



# Ulike perspektiver på åndsverkloven

*Gråsonen mellom kopiering og nyskapelse i visuell kunst*

**Masteroppgave i formgivning, kunst og håndverk**

SILJE BERGMAN  
2012

## **Sammendrag**

Gjennom denne masteroppgaven undersøkes gråsonene i åndsverklovens §4. Jeg ser på hvordan skoleverden, kunstverden og jussverden vurderer bruk av andres kunstverk for å skape egne sammensatte verk. For dette formålet drøfter jeg teorier på området og undersøker problematikken ved å intervjuere representanter fra de nevnte fagfeltene. Hovedfokus er et fagdidaktisk perspektiv der jeg problematiserer hvorvidt bevisstgjøring omkring denne problematikken vektlegges i disse ulike fagområdenes fagpraksis, samtidig som ny teknologisk utvikling endrer vilkårene i faget. Den teoretiske undersøkelsen blir visualisert og konkretisert gjennom kunstfaglig utviklingsarbeid, og er en viktig del av undersøkelsen. Arbeidet herfra benyttes som objekt for vurderinger i intervju situasjonene, og for å problematisere eget uttrykk, originalitet, gråsoner, tolkning og etikk.

Image not shown

## **Abstract**

This thesis examines the grey areas in the Norwegian Copyright Act, § 4. I study how the school world, the art world and legal world judge the use of other people's artwork, to create their own composite work. For this purpose, I discuss theories in the field and examine the issue by interviewing representatives from the mentioned areas. The main focus is a didactic perspective, where I discuss how awareness of this problem is not emphasized in our teaching practice while new technological developments change the terms of the education. The theoretical study is visualized and illustrated through artistic development, and is an important part of the survey. The work is used as an object of reviews in interview situations, and to problematize expression, originality, grey areas, interpretation and ethics.

## **Takk til!**

Jeg vil takke mine dyktige veiledere Ingvild Digranes og Gunhild Vatn. Dere har vært til uvurderlig hjelp for meg i denne prosessen. Jeg har fått motivasjon og konstruktiv veiledning gjennom samtalene med dere, og dere har klart å balansere forventning og oppmuntring på en veldig god måte. Det er jeg takknemlig for.

Jeg vil også takke informantene Helga Glosli, Jorunn Veiteberg, Sølvi Sanden, Benedicte Langford og Finn Aage Andersen som stilte til intervju. Takk for gode intervjuopplevelser og at dere bidro med mange interessante tolkninger av problematikken.

Image not shown

# Innholdsfortegnelse

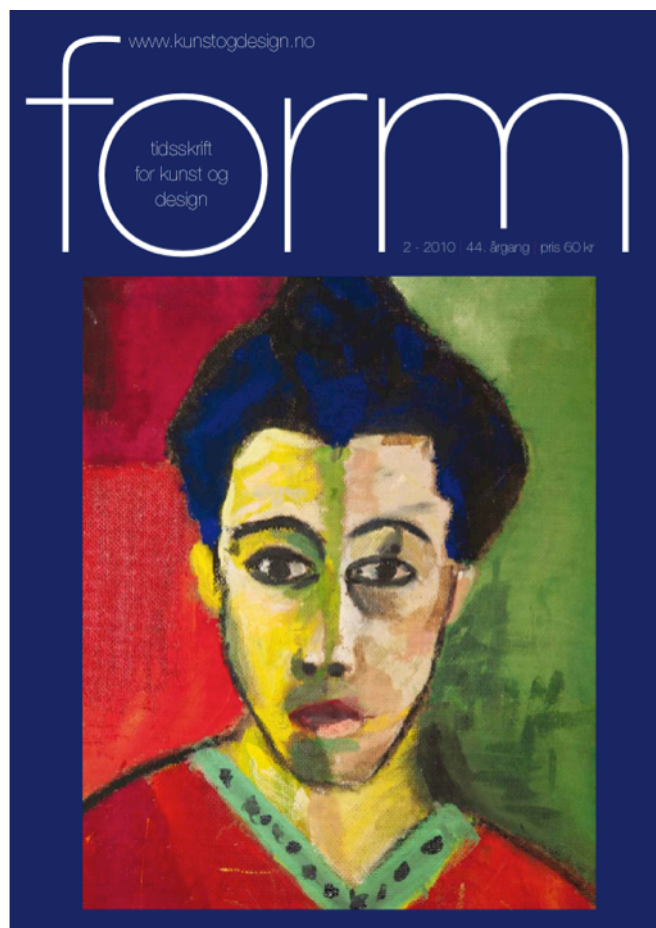
<b>1</b>	<b>INNLEDNING</b> .....	<b>6</b>
1.1	INTRODUKSJON TIL FAGFELTET .....	7
1.2	OPPGAVENS STRUKTUR.....	9
<b>2</b>	<b>LOV OM OPPHAVSRETT TIL ÅNDSVERK</b> .....	<b>10</b>
2.1	HVA ER ÅNDSVERK.....	10
2.2	CLARA.....	12
2.3	BONO .....	13
2.4	CREATIVE COMMONS .....	14
2.5	ANDRE RETTIGHETER.....	14
2.6	DESIGNLOVEN .....	15
2.7	REPLIKA OX CHAIR .....	16
2.8	KOPINOR.....	16
<b>3</b>	<b>PROBLEMOMRÅDE OG PROBLEMSTILLING</b> .....	<b>18</b>
3.1	PROBLEMSTILLING:.....	18
<b>4</b>	<b>§4-PROBLEMATIKK</b> .....	<b>20</b>
4.1	FORMULERINGER I ÅNDSVERKLOVEN.....	21
4.2	EDENS HAGE .....	22
<b>5</b>	<b>"THIS IS THE AGE OF REMIX"</b> .....	<b>24</b>
5.1	"THE COPYRIGHT WAR" .....	26
5.2	"KUNSTEN Å LÅNA".....	28
5.3	UKREATIV VIRKSOMHET .....	29
5.4	"UNORIGINAL GENIUS" .....	29
5.5	"UNCREATIVE WRITING" .....	31
<b>6</b>	<b>METODE</b> .....	<b>34</b>
6.1	CASE .....	34
6.2	DENNE STUDIEN .....	34
6.3	MÅLGRUPPER.....	35
6.4	UTVALG .....	36
6.5	PRESENTASJON AV UTVALG.....	37
6.6	ETIKK.....	39
6.7	INTERVJU .....	39
<b>7</b>	<b>Å ILLUSTRERE EN GRÅSONE</b> .....	<b>41</b>
7.1	ORIGINALEN.....	43
7.2	DIGITALE BEARBEIDELSER .....	44
7.3	MATERIALTEKNISKE BEARBEIDELSER .....	47
7.4	INTERVJUGUIDE FOR TODELT INTERVJU .....	50
7.5	INTERVJUSITUASJONEN .....	52
7.6	STUDIENS KVALITET .....	53

<b>8</b>	<b>Å SETTE ORD PÅ EN GRÅSONE .....</b>	<b>56</b>
8.1	KONKRET - HYPOTETISK .....	56
8.2	NYSKAPELSE, KOPI ELLER GRÅSONE .....	57
8.3	<b>NYSKAPELSE</b> .....	60
8.4	<b>KOPI</b> .....	62
8.5	<b>GRÅSONE</b> .....	63
8.6	VALG – BEGRENSNINGER .....	66
8.7	UORIGINAL – PERSONLIG PÅVIRKNING .....	66
8.8	KREDITERE ELLER IKKE .....	67
8.9	APPROPRIASJON – REMIX .....	68
8.10	SKAPE – ORGANISERE .....	69
<b>9</b>	<b>Å TA STILLING TIL EN GRÅSONE .....</b>	<b>70</b>
9.1	UNDERVISNINGSPRAKSIS - KUNSTPRAKSIS .....	70
9.2	LOV - SKJØNN.....	70
9.3	LOV ELLER IKKE I UNDERVISNINGEN .....	73
9.4	MITT – DITT.....	74
9.5	NYE MULIGHETER – NYE HENSYN .....	75
9.6	LOVEN – GOD TRO.....	78
9.7	FAGARV - NYE KUNSTSYN.....	79
9.8	HOMMAGE - KOPI .....	82
9.9	NÆRMEST KRIMINELT.....	83
9.10	PRIVAT SFÆRE - OFFENTLIG ROM .....	84
9.11	UTDANNING – DANNEELSE.....	86
9.12	ALLEMANNSEIE - KRENKELSE .....	88
9.13	MAKT - AVMAKT .....	90
<b>10</b>	<b>ÅNDSVERKLOVEN OG BETYDNING FOR UNDERVISNING.....</b>	<b>91</b>
10.1	KOMPETANSEMÅL - KOMPETANSEHULL .....	92
10.2	ESTETIKK – ETIKK .....	93
<b>11</b>	<b>VEIEN VIDERE .....</b>	<b>95</b>
11.1	KUNST! MAKT!.....	95
11.2	VIDERE PRAKTISK-ESTETISK ARBEID TIL OPPGAVEN.....	96
<b>12</b>	<b>AVSLUTTENDE REFLEKSJONER .....</b>	<b>98</b>
<b>13</b>	<b>KILDER .....</b>	<b>100</b>
13.1	BILDELISTE: .....	102
<b>14</b>	<b>VEDLEGG .....</b>	<b>104</b>
14.1.1	<i>Vedlegg 1 Forespørsel til informanter.....</i>	<i>104</i>
14.1.2	<i>Vedlegg 2 Intervjuguide.....</i>	<i>105</i>
14.1.3	<i>Vedlegg 3 Intervjuguide.....</i>	<i>106</i>
14.1.4	<i>Vedlegg 4 Intervjuguide.....</i>	<i>107</i>
14.1.5	<i>Vedlegg 5 Intervjuguide.....</i>	<i>108</i>
14.1.6	<i>Vedlegg 6 Intervjuguide.....</i>	<i>109</i>

# 1 Innledning

“Maleri-malera” var et fordypningstema i kunst og håndverk i grunnskolen som fikk større oppmerksomhet for tidsskriftet *Form*, og på helt andre områder enn noen kunne ane. For å lære om maleriteknikker, farger og penselstrøk skulle elevene i 6. kl. på Bjørnemyr skole, Nesodden, male etterligninger av kjente malerier (Jahr 2010). Forsiden på magasinet 2. utgave 2010 viste en 6. klassings frie stilkopi av Henri Matisse. Opphavsrettsorganisasjonen BONO<sup>1</sup> mente det var for likt originalen selv om det var en 6. klassing som hadde malt bildet i brede penselstrøk. Begrunnelsen var at bildene var "endringer av originalverk" og det måtte betales vederlag for bruken som om det er trykket en original. *Form* på sin side argumenterte for at det de trykket var elevarbeid, produsert i en skolesetting, men dette ble ikke tatt til følge.

Eksempelet får meg til å stille spørsmålet; hvis det av jussystemet blir oppfattet som en kopi av et originalt kunstverk når et barn på 11 år har øvet seg i maleriteknikker gjennom å se etter hvordan de store kunstnerne arbeidet, hvor i all verden går grensene her? Dette må være en grumsete gråsoner. Medfører det riktighet at et fagtidsskrift, som *Form* er for fagfeltet i skolen, skal betale avgift for å gjengi elevers arbeid? *Form* argumenterer at læreren i dette tilfellet har benyttet den "gamle" metoden, læring gjennom å observere og etterligne, og tidsskriftet synes det er interessant i en didaktisk sammenheng å vise hva elever kan få til (Jahr 2010).



Form No. 2, 2010

Elevarbeid

Foto: Finn Salvesen

<sup>1</sup> BONO – Billedkunstnere Opphavsrett i Norge.

Tilfellet her er illustrerende for problematikken jeg vil ta opp i denne oppgaven. Her eksisterer det et komplisert problemfelt. Har virkelig en elev i grunnskolen produsert noe som er så likt at det er viktig for BONO å gå inn og kreve erstatning? Hva gjør at vi havner i slike situasjoner? Undervisning er en del av dette bildet, rettigheter og åndsverk er en del av det og det kommersielle er en del av det. Jeg vil se på spørsmål om hva som er eget uttrykk, hva er kopi, hva er lån? Problematikken oppstår i et skjæringspunkt mellom kunstfeltet, økonomi, rettsvesenet og utdanningsfeltet. Spørsmål jeg stiller er relevante for utdanningen. De tar opp problematikken som ofte oppstår i undervisningen når elever bruker bilder de liker som utgangspunkt for eget arbeid. For å kartlegge dette landskapet må jeg inn i kunstfeltet, jussfeltet og utdanningsfeltet og stille spørsmål til ulike aktører her for å få et klarere bilde av hvordan lovene praktiseres. Jeg vil komme tilbake til dette, og til en del viktige begreper i den videre presentasjonen av problemfeltet.

## 1.1 Introduksjon til fagfeltet

«Det dukker stadig opp problemstillinger og utfordringer knyttet til appropriasjon av kunst, særlig på grunn av de mulighetene til å reprodusere som digital teknologi åpner for.» Dette forteller Harald Holter, daglig leder i organisasjonen BONO, Billedkunst Opphavsrett i Norge, i en artikkel i fagtidsskriftet Billedkunst No.5 (Vik 2009). Appropriasjon<sup>2</sup> betyr å *tilegne seg*. I denne sammenheng beskriver det bruk av eksisterende kunst i eget verk. Kunst og visuell kommunikasjon har endret seg mye de siste ti årene, noe som er en naturlig virkning av teknologisk utvikling der publisering og kopiering av digitalt materiale gjøres lett tilgjengelig, men som ikke desto mindre skaper et behov for retningslinjer til hvordan vi kan og ikke kan bruke andres verk i eget skapende arbeid.

Samfunn, kunst og kommunikasjon i dag ser annerledes ut enn for ti år siden. Mye endrer seg på grunn av teknologisk utvikling. Alt vi vil se og høre kan vi forsyne oss grådig av gjennom internett. At det finnes betingelser noen steder er klart, men hvem

---

<sup>2</sup> *Appropriasjon* - kunst skapt av eksisterende materiale, kunststrategi med utgangspunkt i USA og 1980-årenes postmodernisme.

bestemmer hva som er rett og galt, hvem formidler retningslinjene og hvilken kompetanse må man ha for å navigere i dette landskapet? Området jeg vil belyse dreier seg om formidling av ansvar og rettigheter ved bruk av andres kunstneriske verk. Det kan virke som åndsverkloven er et vanskelig tema å få et godt grep om, spesielt når man ikke har det som fag. Denne oppgaven undersøke hvordan utvalgte representanter fra tre ulike fagfelt forstår og artikulere utvalgte paragrafer i åndsverkloven. Kan det være slik at fagfolk som jobber innenfor kunst, juss og skole opplever åndsverklovens formuleringer så forskjellig at det oppstår ulike praksiser av loven?

Gjennom egen undervisningspraksis og praksis i faglærerutdanningen har jeg sett at det finnes mangler i formidling av opphavsrettslige regler til elever i den videregående skolen. Er det grunn for å tro at undervisningen ikke legger særlig vekt på å forberede elever på samfunnets bruk av deres åndsverk? Når skal elevene lære at de ikke fritt kan bruke alt de finner på internett eller andre steder, og presentere det som sitt eget? Eller hvordan kan de i så tilfelle reflektere over selve bruken? Jeg synes det er tankevekkende at utviklingen i vår digitale hverdag har rast så fort at det kan se ut som det finnes "hull" i kunnskapen på området. Deling av digitale filer gir helt andre muligheter enn hva som var tilfelle på 60 tallet da lovverket ble utformet. Noen paragrafer endres også som følge av den teknologiske utviklingen, men er lærebøkene oppdaterte på feltet? En lærebok i faget medier og kommunikasjon, *Mediekommunikasjon 2*, kommenterer selv at åndsverkloven er for utdatert. "Konsekvensen kan bli at åndsverkloven ikke lenger er relevant." (Ødegård og Hobæk 2008 s. 424). Jeg undrer meg over en slik holdning i en lærebok. Er det dette som læres bort, og unnskylder det i så fall at åndsverkloven ikke er del av undervisningen? Temaet er aktuelt for kunstfagene i tiden. Noen aktuelle posisjoner i fagfeltet kommer jeg tilbake til senere i teksten. Jeg drøfter begreper som kan være interessante i denne problematikken, og hvorvidt det er på tide med debatt rundt det eksisterende lovverket.

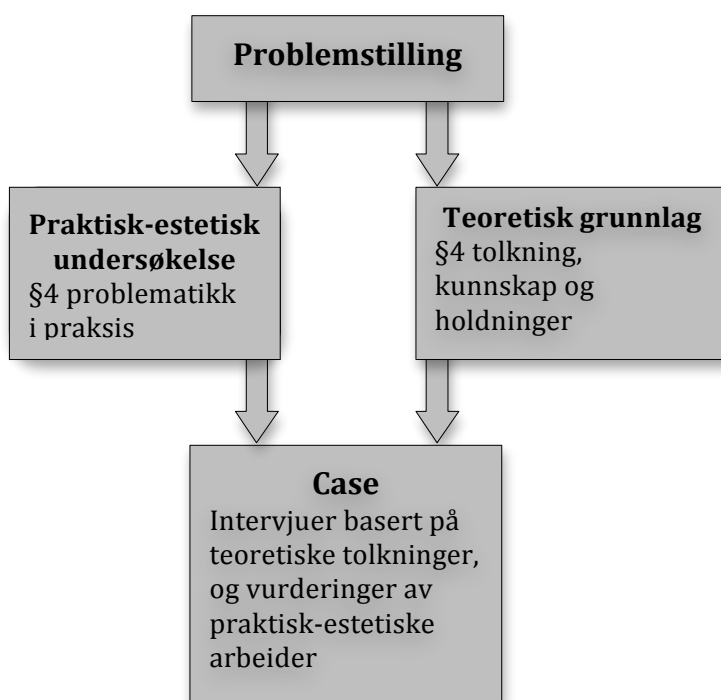
Jeg ser det som en av skolens oppgaver å gjøre elevene reflekterte over hvilke lover de er bundet av og hvilken rolle de spiller som brukere av tilgjengelig materiale. Spesielt i en skapelsesprosess der de benytter og bearbeider eksisterende kunstverk og bilder som andre har opphavsrett til. Dette reiser videre spørsmål om hvordan man fra vårt fagfelt kan definere og formidle kritiske holdninger til bruk av andres verk. Jeg vil kun ta



for meg de kunstneriske fagene<sup>3</sup>, og vil ikke drøfte de mange dilemmaer skoleinstitusjonene opplever ved plagiat<sup>4</sup> av tekster og mangel på kildekritikk og kildevern. Likevel henger disse sidene nøye sammen.

## 1.2 Oppgavens struktur

Oppgaven består av 11 hovedkapitler. I kapittel 1, *Innledning*, presenterer jeg en case som er illustrerende for problematikken jeg tar opp, og forteller kort om bakgrunn for valg av oppgave. I kapittel 2, *Lov om opphavsrett til åndsverk*, går jeg inn på åndsverkloven og hvilke andre lover og rettigheter vi styres av i dag og som vil være relevant videre i oppgaven. I kapittel 3, *Problemstilling*, presenterer jeg en problemstilling for det praktisk-estetisk arbeid og en overordnet problemstilling for hele oppgaven. I kapittel 4, *§4-problematikk*, tar jeg opp igjen problematikk rundt tolkning av lovparagraf §4 i åndsvekloven, og presenterer et eksempel som vil drøftes videre i kapittel 5, *This is the age of remix*, hvor jeg trekker inn nye synsvinkler på problematikken fra ulike teoretikere internasjonalt. I kapittel 6, *Metode*, presenterer jeg mine metoder for utforskningen med case, mine utvalg og etikk. I kapittel 7, *Å illustrere en gråson*, kommer den praktisk-estetiske undersøkelsen som gir et grunnlag for intervju situasjonen. Mens de neste to, kapittel 8, *Å sette ord på en gråson*, og 9, *Å ta stilling til en gråson*, tar for seg alle intervjuene med sitater, tolkninger av de synspunkter som kommer frem, og jeg drøfter teoriene fra kapittel 2, 4 og 5 inn i dette. I kapittel 10, *Åndsverkloven og betydning for undervisning*, tar jeg opp hvilke konsekvenser dette kan ha for undervisningen, og i kapittel 11, *Veien videre*, ser jeg på hvilke diskusjoner som kan være interessante å ta med herfra i veien videre.



Illustrasjon på hvordan undersøkelsene er gjennomført

<sup>3</sup> *Kunstneriske fag* – i denne oppgaven viser betegnelsen til visuell kunst, avgrensning kommer senere.

<sup>4</sup> *Plagiat* - kopi av hele eller deler av et verk.

## 2 Lov om opphavsrett til åndsverk

I Norge har vi europeisk opphavsrett fra 1961. Dette er en menneskerett, underlagt FNs menneskerettighetserklæring art 27:2 (Helgesen 2011). Europeisk opphavsrett er orientert mot skaperen av verket og består av to deler, ideelle rettigheter og økonomiske rettigheter, som i Norge er nedfelt i *Lov om opphavsrett til åndsverk* (Lovdata 1961).

*Lov om opphavsrett til åndsverk* fra 1961, heretter kalt åndsverkloven, slår fast retten til beskyttelse av det man har skapt. Den bestemmer om det skal tjenes penger på verket, men regulerer også alternative måter å distribuere verket på. Internett kan synes å være uforenlig med opphavsrettsbegrepet. Det har gitt oss en rekke måter å bruke og formidle verk på, som ikke er forenlig med lovene som har regulert dette. Eksemplarframstilling spiller en stor rolle i opphavsrettsbevilgningen, mange av lovformuleringene tar utgangspunkt i eksemplarer av verk. Det kan se ut som opphavsretten ble skreddersydd for tidligere tiders rettslige utfordringer i kunstverden. En naturlig forklaring var at de store kunstneres stil og uttrykksform var vanskelig å kopiere (Nordell 1997 s.68). I dag er problematikken en helt annen. Appropriasjonskunst er en særlig utfordring. Dens metoder bygger på å benytte tidligere verk for å skape nye kunstverk. Kunstformen utfordrer hvordan vi ser på originalitet, og kan resultere i tvister om hvem som har opphavet til verket.

### 2.1 Hva er åndsverk

I følge loven er et åndsverk litterære, vitenskapelige eller kunstneriske verk av enhver art og uansett uttrykksmåte og uttrykksform. For å bli vernet som åndsverk må kunstverket møte visse krav. Alle kravene må oppfylles for at verket skal kunne vernes basert på en rettslig oppfatning. For det første må verket være skapt av et menneske, og ikke av naturen alene (Rognstad 2009 s.78-79). Verket må også være en nyskaping, og det må ha verkshøyde<sup>5</sup>. Skaperen av et åndsverk har opphavsrettighetene til verket. Hvilket betyr at åndsverkloven skal gi beskyttelse for opphavsmannens ideelle rettigheter og økonomiske interesser. Ideelle rettigheter som navngivelse og vern mot

---

<sup>5</sup> *Verkshøyde* - må ha oppstått gjennom en individuell og skapende åndsinnsetning (Rognstad 2009 s.85)

krenkelses<sup>6</sup> av verket tilfaller den som yter den skapende innsats, og kan ikke overdras til andre. Et verk er beskyttet av åndsverkloven i 70 år etter opphavsmannens død. Etter dette faller verket i det fri og kan benyttes av andre. Åndsverkloven beskytter ikke vernede verk mot at andre lar seg inspirere, det er i hvilken grad man frigjør seg fra originalverket som blir dilemmaet.

Det kan være nyttig å se på enerettsbestemmelsen i åndsverkloven, § 2, for å forstå forskjellen mellom bearbeidelser og selvstendige åndsverk. Her formuleres også retten til eksemplarframstilling. Åndsverkslovens bruk av begrepene *eksemplarer*, *bearbeidelser* og *selvstendige verk*<sup>7</sup> vil jeg komme tilbake til. Åndsverkloven § 2 sier at:

Opphavsretten gir innen de grenser som er angitt i denne lov, enerett til å råde over åndsverket ved å fremstille varig eller midlertidig eksemplar av det og ved å gjøre det tilgjengelig for allmennheten, i opprinnelig eller endret skikkelse, i oversettelse eller bearbeidelse, i annen litteratur- eller kunstart eller i annen teknikk (Lovdata 1961).

Opphavsmannen har altså enerett til å fremstille de eksemplarer han ønsker, og samtidig kan han nekte andre å gjøre det samme (Rognstad 2009 s.150).

Begrepet åndsverk er et rettslig begrep, ikke estetisk. For å bestemme om verket har verkshøyde må man derfor vurdere verkets art og ikke dets kvalitet. (Rognstad 2009 s.84-86) Det gis ikke beskyttelse for en idé fordi dette ville medføre en begrensning av det Rognstad kaller vårt "åndelige felleseie" (ibid s.89). Ideen er fri, ingen kan eie den. Det kan heller ikke legges beslag på fakta. Historiske fakta kan ikke plagieres, og kan derfor benyttes fritt av alle. Det samme gjelder kunnskap, ingen kan påstå at de eier kunnskap. Likeledes er heller ikke forskningsresultater noens eiendom. Det som får vern er den konkrete utformingen, og derfor vil for eksempel en idé kun omfattes av vernet hvis den betinges av selve formen.

Beskyttelse mot krenkelse av opphavsretten og verket er en viktig ideell rettighet som åndsverkloven behandler i § 3. Rognstad sier at spørsmålet om krenkelse av et verk

---

<sup>6</sup> *Krenkelse* – juridisk begrep som viser til at noen har brutt de ideelle rettighetene i åndsverkloven, som å ikke oppgi opphavsmannens navn, eller fremstille opprinnelig kunstner eller kunstverk i et dårlig lys osv.

<sup>7</sup> *Eksemplarer*, *bearbeidelser* og *selvstendige verk* – juridiske begrep som brukes i lovteksten. *Eksemplar* er nøyaktig lik originalen, *bearbeidelse* kan være både små og store forandringer av originalverket, et verk blir *selvstendig* når de karakteristiske trekkene fra originalen ikke utgjør en betydelig del av verket.

beror på grensene mellom kopiering, etterligning, endring eller bearbeidelse på den ene side og selvstendige verk på den andre siden, og at man først må undersøke om verket som er brukt har verkshøyde for å finne ut om det har skjedd en krenkelse (Rognstad 2009 s.133). Hvis dette ikke er et åndsverk vil det heller ikke være krenket, og den som benytter det til å skape et åndsverk vil selv få opphavsrett til verket. Hvis verket som er benyttet viser seg å ha verkshøyde må det undersøkes om selve bruken er en krenkelse av opphavsretten. Ikke all bruk er det. Det skal være mulig å sitere fra kunstneriske verk, enten det er snakk om musikk, litteratur eller visuell kunst. Det er en viktig rettighet. Hva som er en opphavsrettskrenkende handling er en vanskelig vurdering. En skjønnsmessig analyse må til for å se om to verk gir den samme estetiske opplevelsen. Loven gir lite hjelp til å bedømme hvor like de to verkene må være for at det skal være en krenkelse. Opphavsretten gir beskyttelse for verket i sin helhet, men også for de ulike delene verket består av og som hver for seg blir vurdert til å ha verkshøyde. Det er derfor ikke bare gjengivelse av hele verk som behandles av åndsverksloven (ibid s.148).

Kunstneriske åndsverk som musikk, litteratur, teater og visuell kunst henter i stor grad sin inspirasjon fra den kulturen vi alle er en del av, og de kunstverk som finnes her. Det er også slik utvikling skjer; arkitekter kan bygge videre på tidligere tegninger, forfattere inspireres av det de leser og malere lærer ved å kopiere mestere. Vi ser ikke noe ulovlig i slik praksis. Men det er viktig at elementene som hentes fra andre blir så små i den nye sammenhengen at de mister sin verkshøyde (Nordell 1997 s. 56-57). Hvis vi ser på den kritikken som rammet eksempelet jeg innledet med, kan det se ut som BONO vil reagere på læring gjennom etterligning hvis bildene senere skal publiseres.

## **2.2 Clara**

Et nettsted ved navn Clara.no ble etablert i 1998 for å gi en enkel klarering av opphavsrettslig materiale for digitale medier. Hvilket ikke overraskende viste seg å være umulig med det lovverket vi har. Fordi åndsverkloven bygger på så mange skjønnsmessige vurderinger ville oppgaven bli for komplisert for en felles klareringstjeneste. Opplysningsressursen, som Clara.no er i dag, fungerer nå som en veiviser for brukerne, og informerer om hvor de skal henvende seg for å få klarert det aktuelle materialet. Foreningen Clara er startet av de seks norske

forvaltningsorganisasjonene BONO, TONO, FONONO, Gramo, Kopinor og Norwaco (Lunde 2010 s. 21).<sup>8</sup>

## 2.3 BONO

For utøvere av visuell kunst, den mest relevante målgruppen i denne oppgaven, er organisasjonen BONO det forvaltende organet og representerer norske kunstners rettigheter. BONO ble etablert i 1992, og er en ideell virksomhet startet etter initiativ fra organisasjonene Norske Billedkunstnere (NBK) og Norske Kunsthåndverkere (NK). BONO representerer kunstnere som lever og arbeider i dag, så vel som rettighetshavere etter avdøde kunstnere. De samarbeider også med utenlandske søsterorganisasjoner, og lisensierer bruk av verk fra over 50.000 utenlandske opphavsmenn (<http://www.bono.no/>).

Organisasjonen kan kreve inn vederlag og gebyrer for brudd på åndsverkloven. Munchmuseet og arvingene etter Munch er et godt eksempel på hvilke klienter BONO beskytter rettighetene til. På deres vegne må BONO stadig konfrontere personer og bedrifter som har brutt opphavsretten. Tidligere var dette en enklere jobb, men tilgjengelighet på



Homer Simpson "Skrik" -parodi

internett har ført til mye større misbruk av Munchs bilder, og oppgaven med å finne frem til og konfrontere alle disse er for ressurskrevende i dag (Eriksen & Olsen 31.7. 2007).

Journalister fra Aftenposten har funnet frem til et bilde der også tegneserien *The Simpsons* har fått sin "Skrik"-parodi (Eriksen & Olsen 31.7.2007). T-skjorter og plakater med dette motivet kan kjøpes på internett. At bearbeidelsen er en parodi på opphavet vil også ha en betydning for den skjønnsmessige vurderingen av det som selvstendig verk. Om et par år faller bildene til Munch i det

fri. Det er da 70 år siden han døde og bildene kan fritt brukes av alle.

---

<sup>8</sup> TONO - forvalter rettigheter for norske og utenlandske komponister, tekstforfattere og musikkforlag. FONONO - interesseorganisasjonen for uavhengige norske plateselskaper. Gramo - frittstående forening og vederlagsbyrå for musikere, artister og plateselskap. Norwaco - opphavsrettsorganisasjon som inngår avtaler om sekundær utnyttelse av lyd og levende bilder.

## 2.4 Creative Commons

Med et voksende behov for bevisstgjøring om opphavsrett dukker det opp flere og flere nettsteder der dette er tema, og digitale medier er kanskje veien å gå for å gjøre oppdatert informasjon lett tilgjengelig. Mange av nettressursene er på et generelt plan, mens noen er grundigere og med mulighet for å stille spørsmål til fagpersoner. Jeg har undersøkt ulike digitale ressurser som frigir opphavsrettslig materiale. Blant annet finnes det en mengde lisenser som kan endre opphavsretten til et verk og samtidig sette betingelser for andres utnyttelse. Et eksempel på dette er lisensen Creative Commons (<http://creativecommons.org/>). Creative Commons er en internasjonal organisasjon med standardiserte lisenser for digitalt materiale. Hvem som helst kan merke sine egne verk med den lisensen de ønsker. Lisensene gjør bilder, musikk mm. tilgjengelig for alle, og gir fri utnyttelse for alle som ønsker å bruke eller bearbeide dette. Creative Commons gir frihet med visse begrensninger for hvordan et bilde, en teksts eller film osv. skal brukes av andre. Hvilken lisens som er valgt bestemmer om verket kan distribueres, om opphavsmann skal krediteres, navngis, om verket kan brukes i kommersielle sammenhenger, om verket kan endres, og om man i så fall må spre det nye verket under en identisk lisens<sup>9</sup>.

## 2.5 Andre rettigheter

Det finnes også andre lover og rettigheter som spiller inn. Nærstående og beslektede rettigheter som designrett, tidligere mønsterrett og varemerkerett (Lassen 2006) kan også få betydning for det man skaper. For kunsthåndverkere og designere kan det være viktig å vite at masseproduserte gjenstander kan ha et vern som en industriell gjenstand, i designet, eller i et ornament i designet. Det behøver ikke være hele designet, det kan være deler av det. Man må være oppmerksom på at det ikke bare er opphavsrett som bestemmer. En kunsthåndverksgjenstand kan for eksempel både ha opphavsrettsvern og designrettsvern for enkelte elementer. Designrett krever at opphavsmannen må registrere det, mens opphavsretten får du automatisk ved å skape et verk (Lassen 2006). Designrett vil hjelpe veldig mange kunsthåndverkere og designere å bestemme over det de har skapt. Designretten gir en beskyttelse som ikke opphavsretten kan gi. Dette er

---

<sup>9</sup> Lisenser og nettressurser med frigitt materiale finnes her: <http://creativecommons.org/about/licenses/>, <http://www.burningwell.org/>, <http://www.flickr.com/commons>, <http://www.freephotobank.org/main.php>, <http://www.sxc.hu/>.

fordi kunsthåndverk ofte har en funksjonalitet i tillegg til utformingen, og funksjonaliteten vil ikke åndsverkloven gi opphavsrett til. Typiske masseproduserte, industrialiserte produkter har ikke nødvendigvis opphavsrettsvern, men kan være vernet av andre rettigheter. I tillegg finnes et supplerende markedsføringsvern som gjelder næringsdrivende imellom. Dette går ut på det at det ikke skal kunne snyltes på andres økonomiske innsats. Ved spørsmål om opphavsretten eller andre vern er brutt ender ikke sakene nødvendigvis i retten. Tvister løses ofte ved at man forlikes. Partene blir enige om at bruken stopper, og den fornærmede parten får erstatning for det som er gjort. Jeg kommer ikke til å ta disse lovene og rettighetene spesifikt opp i denne oppgaven selv om de gjelder fagfeltet i skolen. Jeg mener at problematikken som ligger her likevel blir belyst gjennom det jeg gjør. Objektet jeg tar utgangspunkt i senere i oppgaven er et designobjekt, og undersøkelsen jeg utfører om åndsverkloven vil ha overførbar relevans til andre lover og rettigheter.

## 2.6 Designloven

Rettighetene til eget design er beskrevet i *Lov om beskyttelse av design*, heretter designloven (Lovdata 2003) som avløste *mønsterloven* fra 1970. I designloven forklares begrepet *design* som hvordan et produkt ser ut. Loven verner det konkrete utseende til et design. Linjer, konturer, farger, form og materiale eller ornamentering er eksempler på karakteriserende trekk ved et produktet. Men designet må også være nytt for å oppnå designrett, det må fremstå som vesentlig forskjellig fra annet offentliggjort design. Designet kan registreres hos Patentstyret<sup>10</sup>, og vil på denne måten sikres mot at andre på lovlig vis kan benytte eller etterligne det. I tillegg kan deler av designet være beskyttet av andre immaterialrettigheter<sup>11</sup>, patent<sup>12</sup>, opphavsrett, varemerkerett<sup>13</sup> mm., som ikke utelukker hverandre, men som ofte kan verne ulike deler ved produktet. Designretts-registreringen varer i 5 år, og kan deretter fornyes for fem og fem år til sammenlagt tjuefem år (Pettersen 2008).

---

<sup>10</sup> Patentstyret - behandler søknader om patenter, varemerke- og designregistreringer.

<sup>11</sup> Immaterialrett – åndsrett, omfatter alt av ikke-materiell art.

<sup>12</sup> Patent – er beskyttelse for en konkret løsning på et teknisk problem.

<sup>13</sup> Varemerkeretten – oppnås ved registrering, innebærer at ingen kan benytte samme navn og merke.

## 2.7 Replika Ox chair



Replica Ox chair

Det florerer av designkopier i dag. På Internett selges en uant mengde billige etterligninger av kjente design. Et eksempel er Hans J. Wegners designklassiker *Oxchair* som masseproduseres i Kina og selges med høy fortjeneste over Internett. Salg av designkopier er ulovlig, og selv om designretten er begrenset til 25 år vil de deler av designet som har verkshøyde gi designeren opphavsrett til verket etter dette.

## 2.8 Kopinor

Kopinor har i 30 år vært forvaltningsorgan for opphavsrett i Norge. Kopinoravtalen som skolene er tilknyttet gir en forhåndsgodkjenning for bruk av åndsverk. Hele utdanningssektoren dekkes av avtalen hvor både fotokopiering og digital bruk er omfattet. Brukerne får blant annet adgang til å kopiere fra bøker, blader og aviser, skrive ut og lagre digitalt materiale fra Internet. De kan også publisere digitalt materiale i lukkede nettverk, læringsplattformer og e-post (Lunde & Smith-Meyer 2010 s. 26). Men navn på opphavsmann, verkets og publikasjonens tittel må alltid opplyses om ved fremvisning. Rettighetshaverne får gjennom denne avtalen sitt vederlag for at verket brukes, samtidig som den enkelte lærer ikke trenger å vurdere hvert enkelt verk som benyttes. Jeg ser et dilemma her ved at Kopinoravtalen gjør det enkelt for skolene å følge reglene ved å flytte ansvaret over til en organisasjon; uten ansvaret kan motivasjonen for å sette seg inn i problematikken bli mye mindre, samt at det regulerende lovverket her ikke synliggjøres for elevene.

Administrerende direktør i Kopinor, Yngve Slettholm, sier at den viktigste kulturloven vi har er åndsverkloven. I tillegg til at loven gir skaperen rettigheter til det han eller hun har skapt, argumenterer Slettholm for at det er de økonomiske rettighetene som legger grunnlaget for at nye verk kan skapes (Slettholm 2010 s.15). Han trekker frem at kunstnere ikke skaper verk kun for seg selv, det er nødvendig at utviklingen går videre,



og åndsverkloven er en del av det kulturelle kretsløpet som gjør dette mulig. Vederlag som kommer inn til Kopinor føres tilbake til de som har skapt verkene, og Kopinor har siden 1980 tilbakebetalt tre milliarder kroner gjennom sine avtaler (ibid).

Viseadministrerende direktør i Kopinor, Hans-Petter Fuglerud, sier at mange bruker andre menneskers arbeid i egne presentasjoner, for eksempel interessante funn fra analyser som andre har skrevet. Han mener derfor det er helt avgjørende å ha en avtale om bruk på forhånd. Kopinor gjør det enkelt å benytte andres verk på en lovlig måte, og avtalene er tilpasset folk i en travel hverdag (Lunde 2010 s.23). Problematikken har alltid vært der, men det blir mer og mer aktuelt med avtaler fordi det er så mye enklere å kopiere nå enn før. Hvis ingen betaler for det de kopierer i dag, blir det ikke mye igjen å kopiere i morgen. Som nevnt tidligere blir dette kretsløpet en viktig motor for en fruktbar utvikling i kunst og kultur. Fuglerud understreker vårt felles ansvar for at forfattere, musikere og andre kunst og kunnskapsutviklere skal ha råd til å produsere verk i fremtiden (Lunde 2010 s.24).

I det foregående har jeg sett på hvilke lover og regler vi styres av når vi bruker kunstneriske verk. Jeg har kort presentert forskjellige bestemmelser, rettigheter, lisenser og avtaler som skal forhindre misbruk av verk, og samtidig gi anledning til å gjøre nytte av den kulturelle arven som finnes.

### 3 Problemområde og problemstilling

I det følgende vil jeg klargjøre mitt perspektiv og fokus i undersøkelsen. Jeg ønsket å finne ut hvilke utfordringer de ulike fagmiljøene; kunst, juss og undervisning ser i møtet mellom teknologisk utvikling, visuell kunst og gråsonene i åndsverkloven. Hvordan påvirker dette tolkningsrammene for åndsverkloven? Jeg har et fokus og et fagdidaktisk perspektiv som problematiserer hvordan bevissthet omkring opphavsrett formidles i fagfeltet, og jeg ser på hvordan nye digitale arbeidsmetoder endrer vilkårene for dette i faget.

Ut ifra en rekke aktuelle spørsmål til temaet opphavsrett har jeg jobbet med å finne essensen. Et tegn i tiden som det finnes behov for å få klarhet i, eller å få problematikken belyst på en slik måte at studenter, lærere, skoleledere, læreplanutviklere etc. kan ta stilling til. Samtidig var det mange spørsmål til dette temaet jeg festet meg ved i egen undervisningspraksis.

Jeg har valgt en todelt oppgaveform der jeg legger stor vekt på både den praktisk-estetiske undersøkelsen og den teoretiske. Det estetiske arbeidet griper i høy grad inn i den teoretiske undersøkelsen ved at jeg bruker egne formgitte objekt som utgangspunkt for samtale med et utvalg eksperter fra kunstverden, jussverden og skoleverden. Det har i denne sammenheng vært naturlig å velge en problemstilling for hvert av undersøkelsesområdene.

#### 3.1 Problemstilling:

Jeg har en todelt problemstilling, *en* for det praktiske arbeidet og *en* hovedproblemstilling som går ut over denne. Min egen praktiske utforskning spiller en aktiv rolle i hele undersøkelsen og jeg har gjennom denne prosessen jobbet etter en konkret problemstilling. Jeg vil komme tilbake til beskrivelser av denne delen når jeg går nærmere inn på undersøkelsen.

Gjennom utarbeidelse av en serie porselensfat, basert på et originalt verk med verkshøyde designet av Paul Hoff:

**1. På hvilken måte kan mitt arbeid med porselensfat problematisere gråsonen mellom kopi og nyskapelse?**

I hovedproblemstillingen blir denne problematikken drøftet.

**2. Hvordan artikulere ulike representanter fra kunstverden, jusserverden og skoleverden gråsonene i §4 i åndsverkloven, og hvilken betydning kan dette få for de ulike fagpraksisene?**

Som et viktig grunnlag i denne oppgaven intervjuer jeg representanter fra tre ulike fagmiljø for å belyse problematikken fra flere sider. Fagfolk som tilhører *kunstverden*, *jussverden* og *skoleverden* vil i denne sammenheng være utøvende kunstnere, jurister som håndterer det aktuelle lovverket og fagpersoner i utdanningen. Betegnelsen *kunsthøgskole* vil her brukes om de visuelle kunsthøgskole, og vil ikke ta for seg spørsmål som problematikken reiser i forbindelse med musikk, drama, dans, litteratur osv. Dette er kunstneriske felt hvor åndsverkloven har betydelig inngripen i hvordan verk blir brukt, men i undersøkelsen konsentreres dette kun om de visuelle kunsthøgskole, visuell kunst og design, og fokuserer på et bilde av utfordringene i dette landskapet. Å forsøke å forklare problematikken i åndsverkloven knyttet til andre kunstneriske disipliner vil kreve et større prosjekt og en annen gruppe deltagere.

§4 i åndsverkloven vektlegges eksplisitt i problemstillingen. Tolkninger av denne paragrafen vil ha betydning for den videre undersøkelsen, og jeg vil se nærmere på disse formuleringene i det følgende.

## 4 §4-problematikk

For å se problemstillingen i perspektiv finnes det mange aktuelle historier i dag hvor samtidskunstnere bruker eksisterende kunst for å kommentere noe annet, å si noe ved å plassere verket i en annen kontekst. I lovspørsmål vil jeg gjennom denne oppgaven støtte meg til fagpersoner på feltet opphavsrett. Benedicte Langford, juridisk rådgiver i BONO, forklarer i en artikkel i fagtidsskriftet Billedkunst at:

Hvor grensen går for hva andre kan «låne», beror på en konkret skjønnsmessig vurdering – det finnes altså ingen fasitsvar. (...) Å sette et eksisterende verk i en ny kontekst – kanskje for å formidle noe helt annet enn hva det opprinnelige verket trolig var ment å formidle, er ikke tilstrekkelig for å oppfylle lovens krav til nytt og selvstendig (Vik 2009).

Dette treffer kjernen i min problemstilling fordi lovverket er så vanskelig å tolke. Hvordan vet man at man holder seg innenfor lovlig bruk av andres verk? I en tidligere artikkel i Billedkunst drøfter Line Harr Skagestad den samme problematikken: *Hva er plagiat i kunsten?* Hun sier at de utydelige skillene mellom inspirasjon og kopi kan gjøre det umulig å påvise “kunstnerisk tyveri” (Skagestad 2007)

Før den franske revolusjonen var det hverken uvanlig eller problematisk å utvikle egne kunstverk med utgangspunkt i eksisterende verk (kandidat 727, 2010). Men i dag oppstår en konflikt mellom åndsverkloven og kunstens behov for utvikling gjennom tidligere kunst. Åndsverkslovens § 4 vil være spesielt relevant for denne oppgaven. Den uttaler at; “Opphavsmannen kan ikke sette seg imot at andre benytter hans åndsverk på en slik måte at nye og selvstendige verk oppstår. Opphavsretten til det nye og selvstendige verk er ikke avhengig av opphavsretten til det verk som er benyttet” (Lovdata 1961). Man har altså lov til å benytte et vernet verk for å skape noe nytt og selvstendig. Men grensen mellom bearbeiding og selvstendig verk er vanskelig. Jeg viser til lovtekstens paragraf fordi den er lite forklarende når det kommer til disse skillene. Ved å gå til kilder der paragrafene drøftes finner jeg igjen de samme spørsmålene. “Åndsverklovens § 4 synes å være lite forklarende (...) Bestemmelsen gir uttrykk for at man må foreta en likhetsvurdering mellom det opprinnelige verket og det etterfølgende verket for å finne ut om det er en bearbeidelse eller et selvstendig verk.” (Kandidat 727, 2010). En likhetsvurdering innebærer i så måte at en må se på endringer som er gjort med det vernede verket, og om den estetiske opplevelsen i det nye verket gir et totalt annet uttrykk, slik at det vernede verkets trekk forsvinner.

## 4.1 Formuleringer i åndsverkloven

Men åndsverkloven gir oss ikke noe verktøy til å bestemme hva som er *selvstendig*. Å overføre et kunstverk til en annen teknikk, endre størrelse eller materiale vil ikke være tilstrekkelige endringer i seg selv til å gjøre det selvstendig. En måte å se selvstendighet i denne sammenheng er at endringene fra det originale verket blir så omfattende at de vernede trekk viskes ut, og verkets nye identitet overdøver den gamle. Hvis originalbildet er svært egenartet må bruken av det være desto mer varsom (Rognstad 2009 s.138).

Videre sier § 4 at: “Den som oversetter eller bearbeider et åndsverk eller overfører det til en annen litterær eller kunstnerisk form, har opphavsrett til verket i denne skikkelse, men kan ikke råde over det på en måte som gjør inngrep i opphavsretten til originalverket” (Lovdata 1961). For at et verk skal kunne bedømmes som en bearbeidelse må endringene som er gjort ha verkshøyde, samtidig som de vernede elementene fra originalen må være bevart og gjenkjennelige. Det nye verket må inneholde elementer fra begge opphavspersoner (Rognstad 2009 s.122), som begge også får opphavsretten til verket (Kvaal 1995 s.47). Det er dog kun bearbeideren som får rett til selve bearbeidelsen (Rognstad 2009 s.123).

Åndsverkloven snakker om bearbeidelser, men tar også for seg *kopier, etterligninger og endringer*. En *kopi* er nøyaktig lik originalen, en *etterligning* betyr at det nye verket ligner originalen, mens en *endring* skiller seg fra disse ved at verket er forandret, men at forandringene ikke rokker ved originalens egenart. En *endring* skiller seg fra *bearbeidelse* ved at det nye uttrykket som kommer frem i en bearbeidelse er sterkt nok til å ha verkshøyde (ibid s.123).

Et interessant begrep i åndsverkloven er *dobbeltfrembringelser*. Det er naturlig at mennesker påvirkes av de samme inntrykkene, ideene, kulturelle så vel som politiske miljøer, og dette kan medføre at det skapes to lignende verk helt uavhengig av hverandre. For en dobbeltfrembringelse kreves det at opphavsmannen til det siste verket ikke kan ha blitt påvirket av det første (ibid s.134)

Fra en økonomisk synsvinkel handler opphavsrett om å regulere inntektsstrømmene som oppstår fra et åndsverk, og sammen med dette kopiering og eksemplarfremstilling fordi disse handlingene forbindes med inntekter. Tidligere var det en arbeidskrevende og kostbar prosess å lage en kopi eller et eksemplar av et verk. Det var derfor lite hensiktsmessig å gjøre dette uten en økonomisk gevinst, og slik oppsto behovet for et lovverk som regulerte mulighetene til å tjene penger på åndsverk. Produksjonsmulighetene har utviklet seg mye siden lovene ble innført, og i dag har vi helt andre forutsetninger for å skape gode eksemplarer i ubegrensede mengder. Det er til og med så billig at folk gjerne deler kunst og kultur med resten av verden uten bakenforliggende økonomiske interesser. Problemene oppstår når delingskulturen styrkes på bekostning av åndsverk der opphavsmannen har mistet kontroll over verket sitt.

Fotografi er en interessant kunstform i denne sammenheng. Fotografiets mulighet til å gjengi kunstverk gjør problemstillingen mer krevende. Fotografier vernes av åndsverkloven, men det skilles mellom *fotografiske verk* og *fotografiske bilder*. Det regnes som *verk* hvis det er et resultat av en individuell skapende innsats, og vil ha samme beskyttelse som andre kunstformer (Lovdata 1961). Men kan man egentlig skape et fotografisk verk gjennom å fotografere en annens kunstverk? I det følgende vil jeg vise et eksempel på hvordan opphavsrettslige tvister kan oppstå.

## 4.2 Edens hage



Ane Hjort Guttu *Edens hage* 2008

Ane Hjort Guttu deltok på utstillingen *Moderne kunst* på Henie-Onstad Kunstsenter i 2008, med fotografier fra utsmykningen av Hammersborgtunnelen, *Edens hage*, av Arne Lindaas. Verket *Edens hage* er kjent for mange Osloboere, men Hjort Guttus fotografier forteller en annen historie. Blikket hennes viser oss forfallet og hvordan kunsten i det offentlige rom ivaretas.

Hjort Guttu ble kontaktet av BONO på vegne av Lindaas, som vurderte bildene til å komme i konflikt med opphavsretten, og at hun burde ha spurt om tillatelse. I en artikkel i magasinet *Billedkunst* (Vik 2009) får Hjort Guttu anledning til å forklare sin opplevelse av saken:

Jeg har all mulig respekt for hans ønske om å beskytte sitt verk, og har akseptert deres forslag til overenskomst. Likevel reiser saken for meg problemstillinger knyttet til bruk av eksisterende kunstverk i nye verk. Mine fotografier viser detaljer av det opprinnelige verket, skjult under lag av skitt og graffiti. De dokumenterer tiden som er gått, og gjennom den; den nesten vemodige skjønneten som disse «tidslagene» også kan representere. I tillegg til fotografiene presenterte jeg en tekst om dette forfallet. At åndsverkloven ikke definerer dette prosjektet som et nytt og selvstendig verk, er for meg helt uforståelig. Da blir det tydelig at loven beskytter tradisjonelle kunstverk, på bekostning av muligheten for å dokumentere, parafrasere og dermed diskutere kunst. Dersom man må ha kunstnerens samtykke til denne typen prosjekter, kan det bli vanskelig å arbeide kritisk med eksisterende kunstverk. Det representerer rett og slett en begrensning i min ytringsfrihet (Vik 2009).

Denne saken kan vise at åndsverklovens definisjoner kan representere et problem for mange samtidskunstnere og for de som arbeider med relasjonell kunst. Jeg synes Hjort Guttu setter fingeren på en del betente spørsmål, og jeg vil følge opp med; hvor står den kritisk kunstneriske ytringsfriheten i dagens kunstverden, med et lovverk som tøyler de metodene man bruker? En kunstners frihet begrenses hvis vedkommende bruker et eksisterende kunstverk som utgangspunkt, også hvis det meningsbærende i det nye verket ligger i kritikken av eller kommentaren til det gamle. I lovens forstand er det alltid det konkrete objektet som er kunstverket, selv om kunstverden ikke lenger ser det på denne måten. Hvilket betyr at gjengivelser av verk, slik som fotografiene i denne saken, er vernet og må ha opphavsmannens samtykke. I følge BONO var ikke den nye konteksten Hjort Guttu tilførte verket nok til å skape et selvstendig verk. Heller ikke ved at hun formidlet noe annet enn det opprinnelige verket. Eksempelet med Edens hage har vist noen konflikter som kan oppstå når kunstverden og jussverden tolker lovene ulikt. Illustrasjonen kan egne seg som en konkret referanse når jeg i det videre ser på aktuelle diskusjoner som finnes i feltet i dag.

## 5 "This is the age of remix"

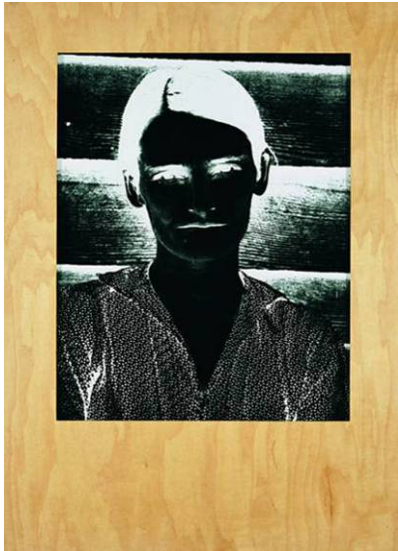
- Lev Manovich : 2007

For å finne et teoretisk fundament i denne undersøkelsen vil jeg trekke inn aktuell teori fra litteraturen. Det kan se ut til at temaet er mer oppe for debatt i USA enn her hjemme. Begrepet *remiks*<sup>14</sup> har lenge vært kjent og brukt i forhold til musikkproduksjon. Den senere tid er begrepet utvidet til også å gjelde for visuelle fremstillinger som kunst, fotografi og film, i den forstand at en remiks henter ting fra ulike medier og setter dem opp mot hverandre, og dermed skaper ny mening. Lev Manovich, professor of Visual Arts ved Universitetet i California, fremmer interessante spørsmål til begrepsbruken rundt bearbeidet kunst i dag. Han ser det som uunngåelig å bruke remiks i en utvidet form som en beskrivelse av nye estetiske uttrykksformer (Erstad 2010). Manovich setter i sin artikkel, *What Comes after Remix?*, spørsmålstegn ved hvorfor remiksing av musikk er offisielt akseptert, mens det på andre kulturelle områder er sett på som et brudd på opphavsretten (Manovich 2007). Paradokset her ligger i at mens filmskapere, billedkunstnere, fotografer, arkitekter osv. rutinemessig remikser allerede eksisterende verk, uten å innrømme det, finnes det ingen gode begreper for å beskrive denne metoden slik man har med remiks av musikk. Et begrep som brukes er *appropriasjonskunst*. Fra tidlig 1980 tall ble *appropriation art* brukt for å referere til bestemte postmoderne kunstnere fra New York. Eksempler på kunstnere som bearbeidet eldre fotografier i sine verk er Sherrie Levine, Richard Prince, Barbara Kruger (ibid).

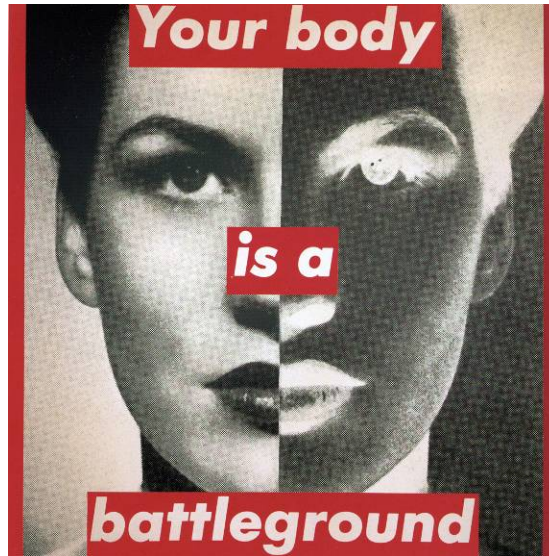
---

<sup>14</sup> *Remiks* - beskriver et verk der diverse medium som lyd, bilde og tekst er hentet fra ulike eksisterende verk, og satt sammen i en ny kontekst. Begrep som sammensatte verk og appropriasjon brukes også.





Sherrie Levine *After Walker* 1990



Barbara Kruger 1989



Richard Prince, *Cowboy* 1989

Appropriasjon reiser et spørsmål om originalitet og opphavsrett, og tilhører den modernistiske tradisjon som diskuterer definisjonen av kunst i seg selv. I følge Manovich har appropriasjon som beskrivelse av en metode aldri oppnådd samme aktualitet som remiksing har for musikken. Han sier at remiksing er et bedre begrep fordi det belyser at en systematisk bearbeidelse av verket har blitt gjort, en betydning som appropriasjon ikke har (Manovich 2005 og 2007).

Eksempelet jeg introduserte tidligere med Ane Hjort Guttus bilder av *Edens Hage* kan være interessant å se i denne sammenheng. Kunne et slikt verk komme i kategorien *remiks* hvis dette var et anerkjent begrep i kunstverden? Det er ikke bare originalverket

til Arne Lindaas hun har avbildet, hun har også med sporene etter tiden som har gått, "lag av skitt og graffiti" (Vik 2009), sammen med en tekst om forfallet. Denne sammenstillingen har Hjort Guttu skapt, og kan etter min vurdering ha kvaliteter som en remiks. Det ser ut til å være flere som er opptatt av begreper i denne problematikken. Jeg vil presentere flere synspunkter i det følgende.

## 5.1 "The Copyright War"

- Lawrence Lessing : 2008

En aktuell røst som er opptatt av hvordan lovene påvirker den digitale generasjonen<sup>15</sup> er Lawrence Lessing, jussprofessor ved Harvard. Han peker på en motsetning mellom opphavsretten og den relativt enkle muligheten for remiksing vi har i dag. Han sier at opphavsretten er foreldet i forhold til teknologien, fordi hver gang man bruker et kreativt arbeid i en digital kontekst, vil man i prinsippet ha laget en kopi. I Lessings bok, *Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, beskriver han problematikken som *The Copyright War* (Lessing 2008). Han hevder at det ikke finnes et godt nok argument for den krigen vi fører mot våre barn som laster ned opphavsrettsbeskyttet materiale fra nett. Han stiller aktuelle spørsmål til om man kan snu problemet, fokusere på mulighetene for et opphavsrettssystem som gir næring til hele spekteret av kreativitet og samarbeid som Internett gir anledning til (ibid). Slik jeg ser det har vi i dag en digital kultur som setter preg på hele vår livsstil. Det kan derfor være vanskelig for unge å forstå hvorfor remiksing er ulovlig. Utfallet av de lovene vi har i dag kan i følge Lessing være grunn til at unge fortsetter å gjøre det de vet er ulovlig, laste ned materiale og remikse, og at dette kan få en negativ effekt på unges holdninger til lover generelt. Det å måtte forholde seg til et komplisert lovverk kan få moralske implikasjoner for den oppvoksende generasjon i en digital tidsalder (ibid).

En lærebok fra norskfaget, *Sammensatte tekster* (Liestøl, Fagerjord og Hannemyr 2009), nevner en video-remiks Lessing også har brukt i sine foredrag som eksempel på "remiks-kulturen". Dette er en video der den svenske videokunstneren Johan Olav

---

<sup>15</sup> *Den digitale generasjonen* - barn av den teknologiske revolusjonen, også kalt generasjon Z – den første generasjonen født inn i en digital verden.

Söderberg har leppesynkronisert George W. Bush og Tony Blair til sangen Endless Love av Lionel Richie.



*Bush and Blair endless love.* Se video på <http://soderberg.tv/>

Meningen i denne video-remiksen kommer ikke frem gjennom teksten, men fra referansen til det vi kjenner igjen og refleksjonen som starter hos betrakteren. Læreboken stiller spørsmål om Söderberg har krenket opphavsretten (Liestøl, Fagerjord og Hannemyr 2009), noe som er et naturlig spørsmål siden Söderberg hverken har laget musikk eller film selv. Klippene har han hentet fra nyhetssendinger, men han har selv skapt sammenstillingene. For å dra en linje til eksempelet med *Edens Hage* igjen, kan dette på mange måter sammenlignes med hva Hjort Guttu gjør. Det kan innvendes at nyhetssendinger ikke har like stor grad av verkshøyde som en offentlig utsmykning, men i video-remiksen har Söderberg også brukt original musikk, og den har opphavsrettsvern. Det kan være interessant å endre vinklingen her og spørre om remiksede verk kan være med på å skape kulturell kompetanse og fremme et kritisk syn på blant annet politisk retorikk, massemedia og den reklamen som gjennomsyrrer vårt daglige liv? Å bruke allerede eksisterende verk er avgjørende for en kommunikasjonsform som remiks og appropriasjon. Denne uttrykksformen trekker tungt på de kulturelle referansene et verk allerede bærer for å skape mening. Verkene skaper nye beretninger ved å minne oss om de gamle. Mediet oppfordrer til eksperimentering, stille spørsmål og flytte grenser. Men man vil jo på et tidspunkt utfordres av opphavsretten. Er det mulig for utdanningsinstitusjonene å skape et verktøy som gjør de unge kompetente til å navigere i kompliserte lovverk?

## 5.2 "Kunsten å låna"

- Jorunn Veiteberg : 2009

En viktig stemme her hjemme som problematiserer konflikten mellom kunst og opphavsrett er Jorunn Veiteberg, professor ved avdeling for spesialisert kunst, Kunsthøgskolen i Bergen. I artikkelen, *Kunsten å låna – om ei platte av Irene Norli* (2009), i fagtidsskriftet *Kunst og Kultur* stiller hun spørsmål ved våre holdninger til opphavsrett. Er åndsverkloven definitiv, ikke mulig å diskutere? Eller er andres verk en del av vår felles kulturarv, som det må være mulig å leke med? Veiteberg setter fingeren på at det kopieres fra andres verk, uten henvisning til opphavet, og at denne praksisen innenfor kunst, design og akademiske sirkler kommer på kant med opphavsretten.



Irene Nordli  
Untiteled 2003

Veiteberg drøfter disse tankene opp mot en platte laget av kunstneren Irene Norli. Platten er dekorert med en decal fra Porsgrunn Porselen, og motivet er tegnet av en anonym designer. Veiteberg har funnet frem til denne designerens navn, Harald Vemren, og kritiserer hvordan en kunstner som Norli låner Vemrens tegning uten å kreditere ham i verket. Veiteberg synes det blir problematisk når Norli sier hun ønsker å løfte frem den anonyme porselensmaleren, mens hun

likevel lar ham forbli anonym. Veiteberg stiller i artikkelen spørsmål om Norli i for stor grad "snylter" på arbeidet til porselensmaleren (Veiteberg 2009). På en annen side gir Veiteberg uttrykk for at dette ikke er noe nytt. Ethvert kunstverk bygger på noe fra andre kunstverk, og inneholder ofte reflekterte eller ubevisste lån (Ibid). I denne sammenhengen er det igjen interessant å drøfte eksempelet med *Edens Hage*. Hvorvidt Hjort Guttus fotografier er bevisste eller ubevisste lån må hun svare for. Men jeg ser noe relevant i det Jorunn Veiteberg sier; kunstverk bygger bevisst eller ubevisst på tidligere kunst. Hjort Guttu trekker derfor på tunge og mye mer interessante referanser når hun utnytter forfallet i det kjente maleriet *Edens Hage* som tema for sitt fotografi og sin fortelling. Problemstillingene er utvilsomt aktuelle i dag, og behandles av jurister, teoretikere og akademikere i kunsthistorie. Det er også en problematikk for litteraturen, og det kan være interessant å se hvilke perspektiver litteraturteoretikere tar med i diskusjonen.

### 5.3 Ukreativ virksomhet

"*The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more.*" skrev den konseptuelle kunstneren Douglas Huebler i 1969 (Goldsmith 2011). Det virker som en passende reaksjon på en ny tilstand skriftlig. Med den store mengden tilgjengelig tekst trenger vi ikke lage mer av det, i stedet må vi lære å bearbeide den enorme mengden som allerede finnes. Dette er tanker som problematiseres av blant annet poet Kenneth Goldsmith og litteraturkritiker Marjorie Perloff. Hvordan skal man skape ny mening i en jungel av tilgjengelig materiale? Evnen til å analysere, organisere og distribuere materialet, avslører hvor kreativ og talentfull en kunstner er (Goldsmith 2011 s.1).

### 5.4 "Unoriginal genius"

- Marjorie Perloff: 2010

Litteraturkritiker Marjorie Perloff, Professor ved Stanford University og University of Southern California, skriver om begrepet *unoriginal genius* i hennes nye bok med samme navn fra 2010. Oversatt vil det være *uoriginalt geni*, og hun mener det beskriver en tendens som har dukket opp i litteraturen. Våre forestillinger om *geniet* som en romantisk, isolert figur er utdatert i følge Perloff. Hun mener at denne endringen er en følge av at teknologi og internett har forandret hvordan vi ser på det å skape noe. En oppdatert forestilling om genialitet må handle om personens mestring av tilgjengelig informasjon. Perloff bruker også et annet begrep, "moving information" *flytte informasjon*. Dette beskriver handlingen når man skyver tekst rundt, og samtidig blir følelsesmessig berørt av denne prosessen (Perloff 2010). Hun sier at dagens forfatter ligner mer en programmerer enn et geni, og slik jeg forstår henne handler dette om hvordan forfatteren konstruerer nye fortellinger og konsepter gjennom å klippe og lime fra eksisterende tekst. Begrepene Perloff bruker er kanskje ikke direkte overførbare til visuell kunst, men det er ikke helt utenkelig hvis man velger å betrakte all kunstnerisk virksomhet som utvikling av tekst, et visuelt språk. Et annet begrep som brukes om denne formen for konstruksjon er "patchwriting" lappeskriving (Perloff 2010). Det beskriver ganske konkret hvordan ulike tekster veves sammen for å skape en tonalt sammenhengende helhet. Jeg vil sammenligne dette med metoder brukt i den visuelle

kunstverden som collage<sup>16</sup>, eller assemblage<sup>17</sup> der biter av ulike verk settes sammen til en ny helhet som kan formidle en helt annen historie, mye i likhet med de tidligere nevnte begrepene remiks og appropriasjon. Hvis jeg ser fotografiene til Hjort Guttu fra Perloff sitt perspektiv kan jeg si at det er den nye historien verkene forteller som er det viktige, og at denne konteksten kanskje kan legitimere at hun har “lappet” sammen eksisterende materiale. For patchwritere er formålet med å skrive bokstavelig talt å flytte språk fra ett sted til et annet, og så overbevise leseren om at konteksten er det nye innholdet (Perloff 2010). Dette er ikke nye trender i kunstverden, men med fremveksten av Internett og dets mulighet for å klippe og lime har intensiteten blitt hevet til ekstreme nivåer. Perloff peker på at selv i appropriasjon av poesi er poetiske valg nødvendig, personlig smak er også involvert. Men dette gjør ikke et geni uoriginalt, det lokaliserer heller originalitet på et annet sted. Noen vil se dette som unødig begrensende: hvorfor ikke være originale i både idé og gjennomføring, i stedet for å velge den ene eller den andre? Men begrensninger kan produsere helt nye former for kunst. Kunst springer ut ifra et sett med begrensninger, ulike kunstnere bruker begrensningene i større eller mindre grad, men noen er helt nødvendige (Perloff 2010).

Hvis jeg skal følge Perloff kan man si at kunstnerens oppgave blir å velge et sett med begrensninger som appellerer, og verk basert på dette kunstsynet reiser etter hvert interessante problemstillinger. Arbeidene speiler den enorme mengden materiale som finnes ved at kunstnerne kan plukke elementer fra ulike verk. Et spennende spørsmål blir da hvem som har opphavsrett når det finnes deler fra mange opphavspersoner i verket.

Datamaskiner har vært vanlig i privat eie i over 20 år nå, og har gitt hvem som helst mulighet til å klippe og lime i andre menneskers arbeid med sin egen datamaskin som arbeidsverktøy. De senere års bredbåndskapasitet har gjort det enklere og mer fristende å laste ned store mengder materiale, kopiere, bearbeide og deretter massedistribuere nye verk via internett, eller skrive ut et perfekt eksemplar av et kunstverk med egen printer. Til sammenligning var fremgangsmåten for å skape en kopi eller bearbeidelse av et verk en krevende prosess før datamaskin og utskriftsmulighetene var allemannseie.

---

<sup>16</sup> *Collage* - kunsteriske sammenstillinger av utklipp, ofte kombinert med maleri og tegning.

<sup>17</sup> *Assemblage* – skulpturell collage hvor man også bruker 3-dimensjonale elementer.

Det ville være en langsom og arbeidskrevende prosess som var avhengig av kunstneriske ferdigheter for å kopiere, og det var dermed ikke like forlokkende (Goldsmith 2011 s.5). Klippe og lime er en integrert del av vår arbeidsprosess i dag. Det ville være naivt å forestille seg at kunstnere ikke ville utnytte denne muligheten som mediet gir, og utforske den. Og kanskje utforske kopiering mye lenger enn tidligere var mulig å forutse.

## 5.5 “Uncreative writing”

- Kenneth Goldsmith : 2011

Kenneth Goldsmith, professor ved University of Pennsylvania og senior editor av PennSound (et online poesi arkiv) spør om mulighetene for kopiering setter scenen for en litterær revolusjon, eller om litteraturverden fortsetter som om internett aldri har eksistert. Han setter det opp mot resten av kunstverden som han mener har hatt tradisjoner for uredelighet, plagiat, og svindel som konsept og arbeidsform siden Richard Prince og Jeff Koons (Goldsmith 2011 s.6). Koons og Prince begynte sin karriere ved å være bevisst "uoriginal" sier Goldsmith. De var på forhånd åpne om at de skulle tilegne seg andres verk og problematisere originalitet i seg selv. Dette ble vist gjennom bevisst bedrageriske avfotograferinger av reklameannonser



Richard Prince, *Untitled (Cowboy)*, 1989

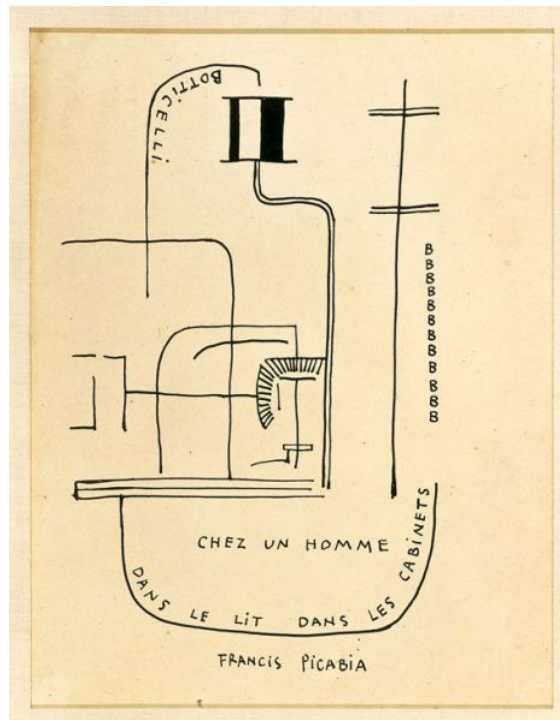


Jeff Koons, *New 100's Merit Ultra Lights*, 1981

Goldsmith peker på at kunstverden forlenget er blitt fortrolig med konvensjonelle forestillinger om originalitet og kopiering ved hjelp av Marcel Duchamps readymades, Francis Picabias mekaniske tegninger, og Walter Benjamins ofte siterte essay "*The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction*" (Goldsmith 2011 s.7).



Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917



Francis Picabia, *Chez un homme*, 1919

Remiks i musikkens verden er veldig vanlig. Låter blir konstruert og satt sammen av spor fra eksisterende musikk. Kulturen ser ut til å omfavne kompleksiteten det digitale verktøyet gir. Men Goldsmith mener litteraturen har falt i utakt, og er ute av stand til å delta i noe han hevder å være den mest vitale og spennende kulturelle debatten i vår tid (ibid).

De seneste årene har Kenneth Goldsmith undervist en klasse ved University of Pennsylvania kalt "Uncreative Writing". Studentene her blir straffet for å vise noe fnugg av originalitet og kreativitet. Mens de blir belønnet for plagiat, identitetstyveri, kopiering, lappeskriving, sampling, plyndring og stjeling. Metodene blir brakt ut i det åpne og utforsket i et trygt miljø, hvor de øves i ansvarlighet i stedet for hensynsløshet (Goldsmith 2011 s.8). Studentene får i oppgave å gjøre noe som sannsynligvis er den mest forbudte handlingen i hele akademia, for så å måtte forsvare det for de andre elevene. Poenget Goldsmith forsøker å vise er at selv når vi gjør noe så tilsynelatende "ukreativt" som å kopiere noen andre, uttrykker vi oss på en rekke måter. Jeg lurer på om han mener det er mulig å forsvare noe du ikke selv har skapt? Og slik jeg forstår sier han at det er umulig å undertrykke sin egen påvirkning. Hvordan vi komponerer et verk, hvilke utsnitt vi velger og hvilken form vi presenterer det i, forteller en hel del om oss



selv. Eksempelet med Edens Hage passer godt som illustrasjon her. Hjort Guttu har i prinsippet tatt fotografi av en annens verk, men det er hun som har *valgt* hva som er med og hva som skal utelates. Hun har valgt et *utsnitt* som forteller mer om hennes agenda enn om hva Arne Lindaas opprinnelig ville formidle. Goldsmith sier dette er valg vi aldri har lært å verdsette (ibid s.9). I en tid da teknologien endrer spillereglene på mange områder hevder Goldsmith at det er på sin plass å stille spørsmål til gamle klisjeer. Gamle forestillinger om at en virkelig kunstner skaper originale verk ut ifra sitt eget hode. Goldsmiths holdninger til forfatterskap og åndsverk fordrer en del spørsmål. Disse handler om hvordan ferdigheter og kunstnerisk kvalitet kan bedømmes i en verden der andres arbeid kan bearbeides og presenteres som nye og selvstendige verk. Hva gjør at enkelte verk fungerer bedre enn andre? Hvordan vurderes kvalitet i kunst når kopiering og "klipp og lim" blir en respektert arbeidsmetode? Goldsmith avgrenser problematikken til litteratur, men jeg vil si spørsmålene har relevans i alle kunstformer, hvordan blir vurderingen av opphav når det finnes spor av flere kunstnere i samme verk?

Gjennom dette perspektivet kan jeg få inntrykk av at ferdighet ikke handler om håndverksmessig dyktighet i samme forstand som før. Med *uncreative writing* blir håndverket hvordan man velger ut elementer ifra tilgjengelig materiale. Evnen til å velge det mest interessante utsnittet, og vite hva som skal velges bort er faktorer som kan skille kunstnere fra hverandre. Men er det her vi vurderer kvalitet? Goldsmith uttrykker en viss bekymring for hva som vil skje hvis kvalitetsvurdering mister fotfeste. Han sier at demokrati fungerer for YouTube, men er sannsynligvis en oppskrift på katastrofe når det kommer til kunst (Goldsmith 2011 s.10). Selv om mye kan oppfattes som likt er måten det settes sammen ulikt.

I det foregående har jeg presentert noen aktuelle syn på problematikken slik den diskuteres i dag. Det har vært interessant å trekke inn litteraturteori som del av kunstfeltet fordi problemstillingen som oppstår ved å låne andres arbeid her har mange likhetstrekk. Samtidig kan konsekvensene for undervisningen være overførbare.

## 6 Metode

I det følgende vil jeg forklare hvilke fremgangsmåter jeg har arbeidet etter og introdusere representantene jeg intervjuer fra kunstverden, jussverden og skoleverden.

### 6.1 Case

Jeg bruker et case-studie med intervjuer av mennesker som i dag berøres av problematikken i mine spørsmål. Jeg velger å se et case-studie slik Dr. Robert K. Yin (2003) definerer dette i *Case Study Research, Design and Method*. Et case-studie er en empirisk undersøkelse av et fenomen i tiden og i den konteksten det eksisterer, særlig når grensene mellom fenomen og kontekst er utydelige (Yin 2003:13). Jeg forstår ham slik at å studere en case kan være velegnet i en undersøkelse der spørsmål om *hvordan* eller *hvorfor* stilles. Især der et fenomen eller en problematikk ligger i vår samtid, og hvor den som undersøker ikke kan endre eller påvirke hva som skjer (Yin 2003:9). I mitt undersøkelsesområde er samtiden en viktig faktor fordi uklarhetene rundt opphavsrett til åndsverk kommer som et resultat av den stadige utviklingen av et digitalt kommunikasjonssamfunn. Ved å bruke case-studie som metode får undersøkelsen den bredden og samtidig strukturen jeg behøver. Case-studie som forskningsstrategi omfatter både forskningsdesign, metoder for datainnsamling, og innfallsvinkler til analyse av dataene i ettertid (Yin 2003:14).

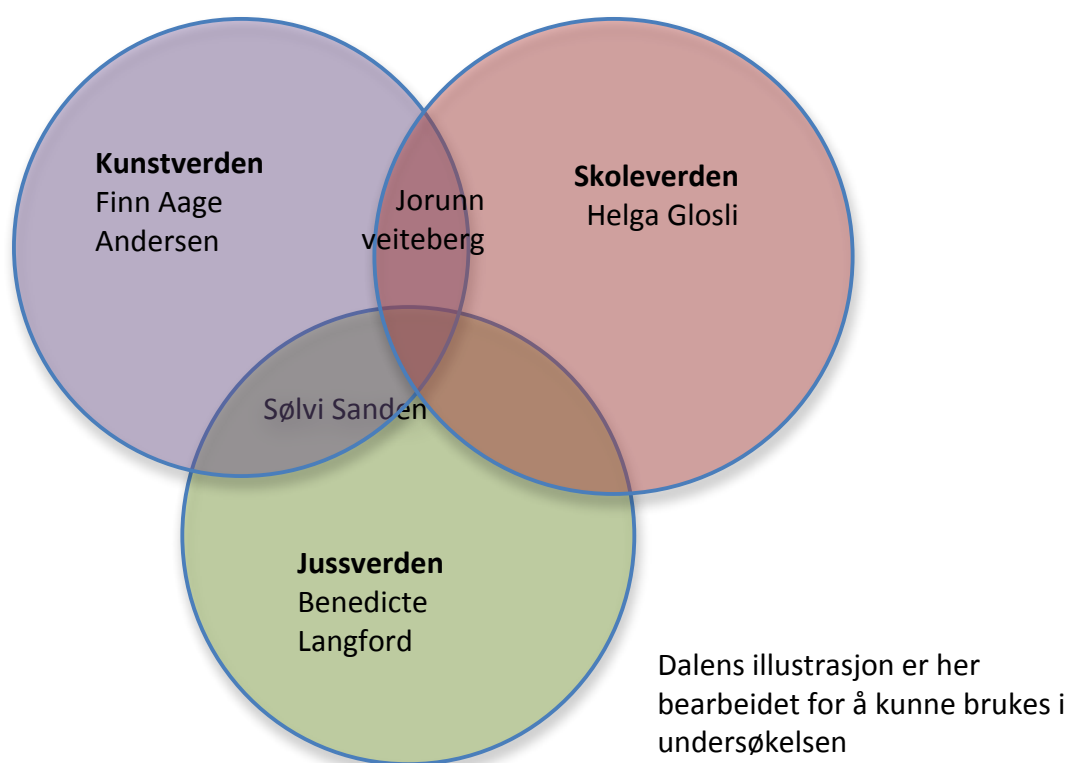
### 6.2 Denne studien

I min undersøkelse søkte jeg etter bedre forståelse av et fenomen. Motivasjonen har altså ikke kommet fra et ønske om å finne sannheter eller samle data som beskriver fenomenet ved hjelp av tall. Formen jeg har valgt krever at jeg oppnår en nærhet til fenomenet, slik at det karakteristiske eller spesielle ved fenomenet avsløres. Jeg kunne oppnå en helhetsforståelse ved å undersøke fenomenet i dybden med relativt få enheter. Samtidig er jeg klar over at det alltid vil eksistere tvil om funnenes gyldighet og statistisk generaliserbarhet. Men det er ikke hovedmålet når jeg velger en kvalitativ metode for prosjektet. Jeg har valgt et perspektiv på problematikken som har vært helt nødvendig for å ikke miste fokus på hva som skal undersøkes (Repstad 1998).

En case-studie åpner også for kombinasjon av ulike metoder. Jeg benytter kvalitativt forskningsintervju sammen med vurdering av objekter for å få en bredere forståelse av hvordan personer fra ulike fagmiljøer opplever og reflekterer over problematikken. Dette vil jeg komme tilbake til senere.

### 6.3 Målgrupper

I noen tilfeller av kvalitativ forskning kan det være aktuelt å bruke flere enn en informantgruppe. I denne undersøkelsen så jeg det som hensiktsmessig å belyse temaet fra flere sider for å finne ut hvordan ulike parter fra ulike fagområder opplever samme problematikk. Jeg beskriver disse fagområdene som verdener; kunstverden, skoleverden og jussverden, og vil knytte det til en illustrasjon fra Monica Dalen (2004) *Intervju som forskningsmetode – en kvalitativ tilnærming* (Dalen 2004 s. 57), for å forklare bruk av tre målgrupper i intervjustudier.



Jeg har brukt fem informanter i undersøkelsen. Informantene har sin bakgrunn i de ulike verdenene og stiller derfor med ulikt perspektiv til hvordan problematikken oppleves. Dette gir datamaterialet bredde. Kunstverden, jussverden og skoleverden er representert, men noen av informantene har et overlappende ståsted. I illustrasjonen

har jeg forsøkt å plassere informantene i det fagområdet, eller de fagområdene de tilhører. Det vil si at deres bakgrunn kan være fra både kunstverden og jussverden, og de vil da kunne vurdere spørsmålene fra to sider. På bakgrunn av dette vil det være interessant å se hvordan de ulike fagmiljøene reflekterer over temaer de opplever på ulik måte i sitt daglige virke.

## 6.4 Utvalg

Som en del av forberedelsene er valg av informanter viktig. Utvalget som representerer hver verden i undersøkelsen er av strategisk art. Det er satt sammen ut ifra formålet å gi mest mulig tyngde og relevans til spørsmålene som stilles. Jeg har intervjuet fem personer i løpet av høsten 2011. Dette er mennesker med ulik formell bakgrunn, og ulikt utgangspunkt for å vurdere kunst, men alle behandler kunst i en eller annen form i sitt daglige virke.

For at de skal være representative for undersøkelsens perspektiv må utvelgelsen gjøres med omhu, og valgene begrunnes. Målet har ikke vært en statistisk representativ undersøkelse, men jeg har valgt representanter fra de ulike fagområdene som kan ha interessante bidrag til en studie av kvalitativ art (Fog 1994 s.15). De utvalgte informantene består av både profilerte personligheter som deltar i den offentlige debatten omkring kunstens plass i dagens kunstverden, og fagpersoner med lang erfaring fra fagområdene kunst og undervisning. Jurister som håndterer opphavsrettslig problematikk er representert. Fra skoleverden har jeg fått med meg en høgskolelektor og førsteamanuensis i forming, en lærer fra visuelle kunsthøgskole og en professor ved en statlig kunsthøgskole. Kunstverden er representert ved fagpersoner med overlappende kompetanse; en profilert kunstjurist og en kunstner som anvender eksisterende verk i egen kunst. Det kan kanskje hevdes at det ikke finnes representativitet nok for skolens holdning til problematikken uten uttalelser fra personer som jobber med læreplanutvikling eller i skolepolitikken. Det har ikke vært min intensjon å finne hvilke holdninger skolen, som institusjon, har til de aktuelle spørsmålene. Det kan samtidig ikke utelukkes at utsagn fra informantene kan avsløre viktige hull med rom for utvikling av læreplanene.

## 6.5 Presentasjon av utvalg

Jeg vil kort beskrive informantenes bakgrunn og tilknytning til kunstfeltet for å belyse hvorfor de sees på som viktige for undersøkelsen.

Finn Aage Andersen er en norsk billedkunstner og tidligere førsteamanuensis. Han er utdannet ved Statens lærerskole i forming på Notodden i 1965. Fra 1965 til 72 var han formingslærer ved Bergen lærerhøgskole og fra 1972 høyskolelektor i forming ved Hamar lærerhøgskole. Han har vært kunstanmelder i avisene Østlendingen og Hamar Dagblad. Finn Aage Andersen er relevant for denne studien fordi han i dag arbeider som billedkunstner. Teknikkene han bruker er primært collage og assemblage. Collage og assemblage er begge kunstneriske metoder som anvender eksisterende verk, bilder og gjenstander som virkemidler for å skape ny kontekst i et nytt verk. I tillegg vil hans bakgrunn som formingslærer gjøre at hans perspektiv på problematikken blir særlig kompleks. Han har en fot i to av miljøene jeg henter synspunkter fra, kunstverden og skoleverden. Jeg intervjuet Finn Aage Andersen i hans atelier i Hamar.

Jorunn Veiteberg er dr. philos. i kunsthistorie fra Universitetet i Bergen. I dag jobber hun som professor ved Kunsthøgskolen i Bergen avd. for spesialisert kunst, men hun er også forfatter, kritiker, kurator og har tidligere vært redaktør for tidsskriftet Kunsthåndverk. Hun er medlem av *Think Tank. A European Initiative for the Applied Arts*. Jorunn Veiteberg er relevant for studien fordi hun er en profilert kritiker i dagens offentlige kunstdebatt. Hun har skrevet flere bøker og artikler om kunstproblematikk med stort fokus på kunsthåndverk. Blant annet en artikkel jeg refererer til i denne oppgaven, *Kunsten å låna, om ei platte av Irene Norli* (Veiteberg 2009), som tar opp spørsmål om åndsverklovens plass i dagens kunstverden. Jeg møtte Jorunn Veiteberg til intervju på Hennig Onstad Kunstsenter hvor hun skulle være kurator for en utstilling.

Helga Glosli er faglærer på Nesodden videregående skole. Hun har jobbet som lærer i visuelle kunsthøgskole og Trykk og foto i mange år, også da fagene hadde helt andre navn. I dag er hennes stilling redusert på grunn av for lite søkning til disse fagprogrammene. Helga Glosli er relevant for undersøkelsen fordi hun har mange års erfaring fra undervisning i kunstneriske fag og hun har jobbet under ulike læreplaner for

videregående trinn. Helga Glosli skriver for tiden en bok for fagfeltet til nytte for lærere i den videregående skolen, og andre med interesse for kunst og undervisning.

Benedicte Langford var tidligere juridisk rådgiver i BONO (Billedkunst Opphavsrett i Norge). Gjennom mange år i foreningen har hun representert norske og internasjonale kunstneres ideelle og økonomiske rettigheter. Hun har Master of Law fra Universitetet i Oslo og arbeider i dag som advokatfullmektig i Bing Hodneland advokatselskap. Hun er nestleder i Foreningen Clara (Informasjonssentral for opphavsrett og klarering) og varamedlem i Norcode (The Norwegian Copyright Development Association). Benedicte Langford har en bakgrunn og kompetanse om åndsverkloven som gjør hennes vurderinger av problematikken spesielt relevant for undersøkelsen.

Sølvi Sanden er utdannet jurist med 25 års praksis som advokat og 12 år som administrativ dommer. I dag jobber hun annenhver uke som kunstner med kunstbakgrunn fra akademiet i Firenze. I magasinet KUNST skriver hun instruktive artikler om juridiske problemstillinger i kunstverden. Sølvi Sanden er relevant for undersøkelsen fordi hun har et ben innenfor både jussen og kunstverden, og har dermed en spesialisert kompetanse til å vurdere denne problematikken fra to sider. Jeg intervjuet Sølvi Sanden i hennes atelier i Grimstad.

Innsamling av datamateriale til undersøkelsen er gjennomført høstsemesteret 2011. Jeg har intervjuet informantene i deres eget miljø; kontor, atelier, museum osv. Omgivelsene hvor intervjuet finner sted kan ha betydning for hvor avslappet atmosfæren rundt samtalen blir, noe jeg ønsket å ta hensyn til. I forkant av intervjuene har jeg forsøkt å sette meg inn i informantenes bakgrunn og tilknytning til feltet slik at jeg hadde kjennskap til deres verden. I følge Halvorsen (2007 s. 71) kan dette være en faktor som bidrar til at informantene vil gå inn i en dialog med intervjueren. Hvert intervju varte i gjennomsnitt en og en halv time.

## 6.6 Etikk

I arbeidsprosessen med intervjuene har jeg fulgt forskningsetiske retningslinjer fra NSD, Personvernombudet for forskning. Informasjonsbrev med forespørsel til informantene og samtykkeerklæring ligger som vedlegg 1. Det er ikke alltid mulig for en forsker å ha oversikt over alle detaljer en undersøkelse vil føre med seg. Jeg kan få innblikk i faktorer som kan være aktuelt å følge videre, men som kan komme i konflikt med utsagn fra informantene. I slike situasjoner står lojalitet til informantene sterkt, spesielt i denne undersøkelsen hvor informantene refereres til med fullt navn og tittel.

Bevisstgjøring om egen forforståelse er viktig for å opprettholde størst mulig objektivitet i intervjusituasjonen, og ved senere analysearbeid og meningsuthenting fra datamaterialet. Det som finnes av teori på feltet og holdninger blant kunstnere, lærere og jurister har vært viktig å reflektere over i forkant av intervjuene. Det etablerte et godt refleksjonsgrunnlag for meg som intervjuer, samt at jeg har satt meg godt inn i problemstillingen sett fra informantenes ståsted. I arbeidet før intervjuene var mine egne holdninger og hypoteser omkring problematikken og de menneskene jeg skulle intervjuer viktige for meg å være bevisst på. Jeg var i noen grad redd det skulle farge min oppfattning av hva informantene sa i intervjusituasjonen, samt at jeg var oppmerksom på hvordan mine holdninger kunne prege måten jeg stiller spørsmål.

## 6.7 Intervju

Som intervjuform har valget falt på halvstrukturerte kvalitative intervju slik Steinar Kvale beskriver i *Det Kvalitative forskningsintervju* (Kvale 2007:39). Hensikten er å søke kunnskapen intervjuobjektene har om temaet på nåværende tidspunkt, hvor de har denne fra, og hvordan de reflekterer over problemstillingene. I kvalitative forskningsintervju utgjør beskrivelser fra den intervjuendes livsverden grunnlaget for å tolke temaet som undersøkes (Kvale 2007:39). Intervjuformen preges av frihet til å endre rekkefølge og formuleringer, slik at man kan forfølge særskilte svar og kaste lys over faktorer som ikke har vært klart formulert før selve intervjuet. En intervjuguide setter noen rammer for hvordan samtalen skal forløpe, en slags rettleder for temaene som skal dekkes (Repstad 1998:65). I min undersøkelse gir intervjuguiden et overblikk over de spørsmålene jeg ønsker besvart og stikkord for emnene jeg har ønsket å belyse.

Analyse av innsamlede data fra intervjuene presenterer et bilde av hvordan deltakerne reflekterer over utvalgte sider av åndsverkloven, og holdninger til kunstnerisk virksomhet ved bruk av eksisterende verk. I åndsverkloven finnes formuleringer som kan tolkes på ulike måter. Dette gjør loven om opphavsrett kompleks, den er vanskelig å generalisere, og derfor også vanskelig å enes om. Jeg bruker det kvalitative intervjuets mulighet for åpenhet omkring tolkninger, for på den måten å nyansere bildet som mitt problemområde representerer.

I det foregående har jeg presentert de metodiske valgene jeg har tatt, og hvorfor disse har vært viktige for undersøkelsen. Informantene og deres relevans for undersøkelsen er nå klargjort, samt hvilke etiske overveielser som har hatt betydning i denne prosessen.



## 7 Å illustrere en gråsome

Jeg har valgt en intervjumetode der en stor del av forskningsintervjuet baseres på at informantene skal vurdere en serie objekter<sup>18</sup> de får presentert i intervjusituasjonen. Objektene er resultat av min egen praktisk-estetiske undersøkelse der jeg har visualisert de vanskelige gråsonene i åndsverkloven. I det følgende vil jeg forklare hva jeg har lagt vekt på i dette arbeidet, og hvordan det anvendes i intervjusituasjonene. Jeg vil se nærmere på metodiske valg i intervjusituasjonen, og drøfte faktorer som spiller inn i studiens kvalitet.

Jeg startet det undersøkende praktisk-estetiske arbeidet tidlig i prosessen. Spørsmålene jeg tok opp i det foregående har jeg sett som interessante å utforske gjennom eget skapende arbeid i porselen. Et medium som brukes mye i appropriasjonskunst er keramikk. Men spesielt har porselen hatt stor interesse, kanskje fordi det tidligere var et symbol på de kongelige og aristokratiet, mens materialet i dag brukes til å produsere billig nips og masseproduserte pyntegjenstander, og har etter hvert mistet sin opphøyde status. Et porselensfat slik jeg har jobbet med har hatt lav status innenfor studiokeramikken. Det regnes mer som populærkultur enn kunst (Veiteberg 2009), men noen konseptuelle kunstnere har valgt å løfte disse frem og problematisere porselensfatets posisjon i kunstverden. Utover den rent tradisjonelle bruken av porselen i appropriasjonskunst bruker jeg dette materialet i det praktisk-estetiske utforskningsarbeidet fordi jeg har erfaring med det, og har ønsket å videreutvikle min kompetanse med porselen i en kunstnerisk skapende sammenheng

Informantene skulle vurdere en serie på 12 fat. Ingen av informantene har sett fatene før intervjuet, og har aldri vurdert om fatene kunne representere brudd med åndsverkloven. Jeg ønsket at informantene skulle vurdere og kategorisere fatene for å finne ytterpunktene og skjæringspunkt hvor de gikk fra å være direkte kopier til å få verkshøyde som et selvstendig verk. En *nyskapelse*, sett fra et opphavsrettslig perspektiv. Det originale verket er et fat fra Gustavsberg Porselensfabrikk, men motivet er skapt av den svenske designeren Paul Hoff. Jeg har bearbeidet motivet fra hans verk, både digitalt og materialteknisk, for å utfordre begrepene *nyskapelse*, *kopi* og *gråsome*.

---

<sup>18</sup> *Objekter* – mine praktisk-estetiske porselensarbeider, refereres også til som *fat*.

En egen problemstilling for denne delen snevrer undersøkelsen ytterligere inn og fokuserer på visuell konkretisering av problemområdet gjennom utforskning i materialer. Premisser jeg har satt for problemstillingen er at arbeidet tar utgangspunkt i et originalmotiv fra Gustavsberg og den svenske designeren Paul Hoff. Dette er et verk med verkshøyde.

**På hvilken måte kan mitt arbeid med porselensfat problematisere gråsonen mellom kopi og nyskapelse?**

Å bestemme om et arbeid er en kopi eller nyskapelse innebærer en konkret likhetsvurdering opp mot originalverket, for å se om disse har samme uttrykk (Kandidat 727 2010:12). Likheten er altså ikke avhengig av materialene som er brukt eller om motivet ligner originalen. Det finnes ingen mal for hvordan man behandler dette, og hvert enkelt tilfelle må igjennom en skjønnsmessig vurdering for å påvise brudd på åndsverkloven. Kan jeg skape noe visuelt som gjør betraktere i stand til å ta del i diskusjonen? Denne utforskningen blir tatt med inn i den videre undersøkelsen av konkrete eksempler på problematikken. Det praktiske arbeidet vil brukes i intervjusituasjonen, og drøftes der.

Jeg vil først kort presentere utgangspunktet for den serien jeg har utviklet. Originalverket som jeg har tatt utgangspunkt i for utforskningen er et fat i benporselen fra Gustavsberg. Fatet tilhører serien, *Arter i fara*, som er samleplatter med motiver i gull av utrydningstruede dyr. *Knubbsælen*, som er gjengitt på det utvalgte fatet er motiv nr. 17 i en serien, og designet er laget av den svenske formgiveren Paul Hoff for Gustavsberg Porselen.

## 7.1 Originalen

---



De første 6 fatene i min serie med utgangspunkt i originalmotivet er digitale bearbejdelser av motivet. De siste 6 er bearbejdelser direkte i materialet. Jeg har utforsket forskjellige overflateteknikker for å endre de karakteriserende trekkene fra originalen. Hvert porselensfat har jeg formet for hånd fra plastisk porselen.

Motivet er et idekonsept som utgangspunkt for å konkretisere grenselandet i åndsverkloven og gråsonene. Hvor mye må et verk bearbejdes for at det ikke skal komme i konflikt med opphavsretten?

Originalen til Paul Hoff, *Knubbsæl*, brukes som inspirasjon for systematiske bearbejdelser. Gjennom undersøkelsen jobbes det helt bevisst med å endre uttrykket.

Hvor går grensen for å bruke et verk som inspirasjon, kopiere det, bearbejde, eller utvikle en nyskapsel? Hvilken type bearbejdelser fører til at verket mister det opprinnelige estetiske uttrykket? Dette er spørsmål den praktiske undersøkelsen bygger på.

## 7.2 Digitale bearbeidelser



**Fat 1 (1D)**

Motivet her er laget som en *decal*<sup>19</sup> og overført til porselensfatet i brent tilstand. Decalen er en digital bearbeidelse av motivet, ved hjelp av digital foto og et bildebehandlingsprogram. Det er også foretatt manipulasjoner av motivet i et grafisk designprogram.

Motivet er lite bearbeidet, farger er endret, fargedybde og kontraster. Plasseringen på fatet er tilnærmet den samme som originalen.



**Fat 2 (2D)**

Samme fremgangsmåte som foregående, men noe mer bearbeidelse gjennom at farger og størrelse er manipulert.

Motivet er forminsket og fargene er endret. Linjene i tegningen har en annen struktur enn originalen.

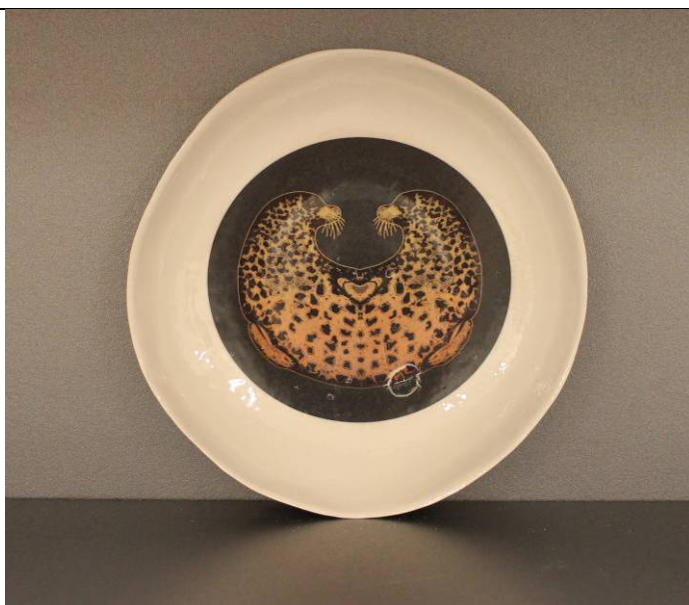
<sup>19</sup> *Decaler* – detaljerte motiver kan overføres til keramikk ved hjelp av decaler. Et slags “klistremerke” brennes inn i det keramiske godset, en egen brann og egen temperatur kreves for denne prosessen.



### Fat 3 (4D)

Samme fremgangsmåte med digitale bearbejdelser og decaler, men her er det også endringer i motivets form. Kroppene er endret og det er to som svømmer sammen.

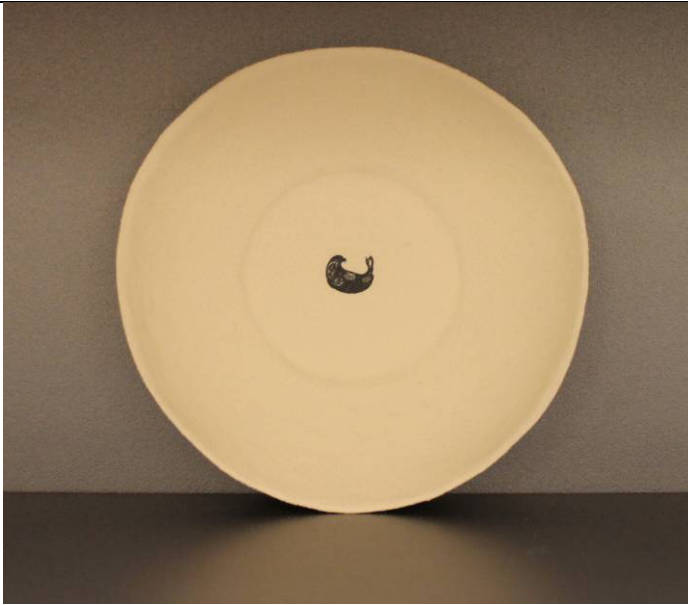
Motivet har fått et annet uttrykk enn originalen ved at det er bevegelse i figurene, og at de er strukket. Gjennom form, bevegelse og plassering forteller de også en annen historie enn originalen. Noe som forsterker opplevelsen av motivet som en nyskapsel.



### Fat 4 (5D)

Samme fremgangsmåte. Den naturalistiske selen er forlatt, og motivet fremstår som symmetrisk ornamentikk.

Motivet består ikke lenger av en hel sel, fargene er endret og en sirkel omslutter figuren.



### Fat 5 (3D)

Fremgangsmåte som de foregående. Skala-bearbeidelse. Figuren er forminsket, stilisert og plassert i midten av fatet som et ornament.

Minimalistisk uttrykk.

Det lille ornamentet gir bare et hint til hvor inspirasjon og motiv er hentet fra.



### Fat 6 (6D)

Fremgangsmåte som de andre decalene. Symmetrisk mønster med utgangspunkt i et utsnitt fra det originale motivet.

Mønsteret er bygget opp etter samme ide som et kaleidoskop, hvor et enkelt element er speilvendt og repetert 16 ganger rundt et senterpunkt

### 7.3 Materialtekniske bearbeidelser



**Fat 7 (1M)**

Materialtekniske bearbeidelser med porselen, overflateteknikker med shellac og keramiske stains.

Motivet har en relieffvirkning og fargene er endret. Figurens stilling og plassering er tilnærmet den samme som hos originalen.

Motivet har likhetstrekk mens her gjør teknikkens særegne uttrykk at det skiller seg fra originalen.



**Fat 8 (2M)**

Materialtekniske bearbeidelser. Konturlinjer med innlagt farge beskriver figuren, og motivet får en naivistisk, tegnet karakter. Formen har samme stilling og plassering på fatet.



---

**Fat 9 (5M)**

Materialteknisk bearbeidelse. Lag på lag med flytende porselensmasse og farger.

Tekniske bearbeidelser gjort med slipeutstyr og trearbeidsteknikker i råbrent tilstand. Eksperimentell ornamentikk.

Samme form og plassering, men nytt uttrykk gjennom det materielle.



---

**Fat 10 (4M)**

Fremgangsmåte som foregående. Stilisert, karikert og mønsteret i selens kropp er nesten borte.

Forminsket og sentrert. Motivet har bare beholdt noe av det karakteristiske ved formen.

---





**Fat 11 (3M)**

Materialteknisk eksperimentering med form og ornamentikk.

Motivet sprenger formen og formatet ved å gå utover fatets grenser. Kun noen få karakteristiske trekk er beholdt fra figuren.

Annerledes form for estetikk enn originalen. Mer tegnet kvalitet, naivistisk.



**Fat 12 (6M)**

Materialteknisk eksperimentering med malerisk uttrykk.

Ekspressivt uttrykk. Abstraksjon av det originale motivet.

Kun et hint av formen er beholdt.

Andre farger og de vesentlige karakteristiske trekk er ugjenkjennelige. Abstrakt ekspressionisme.

Objektene ble presentert i en serie for informantene der fatet i midten er originalen som seriene på hver side er bearbeidelser av. Disse seriene er sortert etter hvilken teknikk som er brukt; digital manipulering eller materialbasert bearbeidelse, og etter hvilken grad av endring som er gjort.

Under forberedelsene til intervju ble det klart for meg at jeg ville ha lite kontroll over hvilke resultater intervjuene ville gi. Jeg så derfor tidlig etter en faktor som kunne fungere bindende mellom datamaterialet fra de ulike intervjuene. Ulikt fokus i intervjuene på grunn av informantenes ulike bakgrunn kunne skapt empiri som ville være vanskelig å sammenligne, og som videre kunne hatt betydning for meningene som kom frem. En form hvor informantene vurderte de samme objektene fungerte som en bindende faktor mellom datamaterialet fra hvert intervju, der uttalelser om hvert objekt kunne sammenlignes helt konkret. En like viktig grunn til å velge en slik objektbasert intervjumetode var at jeg ønsket et konkretiseringsmateriale for den videre drøftingen. Materialet skulle få en illustrerende funksjon for de vanskelige skjønnsmessige tolkningene som kreves med denne problematikken, hvor reglene i beste fall kan beskrives som kompliserte. Informantenes oppgave var å vurdere materialet i forhold til kategorier og spørsmål jeg stilte. Hvis mine utvalgte eksperter kunne enes om et sett tolkninger, og disse ville være veiledende også utenfor dette konkrete tilfellet, så kunne det blitt et interessant spor å følge. En mulig start på en slags visuell illustrasjon av gråsonene i den delen av åndsverkloven som handler om bearbeidelse av andres verk. Men hvis tolkningene viste seg svært sprikende ville dette ytterligere understreke mine antagelser, og kanskje bidra med noen konstruktive argumenter til debatten.

## **7.4 Intervjuguide for todelt intervju**

Intervjuformen jeg valgte var på mange måter retningsgivende for utvikling av intervjuguiden jeg benyttet. Steinar Kvale taler for en form der intervjuet er *fokusert* med bestemte tema, men verken stramt strukturerte spørsmål eller helt åpne samtaleemner (Kvale 2007 s.39; Halvorsen 2007 s.72). En intervjuguide med stramt strukturerte spørsmål kan lede intervjuerens oppmerksomhet bort fra informantens refleksjoner, og muligheten for å ta tak i nye perspektiver om temaet kan fort forsvinne i ønsket om å følge spørsmålene punktvis. Kvale peker på fordelene med to intervjuguides, en som tar opp undersøkelsens tema og en annen hvor konkrete spørsmål kommer

frem. Dette kan være nyttig for de tematiske aspektene ved intervjuet, og vil samtidig ta vare på den dynamiske dimensjonen ved samtalen (Kvale 2007). Jeg har fulgt disse rådene ved etablering av tema og spørsmål. Mitt ønske var at intervjuet skulle fungere som en fokusert samtale, og intervjuguidene ble derfor utformet ulikt for hver av informantene. Tema var det samme og mange av spørsmålene gikk igjen for de forskjellige intervjuene, men de ble formulert og fokusert for å treffe best mulig i den aktuelle informantens verden. Guidene ligger som vedlegg 2-6. Intervjuguidene ble sendt til informantene i forkant av intervjuet, slik at de hadde en god oversikt over hvilke temaer jeg ville at vi skulle dekke i løpet av samtalen. Dette kan ha en betydning for intervjuets flyt, vi holder oss til temaet uten for mange avsporinger, og samtalen kunne løpe naturlig frem uten å måtte trekkes framover med spørsmål.

I forkant av intervjuet gjorde jeg informantene oppmerksomme på at jeg ville ta med en serie objekter til samtalen, og at jeg ønsket deres vurdering av disse. Informantene visste ikke på forhånd hva denne delen av intervjuet gikk ut på, og hadde heller ikke sett objektene.

Jeg har vurdert om Steinar Kvaless kvalitative forskningsteori vil være en dekkende metode for datainnsamling i dette tilfellet, eller om det finnes en annen mer egnet, som spesielt fokuserer på objektvurdering. En aktuell teori har jeg funnet i George Kellys *Repertory Grid Method*. Omtalt i *The Easy Guide to Repertory Grids* av Devi Jankowic (2003). Repertory Grid Method er en kvalitativ metode som primært benyttes for å kartlegge oppfatninger og verdier knyttet til produkter, hendelser, omgivelser, forhold mm. Siri Homlung har benyttet en modifisert versjon av Repertory Grid Method i sin doktoravhandling fra 2006, *The language of textiles*, til å studere beskrivelser og vurderinger av tekstile mønstre (Homlung 2006 s.48). Jeg valgte å se om hennes tolkning av metoden kunne benyttes for mitt prosjekt. Repertory Grid Method går ut på først å kartlegge beskrivelser av tre alternativer som presenteres for informantene samtidig. Kelly kaller disse tre alternativene *triader*. I hver triade skal informanten velge ett alternativ, forkaste et annet og begrunne valgene som gjøres. Det tredje alternativet er det som vanskeligst lar seg plassere. I Kellys metode blir alternativene vist gjentatte ganger men hele tiden i nye kombinasjoner, slik at de samme alternativene ikke skal sammenlignes mer enn en gang. Det finnes utallige måter å benytte Repertory Grid

metoden, den er ofte brukt til smaksforskning og i forskningsprosjekter innenfor psykologien, for eksempel registrering av menneskers reaksjonsmønstre. Det fine med metoden er at den kan tilpasses mange forskjellige typer studier.

Jeg har modifisert metoden til Kelly og Homlung ytterligere i den forstand at mine informanter skulle vurdere en serie med mange alternativer på en gang. Oppgaven var å finne et skjæringspunkt der informantene mener bearbeidelsen av det originale motivet får tilstrekkelig nytt innhold og uttrykk til å stå som et selvstendig verk, og således være kvalifisert til opphavsrettslig beskyttelse. Etter min vurdering av hvor objektene kan plasseres har jeg delt de inn i tre grupper; der gruppe 1 bryter åndsverkloven, gruppe 2 krever at opprinnelig opphavsmann krediteres, og gruppe 3 står sterkt nok i sitt eget uttrykk til å ikke trenge henvisning til opphavet. Et av målene er å se om informantene trekker de samme grensene som jeg har gjort.

## **7.5 Intervjusituasjonen**

Å velge intervju som metode for et forskningsprosjekt betyr at det må utføres en rekke ytterligere valg for at den skal egne seg til å svare på problemstillingen. Jeg har som sagt valgt å intervju personer fra tre ulike, men kryssende verdener. Kunstverden, jussverden og skoleverden. Utgangspunktet for å velge intervju var å få et innblikk i hvilke refleksjoner profilerte personligheter fra disse tre fagområdene gjør omkring problematikken, og hvilke erfaringer de kan formidle fra sin fagpraksis. På bakgrunn av samtalene har jeg samlet materiale som senere egnet seg til å analysere, sortere og drøfte innenfor de ulike tema vi har snakket om. Det finnes ulike måter å strukturere et intervju på, men i mitt tilfelle følte en uformell samtale mest naturlig. Samtalens form er positivt ladet og nye refleksjoner får plass og tid. Jeg har fått ny innsikt i temaet og mine egne spørsmål underveis, og dette ble formulert i nye spørsmål som ikke var forberedt i forkant. Intervjuguidene ble endret og supplert etter hvert intervju fordi ny innsikt kom til i hver samtale. Samtalen har en form som gjør det umulig å finne alle de riktige spørsmålene på forhånd (Fog 1994 s.13). Informantenes bidrag var derfor veiledende for den retningen jeg ville lede samtalen videre, og hvordan spørsmålene ble formulert. Det har hele tiden vært viktig å ha fokus på hvordan informantenes kommentarer kan relateres til problemstillingen, men for det videre analysearbeidet var

det også avgjørende at jeg hadde korrekt oppfattelse av informantenes uttalelser. Jeg forsøkte derfor å "sende tilbake" min forståelse av det de sa underveis for å bekrefte tolkningen av det som er sagt (Kvale 2007). Informantens evne til å korrigere mine tolkninger underveis har vært en viktig faktor for å få et riktig bilde, og ikke minst for at empirien skal bli valid og pålitelig. Jeg erfarte at det var vanskelig å holde tilbake mine egne betraktninger når informanten berørte spørsmål jeg nylig hadde diskutert med andre.

For transkribering anbefaler Steinar Kvale å lage et system som følges uendret gjennom hele intervjuet (Kvale 2007). Det er viktig å skrive ordrett for at innholdet ikke skal endres, men selv da kan uttalelser virke mer bastant enn i en muntlig versjon. Dette har jeg vært oppmerksom på og arbeidet med ved å høre lydopptakene igjen under tolkning og drøfting av sitatene.

## 7.6 Studiens kvalitet

Validitet og reliabilitet er viktige faktorer for at forskningsresultatet skal være til å stole på. Det kan ofte være vanskelig å bruke ordene validitet og reliabilitet fordi de tilhører en kvantitativ, positivistisk forskningstradisjon, der de forteller hvor godt en undersøkelse representerer sannheten, og hvor etterprøvbare resultatene er. I kvalitative studier som mitt er det ikke like vesentlig og kanskje helt umulig å gjøre undersøkelsene om igjen med eksakt samme resultat. *Gyldighet* og *pålitelighet* er gode begreper i min undersøkelse (Fog 1994 s.155). Man kan se pålitelighet som en betingelse for gyldighet (ibid s.156). For å finne ut i hvilken grad min undersøkelse har tilstrekkelig pålitelige resultater må jeg begynne med meg selv, forskeren som instrument. Hvordan fungerte jeg i intervjusituasjonen, hvem er jeg og hvordan ble mine motiver oppfattet? Hvilket grunnlag hadde jeg for å forstå informantenes synsvinkel? Videre etter intervjuet var ferdig; hvordan ble det innsamlede materialet bearbeidet. Hvilke analyseredskaper benyttet jeg? Fog advarer forskeren mot å presse sin forforståelse ned over det empiriske materialet (ibid). Hvis jeg skal resonere slik Fog gjør om begrepene *pålitelighet* og *gyldighet*, vil jeg si at resultater fra en undersøkelse i stor grad er prisgitt hvor godt forskeren forstår hva forskerrollen innebærer. Det vil si at resultatene ikke kan være gyldige, eller forholde seg til virkeligheten hvis ikke forskeren er så ærlig og tydelig med sine empiriske data at folk utenfra kan se hvordan de er

behandlet. Her ligger *gyldigheten* i kvalitativ forskning, og den er avhengig av *pålitelighet* for å eksistere. Gyldighet inneholder en forståelse og fortolkning av det felt som undersøkes, samtidig som undersøkelsen behøver gyldighet i sine funn for å si noe om virkeligheten i feltet.

I denne undersøkelsen har det ikke vært mitt mål å finne generelle holdninger til opphavsrett som folk vil stille seg bak, men bruk av et større antall informanter kunne øket undersøkelsens gyldighet hvis beviser for folks holdninger var det vesentlige. Siden jeg nå sier at dette ikke er noe jeg har lagt vekt på i min undersøkelse kan det stilles spørsmål om gyldigheten uansett ville økt dersom flere informanter deltok i studien. Det ville sannsynligvis kommet frem helt nye betraktninger, men ville disse være mer representative enn det materialet jeg nå har samlet inn? Andre relevante spørsmål til en gyldighetsvurdering kan være; har informantene forstått hva jeg spurte etter? Kan informantenes forforståelse av min agenda, mitt motiv for undersøkelsen, gjøre at de har tolket spørsmålene annerledes enn det som var ment? Har jeg forstått svarene slik de var ment?

Analyseprosessen av et kvalitativt forskningsintervju er en integrert del av hele undersøkelsen fra begynnelse til slutt, det er derfor også en del av pålitelighetsproblematikken. I denne fasen hadde jeg monopol på hvilke resultater som skulle formidles videre (Fog 1994 s.212). Analysearbeidet starter allerede med problemformuleringer og argumentasjon for det perspektivet jeg velger å angripe undersøkelsene med. Det finnes flere mulige fremgangsmåter for å tolke, systematisere og trekke mening ut av det datamaterialet jeg har samlet inn. Jeg vil derfor i det følgende redegjøre for hvilke valg og teorier jeg bygger mine analysemetoder på slik at andre kan kikke meg i kortene. Kvale deler analysearbeidet i tre kontekstuelle tolkningsnivå som kan være nyttige redskaper i analyseprosessen; *selvforståelse*, *kritisk forståelse* og *teoretisk forståelse* (Kvale 2007). På det første nivået, *selvforståelse*, skal jeg som forsker tydeliggjøre informantens perspektiv, hva er det informanten forsøker å si. Den *kritiske forståelsen* som er nivå to baseres på sunn fornuft. Her vil mine tolkninger av hva informantene sier være det viktige. På dette nivået kan også kroppsspråk og det som sies mellom linjene i intervjuet få verdi. Flere sider ved intervjuet kan trekkes ut for å bygge mening. Det tredje nivået, *teoretisk forståelse*, går ut over begge de foregående.

Her skal det fenomenet som undersøkes belyses og forstås ved hjelp av teorien som finnes på feltet og informasjon som er kommet frem gjennom intervjuene.

Selv ved hjelp av analyseredskaper og ulike metoder for organisering og systematisering av det innsamlede materialet er det til syvende og sist mine egne valg som har preget analysen og tolkningene. Det finnes ulike metoder for å fremstille intervjuene, og i denne undersøkelsen finner jeg det naturlig å velge en form som bruker *tema* til å organisere datamengden. Denne formen anvendes ofte i kvalitativ forskning (Dalen 2004 s.77), og sorteringen har jeg basert på de temaene jeg utviklet til intervjuguiden. Transkriberte intervju ble sortert i grupper etter hvilke tema de tilhørte, noe som var nyttig for å peke ut tematikk som skilte seg ut (ibid). Jeg så på hvilke spørsmål som skapte mye datamateriale eller som ble mindre diskutert. Grupperingene ga en pekepinn på hvilke tema som trengte størst oppmerksomhet i analysen, men det er ikke dermed sagt at disse spørsmålene er viktigere enn andre for undersøkelsen sett under ett. Det finnes mange farer ved å velge ut hvilke spørsmål som skal vies mest tyngde i en undersøkelse, og det kreves en viss analytisk forståelse for å gjøre riktige valg. For meg var det vanskelig å luke vekk data som ikke skulle brukes, fordi jeg var redd viktig informasjon kunne gå tapt.

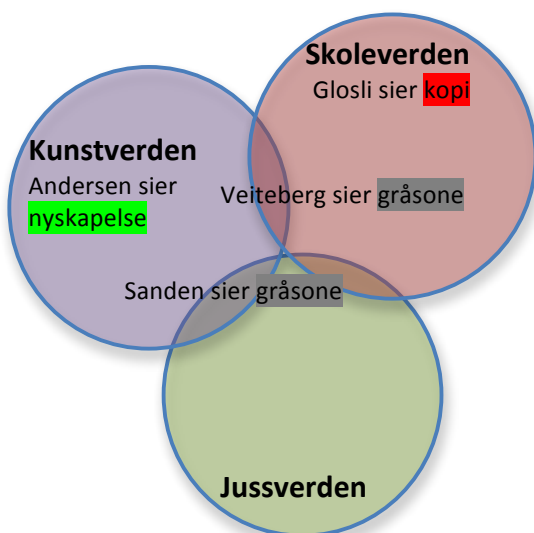
I det foregående har jeg forklart metodiske valg for intervjusituasjonen og bruken av det praktisk-estetiske arbeidet. Jeg har reflektert over viktige faktorer for å sikre en gyldig og pålitelig undersøkelse, og bevissthet om egne holdninger og tolkninger, mens i det følgende er det informantenes holdninger og tolkninger som vil vies plass.

## 8 Å sette ord på en gråson

Som forklart tidligere er serien objekter utviklet for finne ut hva som må til for at et kunstnerisk arbeid skal skille seg fra verket som har vært inspirasjonen. Min undersøkelse preges i stor grad av informantenes skjønnsmessige vurderinger, og det er i hovedsak disse jeg utfordrer her i intervjudelen som presenteres først. I denne delen har jeg vært ute etter eksperters vurderinger. Hvor trekkes grensene av fagfolk som har et grunnlag for å mene noe om dette? Det blir umulig å finne en objektiv holdning for hvert fagfelt, men det har vært interessant å se hvor ekspertene er enige og uenige. Og spørsmålet blir om det finnes noen sammenheng med hvilket fagmiljø de tilhører.

### 8.1 Konkret - hypotetisk

For å bruke objekt 2D som et egnet eksempel. Her er det stor uenighet, kunstverden sier at det er en nyskaping, jussverden mener dette ligger i en gråson, mens skolen vurderer det som kopi.



same objekt. Jorunn Veiteberg som har en fot i både kunstverden og skoleverden vurderer 2D til å tilhøre en gråson, det samme gjør Sølvi Sanden som selv vurderer det fra både kunstverden og jussverden. Sånn sett er dette objektet et egnet bilde på hvordan miljøene vurderer problematikken fra hver sin side, og hvordan vurderingene preges av at enkelte tilhører flere fagfelt på samme tid.

Diskusjonene som oppsto i intervjuene ble mest interessante når informantene kunne forholde seg til noe konkret. Denne type intervju med analyse av konkrete objekt fungerte best for enkelte av ekspertene. Helga Glosli for eksempel fikk en lærertilnærming til problemstillingen når objektene kom på bordet. Hennes erfaring med å analysere verk, og ikke minst sette ord på og formidle sine betraktninger, gjorde kanskje problematikken mer håndgripelig i denne delen av intervjuet. Konkretiseringen her la grunnlag for en mye mer visuell diskusjon. Altså en diskusjon der vi inkluderte det



visuelle språket helt spesifikt, og ikke bare tenkte høyt rundt hypotetiske dilemmaer. For andre hadde denne metoden også god effekt, spesielt jurist Sølvi Sanden som satte ord på hva hun så, hvilke elementer som endrer det estetiske uttrykket, hva som gir verket et personlig og interessant kunstuttrykk. Jeg har inntrykk av at alle jeg intervjuet fikk en bedre forståelse av hva jeg undersøkte gjennom dette materialet. Den konkrete analysen av håndfaste objekter skapte et mye tydeligere bilde av problematikken, og viste samtidig hvordan inspirasjon kan komme til uttrykk i for eksempel elevarbeider.

## 8.2 Nyskapelse, kopi eller gråsone

I det følgende baseres intervjuene rundt analyser og vurderinger av serien objekter, og er del av forskningsintervjuet. Jeg har som tidligere nevnt jobbet bevisst med endring av et verk, og vil nå se om mine egne skjønnsmessige vurderinger som formgiver stemmer over ens med vurderinger fra de andre fagfeltene. Jeg utfordrer ekspertene ved å la dem analysere objektene som problematiserer grenselandet i åndsverklovens §4. Mitt fokus har vært å finne ut hvilke skjønnsmessige dommer de kommer frem til, er det klare likhetstrekk mellom fagfeltene, eller er det store forskjeller på hvordan miljøene konkluderer i slike konkrete saker? Viser svarene noen enighet innad eller på tvers av fagfeltene? Og hvilke konsekvenser har dette for undervisningen? Jeg vil igjen trekke frem lovparagrafen som disse vurderingene skal baseres på. Uthevelsene er mine:

«Opphavsmannen kan ikke sette seg imot at andre **benytter hans åndsverk** på en slik måte at **nye og selvstendige verk oppstår**. Opphavsretten til det nye og selvstendige verk er ikke avhengig av opphavsretten til det verk som er benyttet.

Den som oversetter eller **bearbeider** et åndsverk eller overfører det til en annen litterær eller kunstnerisk form, har opphavsrett til verket i denne skikkelse, men kan ikke råde over det på en måte som gjør inngrep i opphavsretten til originalverket.» (Lovdata 1961).

I lovens første ledd handler det om å la seg inspirere av et verk som allerede finnes, eller bruker et eksisterende åndsverk for å skape noe som blir selvstendig, altså ikke avhengig av verket det er hentet fra. I en slik utførelse er det ikke nødvendig med samtykke fra en opprinnelig opphavsperson. I lovens andre ledd snakkes det om bearbeidelser av eksisterende verk. Et eksisterende verk er brukt som utgangspunkt på en slik måte at det nye arbeidet fortsatt har særtrekkene fra det originale verket, og fremstår ikke som en nyskapning eller selvstendig nok til å bli et eget åndsverk. I et slikt tilfelle må bruken godkjennes av opphavspersonen til det originale verket.

Hvis man nå forsøker å ha disse tolkningene i bakhodet, hva sier ekspertene om objektene som utfordrer grensegangene? Hvilke objekter inneholder så mye av uttrykket fra originalen at det trenger tillatelse fra opprinnelig opphavsmann? Hvilke begreper brukes, og hvordan vil ekspertene sortere objektene i forhold til min versjon av *The Repertory Grid Method*, og kategoriene jeg introduserte i metodekapittelet? Hvilke er *kopier*? Hvilke vurderes som selvstendige nok til å være *nyskapsler*? Hvilke er vanskeligere å plassere og havner i en *gråsoner*? Og hvorfor det?

Først presenterer jeg objektene med koder for å kunne skille og plassere dem i et system. Systemet er basert på min egen vurdering, både skjønnsmessige og faglige tolkning som formgiver, av hvor objektene befinner seg i forhold til åndsverkloven. Nr. 1 er mest lik, og nr 6 er objektet som skiller seg mest fra originalen slik jeg vurderer det selv. Bokstaven D betyr at manipulasjonen av motivet er foretatt digitalt og overført til fatet med decaler. Bokstaven M betyr at manipulasjonen er basert på en materialteknisk bearbeidelse av originalmotivet som utgangspunkt. Fargene refererer til min egen skjønnsmessig vurdering av om det er en **nyskapsel**, **kopi** eller **gråsoner**.



1D



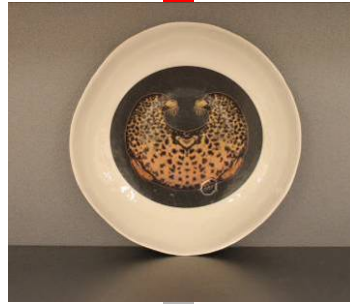
2D



3D



4D



5D



6D



Original av Paul Hoff for Gustavsberg



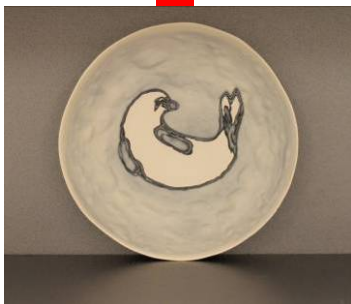
1M



2M



3M



4M



5M



6M

Ekspertene ble utfordret til å bestemme hvilken kategori hvert objekt hører hjemme i, og jeg var også ute etter den skjønnsmessige begrunnelsen de hadde for dette. Det jeg ønsker å ta frem og diskutere her er spesielt objektene som skapte mest diskusjon, de det var størst uenighet om, og objektene som alle hadde lik tolkning av. Det talte språket gjør seg ikke alltid like godt på trykk. For å få en lesevennlig flyt i sitatene har jeg derfor strøket unødvendige venteord og pauser.

### 8.3 Nyskapelse

Den første kategorien jeg vil se på er *nyskapelse*. Altså det som kan karakteriseres som et nytt verk, det får sitt eget opphavsrettsvern, og man kan ikke kreve kreditering av opprinnelig opphavsmann. Det første fatet ekspertene trakk frem som en nyskapelse var objekt 6M. Benedicte Langford ønsket kun å gi generelle uttalelser på bakgrunn av tidligere stilling som juridisk rådgiver i BONO.

- Motiv alene er ikke avgjørende for om et verk er en kopi eller ikke; det å bruke en sel på et fat kan ikke noen ha enerett til. Det han har vern for er den konkrete utformingen. Han har enerett i endret skikkelse og i bearbejdet skikkelse. Små justeringer fra originalen vil krenke hans rettigheter.

Om det konkrete objektet sier hun:

- Dette synes jeg begynner å gå veldig langt vekk fra det opprinnelige verket.



Samtlige eksperter vurderer 6M til å være en nyskapelse. Helga Glosli synes det er spennende at slik som dette kan bli resultatet av å ha et annet verk som utgangspunkt. Jeg oppfatter at hun tar et klart lærerperspektiv når hun vurderer objektene.

- Et godt eksempel på at et hverdagslig motiv kan være inspirasjon, og så kan du få til dette. Her har du gått langt i abstraksjon og jeg synes det blir helt selvstendig som verk. Det karakteristiske og det vesentlige ved selen er borte. Du har bare beholdt noe av formen. Andre farger, teknisk veldig spennende, abstrakt ekspresjonisme hvis du kan bruke et uttrykk fra kunsthistorien.

Jorunn Veiteberg vurderer objektene som nyskapelser når de får en "annen type selvstendighet" enn originalen viser.

- Dette vil være uproblematisk fordi motivet er så deformert. Ligger nærmest bare som et skjult ekko.

Veiteberg trekker frem at det også er interessant når det eksperimenteres med størrelse. Som i objekt 3D vurderes til å bli en nyskaping.

- Jeg tåler godt skala når det blir så annerledes at det blir som en opplevelse av ornament på fatet, den blir nærmest som en liten reminder av en historie men ikke et plagiat. Det blir som når du bruker en fotnote.



Her bruker Veiteberg igjen begrep som vanligvis ikke tilhører det visuelle. Hun beskriver hva det ville vurderes som i en skriftlig sammenheng, og dette til tross for hennes egen kritikk av hvordan uttrykk som tilhører litteraturen ofte brukes i visuell kunst. Men poenget hun fremmer blir ikke mindre aktuelt. Når det gjenkjennelige fra det originale motivet bare blir en liten referanse til historien blir det vanskelig å kalle det kopi. Det blir samtidig uinteressant å diskutere om dette er å snylte på andres arbeid.

Noe av den viktigste argumentasjonen for opphavsretten blir borte i et slikt tilfellet.



Caroline Slotte  
Fra serien *Gone fishing* 2007

Selv om fremgangsmåten er svært forskjellig kan kanskje objekt 3D sammenlignes med serien *Gone Fishing* av Caroline Slotte. Hun har ikke jobbet med skalaendring på samme måte i disse arbeidene, men det lille ornamentet i fatet blir på samme måte en kommentar til historien i mønsteret som en gang fantes der.

Når skalaendring gjøres i så stor grad at det visker ut det karakteristiske ved originalen vil samtlige av ekspertene jeg har intervjuet godkjenne det som nyskaping. Helga Glosli synes det er effektivt for å skape et nytt verk.

- Dette (3D) er jo en veldig god idé. Forminsking, og så har du gitt den et minimalistisk uttrykk og plassert den som et lite ornament midt i fatet. Denne stiller på lik linje med den (6M) i å være selvstendig verk.

Ekspertenes uttalelser om 6M og 3D var sammenfallende med det som allerede er gjengitt her. Men vurderingene av andre objekt i serien var mindre like. Blant annet trekker Helga Glosli frem objekt 3M som helt klart annet uttrykk enn utgangspunktet.

- Jeg vil si dette er eget verk. Her har selen forlatt plasseringen, og du har jobbet med ornamentikk og en spennende teknikk. Formen sprenger formatet, og fremstår som noe helt annet enn den du har hentet inspirasjonen fra.



Hun peker på flere formalestetiske elementer i dette objektet som skaper avstand fra det visuelle uttrykket til originalen. Mens Jorunn Veiteberg analyserer det litt annerledes

- Det begynner å få en annen form for estetikk. Man kan si det er mer som et sitat enn et plagiat, men opphavsmannen kan si at dette er min figur fordi alle elementene er her. Det er den samme figuren som er i ferd med å ta en annen karakter.

Benedicte Langford velger å gi en generell vurdering av dette.

- Det er jo åpenbart ganske store forskjeller på originalen og denne. Den er langt mindre nærgående enn en del av de andre, men er det nok?

## 8.4 **Kopi**

Langford gir en konkret vurdering av 1D som ligger for nær originalen.

- Denne fremstår som veldig lik originalen, bare en annen farge. Her ville jeg sagt at den er lik, det er kun fargen som er forskjellig, det måtte du spurt opphavsmannen om. Det er noe man kunne luket ut ganske kjapt. Dette synes jeg åpenbart er en krenkelse av opphavsretten.



Disse to objektene er de eneste i hele serien som eksplisitt ble betegnet som kopi.

Ekspertene er relativt samstemte i at 1D og 2D skiller seg ut fra mengden når det gjelder å ligge for nær utgangspunktet. Disse plasseres i kategorien kopi av langt de fleste, men samtidig vil jeg trekke frem at 1D er det eneste av objektene Finn Aage Andersen vurderer som så nær originalen at den er problematisk.



- Denne (1D) er nesten en direkte kopi. Formatet er litt annerledes men den er likevel veldig nær. Det er det samme uttrykket, men å sette en grense er vanskelig så den havner i en gråsoner.

Slik Andersen beskriver serien med objekter ser han originalen som et tema, og på samme måte som med remiks i musikk ser han alle objektene mine som temaets variasjoner. De andre ekspertene er langt mer kritiske. Helga Glosli mener både 1D og 2D ligger for nært originalen.

- Disse blir kopi. Her må man betale en liten bot til designeren eller knuse disse fatene.

Sølvi Sanden skiller mellom de to, og sier grensen mellom kopi og selvstendig verk går et sted midt på 2D.

- Dette er nesten ren kopi (1D), her er det brudd på opphavsretten. Mens denne (2D) er et tvilstilfelle, grensen går midt på. Jeg ville vært litt forsiktig med disse fordi det er samme teknikk. Overført i annen teknikk ville de vært helt forskjellig, for eksempel som silketrykk, men i og med at det er keramikk fortsatt og akkurat samme motivet så vil du kjenne igjen at det er det samme. Hvis du bearbeider så langt at det går inn i andre materialer og andre teknikker så er man mer tilbøyelig til å si at det er nye verk.

Jorunn Veiteberg trekker også frem at verkets selvstendig kan være avhengig av hvilket medie som benyttes.

- Jeg vil også tro det er en forskjell på å velge et motiv som er opphavelig knyttet til et annet medium, enn å gjøre det innenfor det samme mediet. Der er det også en grense i hvor tett eller nært det oppleves i forhold til om det blir selvstendig nok eller om det blir et plagiat eller homage<sup>20</sup>.

Objektene til vurdering i denne sammenheng er knyttet til samme medium, og blir trolig derfor et premiss i Veitebergs konklusjon.

- Her er det bare litt annen fargebruk (1D), ellers er den for lik. Den har både hele tegningen og mønsteret.

## 8.5 Gråsone

Gråsonen er der ekspertene plasserer objektene som er problematiske å definere. De kan inneholde elementer som både taler for og imot at det er en nyskapelse. Ekspertene

---

<sup>20</sup> *Hommage* – å gjøre noe til ære for en person, for eksempel ved å løfte frem en kunstners stil.

er ikke helt samkjørte i alle vurderingene. Noen objekter som plasseres i gråsoner av en ekspert kan vurderes som en nyskaping eller brudd på opphavsretten av en annen.

Av objektene der det er brukt decaler er det særlig delte meninger om 4D og 5D. Sølvi Sanden legger vekt på at det her kommer til uttrykk et eget kunstnerisk særpreg som gjør verket selvstendig.

-Eget verk, er grei fordi den er delt opp, laget to stykker, egen vri på det med dansen, det blir et eget kunstnerisk uttrykk som er noe helt annet enn originalen. Ditt uttrykk roper høyere enn Hoffs, og jeg synes dette er mye mer kunst enn originalen, synes du viser originalitet og en kunstnerisk opplevelse og bevegelse i det du lager. Figurene er laget på en helt annen måte enn han har gjort, ikke brudd på opphavsretten.



Finn Aage Andersen ser heller ikke noe problematisk her, og fremhever at det tilføres noe nytt som gjør det verket selvstendig.

- Denne har en ny komposisjon og fremstår med et helt nytt innhold.

Mens Helga Glosli synes 4D ligger på grensen til kopi likevel.

- Gråsoner, men det at de blir til to er en stor endring.

Jorunn Veiteberg konkluderer likt på 4D og 5D:

- Uttrykket er det samme selv om den er doblet. Dette er en gråsoner men de er i ferd med å ta en annen karakter.

Mens Helga Glosli vurderer 5D til å ha flere særegne kvaliteter som gjør at dette blir et nytt verk.



- Her har du spennende farger sammen med symmetrisk ornamentikk. Nesten som siamesiske tvillinger. Dette synes jeg blir eget verk.

Benedicte Langford har ikke ønsket å uttale seg konkret om noen av disse objektene. Hun gir et mer generelt svar på hvordan materialteknisk bearbeidelse skiller seg fra digital manipulasjon i vurderingen av slike arbeider.

- Det i seg selv er ikke avgjørende, men det kan være et moment som kan tale i retning av å komme til den ene eller andre konklusjonen, i sammenheng med andre momenter. For eksempel at noe er bearbeidet for hånd gjør at du ofte vil få nyanser i utformingen som er personpreget som gjør at man lettere beveger seg unna originalen på den måten.



Når en tar dette i betraktning ved vurdering av 1M og 2M som er bearbeidet for hånd, er det litt ulike konklusjoner fra ekspertene også her. Helga Glosli mener 2M ligger i et grenseland, jeg opplever at hun er litt uklar i sitt svar, men det er vel et kjennetegn ved *gråsonen*.

- Denne er i en gråsonen. Den er på grensen og vil bli et diskusjonstema. Den har samtidig et helt annet uttrykk enn originalen. Den har spesiell ornamentikk, nesten naivistisk med sine konturer, og kan nok stå alene selv om den har litt samme stilling.

Sølvi Sanden kategoriserer 2M som eget verk, selv om hun også trekker frem at det ikke finnes konkrete elementer i verket å basere dette på.

-Eget verk. Noe tvil er det jo, selv om det er det samme motivet vil dette gå klar av opphavsretten. Den har fått et eget uttrykk selv om det er tatt utgangspunkt i et annet verk. Men det er fryktelig vanskelig, og en dommer i høyesterett kunne sikkert sagt noe annet. Her er det skjønn, og mye opp til øyet som ser, og det finnes ingen konkrete ting man kan basere det på. Men jeg tror ikke designeren ville si at han kjenner det igjen.

Finn Aage Andersen synes ingen av objektene som er bearbeidet materialtekisk er noe problem for opphavsretten.

- Ganske lik stilling og form, men dette er eget verk. Ingenting her er problematisk.

1M vurderes mye på samme måte som 2M. Helga Glosli endret vurderingen av dette objektet i løpet av intervjuet.

- Gråsonen, veldig likt selv om det er jobbet med relieffvirkning. Samme plassering på fatet, samme stilling. Grense til kopiering.

- Synes det er eksperimentering med materiale og teknikk, Synes det er eget verk, men tenker at designeren kanskje vil reagere.



Sølvi Sanden synes først 1M er litt problematisk, men konkluderer med at den har tilstrekkelig eget uttrykk til å være selvstendig.

- Det er noe tvil her. Det er fortsatt keramikk men mye friere fordi du har lagt inn en teknikk som ikke han har. Jeg vil si det er et eget verk. Selv om det er det samme motivet vil dette gå klar av opphavsretten. Det er ditt eget uttrykk selv om det er tatt utgangspunkt i en annen.

Hun legger samtidig vekt på at vurderingene av 1M og 2M i stor grad avhenger av perspektivet til den som ser.

-Man kan snu det på hodet, si det er keramikk begge deler, samme tema, men jeg personlig ville ikke sagt at disse to er brudd på opphavsretten.

## 8.6 Valg – begrensninger

Et av målene jeg har hatt i denne undersøkelsen var å finne hvilke endringer som gjør den store forskjellen. *Hva* ved objektene jeg viser her er det som fremkaller en dom den ene eller andre veien? Er det mulig å peke på noen tendenser, eller finne eksempler på nøyaktig hva det er som gjør mitt verk til mitt? Er det streken? Vil det personlige ved ens egen strek, den som tegner konturene i motivet, være det ene elementet som gir verket et personlig uttrykk? Eller kan materialer og fargebruk utgjøre en særegenhet? Vil uvante kombinasjoner av materialer, eller farger brukt på spesielle måter gi nok av noe nytt og eget til å bli selvstendig? Hva vil da *uselvstendig* bety i denne sammenhengen? For å ta det siste først. Åndsverkloven definerer et selvstendig verk til å være et verk som "ikke er avhengig av opphavsretten til det verk som er benyttet" (Lovdata 1961). Hvilket vil bety at et uselvstendig verk ikke kan løsriveres fra originalen, men må sees i sammenheng med denne. Mens et selvstendig verk som er basert på et annet, har i tillegg fått egne kvaliteter som snakker høyere enn det lånte. Overføring i en annen teknikk er ikke tilstrekkelig i seg selv for å skape et nytt og selvstendig verk. Farge og materiale er heller ikke store nok endringer alene, mens med en kombinasjon av disse kommer man nærmere og nærmere en nyskaping. En interessant observasjon fra intervjuene med objektserien var at samtlige tok beslutningene på en "følelse". Opplevelsen der og da av hva de så la grunnlaget for om det var en nyskaping, kopi eller gråsoner. Ingen av ekspertene gikk systematisk til verks med en analyse. Det lå i alle fall ikke en uttalt systematikk til grunn. Helga Glosli pekte på visse elementer som bidragende til å skape et eget uttrykk. Blant annet det materialtekniske, det personlige ved en nesten naivistisk strek i 2M som gir et annet estetisk uttrykk enn originalen.

## 8.7 Uoriginal – personlig påvirkning

Jeg har tidligere i oppgaven trukket frem Marjorie Perloffs tanker om et *uoriginalt geni*. Teoriene hennes er interessante å se i denne sammenhengen fordi hennes "uoriginal genius" får sin kunstneriske form gjennom valg og begrensninger (Perloff 2010). Ved å ta utgangspunkt i et eksisterende verk har jeg måttet forholde meg til en rekke begrensninger i form og materiale. Hvis jeg ser serien objekter slik Perloff gjør finnes det både begrensninger og valg der som har ført til helt nye former for kunst. Alle momentene jeg har valgt å endre systematisk gjør at verket beveger seg lenger vekk fra

inspirasjonskilden. Materiale og teknikk er bevart for å underbygge problemstillingene. Objektene kan også betraktes fra Kenneth Goldsmiths perspektiv; *ukreativitet* (Goldsmith 2011). Hvordan verket komponeres, hvilket utsnitt som velges og hvilken form jeg presenterer det i setter et personlig preg. Hvis det er umulig å undertrykke sin egen påvirkning, og en kopi alltid vil fortelle noe om oss selv, så vil kanskje den minste endring i disse objektene gjøre det til et personlig uttrykk. Hvis det personlige ved objektene ikke er så lett å sette fingeren på, vil kanskje nettopp dette gjøre at ekspertenes vurderinger baseres på en følelse.

## 8.8 Kreditere eller ikke

Jorunn Veiteberg gir en avsluttende totalvurdering over alle objektene hun fikk presentert.

- Disse to er helt uproblematisk (3D og 6M), resten kan jeg godt forstå at en designer ville reagere på hvis man ikke kaller det *hommage til...* eller refererer til opphavsmannen, men gir det ut i sitt eget navn.



Jeg opplevde Veiteberg som en av de mest liberale jeg intervjuet i sin vurdering av ulike formuleringer i åndsverkloven, men dette til tross er hun av de strengeste når det gjelder plassering av objektene. Hun trekker en parallell til et verk jeg har nevnt tidligere.



- Det kan bli litt som Irene Norli som bruker decalen til Harald Vemren.



Irene Nordli  
Untiteled 2003

Decalen til Harald Vemren har Veiteberg diskutert i artikkelen, *Kunsten å låna – om ei platte av Irene Norli* (Veiteberg 2009). Det kan se ut som hun drar likhetstegn mellom hvordan jeg har bearbeidet motivet til en relativt ukjent designer fra Gustavsberg, og hvordan Irene Norli bruker decaler fra en av Porsgrunn Porselens tidligere, og anonyme designere. Hun peker på noen likhetstrekk til måten jeg har bearbeidet objektene her.

- Det du viser her inngår jo i den samme problematikken. Hvis du bare krediterer er det greit, på baksiden; fritt etter, navnet på designeren og så signatur. Da er det helt uproblematisk. Hvis man sammenligner med Irene Norli synes jeg det er helt greit at hun bruker bildet, jeg synes bare at hans navn burde fremgå på baksiden; fritt etter Harald Vemren, signert Irene Norli.

Etter mitt skjønn inngår objektene her i en større diskusjon enn hvorvidt opprinnelig opphavsmann skal krediteres. Hvert av objektene settes inn i en dialog med originalmotivet til Paul Hoff. De blir i større og mindre grad kategorisert som kopier, og noen vil kanskje se dem som appropriasjoner. Kanskje spørsmål om opphavsrett ville blitt overflødig hvis jeg hadde gjort som appropriasjonskunstnerne; inkludert navnet Paul Hoff i verkstittelen. Det kunne være aktuelt å bruke appropriasjon som egen kategori i objektanalysen. Men *appropriasjon* er ikke et allment kjent og brukt begrep selv om det er en del av begrepsarsenalet i kunstverden. Jeg har inntrykk av at selv fagfolk legger ulike verdier i begrepet.

## 8.9 Appropriasjon – remix

I denne sammenheng blir det interessant å ta frem igjen et begrep jeg har diskutert tidligere i oppgaven. Nemlig *remiks*, som både Lev Manovich og Lawrence Lessing introduserte for kunstfeltet, og som de mener er en bedre beskrivelse av at en systematisk bearbeidelse har blitt utført, en betydning de mener appropriasjon ikke har (Manovich 2007 og Lessing 2008). Man vil kanskje innvende at begrepet, slik Manovich og Lessing bruker det, krever at det inngår elementer fra flere ulike verk i remiksen. Men slike begrensninger legger ikke jeg i begrepet. Etter min vurdering innebærer en remiks at det gjennom manipulasjon av et eller flere verk oppstår et verk basert på det gamle, men med nytt innhold.



Objekt 4D vil egne seg godt for å konkretisere hva jeg mener. Motivet er av samme sel, men komponert på en ny måte. Det skapes en ny historie i samspeillet som oppstår ved at de har blitt to. Motivet fremstår med nytt innhold og estetisk uttrykk selv om kopien helt klart er tilstede. Det visuelle språket rommer så mye annet enn det tekstlige. Selen som form, som farge, som mønster, fatet som form, plassering osv. Hvis man endrer fonten på en tekst forandrer det ikke innholdet på samme måte som om man endrer "font" i et visuelt/billedlig uttrykk. Mine tolkninger her har innvirkning på hvordan jeg definerer begrepet remiks.

Etter min mening er disse tolkningene relevante for utdanningen fordi det tar opp problematikken som ofte oppstår i undervisningen. Elever finner bilder de liker på nett eller andre steder, og bruker det som utgangspunkt for sitt eget arbeid. På den ene siden

er dette en egnet måte å lære hvordan inspirasjon kan brukes til å skape noe eget, men veldig ofte blir ikke resultatet selvstendig nok i følge Helga Glosli.

-Det er sånn elevene jobber veldig mye. De henter noe som de blir inspirert av, ofte som de liker veldig godt, så skal de bearbeide det og gjøre det til sitt. Jeg sier alltid at kopiering det går ikke. Inspirasjon er ok, men de må gjøre verket til sitt eget. Det er jo vanskelig å oppdage kopiering, jeg må jo søke meg frem på nettet, jeg tar dem jo av og til.

Den typiske problemstillingen lærere møter på dette feltet blir dermed at det er opp til dem å "avsløre" ulovlig bruk. Hvis remiks hadde fått den anerkjennelsen som spesielt Lawrence Lessing taler for, kunne Helga Glosli og andre med henne konsentrere seg om hvor god kvaliteten på det remiksede arbeidet er istedenfor å bruke tid på å lete etter mulige lovbrudd.

## **8.10 Skape – organisere**

I kunstverden handler problematikken om kravene som stilles til hvor originalt et kunstverk må være. Mens det i skoleverden kunne åpnet en diskusjon om det er mulig å lære flere former for originalitet. Finnes det for eksempel kreative kvaliteter i å analysere og organisere det man inspireres av? I følge Kenneth Goldsmith vil slike egenskaper avsløre hvor talentfull en kunstner er (Goldsmith 2011 s.1). Teknologi og internett har som sagt forandret hvordan vi ser på det å skape noe, og i likhet med Goldsmith hevder Marjorie Perloff at kreativitet handler om hvordan den som skaper noe organiserer den tilgjengelige informasjonen (Perloff 2010). Er samfunnet tjent med åndsverkloven slik den er i dag, selv om noen opplever den begrensende for sin kunstneriske frihet? Hvis jeg vil stille ut mine kopier av Paul Hoff's samleplate, bør han kunne kreve å krediteres? Bør han ha rett til å stoppe det hvis han ikke ønsker å assosieres med meg? På en annen side er verket så ukjent i Norge at få ville gjenkjenne det. Ville det ikke være uærlig av meg å ta æren for en tegning jeg faktisk bare har kopiert, men som de færreste ville ha mulighet til å avsløre?

Objektene skal stilles ut sammen med den skriftlige oppgaven. Det vil derfor være en kritisk vitenskapelig begrunnelse for offentliggjøringen. Samtidig skal presentasjonsformen åpne for publikums deltakelse. Deres vurderinger og kategoriseringer av objektene på utstillingen vil gi en idé om hvordan den allmenne opinion bedømmer grensene i åndsverkloven.

## 9 Å ta stilling til en gråsone

### 9.1 Undervisningspraksis - kunstpraksis

Med mitt utgangspunkt som kunst og håndverkslærer har jeg kjennskap til to fagfelt, et som praktiker og utøver, og et hvor målet er å undervise i et fagområde der det finnes andre syn på etikk og estetikk enn det lovverket representerer. Jeg har derfor valgt å lytte til eksperter fra jussfeltet for å vurdere spørsmål knyttet til lovteksten, samt fra de respektive fagfelt jeg undersøker for å høre deres tolkninger av åndsverkloven. I det følgende vil jeg presentere den andre delen av intervjuene. Jeg har jobbet tematisk med analysen, og drøftingen er derfor gruppert i ulike tema, temadrøfting.

### 9.2 Lov - skjønn

Problematikken jeg har tatt opp med ekspertene handler i all hovedsak om hvordan vi forstår åndsverkloven. Det første vi diskuterer dreier seg om tolkninger av lovverket. Hva skiller en bearbeidelse vi kan få opphavsrett til, fra en vi ikke kan få opphavsrett til? Forholder vi oss til en tydelig lovtekst i disse spørsmålene, eller baseres det på skjønn? Og hvem sitt skjønn? Er det slik at juristene tolker og forklarer hvordan loven fungerer i praksis, eller er det ulike oppfatninger både blant jurister og i forhold til den enkelte sak? Advokater med spesialkompetanse på området sier også at loven må støtte seg på skjønnsmessige vurderinger i hvert enkelt tilfelle. Jurist og kunstner Sølvi Sanden sier det er et vanskelig grenseland her, men hun nevner samtidig noen vurderinger som kan være til hjelp for å definere nyskapelse.

-Du får ikke vite eksakt hva du har lov til uten at det har vært igjennom høyesterett. Det må være en dom som foreligger, der de har uttalt seg konkret om sånn og sånn er det, at dette er en bearbeidelse, dette er et plagiat osv. Når du kan se et bilde og kjenne igjen originalen med en gang er det en krenkelse av opphavsretten. Hvis man ser at det er omarbeidet kan det være en nyskapelse, men det vil ofte være vanskelig å avgjøre.

En sak må likevel igjennom en domstol for å få et helt klart svar på om det er plagiat, bearbeidelse eller nyskapelse, men det er svært sjelden at tvister som dette kommer opp på det nivået her i landet. Og derfor vil det igjen bli enda mer diffust hvilke skjønnsmessige vurderinger vi skal rette oss etter. Hvordan skal lærere og kunstnere forholde seg til, og ikke minst formidle videre et regelverk som ikke engang jurister kan gi et eksakt svar på? Jeg tok spørsmålene opp med professor i kunsthistorie ved

Kunsthøyskolen i Bergen, Jorunn Veiteberg. I en tidligere nevnt artikkel, *Kunsten å låna - Om ei platte av Irene Norli* (Veiteberg 2009), i fagtidsskriftet Kunst og Kultur stiller hun en rekke både etiske og estetiske spørsmål til bruken av ting som andre har laget. Hun sier blant annet at vilkårene for fremstilling av kunst har endret seg mye de senere år, og jeg lurer på om hun tenker at åndsverkloven burde tilpasses den bruken vi har i dag?

-Ja det var i alle fall min opplevelse da jeg gikk inn i lovteksten. Men samtidig synes jeg loven er så kronglete formulert at det er vanskelig å forstå hva som er tillatt og ikke, og hva som menes med et nytt verk.

Lovteksten Veiteberg refererer til her er §4 i åndsverkloven som handler om bearbeidelse av andres verk. Åndsverklovens §4 sier:

Opphavsmannen kan ikke sette seg imot at andre benytter hans åndsverk på en slik måte at nye og selvstendige verk oppstår. (...) Den som oversetter eller bearbeider et åndsverk eller overfører det til en annen kunstnerisk form, har opphavsrett til verket i denne skikkelse, men kan ikke råde over det på en måte som gjør inngrep i opphavsretten til originalverket (Lovdata 1961).

Formuleringene tolkes på ulike måter, noe Veiteberg påpeker både her og i artikkelen. Noen av lovens formuleringer er så udefinerte at selv jurister kommer til forskjellige konklusjoner. Spesielt når det er snakk om hvor store forandringer som må til, og hvem man må søke tillatelse fra for å bruke et verk der det allerede inngår en annens verk. Poenget er at de reiser like mye *etiske* som *estetiske* spørsmål. Det er problemstillinger jeg vil komme nærmere inn på når jeg i det følgende deler intervjuanalysen i ulike drøftingstemaer.

Veiteberg påpeker i artikkelen at det etter hvert har dukket opp en del litteratur om kunstnerlig appropriering, men at dette er internasjonalt og det er skrevet lite på norsk (Veiteberg 2009). Jeg har funnet frem til teorier om appropriasjon, remiks og uoriginalitet fra forfattere i England og USA. Amerikansk opphavsrett er ikke helt lik som den norske. De skiller seg på et grunnleggende felt der vi automatisk har opphavsrett til det vi har laget her hjemme så lenge det har verkshøyde, mens man i USA også får en rettighet, *Copyright*<sup>21</sup>, men at de i tillegg må kjøpe en Copyright-pakke for å

---

<sup>21</sup> *Copyright* – amerikansk begrep for opphavsrett, gir skaperen av et originalt verk eksklusive rettigheter til det for en begrenset tid.

ha gyldige bevismaterialer og noe de kan forhandle med. Likevel vil de skjønnsmessige vurderingene jeg diskuterer på mange områder kunne sammenlignes, og vurderingene blir like vanskelige å definere. Men til tross for åndsverklovens universelle utforming gjør mitt ståsted og perspektiv fra Norge og norsk lovverk at jeg vil fokusere på hvilken betydning loven har i det norske miljøet, og vil ikke diskutere hvordan det skiller seg fra andre land.

Det vanskelige med en skjønnsmessig §4-tolkning, slik jeg henviste til i det foregående, blir tydelig når mine eksperter med spesialkompetanse på det samme feltet, gir ulike svar. I denne sammenheng vil jeg gi et eksempel ved å se tilbake på en sak jeg beskrev i teorikapittelet. Bakgrunnen for en tvist hos BONO var Ane Hjort Guttus fotografier av Arne Lindaas utsmykning *Edens hage*. Begge parter er medlemmer av BONO som vurderte bildene til å komme i konflikt med opphavsretten, og at Hjort Guttu skulle ha spurt Lindaas om tillatelse. Så langt byr ikke denne situasjonen på annet enn ganske typiske problemstillinger. Det interessante oppstår hvis man tenker seg at en tredje person tar bilder av Ane Hjort Guttus fotografier igjen, og stiller dette ut offentlig. Hvem skal man spørre om lov da? Jeg spurte juristene som eksperter på dette. Benedicte Langford sier:

-Det er et veldig illustrerende poeng. Der må man klarere rettighetene med begge to. Hun har rettigheter til sitt foto av hans verk, men det er fortsatt hans verk som er avbildet. Hvis Guttus foto av Lindaas` verk er en bearbeidelse i åndsverklovens forstand, og Guttu får det nødvendige samtykke fra Lindaas til å stille ut fotografiene, kan hennes fotografier gjengis av andre med hjemmel i lov eller med samtykke fra begge to.

Sølvi Sanden svarer også på dette eksempelet.

-Hvis det er klart at hun har brutt opphavsretten så har ikke hun noe nytt verk. Hvis du da tar bilde av hennes bilde har du brutt opphavsretten hans. Det er i prinsippet et bilde av hans verk. Hvis det i motsetning er hennes selvstendige verk hadde hun fått ny opphavsrett og du måtte spurt henne om lov.

-Når hun har et nytt verk behøver du ikke spørre han.



Ane Hjort Guttu *Edens hage* 2008



Uttalelsene sier meg at selv små tolkningsforskjeller av lovverket kan gi utslag i ulik praksis, i alle fall for folk som ikke har loven som fag. Men bør man heller spørre om loven gir for sterk beskyttelse av kunstverk, og undergraves samtidig mulighet for å dokumentere og parafrasere over vår kulturelle arv? Og vil dette si at dersom man i slike prosjekter må ha opphavspersoners samtykke blir det for vanskelig å arbeide kritisk og diskuterende med eksisterende kunst?

Hvis jeg skal argumentere for åndsverkloven fra skaperens ståsted handler den om rettigheter til det man har skapt. En kunstner eller opphavsmann må få noe igjen for det arbeidet som er lagt ned i et verk. Han må ha enerett til å råde over det. Strukturen i loven bygger på rettferdighet og skal behandle alle aspekter ved kunstproduksjon. Ser man det på denne måten er loven vellykket der den søker å ivareta opphavsmannens interesser samtidig som den inneholder bestemmelser som stimulerer til skapende innsats. På den annen side er hovedbalansen i § 4, at ingen kan motsette seg at andre benytter et verk for å skape noe nytt og selvstendig. Og her vil jeg si et viktig poeng må vektlegges. Det er på dette punktet loven anerkjenner samfunnets behov for tilgang til kunstverk og kulturell arv. Det skal være lov til å låne av andre. Selv om formuleringene i lovteksten kan tolkes forskjellig er det viktig å forstå hvorfor vi er tjent med de beskyttende verdier den baseres på, men samtidig er det behov for debatt om begrensningene den representerer.

### **9.3 Lov eller ikke i undervisningen**

For undervisning har den digitale utviklingen skapt en ny problemstilling. I teorikapittelet refererte jeg til ulike avtaler, blant annet Kopinoravtalen. Grunnskolen og videregående skole tegner en standardavtale som gir rett til å bruke opphavsrettsbeskyttet materiale i skolesammenheng. Kommunene betaler en avgift, og opphavspersonene bak verk som benyttes i undervisningen mottar et økonomisk vederlag fra Kopinor. Avtalene regulerer skolens tilgang til kunstverk, men åpner de for endring av verkene? Det kan se ut som det eksisterer ulike oppfattninger her. Noe taler for frihet til å bearbeide kunstverk i skolesammenheng, men at problemet oppstår i det elever har laget noe som de vil dele med omverdenen. Jeg lurer på om skolens avtale med Kopinor får den effekt at skolen føler seg fritatt fra ansvar? Og hvordan stemmer det over ens med skolens fokus på digital dannelse? Her ligger det et lovverk og ulike

avtaler til grunn, men fører tilgjengelige hjelpemidler til et fritak fra ansvar i å kunne noe om lovverket? Hvilke konsekvenser får dette for undervisningen? Jeg spør Helga Glosli som er lærer på videregående trinn om avtalen åpner for at elevene kan bearbeide verk i undervisningen.

-Ja, det kan de. Det gjør de absolutt, men bare i undervisningen. De burde kanskje få vite at dette kun er skolearbeid, at de ikke kan bruke det offentlig, det er en gråsonerområde der, men uansett synes jeg det er viktig at elevene får vite om det.

Mens Sølvi Sanden ser mye strengere på dette.

-En lærer kan ikke kopiere opp en masse bilder av kunstverk og dele dem ut til elevene i klassen. Han kan vise bilder og fortelle om dem i undervisningen, men ikke kopiere og dele ut. I en barneskole er det så tett miljø hvor de er så gode venner at man kan si det er privat, det har vært godtatt, men på videregående og høyskole går ikke dette.

Sanden setter strammere rammer enn Glosli, og jeg tenker at tolkningene ville gjøre tydelig utslag hvis man så dem som ulike praksiser i skolen. Om noe er mer riktig enn noe annet kan ikke jeg ta stilling til. Problematikken handler kanskje mer om hvem som skal ta ansvar for at denne avtalen fungerer på en hensiktsmessig måte. Uttalelsene er interessante fordi de illustrerer hvordan folk tolker og tilpasser seg forskrifter ut ifra det perspektivet de har. En lærer vil forstå en avtale basert på hvordan den kan implementeres i undervisningen, en jurist vil kanskje tolke den basert på hvilke konsekvenser det vil utgjøre i en sak, mens en kunstner igjen kan se loven som unødig begrensende – og utfordre den. For å si det på en annen måte; lover og regler hvor det finnes et snev av fortolkningsrom vil sannsynligvis ha like mange alternativer som det er folk til å tolke dem.

## **9.4 Mitt – ditt**

Et sentralt problem jeg tar opp i samtalene er hvordan man trekker grensen mellom verk basert på andres arbeid og evt. misbruk av andres arbeid. Gjennom det ekspertene forteller kan det se ut som mange kunstnere opplever loven som begrensende for sin egen kunstneriske utfoldelse, men at de samtidig ikke vil gi fra seg makten til å begrense andre. Benedicte Langford har erfaring fra å veilede kunstnere i opphavsrettsspørsmål.

-Min erfaring er at når man selv er i skapelsesprosessen, ønsker man størst mulig frihet, og da kan åndsverkloven oppfattes som en begrensning. Når andre ønsker å benytte det verket som er skapt, kan imidlertid den samme lovgivningen oppleves som noe positivt. Den gir deg mulighet til å bestemme bl.a. om verket skal kunne endres eller brukes overhodet

Læreren fra Visuelle kunsthøgskolen, Helga Glosli, beskriver så treffende den litt bitre følelsen som kan oppstå når andre snylter på mange timers hardt arbeid:

-Når man har arbeidet lenge med noe kan man fort kjenne på den litt sånn touchy følelsen av at dette verket faktisk er mitt, jeg har investert mye arbeid i et verk som ingen bare skal kunne komme og ta cred for, så åndsverkloven er kjempeviktig, ikke tvil om det.

Utsagnet forteller mye om det følelsesmessige forholdet man kan få til noe man har skapt. Benedicte Langford bekrefter problematikken som Helga Glosli peker på, og forsikrer at loven kan nyttes nettopp i disse tilfellene.

-Det er en personlig nærhet mellom kunstneren og verket. Derfor er det opp til kunstneren å si om og når og hvordan det skal brukes, det er hovedregelen. Hvis jeg ikke ville at du skulle bruke mitt verk, så kan jeg si nei til det dersom bruken ligger innenfor min enerett

## **9.5 Nye muligheter – nye hensyn**

En del av bakgrunnen for denne undersøkelsen har vært å finne ut hvordan tolkningsrammene for åndsverkloven er endret med nye digitale muligheter. Hvordan de ulike miljøene vurderer bruk av andres verk gjennom de kanalene som finnes i dag, og som den digitale teknologien har åpnet for. Gjennom intervjuene har jeg vært nysgjerrig på hvordan ekspertene synes loven er tilpasset dagens teknologi. Flere mener lovverket henger etter og at vi ikke klarer å følge utviklingen, og dette til tross for at lovverket i utgangspunktet er utviklet teknologinøytralt. Rammene som loven setter skal beskytte mot urettmessig utnyttelse av verk, selv om digitale hjelpemidler og spredning på internett hele tiden utvikles og forandrer dette "nye" landskapet. Mulighetene som ligger i de digitale verktøyene i dag gjør problemstillingen med å bruke andres arbeider i eget arbeide mye mer sammensatt. Variasjonsmulighetene er større, og spredningen går veldig mye raskere. Hvor ser Benedicte Langford utfordringer for åndsverkloven i en tid med stadig nye digitale hjelpemidler?

-Teknologien tilbyr naturligvis mange gode muligheter for rask og omfattende formidling og spredning av verk – samtidig som det kan være vanskelig å holde oversikten over den videre spredningen av billedmaterialet som lovlig er lagt ut på internett.

Ut ifra det som sies tenker jeg at utfordringen i dag kan knyttes til hvordan man skal ta *hensyn* til den som skaper et verk, og samtidig være åpen for de mulighetene som følger av teknologisk utvikling. Opphavspersonens rettigheter skal vernes, samtidig som det ikke skal legges restriksjoner på bruk av ulike fotobehandlere og digitale verktøy. Det utvikles stadig ny programvare for å manipulere bilder, og det er lett å få tilgang til eksisterende verk på internett. Prosessen er enklere, i dag har de fleste til og med avanserte utskriftsmuligheter privat. Når prosessen er enklere er veien kortere til å ha laget et verk, og med bare et tastetrykk er det publisert i det offentlige rom. Det er i dette landskapet problematikken diskuteres i dag. Men det er i hovedsak fildeling, dataprogrammer og musikk som får mest oppmerksomhet. Tyveri av visuell kunst gjennom disse kanalene snakkes det ikke like mye om, selv om det i følge ekspertene jeg intervjuet gjøres i utstrakt grad. Jorunn Veiteberg trekker frem åndsverklovens gammeldagse kunstnersyn som problematisk for en lov som skal fungere for kunstnere og kunststudenter som anvender dagens digitale verktøy.

-Digitale medier er en kjempeutfordring fordi sampling har blitt en måte vi tenker kulturuttrykk på. Jeg opplever at åndsverkloven bygger på et 1800 talls kunstnersyn med forestillinger om en person som står alene i et atelier og skaper. Mens veldig mye av det som skapes i dag springer ut av sampling fra nett og Photoshop og manipulering.

Dette synet er sammenfallende med Kenneth Goldsmith som stiller spørsmål til forestillinger om at en virkelig kunstner skaper originale verk, kun ut ifra sitt eget hode. Synet passer ikke inn i dagens virkelighet. Sølvi Sanden har et annet perspektiv, og ser at loven har vist evne til å tilpasse seg.

-Spesielt etter dataen kom har regelverket myknet veldig opp. Det har kommet mye datakunst, jeg tror du kan gå mye lenger i dag før du bryter opphavsretten enn det du kunne for ti år siden. Det hadde vært så interessant om vi hadde fått en ny dom i høyesterett nå for å se hvordan vi dømmer disse gråsonene nå.

Her antyder Sanden at regelverket har endret seg med årene. Digitale medier har bidratt til en voksende utfordring for åndsverkloven, men samtidig har kunst og digitale manipulasjonsmetoder en dialog med lovverket, selv om reglene ikke tilpasses like raskt som teknologien utvikles.

Disse to uttalelsene illustrerer motstridende tolkninger av den samme loven. Ekspertene fra kunstverden og jusverden har ulikt perspektiv på feltet, og tolker derfor også praktisering av loven forskjellig. Posisjonene de tar er likevel tydelige tegn på at det er nødvendig å stille disse spørsmålene og få en debatt, ikke bare hviske om hvem vi synes har jukset. På en annen side er det ikke uvanlig at forskjellige fagfelt har ulik oppfatning av en situasjon. Men her har to fagfelt, viss felles mål er å danne en oppvoksende generasjon, ulik forståelse av en lov. Den ene siden sier at loven bygger på et utdatert kunstnersyn, mens den andre siden hevder reglene har myknet veldig opp med den digitale utviklingen. Problemet, som Sanden også var inne på, er at man ikke får en oppdatert presedens her før det foreligger en ny dom i høyesterett.

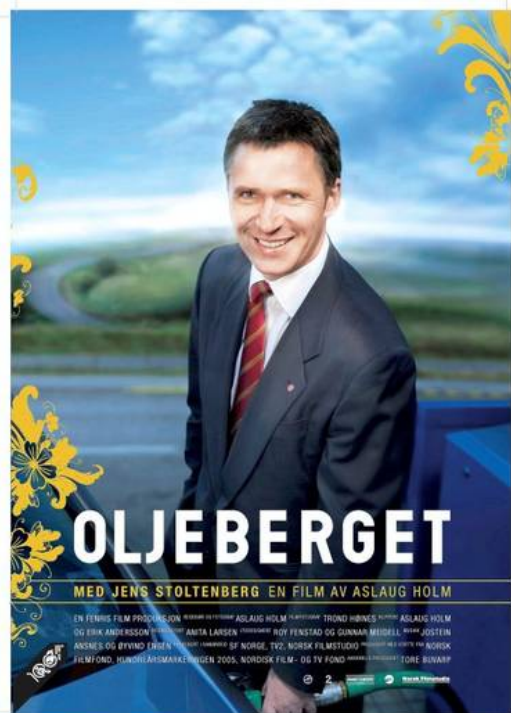
Som resultat av de mange tegne- og fotoprogrammene som finnes i dag kom også en økning av det Sanden i sitatet kaller *datakunst*. Jeg tolker hennes bruk av begrepet til å være en betegnelse for kunst skapt ved hjelp av datamaskinen. Digitale bilder og tilgjengelig materiale fra internett manipuleres og komponeres til et bilde som gjerne får et personlig uttrykk. Altså noe annet enn *Computer Art* som er en samlebetegnelse for ulike uttrykksformer, film, musikk og bilde i utstrakt betydning, og som helt eller delvis skapes ved hjelp av en datamaskin. Datakunst, i den forstand jeg tolker det, kan bli problematisk i lovens øyne når bilder kopieres og opphavsmann ikke krediteres i det bearbejdede verket. Den eneste godkjente praksis med slike manipulasjoner ville være å holde materialet helt utenfor offentligheten, hvilket antagelig ikke er et ønsket alternativ for de som bruker denne metoden. Ofte presenteres datakunsten på Internett via blogger og hjemmesider, en arena som er vanskelig å kontrollere i følge alle ekspertene jeg har intervjuet. Men til tross for utstrakt publisering av slikt materiale hører man sjelden om negative reaksjoner. Kan dette tyde på at åndsverkloven er utdatert eller uinteressant? Eller er vi rett og slett redde for å kritisere andre på bakgrunn av en lov vi ikke helt forstår? Er det derfor problematikken snakkes så lite om? Spørsmålene jeg stiller kan kanskje sette i gang en prosess. Ikke for å legitimere rettighetsbrudd ved å si at åndsverkloven er for gammel, men for å reflektere over hva som er greit å bruke og hva som bør klareres med opphavsmann, og på denne måten også bidra til en god delingskultur. Det er mulig usikkerheten i de skjønsmessige vurderingene og hvordan man forholder seg til lovens gråsoner skyldes mangelen på relevant rettspraksis. Vi har ingen gode eksempler på problematikken som kan sette en standard.

## 9.6 Loven – god tro

Natur og Ungdom laget i 2006 en satirisk bearbeidelse av plakaten til filmen *Oljeberget* med portrett av Jens Stoltenberg. Fotografen anmeldte saken og mente det var en krenkelse av opphavsretten. Saken ble henlagt, dessverre kan man godt si fordi i dag kan vi bare spekulere i hva dommen ville bli.

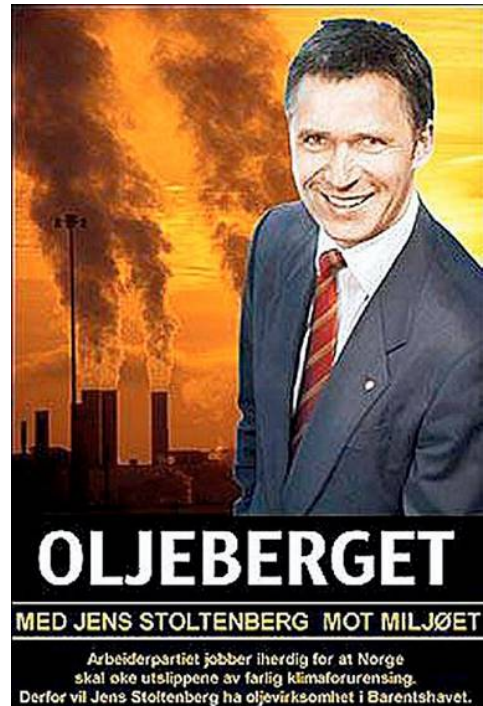
I Aftenpostens artikkel om den aktuelle saken spør fotografen, Christian Fredrik Wesenberg, om det «må en dom til for å få verifisert åndsverkloven?». Den gang, i 2006, skal han også ha sagt at han ville ta saken videre i rettssystemet for å «statuere et eksempel» (Orre 2006), og han etterlyste mer informasjon fra politikerne for å «motarbeide tendensen med at rettighetsbeskyttede bilder blir lastet ned fra nettet og brukt ulovlig over en lav sko» (ibid). I dette tilfellet kan det virke som to ulike lover og to ulike hensyn står i kontrast til hverandre. For det første har fotografen opphavsretten på sin side, men på den annen side står ytringsfriheten sterkt her i landet med grunnlovens §100 «Ytringsfrihed bør finde Sted» (Lovdata 1814). Dette er lover som ofte er på kollisjonskurs med hverandre i den norske jussverden, muligens i mange land, og i den aktuelle saken sier Natur og Ungdom at de bør ha «samme mulighet til å delta i debatten som store, pengesterke aktører» (Orre 2006). De ønsker å bruke “etablerte uttrykk”, og hevder det visuelle språket egner seg for å fremme sitt budskap. «Vi handlet i utgangspunktet i god tro, og var ikke kjent med at reglene er så strenge at dette ikke er lovlig.» sier Natur og Ungdom til Aftenposten (Orre 2006). Ut ifra uttalelsene i dette eksempelet ser det ut til at bevissthet om opphavsrett ikke er en selvfølge, noe som også kan tyde på at den digitale dannelsen i skolen har ”hull”, i alle fall på det visuelle feltet.

Vår kunsthistoriske tradisjon tolererer ofte at denne form for ytringer manifesterer seg gjennom kunstneriske verk. Den åpner for at man skal kunne benytte beskyttede verk så lenge det brukes i en samfunnskritiserende og satirisk problemstilling. Hvorvidt en domstol ville dømme i favør av Natur og Ungdom i denne saken er uvisst, men det ville være et egnet eksempel for å frembringe noen nye retningslinjer på feltet.



*Oljeberget*

FOTO: Fenris film



*Oljeberget*

FOTO: CF Wesenberg

Bildet på venstre side viser kinoplakaten fra dokumentarfilmen "Oljeberget". På høyre side Natur og Ungdoms plakat der det er brukt en bearbejdet utgave av fotograf Christian Fredrik Wesenbergs bilde.

## 9.7 Fagarv - nye kunstsyn

Finn Aage Andersen er en kunstner som baserer mye av kunsten han skaper på biter fra eksisterende verk. I hvilken grad reflekterer Andersen over spørsmålene jeg reiser? Er problematikken noe han bryr seg om i forhold til de verkene han benytter?

-Nei, jeg gjør egentlig ikke det. Og jeg har aldri fått noen klager heller. Jeg har jobbet på denne måten i mange år og aldri fått noen reaksjon på det.

Dette syntes jeg var et interessant svar. At han aldri har fått en reaksjon er i seg selv spesielt, iblant diskuteres det i media når kjente verk har blitt brukt i ulike sammenhenger. Men har han en formening om hvor mye noe må endres for å skape et nytt verk?

-Jeg tror ikke det går an å trekke noen absolutt grense der. Jeg synes ikke problemstillingen har vært veldig interessant, jeg tar det som en selvfølge at en kunne gjøre slik jeg gjør.

Jeg må innrømme en viss fascinasjon for den friheten Finn Aage Andersen står for. Han er en kunstner som også har lang fartstid som lærer, og har høyst sannsynlig på et tidspunkt hatt en dannende rolle for sine kunstelever. Han forsyner seg med det verden har å by på, og velger å ikke forholde seg til lovverket, som om det ikke angår ham. Metodene han bruker ligner på mange måter hvordan appropriasjonskunstnere brukte bilder de fant, kombinerte noen ganger med andre bilder igjen og skapte en nye historier.

-Ja, for eksempel den amerikanske kunstneren Sherrie Levine gjør helt direkte kopiering av andres kunst og stiller det ut som sitt eget, men da kanskje i et litt annet format eller noe sånt. Jeg tenker vel at det kanskje ikke er så interessant som kunstform. Men det er jo en kommentar til akkurat sånne problemstillinger som du stiller.

Jeg spør Andersen, både som kunstner og tidligere lærer, om han har lagt vekt på åndsverklovens regler når han har undervist for kunstelever.

-Nei, egentlig ikke. Jeg synes tvert imot det kan være befordrende for elevers kreativitet og fantasi at de kan bruke andres bilder på forskjellige måter, å gjøre noe annet med dem altså.

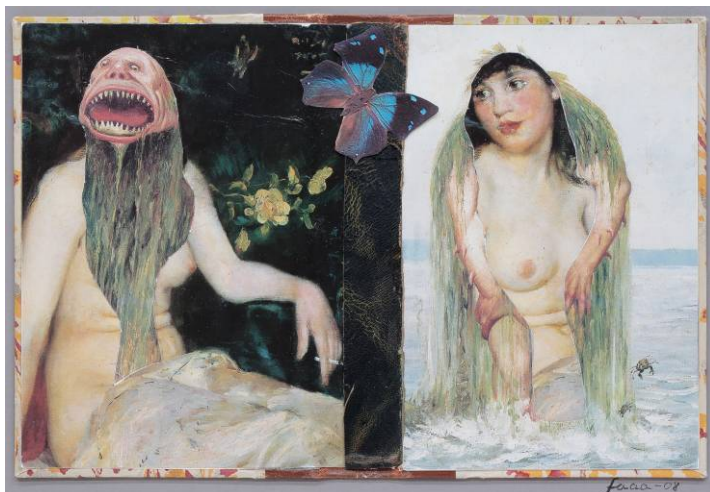
Svaret er ikke overraskende, og forsterker inntrykket av at noen kunstnere oppfatter det som lite hensiktsmessig å forsøke å beskytte kunstverk.

Slik jeg har vært inne på tidligere vil en kunstner som Andersen tolke loven slik at den lager minst mulig komplikasjoner for hans kunstneriske utfoldelse. Det er interessant å se Andersens holdninger opp mot konsekvenser for undervisning. Kan man ta avstand fra en lovgivning når man er i en offentlig posisjon? Kan vi egentlig lære elevene å bryte loven? Det blir en etisk problemstilling om å følge eller bryte lovverk, og jeg synes det er tankevekkende at Andersen verken som kunstner eller lærer har hatt disse spørsmålene oppe som tema, spesielt siden han jobber med utsnitt fra andres verk.

Jeg blir nysgjerrig på hvilken vurdering Finn Aage Andersen gjør av de elementene han bruker i sine bilder. Er det mer eller mindre problematisk å benytte et kjent verk, fremfor et bilde ingen vil dra kjensel på?



-Nei, jeg kan vel ikke se noen prinsipiell forskjell på det, men at et kjent verk kan være mer assosiasjonsskapende muligens. Det er greiere å bruke noe kjent tror jeg nok, men i prinsippet skiller jeg ikke på hvem som står bak kunsten jeg bruker. Jeg synes ikke det er fruktbringende å problematisere det for mye for det synes jeg er en demper på den kreative prosessen.



Collage Finn Aage Andersen 2008

FOTO: Tobias Nordvik

Jeg spurte hvordan han forsvarer å bruke to kjente verk som her?

-Det der ligner jo ikke mye på Kittelsen, og det der ligner ikke på Heyerdahl synes jeg.

Det kan se ut til å være lite hensiktsmessig å diskutere et lovverk som mange kunstnere innenfor en samtidsrettet kunstradisjon finner uinteressant. Samtidskeramikeren *Paul Scott* mener det er uproblematisk å låne så lenge man bruker det han kaller *Cultural Wallpaper* (notat fra konferanse, *Making or Unmaking*, 27.10.2011). Han mener med dette en type bilder som nærmest sitter i vårt indre billedarkiv, og som vi alle sammen har fått gjennom å vokse opp i en kultur. Veldig kjente verk som *Mona Lisa* kan man tillate seg å leke veldig mye med mener han.



Fra serien *The Willow Pattern Project* av Paul Scott

Det samme med *Willow Pattern* (koboltblått motiv som alle porselensindustrier har masseprodusert på sine servicer) der alle kjenner originalen, men han stiller helt andre krav der det handler om en forholdsvis ukjent men navngitt kunstner. Ved bruk av mindre kjente navn må kilden oppgis og det må klareres først fordi det ellers ikke vil komme frem gjennom verket.

## 9.8 Hommage - kopi

Har Jorunn Veiteberg noen formening hva slags kunnskap kunststudenter på høyskolenivå har om åndsverkloven, og om det studentene skaper noen gang ligner for mye på en annens verk?

-Det gjør kunststudenter hele tiden, de har forbilder men er ofte ubevisste i forhold til det. De gjør det fordi de beundrer vedkommende og er ikke klar over hvor tett de ligger opptil originalen. Det er **en** form, en annen er homagen eller ironien som innebærer din egen stemme sammen med en annens.

Det snakkes ofte om *homage* når det er brukt et sitat eller indirekte sitat, og begrepet får sin betydning gjennom at vi gjenkjenner hva det er en kommentar eller hyllest til. Jorunn Veiteberg uttrykker en misnøye med at vi også innenfor det visuelle hele tiden snakker om å lese, og lar litteraturen bli veldig førende for begreper. Hun har ønsket et visuelt begrep som erstatning for sitat og forsøkte, i en artikkel i *Kunst og Kultur* (1982), å lansere begrepet *interpikturalitet* istedenfor intertekstualitet. Dette skulle beskrive en type fenomen hvor alle bilder består av sitat, åpne sitat, indirekte sitat, lån og tyveri. Begrepet har aldri slått igjennom, men Veiteberg er opptatt av at det representerer et kunstsyn hvor en sier at alle ting består av sitat.

-Jeg pleier alltid å si til mine studenter at historien er et fantastisk arkiv. Når vi kan gjenkjenne noe har vi straks mye mer å fortelle, et nivå er den umiddelbare opplevelse, andre nivåer er gjenkjennelse som er med på å gi et betydningslag til, et betydningslag som de får med seg gjennom lånet.

Dette representerer et kunstsyn der all kunst bygger på tidligere kunst, men Veiteberg trekker det ikke så langt som i appropriasjonskunst. *The Photo Generation* i New York på 80 tallet med tidligere nevnte *Richard Prince* og *Sherrie Levine* sto for et kunstsyn der de mente det ikke finnes noe autentisk, noe originalt, noe opprinnelig, og at ingen derfor kan pårope seg rettighetene til visuelle uttrykk. Dette er likevel en langt mer ytterliggående variant enn det kunstsynet Veiteberg beskriver. Jeg spør om det er umulig å skape noe som er 100% originalt i dag, og er det da problematisk at kunstnere kopierer hverandre?

-Nei, og jeg mener at det største komplementet en kunstner kan få er å bli kopiert. Manipulering av kjente kunstverk bør være lov så lenge originalen lar seg gjenkjenne, men å

bruke og forandre nålevende kunstneres eller mindre kjente kunstneres verk bør man nok spørre kunstneren om lov til.

Jeg ser at Veiteberg er inne på gråsonene her, dette er et område som helt klart har vært gjenstand for ulike tolkninger. Hun sier det bør være en ære å bli kopiert og at noe manipulasjon bør være lov, men samtidig må den opprinnelige kunstneren må få et siste ord i saken. Hva om opphavsmannen ikke liker det nye verket, homagen, bearbeidelsen? Er det nok til å være en krenkelse? På hvilken bekostning skal han få siste ord?

I motsetning til det å "snylte" på andres åndsinnsetts vil den bevisste kopien, eller lånet eller leken, innebære en ny stemme som sammen med den opprinnelige stemmen skaper en ny fortelling, og det kan bli et mer polyfont<sup>22</sup> kunstverk. Den estetiske opplevelsen av et kunstverk blir ofte mer interessant av at det har referanser som peker ut over selve verket, og som henter noe fra en tradisjon eller en annen kunstner, eller noe som er visuelt gjenkjennelig.

Når det kommer til kjente verk kan man lure på om klassikerne trivialiseres ved at de reproduseres på så mange måter, men det kan også være en metode for å gjøre alle mennesker fortrolige med kunsten. Det kan oppstå en type felles kulturarv fordi man har sett motivene gjengitt i mange forskjellige sammenhenger.

## 9.9 Nærmest kriminelt

I forhold til Veitebergs utsagn er det interessant å se hvordan Helga Glosli som lærer på videregående trinn vurderer et kunstsyn som appropriasjonskunsten står for.

-Å hente et helt bilde fra nett av en kunstner, male det samme bilde og så stille det ut er rått å gjøre. Dessuten mister det hele aspektet med kunst. Det er misbruk synes nå jeg, tyveri, nærmest kriminelt.

Dette trenger ikke være representativt for skoleverdenens syn på kopiering som metode i de visuelle fagene, men snarere i en vurderingskontekst der det skal vurderes hvor selvstendig et arbeid er. Kunstfagene i skolen bygger på ulike kunstpedagogiske filosofier. Med boken *Kreativitet og vækst* (1973) fikk Viktor Lowenfeld og W. Lambert

---

<sup>22</sup> *Polyfont* – flerstemmig, begrep fra musikkverden. I denne sammenheng beskriver det kunstverk med flere betydningslag/innholdslag.

Brittain særlig betydning for fagfeltet (Brønne 2009 s.124). Tegneundervisningen skulle stimulere barn til å utvikle sitt eget uttrykk, ikke kopiere meningsløse former (Lowenfeld og Brittain 1973:32). Grunntankene her var å finne i min egen faglærerutdanning i formgiving, kunst og håndverk, og tas opp i pensumboken *Kunst og håndverk - hva og hvorfor?* (Haabesland og Vavik 2000). Det kunstpedagogiske synet fra Lowenfeld og Brittain på 1900-tallet ble problematisert av blant annet Christer Romilson og Gert Z. Nordström med boken *Skolen, bildet og samfunnet* (Romilson og Nordström 1978). Det har vært interessant å se hvordan de ulike tradisjonene om læring gjennom kopiering hatt betydning for hvordan folk i skolen i dag svarer på spørsmål om originalitet og opphavsrett. Helga Gloslis svar kan tyde på en strengere holdning enn Jorunn Veitebergs som er professor i kunsthistorie. Kan det tenkes at Gloslis holdninger farges av rollen hun har innenfor skolens oppdragende tradisjon? Dette perspektivet er spesielt interessant inn i problemstillingen, fordi det setter føringer for en *etisk, estetisk og fagdidaktisk* diskusjon, som jeg vil ta frem igjen senere i drøftingen.

Jeg har tidligere trukket frem poet og forfatter Kenneth Goldsmiths holdninger til originalitet i et verk. Han peker på at kunstverden i motsetning til litteraturverden forlenget er blitt fortrolig med konvensjonelle forestillinger om originalitet og kopiering (Goldsmith 2011 s.7). Det kan selvsagt tenkes det er forskjell på oppfatningene her og i USA, at 1980 tallets appropriasjonskunstnere og det faktum at amerikanerne må kjøpe retten til sitt eget verk, preger synet på hva som er godtatt å låne. Det kan se ut som kunstutdanningene ser problematikken fra et annet perspektiv enn grunnutdanningen som betegner kopiering som noe kriminelt. Kunstutdanningene fokuserer kanskje mer på at loven er en faktor som kan og bør diskuteres.

## **9.10 Privat sfære - offentlig rom**

Utfordringen i forhold til opphavsretten kommer i det øyeblikk man har laget noe basert på et eksisterende verk, og bestemmer seg for å dele det med andre. Slik jeg forstår skal åndsverkloven regulere den offentlige bruken av verk, være seg en offentlig utstilling eller på internett, og det oppstår derfor et spørsmål om hva som er privat og hva som er offentlig. Med en praktisk innfallsvinkel til dette kan man si at det som gjøres privat, hjemme eller sammen med nære venner, kan ingen styre. Å skille mellom privat og

offentlig kan være vanskeligere i dag enn det var i tiden før vi brukte internett som en sosial arena. Alt som kan håndteres digitalt kan deles med venner igjennom sosiale medier, men så kan det diskuteres hvor personlig og nær du er med dine 500 venner på Facebook. Å gjøre et verk tilgjengelig på en delvis lukket plattform er kanskje ikke så potensielt skadelig i seg selv, men når hvert medlem i denne gruppen sprer verket igjen vil det raskt være i det offentlige rom. Jeg spurte Sølvi Sanden hvordan lovverket styrer denne formen for spredning av kunstverk, finnes det noen kontrollmulighet?

-Nei, hvis man offentliggjør verket sitt på internett må man finne seg i at man ikke kan kontrollere om noen laster det ned og bruker det. Hvis du skal unngå det må du heller ikke legge det ut. Sånn er det i dag. Det er så vanskelig å kontrollere data, og så får du så gode kopier. Når du laster ned et bilde blir kvaliteten like god som originalen, og på et øyeblikk er det over hele verden. Det er kontrollmuligheten som er vanskelig i dag, men regelverket finnes der.

Jeg var nysgjerrig på hvordan læreren i videregående diskuterte hva som definerer det offentlige rom med sine elever, og om hun utfordret deres syn på sosiale medier.

-Jeg går vel inn på det, men der er det hårfine grenser, jeg har ikke bevisst satt det opp mot hverandre, men man burde kanskje diskutert det mer. Når de får i oppgave å lage plakat til konserter har de hentet bilder fra nettet av artister. Jeg måtte fortelle at dette ikke kan henges opp ute uten å avklare det med musikeren, så av og til kommer vi inn på problematikken.

"Hvorfor ikke det?" Sier de da.

"Alle gjør jo det!"

Jorunn Veiteberg retter oppmerksomheten mot en annen side av saken. Vi blir ikke nødvendigvis rikere av å ikke dele.

-Hvis alt som er av ytringer i det offentlige rom, en tekstbit på en vegg, skal beskyttes av åndsverkloven blir det vanskelig å oppføre seg riktig. Jeg kjenner billedkunstnere som er imot enhver åndsverkslov. Tanken deres er at alt skal være fritt i det øyeblikket du har sluppet det fra deg.

Her opplever jeg at de to posisjonene ser problematikken fra samme side, men at Sanden uttrykker vanskelighetene med beskyttelse av verk, mens Jorunn Veiteberg fokuserer på begrensningene man rammes av i utnyttelsen av dem. Hvis folk som jobber med visuelle uttrykk i offentlig rom er opptatt av å beskytte sine ting må de velge kanaler som er mulig å beskytte. Velger de det offentlige rom må de godta at det blir

brukt. Så spørsmålet blir vel hvor sterkt ønsker de at verket skal være tilgjengelig for allmennheten.

## 9.11 Utdanning – dannelse

Lærer, Helga Glosli, ser absolutt stor aktualitet for problematikken. Hun setter det i sammenheng med utdanning og dannelse, og kanskje spesielt nye digitale medier tvinger frem et behov for bevisstgjøring omkring temaet blant unge.

-Utviklingen har gått i en rasende fart, det har skjedd veldig mye. Dette er veldig aktuelt i vår tid, med den billedverden og internett og digitale media, så en større bevissthet er i hvert fall viktig å jobbe med. Det kan jo hende at lovverket må endres noe også i takt med dette her. Tenk på alt som har skjedd siden 1961 da åndsverkloven ble formulert.

Undervisningsinstitusjonen er en gunstig arena for å komme i kontakt med morgendagens brukere av opphavsrettsbeskyttet materiale. Elevene bruker ofte musikk og film i elevarbeider. Når de kommer på ungdomsskolen og videregående er det for sent å introduseres for åndsverkloven, ungdommene har på det tidspunktet allerede godt innarbeidede uvaner. Jeg spør Benedicte Langford om hun vet hvordan opplæring i opphavsrett praktiseres i skolene.

-Min oppfatning er at det ikke fokuseres spesielt mye på opphavsrett i verken grunnskolen eller på videregående. Det er stor variasjon i kunnskapsnivå om opphavsrett blant både lærere og elever. De fleste vet litt, og husker å angi kilden dersom de gjengir noe fra andre. De færreste kan noe om begrunnelsen bak opphavsretten noe som kanskje ville medført litt større bevissthet rundt bruk av andres verk.

Skolene er kanskje bevisst på å te seg riktig i henhold til loven, men det kan se ut som opphavsrett som tema i undervisning ikke vektlegges nok. Langford fremhever at kunnskap om begrunnelsen for opphavsrett er viktig for å øke bevissthet om temaet. Skolen er et egnet sted hvor alle unge kan nås før uvaner har festet seg, og derfor et godt egnet sted for å informere morgendagens brukere om opphavsrett. Jeg spør om opplæringen bør skje på et tidlig trinn.

-Ja det synes jeg. Og jeg tror selv ganske små barn skjønner det. Jeg har hatt en presentasjon om opphavsrett for en 5. klasse, og noen av de beste spørsmålene jeg har fått om opphavsrett kom fra denne salen.

Jeg lurer så på hvordan dette vurderes i videregående trinn. Ser Helga Glosli noe til opphavsrett i sine læreplaner? Kommer de unge med spørsmål om hva som er lov å bruke?

-Nei, de gjør ikke det. Jeg har ikke møtt elever som har vært opptatt av det. Kunnskapen er minimal når det gjelder opphavsrett. Jeg har det ikke i noen fagplaner heller, og der burde det jo vært med selvfølgelig. Spesielt i bildefag. Jeg tror elever publiserer arbeidene sine helt uten å tenke over opphavsretten, også når det er kopier. Loven blir nesten en klisjee, den er ikke viktig lenger.

Hun peker videre på at elevene ikke har en grunnleggende forståelse av rettighetene som styrer den visuelle kommunikasjonen som de er en del av. Jeg spør Glosli når hun mener åndsverkloven bør inn i opplæringen.

-Jeg synes det burde komme inn på grunnskolenivå. Det er en viktig kunnskap å ha, særlig nå i den billedverden vi lever i, hvor bilder brukes som fritt vilt. Opphavsrett er nesten en del av allmennkunnskapen vil jeg si. Alle bør kunne litt om hvordan bilder brukes. Jeg synes det er veldig viktig å ta det opp. Jeg underviser i foto og elevene henter raskt bilder fra nett til en oppgave. Jeg burde kanskje ha sagt noe om opphavsretten i slike tilfeller, men det er ikke i planen og vi snakker ikke om det.

Det kan se ut som elever reflekterer lite over hva som er lov og ikke, men dette gjenspeiles også i at læreplanene ikke vektlegger temaet. Helga Glosli setter fingeren på en mangel i læreplanene for hennes fag. Hun setter ord på hvordan unge nå risikerer å bryte reglene til et lovverk de ikke kan noe om.

Jeg ser at dannelsesbegrepet defineres på ulike måter ut ifra hvilket fagområde man har som utgangspunkt. Professor i pedagogikk, Lars Løvlie, refererer i et intervju i Morgenbladet til *digital dannelse* som en refleksjon over hvordan den digitale teknologien har innflytelse på mange områder av vår hverdag (Van der Hagen 2004). Det kan se ut som Løvlie forstår digital dannelse som en bredere kulturell dannelse enn de oppfatninger man møter i for eksempel skolesystemet. I en studie gjort av Laila Marie Moberg beskrives et nærliggende tema, *IKT-kompetanse* (Erstad, 2004). Her har hun intervjuet og sammenlignet elever i enkelte klassetrinn for å finne ut hvordan de bruker digitale medier. Ut ifra svarene er det rimelig å tro at elevene allerede i 7. klasse får erfaring med manipulasjon av bilder som de kopierer fra Internett og setter inn i arbeidene sine. Spørsmålene som dukker opp her er interessante for min undersøkelse,

og underbygger min antakelse om at opphavsrett som en del av den digitale dannelse bør komme inn i undervisningen på et tidlig tidspunkt.

## 9.12 Allemannseie - krenkelse

Gjennom intervjuer med de forskjellige ekspertene har flere trukket frem Munch i ulike sammenhenger. Det kan derfor være nyttig å bruke nettopp Munch som eksempel for å nyansere bildet av hvordan verk ofte misbrukes, og hvilke paragrafer som gjelder. Den første til å trekke frem Munch var Sølvi Sanden. Hun sammenligner med lån fra ukjente kunstnere.

-*Skrik* er misbrukt så kolossalt at man klarer ikke stoppe det lenger. Et verk som ikke er så kjent og som blir misbrukt blir vurdert mye strengere tror jeg. Du må tåle litt mer på veldig kjente verk.

Men er Munch nå som allemannseie å regne, er det greit å leke med hans bilder?

-Man skal ikke kunne det da. Men fordi han er død kan det hende at arvingene som skal håndheve opphavsretten ikke gjør det, kanskje man ikke kjenner reglene, det blir litt utvannet. Jeg tror det er lettere hvis kunstneren selv oppdager bruken, og at noen har brutt opphavsretten.

Benedicte Langford ser spørsmålet i et annet perspektiv.

-Edvard Munchs *Skrik* er et verk som inneholder elementer med så mye særpreg at selv løsrevde gjengivelser av enkeltelementer, så som himmelen eller skikkelsen, neppe kan brukes uten samtykke fra arvingene.

Når vernetiden utløper for Munch den 1. januar 2015 faller han i det fri. Da er det i utgangspunktet fritt frem til å bruke verkene hans. Eneretten gjelder ikke lenger i de sammenhenger som man i dag må klarere for. Men *Klassikervernet* i åndsverkloven (Lovdata 1961 §48) skal fremdeles verne kunstverk og kunstnernavn mot misbruk. Klassikervernet gjør at selv om verket er falt i det fri så skal det ikke brukes på en krenkende måte. Jeg kan se behov for vern i sammenhenger som kan være skadelig for kunstnerens navn og verkets anseelse eller allmenne kulturinteresser, men jeg spør Benedicte Langford hvordan vi skal vurdere hva som vil dømmes som en krenkelse?



-For det første vil det ikke være en rettighetshaver som skal følge opp krenkelsen og har krav på erstatning. Det handler heller om å legge ned et forbud mot en bruk som anses å være krenkende for hans navn eller anseelse eller verkets anseelse selv om han har falt i det fri. Det skal en del til, men typisk krenkende bruk kan være gjengivelse i religiøse, politiske eller pornografiske sammenhenger.

Det må altså foreligge et grovt misbruk for at Klassikervernet skal brukes. Jeg har også spurt Jorunn Veiteberg om hun synes det på et vis er mer ærlig å benytte veldig kjente navn?

-Ja, fordi folk vil gjenkjenne det, og tydelig se hvor inspirasjonen kommer fra. For eksempel en parafraze eller ironisering over Munch. Bildene hans tåler det, fordi de er så velbrukt.

I samtalen med Sanden trekker også hun frem at Munch kopieres hele tiden, over hele verden. Hun peker samtidig på at det avhenger av hvem som kopierer, ikke bare hvem som kopieres. Hvilken betydning har det at den som kopierer et bilde har et kjent navn?

-Andy Warhol har blitt diskutert mye. Han har bearbeidet bildene sine av Munch så mye at de har blitt til ny kunst. Du kan kjenne igjen Munch, men likevel kjenner du også igjen Warhol i de bildene. Du vil ikke si at de Warhol har laget er det Munch som har laget. Du kan kjenne igjen at han har brukt Munch, men likevel har han sånn egenart i seg selv at du kan si det er et nytt verk. Du ser med en gang at det er et Warhol-bilde. Navnet hans er så stort og berømt at det er en del av åndsverket.

Hvordan man gjør skjønnsmessige vurderinger av om en kopi kan aksepteres eller ikke handler mye om intensjoner og sammenheng. Hvis det i en episode av *SouthPark* opptrer en kunstner som maler *Skrik*, eller andre gjenkjennbare parodier, så blir det en annen situasjon enn hvis for eksempel et storkonsern som Apple, som virkelig er kommersielle, bruker det i reklame. Sistnevnte handler om økonomisk fortjeneste og kan skape et annet dilemma for åndsverkloven og kunstnerne. Her kommer vi også inn på en problematikk omkring maktstrukturer i kunstverden

## 9.13 Makt - avmakt

Jorunn Veiteberg synes rene kopier er uinteressante hvis det bare handler om å gi ut noe i sitt eget navn og ta statusen fra en annen. Det må gjøres for å avsløre, undergrave eller kritisere.

-Dette handler om å ha en subversiv funksjon, kulturelt og samfunnsmessig og politisk, og da kan man gjøre den slags ulovlige handlinger som en del av hele ens holdning.

Dette synes jeg blir en slags egen problemstilling, hvor man bruker kopiering eller etterligning for å ramme noe. Her er det interessant å høre Jorunn Veitebergs vurderinger fordi hun så tydelig ser problematikken med bakgrunn i kunsthistorie. Hun vil tillate å presse grensene langt når det handler om å problematisere hvem som har makt og ikke.

-Den som ikke har makt har alltid lov til å misbruke maktens symboler synes jeg. Det er jo poenget i all satire, mens det er veldig annerledes når de med makt misbruker andres synes jeg.

Her kommer et perspektiv på et kunstspråk som jeg tenker handler mye om intensjon. Hvis misbruket gjøres for å understreke et maktforhold eller kommentere samfunnsmessige problemstillinger kan det tillates friere tøyler. Men jeg er ikke sikker på at loven speiler dette.

Jeg tenker vi berører en annen skjønnsmessig vurdering nå. Nemlig at det finnes andre regler for eliten. Det kan se ut som kunstnere som er etablert innenfor den øverste del av det kulturelle statusmessige kretsløp står friere. Og det er kanskje ikke så rart. Hvis de bruker andres verk vil dette gi berømmelse til den opprinnelige opphavsmannen, og på den måten er de med på å vitalisere hverandre. Noe som selvsagt er avhengig av at den opprinnelige opphavsmann blir kreditert. Det er et område som krever varsomhet, fordi mindre kjente verk ikke skaper den umiddelbare gjenkjenningen. Det kan derfor bli verre om en kjent kunstner kopierer en mindre kjent kunstner.

Min problemstilling blir nå mer etisk enn estetisk, hvilket jeg synes er et veldig viktig perspektiv å få med. Spørsmålet handler om hvem som har makt i kunstverden. Og da vil enda en problematikk melde seg på diskusjonen. Kan vi godta at rammene for åndsverkloven strekkes litt ekstra hvis formålet er å si noe om maktforholdet? Dette vil jeg komme tilbake til.

## 10 Åndsverkloven og betydning for undervisning

Skolen har et mål om å være allmenndannende og oppdragende. Den fungerer som et samlende sted for den oppvoksende generasjonen, og undervisningsinstitusjonen er et veldig gunstig sted for å komme i kontakt med morgendagens brukere av opphavsrettsbeskyttet materiale. Ungdom bruker ofte musikk og film i elevarbeider. Når de kommer på ungdomsskolen og videregående kan det være for sent, og de har innarbeidede uvaner allerede.

Ungdom er ofte veldig moralske i sine holdninger til rettferdighet, og det er en rettferdighetstanke åndsverkloven er basert på. Hvis det skal være mulig å gi de unge en kunnskapsmessig tyngde gjennom undervisningen, som kan hjelpe dem å navigere i et komplisert lovverk, så tror jeg det handler om å diskutere disse spørsmålene med dem. Øve elever i å reflektere rundt problemstillingene. Hva gjøres innenfor litteratur, musikk og visuelle uttrykk? Hva synes de er rimelig? Dette er spørsmål de sannsynligvis kan ha en mening om, og de fleste kan relatere seg til problematikken hvis den blir diskutert eller illustrert med et eksempel. Jeg har inntrykk av at det mangler er en bevisstgjøring omkring spørsmålene, en oppgave som de visuelle kunstoffagene bør ta på alvor.

Kopiering som metode er jo ikke noe nytt i kunstverden, selv om den teknologiske utviklingen de siste årene har skapt nye muligheter og dertil ny problematikk.

Kopiering er heller ikke noe nytt som undervisningsform. Kunstutdanningen har vært bygget opp rundt denne metoden i mange hundre år. De store mestrene lærte ved å tegne av og tegne av for å lære seg håndverket. Målet var at når de var flinke nok med håndverket skulle bildene komme fra en selv.

Jeg opplever at de som jobber i skolen forteller at opphavsrettsproblematikken er spesielt interessant i dag fordi elevene bruker så mye digitale hjelpemidler når de skal jobbe med oppgaver. Bildene brukes helt fritt uten å tenke på opphavsrett. Noen mener at åndsverkloven ikke er viktig lenger.

Åndsverklovens mål er at kunstneren skal ha rett til å velge hvem han ønsker å bli assosiert med. Mens et annet kunstsyn taler for at å bli kopiert bør bli sett på som en

kompliment uansett. Man får oppmerksomhet rettet mot sitt verk, men det kan innvendes at hvis opphavspersonen til verket som blir kopiert ikke krediteres, vil han risikere å bli frarøvet denne statusen. Eller verket kan bli brukt av politiske organisasjoner eller i sammenhenger som den opprinnelige kunstneren ikke vil bli assosiert med.

## 10.1 Kompetansemål - kompetansehull

Fagene Helga Glosli underviser i har endret navn i årenes løp gjennom de ulike reformene som har preget læreplanene. Fagene hun underviser på Nesodden videregående heter i dag *Visuelle kunstoffag* og *Trykk og foto* (KD & Udir 2006). Når hun etterlyser målbeskrivelser som inkluderer bevisstgjøring om opphavsrett tør jeg mene at kritikken absolutt er berettiget. Ved nærmere gjennomgang av læreplanene for disse fagene er ikke opphavsrett eller åndsverkloven eksplisitt nevnt, men ligger skjult som en kompetanse elevene bør ha i dette faget. For eksempel skal metodene for å manipulere bilder og skape appropriasjoner, produsere og publisere verk læres. Jeg kan trekke frem noen kompetansemål fra faget *Trykk og foto*. Eleven skal kunne: «manipulere og overføre bilete ved hjelp av digitale verktøy», «bruke ulike teknikkar i overføring av motiv til trykk», «gjere greie for rolla til det masseproduserte biletet i samfunnsdebatten», «vurdere foto som reportasje, dokumentasjon og kunstuttrykk» (KD & Udir FOR5-01 2006). De nevnte kompetansemålene handler om forståelse og bruk av vår visuelle kultur. I denne sammenheng mener jeg det bør kunne kreves at vi som deltakere og brukere også må lære hvilket ansvar det betinger. Jeg behøver ikke vise eksempler på kompetansemål fra *Visuelle kunstoffag* for å argumentere at hele temaet er utelatt derfra. I læreplanene for videregående trinn finnes altså ingen konkrete krav til bevisstgjøring om opphavsrett i de kunstneriske fagdisipliner. Mine funn kan tyde på at det er behov for presisering av dette problematikken. Ser man til programfag for *Medie og informasjonskunnskap* og valgfritt programfag *Visuell kultur og samfunn* kan man derimot finne en linje om opphavsrett i kompetansemålene. Eleven skal kunne: «gjere greie for sentrale lover og føresegner som gjeld opphavsrett, personvern og ytringsfridom» (KD & Udir MIN1-01 2006). Mine spørsmål til dette blir hvorfor det legges vekt på i samfunnsfagene men samtidig ikke er et tema i kunstoffagene? Hvilke konsekvenser får det når det ikke nevnes i læreplanen? Vil det være prisgitt i hvilken grad hver enkelt lærer interesserer seg for problematikken? Målbeskrivelsen jeg

viste her kan synes veldig overflatisk med mangel på gode holdepunkter for refleksjon omkring etiske og estetiske spørsmål. Men det kan kanskje være en trøst at de unge som velger et studieløp med medier og kommunikasjon vil måtte “gjere greie” for noen lover og “føresegner” som i utgangspunktet er nokså vage, hvilket forhåpentligvis vil føre til at de stiller noen nye kritiske spørsmål.

## **10.2 Estetikk – etikk**

På en side kan man si at skepsisen til å bruke materiale fra vår felles kulturarv baseres på en overdreven redsel for å begå en “kriminell handling”, altså å risikere at noen vil ta seg nær av en bruk som kanskje ikke er så provoserende likevel. Vi er ofte vare på ulike former for misbruk, eller bruk i problematiske sammenhenger som politiske eller religiøse ytringer. Denne risikoen er vanskelig nok å bedømme, og det er en vurdering som kommer i tillegg til den skjønnsmessige tolkningen av om det man lager er en kopi eller et selvstendig verk. Kanskje gjør vi det for vanskelig for oss selv? Finnes det grunner gode nok til å ikke anvende felles kulturarv? Faren for å trække noen på tærne er kanskje en risiko vi i noen grad må leve med. Det skal være lov å utfordre grenser gjennom kunstneriske uttrykk. Å reflektere og kommentere samfunnet har alltid vært en viktig del av kunstens rolle. Det er også en kanal for utfordrende ytringer, og vil man formidle noe er det virkningsfullt å trekke inn elementer alle kjenner igjen. På den annen side kreves det en bevissthet på hvilke etiske valg man må reflektere over i en slik prosess. Og i denne bevisstgjøringen mener jeg utdanningsinstitusjonene har et ansvar.

Ut ifra en plikt-etikk tankegang, som vi kjenner fra Aforismen, Sokrates og Kant, har en autoritet bestemt hva som er rett og galt, og vi må bare adlyde denne autoriteten (Martinsen 1991 s. 28) . I denne opphavsrett-sammenhengen er autoriteten loven, og teorien funderes i at folk selv ikke er i stand til å foreta moralske vurderinger i en ukjent situasjon. Slik oppfatter vi det kanskje også? Jeg vil innrømme at moralske vurderinger på dette nivået ikke er enkelt når man ikke har en juridisk utdanning å forstå fenomenet igjennom. Hvis ikke forståelsen av de ideelle rettighetene slår inn som en ryggmargsrefleks når vi opplever at vårt verk er misbrukt, eller like viktig når vi vurderer hva vi kan gjøre med andres verk, så er det kanskje umulig for oss å gjøre moralske valg. Det følgende blir argumentasjonen for plikt-etikk; for å unngå kaos må folk følge reglene. Fordi loven presenteres for oss med utydelige grenser og for lite

konkrete formuleringer, og vi heller ikke diskuterer spørsmålene grundig nok i utdanningen, risikerer vi å snylte på andre uten å reflektere over hva vi gjør. Og deretter si; «Hvorfor ikke det? Alle gjør jo det!»

Til denne diskusjonen vil jeg også trekke inn Lawrence Lessings tanker om det han kaller *The Copyright War* (Lessing 2008), og hans bekymring i lov- og moral-diskusjonen. Han argumenterer for at vi i dag preges av en digital kultur. Det er vanskelig for unge å forstå hva som er ulovlig og hvorfor, og når *en* lov blir betydningsløs kan det skape negativ effekt på unges holdninger til lover generelt. Å måtte forholde seg til et altfor komplisert lovverk kan få moralske implikasjoner for den oppvoksende generasjon i en digital tidsalder. Dette er etiske dilemmaer som åndsverkloven selvsagt ikke kan ta ansvaret for alene. Men hvis man ser konkret på problematikken den teknologiske utviklingen har skapt der vi i dag har en verdensomspennende delingsplattform, så kan det muligens være et godt sted å starte diskusjonen. Jeg mener at det ligger i internettets natur å spre informasjon, og enhver bruk av det som finnes der innebærer at man skaper en kopi. Fra det som deles kan for eksempel nye kunstneriske verk skapes, som igjen vil ta del i en kulturell samtale. Lessing kaller dette *Remix* (ibid). Det viktigste er ikke teknikken, den har vært kjent for musikere og filmskapere siden man begynte med opptak. Det viktige er at den har blitt demokratisert. Alle med tilgang til en datamaskin med internett kan både hente lyd og bilde, gjøre noe med det og dele det igjen med stor selvfølgelighet. Lessing peker på at ungdom i økende grad kommuniserer på denne måten, og jeg tror han er inne på noe. Jeg tenker at det å formidle noe til andre ved hjelp av et slikt visuelt og lett tilgjengelig språk blir mye sterkere enn det man kan gjøre med ord. En remiks har også ofte fordelen av at bilde og lyd er universelle virkemidler som kan leses uavhengig av land og språk. På en annen side vil jeg innvende at det er en grunnleggende forskjell mellom å stimulere til utvikling av nye kunstneriske verk gjennom denne delingskulturen, og det å kopiere andres verk for å tjene penger eller ære på det. Det er heller ikke godt nok argument at man skal kunne utnytte andres kreative innsats bare fordi teknologien gjør det enkelt å stjele

# 11 Veien videre

## 11.1 Kunst! Makt!

Diskusjonen om makt i kunstverden favner mye større enn hva som er relevant for denne oppgaven. Jeg vil derfor ikke gå dypere inn i hvilke maktstrukturer som regjerer i kunstverden, men jeg har fått interesse for et forskningsprosjekt som Norsk Kulturråd startet i 2010 (Johansen 2009). Prosjektet heter *Kunst! Makt! Seleksjon og forhandling i norsk kunstliv* og er et samarbeid mellom Universitetet i Oslo, Høgskolen i Telemark og Telemarkforskning (Henmo 2011). Det forventes å være ferdig ved utgangen av 2014. Forskningsprosjektet er tenkt å ta for seg blant annet maktstrukturene i kunstlivet, og selv om ikke opphavsrett inngår i prosjektbeskrivelsen synes jeg det er relevant, også for denne oppgaven, at prosjektet kan bidra til refleksjon omkring kunstens særskilte samfunnsposisjon. Forskerne jobber med en hypotese om at Mattheus-effekten finnes i det norske kunsthierarkiet, og viser til Matteus 25, vers 29 i Bibelen hvor det står: «For hver den som har, ham skal gis, og han skal ha overflod; men den som ikke har, fra ham skal tas endog det han har» (ibid). Hvis jeg skal tolke sitatet inn i problemstillingene i studien tenker jeg at kunstnere som har en anerkjent posisjon i kunstfeltet står friere til hva og hvordan han ønsker å uttrykke seg, enn et ukjent navn.

I et historisk perspektiv har kunsten vært nært knyttet til offentlig maktutøvelse (Johansen 2009). Men en oppfatning er at kunst representerer en slags motmakt til det vi tenker på som maktens symboler. Gjennom kunst har man en større frihet til å kritisere maktapparatet, og kunstens autonomi rettferdiggjør andre virkemidler enn man for eksempel kan bruke med politikkers språk. Men kan hvem som helst med kunstens språk utnytte denne friheten? Eller er dette forbeholdt eliten? Hvordan de ulike oppfatningene har oppstått og hvordan de analyserer kunstfeltets regler og selvstendighet hadde vært en interessant tilnærming hvis jeg kunne stille et spørsmål til lederne for forskningsprosjektet Kunst! Makt! En naturlig antakelse vil for meg være at mengden kunstnerisk autonomi, i mer eller mindre bevisst grad, blir mer selvsagt hos en anerkjent kunstner.

Gjennom studien Kunst! Makt! skal forskerne også velge ut kunstnere som har ulikt perspektiv på hvordan de opplever kunstfeltet. For eksempel en som "lykkes" og en som

“ikke lykkes”, for å se på de ulike betingelser som fører til ulikt resultat (Henmo 2011). Jeg har synes kriteriene som legges til grunn er interessante, ikke bare for undersøkelsene av hvor makten oppstår, men også hvis man ser kriteriene i forbindelse med de gråsonene jeg diskuterer. Hvis man ønsker å ramme noe, i samfunnet, makten, kunst-makt; vil da virkemidlene man kan benytte være prisgitt den posisjonen man besitter i det kulturelle hierarkiet? For å si det på en annen måte; har Warhol lov til å misbruke mine bilder, men ikke jeg hans, fordi han har et kjent navn?

Makt kan være en relevant vinkling inn i et videre prosjekt. Hvordan noe kommuniseres, og hvordan det oppfattes. Eksisterer det et fagspråk tilgjengelig for alle eller er det slik at bare noen grupper kan snakke om denne typen problematikk? Dette er et spørsmål om makt i et profesjonsområde. Tilhører makten utelukkende de som er kuratorer og teoretikere på området, eller kan språket også brukes av de som er håndverkere i materialiteten, eller alle med kunst i grunnutdanningen? Jeg ville ønsket å undersøke nærmere behovet for et begrepsapparat på den estetiske praksisen som kanskje ikke finnes i dette fagfeltet fra før, og undersøke om noe kan adopteres fra andre fagområder, og utfordre de maktgrensene som nå ligger i språkløsheten. Ved å se på språkbruk og beskrivelser av estetiske opplevelser er det kanskje mulig å finne frem til det tause her. Hvordan snakker vi om det? Hvordan kan økt bevissthet om et slikt språk være et maktinstrument? Og hvordan kan det endre maktdiskusjonen?

## **11.2 Videre praktisk-estetisk arbeid til oppgaven**

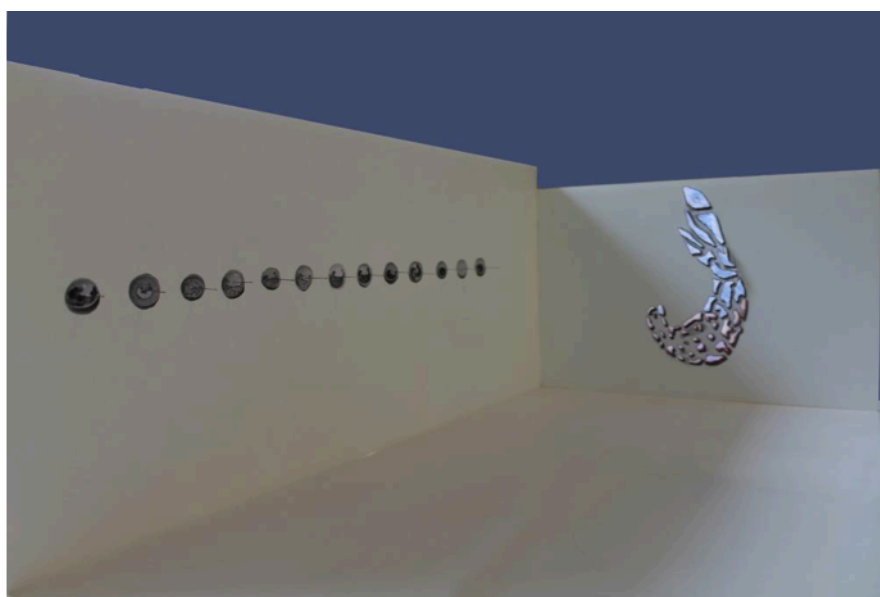
Jeg vil jobbe med keramisk utforskning i det videre praktisk estetiske arbeidet. Jeg ønsker fremdeles å bruke motivet til Paul Hoff som utgangspunkt, men gå bort fra fatet som objekt. Selen vil bli beholdt men jeg ønsker i det videre arbeidet å sprengte formatet og arbeide med rommet i en tredimensjonal vegg eller gulv utsmykking.

Temaene fra undersøkelsene kan følges et stykke videre i eget arbeid. Oppgaven har til nå problematisert gråsonene på flere måter. Praktisk og gjennom drøfting av teori og intervju. Videre arbeid vil se nærmere på hvordan et personlig uttrykk i keramiske materialer kan utvikles med et annet verk som utgangspunkt. Jeg vil videreutvikle det som er karakteristisk ved min uttrykksform, fremheve særegne teknikker og materialer



som jeg har utviklet, og på den måte skape noe som er unikt. Målet er å finne frem til et uttrykk der det *jeg* har på hjertet blir tydelig. Kan det personlige komme til uttrykk i krysningpunktet mellom materialisering av egne tanker og inspirasjon fra eksisterende kunstverk? Jeg vil bevege meg bort fra gråsonen og inn i den type endring av et verk som kan karakteriseres som nyskapelse.

Det kan være interessant å beholde noe gjenkjennelig fra det originale verket, slik at mitt arbeid refererer til Paul Hoff sin Knubbsæl, men at det samtidig står helt og holdent på egne ben. Jeg ønsker en dypere forståelse av hvilke mekanismer som får oss til å dømme et verk den ene eller andre veien, og om dette kan aktiviseres gjennom bruk av materialer i eget keramisk uttrykk. Her ligger et spenningsfelt hvor materialets mange egenskaper åpner for estetiske opplevelser som bryter med industriporseleens rene, masseproduserte uttrykk. Det vil være naturlig å arbeide videre med det samme materialet, porselen, men jeg vil være åpen for en kombinasjon med andre materialer og leirer.



Eget arbeid

Illustrasjonsmodell i papp

## 12 Avsluttende refleksjoner

Jeg har benyttet ulike innfallsvinkler for å orientere meg om hvilke holdninger og tolkninger som eksisterer i feltet jeg har undersøkt. Å få synspunkter fra kilder som håndterer denne problematikken i sitt daglige virke kan være både gyldige og tankevekkende. Om jeg hadde basert undersøkelsene på flere intervju ville nok flere synspunkter kommet frem, og gyldigheten ville muligens ha økt med dem. Likevel mener jeg at de utvalgte representantene fra fagfeltene jeg inkluderte har bidratt med mye verdifull innsikt i problematikken.

I eget praktisk-estetisk arbeid har jeg gjennom en serie porselensfat undersøkt det jeg beskriver som gråsonen i åndsverklovens §4. Metoden jeg har brukt, og materialet jeg har skapt har fungert godt som konkretiseringsverktøy i prosessen med intervjuene. Spesielt fordi objektene i denne settingen har fått informantene til å sette ord på hva som gjør at et verk vurderes som nyskapelse, kopi eller gråsoner, og hva som gir det et eget uttrykk. Det praktiske arbeidet har vært basert på en egen problemstilling, men har også vært en sentral del av hele oppgaven og metodisk grunnlag for undersøkelsen.

Det har vært nyttig å drøfte ferske teorier fra fagområdet opp mot eksempler fra vår virkelige verden, som kan åpne våre øyne for hvordan denne problematikken kan diskuteres i fremtiden. Det forsterker også min oppfatning om at temaet jeg belyser er aktuelt for flere fagfelt enn jussen i dag, og kommer ikke til å bli mindre viktig i fremtiden. Utdanning er en stor del av dette, og det er en problematikk som ikke bør overses av fagfeltet og utdanningsinstitusjoner innenfor kunst og design.

Perspektivene på åndsverkloven er ulike fra hver av de tre fagområdene jeg har undersøkt i denne oppgaven. Kunstverden reflekterer lite over opphavsrettigheter. Holdningene til lovverket er nok veldig delt, og noen fristiller seg fullstendig fra problematikken. Kopiering av andres verk og stil skjer hele tiden, men dette bare hviskes om og uttales ikke i det offentlige. En grunn til dette kan være lite kunnskap om lovverket og frykt for å kritisere andre for noe man kanskje kan beskyldes for selv.

Jussverden taler lovens sak, og fagspråket i åndsverkloven tilhører helt klart denne verdenen. Det hevdes at lovens bestemmelser er smidige og føyer den teknologiske utviklingen, og de behov som oppstår gjennom den. Jussverden peker samtidig på behovet for bevissthet om hvorfor vi har et opphavsrettsvern, og at dette bør være en del av allmenndannelsen. Juristene jeg intervjuet var ikke alltid samstemte i sine svar, noe som bekrefter at tolkninger av lovverket i stor grad preges av skjønn.

Skoleverden fremmer mange interessante perspektiver i undersøkelsen, og det er gjennom denne de største funnene kommer. Det blir bekreftet at undervisningen i de visuelle kunstoffagene har mangler på området opphavsrett. Elever på videregående skole og i høyere kunstutdanning bruker eksisterende kunst og andres bilder som utgangspunkt for eget arbeid, men de er lite bevisste på hvilke lover og rettigheter som har betydning for denne bruken. Det er et behov for bevisstgjøring her, en digital dannelse i de visuelle kunstoffag som skolen bør ta sin del av ansvaret for. Jeg har funnet to faktorer som gjør det enkelt å se bort ifra problematikken i undervisningen. Læreplanene i de visuelle kunstoffagene har ikke konkrete kompetansemål som tar for seg opphavsrett, det blir derfor den enkelte lærers ansvar å inkludere denne kompetansen. Det neste er avtalene som skal gi skolene mulighet til å bruke kunstverk i undervisning. Kopinoravtalen er i utgangspunktet hensiktsmessig, men den kan gjøre det lett å se bort ifra lovverket. Det blir lett å overse at kunnskap om åndsverkloven er viktig for elevenes allmenndanning, fordi skolene på et vis blir "fritatt" fra ansvaret ved denne bruk.

Om jeg ikke direkte har funnet frem til "sannheter" eller prosentvise "fakta", så har jeg lyktes i å rette oppmerksomhet mot et tema som jeg mener er forsømt i grunnskolen og videregående opplæring. Det er tydelig at tematikken er aktuell og diskuteres internasjonalt. Men det er et oversett kapittel i en lærebok her hjemme. Kanskje er det på tide at åndsverkloven moderniseres med dagens metoder, og at man integrerer remiks som begrep i visuell kunst. Lærere kan konsentrere seg om å vurdere kvaliteten på elevers remiksede arbeider, samtidig som det kan være lærerikt for de unge å opparbeide en kultur for gjensidig vurdering av hverandres remiksede verk. På denne måten vil bevissthet om lovverket også få sin naturlige plass i undervisningen.

## 13 Kilder

- Brønne, Karen (2009) *Mellom ord og handling, Om verdsettning i kunst og handverksfaget*. Oslo: Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo
- Eriksen, Kjersti Flugstad og Thomas Olsen (31.7.2007) «Skrik» misbrukt igjen. Hentet 23.11.2011, fra <http://www.aftenposten.no/nyheter/oslo/article1913141.ece>
- Erstad, Ola (2010) *Digital kompetanse i skolen. 2. utg.* Oslo: Universitetsforlaget
- Erstad, Ola (2004) *Piloter for skoleutvikling – Rapport for forskningen i PILOT 2000–2003*. ITU-skriftserier, Rapport 28, Forsknings- og kompetansnettverk for IT i utdanning (ITU).
- Fog, Jette (1994) *Med samtalen som utgangspunkt. Det kvalitative forskningsinterview*. København: Akademisk Forlag A/S.
- Goldsmith, Kenneth (2011) *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press
- Haabesland, Anny Å. og Ragnhild E. Vavik (2000) *Kunst og håndverk – hva og hvorfor*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Helgesen, Jan E. (2011) *Menneskerettighetene Store norske leksikon*. Hentet 13.2.2012, fra <http://snl.no/menneskerettigheter>
- Henmo, Ingvill (2011) *Forsker på makt i kunsten. Billedkunst No. 6, 2011*. Hentet 3.1.2012, fra: <http://www.billedkunstmag.no/Content.aspx?contentId=2276>
- Homlung, Siri (2006) *The language of textiles: description and judgement on textile pattern composition*. Acta Universitatis Upsaliensis (AUU)
- Jahr, Hilde Degerud & Einar Jahr (2010) *Maleri-malera. Form – tidsskrift for kunst og design*. No. 2, 2010
- Jankowicz, Devi (2003) *The Easy Guide to Repertory Grids*. Chichester, West Sussex : Wiley
- Johansen, Mari (2009) *Skal forske på kunst og makt*. Hentet 3.1.2012 , fra: <http://www.kulturrad.no/fou/skal-forske-pa-kunst-og-makt/>
- Kandidat 727 (2010) *Grensen mellom bearbeidelse og selvstendig verk i appropriasjonskunst. Masteroppgave UiO*. Hentet 28.3.2011, fra <http://www.duo.uio.no/publ/jus/2010/101037/101037.pdf>
- KD & Udir (2006) *Læreplaner*. Hentet 3.2.2012, fra <http://www.udir.no/Lareplaner/Grep/>
- KD & Udir FOR5-01 (2006) *Læreplan i trykk og foto - valfritt programfag i studiespesialiserende utdanningsprogram, programområde for formgjevingsfag*. Hentet 3.2.2012, fra <http://www.udir.no/Lareplaner/Grep/Modul/?gmid=0&gmi=24064&v=5>
- KD & Udir MIN1-01 (2006) *Læreplan i medie- og informasjonskunnskap - programfag i studiespesialiserende utdanningsprogram*. Hentet 3.2.2012, fra <http://www.udir.no/no/Lareplaner/Grep/Modul/?gmid=0&gmi=20493&v=5>
- Kvale, Steinar (2007) *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Kvaal, Alf (1995) *Formjus : rettsreglene for visuelle kunst- og designfag*. Oslo: Ad Notam Gyldendal
- Lassen, Birger Stuevold (2006) *Designrett, en innføring*. Oslo: Cappelen Akademisk

- Lessing, Lawrence (2008) *Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*.  
New York: The Penguin Press
- Liestøl, Gunnar A. Fagerjord og G. Hannemyr (2009) *Sammensatte tekster: Arbeid med digital kompetanse i skolen*. Oslo: Cappelen Akademisk
- Lovdata (1814) Grl. §100 Kongeriget Norges Grundlov, given i Rigsforsamlingen paa Eidsvold den 17de Mai 1814. Hentet 13.2.2012, fra: <http://www.lovdata.no/all/tl-18140517-000-006.html#100>
- Lovdata (1961) Åvl. Lov om opphavsrett til åndsverk. Hentet 26.11.2010, fra <http://www.lovdata.no/all/nl-19610512-002.html>
- Lovdata (2003) Dsl. Designloven. Hentet 4.1.2012, fra: <http://www.lovdata.no/all/hl-20030314-015.html>
- Lowenfeld, Viktor, og Brittain W. Lambert (1973) *Kreativitet og vækst*.  
København: Gjellerup.
- Lunde, Hege & Trond Smith-Meyer (2010) Kopinors kulturøkonomiske kretsløp. *Kopinornytt* No; 1, 2010 s.26-27. Hentet 2.1.2012, fra <http://www.kopinor.no/media/kopinornytt>
- Lunde, Hege (2010) Nå er det enkelt å kopiere lovlig. *Kopinornytt* No; 1, 2010 s.22-24  
Hentet 2.1.2012, fra <http://www.kopinor.no/media/kopinornytt>
- Lunde, Hege (2010) Kopieringsavtaler – grunn- og videregående skoler.  
Hentet 3.1.2012, fra: <http://www.kopinor.no/brukere/utdanning/grunn-og-videregaende-skoler/dokumenter/kopieringsavtale-kommuner>
- Lunde, Hege (2010) Kopieringsavtale - Universiteter og høyskoler  
Hentet 3.1.2012 fra: <http://www.kopinor.no/brukere/utdanning/universiteter-hogskoler/dokumenter/kopieringsavtale-universiteter-og-hogskoler>
- Manovich, Lev (2005) Remixability and Modularity. Hentet 28.3.2011, fra <http://manovich.net/articles/>
- Manovich, Lev (2007) What Comes after Remix? Hentet 28.3.2011, fra <http://manovich.net/articles/>
- Martinsen, Vegard (1991) *Filosofi; en innføring*. Oslo : Kontekst
- Neimeyer, Robert (2003) Repertory grid methods. Hentet 11.11.2011, fra <http://www.pcp-net.org/encyclopaedia/reprgrid-methods.html>
- Nordell, Per Jonas (1997) *Rätten till det visuella*.  
Stockholm: Juridiska institutionen, Stockholms universitet
- Orre, Annette (2006) . Miljøplakat får etterspill. *Aftenposten.no* 25.3. 2006  
Hentet fra: <http://www.aftenposten.no/kultur/article1258704.ece> 25.10.2011
- Perloff, Marjorie (2010) *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*.  
Chicago: University of Chicago Press
- Pettersen, Stine-Helen (2008) Hva er designrett? [Web-dokument]  
Hentet fra: <http://www.infomedia.no/Pages/Hva%20er%20designrett.aspx> 2.1.2012
- Repstad, Pål (1998) *Mellom nærhet og distanse, Kvalitative metoder i samfunnsfag*. 3. Utg.  
Oslo: Universitetsforlaget
- Rognstad, Ole-Andreas (2009) *Opphavsrett*.  
Oslo: Universitetsforlaget

- Romilson, Christer og Nordström, Gert Z. (1978) *Skolen, bildet og samfunnet*. Oslo: Pax Forlag.
- Scott, Paul (2002) *Ceramics and print*. London: A&C Black Publishers
- Skagestad, Line Harr (2007) Hva er plagiat i kunsten? *Billedkunst* No. 1, 2007
- Slettholm, Yngve (2010) En lov for lærIng – 300 år etter. *Kopinornytt No; 1, 2010*  
Hentet 2.1.2012, fra <http://www.kopinor.no/media/kopinornytt>
- Synnevåg, Marit C. (2009) Kvalitet og digitale læringsressurser- inkluderer det juridisk riktig produksjon og bruk? Hentet 4.11.2010, fra  
<http://delogbruk.ning.com/group/dlrkvalitet/forum/topics/kvalitet-og-digitale>
- Van der Hagen, Alf (2004) Digital dannelse. *Morgenbladet* 3.12.2004
- Veiteberg, Jorunn (2009) Kunsten å låna. Om ei platte av Irene Nordli. *Kunst og Kultur* No. 1, 2009
- Vik, Synnøve (2009) Når kunst gjøres til kunst. *Billedkunst* No. 5, 2009
- Wibeck, Victoria (2000) *Fokusgrupper, om fokuserade gruppintervjuer som undersøkingsmetod*. Lund: Studentlitteratur
- Yin, Robert K. (2003) *Case Study Research, Design and Method*. 3.utg. California: Sage Publications, Inc.
- Ødegård, Siri og Inger Hobæk (2008) *Mediekommunikasjon 2: Med opplevelse som metode*. Oslo: GAN Aschehoug

### 13.1 Bildeliste:

- Andersen, Finn Aage (2008) *Collage*, Foto: Tobias Nordvik  
Bildet er mottatt for denne bruk av kunstner og fotograf.
- CF Wesenberg (2006) *Oljeberget*. Hentet 25.10.2011, fra  
<http://www.aftenposten.no/kultur/article1258704.ece>
- Duchamp, Marcel *Fountain* (1917) foto av Alfred Stieglitz. Hentet 3.11.2011, fra  
<http://sdrclib.uiowa.edu/dada/blindman/2/04.htm>
- Fenris Film (2006) *Oljeberget* Hentet 25.10.2011, fra  
<http://www.aftenposten.no/kultur/article1258704.ece>
- Guttu, Ane Hjort *Edens Hage* (2008) Hentet 14.12.2011, fra  
<http://www.anehjortguttu.net/page174/page174.html>
- Koons, Jeff, *New 100's Merit Ultra Lights*, (1981) Hentet 3.11.2011, fra [http://afmuseet.no/?artist\\_id=39](http://afmuseet.no/?artist_id=39)
- Kruger, Barbara (1989) Hentet 30.11.2010, fra [http://broadartfoundation.org/artist\\_43.html](http://broadartfoundation.org/artist_43.html)
- Levine, Sherrie (1990) Hentet 30.11.2010, fra [http://afmuseet.no/?artist\\_id=43#](http://afmuseet.no/?artist_id=43#)

- Nordli, Irene (2003) *Untitled*, porcelain. Hentet 03.02.2012, fra <http://www.caa.org.uk/exhibitions/archive/2009/think-tank-takes-on-skill/irene-nordli.html>
- Picabia, Francis *Chez un homme*, (1919) Hentet 3.11.2011, fra <http://www.fiac.com/artist.html?ar=2802>
- Prince, Richard (1989) Hentet 30.11.2010, fra [http://afmuseet.no/?artist\\_id=69#](http://afmuseet.no/?artist_id=69#)
- Replika Ox Chair Hentet 4.1.2012, fra <http://www.interioraddict.no/designer-lounge-chairs-c8/hans-j-wegner-style-ox-chair-p130?gclid=CL-nlsqyt60CFbEumAodn27cjQ>
- Scott, Paul. Fra serien: The Willow Pattern Project. Hentet 29.1.2012, fra <http://thewillowpatternproject.blogspot.com/2010/07/paul-scott-at-contemporary-applied-arts.html>
- "Skrik"-parodi (2007) *Skrik-Homer Simpson*. Hentet fra Aftenposten.no:  
Hentet 23.11.2011, fra <http://www.aftenposten.no/nyheter/oslo/article1913141.ece>
- Slotte, Caroline (2007) Fra serien *Gone Fishing*, reworked second hand object. Photo: Markus Åström  
Hentet 14.1.2012, fra [http://www.carolineslotte.com/works/works\\_gone\\_fishing/1.html](http://www.carolineslotte.com/works/works_gone_fishing/1.html)
- Söderberg, Johan Olav (2001-2004) *Bush and Blair endless love*. Hentet 4.11.2011, fra <http://soderberg.tv/>
- Warhol, Andy Multicoloured Retrospective Painting, (1979) Hentet 3.11.2011, fra [http://afmuseet.no/?artist\\_id=47#](http://afmuseet.no/?artist_id=47#)

# 14 Vedlegg

## 14.1.1 Vedlegg 1 Forespørsel til informanter

### **Forespørsel om å delta i intervju i forbindelse med en masteroppgave**

Jeg er masterstudent i kunst og håndverk på Høyskolen i Oslo og Akershus, og holder nå på med den avsluttende masteroppgaven. Prosjektet har som formål å undersøke hvilke utfordringer og problemstillinger som er knyttet til kopi og appropriasjon av visuell kunst, og hvordan dette har betydning for undervisning i fagområdet.

For å finne ut av dette, ønsker jeg å intervju 3-5 personer som med sin bakgrunn i kunst, undervisning eller juss møter denne problematikken i en eller annen form gjennom sitt arbeid.

Intervjuet vil foregå som en samtale der vi sammen kan reflektere rundt utvalgte paragrafer i åndsverkloven, og om disse kan representere en begrensning i utvikling av ny kunst. F.eks: er åndsverkloven definitiv, eller er eksisterende kunst mulig å leke med?

Jeg vil undersøke grenselandet mellom direkte kopi og selvstendig verk, og vil i denne sammenheng medbringe en liten serie objekter til samtalen.

I forkant av intervjuet vil jeg sende deg spørsmålene jeg ønsker at vi skal snakke om, slik at du har en god forståelse av hva jeg vil undersøke.

Jeg vil bruke båndopptaker og ta notater mens vi snakker sammen. Intervjuet vil ta omtrent en time, og vi kan sammen bli enige om tid og sted.

Det er frivillig å være med og du har mulighet til å trekke deg når som helst underveis, uten å måtte begrunne dette nærmere. Dersom du trekker deg vil alle innsamlede data om deg bli slettet. Prosjektet avsluttes i april 2012, og da vil datamateriale (lydopptak og transkriberte intervjuer som ikke brukes i oppgaven) bli slettet. Før oppgaven leveres inn vil jeg sende deg materialet jeg bruker fra intervjuet slik at du får anledning til å godkjenne det jeg skal bruke.

Jeg ønsker å bruke ditt fulle navn og arbeidstitel i oppgaven, du vil altså ikke anonymiseres.

Dersom du har lyst å være med på intervjuet, er det fint om du skriver under på den vedlagte samtykkeerklæringen og sender den til meg via post eller mail.

Hvis det er noe du lurer på kan du ringe meg på tlf: 91 17 44 27, eller sende en mail til [s147217@stud.hioa.no](mailto:s147217@stud.hioa.no). Du kan også kontakte min veileder Ingvild Digranes ved Høyskolen i Oslo og Akershus på tlf: 22 45 34 24, eller mail til [Ingvild.Digranes@hioa.no](mailto:Ingvild.Digranes@hioa.no)

Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste A/S.

Med vennlig hilsen  
Silje Bergman

Samtykkeerklæring:

Jeg har mottatt informasjon om undersøkelsen og ønsker å stille på intervju.

Signatur ..... Telefonnummer .....



### 14.1.2 Vedlegg 2 Intervjuguide

#### **Intervjuguide til intervju med Benedicte Langford**

*Listen inneholder spørsmål og tema jeg ønsker vi skal snakke om. I tillegg vil jeg ha med en serie objekter der jeg utforsker grader av bearbeidelse med utgangspunkt i et eksisterende verk, og jeg ønsker din vurdering av hvor grensen går mellom kopi og selvstendig verk.*

*Listen er lang. Vi rekker ikke alt på en time, men du kan velge noen punkter du synes er viktige.*

#### **Lov om opphavsrett til åndsverk.**

*(<http://www.lovdatab.no/all/tl-19610512-002-001.html>)*

**§ 4.** *Opphavsmannen kan ikke sette seg imot at andre benytter hans åndsverk på en slik måte at nye og selvstendige verk oppstår. Opphavsretten til det nye og selvstendige verk er ikke avhengig av opphavsretten til det verk som er benyttet.*

*Den som oversetter eller bearbeider et åndsverk eller overfører det til en annen litterær eller kunstnerisk form, har opphavsrett til verket i denne skikkelse, men kan ikke råde over det på en måte som gjør inngrep i opphavsretten til originalverket.*

Verkets uttrykk er vernet.

- Et verk vil være nytt og selvstendig hvis det innehar nyskapende elementer som det originale verket ikke kan vise til. Det nye verket vil da inneha en egen identitet og dermed tilføre noe som ikke allerede finnes.
- Vurderingen av om det foreligger et inngrep i opphavsretten beror på helhetsinntrykket av likhet.
- Hvordan finner man ut om det dreier seg om en bearbeidelse eller et selvstendig verk?
- Hva gir et verk dens spesielle estetiske opplevelse?
- Norsk Lovkommentar uttrykker at: "Opphavsretten stanser der hvor nye krefter har frembrakt nye verk, selv om det har skjedd under påvirkning fra det gamle." Hvis det nyskapende verket klarer å forandre uttrykket på tilstrekkelig vis foreligger det et nytt og selvstendig verk.
- Appropriasjonskunsten skaper et dilemma for opphavsretten. Den utfordrer grensene mellom hva som er en kopi og hva som kan kalles et eget selvstendig kunstverk.
- Et appropriasjonsverk overtar et allerede eksisterende uttrykk og gjør det til sitt eget.
- Er åndsverkloven definitiv, ikke mulig å diskutere?
- Er andres verk en del av vår felles kulturarv, som det må være mulig å leke med?
- Er opphavsretten foreldet med dagens teknologi?
- Hver gang man bruker et eksisterende arbeid i en digital kontekst, vil man i prinsippet ha laget en kopi.

### 14.1.3 Vedlegg 3 Intervjuguide

#### **Intervjuguide til intervju med Helga Glosli**

- Hva er utfordringene ved formidling av opphavsrett i kunstneriske fag?
- Hvilke utfordringer ser du i møtet mellom nye digitale metoder i visuell kunst og gråsonene i åndsverkloven? (Med *gråsoner* mener jeg den vurderingen som må gjøres av et verk der man har lånt noe fra et annet verk for å definere om det nye verket er selvstendig.)
- Grunnskolen har avtale med Kopinor om bruk av kunstverk i undervisningen. Gjelder samme avtale i videregående?
- Gjelder avtalen kun bruk av bilder i forelesning, eller kan elevene bearbeide kjente kunstverk i undervisningssammenheng?
- På hvilket klassetrinn bør elever lære om opphavsrett?
- Hva er ditt inntrykk av elevenes kunnskap, om opphavsrett til bilder og andre medier de finner på internett, når de begynner på videregående?
- Får du spørsmål om denne problematikken fra elevene?
- Hvordan kan man gi de unge en kunnskapsmessig tyngde, eller et verktøy som gjør dem kompetente til å navigere i kompliserte lovverk?
- Hvordan påvirker den digitale revolusjonen (pompøst ord, jeg tenker på den verden av digitale medier som preger ungdoms hverdag i dag) tolkningsrammene for åndsverkloven?
- Opphavsretten gjelder ikke ved privat bruk, men når et bilde presenteres i det offentlige rom. Hvordan definerer du det offentlige rom?
  
- Hvordan finner man ut om det dreier seg om en bearbeidelse eller et selvstendig verk?
- Hva gir et verk dens spesielle estetiske opplevelse?
- Er lån uproblematisk når det er snakk om allment tilgjengelige, masseproduserte ting?
- Er man mer liberal til bruk/lån av kjente verk? Som *Skrik* av Munch?
- Kreves det mer varsomhet med mindre kjente verk?
- Hvordan blir diskusjonen om opphav når det finnes spor av mange opphavspersoner i ett og samme verk?
- Er åndsverkloven definitiv, ikke mulig å diskutere?
- Er andres verk en del av vår felles kulturarv, som det må være mulig å leke med?
- Er opphavsretten foreldet med dagens teknologi?

#### 14.1.4 Vedlegg 4 Intervjuguide

### Intervjuguide fot intervju med Sølvi Sanden

Listen inneholder spørsmål og tema jeg ønsker vi skal snakke om. I tillegg vil jeg ha med en serie objekter der jeg har utforsket grader av bearbeidelse med utgangspunkt i et eksisterende verk, og jeg ønsker din vurdering av hvor grensen går mellom kopi og selvstendig verk. Vi rekker nok ikke alt på en time, men du kan velge noen punkter du synes er viktige.

Lov om opphavsrett til åndsverk.

(<http://www.lovdatabasen.no/all/tl-19610512-002-001.html>)

**§ 4.** Opphavsmannen kan ikke sette seg imot at andre benytter hans åndsverk på en slik måte at nye og selvstendige verk oppstår. Opphavsretten til det nye og selvstendige verk er ikke avhengig av opphavsretten til det verk som er benyttet.

*Den som oversetter eller bearbeider et åndsverk eller overfører det til en annen litterær eller kunstnerisk form, har opphavsrett til verket i denne skikkelse, men kan ikke råde over det på en måte som gjør inngrep i opphavsretten til originalverket.*

Norsk Lovkommentar uttrykker at: "Opphavsretten stanser der hvor nye krefter har frembrakt nye verk, selv om det har skjedd under påvirkning fra det gamle." Hvis det nyskapende verket klarer å forandre uttrykket på tilstrekkelig vis foreligger det et nytt og selvstendig verk.

Et verk vil være nytt og selvstendig hvis det innehar nyskapende elementer som det originale verket ikke kan vise til. Det nye verket vil da inneha en egen identitet og dermed tilføre noe som ikke allerede finnes.

1. Hvilke utfordringer ser du i møtet mellom nye digitale metoder i visuell kunst og gråsonene i åndsverkloven? (Med *gråsoner* mener jeg den vurderingen som må gjøres av et verk der man har lånt noe fra et annet verk for å definere om det nye verket er selvstendig.)
2. Hvordan finner man ut om det dreier seg om en bearbeidelse eller et selvstendig verk?
3. Hva gir et verk dens spesielle estetiske opplevelse?
4. Er lån uproblematisk når det er snakk om allment tilgjengelige, masseproduserte ting?
5. Er man mer liberal til bruk/lån av kjente verk? Som *Skrik* av Munch?
6. Kreves det mer varsomhet med mindre kjente verk?
7. Hvordan blir diskusjonen om opphav når det finnes spor av mange opphavspersoner i ett og samme verk?
8. Er åndsverkloven definitiv, ikke mulig å diskutere?
9. Er andres verk en del av vår felles kulturarv, som det må være mulig å leke med?
10. Er opphavsretten foreldet med dagens teknologi?
11. Hvordan påvirker den digitale revolusjonen tolkningsrammene for åndsverkloven?
12. Hvordan kan man gi de unge en kunskapsmessig tyngde, eller et verktøy som gjør dem kompetente til å navigere i kompliserte lovverk?
13. Hvordan definerer du det offentlige rom?

### 14.1.5 Vedlegg 5 Intervjuguide

#### **Intervjuguide for intervju med Jorunn Veiteberg**

*Listen inneholder spørsmål og tema jeg ønsker vi skal snakke om. I tillegg vil jeg ha med en serie objekter der jeg har utforsket grader av bearbeidelse med utgangspunkt i et eksisterende verk, og jeg ønsker din vurdering av hvor grensen går mellom kopi og selvstendig verk. Vi rekker nok ikke alt på en time, men du kan velge noen punkter du synes er viktige.*

*Lov om opphavsrett til åndsverk.*

*(<http://www.lovdato.no/all/tl-19610512-002-001.html>)*

**§ 4.** *Opphavsmannen kan ikke sette seg imot at andre benytter hans åndsverk på en slik måte at nye og selvstendige verk oppstår. Opphavsretten til det nye og selvstendige verk er ikke avhengig av opphavsretten til det verk som er benyttet.*

*Den som oversetter eller bearbeider et åndsverk eller overfører det til en annen litterær eller kunstnerisk form, har opphavsrett til verket i denne skikkelse, men kan ikke råde over det på en måte som gjør inngrep i opphavsretten til originalverket.*

1. Hvilke utfordringer ser du i møtet mellom nye digitale metoder i visuell kunst og gråsonene i åndsverkloven? (Med *gråsoner* mener jeg den vurderingen som må gjøres av et verk der man har lånt noe fra et annet verk for å definere om det nye verket er selvstendig.)
2. Hva gir et verk dens spesielle estetiske opplevelse?
3. Hva vil du si begrepet *sitat* betyr i visuell kunst?
4. Kan man skape noe i dag som er 100% originalt?
5. Er lån uproblematisk når det er snakk om allment tilgjengelige, masseproduserte ting?
6. Er man mer liberal til bruk/lån av kjente verk? Som *Skrik* av Munch?
7. Kreves det mer varsomhet med mindre kjente verk?
8. Hvordan blir diskusjonen om opphav når det finnes spor av mange opphavspersoner i ett og samme verk?
9. Er åndsverkloven definitiv, ikke mulig å diskutere?
10. Er andres verk en del av vår felles kulturarv, som det må være mulig å leke med?
11. Er opphavsretten foreldet med dagens teknologi?
12. Hvordan definerer du det offentlige rom?

## Intervjuguide for intervju med Finn Aage Andersen

### **Først noen spørsmål til dine arbeider, din teknikk og deg som kunstner:**

- Hva kaller du teknikkene du jobber med?
- Når startet du å bruke eksisterende bilder/materiale i dine kunstverk?
- Hvilke vurderinger gjør du av materialet du bruker?
- Hva gjør at et bilde/gjenstand er interessant å benytte i dine verk?
- Er opphavsrett en problemstilling i din arbeidsprosess?

*De neste temaene er forskningsspørsmål jeg jobber med. Dette er spørsmålene jeg har diskutert med de andre personene jeg har intervjuet, og som jeg ønsker at vi også skal snakke om. Vi rekker ikke alt på en time, så det er fint om du leser igjennom og ser om det er enkelte punkter du synes er mest interessant å snakke om. Jeg tar også med en serie objekter jeg har laget for å illustrere gråsonene i åndsverkloven.*

- Hvilke utfordringer ser du i møtet mellom nye digitale metoder i visuell kunst og gråsonene i åndsverkloven? (Med *gråsoner* mener jeg den vurderingen som må gjøres av et verk der man har lånt noe fra et annet verk for å definere om det nye verket er selvstendig.)
  - Hvordan finner man ut om det dreier seg om en bearbeidelse eller et selvstendig verk?
  - Hva gir et verk dens spesielle estetiske opplevelse?
  - Er lån uproblematisk når det er snakk om allment tilgjengelige, masseproduserte ting?
  - Er man mer liberal til bruk/lån av kjente verk? Som *Skrik* av Munch?
  - Kreves det mer varsomhet med mindre kjente verk?
  - Hvordan blir diskusjonen om opphav når det finnes spor av mange opphavspersoner i ett og samme verk?
  - Er åndsverkloven definitiv, ikke mulig å diskutere?
  - Er andres verk en del av vår felles kulturarv, som det må være mulig å leke med?
  - Er opphavsretten foreldet med dagens teknologi?
  - Hvordan påvirker den digitale revolusjonen tolkningsrammene for åndsverkloven?
  - Hvordan kan man gi de unge en kunnskapsmessig tyngde, eller et verktøy som gjør dem kompetente til å navigere i kompliserte lovverk?
  - Hvordan definerer du det offentlige rom?
- 
- Hva er utfordringene ved formidling av opphavsrett i kunstneriske fag?
  - På hvilket klassetrinn bør elever lære om opphavsrett?
  - Hva er ditt inntrykk av elevenes kunnskap, om opphavsrett til bilder og andre medier