i institusjonene hvor avveiningen mellom kortsiktig kassasuksess og inntjening kan stå i motsetning til langsiktig kunstnerisk utviklingsarbeid. Slik for eksempel Eivind Haugland hevder i en kronikk om Dramatikkens Hus på scenekunst.no: ”stadig mer samlebåndslignende og kommersielle teaterinstitusjonene rundt om i landet, som av økonomiske årsaker nesten ikke er villige til å risikere noe som helst” (Haugland, 2012).

positivt på kulturfeltet som det progressive, nyskapende, utviklende arbeidet, som en viktig nerve i kulturfelt og noe man vil satse på, har man fått mange til å yte mye for, sammenlignet med institusjonssatsingen, beskjedne midler. Å holde på folks arbeidsinnsats gjennom prosjekter er en måte å holde bredden og mangfoldet på de ulike feltene ved like og aktiviteten høyt oppe. Mange aktører holdes aktive og ”varme” lenger enn om de ikke hadde hatt muligheten til offentlig støtte til tidsbegrensa innsatser, samtidig som aktiviteten ikke binder opp for store deler av kulturbudsjettet. Dette er videre mer eller mindre helt uten risiko, fordi når noen aktører ikke orker uforutsigbarheten lenger, er det alltid andre fra den store ”reservearméen” av kulturarbeidere som er villige til å gå inn på prosjektets premisser (Heian, Løyland & Mangset, 2008, s. 21). Når kulturpolitikken i praksis ikke har blitt så prosjektdreid som retorikken har tilsagt, kan det derfor også ses som et uttrykk for at det offentlige tar ansvaret for kunst- og kulturutøvere alvorlig. En kynisk kulturpolitikk ville i større grad utnyttet at man får mer aktivitet for pengene gjennom et prosjektfinansiert kulturliv enn gjennom tung institusjonsdrift. Likefullt kan man si at kulturpolitikken har brukt prosjektbegrepet og etableringen av dikotomien institusjon versus prosjekt til å tildekke en sentral problemstilling på kulturfeltet, nemlig hva man skal gjøre med verdifull prosjektaktivitet etter prosjektet.

4.5.3 Prosjektretorikkens ideologiske slagside

Det har altså vært mulig, ved hjelp av prosjektbegrepet, å løfte fram ønskede og tone ned uønskede debatter i kulturpolitikken. Men kanskje har bruken av begrepet også en mer ideologisk slagside? Det er i Åse Kleveland's melding fra 1993 at prosjektbegrepet for alvor fester seg i det politiske språket. Meldingen har sågar et eget kapittel som heter ”Prosjektmidler, privat finansiering, forskning og utvikling.” Dette er også den fasen hvor man anser at tenkning rundt kultur som instrument for utvikling og økonomisk vekst blir tydelig (Mangset, 1992, s. 122). Det er derfor fort gjort å tenke at prosjektbegrepets inntreden ligger i forlengelsen av dette, slik jeg har antydnet tidligere med henvisning til begrepets nære kobling til næringslivets

markedenstenkning. I så fall kan man tenke seg at politikerne har brukt begrepet til å løfte fram verdier og tenkemåter fra dette området inn i den politiske tenkningen, og at prosjektbegrepets ideologiske slagside ligger her. Da skulle man imidlertid også tro at den politiske praksisen også hadde dreid i den retningen. Når den ikke har gjort det, kan det være fordi en slik ambisjon ikke lot seg gjennomføre, motstanden var for stor. Men det kan også hende bruken av prosjektbegrepet har en annen ideologisk side enn det liberalistiske. Det kan være et ideologisk aspekt forankret i et gammelt skille i synet på kulturens verdi.

Utgangspunktet for en slik påstand er at i de siste tiårenes kulturpolitiske debatt har grunnlaget for kulturens verdi vært lite diskutert. Riktignok bidrar kunstnere og kulturarbeidere selv med jevne mellomrom med argumenter for hvilke verdier kunst og kultur er bærere av. Men spørsmålet om hvorfor kunst og kultur er så viktig at det offentlige bør bruke fellesskapets ressurser på det, har i den kulturpolitiske diskursen i stor grad vært besvart med et argument om kunsten og kulturens *egenverdi*.⁴⁸ Hele premisset for en politisk diskusjon om verdigrunnlag synes i dag å stanse ved argumentet om egenverdi, og det hersker langt på vei en politisk konsensus om at kunsten og kulturens egenverdi er hovedargumentet for en aktiv kulturpolitikk. Ole Marius Hylland har i artikkelen ”Om egenverdi. Et forsøk på en kritisk begrepsanalyse” identifisert egenverdibegrepets inntreden som et overordnet begrep i den kulturpolitiske diskursen til den samme tidsperioden som prosjektbegrepet slår igjennom, nemlig slutten av 80-tallet, begynnelsen av 90-tallet (Hylland, 2009).

Slik har det imidlertid ikke alltid vært. I forkant av etableringen av 70-tallets ”nye kulturpolitikk” var situasjonen en annen. Det nye, utvidede kulturbegrepet hadde et

⁴⁸ Begrepet ”kunstens egenverdi” har en lang historie innenfor filosofisk estetikk og kunsthistorie. Kants syn på kunst var grunnleggende at kunsten har en verdi i seg selv, men ikke noen verdi utover det. Mye kunstfilosofisk teori er utviklet i forlengelsen av dette. Den kulturpolitiske bruken av begrepet drar imidlertid i liten grad veksel på denne tradisjonen, men bruker begrepet som et avgjørende argument for offentlig engasjement i kunst- og kulturspørsmål.

eksplisitt fokus på egenaktivitet, og kritikerne til den nye tenkningen fryktet at en slik utvanning av kulturbegrepet var en trussel mot kvalitet (Dahl & Helseth, 2006, s. 233). En av de skarpeste kritikerne av 70-åras nye kulturpolitikk, forlagsmannen Henrik Groth, skriver følgende i sin bok *Stat og kultur* i 1974:

Man havner i den banaleste trivsels-filosofi som i virkeligheten er ren kulturnihilisme: gjør noe, lag noe, finn på noe – kort sagt: egenaktivitet, å tælje et stykke tre er aktivt, å høre på Beethovens symfonier er ”passiviserende” (Groth, 1974, s. 57).

I debatten om hvordan kulturpolitikken skulle utformes, førtes det altså en ideologisk kamp mellom det som senere er kalt en eliteorientert kulturpolitisk ideologi, som knyttet kunsten og kulturens verdi til kvalitet forankret i de enkelte verk, eller ytringer, og en sosialdemokratisk kulturpolitisk ideologi, som ikke minst var opptatt av aktivitet, velferd og likhetsverdier.⁴⁹ De samme eksplisitte skillene finnes i 80-tallets kulturpolitiske debatt. Lars Roar Langslet, som var kulturminister i perioden 1981-1986, beskriver dette i sin bok *Keiseren og eplekvistene* fra 1987, der han trekker et skille mellom et syn på kultur som han selv representerer, og den politiske venstresidens syn. Langslet forstår kultur som ”avtrykket av *det menneskelige* i historien.” Og *kvalitet* er kulturens avgjørende kjennetegn (1987, s. 28). Verdien av kultur er etter hans syn derfor eksistensiell: ”Uten et slikt fellesskap”, skriver Langslet, ”ville vi ikke i dypere forstand ha noe å forsvare, og heller ikke styrke til å gjøre det”(1987, s. 11). Motsatt et slikt syn setter han en forståelse av kultur som et produkt av fritid, som noe man gjør. Et slikt syn mener han karakteriserer daværende kulturminister, Arbeiderpartiets Hallvard Bakkes forståelse av kultur og siterer han på følgende:

Historisk sett er kultur et produkt av fritid,- noe som springer ut av det vi gjør når vi har tid til overs, etter å ha sørget for det daglige brød. Med økende velstand fikk samfunnet rom for profesjonelle ”kulturmakere” som kunne drive med kulturelle sysler på heltid (Langslet, 1987, s. 12).

⁴⁹ For beskrivelse av ulike kulturpolitiske ideologier se eksempelvis Mangset (1992), kapittel 4.

Kulturens verdi i et slikt perspektiv blir en ”luksusforsiring på livet”, som Langslet kaller det, noe som er knyttet til ”å gjøre” mer enn til en iboende kvalitet med eksistensiell kraft. Også Langslet går, som Groth drøye ti år tidligere, hardt ut mot dette aktivitetsfokuset og kaller bejublingen av egenaktivitet i kulturpolitikken for en moderne besettelse (1987, s. 43). Langslet velger å sitere Groth når han videre hevder at følgen av dette aktivitetsfokuset er at:

[...] det moderne massesamfunn i stendig enstemmighet har vedtatt at den som beveger seg, lager noe selv, er ”aktiv”, og derfor alltid og uforanderlig bør foretrekkes framfor den som sitter passiv og musestille og *mottar* kunst eller kunnskaper... (1987, s. 43).⁵⁰

Det er ikke denne egenaktiviteten som er kultuens verdi i et samfunn, hevder Langslet. Verdien av kultur ligger i kulturuttrykkenes kvalitet. Han skriver:

Jeg tror det er viktig å innse at nyskapende innsats i åndsliv og kunst er det bare få forunt å gjøre. For alle oss andre er aktiv mottagelighet for det de gir, den viktigste formen av egenaktivitet. Det er nemlig gjennom den vi får del i kultur og de verdistandarder den legemliggjør (1987, s. 43).

Nøkkelen til kultur, mener altså Langslet, er ikke aktivitet, men mottakelighet. Mottakelighet for kvalitet, og slik mottakelighet kan læres.

Synspunktene fra kulturdebatten på 1970- og 1980-tallet finner vi ikke bare i disse tiårene. Tvert imot går de langt tilbake og gjenfinnes i dikotomier som det humanistiske vs. det antropologiske kulturbegrep, finkultur vs. lavkultur, bykultur vs. folkekultur eller demokratisering av kulturen vs. kulturelt demokrati. Poenget er likevel at de er hentet fra en debatt som på politisk nivå mer eksplisitt diskuterer verdien av kunst og kultur som et utgangspunkt for hvordan kulturpolitikken bør

⁵⁰ Debatten om hvorvidt det å sitte som tilskuer eller tilhører til en kulturell begivenhet, som en konsert eller en scenekunstforestilling, er å være passiv, eller aktiv, ble aktualisert i etterkant av evalueringen av Den kulturelle skolesekken i 2006. Evaluatorene inntok her en holdning der elever ble sett som passive mottakere av uttrykk når de ikke selv deltok aktivt i utformingen av det. Dette var en holdning som møtte stor motstand i høringsrunden fra ulike deler av kulturfeltet, som pekte på at det å motta kunstuttrykk i høy grad var å anse som aktiv deltagelse i en formidlingssituasjon. (Jf. Bjørnsen, 2011).

utformes, enn det vi har sett de siste 15-20 årene. Den politisk, ideologiske debatten om kunsten og kulturens verdigrunnlag synes å ha forstummet med innføringen av egenverdigbegrepet, men det betyr ikke at de ideologiske skillelinjene er opphevet. Med jevne mellomrom kommer innlegg, gjerne i form av bøker, som understøtter dette. Tankesmien Civitas debattbok *Kultur for kulturens skyld* og antologien *Om nytte og unytte*, med utgangspunkt i Norges musikkhøgskole, er nylige eksempler i norsk sammenheng.⁵¹ Det er imidlertid langt sjeldnere kulturpolitikere eller kulturpolitiske dokumenter tar denne debatten. Hylland konkluderer med at egenverdigbegrepet har hatt den retoriske funksjon i kulturpolitikken at det har kunnet lukke diskusjoner fordi det ikke er mange som vil si seg uenig i påstanden om at kunsten og kulturen har en egenverdi. Konsekvensen er, ifølge han, at "[den] dominerende bruken av begrepet egenverdi for å legitimere økonomisk støtte til kultur uten målbare resultater har bidratt til å hemme en kulturpolitisk diskusjon om disse elementene" (2009, s. 21)⁵² Begrepet egenverdi har med andre ord lagt seg over diskusjonen om kunsten og kulturens verdigrunnlag og betoning av kultur som aktivitet vs. kultur som eksistensiell nødvendighet, har måttet bli ført på andre måter. Det er i denne ideologiske kampen prosjektbegrepet har vært svært anvendelig. Positiviteten i prosjektretorikken handler om en prioritering av aktivitet. Til forskjell fra 70-tallet riktignok i større grad om profesjonell aktivitet, og ikke så mye om desentralisert aktivitet, men like fullt må det forstås som en videreføring av det Langslet kaller den "moderne besettelse". Vektleggingen av at det skjer noe, aktivitetens egenverdi, videreføres gjennom prosjektretorikken, som har handlet mer om dette, enn om å få til et skifte i kulturpolitikken i retning mer prosjektorganisering.

⁵¹ Hhv. Meisingset, C., Matre, A. K. F. & Horryngmo, A., M. J. samt Varkøy, Ø. (Red.) Begge bøkene kom ut høsten 2012

⁵² Merk også at første gang egenverdi dukker opp i en kulturmelding, St.meld. nr. 23 (1981-82), er det i en kontekst knyttet til aktivitet. Det heter: "I kulturell egenaktivitet er det aktiviteten som har egenverdi" (Hylland, 2009, s. 14).

Utfordringen med at man på politisk nivå har sluttet eksplisitt å diskutere kunsten og kulturens verdi gjennom å slå fast dens egenverdi, er at det har gjort kulturpolitikken sårbar for nettopp å bli diskutert ut ifra instrumentelle forutsetninger. Særlig blir legitimiteten til kunst- og kulturuttrykk og aktiviteter som ikke behager eller på annen måte imøtekommer et behov, svekket når man ikke holder den opp mot mer eksplisitte syn på kunsten og kulturens verdi, eller når den har verdi. Egenverdi er gjerne sett på som motbegrep til begrepet instrumentalitet. (Hylland, 2009, s. 20). Å hevde at kulturen har egenverdi skulle derfor kunne stå i motsetning til å hevde dens instrumentelle verdi. I praksis har imidlertid egenverdibegrepet lukket andre verdidebatter, og det eneste som står igjen å diskutere er hvilke instrumentelle hensyn som skal veie tyngst, eventuelt fordeler og ulemper med ulike former for organisering, lokalisering eller lignende. I forlengelsen står man i fare for å havne der at noen av de viktigste premissleverandørene for kunsten og kulturens utfoldelsesvilkår, nemlig kulturpolitikkerne, ikke har noe ideologisk svar på spørsmålet ”Hvorfor er kunst og kultur viktig?” Det ville være en situasjon som gjør både kunsten og kulturen svært sårbar i møte med debatter der verdigrunnlaget er eksplisitt og sterkt, som for eksempel kommersialisme og instrumentalisering av kulturlivet.

4.6 Prosjektbegrepet i kulturpolitikken oppsummert

Innledningsvis skisserte jeg opp noen kulturfaglige premisser for hvorfor det syntes relevant å se nærmere på prosjektbegrepets bevegelse på kulturfeltet, med særlig vekt på det kulturpolitiske språket. Dette dreier seg om antagelser eller etablerte ”sannheter” om kulturfeltets utvikling, som bruken av begrepet kunne tenkes å henge sammen med. Det ene er forståelsen av at stadig flere aktiviteter på kulturfeltet blir organisert som prosjekter. Det andre at kulturpolitikken har blitt mer prosjektdreid. Det tredje er forestillingen om at styringen av kulturpolitikken i større grad er preget av metoder og begreper hentet fra næringslivet, og at prosjektbegrepet er en representant for dette. At den økte bruken av prosjektbegrepet henger sammen med

økt prosjektorganisering på kulturfeltet er ikke åpenbar. Riktignok har større kulturbudsjetter og flere profesjonelle kunstnere og kulturarbeidere ført til mer aktivitet. Mye av denne aktiviteten omtales også gjerne som prosjekter. Gitt at prosjekt som organisasjonsprinsipp først og fremst innebærer at arbeidet er tidsbegrensa, unikt og med et klart mål, er det imidlertid et stabilt kjennetegn på kulturarbeid som går langt tilbake og ikke henger sammen med prosjektbegrepets gjennomslag i språket. Mye av det som er skapt og utviklet på kulturfeltet gjennom århundrer, er arbeidet fram med slike rammer uten at det er kalt prosjekt. Også den skapende aktiviteten innenfor institusjonen, som retorisk er bygget opp som prosjektbegrepets motbegrep, er prosjektorganisert og har vært det lenge. At stadig flere aktiviteter på kulturfeltet *organiseres* som prosjekter, er derfor en påstand det kan stilles spørsmålstegn ved. At stadig mer aktivitet på kulturfeltet *omtales* som prosjekter derimot, er det liten tvil om. Hva det tilfører aktiviteten å bruke prosjektbegrepet, har vi sett varierer fra kontekst til kontekst. Men at det bidrar til en type legitimitet og aktualitet, som får aktiviteter til å fremstå som tidsrelevant, ser ut til å være en viktig effekt.

At kulturpolitikken skal ha blitt tydelig mer prosjektdreid, i betydningen økt vektlegging av prosjektbasert virksomhet som politisk grep de siste femten årene, har vi sett er en sannhet med modifikasjoner. Prosjektbegrepets inntreden i den kulturpolitiske retorikken er ikke et uttrykk for en slik realpolitisk utvikling. Tvert imot har kulturpolitikken holdt svært stø kurs med hensyn til å satse på stabile institusjoner med trygge rammevilkår, og deretter supplere feltet med prosjekter og støtte til tidsbegrensa aktivitet. At prosjektbegrepet har fått gjennomslag i det politiske språket er det imidlertid ingen tvil om, og først og fremst har det erstattet begrepet tiltak. Også her synes det å ha en aktualiserende effekt gjennom å knytte an til et tidstypisk språk, og kanskje har det fått politikken til å fremstå mer progressiv enn den faktisk har vært. Først og fremst har imidlertid begrepet vært virksomt i dikotomien prosjekt versus institusjon, og den dikotomien har vært et sentralt premiss for forståelsen av kulturfeltet og dermed for tenkning rundt utviklingen av det. Denne

dikotomien har videre vært viktig med hensyn til hvilke problemstillinger som blir sentrale i politikken, og særlig har det bidratt til å framheve produksjonsleddet på bekostning av infrastrukturen. Men prosjektbegrepets inntreden i den kulturpolitiske retorikken kan også ses i lys av en mer ideologisk kamp om grunnlaget for kunstens og kulturens verdi. Det går et skille mellom å forstå kulturens verdi som noe man *har*, eller kan opparbeide seg, eller noe man *gjør*. Det første er knyttet til en eksistensiell dimensjon der verdien ligger i uttrykkenes kvalitet, og der sansen for slik kvalitet kan læres. At kultur er noe man *gjør* derimot, handler om kultur som aktivitet, der verdien ligger nettopp i aktiviteten i seg selv. Denne type ideologiske motsetninger er tydelige i den kulturpolitiske debatten på 60- 70- og 80-tallet, men forstummer med innføring av begrepet egenverdi som brer om seg fra slutten av 80-tallet. I et slikt perspektiv kan gjennomslaget for prosjektbegrepet forstås som et uttrykk for vektlegging av kultur som noe man *gjør*. Det er en understreking av aktivitetens verdi og dermed av at kulturpolitikken viktigste grunnlag er å finne i aktiviteten, det at noe skjer, at det finnes bevegelse. Denne vektleggingen av nettopp aktiviteten er ifølge Fogh Jensen det viktigste kjennetegnet ved prosjektsamfunnets framvekst. Når begrepet har fått økende gjennomslag i det kulturpolitiske språket, kan det derfor også ses som et uttrykk for at prosjektsamfunnet og dets logikk gradvis setter seg gjennom på kulturfeltet.

Når det gjelder bekymringen for at metoder og begreper fra næringsliv og markedstenkning i økende grad får gjennomslag også i kulturpolitikken, er det vanskelig å se prosjektbegrepet som et uttrykk for dette. Begrepet kommer inn i dialogen mellom aktører og bevilgende myndigheter fra kulturfeltet selv. Det er aktørene på kulturfeltet som først velger å kalle sin aktivitet for prosjekter, både i søknader til kulturrådet, og i dialogen med Kulturdepartementet. Den første tilsynekomsten av begrepet i de politiske dokumentene er derfor refererende eller som sitater fra andres språkbruk. Når begrepet etter hvert også tas i bruk mer selvstendig i de politiske dokumentene, ser det imidlertid ut til at begrepet brukes for å betone det tidsavgrensede og dermed brukes disiplinerende. At kulturpolitikken

ikke i større grad har vektlagt prosjektsatsing som kulturpolitisk grep, til tross for at man nok får mer aktivitet for pengene gjennom en slik satsing, er imidlertid et uttrykk for at både forståelsen for kunstens og kulturens autonomi, dens grunnleggende betydning for samfunnet og særlige behov når det gjelder produksjon og arbeidsintensitet, står svært sterkt i den norske kulturpolitikken. At tenkning og styring av kulturfeltet i økende grad gjennomføres av næringslivets idealer, er derfor ikke et synlig utviklingstrekk når vi bruker prosjektbegrepet som prisme for å se på utviklingen på dette feltet.

Kapittel 5

Prosjektbegrepet på scenekunstheltet.

Høsten 2012 meldes det på nettstedet Scenekunst.no at Oslo Nye Teater skal bli prosjektteater (Borchgrevink, 2012). Teatrets eier, Oslo kommune, ønsker en revurdering av teatrets driftsform og foreslår en omlegging mot færre faste stillinger og rendyrking av prosjektorganisert produksjon. Dette omtaler kommunen som "prosjektteater". Målsettingen er både at en større del av driftstilskuddet fra kommunen skal gå til produksjon av forestillinger og at teatret skal bli et "talentenes teater" og høyne sitt kunstneriske nivå (Oslo kommune, (udatert), s. 1). Saken får mye oppmerksomhet fra både media og ulike aktører på scenekunstheltet. Disse er tydelig delt i synet på om dette er en god eller en dårlig nyhet for Oslo Nye Teater spesielt og det norske scenekunstheltet generelt. En enquête i teatertidsskriftet *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* synliggjør noen av meningsforskjellene (Ulfsby, 2012). Her uttrykker sentrale aktører på scenekunstheltet seg om prosjektteatertanken med utsagn som spenner fra "alt fokus på potensialet Oslo Nye Teater har som prosjektteater er et blindspor" (Ellen Horn) til "Oslo Nye som prosjektbasert teater er en god idé", (Camilla Martens). Blant de spurte hersker også ganske store forskjeller i forventninger til hva et prosjektteater innebærer. Skuespiller Ola Furueth mener prosjektteater "må handle om rom for kunstnerisk risiko" og "å knytte til seg de til enhver tid sterkeste nasjonale og ikke minst internasjonale samtidsstemmene." Regissør Camilla Martens mener det må være et "teater som setter kunstneriske valg før kommersielle hensyn." Mens teatersjefene Erik Ulfsby og Ellen Horn forstår ideen om prosjektteater som et politisk grep for å redusere utgiftene til teaterdrift og

tilskriver dette liten kunstnerisk motivasjon. Flere aktører skriver seg inn i debatten som ganske raskt kommer til å dreie seg om styringsmodeller for norsk teater.⁵³

5.1 Det konstituerende prosjektbegrepet

På mange måter er dette et paradoks. Helt uavhengig av hvor og innenfor hvilken kunstnerisk tradisjon en scenekunstforestilling produseres, vil selve produksjonen nesten alltid fylle de organisatoriske definisjonene av et prosjekt. Knappt noen produksjonsprosesser er så definitivt tidsbegrensa av en ufravikelig premieredato som en scenekunstproduksjon. Og knapt noe sted er prinsippet for organiseringen tydeligere enn her; til forestillingsproduksjon settes det alltid sammen en unik gruppe for den ene, særlige hendelsen. Scenekunst skapes nærmest per definisjon gjennom prosjekter. Begrepet prosjektteater ligner derfor en pleonasme eller smør på flesk. Vi har dessuten tidligere sett hvordan prosjektbegrepet har en kobling til det alternative, det som er annerledes og gjerne bedre enn de bestående, det som forventes å avføde noe nytt. Dette er en meningsladning som langt på vei samsvarer med sentrale sider av kunstens selvforståelse. Endring og nye former blir ofte sett som kunstens iboende drivkraft og viktigste egenskap. Krav om nyskaping og utvikling som får fram andre uttrykk enn de som allerede eksisterer, og som utfordrer både etablerte konvensjoner og organisasjonsmønster, er en viktig del av kunstfeltenes selvforståelse og dynamikk. Sann sett er det logisk at et begrep som prosjektteater har gitt mening på scenekunstfeltet.

Likevel brukes ikke begrepet som et generelt begrep om scenekunstproduksjon. I debatten om Oslo Nye Teater settes prosjektteaterbegrepet opp som motbegrep til begrepet institusjonsteater. ””Prosjektteater” [...] har utviklet seg som en betegnelse

⁵³ Se eksempelvis Vitanza, Henriksen, Heiseldal, alle 2012, og kommentarfeltene tilknyttet deres innlegg, samt Larsen og Gran, begge 2013.

på den ikke-institusjonelle delen av norsk teater”, heter det i byrådets innstilling, der det også gjøres en gjennomgang av hva som forstås med henholdsvis institusjonsteater og prosjektteaterbegrepene (Oslo kommune, udatert, s. 7-8). Representanter fra institusjonsteatrene risikerer sågar å bli møtt med protester eller hånflir av kolleger som jobber utenfor institusjonene dersom de kaller sine teater for prosjektteater, slik for eksempel Iren Reppen, daværende teatersjef ved Hålogaland Teater, ble det på et seminar om visjoner for norsk teater, arrangert av avgangselever ved Teaterhøgskolen i april 2011.⁵⁴ Hvorfor? Fordi prosjektbegrepets meningsinnhold på det norske scenekunstheltet dreier seg om langt mer enn det organisatoriske. Begrepet er skrevet inn i grunnleggende debatter og meningsforskjeller som utover organisering angår ressursfordeling, kunstnerisk hierarki, estetiske kamper og kunstideologiske forskjeller. Når byråden i Oslo foreslår å lage et prosjektteater av Oslo Nye Teater, treffer det derfor en mengde av ulike erfaringer og forventninger. Istedenfor å fremme ett konkret tiltak åpner han en gammel og vedvarende debatt om utviklingen av det norske scenekunstheltet som helhet. Prosjektbegrepet er knyttet til dialektikken mellom ulike kunstneriske og produksjonsmessige praksiser, ulike kunstsyn og ulike posisjoner i det kunstneriske og kulturelle hierarkiet. Jeg vil derfor hevde at det på mange måter må sies å ha hatt en konstituerende kraft på det norske scenekunstheltet de siste 25 årene. Dette skyldes både begrepets vide erfaringsrom, slik jeg har framstilt det i de foregående kapitler, og dets rolle i noen sentrale ”feltkamper” som har utspilt seg i dette tidsrommet.

5.2 Begreper som verktøy og våpen i kunstinterne feltkamper

At kunst- og kulturfeltet preges av posisjonering og kamper av ulike slag, er et velkjent tema for kulturforskere. I norsk sammenheng har særlig sosiologen Pierre Bourdieu vært inspirasjonskilde til å vise og forklare slike mekanismer på ulike norske delfelter. Per Mangsets skille mellom det institusjonelt-egalitære feltet og det

⁵⁴ For mer om seminaret se Zwaig, J. (2011).

avantgardistiske eller alternative felt og Dag Solhjells oppdeling av ulike kunstneriske kretsløp i inklusive, eksklusive og kommersielle, er eksempler på dette (Bergsgard & Røyseng, 2001, s. 31). Både begrepshistorien og talehandlingsteorien kan imidlertid også brukes til å belyse slike “kamper” eller posisjoneringsmekanismer. De retter oppmerksomheten mot hvordan definisjonen av begreper, eller prosessen med å gi dem mening og gjøre dem meningsfulle, også må forstås som en kamp om virkelighetsforståelse og fremtidig utvikling. ”Koselleck and I both assume that we need to treat our normative concepts less as statements about the world than as tools and weapons of debate”, sier Skinner (1999, s. 62). Koselleck snakker om semantiske kamper (2007, s. 64), og i og med at begreper må forstås som språklige merker som våre fortolkninger samles om (Ifersen, 2003, s. 25), handler slike semantiske kamper ikke bare om språk, men om hvilke språklige markører vi setter som rammer rundt vår mulige omgang med verden. Og, som Jeppe Nevers og Niklas Olsen sier i forordet til den danske oversettelsen av Kosellecks nøkkelttekster: ”Når begreberne begynner at gribe ud i fremtiden, bliver kampen om at definere fremtiden [...] også en kamp om at definere begreberne” (Koselleck, 2007, s. 13). Skinner på sin side viser hvordan eksempelvis retorisk omskriving av begreper må sees som forsøk på å endre forståelsen av etablerte normer og verdier, i en kamp om legitimitet og verdiladning. For å forstå hvordan dette blir mulig, vil Skinner si at vi må se på hva et begrep *gjør* når det brukes, eller hva ulike aktører bruker det til å gjøre. Muligheten til å forstå hva begrepene brukes til å gjøre, ligger først og fremst i en analyse av sammenhengen begrepet brukes i. Vi må vende oss mot det Skinner kaller den ”argumentative konteksten,” med særlig blick for hvilke tematikker, posisjoner og kamper, tekstene inngår i.”[...] there is a sense in which we need to understand why a certain proposition has been put forward if we wish to understand the proposition itself”, skriver Skinner. ”We need to see it not simply as a proposition but as a move in an argument” (Skinner, 2011b, s. 115).

Når jeg påstår at prosjektbegrepet har hatt en konstituerende kraft på det norske scenekunstheltet, er det derfor ikke minst forankret i de feltinterne ”kampene” det har

inngått i. Det gjelder både med tanke på begrepets rolle som premissleverandør for debatt, kamper med prosjektbegrepet, og de debattene som retter seg direkte mot begrepet selv, kamper om prosjektbegrepet (Jf. Ifersen, 2003, s. 27). I saken om Oslo Nye Teater er begge disse dimensjonene til stede. Det er både en diskusjon om hva begrepet prosjektteater skal bety, hva som legges i det, og en diskusjon om styringsmodeller i norsk scenekunst, der prosjektteaterbegrepet er en viktig premissleverandør for debatten. Ofte vil imidlertid kampen om og med begrepene være tett sammenvevd. Hva man kan gjøre med et begrep, vil være avhengig av hva som er investert i det. Og hva man klarer å investere i det, vil avgjøre hva man kan bruke det til. Denne mekanismen blir ikke minst synlig i Skinners teori om retorisk omskrivning, som nettopp handler om å lade begreper på nytt for derigjennom å kunne argumentere for en ønsket samfunnsmessig eller moralsk endring.

Gjennom å forfølge både kampene *om* prosjekt og prosjektteaterbegrepene og kampene som har blitt ført *med* dem på det norske scenekunstheltet, vil jeg i det følgende se nærmere på påstanden om prosjektbegrepets konstituerende kraft på det norske scenekunstheltet. Det er særlig to argumentative kontekster som skal forfølges. Den ene er den estetiske verdiladning av begrepet som fant sted på begynnelsen av 1990-tallet. Den andre er omlegging av Norsk kulturråds støtteordning for fri scenekunst fra driftsstøtte til prosjektstøtte mot slutten av 1990-tallet.

5.3 Kilder

Kildene som ligger til grunn for dette kapittelet er, som i forrige kapittel, politiske dokumenter, debattinnlegg, høringsuttalelser og artikler fra mediedatabasen Atekst. I tillegg har jeg brukt korrespondansen mellom Norsk kulturråd og Kulturdepartementet i saken om omlegging av støtteordningen for fri scenekunst til å belyse denne konkrete prosessen. For å undersøke prosjektteaterbegrepets betydning

for feltet har jeg også sett på sentrale tekster fra den teaterfaglige diskursen, der prosjektteaterbegrepet er i bruk og utvikles.

5.4 Prosjektteater – ord og begrep

Selve ordet prosjektteater dukker opp i Atekst første gang i 1987, og allerede i de aller tidligste eksemplene ser vi hvordan begrepet brukes som alternativ til det som fremstilles som en negativ utvikling, både kunstnerisk og organisatorisk ved etablerte institusjoner. Når Riksteatret mister publikum og tillit og må legge om, er det omlegging til prosjektteater som skal snu trenden (Bakkemoen, 1987). Når et nytt offentlig finansiert teater ser dagens lys, Haugesund teater, så meldes det om at det ”ligner verken på institusjonsscenene eller på regionscenene”. Tvert imot skal teatret være et prosjektteater som skal gi ”scenekunstnere sjansen til å satse utradisjonelt”, og å ”slippe seg løs”, noe teatersjefen mener er et ”positivt svar på sutre-debatten om stagnasjon for skuespillerne på institusjonsscenene [...]” (Maaland, 1987). Og når Janken Varden, ny teatersjef ved Oslo Nye Teater i 1989, intervjues i forbindelse med tiltredelsen, fremhever han prosjektteater som en ny måte å tenke teater på som er full av ”vitaminer for frustrerte teaterfolk” (Lunde, 1989, s. 9).

Fra sin tidligste inntreden i den offentlige debatten skrives prosjektteaterbegrepet altså inn som et positivt alternativ til de etablerte institusjonsteatrene. Bruken gir et bilde av en utvikling der kunstnerisk stagnasjon knyttes til organisasjonsformen ved etablerte scenekunstinstitusjoner, mens prosjektteatret er en måte å sikre kunstnerisk kraft og vitalitet. I disse tidligste eksemplene er debatten imidlertid ikke først og fremst en kamp mellom institusjonsteaterfolk og aktører som produserer utenfor den strukturen. Tvert i mot finner vi noen av de sterkeste prosjektteaterentusiastene innenfor institusjonsteatret selv, slik Janken Varden er et eksempel på ovenfor. Tom Remlov, daværende teatersjef ved DNS, er i artikkelen ”Et prosjekt er et prosjekt er et prosjekt” i *På norske scener 1988/89* også eksplisitt i at prosjektdiskusjonen handler

om hvordan institusjonsteatrene bør drives og organiseres. Han ser prosjektteatertanken som ”et alternativ – og kanskje særlig: et korrektiv – i vår scenekunst” (Remlov, 1989, s. 29). Prosjektteatret blir hos Remlov en måte å organisere seg tilbake til kunstens kjerne, til å oppnå vitalitet og kunstnerisk engasjement, implisitt i motsetning til det man fant ved datidens institusjoner. Prosjektet, slik han definerer det, er den ideelle produksjonssituasjon: ”det fritt valgte fellesskap rundt en forestilling, en idé, på denne idéens egne premisser, med den økende vitalitet den farefulle friheten alltid gir – kort sagt: prosjektet” (Remlov, 1989, s. 30). Vi ser at allerede da var altså koblingen mellom organiseringsformer og teaterstrukturer og kunstnerisk kvalitet innskrevet i prosjektteaterbegrepet på en måte som har gjenklang i debatten om Oslo Nye Teater i 2012/13. I Oslo Nye-saken ser vi en tydelig forventning om at et prosjektteater nettopp ikke bare skal være en mer effektiv organisasjonsform, men også føre til ny og bedre scenekunst. Byråd Bjercke har kalt sin prosjektteatervisjon for ”talentenes teater” og vil at teatret skal bli ”en scene for det nye og fremstå som et reelt kunstnerisk alternativ og en utfordrer til de andre institusjonsteatrene” (Oslo kommune, udatert, s. 1). Sitatene fra Martens og Furuseth over viser til den samme kunstneriske forventningen til et prosjektteater. Prosjektteatret skal sette kunsten i sentrum og knytte teatret til de sterkeste scenekunstneriske samtidsstemmene.

I norsk scenekunstsammenheng ser prosjektteaterbegrepet i utgangspunktet ut til å ha blitt ladet med en forventning om et alternativt, bedre organisatorisk prinsipp som får fram kvalitativt bedre kunst. Slik bruken av begrepet utviklet seg, ble imidlertid forventningen om det alternative utvidet til også å ha en estetisk føring og dermed handle om alternative estetiske og kunstideologiske innfallsvinkler. I tillegg har forventningene til disse alternative uttrykksformene og holdningene innebåret en ambisjon om brudd med tradisjoner, ikke bare som synliggjøring av alternativer, men også som en understreking av alternativets verdimeslige overlegenhet i forhold til tradisjonen. Prosjektteaterbegrepet inngår derfor i en polemikk der verdien av tradisjonell versus nyskapende kunst veies opp mot hverandre. Denne estetiske og

kunstideologiske dimensjonen i prosjektteaterbegrepet handler blant annet om en helt spesifikk estetisk ambisjon, som har skrevet seg inn i begrepets erfaringsrom og forventningshorisont. På slutten av 1980- og begynnelsen av 1990-tallet var det nemlig sterke stemmer som hevdet prosjektteaterbegrepets tilknytning til en særlig visuell, likestilt dramaturgi forbundet med et kunstnerisk eksperimentelt, nettverksbasert internasjonalt scenekunstmiljø, der ikke minst miljøer i Bergen, var pådrivere for å synliggjøre denne delen av scenekunstlandskapet.⁵⁵

5.4.1 Prosjektteaterbegrepets estetiske dimensjon

Teaterviter Knut Ove Arntzen og regissør Kai Johnsen er kanskje de som i norsk sammenheng har gått lengst i å utvikle dette estetiske prosjektteaterbegrepet. I artiklene ”Visual performance og prosjektteater i Skandinavia” (Arntzen) og ”Prosjektteater – en simultan og likestilt dramaturgi” (Johnsen), utvikler de på begynnelsen av 1990-tallet en kobling mellom prosjektteaterbegrepet og en særlig estetisk orientering. I sin artikkel, først publisert i tidsskriftet *Spillerom, tidsskrift for dans og teater* i 1990, viser Arntzen allerede i tittelen ”Visual performance” hvilken estetisk orientering han knytter til prosjektteaterbegrepet, og tekstens første avsnitt konkretiserer dette:

Visual performance er en teaterform som springer ut fra performance-bølgen på slutten av 1960-tallet. Den innebærer at uttrykket estetisk sett i større grad bygger på det visuelle enn på det tekstlige, og ligger i skjæringspunktet mellom konseptkunst, minimalismen og multimedia (Arntzen, 1990, s. 4).

Både vektleggingen av det visuelle som dominerende estetiske element, og tilknytningen til performance, innebærer brudd med tradisjon og konvensjon innenfor teatret, på helt særegne måter. At det visuelle ikke nødvendigvis bygges rundt et tekstlig premiss, som scenografi til en skuespilltekst som iscenesettes, men tvert imot ses som en selvstendig del av kunstverket, utfordrer tekstens konvensjonelle plass.

⁵⁵ Eksempelvis BiT Teatergarasjen og fagmiljøet på Teatervitenskap ved Universitetet i Bergen.

Og en performance-orientert spillestil, der aktørene vektlegger det Michael Kirby har kalt ikke-spill (Kirby, 1972), eller tilstedeværelsen som seg selv og ikke en gestaltet rolle, er langt på vei det motsatte av hva det konvensjonelle illusjonsteatret krever av en skuespiller. Arntzen beskriver en type kunstnerisk utvikling som man hadde sett i løpet av 1980-årene, der både utforskning av det visuelle som selvstendig kunstnerisk element, en performance-orientert spillestil og workshopbaserte produksjonsprosesser trekkes fram som avgjørende kjennetegn. Typisk er også hvordan utøverne ikke søker å forene de ulike uttrykk i en forestilling mot en enhetsmessig fortolkning, men tvert imot først og fremst tilbyr mange ulike fortolknings- og meningsmuligheter. Sentralt i denne utviklingen er også hvordan tekstens plass i scenekunsten forrykkes fra å være en grunnleggende premissgiver for de andre sceniske virkemidlene, til å bli en av flere elementer i en likestilt dramaturgi. ”... virkemidler som romlighet, frontalitet, tekstualitet og visualitet [er] ikke lenger [...] ordnet i hierarkiske systemer, men er blitt likestilt hverandre,” skriver Arntzen (1990, s. 8). Alle disse kjennetegnene var markante brudd med konvensjoner som på dette tidspunktet fortsatt var rådende i norsk teater, både ved de etablerte institusjonene og innen utdanningene. Brytningen kobles til modernismens tidligere avantgarderetninger som også alle på ulike måter var opptatt av å sprengte konvensjonene i det borgerlige, tekstbaserte teatret og utfordre kunstens grenser og muligheter for å være kunst, eksempelvis dadaisme og surrealisme. Ønsket om brudd og nyskaping gjennom reformulering av scenekunstens bærende elementer som rom, visualitet, tid og tekst var i og for seg altså ikke noe nytt. Arntzens forsøk på å samle dette i en felles betegnelse, som både fanget opp en estetisk utvikling og holdning og pekte mot en kobling til de produksjonsmessige vilkårene, ble imidlertid en nyvinning i den scenekunstneriske *estetiske* terminologien, nemlig begrepet prosjektteater.

”Dette teaterarbeidet knyttes produksjonsmessig til det en kan kalle prosjektteater”, skriver Arntzen (1990, s. 6), og lader dermed begrepets forventningshorisont med en spesifikk estetisk orientering og et avantgardistisk, anti-konvensjonelt kunstsyn. Det er imidlertid i forlengelsen av dette at han også introduserer begrepet som et

kampbegrep i en mer scenekunstpolitisk kontekst. Teaterarbeidet knyttes produksjonsmessig til prosjektteaterbegrepet, og Arntzen hevder dette innebærer at ”det foregår utenfor de store teaterinstitusjonene” (1990, s. 6.) Her kobler han altså ikke bare prosjektteaterbegrepet til en særegen estetisk orientering eller kunstnerisk utvikling, men identifiserer også hvor den foregår, og like viktig, hvor den *ikke* foregår. Dikotomien prosjekt versus institusjon blir her et skille mellom nyskaping og konvensjon. Prosjektteatrets særegne estetikk er nyskapende, samtidig og dynamisk og utfordrer det tradisjonelle gjennom å bryte med det. Institusjonene representerer noe annet både estetisk og betydningsmessig, det er ikke der det nye skjer, tvert imot. Institusjonene er ikke bare ikke-nyskapende, de er også til hinder for nyskaping i Arntzens argumentasjon. Han hevder nemlig at: ”I Skandinavia står institusjonsteaterkulturen fortsatt svært sterkt og truer i øyeblikket med å virke lammende på nyskapende forsøk” (1990, s. 8).

I sin tekst etablerer Arntzen et prosjektteaterbegrep som representerer brudd med en konvensjonell teaterpraksis i forhold til alle scenekunstens bærende elementer. Tekstens betydning forskyves. Idealet om realistisk konsistens og enhet i fremstillingen oppløses til fordel for simultane og ulike delfortellinger. Og resultatet arbeides fram gjennom prosjektorganiserte og workshop-pregede arbeidsprosesser. Samtidig uttrykker han skepsis til den estetiske praksis i tradisjonelt teater hvor den ”hierarkiske oppbyggingen er beholdt, slik at meningsutsigelsen styres på tekstlige eller litterært-dramaturgiske premisser”, og stiller spørsmål ved om et slikt teater fortsatt når fram til publikum ”i en fragmentarisk verden, hvor kunstmottagerne ikke lenger venter seg eller lar seg berøre av ideologisk eller pedagogisk styring” (Arntzen, 1990, s. 8). Prosjektteaterbegrepet brukes slik først og fremst til å dra skiller mellom ulike teaterpraksiser og å plassere disse i et kunstnerisk verdihierarki, der prosjektteatrets estetikk både er mer nyskapende og dermed mer verdifull enn tradisjonelle praksiser, og bedre i stand til å uttrykke vår tid og spille på lag med vår tids kunstmottakere.

Arntzen er ikke mer eksplisitt i hvordan forholdet mellom produksjonsprosessens form, workshopen, eller prosjektorganiseringen, og uttrykkets estetikk henger sammen.⁵⁶ Men det er en slags implisitt forståelse av at de to aspektene er forbundet. Kai Johnsen derimot, er i sin tekst ”Prosjektteater – en simultan og likestilt dramaturgi”, helt tydelig på følgende:

Det er mulig å avlese noe av prosjektteatrets estetikk i dets organisasjonsform og omvendt; måten man organiserer arbeidet og framføringen av en forestilling økonomisk, geografisk og organisatorisk, vil nedfelle seg i resultatet som en del av det kunstneriske uttrykk; og de kunstneriske valg man gjør gjennom sammensetning av en forestillings uttrykk, nedfeller seg i de materielle og organisatoriske produksjonsforhold (Johnsen, 1991, s. 248).

Johnsen ser prosjektteatret som et ”estetisk, historisk, organisatorisk og praktisk teaterfenomen” fra 1980-årene (1991, s. 243), og den estetikken han knytter til det, er stort sett den samme som Arntzen beskriver. Selv oppsummerer Johnsen denne til å dreie seg om bruk av visuelle virkemidler gjennom rom og bilde, om deltagende/agerende mennesker i en representerende form, og som regel om en non-lineær eller episodisk/fragmentarisk måte å presentere handlinger på. Den litterære teksten har liten eller ingen betydning (1991, s. 247). Videre belyses denne estetikken også hos Johnsen i en sammenheng hvor forholdet til institusjonene blir viktig: ”[P]rosjektteatret konstitueres gjennom selvstendige og/eller enkeltstående prosjekter eller forestillinger – altså ikke-institusjonaliserte former for samarbeid [...]” (1991, s. 244), skriver han. Han knytter denne estetiske utviklingen til de samme historiske forgjengere som Arntzen, nemlig modernismens avantgarde, via happenings og performance-tradisjon, og ”velger å se 1980-tallets prosjektteater som en videreføring av *performancekunsten*” (Johnsen, 1991, s. 247). Johnsen går imidlertid lenger enn Arntzen i å forklare den med det han ser som en generell idehistorisk utvikling. Den

⁵⁶ Senere utvikler Arntzen dette delvis videre og snakker om hhv hierarkisk og ikke-hierarkisk prosjektteater og er særlig opptatt av tilfeldighetenes plass i det ikke-hierarkiske, eksemplifisert med blant andre den norske scenekunstgruppa Baktruppen (Arntzen, 2001, s. 41)

visuelle og likestilte dramaturgien og de fragmenterte handlingsforløpene som kjennetegner prosjektteatrets estetikk, knyttes ideologisk til en postmoderne verdensanskuelse, der alle sannheter og store, overordnede sammenhenger er dekonstruert eller døde. ”Hvis teatret er et produkt av sin samtid og omvendt [...] vil [det] i praksis si at begrepene relativitet, dekonstruksjon, kompleksitet, samtidighet og non-linearitet skulle kunne etterspores i teatret,” skriver Johnsen (1991, s. 245). I den beskrivelse Johnsen gir av prosjektteatrets estetikk, er det nettopp dette prosjektteatrets gjør, nemlig fremhever dekonstruksjon, kompleksitet, samtidighet og non-literaritet. ”[P]rosjektteatrets holdning til hvert enkelt element eller virkemiddel [...] avspeiler det forhold man finner til ”helhet” og ”sannhet” [...] (Johnsen, 1991, s. 254).

Begrepet prosjektteater framstår i Arntzen og Johnsens tekster alt i alt mest som et samlende begrep for alternative estetiske strategier og et (post)modernistisk kunstsyn som utforskes i andre deler av scenekunstheltet enn ved de etablerte institusjonene. Dette ble også poengtert i ulike lesninger av Arntzen og Johnsen i årene etter at artiklene deres kom. Den danske teaterviteren Niels Lehmann går i rette med Johnsens fremstillinger av prosjektteatret som særlig estetisk nyvinnende og en garantist for et reelt eksperimenterende teater (Lehmann, 1995, s. 74). Han viser hvordan Johnsens prosjektteaterestetikk har sin rot i det modernistiske oppgjøret med en tradisjonell teaterestetikk og peker på at ”Johnsen i vid utstrækning tager udgangspunkt i gamle dyder og blot udnævner dem til at være nye ved at associere dem med en ny organisationsform” (Lehmann, 1995, s. 76). Og her er Lehmann kanskje inne på en viktig konsekvens av det estetiske prosjektteaterbegrepet. Forestillingen om at organisasjonsform og estetikk henger sammen, er ikke noe som legger premisser for forståelsen av scenekunstheltet bare i Johnsens og Arntzens tekster. Tvert i mot synes dette premisset å leve videre i kulturpolitiske debatter om driftsformer på det norske scenekunstheltet også i dag. ”Organisasjonsformene utformes (ofte) på grunnlag av kunstneriske visjoner og det uttrykk man arbeider med, og de arbeidsprosesser som følger av dette,” hevdet for eksempel det frie feltets

interesseorganisasjon Danse- og teatersentrum i sin høringsuttalelse til departementet angående ny støtteordning for fri scenekunst i 1996 (Bratten & Eliassen (1996)). Det samme premisset fungerer også langt på vei som en rundingsbøye i Kosellecks forstand i argumentasjonen rundt omleggingen av Oslo Nye Teater i 2012.

Mest av alt bærer Johnsens tekst bud om å være et kampskrift for et anti-konvensjonelt teater, både når det gjelder spillestil, tekstens rolle og forholdet til enhet i tid, rom og handling, mener Lehmann. Også i den norske teaterviteren Svein Gladsøs fremstilling av prosjektteatret, med referanser til Arntzen og Johnsen, fremstår prosjektteatret først og fremst som en scenekunstbevegelse som handler om å markere forskjeller og understreke behovet for å få aksept for kunstneriske og estetiske ulikheter, samt å gi dem likeverdige muligheter til å bli synlige for et stort publikum. Gladsø ser Arntzen og Johnsens bruk av prosjektteaterbegrepet, med vektlegging av at organisering og estetikk henger sammen, i sammenheng med feltets særlige behov på begynnelsen av 1990-tallet. For å synliggjøre, både overfor politikere og publikum at scenekunstfeltet og scenekunsten var mye mer, både organisatorisk og kunstnerisk enn det institusjonsteatrene stod for, var det nødvendig å finne et samlende begrep, som kunne sette disse kunstneriske alternativene på dagsorden. (Gladsø, 1996).

5.4.2 Kulturpolitisk kontekst – kampen med begrepet

Den kulturpolitiske situasjonen for den typen scenekunst som Arntzen og Johnsen løfter fram ved hjelp av prosjektteaterbegrepet, innebar i 1990 få visningsmuligheter, svært knappe ressurser og et hjemlig publikum som var lite vant til et slikt formspråk. Samtidig opplevde flere av kunstnerne som jobbet med disse uttrykkene, å være en del av et dynamisk, internasjonalt scenekunstmiljø der de fikk anerkjennelse, og der det foregikk en omfattende kunstnerisk utvikling. På mange måter kan situasjonen sammenlignes med situasjonen for det nonfigurative, eller abstrakte, maleriets

posisjon på billedkunstfeltet førti år tidligere. Slik den visuelle dramaturgien stod for en reindyrking av kunstartens egenart, kan en se en liknende intensjon i gjennombruddet av det nonfigurative maleriet. Dette var kunst som kun forestilte seg selv, og som ikke var en gjengivelse av en ytre, sansbar virkelighet (Kvande, Okkenhaug, Schrumpf, 2002, s. 4). Dermed var den heller ikke identifikasjonsskapende for tilskueren på samme måte som den figurative kunsten. Slik den visuelle dramaturgien søkte å løsrive scenekunsten fra illusjonskunst og identifikasjon og søkte mot andre typer resepsjoner, både mer intuitive og mer intellektuelle, hadde også utviklingen innen malerkunsten gjennom modernismen i større og større grad søkt å frigjøre maleriet fra dets konvensjonelle, illusjonsbaserte figurative motiver. Og, som for scenekunstens visuelle dramaturgi, innebar dette et tydelig brudd med etablerte konvensjoner innen kunstarten og representerte følgelig også tydelige posisjoneringskamper. Fremveksten av det norske nonfigurative og abstrakte maleriet i løpet av 1950-tallet er beskrevet som en kamp mellom forkjempere av figurativ kunst og det abstrakte hos de nonfigurative malerne med deres respektive støttespillere (Kvande, 2002, s. 13).⁵⁷ Det er en lignende kamp om aksept for ulike uttrykksformer det estetiske prosjektteaterbegrepet kan synes å inngå i. For, mens det nonfigurative og abstrakte maleriet, til tross for, og kanskje på grunn av, sterke motsetninger, ble institusjonalisert i det norske billedkunstfeltet, var det man kan kalle scenekunstens ”non-figurative” uttrykksform fortsatt ikke institusjonalisert i 1990. Mens etablerte kunstinstitusjoner som museer og gallerier inkorporerte de nye uttrykkene innen billedkunsten i sine utstillinger og samlinger og dermed gjorde denne kunsten tilgjengelig for et større publikum⁵⁸ var scenekunstinstitusjonene langt mindre mangfoldige. Verken den likestilte, visuelle dramaturgien eller andre performance-relaterte uttrykk var da Arntzen og Johnsen

⁵⁷ Utviklingen av den nonfigurative stilarten innen norsk billedkunst går tilbake til 1920 tallet, men den gang var retningen representert av få kunstnere som ikke fikk gjennomslag her hjemme og som gjerne vendte seg mot et mer figurativt eller realistisk formspråk etter hvert. Det er derfor først med etterkrigsgenerasjonen nonfigurative malere at denne formen for alvor blir synlig i det norske billedkunstfeltet.

⁵⁸ Dette er selvfølgelig et grovt forenklet bilde av det nonfigurative og abstrakte bildets inntreden i det norske billedkunstfeltet. Historien har mange nyanser og hvorvidt det var en kamp eller ikke kommer an på i hvilket perspektiv man betrakter utviklingen. Poenget her er imidlertid at institusjoner for billedkunst synes å ha tatt ansvar for å gi publikum tilgang til de ulike stilretningene som utvikler seg i kunstfeltet i en annen grad enn det scenekunstinstitusjonene har gjort.

skrev sine tekster, i særlig grad representert innenfor teaterinstitusjonene, med den konsekvens at de også var ukjente uttrykksformer for et bredt scenekunstopublikum.⁵⁹ Kampen som ble ført med prosjektteaterbegrepet på begynnelsen av 1990 tallet, handlet derfor mye om å synliggjøre og tilgjengeliggjøre scenekunstens ”non-figurative” uttrykksform som en del av et helhetlig scenekunstlandskap. I dag ser man større gjennomslag for elementer av denne estetikken også innenfor institusjonene enn da Arntzen, Johnsen og andre prøvde å skaffe bredere oppmerksomhet rundt scenekunstens postmodernistiske uttrykksformer.⁶⁰ Likevel har det vært en gjentakende kritikk også etter 1990 at institusjonene har prioritert tradisjonelle sceneuttrykk på bekostning av mer avantgardistiske uttrykk, en kritikk som nok også har forsterket prosjektteaterbegrepets identifisering med en alternativ estetikkk utenfor institusjonene.

Til en viss grad kan man se Arntzens og Johnsens estetisering av prosjektteaterbegrepet som et forsøk på en retorisk omskriving i Skinnersk forstand: Fra et generelt organisatorisk prinsipp for scenekunstproduksjon til et normativt begrep ladet med et særlig kunstsyn knyttet til ett spesifikt delfelt. Begrepets eksplisitte tilknytning til en spesifikk visuell dramaturgi synes å ha svekket seg gjennom årene. Forventningene om en anti-konvensjonell estetikkk er likevel skrevet inn i prosjektteaterbegrepets historie, og følgelig bærer begrepet i seg en ambisjon om ikke bare et alternativt organisatorisk prinsipp, men en alternativ estetikkk og holdning til kunstens vesen og betydning. Det er blant annet dette som kommer til uttrykk i Oslo Byråds forventning sitert over, om at: ”Teateret skal bli en scene for det nye og fremstå som et reelt kunstnerisk alternativ og en utfordrer for de andre institusjonsteatrene” (Oslo kommune, udatert, s. 1).

⁵⁹ Det vil naturligvis finnes unntak og Arntzen har selv senere pekt på hvordan for eksempel Kjetil Bang Hansen i sin tid som teatersjef ved DNS, åpnet for performanceorienterte teaterproduksjoner hvor skuespillere og billedkunstnere samarbeidet. (Arntzen, 2013).

⁶⁰ Et godt eksempel på det er DNS og Det Norske Teatrets oppsetning av Peer Gynt i Robert Wilsons regi i 2005. Wilson er en av de kunstnerne Johnsen og Arntzen ofte refererer til i sin beskrivelse av en visuell dramaturgi.

Om den estetiske dimensjonen er mindre eksplisitt i senere bruk av prosjektteaterbegrepet, har den plasseringen av prosjektteatret utenfor institusjonene som Arntzen og Johnsen bidro til gjennom sin forståelse av begrepet, langt på vei holdt seg. På mange måter kan man si at med estetiseringen av begrepet oppstod også dets anvendelighet som kampbegrep. Som vi har sett, ble begrepet først brukt innenfor institusjonene som en løsning på utfordringer ved den tradisjonelle institusjonsdriften. Teatersjefer som Tom Remlov og Janken Varden bruker det til å si noe om hvordan de ser for seg at institusjonene de styrer, kan skape bedre scenekunst. Det markerer et ønske om endring og er snarere knyttet til en ideell produksjonsprosess enn til en særlig estetikk eller bestemte posisjoner på feltet. Med Arntzens og Johnsens behandling av begrepet som et estetisk begrep og deres plassering av denne estetikken i feltet utenfor institusjonene, markerer begrepet i større grad en posisjon og gjør det egnet til å representere og fremheve denne posisjonen.

5.4.3 Det posisjonerende prosjektteaterbegrepet

Utskillelsen av prosjektteater fra det institusjonene stod for kunstnerisk, som ble etablert i Arntzens og Johnsens tekster, kom i de påfølgende årene til uttrykk i måten begrepet ble brukt på. Langt på vei ble det ensbetydende med all scenekunst utenfor institusjonene. Anne Britt Gran bruker for eksempel prosjektteaterbegrepet, sammen med gruppeteaterbegrepet, til å beskrive nettopp et valgt utenforskap. Hun viser til stor estetisk variasjon i dette ”utenforfeltet”, men at det som er felles, er ”vaksinen mot institusjonsteatrene, som langt på vei har fungert som den gode fienden innad i miljøet.” Hun betrakter derfor ”de frie gruppene/prosjektteatret i lys av det tradisjonelle institusjonsteatret de har vaksinert seg mot [...]” (Gran, 1996, s. 15). Her blir prosjektteater, særlig sammen med begrepet gruppeteater, brukt som parallellbegrep til andre begreper for alle som produserer utenfor institusjonene, uavhengig av estetisk orientering. ”Prosjektteater” blir slik ett av begrepene som

forbindes like mye med særlige rammebetingelser for produksjon som med estetisk orientering, på lik linje med ”det frie feltet”, ”den prosjektbaserte scenekunsten”, ”ikke-institusjonelle scenekunst” og ”fri scenekunst”. En av de aktørene som bidrar til å koble prosjektteaterbegrepet til produksjon utenfor institusjonene, er det frie feltets interesseorganisasjon, Danse- og Teatersentrum (DTS). I sin høringsuttalelse i forbindelse med prosessen rundt omlegging av støtteordning til fri scenekunst i Kulturrådet i 1995-98, peker de for eksempel på at ”prosjektteater” er ett av flere begreper som betegner aktiviteten hos deres medlemmer (Bratten & Eliassen, 1996). Videre formulerer DTS seg på en måte som minner om argumentasjonen fra Arntzen og Johnsen noen år tidligere når de identifiserer fellestrekk ved de prosjektbaserte virksomhetene, nemlig at

[...] de setter søkelys på å finne frem til nye produksjonsformer og produksjonsprosesser. De står videre for ”noe annet” enn den etablerte scenekunsten. Dette ”andre” representerer et stort mangfold av uttrykksformer. De arbeider åpent og kunstnerisk søkende, særskilt med nye kommunikasjonsformer i forhold til publikum og i forhold til sin egen tid. De tenker annerledes og nytt i forhold til komposisjon/dramaturgi, i visuelt scenisk språk m.m. (Bratten & Eliassen, 1996).

Det er imidlertid et prosjektbegrep i utvikling DTS bruker.”[D]ynamikken av kontinuitet og oppløsning er med på å skape et prosjektbegrep innen produksjon av profesjonell scenekunst som ennå er i støpeskjeen og oppe til diskusjon i miljøet.” skriver de, og fortsetter med at også i en scenekunstpolitisk sammenheng må prosjektforståelsen derfor være dynamisk (Bratten og Eliassen, 1996).

Også i den kulturpolitiske artikuleringen av feltet defineres etter hvert prosjektteater som noe som ligger utenfor institusjonene. I St.meld. nr. 61 (1991-92) omtales eksempelvis prosjektteater under kapittelet ”alternativ teaterorganisering” (s. 150). Et kapittel som etterfølger kapittelet ”Institusjonsteater” (s. 145). Og, som vi har sett over, ligger denne forståelsen også til grunn i byrådssaken om Oslo Nye Teater i 2013 der det nettopp heter at ”Prosjektteater” [...] har utviklet seg som en betegnelse på den ikke-institusjonelle delen av norsk teater” (Oslo kommune, udatert, s. 7). Det

ser altså ut til at den ikke-institusjonelle delen av feltet på mange måter tar hevd på begrepet prosjektteater, etter at det først dukker opp som et begrep som ikke først og fremst definerer et slikt skille mellom institusjonsteaterfeltet og virksomheter utenfor. Dette skjer først gjennom den estetiske ladningen av begrepet og deretter gjennom å knytte det til posisjoner i feltet. En slik argumentasjon er dels utviklet av feltet selv, for eksempel gjennom DTS. Dette er nok noe av grunnen til at det er vanskelig å kalle institusjonenes drift for prosjektteater, selv om produksjonene av forestillinger også der utvilsomt har prosjektlignende trekk. I debatten om Oslo Nye har flere teatersjefer ved institusjonsteatrene prøvd å vise at også deres teatre er prosjektdrevne. Både Agnethe Haaland ved Den Nationale Scene i Bergen og Hanne Tømta ved Nationaltheatret understreker for eksempel prosjektaspektet ved egen drift. ”Hver produksjon fungerer som et prosjekt”, sier Haaland, mens Tømta følger opp med å si at ”Nationaltheatret bruker allerede alle våre midler på å lage prosjekter. På løpende bånd lager vi forestillinger med en blanding av fast stab og innleide krefter. Hva er det med dette som ikke er prosjektteater?” (Pedersen, 2013).

Haaland og Tømta har utvilsomt rett i at teatrene de leder, driver prosjekter og dermed burde kunne kalles prosjektteater. Når dette likevel ikke oppleves som selvfølgelig og meningsfullt, og det ikke-institusjonelle feltet synes å ha sterkere hevd på begrepet, skyldes det som vi har sett, de erfaringer og forventninger som er investert i begrepet, samt dets rolle som identitetsmarkør og evne til å markere posisjon i feltet. Kampen *om* begrepet har handlet om å lade det med mer enn et organiseringsprinsipp, blant annet med en særlig feltposisjon. Ved hjelp av den forventningen til nyskaping, utprøving og eksperimentering som prosjektbegrepet bar med seg i utgangspunktet, ble det skrevet inn en estetisk praksis og en kunstideologisk holdning til scenekunst som gjorde det til ”det frie feltets” begrep. Denne prosessen handler også om kampen som ble ført *med* begrepet. Å løfte og synliggjøre den kunstneriske verdien av det arbeidet som ble gjort utenfor institusjonene, slik at det kunne gi kulturpolitisk uttelling i form av bedre rammebetingelser og mer synlighet, har vært en viktig sak for det frie feltets aktører i flere tiår. Misforholdet

mellom andelen offentlige midler den delen av feltet mottar, og verdien, både kunstnerisk og formidlingsmessig, av det arbeidet de gjør, er understreket mange ganger. At prosjektteaterbegrepet syntes særlig meningsfullt å ta i bruk i denne kampen, er logisk. Som vi så i forrige kapittel, ble prosjektbegrepet også i den kulturpolitiske retorikken et positivt ladet ”ja- ord” fra midten av 80-tallet. Denne positive innstillingen til prosjekter er kanskje særlig tydelig i 1990-tallets kulturmelding, som kommer ut nettopp i den perioden da kampen om prosjektteaterbegrepet er tydeligst. Når det frie feltet tar hevd på begrepet, knytter det seg også kulturpolitisk til det som fremstod som den mest progressive delen av kulturpolitikken. Denne prosessen, eller kampen for anerkjennelse, *med* prosjektteaterbegrepet er neppe kalkulert og veldig bevisst fra aktørenes side. Men å analysere begrepet fra en begrepshistorisk innfallsvinkel viser hvordan vi gjennom å se utvikling av språk og begreper som et uttrykk for erfaringer, forventninger og intensjoner, kan synliggjøre hvorfor begreper er anvendelige, hvorfor de er uklare eller hvilke dynamikker de styrker eller tilslører.

5.4.4 Oslo Nye Teater anno 2012/13

Elastisiteten og mangetydigheten i prosjektteaterbegrepet framkommer i flere av innleggene og meningsytringene i debatten om Oslo Nye. For det første er byrådets eget saksframlegg preget av dobbeltheten i begrepet. Det henter mening i både det frisettende og disiplinerende aspektet. Byrådet argumenterer positivt med å skulle gi kunsten friere tøyler slik at den utvikler seg på egne premisser. Samtidig løfter det fram det økonomisk disiplinerende ved å drifte teatret gjennom avgrensede prosjekter. Også Anne Britt Gran, som i 1996 var en av dem som brukte begrepet som et parallellbegrep til andre betegnelser på det ikke-institusjonelle eller frie scenekunstheltet, drar i denne debatten veksler på flere sider ved begrepet, blant annet den estetiske forventningen. I kronikken ”Oslo Nye for barn og unge” forstår hun langt på vei prosjektteaterbegrepet som uttrykk for nyskapende og dristig samtidsteater. “[...] Oslo trenger ikke et nytt prosjektteater med nyskapende og

dristig samtidsteater i noen form,” skriver hun (Gran, 2013). Men allerede i neste setning viser hun at prosjektteaterbegrep ikke lenger må forstås som parallellbegrep til den ikke-institusjonelle scenekunsten, slik hun brukte det i 1996. ”[...] Oslo [har] allerede [...] mange scener til dette (prosjektteater, red.anm.), uavhengig om de er basert på ensembler eller prosjekter” (Gran, 2013). Prosjektteater, forstått som nyskapende scenekunst, finnes altså mange steder på scenekunstheltet, også ved institusjonene. Hun tegner et bilde av at den nyskapende, spennende kunsten byrådet ønsker å ivareta gjennom sin prosjektteatersatsing, allerede er ivaretatt flere steder, og at markedet for dette er mettet. Gran er også innom en mer organisatorisk bruk av begrepet, knyttet til drift, før hun avslutningsvis går over til å lade det med nye ideer og ønsker. Gran tar til orde for at Oslo Nye kan være et reint barne- og ungdomsteater som søker nye erfaringer både når det gjelder driftsform og samarbeidskonstellasjoner.

Som barne- og ungdomsteater vil Oslo Nye Teater kunne benytte en organisasjonsmodell som kombinerer et passe stort fast skuespillerensemble med innleide prosjekter fra de frie gruppene. [...] Oslo Nye kan styrke det frie teatermiljøet og gjøre Oslo Nye mer fleksibelt organisatorisk sett. Oslos eget teater kan bli et forbilde for hvordan en institusjon og frie grupper kan samarbeide (Gran, 2013).

Med ansats i prosjektteaterbegrepet prøver altså Gran å skrive fram en ny modell for teaterdrift og organisering som skal forene mange av ønskene som stadig går igjen på scenekunstheltet, som større fleksibilitet, mer kunstnerisk nyskaping og bedre kunst, mer og bedre samarbeid mellom institusjoner og det frie feltet, bedre utnyttelse av ressursene og forutsigbarhet for kunstnerne. Hun foreslår ikke selv et begrep for en slik modell, og kaller det ikke prosjektteater, men holder fast ved forslaget også etter at byrådet har vedtatt å gjøre Oslo Nye om til et prosjektteater. Hun uttrykker dermed en klar forventning om hva prosjektteater kan bety framover.

Grans tenkning ligner den byrådet i de avsluttende fasene av saken modererte seg til. Oslo Nye som prosjektteater skulle ikke være et reint prosjektteater, men måtte først

og fremst forstås som en mellomting mellom det og et institusjonsteater, ble deres presisering etter hvert som debatten skred frem.⁶¹ Når de likevel valgte å bruke betegnelsen prosjektteater, var det ”i mangel på et navn på et teater som ikke er et rent prosjektteater og heller ikke en institusjon” (Christiansen, 2013). Det ligger altså en erfaring av et behov for noe annet enn det man allerede har både hos Gran og Oslo kommune i saken om Oslo Nye Teater. Et ”noe” som ennå ikke er satt på begrep. Byrådet savner et begrep for det de ønsker seg, men har valgt å ty til prosjektteaterbegrepet i mangel på noe bedre, og de ulike aktørene som ytrer seg, kan bruke begrepet til å prøve og forme det nye teatret i den retningen de selv mener er hensiktsmessig. Dette er kanskje først og fremst et uttrykk for at man vet hva man ikke vil ha. Man vil ikke ha et tradisjonelt institusjonsteater. Men heller ikke prosjektteaterbegrepet er helt dekkende for den forventningen man har. Inntil et slikt begrep dukker opp, er det nærliggende å anta at prosjektteaterbegrepet på grunn av sin karakter som et elastisk allmennbegrep igjen vil kunne dukke opp i politiske debatter om scenekunstheltet. Slike begreper er i følge Koselleck særlig anvendelige som politiske slagord, nettopp fordi de stadig reproducerer seg selv i ulike anvendelser (Koselleck, 2007, s. 85).

Utviklingen av prosjektteaterbegrepet på scenekunstheltet er ett eksempel på hvordan prosjektbegrepet kan sies å ha vært konstituerende, blant annet i kraft av sin rolle som premissleverandør for ulike debatter. Det er imidlertid ikke det eneste. Begrepet har også gitt navn til den viktigste støtteordningen for det frie feltet, nemlig prosjektstøtteordningen for fri scenekunst under Norsk kulturråd. Prosjektbegrepets plass i utviklingen av denne ordningen er sentral, og også den inneholder kamper *om*

⁶¹ 6. mars 2013 vedtok Byrådet i Oslo at ”Oslo Nye skal ikke være et rent prosjektteater” og at ”Oslo Nye Teater etter en omstillingsperiode skal drives som et prosjektteater med en mindre stab og skal som prosjektteater initiere og produsere stykker, men skal også i noen grad tilby en scene for andre prosjektteatre og frie grupper” (Oslo kommune, udatert).

og *med* prosjektbegrepet som har fått følger for utviklingen av feltet som helhet. I det følgende skal vi se nærmere på dette.

5.5 Prosjektbegrepet i Norsk kulturråds prosjektstøtteordning for fri scenekunst

De momenter av varighet, forandring og fremtidighet, som er til stede i en konkret politisk situasjon, sammenfattes i den måte, hvorpå situasjonen håndteres språklig. Dermed bliver – endnu mer alment uttrykt – sociale tilstande og deres forandringer allerede her tematiseret (Koselleck, 2007, s. 63).

I dette sitatet peker Koselleck på hvordan de begreper som brukes i gitte politiske situasjoner, ikke bare er utsagn om fremtidige ønsker og ambisjoner, men også faktiske endringsagenter i situasjonenes midte. Begrepene må forstås som et konsentrat av det Skinner vil kalle utsagnets intensjon, der dets illokusjonære kraft, det vi prøver å gjøre ved å si det vi seier, utprøves. Høsten 1995 oppstod en slik ”konkret politisk situasjon”, hvis resultat har fått mye å si for det norske scenekunstheltet. Norsk kulturråds scenekunstutvalg la fram et forslag om endring av den eksisterende støtteordningen for fri scenekunst som de forvaltet. Situasjonen ble håndtert språklig blant annet ved å foreslå å kalle den nye støtteordningen *prosjektstøtte*. Forslaget utløste en saksgang som skulle ta over to år og medføre mye engasjement og meningsbrytning på det frie feltet. Gjennom hele prosessen med høringsrunder, dialog mellom Kulturrådet og departementet og korrespondanse med feltet for øvrig, ser man hvordan bruken av prosjektbegrepet vekker reaksjoner - skepsis hos noen og begeistring hos andre. Både skepsisen og positiviteten springer ut fra forventninger til og erfaringer med prosjektbegrepet som indikerer hvilke mulige endringer som ligger sammenfattet i nettopp denne begrepsbruken, og hvordan man stiller seg til disse.⁶²

⁶² Forslaget til endring innebar også andre viktige tiltak, som opprettelsen av en scenekunstkonsulentstilling som skulle innstille til scenekunstutvalget, og at innstillingsutvalget ble nedlagt. Dette ble også svært omstridt og opptok aktørene i feltet. Også forslaget om å bytte ut begrepet scenisk gruppe med ikke-institusjonell scenekunst ble behørig diskutert i prosessen og vakte stort engasjement. Disse aspektene vil imidlertid ikke bli analysert nærmere her.

Den eksisterende ordningen var en tredelt ordning, med treårig og ettårig driftsstøtte, samt frie produksjonsmidler definert som prosjektstøtte. Det er de samlede midlene til disse tre ordningene scenekunstutvalget finner det hensiktsmessig å omdisponere til en ”enklere ordning, som definerer all støtte som prosjektstøtte” (Norsk kulturråd, 1995). Utgangspunktet for endringsforslaget var dels endringer i feltet, som blant annet hadde hatt en stor tilvekst av kunstnere, som også samarbeidet på en annen måte en tidligere, og dels den tildelingspraksisen som hadde utviklet seg, der støttebeløpene ble for små til at kunstnerne kunne ivareta profesjonalitet og kvalitet på en god måte. Scenekunstutvalget beskriver selv grunnlaget for endringsforslaget slik:

Den eksisterende ordningen ble innført forrige gang ordningen ble administrert av Norsk kulturråd. Praksis i de mellomliggende år viser tydelig at ordningen ikke har fungert etter hensikten, og at den i realiteten har bundet opp de fleste av midlene i kontinuerlige driftsstøttetildelinger. Dette har i sin tur resultert i at et stort antall grupper er blitt tildelt forholdsvis beskjeden støtte, ettersom statsstøtten ikke har økt i samme grad som aktiviteten i miljøet (Norsk kulturråd, 1995).

Det kan synes som et paradoks at scenekunstutvalget velger nettopp prosjektbegrepet når de skal navngi sin nye ordning. Ordningen var den viktigste offentlige støtten til fri scenekunst og dermed et viktig politisk signal om hvilket ansvar det offentlige var villig til å ta for dette feltet. Og det lå en stor forventning fra feltet selv om at et slikt ansvar måtte innebære å sikre en viss grad av kontinuitet og forutsigbarhet. Det frie feltets store utfordring på det tidspunktet var de svake rammebetingelsene for både produksjon og infrastruktur og et stort misforhold mellom den kunstneriske aktiviteten og søkbare midler. Denne situasjonen hadde gradvis vokst fram ettersom både antall kunstnere og profesjonaliteten på det frie feltet vokste. I forhold til våre naboland anses denne etableringen å ha startet seint i Norge. En begrenset kunstnerbefolkning, svake støtteordninger, etablering av mange regionale institusjoner og åpenhet for nye arbeidsformer og kunstneriske utviklingstrender innenfor både disse og de etablerte institusjonene, fremheves vanligvis som

forklaring på dette (Bergsgard & Røyseng, 2001, s. 17). Ifølge teaterviter Jon Nygård var det ved inngangen til 1970-tallet eksempelvis 70 frie grupper i Sverige og 15 i Finland (1996, s. 41), mens det i Norge på det tidspunktet kun er identifisert én fri dansegruppe, Høvik ballett, etter at Odin Teatret, som startet opp i Oslo i 1965, reetablerte seg i Danmark i 1966 (Hylland, Kleppe & Mangset, 2010, s. 12). Da den første interesseorganisasjonen for scenekunstnere utenfor institusjonen, Teatersentrum, senere Danse og teatersentrum, ble etablert i 1977, hadde den 16 grupper tilsluttet seg. I 1981 anslås det at det fantes ca. 27 frie grupper, og i 1996 var tallet steget til 42.⁶³ Når det frie feltet etter hvert ble større, mer synlig og mer slagkraftig, ble det imidlertid ikke fulgt opp kulturpolitisk i form av økte ressurser, og presset på de ressursene som fantes, ble etter hvert stort. I tillegg til manglende ressurser stod feltet dessuten midt i det vedvarende scenekunst-politisk dilemma om hva man skal gjøre med kunstnerskap som viser seg å være levedyktige utenfor institusjonen, og som trengte kontinuitet og forutsigbarhet ”etter prosjektet”. Her hadde departementet gjennom mange år vist seg uvillige både til å binde kulturfondsmidler til kontinuerlig drift og til å omdisponere eller øke midler til scenekunst for å imøtekomme behovet.

Feltets kanskje største utfordring var derfor uforutsigbarhet og små muligheter til å jobbe kontinuerlig. Å betegne en ny ordning gjennom prosjektbegrepet kunne derfor se ut som et signal om ikke å ta dette på alvor. Tvert i mot kunne man se for seg at å omgjøre all støtte til prosjektstøtte ville gjøre uforutsigbarheten enda større. Dette er imidlertid en utfordring scenekunstutvalget ser og ønsker å imøtekomme. Det gjør de ved å prøve å innskrive en betydning i prosjektbegrepet som ikke nødvendigvis er åpenbar i utgangspunktet, gitt begrepets tunge ladning som tidsavgrenset, unik engangshendelse og endringsgarantist. I sitt forslag til tilråding formulerer de derfor følgende:

⁶³ Tall fra Hylland, Kleppe, Mangset (2010), s 13, samt oppgitt av DTS pr. mail, 13.03.13

Et avgjørende premiss for dette forslaget er definisjonen av og forståelsen av ordet "prosjekt" i denne sammenhengen. Et prosjekt er her å forstå som et kunstnerisk begrunnet prosjekt, som på en tidsakse kan variere mellom en enkeltstående produksjon og et flerårig prosjekt som rommer et antall ulike produksjoner [...] Et prosjekt – forstått på denne måten – er pr. definisjon tidsavgrenset, men varigheten av prosjektet kan variere sterkt (Norsk kulturråd, 1995).

At scenekunstutvalget har behov for å presisere prosjekt som tidsavgrenset, men kontinuitetsbærende, er et uttrykk for en bevissthet om hva prosjektbegrepet kan tas til inntekt for, nemlig mer kortvarig støtte og dermed en mer uforpliktende politikk overfor feltet, noe som ville være det motsatte av hva man ønsket. Tvert imot ønsket man å beholde muligheten for kontinuitet og forutsigbarhet innenfor den nye ordningen, til tross for begrepsvalget. Scenekunstutvalget er sågar tydelige på at i den nye ordningen skal kunstnerne kunne oppnå "en større grad av trygghet og kontinuitet (...) enn hva tilfellet er i dag" (Norsk kulturråd, 1995). I prinsippet skal den nye ordningen altså ikke skille seg så mye fra den gamle, som man har kalt driftsstøtte. Kulturdepartementet kommenterer da også endringsforslaget på følgende vis: "I realiteten er det ikkje stor skilnad på prosjektstøtte og driftsstøtte kombinert med prosjekt/produksjonsstøtte" (Kulturavdelinga, 1996). Likevel velger man altså å kommunisere ordningen gjennom prosjektbegrepet. Prosjektbegrepet har, som vi har sett, andre ladninger enn den prosjektorganisasjoniske, og i sin formulering legger utvalget seg tett opp mot forståelsen av prosjekt som livsprosjekt, i arven etter eksistensialismen slik vi har sett i kapittel 3. En slik betydning blir i dette tilfellet som et parallellbegrep til begrepet kunstnerskap. Det heter for eksempel: "En videreutvikling av en gruppes kunstneriske identitet eller uttrykk, vil for eksempel kunne defineres som et prosjekt i denne sammenhengen" (Norsk kulturråd, 1995). At prosjektstøtte er det mest meningsfulle begrepet å ty til i denne sammenhengen, er likevel interessant, og kan best forstås gjennom å se nærmere på hva man har kunnet gjøre med ordningen gjennom å artikulere den som prosjektstøtte, noe jeg skal komme tilbake til. Men også feltets reaksjoner kan kaste lys over betydningen av begrepsskiftet.

5.5.1 Scenekunstfeltets tro på og mistro til prosjektbegrepet

Som nevnt over, vekket scenekunstutvalgets forslag sterke reaksjoner i feltet, både positive og negative. Disse handlet dels om ordningens helhetlige innretning og dels om det konkrete begrepsbyttet fra driftsstøtte til prosjektstøtte. Tolkninger av intensjonen i valget av prosjektbegrepet synes å være opphav til den skepsisen som forslaget vekker, til tross for at det uttrykker en ambisjon om å forbedre kunstnerens arbeidsvilkår. Flere aktører nærer nemlig en mistro mot begrepsskifte til tross for forsøket på å skrive kontinuitetsaspektet inn i det og hevde den nye ordningens kvaliteter. Norsk ballettforbund mistenkeliggjør på mange måter forslaget intensjon når de mener at en slik meningsutvidelse virker selvmotsigende:

Vi synes [...] tilrådingen er selvmotsigende. Først ønsker man å ta bort hele driftsstøtten fordi det binder opp midler til drift, for så å presisere senere i skrevet at et kunstnerisk prosjekt vil kunne begrunne investeringer, treningslokaler, fast administrasjon og andre løpende utgifter. Vi ser på disse eksemplene som likeverdige med hensyn til drift (Bjøgum, 1996).

Og Teatergruppen Klomadou setter ord på en skepsis som er knyttet direkte til begrepsbruken når de skriver:

Driftsstøtteordningen forplikter staten til å ha et ansvar for en permanent og kontinuerlig drift av et danse- /teatermiljø utenfor de store institusjonene. Dersom ordningen endres til en prosjektstøtte-ordning, er vi redd for at dette ansvaret kan svekkes over tid. Et prosjekt er i utgangspunktet tidsbegrenset, og selv om en forsøker å definere ”prosjekt” i denne sammenhengen til også å innbefatte en gruppes arbeid over tid, tror vi at forskjellene er mer prinsipielle enn retoriske (Høie, 1996, vedlegg, s. 2-3).

Også Norsk dukketeaterforening uttrykker bekymring for hva slags konsekvenser et økt prosjektorientering kan få:

Et prosjekt styres i høyere grad av byråkrater og politikere fordi disse står fritt til å velge blant prosjektene og fordi de ofte også går inn og forandrer eller legger premisser for prosjektene. [...] Hvis det offentlige ønsker prosjektmidler som gir dem muligheter til sterkere kunstnerisk styring av en del av teaterlivet, bør ikke midlene hentes fra den frie sceniske kunsten (Helgesen, udatert).

Alle disse uttalelsene reflekterer en uro overfor begrepsbyttet og belyser en opplevelse av at det betyr noe hvilke begreper som benyttes. Når Klomadou leser inn en prinsipiell forskjell mellom driftsstøtte og prosjektstøtte, og Norsk dukketeaterforening ser prosjektbegrepet som særlig egnet for sterkere politisk styring av utviklingen på feltet, viser de hvordan et begrepskifte antas å gjøre ordningen sårbar. Ikke bare kan prosjektbegrepet tolkes i mange retninger, det synes også å ha en ladning som aktørene mener sannsynliggjør en viss utvikling. Det kan svekke det politiske ansvaret for ”permanent og kontinuerlig drift” over tid, eller det kan gjøre feltet mer utsatt for direkte politisk styring.

Ikke alle høringsinstansene er imidlertid skeptiske. Flere uttrykker tiltro til at prosjektstøtte vil bidra til en positiv endring. Ikke minst handler dette om hvilke forventninger man knytter til prosjektbegrepet. Trondheim kommune uttrykker for eksempel at vektlegging av prosjektstøtte synes riktig for å unngå stagnasjon hos grupper og enkeltkunstnere (Skarstein & Lerseth, 1996). De tillegger dermed prosjektbegrepets en evne til å sikre vitalitet og utvikling. Scenekunstkonstellasjonen ”Det motsatte prosjekt” ser prosjektstøtte som ”risikovillig kapital, som er i stand til å satse på rent kunstnerisk begrunnede prosjekter” (Tombre, 1996). De fremhever dermed forventningen til eksperiment og utprøving. Riksteatret er positive fordi omlegging til prosjektstøtte vil løfte fram feltets ikke-institusjonelle karakter og bidra til at det forblir nettopp ikke-institusjonelt (Hartviksen & Wie, 1996). De vektlegger dermed i større grad det tidsaspektet ved prosjektbegrepet som scenekunstutvalget selv søker å dempe. Også det frie feltets egen interesseorganisasjon DTS går inn for forslaget, om enn noe nølende. De er klare på at de bare aksepterer begrepet prosjektstøtte ”under forutsetning av at prosjektbegrepet tilkjennegir det statlige finansielle ansvar for kontinuerlig drift, [...]” (Bratten & Eliassen, 1996).⁶⁴ Det er

⁶⁴ DTSs støtte til forslaget vakte stor misnøye hos en del medlemmer og åtte grupper meldte seg ut av organisasjonen i forlengelsen av prosessen med omlegging av støtteordningen, blant annet fordi de var misfornøyde med at DTS gikk inn for scenekunstutvalgets forslag. Jf. pressemelding av 10.01.98 fra Abrakadabrateatret, Ahateatret, Arken Teater, Kammerteatret, Katta i sekken, Magna Vox Musikkteater, Musidra Teater og Stein Lunde Teater for barn. Mottatt KD 13.01.1998.

avgjørende viktig for DTS at ordningens prosjektbegrep styres i en retning der også kontinuitet blir en del av det. ”Deler av vårt miljø uttrykker [...] stor skepsis til begrepsomleggingen [...]” skriver de, og forsetter:

Men vi mener vi har ivaretatt krav til stabilitet, kontinuitet i vår utvikling av prosjektbegrepet, som gjør at prosjektforståelsen når det gjelder denne støtteordningen, har et annet (kontinuitets)innhold enn det tradisjonelle syn på prosjekter som ”forsøk med en levetid på tre år” (Bratten & Eliassen, 1996).

Til tross for støtten viser også DTS en uro for de tolkningsmuligheter som ligger i prosjektbegrepet, der det kan brukes til en dreining mot mindre forutsigbarhet og kontinuitet i kraft av sitt erfaringsrom og sin forventningshorisont. Et drøyt år senere presiserer de sin forventning til ordningens prosjektbegrep i forbindelse med den praktiske gjennomføringen av overgangen fra gammel til ny ordening. ”[...] vi gikk inn for et prosjektbegrep, men et klart utviklet prosjektbegrep som inkluderer drift, og som gir kunstnerne gode arbeidsvilkår,” skriver de til departementet (Bratten, 1997). Videre anser de prosjektbegrepet slik det må forstås i den nye ordningen, som ”en omskriving av det finansielle ansvar staten har for produksjon av profesjonell fri scenekunst” (Bratten, 1997). Likevel er DTS fortsatt usikre på hvorvidt deres tolkning av prosjektbegrepet blir etablert, og de ber departementet om å få ”en avklaring når det gjelder forståelse av prosjektbegrepet [...]” (Bratten, 1997).

Andre aktører uttrykker på sin side at hva man kaller støtteordningen spiller liten rolle. Det som er avgjørende, er hvor mye penger ordningen forvalter. Assitej Norge, internasjonal forening for barne- og ungdomsteater, beskriver situasjonen slik:

Den fleksibilitet som bør tilstrebes mellom en grad av kontinuitet for de grupper som fungerer bra, og mulighetene for at et stigende antall frilansere kan få støtte til enkeltprosjekter, kan grunnleggende sett bare løses gjennom økte bevilgninger til denne scenekunsten – uansett hva man velger å kalle den (Andersen, 1996).

Innstillingsutvalget, som fordelte driftsstøtten i den gamle ordningen, peker på det samme: ”Hvis den totale rammebevilgningen ikke økes radikalt, vil problemet bestå – enten man kaller støtten det ene eller det andre,” skriver de (Westad, Bendixen, Garner, Egge & Berthelsen, 1996). Og Norske dramatikerers forbund er like klare i sin tale:

Det er et problem ved de foreslåtte retningslinjene at de bare antydningvis og indirekte kommer inn på det som til nå (og dessverre etter all sannsynlighet også framover) vil være det akutte problemet for den ikke-institusjonelle scenekunsten både når det gjelder drift, prosjektmidler og turnéstøtte, nemlig det meget store misforholdet mellom eksisterende rammebevilgninger og reelle behov. Det gjør på mange måter diskusjonen om hvilke retningslinjer som er de mest fornuftige relativt fiktiv. Man kan resirkulere hvilke argumenter som helst i det uendelige, men dersom det ikke finnes virkelige muligheter til å skape forandringer, kan denne diskusjonen gjerne fortsette langt inn i støvets alder uten å ha noen betydning (Kristensen, 1996).

At rammebetingelsene for ordningen vil være avgjørende for styrken i den, er naturligvis et poeng. Å ignorere betydningen av hva man kaller ordningen, er i denne avhandlingens perspektiv i beste fall naivt. For, godtar man Wittgensteins påstand om at ”ord er også handlinger”, og Skinners forståelse av at begrepene vi bruker, må ses som trekk i en pågående diskusjon, har det betydning hvilke erfaringer og forventninger som investeres i for eksempel en støtteordning, gjennom begrepene som brukes om den. Hvordan en konkret politisk situasjon håndteres språklig, må forstås som en sammenfatning av blant annet den endring som søkes i den konkrete situasjonen, slik Koselleck poengterer i sitatet over.⁶⁵ Det er også denne mekanismen

⁶⁵ Et annen eksempel på en språklig håndtering av situasjonen på scenekunstfeltet er hvordan BIT, TAG og BB språkliggjorde seg selv som ”programmerende teater/scener” i en situasjon der Kulturdepartementet omtalte dem som spillesteder. Dette var viktig både for å understerke det kunstneriske arbeidet som foregikk ved disse husene og den kompetansen de besatt. I intervju på scenekunst.no minnes Kristian Seltun situasjonen slik: Vi sade: ”Nej, vi är teatrar! Fullkomna teaterhus, men vi ser helt annorlunda ut än de producerande teatrar. Vi sitter på en massa kunskap som gör att vi absolut är värdiga nog att kallas teatrar.” Den språkliga håndteringen av situasjonen, med insisteringen på begrepet programmerende teater, bidro til å synliggjøre en alternativ driftsform av et fullverdig teaterhus på en måte som også ga en ny forvaltningskategori som ble synlig på statsbudsjettet. Gjennom selv å insistere på benevnelsen programmerende teater og også få interesseorganisasjonen Norsk Teater og orkesterforening med på denne språkliggjøringen, kunne disse teatrene selv i stor grad påvirke hvilke forventninger som ble investert i begrepet programmerende teater og dermed også selv legge lista for hva som ville være rimelig å forvente av politikken som ble ført overfor dem. De ønsket en høyere status enn et vanlig utleiehus, en status som også reflekterte den kompetansen de satt på, den språkliche håndteringen av situasjonen gjennom begrepet programmerende teater, bidro til nettopp det. (Löwenborg, 2013).

som avgjør hvordan mottakerne av ordningen reagerer på begrepsfestingen av den. Fordi prosjektbegrepet er så mangetydig og har så mange meningslag, utløser det høyst ulike reaksjoner i situasjonen med omleggingsforslaget slik det også gjør det i saken om Oslo Nye Teater. Begrepenes meningsinnhold er bevegelig, påvirkelig og under utvikling. Det er også derfor de kan være studieobjekter i forhold til sosiale og politiske endringer. I prosessen med å etablere en ny ordning for den statlige støtten til fri scenekunst ser vi at det pågikk en tydelig kamp *om* begrepet som kanskje mest dreide seg om at feltet selv, først og fremst representert ved scenekunstutvalget og DTS, prøvde å utfordre prosjektbegrepets etablerte meningsinnhold og utvide det. Reaksjonene i feltet viser varierende grad av tiltro til om dette vil lykkes, eller om prosjektbegrepet vil styre ordningen mot mindre forutsigbarhet og mulighet til kontinuerlig arbeid. Dette må forstås i forlengelsen av Skinners påstand om at hvorvidt man lykkes med en retorisk omskriving, vil være avhengig av hvor langt begrepene kan dras bort fra rådende mening og likevel være troverdige. Det er dette vi ser, når noen aktører nærer tvil til sannsynligheten for at prosjektbegrepet kan ivareta kontinuitetsaspektet, fordi det står i motsetning til det etablerte prosjektbegrepets tidsaspekt. De som reagerte positivt, synes derimot ikke å være så opptatt av dette tidsaspektet, men har andre forventninger til begrepet, som kunstnerisk nyskaping og utvikling. Dette er forventninger som nok ligger tettere på scenekunstutvalgets intensjon med endringen. Og her finner vi den viktigste grunnen til at nettopp prosjektbegrepet var et meningsfullt begrep å fange den nye ordningen i. Det handler ikke minst om kampen som kunne føres *med* begrepet.

5.5.2 Endret fokus

Den største ringvirkningen av å endre ordningens navn fra driftsstøtte til prosjektstøtte er den endring i fokus dette medfører. Prosjektbegrepet legitimerer et blikk framover i tillegg til at det skaper forventning om noe nytt og bedre. Prosjektstøtte er stilet mot fremtidig resultat. Hvor den fremtidige gevinsten ligger, vet man ikke nøyaktig, men å lete i det gamle strider imot prosjektets natur.

Prosjektet er jo nettopp legitimert gjennom å *ikke* være det bestående, men noe annet. Som Larson og Wikström formulerer det i boken *Prosjektliv*: ”Prosjekt setter igång en socialpsykologisk process där förändring och därmed handlingskraft, står i centrum” (2008, s. 201). Driftsstøtte derimot signaliserer vektlegging av å holde noe bestående i gang, et fokus på det man vet at man har. Der prosjektbegrepet retter søkelys mot fremtidig vitalitet, holder driftsstøtten blikket rettet mot det som finnes der vi vet at det er. Når scenekunstutvalget dropper driftsstøttebegrepet og velger å definere ordningen ved hjelp av prosjektbegrepet, er det derfor en radikal omlegging til tross for at innrettingen tilsynelatende ønsker å beholde noen av den gamle ordningens kvaliteter. Konsekvensen av økt oppmerksomhet framover og mindre oppmerksomhet bakover, er nemlig at det å ha drevet en scenekunstnerisk aktivitet over tid på en akseptabel måte, ikke lenger er så tungt kvalifiserende som det kunne være i en driftsstøtteordning. Tvert imot blir det det man ønsker å gjøre fremover, som blir viktig. I forlengelsen av Fogh Jensens tenkning kan man si at det ikke lenger er nok å ikke falle av, altså å prestere akseptabelt. Det viktige blir å koble på og skape aktivitet som vekker forventning og ikke bekreftelse. I prosjektbegrepet ligger en stor optimisme når det gjelder det fremtidige, og denne store tiltroen til det som skal skje, fremmer bedømmelse av prosjekt-ideen fremfor resultatet. Teatergruppen Klomadou poengterer denne mekanismen i sin høringsuttalelse når de skriver: ”Gjennom prosjektstøtteordningen vil tildelingen i større grad måtte støtte seg til selve prosjektsøknaden. Det vil altså ikke være det kunstneriske resultatet som bedømmes, men det forventede resultat” (Høie, 1996, vedlegg s. 3) Dette åpner for en annen type vurdering enn en mer formelt orientert ordning, der for eksempel evne til drift over tid eller utdanning kan veie tungt. Også Norsk Duketeteater Forening er inne på konsekvensen av et slikt skifte og er kritiske til at: ”Det nye i dette forslaget er at det å være i stand til å holde i gang en fast drift ikke skal kvalifisere til noe som helst, og at dette heller ikke regnes som noe grunnlag for støttebehov” (Helgesen, udatert).

Men prosjektbegrepets evne til å flytte oppmerksomheten fra fortid til fremtid og dermed skyve på etablerte kriterier for støtteberettigelse, er ikke den eneste intensjonen man kan lese ut av scenekunstutvalgets forslag om å samle ordningen i prosjektstøttebegrepet. På mange måter går de lenger og legger inn en forventning om hva slags fremtidig aktivitet man skal støtte. I deres innstilling heter det:

Fra 1997 foreslås støtteordningen for den ikke-institusjonelle scenekunsten organisert som *kunstnerisk begrunnet* prosjektstøtte. (min uthevelse) [...] En søknad om prosjektstøtte på disse kriteriene må derfor først og fremst begrunnes ut ifra en kunstnerisk ide eller en kunstnerisk vilje. Omfanget av drift og produksjon blir en funksjon av den kunstneriske målsetningen med prosjektet. På denne måten søker Scenekunstutvalget å forsterke det kunstneriske aspektet som vurderingsgrunnlag, samtidig som vi søker å ivareta muligheten til å arbeide over tid med kunstnerisk fordypning og utprøving (Norsk kulturråd, 1995).

Den nye støtteordningen skulle altså ikke bare yte prosjektstøtte, med en innskrevet åpning for kontinuerlig arbeid over tid. Den skulle være en ordning for *kunstnerisk begrunnet* prosjektstøtte. Heller ikke dette skiller tilsynelatende den nye ordning mye fra den gamle. Også der skulle det kunstneriske stå i sentrum for bevilgningene. I retningslinjene het det at kvalitetsmessige kriterier skulle legges til grunn, herunder kunstnerisk nivå, kunstnerisk vekst og utvikling, kunstnerisk målsetting, og lignende (Kulturdepartementet, 1995, vedlegg). Det sittende innstillingsutvalget for den gamle ordningen påpeker da også i sin høringsuttalelse at ”det kunstneriske aspektet har vel alltid vært sentralt som grunnlag for å vurdere søknader” (Westad, Bendixen, Garner, Egge & Berthelsen, 1996). Når en forventning om kunstnerisk begrunnelse kobles med prosjektbegrepet, vil imidlertid prosjektbegrepets sterke ladning av ”det nye” og ”det andre”, det som frembringer noe annet enn det vi har, sågar på en bedre måte, fort smitte over på hva som skal anses som kunstnerisk begrunnet. Når ”kunstnerisk begrunnet” kobles på prosjektbegrepet, åpner det derfor en forventningshorisont der formulert kunstnerisk begrunnelse blir nært forbundet med kunstnerisk fremtidsrettet nyskaping, gjerne avantgardistisk. Når vi vet at begrepet prosjektteater hadde fått en slik estetisk ladning ikke mange år tidligere, var det mye som lå til rette for en forvaltningspraksis som ble særlig opptatt av nyskapende scenekunst i betydningen

postmoderne og avantgardistisk. Formuleringen ”kunstnerisk begrunnet prosjektstøtte” kunne, gitt prosjektbegrepets utvikling på scenekunstheltet, altså brukes som springbrett for en spisset kunstnerisk satsing mot en type estetikk, nært beslektet med den Arntzen og Johnsen knytter til prosjektteaterbegrepet.

Dette ble da også langt på vei en av konsekvensene av omleggingen. Ordningen ble evaluert etter å ha virket i tre år. Ett av hovedpoengene i evalueringsrapporten var nettopp at den nye tildelingspraksisen først og fremst hadde gått i favør aktører som hadde et avantgardistisk, eksperimentelt formspråk (Bergsgård og Røyseng, 2001, s. 115). Evalueringen pekte også på at å sikre både utprøving og eksperimentering og stabilitet og kontinuerlig utvikling innen samme ordning, forble et dilemma, slik det også var i den gamle driftsstøtteordningen. Da evalueringen ble sendt ut på høring, mente likevel alle høringsinstansene at omlegging av ordningen hadde bidratt til å styrke og profesjonalisere den frie scenekunsten og burde videreføres (Norsk kulturråd, 2002). Flere omtalte den i særlig positive vendinger. Figurteatret i Nordlands kunstneriske leder, Rolf Engelsen kaller for eksempel ordningen for ”det viktigste kunstpolitiske skifte på flere tiår” (Engelsen, 2002). Og BIT Teatergarasjens leder Sven Åge Birkeland skriver:

Sentrale deler av norsk scenekunst opererer i dag i samsvar med – og innenfor – et internasjonalt miljø og i henhold til rådende trender både kunstnerisk, driftsmessig og organisatorisk. Det er ikke urimelig å se dette delvis i sammenheng med – og som resultat av – omleggingen av støtteordningen på tampen av 90-tallet, da en større andel av midlene ble kanalisert mot scenekunstprosjekter. (Birkeland, 2002).

Ingen av dem som var mest skeptiske til omleggingen, ga hørings svar i forbindelse med evalueringen, men både evalueringen og høringsrunden etterpå viser at omleggingen av støtteordningen for den frie scenekunstheltet fra driftsstøtte til prosjektstøtte ble viktig for utviklingen av feltet. Først og fremst fordi den bidro til å heve profesjonaliteten i de prosjektene som fikk midler (Bergsgård & Røyseng, 2001, s. 113). Dessuten skjerpet den forvaltningens fokus på kunstfaglige og kunstpolitiske

verdier og bidro slik til å skape ”et nytt rasjonale for fordeling av midler til fri scenekunst” (2001, s. 113). Innrettingen som prosjektstøtte bidro også til at tildelingene i mindre grad behøvde å ta hensyn til hva søkerne allerede hadde gjort, og friere enn før kunne gjøre vurderinger med utgangspunkt i det enkelte prosjekt, selv om det fortsatt var av betydning hvilke kunstnere som stod bak de ulike prosjektene (2001, s. 109). Dette fokuset på enkeltprosjekter bidro videre til å få fram et stort og mangfoldig felt av scenekunstnere. Mange, og stadig flere, er jevnlig innom ordningen med enkeltprosjekter og holdes dermed ”varme” som kunstnere lenge. Slik holdes et stort felt av kunstnere aktivt og vitalt, fordi man unngår å prioritere bort noen gjennom å satse mer langsiktig på enkelte kunstnerskap. Noen av kunstnerne ender likevel i betydningsfulle kunstnerskap, mens andre faller ut av kretsløpet enten på grunn av kunstnerisk stagnasjon eller fordi det koster mye å satse kortsiktig fra prosjekt til prosjekt.

Kampen *med* prosjektbegrepet kan i dette tilfellet forstås å ha handlet om å styrke en del av det frie feltet gjennom å forbinde støtteordningen med det nyskapende, utforskende og avantgardistiske. Slik sett ligger den i forlengelsen av den kampen for synliggjøring som også Arntzen og Johnsen førte ved hjelp av prosjektteaterbegrepet noen år tidligere. Dette var gjort mulig både gjennom prosjektbegrepets generelle ladning og ikke minst gjennom den estetiske ladningen vi har sett hadde foregått noen år tidligere. Begrepet ”nyskapende” kom inn som et sentralt begrep i forskriften for den nye ordningen. Mange av informantene i evalueringen mente det først og fremst var dette begrepet som bidro til å styre scenekunstutvalgets prioriteringer i en avantgardistisk retning, og flere ønsket det fjernet.⁶⁶ Jeg vil imidlertid hevde at det er av større betydning at ordningen ble, og fortsatt blir, artikulert gjennom prosjektbegrepet, enn at den har vært knyttet til begrepet ”nyskapende”. Dette fordi allerede før ”nyskapende” ble tatt inn i forskriften, var den fremtidige endringen

⁶⁶ Det ble fjernet fra forskriften i 2009 etter å ha blitt debattert kontinuerlig siden det ble tatt inn ved omleggingen av støtteordningen.

tematisert i prosjektbegrepet, som bar i seg forventningen både til det nyskapende og til et framover rettet fokus.

I en større scenekunstopolitisk sammenheng handlet kampen *med* begrepet i dette tilfellet også om, innenfor et knapt økonomisk handlingsrom, å sikre aktiviteten hos de aktører som ble ansett som kunstnerisk mest spennende i forhold til utviklingen av scenekunstheltet som helhet. Institusjonsteatrene hadde da ordningen ble innført, over mange år blitt kritisert av blant annet det frie feltet for å være kunstnerisk ensrettede, og for ikke i tilstrekkelig grad vise et bredt spekter av scenekunstneriske uttrykksformer. Derfor måtte prosjektstøtteordningen også fungere som en motvekt til dette. Ordningen kan derfor sees som en sikring av at feltet samlet sett kan presentere de ulike estetiske tradisjonene og utviklingstrekkene for publikum. Konsekvensen har vært at det har blitt vanskelig for aktører som jobber innenfor et tradisjonelt formspråk, å få støtte gjennom ordningen, fordi man må prioritere hardt. En slik prosess med å løfte fram noen må nødvendigvis medføre å kvitte seg med andre. Til det var endring av ordningen, artikulert gjennom prosjektbegrepet godt egnet. Vi kan derfor si at prosjektbegrepet på mange måter også fikk fungere som feiekost.

5.5.3 Prosjektbegrepets feiekostfunksjon

Når scenekunstutvalget vil konsentrere seg om ”kunstnerisk begrunnede prosjekter,” eller Byrådet i Oslo vil gjøre Oslo Nye til et ”talentenes teater” gjennom en omorganisering til prosjektteater, er det ikke bare et signal om hva de vil gjøre, men også en bedømmelse av det som har vært. Det ligger en kritikk av det bestående og de aktører som utgjør den bestående strukturen. Skuespiller Birgitte Victoria Svendsen ved Oslo Nye setter fingeren på et vesentlig moment i diskusjonen når hun sier: ”Jeg opplever at det ligger en kritikk mellom linjene fra ham. (Byråd Bjercke, red.anm.) Han ønsker et «talentenes teater»: Er vi ikke talentenes teater?” (Gravklev, 2013). Skepsisen fra etablerte grupper til omleggingen av støtteordningen for fri scenekunst

femten år tidligere, reflekterer det samme. Det de står for, blir ikke lenger verdsatt. ”Vi er små teatergrupper som har spesialisert oss på å spille for barn og som reiser i hele landet. [...] Vi vet at publikum trenger oss! Men støtteordningene domineres av store eksperimentelle prosjekter. [...] Hjelp oss!” skriver Anne Helgesen til kulturministeren på vegne av åtte teatergrupper som meldte seg ut av DTS etter omleggingen av støtteordningen (Helgesen, 1998). Revidering av ordninger og omlegging av organisasjon blir en måte å nedprioritere kunstnere man mener ikke lenger er kunstnerisk interessante, som ikke lenger anses å ha et kunstnerisk prosjekt.

En annen konkret erfaring med prosjektteaterbegrepet brukt som feiekost på denne måten, er omleggingen av Göteborg Stadsteater i 1997. Etter å ha slitt økonomisk i flere år med å drive teatret som et tradisjonelt ensembleteater med 180 faste stillinger, måtte noe gjøres. Løsningen ble artikulert som en omlegging til prosjektteater. På bakgrunn av at teatret skulle stenges for ombygging, ville man si opp alle de ansatte og reengasjere de man behøvde fra produksjon til produksjon etter nyåpningen. Forslaget ble ikke gjennomført så radikalt, men situasjonen endte med at drøyt halvparten av de ansatte mistet jobben, mens resten fikk bli. Resultatet var at nesten ingen av dem som mistet jobben, ble hyrt inn igjen som frilansere på prosjektbasis. Skuespiller Johan Gry uttaler i intervju med Aftenposten et drøyt år etter omleggingen: ”I dag tar teatret inn freelancere og ikke de som ble sparket” (Enger, 1998, s. 52). Prosessen handlet altså mye om å skaffe seg mulighet til å bruke andre folk i produksjonene enn dem man i utgangspunktet hadde tilgang til, og i det ligger det en tydelig, om enn implisitt, kritikk av dem som var på huset fra før. Stenging av teatret og omorganisering til prosjektteater ble en måte å kvitte seg med folk som er kunstnerisk uinteressante, uten å måtte si nettopp det.

Dette peker fram mot noe av det Fogh Jensen ser som et sentralt trekk ved prosjektsamfunnet. En viktig kompetanse i prosjektsamfunnet er å kunne holde seg interessant og aktuell for nye prosjekter. Evnen til å forstå dynamikkene i hvordan

man blir med videre, når nye situasjoner oppstår og andre anses som avsluttede, er prosjektmenneskets viktigste kompetanse og det som avgjør hvorvidt man lykkes på arbeidsmarkedet eller ikke. Sett med Fogh Jensens briller kan både prosessen i Göteborg, omleggingen av støtteordningen og dagens situasjon ved Oslo Nye Teater se ut som eksempler på overgangen fra disiplinært til prosjektært styringssystem. Det er videre logisk at det, i en overgangsfase, vil være brytninger mellom gammel og ny logikk, og da vil det være fort gjort å ty til vikarierende motiver. En av dem som mistet jobben ved Göteborg Stadsteater i prosjektteaterprosessen der, Leo Cullborg, påpeker nettopp vikarierende motiver i omorganiseringsprosessen der: ”Nedleggelse på grunn av ombygging var en ren løgn. Trodde de vi var idioter? Det fantes ingen planer, ingen tegninger” (Enger, 1998, s. 52). Han opplever det også som urimelig å måtte gå både med henblikk på lang og tro tjeneste og kunstnerisk begrunnelse. ”Med små pauser har jeg jobbet i Stadsteatern i 30 år”, sier han, og fortsetter, som Svendsen på Oslo Nye Teater 15 år senere: ”Jeg føler meg ikke talentløs!” (Enger, 1998, s. 52). Men å argumentere med hva man har gjort, kommer, som vi har sett, til kort i møtet med en tenkning som representeres gjennom prosjektteaterbegrepet. Hva man har gjort, tones ned. Hva man kan gjøre framover, er viktigere. Dette bryter med det velferdsorienterte innretningen som har preget den norske kunstnerpolitikken i hele etterkrigstiden, der behovet for sikkerhet er forsøkt ivarettatt, og ansiennitet og lang fartstid langt på vei har vært kvalifiserende i seg selv.⁶⁷ Derfor er prosjektbegrepet særlig godt egnet til å skape endring i en situasjon der normer har fått satt seg, og der det som har vært gjort, er en viktig referansebakgrunn for det som skal gjøres. Det er dette vi ser i tilfellet med omleggingen av støtteordningen for fri scenekunst og også i eksempelet med Göteborg Stadsteater. Det er også det som står på spill i situasjonen rundt Oslo Nye Teater i 2013.⁶⁸ Hvor nytt skal man våge å tenke, og hvor radikalt

⁶⁷ I forvaltningen av prosjektstøtteordningen for fri scenekunst er det ikke uvesentlig hva søkeren har gjort tidligere. Tvert i mot er det ett av flere aspekter som skal vurderes i behandlingen av søknaden. God kjennskap til søkerens kunstneriske utvikling og ulike arbeider regnes også som viktig kompetanse for scenekunstkonsulentene og medlemmer av fagutvalget. Likevel er ikke tidligere arbeider utslagsgivende i seg selv dersom ikke også det prosjektet det søkes støtte til, er kunstnerisk interessant.

⁶⁸ Omlegging av Oslo Nye til prosjektteater har vært diskutert tidligere. Også i 1998 var situasjonen den at spørsmålet om prosjektteater var oppe i forbindelse med driften av teatret. Den gangen ble imidlertid utviklingen ved Göteborg Stadsteater

skal man gå til verks i en situasjon hvor det både handler om en kulturinstitusjon med en lang historie og tradisjon og om folks arbeidsplasser? Begrepene man bruker når slike politiske situasjoner oppstår, er, som Koselleck peker på, budbringere og markører for en tenkt fremtidig utvikling. Slik har prosjektteaterbegrepet vært brukt før, og slik er det også i dagens situasjon rundt Oslo Nye Teater.

5.6 Nye begreper for en ny tid?

Dikotomien prosjekt versus institusjon kan sies å være grunnleggende for forståelsen av, forvaltningen av og begrepssettingen på det norske scenekunstheltet. Prosjektbegrepets rolle som den ene motpolen i denne dikotomien er derfor kanskje begrepets tydeligste funksjon på feltet. Dette er en situasjon som har vært avgjørende, særlig for det frie feltet, som har hatt vanskelig med å nå fram med sitt budskap om offentlig støtte til ordninger som ligger mellom de to, som sikrer kontinuitet og stabilitet uten å bygge nye institusjoner. I hele det frie feltets historie har det vært et vedvarende behov for at det offentlige tar et større ansvar for kontinuitet og forutsigbarhet for kunstnere utenfor institusjonene. Departementets holdning til det har vært dobbel. Som vi så i kapittel 4, har de snakket varmt om prosjektene, men prioritert institusjonene, og det frie feltet har først og fremst vært forvaltet som et supplement. I prosessen med omlegging av støtteordningen uttrykkes dette eksplisitt. Departementet skriver for eksempel i et internt notat: ”De frie gruppene var tenkt som et alternativ til institusjonsteatrene. Det var ikke meningen at de etterhvert skulle etterligne dem” (Forvaltningsseksjonen, 1996), og senere:

Noen grupper som har fått driftsstøtte gjennom flere år, har søkt om å få egen, fast post på statsbudsjettet. (Eksempelvis Collage Dansekompani, Høvik Ballett, Grenland friteteater). Disse søknadene har alltid blitt avslått fra KD, under henvisning til de vilkår som er satt for støtten til de frie gruppene.

De skal være frie, og de vil aldri få noen garanti for fortsatt statlig støtte
(Forvaltningsseksjonen, 1997). (Min utheving)

I en slik situasjon har DTS og resten av det frie feltet strevd med å sette på begrep det alternativet til både institusjon og prosjekt som man ønsker seg, og dikotomien har slik fått konstituere feltet. Det som har vært gjort med levedyktige prosjekter ”etter prosjektet”, er at en del aktører har fått fast post på statsbudsjettet som egne tilskuddsmottakere av statlig støtte. Grenland Friteater og Stellaris Dans Teater er eksempler på dette. De fikk begge støtte over post 74 fra 2002 (Simonsen, 2005, s. 53-55). I 2011 ble imidlertid forvaltning av denne posten endret slik at Norsk kulturråd stod fritt til kontinuerlig å vurdere støtten på grunnlag av kunst- og kulturfaglige premisser (jf. kapittel 4). Dermed ble tiltakene som stod på posten, delvis reprojektivert i den forstand at støtten igjen skulle tildeles ut ifra lignende type vurdering som ved prosjekttildelinger. I 2006 ble også den såkalte basisfinansieringsordningen etablert som en søkbar ordning i Kulturrådet for grupper/kunstneriske konstellasjoner som kan vise til høy kunstnerisk kvalitet og et kunstnerskap i utvikling. Støtten blir tildelt for tre eller fire år om gangen og kan gis i inntil 12 år (Norsk kulturråd, 2013a). Dette muliggjør en helt annen grad av kontinuitet enn prosjektstøtte, blant annet fordi basisstøtten også er en form for driftsstøtte. Både basisstøtteordningen og støtte over post 74, sammen med en infrastruktur av programmerende scener og DKS ordningen utgjør i praksis den kombinasjon av frihet og forutsigbarhet som det frie feltet har arbeidet for lenge. Dette er imidlertid enkelttiltak og reflekteres ikke språklig i et overordna kulturpolitisk prinsipp. Det politiske språket mangler fortsatt et begrep som reflekterer det ansvaret det offentlige eventuelt ønsker å ta i mellomrommet mellom institusjon og prosjekt.

I lys av denne avhandlingens innfallsvinkel ville en mulig inngang til dette problemet være å søke å sette situasjonen på begrep. En måte å gjøre det på er å forsøke å endre de rådende begrepene, for eksempel ved hjelp av en retorisk omskrivning. Scenekunstutvalget og DTS prøvde delvis på dette når de ønsket å lade

prosjektbegrepet på nytt ved å innskrive kontinuitet som en mulig forventning. Anne-Britt Gran og Oslo Byråd prøver også, hver på sin måte, delvis på dette i Oslo Nye Teater-saken. En annen måte ville være å prøve å få gjennomslag for nye begreper, som kan forme en ny forventningshorisont og tydeliggjøre andre logiker enn de bestående og delvis automatiserte. Man kunne for eksempel tenke seg at istedenfor å snakke om institusjonsstøtte og prosjektstøtte, kunne man artikulert det offentlige engasjementet overfor feltet gjennom et begrep som *produksjonsprivilegier*. Man kunne si at det offentliges ansvar overfor scenekunstheltet ble forvaltet gjennom tildeling av produksjonsprivilegier av ulik lengde. Dette ville i større grad enn dagens dikotomi tatt utgangspunkt i det aktørene har til felles, nemlig å skape scenekunst for et publikum, snarere enn i ulikhetene mellom dem. Det understreker også i større grad hvordan det offentliges innsats overfor feltet handler om å legge til rette for og muliggjøre produksjon av uttrykk. Begrepet produksjon unngår både institusjonsbegrepets ladning av treghet og lite fleksibilitet og prosjektbegrepets tilknytning til enkelthendelser og forventning om noe avgjørende nytt. Slik skulle det kunne ivareta både behovet for stabilitet og bevegelse innenfor det samme begrepet på en måte som gjør at erfaringsrommet kan fylles med begge deler. Privilegiebegrepet understreker på sin side forholdet mellom det offentlige og kunstfeltet gjennom å fremheve at det nettopp er et privilegium å få produsere med offentlige midler, noe som ikke er alle forunt og heller ikke er bestandig. Et slikt begrep leder videre til spørsmålet om hva som skal til for å få et slikt privilegium, og deretter spørsmålet om hvem skal få dem og hvorfor. Privilegiebegrepet kan imidlertid også stå i fare for å overkommunisere det offentliges avgjørende rolle for opprettholdelsen av et bredt og stort scenekunsthelt, i den forstand at veien til bortfall av privilegier kan bli kortere enn det dagens retorikk legger til rette for. Der bidrar for eksempel institusjonsbegrepet i større grad til å løfte fram verdien av bestående og stabile aktører. Den historiske erfaringen med at teatre lenge måtte ha næringsprivilegium fra kongen eller staten for å kunne drive teatervirksomhet, klinger kanskje også så uheldig at begrepet er mindre egnet til å vekke entusiasme og til å få

gjennomslag.⁶⁹ Den særlige oppmerksomheten rundt produksjonsleddet i scenekunstheltet kan videre stå i fare for å lede fokus bort fra andre aspekter ved scenekunstheltets aktivitet, som formidling og distribusjon. Slik sett kan det ligne det aktivitetsfokuset vi har sett også prosjektbegrepet innebærer. Poenget her er heller ikke å prøve å introdusere et nytt scenekunstpolitisk begrep, men å illustrere hvordan andre begreper vil kunne bidra med en ny optikk. Dette synes særlig relevant for situasjonen på det norske scenekunstheltet der man i en årrekke har stått fast i behov man ikke har klart å sette på begrep ved hjelp av det språket som allerede er aktivt på feltet. Behovet er å ha et system som forener det beste fra institusjon og prosjekt, og som understøtter kunstneriske levedyktige initiativer etter prosjektet. Å prøve å artikulere situasjonen gjennom andre begreper kan være nyttig. I samme øvelse vil det imidlertid også være nyttig å stille spørsmål ved hvem som prøver å gjøre hva, når de enten ønsker å beholde den eksisterende terminologien eller å innføre nye eller omskrevne begreper.

5.7 Prosjektbegrepet på scenekunstheltet oppsummert

Dette kapitlet ble innledet med en påstand om at prosjektbegrepet har hatt en konstituerende rolle på det norske scenekunstheltet. Det vil si at begrepet har vært med på å forme det feltet vi ser i dag, på en avgjørende måte. De viktigste grunnene til det er begrepets rolle som markør for den delen av scenekunstheltet som produserer utenfor institusjonsteatrenes struktur og ressurser, og den delen som kunstnerisk har vært opptatt av å utforske andre uttrykk enn de institusjonene har presentert, samt begrepets artikulering av den viktigste støtteordningen for denne delen av feltet. Når det gjelder støtteordningen, har omleggingen av den ikke minst fått fram et stort felt av kunstnere og sikret estetisk mangfold på scenekunstheltet som helhet gjennom å spisse tildelingene. Ulempen er naturligvis at usikkerheten i å skulle leve fra søknad til søknad og sjansen for at man bare får gjennomslag en gang i blant, sliter på

⁶⁹ For mer om teatret og næringsprivilegier, se Dahl og Helseth (2006), s. 38, samt Gladø, S (2004).

kunstnerne slik at man mister aktører som kanskje kunne ha utviklet viktige kunstnerskap under mer stabile forhold. Den viktigste, konstituerende kraften har nok prosjektbegrepet imidlertid hatt som komponent i dikotomien prosjekt versus institusjon. Som vi så i forrige kapittel, er prosjektbegrepet i den generelle kulturpolitikken brukt til systematisk å bygge opp denne dikotomien. Dette gjelder kanskje spesielt for scenekunstheltet. Dikotomien er for scenekunstheltets del både språklig og forvaltningsmessig forankret, i og med delingen mellom Kulturdepartementets ansvar for og styringsdialog med scenekunstheltet og Kulturrådetts ansvar for og dialog med det prosjektbaserte, frie feltet. Men denne dikotomien representerer på mange måter også et estetisk og kunstideologisk skille, som er forankret i feltets egen historiske og kunstneriske utvikling. Dette kommer ikke minst til uttrykk i utviklingen av prosjektteaterbegrepet. Dikotomien prosjekt versus institusjon kan slik sies å ha blitt essensiell på scenekunstheltet i den forstand at det nærmest er umulig å forholde seg til feltet som helhet uten gjennom den. Til tross for at det stadig hevdes at den er foreldet,⁷⁰ viser det seg vanskelig å komme utenom den. Dette viser for eksempel igjen i saken med Oslo Nye Teater.

Det er ikke begrepene alene som endrer situasjoner og styrer utviklinger. De er ikke handlende i seg selv. Det er heller ikke tilfellet for prosjektbegrepet på scenekunstheltet. Men de begrepene man bruker, trer inn og ut av kontekster som er befolket med handlende mennesker med ulike interesser. Hvilke begreper man benytter, sannsynliggjør eller vanskeliggjør de prosessene man ønsker å sette i gang. Scenekunstutvalget ønsket i 1995 en endring i den situasjonen de så på det frie scenekunstheltet. De ønsket profesjonalisering og kunstnerisk styrking. Da måtte man bort fra fordeling etter rettferdighetsprinsipp, forankret i lang og tro tjeneste. Man måtte konsentrere midlene på færre søkere. I tillegg måtte man sørge for at den delen av feltet som bidro til å få fram kunststartens bredde gjennom å jobbe estetisk

⁷⁰ Eksempelvis i NOU 2013:4, s. 117 hevdes det at skillet mellom scenekunstheltet og det frie feltet ikke lenger er like klart som det var tidligere. I forbindelse med Oslo Nye Teater saken sier også Hasle (AP) at byråden "Lager en motsetning som ikke finnes mellom nyskapende teater og etablerte scener" (Gravklev, 2013).

alternativt til institusjonene, ble sikret. I den situasjonen ble det meningsfullt å reformulere ordningen ved hjelp av prosjektbegrepet. Prosjektbegrepet alene skapte ikke endringen, men det sannsynliggjorde den og gjorde den lettere gjennomførbar på grunn av de erfaringer og forventninger begrepet bar med seg inn i diskusjonene. Arntzen og Johnsen så en utvikling der betydningsfulle kunstnerskap og en viktig kunstnerisk utvikling fant sted uten at den i særlig grad var synlig og tilgjengelig for et bredt scenekunstopublikum. Deres utvikling av prosjektteaterbegrepet til et kampbegrep for det frie feltet vanskeliggjorde imidlertid delvis den endringen som feltets egen interesseorganisasjon var mest opptatt av, nemlig et større offentlig ansvar for aktørenes mulighet til å jobbe kontinuerlig og under forutsigbare rammer. Til tross for forsøket på å skrive dette inn i begrepet var det ikke først og fremst den døren begrepet åpnet.

Kapittel 6

Prosjektet oppsummert

Hva er et prosjekt? Hva betyr det? Hva mener vi når vi kaller små og store, profesjonelle eller private oppgaver prosjekter? Denne avhandlingen har vist at sannsynligheten for å få ulike svar på slike spørsmål er stor. Spør man for eksempel en organisasjonsteoretiker hva et prosjekt er, vil svaret antageligvis være at det er en spesifikk organiseringsform for å løse en tidsavgrenset, målrettet og unik oppgave. Spør man en pedagog, vil svaret være at prosjekt er en pedagogisk metode som særlig søker å utvikle elever og studenters evne til samarbeid og selvstendig tenkning. Spør man en person som jobber prosjektbasert, vil svaret kanskje være at prosjekt er en uovertruffen arbeidsform som er fleksibel, utviklende og inspirerende. Og spør man en byggmester, er sjansen stor for at vedkommende viser fram en plantegning over et kommende bygg. Hadde man fått Holberg, Ibsen eller Bjørnson i tale, hadde de sannsynligvis ment at et prosjekt er en tvilsom, tom skinnaktivitet som man slett ikke bør hengi seg til. Filosofen Andres Fogh Jensen, derimot, vil si at prosjektet ikke er til å komme utenom, fordi det er vår nye måte å være i verden på. Alle disse svarene er adekvate. Alle har rett. Bruken av prosjektbegrepet i det norske språket viser at et prosjekt kan være mye, og det kan være mange steder på mange måter.

Når denne avhandlingen har vært dedikert til prosjektbegrepet, har det imidlertid ikke først og fremst vært for å finne svar på hva et prosjekt *er*. I like stor grad har den vært utformet i den tro at gjennom å studere selve begrepet vil man også kunne si noe om

oss som bruker det og den tiden vi lever i. Til grunn for arbeidet lå en antagelse om at prosjektbegrepet blir brukt i større grad i dag enn det jeg kunne erindre fra egen barndom på 70-tallet. Og det lå en fornemmelse av at når vi bruker det, gjør vi noe mer enn bare å referere til noe gitt, som for eksempel en organiseringsform. Når vi bruker prosjektbegrepet, signaliserer vi noe annet, noe som har med verdier å gjøre, verdier som kanskje er spesielt karakteristiske for vår tid.

Min første antagelse, om den økte bruken, har vist seg å stemme. Et av de mest karakteristiske trekkene ved prosjektbegrepets utvikling er den markante økningen i bruk, som gjør seg gjeldende fra midten av 1980-tallet. Dette er både en økning i antall ganger ordet brukes i de skriftlige kildene, og en økning av hvor mange ulike kontekster det blir funnet meningsfullt i. Noe av dette kan forklares med en tiltakende interesse for prosjekt som organisatorisk prinsipp i arbeidslivet fra ca. 1960. Men økt bruk av prosjekt som organisatorisk prinsipp er ikke hele forklaringen. Begrepet brukes nemlig hyppig også utenom det organisatoriske. Når jeg helt innledningsvis prøvde å kartlegge hva et kulturprosjekt skulle kunne avgrenses som, ble problemet umiddelbart at det ikke lot seg avgrense, fordi det ikke var noen klar organisatorisk, eller annen, avgrensning i hvordan det ble brukt. Spørsmålet om hvorfor begrepet har fått slikt gjennomslag, må derfor heller ses i sammenheng med antagelsen om begrepets verdiladning, og derfor spurte jeg innledningsvis hvilke endringstendenser den generelt økte bruken av prosjektbegrepet er et uttrykk for, og hvorfor det har fått så stort gjennomslag som det har fått. Jeg vil avslutningsvis oppsummere hva avhandlingen har vist med hensyn til dette.

6.1 Gjennomslagskraft

Den tydeligste verdiladningen av prosjektbegrepet er at det hefter noe positivt forventningsfullt ved det. Det bærer bud om noe bra. Slik har det imidlertid ikke alltid vært. Gjennom å forfølge begrepet over tid, har vi sett at det viktigste premisset for at

prosjektbegrepet har kunne få den utbredelsen det har fått, er at det har gjennomgått en positiv vending. Fra å ha vært et til dels negativt ladet begrep, har det blitt et positivt ja-ord. Vi har beveget oss fra mistro til prosjektmakerens tvilsomme sysler, til tiltro til prosjektlederens gjennomføringsevne. Denne vendingen er muliggjort fra flere hold. Prosjektteoriens insistering på prosjektorganiseringens fortreffelighet har unektelig bidratt avgjørende i denne prosessen. Først og fremst fordi denne fagdiskursen har klart å knytte en forventning om gjennomføring og resultater til begrepet, som ikke lå der tidligere. Fra å ha vært ladet blant annet med en forventning om tomme ideer som aldri ble gjennomført, blir prosjektbegrepet, gjennom prosjekt som organisatorisk prinsipp, i økende grad forventet å føre nettopp til gjennomførte, til og med godt og effektivt gjennomførte, ideer. Dette er kanskje den viktigste forventningen som er investert i prosjektbegrepet slik vi bruker det i dag, og den forklarer mye av dets gjennomslagskraft. For, setter vi suffikset prosjekt på begreper som kultur, forskning, oppussing, skriving, osv., og får begreper som kulturprosjekt, forskningsprosjekt, oppussingsprosjekt, skriveprosjekt og lignende, foregriper vi på en måte resultat og ferdigstilling. I enden av prosjektet ligger et gjennomført og ferdig resultat. Et resultat som i tillegg forventes å være godt, og bedre enn det man kunne fått på andre måter. Derfor driver vi med oppussingsprosjekter og ikke bare oppussing. Derfor lager vi forskningsprosjekter og ikke bare forskning. Derfor setter vi i gang forestillingsprosjekter og ikke bare forestillinger. Og derfor har jeg et avhandlingsprosjekt og ikke bare et avhandlingsarbeid. Prosjektbegrepets meningsfullhet handler mye om den forventningen om resultater som er investert i det.

Men det handler også om forventninger til lystbetont og motivert arbeid på vei mot resultatene. Dette skyldes hovedsakelig den pedagogiske fagdiskursens bidrag til begrepets positive vending. I William Kilpatrick's essay "The project method," men også gjennom tidligere pedagogiske praksiser, innskriveres verdiene motivasjon, helhjertethet, selvutvikling og kreativitet i begrepet. Denne verdiladningen kommer før prosjektteoriens understreking av prosjekt som positivt alternativ til annen

organisering, og det er et spørsmål om ikke det pedagogiske prosjektbegrepets vektlegging av slike verdier er med på å gjøre begrepet meningsfullt i organisasjonsteorien noen tiår senere. I alle fall går det pedagogiske prosjektbegrepets verdier igjen som viktige positive egenskaper ved prosjektarbeid og prosjektorganisering, verdier som løftes fram både av arbeidstakere og arbeidsgivere.

I forlengelsen av forventningen om resultater gjennom blant annet motivasjon, ligger også flere andre aspekter som spiller en rolle for begrepets gjennomslagskraft. Ett av dem handler om begrepets evne til å gi satsinger særlig legitimitet. Jesper Blomberg har pekt på at Polarissatsingen, som i prosjektteorien gjerne nevnes som ett av de første, kjente prosjektene, i sin tid brukte begrepet mer som legitimering overfor bevilgende styresmakter, enn som praktisk organisering. Gjennom å kalle satsingen prosjekt, oppnådde man en særlig oppmerksomhet og troverdighet, som i sin tur utløste midler til ferdigstilling av satsingen. Det er derfor ikke så mye bruken av *prosjektorganiseringen* som bruken av *prosjektbegrepet*, i Polarissatsingen, som gjør det til et viktig eksempel på bruk av prosjektets gjennomslagskraft i arbeidslivet. Lignende eksempel på begrepets retoriske kraft har vi sporet i den norske kulturpolitiske diskursen. Når de politiske dokumentene løfter fram prosjektene som positive satsingsområder, oppnår man å skape et bilde av at politikken har blitt mer progressiv enn den faktisk har blitt. Realpolitisk har det nemlig i liten grad vært en prosjektifisering av kultursatsingene. På samme måte har vi sett at også kulturaktører som søker støtte hos Norsk kulturråd, kan tenkes å ha brukt prosjektbegrepet til å løfte fram sine satsinger som særlig relevante og aktuelle i en situasjon der konkurransen om midlene øker. En slik motivasjon må man imidlertid anta avtok da Kulturrådet selv begynte å kalle flere av støtteordningene sine for nettopp prosjektstøtte. Prosjektbegrepets legitimeringseffekt, i forlengelsen av de positive forventningene som er investert i det, er likevel en del av grunnen til dets gjennomslagskraft.

Prosjektbegrepets positive vending kan videre forstås i lys av det Skinner kaller retoriske omskriving. En slik omskriving innebærer en bevisst bruk av et begrep på måter som endrer de verdier som knyttes til det, og er derfor intensjonelle handlinger utført av enkeltpersoner eller grupper. Prosjektbegrepets gjennomslagskraft kan derfor også belyses gjennom å se hvem som har ønsket en slik omskriving. Hvem som har hatt interesse av en retorisk omskriving av prosjektbegrepet, har bare delvis vært forfulgt her, men flere forskere innen nyere, kritisk prosjektteori, ser prosjektet som en særlig egnet måte for en arbeidsgiver å få arbeidstakere til å yte maksimalt. Prosjektet får mer ut av arbeidstakerne enn det mer tradisjonelle måter å organisere arbeid på gjør. Dette er imidlertid ikke ensidig positivt kun for arbeidsgiver. Prosjektets største suksess som fenomen i arbeidslivet er at det møter velvilje hos både arbeidsgiver og arbeidstaker. At arbeidstakere mener prosjektarbeid har så mange fordeler for dem selv at negative konsekvenser på andre områder nedtones, samtidig som arbeidsgiver får større innsats igjen, har gitt begrepet en slags spiraleffekt der det gir positiv mening i flere deler av ulike diskurser. Dette henger videre sammen med et annet aspekt ved begrepet, nemlig dets iboende dobbelthet. Avhandlingen har vist at prosjektbegrepet bærer en dobbelthet av til dels motstridende betydninger. Dette gjør at ulike sider ved det kan vektes etter behov. I diskurser der man i utgangspunktet skulle tro motsetningene var tydelige, kan prosjektbegrepet derfor utgjøre et felles referansepunkt, selv om man knytter til dels ulike erfaringer og forventninger til det. Denne dobbeltheten er en egenskap som preger begrepet også før den positive vendingen. Fra tidlig av ble det brukt både om helt *konkrete* planer i form av plantegninger for byggverk og om luftige, *ikke-konkrete* planer. Senere blir det tilskrevet både en mening som disiplinerer, eksempelvis gjennom utviklingen av prosjekt som organisatorisk prinsipp, og som frisetter, eksempelvis av kreativitet, motivasjon og lyst. Denne dobbeltheten av både disiplinering og frisetting har gjort begrepet svært anvendelig i mange sammenhenger. Det har en god klang både når man forventer kontroll, og når man vil utløse kreativitet. Slik blir det et gangbart begrep selv der ulike parter i en dialog har dels motstridende behov eller ønsker, slik man ofte kan forvente i forholdet mellom arbeidsgiver og arbeidstaker. Denne dobbeltheten har vi sett også kan være en viktig

grunn til begrepet gjennomslag i kulturpolitikken. Både kulturaktører og politikere har funnet mening i å ta begrepet inn i den kulturpolitiske diskursen. Men der kulturaktørene i størst grad finner mening i det frisettende, er det for politikerne først og fremst anvendelig med henvisning til det disiplinierende og kontrollerbare, for eksempel i forbindelse med tildeling av økonomisk støtte. At begrepet oppleves meningsfullt og samlende på tvers av interessenmotsetninger, er følgelig en viktig grunn til at det har fått det gjennomslaget det har fått.

Prosjektbegrepet dobbelthet ligger videre til grunn for at begrepet må sies å være et elastisk allmennebegrep. Denne egenskapen gjør begrepet særlig anvendelig som et forventningsbegrep eller et kampbegrep, som kan brukes i ulike argumenter og meningsbrytninger. Fordi begrepet kan fylles med mye ulikt innhold, uten å bli meningsløst, er det godt egnet til å investere ønskede forventninger og derigjennom bidra til å bevege en utvikling i ønsket retning. Dette har vi sett flere eksempler på i scenekunstdiskursen. Ikke minst har begrepet her vært anvendelig for å dra skillelinjer mellom ulike deler av feltet og dermed løfte fram særlige posisjoner og behov. Men vi har også sett hvordan ulike aktører i gitte situasjoner som omleggingen av Oslo Nye Teater, eller omleggingen av støtteordningen for fri scenekunst, aktivt prøver å skrive forventninger og meningslag inn i begrepet, for derigjennom å styre utviklingen i ønsket retning.

Det er altså flere egenskaper i prosjektbegrepet som har bidratt til stor gjennomslagskraft og økt bruk etter 1960, med særlig økning fra begynnelsen av 80-tallet, og den positive vending har vært avgjørende. I dag ser vi imidlertid at prosjektbegrepet ensidig positive semantiske felt er under press. Det kan være flere grunner til dette. Gjennom utviklingen av en kritisk prosjektteori settes det i økende grad søkelys på også de negative erfaringene ved prosjektarbeid, både det at prosjektarbeid sjelden er så effektivt og problemfritt som teorien skisserer, og de omkostningene det har for arbeidstakere å jobbe prosjektrelatert over tid. Det er også

et spørsmål om ikke den disiplinerende forventningen i mange sammenhenger, for eksempel i kulturpolitikken, er mer dominerende enn den mer frisettende arven fra det pedagogiske prosjektbegrepet. Dette er erfaringer som legger seg i begrepets meningslag, og som utfordrer forventningshorisonten og hvor meningsfullt begrepet oppleves å være. Dessuten står elastiske allmennbegrep nødvendigvis i fare for å uttømme sin egen betydning, fordi de blir for utydelige og upresise til å gi mening. Etter den store økningen i bruken av begrepet vi har sett fra midten av 1980-tallet og fram til i dag, er det neppe tilfeldig at vi ser en liten nedgang i bruken de siste par årene, selv om den fortsatt ligger langt høyere enn den gjorde før økningen startet på 80-tallet. Både en mer nyansert verdiladning og en utflytende bruk kan tenkes å ha bidratt til dette.

6.2 Endringstendenser

På mange måter må den økte bruken av prosjektbegrepet forstås som et uttrykk for endringstendenser som peker i samme retning som de Fogh Jensen skisserer i sin teori om prosjektsamfunnet. Ikke minst kan det at vi stadig griper til prosjektbegrepet, ses som et uttrykk for økt fokus på aktivitet i seg selv, slik jeg blant annet har argumentert for i forbindelse med kulturpolitikken prosjektretorikk. Et slikt aktivitetsfokus er også det mest karakteristiske ved prosjektsamfunnet, i følge Fogh Jensen. Aktivitet er forutsetningen for i det hele tatt å tenke seg en prosjektær logikk, fordi prosjektet kun er definert ved aktivitet: ”Aktiviteten er som bevægelse i projektets dynamolygte – når det ikke længere er aktivitet, fungerer projektet ikke længere som projekt. Det må hele tiden opretholdes af aktivitet for at være, det kan ikke stå selv,” skriver Fogh Jensen (2009b, s. 152). Og det er kanskje et trekk ved vår tid at aktivitet og bevegelse har stor betydning. I så fall er likevel den viktigste endringstendensen prosjektbegrepet er et uttrykk for, at aktivitet som har en retning framover mot noe annet enn det bestående, er viktigere enn den aktiviteten som opprettholder status quo. Bevegelsen framover ligger i begrepets etymologiske betydning som er å kaste fram, og denne orienteringen mot det som skal oppstå der

fremme, følger med gjennom alle begrepets meningslag. Det er en sentral forflytning mot progressiv bevegelse framover, når for eksempel kulturpolitikken tar i bruk prosjektbegrepet på bekostning av tiltaksbegrepet. Og det er nettopp større vektlegging av potensielt framtidig resultat framfor tidligere faktiske resultat som ligger i forlengelsen av å kalle støtteordningen for fri scenekunst prosjektstøtte og ikke driftsstøtte. Når vi så ofte finner mening i prosjektbegrepet, er det derfor kanskje fordi vi gjennom det signaliserer at vi henger med, at vi beveger oss og er i utvikling, og dermed er aktuelle.

At prosjektbegrepet bærer i seg en dobbelthet som innebærer at det er både disiplinerende og frisettende, er kanskje også noe av grunnen til at det i økende grad har blitt opplevd som så meningsfullt å bruke nettopp de siste 40 årene. Dette er den perioden da Fogh Jensen understreker at vi lever med både disiplinsamfunnet og prosjektsamfunnet. At prosjektbegrepet treffer bredt, gjør det særlig godt egnet til å finne gjenklang i mange erfaringer og forventninger, både de som har oppstått med utgangspunkt i en disiplinær logikk, og de som har oppstått i en prosjektær.

Det fremadpekende fokuset, eller troen på fremskrittet, trekkes imidlertid gjerne fram som et typisk kjennetegn ved det moderne samfunn, og er slik sett ikke særlig typisk for vår tid, forstått som de siste tiårene. Men vi ser at også andre særlig ønskede verdier i prosjektsamfunnet, som lyst, evne til påkobling, initiativ, energi, motivasjon og resultat, alle ligger som en del av prosjektbegrepets erfaringsrom og forventningshorisont. At vi i økende grad har funnet mening i prosjektbegrepet, kan derfor ses som en bekreftelse på at dette representerer verdier som står særlig sterkt i vår tid. Man kan kanskje si at Kilpatrick's utvikling av det pedagogiske prosjektbegrep i 1918 traff en voksende begeistring for og tro på slike verdier. Når prosjektbegrepet har bredt om seg, er det et uttrykk for at vi har trengt et begrep som fanger og bekrefter opplevelsen av disse verdienes sterke posisjon. Kreativitet, energi, motivasjon og resultater er imidlertid ikke nye, positive størrelser. Dersom

vektlegging av disse representerer en endringstendens, ligger den derfor snarere i den legitimitet slike abstrakte størrelser har fått som omdreiningspunkter for argumentasjon. Prosjektbegrepets gjennomslag kan ses som en illustrasjon av Kosellecks påpekning av den moderne verdens språklige tilstand, der sentrale begreper blir mer abstrakte, mer generelle og mindre deskriptive enn tidligere. Vi forventer ikke det av verden som vi har erfart at verden er, men vi forventer noe mer enn det våre erfaringer allerede har lært oss. Det vi har hatt, er ikke egnet som mal for det vi skal få fremover, og er det én ting som kjennetegner prosjektet, så er det at det folder seg ut i en litt annen form og litt andre rom enn det vi har erfart tidligere. Prosjektbegrepet fanger denne diskrepansen mellom erfaring og forventning på en treffende måte og har derfor blitt et meningsfullt begrep. Men, mens idealene og verdiene som løftes fram for oss gjennom prosjektbegrepet er tydelige i våre forventninger, står de kanskje svakere som deskriptive begreper forankret i vår erfaring. I alle fall tilhører det begrepenes erfaringsrom at de ikke er umiddelbart og betingelsesløst oppnåelige. Vi ønsker å ha motivasjon, men vet vi ikke alltid har det. Vi ønsker å tro på forandring, men vet vi ikke alltid får det til. Dermed lever vi våre liv i spriket mellom våre faktiske erfaringsrom og de potensielle muligheter som vi ser i begrepenes forventningshorisont. Denne diskrepansen mellom forventning og erfaring setter videre merke etter seg i vår samvittighet. For er det ikke nettopp når vi tidvis erfarer å mangle energi, initiativ, motivasjon, lyst og glød, og når vi ikke orker å aktivt koble oss på for å være synlige og offensive, at vår dårlige samvittighet vokser? Er det ikke når vi ikke har lyst til å fornye verken oss selv, hjemmet vårt eller livene våre, når vi ikke har energi til å være sosiale, når vi ikke orker å ta initiativer på jobben, eller når vi ikke kjenner oss endringsvillige i omorganiseringsprosesser, at vi blir urolige? Fordi når aktivitet mot en endring er forventningen, blir det å beholde eller bekrefte det bestående en negativ erfaring. Når bevegelse, aktivitet og fornying blir et ork, et tiltak, når vi erfarer at forventningene er for langt unna det vi kan nå, *da* får vi dårlig samvittighet og en følelse av å falle ut av verden. Dette er grunnen til at Fogh Jensen setter stresset og depresjonen som prosjektsamfunnets patologiske manifestasjoner. Å opprettholde status quo er ikke nok. Når mine foreldre og besteforeldre i liten grad tok i bruk prosjektbegrepet, var det fordi opprettholdelse av

det bestående var en verdi i seg selv. Når mine barn og jeg selv stadig tyr til begrepet, avspeiler det en forventning fra oss selv og samtiden, til aktualitet gjennom aktivitet og fornying.

6.3 Prosjektbegrepet i kulturpolitikken og på scenekunstheltet

Det er altså flere grunner til at jeg ved inngangen til dette arbeidet opplevde prosjektbegrepet som særlig representativt for vår tid. Innledningsvis spurte jeg imidlertid også: *Hva er den økte bruken av prosjektbegrepet et uttrykk for på dagens norske kulturfelt, i kulturpolitikken generelt og på scenekunstheltet spesielt?* At det syntes særlig relevant å undersøke begrepets inntreden på nettopp kulturfeltet tok utgangspunkt i noen aktuelle forestillinger om og på feltet. Blant annet at det jevnlig har vært hevdet fra kulturpolitikkforskere at kulturpolitikken har blitt mer prosjektdreid de siste femten årene. Gjennom avhandlingen har vi imidlertid sett at den økte bruken av prosjektbegrepet i kulturpolitikken ikke først og fremst skyldes en nyorientering i utformingen av politikken. Tvert imot ser man en stabil skepsis mot å gå i en retning av mer satsing av prosjekter på bekostning av institusjonssatsing. Prosjektets plass i den norske kulturpolitikken er fødselshjelperens og supplementets, og det har det vært i hele etterkrigstiden. Riktignok kan man se stor økning i aktiviteten på kulturfeltet, og mye av dette støttes gjennom økte bevilgninger til ulike tidsavgrensede ordninger, for eksempel under Norsk kulturråd. En dreining av selve politikken er imidlertid vanskelig å se. Retorisk har prosjektbegrepet derimot hatt stor gjennomslag i kulturpolitikken og til dels erstattet etablerte begreper som tiltak og formål.

Det har også vært uttrykt bekymring fra kulturfeltets side om at feltet i økende grad påvirkes av tenkning og logikk fra andre verdier enn kulturfeltets egne til grunn. Blant annet at språk fra næringsliv og markedstenkning bidrar til å løfte fram andre typer verdier enn de som tradisjonelt har vært viktige for kulturfeltet å understreke, så

som kunstens autonomi og egenlogikk. Prosjektbegrepet kunne man tenke seg representerte en slik dreining, gitt dets sterke tilknytning til næringsliv, effektivitet og ressursutnytting. Det ser imidlertid ikke ut til at dette begrepet har kommet inn i dialogen mellom forvaltning og politikere og kulturaktører som en premissleverandør via den kulturpolitiske retorikken. Det er ikke politikken som først har funnet mening i det. Isteden ser begrepet ut til å være tatt i bruk av kulturaktørene selv før dette ble et sentralt politisk begrep. Dette er forståelig sett i lys av det pedagogiske prosjektbegrepets innskriving av verdier som i stor grad sammenfaller med kulturfeltets egenforståelse. Lyst, kreativitet og helhjertethet er verdier som er lette å identifisere seg med for kulturaktører. Den forventningen om frisetting som ligger i begrepet, gjør det slik logisk at nettopp kulturaktører fant mening i prosjektbegrepet. Når begrepet blir fanget opp også i den kulturpolitiske retorikken, er det imidlertid i større grad begrepets disiplinerende og organisatoriske meningslag som vektlegges. Det kan se ut til at begrepet blir aktuelt politisk i en situasjon der økonomiske begrensinger gjør det særlig viktig å understreke aktivitetens midlertidighet. Det er også karakteristisk for det politiske språkets bruk av prosjektbegrepet at prosjektene blir omtalt i særlig positive vendinger. Slik sett kunne man se for seg at begrepet representerer et større ønske om disiplinering av kulturfeltet fra politikernes side. Samtidig har det vært en økende tendens til at institusjonsbegrepet har inngått i et mer negativt ladet og mindre dynamisk semantisk felt. Når politikken likevel ikke kan sies å ha endret seg i betydelig grad, må dikotomien prosjekt versus institusjon først og fremst forstås som en grunnleggende måte å forstå det kulturpolitiske landskapet på. En måte som også har spilt en rolle for utviklingen av feltet i praksis. Blant annet kan det se ut som om dikotomien har bidratt til å underbelyse behov som ligger mellom kortsiktig prosjektstøtte og langsiktig institusjonsstøtte. Slik har man unngått oppmerksomhet rundt utvikling av ordninger som ligger ”midt i mellom”. Spørsmålet om hva man gjør med vellykkede og verdifulle prosjekter ”etter prosjektet,” har derfor stort sett fått ligge i fred i kulturpolitikken, til tross for at det har vært prøvd tematisert av feltet selv ved flere anledninger.

Man kan videre argumentere for at bruken av prosjektbegrepet også på kulturfeltet er et uttrykk for en særlig anerkjennelse av aktivitetens verdi. At noe skjer, er viktigere enn hva som skjer. Dette kan videre ses som et uttrykk for en politisk vilje til å legge til rette for produksjon fremfor infrastruktur. I alle fall ser det ut til at distribusjon og formidling av de kulturuttrykk som skapes, har vært mindre vektlagt enn selve produksjonen i de tiårene der prosjektbegrepet har vært særlig aktivt i den kulturpolitiske retorikken. Dette kan ses i lys av den tradisjonelle debatten mellom en borgerlig konservatisme, der kulturens verdi er dens dannende potensial forankret i uttrykkenes kvalitet, og en sosialdemokratisk tenkning som forankres i kulturens verdi som aktivitet. I en situasjon der begrepet egenverdi kan sies å ha lagt lokk på grunnleggende verdidebatter i kulturpolitikken har prosjektbegrepet derfor vært særlig egnet til å løfte fram aktivitetsaspektet.

På scenekunstheltet har prosjektbegrepet inngått i viktige feltinterne ”kamper” og debatter. Begrepet har vært brukt på måter som gjør at man kan hevde at det har hatt en konstituerende kraft på dette feltet de siste 25 årene. For eksempel kan man si at betydningen av dikotomien mellom prosjekt og institusjon har vært avgjørende for dette feltets utvikling og utforming. Her ligger også særlige estetiske orienteringer investert i prosjektbegrepets erfaringsrom, som har hatt konsekvenser for hva man har kunnet bruke det til. Mine eksempler på prosjektbegrepets konstituerende kraft på scenekunstheltet har vært prosjektteaterbegrepets rolle i synliggjøringen av nye estetiske praksiser og derigjennom markering av mangfoldet på feltet, samt begrepets rolle i og for den viktigste støtteordningen for det frie feltet, prosjektstøtteordningen for fri scenekunst forvaltet av Norsk kulturråd. I en periode da scenekunstpolitikken på mange måter ikke var avstemt etter feltets kunstneriske utvikling, ble prosjektteaterbegrepet brukt til å løfte fram en særlig estetisk orientering, der likestilt dramaturgi, workshop-baserte produksjonsprosesser og utfordring av konvensjoner var viktig. Gjennom å løfte fram denne estetikken bidro begrepet også til å synliggjøre hvilke forutsetninger som lå til grunn for å utvikle scenekunsten i denne retningen, og hvilke behov kunstnerne som jobbet slik, hadde. Gjennom å lade

prosjektteaterbegrepet estetisk og knytte det til kunstnerisk aktivitet utenfor etablerte institusjoner, ble begrepet særlig anvendelig til å markere denne aktivitetens kunstneriske annerledeshet og dermed også viktighet. Denne utviklingen førte videre til at feltet utenfor institusjonene langt på vei fikk hevd på begrepet. Prosjektteaterbegrepet har blitt særlig aktuelt den senere tid i debatten om omstilling av Oslo Nye Teaters drift. Avhandlingens analyse av prosjektteaterbegrepet, kaster derfor lys over hvorfor denne debatten har skapt så ulike forventninger til, og så mye usikkerhet om, hva et Oslo Nye Teater som prosjektteater skal innebære.

Omleggingen av støtteordningen for fri scenekunst fra driftsstøtte til prosjektstøtte i 1998 har vært svært viktig for utviklingen av feltet. Artikulering av ordningen som prosjektstøtte la veien åpen for en forvaltning som kunne spisse støtten mot særlige estetiske uttrykk som langt på vei sammenfalt med det estetiske prosjektteaterbegrepet, som var etablert noen år tidligere. Dessuten flyttet den fokus mot fremtidig aktivitet og den potensielle verdien av denne, på bekostning av hva søkerne hadde gjort tidligere. Dette gjorde det mulig å komme bort fra innarbeidet praksis og å styre midlene friere mot kunstnerskap man mente kunne ha særlig kunstnerisk betydning i samtiden. Gjennom å forfølge prosjektbegrepets utvikling på scenekunstheltet har vi også sett hvordan særlig det frie feltet har slitt med å sette på begrep en situasjon der man ønsker en utvikling av mellomlange løsninger og støtteordninger, men er fanget i dikotomien prosjekt eller institusjon. Forsøket på å synliggjøre dette gjennom prosjektbegrepet da støtteordningen ble lagt om lyktes ikke. Spørsmålet er da om man kan tjene på å språkliggjøre de behovene man har gjennom nye begreper, som synliggjør situasjonen på en tydeligere måte, og derigjennom evner og vri fokus noe.

6.4 Kunsten i prosjektsamfunnet

At prosjektbegrepet kan forstås som et nøkkelbegrep for vår tid, har vært argumentert for i denne avhandlingen. Særlig tydelig blir dette i lys av Fogh Jensens teorier om prosjektsamfunnet. I sin analyse viser Fogh Jensen til flere områder av samfunnet der han ser prosjektsamfunnet sette seg gjennom. Han ser imidlertid ikke på kunsten. På mange måter er det litt merkelig, fordi mange av kunstfeltets kjennetegn ligger snublende nær de trekk som kjennetegner prosjektsamfunnet. En sterk betoning av lyst og trang til å skape og fornye, er felles grunnsteiner i både kunsten og prosjektsamfunnet. En kreativ nerve synes å være begge fenomeners forutsetning. Og det unike og tidsbegrensa preger både produksjon av kunst og opplevelsen av den, samtidig som det er sentrale trekk ved prosjektorganisering. Kunsten har derfor mange prosjektsamfunnstrekk allerede. Likevel er kanskje ikke kunstfeltet et godt eksempel på prosjektsamfunnets framvekst. Kanskje er det heller tvert i mot. Kanskje er kunsten, slik vi kjenner den i dag, helt avhengig av den disiplinære logikk og slett ikke et godt eksempel på en prosjektært styringslogikk. I lys av Fogh Jensens teorier, oppstår spørsmålet om hvorvidt man kan se for seg at kunsten overhode kan bestå som fenomen i et prosjektært samfunn. Hovedgrunnen til dette er den ulike forståelsen av rom i henholdsvis disiplinen og prosjektet. Det disiplinære styringssystemets forståelse av noenlunde selvstendige og delvis adskilte samfunnsfelter, eller områder, er en forutsetning for den moderne forståelsen av kunst. At ideen om kunst slik vi kjenner den i dag, har vokst fram parallelt med det disiplinære system, er derfor ikke tilfeldig. Den moderne forståelsen av fenomenet kunst betinger nemlig at det finnes et eget system som kunsten kan oppstå og forstås innenfor. Kunstkjennerskapet, kvalitetsvurderingene, forståelsen av kunstens autonomi og egenlogikk, er grunnleggende bestanddeler i kunstinstitusjonen, men betinges av at det finnes en bestående konsensus, eller forståelse av en kunstintern logikk, som vurderingene og samtalene kan føres i forhold til. I det disiplinære system, der samfunnet deles opp i ulike tilnærmet selvstendige sfærer og rom, til bestemte aktiviteter og fokusområder, er det nettopp dette som muliggjøres. Her oppstår et eget rom for kunst, der den har kunnet utvikle seg og styres etter egne

kunst- og kulturinterne logikker. Dette premisset for ideen om kunst må imidlertid se annerledes ut i en prosjektær verden. Fordi disiplinens forholdsvis autonome sfærer, eller rom, kollapser i det postdisiplinære samfunn, blir heller ikke de verdikriteriene som gjelder i de disiplinære rommene lenger styrende. Verdien siver ut av rommene, som inntas av prosjekter som tar seg rom uavhengig av gamle grenser og gamle logikker. Verdikriterier som kunstnerisk egenverdi, autonomi eller egenlogikk, har dermed ikke lenger et disiplinært rom å operere innenfor. Det gjentakende finnes ikke lenger, det er ikke-gjentagelsen som gjelder. For å måle noe etter en standard må ting gjenta seg så standarden settes. Prosjektet derimot er immanent og definerer sine egne mål og fremgangsmåter (Fogh Jensen 2009b, s. 153-154, 159). Når aktivitet er prosjektbasert, handler det nettopp om å ikke gjenta, om å ikke sette standard, men være unik. Når vurderingskriteriene slik ikke lenger settes utenfor den enkelte aktivitet, men avgjøres av og i det enkelte prosjekt, utfordres muligheten til å kunne operere med begreper som ”kunstinterne kriterier” eller ”kunstfaglig funderte kvalitetsdommer”. Slike begreper tar utgangspunkt i at det finnes et på forhånd gitt sett av verdier, kvalitetsforståelser og referansepunkter, som går utover den enkelte aktivitet eller enkelt prosjekt, og har basis i kunstinstitusjonen som system. I forlengelsen kan man se for seg at hele ideen om en kunstinstitusjon står for fall. Idéen kunst er en moderne idé, som har hatt særlig gode kår innen en disiplinær logikk. Kunsten som bestående, eget system, kan imidlertid bli utfordret i en prosjektær logikk. Kanskje er det noe av dette som gjenspeiles i debattene som har gått gjennom de siste årene om hvorvidt kunstens autonomi står for fall eller ikke. Ofte argumenteres det for at instrumentelle hensyn har fått innpass på kunstens område og utfordrer kunstens tradisjonelle rolle som et autonomt, kritisk korrektiv til samtiden. Men når kunstens autonomi oppleves å være under press, er det kanskje først og fremst et uttrykk for prosjektsamfunnets framvekst. Skapende aktivitet, utvikling og nyskaping derimot, bør ha gode kår i et prosjektært samfunn. Og estetiske opplevelse får vi tro vil følge oss selv om ideen om det autonome kunststrømmet skulle komme til å krakelere under et nytt styringssystem.

Litteratur

- Aagedal, O., Egeland, H. & Villa, M. (2009). *Norsk kulturliv i endring*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Aasen, I. (1850). *Ordbok over det norske Folkesprog*. Kristiania: Carl C. Werner.
- Adresseavisen (2008, 28. mai). Visuelt om helse og omsorg. *Adresseavisen*, s. 5.
- Aftenposten (1922, 28. oktober). Fra Trangvik. *Aftenposten*, s. 5.
- Aftenposten (1940, 5. april). Tilfluktsrum i undergrunnsbanens forlengelse. Fra Oslo kommunes luftvernkonsulent. *Aftenposten*, s. 2.
- Andersen, H. (1996, 13. februar). *Uttalelse til sceneutvalgets tilråding vedrørende støtteordning for den ikke-institusjonelle scenekunsten*. Høringsuttalelse fra Assitej Norge til Kulturdepartementet, ref.nr. 95/4753 – 021, Kulturdepartementet.
- Ananiassen, P. (2012, 21. september). Kommentar til Walderhaug. M. - *Mangler ikke dansescener i Norge*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=1333>
- Arntzen, K. O. (1990). Visual performance og prosjektteater i Skandinavia. *Spillerom*, 1(særnummer), 4-19.
- Arntzen, K. O. (2001). Visuell dramaturgi og nye energier i post-mainstream teatret. Baktruppen og Reco Verso. I H. V. Pedersen (Red.), *Performance Positioner. Mellem billedTeater og PerformanceKunst* (s. 40-49). Gråsten: Drama.
- Arntzen K.O. (2013). Norge – frie grupper og prosjektteater. *Store norske leksikon*. Hentet fra http://snl.no/Frie_grupper_og_prosjektteater_i_Norge
- Austin, J.L. (1962). *How to do things with words: the William James lecture delivered at Harvard University in 1955*. Oxford: Oxford University Press.
- Backer, J. L. (1946, 19. juli). Tråling og fisketransport. *VG*, s. 4.

- Bakkemoen, E. (1987, 23. mars). Riksteatret legger om. *Aftenposten*, s. 6.
- Bergen Tidende (2008, 25. mars). Gir rom for følelser. *Bergens Tidende*, s. 4.
- Bergsgard, N. A. & Røyseng, S. (2001). *Ny støtteordning – gamle skillelinjer. Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Birkeland, S. Å. (2002, 21. mai). *Høringsnotat*. Høringsuttalelse fra BiT teatergarasjen til Norsk kulturråd, S.nr – D.nr. 02/832 – 9, Norsk kulturråd
- Bjørgum, L. (1996, 31. januar). *Vedr: Høringsuttalelse om støtteordning for den ikke institusjonelle scenekunsten*. Høringsuttalelse fra Norsk Ballettforbund til Kulturdepartementet, ref. 95/4753 – 011, Kulturdepartementet.
- Bjørkås, S. (1999). Strukturens etterslep? Utviklingstrekk på kunstfeltet fra 1970-tallet til 1990-tallet. I Langdalen, Lund & Mangset *Institusjon eller prosjekt – organisering av kunstnerisk virksomhet. Rapport fra Kulturrådets årskonferanse 1998* (s. 18-32). Oslo: Norsk kulturråd.
- Bjørnsen, E. (2011). *Kan kunsten være for alle?* Billedkunst (1), 38-39.
- Bjørnson, B. (1890, 12. mars). *Aulestad 12/3 1890*. Hentet fra http://www.dokpro.uio.no/litteratur/bjoernson/brev/1890/bb_brev002514.html
- Bjørnson, B. (1900). En tale om maalsagen. *Norsk rigsmaalsforenings smaaskrifter No. 4*. Hentet fra http://no.wikisource.org/wiki/En_Tale_om_Maalsagen
- Björnsson, A. & Rombach, B. (Red.). (2007). *Tidens tecken*. Stockholm: Santérus Förlag.
- Blangstrup, C. (1915-1930): *Salmonsens konversationsleksikon*. København: Schultz.
- Bleskestad, B. (1992). *Bruk av prosjekter i norsk arbeidsliv. Prosjektbegrepet i stillingsannonser 1970-1990*. Oslo: Institutt for sosiologi, ISO rapport nr. 25.

Blomberg, J. (2003). *Projektorganisationen – kritiska analyser av projektprat och praktik*. Malmö: Liber Ekonomi.

Borchgrevink, H. (2012, 11. oktober). *Oslo Nye skal bli prosjektteater*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/nyheter/?aid=1585>

Bokmålsordboka (2013). *Revolusjon*. Hentet fra <http://www.nobordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=revolusjon&ordbok=bokmaal>

Borge, J. (1942, 4. juli). Mannen som har registrert hvert eneste individ i indre Hardanger. *Aftenposten*, s. 1 og 3.

Braun, H., Jordheim, H. & Sandmo, E. (2011). *Begreper i historien. Verden*. Oslo: Unipub.

Bratten, T. & Eliassen, H. P. (1996, 7. Februar). *Retningslinjer for støtteordning for ikke-institusjonell scenekunst. Høringsuttalelse fra interesseorganisasjon for frie sceniske grupper: Danse – og teatersentrum*. Høringsuttalelse fra Danse – og teatersentrum til Kulturdepartementet, ref. 95/4753 – 022, Kulturdepartementet.

Bratten, T. (1997, 16. april). *Vedr. Støtteordning for fri scenekunst – og den praktiske organiseringen av omlegging fra gammel til ny ordning*. Brev fra Danse – og teatersentrum til Kulturdepartementet /v ekspedisjonssjef Margareta Østern, ref.nr. 95/4753 – 059, Kulturdepartementet.

Briner, W., Hastings, C. & Geddes, M. (2004). *Prosjektledelse*. Oslo: Gyldendal akademiske.

Bull, F., Tandberg, E. & Eskeland, A. (1972). *Gyldendals store konversasjonsleksikon* (3.utg.). Oslo: Gyldendal.

Christensen, T., Egeberg, M., Larsen, H., Lægreid, P. & Roness, P.G. (2010). *Forvaltning og politikk* (3.utg.). Oslo: Universitetsforlaget.

Christiansen, A. (2013, 16. februar). Stor forvirring om Oslo Nyes fremtid. *Aftenposten*, s. 9-10.

Dahl H.F. & Helseth, T. (2006). *To knurrende løver*. Oslo: Universitetsforlaget.

Eagleton, T. (2000). *The idea of culture*. Oxford: Blackwell.

Ellmeier, A. (2003). Cultural entrepreneurialism: on the changing relationship between the arts, culture and employment. *International Journal of Cultural Policy*, 9(1), 3-16.

Elstad, B. & de Paoli, D. (2008). *Organisering og ledelse av kunst og kultur*. Oslo: Cappelen Akademiske forlag.

Engelsen, R. (2002, 13. august). *Ny støtteordning – gamle skillelinjer – høringsuttalelse*. Vedlegg til e-post fra Rolf Engelsen ved Figurteatret i Nordland til Norsk kulturråd ved Yrjan Svarva, S.nr – D.nr 02/832 – 13, Norsk kulturråd.

Enger, R. K. (1998, 25. oktober). Prosjektteater – ulykke eller utfordring? - Gjør ikke som oss i Sverige! *Aftenposten*, s. 52.

Engwall, M. (2003). *Jakten på det effektiva projektet*. Stockholm: Thomson Fakta.

Fink, H. (1988). Et hyperkomplekst begreb. I Hauge & Horstbøll (Red.) *Kulturbegrebets kulturhistorie* (s. 9-23). Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Fogh Jensen, A. (2005). *Mellem ting: Foucaults filosofi*. Fredriksberg: Det lille Forlag.

Fogh Jensen, A. (2009a). *Projektmennesket*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.

Fogh Jensen, A. (2009b). *Projektsamfundet*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.

Forvaltningsseksjonen, TIB. (1996, 18. april). *Frie sceniske grupper. Ikke-institusjonell scenekunst forslag til endring av retningslinjer for støtteordningen*. Notat fra forvaltningsseksjonen til statsråden. Kulturdepartementet.

Forvaltningsseksjonen, TIB. (1997, 24. januar). *Frie sceniske grupper. Klage over fordeling av statsstøtten 1997*. Notat fra forvaltningsseksjonen til statsråden, saksnr. 95/4753, Kulturdepartementet

Foucault, M. (2001). *Overvåkning og straff. Det moderne fengsels historie* (3.utg.). Oslo: Gyldendal.

Fylkeskonservatoren i Aust-Agder (1968, 22. mai). *Kulturlag i uthavnene på sørlandet*. Søknad sendt fra fylkeskonservatoren i Aust-Agder til Norsk kulturråd, Oslo, Riksarkivet.

Gabrielsen, L. (1969, 21. april). *Søknad om økonomisk støtte til gjennomføring av fotodokumentasjon om leveforholdene i Finmark*. Søknad sendt til Norsk kulturråd, Boks D-L0725, Oslo, Riksarkivet.

Garfjeld, M. (2001, 22. januar). Poesiskolen. *Nordlys*, s. 99

Gladsø, S. (1996). Prosjektet – den ikke-institusjonelle institusjon. I Gran, A-B. & Buresund, I. (Red.), *Frie grupper og Black Box Teater 1970-1995* (s. 125-133). Oslo: Gyldendal.

Gladsø S. (2004). *Teater mellom jus og politikk: studier i norsk teater fra 1700-tallet til 1940*. Oslo: Unipub.

Gran, A.-B. (1996). Å være eller ikke være institusjon? Om frie grupper, prosjektteater og institusjonsteater. I Gran, A.-B. & Buresung, I. (Red.), *Frie grupper og Black Box Teater 1970-1995* (s. 15- 25). Oslo: Gyldendal.

Gran, Anne-Britt (2013, 7. mars): *Oslo Nye for barn og unge?* Hentet fra <http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=2860>

Gravklev, B. R. (2013, 7. januar). Mener kulturbyråden er uklar. *Dagsavisen*, s. 20-21.

Gray, C. F. & Larson, E. W. (2008). *Project management. The managerial process* (4. utg.). Singapore: Mc Graw Hill, international edition

Groth, H. (1974). *Stat og kultur*. Oslo: Cappelen.

Grothen, G. (1996). *Inn i saligheten. Staten og kulturen i velferdens tidsalder*. Oslo: Universitetsforlaget.

Gunnarson, T. (1972, 25. september). *Søker støtte til Fartein Valen minnekonserert*. Søknad sendt til Norsk kulturråd, Boks D-L0262, Riksarkivet.

Haanes, R. (1945, 8. august). "Fredsmarsjen 1945". *VG*, s. 6.

Hagen, E. B. (2002). *Litteratur og handling. Pragmatiske tanker om Ibsen, Hamsun, Solstad, Emerson og andre*. Oslo: Universitetsforlaget.

Halvorsen, J. B & Blangstrup, C. (Red.) (1893-1911): *Salmonsens store illustrerede Konversationsleksikon: en nordisk Encyklopædi*. København: Brødrene Salmonsens.

Hartviksen, T. & Wie, G. (1996, 31. Januar). *Retningslinjer for ikke-institusjonell scenekunst høringsuttalelse*. Høringsuttalelse fra Riksteatret til Kulturdepartementet, ref.nr. 95/4753 – 018, Kulturdepartementet

Hauge, H. & Horstbøll, H. (1988). *Kulturbegrebets kulturhistorie*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Haugland, E. (2012, 24. septemer). *Så stillhet*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=1378>

Heian, M. T., Løyland, K. & Mangset, P. (2008). *Kunstnernes aktivitet, arbeids – og inntekstforhold, 2006*. (Telemarksforskning. Bø. nr. 241/08). Bø: Telemarksforskning.

Heiseldal, B. (2012, 21. november). *På tide med en revisjon av støtteordninger?* Hentet fra <http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=1904>

Helgesen, A. (udatert). *Høringsuttalelse fra Norsk dukketeaterforening angående forslag til ny støtteordning for ikke-institusjonell scenekunst*. Høringsuttalelse fra Norsk dukketeaterforening til Kulturdepartementet, mottatt 14.02 1996, ref. nr. 9514753 – 020, Kulturdepartementet

-
- Helgesen, A. (1998, 10. januar). Brev fra Katta i sekken ved Anne Helgesen til Kulturminister Anne Enger Lahnstein, saknr. 95/4753 – 070, Kulturdepartementet.
- Hellesnes, J. (2010). *Det femte monarki og andre essay*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Henriksen, H. (2012, 5. november). *Teatrene trenger store forandringer*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=1784>
- Hodgson, D. & Cicmil, S. (2006). *Making projects critical*. New York: Palgrave Macmillan.
- Holberg, L. (1857). *Niels Klims underjordiske reise* (2.utg.). Hentet fra <http://www.nb.no/utlevering/nb/50ad3835276ac2b957e14dcd7ca4fa90#&struct=DIV348>
- Holberg, L. (1984). *Niels Klims reise til den underjordiske verden*. Oslo: Aschehoug.
- Holberg, L. (2007). *Niels Klims underjordiske resa*. Umeå: Text & kultur.
- Holberg, L. (1724). *Ulysses von Ithacia*. Hentet fra <http://holbergsskrifter.no/xtf-public/view?docId=skuespill/Ulysses/Ulysses.page&brand=>
- Hylland, O.M. (2009). Om egenverdi. Et forsøk på en kritisk begrepsanalyse. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* (2), 8-25.
- Hylland, O. M., Kleppe, B. & Mangset, P. (2010). *Frihet og forutsigbarhet. En evaluering av basisfinansieringen for fri scenekunst*. Bergen: Norsk kulturråd.
- Høgskolen i Lillehammer (2013). *Bachelor og årsstudium i kulturprosjektledelse*. Hentet fra <http://www.hil.no/studiekatalog/kulturprosjektledelse2>
- Høie, K. (1996, 21. mars). *Til Kulturdepartementet v/Trine Broch*. Brev med vedlegg fra Klomadou Teater til Kulturdepartementet. Ref. nr. 95/4753 – 027, Kulturdepartementet.

Ibsen, H. (1869, 20. februar). *Kjære Herr Cancelliraad Hegel!* Brev fra Henrik Ibsen til Frederik Hegel, Dresden. Hentet fra http://ibsen.uio.no/BREV_B1844-1871ht%7CB18690220FH.pdf

Ifersen, J. (2003). Om den tyske begrebshistorien. *Politologiske studier*, 6 (1), 18-34

Ifersen, J. (2007). Begrebshistorien efter Reinhart Koselleck. *Slagmark Tidsskrift for idehistorie. Begrebshistorie*. (48), 81-103.

Innovasjon Norge (2008). Vis oss ditt kulturprosjekt. *Kultur og Næringsliv*, s. 16. Hentet fra http://doc.mediaplanet.com/all_projects/1522.pdf

Jacques, R. (1996). *Manufacturing the employee: management knowledge from the 19th to 21st centuries*. London: Sage.

Jessen, S. A. (2005). *Prosjektledelse trinn for trinn. En håndbok for ledelse av små og mellomstore prosjekter*. Oslo: Universitetsforlaget.

Jessen, S. A. (2007). Hva med hverdagsprosjektene? *Prosjektledelse (1)*, 12-16.

Johnsen, H. C. G. (2009). Når forskning skal være nær og nyttig. I Johnsen, H. C. G., Halvorsen, A. & Repstad, P. (Red.) *Å forske blant sine egne: universitet og region - nærhet og uavhengighet* (s. 20-33). Kristiansand: Høyskoleforlaget.

Johnsen, K. (1991). Prosjektteater: en simultan og likestilt dramaturgi. I Reistad, H. (Red.) *Regikunst* (s. 243-266). Asker: Tell Forlag.

Johnsen, H. C. G., Halvorsen, A. & Repstad, P. (Red.) (2009). *Å forske blant sine egne: universitet og region - nærhet og uavhengighet*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.

Johnsen, K., Slaattelid, R. & Ågotnes, K. (2008). *Vitenskapens språk. Mening, tolkning og argumentasjon i humaniora*. Bergen: Fagbokforlaget.

Jordheim, H. (2001). *Lesningens vitenskap. Utkast til en ny filologi*. Oslo: Universitetsforlaget.

-
- Jordheim, H., Rønning, A. B., Sandmo, E. & Skoie, M. (2008). *Humaniora. En innføring*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Jordheim, H. (Red.) (2008). *Begreper i historien. Imperium. Imperialisme*. Oslo: Unipub.
- Karlsen, J. T. & Gottschalk, P. (2008). *Prosjektledelse: fra initiering til gevinstrealisering*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kibar, O. (2003, 1. oktober). Ny klubb for ledere. *Dagens Næringsliv*, s. 46.
- Kilpatrick, W. H. (1918). The project method. The use of the Purposful Act in the Educative Process. *Teachers' College Bulletin*, 10th Series, (3), 3-18.
- Kirby, M. (1972). On acting and non-acting. *The drama review: TDR*. 16 (1), 3-15.
- Kjørup, S. (2008). *Menneskevitenskapene. Problemer og traditioner i humanioras videnskapsteori*. Fredriksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Kleppe, B., Mangset, P. & Røyseng, S. (2010). *Kunstnere i btråkratisk jernbur? Kunstnerisk arbeid i utøvende kunstinstitusjoner*. Bø: Telemarksforskning.
- Knoll, M. (1997). The Project Method: Its Vocational Education Origin and International Development. *Journal of Industrial Teacher Education*, 34 (3), 59-80.
- Knudsen, T., Sommerfelt, A., Bødker, K. E. & Noreng, H. (1937-1957): *Norsk riksmålsordbok*. Oslo: Aschehoug.
- Kolltveit, B. J., Reve, T. & Lereim, J. (2009): *Prosjekt: strategi, organisering, ledelse og gjennomføring* (3.utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Koselleck, R. (1989). *Vergangene Zukunft. Zur Semantikk geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Koselleck, R. (1996). A Response to Comments on the *Geschichtliche*

Grundbegriffe. I Lehmann, H. & Richter, M. *The meaning of historical terms and concepts. New studies on begriffsgeschichte* (s. 60-71). Washington: German Historical Institute.

Koselleck, R. (2004). *Erfarenhet, tid och historia. Om historiska tiders semantik*. Uddevalla: Daidalos.

Koselleck, R. (2007). *Begreber, tid og erfaring*. København: Hans Retzels forlag.

Kousholt, B. (2006). *Projektledelse. Teori og praksis*. København: Nyt Teknisk Forlag.

Koselleck, R. (2011). Introduction and Prefaces to the *Geschichtliche Grundbegriffe*. I *Contributions to the History of Concepts*, 6 (1), 1-37.

Kristensen, K. (1996, 30. januar). *Angående retningslinjer for støtteordning for ikke-institusjonell scenekunst*. Høringsuttalelse fra Norske dramatikeres forbund til Kulturdepartementet, ref.nr. 96/4753 – 010, Kulturdepartementet.

Kuhn, T. S. (2007). *Vitenskaplige revolusjoners struktur*. Trondheim: De norske bokklubbene.

Kulturavdelinga, SG (1996, 23. juli). *Tilskotsordninga for frie sceniske grupper*. Notat frå Kulturavdelinga til politiske leiing, Kulturdepartementet.

Kulturdepartementet (1995, 06. desember). *Retningslinjer for støtteordning for ikke-institusjonell scenekunst*. Likelydende brev fra Kulturdepartementet til høringsinstanser med vedlegg Gjeldende retningslinjer for søknad om driftsstøtte til frie profesjonelle grupper, ref.nr. 95/4753 KU/FO TIB:sis.

Kunstnernettverket (2001, 18. februar). *Hva kan bedre kunstneres velferd?* Hentet fra http://www.musikerorg.no/_img/110301_hva_kan_bedre_kunstneres_velferd_-_brosjyre.pdf

Kvande, I.Ø. (2002): Nonfigurativt maleri og skulptur, 1950-60-årene. I Schrumpf, F. (Red.) *Konkret. Nonfigurativ kunst i Norge 1920-2000* (s. 13-21). Bryne: Lillehammer kunstmuseum.

Kvande, I. Ø., Okkenhaug, E. & Schrumpf, F. (2002): Innledning. I Schrumpf, F. (Red.) *Konkret. Nonfigurativ kunst i Norge 1920-2000* (s. 4-5). Bryne: Lillehammer kunstmuseum.

Kvarv, S. (2009): Lars Roar Langslet og norsk kultur- og mediepolitikk på 1980-tallet. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift, (1)*, 21-43.

Landsverk, J. (2010). I grepet til teatersjefen. *Forskerforum, 42 (4)*, 24-26.

Langdalen, J., Lund, C. & Mangset, P. (1999). *Institusjon eller prosjekt – organisering av kunsnerisk virksomhet. Rapport fra Kulturrådets årskonferanse 1998*. Oslo: Norsk kulturråd.

Langslet, L. R. (1987). *Keiseren og eplekvistene: om kunst og kulturpolitikk*. Oslo: Gyldendal.

Larsen, Ida Lou (2013, 04. mars). *Kanskje ikke så lønnsomt likevel*. Hentet fra <http://www.idalou.no/pub/idalou/main/?aid=2444>

Lehmann, N. (1995): Teater som ubekymret tilbudsestetik. I Kyndrup, M. & Madsen, C. *Det Forskudte*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.

Leche, V. (1905-1926): *Nordisk Familjebok: konversationslexikon och realencyklopedie*. Stockholm: Nordisk familjeboks förlag.

Lind, E. (2009). Festival research in the local community: A discussion on conflicts of interest and objectivity. I Johnsen, H. C. G., Halvorsen, A. & Repstad, P. (Red.) *Å forske blant sine egne: universitet og region – nærhet og uavhengighet*. (s.215-228). Kristiansand: Høyskoleforlaget.

Lindberg, B. (Red.) (2005). *Trygghet och äventyr. Om begreppshistoria*. Motala: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien.

Lindgren, M. & Packendorff, J. (2006). Projects and prisons. I Hodgson, D. & Cicmil, S. *Making projects critical*, (s. 111- 131). New York: Palgrave Macmillan.

Linder, N. (1876). *Nordisk Familjebok: konversationslexikon och realencyklopedie innehållande upplysningar och förklaringar om märkvärdiga namn, föremål och begrepp* (22 b.). Stockholm.

Lock, D. (2007). *Project Management*. (9. utg.) Burlington: Gower.

Lunde, I.M. (1989, 30. januar). Teater er mangfold. *Aftenposten Aften*, s. 9.

Löwenborg, S. A (2013, 5. april). *Vi satt på en produkt som borde kunna dra mycket mer folk*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/nyheter/?aid=3141>

Maaland, B. (1997, 19. mai). Ung entusiast med nytt teater. *VG*, s. 44.

Mangset, P. (1992). *Kulturliv og forvaltning. Innføring i kulturpolitikk*. Oslo: Universitetsforlaget.

Mangset, P. (2012). *Sentrale utviklingstrekk nasjonalt og regionalt i det profesjonelle kunstlivet. Hva er effekten av mulige tiltak, både politiske og andre?* Foredrag på konferansen "Kunsten i bristepunktet mellom bygda og verda", Førde. Hentet fra: [http://www.sfj.no/cmssff/cmsmm.nsf/lupGraphics/Per%20Manget_f%C3%B8redrag%20kunstkonferanse.pdf/\\$file/Per%20Manget_f%C3%B8redrag%20kunstkonferanse.pdf](http://www.sfj.no/cmssff/cmsmm.nsf/lupGraphics/Per%20Manget_f%C3%B8redrag%20kunstkonferanse.pdf/$file/Per%20Manget_f%C3%B8redrag%20kunstkonferanse.pdf)

Markusson, H. M. (1994, 14. april). Mohammed Olsen/hars. *Nordlys*, s. 22.

Maylor, H. (2003). *Project Management* (3. utg.). Gosport: Pearson Education.

McGuigan, J. (2004). *Rethinking Cultural Policy*. Glasgow: Open university press.

Meisingset, K., Matre, A. K. F. & Horryngmo, AA. M. (2012). *Kultur for kulturens skyld. Skisse til en liberal kulturpolitikk*. Oslo: Civita.

Miller, T., Lewis, J. (2003): *Critical cultural policy studies: a reader*. Oxford: Blackwell.

-
- Morris, M. (2007). *An Introduction to the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Morris, Peter W.G. (1994). *The management of projects*. London: Thomas Telford.
- Norsk kulturråd (1983). *Årsmelding 1983*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Norsk kulturråd (1984). *Årsmelding 1984*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Norsk kulturråd (1985). *Årsmelding 1985*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Norsk kulturråd (1993). *Årsmelding 1993*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Norsk kulturråd (1994). *Årsmelding 1994*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Norsk kulturråd (1995). *Årsmelding 1995*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Norsk kulturråd (1985). *Kultur og kulturpolitikk. Norsk kulturråd – fortid og framtid*. Oslo: Norsk kulturråd
- Norsk kulturråd (2003). *Årsmelding 2003*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Norsk kulturråd (2004). *Årsmelding 2004*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Norsk kulturråd (2005). *Årsmelding 2005*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Norsk kulturråd (2012). *Årsmelding 2003*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Norsk kulturråd (1995, 16. oktober). *Scenekunstutvalgets tilråding vedrørende støtteordningen for den ikke-institusjonelle scenekunsten*. P-sak 6/95, Saksnr. 95/3320, Norsk kulturråd.
- Norsk kulturråd (2002, 19. september) ”Ny støtteordning – gamle skillelimjer”. Norsk kulturråd notat til R 5/02, Sak 3.2, saknr. 2002/0832 – 14, Norsk kulturråd.
- Norsk kulturråd (2013a). *Basisfinansiering: Frie scenekunstgrupper*. Hentet fra <http://kulturradet.no/stotteordninger/basisfinansiering-av-frie-scenekunstgrupper>

Norsk kulturråd (2013b). *Fond og avsetninger. Kulturvirksomheter- post 74*. Hentet fra <http://kulturradet.no/fond-og-avsetninger/post-74>

Nygård, J. (1996). 1970-tallet, slutten på en epoke – og den forsiktige begynnelsen på en ny. I Gran, A.-B. & Buresung, I. (Red.) *Frie grupper og Black Box Teater 1970-1995* (s. 38-45). Oslo: Gyldendal.

Nylehn, B. (2002). *Prosjektorganisering. Teorigrunnlag og implikasjoner*. Bergen: Fagbokforlaget.

Nylehn, B. (2008). *Organisasjonsfaget i Norge. Analyser av et segmentert fagfelt*. Bergen: Fagbokforlaget.

NTBtekst (1995, 12. februar). RV-landsmøte preget av rolig debatt og enighet utad. *NTBtekst*, seksjon: INN.

NTO (2012, 9. september). *Om skuespiller- og danseralliansen*. Hentet fra <http://www.nto.no/Nettverk-og-kompetanse/Skuespiller-og-danseralliansen/Om-skuespiller-og-danseralliansen>

NOU 2002:8. *Etter alle kunstens regler – en utredning om norsk scenekunst*. Oslo: Kultur- og kirkedepartementet.

NOU 2013:4. *Kulturutredningen 2014*: Oslo: Kulturdepartementet.

Oslo kommune (udatert). *Oslo Nye teater – frentidig drift*. Byråds sak, saksnr. 201105790_17. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/resources/13/files/1062/saksframlegg.pdf>

Packendorff, J. (1993). *Projektorganisation och projektorganisering. Projectet som plan och temporär organisation* (Lic. avh.). (FFE-publikationer nr. 145/93), Umeå: Umeå Universitet.

Palonen, K. (2003). *Quentin Skinner. History, Politics, Rhetoric*. Cambridge: Polity Press.

-
- Palonen, K. (2005). Den begrephistoriska *Verfremdungseffekten.*, I *Trygghet och äventyr. Om begreppshistoria, Konferanser 59*. Stockholm: Kungliga vitterhets historie och antikvitets akademien.
- Pedersen, B. E. (2013, 08. januar). *Reagerer mot prosjektteater*. Dagsavisen, s. 28-29.
- Povlsen, K. K. & Sørensen, A. S. (2005): *Kunstkritik og kulturkamp*. Århus: Forlaget Klim.
- Prop. 1 S (2010-2011): *Proposisjon til Stortinget (forslag til stortingsvedtak)*. Oslo: Det kongelige kulturdepartement.
- Prosjekt (05.09.2013). I M. Nylenna (Red.) *Store Norske leksikon*. Hentet fra <http://snl.no/prosjekt>
- Randall, H. (1938, 6. august). Ole Bull som amerikansk nybygger og kolonisor. *Aftenposten*, s. 4-5.
- Remlov, T. (1989). Et prosjekt er et prosjekt er et prosjekt. I *På norske scener sesongen 1988/8*. Oslo: De norske teatres forening.
- Riisnæs, J.A. (2006, 19. september). Reisens gull. *Aftenposten*, s 4.
- Ringve kammerensemble (1973, 12. oktober). *Søknad om støtte fra Kulturrådet*. Søknad sendt til Norsk kulturråd, Boks D-L0261, Riksarkivet.
- Rolstadås, A. (2006). *Praktisk prosjektstyring*. Trondheim: Tapir akademiske forlag.
- Rusten, B. (2013, 13. august). *Har New Public Management inntatt scenekunstheltet?* Hentet fra <http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=3755>
- Rydhaug, M. (2002). Å bringe tekster i tale – mulige metodiske innfallsvinkler til tekstanalyse i statsvitenskap. *Norsk statsvitenskaplig tidsskrift*, 18 (4), 303-327.
- Røvik, K. A. (2007). *Trender og translasjoner. Ideer som former det 21. århundres organisasjon*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Røyseng, S. (2004). Kulturpolitikens doxa. I Røyseng, S. & Solhjell, D. *Kultur, politikk og forskning. Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen* (s. 101-115). Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Røyseng, S. (2007). *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Bø: Telemarksforskning – Bø.
- Schaanning, E. (2000). *Modernitetens oppløsning. Sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*. Oslo: Spartacus.
- Schackt, J. (2009). *Kulturteori: innføring i et flerfaglig felt*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Schnitler, C. W. (1922, 29. april). Et hundredears minde. Kunstforeningens utstilling af Linstows forarbeider til Slottet og andre bygverker. *Aftenposten*, s. 3.
- Schjøtt, S. (1909). *Dansk-Norsk ordbok*. Kristiania: Forlaget af Aschehoug & CO.
- Simonsen, M. B. (2005). *Historien om en budsjettpost*. Bergen: Norsk kulturråd.
- Sirnes, T. (2003). A Comparison of Theatre Policy. I Duelund, P. (Red.) *The Nordic Cultural Model* (s. 305-334). Copenhagen: Nordic Cultural Institute.
- Skarstein, V. M. & Lerseth, K. (1996, 29. januar). *Retningslinjer for støtteordning for ikke-institusjonell scenekunst*. Høringsuttalelse fra Trondheim kommune til Kulturdepartementet, ref.nr. 95/4753 – 013, Kulturdepartementet.
- Skinner, Q. (1999). Rhetoric and Conceptual Change. *Finnish Yearbook of Political Thought*, 3, 60-73.
- Skinner, Q. (2001). Moralske prinsipper og social forandring. *Slagmark*, (33), 23-36.
- Skinner, Q. (2009). *Vilkårlig makt. Essays om politisk frihet*. Oslo: Res Publica.
- Skinner, Q. (2011a). *Staten og friheten*. Oslo: Res Publica
- Skinner, Q. (2011b): *Visions of Politics: Vol. I. Regarding Method*. Cambridge: Cambridge University Press.

Skot-Hansen, D. (1998). *Holstebro i verden – verden i Holstebro. Kulturpolitikk og -debat fra tresserne til i dag*. Århus: Klim Forlag.

Slettholm, A. og Christensen, A. (2013, 7. mars). *Oslo Nye bør bli Oslo Unge*. Hentet fra www.osloby.no

Snævarr, S. (2008). *Kunstfilosofi. En kritisk innføring*. Bergen: Fagbokforlaget.

Stjernberg, T., Söderlund, J. & Wikström, E. (Red.) (2008). *Projektliv – villkor för uthållig projektverksamhet*. Pozkal: Författarna och Studentlitteratur.

St.meld. nr. 91 (1965-66). *Norsk kulturfond – Årsmelding 1965*. Oslo: Kirke- og undervisningsdepartementet.

St.meld. nr. 70 (1966-67). *Norsk kulturfond – Årsmelding 1966*. Oslo: Kirke- og undervisningsdepartementet.

St.meld. nr. 42 (1967-68). *Norsk kulturfond - Årsmelding 1967*. Oslo: Kirke- og undervisningsdepartementet.

St.meld. nr. 65 (1968-69). *Norsk kulturfond – Årsmelding 1968*. Oslo: Kirke- og undervisningsdepartementet.

St.meld. nr. 53 (1969-70). *Norsk kulturfond – Årsmelding 1969*. Oslo: Kirke- og undervisningsdepartementet.

St.meld. nr. 33 (1970-71). *Norsk kulturfond – Årsmelding 1970*. Oslo: Kirke- og undervisningsdepartementet.

St.meld. nr. 73 (1971-72). *Norsk kulturfond – Årsmelding 1971*. Oslo: Kirke- og undervisningsdepartementet.

St.meld. nr. 92 (1972-73). *Norsk kulturfond – Årsmelding 1972*. Oslo: Kirke- og undervisningsdepartementet.

St.meld. nr. 8 (1973-74). *Om organisering og finansiering av kulturarbeid*. Oslo: Kyrkje- og undervisningsdepartementet.

St.meld. nr. 52 (1973-74). *Ny kulturpolitikk. Tillegg til St. meld. Nr. 8 for 1973-74 Om organisering og finansiering av kulturarbeid*. Oslo: Kyrkje- og undervisningsdepartementet.

St.meld. nr. 86 (1973-74). *Norsk kulturråd – Årsmelding 1973*. Oslo: Kirke- og undervisningsdepartementet.

St.meld. nr. 72 (1974-75). *Norsk kulturråd – Årsmelding 1974*. Oslo: Kirke- og undervisningsdepartementet.

St.meld. nr. 97 (1975-76). *Norsk kulturfond – Årsmelding 1975*. Oslo: Kirke – og undervisningsdepartementet.

St.meld. nr. 76 (1976-77). *Norsk kulturfond – Årsmelding 1976*. Oslo: Kirke- og undervisningsdepartementet.

St.meld. nr. 54 (1978-79). *Norsk kulturfond – Årsmelding 1977*. Oslo: Kirke- og undervisningsdepartementet.

St.meld. nr. 56 (1979-80). *Norsk kulturfond – Årsmelding 1978*. Oslo: Kirke- og undervisningsdepartementet.

St.meld. nr. 60 (1980-81). *Norsk kulturfond – Årsmelding 1979*. Oslo: Kirke- og undervisningsdepartementet.

St.meld. nr. 23 (1981-82). *Kulturpolitikk for 1980 åra*. Oslo: Kyrkje- og undervisningsdepartementet.

St.meld. nr. 38 (1981-82). *Norsk kulturfond – Årsmelding 1980*. Oslo: Kirke- og undervisningsdepartementet.

St.meld. nr. 56 (1982-83). *Norsk kulturfond – Årsmelding 1981*. Oslo: Kultur – og vitenskapsdepartementet.

St.meld. nr. 27 (1983-84). *Nye oppgaver i kulturpolitikken. Tillegg til St.meld. nr. 23 (1981-82) Kulturpolitikk for 1980-åra*. Oslo: Kultur - og vitenskapsdepartementet.

St.meld. nr. 32 (1983-84). *Norsk kulturfond – Årsmelding 1982*. Oslo: Kultur – og vitenskapsdepartementet.

St.meld. nr. 61 (1991-92). *Kultur i tiden*. Oslo: Kulturdepartementet.

St.meld. nr. 48 (2002-03). *Kulturpolitikk fram mot 2014*. Oslo: Det kongelige kultur- og kyrkjedepartement.

St.meld. nr. 32 (2007-2008). *Bak kulissene*. Oslo: Det kongelige kultur- og kirke departementet.

St. prp. nr. 1. Tillegg nr. 1 (1964-65). *Om Norsk kulturfond*. Oslo: Kirke – og undervisningsdepartementet.

S.tid. nr. 187 (1964-65). *Sak nr. 6: Instilling fra kirke- og undervisningskomiteen om Norsk kulturfond*. s. 1490-1514.

Sørensen, A. S., Høystad, O. M., Bjurström, E. & Vike, H. (2008). *Nye kulturstudier: en innføring*. Oslo: Spartacus forlag.

Thomas, J. (2006). Problematising project management. I Hodgson, D. & Cicmil, S. *Making projects critical* (s. 90- 107). New York: Palgrave Macmillan.

Tombre, J. (1996). *Vedr. Høring – retningslinjer for støtteordningen til ”ikke institusjonell scenekunst”*. Høringsuttalelse fra Det motsatte prosjekt Stiftelsen for ny scenekunst til Kulturdepartementet, ref. nr. 95/4753 – 006, Kulturdepartementet.

Tresland, A. S. (2000, 21. januar). Viderefører. *Nordlys Morgen*, s. 23.

Ulfby, E. (2012). Hvordan bør et prosjektbasert Oslo Nye fungere? Hvilke teater/kunstnergrupper ser du for deg at Oslo Nye kan rekruttere?: enquete. *Norsk Shakespeare – og teatertidsskrift* (4), 4-5.

Uotila, Pekka (2012): Projects as the Institutional Context for Cultural Managers. A critical approach. *ENCATC Journal of Cultural Management and Policy*, 2, (1), 54-64.

Ustedt, Ø. (Red.) (1996) *Syndige abstraksjoner. Abstrakt kunst fra 90-årene*. Oslo: Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst.

Vaagland, J., Andersen, J-H. & Schjelderup, H. (2004). *Ny nasjonal kulturbåt? (ØF-notat nr. 10/04)*. Lillehammer: Østlandsforskning.

Varkøy, Ø. (Red.) (2012): *Om nytte og unytte*. Otta: Abstract forlag.

Veka, O. & Hellevik, A. (1986): *Nynorskordboka: for sidemålsundervisninga i den vidaregåande skolen*. Oslo: Norsk undervisningsforlag.

Vitanza, D. (2012, 10. oktober). *Teaterreform i Oslo*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=1559>

Westad, T., Bendixen, K., Garner, J., Egge, G., & Berthelsen, S., (1996, 31. januar). *Vedr. forslag til ny støtteordning for frie sceniske grupper*. Høringsuttalelse fra sittende innstillingsutvalg i Norsk kulturråd til Kulturdepartementet, ref.nr. 95/4753 – 015, Kulturdepartementet.

Westhagen, H. (2002). *Prosjektarbeid. Utviklings- og endringskompetanse*. Oslo: Gyldendal Norsk forlag.

Williams, R. (1981). *Culture*. London: Fontana paperbacks.

Williams, R. (1983). *Keywords: a vocabulary of culture and society*. London: Fontana Paperbacks.

Wittgenstein, L. (2003). *Filosofiske Undersøkelser*. Gjøvik: De norske bokklubbene.

Zwaig, J. (2011). Passet nedenfra. *Norsk shakespeare- og teatertidsskrift (2)*, 52-55.

