

Södertörns högskola | Institutionen för samhällsvetenskaper
Kandidatuppsats 15 hp | FEK C, Organisation | Vårterminen 2015
Programmet för Konst, Kultur och Ekonomi

Kulturen och ekonomin, två motstridiga följeslagare i den fria scenkonsten?

Av: Karin Hauptmann och Lena Öberg
Handledare: Yohanan Stryjan

Tack!

Först och främst vill vi tacka våra respondenter som tog sig tid, och på så sätt gjorde denna uppsats möjlig. Tack för alla intressanta samtal! Vi vill också rikta ett tack till våra opponentergrupper och vår handledare, Yohanan Stryjan, för konstruktiv kritik och vägledning genom arbetet.

Karin Hauptmann och Lena Öberg

Sammanfattning

Den fria scenkonsten är idag en etablerad del av Stockholms kulturliv och har sina rötter i de fria grupper som växte fram under 1970-talet som en protest mot de statliga institutionerna som dominerade kulturfältet. Fria scenkonstgrupper producerar idag en mängd föreställning och är alltid till viss del statligt finansierade. Uppsatsens övergripande syfte är att belysa hur åtta fria grupper som intervjuats förhåller sig till att bedriva konstnärlig verksamhet utifrån knappa resurser. Särskilt intresse ägnas åt vilken betydelse Kulturrådets verksamhetsbidrag har för gruppernas ekonomiska stabilitet.

Genom Resource Dependence Theory, institutionell teori och Bourdieus begrepp fält och kapital, beskrivs hur gruppernas beroende av olika resurser och kapital ser ut. Det framgår att Kulturrådets verksamhetsbidrag är avgörande för samtliga grupper överlevnad samt att svårigheter i att kontrollera den tillgången uppstår i relationen till Kulturrådets referensgrupp. Resursalternativen till verksamhetsbidraget är begränsade och eftersom olika bidragsgivare har skilda bedömningsvillkor skapas en miljö med motstridiga krav som gör det svårt för grupperna att uppnå full finansiering i verksamheten. Även de prioriteringar som grupperna tvingas göra när resurserna är knappa begränsar deras möjlighet att bedriva sin verksamhet under rimliga villkor. Särskild påverkan går att se på förmågan att planera långsiktigt och på arbetsmiljö och hälsa. Riskerna finns även att gruppernas möjlighet till långsiktig konstnärlig utveckling hämmas. Gruppernas syn på strategier och anpassningar för att påverka sin ekonomiska situation skilde sig åt. Vi såg ett mönster i att de grupper som har medvetna strategier och använder ett mer ekonomiserat språk, också är de som har en uppåtgående kurva i beviljandegraden från Kulturrådet. En tendens som sätts i relation till den utveckling som kallas för kulturens ekonomisering, där offentligt stödda organisationer mer och mer förväntas drivas som företag.

Grupperna uttryckte ett behov av en tydligare kommunikation mellan bidragsgivare och bidragstagare, möjligen genom en kontraktstyrd relation där förväntningar och krav tydligt formuleras. Detta skulle möjligtvis kunna vara ett sätt att förhindra att konstnärernas kreativa begär utnyttjas i form av oavlönat arbete under orimliga villkor.

1. Inledning	1
1.2 Bakgrund.....	
1.3 Problemområde.....	3
1.4 Syfte och frågeställningar.....	4
1.5 Kulturrådet och övriga bidragsgivare.....	4
1.5.1 Kulturrådets verksamhetsbidrag.....	4
1.5.2 Statistik över verksamhetsbidragen.....	5
1.5.3 Genomgång av övriga bidragsgivare.....	7
1.6 Avgränsningar	8
2. Metod	8
2.1 Val av metod.....	8
2.2 Datainsamling.....	9
2.2.1 Urval.....	9
2.2.2 Genomförande.....	10
2.2.3 Trovärdighet.....	12
3. Tidigare forskning	13
3.1 Anne-Sofie Köping: Om kulturens ekonomisering.....	14
3.2 Emma Stenström avhandling <i>Konstiga företag</i>	14
3.3 Danka Miscevic avhandling <i>Bortom scenen</i> -En sociologisk studie av frilansande skådespelares villkor.....	15
4. Teori och teoretisk referensram	17
4.1 Resource Dependence Theory.....	17
4.2 Institutionell teori.....	19
4.3 Pierre Bourdieu.....	20
5. Presentation av grupperna	22
6. Resultat and analys	22
6.1 Hur kan gruppernas beroendeställning till Kulturrådet ses utifrån Resource Dependence Theory?.....	23
6.1.1 Hur viktig är resursen och i vilken grad är den avgörande för en organisations överlevnad?.....	23
6.1.2 I vilken grad kan den enskilda organisationen kontrollera anskaffning och fördelning av resurser?.....	24

6.1.3 Hur många möjliga resursalternativ finns det för den enskilda organisationen.....	29
6.1.4 Slutsatser, del ett.....	31
6.2 Hur anser grupperna att verksamheten påverkas av att inte nå full finansiering?.....	32
6.2.1 Värnandet om det egna kapitalet.....	32
6.2.2 Gemensamma prioriteringar.....	33
6.2.3 Hur ser grupperna på prioriteringarnas konsekvenser?.....	35
6.2.4 Arbetsmiljö och hälsa.....	37
6.2.5 Slutsatser, del två.....	38
6.3 Vilka strategier har grupperna utvecklat för att kunna bedriva konstnärlig verksamhet utifrån knappa resurser?.....	38
6.3.1 Intern eller extern påverkan?.....	38
6.3.2 Där strategierna skiljer sig åt och ett fält i förändring.....	39
6.3.3 Där bidragstrenden pekar uppåt.....	39
6.3.4 När bidragsnivån successivt sjunker.....	41
6.3.5 Där bidragsnivån stått still.....	42
6.3.6 Slutsatser, del tre.....	43
7.Slutsdiskussion.....	43
7.1 Motstridiga krav och begränsningar.....	43
7.2 Ett fält i behov av kontrakt?.....	45
7.3 Ekonomiseringen av kulturen.....	47
7.4 Med blicken framåt.....	48
8. Förslag på vidare forskning.....	49
Referenser.....	50
Bilaga 1, Intervjuguide.....	53

Tabell 1. Kulturrådets verksamhetsbidrag 2014.....	6
Tabell 2. Teatergruppernas produktion 2012.....	6
Tabell 3. Dansgruppernas produktion 2012.....	7
Tabell 4. Översikt av intervjuerna.....	12
Tabell 5. Presentation av grupperna uppdelade i barn-resp vuxengrupper.....	22

1. Inledning

Föreställningen om konst i modern tid är främst av romantisk karaktär där skapandet antas ske i frihet, utan hänsyn till annat än inspirationen. Om resten av samhället bygger på struktur och rationalitet är konsten en plats för känslor, fantasi och drömmar.¹ Bourdieus tankar leder åt samma håll när han beskriver konstens fält som en trons värld, där konsten får magiska värden och konstnärer ses som unika och begåvade skapare. Han beskriver en oskriven lag där konstnären inte kan erkänna strävan efter ekonomisk vinning. Bli en konstnär kommersiellt framgångsrik misstänkliggörs hon eller han av andra inom fältet.²

Men hur ser det ut idag? Många talar om en förändring av diskursen inom kulturfältet i och med att en våg av företagisering svept över västvärlden, vilket inneburit att offentligt finansierade organisationer har börjat styra och ledas som privata företag. På 1970-talet när de fria teatergrupperna etablerades var kulturpolitiken inriktad på att motverka den alltmer hotande kommersialismen.³ I dagens kulturproposition *Tid för kultur* (2009) anses det målet vara förlegat. Det står att samhället har förändrats och att det inte längre finns en “*given motsättning mellan kommersiell bärkraft och konstnärlig kvalitet eller frihet*”.⁴

Vi har för avsikt att studera villkoren för de fria grupperna inom scenkonsten idag, där förutsättningarna för att överleva på sitt konstnärskap försämrats.⁵ De offentliga anslagen har urholkats eftersom de inte följer allmän pris - och löneutveckling⁶ och det uppmuntrade samarbetet med näringslivet har inte gett ekonomiskt resultat för de människor som bär upp den kulturella infrastrukturen som önskat.⁷ Det finns även en ojämn fördelning mellan institutionerna, där det fria teater- och dansgrupperna står för en femtedel av utbudet men får mindre än en tiondel av anslagen.⁸ Enligt Statens Kulturråd ansöker allt fler fria grupper om offentliga medel.⁹ Samtidigt har de som redan har anslag fått högre krav på ekonomisk redovisning och är i allt mer konkurrens med andra verksamheter, vilket gjort det svårt att nå ut genom mediebruset.¹⁰ I denna uppsats har vi genom intervjuer med åtta fria scenkonstgrupper satt deras ekonomiska

¹ Stenström. *Konstiga företag*, s. 34

² Ibid, s. 36, 48

³ Köping. *Varför vi utbildar art managers*, s. 76-77

⁴ Proposition. 2009/10:3, s. 28

⁵ Köping, *Varför utbildar vi arts managers*, s. 89

⁶ Teatercentrum. *Upprop för den fria scenkonsten*, <http://www.teatercentrum.se/>

⁷ Lindeborg. *Kulturen som arbetsmarknad expanderar kraftigt*, s. 136

⁸ Svensson. *Konstnärerna i kulturpolitiken -En utredning om konstnärer, kulturpolitik och arbetsmarknad*, <http://www.konstnarsnamnden.se>, s. 56

⁹ Kulturrådet, Kulturrådets årsredovisning 2014, <http://www.kulturradet.se/>, s. 31

¹⁰ Köping, *Varför utbildar vi arts managers*, s. 77, 89

förutsättningar att bedriva konstnärlig verksamhet i fokus. Hur ser det ut idag, såhär 40 år efter att de fria grupperna blev en självklar del av Stockholms kulturliv?

1.2 Bakgrund

En politisk reform 1963 gjorde att ansvaret för kulturfrågorna samlades under det som då hette Ecklesiastikdepartementet och att en egen kulturenhet inrättades. Detta var omvälvande förändringar av politiken för kulturen och under viss oenighet tillsattes 1968 en kulturutredning som skulle lägga grunden för den kulturpolitik vi har idag.¹¹ Utredningen utmynnade 1974 i den så kallade "kulturproppen" som bland annat innehöll kulturpolitiska målsättningar, samt ledde till att myndigheten Statens Kulturråd (Kulturrådet) etablerades.¹² Det fria kulturlivet föddes ur den vänstervåg som under 1960-talet drog fram över Sverige och de fria teatergrupperna (frigrupperna) etablerades under 1970-talet. Frigrupper kritiserade institutionerna som dominerade fältet och dess finkultur riktad till eliten. Istället ville de nå ut till nya "eftersatta" målgrupper och talade hellre om "arbetarklassen" och "folket". De skulle möta publiken där de befann sig och många turnerade i hela landet, även i glesbygden. Frigrupperna var demokratiska kollektiv befriade från vedertagna hierarkier, där skådespelaren ofta varit underställd andra såsom teaterchefer eller regissörer. I frigrupper kunde även gränsen mellan professionella utövare och amatörer lösas upp.¹³

Då de fria teatergrupperna hade sitt ursprung på 1970-talet har utvecklingen för dansen sett lite annorlunda ut. Även om dansen som konstnärligt uttryck har funnits länge var det först under 1900-talets slut som den fick en självständig plats i kulturfältet. 1991 grundades Dansens Hus i Stockholm och 1996 var första gången som dansen presenterades som ett eget konstområde i kulturpolitiska sammanhang. Under de senaste 20 åren har de statliga bidragen till dansen ökat och majoriteten av upphovspersonerna är idag verksamma inom den fria sektorn.¹⁴

Den fria scenkonsten omfattar förutom teater och dans även performance, musikteater, cirkus och "övriga uttryck". I Riksdagens förordning från idag står det att ändamålet med bidragen till den fria scenkonsten är att "*främja mångfald, kvalitet och förnyelse samt annan kulturpolitiskt värdefull utveckling inom det fria kulturlivet.*"¹⁵ Begreppet "fri grupp" avser idag främst en

¹¹ Klockar Linder. *Kulturpolitik: Formeringen av en modern kategori*, Diss., s. 119-126

¹² Svensk scenkonst. Svensk scenkonst -70 år i scenkonstens tjänst, <http://www.svenskscenkonst.se/>

¹³ Backéus, *De fria teatergrupperna och publiken*, s. 21-22, 26

¹⁴ Kulturrådet. *Översyn av statens nuvarande insatser inom dansområdet*, <http://www.kulturradet.se/>

¹⁵ SFS 2012:516. *Förordning om statsbidrag till det fria kulturlivet inom teater-, dans- och musikområdet.*

verksamhet inom scenkonsten utan huvudman och utan kulturpolitiska uppdrag.¹⁶ Av Kulturrådet kallas de idag för "fria aktörer" men vi har genomgående i uppsatsen valt att kalla de för enbart "grupp". Vidare delar Kulturrådet in den fria scenkonsten i två områden; där teater, performance, musikteater, cirkus och "övriga uttryck" är ett område och dans ett annat.

De fria gruppernas verksamhet och organisationen kan se ganska olika ut. Ibland finns en eller flera konstnärliga ledare och ibland styrs verksamheten mer kollektivt av till exempel en styrelse. Inom teaterområdet är det flera aktörer som har egen scen, medan dansgrupper oftare hyr scen eller har en turnerande verksamhet. De som arbetar inom den fria scenkonsten har ofta korta, tillfälliga anställningar och arbetar i stor utsträckning som frilansare. En uppskattning som Konstnärsnämnden har gjort av hela kulturfältet är att nio av tio konstnärer är frilansare.¹⁷ Grupperna är ofta organiserade i föreningsform och är till stor del finansierade av bidrag.¹⁸

1.3 Problemområde

Utöver kulturpolitiken, bidragsgivarna och grupperna själva, finns många aktörer med stor inverkan på fältet. De statliga institutionerna, media, publiken, branschforum, fackförbund och intresseorganisationer är alla med och formar fältet. Intresseorganisationerna Teatercentrum, Danscentrum och fackförbundet Teaterförbundet initierade 2014 ett uppdrag mot de orimliga villkor som den fria scenkonsten lever under.¹⁹ Kulturrådet äskar också mer pengar till området i budgetunderlaget för 2016-2018. I underlaget beskrivs att behovet av ökade resurser inom kulturlivet är stort. Det framgår att knappa resurser innebär att ett stort antal ansökningar som bedömts vara intressanta ur såväl ett konstnärligt som ett kulturpolitiskt perspektiv måste avslås. Vidare står det att utan ytterligare resurser är det svårt för Kulturrådet att medverka till ett kulturliv präglad av mångfald, tillgänglighet samt konstnärlig kvalitet och utveckling.²⁰

Ett av de bidrag som grupperna kan söka är Kulturrådets verksamhetsbidrag. Ett ettårigt bidrag som kan användas för produktioner men också till den dagliga driften av verksamheten. Men den beviljade summan, eller beviljandegraden som den kallas, är nästan alltid mindre än den som grupperna har ansökt om. Genom intervjuer med deltagare från åtta grupper som handskas med

¹⁶ Svensson. *Konstnärerna i kulturpolitiken - En utredning om konstnärer, kulturpolitik och arbetsmarknad*, <http://www.konstnarsnamnden.se/>, s. 55

¹⁷ Konstnärskommittén. *Konstnärers ekonomiska och sociala villkor*, <http://www.konstnarsnamnden.se/konstnarsguiden/>

¹⁸ Kulturrådet. *Kvantitativ uppföljning av fria aktörer inom teater, musik och dans*, <http://www.kulturradet.se/>

¹⁹ Teatercentrum, *Uppdrag för den fria scenkonsten*, <http://www.teatercentrum.se/uppdrag/>

²⁰ Kulturrådet. *Budgetunderlag 2016-2018. Kulturrådets skriftserie 2015:2*, <http://www.kulturradet.se/>

knappa resurser dagligen, blickar vi bortom den romantiska bilden av konstnären som bara bryr sig om konstnärlig framgång och själslig utveckling som så många gånger har målats upp²¹, för att istället försöka få syn på den verklighet där fria grupper brottas med att värna den konstnärliga kvaliteten under krassa ekonomiska villkor.

1.4 Syfte och frågeställningar

Uppsatsens övergripande syfte är att belysa hur fria grupper inom scenkonstområdet förhåller sig till knappa resurser. Särskilt intresse ägnas åt vilken betydelse Kulturrådets verksamhetsbidrag har för gruppernas ekonomiska stabilitet. Uppsatsens syfte kan konkretiseras i följande frågeställningar:

1. Hur kan gruppernas beroendeställning till Kulturrådet ses utifrån Resource Dependence Theory?
2. Hur anser grupperna att verksamheten påverkas av att inte nå full finansiering?
3. Vilka strategier har grupperna utvecklat för att kunna bedriva konstnärlig verksamhet utifrån knappa resurser?

1.5 Kulturrådet och övriga bidragsgivare

Kulturrådet är en myndighet som ligger under Kulturdepartementet vars främsta uppgift är att utifrån de fastställda kulturpolitiska målen fördela statliga bidrag till kulturen. Här följer ett kapitel med information om Kulturrådets bidragsgivning och bedömningsvillkor, följt av ett urval av statistik om de verksamhetsbidrag som Kulturrådet administrerade under 2014. Avslutningsvis, en kort genomgång av de bidragsgivare utöver Kulturrådet som grupperna nämnde under intervjuerna.

1.5.1 Kulturrådets verksamhetsbidrag

Fria scenkonstgrupper som bedrivs yrkesmässigt kan söka verksamhetsbidrag eller projektbidrag från Kulturrådet. Verksamhetsbidraget söks en gång per år och beviljas för tolv månader i taget. 2014 beviljades verksamhetsbidrag i spannet 300 000 - 2 040 000 kronor.²² Inom dansområdet kan treåriga verksamhetsbidrag förordas, en ny ansökan måste dock lämnas in för varje år.²³ De flesta ansökningar som beviljas får inte hela det belopp som sökts, 2014 beviljades i genomsnitt 72 procent av det totala sökta beloppet.²⁴ Om skillnaden mellan sökt bidrag och beviljat är stor,

²¹ Stenström. *Konstiga företag*, s. 34-47.

²² Kulturrådet. *Beviljade bidrag*, <http://www.kulturradet.se/>

²³ *Ibid.* *Fri scenkonst*, <http://www.kulturradet.se/>

²⁴ *Ibid.* Kulturrådets årsredovisning 2014

kräver Kulturrådet in en reviderad plan och budget utifrån de nya förutsättningarna. Ett rådgivande beslut om bidragen tas av referensgruppen vars tiotal medlemmar är, som Kulturrådet beskriver det, “ämnesexperter med god kännedom om scenkonstområdet”.²⁵ Ofta är de aktiva konstnärer inom fältet. Deras rådgivande beslut klubbas igenom av Kulturrådets styrelse efter en föredragning av handläggare.²⁶ Nedan är Kulturrådets grund för bidragsfördelning. Utöver det står att geografisk spridning och verksamhet för barn och ungdom ska prioriteras.

Den totala bidragsfördelningen för året ska karaktäriseras av: (8 pkt)

- hög konstnärlig kvalitet
- förnyelse och utveckling
- geografisk spridning
- internationellt och interkulturellt utbyte och samarbete
- mångfald i utbudet (avser både målgrupp och konstnärliga uttryck) där särskilt ett barn- och ungdomsperspektiv ska beaktas
- ett tillgänglighetsperspektiv som innebär att människors olika förutsättningar att möta scenkonst och musik beaktas
- ett jämställdhetsperspektiv
- lokal och/eller regional förankring och samverkan²⁷

1.5.2 Statistik över verksamhetsbidragen

I 2015 års budget var 1277 miljoner öronmärkta för området “Teater, dans och musik”. Merparten (977 miljoner) gick till de största sex institutionerna på området såsom Kungliga Operan och Riksteatern.²⁸ Dessa ligger under Kulturdepartementet och är garanterade anslag. I det fria kulturlivet råder högre osäkerhet och grupper skickar årligen in ansökningar om bidrag som avslås eller beviljas av Kulturrådet. Till de fria teater- och dansgrupperna gick, i form av projekt- och verksamhetsbidrag, cirka 102 miljoner som fördelades mellan 197 grupper.²⁹ För dessa stöd, samt stöd till arrangörer, motsvarade de beviljade beloppen 35 procent av totalt sökta belopp.³⁰ För enbart verksamhetsbidragen 2014 såg motsvarade siffror ut som följer:

²⁵ Ibid. *Fri scenkonst*, <http://www.kulturradet.se/>

²⁶ Ibid. Dnr KUR 2014/2192. *Bidragsbeslut 2014-05-26*.

²⁷ Kulturrådet. *Fri scenkonst*. <http://www.kulturradet.se/>

²⁸ Regeringskansliet. *Vårändringsbudget 2015*, <http://www.regeringen.se/>

²⁹ Kulturrådet. *Kulturrådets årsredovisning 2014*, <http://www.kulturradet.se/>

³⁰ Ibid, *Budgetunderlag 2016-2018*. Kulturrådets skriftserie 2015:2, <http://www.kulturradet.se/>

Tabell 1. Kulturrådets verksamhetsbidrag 2014³¹

Verksamhetsstöd beslutade 2014	Antal ansökningar	Antal beviljade bidrag	Beviljat bidrag, tkr	Beviljandegrad, andel i procent av sökt belopp för dem som beviljats stöd
Fria dansgrupper	51	29	29 405	52%
Fria teatergrupper	82	57	52 378	59%
<u>TOTALT</u>	<u>133</u>	<u>86</u>	<u>81 783</u>	

Det har gått tre år sedan den senaste kvantitativa uppföljningen av fria aktörer inom teater, musik och dans genomfördes 2012 av Kulturrådet. I rapporten går att läsa att de fria teatergrupperna med stöd från Kulturrådet redovisade 373,7 årsverken för 2012 och motsvarande siffra för dansgrupperna och koreograferna var 67,65.³² Ett årsverke är det arbete som en person utför som heltidsanställd under ett år men här är väldigt många personers korta anställningar alltså sammanslagna. För att skapa en uppfattning om vad och kanske framförallt hur mycket dessa organisationer och personer producerar kommer här en sammanställning av antalet föreställningar som genomfördes av de fria aktörerna som fick bidrag från Kulturrådet under 2012. Med i sammanställningen finns även hur stor del av produktionerna som var riktade till barn och unga. Vi vill påvisa att barn och unga är en stor målgrupp, framförallt för teatergrupperna.

Tabell 2. Teatergruppernas produktion 2012³³

103 stycken teatergrupper redovisade:	
Antal produktioner	352
Varav produktioner (%) för barn och ungdomar	76 %
Antal föreställningar	7 969
Totalt antal besök	503 412

³¹ Kulturrådet. Kulturrådets årsredovisning 2014, <http://www.kulturradet.se/>

³² Ibid, *Kvantitativ uppföljning av fria aktörer inom teater, musik och dans 2012*, <http://www.kulturradet.se/>

³³ Ibid.

Tabell 3. Dansgruppernas produktion 2012³⁴

57 stycken dansgrupper (och koreografer) redovisade:	
Antal produktioner	165
Antal föreställningar	1 446
Totalt antal besök	179 476
Varav besökare (%) var barn och ungdomar	24 %

1.5.3 Genomgång av bidragsgivare

För att förstå gruppernas möjlighet till alternativ finansiering i form av bidrag presenteras här en genomgång av de bidragsgivare som grupperna talade om under intervjuerna. De bidragsgivare som nämndes var; *Stockholm stads kulturförvaltning, Stockholms läns landstings kulturförvaltning, Kulturbryggan, Innovativ kultur, Postkodlotteriets kulturstiftelse, Konstnärsnämnden, Allmänna arvsfonden, Skapande Skola och Svenska institutet* (för internationella projektbidrag) samt ett antal ospecificerade mindre stiftelser och fonder. Av dessa är det bara Kulturrådet som har ett bidrag som kallas verksamhetsbidrag. Mer vanligt förekommande är att bidragen är låsta till ett eller flera specifika projekt, även om vissa stöd från till exempel Stockholm stad kan användas för andra delar av en verksamhet.³⁵ Bidragsgivarnas beslutsgång och bedömningsvillkor skiljer sig åt och vissa, såsom Stockholms läns landstings kulturförvaltning, har en prioriterad målgrupp i barn och unga.³⁶ Bedömningsvillkoren är i vissa fall fokuserade på innovation och förnyelse (Innovativ kultur³⁷ och Kulturbryggan³⁸) eller på att projektet ska "*skapa en positiv social effekt*"³⁹ som Postkodlotteriets Kulturstiftelse uttrycker det. De flesta stöd kan endast sökas av organisationer eller professionella verksamheter, med Konstnärsnämnden som undantag där bidrag är avsedda för enskilda konstnärer.⁴⁰ För grupperna vars målgrupp är barn och unga är Skapande skola en möjlig väg till finansiering. Bidragen inom Skapande skola söker skolorna själva och det är sedan de som i sin tur kan samarbeta med en kulturaktör som till exempel en grupp från den fria scenkonsten.⁴¹ Stockholms stads kulturförvaltning har också ett subventionssystem för kultur som riktar sig till barngrupper vilket

³⁴ Kulturrådet. *Kvantitativ uppföljning av fria aktörer inom teater, musik och dans 2012*, <http://www.kulturradet.se/>

³⁵ Stockholms stad. *Kulturstöd*, <http://www.stockholm.se/>

³⁶ Kulturbryggan. *Bedömning och beslut*, <http://www.kulturbryggan.se/>

³⁷ Innovativ Kultur. *Om oss*, <http://www.innovativkultur.se/>

³⁸ Kulturbryggan. *Bedömning och beslut*, <http://www.kulturbryggan.se/>

³⁹ Postkodlotteriets Kulturstiftelse. *Förverkliga ditt projekt*, <http://kulturstiftelsen.se/>

⁴⁰ Konstnärsnämnden. *Stipendier och bidrag*, <http://www.konstnarsnamnden.se/>

⁴¹ Kulturrådet. *För kulturaktörer*, <http://www.kulturradet.se/>

kallas Kulan och Kulanpremien. När en grupp ansökt och blivit godkänd som aktör inom Kulan subventionerar kulturförvaltningen biljettpriiset med 50 kronor per biljett, vilket är ett stöd som betalas ut retroaktivt när föreställningarna har genomförts.⁴² Sponsring är trots politisk påtryckning ingen stor inkomstkälla, i en genomgång gjord av Kulturrådet 2012 visade det sig att de fria aktörernas intäkter bara till 0,4 % utgjordes av sponsrade tillgångar.⁴³

1.6 Avgränsningar

Fri scenkonst omfattas av inriktningarna; teater, dans, performance, musikteater, cirkus och ”övriga uttryck”. Avgränsningen är gjord till teater-, performance- och dansgrupper som är etablerade i Stockholm och som har blivit beviljade Kulturrådets verksamhetsbidrag (inga grupper inom cirkus, musikteater, eller ”övriga uttryck” hade verksamhetsbidrag). Ytterligare valdes de grupper ut som blivit beviljade max upp till en miljon kronor och som endast fått 20-60 % av det ansökta beloppet. I Stockholm 2014 var det 24 teater- och performance grupper och 21 dansgrupper som fick verksamhetsbidrag. Av dessa fick sexton teater- och performance grupper och nio dansgrupper upp till en miljon kronor. Åtta av dessa har intervjuats i denna uppsats.

2. Metod

2.1 Val av metod

Uppsatsen är baserad på en kvalitativ forskningsansats där våra egna erfarenheter av att ha arbetat i fria teatergrupper gett oss en förståelse av kontexten, vilket haft betydelse för val och behandling av teori i analysen.⁴⁴ Vidare hanterar den mjuk data och är därför i behov av en tolkande forskningsmetod.⁴⁵ Utgångspunkten var att samla in data genom semi-strukturerade intervjuer och för att på kort tid få bättre möjlighet att skapa en tillitsfull intervjusituation valde vi att träffa deltagarna personligen.⁴⁶ Därför var det av tids- och resursbrist som urvalet avgränsades till grupper baserade i Stockholm. I intervjun fokuserade vi på deltagarnas perspektiv, på vad de uppfattade som viktigt och betydelsefullt. Utrymme för tillägsfrågor gavs alltid för att bättre förstå enskilda synvinklar och skillnader i gruppernas erfarenheter. Vår

⁴² Stockholm stad. *Faktablad Kulan och Kulanpremien*, <http://www.stockholm.se/>

⁴³ Kulturrådet. *Kvantitativ uppföljning av fria aktörer inom teater, musik och dans 2012*, <http://www.kulturradet.se/>

⁴⁴ Bryman & Bell. *Företagsekonomiska forskningsmetoder*, s. 302

⁴⁵ *Ibid*, s. 297

⁴⁶ *Ibid*, s. 143

strävan var att försöka få fram en så fyllig och detaljrik bild av den sociala kontexten som möjligt.⁴⁷

2.2 Datainsamling

Undersökning baseras på primärdata i form av intervjuer samt sekundärdata som utgörs av årsredovisningar, hemsidor, interna dokument, artiklar i dagspress, doktorsavhandlingar och facklitteratur. Intervjuguiden var konstruerad utifrån en av de tre teorier som uppsatsen är skriven utifrån, Resource Dependence Theory. Med intervjuguiden som hjälp genomfördes semi-strukturerade intervjuer där en av författarna antecknade och den andre intervjuade. Intervjuerna spelades in med mobiltelefon och det inspelade materialet transkriberades sedan och kodades utifrån alla tre teorier.⁴⁸ Eftersom avsikten med undersökningen var att få syn på organisationerna ville vi få in åsikter från mer än en person från verksamheten. Därför hade vi som önskemål att prata med två representanter samtidigt, där en skulle ha konstnärligt ansvar och den andre ekonomiskt eller administrativt ansvar. Så blev det i två av intervjuerna. I ytterligare tre intervjuer talade vi med två personer med konstnärligt ansvar samtidigt. I de resterande tre intervjuerna var det inte möjligt för grupperna att ställa upp med två representanter. I dessa fall genomfördes intervjun med en ledande person med konstnärligt ansvar i verksamheten.

2.2.1 Urval

Vi hade som avsikt att intervjua två personer från åtta till tio grupper i Stockholm. Genom Kulturrådet fick vi en lista på de grupper som passade inom våra kriterier, där vi kombinerat beviljandegraden 20-60% av det ansökta beloppet och en spridning i hur många år grupperna haft verksamhet i Stockholm. Kombinationen av dessa kriterier resulterade i ett antal grupper med stor spridning på storleken av bidraget. För trots att vissa grupper blivit beviljade ett avsevärt mindre belopp än vad de sökt kunde det vara ett mycket högre belopp än ett genomsnittligt verksamhetsbidrag. För att få en mer jämförbar data och på grund av att utgångspunkten för uppsatsen var att den fria scenkonsten lever under knappa resurser togs därför de fåtal som erhåller de högsta stöden på ca två miljoner kronor bort. Nya grupper med ett beviljat verksamhetsbidrag på max en miljon söktes på Kulturrådets hemsida utifrån listor över beviljade bidrag. Grupperna kontaktades och fick frågan om hur länge de bedrivit verksamhet och vad de hade för beviljandegrad för att se om de passade in i kriterierna.

⁴⁷ Bryman & Bell. *Företagsekonomiska forskningsmetoder*, s. 307, 322

⁴⁸ Ibid, s. 363, 374

Sammanlagt kontaktades tjugo grupper via mail och telefon, tolv från teater- och performance och åtta från dans. Av dessa fick vi inte svar från sex grupper och ytterligare sex tackade nej på grund av i första hand tidsbrist. De åtta som återstår utgör vårt urval. Fördelningen blev inte representativ gentemot de antal teater- och performance grupper respektive dansgrupper som kontaktades då bara en grupp är verksam inom dansområdet. Däremot blev fördelning av dem som har barn och unga som sin huvudsakliga målgrupp representativ då drygt hälften av grupperna som kontaktades har det och fem av åtta i urvalet. Spridningen i antal år grupperna haft verksamhet resulterade i åtta grupper som grundats i fyra olika decennier (se tabell 5).

Urvalet består alltså av åtta grupper där den övervägande delen har teater som sin huvudsakliga verksamhet och drygt hälften har barn och unga som sin huvudsakliga målgrupp.

2.2.2. Genomförande

Åtta intervjuer på mellan 60-90 minuter genomfördes. Platsen för intervjun valdes av respondenterna. En av intervjuerna genomfördes över telefon. Det huvudsakliga syftet med att intervjua två personer samtidigt med olika ansvar i verksamheten var att få en större förståelse för hur grupperna arbetade med och såg på relationen mellan konstnärligt skapande och ekonomi. Ett annat syfte var att få fram en bild av gruppens gemensamma erfarenheter. Enligt Bryman & Bell börjar intervjudeltagare i en grupp ofta argumentera med varandra och ifrågasätta varandras påståenden, vilket gör att en mer nyanserad och realistisk bild av vad människor tycker och tänker kan framträda.⁴⁹ Vilken betydelse det fick för undersökningen att vi intervjuade olika konstellationer av deltagare är svår att bedöma. Det kan ha varit en fördel att intervjua två personer samtidigt eftersom vi såg att deltagarna fyllde i och la till information i relation till vad den andre just sagt. Samtidigt upplevde vi att de deltagare som intervjuades tillsammans var mycket samstämda, vilket kan ha att göra med att grupperna består av ett fåtal ledande nyckelpersoner som arbetar tätt tillsammans. Det framgick även att de ledande personer med konstnärligt ansvar som intervjuades tillsammans eller enskilt var väl insatta i gruppens ekonomi och hjälpte till med administrativa arbetsuppgifter eller satt i styrelsen. Så även om vi inte fullt ut uppnådde vårt mål med att intervjua två personer med olika ansvarsområden upplevde vi att samtliga intervjupersoner kunde ge betydande redogörelser för gruppens ekonomiska och konstnärliga verksamhet.

⁴⁹ Bryman & Bell, *Företagsekonomiska forskningsmetoder*, s. 390

Eftersom många tillfrågade grupper tackade nej till förfrågan om medverkan valde vi även att kontakta grupper där någon av oss hade en personlig kontakt. I urvalet finns tre grupper där någon av oss känt en av deltagarna i intervjun i form av en kollega från förr i tiden. Vi hade därför som ambition att hålla distans till tidigare personliga band och gå in med samma passiva och lyssnande roll i alla intervjuer.⁵⁰

Vi valde att anonymisera grupperna och deltagarna i denna undersökning. Den fria scenkonsten i Stockholm är ett litet fält där gruppernas ekonomiska beroende är begränsat till ett fåtal bidragsgivare. När det transkriberade materialet hade skickats ut för godkännande hörde merparten av grupperna av sig och uttryckte en oro över att de varit för frispråkiga. Det gällde dels uttalanden som kunde vara till deras nackdel i relationen till Kulturrådet och dels uttalanden som kunde påverka deras anseende på fältet. Eftersom ett huvudsakligt fokus var att undersöka gruppernas relation till den viktigaste bidragsgivaren kunde uppgifterna från intervjuerna potentiellt skada den framtida relationen.⁵¹ Eftersom det material som grupperna ansåg var känsligt också var det som var mest användbart ansåg vi att det var ett bättre val att anonymisera grupperna och deltagarna än att undvika att ta med en viss typ av uttalanden. Ambitionen var att i första hand genom en samling av olika röster försöka se mönster och genom det skapa en kontextuell förståelse för fältet. Grupperna benämns nedan för grupp 1-8 och redovisar endast deltagarnas yrkestitlar.

⁵⁰ Bryman & Bell, *Företagsekonomiska forskningsmetoder*, s.370

⁵¹ *Ibid*, s.559

Tabell 4. Översikt av intervjuerna

Grupp	Yrkestitel/roll	Plats	Intervjudatum	Längd
Grupp 1	1. Skådespelare 2. Skådespelare och dramapedagog	Teaterns lokal	2015-04-21	1h
Grupp 2	1. Konstnärlig ledare	Teaterns lokal	2015-04-22	1h och 20 min.
Grupp 3	1. Konstnärlig ledare 2. Konstnärlig ledare	Teaterns lokal	2015-04-14	1h och 5 min.
Grupp 4	1. Konstnärlig ledare 2. Producent	Offentlig plats	2015-04-30	1h
Grupp 5	1. Konstnärliga ledare & skådespelare 2. Konstnärliga ledare & skådespelare	Teaterns lokal	2015-04-20	1h och 30 min.
Grupp 6	1. Konstnärlig ledare	Teaterns lokal	2015-04-20	1h och 10 min.
Grupp 7	1. Konstnärlig ledare	Telefonintervju	2015-04-30	1h och 15 min.
Grupp 8	1. Verksamhetsledare 2. Konstnärlig ledare	Hemma hos verksamhetsledaren	2015-04-16	1h och 15 min.

2.2.3 Trovärdighet

Bryman & Bell tar upp exempel på forskare, Guba & Lincoln (1994), som menar att det är nödvändigt att specificera termer och metoder för att etablera och bedöma kvaliteten i kvalitativ forskning. De förslår alternativ till det som begreppen validitet och reliabilitet står för i kvantitativ forskning. I kvalitativ forskning kan tillförlitlighet anses vara en motsvarighet till validitet. Med det menas hur pass trovärdig forskarens beskrivning av den sociala verkligheten är. Enligt Guba & Lincoln kan trovärdighet stärkas genom att forskaren rapporterar resultaten till respondenterna för att säkerställa att forskaren uppfattat deras verklighet på ett riktigt sätt, så kallad respondentvalidering.⁵² I arbetet med denna uppsats skickades de transkriberade intervjuerna till deltagarna för godkännande och eventuella korrigeringar. Vi valde även begära ut gruppernas senaste redovisning av verksamhetsbidraget från Kulturrådets registrator för att kunna bekräfta gruppernas egna uppgifter om de ekonomiska förhållandena.

⁵² Bryman & Bell, *Företagsekonomiska forskningsmetoder*, s. 307

Pålitlighet kan ses som en motsvarighet till det som inom kvantitativ forskning benämns som reliabilitet. Detta handlar inom kvalitativ forskning om att forskaren lämnar en fullständig redogörelse av hela forskningsprocessen; problemformulering, val av undersökningspersoner, intervjuutskrifter och så vidare. Detta för att läsaren ska kunna följa processen som har lett fram till de slutsatser som presenteras.⁵³ Vi har i denna undersökning strävat efter transparens kring hur arbetsprocessen gick till, vilka tillvägagångssätt som användes och hur datan behandlats.

Inom kvalitativ forskning är det svårt att göra generaliseringar på grund av att man oftast studerar ett fåtal fall i syfte att gå på djupet snarare än att studera bredden såsom i kvantitativ forskning. Därför Guba & Lincoln talar de om överförbarhet istället och menar att fylliga redogörelser av de detaljer som ingår i en kultur kan förse läsaren med en databas med vars hjälp de kan bedöma hur pass överförbara resultaten är till en annan miljö.⁵⁴ Detta har möjliggjorts för läsaren bland annat genom omfattande information om fältet med statistiska delar. Även vår förståelse för den kontextuella miljön var bidragande då intervjun med kunde fördjupas med tilläggsfrågor vilket resulterade i att ett rikt material kan presenteras med stort utrymme för deltagarnas egna röster och perspektiv.

3. Tidigare forskning

Kulturområdet är ett i akademisk mening relativt outforskat område. Men det finns tecken på att det kan komma att förändras. Sedan 2009 stöds forskning inom kulturområdet särskilt via Vetenskapsrådet, och i propositionen *Forskning och innovation* från 2012 är kulturområdet ett av fyra prioriterade områden för forskningen under 2013-2016.⁵⁵ Stockholms konstnärliga högskola etablerades 2014, genom en sammanslagning av Dans och Cirkushögskolan, Operahögskolan och Stockholms dramatiska högskola, och har som mål att skapa en internationell forskningsmiljö för området.⁵⁶ Det finns ett antal nu verksamma forskare som arbetar inom det området som denna uppsats behandlar, nämligen organisationsteori och kulturorganisationer. Här kan nämnas Ann-Sofie Köping som forskat inom kulturens ekonomisering, "arts management" och kulturpolitikens påverkan på konstnärliga organisationer.⁵⁷ Även Jenny Lantz, forskare på Handelshögskolan i Stockholm, har studerat kulturorganisationers strävan efter både ekonomisk

⁵³ Bryman & Bell, *Företagsekonomiska forskningsmetoder*, s. 307

⁵⁴ *Ibid*, s. 306-307

⁵⁵ Regeringskansliet. *Kultur i propositionen. Forskning och innovation*, <http://www.regeringen.se/>

⁵⁶ Stockholms konstnärliga högskola. *Om SKH*. <http://www.uniarts.se/>

⁵⁷ Södertörns högskola. *Personal*, <https://www.sh.se/>

och kulturell logik.⁵⁸ Emma Stenström är ytterligare ett exempel på en forskare som studerat relationen mellan konst och ekonomi. Den tidigare forskningen har avgränsats till att först kort redogöra för Ann-Sofie Köpings beskrivning av kulturens ekonomisering i *Kulturens ekonomi. Om konsten att fånga osynliga värden* (2007). Sedan presenteras delar av Emma Stenströms avhandling *Konstiga företag* (2000) på samma tema och som belyser skillnaden mellan kulturföretag och andra företag. Detta för att närmare beskriva ekonomiseringen av kulturen, vilket är en institutionell utveckling och en av våra teoretiska utgångspunkter. Avslutningsvis redogörs för de delar av Danka Miscevic's avhandling *Bortom scenen -En sociologisk studie av frilansande skådespelares villkor* (2014) som kommer att användas för att ge teoretiska perspektiv i slutdiskussionen när återkoppling sker till det övergripande syftet.

3.1 Ann-Sofie Köping: Om kulturens ekonomisering.

På 1980-talet började den offentliga förvaltningens verksamhet att genomgå en förändring som även kom att påverka kulturfältet. Det fenomen som brukar benämnas "New Public Management" slog igenom och gjorde gällande att offentligt finansierade organisationer skulle ledas och styras enligt samma principer som privata företag. Ökad granskning, krav på transparens och resurseffektivitet var idéer som spred sig och även började gälla varje liten frigrupp. Kulturorganisationer skulle uppfylla vissa publik- och kvalitetsmål, nå ut till nya målgrupper, utvärdera sin verksamhet och kunna uppvisa utförlig dokumentation. De skulle redovisa för anslagsgivarna att pengarna användes till rätt saker i enlighet med anslagsgivarnas målformuleringar. Nätverkande för att bland annat skapa stordriftsfördelar uppmuntrades samt alternativa finansieringskällor som till exempel samarbetspartners och sponsorer som tidigare ansetts olämpligt, då man ville bevara kulturen från kommersialismens negativa verkningar.⁵⁹

3.2 Emma Stenströms avhandling *Konstiga företag*

Stenström beskriver på samma tema som Köping en övergripande process där konsten och företagen närmar sig varandra, och i viss mån börjar använda sig av varandras språk och beskrivas genom varandras termer. Det sker en ekonomisering av konsten och en estetisering av företagandet. I och med detta, menar Stenström, har det blivit mer legitimt att prata om kulturen i ekonomiska termer.⁶⁰ Stenström ställer även upp några faktorer som skiljer kulturföretag från de flesta andra företag. Kulturföretag *stys inte av marknadens efterfrågan*. Konsten anses vara

⁵⁸ Jenny Lantz. *Om mig*, <https://www.jennylantz.wordpress.com/>

⁵⁹ Köping, *Därför utbildar vi arts managers*, s. 76-78

⁶⁰ Stenström, *Konstiga företag*, s. 61

produktionsstyrd och inte konsument- eller marknadsstyrd. Få konstnärer undersöker i förväg hur publiken vill att konsten ska se ut. Än mindre agerar de utifrån sådana önskemål, vilket är vanligt bland företag i andra branscher, där marknadsundersökningar görs för att kartlägga efterfrågan innan produkter och tjänster tas fram. Kulturföretag *konkurrerar inte med varandra*. Ytterligare ett antagande är att kulturföretag i mindre grad än företag inom andra branscher konkurrerar med varandra. Konstupplevelser följer en ackumulerande logik. Ju mer man ser, desto mer vill man också se. Olika konstnärliga organisationer behöver därför inte konkurrera med varandra, utan kan istället hjälpa till att öka intresset för konst generellt. Kulturproduktion innebär *risktagande*. Den skapande konstnären motiveras i första hand av en stark vision och låter inte efterfrågan styra utbudet. Det är svårt att ha kontroll över hur det konstnärliga verket kommer att uppfattas, tolkas och användas, och det finns därför en stor osäkerhet i alla delar av processen från själva skapandet till mottagandet. En nödvändig strävan för andra företag är att sprida och minimera risker. *Kvalitet och lönsamhet går inte hand i hand*. Konstens karaktär är ofta olönsam. Tron på visionen med konsten innebär risktagande och publiken upplever konst på olika sätt och av olika skäl vilket gör att den är svår att kommunicera till en potentiell publik. Ofta är den, som i fallet med scenkonst, arbetsintensiv, svår att lagra och produceras i samma ögonblick som den konsumeras.⁶¹

3.3 Danka Miscevics avhandling *Bortom scenen -En sociologisk studie av frilansande skådespelares villkor*

Miscevic belyser i sin nyutgivna avhandling enskilda frilansande skådespelares tillvaro. De drivande i en scenkonstgrupp består ofta av ett fåtal konstnärer och eftersom organisationerna i det här fallet i mångt och mycket är de sociala relationer och personer som den är uppbyggd av är Miscevics slutsatser relevanta för vår undersökning.

Miscevic studie samlar frilansande skådespelares erfarenheter utifrån ekonomiska, symboliska och emotionella dimensioner, dimensioner som överlappar varandra i många fall. Miscevic utgår delvis från den brittiske professorns Guy Standings beskrivning av prekariatet, som är den grupp människor som lever och arbetar under otrygga förhållanden och vilka i flera avseenden inte omfattas av samhällets skyddsnät. Standings har formulerat sju kriterier som berör olika former av trygghet på arbetsmarknaden. Miscevic menar att frilansande skådespelare har en avsaknad av följande former av trygghet. *Trygghet på arbetsmarknaden*. Sakenliga möjligheter till löneinkomst, vilket på makronivå representeras av en regerings engagemang för "full

⁶¹ Stenström, *Konstiga företag*, s. 155-158

sysselsättning". *Anställningstrygghet*. Regleringar för anställning och skydd mot godtyckligt avskedande. *Tjänstetrygghet*. Förmågan att behålla en specialkompetens inom anställningen samt möjligheter att röra sig "uppåt" när det gäller inkomst och status. *Arbetsplatstrygghet*. Skydd mot sjukdom och olyckor på arbetet genom exempelvis säkerhetsrutiner och hälsoföreskrifter samt regleringar för obekvämt arbetstid. *Tryggad förnyelse av färdigheter*. Möjlighet att använda sig av sin kompetens samt möjlighet till kompetensutveckling. *Inkomsttrygghet*. Försäkran om en stabil och lämplig inkomst som skyddas genom exempelvis indexreglerade löner.

Representationstrygghet. Möjlighet till att ha en kollektiv röst på arbetsmarknaden genom exempelvis företrädande fackföreningar.

Miscevic tar även upp hur osäkerheten för frilansande skådespelare exempelvis handlar om ovissheten om framtida arbetstillfällen, bristen på erkännande i yrkesrollen och om det kreativa begär som Miscevic beskriver som den drivkraft eller passion till yrket som skådespelare ofta har. Miscevic beskriver hur det parallellt med det kreativa begäret också går att se en vrede över villkoren som yrkesutövandet innebär. En vrede som delvis kopplas till den ekonomiska strukturen och bristen på resurser inom kulturområdet. Vreden kan i sin tur leda till motståndshandlingar, men den tystnadskultur som omgärdar yrket och teaterbranschen gör motståndet problematiskt. Det är en tystnadskultur där kulturarbetarens villkor är kända bland många, men uppmärksammade av få. Många vågar inte påpeka dåliga villkor eller ställa krav av rädsla för att inte få nästa uppdrag eller för att göra sig impopulär bland arbetsgivare. Det är helt enkelt inget som det pratas om, eller i förlängningen något som någon försöker ändra på.

Frilansande skådespelare anses ha ett socialt och kulturellt kapital, men kan samtidigt befinna sig i en prekär situation i och med sin otrygga tillvaro på arbetsmarknaden, och genom den gränslöshet som frilansstillvaron innebär. Gränsen mellan arbete och fritid suddas ut. Det kreativa begäret kan ses som en typ av "kompensation" för bristen på trygga villkor och rimlig ekonomisk ersättning, men Miscevic påpekar att detta kan exploateras genom helt oavlönat arbete. Något som också kan bero på den rådande tystnadskulturen.⁶²

⁶² Miscevic, *Bortom scenen – en sociologisk studie av frilansande skådespelares villkor*. Diss.

4. Teori och teoretisk referensram

4.1 Resource Dependence Theory

Organisationer inom det fria kulturlivet är liksom andra organisationer beroende av sina resurser för att överleva. En teori formulerad av Jeffrey Pfeffer och Gerald R. Salancik, Resource Dependence Theory, belyser detta faktum från olika håll. Organisationer agerar utifrån sin uppfattning av omgivningen, och genom sitt interagerade med aktörer i omgivningen försöker de begränsa sitt beroende. Det behöver inte uppstå problem vid ett beroende av ens omgivning, problemet ligger i att omgivningen inte är pålitlig, menar Pfeffer & Salancik. När förändringar sker måste organisationer anpassa sina strategier annars riskerar de att inte överleva.⁶³

Pfeffer & Salancik beskriver tre faktorer som är viktiga för att förstå hur beroende en organisation är av en annan. För det första; hur viktig är resursen och i vilken grad är den avgörande för en organisations överlevnad. För det andra; i vilken grad kan den enskilda organisationen kontrollera anskaffning och fördelning av resurser. För det tredje; hur många möjliga resursalternativ finns det för den enskilda organisationen.⁶⁴

Pfeffer & Salancik beskriver två typer av beroendeställningar mellan organisationer; konkurrens och symbios. Råder konkurrens bygger beroendet på ett nollsummespel. Om någons resultat (eller resurs såsom verksamhetsbidrag) förbättras måste en annans samtidigt försämrats. I motsats till vid symbios då ställningen kan förbättras eller försämrats för flera simultant.⁶⁵ Pfeffer & Salancik menar samtidigt att alla organisationer som har ett utbyte präglas av ett ömsesidigt beroende. Det beroendet kan vara symmetriskt och jämbördigt, men är oftare asymmetriskt. En asymmetri uppstår då utbytet mellan aktörerna är viktigare för den ena parten, eller då den ena parten är avsevärt större än den andra.⁶⁶ En relation som går att jämföra med den som råder mellan staten och statligt finansierade aktörer på kulturfältet. Vid en sådan relation blir organisationerna mer beroende av staten och de beslut som tas på en politisk nivå, än av marknadens krafter eller kundernas efterfrågan.⁶⁷

Kwangho Jung & M Jae Moon beskriver med hjälp av Resource Dependence Theory hur statens bidrag till icke-vinstdrivande organisationer, såsom exempelvis kulturorganisationer, kan ses ur

⁶³ Pfeffer & Salancik. *The External Control of Organizations: A Resource Dependence Perspective*, s. 2-3

⁶⁴ Ibid, s. 39-53

⁶⁵ Ibid, s. 41

⁶⁶ Ibid, s. 53

⁶⁷ Ibid, s. 203

två aspekter. Bidragen är ofta helt nödvändiga för verksamhetens överlevnad men riskerar samtidigt att begränsa den konstnärliga friheten.⁶⁸ Jung & Moon liknar denna relation vid ett tvåegget svärd. En statlig inblandning kan dels ge avgörande ekonomisk stabilitet och legitimitet, men samtidigt begränsa samma organisations autonomi.⁶⁹

Begränsningar är något som Pfeffer & Salancik beskriver som viktiga för att förstå förhållandet mellan organisationer och dess omgivning. Restriktioner som begränsar aktörers beteenden ses ofta som oönskade och som något som inskränker på kreativitet. Men ibland kan samma restriktioner också underlätta beslutsfattande och handling.⁷⁰ Det uppstår dock, enligt Pfeffer & Salancik, ofta motstridiga krav från omgivningen. När organisationer försöker tillfredsställa en aktörs krav begränsar de samtidigt sin möjlighet att uppfylla andras. Ju större en organisation blir desto fler aktörer samverkar den med, vilket medför fler krav att försöka tillgodose.⁷¹ Men dessa krav är inte nödvändigtvis alltid fullt uttalade. En brist på information mellan aktörerna kan öka osäkerheten för en organisation.⁷²

Beroendet mellan aktörer som beskrivs är komplext och något som ständigt måste hanteras. Pfeffer & Salancik menar att när organisationer vill påverka sin omgivning kan de antingen förändras internt eller försöka påverka sin omgivning externt. Förändringsarbete internt kan påverka exempelvis organisationsstrukturen, ledarskapet, produkten eller de interna värderingarna och normerna. Arbetet med att ändra omgivningen kan vara i form av externa påtryckningar såsom lobbying mot maktcentra eller politiska beslutsfattare, alternativt samarbeten eller sammanslagningar med andra organisationer.⁷³ Just samarbeten mellan organisationer som är beroende av varandra har en tendens att öka om resurserna är knappa, samtidigt som det är en källa till möjliga konflikter.⁷⁴ Pfeffer & Salancik beskriver hur det kan råda ”interconnectedness”, en stark sammankoppling mellan organisationer. Det är ett vanligt förhållande när organisationer regleras av staten och därför hanterar samma regleringar. Den sammankopplingen gör att förändringar hos en aktör direkt påverkar andra och på så sätt kan skapa större förändringar.⁷⁵

⁶⁸ Jung, K. & Moon, M. J. *The Double-Edged Sword of Public-Resource Dependence: The Impact of Public Resources on Autonomy and Legitimacy in Korean Cultural Nonprofit Organizations*, s. 209

⁶⁹ Ibid, s. 206

⁷⁰ Pfeffer & Salancik. *The External Control of Organizations: A Resource Dependence Perspective*, s. 14-15

⁷¹ Ibid, s. 28-29

⁷² Ibid, s. 77

⁷³ Ibid, s. 107

⁷⁴ Ibid, s. 67

⁷⁵ Ibid, s. 70

Pfeffer & Salancik menar att förändringar i en organisation kan göras genom att förändra den kontext och den omgivning den befinner sig i. Att genom strategier påverka omgivningen istället för att förändras internt, anser Pfeffer & Salancik, skyddar den autonomi som är av grundläggande vikt för alla organisationer.⁷⁶

4.2 Institutionell teori

Liksom Resource Dependence Theory beskriver den institutionella teorin hur organisationer påverkas av sin omgivning. Men överlevnaden för en organisation bygger inte på förmåga att kontrollera resurser eller omgivningen, utan på förmågan att anpassa sig efter rådande normer. Organisationer hanterar sin osäkerhet och strävar efter framgång genom att imitera det som uppfattas som dominerande och lämpligt i den kontext de befinner sig i.⁷⁷ Synen på autonomi som går att se i Resource Dependence Theory skiljer sig därför här, då det i den institutionella teorin är fullt legitimt att härma andra organisationer i omgivningen.

Den institutionella teorin formulerad av Paul DiMaggio & Walter Powell beskriver den del av verkligheten som vi definierar genom våra socialt konstruerade föreställningar och idéer. En institutionell miljö skapas genom de processer som kan kallas institutionalisering, då upprepade handlingar (ord, begrepp, aktioner), ger ett fenomen en bestämd innebörd. Den miljö som skapas, med regler, praxis och normer skapar påtryckningar på individer och organisationer till att anpassa sig.⁷⁸ Den ekonomisering av kulturen som beskrivs i kapitlet *Tidigare forskning* är ett exempel på en sådan typ av institutionaliseringsprocess. Den institutionella teorin menar att fält, såsom exempelvis det fria kulturlivet, är del av en gemensam kontext där individers och grupper försök att agera rationellt skapar homogenitet. Strategier som för vissa är rationella behöver inte vara det för andra, men används trots det för att de uppfattas som sanktionerade.⁷⁹ Dessa anpassningar skapar homogena fält, vilket i institutionell teori har fått begreppet isomorfism. DiMaggio & Powell delar upp de mekanismer som kan ligga bakom isomorfismen i tre delar, den påtvingade, den imiterande och den normativa.⁸⁰

⁷⁶ Pfeffer & Salancik. *The External Control of Organizations: A Resource Dependence Perspective*, s. 279, 261-261

⁷⁷ DiMaggio & Powell (red.), *The new institutionalism in organizational analysis*, s. 41

⁷⁸ DiMaggio & Powell, *The iron cage revisited; Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields*, s. 147-160

⁷⁹ Ibid, s. 147-148

⁸⁰ DiMaggio & Powell (red.). *The new institutionalism in organizational analysis*, s. 67-74.

DiMaggio & Powell har en annan syn på resurser än den som beskrivs i Resource Dependence Theory. Organisationer strävar inte bara efter materiella resurser och kunder, utan deras anpassningar är snarare en strävan efter att få institutionell legitimitet.⁸¹

4.3 Pierre Bourdieu

Pierre Bourdieu ser kapital som värden, tillgångar eller resurser men inte i egenskap av neutrala, ekonomiska och materiella resurser som Pfeffer & Salancik.⁸² Kapital i Bourdieus teori kan inte särskiljas från hur de ackumulerats historiskt i den sociala världen. Kapital är en kraft inskriven i objektiva strukturer såsom målningar och böcker, institutionaliserade strukturer såsom utbildningstitlar eller förkroppsligade strukturer (habitus) såsom sätt att röra sig och tänka. Strukturerna representerar principen bakom lagbundenheter i den sociala världen och styr kapitalets varaktighet och dess möjligheter för framgång inom olika praktiker.⁸³ Enligt kultursociologen Donald Broady är kapital, ett socialt förhållande vars effekter måste studeras i de sociala sammanhang, av Bourdieu benämnda "fält", där de ackumuleras, överförs och fungerar.⁸⁴

Bourdieu anser att ett socialt fält existerar när en avgränsad grupp människor och institutioner strider om något för dem gemensamt.⁸⁵ Bourdieu menar också att det måste finnas en tillräcklig grad av autonomi för att kunna tala om ett fält, vilket betyder att en insats måste auktoriseras av aktörer och institutioner som tillhör fältet vilket i sin tur gör att fältet får sin egen specifika logik.⁸⁶ Fältet är hierarkiskt strukturerat med dominerande aktörer och institutioner som har betydande makt att påverka vad som händer inom fältet.⁸⁷ Enligt Bourdieu pågår det strider inom fält och mellan fälten om värdet på olika kapitalinnehav. Därför utvecklar olika grupperingar strategier för att bevara eller ackumulera värdet av sina egna innehav, och för att förhindra andra sociala grupper vilkas kapitalinnehav har en annan sammansättning att göra detsamma. Många sociala strider gäller hur olika kapitalarter skall värdesättas, vilket kan ta former av en kamp om "växelkurserna", som till exempel, vad är kunskap om en viss typ av teater värd omräknad i allmänt kulturellt kapital?⁸⁸ I enlighet med Bourdieus analys kan vi se att det på grund av konkurrensen inom fältet, är viktigt för grupperingar att särskilja sig från andra genom att värna

⁸¹ DiMaggio & Powell (red.), *The new institutionalism in organizational analysis*, s. 150.

⁸² Broady. *Sociologi och epistemologi. Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologi*, s. 169

⁸³ Bourdieu. *The Forms of Capital*, Richardson (Ed.), s. 280

⁸⁴ Broady. *Sociologi och epistemologi. Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologi*, s. 182

⁸⁵ Bourdieu. *Kultur och kritik*, s. 11, 131

⁸⁶ Broady. *Sociologi och epistemologi. Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologi*, s. 276, 268

⁸⁷ Grenfell [red.] *Pierre Bourdieu Key Concepts*, s. 71, 73

⁸⁸ Broady. *Sociologi och epistemologi. Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologi*, s. 171, 179

sin autonomi och värdet på det egna kapitalet. Att ohämmat imitera andra dominerande aktörer eller anpassa sig till påtvingade krav för att uppnå legitimitet, såsom organisationer sägs göra i institutionell teori, blir enligt det här synsättet problematiskt när det gäller grupperingar inom kulturfältet.

Enligt Broady är det symboliska kapitalet det mest grundläggande begreppet i Bourdieus kapitalteori och ger följande minidefinition ”*symboliskt kapital är det som av sociala grupper igenkännes som värdefullt och tillerkännes värde*”.⁸⁹ En tillgång, vilken som helst, fungerar som symboliskt kapital i de sammanhang där den tillerkännes värde.⁹⁰ Det kulturella kapitalet handlar i sin tur om kulturell kunskap, kompetens och ställning eller förfoganderätt.⁹¹ Att ett konstnärligt verk representerar symboliskt kapital beror av att det finns grupper som ger det ett konstnärligt värde. Därför är det symboliskt kapitalet ett relationellt begrepp i förhållande till det kulturella kapitalet.⁹²

Socialt kapital handlar om “*membership in a group- which provides each of its members with the backing of the collectively owned capital*”.⁹³ Det handlar alltså om tillgångar i form av släkterelationer, personkontakter och band mellan gamla skolkamrater. Bourdieu tänker sig att individer i en grupp var och en på sitt håll intager positioner, ackumulerar kulturellt eller ekonomiskt kapital och knyter kontakter, vilket sammantaget utgör en särskild slags tillgång, det sociala kapitalet, som gruppens alla medlemmar kan dra fördel av. Men en tillgång som till exempel en högt skattad examen garanterar inte i sig en fortsatt lyckosam yrkeskarriär utan förutsätter att gynnare kan uppbådas vid behov.⁹⁴

Bourdieu såg att striderna i det franska kulturlivet byggde på att bestämda symboliska tillgångar erkändes som värdefulla, såsom bestämda definitioner av konstnärlig förmåga eller intellektuell briljans. Kampen handlade sedan ytterst om rätten att definiera och erkänna god litteratur eller auktoriserad vetenskap. Spelet inom kulturlivet förutsatte även ett misskännande, nämligen ett förnekande av egenintressenas existens och av förbindelserna med en materiell ekonomi. Den intellektuelle framställde sig själv som driven av oegennyttig kärlek till konsten, litteraturen,

⁸⁹ Broady. *Sociologi och epistemologi. Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologi*, s. 169

⁹⁰ Broady & Albertsen (red.), *Kulturens fält: [Cultural fields] : en antologi*, s. 11-26.

⁹¹ Bourdieu. *The Field of Cultural Production*, s. 7

⁹² Broady. *Sociologi och epistemologi. Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologi*, s. 169-170, 296

⁹³ Bourdieu. *The Forms of Capital*, Richardson (Ed.), s. 248

⁹⁴ Broady. *Sociologi och epistemologi. Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologi*, s. 177-178

sanningen, demokratin, där den materiella ekonomin som inte var mindre reell doldes av den symboliska.⁹⁵

5. Presentation av grupperna

Eftersom grupperna i undersökningen är anonymiserade presenteras uppgifter om grupperna på ett sätt som ändå ger tillräcklig bakgrund till resultat- och analysdelen men inte går att koppla till en enskild grupp.

För enkelheten skull kommer de grupper som har barn och unga som huvudsaklig målgrupp att benämnas barngrupper och de med vuxna som huvudsaklig målgrupp som vuxengrupper. När det gäller storleken på omsättning och hur stor del i procent av omsättningen som utgörs av verksamhetsbidraget och egna intäkter baseras siffrorna på genomsnittet i barn- respektive vuxengrupperna för att visa på ett generellt mönster. Uppgifterna är baserade på gruppernas redovisningar av verksamhetsbidraget 2014 uttagna från Kulturrådets registrator.

Tabell 5. Presentation av grupperna uppdelade i barn-resp vuxengrupper.

Barngrupper	Vuxengrupper
Startår avrundat i decennium	
Grupp 1 1970, Grupp 2 1980, Grupp 4 1990, Grupp 5 1990, Grupp 6 2000	Grupp 3 1980, Grupp 7 2000, Grupp 8 2000
Genomsnittlig omsättning	
3,5 mkr	1,8 mkr
Genomsnittlig del av omsättningen som utgörs av Kulturrådets verksamhetsbidrag	
20 %	40 %
Genomsnittlig del av omsättningen som är egna intäkter (biljettintäkter, gager och övrigt)	
55 %	25 %

6. Resultat och analys

I detta kapitel kommer vi att besvara de tre frågeställningar som formulerades i syftet. Varje fråga avslutas med en sammanfattande slutsats. I nästa kapitel förs en slutdiskussion utifrån det övergripande syftet.

⁹⁵ Broady. *Sociologi och epistemologi. Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologi*, s. 199-201

6.1 Hur kan gruppernas beroendeställning till Kulturrådet ses utifrån Resource Dependence Theory?

Kulturrådet är den största organisationen som fördelar statliga medel till det fria kulturlivet. För att förstå hur gruppernas verksamhet påverkas av knappa resurser är beroendeställningen till Kulturrådet relevant att studera. Vi ska beskriva beroendet genom de tre frågor som Pfeffer & Salancik ställer upp för att besvara på hur beroende en enskild organisation är av en annan. För det första; hur viktig är resursen och i vilken grad är den avgörande för en organisations överlevnad? För det andra; i vilken grad kan den enskilda organisationen kontrollera anskaffning och fördelningen av resurserna. För det tredje; hur många möjliga resursalternativ finns det för den enskilda organisationen? ⁹⁶

6.1.1 Hur viktig är resursen och i vilken grad är den avgörande för en organisations överlevnad?

Flertalet av grupperna angav att Kulturrådets verksamhetsbidrag är deras största och mest pålitliga resurs. Samtliga menade att det är avgörande för deras grupps överlevnad som situationen såg ut nu. För barngrupperna såg beroendet lite annorlunda ut eftersom biljettintäkter var den största inkomsten, vilket gjorde dem mer beroende av försäljningsintäkter och av de föreställningssubventioner som finns som riktar sig till barn – och ungdomspublik. Dessa grupper menade dock att Kulturrådets verksamhetsbidrag står för en grundplåt som gör den dagliga driften möjlig och därför fortfarande är helt avgörande för deras överlevnad.

“Kulturrådet är ju det, (den viktigaste ekonomiska resursen, vår anm.) vi har så mycket fasta kostnader.”⁹⁷

För vuxengrupperna var bidragen ofta helt avgörande.

“Avgörande skulle jag säga. Även om vi har utsålt alla produktioner här, så skulle vi inte kunna...det går inte att överleva.”⁹⁸

Bland de grupper vi pratat med står Kulturrådets verksamhetsbidrag för en olika stor andel av den totala omsättningen. Vissa har också de senaste åren fått höjt bidrag, vissa har stått stilla på samma nivå och vissa har fått successiva sänkningar. Förutom att verksamhetsbidraget är en

⁹⁶ Pfeffer & Salancik. *The External Control of Organizations: A Resource Dependence Perspective*, s. 45

⁹⁷ Grupp 2, konstnärlig ledare [intervju 2105-04-22]

⁹⁸ Grupp 3, konstnärlig ledare [intervju 2105-04-14]

förutsättning för någon typ av ekonomisk stabilitet kan vi också konstatera att som Jung & Moon beskriver det, ger bidraget också legitimitet. Den grupp med minst verksamhetsstöd från Kulturrådet ansåg att det var av oerhörd betydelse, ekonomiskt men också som en typ av erkännande, och arbetade mycket med att få ökat stöd därifrån. En annan grupp konstaterade att det fungerade som en typ av kvalitetsmärkning.

10.1.2 I vilken grad kan den enskilda organisationen kontrollera anskaffning och fördelning av resurser?

Enligt Pfeffer & Salancik är följande faktorer viktiga för att kunna kontrollera anskaffningen och fördelningen av resurser; Hur ser förhållandet ut mellan de organisationer som konkurrerar om samma resurser, vilka möjligheter finns för att förutspå framtida resurser och vilka har makten att fördela resurserna.⁹⁹ När vi frågade grupperna om huruvida det råder konkurrens mellan de fria grupperna, svarade flertalet spontant nej och menade att stämningen på fältet snarare var vänlig. Men när svaret utvecklades konstaterade grupperna ändå att det fanns en slags konkurrens mellan grupper eftersom de delade på samma pott pengar.

”Nej, vi konkurrerar inte, ja det finns, det finns en kaka och den ska alla dela på, vissa får mycket mer och andra mindre, så i det perspektivet finns det en konkurrens, men i relationen finns ingen konkurrens.”¹⁰⁰

Den ekonomiska situationen kan enligt Pfeffer & Salancik ändå tolkas som ett konkurrensförhållande eftersom någon måste få minskat bidrag om någon annan ska få höjt.¹⁰¹ Den äldsta gruppen som grundades på 1970-talet, sa att de tillsammans med några andra grupper som funnits länge, hade ökat sina bidrag enormt under årens lopp, vilket kanske resulterat i att de blivit som en propp som förhindrade nya grupper att komma in. En annan grupp undrade om anledningen till neddragningar i vissa gruppers verksamhetsbidrag skedde för att ge utrymme till unga grupper som ansöker om projektbidrag. Ingen grupp uttryckte dock rivalitet, tvärtom låg svaren i linje med det Stenström säger är utmärkande för kulturföretag. Att kulturföretag i mindre grad än företag inom andra branscher konkurrerar med varandra, eftersom konstupplevelser följer en ackumulerande logik, ju mer man lär sig om en konststart, desto mer vill man ha och intresset kan vakna även för andra konstområden.¹⁰²

⁹⁹ Pfeffer & Salancik. *The External Control of Organizations: A Resource Dependence Perspective*, s. 47-49

¹⁰⁰ Grupp 6, konstnärlig ledare [intervju 2105-04-20]

¹⁰¹ Pfeffer & Salancik. *The External Control of Organizations: A Resource Dependence Perspective*, s. 41

¹⁰² Stenström, *Konstiga företag*, s. 157-158

”Ingen önskar att den ena ska dö för vi ska få deras pengar, det funkar inte så, men visst finns det konkurrens om publik, men om vi har en publiksuccé gynnar det andra också, en bra upplevelse av att gå på teater, gör att folk blir positiva till att gå på teater, vilket gynnar alla.”¹⁰³

När det gäller att förutspå framtida resurser angav flertalet av grupperna att Kulturrådets verksamhetsbidrag var den mest pålitliga inkomstkällan. Däremot svarade de med stor osäkerhet på om de kunde förutspå beviljandegraden på deras årliga ansökningar om verksamhetsbidrag. Några hade förväntat sig en höjning som de inte fått, emedan en grupp överraskades med att få dubbelt så mycket som föregående år. Men överlag upplevde vi det som att de inte förväntade sig några stora förändringar.

“Man tror man ska få anslag nästa år också, man jobbar på som om man får det som man fick förra året.”¹⁰⁴

Flertalet av grupperna beskrev att de inte trodde att Kulturrådet helt skulle strypa bidraget eller kraftigt sänka det utan att förvarna innan. Så hade även en av grupperna fått verksamhetsbidraget beskrivet för sig vid ett möte på Kulturrådet. Vi kunde dock märka av en oro hos två av grupperna som hört talas om andra grupper som fått verksamhetsbidraget helt indraget från ett år till ett annat utan förvarning.

”Förra året fick några etablerade koreografer ingenting. Innan detta hände, skulle jag kanske ha sagt att man kanske kan känna sig hyfsat säker.”¹⁰⁵

”Jag vet en grupp som blev av med rubb och stubb från ett år till ett annat, jag tror inte de fick en förvarning.”¹⁰⁶

Att kunna kontrollera fördelningen av resurserna har enligt Pfeffer & Salancik att göra med makt och ägande; om vem som styr tillgången till resurserna.¹⁰⁷ Samtliga grupper uppfattar att det är

¹⁰³ Grupp 3, konstnärlig ledare [intervju 2105-04-14]

¹⁰⁴ Grupp 1, skådespelare [intervju 2105-04-21]

¹⁰⁵ Grupp 4, konstnärlig ledare [intervju 2105-04-30]

¹⁰⁶ Grupp 1, skådespelare [intervju 2105-04-21]

¹⁰⁷ Pfeffer & Salancik. *The External Control of Organizations: A Resource Dependence Perspective*, s. 47-49

Kulturrådets referensgrupp som styr tillgången till resursen, verksamhetsbidraget. I Kulturrådets uppdragsbeskrivning för referensgruppen står att:

”Referensgruppernas uppgift är att medverka i beredningen av ärenden inför styrelsens eller generaldirektörens beslut genom att avge förslag till fördelning av statliga bidrag inom sina respektive konstområden. Grupperna har endast en konsultativ funktion och fattar således inga beslut om statliga bidrag.”¹⁰⁸

Flertalet av grupperna uppfattade att referensgruppen har mer än en konsultativ funktion, något som de menade framgått genom möten med Kulturrådets handläggare. Vissa av grupperna hade bett om möten med handläggarna för att presentera sin verksamhet, ställa frågor om villkoren för verksamhetsbidraget eller reda ut varför de fått sänkt eller inte höjt bidrag.

”Jo vi har varit där och pratat med dem säger mest att de inte vet vad som är orsaken till nedskärningen, de säger att det är referensgruppen som beslutar det.”¹⁰⁹

”För det första är det en referensgrupp som bedömer utefter ett antal kriterier [...] Vi har jättekoll på referensgruppens medlemmar, vi bjuder ju in dem. Jag har hävdade tidigare att de inte sett våra föreställningar[...] Förut kändes det som om de aldrig kollade, vi hade haft fantastiskt uppmärksammande produktioner och recensioner, då klagade vi på att ingen ser. Men jo de har sett sa en handläggare [...]”¹¹⁰

Handläggarna är de tjänstemän som grupperna kan få kontakt med för att prata om sina ärenden och som är länken mellan referensgruppen och de formella beslutsfattarna, styrelsen och generaldirektören. De har tillgång till information om referensgruppens besök på föreställningar som de enligt uppdragsbeskrivningen måste rapportera om på sina gemensamma möten. De kan också vara med i beredningen av ärenden, och är de som redogör för referensgruppens förslag till fördelning av bidrag inför styrelsen.

¹⁰⁸ Dnr Adm 2009/105. Uppdragsbeskrivning för Kulturrådets referensgrupper för fria teater-, dans och musikgrupper. Kulturrådet.

¹⁰⁹ Grupp 3, konstnärlig ledare [intervju 2105-04-14]

¹¹⁰ Grupp 6, konstnärlig ledare [intervju 2105-04-20]

Enligt Pfeffer & Salancik skulle därför handläggarna kunna anses besitta den sorts makt som kontrollerar tillgången till den egentliga makten.¹¹¹ Handläggarna har tillgång till den information som grupperna skulle behöva för att bättre kunna kontrollera resurserna men är ålagda att reglera tillgången till informationen och hänvisa till referensgruppens sekretess. Så har vi uppfattat förhållandet mellan grupperna, handläggarna och referensgruppen enligt gruppernas beskrivningar.

Alla grupper beskrev vikten av att bjuda in referensgruppen till sina produktioner. En grupp som tidigare fått projektbidrag med blivit beviljade verksamhetsbidrag de senaste åren beskrev att de uppfattade att referensgruppen hade varit och tittat på deras föreställning. Men från merparten av de övriga grupperna riktades en skarp kritik mot att referensgruppen sällan såg något de gjorde, och ansåg att medlemmarna i referensgruppen borde sätta sig in i deras verksamheter för att korrekt kunna göra sina bedömningar. Den äldsta gruppen som grundades på 1970-talet menade att referensgruppen endast besökt deras föreställningar en handfull gånger under alla år. Två av barngrupperna påpekade även bristen på representanter för barnkulturen i referensgruppen.

Gruppernas höga förväntningar på referensgruppens arbetsinsatser går att ställa mot den uppdragsbeskrivning som redogör för vad referensgruppen ska göra. Där står det bland annat att ledamöterna i referensgruppen ska ta del av ansökningar och lämna förslag på vilka ansökningar som bör ges bifall eller avslag samt nivå på bidragsbelopp, utifrån en av Kulturrådet fastslagen budget. Det står även att:

”Gruppernas ledamöter ska förutom ordinarie möten följa utvecklingen inom respektive konstområde genom att bl.a. besöka föreställningar och konserter. Ledamöterna kan vid behov även få särskilda bevakningsuppdrag. Ledamöterna i teater- och dansgrupperna ska dessutom redovisa vilka föreställningar de tagit del av.”¹¹²

Det står däremot ingenting om vilket antal föreställningar de ska ta del av, eller hur många möten de har per år. Vi kan också konstatera att de har ett lågt årligt arvode vilket inte kan förväntas motsvara en allt för omfattande arbetsinsats.

¹¹¹ Pfeffer & Salancik. *The External Control of Organizations: A Resource Dependence Perspective*, s. 48

¹¹² Dnr Adm 2009/105. Uppdragsbeskrivning för Kulturrådets referensgrupper för fria teater-, dans och musikgrupper. Kulturrådet.

Vi frågade grupperna hur de tror att referensgruppen bedömer ansökningarna om de inte besöker deras föreställningar.

”Ett mörker. De har sina, vad de ska utgå ifrån, men hur bedömer de konstnärlig kvalitet?”¹¹³

”Nu undrar man om det är någon som inte tycker om en, det finns ingen transparens. Det var t.ex. en som skickat in en pjäs och ville få den spelad, vi sa nej, som sen satt personen i referensgrupp, kanske påverkade det, vad vet jag. Men de får inte vara jäviga, men det är en liten värld.”¹¹⁴

”Sen handlar det ju lite om vilka som sitter i referensgruppen. I perioder har det suttit folk som känt oss väl av olika skäl, som man kanske jobbat ihop med, sen är ju inte de med och beslutar, men de kan i alla fall föra gruppens talan.”¹¹⁵

“ [...] det sitter rätt personer i referensgruppen som känner till verksamheten och röstar på oss. Det är viktigt.”¹¹⁶

Dessa uttalanden tyder på att det råder en osäkerhet i alla grupper om vad som påverkar beviljandegraden av deras ansökningar. Två av grupperna har sett en koppling mellan framgång och att de finns personer i referensgruppen som känner till deras verksamhet och kan tala för dem. Vi kopplar det till Bourdieu begrepp om socialt kapital, där en lyckosam utveckling förutsätter att stöd från gynnare kan uppåddas.¹¹⁷ Gynnare bör däremot inte vara likställt med nära relationer eftersom det skulle innebära att en jävsituation uppstår. Återkommande talade grupperna om fältet som en ”liten värld” eller ”ankdamm” och om problematiken med jävsituationer gällande Kulturrådets referensgrupp. Vi kan i Kulturrådets beslut 2014 gällande beviljande av verksamhetsbidrag för fria aktörer inom scenkonstområdet; teater, opera, musikteater, cirkus, performance, se att fyra av nio ledamöter i referensgruppen samt två handläggare inte deltog i beredningar av beslut rörande vissa grupperns ansökningar på grund av jäv.¹¹⁸ En grupp uttryckte situationen såhär:

¹¹³ Grupp 3, konstnärlig ledare [intervju 2105-04-14]

¹¹⁴ Grupp 3, konstnärlig ledare [intervju 2105-04-14]

¹¹⁵ Grupp 1, skådespelare och dramapedagog [intervju 2105-04-21]

¹¹⁶ Grupp 4, konstnärlig ledare [intervju 2105-04-30]

¹¹⁷ Broady. *Sociologi och epistemologi. Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologi*, s. 177-178

¹¹⁸ Dnr KUR 2014/2192. *Bidragsbeslut 2014-05-26*. Kulturrådet

"[...] nästan ett skämt ibland, det står i besluten att den och den gick ut för de har arbetat med de här personerna, vad är poängen då? Men svårt, man måste ju ha en inblick i och kunskap om fältet, men hur gör man då, vem tar besluten om alla har anmält jäv, de är ju med och diskuterar i alla fall [...] problematiskt."¹¹⁹

Men trots att problematiken med att det är utövande konstnärer inom ett litet fält som bedömer ansökningarna var det ingen grupp som var emot systemet i sig. Alla grupper menade att det skulle vara värre om det var tjänstemän eller politiker som tog besluten och hade svårt att spontant se några andra bättre eller rimliga alternativ. Samtidigt uttryckte några av grupperna behov av en tydligare kommunikation mellan bidragsgivare och fria grupper. En grupp som fått minskat stöd de senaste åren uttryckte det såhär:

"En skattefinansierad teater som vi, man borde ha ett kontrakt, vad de förväntar sig, att man satte sig ner och diskuterade, vad är möjligt [...] det är otydliga regler och otydlig kommunikation."¹²⁰

10.1.3 Hur många möjliga resursalternativ finns det för den enskilda organisationen?

Pfeffer & Salancik menar att om beroendet är koncentrerat till en stark aktör finns det en risk att beroendet begränsar organisationernas autonomi.¹²¹ Vi har tidigare redogjort för att det hos de flesta av grupperna är Kulturrådets verksamhetsbidrag som är det enskilt största och viktigaste bidraget. För våra respondenter utgör verksamhetsbidraget i genomsnitt 20 % av barngruppernas omsättning och 40 % av vuxengruppernas. Barngrupperna har generellt en mycket högre omsättning än vuxengrupperna. Där är biljettintäkterna inklusive Stockholm stads kulturförvaltnings och Stockholms läns landstings kulturförvaltnings subventioner för barn och ungdomsföreställningar den största intäkten. Men gemensamt för grupperna är att verksamhetsbidraget är att betrakta som en delfinansiering. Ingen får ett så högt bidrag att de fullt ut skulle kunna finansiera sin verksamhet, och i ansökningsförfarandet är en viktig del att beskriva övriga finansiärer och deras bidrag till verksamheten. En av grupperna beskrev Kulturrådet (staten), staden och landstinget som "tre ben" som grupperna förväntas stå på, och genom delfinansiering från dessa nå upp till önskad budget. Dock är det få som får något större stöd från Stockholms läns landstinget, men flertalet beskriver Stockholms stad som näst efter Kulturrådet, som den pålitligast där flertalet grupper får igenom ansökningar. Två grupper

¹¹⁹ Grupp 4, producent [intervju 2105-04-30]

¹²⁰ Grupp 3, konstnärlig ledare [intervju 2105-04-14]

¹²¹ Pfeffer & Salancik. *The External Control of Organizations: A Resource Dependence Perspective*, s. 50

beskriver att Kulturrådets och Stockholms stads bedömningsvillkor skiljer sig åt, där Kulturrådets mer vill ha produktioner som står för konstnärlig förnyelse medan Stockholms stad i större utsträckning premierar att man effektiviserar sin verksamhet och arbetar för att sänka sina kostnader, samt att föreställningarna säljer.

”Vi ägnar oss åt, temabaserad ibland kallad pedagogisk teater och det finns en tradition av att den inte är lika konstnärligt högtstående som andra, därför får vi ett så lågt bidrag (från Kulturrådet, vår anm.), för att den konstnärliga kvaliteten brister [...] tidigare gjorde vi pjäser som blidkade vi kultureliten och då fick vi högre bidrag. Det som Stockholm stad håller på med att man försöker vara mer publiktillvänd, gör att vi fått otroligt mycket högre bidrag av Stockholms stad, för vi är verkligen ute och passar in i deras kriterier.”¹²²

”Får man behålla sitt verksamhetsstöd om man inte spelar en ny föreställning? Nu minns jag inte vad Kulturrådet sa men Stockholms stad sa ‘Nej, ta det lugnt! Inte bara en massa nytt, så länge man jobbar och spelar’.”¹²³

Gruppernas utmaning ligger i det som Pfeffer & Salancik beskriver som svårigheten med att hantera motstridiga krav som finns i organisationens miljö. Vissa bidragsgivare, såsom Kulturbryggan, passar vuxengrupper som har en innovativ och nyskapande profil och andra, såsom Stockholm stads kulturförvaltning, passar de som har en mer målgruppsanpassad profil. Men eftersom systemet bygger på att ha flera delfinansieringar behöver grupperna uppfatta och leva upp till flera bidragsgivares krav för att finansiera verksamheten.

”Kulturrådet kan tycka att vi är lite för är brukstillvänt i vissa avseenden, men vi har gjort några som är mer Kulturrådstillvända, men de är jävligt mycket svårare att sälja, den ekvationen har vi brottats med i flera år”¹²⁴

“Kulturbryggan, det är jättesvårt att förstå dem. Deras regler.”¹²⁵

¹²² Grupp 6, konstnärlig ledare [intervju 2105-04-20]

¹²³ Grupp 5, konstnärlig ledare och skådespelare [intervju 2014-04-20]

¹²⁴ Grupp 6, konstnärlig ledare och skådespelare [intervju 2014-04-20]

¹²⁵ Grupp 7, konstnärlig ledare [telefonintervju 2014-04-20]

“Det gäller att veta vad man ska söka. Går inte att utläsa ifrån kriterierna, det handlar om att veta vilka människor och traditioner som finns i den bedömningsskalan.”¹²⁶

Utöver bidrag berättade grupperna om samarbeten med större aktörer, som institutioner, som kan ge mer publik och publicitet. En grupp beskrev också att arbetsförmedlingen kunde bidra med personal i form av personer som arbetstränar. Vissa konstnärliga ledare föreläser eller håller workshops. De som har lokal hyr ut den till andra när de inte själva repeterar. Men det går att konstatera att Kulturrådets verksamhetsbidrag inte har någon direkt motsvarighet eller direkt går att ersätta med alternativa finansieringskällor.

10.1.4 Slutsatser, del ett

Alla grupper är beroende av verksamhetsbidraget för att bedriva sin verksamhet, trots att det för barngrupperna inte alltid var den enskilt högst inkomsten, fungerade bidraget som en grundplåt. Verksamhetsbidraget ger grupperna förutom ekonomisk stabilitet även legitimitet och erkännande. Konkurrensen om resurserna mellan grupperna beskrevs som något som för de flesta inte var närvarande i vardagen, men att en faktisk konkurrens råder i den meningen att det bara finns en pott pengar. Gruppernas förmåga att kontrollera framtida resurser i förhållande till verksamhetsbidraget beskrevs som delvis möjligt. De flesta ansåg att de nog skulle bli varnade om bidraget helt skulle strypas men att beviljandegraden i sin tur var svår att förutse. Några grupper hade hört talas om andra grupper som helt blivit av med bidrag utan förvarning, vilket var något som skapade osäkerhet. Beroendet av Kulturrådet är koncentrerat till referensgruppen som tar besluten om bidragen. Men beslutsprocessen är omgärdad av tystnad och sekretess och kraven på referensgruppen från Kulturrådets sida är otydliga. Många grupper menade att det var ett stort problem att referensgruppen inte såg tillräckligt många av deras föreställningar och vissa såg att socialt kapital kunde påverka bidragsbeslutet. Det faktum att resursalternativen till verksamhetsbidraget är relativt få ökar beroendeställningen till Kulturrådet. Bidragssystemet bygger på delfinansiering, men olika bidragsgivares bedömningsvillkor skapar en miljö med motstridiga krav, vilket gör det svårt att få tillräckliga anslag från andra håll som kan motsvara verksamhetsbidraget. Grupperna såg inte heller att det fanns andra alternativa finansieringar som kunde utgöra ett resursalternativ i nivå med verksamhetsbidraget.

¹²⁶ Grupp 8, verksamhetsledare [intervju 2014-04-16]

6.2 Hur anser grupperna att verksamheten påverkas av att inte nå full finansiering?

För att kunna säga något om hur grupperna i den fria scenkonsten påverkas av att leva under knappa resurser, kommer vi återge hur gruppernas upplever att det påverkat deras verksamhet. Vi bad grupperna diskutera frågan i förhållande till verksamhetsbidraget från Kulturrådet, där de beviljats 20-60% av vad de sökt och i förhållande till ett fiktivt scenario där en projektbudget revideras utifrån ändrade ekonomiska förhållanden. Först lyfter vi fram en del skillnader i beskrivningarna av prioriteringar och synsätt. Sedan kommer vi att beskriva en del prioriteringar och konsekvenser som var gemensamma för grupperna.

6.2.1 Värnandet om det egna kapitalet

En del grupper uttryckte att prioriteringar gjordes på ett sätt som kan kopplas ihop med det som Bourdieu beskriver om att värna om sitt eget kulturella kapital för att behålla sin autonomi, något som är viktig för en grupp inom kulturfältet.¹²⁷

En grupp som inte haft verksamhetsbidrag i så många år påpekade vid flera tillfällen vikten av att prioritera arbetet med organisationen, främst i koppling till vad de trodde skulle kunna öka deras finansiering. Men också i relation till att kunna bedriva sin konstnärliga verksamhet. De menade även att en av anledningarna till att de fått verksamhetsbidrag var det faktum att de valt att anställa en verksamhetsledare på deltid.

“Framgång kan ju också vara en organisation som har social hållbarhet i gruppen. En god arbetsmiljö dit folk vill återvända för att det är kreativt att jobba där.”¹²⁸

“Vi har jobbat på att utveckla organisationen och de har sett det långsiktiga arbetet.”¹²⁹

“Den enda strategin vi pratat om handlar väl om att jobba mer med gruppens igenkännbarhet, odla den i form av den grafiska profilen, extern kommunikation och jobba mer med att se publiken.”¹³⁰

¹²⁷ Broady. *Sociologi och epistemologi. Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologi*, s. 179

¹²⁸ Grupp 8, konstnärlig ledare [intervju 2015-04-16]

¹²⁹ Ibid, konstnärlig ledare

¹³⁰ Ibid, verksamhetsledaren

Att prioritera arbetet med den interna organisationen, att utmärka sig och att arbeta med att etablera "ett namn" ligger i linje med det som Bourdieu beskriver som "organisationskapital". Att ackumulera och förmera organisationskapital handlar om att vänja sig av med novisens benägenhet att vädja om förståelse och istället tillägna sig den självklarhet hos den som tar för givet att omgivningen vill lyssna.¹³¹

Den andra gruppen såg att deras främsta prioriteringar snarast var kopplade till att värna sin upparbetade profil och status. Återkommande i deras tal var vikten av att kunna kontraktera etablerade och kända dramatiker och skådespelare.

*"Om man inte vet hur mycket pengar, då är det jättesvårt att skriva kontrakt. Nu till exempel har vi en produktion med några av Sveriges bästa skådespelare [...] Men nu norpar Dramaten en av dem. En har redan sagt nej till tv-roller för att göra det här."*¹³²

Den tredje gruppen beskrev hur de bland annat valde att värna om sin målgrupp, barn och unga. De hade genom Skapande skola fått många uppdrag och därför gjort prioriteringar som handlade om att öka långsiktiga anställningar genom att kontraktera skådespelare som även kunde utföra pedagogiska arbetsuppgifter. Prioriteringar som dessa kan också ses som ett sätt att värna om den pedagogiska inriktningen och profilen.

*"[...] de flesta av våra skådespelare är också pedagoger [...] det är den typen av skådespelare som är viktiga för oss."*¹³³

*"Publiken är med redan när vi tar fram våra produkter, med, av, för målgruppen är vår idé."*¹³⁴

6.2.2 Gemensamma prioriteringar

I förhållande till ett verksamhetsårs budget sa flertalet grupper att, eftersom de sökte för flera projekt inom ramen för verksamhetsbidraget, plockade de i första hand bort ett projekt eller minskade antalet anställda i ett projekt, när de inte blev beviljade det belopp som söktes. När vi

¹³¹ Broady. *Sociologi och epistemologi. Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologi*, s. 300

¹³² Grupp 3, konstnärlig ledare [intervju 2015-04-14]

¹³³ Grupp 6, konstnärlig ledare [intervju 2015-04-20]

¹³⁴ Ibid.

sedan diskuterade omgjorda prioriteringar inom ett enskilt projekt var den vanligaste taktiken att hålla lönekostnaderna nere genom att slå ihop olika yrkesroller och arbetsuppgifter.

“Det man prioriterar är löner, och då i nödvändighetsgrad kan man säga.”¹³⁵

Turnerande skådespelare fick vara sina egna maskörer och scentekniker då de fick bära och rigga scenografin samt sköta ljus- och ljudmoment. Scenografen kunde bli både kostymör och grafiska formgivare. Konstnärliga ledare tog stort ansvar för ansökningar och administration och en regissör kunde hjälpa till att sy om kostymer, ljussätta, marknadsföra och administrera. De vi intervjuade som hade ledande positioner i verksamheten formulerade det som att de ofta rycker in och hjälper till i alla delar av verksamheten. Yrken såsom dramatiker, dramaturg, scentekniker, ljusdesigner, grafisk designer och maskör var ofta roller som blev helt bortprioriterade. En grupp sa även att de ofta inte hade råd med behövlig specialkompetens såsom till exempel en koreograf. Istället anlätades en vän som hade kunskaper inom området för en liten ekonomisk ersättning. Så vi kan se att kompetent och välutbildad personal som skulle kunna vara med och lyfta de konstnärliga verken inte anställs på grund av ekonomiska prioriteringar.

“Sen kanske man inte har dramatiker [...] det är en sak som ofta stryks, och det är jättedumt för man märker när det saknas.”¹³⁶

Prioriteringarna vid knappa resurser påverkade ibland valet av produktion från början.

”Det kan även handla om rättigheter, alltså val av pjäs. Det kostar 148 000 tusen för (namn på känd dramatiker, vår anm.) Om man inte har råd med det, då får man göra nåt annat material eller skriva själv.”¹³⁷

Samtliga grupper poängterade att dessa prioriteringar var nödvändiga men att det inte fick påverka deras krav på hög konstnärlig kvalitet.

”[...] vi släpper aldrig till premiär om vi inte kan stå för det. Även om vi har lyckats trola så folk tycker, fan vad dyrt det ser ut, men det är inte det, det är bara att vi har en jävligt duktig scenograf och att vi är bra på det vi gör.”¹³⁸

¹³⁵ Grupp 3, konstnärlig ledare [intervju 2015-04-14]

¹³⁶ Grupp 8, konstnärliga ledare [intervju 2015-04-16]

¹³⁷ Grupp 3, konstnärlig ledare [intervju 2015-04-14]

¹³⁸ Grupp 3, konstnärlig ledare [intervju 2015-04-14]

Flertalet grupper menade även att förberedelsetiden innan repetitionsstart ofta var ofinansierad. En grupp sa att en regissör ofta förbereder sig tre månader innan, men att det inte fanns någon budget för den tiden. Flera menade att bristen på tid var problematiskt eftersom:

*“Konst tar tid, man kommer inte undan det [...] man får en yttligare nivå på ett verk ju kortare tid du jobbar med det. Där blir en urholkning av den konstnärliga spjutspetsen.”*¹³⁹

*“Man får inte lön för ett tankearbete, bara för att göra. Men man måste ju hinna tänka innan man gör. Där går en kvalitetsaspekt förlorad.”*¹⁴⁰

Tre av barngrupperna påpekade även problematiken med att ta konstnärliga risker när man är beroende av biljettintäkter.

*“Att satsa stort och misslyckas kan bli det sista man gör.”*¹⁴¹

*“Hur kan en jobba med konstnärliga innovationer när en föreställning inte får misslyckas publikt och ekonomiskt.”*¹⁴²

*“Som det är nu är jag rädd att jag börjar bli feg, jag har gjort pjäser som handlar om någonting, som haft substans [...] Det är svårt att driva sin tanke om det blir svårt att sälja. Tidigare har vi alltid sålt [...] Det vore olyckligt om vi fick feg teater [...]”*¹⁴³

6.2.3 Hur ser grupperna på prioriteringarnas konsekvenser?

Grupperna framförde en mängd olika konsekvenser som prioriteringar vid knappa resurser medförde. Tre teman återkom hos alla grupper som ansågs särskilt problematiska. För det första noterade vi att svårigheten till långsiktighet och kontinuitet i gruppernas verksamhet, för det andra bristande möjligheter att nå ut med produktioner och slutligen en negativ inverkan på arbetsmiljön och hälsan.

¹³⁹ Grupp 3, konstnärlig ledare [intervju 2015-04-14]

¹⁴⁰ Grupp 8, konstnärlig ledare [intervju 2015-04-16]

¹⁴¹ Grupp 1, skådespelare [intervju 2015-04-21]

¹⁴² Grupp 6, konstnärlig ledare [intervju 2015-04-20]

¹⁴³ Grupp 2, konstnärlig ledare [intervju 2015-04-22]

Sena besked om de ekonomiska anslagen var en anledning som gjorde det svårt att lägga planeringen för nästa år i tid.

”Det finns inget sätt, det finns ingen långsiktighet [...] Kulturrådet ger beskedet lite tidigare nu [...] men staden ger sitt beslut senare, vi vet i december vad vi har för pengar i januari och resten av månaderna. Då kan man inte planera långsiktigt.”¹⁴⁴

Det faktum att många inom organisationerna gick på korta anställningskontrakt påpekades också av flera grupper som problematiskt eftersom den kunskap och de kontakter som anställda i organisationen bygger upp lätt försvinner vilket blir kostsamt och besvärligt i längden. För flertalet av de som drev grupperna var mycket arbete med ansökningar, administration och visionära möten ett helt oavlönat arbete. Att utrymmet för att planera och tänka långsiktigt samt att inte kunna behålla kunskap i organisationen påverkar enligt Pfeffer & Salancik gruppernas möjligheter till att samla in information och göra omvärldsanalyser för att bättre kunna skaffa sig kunskap om hur anskaffning och fördelning av resurser på bästa sätt kan kontrolleras.¹⁴⁵

Bristen på möjlighet att planera påverkar även förmågan att leva upp till bedömningsvillkor såsom hög konstnärlig kvalitet och förnyelse, eftersom det var svårt att kontraktera konstnärlig personal i tid och ge bra arbetserbjudanden.

”Vi lägger in bromsar, till exempel när det gäller dramatiker [...] vi gör beställningen, men lägger in i kontraktet att vi har rätt att avbryta avtalet vid en viss punkt, om vi inte för sökta pengar, förfärligt att jobba så, det kan även gälla regissörer, vi säger du får uppdraget men vi måste kunna stoppa om det inte går”¹⁴⁶

I produktionernas budgetar blir kostnader för annonsering, affischering och liknande marknadsföringsarbete ofta nedprioriterat när projekt inte blir fullt finansierade. Vissa menar dock att sociala medier gjort ryktesspridning lättare. Men beroende på den enskilda gruppens ekonomi kan även det arbetet bli eftersatt. Något som i förlängningen kan göra det svårare att nå

¹⁴⁴ Grupp 3, konstnärlig ledare [intervju 2015-04-14]

¹⁴⁵ Pfeffer & Salancik. *The External Control of Organizations: A Resource Dependence Perspective*, s. 106

¹⁴⁶ Grupp 1, skådespelare och dramapedagog [intervju 2015-04-21]

ut till en större publik och få uppmärksamhet, vilket även kan vara viktigt i relation till bidragsgivare och beställare av föreställningar.

*”På stora teater kan man anställa en som har hand om twitterkontot, facebook, vilket vore lämpligt, eftersom vi jobbar med ungdomsproduktioner [...] men antingen håller vi på med sociala medier eller så gör vi produktioner [...]”*¹⁴⁷

Att nå sin målgrupp för att tillfredsställa bidragsgivares förväntningar kan även vara svårt på andra sätt.

*”Exempelvis hade jag ett samtal om en produktion i höst och det handlade det om en ny målgrupp. Men att göra den typen av projekt kräver ansvarstagande, om man ska ha unga ute i stadsmiljön exempelvis[...]krävs förarbete, säkerhetsaspekter och samarbeten. Därför kommer vi inte att kunna rikta oss till den målgrupp som bidragsgivarna vill och vi vill. Men vi kommer inte kunna göra det, för vi har inte resurserna som krävs för att göra det bra.”*¹⁴⁸

6.2.4 Arbetsmiljö och hälsa

Oroväckande information som framkom under våra intervjuer var hur grupperna upplevde att knappa resurser påverkade arbetsmiljön och deras hälsa. Många pratade om ohållbara villkor med psykisk press, stress och sömnlösa nätter med oro för den ekonomiska situationen. Hårt fysiskt arbete med kroppar som tagit stryk av allt för tunga lyft. Säkerhetsaspekter som blev förbisedda, sjukersättning som inte betalats ut och bristande anställningstrygghet var några av många utsagor vi fick höra. Villkor som gör att man känner sig som en “*andrahands-medborgare*”, sa en skådespelarna i en av grupperna. En annan grupp svarade på frågan hur de knappa resurserna påverkade deras verksamhet såhär:

*“Utarbetsmässigt, kvalitetsmässigt. Om man tittar på oss nu, vi gör för mycket på för få personer. Vi blir trötta och slitna, det finns liten kapacitet att hantera oförutsedda händelser, finns inga extra resurser någonstans.”*¹⁴⁹

¹⁴⁷ Grupp 2, konstnärlig ledare [intervju 2015-04-22]

¹⁴⁸ Grupp 8, konstnärlig ledare [intervju 2015-04-16]

¹⁴⁹ Ibid.

6.2.5 Slutsatser, del två

Sammanfattningsvis har vi kunnat se att de prioriteringar som görs när grupper inte når full finansiering i verksamheten delvis handlar om att minska antalet projekt i verksamheten eller att genomföra dem i mindre skala. När prioriteringarna görs är det viktigt för grupperna att bibehålla en hög konstnärlig kvalitet. Vissa grupper gör prioriteringar i linje med deras profil och kan sägas värna det egna kulturella kapitalet för att bibehålla autonomi. Gemensamma prioriteringar fick som konsekvenser att yrkesroller slogs ihop, att man inte kunde ta in specialkompetens utifrån, att förberedelsestid utfördes obetalt och i mindre omfattning än önskat och att marknadsföringskostnader drogs ner. Vi kunde också se att det hade en stor påverkan på arbetsmiljö och hälsa samt förmågan att behålla kompetens och tillägna sig kunskap vilket enligt Pfeffer & Salancik kan innebära att förmågan att kontrollera anskaffning och fördelning av resurser minskar.

6.3 Vilka strategier har grupperna utvecklat för att kunna bedriva konstnärlig verksamhet utifrån knappa resurser?

Vi frågade grupperna hur de såg på strategier för att öka finansieringen för att bättre kunna bedriva sin konstnärliga verksamhet. Utifrån det kunde vi i enlighet med ett institutionellt perspektiv tolka utvecklingen av gruppernas verksamhetsbidrag i relation till den diskursförändring som pågår på fältet.

6.3.1 Intern eller extern påverkan?

Enligt Pfeffer & Salancik kan en organisation påverka sin situation och sin omgivning genom att antingen förändras internt eller utöva påtryckningar externt.¹⁵⁰ Grupperna var i första hand fokuserade på sin interna verksamhet, och i vissa fall hur den skulle kunna förändras för att påverka bidragsgivningen. På en direkt fråga mot slutet av intervjun om de försökt påverka fältet externt, berättade några om försök till organisering för att utöva politisk påtryckning, men ingen såg det egentligen som ett sätt att förändra den egna verksamhetens situation idag. Många av grupperna uttryckte åsikten att kultur inte är högt värderad i samhället och hade därför svårt att se en möjlig väg till förändring av konstnärernas ekonomiska villkor i det större perspektivet.

¹⁵⁰ Pfeffer & Salancik. *The External Control of Organizations: A Resource Dependence Perspective*, s. 107.

“Det är svårt att hålla en allmän samhällelig opinion om dessa frågor, det finns en stor misstänksamhet mot kulturvärlden. Varför ska man få pengar för att leka liksom?”¹⁵¹

På en direkt fråga om grupperna hade strategier för att påverka Kulturrådet beviljandegrad var det tre som tydligt svarade nej. Men i utvecklingen av svaren kan vi se att samtliga grupper hade, om inte uttalade strategier, så i alla fall sätt att anpassa sig och förhålla sig till bedömningsvillkoren som delvis är kulturpolitiska styrda utifrån demokratiska ideal. Förutom tal om konstnärlig kvalitet nämnde många grupper också målgruppsarbete, geografisk spridning, mångfald och arbete med demokratifrågor. Allt detta som ett sätt att anpassa sig och skapa strategier för att matcha statens krav på organisationerna. Snarare än, som tidigare har konstaterats, kundens krav. Det är även viktigt för kulturföretag enligt Stenström att följa sin konstnärliga vision, vilket vi kunde höra i gruppernas svar då de menade att alla anpassningar och val av strategier alltid gjordes med en konstnärlig kvalitet och integritet i tanken.

6.3.2 Där strategierna skiljer sig åt och ett fält i förändring

När vi undersökte hur grupperna resonerade kring strategier kunde vi se ett samband mellan gruppernas ekonomiska utveckling gällande Kulturrådets verksamhetsbidrag och synen på strategier. När det gäller beviljandegraden för verksamhetsbidraget, som det ser ut idag, har två av grupperna en neråtgående spiral, tre av grupperna ligger kvar på ungefär samma bidragsnivå sedan många år och tre av grupper har fått ökat stöd. Följande uppdelning och tolkning utesluter inte andra alternativ, men kommande mönster framträdde tydligast för oss. Vi har tidigare presenterat en institutionell utveckling, som vi benämnt ekonomiseringen av kulturen. Det handlar som vi tidigare redogjort för om förväntningar på att offentligt finansierade organisationer ska ledas och styras mer som privata företag där ledorden kan sägas vara flexibilitet, frihet och förändring.¹⁵² Kulturpolitiken förespråkar allt mer ett ökat entreprenörskap,¹⁵³ och det har blivit mer legitimt att prata om kulturen i ekonomiska termer.¹⁵⁴

6.3.3 Där bidragstrenden pekar uppåt

De tre grupper som talade i mer ekonomiska termer och hade mest uttalade strategier för verksamheten sammanföll med dem som hade en uppåtgående kurva för beviljandegraden av

¹⁵¹ Grupp 7, konstnärlig ledare [telefonintervju 2015-04-30]

¹⁵² Köping et al, *Kulturens ekonomisering*, s. 88-89

¹⁵³ Ibid, s. 87

¹⁵⁴ Stenström, *Konstiga företag*, s. 61, 17

Kulturrådets verksamhetsbidrag. Alla tre grupper var flexibla och resurseffektiva, på det sättet att de inte hade en egen lokal, två av grupperna arbetade mobilt och rörde sig kontinuerligt även på en internationell marknad. En grupp hade även rört sig utanför fältet med ett projekt som de erhållit genom kommunal upphandling och som hade med visionär stadsplanering att göra. Vilket ligger i linje med hur kulturen har börjat få sin legitimitet genom samarbeten över politikområden, där kultur kan bidra till regional utveckling.¹⁵⁵ Alla tre grupperna hade arbetat medvetet med sin organisation på olika sätt. En grupp talade om vikten av att redovisa för sina bidragsgivare att man tar hand om sina resurser, att förtydliga organisationen genom att göra kontrakt över förväntningar på medlemmar och att förtydliga sitt varumärke. Samma grupp berättade hur de nu tittade på andra organisationer som de ville efterlikna och försökte forma organisationen utifrån det. En annan ville bolagisera till aktiebolag. De hade uppfattat att hyresvärdar lättare tillmötesgick aktiebolag än föreningar, samt att det redovisningstekniskt skulle bli lättare om de var en juridisk person. Enligt Stenström märks ekonomiseringen av kulturfältet bland annat just genom en ökning av antalet teatrar som är organiserade i aktiebolagsform.¹⁵⁶ Två av grupperna talade om vikten av att ha möjlighet att skapa en buffert. Den ena genom att nischa sig mot en ovanlig målgrupp, vilket bidragit till att möjliggöra en lång spelperiod som i sin tur skapade ett ekonomiskt överskott. Den andre genom att fakturera institutionslöner i beställningsuppdrag, men att betala ut frigruppslöner till sig själva, vilket skapade ett överskott som de kunde använda i framtida projekt. Att buffra resurser är enligt Pfeffer & Salancik också en strategi för att lösa problemet med att ha ett stort beroende av ett fåtal andra organisationer och gör att organisationen kan överleva även under perioder då den har ont om resurser.¹⁵⁷ Vidare uppfattade vi generellt att dessa grupper kontinuerligt analyserade organisationen i förhållande till omgivningen och kunde formulera olika bidragsgivares krav i förhållande till den egna verksamheten. “*Vi täcker nog in alla check-boxar*”¹⁵⁸ menade en grupp. De hade också gjort bedömningar om vilka som var relevanta att söka och vilka som inte passar in på deras verksamhet och därför förmodligen inte var värda att söka. De visade upp en säkerhet i sina uttalanden om varför de fått verksamhetsbidrag, vilka bedömningsvillkor de var starkast i, och såg tendenser i aktuella prioriteringsområden i kulturpolitiken.

“De senaste fem åren är den tydligaste tendensen, internationaliseringsaspekten, de som kan visa att man är ute, har kontakter och spelningar utomlands [...] det

¹⁵⁵ Köping et al, *Kulturens ekonomisering*, s. 89

¹⁵⁶ Stenström. *Konstiga företag*, s. 141

¹⁵⁷ Pfeffer & Salancik. *The External Control of Organizations: A Resource Dependence Perspective*, s. 108

¹⁵⁸ Grupp 4, konstnärlig ledare [Intervju 2015-04-30]

är dem som prioriteras och vars bidrag höjs [...] Förr fick man inte använda Kulturrådets bidrag för internationellt arbete.”¹⁵⁹

“När de ser att vi är ute, kanske det är en anledning till att de räknade upp?”¹⁶⁰

Två grupper uttrycket även förändringsbenägenhet i synen på sin verksamhet, där den ena gruppens medlemmar inte såg sig vara kvar i organisationen om fem år, och att de arbetade med att skapa rutiner så att det skulle bli lättare att lämna över gruppen till andra. Ett förhållningssätt som vi tolkar som ett sätt att skapa flexibilitet i organisationens struktur. Den andre visade också på en beredskap att lägga ner verksamheten.

“Den dagen när vi inte har något nytt och inget utmanar oss själva eller när vi inte är nyfikna på något nytt, då lägger vi ner.”¹⁶¹

6.3.4 När bidragsnivån successivt sjunker

De två grupper där bidragsnivå har sjunkit de senaste åren upplevde att det fanns krav på förändring men samtidigt rådde en ovisshet om varför deras verksamhetsbidrag hade sänkts. Båda grupperna har haft verksamhet i samma lokal sedan länge och de medlemmar som vi pratade med hade varit aktiva på teatern i många år och hade sin yrkesidentitet starkt kopplad dit. De var inte heller på väg ut ur organisationen, tvärtom uttrycktes starka åsikter om att det var viktigt att fortsätta verksamheten och utveckla den i enlighet med sin upparbetade profil. Deras sätt att tala om strategier var mer i konstnärliga och mindre i ekonomiska termer. Den ena gruppen arbetade mycket med att försöka beskriva i ansökningar det arbete som de ständigt höll på att förfinas, och det arbete som de var bra på. Den andre såg som sitt mest värdefulla kapital deras konstnärliga kvalitetskänsla. Det vi upplevde att de hade gemensamt var att de ville ha erkännande för sin kompetens och för den kunskap som de hade utvecklat genom åren.

“Så även om vi blir äldre och har funnits länge, så tror jag inte att man tar slut. Tvärtom, det skulle man kunna se som en enorm resurs. Jag sa någon gång, man är som ett rödvin som mognar, man blir fylligare...själsligt, man får fler nyanser, längre eftersmak, man ser mer, vet mer, kan mer.”¹⁶²

¹⁵⁹ Grupp 4, producent [Intervju 2015-04-30]

¹⁶⁰ Grupp 4, producent [Intervju 2015-04-30]

¹⁶¹ Grupp 7, konstnärlig ledare [intervju 2015-04-30]

¹⁶² Grupp 3, konstnärlig ledare [intervju 2015-04-14]

“Vi har funnits så länge att vi mejslat ut en konstnärlig idé, och det är den som hållit ihop oss, och den förändras inte så mycket. Vad vi sysslar med är att förfina, vi tycker att publikmötet är extremt viktigt [...] vi ägnar vi mycket tid och kraft åt det, men att försöka att beskriva det i text, hur man gör det på bästa sätt”¹⁶³

Båda talade både explicit och implicit om att deras neddragningar kunde ha att göra med en kulturpolitisk prioritering att släppa in nya grupper i bidragssystemet. En talade explicit om att de trodde att de höll på att fasas ut tillsammans med några andra grupper som funnits länge. De funderade på om det fanns ett uttalat krav på förnyring, vilket skulle kunna innebära att lämna över teatern till en yngre generation. Den andre gruppen var också inne på de tankegångarna men gick i polemik med den tanken eftersom de menade att inte fanns någon ung grupp som skulle ha råd att ta över teatern. Skulle de exempelvis tvingas att lägga ner verksamheten skulle lokalen säljas eller hyras ut till en kommersiell verksamhet. De menade istället att de i kraft av sin erfarenhet hade möjlighet att hjälpa nya skådespelare att utvecklas och subventionera hyran för yngre grupper. Vi upplevde också att de uttryckte sin syn på konsten och frigruppens roll i samhället, vilket ingen annan grupp gjorde under intervjuerna.

“Jag tycker också att det är viktigt att konsten ska stå fri. Måste finnas röster som är fria i ett samhälle. Inte springa med strömmen, man ser vad som händer då i samhället. Konsten måste vara lite obstinat och bråka lite. Det är vår uppgift har vi sett det som.”¹⁶⁴

“Om de inte vill ha det vi gör, så vill vi inte hålla på. Vi gör inte beställningsjobb. I en frigrupp måste man få bestämma själv.”¹⁶⁵

6.3.5 Där bidragsnivån stått still

De grupper som haft ungefär samma verksamhetsbidrag i många år hade barn och unga som sin målgrupp. Där fanns det en grupp som hade uttalade strategier för att öka sin finansiering och två som inte uttalat hade det. Två av grupperna pratade om att spela för barn i skolor inte hade lika hög status som att göra vuxenteater. En grupp sa att det var svårt att få referensgruppen att komma och titta när man spelade i en gymnastiksal i ett bostadsområde, och att det inte fanns

¹⁶³ Grupp 1, skådespelare[intervju 2015-04-21]

¹⁶⁴ Grupp 3, konstnärlig ledare [intervju 2015-04-14]

¹⁶⁵ Grupp 1, skådespelare[intervju 2015-04-21]

någon som kunde barnteater i referensgruppen. Två av grupperna sa också att det saknades någon i referensgruppen som visste vad konstnärlig kvalitet är när det gäller barnteater. En av grupperna sa att de tillsammans med Kulturrådet klarlagt varför de har så lågt verksamhetsbidrag, och menade att man fått som svar att det berodde på att de gjorde pedagogisk och brukstillvänd teater. Teatern själva uttryckte det som att de gjorde teater av- med- och för målgruppen, och att de var genomtänkta när det gäller målgrupp, pjäslängd, tematik och turnéformat som kunde passa i skolor. Gemensamt för dessa grupper var uttalanden om att det de gjorde borde uppvärderas och att deras verksamheter borde få högre stöd från Kulturrådet.

“Om fem år tänker jag att vi fått ökade anslag. Inte så mycket för att vi har gjort om vår verksamhet, utan för att man uppmärksammat vad vi faktiskt gör.”¹⁶⁶

6.3.6 Slutsatser, del tre

Grupperna har i första hand strategier för att förhålla sig till kulturpolitiska och demokratiska målsättningar som de anpassar sig till i ansökningsförfarande, eftersom staten är viktigare än kunden när det gäller organisationer som är beroende av offentliga medel. Vi såg ett samband mellan sättet att tala om strategier i relation till diskursförändringen av fältet och utvecklingen på gruppernas verksamhetsbidrag. De grupper som hade uppåtgående kurvor på verksamhetsbidraget var de som hade mest uttalade ekonomiska strategier. De som hade neråtgående spiral var de med rötterna i en äldre diskurs, innan etableringen av den ekonomiserade kulturen. Det märktes i svaren, då de menade att den viktigaste tillgången de kunde påvisa för att försöka få ökade bidrag, var konstnärlig kunnande och erfarenhet. Båda grupperna reflekterad kring om deras bidrag sänks för att möjliggöra för nya grupper att komma in i bidragssystemet. De med stillastående bidrag arbetade med barn och ungdomsteater, ett arbete och kunnande de önskade skulle uppvärderas i ekonomiska termer. Oavsett hur de arbetade med strategier var det en gemensam uppfattning att det var svårt att försöka förändra konstnärers ekonomiska villkor genom extern påtryckning eftersom kulturen inte är värderad i samhället.

7. Slutdiskussion

7.1 Motstridiga krav och begränsningar

Vi har sett att Kulturrådets verksamhetsbidrag betraktas av grupperna som det mest pålitliga bidraget i förhållande till andra. Men samtidigt sprids rykten om att så kanske inte längre är

¹⁶⁶ Grupp 5, konstnärlig ledare och skådespelare [intervju 2015-04-20]

fallet, då det enligt två av grupperna var några som hade fått strypta verksamhetsbidrag utan förvarning. Vi menar också att det faktum att verksamhetsbidragets beviljandegrad ofta är betydligt lägre än det sökta beloppet, gör att bidragssystemet som det ser ut idag bygger på delfinansiering. Så trots en relativ pålitlighet när det gäller verksamhetsbidraget kräver systemet att grupperna söker och får bidrag från andra håll för att kunna komma upp i full finansiering. Vi menar att detta kan bli problematisk för grupperna eftersom bidragsgivares olika bedömningsvillkor skapar motstridiga och ibland svårförenliga krav för grupperna.

Det är inte bara motstridiga krav som kan begränsa gruppernas möjlighet till full finansiering, utan också det faktum att man först väldigt sent på året vet vilken budgeten är för nästkommande verksamhetsår. Även de begränsningar som uppstår när grupperna måste göra prioriteringar vid knappa resurser, skapar långsiktiga problem. De prioriteringar som grupperna beskrev i form av sammanslagna yrkesroller och bortprioritering av exempelvis dramaturg, maskör eller koreograf kan göra att spetskompetens försvinner från verksamheterna. Det faktum att många som arbetar inom en produktion också bär dubbla roller riskerar att påverka det konstnärliga resultatet, när fokus aldrig kan läggas på bara ett område. Den tid som grupperna beskriver är helt nödvändig för att hinna arbeta med konstnärlig förnyelse och utveckling, ser vi också begränsas av de prioriteringar som måste göras. Att grupperna också ofta måste nedprioritera marknadsföringsbudgeten och arbetet med att nå nya målgrupper tror vi kan försätta grupperna i ett Moment 22. Om grupperna för att få Kulturrådets verksamhetsbidrag måste leva upp till bedömningsvillkoren; hög konstnärlig kvalitet och förnyelse och samtidigt ständigt producera nya välbesökta föreställningar, finns risken att deras egna behov av konstnärlig utveckling på lång sikt blir lidande. Detta stämmer med den syn på begränsningar som Pfeffer & Salancik beskriver, som innebär att när vissa behov blir uppfyllda uppstår andra som på samma gång blir omöjliga att uppfylla.¹⁶⁷

Alla grupper kan sägas värna om det kapital som de anser att just deras grupp besitter. Det kunde vara i form av ett organisationskapital, en spetskompetens inom pedagogisk teater eller inom arrangörskap och publikarbete. Även ett kulturellt kapital och en särprägel värnades av många genom den autonomi som grupperna hade byggt upp under lång tid. Precis som Bourdieu beskriver det ville grupperna växla in sitt specifika kapital till ett symboliskt kapital hos inflytelserika aktörer såsom referensgruppen och andra bidragsgivare.¹⁶⁸ Många av grupperna

¹⁶⁷ Pfeffer & Salancik. *The External Control of Organizations: A Resource Dependence Perspective*, s. 28-29

¹⁶⁸ Broady. *Sociologi och epistemologi. Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologi*, s. 179

upplevde att de brottades med de motstridiga kraven, där konstnärlig kvalitet och förnyelse sågs som överordnande bedömningsvillkor framförallt när det gäller Kulturrådet, vilket i sin tur gjorde att vissa grupper kände sig undervärderade. Framförallt hos vissa av dem som producerade föreställningar för barn och unga. Som en grupp påpekade, täcker alla grupper som får verksamhetsbidrag in olika delar av kulturlandskapet, men delarna värderas olika högt. Vi ser det som ett hårt krav på de fria grupperna att ständigt förnyas enligt de trender som råder på fältet. Vi anser även att ett kvalificerat kunnande och vidareutveckling av ett konstnärskap borde värderas, och inte alltid ställas emot kravet på förnyelse. Det kan även strida mot andra viktiga aspekter, såsom det Miscevic beskriver som tjänstetrygghet, vilket har att göra med möjligheten att kunna röra sig uppåt i termer av status och inkomst.¹⁶⁹

Vi frågar oss om den problematik som vi ovan beskrivit skulle kunna avväjas med ett något justerat system när det gäller Kulturrådets bidragsgivning. Kanske kan man tänka sig ett system där nyskapande, fördjupande och mer pedagogiskt konstnärligt arbete har likvärdiga möjligheter i bedömningen? Om det idag, i bidragssammanhang, premieras att göra den konst som ligger i linje med de rådande normerna, riskerar kanske fältet att homogeniseras? Om det istället fanns två eller flera olika bidragskategorier att söka inom, och olika referensgrupper mer anpassade för att representera dess olika kvaliteter, skulle kanske situationen kunna bli annorlunda. Då skulle det kunna skapas utrymme för alla grupper att värna om sin autonomi inom just det område av scenkonsten där de besitter expertkunskap.

7.2 Ett fält i behov av kontrakt?

Det råder en asymmetrisk beroendeställning, likt den Pfeffer & Salancik beskriver, mellan Kulturrådet och grupperna.¹⁷⁰ Dels på grund av storleksskillnaden de emellan, och dels för att grupperna är betydligt mer beroende av Kulturrådet än vad Kulturrådet är av just den specifika gruppen. Den tystnad och osäkerhet som vi ser råder kring referensgruppens arbete och beslut skapar en beroendeställning till en enskild aktör som blir svår att hantera. Grupperna tolkar genom sin uppfattning av omgivningen de krav som de tror att bidragsgivningen för med sig. Men samtidigt skulle man kunna se det arbete som grupperna utför som en del av ett tydligt uppdrag. Ett uppdrag som regeringen gett till Kulturrådet som i sin tur ska möjliggöra det genom fördelning av bidrag till fria grupper. En grupp beskriver en önskvärd relation till Kulturrådet med orden:

¹⁶⁹ Miscevic, *Bortom scenen – en sociologisk studie av frilansande skådespelares villkor*. Diss

¹⁷⁰ Pfeffer & Salancik. *The External Control of Organizations: A Resource Dependence Perspective*, s. 53

”De är inte våra motståndare de är våra samarbetspartners i ett större sammanhang, de är anslagsfördelare. Vi har alla fått ett uppdrag, de har sina tjänster på grund av oss, ge kultur till unga är ett regeringsuppdrag. Den där, stå-med-mössan-i-hand-känslan, vill man tvätta bort, vi har ett långsiktigt samarbete. Vad behöver ni från oss, vad behöver vi från er?”¹⁷¹

Genom intervjuerna tycker vi oss se ett fritt kulturliv som saknar ansvarstagande makthavare. Med Miscevics syn på det kreativa begäret och det faktum att samtliga grupper menade att kultur är lågt värderat i Sverige, vill vi påstå att vi kan se hur det kreativa begäret utnyttjas. På ett fält med knappa resurser får kulturpolitikerna sin kultur, men kulturskaparna får inte sin rättmätiga ersättning. Vi menar att det vore rimligt att, som en grupp uttryckte det att se uppdraget att skapa scenkonst som ett regeringsuppdrag. Fria aktörer borde kunna se sig själva som samarbetspartners till staten och inte som en del av ett prekariat som får stå ut med dåliga och otrygga villkor. Två av grupperna uttryckte att en vanlig syn på konstnärerna är att de får stå ut med otryggheten eftersom de får *“hålla på med sin hobby”*¹⁷² eller *“får betalt för att leka”*.¹⁷³

Ett ökat ansvarstagande skulle kunna handla om ett tätare samarbete mellan stat, stad och landsting för att gemensamt finansiera den fria kulturen, och för att göra upp tydligare regler för bidragsgivning där bidragen skulle kunna villkoras och samköras bättre. Ett system med kontrakt på rimliga motprestationer gentemot bidragen, med tydligare krav åt båda hållen skulle potentiellt kunna skapa förutsättningarna för en ännu bättre konstnärlig kvalitet, mångfald och förnyelse. Samt inte minst kunna skapa drägligare arbetsvillkor. Något som vi anser att politiker och statliga myndigheter borde gå i bräsch för och sätta en praxis för hela fältet inom. För visst är det nog som Miscevic konstaterar i sin avhandling att de verksamma inom fältet i första hand drivs av ett kreativt begär. Men risken som hon påpekar med det, är att begäret av vissa ses som en kompensation för dåliga villkor.¹⁷⁴ Vi frågar oss om det ens finns en politisk vilja att skapa den trygghet på arbetsplatsen som Miscevic säger representeras av regeringen engagemang för *“full sysselsättning”*¹⁷⁵, vilket i detta sammanhang skulle kunna innebära längre anställningar och säkra och trygga arbetsplatser inom det fria kulturlivet? Utan tydligare kommunikation och

¹⁷¹ Grupp 5, konstnärlig ledare och skådespelare [intervju 2015-04-20]

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Grupp 7, konstnärlig ledare [intervju 2015-04-30]

¹⁷⁴ Miscevic, *Danka. Bortom scenen – en sociologisk studie av frilansande skådespelares villkor*. Diss.

¹⁷⁵ Ibid.

kontrakt ser vi att risken är stor att gruppernas arbete exploateras genom delvis oavlönat arbete under osäkra arbetsvillkor.

7.3 Ekonomiseringen av kulturen

Vi kan se att alla grupper, såsom det är beskrivet i den institutionella teorin, i någon mån anpassar sig efter de normer och ideal som bidragsgivarna och kulturpolitiken skapat för den fria scenkonsten. Nödvändiga och medvetna anpassningar som krävs för att uppnå legitimitet och få ekonomiska bidrag. Men kanske också i någon mån en omedveten anpassning, som kan leda till en homogenisering av fältet. Samtidigt strävar alla grupper som vi pratat med efter att bibehålla sin autonomi och särprägel. Något som Pfeffer & Salancik menar är en viktig aspekt att beakta i utformandet av strategier inom en organisation.¹⁷⁶ Grupperna vi talade med hade olika syn på det här med strategier, där vissa motsatte sig ordvalet. Något som kanske kan bero på att strategi för tankarna till en företagsvärld som kulturen traditionellt tagit avstånd ifrån. Att misskänna ekonomin, är också något som Bourdieu beskrivit som utmärkande för kulturfältet för att vinna erkännande för konstnärliga insatser.¹⁷⁷ Genom gruppernas sätt att prata om strategier, anpassningar och val tyckte vi oss kunna se skillnader och mönster grupperna emellan. Vi satte detta i relation till utvecklingen av bidragsnivån för verksamhetsbidraget.

Vi menar att det skulle kunna finnas en tendens till att de som hade en kombinerad kunskap om konst och ekonomi hade bättre framtidsutsikter att kunna växla in sitt kulturella kapital till symboliskt i referensgruppen. Medan de som i minst utsträckning talade om ekonomi och strategi var de som hade en neråtgående trend i bidragsnivån. Kanske kan vi se hur den ekonomisering av kulturen som pågått sedan 80-talet har hunnit institutionalisera normer, arbetssätt och ett ekonomiserat språk inom kulturfältet? Är det idag kanske nödvändigt att erkänna och prata utifrån både kulturella och ekonomiska termer? Dessa tendenser skulle i sådant fall alltså gå emot Bourdieus analys om nödvändigheten av att misskänna ekonomi för att nå framgång. Den uppdelning vi gjorde mellan grupperna, är ingenting som vi menar är låsta positioner. Inte heller är det något som vi här lägger en värdering i. Men ur ett institutionellt perspektiv skulle man kunna se det som att de grupper som är minst i konflikt med den institutionella miljön är de som just nu också upplever en uppåtgående kurva. Kulturfältet genomgår en omformning och de som inte anammar de nya normerna, kanske riskerar att hamna efter.

¹⁷⁶ Pfeffer & Salancik. *The External Control of Organizations: A Resource Dependence Perspective*, s. 279, 261-261

¹⁷⁷ Broady, *Sociologi och epistemologi. Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologi*, s. 199-201

Vi som skrivit denna uppsats går ett program som heter *Konst, kultur och ekonomi*, där företagsekonomin intåg i kulturfältet är grundpelaren i utbildningen. Vi är därmed en del av, och befinner och mitt i denna utveckling. Vilka konsekvenser denna ekonomisering av kulturen kan föra med sig för scenkonstfältet i stort kan vi bara spekulera i. Men det går inte att blunda för riskerna att den fria grupper verksamhet kan komma att bli mindre fri om den förväntas bedrivas allt mer som företag på en marknad. Men samtidigt är en ekonomisk utveckling inom fältet nödvändig för att förbättra arbetsvillkoren, och om kulturpolitiken inte ställer upp, vem betalar då?

7.4 Med blicken framåt

Grupperna som kommit till tals i denna uppsats talade mycket om att de hade, eller önskade ha samarbeten med institutioner. Det är också något som uppmuntras inom kulturpolitiken och en sådan sak som grupperna ska rapportera om i redovisningen av verksamhetsbidraget. Svensson skriver i en utredning för Konstnärsnämnden att gränsen mellan institutioner och fria grupper mer och mer suddats ut; vilket bland annat handlar om ett tätt utbyte av skådespelare, regissörer och scenografer.¹⁷⁸ I Teaterförbundets tidning *Scen & Film* gick i april 2015 att läsa om hur många teaterscener och kulturlokaler har blivit tvungna att läggas ner på grund av skenande lokalhyror de senaste åren, något som utarmar kulturlivet i Stockholm, menar de.¹⁷⁹ Bristen på scener, i kombination med de knappa resurser som vi har beskrivit i denna uppsats tror vi kan komma att leda till förändringar inom fältet. I framtiden kommer samarbeten och delade lokaler mellan institutioner och fria grupper kunna öka, och den gamla motsättningen mellan det som då beskrevs som "*dyra representations- och skryt institutionsteatrar*" och "*experimentella oppositions frigrupper*" upplösas.¹⁸⁰ De fria grupperna kommer kanske allt mer fungera som producenter och institutionerna som öppna genreöverskridande hus med scener för en bred repertoar. Men en sådan utveckling, menar vi, i första hand ändå måste bygga på förbättrade ekonomiska villkor för de fria grupperna. Annars ser vi hur det bara skulle kunna bli ytterligare en möjlighet för kulturpolitiken att exploatera det kreativa begäret, och få en högkvalitativ scenkonst för en oskäligt låg peng.

¹⁷⁸ Svensson, *Konstnärerna i kulturpolitiken - En utredning om konstnärer, kulturpolitik och arbetsmarknad*, <http://www.konstnarsnamnden.se/>

¹⁷⁹ Huss, *Brist på scener utarmar kulturen i Stockholm*, <http://www.teaterforbundet.se/>

¹⁸⁰ Svensson, *Konstnärerna i kulturpolitiken - En utredning om konstnärer, kulturpolitik och arbetsmarknad*, <http://www.konstnarsnamnden.se/>

Vi väljer att avsluta denna diskussionsdel med något som en av våra deltagare sa i samband med en diskussion om dem allt hårdare villkoren för scenkonsten. Vi avslutar i det som också var ingången i arbetet med uppsats, nämligen tron på och kärleken till konsten.

“Jag tror vi behöver människor av kött och blod som står på en scen och uttrycker sanna känslor. Vi behöver bli speglade i det, och tas det bort överallt, då glömmes vi bort vad det är att vara människa, och då kommer teater att påminna om det, och vi kommer att börja längta efter den igen“¹⁸¹

8. Förslag på vidare forskning

Under arbetet med denna uppsats uppstod frågor som vi, om vi hade haft tid och utrymme, gärna hade fördjupat oss ytterligare i. Dels att ytterligare undersöka hur den fria scenkonstens ekonomiska villkor påverkar arbetsmiljön och hälsan i organisationerna. Samt dels undersöka möjliga alternativ till det bidragssystem som vi har idag. Förslagsvis skulle man kunna titta på och göra en jämförelse med våra nordiska grannländers bidragssystem för den fria scenkonsten.

¹⁸¹ Grupp 3, konstnärlig ledare [intervju 2015-04-14]

Referenser

- Backéus, Maud. De fria teatergrupperna och publiken. I *Kulturen - möten och mödor: bidrag till studiet av kulturens villkor*. Värnlund, Holger & Backéus, Maud (red.), Carlsson, Stockholm, 1995
- Bourdieu, Pierre, *Kultur och kritik: anföranden*. Daidalos, Göteborg, 1992
- Bourdieu, Pierre, *The field of cultural production: essays on art and literature*, Polity, Cambridge, 1993
- Bourdieu, Pierre. *The forms of capital*. In J. Richardson (Ed.) *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, New York, Greenwood, 1986
- Broadly, Donald & Albertsen, Niels (red.), *Kulturens fält: [Cultural fields] : en antologi*, Daidalos, Göteborg, 1998
- Broadly, Donald, *Sociologi och epistemologi. Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*, 2 uppl, HLS Förlag, Stockholm, 1991
- Bryman, Alan & Bell, Emma, *Företagsekonomiska forskningsmetoder*, 1. uppl., Liber ekonomi, Malmö, 2005
- Dramaten. *Om Dramaten; Teaterhuset*. <http://www.dramaten.se/Om-Dramaten/Teaterhuset/> (Hämtad 2015-04-25)
- Grenfell, Michael [red.], *Pierre Bourdieu Key Concepts*, second edition, Acumen, Durham 2009
- Huss Pia, *Brist på scener utarmar kulturen i Stockholm*. http://www.teaterforbundet.se/web/Scen_o_Film_24.aspx#.VajZa84w_Dd (Hämtad 2015-05-20)
- Innovativ Kultur. *Om oss*. <http://www.innovativkultur.se/sv/omoss> (Hämtad 2015-05-18)
- Jenny Lantz. *Om mig*. <https://jennylantz.wordpress.com/om-mig/> (Hämtad 2015-05-21)
- Jung, K. & Moon, M. J. *The Double-Edged Sword of Public-Resource Dependence: The Impact of Public Resources on Aoutonomy and Legitimacy in Korean Cutral Nonprofit Organizations*. *The Policy Studies Journal* Vol. 35, Nr 2, 2007.
- Konstnärsnämnden. *Konstnärers ekonomiska och sociala villkor / Konstnärsguiden*. <http://www.konstnarsnamnden.se/om-konstnarsnamnden/konstnarers-villkor/konstnarsguiden> (Hämtad 2015-04-25)
- Kulturbryggan. *Bedömning och beslut*. <http://www.kulturbryggan.se/bedomare/> (Hämtad 2015-05-18)
- Kulturförvaltningen Stockholms läns landsting. *Kulturstöd*. <http://kultur.sll.se/Kultur-i-lanet/Kulturstod1>. (Hämtad 2015-05-18)
- Kulturrådet. *Beviljade bidrag*. http://www.kulturradet.se/sv/bidrag/beviljade_bidrag/20141/(Hämtad 2015-05-10)

Kulturrådet. *Bidrag till scenkonst*. <http://www.kulturradet.se/sv/bidrag/scenkonst/> (Hämtad 2015-05-10)

Kulturrådet. *Budgetunderlag 2016-2018. KURs skriftserie 2015:2*.
http://www.kulturradet.se/Documents/Om%20Kulturr%C3%A5det/Budgetunderlag/budgetunderlag_2016%E2%80%932018.pdf/ (Hämtad 2015-05-10)

Kulturrådet, Kulturrådets årsredovisning 2014,
http://www.kulturradet.se/Documents/publikationer/2015/kulturradets_arsredovisning_2014.pdf, s31 (Hämtad 2015-05-26)

Kulturrådet. *För kulturaktörer*. <http://www.kulturradet.se/sv/Skapande-skola/Ar-du-kulturaktor/> (Hämtad 2015-05-18)

Kulturrådet. *Kvantitativ uppföljning av fria aktörer inom teater, musik och dans 2012*. 2012
http://www.kulturradet.se/Documents/Kulturkontakt/EU/2014/Kvantitativ_uppf%C3%B6ljning_av_fria_akt%C3%B6rer_inom_teater_musik_dans.pdf (Hämtad 2015-04-25)

Kulturrådet. *Om Kulturrådet*. <http://www.kulturradet.se/sv/Om-kulturradet/> (Hämtad 2015-05-10)

Kulturrådet. *Översyn av statens nuvarande insatser inom dansområdet*.
http://www.kulturradet.se/sv/publikationer/_/Oversyn-av-statens-nuvarande-insatser-inom-dansområdet/ (Hämtad 2015-05-12)

Kulturrådet. *Fri scenkonst*. <http://www.kulturradet.se/sv/bidrag/scenkonst/fri-scenkonst/> (Hämtad 2015-05-10)

Kulturrådet. Dnr KUR 2014/2192. *Bidragsbeslut 2014-05-26*. Stockholm.

Kulturrådet. Dnr Adm 2009/105. *Uppdragsbeskrivning för Kulturrådets referensgrupper för fria teater-, dans och musikgrupper*. Stockholm.

Köping, A & Lantz, J & Stenström E. *Kulturens ekonomisering*.
<http://liu.diva-portal.org/smash/get/diva2:220672/FULLTEXT01.pdf> (Hämtad 2015-05-14)

Lindeborg, Lisbeth. *Kulturen som arbetsmarknad expanderar kraftigt. I Kulturekonomi: konsten att fånga osynliga värden*, Ayata, Binnaz (red.), 1. uppl., s136, Studentlitteratur, Lund, 2007

Malatesa, D. och Smith, C., *Lessons from Resource Dependence Theory for Contemporary Public and Nonprofit Management*. *Public Administration Review* Vol 74, nr 1, 2014. Sida 17.

Miscevic, Danko. *Bortom scenen – en sociologisk studie av frilansande skådespelares villkor*. Diss. Department of Sociology and Work Science, University of Gothenburg 2014

Nielsen, Rolf S. m.fl. Teatercentrum. *Den fria teatern, en tillgång utan pengar*.
<http://www.teatercentrum.se/den-fria-teatern-en-tillgang-utan-pengar/> (Hämtad 2015-05-10)

Pfeffer, Jeffrey & Salancik, Gerard R., *The External Control of Organizations: A Resource Dependence Perspective*, [New ed.], Stanford Business Books, Stanford, Calif., 2003

Powell, Walter W. & DiMaggio, Paul J. (red.), *The new institutionalism in organizational analysis*, University of Chicago Press, Chicago, 1991

Powell Walter W. & DiMaggio Paul J. *The iron cage revisited; Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields*, American Sociological Review, 48: 1983

Regeringskansliet. *Kultur i propositionen. Forskning och innovation*.
<http://www.regeringen.se/sb/d/16635/a/203503> (Hämtad 2015-05-20)

Regeringskansliet. Regeringens proposition 2009/10:3 *Tid för kultur*.
<http://www.regeringen.se/content/1/c6/13/21/04/a7e858d4.pdf> (Hämtad 2015-05-10)

Regeringskansliet. *Vårändringsbudget 2015*. <http://www.regeringen.se/sb/d/2548/a/257317>
(Hämtad 2015-5-10)

SFS 2012:516. *Förordning om statsbidrag till det fria kulturlivet inom teater-, dans- och musikområdet*. Stockholm: Kulturdepartementet

Stockholms konstnärliga högskola. *Om SKH*. <http://www.uniarts.se/om-skH>
(Hämtad 2015-05-20)

Stockholm Stad. *Faktablad Kulan och Kulanpremien*
<http://www.stockholm.se/KulturFritid/Stod/KulturBoU/Om-Kulan/>(Hämtad 2015-05-20)

Stockholms stad. *Kulturstöd*. <http://www.stockholm.se/KulturFritid/Stod/Kulturstod-och-Utvecklingsstod/Kulturstod/> . (Hämtad 2015-05-18)

Svensk Scenkonst. *Svensk Scenkonst - 70 år i scenkonstens tjänst*.
<http://www.svenskscenkonst.se/om-svensk-scenkonst/svensk-scenkonst-70-ar-i-scenkonstens-tjanst/> (Hämtad 2015-04-25)

Svensson, Per. *Konstnärerna i kulturpolitiken -En utredning om konstnärer, kulturpolitik och arbetsmarknad*.
<http://www.konstnarnamnden.se/Sve/Informationssidor/PDFer/Konstn%C3%A4rerna%20i%20kulturpolitiken.pdf> (Hämtad 2015-05-08)

Södertörns högskola. *Personal*.
https://www.sh.se/p3/ext/content.nsf/aget?openagent&key=sh_personal_profil_sv_378116
(Hämtad 2015-05-20)

Teatercentrum. Upprop för den fria scenkonsten. <http://www.teatercentrum.se/wp-content/uploads/2014/04/Upprop-f%C3%B6r-den-fria-scenkonsten.pdf> (Hämtad 2015-05-25)

Postkodlotteriets Kulturstiftelse. *Förverkliga ditt projekt*. <http://kulturstiftelsen.se/forverkliga-ditt-projekt/> (Hämtad 2015-05-20)

Proposition. 2009/10:3, *Tid för kultur*. Stockholm: Kulturdepartementet

Bilaga 1

Intervjuguide

Vi utgår också från tesen att fria grupper generellt lever under knappa ekonomiska resurser.

- Håller du/ni med och gäller det även för er?

Knappa resurser -konsekvenser:

- Formulera varför ni tror att Kulturrådet beviljar er verksamhetsbidrag?
- Om ni i ett projekt inte har full finansiering, hur prioriterar ni då? Rangordna.
- Hur påverkade de prioriteringarna er verksamhet konkret skulle ni säga?
- Om ni skulle få det beloppet som ni söker, hur skulle det påverka verksamheten?

Ansökningar:

- Vilken/varifrån är er viktigaste ekonomiska resurs?
- Hur viktigt är Kulturrådets verksamhetsbidrag för er (överlevnad som grupp)?
- Vilka andra bidragsgivare får ni ifrån?
- Vilka pålitliga inkomstkällor har ni? Och vilka är mer osäkra?
- Hur skulle ni beskriva skillnaden mellan Kulturrådets bedömningsvillkor med andra viktiga bidragsgivare?
- Har ni andra strategier, utöver bidragsgivare, för att öka er finansiering. Hur, vilka?

Innehåll i ansökningar:

- Vad styr beviljandegraden på Kulturrådets verksamhetsbidrag uppfattar ni?(Alltså hur mycket av det man sökt man får)
- Har ni några strategier för att påverka Kulturrådets beviljandegrad?
- Sådär ser er ekonomiska utveckling ut genom åren. Hur ser ni på den?
- Upplever ni att ni kan förutse vad beslutet för nästa ansökan kommer bli?
- Hur är er relation till Kulturrådet ut?
- Vet ni vilka som sitter i referensgruppen, bjuds de in, kommer de?
- Är det ett bra system med referensgrupp?
- Har ni någon dialog med Kulturrådet?
- Verksamhetsbidraget, vad tror ni att det finns för spann på de verksamhetsbidrag som utdelas.
- Om ni jämför er med en annan frigrupp, vad har de för strategier för att överleva ekonomiskt?

Allmänt:

-Hur skulle du säga att er verksamhet påverkas av att leva under knappa resurser,

-Långsiktig planering

-Den dagliga verksamheten

-Det konstnärliga arbetet

- Hur ser ni på relationen mellan ekonomisk och konstnärlig utveckling? Konkretisera!

- Vart ser ni er om 5 år?

-Ekonomiskt, konstnärligt. Vad har ni för strategier (om ni har några) för att komma dit?

- Ser ni andra möjligheter till att påverka den ekonomiska situationen för fria scenkonstgrupper?

- Hur ser utbytet med andra frigrupper ut?

- Upplever ni att det finns en konkurrens om resurserna mellan de fria scenkonstgrupperna?

- Vad styr framgång för en fri teatergrupp anser ni?

Resurser

- Vad är viktigt för att få er verksamhet att fungera? Vad är ni beroende av förutom pengar?

Fältet i relation till andra aktörer

- Hur tror ni att ni konstnärligt sett uppfattas av andra grupper?

- Hur upplever er publik er verksamhet tror ni?

Individnivå: (De sista 5 minutrarna)

- Hur länge har du jobbat inom det fria scenkonstlivet?

- När du valde att bli konstnär, vilken karriärstanke hade du då? Vilken professionell utveckling såg du framför dig? (Hur tänker du idag?)

- Hur är det att arbeta i det fria kulturlivet? När är du känner du tillfredsställelse i arbetet och när är det otillfredställande, konkretisera med exempel.

- Vart ser du dig om 5 år?