

MIE BERG SIMONSEN

I samarbeid med
Marit Paasche og Åslaug Krokann Berg

Å bevare det flyktige

En utredning om et nasjonalt arkiv for videokunst



NORSK
KULTURRÅD

Copyright © 2007 by Norsk kulturråd
All rights reserved
Utgitt av Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforlaget

ISBN: ISBN 978-82-7081-139-7

Grafisk produksjon: John Grieg AS, Bergen

Omslagsdesign ved forlaget
Forsidebilde: Terje Ythjall, Selskapslek (friluft), 2006

Sideombrekking: Laboremus Prepress AS

Spørsmål om denne boken kan rettes til:
Fagbokforlaget
Postboks 6050, Postterminalen
5892 Bergen
Tlf.: 55 38 88 00 – Faks: 55 38 88 01
E-post: fagbokforlaget@fagbokforlaget.no
www.fagbokforlaget.no

For mer informasjon om Norsk kulturråd og Kulturrådets utgivelser:
www.kulturrad.no

Norsk kulturråds utgivelser omfatter skrifter som kan ha forsknings- og utredningsmessig interesse for Norsk kulturråd, for deler av norsk kultur- og samfunnsliv, og for forskere og utredere på kulturfeltet.

Utgivelsene redigeres av Norsk kulturråds FoU-seksjon og utgis av Norsk kulturråd i samarbeid med Fagbokforlaget. De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i utgivelsene, står for den enkelte forfatters regning – og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger

Innhold

1 Om utredningen	5	8 Ressurser og finansiering	30
Bakgrunn	5	Ressurser	30
Mandatet for utredningen	6	Finansiering	31
Arbeid og gjennomføring	7	9 Konklusjoner	32
2 Hva er videokunst?	8	10 Høringsuttalelser: Sammendrag og konklusjon	33
3 Situasjonen i dag	10	Generelt	33
Bevaring	10	Arbeidsoppgaver	33
Produksjon	11	Rettighetsspørsmål	34
Innkjøp og samlinger	12	Organisering	35
Distribusjon og formidling	13	Ressurser og -bemanning	35
Oppsummering	15	Oppsummering	36
4 Hvor starter vi?	17	Konklusjon: En forpliktende utprøvningsfase	36
5 Et nasjonalt arkiv for videokunst ...	19	Litteratur	38
Et bredt referansearkiv	19	Vedlegg	
Et distribusjonsarkiv for formidling av videokunst	20	1 Henvendelser og kontakter til institusjoner og miljøer	40
En nettportal for videokunst	22	September 2006: Invitasjon til innspill	40
En innkjøpsordning for videokunst?	22	November 2006: Forespørsel til gallerier, visningssteder og museer	41
Sikring og bevaring av eldre videokunst	23	Møter eller annen kontakt	41
6 Rettighetsspørsmål	24	2 Kort presentasjon av videoarkiver i andre land	43
Visningsbehov og vederlagsproblematikk ..	25	AV-arkki i Finland	43
7 Organisering og lokalisering	27	Filmform i Sverige	44
Et nasjonalt arkiv for videokunst organisert som stiftelse	27	The Netherland Media Art Institute, Montevideo/Time Based Art	45
Lokalisering	28		

3 Om visningsrettigheter: Opplag, vederlag, kjøp og salg av videokunst	47	5 Intervju med Anna Linder og Anna-Karin Larsson ved det svenske Filmform	52
Opplag	47		
Priser og kontrakter	47	6 Til oppbyggingen av et nettbasert arkiv for videokunst	57
Video for screening kontra rombaserte videoinstallasjoner	48		
Visningsvederlag ved screeninger og utstillinger	48	7 Prislister for restaurering og digitalisering av videomateriale (vinter 2007)	58
Kunstnere som er kontaktet	48		
4 Video og billedkultur	49	Videovital	58
Historie	49	Nasjonalbiblioteket	59
Internett som distribusjonskanal for et nasjonalt arkiv – muligheter og utfordringer	50		
Nettarkiv og rettigheter knyttet til åndsverk	51		
Litteratur	51		

Om utredningen

Bakgrunn

I 2007 er det førti år siden det første bærbare videokameraet ble lansert og en ny epoke i kommunikasjonshistorien innledet.¹ Videomediet har fått mange bruksområder og har ført med seg en radikal endring av feltet «levende bilder», ettersom «alle» i dag kan dokumentere virkeligheten rundt seg med et videokamera. YouTube og liknende nettsteder har aktivisert videomediets potensial som massemedium, og en ny generasjon anvender video på helt nye måter.

Video har alltid befunnet seg i en ubestemmelig posisjon mellom billedkunst, film, fjernsyn og intimsfæren, og dens frie posisjon har representert utfordringer både for kunsthistorikeren og kunstmiljøet. Ikke desto mindre er video blitt en stadig viktigere del av kunstfeltet. Det produseres flere og flere selvstendige videoarbeider, i flere og flere verk inngår video som et element, og en økende andel kunstnerne bruker video som en del av sin kunstneriske praksis.

Men videokunsten er flyktig, den forvitrer lett og forsvinner fort. Allerede i 1990 slo den amerikanske kunsthistorikeren Marita Sturken fast at bevaring av videokunst representerte et stort problem:

the situation of preserving videotapes is actually already one of crisis. A major reason for this is not only the short life span of videotape in general, but the way in which formats have changed so rapidly. Many half-inch reel-to-reel tapes from the early 1970s have deteriorated to the point that they are no longer transferable to other formats, and many early one-inch videotapes are now unviewable because there are no existing functional decks in those formats. As time goes on, the issues of preservation becomes one of selection. A tracing of video history has already been skewed by what was preserved and what was not. The selective process of video history is not only human, tied as it is to the illogic of human memory and institutional agendas, it is also technological (Sturken 1990:101,500).

Videokunstens flyktighet skyldes både teknologiske og institusjonelle forhold. Videomediet har vært preget av mange endringer når det gjelder produksjons- og avspillingsutstyr. Nye modeller og varianter er stadig lansert slik at eksisterende utstyr har egnet seg dårlig eller er blitt direkte ubrukelig for tidligere verk og produksjoner. Den tidlige videoproduksjonen har dessuten vært tatt opp på bånd av skiftende formater og kvalitet. Mye er gått i oppløsning eller står i fare for å gjøre det. Heller ikke nyere lagringsmedier, som DVD, er stabile i så måte. Dessuten har videokunsten utviklet seg i skjæringspunktet mellom kunst og ikke-kunst, og fra starten av hatt et annet distribusjonsmønster enn annen kunst, med en uklar og tvetydig posisjon både i forhold til filmen, «de levende bildene», og innenfor den profesjonelle kunstens kretsløp. Da videomediet ble utviklet i USA i tilknytning til den voksende fjernsynsproduksjonen på 1950- og 60-tallet, var eksperimentering og utprøving av mediets muligheter en del av det voksende produksjonsapparatet (Huffman 1990). Etter hvert som fjernsynet ble mer kommersialisert, mistet den eksperimentelle bruken av videomediet denne tilknytningen, og videokunstnere søkte seg over mot ulike kunstfelt, særlig film- og billedkunst. Slik er video forblitt en hybrid kunstform uten noen egentlig institusjonell tilhørighet.

Videokunstens flyktighet har ført til at en rekke land har etablert egne arkiver for videokunst. Arkivenes hovedoppgave er dels å sikre og bevare, og dels sørge for distribusjon og kulturell etterbruk. Gjennom dette har flere arkiver utviklet seg til kompetansesentra for videokunst, en funksjon som ikke er minst viktig med tanke på mediets økende utbredelse og bruk generelt. Slike arkiver er for eksempel Film-

1 Se Marit Paasche: vedlegg 4, Video og billedkultur.

form i Stockholm, AV-arkki i Helsinki, Montevideo i Amsterdam, Lux i London, Image Forum i Tokyo, Vtape i Toronto og Hong Kong Arts Centre i Hong Kong. Nederland har gitt sitt arkiv nasjonal status, og det svenske Filmform arbeider med dette for øye.²

Noe tilsvarende har ikke skjedd i Norge, og norsk videokunst har gjennom årene hatt få institusjonelle forankringspunkter. Norske kunstinstitusjoner har vist liten interesse for å kjøpe inn videoverk, og det lille som finnes av videokunst i museale samlinger, har for en stor del vært offer for usikker oppbevaring og utilstrekkelig restaurering. Derfor er også kunnskap og erfaringer gått tapt både når det gjelder opptak, utstyr og verk. Resultatet er at mye av den norske videokunsten

- befinner seg i dårlig teknisk tilstand
- er lite tilgjengelig, og
- blir lite vist

Dette har åpenbart uheldige konsekvenser både i forhold til den samtidige kunstfaglige diskusjonen og kunsthistoriens analysemuligheter. Det er også alvorlig i forhold til vår «kollektive hukommelse» og vår kunnskap om fortiden. Videokunst er en del av vår kulturarv på linje med annen kunst og andre former for uttrykk, ytringer og verk, – alt det vi i dag går inn for å ta vare på for blant annet å kunne forstå det samfunnet som var, som er og som kommer. Uten tilgang til norsk videokunst er det vanskelig å gi gode og presise analyser av de nye vilkårene for offentlighet og kommunikasjon som ligger i denne teknologien. Uten den faglige spisskompetansen som et arkiv for videokunst representerer, vil vi stå dårlig rustet overfor den eksplisjonsartede bruken av video som Internett har åpnet for.

Mandatet for utredningen

Fra Norsk kulturråds side er behovene knyttet til et nasjonalt arkiv for videokunst skissert slik:

- 1 et arkiv for oppbevaring av mastertape med ansvar for konservering, restaurering og teknisk oppdatering,
- 2 et aktivt distribusjonsarkiv/en distribusjonshet,
- 3 et konkret sted/formidlingsarena som kan fungere som kompetansesenter og møteplass,
- 4 videotek med visningsrom, og
- 5 et nettarkiv.

(Norsk kulturråds notat av 20.02.2006, sak 06/00026)

Ut fra dette er utredningens mandat formulert på denne måten:

Det utredes en konkret organisasjonsmodell for et nasjonalt videoarkiv, basert på samarbeidsrelasjoner og oppgavedeling mellom ulike typer kompetanse/institusjoner. Utredningen skal også omfatte driftsform og finansieringsmodell. Utredningen av prosjektet skal resultere i en skriftlig rapport. De erfaringene som har vært gjort i forsøksprosjektene Kulturrådet har støttet, bør bringes inn i arbeidet med utredningen. (Norsk kulturråds notat av 20.02.2006, sak 06/00026)

Utredningen skal altså dreie seg om den konkrete, fysiske organiseringen av et nasjonalt arkiv og de spørsmål som knytter seg til dette: Hvem skal gjøre hva og på hvilket grunnlag? De fem behovene som skal dekkes, kan samles i to hovedoppgaver:

- 1 Å sikre at videokunst *bevares* for ettertiden, det vil si at en eller annen form for mastertape sikres, restaureres, konserveres og/eller oppdateres teknisk, jf. punkt 1 ovenfor.
- 2 Å sørge for at de verk og det materialet som blir bevart, blir *gjort tilgjengelig og formidlet* på ulike måter, som i praksis betyr et aktivt distribusjonsarkiv, ulike formidlingsarenaer, kompetansesentra og screeningrom, jf. punkt 2–5 ovenfor.

Hovedoppgavene bevaring og formidling stiller mange og ulike krav til kompetanse, ressurser og organisering. Det kommer også tydelig fram av de sentrale problemstillingene som er listet opp i tilknytning til mandatet i Kulturrådets notat om utredningen:

- Aktuelle aktører/kompetanse/institusjoner og mulige samarbeidslinjer mellom disse
 - Samordning av materialet nasjonalt
 - Finansieringsmodell
 - Bevaring, konservering, restaurering, teknisk oppdatering og oppbevaring av materialet
 - Fysisk tilgjengelighet/visningsforhold
 - Distribusjon: retningslinjer for visning, salg, opplag
 - Rettighetsproblematikk: visningsrettigheter, visningsvederlag og lignende
 - Redaksjonelt ansvar: kriterier for utvelgelse av arbeider, klassifisering og oppbygging av arkivet
 - Hvilke genre og kategorier det skal omfatte
 - Lokalisering av arkivet
 - Målgrupper: kunstnere, kuratorer, formidlere, forskere, undervisning, allment publikum
 - Nordisk samarbeid med de eksisterende distribusjonsarkivene AV-arkki i Helsinki og Filmform i Stockholm.
- (Norsk kulturråds notat av 20.02.2006, sak 06/00026)

2 Opplyst av Filmforms styreformann Claes Søderquist til Marit Paasche, se for øvrig vedlegg 2 og 5.

Disse aspektene ved et nasjonalt arkiv for videokunst er berørt i kapitlene som følger, om enn i noe varierende grad.

Arbeid og gjennomføring

Fra Norsk kulturråd er det satt av fire månedersverk samt et mindre beløp til honorarer for utredningsarbeidet, som har pågått mellom 1. september 2006 og 28. februar 2007. Mie Berg Simonsen er ansvarlig for den endelige rapporten, mens utredningens to oppnevnte ressurspersoner, billedkunstneren

Åslaug Krokann Berg og kunsthistorikeren Marit Paasche, har deltatt aktivt i arbeidet. De har innhentet materiale, skrevet notater og diskutert muligheter og løsninger. Viktige innspill er kommet fra dem, noe også utredningens vedlegg vitner om.

I tillegg har det vært møter og kontakt med en rekke personer og miljøer i løpet av arbeidet. En oversikt over disse finnes i vedlegg 1, sammen med orienteringen som ble sendt ut da arbeidet startet. Der finner en også den forespørselen om videosamlinger og visninger som en rekke museer og visningssteder fikk tilsendt, og som en del har besvart.

Hva er videokunst?

Selv om verk som er basert på videomediet har fått en stadig mer sentral plass innenfor samtidens kunst, er betegnelsen videokunst langt fra entydig:

Video lar seg nemlig ikke avgrense på samme måte som medier som tradisjonelt er blitt brukt til kunst. Dette blir aldri et typisk, og langt mindre eksklusivt kunstmedium. Viktigere likevel, enn at videoen aldri vil begrense seg til bare å være kunst, er at den heller ikke lar seg avgrense som medium generelt. Det er noe ubestemt over videoen. Den er en nesten samtidig av fjernsynet, den dekker behov fotografiet var først ute med å formulere, og den endrer seg stadig og helt vesentlig, med digital teknologi (Grøgaard 2004:8).

Videomediets teknologiske fundament skiller seg radikalt fra andre kunstuttrykk. Et videobilde består av elektromagnetiske bølger eller strømmer som registreres i form av en uendelig mengde punkter og linjer, og den teknologien som brukes for å fange og bevare slike bølger og strømninger, er stadig blitt endret. Som nevnt innledningsvis omfatter videomediets førtiårige historie en lang rekke ulike formater, med tilsvarende mengde forskjellig opptaks- og avspillingsutstyr. Dette teknologiske mangfoldet var større før, men også i dag byr dette på problemer når det gjelder bevaring. I «Verneplan for levende bilder i Norge» fra 2001 heter det at

formatutviklingen innen video skjer i galopperende tempo, noe som utgjør et betydelig problem i arkivsammenheng, og behovet for et standardisert videolagringsformat er prekært (Verneplanen 2001:39).

I videokunst blir teknologiske endringer raskt estetiske endringer. Ettersom dette mediet rår over andre slags virkemidler og representerer en annen estetikk enn kunstfeltet for øvrig, kan den være vanskelig å plassere i kunstfeltet. Som kunstuttrykk befinner videomediet seg i et uklart grenseland mel-

lom billedkunstverkets eksklusivitet og massemediets reproduserbarhet. Dette er med på å gjøre videomediet til en sjangeroverskridende kunstform, noe som også kommer til syne i kunstneres bruk av mediet. Innenfor billedkunst kan videoverk presenteres som enkeltstående, selvstendige arbeider, de kan inngå som element i installasjoner, eller som dokumentasjon av andre kunstuttrykk (performance og dans). Video inngår også på områder som musikk, scenekunst, film og foto. Denne mangfoldige bruken av videomediet visker ut grenser og legger grunnlag for nye hybride kunstfelt og kunstformer. Skillet mellom elektronisk kunst og videokunst kan også være vanskelig å trekke, ettersom elektronisk kunst defineres som

kunst som tilvirkes ved hjelp av elektroniske og digitale medier. All bildende kunst involverer et minimum av teknologi, om enn primitivt. Elektronisk kunst har bruk av elektronisk eller digital teknologi som uttrykkelig forutsetning for sin tilblivelse, og utforsker gjerne de mediespesifikke egenskapene ved moderne, teknologisk verktøy (www.kulturnett.no).

Samtidig har den teknologiske utviklingen gjort det mulig for langt flere mennesker enn før å ta i bruk video på måter som utfordrer grensene mellom det amatørbaserte og det profesjonelle. Særlig behersker de yngre generasjonene videoteknologien. Økonomisk er det i dag overkommelig å skaffe seg godt, tilnærmet profesjonelt utstyr samtidig som elektroniske kommunikasjonskanaler som Internett har revolusjonert formidlingsmulighetene. Slik sett er videomediet «demokratisert» på en måte som i langt høyere grad enn før åpner for «amatørens tidsalder». Vi står derfor overfor det paradoks at samtidig som den teknologiske utviklingen skaper et umiddelbart behov for et nasjonalt arkiv for videokunst, utgjør denne samme teknologien arkivets største

utfordring. Begrepet videokunst vil bli vanskeligere å avgrense og definere, og nye hybride kunstformer vil, sammen med videomediets utbredelse, antakelig øke mengden produserte videoarbeider og verk dramatisk. Mengden av det materiale som det kan være aktuelt å registrere, sikre og formidle, vil øke tilsvarende, slik at selve *avgrensningen* av feltet og *utvalget* av verk som skal innlemmes i arkivet, vil måtte bli en prosess med stadige tilpasninger.

Selv om mandatet for denne utredningen bruker begrepet «videokunst» generelt, har konteksten for et nasjonalt arkiv for videokunst så langt vært knyttet til billedkunstfeltet. Det er billedkunstfeltet som innehar den mest relevante visuelle kompetansen.

Det er dette feltet som særlig er berørt av mangelen på et nasjonalt arkiv, og det er først og fremst her at man er innhentet av de problemer som følger av at videoverk er gått tapt. Det er da også herfra at initiativet til denne utredningen er kommet. Derfor er det også naturlig at et nasjonalt arkiv i første omgang prioriterer den delen av videokunsten som regnes til billedkunstfeltet. Men på grunn av videokunstens hybride karakter er det knapt fruktbart å begrense et nasjonalt arkiv til dette på lengre sikt. Å legge rammene for et nasjonalt arkiv slik at virksomheten kan justeres og tilpasses den utvikling og de endringer innenfor videokunsten som vi allerede ser konturene av, vil derfor være en stor utfordring.

Situasjonen i dag

Da Norsk kulturråd i 1997 oppnevnte en arbeidsgruppe som skulle vurdere produksjonsforholdene for elektronisk basert billedkunst og komme med forslag til forbedringstiltak, ble også spørsmålet om bevaring av norsk videokunst berørt:

Ser man på distribusjons- og formidlingssituasjonen for elektronisk basert billedkunst, er den preget av at ingen institusjon tar ansvar for distribusjon, arkivering og dokumentasjon av det som har skjedd og skjer i dette feltet (Wiland, 1998:13).

I evalueringen av Kulturrådets støtteordning for kunst og ny teknologi (KNYTT) i 2004 er det også framhevet at lagring og bevaring av materiale fra det elektroniske kunstfeltet er et problem:

Mye av det som produseres er så mangelfullt dokumentert og arkivert at det går tapt, både for allmennheten og for forskning. Dette skyldes så vel trange økonomiske rammer for miljøet, som at man har prioritert neste prosjekt fremfor å bruke ressurser på å ta vare på det som allerede er produsert. Lagring og arkivering er et område med behov for konkrete tiltak (Paasche 2004:7, 14).

Gjennom prosjektet Arkiv norsk videokunst 1970–2000, som ble støttet av Norsk kulturråd, ble det utarbeidet et register over videokunst vist offentlig i Norge mellom 1970 og 2000. Registreringen ble gjennomført av Kunstcentralen/Made.no og omfatter cirka 800 verk. Rapporten ble fulgt opp med en søknad til Norsk kulturråd om midler til et pilotprosjekt over tre år for å prøve ut et distribusjonsarkiv for elektronisk kunst. Søknaden ble ikke innvilget, men Kulturrådet støttet et seminar om et nasjonalt arkiv for videokunst høsten 2005 som Atelier Nord tok initiativ til. Der ble aktuelle problemstillinger i forhold til et nasjonalt arkiv for video-

kunst diskutert. For øvrig er prosjektet Arkiv norsk videokunst 1970–2000 kommentert i den siste kulturmeldingen:

Kultur- og kyrkjedepartementet vil på bakgrunn av resultatene kunna vurdere tiltak for bevaring og formidling på dette feltet. I denne sammenhengen kan det vera aktuelt å oppretta ein database og/eller ein nettstad i regi av ein aktuell institusjon, eventuelt i samarbeid med Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Nasjonalbiblioteket eller andre (St.meld. nr. 48, 2002–2003:158).

Bevaring

Det er et faktum at sikring og bevaring av norsk videokunst har vært tilfeldig og helt opp til den enkelte kunstner, produsent og/eller institusjon (museum eller galleri). En stor del av den videokunsten som ble oppsporet gjennom prosjektet Arkiv norsk videokunst 1970–2000, er i dårlig forfatning og vanskelig tilgjengelig. Mye befinner seg på loft og i kjellere hos kunstnere og/eller museer og gallerier. Den mangelfulle oversikten henger dels sammen med at mye av 1990-tallets videokunst ble vist på den «nye» kunstscenen. Denne scenen var preget av kunstnerdrevne festivaler og gallerier som gjerne var av flyktig eller tidsbegrenset art. Mye videokunst inngikk også i arrangementer som nærmest kan betraktes som stunt: Det var ofte presentasjoner uten kataloger, verkklister eller annet trykt materiale. Når det gjelder sikring og bevaring av den tidlige norske videokunsten, konkluderer rapporten slik:

Deler av det eldste materialet er i svært dårlig lagringstilstand, og det haster med å igangsette bevaringsarbeidet. Jo lengre tid som går, jo mer ressurskrevende vil det bli å gjøre dette arbeidet. Og etter all sannsynlighet vil deler av det være tapt for alltid (Kunstcentralen/Made.no, 2004:8).

Et prosjekt ved Universitetet i Oslo/InterMedia fra slutten av 1990-tallet, også støttet av Norsk kulturråd, konkluderer også med at dersom ikke noe snart gjøres for å sikre den tidlige norske elektroniske kunsten, vil mulighetene for å bevare dette materialet forsvinne (Universitetet i Oslo 2005). Prosjektet prøvde ut ulike former for tapebehandling og over-spillingsteknikker for å finne ut om, og i tilfelle hvordan, det er mulig å sikre disse eldre videoverkene og gjøre dem tilgjengelige ved å overføre dem til moderne, gangbare formater (Boman 1998). De foreløpige konklusjonene er at det for mange verkers vedkommende ennå synes å være mulig med restaurering og formatoppdatering, men at dette er et ressurskrevende arbeid med praktiske og tekniske utfordringer knyttet til seg.

Det er altså svært begrenset, og helt tilfeldig, hva som i dag finnes av tilgjengelig norsk videokunst fra tiårene som ligger bak oss. Dette skyldes blant annet at det ikke har vært noen form for pliktavlevering eller registrering av videokunst som har blitt vist offentlig. Da pliktavleveringsloven («Lov om avleveringsplikt for allment tilgjengelege dokument») ble revidert på slutten av 1980-tallet, ble den riktignok utvidet til å omfatte en rekke nye typer dokumenter, deriblant film og video.³ Men for video omfatter avleveringsplikten videogram som er produsert i minst 50 eksemplarer, og dette utelukker i utgangspunktet videokunsten. Selv om muligheten for kopiframstillinger er til stede på samme måte som for annet videomateriale, gjør billedkunstfeltets verkforståelse det uaktuelt å framstille mange kopier. Vi kan derfor gå ut fra at lite eller ingenting av det som til i dag er levert til Nasjonalbiblioteket og Norsk Filminstitutt i henhold til pliktavleveringsloven, kvalifiserer som videokunst.

Ett unntak finnes imidlertid, nemlig den videokunst som de senere årene er vist under Kortfilmfestivalen i Grimstad. Ettersom all kortfilm skal være

sikret og bevart etter pliktavleveringsloven, må også den videokunsten som er blitt presentert på festivalen gjennom årene, ha blitt tatt hånd om på samme måte. Hvor mange verk dette dreier seg om, finnes det foreløpig ikke sikre opplysninger om.⁴

Men mye videokunst er gjennom årene blitt vist gjennom andre kanaler enn Kortfilmfestivalen, og uten at dette er blitt gjenstand for noen som helst form for systematisk registrering og/eller bevaring. Dette gjelder også samtidens videokunst. Så selv om den i dag festes til lagringsmedier som er mer bestandige enn fortidens ulike båndformater og -kvaliteter, står også dagens videokunst i fare for å bli rammet av samme usynliggjøring og forvitringstempo som den tidlige videokunsten.

Produksjon

Gjennom prosjektet Arkiv norsk videokunst 1970–2000 ble det registrert cirka 800 verk fra disse tretti årene, hvilket vil si at det i gjennomsnitt ble produsert omkring 26 verk per år. Men den teknologiske utviklingen, det generelle mediebildet og det faktum at alle kunsthøgskoler i dag tilbyr undervisning i videomediet, gjør det rimelig å gå ut fra at produksjonen av videokunst har et langt større omfang i dag, og at den vil stige i årene framover.

Det er vanskelig å anslå hvor mye video som produseres hvert år. En pekepinn kan ligge i videokunstens andel av forskjellige tilskuddsordninger og prosjektsøknader, slik som Norsk kulturråd vel 14 millioner kroner til ulike billedkunstprosjekter i 2005 (Norsk kulturråd 2005:30). Ut fra den statistikk som foreligger er det imidlertid umulig å trekke ut pålitelige opplysninger om hvor stor andel av dette som har dreiet seg om videokunst. Vi kan derfor ikke si noe om videokunstens plass i den prosjektstøtten som Norsk kulturråd gir til billedkunst.⁵ Fra Norske Billedkunstneres vederlagsfond

3 De vanligste dokumenttypene etter lovrevisjonen er: Papirdokumenter generelt, bøker, aviser, tidsskrift, småtrykk, postkort og plakater, kart, notetrykk, kombidokumenter, teatermateriale, fotografi, mikroformer, musikk, lydbøker, elektroniske dokumenter, kringkasting, film og video.

4 Gjennom en bevilgning fra Norsk filminstitutt har Kortfilmfestivalen i Grimstad satt i gang et større arbeid med å lage en elektronisk søkbar database med opplysninger om alle filmer og videoverk som har vært påmeldt og vist på festivalen fra den startet i 1978. Dette arbeidet vil forhåpentlig kunne si oss noe om Kortfilmfestivalen som arena og formidlingskanal for videokunst, og gjennom dette også kaste lys over videokunstens utvikling.

5 Men opplysninger som er innhentet om videosamlinger, tyder ikke desto mindre på at svært mange av de mindre museenes videoverk er donert nettopp av Norsk kulturråd, se kapittel 3.3.

gir materialet derimot grunnlag for å slå fast at antall søknader om støtte til videoprojekter har økt de siste årene: fra 82 søknader i 2004 til 107 søknader i 2006. I forhold til det samlede antall søknader til vederlagsfondet har andelen videosøknader i årene 2004 til 2006 ligget på 24 %.⁶ Et forprosjekt fra 2005 om vederlagsfondets prosjektstøtte viser videre at video i gjennomsnitt utgjorde 21,5 % av alle innstilte søknader i årene 2000–2004, og det tilsvarte 64 videoprojekter i alt. I dette tidsrommet inngikk i tillegg video antakelig også i en del søknader om støtte innenfor kategoriene «skulptur/installasjon», «forskjellige teknikker» og «annet» (Aarre 2005). Andelen videoarbeider på avgangsutstillingene ved Kunsthøgskolen i Oslo har ligget på cirka tjue prosent de siste årene.

Innkjøp og samlinger

Enkelte kunstmuseer har begrensede samlinger av innkjøpte eller donerte videokunstverk både av norske og utenlandske kunstnere.⁷ Dette er dels frittstående verk laget for screening på monitor eller lerret, og dels video som del av større installasjoner. For å få mer presise opplysninger om disse samlingene ble det sendt en rundspørring om innkjøp av videoverk de siste tre årene til et utvalg museer, gallerier og utstillingssteder (se vedlegg 1).

De ti (av 21) museene som svarte, har til sammen 127 videoverk i sine samlinger

(se tabell 1).⁸ Sett i forhold til de 800 norske videoverkene som er registrert bare mellom 1970 og 2000, må dette sies å utgjøre meget beskjedne samlinger. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design har flest innkjøpte videoverk, seksti i alt,⁹ men startet ikke innkjøp av video før i 1996. Rogaland Kunstmuseum kommer på andreplass med atten innkjøpte verk.

For de fleste av museene mangler det opplysninger om innkjøp av andre typer kunstverk i samme periode, og det er derfor ikke mulig å si noe om videoverkene utgjør en stor eller liten andel av disse museenes samlede innkjøp. Men skal man vurdere ut fra Nasjonalmuseets innkjøp, inntar videokunst en helt marginal plass blant innkjøpte verk. Årsmeldingene herfra viser at videoverk bare utgjorde vel 3 % av innkjøpene i 2003 (Nasjonalgalleriet og Museet for samtidskunst), under 1 % i 2004 og helt nede i 0,5 % i 2005 (det vil si to videoverk av i alt 647 nyervervelser). Når man tar i betraktning at samlingene som er angitt i tabell 1 omfatter verk av så vel norske som utenlandske kunstnere, forsterkes inntrykket av den norske videokunstens marginale stilling, både som del av den etablerte billedkunstens økonomiske kretsløp, og som marked for norske videokunstnere. Det er også verdt å merke seg at tallene for innkjøpte eller donerte verk har *sunket* snarere enn økt utover på 2000-tallet. Denne tendensen er ikke minst tydelig når det gjelder Nasjonalmuseets innkjøp av videokunst.

6 Opplysninger fra Norske Billedkunstneres vederlagsfond.

7 Den rundspørringen som er gjort om museene videosamlinger (se vedlegg 1), tyder på at en stor del av de mindre museenes videoverk er donert av Norsk kulturråd. Det betyr for det første at disse museene ikke selv har kjøpt videoverk i særlig grad, og for det andre at slike innkjøp vil falle vekk sammen med den innkjøpsordningen for billedkunst som opphører fra 2007.

8 Opplysninger mangler fra blant annet Astrup-Fearnly Museet for Moderne Kunst og Stenersenmuseet, likevel synes svarene fra de museene som har svart å utgjøre et ganske representativt bilde.

9 Nasjonalmuseets bibliotek har dessuten en samling med 360 videoer med kunstnerportretter og dokumentasjon av utstillinger og kunstdiskusjoner, hvorav 99 er norske og 261 utenlandske. Dette er sekundærmateriale og denne samlingen omfatter altså ikke museets innkjøp av videokunstverk.

Tabell 1 Antall innkjøpte og donerte videokunstverk ved et utvalg norske museer fordelt på år.

	Inntil 2000	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	Til sammen
Bergen Kunstmuseum	2	–	2	2	–	1	1	1	9
Haugar Vestfold kunstmuseum	1	1	–	–	–	3	–	–	5
Henie Onstad Kunstsenter ¹⁰									3
Nasjonalmuseet	20	9	6	11	7	3	3	1	60
Nordnorsk Kunstmuseum	–	5	1	3	–	–	–	1	9
Nord-Trøndelag fylkesgalleri	3	1	–	–	–	–	–	–	4
Preus Museum							1	2	3
Rogaland Kunstmuseum	2	5	–	1	4	6	–	–	18
Trondheim Kunstmuseum	–	1	1	–	1	–	3	–	6
Sørlandets Kunstmuseum	–	–	–	2	2	1	1	3	9
Trondheim Kunstmuseum	–	1	1	–	1	–	3	–	6
Til sammen	28	22	10	19	14	14	9	8	127

Kilde: Se vedlegg 1.

Kunstmuseenes svært beskjedne samlinger av videokunst er ervervet ut fra den aktuelle institusjonens formål og kunstneriske profil. Så selv om disse samlingene hadde vært større og mer representative for det som lages av norsk videokunst, kunne de likevel ikke på noen måte dekke de behov som et nasjonalt arkiv skal imøtekomme. Ekspertisen på å oppbevare og sikre mastertaper eller submastere er dessuten mangelfull eller helt fraværende i museer. Stort sett representerer både konservering, restaurering og teknisk oppdatering av (eldre) videomateriale et problem for museale samlinger. Resultatet er at mye av den videokunst museene besitter ikke lenger kan vises, enten fordi formatet er foreldet og det ikke finnes avspillingsutstyr, eller fordi selve tapen er forringet.

I tillegg til billedkunstmuseenes samlinger finnes det også videokunst og videomateriale på andre kunsthelter. Senter for dansekunst har et videotek som per 2006 omfattet omkring åtti verk av norske koreografer, og et langt høyere antall av utenlandske koreografer.¹¹ Innenfor performancefeltet har Rickard Borgstrøm i Trondheim samlet rundt 160 videodokumentasjoner av nordisk performance fra 1965 til i dag, hvorav en stor andel er fra 1990-årene.¹²

Distribusjon og formidling

Det finnes ingen pålitelige anslag over videoverkenes plass i den profesjonelle utstillingsvirksomheten på billedkunstheltet. Den rundspørringen som er foretatt (se vedlegg 1) viser at det ved de seksten museer/gallerier/visningssteder som vi har fått opplysninger fra, ble vist til sammen 444 videoverk i årene 2004–2006, se tabell 2 nedenfor.

Visningsvirksomheten omfatter, naturlig nok, atskillig flere verk enn det antall som har vært kjøpt inn, ikke minst om vi sammenlikner med innkjøpene for 2004–2006 (jf. tabell 1). Ettersom vi mangler opplysninger om antallet øvrige verk som har vært vist i samme periode er det ikke godt å si om videoverk har en like marginal plassering i museenes utstillingsvirksomhet som i deres innkjøp. Men mange av de 444 kunstnere og/eller videoverk er gjengangere i de forskjellige museenes utstillinger. Utstillingsvirksomheten omfatter derfor i realiteten et betydelig mindre antall videoverk og kunstnere enn tallene i tabell 2 gir inntrykk av.

10 Fordeling per år mangler. For øvrig har Henie Onstad Kunstsenter filmmateriale i Porta Pak-format lagret hos Universitetet i Oslo for forskningsformål, og en samling eksperimentfilmer lagret i Norsk filminstituttets arkiv på Jar

11 Videosamlingen ved Senter for dansekunst representerer for øvrig et typisk problem når det gjelder video, ettersom det aller meste er i VHS-format der båndkvaliteten ikke holder, og/eller mye avspillingsutstyr er utdatert.

12 Samlingen har hovedvekt på norske og svenske kunstnere, og i den norske samlingen finnes blant annet arbeider av Hilmar Fredriksen, Kjetil Skøien, Kurt Johannssen, Gruppe 66, Baktruppen, Elisabeth Mathisen, Lotte Konow Lund, Geir Tore Holm og Tommy Olsson. Opplysninger gitt av Rickard Borgstrøm til Marit Paasche via samtale og e-post.

Tabell 2 Antall viste eller utstilte videoverk ved et utvalg norske museer og gallerier i årene 2004–2006.¹³

	2004	2005	2006	Til sammen
Akershus kunstnersenter	1	1	3	5
Bergen Kunstmuseum	3	1	3	7
Bomuldsfabriken Kunsthall	8	5	8	21
Galleri Brandstrup	2	3	4	9
Galleri MGM	3	7	–	10
Haugar Vestfold kunstmuseum ¹⁴				5
Henie Onstad Kunstsenter	2	10	13	25
Kunstnerens Hus	50 ¹⁵	2	17	69
Nasjonalmuseet	25	14	14	53
Porsgrunn Kunstforening	–	–	4	4
RAM galleri	–	–	1	1
Rogaland Kunstsenter	7	–	10	17
Sørlandets Kunstmuseum ¹⁶				33
Unge Kunstneres Samfund	15	85	85	185
Til sammen				444

Kilde: Se vedlegg 1.

Ett visningssted i tabell 2 ovenfor skiller seg ut med langt flere viste videoverk enn de øvrige, nemlig Unge Kunstneres Samfund (UKS). Dette er knapt overraskende ettersom UKS nettopp er de yngre kunstnerens arena, og video står sterkt blant dem som kunstuttrykk. Den markante forskjellen mellom UKS og de øvrige visningsstedene sier samtidig noe om videokunstens svake stilling blant de etablerte kunstinstitusjonene.

I dag et gjøres det forsøk på å opparbeide nye visningskanaler for videokunst, blant annet gjennom Atopia i Oslo og ved i/o/lab (Rogaland senter for elektronisk kunst i Stavanger), som er en node innenfor PNEK (Produksjonsnettverk for elektronisk kunst), det nasjonale nettverket for elektronisk kunst.¹⁷

I 2002 startet Atelier Nord arbeidet med å digitalisere de videoverk som var produsert ved atelieret

fra begynnelsen av 1990-tallet samt enkelte arbeider fra 1980-årene og bakover. Disse verkene er tilgjengelige for påsyn i atelierets lokaler, og med støtte fra Norsk kulturråd ble dette utgangspunkt for et nettbasert videoarkiv som Atelier Nord har ansvaret for. Foruten å ivareta egne arkivfunksjoner og dokumentere egen virksomhet er hensikten med det nettbaserte videoarkivet å prøve ut løsninger for et nasjonalt videoarkiv. I dette nettbaserte videoarkivet er det lagt inn stillbilder og tretti sekunders klipp fra hvert verk som er registrert, og med opplysninger om kunstnerens navn og verkets tittel, foruten produksjonsår. Per i dag omfatter dette nettarkivet 291 arbeider. I 2006 er det lagt inn opplysninger og klipp fra cirka ti nye verk, hovedsakelig fra kunstnere som er registrert i arkivet fra før og som supplerer sin presentasjon med nye produksjoner. Kriteriene for å inkludere verk er relativt romslige, og det

13 Trondheim Kunstmuseum opplyser at museet har vist mange videoverk gjennom årene, særlig i forbindelse med masterutstillingene til Kunsthøgskolen i Trondheim, men at det ikke finnes noen oversikter over dette. Tromsø Kunstforening har heller ikke oversikt over utstilte videoverk de siste tre årene.

14 Opplysninger om fordeling per år mangler.

15 50 videoarbeider av den samme kunstneren, Eva Kun.

16 Opplysninger om fordeling per år mangler.

17 Atopia består av kunstnerne Farhad Kalantry, Michel Pavlou, Annebeth Grundtvig Hansen, Inger Lise Hansen og Greg Pope. De vil etablere et screeningrom i Oslo og har planer om en serie retrospektive visninger av norsk videokunst i 2007. I/O/LAB vil blant annet teste ut en modell for elektronisk distribusjon av elektronisk kunst til skjermer plassert i det offentlige rom.

er etter initiativ fra kunstnere selv at nye arbeider blir lagt inn. De videoverk som i dag innlemmes i arkivet, er ikke produsert ved Atelier Nord, fordi atelieret i dag ikke tilbyr slike tjenester. Dette prøveprosjektet har generert viktig innsikt i oppbygging og drift av et framtidig permanent arkiv. Det har også vist at det krever en kontinuerlig innsats å tilpasse og oppdatere et slikt arkiv til nye teknologiske muligheter og løsninger på Internett.

Et tverrinstitusjonelt samarbeid mellom miljøer ved Universitetet i Oslo, Kunsthøgskolen i Oslo, Nasjonalgalleriet/Nasjonalmuseet, NRK og andre har vært i gang siden slutten av 1970-tallet. Gjennom de praktisk innrettede prosjektene Mediekultur¹⁸ og Kunnskapskanalen har dette samarbeidet blant annet omfattet tilgang til verksted og utstyr for kunstnere, men også formidling gjennom utstillinger. Med Galleri Mediekunst ble det i en periode regelmessig sendt elektronisk kunst på fjernsyn i Oslo-området, og på norsk og europeisk satellitt gjennom Eurostep-samarbeidet.¹⁹

Nettstedet www.kulturnett.no, som drives og utvikles av ABM-utvikling (Statens senter for arkiv, bibliotek og museum) må per i dag først og fremst betegnes som en *potensiell* formidlingskanal for videokunst. Ifølge målsettingen skal kulturnett.no formidle kulturkunnskap og kulturopplevelser via Internett til et stort og variert publikum. Her finnes også et kunstnerregister med opplysninger om norske kunstnere og til en viss grad også om deres arbeider. Under temaet billedkunst er både «video/film» og «elektronisk kunst» søkeord. Per i dag har imidlertid kunstnerregistret under Kulturnett.no vesentlige svakheter, blant annet fordi det bygger på arkivet til Kunstnernes informasjonskontor/KIK, der grunnlaget er opplysninger fra kunstnerne selv. Det at registret er avhengig av at kunstnere jevnlig oppdaterer informasjonen om sine arbeider selv, gjør at arkivet mangler både representativitet og aktualitet. Blant de nærmere tre tusen billedkunstnere som er registrert med navn, finnes det opplysninger om arbeider og verk bare for et fåtall.

Utover billedkunstfeltet mangler videokunst stort sett visningsmuligheter og -kanaler. Kortfilmfestivalen i Grimstad utgjør, som tidligere nevnt, et unntak. Denne festivalen har vært en årlig foreteelse fra en beskjeden start i 1978, og er en viktig kanal

for mye av den «korte filmen» som faller utenfor filmens kommersielle kretsløp. Fra 2006 fikk Kortfilmfestivalen status som knutepunktinstitusjon med fast bevilgning over statsbudsjettet. Den digitale teknikken har resultert i en sterk økning av påmeldte videoarbeider til festivalen, som i alle fall det siste tiåret også har omfattet verk som gjerne går under betegnelsen videokunst.

Gjennom Filmarkivet.no under Norsk Filminstitutt distribueres dessuten enkelte videokunstverk via en betalingstjeneste på Internett, som en prøveordning. Erfaringene herfra er så langt ikke systematisert, men vil være nyttige med tanke på framtidige formidlingsløsninger av denne typen.

Når det gjelder annen formidling til allmennheten eller spesifikke grupper utenom kunstfeltene, ligger Deichmanske bibliotek i Oslo langt framme i bruk av nettbaserte tjenester. Biblioteket driver tre digitale verksteder med velutstyrte maskinparker for produksjon av blant annet video, som presenteres gjennom et eget nettsted, og har også et tett samarbeid med Filmarkivet.no, som eies og drives av Norsk Filminstitutt og Norgesfilm, slik at publikum kan se filmer herfra på skjermer og/eller i egne filmrom i bibliotekets lokaler. Video og DVD kan brukes på samme måte eller lånes med hjem. I dag omfatter denne typen tjenester ikke videokunstverk utover det som kan falle inn under kortfilmbegrepet, men vil etter all sannsynlighet kunne utvides i denne retningen. I skrivende stund har Deichmanske bibliotek, sammen med fire fylkesbibliotek, satt i gang et prosjekt for å utvikle en distribusjonsløsning for elektroniske medier. Målet er å etablere et skreddersydd teknisk formidlingssystem for distribusjon av digitalisert materiale i samarbeid med arkiver og samlinger. Interessen for dette er stor fra biblioteksektoren forøvrig.

Oppsummering

Det finnes verken hjemmel eller rutiner for å registrere og bevare norsk videokunst. Derfor er en stor del av den tidlige videokunsten i ferd med å gå i oppløsning, eller den er utilgjengelig på andre måter. Slik situasjonen er i dag, risikerer den samtidige videokunsten en liknende skjebne, både fordi kunstmuseenes innkjøp av videokunst er meget

18 Mediekulturs sendinger er blant annet omtalt i St.meld. nr. 61 (1991–92) Kultur i tiden.

19 Opplysninger fra førsteamanuensis Arild Boman, Universitetet i Oslo.

beskjeden, og fordi museer og andre institusjoner med samlinger av videoverk ofte mangler nødvendig ekspertise og ressurser til å sikre og formatere videoverk.

Selv om kunstfeltet for lengst har anerkjent og verdsatt video som uttrykk, har dette altså ikke gitt seg særlige økonomiske utslag verken i form av inn-

kjøp eller vederlag for bruk eller visning. Konsekvensen er at de kunstnere som arbeider med video har ekstra dårlige økonomiske rammevilkår. Derfor er det nødvendig med et samlende grep for at denne delen av våre samtidige kunst- og ytringsformer skal bli til noe mer enn flyktige blaff som forsvinner fra samfunnets hukommelse og fra vår kulturarv.

Hvor starter vi?

Som skissert i avsnittet om mandatet for utredningen, skal et nasjonalt arkiv dekke to hovedoppgaver:

- 1 Sikre at videokunst *bevares* for ettertiden, det vil si at en eller annen form for mastertape sikres, restaureres, konserveres og/eller oppdateres teknisk.
- 2 Sørge for at de verk og det materialet som blir bevart, blir gjort *tilgjengelig* og *formidlet* på ulike måter.

Det er ingen grunnleggende motsetning mellom disse to funksjonene: å samle, sikre og bevare på den ene siden, og tilgjengeliggjøre, formidle og distribuere på den andre. Tvert imot utfyller slike grunnleggende oppgaver hverandre i den forstand at verk må sikres og bevares for å kunne distribueres og formidles. Men begge oppgaver er ressurskrevende og fordrer til dels ulik kompetanse og organisering. I sikrings- og bevaringsfunksjonen ligger det en ambisjon om å ta vare på «alt» eller i alle fall så mye som mulig, noe pliktavleveringsloven og Nasjonalbibliotekets mål om å være nasjonens hukommelse er det beste eksempel på. En vellykket distribusjons- og formidlingsvirksomhet forutsetter derimot gjerne en større innsats på grunnlag av et mer begrenset og profilert utvalg av verk. Det eksisterer derfor mange spenninger i avveiningen mellom arkivering og sikring på den ene siden, og et aktivt formidlingsarbeid på den andre. Slike konflikter er velkjent fra museums- og arkivområdet. Utlån betyrlig slitasje, profilering innebærer større krav til tilgjengelighet og service, servicearbeid går på bekostning av bevarings- og restaureringsarbeid og så videre (Nymo 2006:186).

En god organisasjonsmodell for et nasjonalt arkiv for videokunst krever derfor en brukbar

balanse mellom ambisjonen om bredde, det å sikre og bevare så mye som mulig på den ene siden, og behovet for en effektiv distribusjon på den andre. Distribusjons- og formidlingsarbeidet må legges til rette for at det nye som produseres når ut til publikum, og sørge for en rimelig kulturell etterbruk. Innenfor den organisasjonsmodellen som velges må det også være mulig å sikre den tidlige norske videokunsten. I Kulturrådets grunnlagsnotat for utredningen understrekes behovet for å etablere en offentlig infrastruktur med en eller flere ansvarlige institusjoner som ivaretar både kunstfaglig og teknisk kompetanse, og som systematisk kan sikre bevaring, tilgjengelighet, distribusjon og formidling av videokunst (Norsk kulturråds notat av 20.02.2006, sak 06/00026).

Ut fra dette kan det tenkes ulike organisatoriske løsninger med ulik tidshorisont. Den løsningen som velges, vil prege det nasjonale arkivets profil og prioriteringer, og spørsmålet er hvor det er mest fruktbart å starte og hva slags utvikling det er realistisk å sikte mot.

Én mulighet er å prioritere *den tidlige videokunsten* innenfor et nasjonalt arkiv. Da vil arkivets primære oppgave være å sikre så mye som mulig av dette materialet som er i ferd med å gå tapt. En slik løsning ligger i forlengelsen av prosjektet Arkiv norsk videokunst 1970–2000 som Kulturrådet har støttet. Etter hvert som restaureringen går sin gang, vil man kunne innhente nåtidens produksjon. Men et viktig argument mot en slik prioritering, er at arbeidet med å sikre fortidens videokunst er så omfattende, tidkrevende og usikkert at vi så å si risikerer at kua dørens gresset gror. Dagens videokunst vil følgelig risikere en like usikker skjebne som fortidens. Restaureringen av 1900-tallets videokunst forutsetter nemlig et omfattende kunstfaglig detektivarbeid for å opp-

spore verkene og deretter restaurere dem, og det vil ofte også kreve rekonstruksjoner av teknisk utstyr. I dag mangler både tilgjengelig kompetanse og en hensiktsmessig organisering av ressurser for at et slikt arbeid skal kunne gjennomføres.

Et bedre alternativ vil derfor være å etablere et arkiv som i første omgang prioriterer registrering, sikring og formidling av *dagens videokunst*, samtidig

som arkivet gradvis utvikler ekspertise på å restaurere fortidens videoverk i den grad det er mulig. På den måten kan den samtidige norske videokunsten få en institusjonell forankring som den har manglet, og arkivets samfunnsmessige funksjon vil da på sikt kunne omfatte både det å ta vare på det fortidige, fange opp det samtidige og være forberedt på det framtidige.

Et nasjonalt arkiv for videokunst

Grunnlaget for arkivets arbeid skal være et aktivt distribusjons- og formidlingsarkiv med et utvalg aktuelle videokunstverk, basert på et bredt anlagt referansearkiv over norsk videokunst.

Gjennom referansearkivet skal norsk videokunst for det første registreres og for det andre sikres og bevares i den grad det er mulig. Gjennom distribusjonsarkivet skal et utvalg aktuelle videoverk inngå i et effektivt og kompetent formidlingsarbeid. Begge arkivnivåene skal på sikt bli tilgjengelige gjennom en felles nettportal.

På dette grunnlaget kan det nasjonale arkivet utvikles til et kompetansesenter for videokunst: et sted for faglige diskusjoner, seminarvirksomhet og visninger, og med oppdatert informasjon og ny litteratur om videokunst i inn- og utland.

For å sikre tilgang til aktuell videokunst i distribusjons- og formidlingsarbeidet bør det diskuteres om det også bør opprettes en innkjøpsordning for videokunst i tilknytning til arkivet.

Endelig skal det nasjonale arkivet koordinere arbeidet med å restaurere og digitalisere eldre norsk videokunst.

Et bredt referansearkiv

For en del formål, som det å være «samfunnets hukommelse» og å sørge for materiale for framtidig forskning, er det ønskelig å sikre *alt* som produseres, på linje med den sikring og bevaring som gjøres for trykksaker, film og andre typer videomateriale gjennom pliktavleveringsloven. Men, som vi har vært inne på, må offentliggjøring og tilgjengelighet knyt-

tes til andre forhold enn antall produserte kopier dersom loven også skal omfatte videokunst.²⁰

Framtidige løsninger for sikring og bevaring av den økende mengden elektroniske dokumenter vil også være relevant for videokunst, og for slike løsninger er også lovens krav om et visst antall framstilte eksemplarer irrelevant. I det siste statsbudsjettet berøres dette så vidt:

Skal ettertiden få med seg bredden av informasjon i dagens samfunn, må man også bevare radio- og tv-opptak, plater og film, elektroniske dokumenter som CD-ROM og disketter samt Internettokumenter (St.prp. nr. 1, Kultur- og kirkedepartementet, 2006–2007:90).

Proposisjonen sier imidlertid ingenting konkret om hvilke virkemidler som kan være aktuelle i forhold til dagens pliktavleveringslov for å sikre, bevare og gjenfinne alt det som i dag formidles gjennom nye elektroniske kanaler. Nasjonalbiblioteket arbeider med disse spørsmålene, og de løsninger man kommer fram til vil, også ha betydning for bevaring av den videokunsten som formidles på Internett.

Inntil pliktavleveringsloven eventuelt endres og/eller man finner løsninger for arkivering av all elektronisk kommunikasjon, må det framtidige nasjonale arkivet komme fram til retningslinjer for å avgrense den norske videokunsten som skal sikres og inngå i et bredt referansearkiv. Dette vil antakelig måtte omfatte mindre enn all videokunst som blir vist offentlig, men mer enn de verk som tilfredsstiller tidspregede og profesjonsbaserte kvalitetskriterier. Avgrensningen og utvelgelsen av videoverk til referansearkivet må bygge på kriterier som ikke styres av

20 Ifølge ABM-meldingen virket pliktavleveringsloven dessuten mangelfullt i forhold til video det første tiåret etter lovrevisjonen: «For dei fleste dokumentslaga er hovudinntrykket at røynsene er gode. Eit unntak tykkjest likevel vera norskproduserte videogram, der innsamlinga av utgjevingar utover det som er laga med tilskot frå statlege stønadsordningar, ser ut til å ha vore fragmentarisk» (St.meld. nr. 22 (1999–2000), kapittel 8.4.2).

dominerende kvalitetsoppfatninger innenfor ett eller flere kunstfelt, men favne bredere og være knyttet til mer nøytrale eller objektive kriterier, som for eksempel visningssted og/eller profesjonstilknytning.

Arbeidet med referansearkivet må bygge på en «overvåkingsfunksjon» i forhold til den videokunst som vises offentlig i Norge, og må ha som mål å gi et så representativt bilde som mulig av det som blir vist hvert år. Slik vil referansearkivet også få en viktig funksjon som suppleringsbank for distribusjons- og formidlingsarbeidet. Videoverk som ikke i første omgang trekkes inn i det aktive distribusjonsarkivet, vil være tilgjengelig i referansearkivet hvis det av en eller annen grunn skulle bli aktuelt. Slike behov kan eksempelvis dukke opp i forbindelse med kartlegging av et kunstnerskap eller tematiske og/eller historiske undersøkelser.

I mangel av pliktavleveringsrutiner vil arbeidet med referansearkivet fungere som bindeledd mellom kunstnere og museer eller gallerier på den ene siden, og aktuelle oppbevaringssteder og restaureringsinstanser på den andre. Det nasjonale arkivet må sørge for å få tak i videomateriale og relevante opplysninger, og dessuten mobilisere den kunstfaglige ekspertisen for å skape en meningsfull kontekst for restaurering og digitalisering av videokunstverk når det er nødvendig. Arkivet må stå for kontakten med de aktuelle kunstnere, produsenter, museer og gallerier, både når det gjelder avtaler om deponering og bruk.

Et distribusjonsarkiv for formidling av videokunst

Blant de videoverk som hvert år registreres og eventuelt deponeres i referansearkivet, skal et mindre antall aktuelle verk innlemmes i et distribusjonsarkiv. For dette utvalget skal kunstfaglige kvalitetskriterier ligge til grunn, og det skal registreres langt mer informasjon om verkene, eventuelt også både bilder og utdrag (se også neste avsnitt). Distribusjonsarkivet skal

- aktivisere de utvalgte videoarbeidene gjennom utstillinger, festivaler og seminarer,
- samle aktuell dokumentasjon om verk og kunstnere,
- legge grunnlag for at videokunst brukes i undervisningssammenheng (som den kulturelle skolesekken) og forskning,
- bistå norske og internasjonale kunstinstitusjoner, kuratorer og forskningsmiljøer,
- arbeide for at videokunst også blir vist gjennom andre kanaler enn de som er tilgjengelige i dag, for eksempel i form av samarbeidsprosjekter med formidlingsarenaer som bibliotek og cinematek.

Dette vil sikre spredning og kulturell etterbruk av den videokunsten som lages i Norge. For å nå ut til målgrupper utenfor kunstfeltet, som barn og unge, er den satsingen på nettbaserte tjenester som Deichmanske bibliotek er i gang med relevant (se kapittel 3 om distribusjon og formidling). Det samme gjelder prosjektet Nasjonalt Digitalt Cinematek som drives av Norsk Filminstitutt med støtte fra Norges forskningsråd.²¹ Målet er å etablere digitale cinematek i seks norske byer spredt over hele landet, sannsynligvis med en bredbåndsbasert distribusjon, ut fra et behov for å satse sterkere på «alternativt innhold». Dette vil også kunne omfatte videokunst. Et cinematek er gjerne et samlingspunkt for lokale produksjonsmiljøer og kobles ofte til forelesninger og seminarer. Formidlingsgevinsten kan derfor bli stor ved å bruke cinemateket for visninger av videokunst. Denne typen kanal vil utnytte det faktum at video både er massemedium, med de muligheter for spredning og etterbruk som det gir, og en teknikk og et virkemiddel innenfor de tradisjonelle kunstfeltene.

Det vil også bli aktuelt å følge med på utbyggingen av digitalt bakkenett og påvirke mulighetene for elektronisk formidling av videokunst gjennom dette.²²

21 Støtten fra Norges forskningsråd går gjennom programmet HØYKOM som også kanalisere støtte til Deichmanske bibliotek for å gjøre elektroniske medieinnhold tilgjengelige og prøve ut en nasjonal tjeneste for nettbaserte små digitale kinoer i norske biblioteker.

22 Stortinget har på nytt tatt opp elektronisk formidling i forbindelse med digitalt bakkenett, og flertallet uttalte: «Flertallet vil understreke de muligheter for kunnskapsformidling en utbygging av digitalt bakkenett åpner for. Flertallet mener det bør reserveres kapasitet i bakkenettet for slik formidling fra for eksempel universitet og høyskoler. Flertallet mener dette vil gi tilgang til kunnskap formidlet på en ny måte både til studenter og andre interesserte» Innst. S. nr. 123 (2003–2004).

En nettportal for videokunst²³

Internett har revolusjonert distribusjonsflyten for videoarbeider. I dag anvender majoriteten av alle de store videoarkivene Internett som distribusjonskanal, som for eksempel EAI (Electronic Arts Inter-mix, NY), Filmfront, AV-arkki og Montevideo. Disse stedene kan klassifiseres som nettarkiv domi-nert av et kunstnerskapt innhold, presentert som online databasekataloger.

For å utnytte videoens utgangspunkt som masse-medium i forhold til distribusjon og informasjons-flyt, vil det være avgjørende å bygge opp en nettpor-tal som omfatter både referansearkivet og distribusjonsarkivet. Gjennom nettportalen kan for-skjellige grupper brukere søke informasjon på ulike nivåer, så som

- opplysninger om verk og kunstnere,²⁴
- annen relevant informasjon,²⁵
- se utdrag av videoarbeider (preview) eller arbeidet i sin helhet,²⁶
- lenker til relevante nettsider og lignende arki-ver.²⁷

Arkivets database må fra starten av bygges opp med en felles nettportal for øyet, slik at søkeord og kate-gorier for forskjellig type informasjon om kunstnere og verk i så vel referansearkivet som distribusjonsar-kivet er på plass tidlig i prosessen. Forandringer i selve databasen på senere tidspunkter kan være komplisert. Grunnstrukturen bør derfor også disku-teres med aktører i det norske kunst- og arkivfeltet som har slik kompetanse (som for eksempel Atelier Nord, miljøene bak prosjektene Mediekultur og Kunnskapskanalen, Kortfilmfestivalen i Grimstad, Norsk Filminstitutt, NOTAM og PNEK²⁸).

Når det gjelder nettportalens presentasjonsform, er det naturlig å trekke veksler på de løsninger som etablerte utenlandske nettarkiver har utviklet. Men

også andre kilder er interessante. I løpet av de siste årene har vi sett en sterk oppblomstring av nettarkiv som domineres av et brukergenerert innhold, som MySpace, Flickr og YouTube. Disse stedene har oppnådd voldsom popularitet, særlig blant den yngre generasjonen. Det vil nødvendigvis være stor forskjell mellom slike nettarkiver som er dominert av et brukergenerert innhold, og arkiver med kunstnerskapt innhold. De siste har ikke mulighet til å nå like bredt ut som YouTube, og det er heller ingen grunn til å ha det som ambisjon. Men i etableringen av en nettportal er det viktig å se på de brukervaner steder som YouTube etablerer, fordi dette sier noe om hvilke forventninger som må oppfylles for å nå bredt ut og bli hyppig brukt. Noen av disse brukervanene er:

- Det skal være *enkelt* å finne ting på nettet.
- Man forventer at det skal være *gratis*.
- Det er et sterkt krav til *fornyelse*: Du skal se noe nytt hver dag.
- Innholdet følges gjerne av ulike *forum* hvor man kan kommentere og diskutere hverandres bidrag.

Det er derfor viktig at det nasjonale arkivet legger nettportalen til rette for en aktiv bruk. For majorite-ten av dagens nettbrukere er et nettsted som ikke jevnlig og ofte presenterer nytt stoff, ikke interes-sant. Arkivet kan delvis imøtekomme dette gjen-nom å

- utvikle en *nyhetstjeneste* som holdere brukerne oppdatert,
- utvikle et slags forum hvor man kan legge ut *kri-tikker* eller omtaler av verk i samlingen,
- invitere kuratorer og kunstnere til å lage *utstillin-ger* av arkivets samling på nett, og *publisere* forsk-ningsartikler og andre tekster som er relevante for feltet.

23 Dette kapitlet bygger i alt vesentlig på innspill fra Åslaug Krokann Berg og Marit Paasche. Se for øvrig også Marit Paasche i vedlegg 4, Video og billedkultur.

24 Så som tittel, årstall, bibliografisk informasjon, opplysninger om kunstnerskap, *fortellerform* (som installasjon, dokumentar, fiksjon, eksperimentell video/film, animasjon) og *innhold* (som landskap, arkitektur, familie, sosiale forhold, humor).

25 Så som priser, avtaler, samarbeidspartnere, utstillinger, festivaler, kataloger, årsrapporter.

26 En slik preview-mulighet finnes ikke hos Filmform, men er ganske vanlig på andre steder som NMAI, EAI. Ubuweb legger ut arbeider i sin helhet, med linker til stedet de distribueres fra.

27 Det er også viktig å få inn lenker til nettsteder med et bredt brukersnitt, som Kulturnett.no og dette nettets Kunstnerregister.

28 Se også vedlegg 6.

Det er avgjørende at nettportalen framstår som et oppdatert og seriøst tilbud. De som står for den daglige driften av det nasjonale arkivet, vil kunne gjøre det fortløpende redaksjonelle arbeidet, mens det trengs teknisk ekspertise for programmering og drift av databasen. Samarbeidet mellom den redaksjonelle og den tekniske siden må være tett, og dette må blant annet gi seg utslag i organiseringen av arkivet som helhet (se kapittel 7).

En innkjøpsordning for videokunst?

Mangel på pliktavlevering for videokunst gjør det nasjonale arkivet avhengig av at de enkelte kunstnere eller opphavsmenn vil deponere mastere og/eller submastere av sine verk. Mange av arkivets oppgaver vil også måtte bli gjenstand for særskilte avtaler med kunstnere og/eller opphavsmenn, noe som kan komme til å kreve mye tid på bekostning av en aktiv promotering av norsk videokunst.

Derfor bør det diskuteres om det beste grunnlaget for en offensiv distribusjon og formidling ligger i at det nasjonale arkivet også får mulighet til å kjøpe inn et visst antall nye eller aktuelle norske videoverk per år. En innkjøpsordning for videokunst vil dessuten bety et økonomisk løft for den norske videokunsten og således imøtekomme flere viktige behov:

- 1 Den vil sikre at den beste videokunsten hvert år blir bevart gjennom innkjøp, og dermed sikres en plass i den nasjonale historien, noe som ikke skjer i dag.
- 2 Den vil sørge for en håndterbar og fast kjerne i et aktivt formidlings- og promoteringsarkiv for norsk videokunst.
- 3 Den vil spare arkivet for mange tids- og arbeidskrevende prosesser, først og fremst ved at rettighetshåndteringen for det aktive distribusjonsarbeidet forenkles betraktelig.
- 4 Den vil tilføre produksjonsmidler til den delen av billedkunstfeltet som arbeider med video og som har trange økonomiske kår, ettersom videokunst per i dag verken vises like mye som andre uttrykk (vederlag) eller kjøpes inn i samme omfang som andre uttrykk.

Selv om også innkjøpte verk er gjenstand for avtaler for videre bruk, vil en innkjøpsordning kunne gjøre norsk videokunst tilgjengelig på en helt annen måte

enn den er i dag, først og fremst ved at innkjøpte verk vil være et mer effektivt og smidig grunnlag for en aktiv formidling, og vil sikre en bredere og mer langsiktig kulturell etterbruk av norske kunstneres verk.

En innkjøpsordning for videokunst vil derfor gi det beste av denne kunstformen en mer synlig og stabil plass i norsk offentlighet samtidig som den vil bidra til å sikre produksjonsmuligheter for denne delen av kunstfeltet. I motsetning til andre kunstuttrykk, det være seg innenfor billedkunst, scenekunst, musikk eller audiovisuelle uttrykk, mangler videokunst en naturlig institusjonell tilhørighet, og det finnes derfor heller ikke institusjoner som kan pålegges et særskilt ansvar for innkjøp av videokunst innenfor sine årlige bevilgninger over statsbudsjettet. Videoteknologien har hatt et voldsomt gjennombrudd med HD-video (High Definition-video), mens videokunst i liten grad nyter godt av de statlige tilskuddsordninger som finnes på det audiovisuelle feltet. Videokunstens økonomiske kretsløp skiller seg både fra billedkunstens og filmens kretsløp, den blir nesten ikke innkjøpt, den faller utenfor etablerte tilskuddsordninger på filmområdet, og elektronisk formidling gir ikke billettinntekter og oftest heller ikke vederlag. Behovet for nye tilskuddsordninger og finansieringsmuligheter er derfor stort (Dahl 2003:37).

I norsk kulturpolitikk er det etablert innkjøpsordninger både innenfor litteratur- og musikkområdet. Innkjøpsordningene for ny norsk skjønnlitteratur og for andre litteratursjangre skal sikre en levende og variert norsk samtidslitteratur. For fonogram skal innkjøpsordningen bidra til å øke kjennskapet til og spredningen av norske fonogram, samt stimulere til et mangfoldig og kreativt produksjonsmiljø for fonogram med musikk av utøvere og komponister i Norge (www.kulturrad.no). Innkjøpt litteratur og fonogram fordeles på norske biblioteker og enkelte andre institusjoner. Innkjøpt videokunst vil umiddelbart innlemmes i det nasjonale arkivet og settes i omløp gjennom distribusjonsarkivet og det formidlingsarbeidet som drives derfra.

Ifølge den siste kulturmeldingen, der «elektronisk basert kunst» som jo for en stor del bygger på videomediet, behandles i et eget kapittel (10.7), vil Kultur- og kirke departementet vurdere tiltak for bevaring og formidling på dette feltet (St.meld. nr 48, 2002–2003:158). Her bør en innkjøpsordning for norsk videokunst komme inn.

Sikring og bevaring av eldre videokunst

Det nasjonale arkivet skal også ha ansvaret for å restaurere eldre norsk videokunst. Det skal sørge for nødvendig kunsthøgskolekunnskap for et slikt arbeid og finne fram til aktuelle samarbeidspartnere. Mye av ekspertisen finnes i dag i Nasjonalbibliotekets avdeling i Rana og ved Norsk Filminstitutt i Oslo, som sammen er pålagt et nasjonalt ansvar for alt pliktavlevert audiovisuelt materiale (film og video i alle formater). Begge disse institusjonene er derfor mulige samarbeidspartnere både når det gjelder deponering, oppbevaring og restaurering. Men på grunn av videokunstens særlig karakter, vil det også være aktuelt å bruke andre laboratorier i både inn- og utland. Den fysiske oppbevaringen av mastere og submastere krever naturligvis lokaler med riktig temperatur og fuktighet, noe som både Nasjonalbiblioteket og Filminstituttet har. Men i dette spørsmålet må det også tas hensyn til at arkiver og formidling må sees i sammenheng. En effektiv formidling krever en ukomplisert tilgang til arkivert materiale. Det overordnede ansvaret for oppbevaring av mastere og submastere av videoverk bør derfor ligge hos det nasjonale arkivet og innrettes på en mest mulig praktisk måte.

Den eldre norske videokunsten, som for en stor del er registrert gjennom prosjektet Arkiv norsk videokunst 1970–2000, krever innsats på flere nivåer før den eventuelt kan restaureres, oppbevares og innlemmes i et referansearkiv. Tidlige produksjonsmiljøer og aktuelle kunstnere må trekkes inn i et slikt arbeid, som i stor grad er avhengig av enkeltpersoners hukommelse, «orden» og dessuten «samlemani» når det gjelder gammelt utstyr (Mediekulturprosjektet ved Universitetet i Oslo, Boman 1998). Restaurering og sikring vil måtte foregå skrittvis fordi det vil være en rekke ulike komponenter som skal gjenfinnes, rekonstrueres og eventuelt standar-

diseres i det tidlige videomaterialet. Det gjelder så vel opptaksmateriale som produksjons- og avspilningsutstyr. Så langt er det høstet få erfaringer når det gjelder å organisere og gjennomføre et slikt arbeid i praksis.

Den første konklusjonen fra det praktiske mediekulturprosjektet er at flere typer unikt materiale enn forventet fra pionerfasen har vist seg å kunne overspilles til digital standard og bevares. Slikt materiale kan ha interesse, også internasjonalt (for eksempel var restaurerte norske opptak med «Virtual Reality», kunst fra omkring 1970, etterspurt til internasjonal presentasjon under La Biennale di Venezia, 2003, Extra). Samtidig kan man ikke være sikker på å lykkes med sikring av alt tidlig materiale. Dette vil være et erfaringsspørsmål.

Kunstsentralen og Made.no's rapport peker i samme retning, selv om man her ikke har gått inn i de rent praktiske og tekniske vanskelighetene knyttet til restaureringsarbeid. Men deres erfaringer med leteaksjoner på loft og i kjellere, i kasser og bokser og hyller, tyder på at ambisjonsnivået for restaureringen av den tidlige videokunsten ikke bør ligge for høyt. Uansett er det viktig å benytte fagmiljøer med stor erfaringskontinuitet når det gjelder å ivareta tidlig materiale, utstyr og metoder.

Det nasjonale arkivet for videokunst vil være den best kvalifiserte instans til å gå gjennom de cirka åtte hundre verkene som er registret med tanke på slik restaurering. Arkivet bør velge ut det mest sentrale og lage en prioriteringsliste på dette grunnlaget, for deretter å koordinere det praktiske arbeidet med restaurering og digitalisering, blant annet i samarbeid med Norsk Filminstitutt og eventuelt Nasjonalbiblioteket.²⁹ Det blir også arkivets ansvar å sørge for at de verk det er mulig å sikre og gjøre tilgjengelige, blir innlemmet i referansearkivet og eventuelt distribusjonsarkivet etter hvert.

29 Per i dag synes det å være noe uklart hvordan enkelte oppgaver skal fordeles og samordnes mellom de to institusjonene Nasjonalbiblioteket og Norsk filminstitutt, men den nylig fremlagte filmmeldingen foreslår at det overordnede ansvaret legges til den institusjonen «som har fokus på filmen som kunst og kulturform», det vil si Filminstituttet (Einarsson-utvalget, 2006:39).

Rettighetsspørsmål³⁰

Lov om opphavsrett til åndsverk (åndsverkloven), sist revidert i 2005, vil selvsagt ligge til grunn for det nasjonale arkivets arbeid med å sikre og gjøre norsk videokunst tilgjengelig. Når det gjelder konservering og oppbevaring av videoverk, er det særlig § 16 og 16a i åndsverkloven med tilhørende forskriftsbestemmelser som regulerer dette. Disse paragrafene hjemler eksemplarframstilling som foretas av et nasjonalt arkiv eller museum for konserverings- og sikringsformål,³¹ men synes å forutsette at de institusjoner som tillates å framstille sikringskopier, også besitter originaleksemplarer av verkene. Dette vil sjelden eller aldri gjelde deponert videokunst, så sikring vil derfor forutsette avtaler med rettighetshavere.

Retten til eksemplarframstilling av et verk for distribusjon og formidling til allmennheten reguleres i hovedsak i åndsverkloven § 2. Denne lovparagrafen forutsetter avtaler med rettighetshavere ut over de fribruksbestemmelsene som loven angir. Slike avtaler må omfatte både eksemplarframstilling for distribusjon av fysiske kopier av et verk, nedlasting av et verk i et nettarkiv eller annen form for elektronisk formidling. Et nasjonalt arkiv for videokunst vil altså være avhengig av avtaler med rettighetshavere om arkivets bruk av videoverk, enten individuelle avtaler med rettighetshavere direkte, med en representant for rettighetshavere og/eller i form av ulike lisensieringsordninger.

Videokunstens hybride karakter reiser også nye spørsmål når det gjelder sekundærbruk og avtaler. Videokunst er et etablert uttrykk innenfor billedkunsten, det kan kanskje til og med regnes som et eget felt på linje med maleri, skulptur og lignende,

samtidig som det er et (potensielt) massemedium. Mellom billedkunsten og massemediet er det grunnleggende forskjeller hva gjelder distribusjon og omsetning, noe som også gir seg utslag i forskjellig grunnlag for avtaler om for eksempel salg og bruk. Så langt har videokunst vært preget av den «klassiske» omsetningsformen for billedkunst, der det bokstavelig talt dreier seg om eksklusivitet, og dermed så få eksemplarer som mulig. Videoverk som kjøpes inn av museer og samlere, finnes gjerne i et begrenset opplag på maksimum fem eksemplarer, noe som også reflekteres både i oppgjørs- og vederlagsform (for eksempel salg snarere enn royalty), og i den pris en kunstner kan få for et enkelt verk.

Den sekundærbruk av videokunst som det nasjonale arkivet vil stå for, kan derimot komme til å likne mer på det som gjelder for «levende bilder» ellers, det vil si annet audiovisuelt materiale som film. Så langt er det uklart om, eller på hvilke måter, dette kan tenkes å stå i motsetning til eller konkurrere med omsetningen av «originalverk». For de klassiske billedkunstuttrykkene har reproduksjon av verk ikke vært ansett som noen trussel mot omsetningen av originaleksemplarer så lenge det er udiskutabelt at det er en «reproduksjon» eller kopi som ikke kan forveksles med originalverket. For videokunstens del vil det være umulig å skille mellom en kopi og en original. Selv om det kan være uklart hvilke bruks- og/eller framføringsrettigheter en kjøper av et videoverk har, vil det være avtalerettslige begrensninger i opphavsmannens adgang til å framstille ytterligere kopier utover det som er spesifisert eller forutsatt i kontrakt med kjøper (jf. også såkalte

30 Dette kapitlet bygger blant annet på Åslaug Krokann Bergs bidrag i vedlegg 3, Om visningsrettigheter. Også BONO har gitt nyttige innspill.

31 Kultur- og kirkedepartementet er i gang med å utarbeide forslag til endringer av forskriftene på dette punktet, endringer som er nødvendige som følge av lovrevisjonen I 2005.

unikabegrensninger ved framstilling av for eksempel skulptur). Derfor kan det tenkes at distribusjon av kopier av videokunst som er egnet til å formidle verkopplevelsen, vil kunne anses som et avtalebrudd eller illojalitet overfor kjøperen av kunstverk. Det vil i tilfelle bety at det å innlemme et videoverk i et nasjonalt arkiv i praksis vil forutsette avtaler både med kunstneren og med kjøperen av et verk dersom en slik finnes. Det kan også tenkes at det ene utelukker det andre, slik at et verk som innlemmes i det nasjonale arkivet, vil være mer eller mindre automatisk uaktuelt for salg, og omvendt. Et slikt utfall kan i dette tilfelle være et sterkt argument for en innkjøpsordning for videokunst, slik at det nasjonale arkivet selv kan være kjøper og eier av de videoverk som skal distribueres og inngå i et aktivt formidlingsarbeid for norsk videokunst.

Det er altså mange uavklarte spørsmål med hensyn til rettighetshåndtering i forbindelse med formidling av videokunst, og vi har ingen god oversikt over hvordan dette så langt har vært løst i praksis. En uformell rundspørring blant et utvalg kunstnere (se vedlegg 3) viser at de fleste videokunstnere opererer med et opplag på omkring fem eksemplarer av videoverk som er laget for screening, og av dette er ett eksemplar, i noen tilfeller to, kunstnerens eget som han eller hun beholder alle rettigheter til. Det vil si at kunstneren fritt kan kopiere og vise verket i de sammenhenger han eller hun vil. Alle opererer med et klart skille mellom salgsopplag og visningsopplag, slik at kunstneren har rett til å vise sitt eget verk selv om alle eksemplarer er solgt. Flere av de kunstnerne som ble spurt, har egne kontrakter som blant annet omfatter nærmere (teknisk) spesifikasjon av verket som selges eller kjøpes, tillatelse til å lage nye kopier av submaster, krav til utstyr og rom ved visning av verket og betingelser for hvor kjøper har lov til å vise verket.

Visningsbehov og vederlagsproblematikk³²

En sentral tanke som ligger til grunn for åndsverkloven er at opphavsmenn, i dette tilfelle kunstnere, skal kunne beskytte sine verk slik at de ikke blir utnyttet på måter som står i motsetning til kunstnerens interesser. Denne beskyttelsen gir blant annet mulighet for økonomisk vederlag når verk blir formidlet til et større publikum eller blir brukt på andre måter. Prinsippet om vederlag for bruk har

stått sentralt i norsk kulturpolitikk, og har blant annet kommet til uttrykk gjennom norske rettighetshaveres forhandlingsrett med staten. Denne forhandlingsretten inngår blant annet i bibliotekvederlaget, kopivederlaget, utstillingsvederlaget og liknende vederlagsordninger som i dag forvaltes av Kopinor, Norwaco, TONO, BONO og ulike kunstnerorganisasjoner.

Men nye elektroniske kommunikasjonskanaler representerer utfordringer i forhold til den etablerte rettighetstenkningen som ligger til grunn for de tradisjonelle vederlagsordningene. Dette er en særlig aktuell problemstilling i forhold til videokunst på flere måter, ettersom den (også) inngår som en viktig del av det som i dag betegnes som «det elektroniske kunstfeltet». De elektroniske kommunikasjonskanalenes grenseløse karakter synes å kreve nye måter å tenke rettigheter på, både i forhold til teknologi og økonomi.

En avgjørende faktor også i videokunstens (økonomiske) kretsløp er imidlertid oppmerksomhet, og dagens teknologi gjør det mulig å få vist utdrag av videoverk gratis på en rekke internasjonale nettsteder. Slik eksponering kan i neste omgang føre til at verket blir vist i sammenhenger som veier tyngre både økonomisk, kunstnerisk og prestisjemessig (som ved museer, ulike festivaler o.l.). På musikkområdet har for eksempel MySpace ført til at helt ukjente musikere har skaffet seg et stort publikum på nett, som igjen har ført til at de har fått platekontrakter. Vår uformelle rundspørring viser at noen videokunstnere er innstilt på å utnytte verkens potensial som massemedium og få sine arbeider eksponert mest mulig, mens andre prioriterer eksklusivitet og økonomisk vederlag. Det synes altså å være en (potensiell) konflikt mellom (en viss grad) av gratis eksponering på den ene siden og visning mot økonomisk vederlag på den andre.

Uansett må målet være å finne en rimelig balanse mellom gratis eksponering og betalt bruk også når det gjelder elektroniske kommunikasjonskanaler. En slik balanse synes å være avhengig av nye løsninger, både på det teknologiske og det juridiske området. Et eksempel på dette er en ny type frivillig og idealistisk basert lisensordning, Creative Commons, som gjør det mulig å bevege seg mer fleksibelt mellom alternativene «all rights reserved» og «no rights reserved».³³ Hovedpoenget er å standardisere

32 Se også Marit Paasche i vedlegg 4: Video og billedkultur.

33 <http://creativecommons.org>.

lisensvilkår for vederlagsfri anvendelse av verk på en slik måte at opphavsmannen eller -kvinnen selv setter betingelser i forhold til bruk (en slags «some rights reserved»). Den som vil legge en video ut for allmennheten samtidig som den skjermes for kommersielt misbruk, kan reservere seg mot bruk i kommersielle sammenhenger. Det er også en mulighet å tillate fri bruk mot kreditering.³⁴ Bruk av denne type

lisensordninger vil bety at langt flere arbeider kan vises i sin helhet, noe som vil være i allmennhetens interesse.

Det vil bli en viktig oppgave for et nasjonalt arkiv for videokunst å skaffe fram mer systematisk kunnskap på dette området, og å finne fram til mulige løsninger i samarbeid med rettighetsorganisasjoner som TONO og BONO.

³⁴ Menyen for betingelser er enkel og uttrykkes gjennom symboler, det eksisterer seks ulike lisenser (se http://creativecommons.org/about/licenses/index_html), og man kan kombinere betingelser fritt mellom dem.

Organisering og lokalisering

Videokunst har sitt utspring fra miljøer som stadig utgjør denne kunstformens vesentligste forankring, nemlig fjernsynet, billedkunstfeltet og filmen. Det synes derfor åpenbart at det i organiseringen av arkivet må ligge føringer og forbindelseslinjer i alle fall til kunst- og filmmiljøet. Den organisatoriske løsningen for et nasjonalt arkiv for videokunst innebærer grunnleggende valg med hensyn til hva slags profil arkivet vil få, hvilke kretsløp videokunsten skal inngå i og hvilke eksponeringsmuligheter og formidlingskanaler den da vil ha tilgang til.

Betrakter man videokunst hovedsakelig som en del av billedkunstfeltet, vil et nasjonalt arkiv mest naturlig måtte organiseres som en del av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, ettersom Nasjonalmuseet ifølge det siste statsbudsjettet skal være

landets fremste institusjon for samling, bevaring, dokumentasjon, forskning og formidling av billedkunst, kunsthåndverk, arkitektur og design. Det nasjonale ansvaret omfatter også en landsdekkende kunstformidling. Museet skal være en serviceinstitusjon og kunnskapsbank for de visuelle kunstartene (St.prp. nr. 1, 2006–2007:69).

Ser man derimot videokunst hovedsakelig som en variant av film eller «levende bilder», vil et nasjonalt arkiv mest naturlig høre hjemme innenfor Norsk Filminstitutt og den virksomhet som Filmarkivet der driver. Filminstituttet er jo tillagt det overordnede nasjonale ansvaret for å ta vare på, restaurere, distribuere og vise film, og Filmarkivet samler inn, bevarer og restaurerer gammel og ny norsk film i alle former og formater. Instituttet samarbeider med Nasjonalbiblioteket og har også erfaringer med restaureringslaboratorier i utlandet. Også når det gjelder å utvikle nye distribusjonskanaler, som digitale cinematek, ligger Norsk Filminstitutt langt

framme, og dette kan også bli viktige formidlingsarenaer for videokunst.

Enten et nasjonalt arkiv for videokunst knyttes til Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design eller til Norsk Filminstitutt, vil en slik løsning være i tråd med de koordinerings- og sammenslåingsbestrebelse som har ligget til grunn for mye av norsk kulturpolitikk de siste årene. Men svakhetene ved å velge ett av disse alternativene for videokunsten er samtidig åpenbare, ettersom ingen av dem tar høyde for videokunstens grunnleggende hybride karakter. Som form og uttrykk tilhører videokunsten en bred visuell kultur. Den har en unik og åpen relasjon til så vel kunsthistorien som til filmhistorien, og dette har preget kunstformen både formalt og tematisk. Det er viktig at videokunsten beholder en slik fristilt posisjon. Det er dessuten et faktum at det i dag er lite samarbeid og få møtepunkter mellom billedkunstfeltet og filmfeltet. Å velge av én av disse institusjonstilknytningene vil derfor i realiteten bety en altfor svak forbindelse til den andre.

Et nasjonalt arkiv for videokunst bør derfor organiseres slik at en tilnærmet likeverdig tilknytning både til billedkunstfeltet og filmfeltet kan sikres i rimelig grad.

Et nasjonalt arkiv for videokunst organisert som stiftelse

Den beste løsningen vil være å organisere det nasjonale arkivet som en selvstendig enhet, men med tette og formaliserte bånd til både billedkunstfeltet og filmen. Samtidig bør organisasjonsformen gi rom for fleksibilitet i forhold til den teknologiske utviklingen samt endringer i bruk og utbredelse av videomediet.

På denne bakgrunnen bør arkivet etableres som en stiftelse. Stiftelsesformen gir stor selvstendighet og handlefrihet, ettersom en stiftelse er en selveiende institusjon som forvaltes av et styre som verken har grunnlag i eierposisjoner eller medlemskap. Den har en organisasjonsform som passer for virksomheter med et stabilt formål og behov for kontinuitet, fordi det er en relativt omfattende prosess å endre innholdet i en stiftelse (Røyseng og Aslaksen 2003:63). Stiftelsesformen er da også mye brukt i virksomheter innenfor kunst- og kultur, nettopp fordi den kan sikre representasjon fra ønskede miljøer samtidig som den beskytter mot direkte politisk styring eller at enkelte dominerende interesser preger virksomheten for sterkt. To relevante eksempler er Kortfilmfestivalen i Grimstad og OCA (Office for Contemporary Art).

Fra sin spede begynnelse på slutten av 1970-tallet har Kortfilmfestivalen blitt en etablert institusjon med en viktig rolle i forhold til både videokunst og eksperimentell film. Som stiftelse har Kortfilmfestivalen vedtekter som fastlegger en styresammensetning som sikrer representasjon fra relevante miljøer og viktige samarbeidspartnere (www.kortfilmfestivalen.no).

OCA har som oppgave å utvikle samarbeid og kontakt mellom Norge og den internasjonale kunstscenen. Stiftelsen ble etablert av Kultur- og kirkedepartementet i 2001, med et styre på fem medlemmer hovedsakelig fra det norske billedkunstmiljøet og i tillegg et internasjonalt råd med seks medlemmer der sentrale utenlandske kunstinstitusjoner er representert (www.oa.no).

For et nasjonalt arkiv for videokunst kan flere institusjoner være aktuelle som stiftere, så som Nasjonalmuseet, Norsk Filminstitutt, Norsk kulturråd og Nasjonalbiblioteket/ABM-utvikling, foruten kunstner- og/eller kritikerorganisasjoner.

Vedtektene for et nasjonalt arkiv for videokunst organisert som en stiftelse, kan fastsette at styret for eksempel skal bestå av representanter for stifterne og/eller andre faggrupper og institusjoner (som for eksempel Kortfilmfestivalen, kunstnere, kuratorer og kritikere).³⁵ Slik vil man kunne trekke vekslers på et bredt kompetanseområde og gi arkivet tilgang til et stort nettverk. På den måten kan arkivets kunstfaglige skjønn gjenspeile videokunstens hybride karakter snarere enn å bli underlagt ett av kunstfel-

tenes hegemoni. Dette perspektivet er særlig viktig i forhold til oppgavene med å fastlegge og forvalte de kriterier som skal ligge til grunn for å velge videoverk til henholdsvis det brede referansearkivet og det smalere distribusjonsarkivet, og for å mobilisere den kunstfaglige ekspertise som er nødvendig i forbindelse med restaurering av videokunst. Innenfor stiftelsesformen står man også fritt til å nedsette kunstneriske råd eller andre former for tverrfaglig samarbeid.

Vi mener derfor at et nasjonalt arkiv for videokunst organisert som en stiftelse med formaliserte bånd til relevante institusjoner og miljøer, best vil imøtekomme de behov og ivareta de oppgaver som mandatet for denne utredningen har skissert. En slik organisering vil gjøre det nasjonale arkivet for videokunst til en ressurs som både kunstmuseer og andre institusjoner på kunst- og filmfeltet kan trekke vekslers på. Den vil sikre den arkivfaglige delen av arbeidet nødvendig kontinuitet samtidig som den kan sørge for fleksibilitet og dynamikk i formidlingsarbeidet.

Lokalisering

Også den konkrete lokaliseringen av det nasjonale arkivet vil ha betydning for utviklingen av arkivets faglige profil og nettverk. For å sikre en tilstrekkelig faglig nærhet til viktige miljøer bør arkivet derfor ligge i Oslo, der de mest sentrale samarbeidsinstitusjonene holder til. Selv om dagens elektroniske kommunikasjon i mange tilfeller kan oppveie ulemper knyttet til geografiske avstander, vil et nasjonalt arkiv for videokunst også være avhengig av et rent fysisk samarbeid med institusjoner som Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design og Norsk Filminstitutt.

Av samme grunn vil det også være en fordel om arkivet kan ha lokaler i tilknytning til en av disse institusjonene.

Nasjonalmuseet står overfor en omfattende tilpasningsprosess i midlertidige lokaler etter de siste årenes sammenslåinger, og først med ny direktør fra høsten 2007 vil museets profil og kunstfaglige prioriteringer vise seg. Et nytt museumsbygg på Tullinløkka vil etter planen ikke stå ferdig før tidligst 2014. Om dette nye museet vil kunne gi plass til et nasjonalt arkiv for videokunst om syv år, er et åpent spørsmål.

35 Dette er gjort hos Filmform/Sverige med stort hell, se vedlegg 5.

Norsk Filminstitutt og Filmarkivet har vært etablert i Filmens Hus fra 1996, der også andre relevante virksomheter, som Kortfilmfestivalen, er samlet. Filminstituttet har ansvar for virksomheter som er parallelle til arkivets oppgaver (som deponering, forsvarlig oppbevaring, restaurering og digitalisering av audiovisuelt materiale), der har man erfaring med det internasjonale databaseverktøyet Mavis,³⁶ og har etablert nettportaler for deler av arkivet. I tillegg er Norsk Filminsti-

tutt engasjert i utviklingen av nye formidlingskanaler.

I dagens situasjon vil det derfor vært mest hensiktsmessig om et nasjonalt arkiv for videokunst kan lokaliseres til Filmens Hus. For at hele kunstfeltet skal kunne dra veksler på arkivets arbeid, er det da viktig at det disponerer lokaler med plass til møter og seminarer, med tilgang til visningsrom for video og kanskje også arbeidsplasser som er tilgjengelige for kortere tid, ved siden av kontorplass til det faste personalet.

36 Både Nasjonalbiblioteket og Norsk filminstitutt bruker dette internasjonale databaseverktøyet for audiovisuelt materiale som kan håndtere mange typer informasjon og tilpasses ulike behov.

Ressurser og finansiering

De ressurser et nasjonalt arkiv for videokunst vil kreve, står selvsagt i forhold til de arbeidsoppgaver det skal i vareta. I første omgang må visse grunnleggende oppgaver løses:

- Utvalgsriterier for den videokunsten som skal registreres i henholdsvis det brede referansearkivet og i distribusjonsarkivet, må defineres.
- Databasen for referansearkivet og distribusjonsarkivet må bygges opp.
- En felles nettportal må utvikles.
- Avtalemessige løsninger og lisensieringsordninger i forhold til rettighetshavere må prøves ut.
- Det praktiske samarbeidet mellom arkivet og aktuelle institusjoner og miljøer må legges til rette.

Når alt dette er på plass, vil neste skritt være å bygge opp og kvalitetssikre rutiner for å få registrert, sikret, digitalisert og innlemmet aktuelle videoverk og annet materiale i referansearkivet og distribusjonsarkivet, og sørge for oppdatert informasjon på nettet. Det er også viktig å komme raskt i gang med en plan for restaurering av tidlig norsk videokunst.

Ressurser

I startfasen må arkivet ha tilstrekkelige ressurser til at det kan legges et solid og gjennomtenkt faglig grunnlag for de oppgavene som er listet opp ovenfor. Deretter bør de årlige budsjettene trappes opp i takt med de praktiske arbeidsoppgavene.

Første fase bør omfatte etablering av stiftelsen, styreoppnevning og ansettelse av arkivets daglige leder. Lederen vil ha ansvar for å koordinere arbeidet med å bestemme utvalgsriterier, bygge opp database og nettportal, samt finne fram til løsninger når

det gjelder avtaler og lisensieringsordninger i forhold til rettighetshavere. Det tekniske arbeidet med databasen vil kreve en hel stilling i startfasen, men mindre etter hvert. Første fase vil derfor kreve ressurser til to hele stillinger foruten kostnader til leie av lokaler, nødvendig kontorutstyr og reisevirksomhet, samt ressurser til utvalgsarbeid, styregodtgjøring og ekstern kompetanse (blant annet på det juridiske området), anslagsvis minst 2 millioner kroner.

Første fase bør også gi rom for å utarbeide en prioritert restaureringsplan for den tidlige norske videokunsten, ettersom ikke alle de åtte hundre registrerte videoverkene er like sentrale. Ut fra en slik plan kan man så kostnadsberegne selve restaureringsarbeidet og digitaliseringen av den tidlige videokunsten som bør sikres. Det er vanskelig å vite hvor mye arbeid en restaureringsplan vil kreve, men erfaringer fra de prosjekter Norsk kulturråd hittil har støttet, kan tilsi at det i alle fall bør budsjetteres med 200 000 kroner til dette.

Dette betyr at etableringen av det nasjonale arkivet og arbeidet i første fase til sammen vil kreve om lag 2,2 millioner kroner per år.

Andre fase bør gi rom for ytterligere to stillinger, hvorav én stilling har hovedansvar for det brede referansearkivet og én for distribusjonsarkivet og formidlingsarbeidet. Disse to funksjonene har såpass ulik karakter at de bør atskilles på denne måten. Det kan diskuteres om dette skal være hele eller halve stillinger. Det kan være en fordel med to halve stillinger, forutsatt at overskytende lønnsmidler brukes på formidlingsarbeid, prosjekter og nettverksbygging i forhold til faktiske og potensielle samarbeidspartnere. Budsjettet bør derfor gå ut fra to hele stillinger i denne andre fasen, i tillegg til lønn til daglig leder, en halv stilling til teknisk drift av databasen/nettportalen, lokalleie, kontorutgifter og godtgjø-

ring til eventuelle faglige utvalg og ekstern kompetanse, samt til stiftelsens styre. Et kostnadsoverslag for andre fase vil på dette grunnlag ligge omkring 3,5 millioner kroner årlig.

Restaurering av den tidlige norske videokunsten vil kreve ressurser i tillegg til disse midlene. Det er umulig å kostnadsberegne et slikt arbeid før man vet hvor mange verk det kan dreie seg om, hva slags formater og båndkvaliteter som har vært brukt, og hvilken tilstand videoverkene befinner seg i. Men det er antakelig ikke for mye å regne med om lag 500 000 kroner per år over et visst tidsrom, i tillegg til det faste budsjettet.

En innkjøpsordning for videokunst forutsetter ytterligere ressurser. Går vi ut fra en ramme på 25 innkjøpte videoverk à 40 000 kroner per år, vil en slik ordning årlig kreve 1 million kroner årlig.

Dette betyr at et nasjonalt arkiv for videokunst som etableres i tråd med utredningens forslag, etter hvert vil kreve en årlig bevilgning på til sammen *cirka fem millioner kroner*, inkludert en innkjøpsordning for videokunst og midler til restaurering av den tidlige norske videokunsten.

Finansiering

Nasjonale arkivoppgaver er tradisjonelt en statlig oppgave, ettersom arkivmaterialet utgjør en helt vesentlig del av samfunnets hukommelse og den felles kulturarven, og er det leddet som skaper meningsfulle forbindelser mellom fortid og nåtid. Å

bygge opp et arkiv er dessuten en utpreget langsiktig virksomhet som krever stabilitet og kontinuitet. Det er da også erkjent som et statlig ansvar å utvikle den institusjonelle infrastrukturen for arkiver, museer og bibliotek³⁷.

Det faktum at norsk videokunst i så liten grad nyter godt av de statlige midler som tilflyter billedkunst og film gjennom etablerte institusjoners driftsbudsjett og statlige tilskuddsordninger, tilsier at også det alt vesentlige av det nasjonale arkivets formidlingsarbeid dekkes over statsbudsjettet. Om midlene bør bevilges over budsjettkapitler som gjelder arkiv (som kapittel 325, Samordningstiltak for arkiv, bibliotek og museer), billedkunst (kapittel 322, Billedkunst, kunsthåndverk og offentlig rom) og/eller film (kapittel 334, Film- og medieformål) kan diskuteres.

Deler av formidlingsarbeidet kan muligens dekkes av tilskudd fra kunstfeltene selv gjennom kunstnerorganisasjonene og/eller ved at arkivet tar seg betalt for bestemte tjenester. Bruk av nettportalen må være gratis, mens andre former for formidling, som utlån, dokumentasjonstjenester og liknende, kan koste brukeren noe. Dette gjøres ved mange videoarkiver i andre land, og vil også være på linje med Norsk Filminstituttets praksis.

En innkjøpsordning for videokunst må finansieres over statsbudsjettet på linje med andre innkjøpsordninger på kunst- og kulturområdet. Her vil kapittel 322, Billedkunst, kunsthåndverk og offentlig rom og/eller kapittel 334, Film- og medieformål være mest aktuelt.

37 Jf. St.meld. nr. 22 (1999–2000), avsnitt 3.1. Dette har senest gitt seg utslag i statsbudsjettet for 2007, der arkivfunksjoner på musikksektoren er overført fra kapittel 320, post 74 under Norsk kulturråd og til kapittel 323 Musikkformål, kapittel 78, Ymse faste poster.

Konklusjoner

Det haster med å sikre norsk videokunst og gjøre den tilgjengelig for publikum, fagmiljøer og ettertiden.

Norsk videokunst blir i liten grad innkjøpt av norske institusjoner og samlere. Det er i hovedsak alternative visningssteder og gallerier, som Unge Kunstneres Samfund, som fungerer som visningssteder.

Et nasjonalt arkiv for videokunst skal bygge opp et bredt referansearkiv over den videokunst som hvert år vises, basert på nøytrale kriterier som visningssted og/eller profesjonalitetstilknytning. Det skal også etableres et distribusjonsarkiv for et utvalg verk ut fra kunstfaglige kvalitetskriterier.

Begge arkivene skal bli tilgjengelige gjennom en felles nettportal.

Det nasjonale arkivet skal koordinere arbeidet med å restaurere den tidlige norsk videokunsten.

Det etableres en stiftelse for å ivareta disse oppgavene. Stiftelsen skal ha formaliserte bånd til rele-

vante miljøer, først og fremst billedkunst- og filmfeltet, blant annet gjennom styresammensetningen.

Fordi videokunst får tilført få eller ingen midler gjennom statlig driftsstøtte og tilskuddsordninger, og fordi det er viktig med et godt grunnlag for tilgjengeliggjøring og distribusjon, bør det opprettes en innkjøpsordning for norsk videokunst i tilknytning til stiftelsen.

Av praktiske grunner og av hensyn til utviklingen av det faglige samarbeidet bør stiftelsen ha lokaler i Oslo, og i alle fall i første omgang i tilknytning til Norsk Filminstitutt og Filmens Hus.

Det nasjonale arkivet bør i all hovedsak finansieres over statsbudsjettet (budsjettkapitler for arkiv, kapittel 322, Billedkunst, kunsthåndverk og offentlig rom og/eller kapittel 334, Film- og medieformål). Enkelte formidlingstjenester kan brukere betale for, i tråd med den praksis som er utviklet ved andre videoarkiver.

Høringsuttalelser: Sammendrag og konklusjon

Fra arbeidet med utredningen startet høsten 2006 har det vært et mål å få synspunkter fra et bredt utvalg av institusjoner, organisasjoner og personer i berørte og relevante miljøer. Derfor ble det i starten sendt ut en orientering om arbeidet, med oppfordringer om å komme med innspill, og den ferdige rapporten er likeledes sendt til 92 høringsinstanser (se vedlegg 1). Høringsfristen var satt til 11. mai 2007 og ble senere forlenget til 22. juni 2007.³⁸

Det er kommet inn 28 skriftlige høringsvar³⁹ (30 % av alle som har fått utredningen på høring), ved siden av enkelte muntlige tilbakemeldinger. Utredningen er også lagt fram og diskutert på Kortfilmfestivalen 15. juni 2007. Alle skriftlige høringsuttalelser er lagt ut på Kulturrådets nettsider sammen med utredningen.

Generelt

Samtlige høringsinstanser synes å være enig i utredningens beskrivelse av de utfordringer som bevaring av videokunst innebærer, og utredningen blir jevnt over hilst velkommen som en konstruktiv start på en overmoden oppgave med å sikre og tilgjengeliggjøre norsk videokunst. Høringsvarene varierer for øvrig, noen er lengre mens andre er meget knappe, noen er

generelle mens andre er mer spesifikke. De konkrete forslagene som utredningen skisserer, blir kommentert i varierende grad. En del høringsinstanser har bare erklært seg enig i utredningens beskrivelser og konklusjoner i største alminnelighet, mens de fleste har konsentrert seg om enkelte av de forslagene som er lagt fram. Et par uttalelser kommenterer også utredningens mandat og utgangspunkt, og skisserer til dels alternative løsninger (som InterMedia ved Universitetet i Oslo og BEK i Bergen). Det er – naturlig nok – en del sprikende synspunkter blant høringsinstansene, alt etter interesser og erfaringer.

Arbeidsoppgaver

Utredningens konklusjoner er (s. 48):

- Et nasjonalt arkiv for videokunst skal bygge opp et bredt referansearkiv over den videokunst som hvert år vises, basert på nøytrale kriterier som visningssted og/eller profesjonalitetstilknytning. Det skal også etableres et distribusjonsarkiv for et utvalg verk, ut fra kunstfaglige kvalitetskriterier.
- Begge arkivene skal bli tilgjengelige gjennom en felles nettportal.
- Det nasjonale arkivet skal koordinere arbeidet med å restaurere den tidlige norske videokunsten.

38 Tre uttalelser, fra henholdsvis Nasjonalbiblioteket, BEK (Bergen senter for elektronisk kunst) og kunstneren Bodil Furu, er levert etter fristen.

39 Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø, Henie Onstad Kunstsenter, Oslo, Bergen Kunstmuseum, Bergen, Haugar Vestfold Kunstmuseum, Sogn og Fjordane Kunstmuseum, TOU Scene, Stavanger, Kunstbanken, Hamar, KORO (tidl. Utsmykkingsfondet), Oslo, BONO, Oslo, Norske Billedkunstnere, Oslo, Forbundet Frie Fotografer, Oslo, Billedkunst, Oslo, Nasjonalbiblioteket, Mo i Rana / Oslo, ABM-utvikling, Oslo, Norsk filminstitutt, Oslo, Kortfilmfestivalen, Oslo, Deichmanske bibliotek, Oslo, BEK (Bergen senter for elektronisk kunst), Bergen, NOTAM (Norsk Nettverk for Akustikk, Teknologi og Musikk), Oslo, Kunstcentralen, Oslo, Kunnskapskanalen/Mediekultur, Universitetet i Oslo, Oslo, Christine Istad, Oslo, Rune Helgesen, Oslo, Farhad Kalantry, Oslo, Unni Gjertsen, Oslo, Bodil Furu, Oslo, Anne Lise Stenseth, Oslo.

Det er delte meninger blant dem som har gitt høringsuttalelser om behovet for et bredt referansearkiv. Nasjonalmuseet peker på manglende pliktavleveringsmuligheter og problemer med avgrensingen av et slikt referansearkiv, mens andre (som Henie Onstad Kunstsenter og ABM-utvikling) ikke ser behovet for å skille mellom et bredt referansearkiv og et distribusjonsarkiv. En instans (Kunstcentralen) er redd for at arbeidet med et referansearkiv vil kunne gå på bekostning av et distribusjonsarkiv, som etter deres mening bør prioriteres.

De øvrige høringsinstansene synes å være positive til at et nasjonalt arkiv for videokunst både skal sikre bredde i bevaring og arkivering (i samarbeid med andre institusjoner), og arbeide aktivt med distribusjon av et smalere utvalg. Nordnorsk Kunstmuseum skriver for eksempel at det ut fra bevarings hensyn er viktig å få i stand «en sentralisert ordning for bevaring av mastere/submastere», og foreslår avleveringsplikt for all videokunst som blir offentlig innkjøpt. Bergen senter for elektronisk kunst (BEK) mener at en todelt arkivstruktur er en fornuftig strategi, forutsatt at «referansearkivets potensial som materiale for forskning kan utvikles».

Nasjonalmuseet antar at også et distribusjonsarkiv for videokunst kan være problematisk av rettighetshensyn og i forhold til billedkunstens sammensatte kunstverk og installasjoner. De øvrige høringsinstanser synes å være positive til et distribusjonsarkiv slik det skisseres i utredningen. Sogn og Fjordane Kunstmuseum spør om et nasjonalt arkiv også kan «oppbevare, oppgradere teknisk og ta vare på videoverk for kunstinstusjonene», for å sikre bevaring for ettertiden. Henie Onstad Kunstsenter peker på «samtid(video) kunstens økte krav til visningsutstyr og teknologiske løsninger», og mener at et kjerneområde for et nasjonalt arkiv må bli å få etablert standardprosedyrer i forhold til teknisk dokumentering og konservering av videokunst.

Arkivets rolle som kompetansesenter framheves særlig fra kunstnerhold, med blant annet opplæring i mastering og arkivering av egne verk, veiledning i rettighetsspørsmål og brobygging mellom video og film (Bodil Furu).

Svært mange høringsinstanser er positive til forslaget om en nettportal for videokunst. Henie Onstad Kunstsenter framhever at en slik portal heller bør være «et brukervennlig referansearkiv enn en aktiv nettside basert på fornyelse og brukergenerert innhold».

Flere høringsinstanser vil prioritere arbeidet med å sikre og bevare den eldre videokunsten sterkere og tydeligere enn det utredningen foreslår (som KORO, Kortfilmfestivalen i Grimstad, ABM-utvikling og Kunstcentralen). InterMedia ved Universitetet i Oslo framhever at dette tross alt er en begrenset oppgave, både hva gjelder tid og ressurser, samt at det er en oppgave som haster og som kan foregå parallelt med videre utredning av mulige organisasjons- og samarbeidsmodeller. Denne videreutviklingen vil da kunne dra nytte av de erfaringer man høster med sikringen av den tidlige videokunsten og for øvrig ta hensyn til dynamikken i det elektroniske kunstfeltet, som jo videokunsten er en del av.

Et fåtall av høringsinstansene har kommentert utredningens forslag om innkjøp av videokunst i tilknytning til et nasjonalt arkiv. Selv om alle ser et klart behov for mer innkjøp, oppfattes en formalisert innkjøpsordning som problematisk.

Rettighetsspørsmål

Utredningens konklusjon er (s. 38):

- Det vil bli en viktig oppgave for et nasjonalt arkiv for videokunst å skaffe fram mer systematisk kunnskap om rettighetsspørsmål og problemer, og finne fram til mulige løsninger, blant annet i samarbeid med rettighetsorganisasjoner som Tono og Bono.

BONO mener utredningen generelt sett skisserer de opphavsrettslige problemene knyttet til et nasjonalt arkiv for videokunst tilfredsstillende, men presiserer at

en eksemplarframstilling i medhold av åndsverkloven kapittel 2 ikke automatisk innebærer en rett (for bruker) til å tilgjengeliggjøre eksemplaret for allmennheten.

Syv andre høringsinstanser har kommentert rettighetsspørsmål (Nasjonalmuseet, Nordnorsk Kunstmuseum, KORO, Kunstcentralen, BEK, InterMedia ved Universitetet i Oslo og Christine Istad). Flere av dem framhever at det er behov for å komme fram til en prinsippavklaring på dette området, med felles løsninger og retningslinjer i samforståelse med kunstnerorganisasjoner og museer, og i forhold til utviklingen internasjonalt. Nasjonalmuseet peker på at «å inngå spesialavtaler med kunstnere for allikevel å kunne vise verkene fra arkivet vil skade markedet og status for video som kunst». Kunstcentralen mener at avklaring av rettighetsspørsmål vil være et

større prosjekt enn det utredningen gir inntrykk av, og foreslår dette som et eget prosjekt i samarbeid med BONO. BEK framhever at arkivet må «tilstrebe tilgang til digital informasjon med så god oppløsning som mulig» (DV-format, teknologi basert på åpne standarder, mulighet for «backward compatibility»).

Organisering

Utredningens konklusjon er (s. 40):

- Den beste løsningen vil være å organisere det nasjonale arkivet som en selvstendig enhet, men med tette og formaliserte bånd til både billedkunstfeltet og filmen, og med en organisasjonsform som gir rom for fleksibilitet i forhold til den teknologiske utviklingen samt endringer i bruk og utbredelse av videomediet. Utredningens forslag er en stiftelse.

De aller fleste høringsinstansene – også de museer som har svart – synes å støtte opp om en selvstendig organisasjon for et slikt arkiv, eventuelt i form av en stiftelse. En slik organisering følger av videokunstens hybride karakter med sterke bånd til både billedkunst og film/«levende bilder» og som del av det elektroniske kunstfeltet som er i stadig endring.

Nasjonalbiblioteket mener imidlertid at

et alternativ vil være å vurdere om enten Nasjonalmuseet for kunst eller museet i samarbeid med Nasjonalbiblioteket kan gis ansvar for denne oppgaven. Nasjonalmuseet for kunst har et faglig og kunstnerisk ansvar og kunne dermed ta ansvar for formidlingen. Nasjonalbiblioteket har et nasjonalt ansvar for langtidbevaring av audiovisuelt materiale og kunne ta ansvar for arkivering og bevaring av materialet, på samme måte som vi for eksempel gjør for film.

Nasjonalmuseet kommenterer ikke forslaget om organisasjonsform i sin høringsuttalelse, men sier i følgebrevet at

Nasjonalmuseet er positiv til at Nasjonalbiblioteket ved opprettelsen av et eventuelt videoarkiv får ansvar for bevaring, den tekniske utviklingen av databasen og eventuelt forvaltning av databasen.

Bergen Kunstmuseum går mot å knytte et arkiv til Nasjonalmuseet fordi «utvalgskriteriene må favne videre enn museenes kvalitetskriterier». KORO mener at videokunsten hører hjemme i kunstverdenen, og at de aktuelle alternativer er tilknytning til Nasjonalmuseet eller en autonom institusjon, tilsvarende det nederlandske Montevideo. En av de kunstnere som har uttalt seg, mener at de beste alter-

nativene er tilknytning til Nasjonalmuseet eller en selvstendig institusjon (Unni Gjertsen), mens en annen vil prioritere lokalisering til Filmens Hus (Bodil Furu). ABM-utvikling er enig i premisene for utredningens forslag om en stiftelse, men går likevel inn for at et nasjonalt arkiv lokaliseres til Nasjonalmuseet.

Både ut fra oppgavens sammensatte karakter og for å gjøre arkivet uavhengig av kommersielle føringer på det elektroniske kunstfeltet, mener InterMedia ved Universitetet i Oslo at

virksomheten bør ha forankring og praktisk tilknytning til samfunnets hovedinstitusjoner, som Nasjonalbiblioteket, Museet for samtidskunst, universitets- og høyskolemiljøer, koordinert i et hensiktsmessig organisert samarbeidsorgan som kan ivareta og utnytte deres ressurser og kompetanse.

BEK – Bergen senter for elektronisk kunst framhever at organiseringen bør ta utgangspunkt i samlinger som allerede eksisterer (som Atelier Nord's videoarkiv og Richard Borgstrøms arkiv for performance), og knyttes opp mot en rekke kompetanseområder og fagmiljøer:

- kompetanse innenfor samtidskunst generelt, innbefattet elektronisk kunst, video og lydkunst, film, kanskje også scenekunst avhengig av hvor bredt arkivets mandat defineres,
- kompetanse i forhold til formidling,
- arkiv- og bibliotekkompetanse, det vil si tilknytning til ABM-utvikling,
- tilknytning til forskningsmiljøer,
- spisskompetanse i forhold til arbeid med digitale billedformat og videoredigering,
- kompetanse med drifting av avanserte servere og web-løsninger for media og mediestreaming,
- juridisk kompetanse.

BEK argumenterer også for at et nasjonalt arkiv bør legges til Bergen, som et samarbeid i tilknytning til Kulturhuset USF, og viser blant annet til nybygg og Bergen kommune som nettopp har

vedtatt en ambisiøs kunstplan for de neste 10 årene, med bl.a. styrking av viktige felt som kuratering, kunstkritikk og teoretisk refleksjon.

Ressurser og -bemanning

Utredningens konklusjon er (s. 45):

- Etablering av et nasjonalt arkiv for videokunst vil i første fase kreve om lag 2,2 millioner kroner per år, og i andre fase omkring 3,5 millioner kroner årlig til sammen. I til-

legg kommer midler til restaurering av *den tidlige norske videokunsten*, med minst 500 000 kroner per år.

I den grad dette punktet kommenteres, blir det antydning at utredningens forslag er for knappe. Flere høringsuttalelser forutsetter en videreført utrednings- og utprøvningsfase rundt hele problemkomplekset knyttet til et nasjonalt arkiv for videokunst (som InterMedia ved Universitetet i Oslo og BEK – Bergen senter for elektronisk kunst), noe som vil gi et bedre grunnlag for å anslå nødvendige ressurser og bemanning.

Oppsummering

Høringsuttalelsene gir alt i alt grunnlag for å fastslå at utredningen «Å bevare det flyktige» er et godt skritt på veien. Alle høringsinstanser som har uttalt seg, synes å være enige om at oppgaven med å sikre og bevare norsk videokunst for ettertiden, samt å gjøre den bedre tilgjengelig, må prioriteres høyt og komme raskt i gang.

Nasjonalbiblioteket mener at Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design bør ta seg av en slik oppgave, i samarbeid med Nasjonalbiblioteket. Verken Nasjonalbiblioteket eller Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design kommenterer organisasjonsformen direkte i sine uttalelser, men det er rimelig å tolke ordlyden slik at et nasjonalt arkiv for videokunst bør inngå som en del av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, og for så vidt Nasjonalbibliotekets, øvrige virksomhet.

Det er opplagt at et nasjonalt arkiv for videokunst må ha tette bånd og nært samarbeid med begge disse sentrale institusjonene, og etter at Stortingets vedtak våren 2007 fulgte forslagene i regjeringens siste filmmelding,⁴⁰ er det klart at Nasjonalbiblioteket i fremtiden vil ha ansvar for sikring og bevaring av alt audiovisuelt materiale. Dermed står Nasjonalbiblioteket overfor store utfordringer når det gjelder å finne løsninger for digital restaurering og overføring til trygge masterformater for langtidslagring på server. Det er en kompetanse det vil ta tid å bygge opp og en prosess der videokunsten vil konkurrere med andre medier og ytringsformer om knappe ressurser og tidsmarginer.

Blant de øvrige høringsinstansene er det bred enighet om at et nasjonalt arkiv for videokunst krever et forpliktende faglig samarbeid mellom flere

sentrale miljøer. De fleste støtter forslaget om en stiftelse under forutsetning av at de nødvendige bånd til kunsthøgskole, filmfaglige og arkivfaglige miljøer blir ivarettatt.

Konklusjon: En forpliktende utprøvningsfase

Ut fra de ulike synspunktene på organiseringen av et nasjonalt arkiv for videokunst som er kommet fram, og særlig med tanke på de utfordringer som ikke er løst, virker det hensiktsmessig å sette i gang *en forpliktende utprøvningsfase* for et nasjonalt arkiv for videokunst på det nåværende tidspunkt. Her bør man ta utgangspunkt i utredningen og de synspunkter som er kommet fram gjennom høringen, og trekke alle relevante miljøer inn på en forpliktende måte, for eksempel i form av en styrings- eller referansegruppe. Dette forberedende arbeidet må tilføres tilstrekkelige midler og arbeidskraft til å kunne gå i gang med å sikre den tidlige videokunsten (minst på det nivået som foreslås i utredningen), parallelt med at det utvikles løsninger på de problemer som foreligger og på de spørsmål som er reist (bl.a. rettigheter, oppgaveprioritering, arbeidsdeling og tekniske løsninger).

Etter tre til fire år, og med bakgrunn i de erfaringer som er høstet, kan man så ta stilling til hvordan et nasjonalt arkiv for videokunst best bør organiseres permanent, hvor det bør lokaliseres og hva slags ansvars- og arbeidsdeling mellom sentrale aktører som vil være mest hensiktsmessig i forhold til bevaring, arkivering og formidling, og i forhold til film, billedkunst og det elektroniske kunstfeltet.

En slik forpliktende utprøvningsfase må imidlertid *komme raskt i gang*, ettersom oppgaven med å ta vare på den norske videokunsten og sørge for en rimelig kulturell etterbruk er overmoden. Ingen av de store, nasjonale institusjonene har hittil kunnet prioritere den på noen som helst måte, så spørsmålet blir hvor det er best å legge ansvaret for denne videreutviklingen. Mye taler for at en slik oppgave krever *et miljø med et sterkt engasjement og en ny type tverrfaglighet*, kanskje en ny form for kulturelt entreprenørskap, ettersom dette er et kunstfelt i stadig endring. I det minste i en oppbyggingsfase kan det derfor være fruktbart å satse på et mindre, dynamisk miljø med sterk satsningsvilje og tilgang til bred kompetanse. Denne kompetansen bør omfatte så vel teknisk kon-

40 St.meld. nr. 22 (2006–2007) Veiviseren. For det norske filmområdet.

servering av videokunstens sammensatte uttrykk samt dens særskilte arkiveringsutfordringer. Det er også nødvendig med tilgang til faglig sterke miljøer både innenfor billedkunst, film og på det elektroniske kunstfeltet. I tillegg er det viktig at arkivet i en utprøvingsfase også gjøres tilgjengelig på best mulig måte for så vel publikum og kunstkuratorer som forskere.

Eksempler på denne type koblinger og kompetansetilgang finnes i flere miljøer i dag. Ved å knytte

en forpliktende utprøvingsfase for et nasjonalt arkiv for videokunst til et slikt miljø kan man komme videre mot en løsning på de mange uavklarte spørsmålene som skisseres i utredningen, og som også flere høringsinstanser påpeker. Det gjelder først og fremst samarbeidsmuligheter, arkivets tilgjengelighet og forskningsprofil, tekniske krav til materialet samt rettighetsspørsmål i forbindelse med det nasjonale arkivets arbeid.

Litteratur

- Boman, Arild (1998): «Norsk elektronisk kunst. Sikring, bearbeiding og formidling av materiale.» Mediekultur, Senter for informasjonsteknologi. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Dahl, Janne Stang (2003): «Networking nodes». I: Minna Tarrkka og Mirjam Martevo (red.): *Nordic Media Culture – Actors and Practices*. Nordic Council of Ministers, m-cult, Helsinki.
- Eeg, Camilla og Elisabeth Sørheim (2006): *Med egne øyne I, om formidling av samtidskunst*. Oslo: Gan forlag.
- Einarsson-utvalget (2006): «Organisering av statlige virkemidler på filmområdet». Rapport fra et utvalg nedsatt av Kultur- og kirkeminister Trond Giske 30.8.2006, overlevert statsråden 8.12.2006.
- Grøgaard, S., Morgenstern, G., Myklebust, R. og Paasche, M. (red.) (2004): *Øye for tid. Om video, kunst og virkelighet*. Oslo: Unipax.
- Høgvist, Stina (2006): *Med egne øyne II, om formidling av videokunst*. Oslo: Gan forlag.
- Ikdal, Irene (1997): «Introduksjon til video som kunstform». I: *Norsk kunstårbok 1997*. Oslo: Kunstnernes informasjonskontor.
- Kunstcentralen/Made.no (2004): «Arkiv norsk videokunst 1970–2000». Oslo.
- Langdalen, Jørgen (2005): «Dokumentasjon og informasjon på musikkområdet. Evaluering av Musikkinformasjonssenteret, Norsk Jazzarkiv, Norsk Visearkiv og Europa Blues Senter». Delrapport i evalueringen av statsbudsjettets kapittel 320, post 74, april 2005. www.kulturrad.no.
- Norsk kulturråd (2005): Årsmelding.
- Lov om opphavsrett til åndsverk m.v. (åndsverkløven). LOV-1961-05-12-2.
- Lov om avleveringsplikt for allment tilgjengelege dokument (pliktavleveringsloven). LOV 1989-06-09 nr. 32.
- Nymo, Tanya Pedersen (2006): *Under forvandlingens lov. Norsk Filminstituttets historie*. Norsk Filminstituttets skriftserie nr. 17. Oslo: Norsk Filminstitutt.
- Paasche, Marit (2004a): «Norsk kulturråd og den elektroniske kunsten. Evaluering av forsøksperioden og perspektiver framover». Notat nr. 58, Norsk kulturråd. Oslo: Norsk Filminstitutt.
- Paasche, Marit (2004b). «I sannhetens navn». I: Grøgaard, S., Morgenstern, G., Myklebust, R. og Paasche, M. (red.) (2004): *Øye for tid. Om video, kunst og virkelighet*. Oslo: Unipax.
- Røyseng, Sigrid og Ellen K. Aslaksen (2003): «Pionerer i regional kunstformidling. Evaluering av Turnéorganisasjonen for Hedmark». Telemarksforskning-Bø, rapport nr. 201.
- Senter for informasjonsteknologi (1998): «Sikring og formidling av tidlig norsk elektronisk kunst. Strategi og planskisse for prosjekt». Oslo: Universitetet i Oslo.
- St.meld. nr. 22 (1999–2000) Kjelder til kunnskap og oppleving (ABM-meldingen).
- St.meld. nr. 48 (2002–2003) Kulturpolitikk fram mot 2014.
- St.prp. nr. 1 (2006–2007) Det kongelige kultur- og kirkedepartement.
- St.meld. nr. 61 (1991–1992) Kultur i tiden.
- St.meld. nr. 22 (2006–2007) Veiviseren. For det norske filmloftet.
- Sturken, Marita (1990): «Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations and the Making of a History». I: Doug Hall og Sally Jo Fifer (red.): *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*. New York: Aperture.
- Universitetet i Oslo (2005): Sikring og formidling av tidlig norsk elektronisk kunst. Brev av 22.08.2005, ref. 98/01018 SJK 593.3.

- Verneplan for levende bilder i Norge* (2001). Utarbeidet av en styringsgruppe oppnevnt av Norsk kulturråd i samarbeid med Nasjonalbiblioteket, Norsk Filminstitutt og Norsk rikskringkasting. Mai 2001. Mo i Rana: Nasjonalbiblioteket.
- Videoarkiv (2005): Referat fra seminar på Atelier Nord, 8. september 2005. Norsk kulturråd.
- Widding, Astrid Söderbergh (red.) (2006): *Konst som rörlig bild – från Diagonalsymfonien till Whiteout*. Lidingö: Langenskiöld.
- Wiland, Anne (1999). «Skjønnheten og utstyret. Produksjonsnettverk for elektronisk basert billedkunst». Innstilling fra arbeidsgruppe oppnevnt av Norsk kulturråd 1997, arbeidsnotat nr. 31, Norsk kulturråd, utredningen.
- Aarre, Mari: «Billedkunstneres Vederlagsfonds prosjektstøtte». Et forprosjekt til en undersøkelse av prosjektstøtten og dens betydning for norsk billedkunstproduksjon. Norske Billedkunstnere (NBK), mai 2005.

Henvendelser og kontakter til institusjoner og miljøer

September 2006: Invitasjon til innspill

En orientering om utredningen, med invitasjon til å komme med innspill, ble sendt ut i september 2006, se høyre spalte. Orienteringen gikk ut til følgende institusjoner og personer:

ABM-utvikling, Arthaus, AV-arkki/Finland, Bergen Kunsthall (Kunsthall, No. 5, Landmark), BEK/Bergen senter for elektronisk kunst, Bergens Kunstforening, Billedkunst, BONO, Deichmanske Bibliotek, Forbundet Frie Fotografer, Filmform/Sverige, Galleri F15, io/lab/Stavanger, Kortfilmfestivalen, KHiO/Kunsthøgskolen i Oslo, KIK/Kunstnernes informasjonskontor, Kunstakademiet i Trondheim ved NTNU, Kulturnett.no (under ABM-utvikling), Kunstnernes Hus, MADE.no, Nasjonalbiblioteket, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, KIB/Kunsthøgskolen i Bergen, Norsk Filminstitutt og Norsk Filminstituttets Cinemateket, NOTAM/Norsk Nettverk for Akustikk, OCA/Office for contemporary Art, Preus Museum, Senter for Dansekunst, Sørlandets Kunstmuseum, Teknologi og Musikk, TEKS/Trondheim elektroniske kunstsenter, Utsmykkingsfondet, UKS/Unge Kunstneres Samfunn, Arild Boman, Marianne Fahlstrøm, Bodil Furu, Unni Gjertsen, Inger Lise Hansen, Marianne Heier, Rune Elias Helgesen, Christine Istad, Sabina Jacobsen, Astrid Johannessen, Farhad Kalantary, Mariken Kramer, Ane Lan, Andrea Lange, Jannicke Låker, Elisabeth Mathisen, Sven Pålsson, Anne Helén Robberstad, Sol Snelvedt, Dag Solhjell, Leif Gaute Staurland, Jan Steinum, Anne Lise Stenseth, Kjersti Sundland, Per Teljer, Trine Wester, Anna Widén, Marianne Zamecznik, Knut Åsdam.

Dessuten kom seks utsendelser i retur fra Postverket.

Utredning om et arkiv for videokunst

Norsk kulturråd har engasjert meg til å utrede et nasjonalt arkiv for videokunst. For å få et så godt grunnlag som mulig sender jeg denne orienteringen til en rekke miljøer og et utvalg av kunstnere som kan ha synspunkter og kompetanse når det gjelder et slikt arkiv, og jeg inviterer hermed du/dere til å komme med innspill.

Ifølge mandatet skal utredningen skissere «en konkret organisasjonsmodell for et nasjonalt videoarkiv, basert på samarbeidsrelasjoner og oppgavedeling mellom ulike typer kompetanse/institusjoner. Utredningen skal også omfatte driftsform og finansieringsmodell».

Utredningen vil ta utgangspunkt i det arbeidet som hittil er gjort (blant annet prosjektet Sikring og formidling av tidlig elektronisk kunst ved InterMedia / Universitetet i Oslo, et seminar arrangert av Atelier Nord i 2005 om et framtidig nasjonalt arkiv for videokunst, Atelier Nord's videodatabase og rapporten Arkiv Norsk videokunst 1970–2000 fra Kunstcentralen/Made.no fra 2004).

Åslaug Krokann Berg og Marit Paasche er oppnevnt som ressurspersoner, og det er satt av cirka fire månedsverk til arbeidet som vil foregå fram til januar/februar 2007.

Det er viktig å få innspill og synspunkter så snart som mulig og i alle fall innen *midten av november 2006*. Jeg tar imot alt: dokumenter og notater, e-poster og telefonoppringninger.

Mie Berg Simonsen
Norsk kulturråd
Postboks 101 Sentrum, N-0102 Oslo
Tlf. 21 01 43 03 (direkte), 22 47 83 30
(sentraltbord), 92 40 31 50 (mobil)
mie.berg.simonsen@kulturrad.no

November 2006: Forespørsel til gallerier, visningssteder og museer

I november ble det sendt ut en forespørsel til følgende gallerier, visningssteder og museer (se nedenfor) om å få

- en oversikt over de videoverk de hadde, med opplysninger om tittel, kunstner, produksjonsår og innkjøpsår,
- opplysninger om hvor mange videoverk de har vært vist offentlig (som del av en utstilling) i løpet av de tre siste årene.

Responser på forespørselen var slik: Tre av de seks galleriene, seks av de syv alternative visningsstedene, syv av de tolv museene og fem av de ni geografiske knutepunktene sendte inn opplysninger. Det at så vidt mange ikke svarte på forespørselen, kan tolkes på flere måter. For noen kan det å skaffe fram slike opplysninger bety så vidt mye ekstra arbeid at det har vært vanskelig. Men manglende svar kan også bety at spørsmålene oppleves som lite relevante, fordi disse visningsstedene og museene verken har egne videosamlinger eller har vist videoverk de siste tre årene.

Kommersielle gallerier

Galleri Bouhlou, Galleri Brandstrup, Galleri K, Galleri Riis, Galleri MGM, Galleri Standard.

Alternative visningssteder

Bergen Kunsthall, Bomuldsfabriken Kunsthall, Fotogalleriet, Kunstnerens Hus, Tou Scene, Trøndelag Senter for Samtidskunst, UKS/Unge Kunstneres Samfunn.

Museer

Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, Bergen Kunstmuseum, Haugar Vestfold Kunstmuseum, Henie Onstad Kunstsenter, Lillehammer Kunstmuseum, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Nordnorsk Kunstmuseum, Rogaland Kunstmuseum, Stenersenmuseet, Sørlandets Kunstmuseum, Trondheim Kunstmuseum.

Geografiske knutepunkt

Akershus Kunstnersenter, Galleri F15/Østfolds Fylkesgalleri, Stiftelsen 314/Hordaland Internasjonale Fylkesgalleri, Kunstbanken Hedmark Kunstsenter,

Nord-Trøndelag Fylkesgalleri, Porsgrunn Kunstforening, Rogaland Kunstsenter, Telemarksgalleriet, Tromsø Kunstforening.

Møter eller annen kontakt

Delvis som resultat av den utsendte orienteringen har det vært kontakt eller møter med følgende personer og institusjoner i løpet av utredningsarbeidet:

Fra ABM-utvikling

Kristin Bolgård, redaktør Kunstnett.no, ABM-utvikling

Anett Kolstad, rådgiver, ABM-utvikling

Per Olav Torgnesskar, rådgiver, ABM-utvikling

Fra Deichmanske bibliotek

Grete Vollum, plan- og utviklingssjef, Deichmanske bibliotek

Olav Celius, konsulent, Deichmanske bibliotek

Fra Nasjonalmuseet

Birgitte Sauge, konst. avdelingsleder samling og utstilling, Nasjonalmuseet

Eva Klerck Gange, kurator samling og utstilling, Nasjonalmuseet

Fra Nasjonalbiblioteket

Stig Bang, seniorrådgiver, Nasjonalbiblioteket, avdeling Rana

Fra Norsk Filminstitutt

Thore Engebretsen, filmarkivar, Norsk Filminstitutt

Lise Gustavson, arkivleder, Norsk Filminstitutt

Erlend Jonassen, ass. Direktør, Norsk Filminstitutt

Kenneth Korstad Langås, utviklingsleder, Norsk Filminstitutt

Vigdis Lian, direktør, Norsk Filminstitutt

Fra Norsk kortfilmfestival

Torunn Nyen, leder, Norsk kortfilmfestival

Hans Morten Wærp, prosjektleder, Norsk kortfilmfestival

Fra Norske Billedkunstnere

Giert Giertsen, daglig leder, Norske Billedkunstnere

Odd Fredrik Heiberg, styremedlem, Norske Billedkunstnere

Fra Kunstcentralen.no

Sissel Ree Skjønby, Kunstcentralen.no

Anne Wiland, Kunstcentralen.no

Kunstnere

Marianne Heske, kunstner

Sol Sneltvedt, kunstner

Per Teljer, kunstner

Jannicke Låker, kunstner

Roald Sletteland, kunstner, leder av BEK/Bergen senter for elektronisk kunst

Andre

Atle Barclay, leder av Atelier Nord

Arild Boman, førsteamanuensis, InterMedia, Universitetet i Oslo

Michael Brune, juridisk konsulent, BONO

Jonas Ekeberg, direktør, Preus Museum

Bjarne Grevsgard, programsjef, leder av Arkiv og Research, NRK

Tore Helseth, førsteamanuensis, Høgskolen i Lillehammer

Erlend G. Høyersten, direktør, Sørlandets Kunstmuseum

Per Platou, kunstner, leder av PNEK/Produksjonsnettverk for elektronisk kunst

Farhad Kalantary, kunstner, Atopia kunstnerfelleskap

Martha Kuzma, leder, OCA/Office for Contemporary Art

Helge Mjelde, Kunsthøgskolen i Oslo

Anniken Thorsen, direktør, Bildende Kunstneres hjelpefond

Randi Urdal, leder av Senter for Dansekunst

Kort presentasjon av videoarkiver i andre land

av Åslaug Krokann Berg og Marit Paasche

Finland, Sverige og Nederland er tre europeiske land som har ligget i forkant når det gjelder satsning på video og eksperimentell film. Valg av arkivmodell, organisering og historie varierer i hvert enkelt tilfelle, noe som vil utdypes i det følgende. Opplysningene er hovedsakelig basert på årsmeldinger (2005), hjemmesider på Internett, personlig intervju og e-postkontakt.

AV-arkki i Finland

Finland utmerker seg i forhold til videoproduksjon. Her startet man tidlig med undervisning i video på de ulike kunstakademiene, og gjorde mye for å utvikle en god infrastruktur. Det har ført til at mange av de finske kunstnerne som har markert seg internasjonalt, nettopp har gjort det innenfor eksperimentell film og video (som Eija-Liisa Ahtila og Salla Tykka).

AV-arkki i Helsinki er et distribusjonssenter for finsk mediekunst (video, elektronisk kunst, eksperimentell film så vel som arbeider på cd-rom) rettet mot det internasjonale markedet. AV-arkki ble bygd opp som en medlemsbasert kunstnerorganisasjon i 1989, og har i dag rundt 130 medlemmer som inkluderer både etablerte og nyutdannede kunstnere. Organisasjonen har tre ansatte i fast stilling: en leder, en distribusjons- og medlemsansvarlig, og en arkivansvarlig. Kunstnerorganisasjonen har også et styre på seks personer. Alle er kunstnere og medlemmer av AV-arkki. I tillegg kommer en valgkomité på seks medlemmer som behandler henvendelser fra kunstnere som søker medlemskap.

Det er fritt for alle finske kunstnere å søke, og det finnes ingen restriksjoner på hvor mange som kan tas inn årlig. Tendensen viser at antallet videokunstnere øker: I 2005 ble det antatt 28 nye medlemmer. Dette forklares med satsningen på mediekunst i Finland.

Samlingen til AV-arkki omfatter i dag vel 800 titler, og årsrapporten fra 2005 viser stor aktivitet på området:

- Arbeider ble vist i tjuen forskjellige land, hvorav 65 kunstnere ble distribuert med til sammen 178 arbeider. Disse var fordelt på sytti visningssteder/utstillinger og 1738 individuelle screeninger.
- AV-arkki er arrangør av den årlige View-festivalen. Her blir alle arbeidene i arkivet vist i løpet av en måned og inndelt i forskjellige screeningprogrammer, ved siden av en utstilling av videoinstallasjoner.

I distribusjonsarbeidet blir enkeltverk fra arkivet eller videokompilasjoner satt sammen avhengig av hvilke ønsker den aktuelle utstillingen eller film/video-festivalen har. Når det blir laget et program med flere arbeider, tar AV-arkki som regel en kopi av dette til sitt eget arkiv. De distribuerer også videoinstallasjoner. Ettersom det er stor forskjell på hva en screening og en videoinstallasjon krever av utstyr og montering, er visningshonorar delt inn i følgende kategorier:

- Visning i screeningsammenheng (filmfestivaler, forelesninger etc.): Første screening: 50 euro per

- arbeid. Ytterlige screenings på samme sted: 25 euro per arbeid.
- Visning i installasjonssammenheng (museum, gallerier, utstillinger): Første visning: 300 euro per arbeid hvis utstillingen varer mindre enn tre måneder. Om utstillingen varer lenger, forhandles det om honorar fra gang til gang.
 - AV-arkkis kompilasjoner (med flere arbeider): Varighet 1 time: 200 euro per screening. Ytterlige screenings samme sted: 100 euro. Varighet 2 timer: 400 euro per screening. Ytterlige screenings samme sted: 200 euro.

Visningsgebyret inkluderer leie av visningskopier, frakt til mottaker og AV-arkkis katalog. Visningskopiene blir returnert til AV-arkki når visningene er ferdige. Samme avtaler gjøres for visninger ved skoler og utdanningsinstitusjoner.

Ved siden av inntekter fra distribusjonsvirksomheten finansieres driften årlig gjennom 50 % prosjektstøtte og 50 % fast statlig støtte.

Filmform i Sverige

I Sverige ble Svensk Experimentalfilmstudio (SEF) etablert allerede i februar 1950. SEF ønsket primært å lage filmer som «skulle vara konkreta experiment där filmestetiska och filmteoretiska hypoteser testades». ⁴¹ Samtidig arrangerte de filmvisninger og holdt forelesninger. De gav til og med ut et tidsskrift i en kort periode. Pontus Hultén var tilknyttet miljøet rundt SEF. Han ble senere direktør for Moderna Museet, hvor filmen fikk et langt større handlingsrom enn noen andre kunstarter de første årene. ⁴²

Dannelsen av SEF, Hulténs tilknytning til filmmiljøet og Sveriges sterkt internasjonalt orienterte kunstmiljø på 1960- og 70-tallet (Öyvind Fahlström, Claes Söderquist, Gunvor Nelson med flere) var medvirkende til at forholdet mellom kunst og eksperimentell film har vært mer synlig, og stått langt sterkere enn i Norge. ⁴³

SEF tok senere navnet Filmform, hvis formål er å «arbete för experimentfilm och videokonst i ett

historisk och samtida perspektiv». ⁴⁴ Filmforms arbeidsoppgaver følger to hovedlinjer: arkivering, bevaring og distribusjon. Dette gjenspeiles i innledningen av et distribusjonsarkiv og et referansearkiv. Referansearkivet har i skrivende stund 1020 verk, og denne samlingen består av:

- tidlige verk (donasjoner av eldre eksperimentell film),
- verk som Filmform ikke har visningsavtaler for,
- verk i ukurant visningsformat,
- enkelte verk av internasjonale kunstnere,
- papirdokumenter som kataloger, kritikker og lignende.

Distribusjonsarkivet har 485 verk av omkring 170 kunstnere, og som Filmform har rettigheter til å vise og leie ut. Deler av distribusjonsarkivet er også lagt ut på nettet i form av en database. Se <http://www.filmform.com/>.

Distribusjonsaktiviteten har hatt en markant økning i løpet av 2005. (Den steg til 226 utleieavtaler dette året mot 151 i 2004.) Den samme tendensen gjelder også for utlån av filmer og videoarbeider til kuratorer, med 365 filmer og videoarbeider i 2005 mot 143 i 2004.

I tillegg til å bistå kunstinstitusjoner, universiteter og gallerier, kuraterer Filmform også egne visningsprogrammer som blant annet *Sex vågade livet* (2003) og *Hit the North* (2006). Disse og andre programmer har blitt vist en rekke steder; som blant annet Göteborg Filmfestival, Cinemateket i Stockholm, Stockholm Art Fair, Uppsala Kortfilmfestival, Luleå Filmfestival og Kino Dance Film Festival i St. Petersburg.

Filmform er organisert som en stiftelse med et styre på åtte personer som har sin bakgrunn fra forskjellige deler av svensk kulturliv. Stiftelsen har to fast ansatte: en i hel stilling og en i halv.

Fra 2005 fikk stiftelsen en årlig bevilgning på 800 000 svenske kroner fra Kulturdepartementet. Denne summen er ikke tilstrekkelig for å dekke driften, slik at Filmform må søke diverse prosjektmidler hvert år. Dette er arbeidskrevende og tar mye av den

41 Se Widding, Astrid Söderbergh (red.): *Konst som rörlig bild – från Diagonalsymfonien till Whiteout*. Lidingö: Langenskiöld. 2006:43.

42 Op.cit:52.

43 To andre viktige faktorer er SEFs kontakt med Lennart Ehrenborg, som senere ble leder for den meget anerkjente dokumentarfilmavdelingen i SVT og samarbeidet mellom SEF (Mihail Livada) og Konstfacksskolens filmstudio fra 1965.

44 Se Yellow Book, som ligger ute på Filmforms hjemmeside, www.filmform.org.

tid som skulle gått med til distribusjon og arkivering.⁴⁵

Filmform samarbeider med Statens Ljud- og Bildarkiv (SLBA) i den forstand at alt som distribueres fra Filmform, også deponeres i SLBA for forskningsformål. Filmform bistår også SLBA i å innhente verk.

The Netherland Media Art Institute, Montevideo/Time Based Art

Nederland står i en særstilling når det gjelder sin nasjonale satsning på eksperimentell film, video og mediekunst. To institusjoner har vært førende i denne utviklingen: Stedelijk Museum i Amsterdam og Netherlands Media Art Institute, Montevideo. Utover 1970-tallet organiserte Stedelijk en rekke store og viktige videoutstillinger. I 1980 opprettet de et eget spesialrom for visning av videokunst i museet. I dag arbeider de hardt med å digitalisere sin omfattende og betydningsfulle samling av videokunst, for slik å gjøre samlingen lettere tilgjengelig for publikum.

The Netherland Media Art Institute (NMAI) ble formelt etablert i 1993 ved at enmannsforetaket Montevideo fra 1978 og organisasjonen Time Based Art, en medlemsorganisasjon for videokunstnere fra 1983, ble slått sammen.

NMAI er organisert som et eget institutt som i dag har seksten ansatte. I bunn for presentasjons- og distribusjonsvirksomheten ligger en stor samling med video. Den omfatter mer enn 1500 verk, som NMAI har opparbeidet seg gjennom de 29 årene de har eksistert.⁴⁶ I tillegg til samlingen til det tidligere Montevideo administrerer instituttet samlingen til de fire institusjonene: Lijnbaan Center, Time Based Arts, De Appell og Institute Collection Netherlands.⁴⁷ Arkivet dekker derfor et stort spekter, etter som samlingen bygger på en kombinasjon av kunstnerens initiativ (Time Based Art, De Appel og Lijnbaan Center) og mer formelle institusjoner (Institute Collection Netherlands og det nåværende Netherland Media Art Institute). Både nederlandske og utenlandske kunstnere er velkomne til å sende inn sine arbeider til vurdering for arkivet. Innsendt materiale blir behandlet av en komité som

består av representanter fra distribusjonsdelen og utstillingsdelen ved instituttet.

NMAIs arbeidsområde er mangesidig. De arbeider aktivt med *distribusjon og formidling*. Instituttet har sitt eget utstillingslokale hvor det vises utstillinger som spenner fra screenings og performance til arrangement av symposier eller seminarer og virksomheter av mer museal karakter. Utstillingsvirksomheten foregår også utenfor instituttet, og da i samarbeid med andre kunstinstitusjoner. Distribusjonsvirksomheten omfatter både videotaper og større installasjoner som blir vist på utstillinger og filmfestivaler i inn- og utland, foruten i utdanningsformål.

For utleie av video til screenings finnes det følgende takster: En screening koster 50 euro per tittel. Ytterlige screenings koster 10 euro per tittel (dette er basispriser, og egne avtaler gjøres i spesielle tilfeller).

Ved NMAI eksisterer det også en egen avdeling for *forskning*. Denne er tilgjengelig for kunstnere som vil eksperimentere, samarbeide med andre kunstnere eller skape nye arbeider. Her tilbys teknisk assistanse, konservering og hjelp til postproduksjon. De to siste arbeidsområdene favner *utdanning* og *bevaring*. NMAI har utviklet flere studieprogram til ulike målgrupper som akademikere, skoler, kunstnere, kunsthistorikere og til allmennheten.

Fra 1992 har instituttet også hatt egen konserverings- og restaureringsvirksomhet, som den gang ble bygget opp i nært samarbeid med museene. Avdelingen driver omfattende forskning og praktisk restaureringsarbeid. I tillegg til å ta vare på sitt eget arkiv, tilbyr de konservering og vedlikehold av andre offentlige og private samlinger. Gradvis er det bygget opp en unik ekspertise på konservering innenfor mediekunst, og dette har manifestert seg både som modeller og teorier. NMAI regnes i dag som en av de førende på dette feltet.

I tillegg har NMAI et stort *medietek* hvor alle videoarbeider står til disposisjon. Det finnes også en stor boksamling, magasiner og dokumentasjon av samtidskunst og media. Det arrangeres dessuten seminarer, workshops og forelesninger, samt at NMAI tilbyr Artist in Residence (AiR)-program.

45 For flere og mer detaljerte opplysninger, se vedlegg 4: Intervju med Anna Linder og Anna Karin Larsson på Filmform.

46 Til sammenligning har Filmform i overkant av 800 arbeider i sin samling, hvorav 196 ligger ute i distribusjonsarkivet.

47 Lijnbaan Center (1970–1982), Time Based Arts (1983–1994), De Appel (1975–1983).

NMAI har en presentasjon av instituttet på nettet, se www.montevideo.nl. Her får besøkende god mulighet til å orientere seg om stedet og virksomheten.

Virksomheten i NMAI er altså basert på en omfattende samling av verk og på sterk faglig kompetanse i alle ledd. NMAI har etter vårt skjønn virkelig klart å skape et nasjonalt ressurscenter som

dekker de funksjoner vi ønsker at et kommende nasjonalt arkiv for videokunst i Norge skal gjøre. NMAI fungerer som et knutepunkt mellom ulike samfunnsjikt: kunstnere og kuratorer, allmennheten og akademia, og bidrar dermed til at kompetansen om vår visuelle kultur kommer alle til gode. Det er kanskje den viktigste funksjonen et slikt arkiv kan ha.

Om visningsrettigheter: Opplag, vederlag, kjøp og salg av videokunst

av Åslaug Krokann Berg

Dette bidraget baserer seg på samtaler og e-post med ulike kunstnere. Disse spørsmålene ble stilt:

- Hvor stort er ditt opplag?
- Er det forskjell på salgsoplaget og opplaget av kopier som kan vises på utstillinger?
- Beholder du et eksemplar selv som du fritt disponerer eller kopierer til visning?
- Hvordan fastsetter du pris på dine arbeider ved salg?
- Har du egne kontrakter, hvordan er i så fall disse?
- Hvordan forholder du deg til visningsvederlag ved screeninger og videoprogram?

Opplag

De fleste kunstnere opererer med et opplag på rundt fem eksemplarer.

Dette opplaget inkluderer ett (i noen tilfeller to) eksemplarer til kunstneren selv, som hun eller han har alle rettigheter til. Det vil si at verket fritt kan kopieres og vises i de sammenhenger kunstneren selv måtte ønske det, som til utstillinger, søknader eller presentasjoner.

Som et resultat av dette har samtlige et klart skille mellom salgsoplag og visningsopplag.

Om alle eksemplarer er solgt, har kunstneren likevel full rett til å vise sitt eget verk.

Spørsmålet om størrelsen av opplag blir påpekt av enkelte: – Hvorfor operere med så lite opplag når det nettopp ligger i mediet at det er så distribuerbart?

Her kommer det tydelig fram interessekonflikter mellom kunstner og kjøper – men også mellom

kunstnerne selv. Mens noen er interessert i å få sine arbeider mest mulig ut, blir eksklusiviteten prioritert av andre.

Dette kan selvfølgelig også ha med å gjøre at man på den måten har større kontroll over sine egne arbeider. Det ligger jo en fare nettopp i at det kan viderekopieres uten kunstnerens samtykke og viten.

Noen variasjoner og unntak for hvordan man praktiserer dette, finnes likevel.

I enkelte tilfeller blir det også skilt mellom salg til offentlige institusjoner og til privat bruk. Dette gjelder både opplaget og prisen, som til privat bruk er priset mye lavere, rundt 250 kroner per stk. Det blir også nevnt at hvis et verk blir solgt, må en lage avtale om videre visning.

Av andre igjen blir det påpekt at samlere ikke bryr seg så mye om det er et større opplag som femten til tjue eksemplarer, da det tross alt er en stor verden.

Priser og kontrakter

Flere av kunstnerne har egne kontrakter som blant annet omfatter

- 1 hva som blir kjøpt (for eksempel 1 stk. mini-DV, 2 stk. DVD),
- 2 tillatelse til å lage nye kopier av submaster,
- 3 krav til utstyr og rom ved visning av verket,
- 4 kontroll over hvor galleriet eller museet (dvs. kjøper) har lov til å vise det,
- 5 pris og utregning av pris.

Når det gjelder pris, er det store variasjoner. Dette har ikke nødvendigvis å gjøre med hvor etablert en

kunstner er – men rett og slett hvordan de oppfatter sitt eget arbeid og hvordan det omsettes i penger.

Felles er imidlertid tanken om at jo større, mer komplekst og dyrt et verk er å produsere – så øker også salgsprisen. Enkelte øker også salgsprisen i takt med etterspørsel og salg av verket. Viktigheten av verket for kunstneren selv er også en faktor.

Som nevnt er det store forskjeller i pris. Det varierer fra 8000 til 70 000 kroner selv om opplaget er det samme.

Jeg vil gjerne komme med et eksempel på hvordan prisen kan fastsettes. Dette er interessant, fordi jeg tror mange kunstnere har problemer med oversette sitt eget arbeid til en pengeverdi, slik at man faktisk også skal kunne overleve på det.

En kunstner brukte cirka to år på å lage en 32 minutters film. Dette er ikke uvanlig – heller ikke for arbeider av kortere varighet. Kunstneren beregnet her sin sammenlagte lønn til cirka 300 000 kroner (inkl. skatt). Det gir en cirkapris på 60 000–70 000 kroner når opplaget er fem eksemplarer.

Eventuelt prosenter som galleriet skal ha, kommer i tillegg.

Video for screening kontra rombaserte videoinstallasjoner

Når vi hittil har snakket om opplag og visningsrettigheter, har det i første rekke omfattet videoarbeider som er beregnet på screening, med andre ord at de vises på lerret og presenteres som film, gjerne i sammenheng med andre videoarbeider.

Dette er kun en del av feltet. Videoinstallasjoner og bruk av rom og lyd utgjør en sentral del av dagens videokunst.

Her finnes også et skille når det gjelder pris og opplag: En installasjon blir i mange tilfeller oppfattet som *ett* originalt, unikt verk, og blir derfor priset deretter. I enkelte tilfeller omfatter prisen også visningsutstyret.

Forskjellene mellom disse formene for videoarbeider blir også påpekt av kunstnerne selv: – Hvordan vil et framtidig videoarkiv forholde seg til videoinstallasjoner?

Visningsvederlag ved screeninger og utstillinger

Praksis med visningsvederlag varierer både mellom kunstnere og gallerier eller prosjekter hvor video-screeninger blir vist.

De fleste av kunstnerne som har uttalt seg, er mest opptatt av å få vist arbeidene sine, men mener likevel at det *burde* være en ordning med visningsvederlag. Noen har likevel egne regler også for dette, eller forhandler seg fram til en avtale med visningsstedet.

Mange ser det å være med på screeninger som en mulighet til å få andre oppdrag eller utstillingsmuligheter. De ser det likevel som sin selvfølgelige rett å si ja eller nei til å være med, uavhengig om det er utbetaling av visningsvederlag. Enkelte har restriksjoner på visning av sine arbeider ved screeninger, som å ikke tillate visning hvis videoprogrammet varer utover en gitt tid.

For et framtidig videoarkiv vil en ordning med visningsvederlag til kunstnerne være et viktig punkt å ta tak i. Om man får til en standard på dette, vil det kanskje føre til bedre forhold for distribusjon og visning av video generelt, i motsetning av små opplag og høye priser. TONO blir her nevnt som et system som fungerer bra i den sammenheng.

Kunstnere som er kontaktet

Unn Fahlstrøm, Tone Myskja, Mariken Kramer, Farhad Kalantary, Jannicke Låker, Anne Lise Stenseth og Per Teljer. (Bodil Furu, Trine Wester og Knut Åsdam har ikke svart. Henvendelsen til Andrea Lange kom i retur merket ukjent adresse.)

Video og billedkultur

av Marit Paasche

Historie

Det første bærbara videokameraet, PortaPak, var Sony DV-2400 Video Rover. Det ble lansert i 1967, og selv om det var bærbart, var det tungt og klumpete etter våre standarder. I realiteten bestod det av to deler, et ganske stort kamera (som filmet i svart/hvitt) og en separat VCR-opptaker. PortaPak-en var derfor vanligvis betjent av to stykker: en på kamera og en på VCR-enheten.

Det bærbara kameraet fra Sony fikk snart sine etterfølgere fra JVC og Panasonic. Sammen revolusjonerte de markedet for bevegelige bilder, ikke minst for TV.⁴⁸ Det ble mulig for alle å involvere seg i TV-produksjon, ikke bare de store mediekonsernene og aktører med nærmest ubegrensede budsjetter. Et utall lokale TV-stasjoner dukket opp rundt omkring i USA, og den frie og mobile reporteren som dekket begivenhetene der de skjedde, skjøv den tradisjonelle studioreporter ut over sidelinja. Grupper som Ant Farm, Top Value Television, Papir Tiger, Videofreex og flere andre øvde stor innflytelse, og deres form for gerilja-TV forandret sakte, men sikkert, formspråket i kommersiell TV-produksjon.

Forholdet mellom kunstfeltet og den mer aksjonsrettede delen av motkulturmiljøet var preget av mange sammenfallende interesser: Kommersiell TV var ett av dem. Det virket ødeleggende, manipulerende og kontrollerende på den jevne borger. Derfor var det viktig å bekjempe kommersiell TV ved å produsere ideologiavdekkende verk. Målet var å bevisstgjøre massepublikummet, og video var et vel-

egnet uttrykksmiddel i denne kampen fordi det var anti eksklusivt. Det var en demokratisk teknologi (alle kunne bruke det), og for kunstnerne framstod den som nøytral, både i relasjon til en material- og begrepstradisjon.⁴⁹ Video var med andre ord ikke en del av kunsten og kunsthistorien på samme måte som maleriet eller skulpturen. Video hadde en *fri* posisjon.

Lokale TV-sendinger og dokumentarer hadde en viktig funksjon i det ideologikritiske arbeidet, men man kunne også se besk mediesatire og rene formeksperimenterte bestående av abstrakte bildelementer, som hos Nam June Paik.⁵⁰ I vår sammenheng er det interessant å merke seg at videokunsten på 70-tallet befant seg i et skjæringspunkt mellom kunst og ikke-kunst. Mange av aktivistene innenfor motkulturen oppfattet verken seg selv som kunstnere eller arbeidene sine som kunst. Likeledes betraktet mange kunstnere skillet mellom kunst og hverdag som et hinder. Etter deres mening var kunst hverdag, og video var et perfekt uttrykksmiddel i så tilfelle, for det ble jo brukt av alle: Det ble plukket opp av idretten (som fant ut at de kunne filme prestasjoner og dermed vurdere teknikk på en helt annen måte), av militære og politiet (overvåkning), ja, til og med psykologene var raskt ute med å skjønne verdien av å filme samtaler med pasienter.⁵¹ Videoarbeider hadde også en annen fordel, det tilhørte ikke de kunstdrevne kretsløpene, men ble distribuert gjennom andre kanaler, og da som oftest gjennom TV. Dermed startet videoarbeidene med et

48 Før PortaPak-en ble introdusert, ble all mobil filming tatt opp på film (enten 16mm eller 8mm). Alle hjemmebrukere filmet familiære begivenheter på 8mm eller super 8. Også de store TV-selskapene gjorde sine opptak på film.

49 Mange anså også videoteknologiens forankring i industri, forskning og den private sfære som velegnet i kampen for å bryte ned skillet mellom de ulike kunstformene.

50 To gode eksempler i så måte er Ken Shapiro og Channel One-programmene og performancestuntet «Media Burn» av Ant Farm.

radikalt annerledes distribusjonsmønster enn annen kunst.

Videoens tidlige historie kan oppsummeres under tre hovedpunkter:

- PortaPak'en gjorde oss vant til å dokumentere virkeligheten rundt oss med et videokamera.
- Som kunstuttrykk havnet det i en ubestemmelig mellomposisjon mellom kunst, film, TV og intimsfæren.
- Video hadde et annet distribusjonsmønster enn annen kunst.

Internett som distribusjonskanal for et nasjonalt arkiv – muligheter og utfordringer

I dag har det gått førti år siden PortaPak'en gjorde oss vant til å se verden gjennom et videokamera. Fra vårt ståsted ligger noen av de viktigste endringene i dette tidsrommet i:

- *Nye distribusjonsformer*: Nettet som en fritt tilgjengelig og rimelig eller gratis visnings- og distribusjonskanal, med profesjonelt drevne visningsplattformer (Montevideo), og visningsplattformer med brukergenerert innhold (YouTube).
- *En ny form for lisensordning*: Creative Commons.

Internett har bidratt til å bedre distribusjonsflyten for videoarbeider. I dag anvender majoriteten av alle de store videoarkivene Internett som distribusjonskanal, som for eksempel EAI (Electronic Arts Inter-mix, NY), Filmfront, AV-arkki og Montevideo. Disse stedene kan klassifiseres som nettarkiver dominert av et kunstnerskapt innhold, presentert som online databasekataloger. Vanlige søke-kategorier er kunstner, tittel, årstall eller emne. Presentasjonen av kunstneren inneholder gjerne en kort bibliografi og en oversikt over de arbeidene arkivet har. En del av verkene har også en preview-mulig-

het, det vil si at du kan se et lite utsnitt av videoen (ikke hos Filmform, men er ganske vanlig på andre steder som NMAI, EAI, Ubuweb⁵²).

Når det skal planlegges et nasjonalt arkiv for videokunst, vil det være naturlig å trekke veksler på nettarkivenes presentasjonsform. Men det finnes også en annen kilde som er interessant her. I løpet av de siste årene har vi sett en voldsom oppblomstring av nettarkiv som domineres av et brukergenerert innhold, som MySpace, Flickr og YouTube. Disse stedene har oppnådd en voldsom popularitet, og da særlig blant den yngre generasjonen.

Det vil nødvendigvis være stor forskjell mellom et nettarkiv dominert av et brukergenerert innhold, og ett som består av et kunstnerskapt innhold. Sistnevnte har ingen mulighet til å nå like bredt ut som YouTube, og det er heller ingen grunn til å ha det som ambisjon. Men i etableringen av et nettarkiv er det viktig å se på de brukervanene som steder som YouTube etablerer, fordi de sier noe om hvilke forventninger et nettarkiv må oppfylle for å nå bredt ut, og for å bli hyppig brukt.

Noen av disse brukervanene er:

- Det skal være enkelt å finne ting på nettet.
- Man forventer at det skal være gratis.
- Det er et sterkt krav til fornyelse. Du skal se noe nytt hver dag.
- Innholdet følges gjerne av ulike forum hvor man kan kommentere og diskutere hverandres bidrag.

Det er dessverre en udiskutabel sannhet at online-kataloger er statiske og kjedelige nettstedet. Det nasjonale videoarkivets nettportal vil være ett av arkivets viktigste brukergrensesnitt. Et arkiv som ikke legger ut noe nytt hver dag, er ikke et interessant arkiv for majoriteten av dagens nettbrukere. Dette kan delvis imøtekommes på ulike måter:

- En kan utvikle en nyhetstjeneste som holdere brukerne oppdatert.

51 Tidlig på 70-tallet hadde de store kommersielle TV-selskapene ansatt kunstnere som forskere, blant annet Bill Viola, Nam June Paik og Bruce Nauman, mot at de fikk vise videotapene sine på bestemte sendetider. Kommersiell TV ble med andre ord paradoksalt nok brukt som en visningskanal for verk som ofte kritiserte premisene for kommersiell TV-drift. Etter hvert som kravet til lønnsomhet steg og konkurransen fra gerilja-TV antok i styrke, valgte TV-selskapene å legge ned disse avdelingene for forskning og eksperimentering, samtidig som de fjernet visningsmulighetene. Se også Kathy Rae Huffman: «Video Art. What's TV Got to Do With It?» i Doug Hall og

Sally Jo Fifer (1990): *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*. New York: Aperture.

52 Om UbuWeb fra derers egen nettside: «UbuWeb is a completely independent resource dedicated to all strains of the avant-garde, ethnopoetics, and outsider arts. All materials on UbuWeb are being made available for noncommercial and educational use only. All rights belong to the author(s). UbuWeb is completely free.»

- Det kan utvikles et slags forum hvor man kan legge ut kritikker eller omtaler av verk i samlingen.
- En kan også invitere kuratorer og kunstnere til å lage utstillinger av arkivets samling på nett.
- En kan publisere forskningsartikler og andre tekster som er relevante for feltet.

Nettarkiv og rettigheter knyttet til åndsverk

Nye rettighetssystemer innebærer en bevegelse fra det unike verket med én opphavsmann til kollektiv tilgjengeliggjøring av elektroniske verk og åpne rettighetssystemer, blant annet den frivillige og idealistisk baserte lisensordningen Creative Commons.

Audiovisuelle uttrykk som video er beskyttet av åndsverkloven (copyright). Etter åndsverkloven har opphavsmannen alle rettigheter til verket (all rights reserved). Et nettarkiv med et brukergenerert innhold som YouTube, baserer seg derimot på et system med full vederlagsfri benyttelse (no rights reserved).

Arkivets nettportal vil muligens stå overfor et scenario hvor enkelte kunstnere ønsker å legge ut verk i sin helhet – fordi oppmerksomhet kan betraktes som et gode i seg selv – mens andre vil reservere seg overfor dette. En ny type frivillig lisensordning som gjør det mulig å bevege seg mer fleksibelt mellom alternativene «all rights reserved» og «no rights reserved», er Creative Commons.⁵³

Hovedpoenget med Creative Commons er å standardisere lisensvilkår for vederlagsfri anvendelse av verk på en slik måte at opphavsmannen eller

-kvinnen selv setter betingelser i forhold til bruk (en slags «some rights reserved»). Har du en video du ønsker å legge ut for allmennheten, men som du samtidig ønsker å skjerme for kommersiell bruk, kan du reservere deg mot bruk i kommersielle sammenhenger. Synes du det er greit at verket blir brukt eller sitert bare du krediteres, er dette også en mulighet.

Menyen for betingelser er enkel og uttrykkes gjennom symboler. Det eksisterer seks ulike lisenser (se http://creativecommons.org/about/licenses/index_html), og man kan kombinere betingelser fritt mellom dem. Bruk av en slik lisensordning vil bety at langt flere av arbeidene kan vises i sin helhet, noe som vil være i allmennhetens interesse.

Litteratur

Doug Hall og Sally Jo Fifer 1990 (red.): *Illuminating Video, An Essential Guide to Video*, Aperture/Bay Area Video Coalition, New Jersey.

Lawrence Lessig: «May the Source be With You», *Wired*, 09.12.01.

<http://www.filmform.com>

<http://www.montevideo.nl>

<http://www.ubu.com/>

<http://creativecommons.org/>

<http://www.eai.org/>

<http://www.flickr.com>

<http://YouTube.com>

<http://myspace.com>

<http://www.experimentaltvcenter.org/>

⁵³ <http://creativecommons.org>

Intervju med Anna Linder og Anna-Karin Larsson ved det svenske Filmform⁵⁴

av Marit Paasche

– Har Filmform en standard for visningshonorar, eller varierer det i forhold til hvor de vises, hvor stor utstillingen er, og om det er et program som skal vises flere steder eller lignende?

Anna Linder: Vi har to standardkontrakter som vi tilpasser fra gang til gang. Prinsippet er slik at en gangs screening koster fem hundre svenske kroner – alt dette går til kunstneren. Ut fra summen på fem hundre beregnes et tillegg på ti prosent, som går til Filmform for å dekke vår administrative utgifter, og så utgifter til porto.

Ofte er visningsperioden mye lengre, det er vanlig at den ligger på mellom tre til fire uker. Da krever vi et minimum på femten tusen svenske kroner. Men pris er ofte et tema som kommer opp til forhandling. Ikke alle kunstinstusjoner har like god råd, derfor anvender vi gjerne de to standardkontraktene som mal, og justerer fra gang til gang.

Anna-Karin Larsson: Det juridiske aspektet ved denne virksomheten har blitt viktigere, og ordlyden i en kontrakt er svært betydningsfull. Samtidig er det umulig å sikre seg hundre prosent mot misbruk. Derfor er det avgjørende at Filmform klarer å knytte kontakt med de riktige menneskene, og at vi har tillit til at de opptrer redelig. I lys av dette er den personlige kontakten med de ulike arrangørene eller visningsinstusjonene av stor betydning.

– Blir kunstneren underrettet hvis det pågår forhandlinger om pris? Og holder dere det samme prisenivået i forhold til utdanningsinstusjoner?

Anna Linder: Ja, det er standard at kunstneren underrettes.

Anna-Karin Larsson: Undervisningsinstusjoner får halv pris, men selv da virker det som om mange vegrer seg. Det er ikke kultur for å legge utgifter for screening inn i deres budsjetter, derfor har de heller ingen pott til anvendelse. De regner med at de kan vise gratis, og tenker ikke på at de da anvender et åndsverk i undervisningsøyemed uten å betale opphavsmannen eller -kvinnen. Om Filmform skal redusere satsene ytterligere, er et spørsmål vi må avklare i nærmeste fremtid. En plan er å tilby undervisningsinstusjoner ulike «pakker» som kan leies for ytterligere redusert pris.

– Holder dere kunstneren løpende oppdatert om hvor verk vises?

Anna-Karin Larsson: Vi gjorde det før. Vi har ikke kapasitet til det lenger på samme måte som før. I den grad vi rekker det, holdes kunstnerne løpende underrettet. Noen kunstnere krever også at vi kontakter dem før vi leier ut. Det stjeler mye tid, og vi har fjernet den valgmuligheten ut av den siste kontraktversjonen. Men to ganger i året får alle kunstnerne en utskrift og et oppgjør for de siste seks månedenes visninger.

⁵⁴ Intervjuet ble gjort i Stockholm 1. november 2006.

– Hvis et arbeid blir innkjøpt, er det da laget i opplag slik at filmform fortsatt kan vise det?

Anna Linder: Vi selger ikke verk, men vi har rettigheter knyttet til visning, det er klart. Det er merkelig og ganske paradoksalt at det kan oppstå en interessekonflikt mellom det å eie et verk og å gjøre det mer tilgjengelig for allmennheten slik vi gjør. Men hvis kunstneren får problemer med kjøper fordi vi viser verket, kan han eller hun selvfølgelig si opp kontrakten med oss. Da påløper oppsigelsestiden til tre måneder, slik at vi kan avslutte de eventuelle fremtidige avtalene vi har gjort.

– Har Filmform forsikret arbeidene, eller er det de som til enhver tid leier arbeidene som står ansvarlig for det?

Anna Linder: Vi forsikrer alt som er i vår oppbevaring. Når et verk lånes ut, er det arrangøren som låner som står ansvarlig for forsikringen. Det er dog en gråsoner når det gjelder transportstrekket. Hvem som bærer det forsikringsmessige ansvaret hvis noe skulle skje under transport, er et litt uavklart spørsmål.

Anna-Karin Larsson: Vi forsøker å sikre oss gjennom å alltid sende dyrebare eller unike kopier med rekommandert post, og vi krever også at lånetageren gjør det samme.

– Når et videoprogram sendes ut, lager Filmform en egen visningskopi til dette?

Anna Linder: Når vi tar inn en kunstner og ett eller flere av hennes eller hans verk i vårt distribusjonsarkiv, krever vi å få en submaster⁵⁵ og en godkjent visningskopi i DVD-format. Ut ifra submasteren lager vi så visningskopier. Det er problemer knyttet til visningskopien vi krever i DVD-format, fordi det finnes en jungel av ulike standarder.

– Dere sender også inn en kopi til Statens ljud- og bildarkiv (SLBA)?

Anna-Karin Larsson: Ja, det vil si at SLBA lager en sikkerhetskopi av vår submaster i DigiBeta. Det er jo, som du vet, et svært kostbart format.⁵⁶

– Så Filmforms arkiv har med andre ord en tvilling i SLBA: Deres arkiv finnes også der?

Anna-Karin Larsson: Ja, på sett og vis. Alt som distribueres fra oss, skal i prinsippet gå dit, også samleprogrammer av typen Hit the North, som vi nettopp har produsert. Men du må huske på at vi også har kritikker, ulike kataloger og andre papirdokumenter med i vårt arkiv. Det har ikke SLBA. Dessuten er SLBA ingen distributør. Filmene der er kun tilgjengelig for forskning.

– Dere har, så vidt jeg har skjönt, et distributionsarkiv og et referansearkiv. Hva er forskjellen på de to?

Anna-Karin Larsson: I distribusjonsarkivet, som i dag teller verk av cirka 170 kunstnere, finnes de arbeidene vi har rettigheter til å vise og leie ut. Rent fysisk består arkivet av alle verkene og papirdokumenter, og det befinner seg på vårt kontor. Alle som jobber med eksperimentell film eller kunst, eller som har en eller annen form for profesjonell tilhørighet til miljøet, for eksempel kuratorer, kan gjøre en avtale og komme hit og eventuelt se noe av materialet.

I tillegg befinner deler av distribusjonsarkivet seg på nett i form av en database. Denne databasen er strukturert etter to hovedkategorier: verk og kunstner. Søker du på en kunstner, si Kjartan Slettemark, så kommer det opp en kort biografi om ham, og du vil få opp de verkene som er knyttet til distribusjon i Filmform, som Digitalisman fra 2001 og Nixon Visions fra 1971. Disse verkene kan du klikke deg inn på og få opp mer informasjon om. Alle med pc og nettilgang har tilgang til dette nivået av arkivet.

Referansearkivet er litt annerledes. Det er også her på vårt kontor, og i dette arkivet finnes både verk som vi *ikke* har visningsavtale på, og papirdokumenter. Det kan for eksempel være tidlige verk av en kunstner vi har i distribusjonsarkivet, eller verk i et annet format enn det vi har distribusjonsarkivet. Det kan også være arbeider fra kunstnere vi ikke har i distribusjonsarkivet, internasjonale kunstnere, kataloger fra andre institusjoner og så videre. Referansearkivet ligger ikke ute på nett, og for å få tilgang til dette må man jobbe med feltet og gjøre en avtale med oss.

⁵⁵ Masterkopi til bruk for duplisering i distribusjonsøyemed.

⁵⁶ DigiBeta er digitalutgaven av BetaCam. Digital BetaCam gir svært god bildekvalitet – video komprimeres bare 2:1, mye mindre enn Digital video (DV) som opererer med 5:1 kompresjon.

Så har vi en tredje samling med gammel eksperimentell film og bøker som er donert til oss av de som utgjorde den tidlige historien av Filmform: Arbetsgruppen for film. Denne eldre delen av samlingen rommer filmer fra så langt tilbake som 1924, og teller cirka 104 verk. Også denne delen av samlingen er bare tilgjengelig for bransjefolk og forskere. Enkelte av de eldre filmene finnes dog i distribusjon på 16mm, DVD eller Beta-sp.

– *Filmform anlegger med andre ord både et historisk og samtidig perspektiv på det dere gjør, men la oss snakke om fremtiden: Hvordan innhentes nye kunstnere? Har dere bestemte utvalgsriterier? Og hvilke rutiner har dere for dette arbeidet?*

Anna Linder: Først og fremst får vi nå tilsendt svært mye materiale. Vi bruker ganske mye tid på å gå gjennom dette materialet. I tillegg driver vi oppsøkende virksomhet og forsøker å holde oss oppdatert på hva som skjer. Beslutningene fattes på regelmessige møter med vårt styre. Der gjennomgår vi i fellesskap hvilke nye verk som skal innlemmes.

I utgangspunktet er det slik at vi har enkelte kriterier: Vi vil for eksempel at de verkene som opptas i distribusjonsarkivet, skal være av eksperimentell art, det vil si at de skal utfordre mediet. Vi tar ikke inn kortfilmer som tenderer for mye mot det en kan kalle novellefilm eller lignende, for de har jo allerede et distribusjonsapparat.⁵⁷ Videre må kunstnerne være aktive, og de skal være svenske, men på det sistnevnte punktet har vi vel i praksis det en kan kalle en nordisk profil. Det finnes for eksempel flere norske kunstnere i dette arkivet, som Lotte Konow Lund og Bodil Furu. Jeg tror jeg vil si at kvalitet er det førende utvalgsriteriet hos oss.

– *Har dere opplevde det som problematiske at det er bare dere to – i samarbeid med styret – som står for utvelgelsen av nye verk eller kunstnere? Jeg tenker for eksempel på begrensningene i egne nettverk og preferanser.*

Anna Linder: Nei, jeg har egentlig ikke opplevd det som problematisk, for jeg synes vi jobber veldig aktivt med dette. Det er jo heller ikke slik at vi tar inn bare det vi liker. Kvalitet omfatter jo mer enn det man selv verdsetter.

Anna-Karin Larsson: Og det er viktig å nevne at Filmforms styre sitter med svært god og omfattende kompetanse på feltet. Styret teller i dag åtte personer og består av Richard Julin som er kurator ved Magasin 3, Stockholms Konsthall, kunstnerne Åsa Lipka Falck og Gunnel Pettersson, kunstkritikeren Bo Madestrand, kuratorene Magdalena Malm og Henrik Orrje, Anne-Marie Sörhman Fermelin fra Svenska Filminstitutet og filmskaper Claes Söderquist som er styreformann. Det fantastiske med dette styret er at de dekker et bredt kompetanseområde og gir oss tilgang til et stort nettverk. Gjennom dem har vi tentakler ut mot et stort fagmiljø. Ettersom Filmform er en så liten organisasjon, er det uhyre viktig at vi klarer å samarbeide med andre enheter som har spesialkompetanse, som for eksempel Statens ljud- og bildsarkiv, Svenska Filminstitutet og andre institusjoner. Dette hjelper styret oss med. Statens ljud- og bildarkiv har vi for eksempel et veldig godt forhold til, fordi de ser at vi klarer å få inn filmverk som de ikke har kapasitet til å få inn selv – og omvendt: De sitter på en kunnskap vi ikke har.

– *Har dere tidsbegrensninger på hvor lenge man kan sitte i styret?*

Anna Linder: Nei, om ikke det skjer noe som tilsier at et styremedlem må frasi seg oppdraget, kan medlemmet sitte så lenge det måtte ønske.

Anna-Karin Larsson: Og styret tilsetter seg selv. Tanken er jo å samle en variert kompetanse i forhold til eksperimentell film og videokunst.

– *Hvordan er samarbeidet med kunstinstitusjoner som Moderna Museet og IASPIS (International Artist Studio Program In Sweden)?*

Anna Linder: Jeg synes samarbeidet fungerer bra. De sender jevnlig kuratorer ned til oss, og kommer med forespørsler. Filmform har også arrangert en rekke utstillinger på Moderna Museet, som *Pleasure Dome – Amerikansk Experimentfilm 1939–1979* i 1980, *Nordisk Film* i 1983, *Tysk eksperimentell film* i 1985 og *Oberhausens 50-årsjubileum* i 2004.

Anna-Karin Larsson: Det er vel kanskje en tendens til at samarbeidet fungerer enda bedre med de insti-

⁵⁷ Det vil si en slags spillefilm i miniformat.

tusjonene som har film og video som spesialkompetanse. Store museer som Moderna Museet har ofte nok med seg selv og sin egen virksomhet.

– I motsetning til AV-arkki i Finland er ikke Filmform noen medlemsorganisasjon, men en stiftelse. Kan dere fortelle litt om den historiske bakgrunnen for dette, og om det er en styringsform som fungerer tilfredsstillende?

Anna-Karin Larsson: Arbetsgruppen för film ble dannet i 1950 i Stockholm med det mål å produsere og vise eksperimentell film. Senere ble denne gruppen omgjort til en stiftelse, det var i 1967. Rundt 1990 oppdaget Claes Söderquist hvilken skatt denne gruppen satt på, og klarte å arrangere en stor retrospektiv utstilling som het Swedish Avantgarde Film 1924–1990 på Anthology Film Archives i New York i 1991. Den turnerte i USA i 1991. I etterkant av denne utstillingen ble det arbeidet hardt opp mot Kulturdepartementet, og i 1999 fikk Filmform for første gang penger over en femårig prøveperiode. Likevel måtte vi søke hvert år for at de skulle utløses. I 2005 besluttet Utbildnings- og kulturdepartementet at vi fikk en bevilgning på åtte hundre tusen svenske kroner i året.

En av de store fordelene ved å være en stiftelse er at vi får være en fri aktør. Vi innlemmes ikke i det byråkratiet som følger med det å være en statsinstitusjon, og vi slipper å få vår virksomhet styrt fra oppdrag fra staten. Vår modell er kompetansedrevet. Det er jo også AV-arkki, men de har et problem med hyppige utskiftninger i arbeidsstokken hele tiden, noe som gjør det vanskelig å opprettholde nettverk og kontinuitet. Man kan komme å etablere god kontakt det ene året, men neste gang du kommer, aner ingen hvem du er. Som jeg har nevnt før, er personlig kontakt avgjørende i forhold til å samarbeide med gode visningsinstitusjoner – og muligheten for å vise verk på attraktive steder er jo kjempeviktig for kunstneren.

– Hva har Filmforms historiske tilknytning til eksperimentell film hatt å si for oppbygningen av det nåværende distribusjonsarkivet?

Anna Linder: Det var jo foranledningen til arkivet. I dag er det i hovedsak videokunst vi tar inn, men vi

jakter alltid etter filmskapere som uttrykker seg eksperimentelt. Det er bare vanskeligere å finne dem, for de fleste som jobber eksperimentelt, velger video.

Anna-Karin Larsson: Arkivet med eldre eksperimentell film på 16mm stammer jo fra donasjoner, også fra Svenska Institutet på slutten av 1990-tallet. Ettersom det eksisterer en arv, en historie med svensk eksperimentell film, ville det være dumt å ikke innlemme den selv om nittini prosent av alle kunstnerne i dag benytter video. Filmform som organisasjon hviler på de erfaringene som Arbetsgruppen för film gjorde seg fra 1950 og utover.⁵⁸

– Du nevnte at dere får åtte hundre tusen svenske kroner i støtte fra 2005. Dette er jo en relativt liten sum med tanke på arbeidsomfanget og at Filmform har dere to som er fast ansatte som produsenter. (Anna Karin Larsson har en 100 %-stilling, mens Anna Linder har en 50 %-stilling.) Hvordan får dere det til å gå opp?

Anna Linder: Vel, det har vært en kamp. For å i det hele tatt få noe handlingsrom har vi vært nødt til å søke om prosjektmidler hvert år. Jeg har i grunnen ikke jobbet med noe annet enn prosjekter all den tid jeg har jobbet her, og det har definitivt gått ut over basisvirksomheten. Vi ser at arbeidet med distribusjonsarkivet tar mer og mer tid, og da særlig det som handler om relasjonen mellom arkivet og publikum. Jeg skulle for eksempel gjerne startet med å sende ut regelmessige nyhetsbrev, og lagt ut mer informasjon i nettversjonen av distribusjonsarkivet. Men tiden strekker ikke til fordi jeg må utvikle nye prosjekter for å sørge for å hente inn de ekstra pengene vi trenger for å drive skikkelig. Eller for å si det på en annen måte: Når den faste bevilgningen er så minimal, innebærer det at vi må binde opp svært mye tid på prosjektarbeid. Det går ut over vedlikeholdet av arkivet på alle nivå, og det rammer flyten av informasjon innad og ut til publikum og brukere. Skal jeg komme med et godt råd, må man sørge for at det kommende arkivet i Norge får gode nok rammevilkår til å balansere virksomheten mellom basisvirksomhet og prosjektarbeid. Drømmen hadde vært å ha tre fast ansatte, hvorav en kunne jobbe med det rent tekniske.

58 Gruppens første navn var Svensk Eksperimentelfilmstudio.

Anna-Karin Larsson: Vanligvis må vi kjøpe inn folk på timebasis for det som dreier seg om teknisk assistanse og hjelp til økonomistyring som lønnsutbetalinger og så videre. På den tekniske fronten befinner vi oss i en særstilling i år fordi Utbildnings- og kulturdepartementet har startet en satsning på arkivbasert virksomhet kalt Access.⁵⁹ Kort sagt frigjør Access lønnsmidler for å hyre inn folk som hjelper oss med ulike aspekter ved arkivarbeidet.

– *Vil det si at denne satsningen hjelper dere å komme à jour med arkivarbeidet?*

Anna-Karin Larsson: Access innebærer egentlig bare at vi nå kan arbeide i et omfang som egentlig burde vært normalen.

– *Er Norden eller alle deler av verden et prioritert arbeidsområde i forhold til distribusjon?*

Anna-Karin Larsson: Når det gjelder å nå ut til dem som leier, strekker vi oss helt klart utenfor Sverige og Norden.

Anna Linder: Vi har prioritert Norden den siste tiden gjennom Hit the North – et distribusjonsprosjekt som omfatter totalt 49 verk fra Norge, Finland, Danmark, Island og Sverige.

– *Hva er ambisjonene for Filmform fremover?*

Anna-Karin Larsson: En ambisjon har vært å arkivere interaktive verk og arbeider som kan klassifiseres som «nye media». Det har vi ennå ikke lykkes med. Denne utfordringen berører også en stor diskusjon om hvilken profil man skal ha utad, og hvor mye en kan sluke over uten å miste sin egenart. Montevideo er jo for eksempel en institusjon som jeg mener fungerer særdeles godt, og de har bare video som sitt arbeidsfelt. Et håp er å få råd til å vie oss fullt og helt til det som er vår basisvirksomhet: arkiv og distribusjon, å få slippe å søke penger for en masse sideprosjekter, og at basisvirksomheten vurderes ut fra hva den er: Viktig nok!

Anna Linder: Vi er i ferd med å oppdatere hjemmesiden og databasen, og det skal bli deilig å få sluttført dette arbeidet. Ellers er det jo en drøm å få mer svensk videokunst ut til verden – og så klart også i Sverige. Jeg skulle også ønske at jeg kunne fått mer tid til å jobbe direkte med informasjon når vi har nye program, som Hit the North, eller når vi får inn nyheter til arkivet. Et mål er jo at det skal være like naturlig å booke videokunst hos oss, som det er å leie film eller bøker... Den dagen alle vet hvem Filmform er, blir jeg glad!

59 Denne satsningen har til formål «att bevara, vårda och visa upp samlingar, föremål och arkivalier». Kilde: <http://www.regeringen.se/sb/d/1457/fromdepartment/1454/page/10>.

Til oppbyggingen av et nettbasert arkiv for videokunst

Innspill fra Jøran Rudi, daglig leder av NOTAM, Norsk Nettverk for Akustikk

I forbindelse med et arkiv over videokunst er det flere faglige forhold som tas i betraktning – tekniske og genremessige. I tillegg kommer beslutninger om tilgjengelighet – for hvem, hvordan og på hvilke kriterier settes arkivet sammen? I hvilken grad skal verkene presentasjon være rettet mot sluttbrukeren – publikum?

Det bør utvikles en detaljert taksonomi for verktyper for å muliggjøre en database med tilstrekkelige kategorier og relasjoner. For fremtidig visning, fremføring og studier av sammensatte verk vil det være nødvendig å inkludere detaljerte beskrivelser av hva som skjer rent teknisk i verkene og i annet supplerende materiale, slik at det blir mulig å gjenskape verkene. All program- og maskinvare vil bli foreldet, og det er viktig å utvikle generelle metoder for å beskrive for eksempel sanntidsinteraksjon, lyd- og billedbehandling. Et verk som kan eksemplifisere dette behovet, er for eksempel Natasha Barretts verk *Displaced: Replaced II* (<http://folk.uio.no/natashab/dr2/displacedII.html>), som inneholder mye programmering for sanntidsendringer av bildet. Andre eksempler på teknisk krevende verk er Kjell Bjørgeengens arbeider, som ofte gjør bruk av spesielt utviklet utstyr. Dokumentasjon og beskrivelse av slike arbeidsmåter må gjøres med generelle metoder. Liknende type arbeid foregår mange steder internasjonalt for musikkfeltet, og til informasjon tar NOTAM del i et EU-prosjekt som handler om blant annet slike problemstillinger – fremtidsrettet dokumentasjon og migrering av teknologi.

Genren videokunst har utviklet seg og omfatter nå mange forskjellige verktyper. Etter NOTAMs oppfatning vil det være naturlig å ha et fokus på elektroniske bilder som også gjør bruk av for eksempel sanntidsmanipulering og sanntids brukerstyring, og som leveres via nye media som world wide web og/eller andre nettbaserte systemer. Det ligger en spesiell utfordring i å bevare og tilgjengeliggjøre teknisk kompliserte verk.

Det må vises åpenhet mot genre hvor video utgjør et viktig element, som for eksempel sceniske forestillinger, animasjoner av lyd og musikk, sanntidsarbeid med videobilder (som for eksempel Jitterbaserte ting) og andre genre som komiteen sikkert kjenner. Det kan være en fordel å forhøre seg i mange miljøer om innholdsforslag tidlig i prosessen for å sikre en god utvikling av både taksonomi og database.

I de senere år har det vært en stor økning i antall verk for 5.1-formatet, ofte med en fysisk installasjonskomponent i tillegg til de elektroniske bildene, og det er mulig å tenke seg en form for standardisering av migreringen i forbindelse med utvikling av arkivet, men avgjørelsen kan bli ansett som problematisk, og migreringen av verkene til en ny standard vil være ressurskrevende. Fordelen er at man oppnår et felles teknisk grunnlag for en stor del av verkene.

Når utvalgskriterier er lagt og det er besluttet i hvilken form verkene skal bevares, må verkene digitaliseres. Arkivet må så utvikles med en migreringsstrategi og teknisk kompetanse som sikrer forsvarlig drift i et lengre perspektiv.

Prislister for restaurering og digitalisering av videomateriale (vinter 2007)

Videovital

Postboks 5058 Majorstua, 0301 Oslo
Tel. 22 55 45 88, Frode Reinhold tel. 920 82 858

Vi kan i dag kopiere fra følgende tapeformater:

U-matic Low Band, U-matic High Band, Video 8, Hi 8, VHS, S-VHS, BetaCam, BetaCam SP, Digital S, DV, DVCAM og Digital BetaCam.

Prislisten omfatter kopiering

til to ulike tapeformater:

Digital BetaCam (1/2" 50 Mbps, broadcastkvalitet) og DVCAM (1/4" 25 Mbps, ikke broadcastkvalitet).

Pris for kopiering til Digital BetaCam (SONY professional Broadcast tape):

Oppstartkostnad per kassett med inntil 12 min. spilletid:	kr 500,-
Oppstartkostnad per kassett med inntil 22 min. spilletid:	kr 600,-
Oppstartkostnad per kassett med inntil 40 min. spilletid:	kr 700,-
Oppstartkostnad per kassett med inntil 60 min. spilletid:	kr 850,-
Oppstartkostnad per kassett med inntil 90 min. spilletid:	kr 1050,-
Oppstartkostnad per kassett med inntil 120 min. spilletid:	kr 1250,-
Kopipris per minutt:	kr 20,-

Pris for kopiering til DVCAM (SONY PDV professional tape):

Oppstartkostnad per kassett med inntil 12 min. spilletid:	kr 300,-
Oppstartkostnad per kassett med inntil 22 min. spilletid:	kr 350,-
Oppstartkostnad per kassett med inntil 40 min. spilletid:	kr 450,-
Oppstartkostnad per kassett med inntil 60 min. spilletid:	kr 600,-
Oppstartkostnad per kassett med inntil 90 min. spilletid:	kr 700,-
Oppstartkostnad per kassett med inntil 120 min. spilletid:	kr 850,-
Kopipris per minutt:	kr 16,-

DVD påsynskopi med TC i bildet som refererer seg til TC på tilhørende kassett:

Oppstartkostnad per DVD-plate med inntil 120 min. spilletid:	kr 350,-
Kopipris per minutt:	kr 5,-

DVD-platene har hvit overflate som kan påtrykkes tekstinformasjon. Enkel «labelprint» med tittel, spilletid etc. inngår i prisen. Platene kan leveres i ulike typer bokser etter ønske:

- Slimboks i hard, klar plast: kr 6,-
- Slimboks, bøyeleg, gjennomskinnelig plast: kr 6,-
- DVD-boks med utvendig, klar plastlomme til papirinnlegg: kr 10,-

Alle priser er eks. mva.

Nasjonalbiblioteket

Restaureringslaboratoriet, Rana, Finsetveien 2,
8624 Mo i Rana
Tel. 810 01 300

Artikkelnavn	Enhetspris
Scanning av film per minutt:	100,-
Tillegg for red. per rull:	650,-
Kopiering per minutt:	15,-
Digitalisering per minutt:	25,-
Etterarbeid per minutt:	650,-
DigiBeta, stor:	670,-
DigiBeta, liten:	240,-
DVCAM:	400,-
Mini-DV:	150,-
Beta SP, stor:	300,-
Beta SP, liten:	120,-
VHS m/cover:	40,-
S-VHS m/cover:	50,-
CD m/cover:	10,-
DVD m/cover:	15,-
Renovering per time:	600,-
Preparering per time:	600,-
Porto/frakt:	0,-
Ekspedisjonsgebyr innland:	60,-
Ekspedisjonsgebyr utland:	0,-
