

Arv etter visuelle kunstnere

Tore Slaatta, Ida Uppstrøm Berg,
Leiv Bjelland, Ingeborg Stana
og Herbjørn Andresen

Ta vare eller la fare?



Arv etter visuelle kunstnere

Ta vare eller la fare?

Copyright © 2026 Forfatter(e)

All Rights Reserved

Utgitt av Kulturrådet i kommisjon hos Vigmostad & Bjørke AS

ISBN: 978-82-7081-222-6

Grafisk produksjon: John Grieg, Bergen

Sideombrekking og omslag ved forlaget

Forsidebilde: © Konrad Mehus / BONO 2026

Stue med blå stol. Brosje 1995. Tilhører serien: Bill.mrk. To rom og kjøkken

H14,5xB4xD4. Kobber s925 og tre.

Foto: Guri Dahl

Kulturrådet

Postboks 4808 Nydalen

0422 Oslo

Tlf.: +47 21 04 58 00

E-post: post@kulturdirektoratet.no

Materialet er vernet etter åndsverkloven. Uten uttrykkelig samtykke er eksemplarframstilling bare tillatt når det er hjemlet i lov eller avtale med Kopinor.

For mer informasjon om Kulturrådet og Kulturrådets utgivelser:

www.kulturdirektoratet.no/kulturradet

Kulturrådets utgivelser omfatter forsknings- og utredningsarbeider for og om kultursektoren. De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i utgivelsene, står for den enkelte forfatters regning og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger.



Vigmostad & Bjørke AS er Miljøfyrtårn-sertifisert, og bøkene er produsert i miljøsertifiserte trykkerier.



Miljøfyrtårn®

SERTIFISERT
VIRKSOMHET

Synstolkning av forsidebildet

Konrad Mehus: *Stue med blå stol*

Fotografiet, som er i stående format, viser en brosjé utformet som en liten romlig konstruksjon, plassert mot en nøytral, lys grå bakgrunn. Objektet fremstår som et åpent hus eller en paviljong i miniatyr, bygget opp av en tynn ramme i kobber. Overflaten på metallet er ujevn og mørk, med spor av oksidasjon og slitasje som gir inntrykk av alder og patina.

Brosjen er 145 millimeter høy og har en smal, vertikal form. Øverst avsluttes konstruksjonen av et skrått, lyst tak med en svakt riflet overflate. Taket danner en tydelig kontrast til den mørkere metallrammen og gir assosiasjoner til et enkelt hus eller en skjermende struktur.

Rammen omslutter et indre rom som minner om et interiør sett rett forfra, nesten som et dukkehus uten vegger. Midt i rommet står en liten stol, malt i en klar blå farge og dekorert med regelmessige røde prikker på rygg og sete. Stolen har sorte armlener og ben og kan minne om en lenestol i miniatyr. Den fremstår som rommets visuelle og symbolske sentrum.

Bak stolen, festet til den bakre delen av rommet, henger et lite innrammet svart-hvitt-fotografi som viser en dame med et lite barn. Foran fotografiet henger en liten, lys lampe som delvis dekker motivet og gir inntrykk av å belyse rommet. Ved siden av bildet står en liten plante med grønne blader, som tilfører et organisk element og bryter med de harde, industrielle materialene.

Gulvet er laget av perforert metall med jevnt fordelte hull, noe som gir rommet et teknisk og nesten mekanisk preg. Bak rammen er det festet en sikkerhetsnål i sølv, som markerer at objektet er et smykke ment å festes til klær.

Materialbruken omfatter kobber, sølv, tre og maling, og kombinasjonen av disse skaper en kontrast mellom det varme, det kjølige og det bearbejdede. Ifølge kunstneren illustrerer smykkeserien barndomsminner. Brosjen kan oppleves som en tredimensjonal erindring – et lite, lukket univers som rommer fragmenter av et hjem, stillhet og minner fra en tidligere livsfase.

Forord

På vegne av forskergruppen og TSL Analytics vil jeg gjerne takke for oppdraget og for det gode samarbeidet med våre oppdragsgivere representert av Kulturrådets sekretariat og med referansegruppen:

Geir Egil Bergjord (styreleder i Norske Billedkunstnere)

Gerd Tinglum (kunstner)

Maritea Dæhlin (kunstner)

Ellef Prestsæter (kunsthistoriker, kurator og kunstnerisk leder i Guttormsgaards arkiv)

Hanne Hammer Stien (kunsthistoriker og medlem i Kulturrådets forskningsutvalg)

Utredningen er ledet av Tore Slaatta i TSL Analytics og utført i samarbeid med et forskerteam fra OsloMet bestående av Ida Uppstrøm Berg, Leiv Bjelland og Herbjørn Andresen fra Institutt for arkiv, bibliotek og arkivfag (ABI) og Ingeborg Stana fra Institutt for estetiske fag. Rapportens hoveddeler er skrevet av Tore Slaatta. Ida Uppstrøm Berg har medforfatterskap på kapittel 5 og 6, og har spesielt arbeidet med institusjonene i del 3. Leiv Bjelland har utviklet det arkivfaglige perspektivet og er medforfatter på kapittel 7 om digital infrastruktur. Ingeborg Stana har særlig bidratt i utviklingen av del 2, mens Herbjørn Andresen har gjennomgått tekstbidragene med juridiske implikasjoner. Samtalene som gjengis i vedleggene er gjennomført og skrevet av Tore Slaatta, Ida Uppstrøm Berg og Ingeborg Stana i fellesskap.

Vi takker alle våre informanter og samtalepartnere i prosjektperioden. Tore Slaatta og TSL Analytics står alene ansvarlig for rapportens endelige utforming.

Oslo, juni 2026

Tore Slaatta

TSL Analytics

Innhold

Sammendrag	11
English summary	13

Innledning	17
-------------------	----

DEL 1

KUNSTNERARV SOM PROBLEMFELT

1 Ivaretakelse som kulturpolitikk	23
Kulturarv og kulturvern	23
Kunst- og kunstnerpolitikken	24
ABM-politikken	28
Kulturpolitiske virkemidler	31
2 Innledende refleksjoner over ivaretakelse	36
Ivaretakelse som del av kunstnerisk praksis	36
Ivaretakelse som følge av arv	37
Kunstnerorganisasjonenes betydning for ivaretakelse	37
Forventninger til institusjonenes ivaretakelse	37
Betydning av anerkjennelse	39
Kunstnerarvens bestanddeler og omfang	41
Mangfold og utviklingstrekk i samtidskunsten	42
Refleksjon over digital ivaretakelse	45
Arkivfaglig refleksjon	46

DEL 2

KUNSTNERE OG ARVINGER

3 Kunstneres ivaretakelse	50
Generasjonsforskjeller i arkivforståelse og digital kompetanse	51
Erfaringer med registrering og lagring	52
Fysisk lagring og betydningen av materialitet og sjanger	53
Sjangerstatus og anerkjennelse	55
Fotografi og video som digital dokumentasjon av verk	56
Muligheter for kontroll over kunstnerarven	57
Kunsten, kunstneren og samfunnet	58

Kunstnerorganisasjonenes perspektiver	59
Virkemidler som foreslås	64

4 Arvingers ivaretagelse 66

De gode og de mindre gode erfaringene	67
Når det ikke er livsarvinger	69
Livsarvingenes situasjon	69
Relasjoner til institusjonene	72
BONO og kunstnerarvens juridiske landskap	73
Virkemidler som foreslås	76

DEL 3

INSTITUSJONELL IVARETAKELSE

5 De nasjonale institusjonene 79

Nasjonalarkivet, tidligere Arkivverket	79
Nasjonal museet	81
Nasjonalbiblioteket	85
Preus museum	87
Kulturrådet	88
Virkemidler som foreslås	91

6 De regionale og de spesialiserte institusjonene 92

De regionale kunstmuseene	92
Virkemidler i de regionale kunstmuseene	95
RiddoDuottarMuseat og Samisk Kunstmagasin	96
Representasjon og utenforskap: Trastad Samlinger	97
Virkemidler som foreslås	99

7 Kunstnerarvens digitale infrastruktur 101

Fra konvergenspreget til sektorspesifikk utvikling	101
Arkiv- og biblioteksektorens digitale infrastruktur	102
Kunstmuseenes digitale infrastruktur	105
Videokunstarkivet	108
Virkemidler som foreslås	109

DEL 4**UTFORDRINGER, VIRKEMIDLER OG NYE TILTAK**

8 Avsluttende refleksjoner	112
Infrastruktur for samling	112
Mer ivaretagelse av flere kunstnere	114
Begrensningens kunst	114
Seleksjonsprinsipper og arbeidsdelinger	116
Infrastruktur og institusjonelle rammer	117
Internasjonale eksempler på tiltak	118
9 Foreslåtte tiltak	123

Del 5**Vedlegg****Vedlegg 1**

Samtaler med kunstnere	132
Aurora Passero: materialbaserte installasjoner	132
Nora Adwan: arkitektoniske installasjoner, lyd og video	133
Mari Ulland: vev, tekstil, grid, system	135
Edvine Larssen: stedbundne installasjoner	136
Agnes Nedregård og Boero Imwinkelried: aktivistiske prosjekter for kunst	137
Marianne Heier: konseptkunst og det immaterielle	139
Geir Tore Holm og Søsja Jørgensen: landskap, jordbruk og kunstprosjekter	140
Rita Marhaug: nøktern realisme og kollektive prosjekter	142
Kurt Johannesen: performancekunst, grafikk og kunstbøker	143
Edith Lundebrekke: mønstres tilsynekomst i materialer og rom	145
Kjetil Skøien: billedkunst, performance og video	147
Victor Lind via Per Bjarne Boym: maleri, installasjon og performance	148

Vedlegg 2

Samtaler med arvinger og etterlatte	151
Eva Lange: ivaretatt av Andrea Lange	151
Frans Widerberg: ivaretatt av Nico og Thomas Widerberg	153
Per Ung: ivaretatt av Elena Engelsen	156
Else Hagen og Arne E. Holm: ivaretatt av Bentine Holm	158

Vedlegg 3

Samtaler om institusjonell ivaretagelse av utvalgte kunstnerskap 161

Irma Salo Jæger med flere: verket *Blikk*, ivaretatt av Nasjonalmuseet 161

A K Dolven: utstillingen *amasone* ved Nasjonalmuseet 164

Tom Sandberg: ivaretatt av flere institusjoner 168

Knyt Bry: ivaretatt av Preus museum 171

Jan Groth: ivaretatt av Stavanger Kunstmuseum og Galleri Riis 173

Iver Jåks: ivaretatt av Universitetsbiblioteket i Tromsø 175

Kvinnelige kunstnere i Telemark: ivaretatt med kunstbøker 176

Vedlegg 4

Liste over primære informanter 178

Vedlegg 5

Invitasjon kunstnere 182

Vedlegg 6

Intervjuguide kunstnere 183

Vedlegg 7

Internasjonale eksempler på depoter og utvidede arkiver 185

Litteratur 186

Om forskergruppen 195

Sammendrag

Rapporten er skrevet på oppdrag fra Kulturrådet og bygger på en analyse av de konkrete utfordringene som kunstnere, arvinger og museums- og arkivinstitusjoner møter når de skal ivareta kunstnerarv i det visuelle kunstfeltet. Begrepet ivaretagelse favner i prinsippet enhver hendelse, aktivitet, materialitet eller teknologi som utvider, forlenger eller opphever begrensninger i kunstens levetid. Vi står i en overgangstid der utviklingen i digital teknologi utfordrer hvordan nasjonale museer og arkiver ivaretar kunstnerarv, sist med utviklingen av kunstig intelligens (KI). I et bredt sammensatt problemfelt har vi søkt å utforske et kulturpolitisk handlingsrom og skrive en målrettet rapport som begrunner og foreslår kulturpolitiske tiltak.

Vi har gjennomført over 60 informantsamtaler, gjennomgått sentrale kulturpolitiske dokumenter og vurdert både eksisterende og mulige virkemidler opp mot utfordringene som trer frem i materialet. Undervis har vi dokumentert hvordan visuelle kunstnere arbeider med bevaring og dokumentasjon. Nyutdannede, unge kunstnere utvikler rutiner for arkivering og lagring, men motiveres mer av ønsket om å formidle, være synlige og holde orden på eget kunstnerskap enn av hensynet til ettermæle og langsiktig ivaretagelse. Digitale programmer, mappestrukturer, nettsider og sosiale medier strukturerer kunstnernes praksis i det daglige. Private løsninger for å ivareta kunst på digitale plattformer tilbyr nye former for formidling, deling og lagring, men utfordrer også rutiner og systemer i den etablerte, institusjonelle ivaretakelsen.

For eldre kunstnere kan det være vanskelig å erkjenne at kunstnerskapet skal og må avrundes. Mange opplever et tidspress for å ordne, fotografere og registrere arbeidene sine og etterspør profesjonell assistanse og veiledning. Å bli analysert, kritisert og dokumentert i en kvalitetssikret kunstbokutgivelse fremstår som en høyt verdsatt form for anerkjennelse. I kunstbiblioteket kan kunstnerskapet leve videre, uavhengig av hva som skjer med de fysiske verkene. Kunstnernes evne og mulighet til å bli ivare tatt avhenger av verkenes materialitet og sjangeren de arbeider innenfor. For kunstnere som arbeider med installasjon eller performanceverk, er fotografi- og videodokumentasjon helt avgjørende for bevaring. Av det opprinnelige verket er det iblant bare gjenbruksmaterialer som tas vare på. Verket kan i prinsippet gjenoppføres, men eksisterer ikke i sin opprinnelige, materielle form.

Det varierer om arvinger involveres før kunstnerskapet avsluttes. Når en kunstner faller fra, står slekt og venner overfor nye utfordringer og trenger veiledning og et konkret sted å henvende seg. Det må tas en rekke beslutninger om hvordan materialet skal ordnes og sorteres, hvor mye som kan eller bør kastes, og hva som kan ha verdi for ettertiden. Det må gjøres en vurdering av kunstnerisk verdi, markedsverdi og affeksjonsverdi. Det mangler veiledere som beskriver hvordan kunstnere og arvinger bør gå frem i rydde- og ordningsarbeidet, og hvordan arkivmaterialet skal registreres og digitaliseres. Flere av våre informanter, både kunstnere og arvinger, opplever at institusjonene vegrer seg og har begrenset kapasitet til å bistå når de tar kontakt.

Den private ivaretagelsen har samfunnsmessig verdi i samspill med den institusjonelle. Rapporten beskriver og drøfter de to infrastrukturene for henholdsvis samling og arkiv og samspillet mellom dem. I tillegg analyserer vi utfordringene i den digitale infrastrukturen inngående. Institusjonene gjør sine strategiske valg og samler på både verk og dokumentasjon, men de arbeider innenfor begrensede innkjøpsbudsjetter og personalmessige og fysiske rammer. De må være selektive, og det mangler koordinering og oversikt mellom dem. Det gir risiko for at man ikke når det kulturpolitiske målet om å bygge mangfoldige og representative samlinger for det visuelle kunstfeltet som helhet. Selv om Nasjonalmuseet disponerer et nybygg med moderne magasiner og arkiver, har også de begrenset kapasitet. Det er både likt og annerledes for de regionale museene, der regionale orienteringer påvirker samlingsstrategiene. Særlig på arkivsidene er det overalt knapphet på ressurser og ansatte, og det er lite rom for å gjøre særlig mer enn i dag.

Det er få private kunstnerarkiver, og det mangler et koordinerende initiativ både mellom nasjonale og regionale museer og mellom museums- og arkivinstitusjoner. Den digitale infrastrukturen blir stadig bedre, men preges fortsatt av at arkiv- og samlingsstrukturer ikke er fullt ut integrert. Flere institusjoner venter på en nasjonal plan for å ivareta arven etter visuelle kunstnere.

Slik kunstnerpopulasjonen utvikler seg, står arvinger, institusjoner og samfunnet som helhet overfor et voksende antall kunstnerskap som skal avrundes og avsluttes. I Norge mangler det et løpende og samlet ansvar for å ivareta en mangfoldig og representativ arv etter visuelle kunstnere. Utredningen etterlyser et avklart kulturpolitisk grunnlag som tydelig forankrer et slikt ansvar.

I valget mellom å ta vare og la fare finnes en middelvei der institusjonene ivaretar mer materiale etter flere kunstnere. I rapporten fremmer vi 16 tiltak som skal bidra til dette. Flere av tiltakene retter seg mot å dekke

kunnskapsbehov gjennom veiledning og informasjon. Samtidig foreslår vi å styrke infrastrukturene og utvikle et tettere samarbeid mellom institusjonene. Vi foreslår å etablere et nasjonalt depot med et bredere mandat for å ta vare på samtidskunsten enn det Nasjonalmuseet har i dag. Tiltaket må skje i kombinasjon med at det utvikles digitale arkiveringsplattformer som gjør det mulig for kunstnere selv å laste opp sine verk og tilhørende dokumentasjon, etter modell av Videokunstarkivet. Konkret anbefaler vi en slik løsning for medieteknologisk basert kunst, performancekunst, installasjonskunst og verk fra kunstnerstyrte visningssteder.

Også infrastrukturen for utvikling og mottak av privatarkiver bør styrkes, synliggjøres og gjøres mer tilgjengelig for kunstnerarkiver. Det mangler strategiske initiativ på vegne av sektoren, og Nasjonalmuseet, Kulturrådet og kunstnerorganisasjonene kan ta initiativ til mer planarbeid for å hente inn privatarkiver fra kunstnere og å inngå avtaler med Nasjonalarkivet. Igjen kan mye gjøres ved å gi informasjon og veiledning til kunstnere og arvinger og styrke Kulturrådets tilskuddsordning for publikasjoner og manusutvikling. Unge kunstnere kan få bedre opplæring i gode arkiveringsrutiner, og eldre og etablerte kunstnere kan tilbys tilskuddsordninger for assistanse og veiledning for å kunne gjøre mest mulig selv. Arvinger trenger tydeligere råd og veiledninger og klar beskjed om hvordan de bør forholde seg til institusjoner og andre private aktører. Nasjonalmuseet må få et klart ansvar og mandat til å koordinere og lede utviklingen på feltet.

English summary

The report, commissioned by Arts Council Norway, is based on an analysis of the specific challenges faced by artists, heirs, and museum and archive institutions in the preservation of heritage from visual artists. The report analyses a complex problem area with regard to Norway's current cultural policy situation and the measures that are available. The report encompasses the results of more than 60 interviews, reviews of key cultural policy documents, and assessments of existing and proposed policy measures in light of the challenges identified. In principle, the use of the concept of 'preservation' encompasses any event, activity, materiality, or technology that extends the lifetime of art works.

We live in a time of transition in which digital technology – most recently with the development of artificial intelligence (AI) – is giving rise to challenges and changes in the safeguarding of artist heritage by national museums and archives. In this complex problem area, the report seeks to

maintain a societal cultural policy perspective and to offer a targeted study towards proposing new, cultural policy instruments.

Visual artists work with preservation and documentation in a variety of ways in their day-to-day artistic practice. Newly educated artists are motivated more by wanting to communicate and be visible in the digital realm and by keeping track of their artistic practice, than they are by thinking about preservation and recognition in the long term. Digital programs, portfolio structures, websites, and social media structure their practice on a day-to-day basis. At the same time, the private use of digital platforms offers new forms of dissemination, sharing, and storing that often differ from and challenge institutional practices of preservation. For more senior artists, such use might signal a problematic acknowledgement that their artistic career should and must be brought to its conclusion. Sorting, photographing, and registering become imperative and there is a need for professional assistance and guidance. Being analysed, criticised, and documented in a quality-assured art book publication is a well-regarded form of recognition. In the art library, the artistry can live on, no matter what happens to the works. The ability and opportunity of artists to document and store their art works depends on the materiality and genre in which they work. For artists who work with installations or performance works, photographic or video documentation is crucial for preservation. In respect of the original work itself, sometimes only the materials that can be reused are preserved. The work can be reperformed or reproduced, but not in its original material form.

The involvement of heirs before the conclusion of the artist's career may vary. It is not uncommon for relatives and friends to face completely new and unknown challenges when the artist passes away, and they need guidance and a concrete place to turn to. Many choices must be made under pressure – how to approach arranging and sorting material, how much should or can be thrown away, and what may be of value to posterity. Value must be assessed on the basis of artistic-, market-, and sentiment-related valuations. There is a lack of guidance on how to approach the tidying up and arranging process, and how to register and digitise archive material. Several of the heirs we have spoken to feel that the institutions are reluctant and have little to offer them in their efforts to take responsibility and figure things out.

Private preservation has societal value in the interaction with institutional practices. The two main infrastructures for collection and archival are described and analysed in terms of how the institutions experience their particular situation. A separate chapter goes on to analyse the challenges of digital infrastructures. The institutions make their strategic choices and

collect both art works and documentation. At the same time, they are selective, with limited purchasing budgets, human resources, and other physical limitations. There is a lack of co-ordination and overview and there is a risk that the policy objectives to collect and preserve a representative multitude of artistic voices are not met. Although the National Museum has a new building with modern facilities for both collections and archives, in reality there is limited space. The same applies to regional museums, where regional orientations influence collection strategies. On the archive side in particular, there is little scope for the already few resources and employees to do more than they do currently. There are few private artist archives registered and there is a lack of a co-ordinating initiative between the national and regional museums, as well as between the museum and archive institutions. Although digital infrastructure is constantly improving, it remains characterised by the fact that the archive structure and collection structure are not fully integrated. Both national and regional institutions are awaiting a national preservation plan for the heritage of visual artists.

As the artist population develops, heirs, institutions, and society as a whole are faced with a growing number of artists and more and more artworks that needs consideration for future preservation. To a limited extent, Norwegian society as a whole assumes the ongoing responsibility for the preservation of a diverse and representative heritage of Norwegian visual artists. By the same token, there is a lack of a clarified cultural policy basis for doing so. In the choice between preserving and letting go, there is a middle ground where more material by more artists is included and preserved at the institutional level. To this end, the report proposes 16 specific policy measures. A lot will be achieved by catering for the need for knowledge by way of guidance and information. However, the infrastructure and co-operation between the institutions can also be improved, such as by way of a proposal to establish a national repository with a broader mandate for safeguarding contemporary art than the National Museum currently enjoys. Such a measure must be combined with the development of digital archiving platforms where artists can upload their works and associated documentation, based on the model of Videokunstarkivet. Specifically, we propose this measure in respect of immaterial, media technology-based art, performance art, installation art, and works from artist-run exhibition spaces.

The infrastructure for the development and reception of private archives should also be strengthened, made visible, and made more accessible to artists' archives. The sector lacks strategic initiatives and the National Museum, Arts Council Norway, and artists organisations could initiate additional planning work for the collection of private archives from artists,

as well as enter into agreements with the National Archives. Again, there is a lot of scope for further information and guidance for artists and heirs. Moreover, we suggest strengthening the manuscript support scheme for art books. Young artists could receive better training in good archiving processes, while older and more established artists could be offered support schemes for assistance and guidance to enable them to do as much as possible themselves. In addition, heirs need clearer advice and guidance about how they should relate to institutions and other private stakeholders. The National Museum must be given a clear responsibility and mandate to co-ordinate and lead developments in the field.

Innledning

Vita brevis, ars longa. Livet er kort og kunsten evig, heter det ifølge Hippokrates. Men han tenkte på legekunsten og tiden det tar å bli utlært, ikke på ivaretagelse av kunstverk og kunstnerskap i den visuelle kunsten. I vårt tilfelle er utfordringen mer konkret: Hvem tar vare på kunsten når kunstneren er gått bort? Museer, gallerier og private samlere gjør det selvsagt, og mange familier har tatt vare på kunstverk i generasjoner. Men én ting er verkene og objektene etter gamle mestere, som alle er enige om at har både økonomisk og kunstnerisk verdi. Noen annet er mangfoldet av visuelle kunstnere fra vår egen tid og all informasjonen og dokumentasjonen som er produsert i disse kunstnernes levetid. Har det også verdi og interesse? Hva skal vi gjøre med det? Vi lever i en tid der antallet kunstnere, kunstverk og kunstneriske ytringer øker hvert år, samtidig som magasiner og arkiver har begrenset fysisk kapasitet. Digitale lagrings- og formidlingsformer er blitt stadig viktigere verktøy for både institusjoner, kunstnere og privatpersoner. Hvordan opplever de involverte aktørene denne situasjonen? Hvilke utfordringer møter de i praksis, og hvilke muligheter har de for å takle dem på en god måte? Er det et overordnet kulturpolitisk ansvar her, og finnes det tiltak og kulturpolitiske virkemidler som kan tas i bruk?

Rammene for denne utredningen er gitt i Kulturrådets kravspesifikasjon med tittel *Arv etter visuelle kunstnere*.¹ Her heter det at utredningsprosjektet skal «styrke kunnskap om hvordan arven etter visuelle kunstnere blir håndtert i dag og gi innsikt i hvordan den bør håndteres i fremtiden». Bakgrunnen for prosjektet er fremveksten av «et problemfelt» som beskrives slik:

Gjennom et livslangt kunstnerisk virke skaper de fleste kunstnere en rekke kunstverk i ulike sjangre, materialer og formater. I tillegg produserer de dokumenter og annet arkivmateriale, for eksempel brev, søknader, skisser, regnskapsrapporter og utstillingskataloger, og de anskaffer og omgir seg med ulike gjenstander og rom som knytter seg til den kunstneriske praksisen, det kan være bøker, verktøy, atelierer eller andre kunstners kunstverk, for å nevne noe. Når en kunstner går bort, eller avslutter sitt virke som kunstner, står

1 DFØ 2024.

dette materialet tilbake – en sammensatt arv som ettertiden og de etterlatte må ordne opp i og forvalte, og som bringer med seg noen helt konkrete utfordringer. Hva skal man ta vare på, og hva kan man eventuelt kaste eller selge? Hvordan skal man organisere og forvalte kunstverkene, dokumentene, gjenstandene og rommene? Hvem har ansvar? Og hva kan kunstnere som ennå står midt i kunstnerskapet, selv gjøre for å bevare og dokumentere både kunstverk og annet bevaringsverdig materiale fra egen kunstnerisk praksis? Det er denne typen spørsmål dette utredningsprosjektet skal bidra til å besvare.

Konkret skal utredningen 1) analysere problemfeltet, 2) kartlegge dagens situasjon, og 3) identifisere og utrede mulige tiltak. Prosjektet avgrenser seg til det visuelle kunstfeltet, nærmere bestemt billedkunst, kunsthåndverk og fotografi.

Utløsningen og oppdraget har en forhistorie. Kari Saanums artikkel «Hva skjer med kunsten når kunstneren dør» i *Billedkunst* i 2019 fungerte som en betimelig vekker og bidro til å sette temaet på dagsordenen både for kunstnerorganisasjonene og for de institusjonelle aktørene.² Saanum, som er forfatter og arvet et omfattende materiale etter kunstneren og ektefellen Karl Erik Nilsen, tok særlig tak i arvingenes situasjon, og spesielt de som arver etter billedhoggere. Ikke bare kan verkene som står igjen, være store og tunge. Kunstneren har gjerne også tatt vare på modeller og gipsavstøpninger så arvingene får helt konkrete, logistiske og økonomiske utfordringer. Artikkelen er fortsatt en aktuell tekst og foregriper flere av innsiktene vi dokumenterer i analysen av problemfeltet.

Oppmerksomheten om utfordringene med kunstnerarv på det visuelle kunstfeltet vokste, og 19. april 2023 ble et internt seminar arrangert av Norske Billedkunstnere (NBK) og Billedkunstners Vederlagsfond (BKV) med deltakelse fra Kulturrådets sekretariat i Kulturdirektoratet. Neste etappe var et lignende seminar arrangert av Oslo Kunstforening i april 2024. I sin presentasjon på dette seminaret argumenterte daværende fagansvarlig for visuell kunst i Kulturdirektoratet Jonas Ekeberg for at Kulturrådet opplevde stor pågang fra kunstnere og arvinger, og at det var et «enormt behov» for at det ble gjort noe. Men det ville ifølge Ekeberg også «kreve fagkompetanse og være svært kostnadskrevende». Samtidig var

2 Saanum 2019. Artikkelen er både en personlig historie om å være arving, og en intervjubasert dokumentasjon av situasjonen til flere arvinger, blant annet flere vi har intervjuet og omtalt i denne rapporten.

det et stort potensial og en mulighet for at Kulturrådet kunne være både «pådriver og innovatør, i første omgang gjennom å sette av ressurser til å utrede spørsmålet».³ Det er situasjonen nå.

Utredningen har et kulturpolitisk mål om å foreslå virkemidler og tiltak som skal forbedre dagens situasjon og gjøre det lettere for kunstnerne, arvingene og institusjonene å håndtere de utfordringene de møter. Oppdragsbeskrivelsen understreker behovet for å svare på praktiske utfordringer. Det gjør at det empiriske grunnlaget for rapporten i stor grad er utforskende samtaler med involverte aktører om hvordan de erfarer og forstår problemfeltet og den spesifikke situasjonen de står i. Flere av de tiltakene som foreslås, er også av praktisk art. Men de praktiske utfordringene som den enkelte kunstneren eller arvingen erfarer, har i mange tilfeller dypere årsaker. De henger sammen med arkiv- og museumsinstitusjonenes begrensede kapasitet til å yte tjenester overfor enkeltkunstnere og arvinger. En grunnleggende innsikt i problemfeltet er at det vi kan kalle den institusjonelle ivaretagelsen av kunstnerarv, ikke sammenfaller med det private ønsket eller behovet for ivaretagelse. Kravspesifikasjonen peker på «eksisterende infrastruktur for kulturarv og bevaring av visuell kunst», med tilhørende «strukturer og prinsipper for ivaretagelse av arv etter kunstnere», og at

kapasiteten kan være svært begrenset og ikke svare til det behovet som kommer til uttrykk i feltet. Det mangler ikke bare systemer og tilskuddsordninger, men også veiledninger og rutinebeskrivelser som dekker bredden av kunstnere i Norge.

I del 1 utvikler vi en helhetlig forståelse av strukturer og prinsipper i problemfeltet. Kapittel 1 tar for seg ivaretagelse som politikkområde og diskuterer de virkemidlene som finnes i dag. Vi viser hvordan den politiske forankringen av ivaretagelse hører hjemme under både kulturarv og kulturarv og samtidig berører både kunstpolitikken på det visuelle området og kunstnerpolitikken. I kapittel 2 diskuterer vi avgrensninger og utredningens metodikker og trekker veksler på relevant faglitteratur fra ulike disipliner. Problemfeltet som trer frem, er sammensatt og komplekst, noe som må tas i betraktning når kulturpolitiske strategier og virkemidler skal utvikles.

Analysen av dagens situasjon presenteres i del 2 og del 3 og bygger på samtaler med hovedaktørene på feltet:

3 Ekeberg 2024.

- nålevende kunstnere
- arvinger og etterlatte
- representanter for kunstnerorganisasjoner og interesseorganisasjoner
- arkiv- og samlingsansvarlige ved nasjonale og regionale museums- og arkivinstitusjoner

I del 2 samtaler vi med aktive kunstnerne og arvinger etter nylig avdøde kunstnere. Samtalene med kunstnerne synliggjør hvordan arkiveringspraksiser og tanker om ivaretagelse varierer både mellom generasjoner og på tvers av kunstneriske sjangre og materialiteter. Det siste skaper forskjellige utfordringer med hensyn til lagring og konservering. Lignende utfordringer kommer til uttrykk i samtalene med arvingene. I tillegg møter arvingene andre problemstillinger knyttet til arv, økonomi og logistikk. Representanter for de mest sentrale kunstnerorganisasjonene og opphavsrettsorganisasjonen BONO (Billedkunst Opphavsrett i Norge) kommer også til orde i denne delen av utredningen.

I del 3 analyserer vi de offentlige museene og arkivinstitusjonene, både de nasjonale og de regionale. Vi ser på hvordan institusjonene, som ofte antas å kunne bistå kunstnere og arvinger, forholder seg til sine kulturpolitiske mandater og strategier når de prioriterer oppgaver om ivaretagelse. Gjennom samtaler med representanter for institusjonene får vi frem hvordan de opplever situasjonen og de utfordringene de står i. Underveis trekker vi inn eksempler på kunstnerskap der ivaretagelsen involverer én eller flere institusjoner. I tillegg belyser vi hvordan underrepresenterte grupper og minoritetskunstnere ivaretas, ut fra samtaler med representanter fra mindre og mer spesialiserte institusjoner.

Del 4 innledes med en oppsummering av funnene så langt som danner grunnlaget for de kulturpolitiske tiltakene vi foreslår videre. Del 1 viser at problemfeltet som trer frem, er sammensatt og komplekst, noe som må tas i betraktning når kulturpolitiske strategier og virkemidler skal utvikles. Vi presenterer 16 konkrete tiltak og virkemidler som kan tas i bruk for å forbedre situasjonen for samfunnet og de ulike aktørene.

Rapporten er i seg selv å anse som et tiltak, og dens disposisjon og oppbygging er ment å svare på kravspesifikasjonens forventninger om at den skal komme praktisk til nytte. Tittelen på utredningen spiller på de grunnleggende valgene som kunstnere, arvinger og institusjoner står overfor: Man kan aktivt ta vare på kunsten, eller man kan la den fare. Kunstnere og arvinger kan velge å la kunsten klare seg mer eller mindre «på egen hånd» i markedet eller der den til enhver tid befinner seg. De kan engasjere seg, mye eller lite, eller også kvitte seg med «det hele». Uansett vil ikke

kunsten eller kunstneren forsvinne fullstendig, men ivaretakelsen vil skje uten vår viten og vilje. Verk kan være i salg i lang tid etter kunstnerens død og befinne seg i museer, private hjem og samlinger. De kan gjenoppdages og samles på av andre. Og både verk, dokumenter og ulike former for informasjon kan lagres og tilgjengeliggjøres digitalt. Men kulturpolitisk begrunnet, institusjonell ivaretakelse er noe annet.

DEL 1

KUNSTNERARV SOM PROBLEMFELT

Utredningen bruker oppdragsgiverens begrep om «problemfelt» som en betegnelse for det som med flere ord omtales som utfordringer med ivaretagelse av arven etter visuelle kunstnere. Ivaretagelse betegner her det kunstnere, arvinger eller institusjoner faktisk gjør når de tar vare på arven etter visuelle kunstnere. Et viktig skille går mellom institusjonell ivaretagelse og det vi kan kalle ikke-institusjonell eller privat ivaretagelse. Institusjonell ivaretagelse skjer når et museum eller en arkivinstitusjon erverver kunstverk og samler dokumentasjon, gjenstander og annet materiale i tilknytning til et utvalgt kunstnerskap. Privat ivaretagelse skjer i tillegg til eller i stedet for institusjonell ivaretagelse. Sett fra problemfeltets overordnede perspektiv kan private ivaretagelse dermed forstås som et alternativ eller supplement til den institusjonelle praksisen.

Alt som museer og arkivinstitusjoner ikke ivaretar over tid, kan eller må ivaretas av andre eller klare seg på egen hånd. Verken kunstverk, dokumenter eller gjenstander av kultur- og kunsthistorisk verdi forsvinner nødvendigvis selv om ingen anstrenger seg for å ivareta materialet. Kunsthistorien er full av eksempler på verk og korrespondanse som dukker opp i kjellere og på loft lenge etter kunstnerens bortgang.

I dag kan digitale filer lastes opp til internett slik at søkemotorer og kunstig intelligens kan gjøre tilgjengelig informasjon om enhver som er, eller kan komme til å bli, kunstner. Det skaper nye betingelser for både privat og institusjonell ivaretagelse, og det utfordrer det kulturpolitiske handlingsrommet for nasjonale grenser og oppdraget om å ivareta våre felles historier.

I kapittel 1 ser vi særlig, men ikke bare, på den kulturpolitiske forankringen til den institusjonelle ivaretagelsen. Kapittel 2 utvider perspektivet til en mer generell refleksjon over ivaretagelse som praksis og fenomen i samfunnet og diskuterer samspillet mellom privat og institusjonell praksis. Underveis trekker vi inn viktige forhold og sammenhenger som må være med videre i rapporten.

Ivaretagelse som kulturpolitikk

Bevaring og ivaretagelse av kunstnerarv i det visuelle kunstfeltet er ikke et eget område i kulturpolitikken, men er forankret i politikkområdet for kulturarv og kulturvern, i politikkområdet for kunstnerpolitikk og i statens styring av arkiv-, bibliotek- og museumssektoren, det såkalte ABM-feltet. Alle områdene sorterer under Kultur- og likestillingsdepartementet, og i det følgende viser vi hvordan denne sammensatte forankringen kommer til uttrykk i verdier, mål, virkemidler og organisatoriske infrastrukturer.

Kulturarv og kulturvern

I kulturminneloven § 2 heter det at kulturminner er «alle spor etter menneskelig virksomhet i vårt fysiske miljø».¹ I formålsparagrafen står dette:

Kulturminner og kulturmiljøer med deres egenart og variasjon skal vernes både som del av vår kulturarv og identitet og som ledd i en helhetlig miljø- og ressursforvaltning. Det er et nasjonalt ansvar å ivareta disse ressurser som vitenskapelig kildemateriale og som varig grunnlag for nålevende og fremtidige generasjoners opplevelse, selvforståelse, trivsel og virksomhet.²

Arven etter visuelle kunstnere er åpenbart omfattet av loven, selv om ordet *kunst* kun forekommer i lovens § 23, som handler om et utførelsesforbud for «kunst eller kulturmateriale som har stor betydning for bevaring, forskning

1 Kulturminneloven 2018: § 2.

2 Kulturminneloven 2018: § 1.

eller formidling av kulturarv, kunst og historie i Norge».³ Heller ikke den ellers brede rapporten om frivillig kulturvern fra 2021 tar opp visuell kunst.⁴

Først når vi går til Kulturrådets områdeplan for kulturvern 2025–2028, finner vi en problematisering av utfordringene med ivaretagelse av arven etter visuelle kunstnere. Rapporten har en bred forståelse av kulturarv og kulturvern bestående av både materielle og immaterielle uttrykk som reflekterer samfunnets mangfoldige praksiser og erfaringer, og som styrker kunnskapen om historie, kunst, kultur og levesett i Norge gjennom tidene. Områdeplanen understreker blant annet at «grensene mellom kulturarv og kunst er flytende», og at «levende tradisjoner og uttrykk vernes og videreføres, også gjennom aktiv bruk og videreutvikling».⁵ Videre fremheves kulturvern som et løpende samspill mellom profesjonelle og frivillige, der institusjoner og frie aktører står i et tett, gjensidig avhengighetsforhold. I områdeplanen er det et mål å styrke det frivillige kulturvernet, og Kulturrådet vil arbeide «for enda større bredde og rekruttering av flere stemmer i kulturvernet», heter det.⁶ Blant annet nevnes privatpersoner, frivillige lag og organisasjoner, forfattere, forlag og stiftelser som potensielle medspillere. De opplever seg kanskje ikke som kulturvernaktører i dag, men bør tas hensyn til i kulturpolitiske strategier. Og digitalisering av kulturarven ses generelt som et mulig verktøy for å nå målet om et «inkluderende kulturvern».⁷

Kunst- og kunstnerpolitikken

Går vi til kunst- og kunstnerpolitikken, ser vi at ivaretagelse av kulturarven på det visuelle kunstfeltet ble omtalt i stortingsmeldingen om visuell kunst i 2012. Meldingen trakk frem sammenslåingen av Norsk kulturråd og det tidligere ABM-utvikling og argumenterte for at sammenslåingen ville

slå positivt ut i videreføringen av arbeidet med bl.a. å synliggjøre museer som potensielle arenaer for samtidskunst, dvs. også andre museer enn de som har kunstsamlinger (de kulturhistoriske

3 Kulturminneloven 2018: § 23.

4 Løkka mfl. 2021.

5 Kulturrådet 2025a: avsn. 5.

6 Kulturrådet 2025a: avsn. 4.

7 Kulturrådet 2025a: avsn. 6.

museene). Videre vil det utvidede ansvarsområdet kunne være en fordel når det gjelder dokumentasjon, bevaring og tilgjengelig-gjøring av kunstuttrykk. Samvirke mellom kulturvernaktører og kunstnere er spesielt aktuelt og relevant fordi stadig flere museer og arkiv orienterer seg mot forståelse og formidling av fenomen og prosesser i samtiden. Musene og arkivene er også interessante kompetansebaser i dokumentasjon av kunstdebatt og kultur- og kunstliv i Norge.⁸

Dette er en tidlig og ganske presis beskrivelse av det kulturpolitiske området vi forholder oss til i denne utredningen, og den trekker frem en viktig sammenheng mellom ivaretagelse og «forståelse og formidling av fenomen og prosesser i samtiden». Forsatt regnes *Visuell kunst* (Meld. St. 23 (2011–2012)) som den sentrale meldingen for det visuelle kunstområdet. Når det gjelder kunstnerpolitikken, pekte stortingsmeldingen *Kunstnarkår* (Meld. St. 22 (2022–2023)) tilbake til to tidligere kunstnermeldinger fra 1976 og 1997. Også andre sentrale dokumenter, som *Kulturutredningen 2014* (NOU 2013: 4) og rapporten *Kunstens autonomi og kunstens økonomi*,⁹ samt *Kulturens kraft – Kulturpolitikk for fremtida* (Meld. St. 8 (2018–2019)), er viktige referansedokumenter for kunstnerpolitikken.

I *Kulturutredningen 2014* ble de historiske linjene i kulturpolitikken knyttet til byggingen av kulturnasjonen Norge. Men et nytt perspektiv ble samtidig lansert ved at begrepet om «kulturnasjon» skulle oppfattes på

en mer dynamisk måte, som en plikt til å legge til rette for en stadig utvidelse av mangfoldet av uttryksformer i kulturlivet. [...] Kulturpolitikken oppgave blir dermed å ta vare på denne til enhver tid voksende variasjonsbredden i kulturlivet.¹⁰

Det særegne norske ble samtidig knyttet til landets demokratikultur, der et rikt og variert kulturliv ble sett som en viktig forutsetning for «utviklingen av offentlighetene og uenighetsfellesskapet demokratiet avhenger av».¹¹

Stortingsmeldingen fra 2018 *Kulturens kraft – Kulturpolitikk for fremtida*, bekreftet denne kulturpolitiske linjen om å fremheve kunstens ytrings- og mangfoldsaspekter. I Stortingets vedtak ble hovedbudskapet

⁸ Meld. St. 23 (2011–2012): 22–23.

⁹ Skarstein 2015: 4.

¹⁰ NOU 2013: 4: 46–47.

¹¹ NOU 2013: 4: 47.

i meldingen tydelig formulert. Der står det at «kunst og kultur er ytringer med samfunnsbyggende kraft, og at et rikt og velfungerende kulturliv er en forutsetning for ytringsfrihet og demokrati».¹² Kunstnermeldingen *Kunstnarkår* (Meld. St. 22 (2022–2023)) bygget videre på dette med et eget avsnitt om kunst og ytringsfrihet: «Kunst er ytringar, og ein grunnleggjande føresetnad for eit livskraftig kunstfelt er at kunstnarane har og opplever ytringsfridom og eit sunt ytringsklima.»¹³ Statens grunnlovsmessige ansvar i henhold til § 100 om ytringsfrihet og spesielt det såkalte infrastrukturkravet ble fremholdt som viktig.

Infrastrukturkravet synleggjer det ansvaret staten har for kva faktiske moglegheiter dei ulike individ og gruppene har til å ytre seg, og løftar fram utviklinga av det offentlege rommet som eit viktig offentlig ansvar. Kunstnarpolitikk er difor ytringsfridomspolitik. ¹⁴

Også et mangfoldsperspektiv ble lagt til grunn:

At kulturlivet er representativt, skal forståast breitt og romme fleire dimensjonar. Det handlar om kulturell og sosial bakgrunn og om kjønn, funksjonsevne, religion, seksuell orientering, etnisitet, nasjonalitet og alder. [...] Skal kunst- og kulturlivet vere relevant for ei mangfaldig befolkning, må det vere plass til eit mangfald av uttrykk. Tradisjonelle uttrykk må takast vare på samtidig som utvikling av nye uttrykk må få plass. ¹⁵

Den samiske kunsten og de samiske kunst- og håndverkstradisjonene duodji og joik ble spesielt omtalt, og det ble slått fast at samisk kulturarv ikke bare var et samisk anliggende, men et ansvar for de nasjonale institusjonene.

Kulturpolitikken knytt til dei samiske kunst- og kulturuttrykka har som utgangspunkt at alle folk har rett til å eige og forvalte sin eigen kulturarv, men òg at institusjonane i majoritetssamfunnet har eit ansvar for desse uttrykka som ein integrert del av arbeidet sitt. Samiske kunst- og kulturuttrykk vert i aukande grad inkluderte

12 Innst. 258 S (2018–2019): 8.

13 Meld. St. 22 (2022–2023): 44.

14 Meld. St. 22 (2022–2023): 44.

15 Meld. St. 22 (2022–2023): 40.

i institusjonane i majoritetssamfunnet, men ifølgje rapporten Kultur-Sápmi skjer det ofte på premissar som er definerte av andre enn samane sjølve.¹⁶

Den reviderte kulturlova fra 2025 bekrefter at kunst, ytringer og mangfold skal vektlegges. Her blir koblingen mellom offentlige myndigheters ansvar og plikter i kulturpolitikken og grunnlovens § 100 gjort til norsk lov. I formålsparagrafen heter det at loven har som formål

[å] fastleggja offentlege styresmakters ansvar for å fremja og leggja til rette for eit breitt spekter av kulturverksemd, slik at alle kan få høve til å delta i kulturaktivitetar og oppleva eit mangfold av kulturuttrykk.¹⁷

Videre i kulturlova § 3 står det følgende om statens oppgaver:

Staten skal fremja og leggja til rette for eit breitt spekter av kulturverksemd over heile landet gjennom rettslege, økonomiske, organisatoriske, informerande og andre relevante verkemiddel og tiltak. Staten skal utforma verkemiddel og gjennomføra tiltak for å fremja og verna eit mangfold av kulturuttrykk i samsvar med internasjonale rettar og plikter.¹⁸

Oppdraget er altså å «fremja og verna», og dermed blir både kunstnerpolitikken, den allmenne kulturpolitikken og grunnlovens § 100 relevante for vårt problemfelt. Som det påpekes i Kulturrådets områdeplan for kulturvern, er det imidlertid også kommet en del nye problemstillinger som staten må se nærmere på:

Det er behov for refleksjon rundt kulturvernets rolle i en situasjon der ny teknologi og sosiale medier har endret ytringsrommet i samfunnet. Forekomst av hets, trakassering, diskriminering, rasisme og hatefulle ytringer, men også strid rundt spørsmål om verdien og nytten av kunst og kulturarv, er anliggender også for kulturvernet. Kulturvern foregår på arenaer med lav terskel for deltakelse, og bidrar til tilhørighet og sosiale fellesskap der ulike ytringer får rom.

16 Meld. St. 22 (2022–2023): 32.

17 Kulturlova 2025: § 1.

18 Kulturlova 2025: § 3.

Feltet har gode forutsetninger for å fremme kritisk refleksjon og synliggjøre friksjon på tvers av meninger, interesser og bakgrunn.¹⁹

Dette fremstår som viktige påpekninger i en tid med KI, søkemotorer og algoritmestyrte tilrettelegging for individuelt forbruk av kulturelle goder og kunnskapsbasert informasjon. Denne teknologien undergraver den rollen som historien, kulturen og kulturarven og samtidskunsten i Norge har hatt som fellesskapende prosjekter og kilder til samforståelser og samhold. Vårt problemfelt henger sammen med nyere debatter om kunstens og kulturens betydning for beredskap og sikkerhet.

På kunstpolitikkområdet spiller også opphavsretten en sentral rolle for både institusjoner, kunstnere og arvinger. Åndsverkloven ble sist revidert i 2024 og er harmonisert med europeisk opphavsrett gjennom EUs direktiv om det digitale indre markedet, digitalmarkedsdirektivet, fra 2019. Siden opphavsretten varer i 70 år etter kunstnerens bortgang, overtar eventuelle arvinger alle inntekter knyttet til opphavsrett etter kunstnerens død, og åndsverkloven § 75 gir en rekke viktige bestemmelser om arv. Inntekter vil også kunne genereres gjennom kollektiv forvaltning av opphavsrett, noe som gjør opphavsrettsorganisasjonen BONO til en viktig aktør i vårt problemfelt.

ABM-politikken

Det tredje tilfanget av kulturpolitiske verdier og mål for ivaretagelse av arv etter visuelle kunstnere finner vi i ABM-politikken. I museumsmeldingen *Musea i samfunnet* (Meld. St. 23 (2020–2021)) beskrives formålet med arkiv-, bibliotek- og museumsinstitusjonene som «å ta vare på kulturminne, spreia kunnskap om natur og historie, visa fram særeigne ting til besøkande og leggja til rette for vitskapleg arbeid».²⁰ Samtidig erkjenner meldingen at utviklingen av kunstsamlingene ved kunstmuseene skiller seg fra utviklingen av andre kunsthistoriske samlinger. Dette har stor betydning for hvordan arven etter visuelle kunstnere blir vurdert, prioritert og ivare tatt institusjonelt.

19 Kulturrådet 2025a: avsn. 2.

20 Meld. St. 23 (2020–2021): 12.

Utvikling av kunstsamlingane ved ulike museum skil seg på fleire måtar frå samlingsutvikling av anna kulturhistorisk materiale. For det fyrste har kunstmusea lang tradisjon for systematisk og planmessig samlingsutvikling tufta på enkelte kunstnarskap, kunstnarlege epokar eller sjangrar. For det andre krev innsamlingsarbeidet ved desse musea ein innkjøpsøkonomi som ein ikkje i like stor grad finn knytt til kulturhistoriske objekt og bygningar.²¹

Samlingsutviklingen ved kunstmuseene styres dermed i stor grad av kunstfaglege prioriteringar og både økonomiske og fysiske begrensningar knyttet til magasiner, kapasitet og kompetanse. På denne måte kommer også de to infrastrukturene i vårt problemfelt til syne, organisatorisk og kulturpolitisk.

Arkivpolitikken er forvaltet av Nasjonalarkivet,²² som ifølgje tildelingsbrevet for 2026 er «statens fagmyndighet for dokumentasjonsforvaltning og arkiv».²³ Nasjonalarkivets samfunnsoppdrag er «å bidra til effektiv dokumentasjonsforvaltning og å sikre, bevare og tilgjengeliggjøre et bredt og allsidig utvalg av samfunnets arkiver».²⁴ Staten er gitt ansvar for faglige standarder og retningslinjer og alt tilsyn og veiledning med offentlig arkivarbeid.

Arkivlova operasjonaliserer de overordnede målene for forvaltning og bevaring av offentlig dokumentasjon. I formålsparagrafen fastslås det at dokumentasjon i offentlige organer skal bli «forvalta som arkiv» i tråd med «arkivplikta» i § 5:

Lova skal leggje til rette for at arkiva kan tene som kulturarv, kjelde til historisk kunnskap og grunnlag for forskning, og at allmenta kan ta arkiva i bruk. Lova skal òg leggje til rette for bevaring og tilgjengeleggjering av privatarkiv med rettsleg, historisk, kulturell eller vitskapleg verdi.²⁵

21 Meld. St. 23 (2020–2021): 76.

22 Tidligere Arkivverket. Navneendringen trådte i kraft 1. januar 2026.

23 Kultur- og likestillingsdepartementet 2025.

24 Nasjonalarkivet u.å.: avsn. 1.

25 Arkivlova 2025: § 1.

Arkivlova gjelder primært offentlige arkiver og regulerer ikke direkte private arkiver.²⁶ Museenes arkiver over egen virksomhet omfattes dermed av loven, mens kunstnerarkiver som deponeres eller overtas av museer og arkivinstitusjoner, klassifiseres som privatarkiver og faller utenfor lovens virkeområde.

I Arkivverkets bevaringsplan fra 2020 fremgår det at bevaringsansvar for kunst og kultur «vil være dokumentasjon som faller under de generelle bevaringskriteriene i planen, som ikke fanges opp hos de mange andre institusjonene som har tydeligere ansvar på feltet».²⁷ Nasjonalarkivets ansvar gjelder først og fremst private arkiver som har nasjonal betydning, og som er i allmennhetens interesse. I tråd med prinsippet om arbeidsdeling, er ansvaret delegert til en rekke institusjoner på feltet: Nasjonalbiblioteket bevarer arkiver etter forfattere, kunstnere og andre kulturpersoner, Dansearkivet ivaretar dokumentasjon av norsk dansekunst, og norsk scenekunst blir dokumentert gjennom Scenewebarkivet, et nasjonalt digitalt arkiv for norsk profesjonell scenekunst. Samisk kunst og kultur og duodji dokumenteres av Samisk arkiv.²⁸ Hvordan ansvaret for visuell kunst er ivaretatt, blir spesielt belyst i utredningens del 3.

Som gjennomgangen viser, befinner vårt problemfelt seg i et tredelt kulturpolitisk landskap som omfatter kulturarv- og kulturvernpolitikken, kunst- og kunstnerpolitikken og arkivpolitikken. Vi har identifisert flere grunnleggende verdier og kulturpolitiske mål for ivaretagelse av kunsterarv. Det handler om kulturarv og bevaring av våre felles historier, om ytringsfrihet og vår felles rett til å gjenfinne kunstneriske uttrykk av betydning for vår identitet og selvforståelse. Det handler også om å verdsette og ivareta kunst som ytringer og om å sikre at kunstverk bevares både ut fra kunstfaglige kvalitetskriterier og med hensyn til representativitet og mangfold. I figur 1 presenterer vi disse verdiene på øverste linje og visualiserer hvordan de omsettes og organiseres i funksjonelle politikkområder.

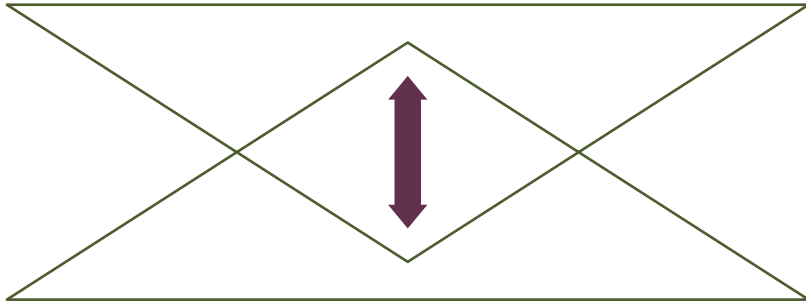
26 Offentlige arkiver er skapt av kommunale, fylkeskommunale og statlige organer og underlagt arkivplikt i loven, med ytterligere bestemmelser i arkivforskriften og Riksarkivarens forskrift. Privatarkiv derimot er arkiver skapt av private virksomheter og privatpersoner og ikke omfattet av dagens arkivlov.

27 Arkivverket 2020: 28.

28 Arkivverket 2020: 28.

VERDIGRUNNLAG

Kulturarv, vår felles historie	Identitet og mangfold	Opphavsrett og kunstnerisk frihet	Kunstens estetiske og samfunnsmessige verdi	Ytringsfrihet offentlighet
--------------------------------------	--------------------------	---	---	-------------------------------

**POLITIKKOMRÅDER OG SENTRALE OFFENTLIGE AKTØRER**

Kulturarv- politikken	Kunst og kunstnerpolitikken	Arkivpolitikken
Kulturdepartementet	Kulturdepartementet	Kulturdepartementet
Kulturrådet og Kultur- direktoratet	Kulturrådet og Kultur- direktoratet	Nasjonalarkivet Fylkesarkiver, by- og kommunearkiver
Nasjonalmuseet De regionale museene	KORO	
Kommunale kunstsamlinger	Statlig støttede visningssteder (kunstsentre og -foreninger)	
Statlig støttede, private museer		

Figur 1 Verdigrunnlag, politikkområder og sentrale offentlige aktører

Kulturpolitiske virkemidler

Til slutt i dette kapittelet gir vi en oversikt over eksisterende virkemidler for ivaretagelse av kunstnerarv i det visuelle kunstfeltet. Vi skiller mellom infrastrukturelle, juridiske, økonomiske og pedagogiske virkemidler.²⁹

29 Vi følger her en klassisk, statsvitenskapelig typologi over offentlige virkemidler eller styringsmidler som blant annet er utviklet og benyttet i en analyse av norsk litteraturpolitikk, se Rønning & Slaatta 2019.

Infrastruktur omfatter her de langsiktige, institusjonelle virkemidlene, først og fremst de fysiske og digitale fasilitetene i museene og arkivene. Dette er materiell struktur som det er vanskelig å endre raskt. Men i de infrastrukturelle virkemidlene inngår også organisatoriske tiltak, som i dette tilfellet handler særlig om institusjonenes ansvar og roller i kulturpolitikken. Om ansvaret og rollene er delt, kan det være behov for bedre koordinering og samarbeid mellom institusjonene. Innenfor ivaretagelse av kunstnerarven er det særlig to infrastrukturer som trer frem: ivaretagelse av verk i samlinger og ivaretagelse av dokumentasjon og gjenstander i arkiver.

De infrastrukturelle virkemidlene knyttet til ivaretagelse av verk fordrer at museene har nødvendig kompetanse og kapasitet til å utvikle samlingene sine, gjøre innkjøp eller overta verk gjennom deponering eller donasjon, bevare og restaurere verk og tilgjengeliggjøre samlingene gjennom utstillings- og formidlingsarbeid. De nasjonale og regionale museene utgjør den offentlige delen av denne infrastrukturen og har sin private motpart i private museer, samlinger, auksjonshus og gallerier. Noen av disse, for eksempel Preus museum, er overtatt av staten og gitt et nasjonalt ansvar for fotografi i Norge. Kunstsentrene og kunstforeningene befinner seg i en mellomstilling. På den ene siden er de uavhengige, og på den andre siden er de i stor grad avhengig av ulike former for statlig støtte. Flere av de store kunstforeningenes samlinger ble innlemmet i de regionale museenes samlinger i 1995.

De infrastrukturelle virkemidlene som er knyttet til ivaretagelse av arkiver, er primært underlagt Nasjonalarkivet samt regionale arkiver på fylkes- og kommunenivå. En sentral institusjon i vårt problemfelt er Nasjonalbiblioteket, som på bakgrunn av sin formålsparagraf har et spesielt ansvar for ivaretagelse av norsk offentlighet. Tradisjonelt har Nasjonalbiblioteket konsentrert seg om grafiske medier. Siden grafiske ytringer også omfatter bilder, og fordi Nasjonalmuseet tidlig utviklet kompetanse og kapasitet for å ta vare på fotografi og audiovisuelle medier, er Nasjonalbiblioteket å regne som en aktør innenfor begge infrastrukturene: både for ivaretagelse av verk og for ivaretagelse av privatarkiver etter kunstnere.

Begge infrastrukturene befinner seg også i kunstmuseene, som i ulik grad har kompetanse og kapasitet til å motta arkivmateriale etter kunstnere. Det pågår i dag en kunstfaglig debatt om man bør bygge ned det fysiske, organisatoriske, profesjonsrelaterte og estetiske skillet mellom verk og samling på den ene siden, og dokument og arkiv på den andre. Den digitale utviklingen de siste tretti årene gjør at vi også kan identifisere en tredje infrastruktur for digitale filer med representasjoner av verk og dokumenter. Ulike plattformer og programmer for arkiv og samling reiser spørsmål om kompatibilitet – et tema vi utdyper i del 3 om den digitale

infrastrukturen. Her omtales også Videokunstarkivet, et referansearkiv over videokunst som er skapt i Norge, eller som har tilknytning til Norge, underlagt Nasjonalmuseet.³⁰

Juridiske virkemidler omfatter lover og forskrifter som regulerer fellet, samt styringsdokumenter mellom departementer og institusjonene, strategiske satsinger og prioriteringer innenfor de tre politikkområdene. Noe av den sentrale lovgivningen på kunstfeltet er Grunnloven § 100 om ytringsfrihet og åndsverklovens bestemmelser om opphavsrett. Den nylig vedtatte kulturrådsloven gir Kulturrådet en viktig rolle: «Kulturrådet har som formål å stimulere samtidens mangfoldige kunst- og kulturuttrykk og å bidra til at kunst og kultur skapes, bevares, dokumenteres og gjøres tilgjengelig for flest mulig.»³¹

En viktig lov for Nasjonalbibliotekets samlingsansvar er pliktavleveringsloven. Den pålegger alle utgivere av fysiske eller digitale dokumenter som er gjort tilgjengelige i Norge «utanfor ein privat krins gjennom framføring, framsyning, kringkasting, direktekopling e.l.», å avlevere materialet til Nasjonalbiblioteket. Visuelle kunstverk faller normalt ikke inn under loven, men omtale eller presentasjoner av verk i kritikker eller bøker arkiveres og gjøres tilgjengelig gjennom Nasjonalbibliotekets søkeportaler.

De *økonomiske* virkemidlene er tilskuddsordninger, stipender og vederlagsmidler. Nasjonalarkivet har hatt en post med prosjekt- og utviklingsmidler for privatarkiver siden 2015 med mål om å styrke sikring og tilgjengeliggjøring av samfunnets arkiver.³² Fra kunstfeltet har blant annet Danseweb og Preus museum søkt om og fått midler. Kulturrådet forvalter viktige tilskuddsordninger for kunstnere i det visuelle kunstfeltet gjennom Norsk kulturfond. Støtte til publikasjoner og manusutvikling er særlig relevant for ivaretagelsen av arv etter visuelle kunstnere, og man kan få tilskudd til produksjon av kunsthaglige publikasjoner. Kunstnerassistentordningen, som gir etablerte kunstnere tilskudd til å ansette en assistent, er også relevant. I tillegg har Kulturrådet ordninger på kulturvernsområdet, inkludert tilskudd til å trykke og gi ut bøker innenfor kulturvern – herunder bøker som angår det visuelle kunstfeltet.³³ Men avsetningen i kulturfondet er relativt beskjeden. Den mest konkrete økonomiske støtten for kunstnere som ønsker å ordne sine arkiver, er for tiden Billedkunstnernes

30 Videokunstarkivet u.å.: avsn. 2.

31 Kulturrådsloven 2024: § 1.

32 Nasjonalarkivet 2023.

33 Kulturrådet 2026a og 2026b.

Vederlagsfonds (BKV) prosjektstøtte til arbeid med kunstnerarkiver.³⁴ Ordningen er en prøveordning som skal evalueres og kan bli permanent.

Pedagogiske virkemidler består i hovedsak av formidling om hvordan man håndterer utfordringer med å ta vare på visuell kunstnerarv. Dette virkemiddelet er kostnadseffektivt og virker godt. Likevel finnes det i dag ingen skriftlige veiledere eller faste rutiner i museer eller organisasjoner for hvordan man håndterer henvendelser fra kunstnere eller arvinger som ber om hjelp. Seminarene som er gjennomført i forkant av denne utredningen, har identifisert et stort kunnskaps- og informasjonsbehov. I 2025 utga Konstnärernas Riksorganisation i Sverige en veileder med mål om å samle og belyse de spørsmålene som oppstår om en kunstners arv og ettermæle.³⁵ Denne kan være til inspirasjon i utvikling av lignende veiledere også i norsk sammenheng.

Kulturdirektoratet er faglig rådgiver for departementet i museumsaker der deling av kunnskap om sektoren gjennom blant annet faglige møteplasser og samarbeid er en viktig komponent. Kulturdirektoratet har også en tilskuddsordning for faglig museumsnettverk som skal bidra til nettverksarbeid i museene,³⁶ samt et utviklingsprogram for museer, som skal bidra til kompetansebygging og for å utvikle verktøy og metoder for å løse museumsfaglige oppgaver.³⁷

En oversikt over de eksisterende virkemidlene og de mest aktuelle institusjonene og aktørene er listet opp nedenfor.

Infrastrukturelle virkemidler

- Fysiske magasiner og arkiver
- Infrastruktur, samling:
 - Nasjonalmuseet og de regionale museene
 - Nasjonalbiblioteket
- Infrastruktur, arkiver:
 - Nasjonalarkivet (tidligere Arkivverket)
 - de regionale arkivene
 - statlig støttede arkiver
 - private arkiver
- Digital infrastruktur
 - Plattformen og verktøy for arkivering og tilgjengeliggjøring

34 Norske Billedkunstnere u.å.

35 Konstnärernas Riksorganisation 2025.

36 Kulturdirektoratet 2025.

37 Kulturdirektoratet 2026.

- DigitaltMuseum
- Videokunstarkivet
- Koordinering og samarbeid
 - Museumsnettverk og koordinerte satsinger innenfor samling og arkiv
 - Kulturdirektoratets seksjon for museum og kulturarv
 - BONOs arbeid for sikring av opphavsrett og fordeling av vederlagsmidler

Juridiske virkemidler

- Grunnloven § 100 spesielt siste ledd om infrastrukturkravet
- Kulturminneloven
- Kulturlova
- Kulturrådsloven
- Åndsverkloven
- Arkivlova
- Pliktavleveringsloven

Økonomiske virkemidler

- Kulturrådets tilskuddsordninger for visuell kunst
 - kunstnerassistentordningen
 - manusstøtteordningen
- Kulturrådets tilskuddsordninger for kulturvern
 - prosjektstøtte til innsamling, dokumentasjon, bevaring og formidling
 - støtte til faglitteratur
- BKV's prosjektstøtteordning for kunstnere
- Nasjonalarkivets støtteordning

Pedagogiske virkemidler

- Kunnskapsdeling mellom institusjoner
- Kulturrådets tilskuddsordning for kulturvern
- Kulturdirektoratets utviklingsprogram for museer
- Kulturdirektoratets tilskuddsordning til faglige museumsnettverk
- Kunnskapsdeling mellom institusjoner, kunstnere og arvinger
- Undervisning i dokumenthåndtering og arkivering på kunstutdanningene
- Seminarer med deltakelse av blant annet Kulturrådet og kunstnerorganisasjonene

Innledende refleksjoner over ivaretakelse

I dette kapittelet reflekterer vi over særtrekk i problemfeltet som gjelder både institusjonell og privat ivaretakelse, og trekker frem perspektiver i det visuelle kunstfeltet som er viktige for den videre lesningen av rapporten. Underveis drøfter vi også utredningens avgrensninger og metodiske valg.

Ivaretakelse som del av kunstnerisk praksis

Det kan være mye å hente i å utvikle et godt samspill mellom privat og institusjonell ivaretakelse. Mye handler om å sikre at det kunstnere og arvinger gjør for å ivareta kunstnerarv, gjøres på et tilfredsstillende nivå som kan avlaste, utfylle eller på andre måter bidra til institusjonenes ivaretakelse.

I den profesjonelle kunstnerens liv oppstår dokumenter og informasjon om verkets tilblivelse som en del av arbeidshverdagen. Verk klargjøres for utstillinger og messer, og avtaler inngås og lagres digitalt. Gjenstander, tekster, bilder, skisser og fotografier kan ha vært avgjørende for verkets form og uttrykk, og disse blir iblant tatt vare på. Mer offisielle dokumenter lagres i forbindelse med samhandling med gallerier, samlere, kritikere og kunstnerkolleger, men også gjennom søknadsskriving til stipender, prosjektmidler og utstillinger.

Ulike verk har forskjellig levetid. De kan være konseptuelle, flyktige og midlertidige, og hvordan man lagrer, hva man kan lagre, og i hvilken grad lagring også er ivaretakelse, vil variere mellom ulike kunstnerskap. Generasjonsforskjeller og hvor kunstneren befinner seg i karrieren, har også betydning, blant annet når det gjelder digital kompetanse og bruken av hjemmesider og sosiale medier i formidlingen av kunstnerskapet. Samtidig øker ofte sannsynligheten for anerkjennelse og institusjonell ivaretakelse med alderen. Vi behandler kunstnernes perspektiver på ivaretakelse i kapittel 3.

Ivaretagelse som følge av arv

Det er ingen selvfølge at arvingene har interesse for eller kompetanse til å ivareta kunstnerarven de må forvalte. Å arve en kunstner kan i seg selv være krevende, enten den nærstående er arving, en partner eller en venn. Når søsken skal forhandle om fordeling og salg av hus og eiendeler, blir kunstnerarven flettet sammen med det øvrige arveoppgjøret. Både interesse, kunnskap og verdivurderinger kan variere betydelig dem imellom.

Selv om det kan ligge fremtidige fortjenester i arven, innebærer det først og fremst et omfattende arbeid med å sortere, kaste og eventuelt gi bort materiale. Arvingene må da ta stilling til hva som skal bevares eller avhendes, og hva som kan ha kunstnerisk eller økonomisk verdi nå eller i fremtiden. Vurderinger av affeksjonsverdier spiller også inn. Og hva med institusjonene? Kan arvinger henvende seg noen steder? Kan et museum være til hjelp? Vi behandler arvingers og nærståendes perspektiver på ivaretagelse i kapittel 4.

Kunstnerorganisasjonenes betydning for ivaretagelse

Også det visuelle kunstfeltets medlemsorganisasjoner spiller viktige roller for både kunstnere og arvinger. Som representative, demokratiske medlemsorganisasjoner er de forkjempere for kunstneres interesser overfor politiske forvaltningsorganer og myndigheter, og de fungerer som viktige informasjonskanaler, fellesskap og møteplasser for medlemmene. Vi har konsultert fem organisasjoner spesielt: Norske Billedkunstnere (NBK), Norske kunsthåndverkere (NK), Frie fotografers forening (FFF), Norsk billedhoggerforening og foreningen for ivaretagelse av billedkunstneres opphavsrett (BONO).

Forventninger til institusjonenes ivaretagelse

Institusjonene kan aldri ta vare på alt eller alle, verken bredden av kunstnere, kunstverk som står igjen på atelieret, eller omkringliggende materiale. Samfunnet verken kan eller vil ta vare på alt som noen gang har eksistert. Det er i den levende bearbeidingen og kontinuerlige refleksjonen over historien at vi forstår oss selv og de utfordringene samfunnet står overfor.

Vi kan heller ikke forvente at alt kan bevares. Ting forringes, kastes eller går tapt, og det vi sitter igjen med, er det kunstneren, arvingene eller institusjonene har tatt vare på, fysisk eller digitalt. «Det øvrige» må vi regne med allerede lever sitt eget liv. Ved siden av institusjonene finnes et marked for omsetning av visuell kunst som også innebærer seleksjon og ivaretagelse. Hvor mye den kulturpolitiske, institusjonelle ivaretagelsen skiller seg fra den rent økonomiske, er et komplisert spørsmål vi ikke går spesielt inn på her. Men salg og omsetning er gjerne et mål for anerkjennelse, og private og institusjonelle samlingsstrategier vil overlappe. Å forstå hvordan dette samspillet foregår i Norge i dag, fordrer en annen utredning.

Et annet tilsvarende sammensatt spørsmål er hvilket omfang det er rimelig at institusjonell ivaretagelse har. Finnes det et absolutt minimum for at et kunstnerskap kan sies å være institusjonelt ivaretatt? Hva er tilstrekkelig bred og representativ ivaretagelse av et mangfold av kunstnere? Den fysiske lagringskapasiteten setter begrensninger: Jo flere kunstnere som tas inn, desto mindre kan omfanget av hvert enkelt kunstnerskap være. Det er mulig å se for seg et gjennomtenkt og planlagt samspill mellom de to fysiske infrastrukturene for henholdsvis samling og arkiv. Siden den digitale infrastrukturen ikke har den samme kapasitetsbegrensningen som magasiner og fysiske arkiver, er det her mulighet for større likebehandling og integrasjon av samling og arkiv.

Samfunnets evne til ivaretagelse avhenger også av arbeidsdelingen mellom kunstnere, arvinger og arkiv- og museumsinstitusjoner. Om institusjonene har ledig kapasitet, kan de tilføres midler, kompetanse og utvidede mandater. Der det ikke er tilstrekkelig kapasitet, må nye virkemidler vurderes og den private ivaretagelsen effektiviseres og profesjonaliseres. Utredningen søker å identifisere muligheter for bedre koordinering mellom privat og institusjonell ivaretagelse. Også her venter vi at digitale løsninger vil kunne spille en nøkkelrolle.

For museene og arkivinstitusjonene handler det uansett om å velge ut kunstnerskap i et bredt og komplekst kunstfelt. Både antallet kunstnere og omfanget av materiell må begrenses. Stikkordene er seleksjon og verdsettelse. Hvilke kunstnerskap skal anses å ha tilstrekkelig betydning og verdi til å bli institusjonelt ivaretatt? Til dette spørsmålet knytter det seg en rekke vanskelige vurderinger av hva som regnes som verdifullt, hvordan beslutninger om seleksjon skal foregå, og hvem som skal ta disse beslutningene. Utredningen har ikke studert beslutningsprosesser knyttet til innkjøp og ervervelse av verk og støtter seg her på eksisterende

forskning. Spesielt verdifull for vår utredning er boken *Å samla kunst* av kunsthistoriker Jorunn Veiteberg.¹

Seleksjon bør ideelt sett baseres på kunstfaglige vurderinger av verk og produksjon, kvalitet, resepsjonen av kunstneren, samt verkenes materialitet, tilstand og konserveringsbehov. Som nevnt trenger ikke kriteriene for seleksjon av verk å sammenfalle med de som gjelder for arkivmateriale og gjenstander. Ansvar, mål og rutiner må uansett nedfelles i strategiske dokumenter og organisasjonskart i de to infrastrukturene. Beslutninger om å ta vare på enkeltkunstneres verk tas hele tiden under tvil om kunstnerarvens fremtidige verdi. Kunsthistorisk forskning har vist at verdsettelsen eller anerkjennelsen av verk og kunstnerskap endrer seg over tid.² Seleksjon gjøres derfor alltid med en viss risiko: Et kunstnerskap kan bli glemt eller bli forbigått i stillhet og så vise seg å få fornyet aktualitet og kvalitet. Et annet kunstnerskap kan ses som viktig der og da, men vise seg å være mindre interessant noen tiår senere. Øker man den institusjonelle ivaretagelsen, blir risikoen mindre. I mangel på institusjonell ivaretagelse er kulturvernet av kunstnerarven overlatt til private. Kunstnere og arvinger må uansett gjøre sine egne vurderinger.

Betydning av anerkjennelse

I den franske sosiologen Pierre Bourdieus analyser av kunstfeltene er det å bli tatt vare på mens man lever, en indikator på kunstnerisk anerkjennelse og en form for *symbolsk kapital* som er selvforsterkende. Bourdieu og hans forskerkolleger er mest kjent for å ha studert sammenhenger mellom kultur og klasse. Men i flere studier analyserte de også fremveksten av kunstfeltene og kunstnerens rolle i samfunnet.³ I et feltperspektiv ser man kunstneres posisjoner og strategier i et konkurransepreget spill der ulike ressurser eller kapitalformer kontinuerlig tilegnes.⁴ Viktig kapital kan være knyttet til sosial bakgrunn, utdanning, priser, gode kritikker,

1 Veiteberg 2019.

2 Se for eksempel Haskell 1963.

3 Bourdieu og hans forskerkolleger utviklet en teori om «produksjon av symbolske goder», der det å forstå utviklingen av kunsten og kunstneren posisjon i samfunnet var sentralt. Se Bourdieu 1992 om fremveksten av det skjønnlitterære feltet og Bourdieu 2013 om det visuelle kunstfeltet.

4 Bourdieu & Haacke 1995.

separatutstillinger, museumsinnkjøp og salgsinntekter. Det å være representert og ivaretatt i arkiver eller museumssamlinger gir både inntekt og anerkjennelse og får betydning når biografen, forskeren, kritikeren og kunsthistorikeren gjør sine vurderinger. Kunstnere, så vel som gallerister og private samlere, er innforstått med dette, som en form for stilltiende, godtatt kunnskap i det profesjonelle spillet.⁵

Ifølge en analyse Dag Solhjell og Jon Øien gjennomførte i perioden 2009–2010, basert på 30 høyt anerkjente informanters rangeringer, var en separatutstilling på Astrup Fearnley Museet eller deltakelse på den Nordiske paviljongen på Venezia-biennalen det gjeveste en norsk kunstner kunne oppleve i sin levetid.⁶ På tredje plass kom en separatutstilling på Nasjonalmuseet, mens innkjøp til Astrup Fearnley Museet ble rangert godt foran innkjøp til Nasjonalmuseet. Listen kan fortsatt ha noe gyldighet, og er man først utstilt og innkjøpt ett sted, sørger logikken i feltet gjerne for at noe anerkjennelse blir til mer. I dagens mer internasjonalt orienterte kunstsituasjon vil vi imidlertid forvente at internasjonale biennaler, messer og utstillinger spiller en større rolle 15 år senere. At det er blitt flere private museer og kunstsamlinger, har også utvidet mulighetene for anerkjennelse. Tilstedeværelse og promotering i sosiale medier skaper i tillegg nye former for anerkjennelse og utfordrer tradisjonelle skiller mellom amatør og profesjonell.

Man kommer et godt stykke med Bourdieus begreper og modeller, spesielt i forståelsen av hvordan institusjonell og privat ivaretagelse kan verdsettes forskjellig, og hvordan kunstnere konkurrerer om ulike former for anerkjennelse. Men det er ikke bare spill og konkurranse i kunstfeltene. I våre samtaler med kunstnere og arvinger har vi hatt en mer sosialantropologisk og utforskende tilnærming i tradisjonen etter den amerikanske sosialantropologen og kunstsosiologen Howard Becker. Hos Becker er kunstnerisk arbeid en gjenkjennelig sosial verden hvor kunstnere samarbeider og deler kunnskap seg imellom og forholder seg til konvensjonelle former for samhandling og mer eller mindre etablerte rolleforståelser.⁷ Viktig er hvilke ressurser og kompetanser de har, hvilke konkrete utfordringer de støter på i sin kunstneriske praksis, og hvordan de samarbeider med

5 I studiene innenfor feltanalyse, inspirert av kunstsosiologen Pierre Bourdieu, er kunstfeltets spilleregler noe kunstnerne gjerne tar for gitt og forholder seg til, bevisst eller ubevisst. Det gis en innføring i kapittelet «Iverksettelse, kunst og makt» i Slaatta (red.) 2018.

6 Solhjell & Øien 2012: 328.

7 Becker 1982.

hverandre. I forbindelse med ivaretagelse og kunstnerarv blir også familie, venner og kolleger viktige, først som samarbeidspartnere og støttespillere, senere som faktiske ivaretakere.

Kunstnerarvens bestanddeler og omfang

Det man først og fremst forbinder med arv etter visuelle kunstnere, er alle verkene som er skapt i en periode, og som samles og vises i de store museene. Kunsthistoriefaget har lenge bygget på identitetsbekreftende fremstillinger av stilmessig utvikling i motiver og teknikker, med utgangspunkt i utvalgte verk og kunstnerskap i europeisk eller norsk kunsthistorie.⁸ Museene har etablert samlinger av verk som kan bekrefte fortellinger om linjer og forbindelser mellom kunstnere og epoker. I denne utredningen handler det ikke bare om verk. For å forstå og dokumentere et kunstnerskap og et kunstnerliv, slik det ble levd, må vi også ta hensyn til andre typer materiale. Innenfor arkivstrukturen handler det om grafiske dokumenter som brev, kontrakter, kritikker, debattinnlegg og medieomtaler. Samtidig kan også fysiske gjenstander ha viktige historier å fortelle: arbeidsredskaper, materialer og utstyr, skisser og notatblokker, dagbøker og fotografier. For enkelte kunstnere og arvinger kan det være relevant å vurdere om også kunstnerboligen har bevaringsverdi.

Ivaretagelse av denne typen materiale medfører imidlertid kostnader og praktiske konsekvenser. Materialet må sikres, oppbevares og forvaltes over tid. Medieomtale, bøker og artikler kan gjenfinnes andre steder. I praksis må det sorteres og settes grenser. Hva skal bevares, og hvor mye? Også innenfor de ulike materialkategoriene må det trekkes grenser mellom det som er viktig og nødvendig å ivareta, og det man kan la fare. Her kommer igjen det vanskelige spørsmålet om kunstnerisk verdi og anerkjennelse inn.

For svært anerkjente kunstnere kan man tenke at en stor del av materialet i boet er av interesse. Det gjelder ferdige verk, ulike versjoner, tidligere utkast, skisser, forarbeider, notater, fotografier, digitale kopier, konsepter, verkbeskrivelser, installasjonsinstrukser og lignende. Det vil også kunne omfatte gjenstander knyttet til kunstproduksjon og kunstnerisk praksis: objekter, små og store gjenstander og materialer, alle former for arbeidsredskaper samt dokumentasjon av prosesser og teknikker. Videre kan modeller,

8 Se for eksempel Mansfield (red.) 2007.

gipsavstøpninger, lagringsmedier, digitale filer, tekster og presentasjoner som kunstneren selv har forfattet eller laget, være verdifullt materiale.

Kunstnere med mindre anerkjennelse, og kunstnere som er mindre «kjente» i feltet, vil i betydelig mindre grad bli ivare tatt av institusjonene. For disse kunstnerne blir strategier for ivaretagelse i større grad et privat ansvar.

For noen få kunstnere vil det være særlig viktig med institusjonell ivaretagelse av korrespondanse, dokumenter og informasjon relatert til utdanning, priser og utstillinger, og dokumentasjon av samarbeid med kolleger, gallerister og samlere, kunsthistorikere, medieomtale og kritikker, kunstnerhjem, atelier og lignende. For andre kan det være tilstrekkelig at det finnes CV-er og registreringer i offentlige arkiver og, om mulig, et tilgjengeliggjort privatarkiv, fysisk og digitalt eller kun digitalt. Annet materiale som er knyttet til kunstnerens biografi kan også ha kulturhistorisk interesse: familie, oppvekst, sosiodemografisk informasjon og dokumentasjon, kunstpolitisk eller politisk aktivitet, engasjement, medlemskap, sosiale fellesskap, reiser og opplevelser med mer. Men jo lenger vi beveger oss vekk fra verkene og kunstproduksjonen, desto mer vil vi kunne vente å finne materiale i andre arkiver, samlinger og registre.

Mangfold og utviklingstrekk i samtidskunsten

Mye av det som skrives og tenkes om samlings- og arkiveringspraksiser i kunstfeltene i dag, handler om representasjon og seleksjon og hvordan man kan motvirke former for systematisk skjevhet (*bias*) og feilrepresentasjon av marginaliserte grupper. Det er for eksempel tatt viktige initiativ for å synliggjøre kvinnelige kunstnere og samiske kunstnere i den nasjonale kunsthistorien.⁹ Hvordan taterkunstneres og tateres perspektiver kan løftes frem, ble vist i 2025 i forbindelse med utstillingene *Taterlandet* ved Nitja senter for samtidskunst og *Frokost i det grønne: burokunstnere i taterland* ved Guttormsgaards arkiv. Problemstillinger rundt mangfold og representasjon gjelder også «outsidere» som opptrer utenfor de dominerende tendensene i kunstfeltet, og som i en eller annen forstand står utenfor samfunnslivet og det etablerte kunstfeltet. Det kan også være kunstnere

9 Se Veiteberg 2019 og Proba Samfunnsanalyse 2024.

som tar i bruk materialer eller estetiske uttrykksformer som oppfattes som utradisjonelle eller fremmede.¹⁰

I rapporten *Å samla kunst* fra 2019 går kunsthistoriker Jorunn Veiteberg gjennom utfordringene som museumsinstitusjonene står overfor når det gjelder samlingsutvikling. I sine innkjøp og utstillingsstrategier forholder de seg til kunstfaglige diskurser om kvaliteten og betydningen til kunstnerskapene, både i sin samtid og i ettertiden, som så igjen konkretiseres i innkjøpsbudsjetter og samlingsstrategier. En av konklusjonene er at det «er framleis store skilnader mellom kvinnelege og mannlege kunstnarar når det gjeld innkjøp til museum og samlingar, og på kven som er representert i utstillingar».¹¹ En annen konklusjon er at en mer antropologisk tilnærming til hva kunst er, og hva som bør samles på, er kommet sent til Norge, men at det kan se ut som om «musea er blitt meir varierte i kva dei samlar på» og at «ulike kulturelle preferansar fører også til større diskusjonar om kva musea bør samla på».¹² Ifølge Veiteberg har

alle norske museum [...] ansvar for å bringa samisk kunst ut til publikum. Behovet for eit eige samisk kunstmuseum blir sjølv sagt ikkje mindre for det. Det ligg 1300 kunstverk i Samisk Kunstmagasinet i Karasjok og ventar på å bli vist.

Men det er fleire minoritetar i Noreg enn samar [...].

Internasjonaliseringa har også gitt opphav til nye omgrep som «global art» og «world art». I dette ligg ei meir antropologisk tilnærming til kunst og med det ei utviding av kva som kan rommast innanfor kunstmogrepet både når det gjeld handlingar og uttrykksformer. I møtet mellom kunst- og kunstmusea i dei konsoliderte institusjonane kan ein kanskje tenkja seg at ei slik tilnærming til kunst kan koma til å utvikla seg i sterkare grad. For det er ikkje gitt at alle er samde om kva som fell inn under omgrepet «kunst» eller «samtidskunst». Museumspublikummet er i tillegg meir mangfaldig samansett enn nokon gong før.¹³

10 I dag ser kulturarvforskere på hvordan strukturerte metadata, KI og maskinlæringsmodeller kan komme til å forsterke slike tendenser, se for eksempel Colavizza mfl. 2021.

11 Veiteberg 2019: 136.

12 Veiteberg 2019: 135.

13 Veiteberg 2019: 135.

Nedenfor følger en oversikt over utviklingstrekk i samtidskunsten som kan og bør tas i betraktning når vi skal vurdere muligheter for, og forholdet mellom, privat og institusjonell ivaretagelse av arven etter visuelle kunstnere. Det er langt utenfor denne utredningens mål å redegjøre i detalj om disse utviklingstrekkene. Punktene omtales derfor kort og uten innbyrdes rangering eller nærmere begrunnelse for hvorfor vi anser dem som relevante. Noen vil være umiddelbart intuitivt forståelige, andre krever mer refleksjon og ettertanke.¹⁴ For eksempel er det i dag en utbredt oppfattelse at mange kunstnere ikke lenger bekjenner seg til én bestemt sjanger eller ett bestemt uttrykk, men utvikler sin kunst ut fra kontekster og utforskninger av *kunstsituasjoner*. Man anser seg heller som «kunstner» enn for eksempel skulptør eller maler. Innenfor det visuelle kunstfeltet er betegnelser som fotokunst, lydkunst, installasjonskunst, performance og konseptkunst blitt vanlige. Endringen var tydelig allerede på 1990-tallet og har fått store konsekvenser for mangfoldet i uttrykksformer og kunstnerroller i vår samtid.¹⁵ Andre tendenser og utviklingstrekk er mer uavklarte. Det er for eksempel uklart hvordan verdien og forståelsen av kunsthaglig skjønn og autonomi i stipendtildelinger og innkjøpskomiteer har utviklet seg på 2020-tallet. Det man gjerne sier, er at kunstnerisk frihet og kunstneres ytringsfrihet «er under press».¹⁶

Dette er noen av de sentrale utviklingstrekkene:

- økende antall kunstnere
- økende sjangermessig kompleksitet og variasjon i kunstnerskap
- økende anerkjennelse av mangfold og minoritetskunstnere
- økt betydning av kunstnerdrevne visningssteder for nye generasjoner av kunstnere
- økt betydning av internasjonal anerkjennelse for institusjonell ivaretagelse
- utvidelse og oppmykning av kunstfeltets grenser og hierarkier
- oppmykning av skillet mellom amatør og profesjonell kunstner
- endringer i kunstneres generelle status i samfunnet
- endringer i kulturpolitikken generelle status i samfunnet
- kunsthaglig autonomi i anerkjennelse og seleksjon

14 Listen er ikke ment å være uttømmende. I tillegg til offentlige utredninger og rapporter med beskrivelser av utviklingen på det visuelle har vi konsultert bl.a. Ustvedt 2011, Danbolt 2011, Slaatta (red.) 2018 og Jonvik mfl. 2020.

15 Det kan kalles et «post-medium-felt» ifølge Ustvedt 2011: 205.

16 Se for eksempel Slaatta & Okstad 2021 og NOU 2022: 9.

- kunstneres økte bruk av sosiale medier og digitale delingsplattformer
- plattformøkonomiens fremvekst
- bruken av kunstig intelligens i det visuelle kunstfeltet og hos institusjonene

Refleksjon over digital ivaretagelse

De tre siste punktene i listen gjelder utviklingen av den digitale plattformøkonomien og kunstneres og institusjoners bruk av digital lagringsteknologi. Vårt institusjonelle og sosiologiske perspektiv begrenser hvor dypt og inngående vi kan utforske hvordan den digitale infrastrukturen påvirker minneforvaltning og nasjonens kollektive historie og samfunnsforståelse. Den digitale infrastrukturen vi beskriver i del 3, er avgrenset til utviklingen av digital teknologi innenfor den institusjonelle ivaretagelsen av kunstnerarv. Men hele samfunnet og menneskehetens kognitive og kulturelle eksistensbetingelser er i transformasjon når digital medieteknologi overtar som infrastruktur for kulturvern og kunstnerarv. Den samfunnsmessige betydningen av denne medieteknologiske utviklingen kan ikke overdrives og har eksistensielle konsekvenser som går langt utover den kulturpolitiske styringsproblematikken vi følger i denne utredningen. Et nytt fagfelt har vokst frem i skjæringspunktet mellom humanistisk medievitenskap, arkivfag og estetiske studier, som studerer hvordan medieteknologien former og bestemmer hva ivaretagelse er og vil bli i fremtiden.

I introduksjonen til boken *Memory in Motion* argumenterer professor i kunsthistorie Ina Blom for at digital medieteknologi har endret både de materielle rammene og vår forståelse av sosiale minner «radikalt».¹⁷ Endringene viser seg i hendelser, diskurser og mystifiserende paradokser som våre museums- og arkivinstitusjoner står i. For eksempel gjør hurtigheten i de digitale lagringsmediene at verk og hendelser fra samtid og fortid er tilgjengelige på så å si like vilkår og uten fysiske, romlige begrensninger. Alt er der allerede, og i motsetning til tidligere tiders fortellinger om skjøre, bevarte objekter tilbys det konstant tilstedeværelse og tilgang til en overflod av informasjon. At verkene er lagret og stabilt tilgjengelig, er samtidig en ny illusjon, for i plattformenes politiske økonomi betaler vi gjerne for sømløs tilgang med nedlåsing av våre egne data bak passord og

17 Blom mfl. 2017: 14.

betalingsmurer. Plattformselskaper kan forbeholde seg retten til å endre abonnementsvilkår, og den manglende kontrollen over selskapene er et tilbakevendende tema i europeisk reguleringspolitikk i den digitale økonomien. Det mediearkeologiske perspektivet gir mulighet til å utforske teknologien og maskinenes spesifikke bidrag til vår sosiale minneskultur på et bredere plan. I dette perspektivet er vår utredning et mer eller mindre krisedrevet eksempel på en *mobilisering* med sosiologisk, arkivfaglig og kulturpolitisk tilnærming.

Sett fra kunstneres og arvingers perspektiver er det åpenbare fordeler med den digitale teknologien, og alt tyder på at fremtidig kunstnerarv i stadig mindre grad vil bestå av fysiske dokumenter og reproduksjoner. Det blir samtidig mulig å ta vare på mer når digitale filer, harddisker og standardiserte kunstnerarkiver blir ivaretatt av offentlig forvaltede, digitale arkiver.

Arkivfaglig refleksjon

På et praktisk plan har den digitale utviklingen endret hvordan man arbeider med offentlige og private arkiver. Ifølge definisjonen i Store norske leksikon er et arkiv å forstå som dokumenter eller informasjon som er skapt eller mottatt av fysiske eller juridiske personer, gjerne kalt «arkivskapere», og ordnet på en måte som gir en form for tilleggsverdi. På tilsvarende måte som kunstneriske verk har verkshøyde ifølge åndsverkloven, har arkiver en form for «høyde» eller status fordi de er satt sammen med et formål, av en bestemt person eller virksomhet.¹⁸ Det såkalte proveniensprinsippet innebærer at «arkivene og deres innhold skal knyttes til sitt opphav, altså arkivskaperen og den opprinnelige dannelsesprosessen».¹⁹ Enkeltdokumenter må likevel alltid sees i lys av konteksten de ble skapt i.²⁰

Tradisjonelt har kunstverk ikke blitt håndtert i arkiver, men i samlinger. Det er først og fremst kunstneres privatarkiver som ivaretas som arkiver, gjerne bestående av korrespondanse, dokumentasjon på oppdrag, kontrakter og avtaler om salg med mer. Skillet mellom verk og arkiv tilsvarer våre to infrastrukturer, som historisk har vært to ganske adskilte strukturer. Siden 2000-tallet er skillet mellom dem imidlertid blitt mindre tydelig.

18 Sundqvist & Bering 2026.

19 Sundqvist 2021.

20 Jenkinson 1922.

Kunstnere og kuratorer trekker i større grad skisser og dokumenter inn i utstillingene, og enkelte museer vurderer å slå sammen de to infrastrukturene til én. Derfor er det viktig å få innsikt i hvordan norske museums- og arkivinstitusjoner i praksis vil skille mellom verk og annet arkivmateriale i dag og i fremtiden.

Også nyere arkivteori åpner for at et kunstnerarkiv kan bestå av både verk, gjenstander og mer typiske arkivdokumenter.²¹ Materialet trenger heller ikke være bevart samme sted, men kan knyttes sammen gjennom en *arkivbeskrivelse*.²² En arkiveringsprosess har flere stadier og elementer, gjerne kalt *arkivfunksjoner* eller *arkivoppgaver*.²³ For det første må selvsagt dokumenter skapes og alt materiale sorteres og ordnes. For det andre må dokumentene på en eller annen måte fanges opp som del av et arkiv. Dette kalles *dokumentasjonsfangst* og betegner det som skjer når relevante metadata som dato, avsender og relasjon til en sak eller et hendelsesforløp registreres. Registrering gir gjerne også informasjon om hvor dokumenter og objekter lagres, samt tekniske aspekter. Det siste er spesielt viktig for eventuell langtidsbevaring. Selve *lagringen* kan være både fysisk og digital.²⁴ Hvordan informasjon og dokumenter er registrert, er i neste omgang bestemmende for hvilke *arkivegenskaper* som oppstår. Noen hensyn som er spesielt viktige for offentlige arkiver er tilgjengelighet og mulighet for gjenfinning samt autentsitetsvurdering.²⁵

Katalogisering eller *arkivbeskrivelse* er også en egen kjernefunksjon, og nye standarder for arkivbeskrivelse og ordning av arkiver utvikles stadig.²⁶ Sist ute er standarden *Records in Context* (RiC), som baserer seg på semantisk teknologi, og som ser ut til å være velegnet for kunstnerarkiver. En siste kjernefunksjon for museums- og arkivinstitusjoner er bevaring og kassasjonsvurdering. Mye av materialet som skapes, har kun kortvarig verdi og bør kasseres før noe avleveres til arkivdepot. Samtidig er kassasjon endelig. Uansett hva det er som skal arkiveres, har det begrenset levetid, og det fordrer bestemte nivåer for luftfuktighet og temperatur og spesiell skjerming mot brann eller vannskade.²⁷

21 Poole 2020.

22 Cunningham 2010.

23 MacNeil & Eastwood (red.) 2017.

24 Se for eksempel Dingwall, 2017.

25 Særlig mye relevant i del 2, i McKemmish 2005.

26 International Council on Archives 2000.

27 Riksarkivarens forskrift 2018.

For offentlige arkiver er disse arkivfunksjonene regulert i arkivloven og annet regelverk eller beskrevet i ulike standarder. Det er en klar arbeidsdeling mellom ulike aktører. For eksempel kan offentlige arkivdepoter nekte å ta imot arkiver de har bevaringsplikt for, inntil arkivskaperen har vurdert og gjennomført kassasjon og ordnet og beskrevet materialet. Slike retningslinjer må vurderes også i vårt problemfelt. Historisk har det vært slik at bevaring har vært begrunnet med henvisning til fremtidige behov for forskning og dokumentasjon av norsk kulturarv. I dag er forståelsen av «det norske» vesentlig utvidet og oppdatert, og krav til representativitet og mangfold sikrer at minoriteter og tidligere usynliggjorte grupper blir ivaretatt både i samlinger og arkiver. Derfor er det også utviklet en egen arkivfunksjon, som på norsk kan kalles verdsettelse eller anerkjennelse, tilsvarende *appraisal* i den engelske fagterminologien, som er rettet mot dette, og som tas opp i vår innledende diskusjon om seleksjon og seleksjonskriterier.²⁸

28 Foscarini 2017.

DEL 2

KUNSTNERE OG ARVINGER

Kunstneres ivaretagelse

Vi har spurt kunstnere om hvilke utfordringer de har med ivaretagelse. Det handler om hvordan de lagrer sine verk og tar vare på materialer og dokumenter, notater, skisser og gjenstander knyttet til sin kunstneriske praksis. Vi er interessert i å få oversikt over hvilke digitale lagringsmedier som blir brukt, og hvilke aktører og institusjoner de forholder seg til. Hvordan er kunstnerne ivaretatt av institusjoner, og ser de muligheter for forbedring? Vi har snakket med kunstnere i ulike aldre og med forskjellig bakgrunn og bosted og vektlagt variasjon i uttrykksform, sjanger, materialitet og kunstnerisk praksis. I dette kapittelet oppsummerer vi samtalen. I tillegg trekker vi veksler på innspill og refleksjoner fra kunstnerne i vår referansegruppe, fra øvrige informantsamtaler og fra administrasjon og ledelse i kunstnerorganisasjonene.

Utgangspunktet var en liste på 20 kunstnerskap.¹ Ikke alle besvarte våre henvendelser, og vi endte opp med 13 gjennomførte samtaler våren 2025. Referater fra samtalen er utviklet i samarbeid og godkjent av kunstnerne og gjengis i vedlegg 1. Å lese samtalen i sin helhet gir et godt innblikk i samtidskunstens bredde og mangfold, og den komplekse situasjonen kunstnere befinner seg i når det gjelder ivaretagelse av egne kunstnerskap. Samtidig er det viktig å understreke at vårt utvalg er begrenset til forholdsvis etablerte kunstnerskap, og at yngre eller mindre etablerte kunstnere, minoritetskunstnere samt dynamiske kunstnerfellesskap og kunstnerskap som utfordrer etablerte forestillinger om kunstnersubjektet, kunne vært bedre representert.² Vi er bevisste på dette, og kunstnerne har reflektert over sin personlige utvikling og karriere. De var ikke alltid etablerte.

1 Kunstnerne ble valgt ut med bistand fra prosjektets referansegruppe. Oversikt over de kunstnere og arvinger vi har snakket med finnes i oversikten over informanter, se vedlegg 1.

2 Jonvik mfl. 2020.

Generasjonsforskjeller i arkivforståelse og digital kompetanse

Kunstnerne valgte vi ut med tanke på variasjon i uttrykksform, materialitet, alder, sosiodemografi, minoritetserfaring, bakgrunn og karriere. Alder viste seg å spille spesielt inn, selv innenfor det moderate aldersspennet vi forholdt oss til, mellom cirka 40 og 80 år. Generelt er inntrykket at flere av de yngste kunstnerne i vårt utvalg ikke tenker så mye over hvorfor de skal arkivere og ta vare på ting. Tanken om at de bør gjøre det for å bli bedre tatt vare på i ettertiden, er i hvert fall fjern. Når de likevel tar vare på sine verk, samler på materialer og objekter og arkiverer dokumenter, gjør de det fordi de holder orden og har innarbeidet mer eller mindre daglige rutiner. Rutinene er skjermbaserte og skjer foran en datamaskin. De digitale enhetene de rår over, er fullstendig integrerte arbeidsredskaper, særlig i de yngre kunstnernes hverdag.

Arkivarbeid og selvpresentasjon er noe de lærte på utdanningsinstitusjonene. Flere fremhever at det å holde orden og oversikt er en del av det å være kunstner. Det er profesjonelle standarder for hvordan man bør lage en CV, der man kontinuerlig dokumenterer utstillinger, salg, gjestepopphold, stipender, priser og andre former for anerkjennelse. Og sett i et nettverksperspektiv skaper kunstnerens egendokumentasjon samhandling og tilhørighet med andre kunstnere og letter samarbeid med gallerier, museer, stipendgivere og samlere. Det igjen øker salgbarheten i kunstmarkedet og mulighet for anerkjennelse.

Å lage og laste opp PDF-filer og fotografier er noe man gjør hele tiden, sier flere. Tekstil- og installasjonskunstner Aurora Passero (f. 1984) formulerer det slik at det er datamaskinen som er arkivet. Alt er lagret i skytjenesten iCloud i årsmapper og undermapper for utstillinger, søknader, undervisning ved Kunsthøgskolen i Oslo, CV-er, tekster og portrettfoto. Hun har for øyeblikket ikke lokale sikkerhetskopier, men arkivet er i aktiv bruk: «Jeg skriver ut PDF-filer hele tiden i forbindelse med søknadsskriving», sier hun, og mottaker skal gjerne ha prosjektbeskrivelser, CV og ti bilder lastet opp. «Jeg vet hvor jeg finner bildene», sier Passero, «for jeg gjør dette hele tiden». Kunstneres ivaretagelse handler altså ikke først og fremst om at de skal samles eller forskes på om hundre år, men at det er en måte å kommunisere med omverdenen på. Rutiner for lagring av dokumenter er drevet frem av søknadsrutiner og avtaleinngåelser knyttet til salg og utstillinger. Det krever orden på CV og eget fotoarkiv og oversikt over hvor ting befinner seg.

Betydningen og følelsen av anerkjennelse varierer. Kunstnerne vil selsagt gjerne bli innkjøpt av museene, og flere opplever at det iblant skjer.

Men få av de yngre kunstnerne vi har snakket med, har en klar forventning til eller forståelse for at dokumenter og alt de har lagret på datamaskinen, kan komme til å bli ivaretatt av andre. Verkene er én ting, men verksrelatert dokumentasjon, kontrakter, skisser, notater eller arbeidsredskaper tenker de i mindre grad at skal ivaretas. Blant kunstnerne er det også flere som uttrykker at «ingen andre enn dem selv» egentlig kan forstå det private systemet de har utviklet for lagring og arkivering.

Det er bekymring ved om de digitale teknologiene er stabile nok, og ved om plattformselskapene kan endre tilgangen til og kontrollen over bruk av opphavsrettsbeskyttet materiale. Men for kunstnerne selv oppveier fordelene ulempene, virker det som: Det er viktig å være synlig i sosiale medier og på nettbaserte plattformer som Instagram, Flickr eller YouTube om de skal bli fanget opp av så vel internasjonale som lokale kuratorer, kritikere og kunstinteresserte. En nettside kan også være bra å ha, men tar mer tid og kompetanse å bygge og vedlikeholde. Nora Adwan (f. 1983) er den som tydeligst kritiserer den digitale infrastrukturen som omgir kunstneren og kunstformidlingen i dag. Det er utfordringer med maktstrukturene og kontrollen over egne verk, poengterer hun. Adwan peker også på usikkerhet rundt stabiliteten i lagringsmediene som tilbys, enten det er snakk om digitale skytjenester eller etablerte distribusjonsplattformer.

De eldste kunstnerne i vårt utvalg har i langt større grad begynt å bygge systematiske oversikter over sine kunstnerkarrierer og står gjerne overfor helt konkrete utfordringer med tanke på å velge programmer å registrere i, og hva de trenger hjelp til. Flere har søkt om støtte fra BKV's prosjektstøtteordning og tenker på sine eventuelle arvinger. Alt er gjerne fremdeles på et atelier. Men for noen er atelieret oppgitt og kunstnerkarrieren i ferd med å avrundes. For Kjetil Skøien er akvarellen på sett og vis blitt en måte å tilpasse seg nye produksjonsbetingelser på, nå som han ikke lenger har atelier. Mange kunstnere er uansett aktive og skapende, selv om de er godt oppe i årene.

Erfaringer med registrering og lagring

Nær alle kunstnerne vi har snakket med, har en hjemmeside med en løpende oppdatert CV som de selv vedlikeholder. Bare noen få bruker et registreringsverktøy i det daglige arbeidet. De som gjør det, bruker gjerne Excel eller FileMaker. Et viktig hensyn for kunstnerne er at dataene kan overføres til andre standarder og programmer. De øvrige organiserer arkivet i mapper på skrivebordet, strukturert etter år eller prosjekter.

Fotodokumentasjon av verk lagres enten i egne mapper eller i tilknytning til prosjektene.

Det er de eldste kunstnerne som har mest konkret erfaring med å registrere og arkivere. Victor Lind (f. 1940) får hjelp av sin venn Per Bjarne Boym. De har undersøkt kostnadene ved å bruke stabile lagringsplattformer og ber om veiledning fra Nasjonalmuseet for å komme videre i arbeidet. Andre har ikke tatt stilling til hvordan verk, skisser og notater skal oppbevares når atelieret må forlates, men erkjenner at systematisk registrering gjør det lettere for institusjoner å overta materialet. Noen få gjennomgår det de har liggende i kasser og stabler, og kaster og skiller ut. Andre planlegger å gjøre det. Flere peker på hensynet til arvingene: «De skal få slippe!» Kunstnerne er bevisste på at det er *de* som må arkivere, og det gjelder også de yngre. For Rita Marhaug (f. 1965) er det i denne sammenhengen nyttig å arbeide i et organisert kunstnerfelleskap. Hun ser hvor viktig samarbeidet med kunstnerkolleger i sammenslutninger og foreninger som har egne arkiver, kan bli for hennes fremtidige ivaretagelse.

De som i alder befinner seg imellom de eldste og de yngste, erkjenner at dette er noe de må ta tak i, gjerne med litt resignasjon. De ser behovet, men mangler tid og ressurser til å ta tak i utfordringene. Flytting mellom land medfører gjerne tap av materiale, og det er krevende å prioritere «rydding». Også disse kunstnerne har nettsider, men er mindre aktive på sosiale medier enn sine yngre kolleger. Som etablerte kunstnere kan de ha hatt internasjonalt salg og ha en god følelse av at de uansett blir ivaretatt. Likevel beskriver flere dette med kunstnerarv som et «kjempesproblem». Hva skal de gjøre, eller hva kan de gjøre, når slutten av livet nærmer seg? Hvorfor er det ikke et sted eller en ordning som løser dem ut av problemene? Situasjonen kan være spesielt vanskelig for de som ikke har arvinger. De vet at de må gjøre alt selv. Andre er villige til å stole mer på internettet som arkiv. Kunstnerduoen Geir Tore Holm (f. 1966) og Søsna Jørgensen (f. 1968) uttrykker noe som ligner en forståelse av nettets uorden som et tilfeldig og organisk møte mellom kunsten og lagringsteknologien, der kunsten «setter sine spor» slik landskapskunsten også gjør det i naturen.

Fysisk lagring og betydningen av materialitet og sjanger

Det oppleves som riktig å bevare verkene med tanke på videreutvikling eller mulig gjenbruk av materialer. Kunstnere arbeider ofte med samme tema over flere år og kan ønske å gjenbruke materialer og deler av tidligere

verk. Men stipender og priser tildeles gjerne gjennom konkurranser som forutsetter nye verk. Kunstnerne kan mene at nye verk uansett oppstår når kontekster, situasjoner, fysiske rom og tilskueres tilstedeværelser endres.

Fysisk lagring kan imidlertid kreve lagringsplass som kunstnerne egentlig ikke har, eller ikke kan sikre godt nok. Adwan opplevde for eksempel at mye av det hun lagret, ble ødelagt da kjelleren ble utsatt for flom. Hun har forflyttet seg mellom flere land, og som en som tidlig arbeidet med skulptur og installasjoner, erfarte hun at det var umulig å ta med seg fysiske verk. Erfaringen har påvirket senere valg av uttryksformer. Også Edith Lundebrekke (f. 1959) reflekterer i samtalen over forholdet mellom eldre og nyere verk. De eldre verkene finnes fortsatt i atelieret, men slik hun ser det, er de ikke lenger «salgbare». For de som arver henne, kan det likevel bli vanskelig å se forskjellen på verk som hun vil anerkjenne som del av sin produksjon, og mer uavklarte eller uferdige verk.

I flere av kunstnersamtalene diskuteres kunstverkenes materialitet og spesielle bevaringsutfordringer. For kunstnerne som arbeider med skulpturelle eller materialbaserte installasjoner, er korrekt lagring avgjørende for å unngå fysisk skade eller endring. For tekstilkunstner Mari Ulland (f. 1980) er det viktig at tekstilene som utgjør installasjonene hennes, ikke brettes under lagring og transport. Før montering stryker hun materialene, legger dem flatt og fester dem, før hun deretter skjærer dem presist. Etter utstilling ruller hun tekstilene forsiktig sammen eller pakker dem flatt i egnede kister. Materialverk som dette kan være sårbare for lys, fukt og temperatursvingninger, og få kunstnere kan bekoste klimakontrollert oppbevaring. Flere vet at når de tar i bruk private kjellere og loft, kan det føre til skader, forringelse og tap av materialer og verk.

Forflytning og bevaring er spesielt vanskelig for de som arbeider med tunge materialer og installasjoner med arkitektoniske elementer. For billedhoggere dreier det seg blant annet om at det er flere ulike materialer i bruk i en trinnvis produksjon. Det kan starte med en støpe- eller hoggeprosess fra modeller i gips, som blir til versjoner i tre, før verket til sist utføres i bronse. Nyere produksjonsprosesser korter ned avstanden mellom en digital modell til utfresing eller forming i en 3D-printer. Men for flere er det viktig å holde de tradisjonelle metodene og arbeidsprosessene i hevd. Med sine naturfibre og håndverksbaserte teknikker er tekstiler særlig utsatt for miljøpåvirkning og brukes i dag som både konseptuelt og installasjonsbasert medium, ofte i kombinasjon med ny teknologi. I ettertid blir det da nødvendig å ta vare på både de fysiske verkene og dokumentasjon av visningskontekster og kunstnerens intensjoner ved montering. Kunsthåndverk generelt kjennetegnes av materialbevissthet og manuell utførelse, så det er spesielt viktig å dokumentere teknikker,

verktøy og prosesser. Ivaretagelse over tid krever dermed også ofte spesielt tilpassede løsninger.

Sjangerstatus og anerkjennelse

Kunstnere som arbeider med immaterielle, temporære og relasjonelle verk, opplever at verkene deres ikke blir samlet på eller kjøpt inn i samme grad som materielle verk. Samtidig erkjenner de at dokumentasjon er spesielt viktig for nettopp dem. Installasjons- og performancekunst utfordrer tradisjonelle arkivformer ved å være situasjonsbaserte og tidsavhengige. I ettertiden eksisterer de egentlig kun gjennom dokumentasjon. Det kan derfor være relevant å arkivere både fysiske komponenter, instruksjoner, dokumentasjon og kunstnerens refleksjoner for å muliggjøre fremtidig rekonstruksjon eller såkalt aktivisering av verkene. Bevaringsstrategier må utvikles med forståelse av både verkets materielle særpreg og de teknologiske og konseptuelle rammene det inngikk i, da det ble fremført og vist i offentligheten.

Noen av kunstnerne vi har snakket med, gir uttrykk for at institusjonell ivaretagelse aldri er rettferdig. Selv om seleksjon er basert på kunsthaglig skjønn, har samlinger systematiske skjevheter. De stiller spørsmål om hvilke innebygde føringer museenes samlingsstrategier har for seleksjon og anerkjennelse, og om hvem et arkiv eller en samling egentlig er til for. Flere kunstnere erfarer at formidlingskulturen er endret, og at de møter nye forventninger til at kunstneren trer frem og i større grad forklarer og representerer sitt kunstnerskap. Det kan kjennes som et utidig press og som et tegn på at museene og galleriene er utsatt for stadig mer internasjonal og medieformidlet konkurranse om synlighet og tilgjengeliggjøring i en fragmentert, digital offentlighet.

Kunstnerne er også bevisste på at immateriell kunst og andre sjangre lider av å være kompliserte og utfordrende for lagring og gjenoppføring. Konsept- og performancekunstner Marianne Heier (f. 1969) opplever at museene ikke egentlig er tilpasset hennes kunst, som gjerne antar form som en hendelse. Hun mener at museene reproducerer «den tradisjonelle kunstforståelsen og verdsettelsen av materielle objekter, i særdeleshett maleri og skulptur». Skal hennes kunst ivaretas og kunne reproduseres, stilles det store krav til beskrivelsen og til at instruksjoner som gjelder senere reproduksjon, følges. Andre nevner at landskapskunsten og den stedsspesifikke kunsten møter lignende utfordringer.

Fotografi og video som digital dokumentasjon av verk

Edvine Larssen (f. 1977) legger særlig vekt på hvordan verkene virker i tid og rom. Det sentrale for henne er hva som erfares og oppleves, og hvordan sansene aktiveres i møtet med kunsten. Men som hun sier, «det å dokumentere dette går egentlig ikke». Det som tas vare på, er foto og video fra ulike vinkler og perspektiver.

Fotografi, enten analogt eller digitalt, reiser andre verk- og dokumentasjonsrelaterte spørsmål. Negativer, positiver og digitale trykk krever fysisk vern mot lys og kjemisk nedbrytning. Digitale filer kan lagres på harddisker og på servere, men de igjen stiller andre krav til langtidslagring. Formater kan bli utdaterte, og metadata må da migreres til nye formater. Video og kunstfilm er tilsvarende sårbare medier og fordrer stabilt klima og skjerming for lys. Også de møter utfordringer med formatendringer og foreldet avspillingsutstyr. Det må kontinuerlig vurderes hvilke versjoner, visningsformater og tekniske spesifikasjoner som skal arkiveres, samt hvilke visningsbetingelser de har.

Videokunstarkivet anses som en trygg og viktig plattform for mange, også for kunstnere som i streng forstand ikke regner seg som videokunstnere, men mer som installasjonskunstnere eller performancekunstnere. Videokunstarkivet definerer ikke sjangeren strengt, og for eksempel Kjetil Skøien har mange verk lagret her. For andre er det helt opplagt at de nettopp ikke skal lagre filer der, og at det trengs et annet arkiv for den kunsten de arbeider med.

Svært mange av de vi har snakket med, har løftet frem kunstboken som et medium som er spesielt verdifullt for dem. En bok om kunstnerskapet kan skrives med fotografier og tekster både av kunstneren selv og av gode kritikere. I tillegg tar Nasjonalbiblioteket imot et eksemplar av alle bøker i Norge gjennom pliktavleveringsloven. Det gjør jo at boken og kunstnerskapet er garantert å bli tatt vare på. Flere kunstnere mener at dette gir en bedre og bredere bevaring enn museenes ivaretagelse av et verk eller to, som risikerer å bli bortgjemt og glemt i et magasin.

Fotografiets betydning for kunstnerne går igjen overalt. De ønsker seg mer fotodokumentasjon, og mange uttrykker at det er viktig at det er en profesjonell fotograf involvert. Kunstnerne kan ta bilder selv, men foretrekker å samarbeide med en fotograf. I mange tilfeller er det viktig å være til stede og se til at de riktige bildene blir tatt, spesielt for kunstnere som arbeider med tredimensjonale verk. Dersom bildene ikke er gode nok, kan opplevelsen av dybde og tredimensjonalitet bli borte. For Edith Lundebrekke, som arbeider med tredimensjonale og stedsspesifikke verk,

er dette også et problem i museenes digitale samlingsportal. Hun peker på at oppdragskunsten som utføres gjennom KORO (Kunst i offentlige rom), regnes som temporære verk, og at denne kunsten derfor ikke alltid blir tilstrekkelig dokumentert.

Muligheter for kontroll over kunstnerarven

Så lenge de er i stand til det, kan kunstnere selv forsøke å kontrollere hvordan overgangen fra privat til institusjonell ivaretagelse håndteres. Et grep er å selv gå gjennom alle verk og skisser og rydde på atelieret. Noen begynner på et privatarkiv, som også andre kan overta og videreføre. Det handler ikke bare om å få orden og oversikt. Å skille verk fra utkast og å kassere selv gir mulighet til å forme hvordan kunstnerskapet skal stå frem og huskes i ettertiden. Men det kan også handle om å verne om privatlivet. I ivaretagelsen av Victor Linds kunstnerskap er det blitt klart for Per Bjarne Boym at de må skille mellom det som bør forbli privat, og det som kan gjøres offentlig tilgjengelig, når de registrerer i arkivet. Det er ikke gitt at alle digitale programmer gir mulighet til det.

I Kjetil Skøiens (f. 1952) situasjon har det vært viktig å skrive et testamente og å finne noen som kan fullbyrde det. Som «arvelater» kan man spesifisere hva kunstnerarven består av og gi bestemte føringer for hva som skal skje. Skøien har flere ting i tankene, blant annet om leiligheten hans kan bli et residens-atelier for internasjonale kunstnere. Det finnes allerede noen midler, og det kan komme salgsinntekter eller opphavsmidler i fremtiden. I et testamente kan man dermed pålegge arvinger eller fullbyrdere å sette av midler til registrering og arkivarbeid. Han er bevisst på at om andre skal motta arkivet for institusjonell ivaretagelse, er det nødvendig at det allerede er ordnet. Også hvordan inntekter ellers skal fordeles og opphavsretten skal forvaltes, kan være klokt å tenke gjennom.

I overføring av vederlagsmidler via BONO er det bare én som kan motta midler. Hvordan midlene ellers fordeles arvingene imellom, skal vi senere se at BONO ikke legger seg opp i. Andre opphavsrettslige og etiske problemstillinger i dagens digitaliserte og globaliserte samfunn, er komplisert å kartlegge. Vårt inntrykk er at flere er blitt oppmerksomme under president Donald Trumps andre periode på at det kan komme innskrenkninger i utstillingssamarbeid og innreisetilatelser til USA. For eksempel vises det til at myndighetene på grensene kan avdekke at man en gang viet kunstneriske verk og ytringer til uønskede temaer eller bannlyste ord.

Dette kan virke innskrenkende på kunstneres forståelse av kunstneriske frihet og uttryksfrihet. De åpne, kommersielle og globalt tilgjengelige digitale plattformene er ikke bare flotte formidlingsverktøy. De er også infrastruktur i en digital overvåkingskapitalisme som omfordeler makt og skaper nye produksjons- og distribusjonsbetingelser for produkter, ideer, og kunst. Plattformene tjener økonomisk på overvåking av brukerne gjennom å hente inn brukerdata til blant annet målrettet markedsføring og til trening av algoritmer og kunstig intelligens. På den måten er de også vevd inn i en overvåkings- og kontrollindustri som alle lands nasjonale sikkerhetsmyndigheter er avhengige av, og de kan brukes i systematisk overvåking og undertrykkelse av borgere i autoritære regimer.³

Kunsten, kunstneren og samfunnet

Flere kjenner på uro for ikke å bli tatt vare på. Som kulturforskeren og sosiologen Per Mangset har formulert det, er mange kalt, men få utvalgt.⁴ Kunstnerne vi har snakket med, ser ikke seg selv som utvalgte, men har utviklet et kunstnerskap som har gjort det riktig og mulig å være kunstner. De etablerte og eldre kunstnerne ser sitt eget kunstnerskap i lys av den tiden de har gjennomlevd, i samspill med sin generasjon av kunstnere. Kunstverkene ble skapt i en situasjon, i en tid og i en bestemt kontekst. De er der i og for samfunnet, og kunstnerne ser seg selv som deltakere i utviklingen av vår felles kultur og historie. Som en av kunstnerne formulerer det, er verkene et «uttrykk for noe, for sin tid, for våre tenkemåter, og for kunstnerens blick på verden». Kunstverkene «tilhører derfor samfunnet», er det flere som sier. Flere understreker at verkene rommer noe annet og noe mer enn det materialet de er formet av, og den signaturen de bærer. De uttrykker også tiden, kulturen, samfunnet og offentligheten verkene er skapt i og for. «De kan da ikke bare forsvinne, kastes eller destrueres?» spør en av kunstnerne.

For mange, også etablerte kunstnere, henger disse spørsmålene sammen med øyeblikk av tvil om egen verdi som kunstner. De har valgt å bli kunstner, og de har holdt ut livet som kunstner, mot store odds. De gjorde sitt beste. Likevel oppstår det usikkerhet om det de har skapt vil bli tatt vare på når de selv er borte. Som Lundebrekke påpeker, varierer

3 Se for eksempel Connelly 2025 og Zuboff 2019.

4 Mangset 2004.

opplevelsen av betydning og anerkjennelse «med dagsformen». Vanskelige spørsmål kan melde seg med forsterket kraft: Var jeg ikke god nok? Har det hele vært forgjeves? Er min tid forbi? Og kanskje er det håp likevel: Hva om tidene igjen endrer seg og mitt kunstnerskap får ny aktualitet? Det kan jo skje. Og å erkjenne at man i stedet kan bli glemt, er krevende. Bare et fåtall forlater livet i visshet om at de er blant de utvalgte som vil bli ivaretatt. Og selv de kan kjenne uro over *hvordan* de blir ivaretatt, og hva som vil bli stående når kunsthistorien skal fortelles. Hvilken fortelling skal spinnnes rundt dem? Når samtalene våre eksplisitt har berørt spørsmål om identitet og minoritetserfaringer, har kunstnerne gjerne nedtonet betydningen av dette. For noen minoritetskunstnere vil det å representere og vise seg som nettopp det være veldig viktig. Også de kan imidlertid samtidig ha et ønske om å først og fremst bli anerkjent som kunstner og ikke bli kategorisert eller låst fast i en forståelse av hva slags kunst man skaper, eller hvem man «egentlig» er.

De vi samtaler med, tar det uansett ikke som en selvfølge at de blir ivaretatt. Flere tenker at de bør kontakte et museum. Om kunstneren bor utenfor Oslo, kan det være mer aktuelt å kontakte et regionalt museum enn Nasjonalmuseet. Har man hatt et fast galleri, kan man håpe på støtte derfra, men mange har ikke det. Om museene ikke vil eller kan overta ansvaret, må kunstnerne selv ta stilling til hva som skal bevares, og hvem som skal ta vare på det. Kunstnerne vi har snakket med, forstår at ikke alt kan tas vare på, men de savner et sted å henvende seg for råd, informasjon og veiledning. Flere ønsker seg en assistentordning hvor fagpersoner kan hjelpe dem med å bygge gode rutiner. Det kan haste med «å avrunde» kunstnerskapet, og mange ønsker ikke å belaste barn og familie.

Kunstnerorganisasjonenes perspektiver

Kunstnerorganisasjonene har vært sentrale i å sette søkelyset på utfordringer for arven etter visuelle kunstnere. De administrative lederne opplever at både eldre medlemmer og arvinger tar kontakt og ber om assistanse og råd knyttet til dokumentasjon og bevaring. Pågangen har økt de siste årene, noe kunstnerorganisasjonene ser i sammenheng med det økende antallet kunstnere fra 1970-tallet og fremover. Det er mange kunstnere som er født på 1940-tallet og var aktive under kunstneraksjonene på 1970-tallet, som nå runder av. Kunstnerorganisasjonene mener de kjenner og forstår de eldre medlemmenes situasjon og utfordringer. Samtidig opplever de at de har begrensede ressurser til å gjøre stort mer enn de gjør i dag. De

ønsker derfor at museums- og arkivinstitusjonene tar et større ansvar, og har forventninger til vår pågående utredning.

Norsk billedhoggerforening (NBF)

Erik Steen er daglig leder i Norsk billedhoggerforening som holder hus i Villa Furulund i Oslo. Foreningen har lenge engasjert seg i kunstnerarv-problematikken og arrangerte allerede i 2019 et seminar med blant andre tidligere omtalte Kari Saanum. Den spesielle utfordringen for billedhoggerforeningens medlemmer er at de arbeider med «fysiske ting, som krever mye plass, både når det gjelder utstilling og lagring», sier Steen. De ulike materialene har dessuten helt forskjellige egenskaper for lagring. «Gipsavstøpninger ser skjøre ut, men tåler mye», sier han, mens stein og metaller er bestandige, men utfordrende på grunn av vekt og størrelse. Mens kunstneren kanskje hadde et atelier der store verk og materialer kunne oppbevares, blir situasjonen for arvinger og etterlatte gjerne akutt dramatisk. Det som står på atelieret, er tungt og stort og vanskelig å flytte på. Og arvingene har gjerne verken plass eller vilje til å ta vare på alt som står igjen. De må enten få gitt bort så mye som mulig eller også se det «gå på dynga.» Selv det er en stor og kostbar operasjon som må planlegges og gjennomføres.

NBF har et arkiv som dokumenterer foreningens historie, men de forvalter og oppbevarer ingen tredimensjonale verk på vegne av medlemmene eller deres arvinger. Steen i NBF forteller at foreningen tidligere hadde en gallerigarasje på Mysen der medlemmer kunne leie pallplass til en lav pris. Men da leiekontrakten gikk ut, måtte de forlate lokalene. Foreningen kontaktet de som betalte leie, og ba dem hente det som sto der. Flere arvinger møtte opp, og det oppsto mange vanskelige situasjoner. Konkret sto valget der og da, ifølge Steen, «mellom bortkjøring i containere eller lagring i egen kjeller». Spesielt oppsto det utfordringer der det var flere arvinger. De måtte bli enige og finne løsninger raskt.

NBF undersøkte muligheten for nye lagringslokaler i den nedlagte militærleiren på Skar i Maridalen utenfor Oslo, men det gikk ikke. Hvordan skulle man se for seg at kunstnerarven ble bedre ivaretatt? Steen reflekterer over om en større, felles lagringsløsning, som «en diger fjellhall», kunne vært et alternativ. Men «hvem skulle i så fall velge hvilke kunstnerskap og hvilke verk man skulle spare på? Og hvordan skulle det la seg organisere? Summa summarum er dette ikke noe NBF kan eller vil engasjere seg i.»

Norske Billedkunstnere (NBK)

Også i foreningen Norske Billedkunstnere mottar de ifølge daglig leder Gyrid Garshol mange henvendelser om kunstnerarv. Flere uttrykker dyptfølt fortvilelse. Mange av kunstnerne har fått offentlig støtte og ønsker nå å gi noe tilbake til fellesskapet. De møter manglende interesse og vanskeligheter med å få donert arbeidene sine til offentlige samlinger. Både kunstnere og arvinger spør om hva og hvor mye de skal ta vare på, hvor de skal henvende seg, og om noen kan hjelpe til. Dette er bakgrunnen for at Billedkunstneres Vederlagsfond (BKV) i samarbeid med NBK i 2023 opprettet en egen prosjektstøtteordning for arbeid med og utvikling av kunstnerarkiver. Ordningen skal gi billedkunstnere «nødvendige ressurser til å prioritere slikt arbeid» heter det på ordningens nettside, og ordningen er blitt forlenget med ett år. For 2025 var 500 000 kroner satt av til to søknadsrunder, henholdsvis vår og høst. Prosjektstøtteordningen administreres av NBK som en prøveordning og er kun søkbar for billedkunstnere. Ordningen skal evalueres.

Ifølge avdelingsleder for stipend og prosjektstøtte i NBK Haakon Haraldsen Roen opplever NBK at ordningen har truffet et betydelig behov hos profesjonelle kunstnere, og at de gjennomgående mottar faglig sterke søknader. De fleste som har fått støtte, er mellom 60 og 80 år og bruker den til katalogiseringsarbeid.

Mye kan oppnås med tilgjengeliggjøring av informasjon og kunnskapsformidling. «Men kanskje bør en offentlig instans, for eksempel Kulturdirektoratet, ta på seg et overordnet ansvar for utarbeidelse av informasjonsmateriell?» spør Garshol. Det handler ikke bare om hva kunstnerne i praksis bør gjøre med hensyn til valg av programvare og egne lagringsmetoder. Det handler også om hvordan ansvarsfordelinger og rutiner for arkivering bør være. «Et nasjonalt fysisk arkiv for lagring av *all* norsk samtidskunst er vanskelig å se for seg», mener Garshol. «Og uansett, om man utvikler mer omfattende ordninger enn i dag, vil det måtte innebære seleksjon og prioriteringer av verk og kunstnerskap. Dette kan NBK som medlemsorganisasjon vanskelig ha ansvaret for, alene», mener Garshol. Men dersom en offentlig institusjon har et overordnet ansvar for en tilskuddsordning, er det ingenting i veien for at NBK kan «stille med uavhengig fagkompetanse, slik NBK allerede gjør i dag med Statens kunstnerstipend».

Forbundet Frie Fotografier (FFF)

Situasjonen for medlemmene i Forbundet Frie Fotografier virker mindre dramatisk, sammenlignet med billedhoggerne og billedkunstnerne. De

fleste fotografer har, ifølge foreningens leder Thale Fastvold, gode arkiveringsrutiner, og den digitale utviklingen har fullstendig endret arbeidet man tidligere gjorde med å arkivere og holde styr på negativer og ferdige verk. Tradisjonelt tenkte man at negativer kunne ha lengre levetid i forhold til fremkalte bilder på papir, der særlig fargene kunne tape seg raskt. Negativarkiver er derfor noe enkelte medlemmer fortsatt holder orden i, og foreningen blir iblant kontaktet av samlere og arvinger som spør om og hvordan de kan få laget nye versjoner av eldre verk. Men digital lagring har nå tatt over, og mye fungerer derfor ganske godt i samtidskunstfeltet for fotografi, mener Fastvold. Fotografene må selv utvikle gode arkiveringsrutiner og holde styr på hvilke bilder det blir utstilte kunstverk av. Fastvold mener fotografer er godt innforstått med digitaliseringens konsekvenser for kunsten og at fotokunst generelt er enklere å digitalisere enn andre former for kunst.

Preus Museum er uansett det nasjonale fotomuseet og den museumsinstitusjonen som besvarer henvendelser om arkivering fra FFFs medlemmer.⁵ Foreningen tar heller ikke vare på verk eller arkivmateriale, bortsett fra et utstillingsarkiv fra en tidligere periode samt en boksamling til bruk i foreningens lokaler. Samlingen er ikke organisert eller registrert som et bibliotek. FFF bruker for øvrig nettsidene til å lagre nyheter, informasjon og dokumenter. For medlemmene er fotokunstabøker fortsatt en viktig form for dokumentasjon, særlig de retrospektive bøkene som følger et bestemt kunstnerskap, minner Fastvold om. Ifølge de fagpolitiske nettsidene hos FFF er den viktigste fanesaken også «å etablere en innkjøpsordning for fotobøker i Norge for å styrke barn og ungdoms visuelle fortolkningsevne, sikre produksjon og gi fotobøker et langt større nedslagsfelt enn i dag.»⁶

Fastvold mener at fotografiet som kunstform er i endring som følge av at den digitale utviklingen har endret kunstfotografiets posisjon i den globale billedkulturen. Fotografiet er blitt mer fleksibelt og anvendelig som et medium innenfor andre kunstformer, og det inngår oftere i installasjoner og performancekunst. «Flere fotokunstnere nærmer seg nå skulpturen i sin måte å iscenesette fotografi med andre materialformer», poengterer Fastvold. For flere av disse kunstnerskapene vil imidlertid Videokunstarkivet kunne fungere, mener hun, om det er levende bilder involvert i verket, eller dersom videodokumentasjon av verket eksisterer.

5 Vi tar for oss Preus museum i del 3.

6 Forbundet Fire Fotografer u.å.

Norske Kunsthåndverkere (NK)

Lise Stang Lund er daglig leder i Norske Kunsthåndverkere (NK) og mener stadig flere medlemmer, kanskje særlig de som er i ferd med «å avrunde sine kunstnerskap», er opptatt av å lage monografier over sine kunstnerskap. Disse kunsthåndverkene er gjerne godt etablert og ønsker å utvikle en monografi samtidig med en retrospektiv utstilling. I det hele tatt er det mange bøker som utgis om og av kunsthåndverkere nå, mener Stang Lund, og tilføyer at det i mange tilfeller er det tyske kunstbokforlaget Arnoldsche som står som utgiver. NK har en tilskuddsordning til utvikling av fag og formidling der formålet er

å stimulere tiltak som styrker og synliggjør kunsthåndverk som fagområde og kommer flere til gode. Dette kan være tiltak som seminarer, konferanser, workshops, kunstfaglige publikasjoner, publikumsarrangementer og annen promotering av norsk kunsthåndverk. Tiltakene kan gjennomføres både i inn- og utland.⁷

I tildelingskriteriene fremheves det at tiltaket bør utvikle «kunsthåndverkfeltet, gjennom formidling og profesjonalisering av flere kunstnerskap og henvendelse til publikum.» Det er dermed ikke mulig å støtte bokutgivelser som profilerer individuelle kunstnerskap, med mindre utgivelsen setter kunstnerskapet inn i en større kunstfaglig sammenheng. Kunstnere kan for eksempel gå sammen og invitere kritikere og kunsthistorikere til å skrive. «Det blir flotte bøker», mener Stang Lund. På Oplandia Kunstsenter på Lillehammer arrangeres det nå en årlig messe om kunstbøker, med et særlig vekt på selvpublisering.⁸

Norske kunsthåndverkere får også henvendelser fra arvinger om at kunstneren er gått bort og av den grunn skal utmeldes. Noen ønsker å lage en minneutstilling eller et prosjekt for å minnes kunstneren og spør om råd og støtte. NK kan ikke støtte dette økonomisk, ifølge tildelingsreglene i foreningen. Men foreningen ser at om ikke arvinger stiller opp, eller kunstneren ikke har arvinger, lager kolleger og venner gjerne en bok eller en utstilling. NK erfarer at arvinger heller ikke forventer så mye, men «de er kanskje mindre orientert om kunstfeltet enn vi tror», mener Stang Lund. «Å lage veiledere for kunstnere og arvinger med punktlistor ville være et fint tiltak», sier hun. For noen få arvinger vil det også være aktuelt å ta

7 Norske kunsthåndverkere 2026.

8 Kunstbokmessen Bastard.

kontakt med museene og de offentlige samlingene for å høre om de vil motta donasjoner av noen verk, mener hun.

Kuratorforeningen

Ifølge Katrine Elise Agpalza Pedersen, tidligere styreleder i Kuratorforeningen, er foreningen i en prosess med å etablere Kuratorarkivet. Målet er å samle, legge til rette for og presentere et bredt spekter av kuratoriske prosesser, prosjekter, tekster og annet materiale for dokumentasjon og fremtidig forskning. Kuratorarkivet er et kollektivt prosjekt hvor kuratorer med base i Norge og Sápmi kan bidra til et arkiv over dokumentert kuratorpraksis. Kuratorarkivet kan brukes til forskning, men har også som mål å synliggjøre kuratorpraksiser og formidle utstillingspraksisens historikk til et større publikum.

Utstillingshistorie og kuratorhistorie er en viktig del av kunsthistorien, og foreningen har arbeidet med arkiveringsplaner siden foreningen ble etablert i 2011. Støtte til utvikling, administrasjon og drift må sikres, og arkivmodellen skal være dynamisk, basert på hva bidragsyterne laster opp.

Virkemidler som foreslås

I ulike sammenhenger trekker kunstnerne vi har snakket med, frem mulige virkemidler som kan forbedre eller avhjelpe de utfordringene de har med arkiveringsrutiner og ivaretagelse av kunstnerarven. Av infrastrukturelle virkemidler blir det flere ganger nevnt at kunstnerne savner et sted å henvende seg for å avlevere verk eller arkivmateriale. Alle uttrykker at de forstår at det ikke går an å ta vare på alt. Men det virker ikke riktig at kunstnerarven bare skal bli borte. Det kommer flere løsningsforslag, blant annet at museene tar større ansvar enn i dag, eller at det opprettes en ny museumsinstitusjon, mer i retning av et depot. Akkurat hvordan dette skal gjøres, er det ingen som har en klar formening om.

Det andre infrastrukturelle virkemiddelet som kunstnerne oftest nevner, er å utvikle flere digitale arkivmottak på linje med Videokunstarkivet. Gjennomgående sies det at Videokunstarkivet fungerer godt. Men for eksempel flere installasjonskunstnere og performancekunstnere opplever at de ikke egentlig er videokunstnere, og derfor ikke har noe der å gjøre. Det etterspørres flere spesifikke digitale arkiver for ulike typer kunst, der kunstnere selv kan laste opp materiale. Så godt som ingen av kunstnerne vi har snakket med, vet hvor de skal henvende seg med andre typer materiale.

At det også finnes en institusjonell infrastruktur for ivaretagelse av privatarkiver, virker ikke å være godt kjent blant kunstnerne.

Ingen foreslår nye juridiske virkemidler, men flere av de løsningene de ser for seg, kan understøttes av nye lover og regler. Det kommer vi tilbake til i del 4. Derimot er det mange som ser for seg økonomiske virkemidler. For eksempel nevner flere kunstnere at en assistentordning via Kulturrådet kunne være en god avlastning. Kulturrådet har allerede en assistentordning som gir nyutdannede kunstnere mulighet til å jobbe med en etablert kollega i 50 prosent stilling i ett år.⁹ Man kan tenke seg en lignende ordning rettet mot arkivarbeid.

Flere er også kjent med BKVs Prosjektstøtte til arbeid med kunstnerarkiver, og som i tilfellet med Victor Lind har noen også fått støtte derifra. Det foreslås flere innkjøpsordninger eller endringer i eksisterende ordninger, blant annet at støtten til kunstbøker økes og rettes mer mot ivaretagelse av kunstnerskap, og at det opprettes en egen tilskuddsordning for fotokunstbøker. I så å si alle samtalene nevnes bøker som en viktig og god måte å bli ivaretatt på.

Det er generelt stor interesse og samtidig knyttet stor usikkerhet til vårt problemfelt om ivaretagelse av kunstnerarven. Kunstnerne etterlyser spesielt et sted å henvende seg med spørsmål samt pedagogiske virkemidler. Tilgjengelige veiledere, kurs, seminarer og etterutdanning kan bidra til å avhjelpe situasjoner som oppstår mot slutten av kunstnerkarrieren. Mange av spørsmålene er konkrete og gjelder valg av digitale verktøy samt råd om hvordan man best bør registrere og lagre verk, både fysiske objekter og dokumenter, og digitale filer og hjemmesider.

9 Kulturrådet 2026c.

Arvingers ivaretagelse

I dette kapittelet tar vi for oss kunstnerskap som er ivaretatt av arvinger, etterlatte eller nærstående venner, og i varierende grad også er ivaretatt av museums- og arkivinstitusjoner. Formålet med samtalen er å få frem et bredt spekter av situasjoner og erfaringer som arvinger og etterlatte står i. Samtalene har medført besøk i atelier og i private hjem der kunstnerarven fysisk befinner seg, og vært videreført i oppfølginger på e-post og senere avklaringssamtaler. Godkjente sammendrag av samtalen finnes i vedlegg 2. I tillegg til de organiserte samtalene med arvinger og etterlatte har vi tatt opp deres situasjon i samtalen med kunstnerorganisasjonene, kunstnerne og øvrige informanter. Spesielt vil vi her trekke frem samtalen med opphavsrettsforeningen BONO. Det er altså ikke de gjengitte samtalene alene, som ligger til grunn for resonnementene og opplysningene i teksten. Der det er viktig for forståelsen og resonnementets gyldighet er det angitt andre kilder.

Av flere grunner har vi ikke snakket med arvinger som helt eller delvis har kvittet seg med kunstnerarven. For mange kan løsningen være så enkel som å gi bort mest mulig og å kaste resten. I mange tilfeller er kanskje kunstnerskapene ganske ukjente, har vært lite utstilt over flere år og har lenge hatt begrenset etterspørsel i markedet. Etter at arvingene har fordelt det som har affeksjonsverdi, mellom seg, velger de å gi bort eller kaste resten. Det finnes firmaer og bedrifter som tar på seg oppgaver med å gå gjennom slike dødsbo og takser verdier. Et søk på nettet med stikkordene «dødsbo» og «kunst» gir mange treff, og også denne næringen kan sies å være en del av samfunnets ivaretagelse. De mest seriøse aktørene fremhever kunstfaglig kompetanse i verdivurdering og praktiske spørsmål om kunstnerarv. De kan opplagt være til god hjelp, og alternativet om å ordne alt selv kan anses å være en dårligere løsning. Samtidig er det riktig å minne om at dette er kommersielle aktører som i tillegg til å hjelpe med vanskelige spørsmål har økonomiske egeninteresser. Det kan ikke utelukkes at viktig kunstnerarv på denne måten går tapt, rett og slett fordi arvinger synes det blir for mye og for komplisert å forholde seg til.

Vi har konsentrert oss om arvinger som har hatt ressurser og interesse av å ivareta kunsten og kunstnerskapet. Arvingene vi snakker med, er altså alle involvert i aktiv ivaretagelse. De gjør dette i ulik grad, alene

eller sammen med andre arvinger og familiemedlemmer, og det er relativt kjente og anerkjente kunstnerskap. Problemstillingene og utfordringene de står i, er samtidig instruktive også for arvinger av mindre etablerte kunstnere. Noen av de vi samtaler med, er også i dialog med eller samarbeider aktivt med nasjonale eller regionale arkiv- og museumsinstitusjoner. Et sentralt tema i samtalerne våre er derfor hvordan arvingers ivaretagelse forhandles og utvikles i dialog eller samspill med museums- og arkivinstitusjoner. Vi er interessert i å vite om den institusjonelle ivaretagelsen erfares som tilstrekkelig, og hvordan arvinger og etterlatte løser utfordringene med hensyn til lagring, bevaring, salg og formidling. Vi har lyttet til fortellinger om personlige belastninger, skuffelser i møter med institusjonene og konkrete lagringsproblemer, men også om gleder over å ivareta kunstnerarv og innovative løsninger for å få det til.

I dette kapittelet sammenfatter vi erfaringer og utfordringer, men vi anbefaler at samtalerne leses i sin helhet for å bedre forståelsen av problemfeltets kompleksitet.¹ Samtalerne gjengis som nevnt i referatform i vedlegg 2, og alle er godkjent til bruk i rapporten.

De gode og de mindre gode erfaringene

Arveoppgjør kan være vanskelige og vonde, og det er et samtaleemne som alltid engasjerer. Det trenger ikke ha med kunsten å gjøre: Det er private forhold som spiller inn, og som ikke alltid er lette å snakke om. Forholdet til kunstneren var kanskje ikke så enkelt og liketil. Er det flere arvinger, kan det oppstå uenigheter som gjør ivaretagelse vanskelig. At det er snakk om kunstnerarv kompliserer. Opphavsrettigheter er ikke enkle å forholde seg til, og hvordan man skal forstå og fastslå nåværende og fremtidige verdier, kan fort bli komplisert. Er det ikke noe særlig penger i kunstnerarven, er det kanskje først og fremst kunstens affeksjonsverdi som avgjør om den blir ivaretatt eller ikke. Arvingene kan også føle på en forpliktelse til å ivareta kunstnerens navn og anerkjennelse, og også ha berettiget tro på eller håp om at kunstnerskapet vil ha økt kunstnerisk verdi i fremtiden. Å gjøre gode bedømmelser og gode valg om ivaretagelse kan kreve mye

1 I tillegg til de avtalte samtalerne vi gjengir som referater, har vi hatt mer uformelle møter og tilfeldige samtaler der vi er blitt fortalt om situasjoner og opplevelser som arvinger eller nærstående familie og venner av en kunstner har stått i.

kunnskap og ressurser, og det kan være avgjørende at man får god veiledning og gode råd.

Å ha vært sammen med kunstneren om å gå gjennom og ordne mest mulig gir et godt utgangspunkt. Om kunstneren også selv ønsker det, kan kunstnerskapet formelt avrundes ved en privat salgsutstilling, der man selger eller gir bort de gjenværende verkene til familie, venner og kjente. De kan inviteres i tur og orden. Nærmeste familie først, deretter nære venner og venners venner, før man til sist åpner for et bredere publikum. Et galleri kan bidra, men det er også mulig å leie et lokale for en kortere periode uten store kostnader. Dette kan gi både kunstneren og arvingene en verdifull avslutning før atelieret endelig ryddes. Samtidig kan det kanskje utarbeides en verksliste, dersom det ikke allerede fantes en fra før. Og man kan ta vare på det som måtte være av arbeidsredskaper, skissebøker, notater, salgs- og kommisjonsavtaler og verkrelaterte dokumenter.

Blant de gode historiene er kunstneren som tidlig ryddet i dokumenter og mapper og etablerte en verksliste allerede midtveis i karrieren. Det faste galleriet, om man er så heldig å ha et, vil normalt ha oversikter over salg og hvor verkene har tatt veien. Kanskje er det også påbegynt et dokumentarkiv med oversikt over avisutklipp, tekster kunstneren selv har skrevet og publisert, samt brev og korrespondanse med gallerier og utstillingssteder.

Vi snakket også med arvinger som er blitt enige seg imellom, og som har lyktes med å ta vare på gode søskenrelasjoner, samtidig som de har fordelt verk seg i mellom. I noen tilfeller har de solgt noe og fordelt inntektene.

Av de mer blandede erfaringene vi har fått kjennskap til, er for eksempel arvingen som ikke ble spurt eller tatt med på råd da billedhoggeren kastet og knuste. Arvinger kan bli engstelig for at kunstneren kaster for mye. Det skaper usikkerhet å ikke bli inkludert i prosessen. Samtidig er det ofte best for alle parter at nettopp kunstneren rydder og kaster mens hen fortsatt kan. Kunstnerne vi har intervjuet, understreker jo ofte at det egentlig er bare de selv som forstår de systemene de har bygget opp for lagring og arkivering. Det som står til høyre på atelieret, kan være skrot. Det som står til venstre kan være uferdige og uavsluttede verk som ikke nødvendigvis bør kastes av den grunn. At kunstneren selv går for langt i kassasjonen, kan skje fordi det er fristende å ville tydeliggjøre gode linjer og utvikling i kunstnerskapet. Derfor kan det være en god løsning å tidlig involvere en assistent eller en kollega i prosessen, i tillegg til arvingene.

Når det ikke er livsarvinger

En livsarving er et barn eller et barnebarn i direkte linje. Mange kunstnere vet derimot allerede midtveis i livet at de ikke vil få livsarvinger. Dersom kunstnerarven har verdi for samfunnet, kan kunstneren velge å testamenterer den bort. Men man risikerer også å bli avvist, og at gaven ikke blir tatt imot. De færreste er som Munch og kan forvente at kommunen vil ta imot hele livsverket som gave.

Det finnes flere muligheter. For det første kan kunstneren selv sørge for å dokumentere og lagre digitale kopier av verk som er utstilt, for eksempel via Videokunstarkivet. CV-en kan oppdateres og gjennomgås med tanke på at den skal overleve kunstneren, og legges på en hjemmeside og i et påbegynt arkiv. For det andre kan deler av materialet gjennomgås kritisk med tanke på å kunne kaste noe av det. Det som skal beholdes, må sorteres. Jo tydeligere det er avklart hva som er skisser, og hva som er verk, desto enklere blir det å ordne og registrere kunstnerskapet i ettertid. Verk som ikke er signert, bør signeres, slik at venner og eventuelle arvinger ikke sitter igjen med vanskelig omsettelig kunst.

Et testamente er uansett det viktigste verktøyet en kunstner har til å forvalte sitt ettermæle og sitt dødsbo. Et testamente kan kunstneren forfatte selv, men det anbefales å rådføre seg med en advokat. Som vi skal se senere, vil det ofte være bruk for en jurist som kan både arverett og opphavsrett. Et testamente kan dessuten brukes både til å sikre arvinger, om de skulle finnes, og til å innsette andre mottakere og fullbyrdere.

Livsarvingenes situasjon

Er ingenting av det ovenstående skjedd mens kunstneren selv kunne være til stede, må arvinger eller etterlatte gjøre det meste. Det kan komme brått på, og selv om man har sett det komme, kan man være ganske uforberedt på omfanget og kompleksiteten i ansvaret man har fått i fanget. For Andrea Lange var det så mye mer enn selve kunstnerarven etter moren, Eva Lange (1944–2017). Hun arvet også barndomshjemmet, som var kunstnerhjemmet til både Eva Lange og forfatteren Johan Borgen. Nettopp det at dette også var hennes hjem, ga Andrea Lange en nærhet til kunstnerskapet og inngående forståelse av morens arbeidsrutiner og systemer for lagring. Det kom til nytte, da hun overtok og skulle ivareta både kunstnerskap og kunstnerhjem.

En kunstnerarv har tre former for verdi: affeksjonsverdi, økonomisk verdi og kunstnerisk verdi. For livsarvinger har verdiene et element av skjebne: Livsarvinger vokste opp med kunstneren som far eller mor, bestemor eller bestefar, og nå må de ivareta kunstnerarven og kunstnerens ettermæle. Ikke sjelden er arvinger selv kunstnere. De forstår og kjenner igjen kunstnerens liv i egne erfaringer. Det kan være en fordel, men også oppleves som en belastning, et ekstra ansvar ved siden av egen kunstnerkarriere. Man kommer ikke helt bort fra foreldrenes skygge. I andre familier kan den kjente kunstneren ha tatt så mye plass at barna har lært seg å holde avstand. Kunstnerarven vil de kanskje ikke en gang ha noe med å gjøre. Som i filmen med samme navn kan affeksjonsverdi være en sammensatt og vanskelig erfaring.

Økonomisk verdi høres mer konkret ut, men også kunstverkenes salgsverdi kan være vanskelig å fastsette. Arvinger kan ifølge flere av våre institusjonelle informanter iblant ha altfor optimistiske forestillinger. Om de tilbyr verkene for salg, kan det fort vise seg at de er vanskelig å selge, eller at prisen man får, er lav. Det er eksempler på at arvinger tror det er lurt å selge unna, og dumper alle verkene ut på markedet. Det de først og fremst oppnår, er at markedet mettes og at verkenes økonomiske verdi reduseres.

Inntrykket fra samtalerne våre er at erfaringene med auksjonsforretningene og kunsthandlene er blandede. Mange som sjekker i det private markedet, opplever at kunstnerens verk allerede ligger ute til salgs hos auksjonshusene eller på finn.no, og til langt under opprinnelig salgspris, ferdig montert i glass og ramme. Er det snakk om skulpturer, kan den opprinnelige materialkostnaden på for eksempel bronse langt overgå utsalgsprisen, ifølge Elena Engelsen, enke etter Per Ung (1933–2013). Verdien av verkene har endret seg fordi kunstneren selv ikke er der som part i kommisjonsavtaler og aktivt til stede i kunststoffentligheten. Som en gallerist vi samtalte med, litt brutalt formulerte det: «Det er mye enklere å promotere en levende kunstner enn en død.» Mens de er levende, er kunstnere garantister for både signaturen og verkenes autenticitet.

Det er ofte vanskelig å forutsi hvilken kunstnerisk verdi et kunstnerskap kan få i fremtiden. Kunstneren kan bli gjenoppdaget om noen år. Livsarvingene står dermed i en sammensatt og uoversiktlig situasjon. Tiden går, og kostnader påløper. Dersom arvingene må vente på tydeligere anerkjennelse og institusjonenes velvilje, blir det et spørsmål hvor mye innsats som kan og bør legges ned for å holde kunstnerskapet i live gjennom privat ivaretagelse.

Først må arvingene skaffe seg oversikt og en viss kontroll over kunstnerarven. Det kan være viktig å raskt få oversikt over kommisjonsavtaler og

eventuelt endre eller fornye dem. Det må avgjøres hva som skal gjøres med verkene som galleriene eventuelt fortsatt har. Skal de tilbakekalles, selges eller fortsatt være i kommisjon? Det kan være rom for forhandlinger, og arvingene, eller den arvingen man blir enige om skal representere boet, må ta kontakt med alt fra gallerier, rammemakere og formidlere. Tidligere avtaler har kanskje hatt preg av å være bygget på vennskap gjennom et langt liv. Kanskje er ikke alt formalisert og rettslig sett på plass i en kontrakt.² Det kan oppstå usikkerhet om hvor mange signerte verk som faktisk finnes, og om verk i kommisjon er solgt og allerede oppgjort. Uansett, får mange vite, er det som er igjen hos galleriet, av liten økonomisk verdi.

Et sentralt spørsmål er hva og hvor mange dokumenter og objekter som skal tas vare på. Dersom kunstnerhjemmet også har vært foreldrenes atelier og lager, er huset i seg selv et fysisk arkiv. Den ordenen som i større eller mindre grad hersker der, med tanke på hvordan verk, skisser og dokumentasjon er lagret, er en form for informasjon som kan ha verdi i seg selv. Det skader kanskje ikke om huset blir stående en stund, slik at man får sett over og begynt på en form for opprydding. Samtidig løper kostnadene, og der det er flere arvinger, kan noen av dem presse på for å realisere verdiene raskt. Å komme til enighet og fordele både byrder og fortjenester kan kreve mye av en søskenflokk. Dersom huset må tømmes raskt og legges ut for salg, blir spørsmålet om hva man gjør med kunstnerarven, akutt.

En mulighet som særlig arvinger etter godt etablerte kunstnere har, er å opprette en stiftelse som kan ivareta kunstnerskapet etter kunstnerens død. Stiftelser kan planlegges og etableres mens kunstneren lever, og kunstverkene som er igjen på atelieret kan overføres til stiftelsen i kunstnerens testamente. Både kunstnere og arvinger vi har snakket med, er imidlertid usikre på om stiftelser lønner seg. Testamenter kan samtidig regulere flere sider av ivaretagelsen og sette betingelser for fremtidig salg, bevaring og formidling. Det kan settes inn fullbyrdere av testamentet og gis spesifikke oppdrag om å forvalte kunsten og eventuelle begrensninger i tilgjengelighet og formidling.³ Avhengig av hvor ivaretatt kunstneren på

2 Se Veier 2011.

3 Larsen 2025. I mars 2025 dekket Klassekampen konflikter som er oppstått i styret til stiftelsen som forvalter den svenske kunstneren og antroposofen Hilma af Klint. Det strides om kunstverkene i det hele tatt bør gjøres allment tilgjengelig, om arvingenes ansvar og rolle i stiftelsen, og om hvordan man eventuelt kan finansiere det foreslåtte museet som arkitektfirmaet Snøhetta en gang tegnet for dem.

dette tidspunktet allerede er, vil man kunne påregne interesse fra kuratorer, biografer og kunsthistorikere.

All forvaltning krever gjerne at det finnes midler i boet, og at det settes av midler og en plan for hvordan boet kan realisere inntekter gjennom salg eller opphavsrett. Oppbevaring av verk krever lagerplass, stiftelser krever styrer, og om arvinger donerer verk, oppstår det ofte både skatterettslige og opphavsrettslige problemstillinger som må håndteres.

Relasjoner til institusjonene

Andrea Lange har bygget videre på morens samarbeid med Hvaler kunstforening. Hun har ennå ikke kontaktet Nasjonalmuseet eller andre museer for eventuell deponering eller donering av verk og vil vente til hun har ordnet og registrert ferdig. At hun forvalter et kunstnerhjem, gjør det vel så viktig å bruke kunstnerarven til å skape liv på Knatten, heller enn at alt forsvinner inn i museenes magasiner og arkiver.

Bentine Holm, datter etter Else Hagen (1914–2010), opplever samarbeidet med institusjonene om utstillingen av morens kunst «mest som en eventyrlig reise, da det endelig skjedde». I samtalen med henne kommer det frem at tiden etter morens bortgang var vanskelig, og at det var hun og broren som måtte trå til. For å få det til tok hun permisjon fra arbeidet som skuespiller. Kunstnerarven ble i første omgang ikke ordnet eller gjennomgått, men flyttet fra kunstnerboligen på Ekely til hennes eget hus. Den sentrale kunsthistorikeren Sidsel Helliesen ved Nasjonalgalleriet engasjerte seg i forbindelse med skriving av en biografisk tekst til *Norsk kunstnerleksikon*. Deretter ble det imidlertid nokså stille, får vi inntrykk av, inntil kunsthistoriker og kurator Øystein Ustvedt fra Nasjonalmuseet tok kontakt. Et samarbeid mellom Nasjonalmuseet, Kunstsilo, Stavanger Kunstmuseum og Trondheim Kunstmuseum førte frem til utstillingen *Else Hagen: Mellom mennesker*.

For Nico og Thomas Widerberg fremstår det som om Nasjonalmuseet ikke er tilstrekkelig interessert. Det at Frans Widerberg (1934–2017) var en kjent og folkekjær kunstner, får omvendt effekt av hva man skulle tro, mener de. De må gjøre arbeidet med ivaretagelse selv. Elena Engelsen, som ivaretar kunsten etter Per Ung (1933–2013), ser mangel på interesse fra institusjonene mer som en generell nedprioritering av skulptur. Når institusjonene verken tar kontakt eller er aktive i spørsmål om ivaretagelse, tolkes det som et tegn på at de ikke bryr seg nok.

BONO og kunstnerarvens juridiske landskap

De økonomiske rettighetene til et åndsverk går etter opphaverens død inn i dødsboet og følger de alminnelige reglene om arverekkefølge og testamente i arveloven. Organisasjonen Billedkunst Opphavsrett i Norge (BONO) er «opphavsrettsorganisasjonen for skapere av visuelle verk i Norge» og har juridisk kompetanse i både arv og opphavsrett.⁴ Organisasjonen blir ofte kontaktet av både kunstnere og arvinger, og de har stor forståelse for at det kan være vanskelige spørsmål knyttet til ivaretagelse av arv etter visuelle kunstnere. «Ingen kan helt vite hvilken økonomisk gevinst opphavsretten kan kaste av seg i fremtiden», sier Kari Astrup, som er seniorrådgiver i BONO. «For en del arvinger kan opphavsretten over tid komme til å representere den mest verdifulle delen av kunstarven». Hun sier videre at de ofte må redegjøre for forskjellen mellom fysiske verk og den immaterielle verdien av verkene. Mange er ikke klar over at overdragelse av fysiske verk ikke også er en avhending av opphavsretten, ifølge Astrup. Det står imidlertid tydelig i åndsverkloven at overdragelse av eksemplarer ikke innbefatter overdragelse av opphavsretten.

BONO representerer over 150 000 norske og utenlandske kunstnere og inngår lisensavtaler som gir utgivere og innholdsprodusenter adgang til å reproducere visuelle kunstverk analogt eller digitalt. Opphavsretten tilfaller arvinger etter vanlige arveregler og varer i 70 år etter utgangen av kunstners dødsår. Lovens § 2 første og andre ledd definerer opphaver og åndsverk som den som «skaper et åndsverk».⁵ Vederlag utbetales individuelt til kunstneren eller den som overtar opphavsretten etter kunstnerens død. Arvinger etter avdøde kunstnere kan da bli medlemmer i BONO, ifølge Astrup, men må i tråd med vedtektene inngå en forvaltningsavtale.⁶ Er det flere arvinger, må de også oppnevne én kontaktperson som BONO kan rådføre seg med. Samtlige arvinger vil imidlertid ha krav på vederlag for bruk av kunstnerens verk i henhold til sin arveandel.⁷

Å arve et større antall kunstverk «kan føles som en gave sendt fra oven, men også som en byrde», sier Astrup og daglig leder Harald Holter. Det kan være «vanskelig og sårt å håndtere», og de erfarer at arvinger møter

4 BONO.

5 Åndsverkloven 2018: § 2.

6 BONO 2025.

7 Åndsverkloven § 75 gir en rekke viktige bestemmelser om testament og forhold mellom ektefeller og livsarvinger og former for samtykke som eventuelt må innhentes fra alle arvinger.

utfordringer «på svært forskjellige måter: noen med stor glede, noen med glupende griskhet, noen med bekymring eller likegyldighet, og noen ganger med avvisning.»

BONO anbefaler aldri sine medlemmer å overdra opphavsrett til andre, for eksempel i forbindelse med deponering eller plassering av fysiske verk. En slik situasjon kan for eksempel oppstå dersom en stiftelse eller kunstnerhjem skal driftes. Ifølge Astrup og Holter vil det at flere opphavere kommer inn i bildet, «kunne svekke kunstnernes rettigheter og uthule avtaleverket som er etablert med museumsinstitusjonene».⁸

Om kunstneren har hatt «et uoversiktlig familieliv eller om man ikke har livsarvinger, kan det være en god løsning å opprette et testamente», sier Astrup. Hun forteller videre at dersom det oppstår «et arvemessig kaos, kan det fort melde seg aktører med kommersielle interesser som ikke alltid gjør ting etter boken. Det vil kunne skade kunstnerens ettermæle». Ved opprettelse av testamente er det ifølge Astrup og Holter dessuten viktig å velge en advokat som har «kompetanse på opphavsrett ved siden av arveretten». I tilfeller der kunstnere velger å testamentere både sine verk og opphavsretten til et museum, som for eksempel i tilfellet med Jan Groth og Stavanger Kunstmuseum, vil museet få status som kunstnerens arving i BONO's system og motta den økonomiske gevinsten som opphavsretten måtte kaste av seg. Noe mange ikke tenker på, er at «uavhengig av om verket blir et investeringsobjekt på kunstmarkedet, eller det innlemmes i et museum, eller blir destruert, vil rettighetshavere kunne fortsette å få vederlagsinntekter fra opphavsretten – forutsatt at verket er fotografisk dokumentert og blir etterspurt av brukere», sier Astrup og Holter.

Dersom kunstneren etterlater seg usignerte arbeider i atelieret, må disse forbli usignerte, mener Astrup og Holter videre. «Det motsatte ville være forfalskning.» Er arvingene enige om at arbeidene likevel holder høy kvalitet, kan de stilles ut eller selges usignerte, som de er. Er man usikker, anbefaler Astrup og Holter at man kontakter uavhengig, kunstfaglig ekspertise for å få en vurdering. Det kan være en kunsthistoriker, en kunstner med nær kjennskap til det aktuelle kunstnerskapet, eller det galleriet som kunstneren var tilknyttet.

BONO mottar fra tid til annen også henvendelser om etablering av stiftelser eller visningssteder. Dersom arvingene er enige om å opprette en stiftelse, anbefaler BONO at det tas inn i vedtektene at opphavsretten skal håndteres i tråd med åndsverkloven. Det samme gjelder ved opprettelse av et eget visningssted, enten det er snakk om et kunstnerhjem eller et lokalt

8 Åndsverkloven § 67 angir alminnelige bestemmelser om overdragelse.

museum, eller ved avtaler om overdragelse eller deponering av verk hos et etablert visningssted eller museum. Uklare avtaler kan lett utløse tvister om retten til reproduksjon av kunstverk på for eksempel salgsprodukter som postkort, plakater og lignende. Etter loven er det opphaveren eller rettighetshaveren som har enerett til slik fremstilling.⁹ Om det er behov for reproduksjoner og produksjon av plakater eller postkort, må visningsstedene innhente lisens fra BONO. «Visningsstedets rett til fri bruk av verk i sin formidlingsvirksomhet er for øvrig regulert i åndsverkloven», presiserer Astrup, «og er man usikker på hvor langt fribruksretten strekker seg, kan man kontakte BONO».

Brorparten av arvingene som kontakter BONO for råd, ønsker seg primært en avtale med en allerede etablert institusjon som kan ivareta verkene og stille dem ut, og mange uttrykker at de er villige til å gi verk i gave til institusjonen. «Dersom det hadde vært opprettet et offentlig deponi som tok imot kunst, er det ikke usannsynlig at flere kunstverk kunne bli bevart», mener Astrup og Holter. Utfordringen er uansett at det er uforutsigbart hvilke verk som vil ha verdi for ettertiden. «Om det skal foretas en form for utvelgelse, er vel spørsmålet om man ikke bare rykker tilbake til start – til det man allerede har – det vil si museene», sier Astrup og Holter.

Astrup og Holter observerer ellers at mange kunstnere sørger for god dokumentasjon av egne verk og er gode på systematisering og arkivering. Mange har også egne nettsteder der de presenterer verkene. Ifølge Astrup og Holter er kanskje ikke behovet for et sentralarkiv like stort som før. «Men dersom et slikt arkiv opprettes og gjøres tilgjengelig for allmennheten, må arkivets eier sørge for nødvendig lisensavtale med BONO».

Fra tid til annen kontaktes også BONO av KORO i forbindelse med at utsmykningsverk må destrueres. Åndsverkloven pålegger i § 109 eierne å varsle kunstneren om dette.¹⁰ Plikten gjelder så lenge kunstneren er i live, men flere eiere varslar gjerne også avdøde kunstners arvinger. Lovbestemmelsen gir dem anledning til å få dokumentert verket før det blir borte. Det hender en sjelden gang at destruksjon unngås ved at «partene legger hodene i bløt for å finne løsninger. Men som oftest må man se i øynene at noe av og til må bort for at noe nytt skal komme til», sier Astrup.

Til sist kan det nevnes at et arkiv også har en form for vern i åndsverkloven, såkalt «databasevern».¹¹ Katalogen som sådan har ikke verks-

9 Åndsverkloven 2018: § 3 første og fjerde ledd.

10 Åndsverkloven 2018: § 109.

11 Åndsverkloven 2018: § 24.

høyde, men inngår i en gruppe av nærstående rettigheter, som omfatter rettighetsforhold som ligner opphavsrettslige interesser. Kataloger har for eksempel etter dette et vern som beskytter den økonomiske interessen ved å sammenstille og tilgjengeliggjøre kataloger, slik at det vil være forbudt for andre å kopiere dem for å utnytte dem økonomisk. Dette er et vern som i utgangspunktet varer i 15 år etter at en katalog er publisert. For kataloger som oppdateres fortløpende, vil det i praksis bety så lenge virksomheten er i gang, pluss 15 år. Bestemmelsen om databasevern i § 24 vil også gjelde for en katalog som kunstneren utarbeider selv. En database trenger ikke være digital etter denne bestemmelsen. Når gjengivelser av verk er nært koblet til katalogopplysninger vil det være «vanlig opphavsrett» som gjelder for kunstverket, mens «bare databasevern» gjelder for katalogiseringen.

Virkemidler som foreslås

I likhet med kunstnerne er det flere arvinger som ser på kunstboken som en fin måte å holde kunstnerskapet levende på, og gjerne i kombinasjon med en utstilling eller en kunsthendelse.

En infrastruktur arvinger konkret etterspør, er et nettsted eller et domene hvor man kan ivareta kunstneres hjemmesider. Som vi vet fra kunstnersamtalene, har kunstnernes hjemmesider gjerne oppdaterte CV-er og fotodokumentasjon av verk og utstillinger. Om nettsidene blir ivaretatt og listet i et eget domene eller på en eller annen måte lenket sammen, vil de lett bli tilgjengelige for kuratorer og kunsthistorikere som vil orientere seg om kunstnerskapet. Så lenge det er brukt .no-domener, vil Nasjonalbiblioteket allerede ha høstet dem, men det betyr ikke at de også er tilgjengelige for allmennheten.

På spørsmål om arvingenes relasjoner til museene svarer arvingene at de synes det virker ganske tilfeldig hvordan museene følger med og interesserer seg. Det nevnes gjerne at enkeltpersoner fra museene interesserer seg. Institusjonene er som sådan langt mer tilbakeholdende, og prosesser som leder til innkjøp, utstilling eller mottak av verk og dokumentasjon, oppleves som langsomme og uforutsigbare. Både kunstnere og arvinger ønsker at museene samarbeider om å opprette et senter eller et ansvarlig organ som spesifikt kan ta imot forespørsler om kunstnerarv.

Verken kunstnerne eller arvingene vi har snakket med, kjenner til arkivverket og den infrastrukturen som angår privatarkiver. Alle som tar vare på arv etter visuelle kunstnerskap privat, vil først og fremst kjenne

på utfordringer med fysisk lagringsplass. De kan håpe på at museer, gallerier eller private samlere vil være interesserte samarbeidspartnere, men opplever gjennomgående at de står alene. Når museenes kuratorer endelig kommer på besøk, henter de bare ut det de trenger, og bidrar ikke til at arkivene registreres og ordnes.

I likhet med kunstnerne etterlyser også arvingene pedagogiske virkemidler. Det er behov for et sted å henvende seg for å stille spørsmål og få gode råd. Det finnes i dag ingen tilskuddsordninger for arvinger som sådan. Som kunstner kan Andrea Lange søke støtte gjennom BKVs prosjektstøtte til arbeid med et kunstnerarkiv. Det er imidlertid de færreste som har det samme utgangspunktet som henne. At det utvikles en tilskuddsordning også for arvinger som ikke selv er kunstnere, kan være et nyttig virkemiddel.

DEL 3

INSTITUSJONELL IVARETAKELSE

De nasjonale institusjonene

I dette kapittelet tar vi for oss de nasjonale institusjonene Arkivverket, Nasjonalmuseet og Nasjonalbiblioteket, samt Preus museum og Kulturrådet. Disse institusjonene utgjør den nasjonale førstelinjen i de to infrastrukturene vi har identifisert for henholdsvis samling og arkiv. Vi har snakket med informanter med spesielt ansvar for arkiv og samling ved de ulike institusjonene og gjennomgått relevante styringsdokumenter. Samtalene belyser hvordan ansatte ved institusjonene vurderer institusjonens situasjon og rolle, hvilke kompetanser og kapasiteter de rår over, hvilke strategier de har utviklet, og hvordan samspillet mellom institusjonene er organisert. Til slutt har vi undersøkt hvilke muligheter de ser for å påta seg et større ansvar og utføre flere oppgaver.

I løpet av samtalene har våre informanter gjerne trukket frem eksempler på kunstnerskap som institusjonene har vært involvert i å ivareta. Som en form for følgeforskning har vi gått videre med disse kunstnerskapene og snakket med flere involverte aktører.¹ På den måten har vi fått et enda bredere innblikk i hvordan institusjonell ivaretagelse samvirker med privat ivaretagelse. Disse samtalene gjengis som godkjente referater i vedlegg 3.

Nasjonalarkivet, tidligere Arkivverket

Kunst og kultur utgjør i dag ett av 27 samfunnsområder i Arkivverkets bevaringsplan for privatarkiver fra 2020.² Blant de 14 prioriterte arkivene på dette området finner vi Unge kunstneres samfunn (UKS) og Kunstnerforbundet.

1 Alle samtalene i dette kapittelet er referert, gjennomlest og godkjent av informantene, men de påfølgende argumentene og konklusjonene vi trekker fra samtalene, er våre egne. I flere tilfeller er det også foretatt oppfølginger på e-post og avklaringssamtaler.

2 Arkivverket 2020.

På en liste over supplerende arkiver finnes blant annet Kunst og design i skolen, Kunstnerforeningen, Stiftelsen kunstkritikk og Blomqvist kunsthandel og nettauksjon. Oversikten inneholder ingen personarkiver fra kunstnere eller arvinger. Nasjonalarkivet tar sjelden eller aldri inn personarkiver fra enkeltkunstnere eller arvinger, og i samtale med fagansvarlige på kulturområdet i Nasjonalarkivet, Anne Aune og Kristin Brattelid, får vi vite at dette er bevisst politikk.

Først og fremst handler bevaringsplanen om å ta vare på privatarkiver fra organisasjoner og bedrifter. Nasjonalarkivet henviser forespørsler fra kunstnere eller arvinger til enten Nasjonalbiblioteket eller Nasjonalmuseet. Ansvaret for private kunstnerarkiver blir med andre ord delegert til dem. Kunstnerarkiver dukker imidlertid opp i Arkivverkets bevaringsplan for samisk privatarkiv, som eksplisitt sies å omfatte områdene billedkunst, litteratur, musikk, scenekunst og film. Denne bevaringsplanen inneholder da også to personarkiver til henholdsvis kunstnerne Inger Blix Kvammen og Randi Marainen.³

Siden 2020 har alle fylker utarbeidet bevaringsplaner for privatarkiver og fordelt ansvaret for å koordinere bevaringsarbeidet på fylkesnivå. Det varierer hvem som sitter med det overordnede ansvaret. I Østfold er det Østfoldmuseene som har denne rollen, i Troms er det fylkeskommunen, og i Trøndelag er det det interkommunale arkivet. De regionale planene følger Arkivverkets mal, er tilpasset den enkelte regions behov og lister gjerne sine privatarkiver under en kategori for kunst, delt opp i underkategorier for musikk, scenekunst, film og billedkunst. I Troms finnes for eksempel fem privatarkiver for visuell kunst i fylkets udaterte oversikt.⁴ De regionale arkivinstitusjonene kan altså være viktige mottakere av private kunstnerarkiver på det visuelle kunstfeltet.

Aune og Brattelid fremhever at informasjon og dokumentasjon om kunstnere og deres relasjoner til offentlige etater vil være dokumentert i offentlige arkiver. Nasjonalarkivet oppbevarer arkiver fra offentlige arkivskapere som Kulturrådet, KORO og Statens kunstnerstipend (SKS), der for eksempel søknader til kunstnerstipender og statlige og regionale tildelinger av priser vil kunne spores. Om det oppstår strid om kunstnerarv eller opphavsrett, vil også arkiver fra norske domstoler være viktige. Informasjon

3 Inger Blix Kvammen (f. 1954) er en norsk-samisk kunstner som jobber med visuelle historiefortellinger med objekter og fotografi under samlenavnet MEMORU ARCHIVES. Randi Marainen (f. 1953) er en svensk-samisk sølvesmed og kunstner.

4 Troms fylkeskommune u.å.

om Edvard Munchs bo finnes for eksempel i Skifterettens arkiv. Nasjonalarkivet har også mottatt flere arkiver fra kunstnernes medlemsorganisasjoner, blant annet fra Landsforeningen Norske Malere, som vil kunne si om kunstnere har vært aktive i sine foreninger, og om de har mottatt vederlagsmidler og stipender. For kunsthistoriske forskere og biografer er disse arkivene viktige kilder.

Nasjonalarkivet har ansvar for å koordinere og utvikle bevaringsplanene, men det finnes foreløpig ingen bevaringsplan spesielt for det visuelle kunstfeltet, verken med hensyn til mulige privatarkiver fra kunstnere eller arkiver fra gallerier, private museer, auksjonsforretninger og private samlere. Aune og Brattelid er heller ikke kjent med at det er tatt initiativ til å utvikle bevaringsplaner spesifikt for kunstfeltene. Det som mangler, er «et samordnet initiativ på feltet». De mener dette initiativet burde komme fra sektoren selv og gjerne legges til en sentral institusjon med kompetanse på fagområdet.

Bergindustriarkivet blir fremhevet som et eksempel på en etablering som har tatt et overordnet sektoransvar for å samle inn og bevare arkiver knyttet til bergverksindustrien i Norge.⁵ Initiativet utløste Arkivverkets prosjekt- og utviklingsmidler finansiert av midler fra Norsk Tipping. Utviklingsmidlene er primært en ordning for arkivbevarende institusjoner, som bibliotek, museer og dokumentasjonssentre som oppbevarer dokumentasjonsmateriale, og gjelder ikke privatpersoner. En institusjon fra kunstfeltet som har mottatt støtte fra Arkivverkets prosjekt- og utviklingsmidler, er stiftelsen Danseinformasjonen, som har samlet inn arkiver fra aktører i dansekunstfeltet i Norge.⁶ For midlene har de også utviklet en veileder for arkivering innenfor dansekunstfeltet og arrangert et tredagers seminar om arkivering og dokumentasjon i dansefeltet på Dansens Hus høsten 2024.

Nasjonalmuseum

Stiftelsen Nasjonalmuseum for kunst er den sentrale institusjonen for samling, bevaring, dokumentasjon, forskning og formidling av visuell kunst i Norge. Organisasjonen ble etablert i 2003 gjennom en sammenslåing av

5 Initiativet ble tatt av bransjeaktører og Vestfoldmuseene. Se Bergindustriarkivet u.å.

6 Danseinformasjonen 2026. Danseinformasjonen er det nasjonale kompetansesenteret for dansekunst og en ideell stiftelse.

de tidligere separate institusjonene Nasjonalgalleriet, Kunstindustrimuseet i Oslo, Museet for samtidskunst og Norsk Arkitekturmuseum. Den går også under betegnelsen Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Sammenslåingen var i tråd med museumsreformens mål om å etablere sterkere fagmiljøer og samle institusjonene i større organisatoriske enheter, slik det ble skissert i ABM-meldingen fra årtusenskiftet.⁷ Museets nybygg med utstillingslokaler, magasiner og bibliotek sto klart i 2022 og huser i dag arkiver og samlinger fra de tidligere separate institusjonene. Bare Arkitekturmuseet har fortsatt deler av samlingen sin i eget bygg.

I forbindelse med museumsreformen ble det etablert faglige museumsnettverk for alle museer som mottar statlige driftstilskudd. Målet var at nettverkene skulle fungere som plattformer for bedre samordning og faglig utvikling i museene. I dag finnes det 22 faglige museumsnettverk, med ulik størrelse, tema og arbeidsform. Et av disse er Nettverket for kunstmuseum, som består av 19 norske kunstmuseer. Nasjonalmuseet er ansvarlig museum.

Seksjonsleder bibliotek og arkiv Hildegunn Gullåsen og kurator Geir Haraldseth forteller at dokumentasjon av samlingen og tilrettelegging for kunsthistorisk forskning er en sentral oppgave for Nasjonalmuseet. Dette står i vedtektene:

Stiftelsen skal under sitt formål drive følgende virksomhet:

- a) innsamling, dokumentasjon og bevaring av samlinger innenfor billedkunst, kunsthåndverk, design og arkitektur
- b) forsknings og utviklingsarbeid innenfor institusjonens faglige ansvarsområder
- c) utstillinger og andre formidlingsaktiviteter som ledd i arbeidet med å heve kunnskapen om og engasjementet for billedkunst, arkitektur, kunsthåndverk og design⁸

I og med at Nasjonalmuseet har overtatt arkiver og samlinger fra de tidligere separate institusjonene, arbeides det fortsatt med å integrere alt i nye systemer. De enkelte institusjonene hadde ulike rutiner og systemer for dokumentasjon og arkivering. For eksempel ble *Nasjonalgalleriets dokumentasjonsarkiv* opprettet i 1978 som et ledd i arbeidet med bokverket

7 St.meld. nr. 22 (1999–2000).

8 Nasjonalmuseet u.å.: § 2.

Norsk kunstnerleksikon.⁹ Dokumentasjonsarkivet var basert på fysiske mapper og et typisk «klipparkiv». Før dette var det først og fremst galleriets samling og utstilling av verk som var dokumentert, ikke kunstnerskapene. «Forståelsen og betydningen av at kunstnerarven består av mer enn bare verkene, har vokst frem de senere årene», sier Gullåsen.

Nasjonalmuseet har de siste årene opplevd en stor økning i antallet henvendelser fra arvinger og kunstnere som ønsker å overlate sine kunstnerarkiver til dem. Noen av henvendelsene har kommet fra kunstnere som har mottatt støtte gjennom BKVs prosjektstøtte til arbeid med kunstnerarkiver. De ønsker veiledning om hvordan deres arkiver bør organiseres, og spør om Nasjonalmuseet kan overta og oppbevare materialet. Svaret museet som oftest må gi er at de ikke har kapasitet til å ta imot og at kunstnere må ordne arkivene sine selv. Gullåsen og Haraldseth opplever det slik at BKVs prosjektstøtteordning har skapt forventninger som Nasjonalmuseet ikke kan innfri. For det er svært krevende å ta imot og ordne arkiver. Med kun tre ansatte tilknyttet arkivet har museet nå innført inntakstopp for privatarkiver i påvente av nye retningslinjer. Om man igjen skal motta arkiver, understreker Gullåsen at kunstnerarkiver, både fysiske og digitale, må være ordnet på forhånd. For digitalt arkivmateriale er det for eksempel viktig at filene «er organisert i en mappestruktur», sier hun og forteller at museet selv i begrenset grad kan gi veiledning om hvordan kunstnere og arvinger skal arkivere.

Museet samler i dag kun dokumentasjon om kunstnerne som er eller blir representert i samlingen. I tillegg må arkivene ha relevans for forskning på norsk kunsthistorie. Gullåsen påpeker at samlingsstrukturen dermed har høyere rang enn arkivene, og at kunstsamlingen i stor grad styrer prioriteringene i arkivsamlingen – og ikke omvendt. Et interessant unntak vi blir gjort oppmerksomme på, er overdragelsen av arkivet etter kunstneren Liv Reidun Brakstad.¹⁰ Til tross for at Brakstad ikke er kjøpt inn av museet, valgte museets arkiv å ta inn hennes arkiv, forteller Haraldseth, og sier at dette ligger i randsonen av museets vanlige rutiner og retningslinjer.

9 *Norsk kunstnerleksikon* er et firebinds leksikon som ble utgitt i perioden 1982 til 1986 og inneholder over 3800 biografier om norske kunstnere, arkitekter og designere. Innholdet ble digitalisert og publisert av Store Norske Leksikon. I august 2025 ble det kjent at Nasjonalmuseet og Store Norske Leksikon har fått midler av Sparebankstiftelsen til å oppdatere innholdet.

10 Liv Reidun Brakstad (f. 1943) er en Norsk performancekunstner og billedkunstner. Hennes performanser presenteres ofte uventede steder og har ofte en underliggende politisk agenda.

Eksempelen viser at museet i enkelte tilfeller kan gjøre vurderinger av fremtidige kunsthistoriske betydning og relevans. Vurderingen av arkivet fulgte likevel de etablerte prosedyrene, sier det: «Etter en faglig diskusjon i det kunsthistoriske teamet ble det anbefalt å ta inn arkivet, et valg som reflekterer museets fokus på fremtidige forskningsmuligheter og anerkjennelse av kunstneriske praksiser som er performative og efemere», sier Haraldseth. Samtidig understreker han at utfordringer med kapasitet og ressurser reiser spørsmål om hvor mange slike unntak museet kan gjøre.

Ifølge Gullåsen og Haraldseth er det to infrastrukturer som blir aktualisert når museet får henvendelser eller står overfor valg med hensyn til kunstnerarv. Den ene handler om arkiv og bibliotek. Den andre handler om verkssamlingen, der de ulike fagteamene utarbeider forslag og innkjøpskomiteen tar avgjørelsene.¹¹ Men hva som erverves til kunstsamlingen og til arkivsamlingene, kan overlappe. De ulike samlingene inneholder til dels ulike typer kunstneriske materialer og ulike vurderinger av verks høyde. Verk i arkitektursamlingen kan for eksempel være arbeidsskisser, tegninger, fotodokumentasjon og så videre, som kanskje ville blitt definert som arkivmateriale i billedkunstsamlingen, mener Gullåsen og Haraldseth.

En utfordring som uansett melder seg, er hvor museet skal sette grensen for hva de skal ta inn på arkivside. Ifølge Gullåsen har Nasjonalmuseet i dag vide retningslinjer for når de skal si ja eller nei til å motta privatarkiver. Det diskuteres hvilke restriksjoner som skal gjelde for videre arbeid. Nasjonalmuseet forvalter i dag totalt 115 privatarkiver, hvorav 22 privatarkiver er etter norske billedkunstnere. Veksten har de siste årene vært på ett til to privatarkiver etter billedkunstnere årlig (i tillegg til andre privatarkiver knyttet til andre fagområder enn billedkunst). Arkivsamlingen har en viss kapasitet for videre vekst, men plassen er begrenset på grunn av den store lagringsplassen som arkivene trenger. Haraldseth forteller at «vi jobber etter våre kriterier, som fører til at noe må ekskluderes». Han opplever at kunstnere og arvinger nok ser for seg «noe mer inklusivt, som et nasjonalt kunstnerarkiv». Gullåsen uttrykker bekymring for at dersom de fortsetter å ta inn arkiver i samme tempo, vil kapasiteten i både magasin og arkiv være fullt utnyttet innen ti år. Det å være et nasjonalt depot for alle norske kunstnerarkiver er per i dag ikke i samsvar med Nasjonalmuseets samfunnsoppdrag, mener hun. Den økte pågangen fra kunstnere og arvinger synliggjør derfor en spenning mellom forventningene til Nasjonalmuseet og institusjonens faktiske kapasitet og samfunnsoppdrag. Dette reiser også

11 Fagteamene er fremdeles organisert ut fra de opprinnelige institusjonens fagområder, der de ulike fagfeltene har ulik innsamlingspraksis.

et større spørsmål om hvilken rolle museet skal spille i det nasjonale arbeidet med kunstnerarv, og om det er behov for en mer helhetlig nasjonal strategi for å sikre at flere kunstnerskap blir ivaretatt for fremtiden.

Nasjonalbiblioteket

Det heter i strategidokumentet for 2024–2029 at Nasjonalbiblioteket, «gjennom å ta vare på, digitalisere og formidle alt som er publisert for offentlegheita, er [...] den viktigaste kjelda til kunnskap om Noreg og norske forhold», og videre at «formidling av norsk historie og kulturarv er en aukande del av oppgåva».¹² Men selv om visuelle kunstverk må kunne sies å være ytringer i offentligheten, er Nasjonalbibliotekets mandat først og fremst å bevare reproduserte og offentlig utgitte massemedier som bøker, aviser, tidsskrifter, noter, film, plakater og fotografi som er innlevert i henhold til pliktavleveringsloven.¹³ Gitt at Nasjonalmuseet har hovedansvaret for det visuelle kunstfeltet, fremstår ansvarsdelingen mellom de to institusjonene som rimelig klar. Men i praksis er forholdet mellom dem mer dynamisk og overlappende. Særlig på områdene for grafikk, kunsthåndverk og fotografi har Nasjonalbiblioteket utviklet seg til å bli en viktig institusjon for ivaretagelse og bevaring.¹⁴

Nasjonalbiblioteket har for eksempel spilt en viktig rolle på kunsthåndverksens område via en avtale med Norske Grafikeres Forbund om deponering av grafiske trykk. Avtalen omfatter også «deponering av brukte plater, prøve- og tilstandstrykk» og er sist oppdatert i 2019. Grafikeren beholder disposisjonsrett i hele sin levetid mens Nasjonalbiblioteket kan stille ut, digitalisere og gjøre materialet tilgjengelig for forskere og tredjeparter.¹⁵ At slike verk også finnes i Nasjonalmuseets samlinger, er uproblematisk, og det åpner for en arbeidsdeling der Nasjonalbiblioteket tar imot

12 Nasjonalbiblioteket 2024.

13 Pliktavleveringslova 1989.

14 Våre informanter ved Nasjonalbiblioteket har vært avdelingsdirektør for fag og forskning, Hege Stensrud Høsøien og seksjonsleder for avdeling ved fag og forskning, Arthur Tennøe.

15 Nasjonalbiblioteket 2019. I 2001 ble også Nasjonalbibliotekets innkjøpsordning for bokillustrasjoner, avistegninger og tegneserier (NIBI) etablert i samarbeid med kunstnerorganisasjonen Grafill.

kunstnerarkiver og innleverte trykk, mens Nasjonalmuseet konsentrerer seg om den innkjøpte grafikken til sin samling.

Fotografi er et mer komplekst interesseområde som overlapper mellom Nasjonalbiblioteket og museumsinstitusjonene. Nasjonalbiblioteket har fulgt utviklingen av fotografiet i masseproduserte medier, fra postkort, via aviser, magasiner og alle former for grafiske medier, og har stor faglig kompetanse i fotonhistorie. De anser seg dermed som en hovedinstitusjon for bevaring av fotoarkivmateriale og forvalter i dag Norges største samling av fotoarkiver. Men også Nasjonalmuseet og Preus museum har historiske samlinger av fotografi, arkiver etter fotografer og arkivmateriale knyttet til fotografisk kunst, og det er Preus museum som har ansvaret for Nasjonalt nettverk for bevaring og formidling av kulturhistorisk fotografi, også kalt Fotonettverket.

Dette er uproblematisk, sier flere av våre informanter i de tre institusjonene. Et fotografisk kunstverk kan befinne seg i Nasjonalmuseets samling, mens Nasjonalbiblioteket eller Preus museum forvalter øvrige verk og annet materiale relatert til fotografens virke. Alle tre har også konserveratorer med kompetanse i fotografi, og Nasjonalbiblioteket fungerer som en viktig partner og kompetanseressurs for de andre når de for eksempel bidrar med utlån av materiale til forskningsprosjekter og utstillinger. Som et eksempel nevner avdelingsdirektør for fag og forskning Hege Høsøien samarbeidet med Stavanger kunstmuseum om utstilling og dokumentasjon av kunstnerskapet til Kitty Kielland og Nasjonalmuseets utstilling om Harriet Backer. I begge tilfellene bidro Nasjonalbiblioteket med kildearbeid til utstillingskatalogene, med materiale fra håndskriftsamlingen og med fagkonferanser i tilknytning til utstillingene. Som Høsøien sier, «ligger det i Nasjonalbibliotekets samfunnsoppdrag at de skal ta imot fotoarkiver og arkiver etter fotokunstnere».

I motsetning til mange andre institusjoner har Nasjonalbiblioteket også stor kapasitet til å ta imot slikt arkivmateriale. Og når det gjelder digitalisering og konvertering av analogt arkivmateriale, er institusjonen verdensledende med sitt reproduksjonssystem i fjellhallene i Mo i Rana. Men Nasjonalbiblioteket vurderer likevel nøye hvilke arkiver og dokumenter de tar inn, ut fra et kriterium om «vesentlig nasjonal og kulturhistorisk interesse og betydning», sier Høsøien. Ifølge seksjonsleder for avdeling for fag og forskning Arthur Tennøe er de fleste arkivene Nasjonalbiblioteket har, mottatt som donasjoner. Det er sjelden de betaler for noe, men i særskilte tilfeller kan de gjøre innkjøp for å styrke samlingens forsknings- og formidlingsverdi. Nasjonalbiblioteket har ikke bestemte maler for hvordan private arkiver skal ordnes, og krever ikke at arkivmateriale skal være ordnet når de tar det inn.

Preus museum

Preus museum er Norges nasjonale museum for fotografi og ble opprettet da staten kjøpte samlingene til det private Preus fotomuseum i 1995. Samlingen består ifølge nettsidene av «fotografier, andre former for bilder, kameraer og annet teknisk utstyr som belyser fotografiets utvikling. Billedsamlingen har bred representasjon av den internasjonale fotohistorien.»¹⁶ Det heter også at «Preus museum skal være et ledende kompetansesenter og en naturlig møteplass for fotografi, nasjonalt og internasjonalt.»¹⁷

I museets samlingsforvaltningsplan for 2023–2027 varsles en «en total gjennomgang av samlingen».¹⁸ Den fotografiske samlingen er på cirka 1 000 000 fotografiske positiver, negativer, lysbilder, fotomekaniske trykk, fotografiske album og andre materialer, mens den tekniske samlingen antas å ha minst 60 000 gjenstander. Samlingen har også det som kalles «kulturhistorisk materiale», blant annet private fotoalbum, negativarkiver etter avisen Morgenposten, og historiske samlinger fra fotografiets tidlige historie. I tillegg har museet en stor samling av trykk og grafiske blad, samt brevsamlinger etter fotohistoriske pionerer.

Kristin Aasbø er samlingsansvarlig ved Preus museum og fremhever det særlige ansvaret museet har for å bevare arkiver etter sentrale fotografer og foreninger. Det kan være profesjonelle fotografer innenfor presse eller reklame, eller også kunstfotografer. Blant de i underkant av 50 privatarkivene museet har ervervet, er også arkivene til Norges Fotograf-forbund, Fotogalleriet, Frie Fotografers Forbund, Oslo Kameraklubb, og Preus bedriftsarkiv. Flere av arkivene inneholder småtrykk, brosjyrer og fototeknisk utstyr, mens andre er rene fotoarkiver.

Ifølge Aasbø mottar museet flere henvendelser fra fotografer og deres etterkommere som ønsker å få vurdert sitt materiale. Museet må gjøre valg: «Vi kan ikke bare ta de som spør først eller roper høyest», sier Aasbø. En utfordring er for eksempel at kvinner i mindre grad enn menn tar kontakt med museet, mener hun. Alt materiale som tilbys museet, må vurderes individuelt. Det trenger ikke være kunstnere som allerede er representert i samlingen. I Preus museums samlingsforvaltningsplan 2023–2029 heter det at det bør

16 Preus museum u.å., avsn. 3.

17 Preus museum u.å., avsn. 2.

18 Preus museum 2023: 2.

utredes nærmere hvorvidt museet skal ta imot negativarkiv etter de sentrale fotokunstnerne som ikke har en naturlig plass i andre institusjoner eller fotohistorikerens private arkiv. Det er en prioritert oppgave å få systematisert hvilke arkiver av denne kategorien museet bør forvalte.¹⁹

Preus museum leder Nasjonalt nettverk for bevaring og formidling av kulturhistorisk fotografi, kalt Fotonettverket. Nettverket består av totalt 42 institusjoner som forvalter fotografi, og Aasbø beskriver det både som velfungerende og viktig for feltet. Hun mener samtidig at det er behov for et mer formalisert samarbeid mellom institusjoner om inntak av store samlinger og arkiver. De ulike institusjonene har forskjellige spisskompetanser og samlingsstrategier som gjør det mulig å fordele ansvar og arbeidsoppgaver. Men det trengs en overordnet nasjonal strategi for innsamling og ansvar for arkivet i stedet for dagens «førstemann til mølla»-prinsipp. Aasbø foreslår at Preus museum kan ha et tydeligere ansvar for arkiver knyttet til fotografer og fotokunstnere, på samme måte som Nasjonalbiblioteket har ansvar for forfatterarkiver, men erkjenner samtidig at museet må være ressursmessig i stand til å påta seg en slik rolle. I dag er de for få ansatte, og magasinene er for små. «Vi burde kanskje egentlig ha inntaksstopp», sier Aasbø.

Aasbø mener det bør utarbeides en veileder for fotografer om hvordan de kan forberede eget arkiv før overføring til en offentlig institusjon. Museet ønsker også flere muligheter til å søke om økonomisk støtte til sitt arbeid med privatarkiver via enten Kulturrådet eller Arkivverket. En praktisk utfordring de ofte støter på, er manglende integrasjon mellom arkivverktøy og registreringsverktøy. «Samling og arkiv prater ikke sammen», sier Aasbø. Det gjør at materialet blir «delt»: Selve arkivet og dets struktur vil være tilgjengelig i arkivdatabaser, mens fotografiske serier og enkeltbilder vil bli vist i museenes database for DigitaltMuseum.

Kulturrådet

Vi har allerede referert til kulturrådslovens formålsparagraf og sitert fra Kulturrådets områdeplan for Kulturvern 2025–2028. Her ble det løftet frem at kulturvernet er «i en situasjon der ny teknologi og sosiale medier har endret ytringsrommet i samfunnet». Innledningsvis i områdeplanen heter

19 Preus museum 2023: 13.

det om kulturvern generelt at det skal «speile mangfoldet og bredden av praksiser og erfaringer i samfunnet» og «avdekke blindsoner i fortellingen om Norge».²⁰ I Kulturrådets strategi for perioden 2025–2028 skisseres fire særskilte satsingsområder for strategiperioden, som alle berører vårt problemfelt:

- økt mangfold, flere stemmer
- økt likeverd for den samiske urbefolkningen og nasjonale minoriteter
- arbeid for et åpent og tilgjengelig kunstliv
- arbeid for at kunstfeltet skal kunne møte klima- og naturkrisen²¹

Kulturrådets ansvarsområder gjelder særlig i det frie feltet – gjerne forstått som kunst- og kulturfeltet utenfor de etablerte institusjonene, der de uavhengige og selvorganiserte kunstnerne befinner seg. Områdeplanen for kulturvern fremhever da også betydningen av samspill mellom det private og frivillige på den ene siden og det institusjonelle på den andre. Det heter at «et mer representativt og relevant kulturvern forutsetter at underrepresenterte grupper løftes fram, og at flere får muligheter til aktiv deltakelse og representasjon.» Videre vektlegges det at «[b]ruk av digitale verktøy i kulturvernet forutsetter en målrettet strategi for tilgjengeliggjøring».²²

Kulturrådet er både en institusjon og et virkemiddel i vår terminologi, og ifølge områdeplanen er Norsk kulturfond «den viktigste statlige finansieringskilden for det frie kunst- og kulturlivet over hele landet, og bidrar til at kunst og kultur skapes, bevares, dokumenteres og gjøres tilgjengelig for flest mulig».²³ Virkemiddelet er frie prosjektmidler som fordeles til et vidt spekter av institusjoner, kunstnere, museer, arkiver og bibliotek gjennom søkbare tilskuddsordninger.

Tilskuddsordningene er inndelt i ulike kunst- og fagområder, og i området for kulturvern finner vi to tilskuddsordninger: én for prosjekter innenfor kulturvern generelt og én mer avgrenset innenfor kulturvern og faglitteratur. Av disse to er det den første som ser ut til å være mest relevant for det visuelle kunstfeltet. Ordningens formål er «å stimulere til å dokumentere, bevare, videreføre og formidle kunnskap om historie,

20 Kulturrådet 2025a.

21 Kulturrådet 2025b.

22 Kulturrådet 2025a.

23 Kulturrådet 2025a.

kunst, kulturer og samfunn i Norge fram til i dag [og] særlig bidra til å inkludere flere stemmer, styrke mangfoldet og øke bredden i kulturvernet».²⁴

Det andre området der det kan være midler til aktører i det frie feltet for ivaretagelse av kunstnerarv på det visuelle kunstfeltet, er tilskuddsordninger for visuell kunst. Her er det syv ordninger, hvorav to fremstår som aktuelle å bruke på prosjekter for ivaretagelse av kunstnerarv på det visuelle feltet i sin nåværende form.

Den første ordningen er tilskuddsordningen for publikasjoner og manusutvikling. Ordningen retter seg mot «kunstnere, kuratorer og tekstforfattere, og forlag, visningssteder og andre utgivere. Privatpersoner, private og offentlige institusjoner, organisasjoner og andre virksomheter kan søke».²⁵ Søkere som mottar fast årlig statstilskudd, får normalt ikke støtte fra denne ordningen. I våre samtaler med ansatte i institusjonene i vedlegg 3 refererer vi et prosjekt fra Telemark kunstsenter som har fått støtte til en serie av bøker for å fremme formidlingen av kvinnelige kunstnere fra Telemark.

Den andre ordningen som kan være aktuell i forbindelse med kunstnerarv, er kunstnerassistentordningen. Ordningen gir etablerte kunstnere tilskudd til å ansette en assistent i en 50 prosent midlertidig stilling. Formålet er å «utvikle unge kunstnerskap og å bidra til profesjonalisering av kunstnere, overføre erfaring og kompetanse mellom etablerte og nyutdannede kunstnere, og øke inntektsmulighetene for begge parter».²⁶ I sin nåværende form legger ordningen først og fremst opp til overføring av kompetanse og erfaring fra eldre til yngre kunstnere. Problematikken med kunstnerarv reiser det omvendte behovet: De eldre trenger noen yngre til å bistå med registrering og arkivering, og de yngre kunstnerne har ofte mer kompetanse på digitale verktøy enn de etablerte.

Tidligere fagansvarlig for visuell kunst Jonas Ekeberg opplyste i samtale at det har vært diskutert om det bør utvikles en ny tilskuddsordning for kunstnere som vil ordne egne arkiver. Assistentordningen var ifølge ham noen ganger brukt til nettopp arkivarbeid og mange assistenter gjør administrativt arbeid for den etablerte kunstneren, skjønt dette egentlig ikke utvikler unge kunstnerskap, slik det er ment.²⁷

24 Kulturrådet 2026a.

25 Kulturrådet 2026d.

26 Kulturrådet 2026c.

27 Dette kommer også frem i Heian mfl. 2022.

Virkemidler som foreslås

De nasjonale institusjonene er til dels tilbakeholdne med selv å foreslå løsninger og vil gjerne se denne utredningen ferdig før de utvikler sine strategier. Nasjonalmuseet ser likevel for seg et større arbeid med en nasjonal plan med klarere målbeskrivelser, ansvarsfordelinger og virkemidler. Nasjonalmuseet kan bli bedre på veiledning, mener våre informanter ved institusjonen, men sier at de ikke kan gjøre stort mer. Det er åpenbart at et mulig virkemiddel er å styrke infrastrukturen for arkiv og bibliotek med både flere ansatte og mer midler.

Nasjonalarkivet venter på initiativ fra sektoren selv, men peker ikke på noen spesielt. Mest sannsynlig må et slik initiativ komme fra Nasjonalmuseet, eventuelt i et samarbeid med kunstnerorganisasjonene og Kulturrådet.

Nasjonalbiblioteket virker på sin side trygge på sin egen rolle og sin viktige kompetanse og kapasitet på digitalisering av kunstnerarven. Men som vi har avdekket allerede i kapittel 1, er loven om pliktavlevering begrenset til grafiske og utgitte medier. Et spørsmål som derfor reises i vår utredning, er om pliktavlevering også bør omfatte en form for registrering og mottak av dokumentasjon av offentliggjort, visuell kunst.

Også Preus museum, som har sitt nasjonale ansvar for fotokunsten, virker tilfreds med at det er mange aktører på feltet. Det nasjonale nettverket for fotohistorie de bestyrer, fungerer angivelig godt, og samlingsforvaltningsplanen legger opp til en ambisiøs gjennomgang av samlingen og utvikling av nye strategier videre. På kort sikt er deres løsning å ta inn flere arkiver, fra flere fotokunstnere, og for øvrig utvikle den eksisterende samlingen og arkivet i tråd med det nasjonale oppdraget. De ønsker at Arkivverket og Kulturrådet skal kunne gi dem bedre mulighet til å søke om økonomisk støtte, men for øvrig er institusjonen, på samme måte som fotokunsten generelt, ansett å være i en gunstigere situasjon enn andre kunstformer.

Institusjonen som i dette kapittelet fremstår som den mest løsningsorienterte, er Kulturrådet. De er også den sentrale institusjonen som fordekker økonomiske midler. At de er gitt et mandat for kulturarv og har en god områdeplan, tilsier at de kan ta viktige initiativ. En mulighet er å opprette en eller flere nye tilskuddsordninger, eller at eksisterende ordninger spesifiseres til klart å omfatte søknader om tilskudd til ivaretagelse av kunstnerarv på det visuelle feltet.

I lys av våre samtaler med kunstnere og arvinger er inntrykket vårt at Kulturrådets tilskuddsordning for publikasjoner og manusutvikling er den aller viktigste tilskuddsordningen allerede i dag for temaet kunstnerarv. Det bør derfor avklares og vurderes om og hvordan denne ordningen kan utvides eller suppleres.

De regionale og de spesialiserte institusjonene

I dette kapittelet tar vi for oss de regionale kunstmuseene og de nasjonale institusjonene RiddoDuottarMuseat og Trastad Samlinger. De er på samme måte som Nasjonalmuseet og Preus museum preget av den todelte infrastrukturen for henholdsvis verk og samling, og dokumentasjon, gjenstander og arkiver. Deres mandater og samlingsstrategier reflekterer ikke et helhetlig, nasjonalt ansvar, men et partikulært og spesialisert oppdrag knyttet til representasjons- og mangfoldsspørsmål. Mens de regionale museene har en geopolitisk og kulturhistorisk forankring i sine respektive regioner, har Trastad Samlinger og RiddoDuottarMuseat et spesielt ansvar for ivaretagelse av minoritetsstemmer i den visuelle kunsten. Gjennom sin virksomhet bidrar de alle til større bredde og mangfold på nasjonalt plan. Igjen har vi snakket med arkiv- og samlingsansvarlige i de utvalgte museene. Og som i de nasjonale institusjonene har vi forfulgt enkelttilfeller av ivaretagelse av visuelle kunstnerskap. I tilknytning til de regionale museene tar vi for oss kunstnerskapet til Jan Groth og, i forbindelse med Samisk Kunstmagasin i RiddoDuottarMuseat, kunstnerskapet til Iver Jåks. De gjengis med godkjente referater i vedlegg 3.

De regionale kunstmuseene¹

Våre informanter fremhever at de regionale museene utdyper og utvider de lokale og regionale perspektivene, sett i forhold til Nasjonalmuseets

1 Vi har gjennomført samtaler med følgende museer: Trondheim kunstmuseum, Nordnorsk kunstmuseum, Stavanger kunstmuseum, Lillehammer kunstmuseum og Kunstsilo.

ivaretagelse av den store, nasjonale fortellingen. Samlingsansvarlig Ida Grøttum og samlingsforvalter Åse Fredrikson ved Trondheim kunstmuseum sier for eksempel at et kunstnerskap kan ha ulike betydninger lokalt, regionalt og nasjonalt, og at det derfor er viktig at det ivaretas både nasjonalt og regionalt. Håkon Bleken (1929–2025) og Ove Stokstad (1939–2018) trekkes frem som eksempler av Grøttum og Fredrikson. Både Bleken og Stokstad var lokalt aktive kunstnere, underviste ved universitetet og hadde sentrale verv i Trondheim Kunstforening. Da kunstforeningen ble til kunstmuseum, bidro de også med store donasjoner til museet. Bleken donerte en stor samling med egne verk, mens Stokstad sikret en donasjon fra ekteparet Hebler på rundt 1000 verk etter Ulla og Herman Hebler. Til tross for dette har ikke Kunstmuseet arkiver etter verken Bleken eller Stokstad, noe de gjerne skulle hatt, sier Grøttum og Fredrikson.

Trondheim kunstmuseum har en strategi for innsamling av kunstverk, men mangler en tilsvarende strategi for arkivmateriale. Grøttum og Fredrikson omtaler arkivet som «litt stemoderlig behandlet» og begrunner det med at kunstsamlingen er museets hovedansvar. Kontinuitet i museets samlingshistorie er samtidig en viktig føring i museets samlingsstrategi. Arkivmaterialet ses først og fremst som «en støtte til kunstsamlingen, til institusjonshukommelsen og til norsk kunsthistorie». Arkivet oppbevares da også i kunstmuseets magasin, og det er ikke en dedikert stilling som arkivar ved museet. Samlingen har med andre ord klar forrang.

Samtidig observerer Grøttum og Fredrikson at forståelsen av forholdet mellom arkiv og samling er i endring. «Det er blitt mer vanlig å bruke arkivmateriale i utstillingsproduksjoner», sier Fredrikson. Men når de har mottatt en stor gave fra grafiker og maler Anne Breivik (1932–2012) med kunstverk, grafikk og privatarkivmateriale, blir nettopp ikke privatarkivet ordnet, «siden arbeidet krever fagfolk, tid og plass, noe museet ikke prioriterer i en travel hverdag», ifølge Fredrikson. Museet har også mottatt et arkiv etter maler Lars Tiller (1924–1994), som de heller ikke har håndtert. Grøttum beskriver arkivarbeid som en ekstra byrde i en allerede krevende driftssituasjon. Samtidig fremhever hun kunstnerarkivenes uvurderlige verdi som forskningsmateriale og at museet «gjerne skulle hatt flere kunstnerarkiv».

Samlingenes forrang fremfor arkivene kommer til uttrykk hos alle de regionale museene. Blant annet sier avdelingsleder for samling og arkiv ved Kunstsilo Else-Brit Kroneberg at «flyttingen inn i nye lokaler førte til at samlingene ved museet kom inn i gode og moderne magasiner, mens arkivforvaltningen ikke ble oppgradert på samme måte».

Mens Trondheim kunstmuseum mottar flere henvendelser fra kunstnere og arvinger som ønsker å arkivere sine kunstnerskap, opplyser direktør

Stina Högvist og kurator Charis Gullickson ved Nordnorsk kunstmuseum at de ikke har mottatt slike forespørsler. Det samme oppgir avdelingsleder Helge Sognli ved Lillehammer kunstmuseum. Vibece Salthe i Stavanger kunstmuseum sier at de har mottar enkelte forespørsler, men at museet har måttet avslå flere henvendelser på grunn av kapasitetsutfordringer. For eksempel avsto de en forespørsel om å ta imot arkivet etter Liv Reidun Brakstad (f. 1943). Arkivet ble i stedet, som vi vet, tatt imot av Nasjonalmuseet.

Det varierer om de regionale museene vi har snakket med, i det hele tatt har privatarkiver etter kunstnerne. I Stavanger kunstmuseum har de, ifølge Salthe, tatt imot og videreutviklet arkivet etter tekstilkunstner, tegner og skulptør Jan Groth (1938–2022). Groth var født i Stavanger, men bodde mesteparten av livet andre steder. De har også mottatt arkivet etter tekstilkunstner Frida Hansen (1855–1931), også hun fra Stavanger, donert av kunsthistoriker Anniken Thue. Det er også et stort arkivmateriale knyttet til Halvdan Hafstens samling, en samling bestående av 208 verk av ulike malere fra regionen. Men «fysiske fasiliteter og magasinkapasitet begrenser hva museet kan ta inn både av arkiver og kunstverk», sier Salthe. Det er kun én bibliotekar i 80 prosent stilling for hele Museum Stavanger og ingen arkivar. Stillingsressursene er altså svært begrensede.

Som en løsning har museet utviklet et samarbeid med byarkivet, Arkivenes Hus i Stavanger, hvor flere av arkivene oppbevares, inkludert Groth-arkivet. Eksempelet med Jan Groth utdypes i vedlegg 3. Salthe har hatt hovedansvaret for å ordne Groth-arkivet, men har hatt tilgang til arkivfaglig veiledning hos byarkivet. Arkivene eies fortsatt av museet, men oppbevares hos byarkivet, som også tilbyr en lesesal for innsyn. Når det kommer inn en forespørsel, får museet en e-post med informasjon om hvem som søker, og kan velge å godkjenne eller avslå forespørselen. Materialet gjøres tilgjengelig på dagtid i lesesalen og returneres til magasinet om natten. Dette gjelder også for museets egne ansatte, som også må henvende seg til Arkivenes Hus for tilgang. Ulempene dette måtte innebære, veies godt opp av at oppbevaringen hos byarkivet er kostnadsfri for museet.

Ifølge direktør Stina Högvist og seniorkurator Charis Gullickson ved Nordnorsk kunstmuseum er museet i ferd med å utvikle et arkivsystem. Men det har foreløpig ingen kunstnerarkiver i samlingen. Det de har, er skissebøker, malerpensler og andre gjenstander, blant annet fra A K Dolven (f. 1953) og Iver Jåks (1932–2007). «Nå er Jåks både hos oss, hos private og hos Universitetet i Tromsø. Jeg tenker at det trengs koordinering, så att arkiven blir samlet på et sted.», sier Högvist i en ettersendt kommentar. Vi gjengir samtalen med ansvarlig for arkivet etter Iver Jåks i vedlegg 3.

Også ved Nordnorsk kunstmuseum er kapasiteten en utfordring og de har foreløpig begrenset mulighet til å ta imot arkiver. Hva som skal

samles inn, avhenger ifølge Högvist av museets eksisterende samling, strategi og tilgjengelige ressurser. Hun understreker at det er langt mer omfattende å ta i mot et arkiv enn å samle inn et enkeltverk – et arkiv kan bestå av tusenvis av unike objekter, og arbeidet krever derfor betydelig tid og kapasitet å håndtere. Högvist trekker frem donasjonen av den samiske billedkunstneren og forfatteren Hans Ragnar Mathisens (f. 1945) arkiv til Árran som et godt eksempel på dette. Selv om det er positivt at museet har mottatt arkivet, vil materialet forbli utilgjengelig dersom det ikke utarbeides en konkret plan for digitalisering. Högvist og Gullickson stiller også spørsmål ved hvem som skal ta ansvar for arkivene som skapes gjennom ordninger som BKV's prosjektstøtte til arbeid med kunstnerarkiver, og etterlyser en tydeligere avklaring: «Hvem er egentlig de rette mottakere av disse arkivene?»

Spørsmålet handler igjen om hvorvidt noe skal klassifiseres som et verk, og dermed om materialet skal plasseres i et samlingsmagasin eller i et arkivmagasin. Mange gjenstander kan passe begge steder. Som Grøttum og Fredrikson påpeker, kan enkelte objekter «være både fugl og fisk». Et eksempel de nevner fra Trondheim kunstmuseum, er dødsmasken til maler og tegner Bjarne Næss (1902–1927). Den er en del av museets samling, men kunne like godt blitt betraktet som arkivmateriale, mener de. Tilsvarende spørsmål oppstår i arbeidet med Håkon Blekens materiale: Skal det klassifiseres som skisser, arkivmateriale eller selvstendige verk? «Så snart et objekt får verksstatus, finnes det tydelige retningslinjer for forvaltning og bevaring. Dersom det derimot klassifiseres som arkivmateriale, blir retningslinjene mer uklare», sier Grøttum og Fredrikson. I Trondheim kunstmuseum har de fulgt en praksis der skisser registreres som verk dersom de er usikre. Siden alle verk registreres i ett og samme forvaltningssystem, Primus, blir materialet da også tilgjengelig.

Virkemidler i de regionale kunstmuseene

Fredrikson, ved Trondheim kunstmuseum, peker på behovet for øremerkede midler fra departementet til arbeidet med privat- og kunstnerarkiver. Samtidig er det utfordrende å ansette arkivkyndige uten kjennskap til museumsfeltet, da bruken av arkivmateriale i kunstnerarkiver skiller seg fra tradisjonelle arkiver. Museene har ulike behov og krever derfor spesialisert kompetanse.

Flere av våre informanter etterlyser en overordnet nasjonal politikk som kunne legge til rette for bedre samarbeid. Våre samtaler med

regionmuseene viser tydelig at det trengs et dedikert samlings- og arkivnettverk. Et slikt forum kunne bidra til erfaringsdeling om strategier for seleksjon av kunstnerskap og utvikling av rutiner for arkivering. Viktigheten av en innsamlingsstrategi og avklaring av ansvarsfordeling og koordinering mellom museene fremheves spesielt i samtalen med Nordnorsk kunstmuseum. De løfter også frem spørsmålet om hvem som skal ha ansvar for å ivareta samiske kunstnere. Nordnorsk kunstmuseum har god dialog med samlingene i Nordland, Troms og Finnmark, men i mindre grad med RiddoDuottarMuseat i Karasjok om innkjøp, sies det.

Grøttum, fra Trondheim kunstmuseum, mener det trengs et sentralt register over hvem som forvalter arkiver etter ulike kunstnere, og at det generelt er behov for at museene koordinerer bedre. Hun mener det kan skje enten gjennom digitale systemer, der alle deler informasjon om arkivene, eller ved å samle materialet fysisk på ett sted. I stedet for at Trondheim kunstmuseum «har litt arkivmateriale om for eksempel Nikolai Astrup, så er det bedre at Kode har alt». Men det forutsetter ifølge Grøttum at arkivene er ordnet og gjort tilgjengelige for alle institusjonene.

Flere peker på at Museumsnettverket, slik det fungerer i dag, er begrenset til direktørnivå. Inntrykket er at det kan være mye å hente i bedre koordinering på avdelingsnivå for arkiv- og samlingsfaglige spørsmål. Ett eller flere nasjonale nettverk på lavere nivåer vil kunne styrke samarbeid og kompetansedeling mellom institusjonene. Samtidig er det bred enighet blant informantene om at Nasjonalmuseet bør ha det overordnede nasjonale ansvaret for både samling og arkivering. Et nytt nettverk kan heller ikke løse de grunnleggende utfordringene knyttet til kapasitet, både fysisk og personalmessig i de enkelte museene. Det er dette som er den største utfordringen, ifølge våre informanter.

RiddoDuottarMuseat og Samisk Kunstmagasin

Sámi Dáiddamagasiidna – Samisk Kunstmagasin forvalter ifølge nettsidene verdens største samling av samisk samtidskunst og kunstduodji (kunsthåndverk) og består av over 1600 verk. Det er både materielle og immaterielle verk og «alt som kan lagres» i samlingen, ifølge avdelingsleder Per Asle Sara. Men ikke performative verk, «med mindre det er gjort video- eller lydopptak». Samisk Kunstmagasin er en av fem avdelinger innenfor RiddoDuottarMuseat (RDM), som igjen er del av De samiske museene og styres etter prinsippene i den samiske museums politikken og Strategiplan

2024–2028, som ble vedtatt i 2020. Sametingets museumspolitik har ifølge RDMs strategiske plan «som hovedmål å bevare, dokumentere, forske på og formidle den samiske kulturarven. Dette inkluderer alle aspekter av samisk kultur, inkludert språk, tradisjoner, kunst, håndverk og historie».²

Arkivet over samlingen er ikke søkbart, men ifølge Sara er 50 verk fra samlingen tilgjengelige via DigitaltMuseum. Tilveksten i magasinet skjer gjennom ervervelser gjort av en innkjøpskomite, oppnevnt og finansiert av Sametinget på bakgrunn av innstillinger fra det Samiske kunstnerforbundet. Komiteen følger med på utstillinger i hele det nordiske området av Sápmi. Formidling av samisk samtidskunst og kunstduodji foregår ifølge nettsidene til Magasinet gjerne ved utstillinger på Sametinget, i Iver Jåks-salen ved Sámiid Vuorká-Dávvirat / De samiske samlinger, ved Porsanger museums Kunstarena i Lakselv sentrum og Guovdageainnu gilišillju / Kautokeino bygdetun. Samisk samtidskunst formidles også på vandreutstillinger i inn- og utland samt ved utlån av verk til eksterne formidlingsprosjekter. De samarbeider med Nasjonalmuseet, de regionale museene og de regionale kunstsentrene og har en aktiv utlånsvirksomhet av samisk kunst, også internasjonalt, ifølge Sara.

Representasjon og utenforskap: Trastad Samlinger

Trastad Samlinger – Nasjonalt senter for Outsider Art er en del av Sør-Troms Museum og er både et kulturhistorisk museum og et galleri dedikert til outsiderkunst. Museet ble etablert i 1996 med utgangspunkt i Trastad gård, som fra 1954 til 1991 var del av Nord-Norges Åndssvakehjem, en institusjon for utviklingshemmede i Kvæfjord kommune. Galleriet åpnet i 2000, og Trastad Samlinger har siden vært den eneste institusjonen som representerer outsider art i Norge. Stortinget vedtok i mai 2021 at museet skulle bli et nasjonalt senter.

Kunsthistoriker Simone Romy Ritter ved Trastad Samlinger definerer outsider-art som «kunst skapt av mennesker som uttrykker seg kunstnerisk, men som lever under spesielle forhold og utvikler sin egen stil og uttrykk». Outsider-art-kunstnere er ofte selvlærte og genuint opptatt av å uttrykke seg kunstnerisk. De kan være personer med funksjonsnedsettelser. Som kunstnere skiller de seg gjerne ut ved ikke å forholde seg til en akademisk,

2 RiddoDuottarMuseat 2024: 2.

kunstnerisk kanon, men heller utvikle et særegent og umiddelbart gjenkjennelig uttrykk. Mens mange kunstnere bruker hele livet på å finne sin stil, «har outsider-art-kunstnere ofte bare det», sier hun.

Trastad Samlinger forvalter en samling på rundt 26 500 verk laget av beboerne på Trastad gård i perioden 1958–1987, blant annet keramikk, linoleumssnitt og malerier. I tillegg forvalter museet 326 kunstverk fra 32 nasjonale og internasjonale kunstnere i den nye samlingen, som ble påbegynt i år 2000. Museet har en samlingsforvaltningsplan som fokuserer på å bevare, registrere og publisere verkene. Når det gjelder arkiver og bevaring av informasjon om kunstnere, forklarer Ritter at Trastad Samlinger har samlet inn CV-er og lignende, men at dette ikke er ordnet som arkiv. Hun innrømmer at de gjerne skulle hatt et dedikert kunstnerarkiv, men økonomiske begrensninger gjør dette vanskelig å realisere. Et slikt arkiv kunne ha dokumentert kunstnerne og deres verk på en mer helhetlig måte, noe som ville være særlig viktig for outsider art-kunstnere der liv og kunst er så tett sammenflettet at det er umulig å skille dem, sier Ritter: «Kunsthistorikere blir opplært til å se kunstverket, ikke kunstneren, men i outsider art hører dette sammen.» Ritter legger til at outsider-art-kunstnere også skiller seg fra andre visuelle kunstnere ved at de har mer direkte produksjonsmåter og kreative prosesser: «De lager ikke skisser, de lager kunstverk», forklarer hun.

Mens kunstfeltet etter hvert er blitt gode på å inkludere personer med funksjonsnedsettelse som *publikum*, er deres muligheter til å delta som *utøvende kunstnere* fortsatt preget av utestenging og marginalisering. Mange outsider art-kunstnere mangler muligheter til å markedsføre seg selv, og til å delta i utstillinger eller skrive og sende søknader. Trastad Samlinger ser det derfor som sin oppgave å støtte outsider-art-kunstnere og representere dem overfor offentlige og private aktører samt å følge opp forespørsler som gjelder deres kunstnerskap. Selv om mange outsider art-kunstnere har verger, er vergeansvaret gjerne begrenset til økonomiske forhold og inkluderer sjelden oppfølging av kunstneres arbeid. Uten Trastad Samlinger ville de derfor ikke bli inkludert og synlige i kunstlivet. Slik bidrar senteret til at kunstfeltet i Norge blir mer mangfoldig og inkluderende.

To til tre ganger i året mottar Trastad Samlinger forespørsler om å overta kunstnerskap etter avdøde outsider-art-kunstnere. Ressursmangel gjør at museet ofte må takke nei. I tillegg til å vurdere innkommende kunstnerskap kjøper museet jevnlig inn nye og eldre verk når økonomien tillater det. Hvert år tar de inn mellom fem og ti verk og registrerer dem i Primus. Høsten 2025 består samlingen av rundt 50 nålevende outsider-art-kunstnere, og nye kunstnerskap oppdages gjennom tips, målrettet leting eller ved at flyttefirmaer varsler om uoppdagede kunstverk. Ritter

trekker frem eksempelet med den amerikanske outsider art-kunstneren Henry Darger (1892–1973),³ som etterlot seg et stort antall unike tegninger i leiligheten sin.

En av de største utfordringene er at kunstnerskapene risikerer å gå tapt dersom de ikke blir ivaretatt. Outsider-art forsvinner ofte fordi kunstnerskapet ikke blir tatt seriøst, eller fordi kunsten deres ikke svarer til våre estetiske forventninger til kunst, sier Ritter. Et eksempel på hvordan det kan gå, er Kristians hus, bygget av sjøsamen Kristian Andersen, som hadde schizofreni. Huset lå i fjæra i Rotsund i Nord-Troms. Før huset ble revet, ble det oppdaget, fotografert og utstilt av kunstneren Inghild Karlsen (f. 1952).⁴

Et annet eksempel på god ivaretagelse er museets forvaltning av kunstnerskapet til tekstilkunstner Wenche Nilsen (f. 1967) fra Alta. Nilsen er autistisk, har ikke et verbalt språk og har i mange år jobbet med brodering. Ritter forteller at broderiene oppbevares i en plastboks, og fra tid til annen kommer Ritter innom, ser over og vurderer verkene i samarbeid med vergen. Nilsen har deltatt på flere utstillinger, blant annet på utstillingen *What is my story?* ved Kunsthall Dikemark og på Nasjonalmuseets åpningsutstilling *Jeg kaller det kunst*. At Trastad fremmet Nilsens kunstnerskap og hjalp til med å skrive en søknad, var medvirkende til at hun ble antatt, mener Ritter. I 2024 kjøpte Nasjonalmuseet også to av hennes verk. Trastad Samlinger eier selv mellom 30 og 40 kunstverk av Nilsen. Hun er også innkjøpt av andre museer i Norge.

Virkemidler som foreslås

Det trengs bedre koordinering og samarbeid mellom det nasjonale, på den ene siden, og det regionale og de spesialiserte museene, på den andre sidene. De regionale kunstmuseene spiller en viktig og selvstendig rolle i å ivareta arven etter visuelle kunstnere i Norge. Utfordringene handler først og fremst om at innkjøpsbudsjettene er små, at det legges vekt på samling og ikke på arkiv, og at bemanningen på arkivsiden er fraværende eller svært liten.

3 Darger u.å. Henry Darger var vaktmester og oppvasker som levde et hemmelig liv som kunstner og forfatter. I 1972, kort tid før han døde, ble hans omfattende kunstneriske produksjon oppdaget da leiligheten hans i Chicago ble ryddet.

4 Wahlgren 2013.

Samarbeid og koordinering mellom de regionale museene og med Nasjonalmuseet virker heller ikke å være spesielt godt utbygget for å ta vare på kunstnerarv på det visuelle feltet på en koordinert og planlagt måte. Dette kommer blant annet til syne i samtalene vi har hatt om samisk kunst og ivaretagelsen av Iver Jåks. Som nevnt i kapittel 2 kan ikke de nasjonale og regionale museene fritas fra sine forpliktelser til å ha representative samlinger og arkiver, selv om de spesialiserte museenes samlinger finnes. Men for at samarbeid og dialog skal gå bedre, kreves det tilsynelatende et dedikert museumsnettverk for arkiv- og samlingsutvikling.

Som Jorunn Veitebergs analyse fra 2019 også har påvist, er de regionale museenes innkjøpsbudsjetter til samlingsutvikling begrenset, og kapasiteten er spesielt lav på arkiv- og biblioteksiden.⁵ Den institusjonelle ivaretagelsen vil derfor økes betraktelig dersom alle de regionale museene fikk styrket sine personalressurser på arkiv- og samlingsiden. Det er påfallende at selv store museumssammenslutninger har få eller ingen faste, arkivfaglige medarbeidere. For øvrig virker det som om det spesialiserte museumseksempellet Trastad Samlinger gjør en god jobb. Risikoen for både RiddoDuottarMuseet og Trastad er imidlertid at det de er gode på, blir en sovepute for de øvrige museene. Igjen er stikkordet samarbeid og koordinering mellom institusjonene.

5 Veiteberg 2019.

Kunstnerarvens digitale infrastruktur

I dette kapittelet skal vi se nærmere på hvordan den digitale infrastrukturen er tilrettelagt og utnyttet for ivaretagelse av kunstnerarv i det visuelle kunstfeltet. Hvordan er kunstverk og kunstnerarkiver integrert i den digitale infrastrukturen for kulturarv? Vi spør fordi kulturarv i det visuelle kunstfeltet alltid handler om bevaring av både verk, dokumentasjon og arkivmateriale. Den digitale infrastrukturen for kulturarv rommer med andre ord infrastrukturene for både samling og for arkiv, og spørsmålet er hvordan disse to strukturene er koordinert og integrert i det digitale. Underveis vil vi ha in mente de ulike brukerperspektivene: Er infrastrukturen for eksempel tilrettelagt for at kunstnere, arvinger, kunsthistorikere og kritikere kan benytte seg av den, eller reflekterer den først og fremst sektorspesifikke og institusjonelle arbeidsdelinger og grenser?

Fra konvergenspreget til sektorspesifikk utvikling

Digitalisering av kulturarven har lenge vært et kulturpolitisk mål i Norge, og rundt årtusenskiftet mente mange at digitalisering ville føre ABM-institusjonene sammen. Den såkalte ABM-meldingen utredet muligheten for organisatorisk konvergens mellom arkivinstitusjoner, biblioteker og museer. Fra et brukerperspektiv, ble det hevdet, hadde det lite å si «kva institusjonstype som kan formidla informasjon om eit definert tema, og i praksis vil ofte tilfang frå både arkiv, bibliotek og museum vera naudsynt for å kunna skapa ei integrert forståing av eit sakstilhøve». ¹ I tråd med dette laget man integrerte plattformer som *Kulturnett* og *Norvegiana*.

1 St. meld. nr. 22 (1999–2000): 15.

Med oppløsningen av ABM-utvikling ble imidlertid det institusjonelle fundamentet for digital konvergens mellom ABM-institusjonene svekket. Målet om digitalisering av kulturarven ble opprettholdt, men det fantes ikke lenger et organ med ansvar for å koordinere utviklingen.² Riksrevisjonen kom i februar 2017 med kritikk mot digitaliseringen av arkiv- og museumssektoren og påpekte at museene bare hadde digitalisert cirka 30 prosent av gjenstandene og bare cirka 9 prosent av fotosamlingen.³ I perioden 2010–2016 økte digitaliseringen av arkivmateriale med bare 16 prosent. Arkivverket hadde digitalisert så lite som 2 prosent av sine arkiver og økningen fra 2010 var på bare 0,1 prosentpoeng. Videre var cirka halvparten av det digitaliserte materialet i arkiv- og museumssektoren ikke tilgjengelig for publikum. Til dels skyldtes dette rettslige begrensninger, men den viktigste årsaken var at materialet ikke var indeksert eller kvalitetssikret. Bare biblioteksektoren, med Nasjonalbiblioteket i spissen, fikk godkjentstempel av Riksrevisjonen.

Den digitale infrastrukturen har fortsatt å utvikle seg videre uten en tydelig institusjonell samordning. Dermed er det i dag viktige forskjeller i bibliotek-, arkiv- og museumsinstitusjonene både når det gjelder valg av digitale systemer og verktøy, og hvilke aktører som har ansvar for videre utvikling. På det visuelle kunstfeltet har Nasjonalmuseet et overordnet kunsthaglig ansvar, men de leder ikke an i den digitale utviklingen i sektoren. Som vi skal se, spiller både Arkivverket og Nasjonalbiblioteket vel så viktige roller som Nasjonalmuseet i den digitale infrastrukturen for ivaretagelse av arven etter visuelle kunstnere.

Arkiv- og biblioteksektorens digitale infrastruktur

Nasjonalbiblioteket er den sentrale aktøren for utvikling og koordinering av digitalisering av kulturarven, for ivaretagelse av offentlige utgivelser og arkivmateriale knyttet til grafiske medier, film og fotografi. Som vi så i forrige kapittel, er de også den største og viktigste institusjonen ved siden av Nasjonalmuseet på det visuelle kunstfeltet. Nasjonalbiblioteket startet massedigitalisering i 2006 og har kommet langt i å digitalisere sitt materiale. Siden 2016 har de hatt et utvidet mandat til å digitalisere kulturarven

2 St. meld. nr. 24 (2008–2009).

3 Riksrevisjonen 2017.

for andre ABM-institusjoner.⁴ En viktig forutsetning for Nasjonalbibliotekets suksess var utnyttelsen av de store fjellhallene i Mo i Rana for lagring og digital reproduksjon. En annen gunstig forutsetning er måten opphavsretten blir forvaltet kollektivt på i Norge, gjennom opphavsrettsorganisasjoner som Kopinor på det grafiske området og BONO på det visuelle.⁵ Nettbiblioteket nb.no er brukerportalen der man kan søke om tilgang til pliktavlevert innhold. Portalen inneholder fortsatt primært utgivelser som bøker, aviser og tidsskrifter, men også store mengder informasjonsobjekter i skjæringen mellom bibliotek- og arkivmateriale. Per juni 2025 er det over 34 000 objekter under fanen *Brev og manuskripter*, og over 4300 treff på fanen *Kart* på nb.no. Men på søket «visuell kunst» og «grafikk» dukker bare avisartikler, tidsskrifter og kart opp.

Det er uansett Nasjonalarkivet, det tidligere Arkivverket, som er den nasjonalt ansvarlige aktøren, og som har ansvaret for to viktige plattformer for digital tilgjengeliggjøring: Arkivportalen og Digitalarkivet. Arkivportalen er en nasjonal plattform for digitale arkivbeskrivelser. Her finnes det altså i liten grad digitalisert dokumentasjon. Til gjengjeld er plattformen åpen for alle arkivbevarende institusjoner, inkludert museer og biblioteker som bevarer privatarkiver. Arkivportalen driftes av Stiftelsen ASTA og får data fra et arkivbeskrivelses- og depotstyringsverktøy med samme navn (ASTA) som er basert på beskrivelsesstandarden «Allment arkivskjema» og kompatibelt med den internasjonale standarden ISAD(G).⁶

ASTA er utviklet for å ivareta klassiske arkivfaglige prinsipper som å beskytte proveniensprinsippet og innordne all dokumentasjon i ett enkeltarkiv, innenfor hierarkiske serier. Arkivserier deles videre inn i arkivstykker, som tilsvarer lagringsenheter som arkivbokser eller harddisker.⁷ Stykkene vil vanligvis inneholde digitale mapper med dokumenter. Dokumentene er sjelden registrert på dokumentnivå. For å gjenfinne dokumenter søker man heller ut fra konteksten på serie- og stykkenivå gjennom såkalte seriesignaturer og annen tilgjengelig informasjon om innhold og tidsspenn i stykkebeskrivelsen. Seriesignaturene i ASTA vitner om at systemet er utviklet for offentlige virksomheter: Serie A er ment for møtebøker, forhandlingsprotokoller og lignende, serie B for kopibøker, C for journaler og lignende registre, og D og E for saks- og korrespondansearkiver ordnet

4 Nasjonalbiblioteket u.å.

5 Bastiansen 2023 og Røssaak 2022.

6 ISAD(G) står for General International Standard Archival Description og er en internasjonal standard for arkivbeskrivelse.

7 En arkivserie er en del av et arkiv som er ordnet etter ett og samme prinsipp.

etter henholdsvis organets hovedsystem og eventuelle sideordnede systemer.

Disse seriene virker lite aktuelle for kunstnerarkiver, og ASTA er i varierende grad brukt av institusjonene i kunstfeltet. Nasjonalmuseet har for eksempel registrert totalt 113 enkeltarkiver, deriblant NMFK-1057 – Harald Sohlberg,⁸ som inneholder brev, skisser og tegninger etter Harald Sohlberg. I Arkivportalen er Sohlbergs arkiv registrert under seriesignaturen D for korrespondanse. Arkivet inneholder videre arkivstykket NMFK/NMFK-1057/D/L001. L står her for det arkivstykket – den arkivboksen – der Sohlbergs brevsamling finnes. Et annet eksempel er måten organisasjonen Danseinformasjonen har valgt å registrere sine arkiver på. De har opprettet et arkiv der arkivene etter enkeltpersoner inngår som *delarkiver*. Eksempelvis utgjør arkivet etter Bjørg Pahle arkivdel 18 – Bjørg Pahle.⁹ Dette privatarkivet består av to ulike serier: «Serie E for saksarkiv» omfatter 19 mapper med dokumenter som scrapbooks, programmer og kontrakter, mens serie «U for foto, film og lydopptak» omfatter én underserie for fotografi og én underserie for film.¹⁰ Så vidt vi vet, er det ingen organisasjoner i det visuelle kunstfeltet som har gjort noe tilsvarende.

Jan Martin Berg, som ledet arbeidet med registrering og digitalisering av arkivet etter Iver Jåks for Universitetsbiblioteket i Tromsø, har på sin side ikke brukt ASTA, men valgt å gjenskape strukturen i et regneark i Excel.¹¹ Først og fremst bruker de seriesignaturen D for korrespondanse, og spesialserier og seriesignaturer for spesifikk medier som T (kart og tegninger), U (foto, film og lydopptak) og W (gjenstander) og de har også valgt å registrere på dokumentnivå, noe som altså ellers ikke er vanlig i ASTA.

Mens Arkivportalen altså er en plattform for arkivbeskrivelser, er Digitalarkivet den viktigste plattformen der arkivdokumentasjon gjøres tilgjengelig og formidles. Digitalarkivet ble opprettet i 1998, og i 2005 startet en masseskanning av dokumenter. I etterkant av Riksrevisjonens kritiske rapport har Digitalarkivet i 2018 åpnet opp for at alle kommunale og private arkivinstitusjoner, biblioteker og museer med privatarkiv, kan publisere i Digitalarkivet via en selvbetjeningsløsning. I dag finnes for

8 Nasjonalmuseet 2025.

9 Dansearkivet 2023.

10 Beskrivelsene av arkivene etter Sohlberg og Pahle er basert på Arkivportalen, ikke på ASTA. Nasjonalmuseet og Danseinformasjonen har valgt å publisere ASTA-informasjon litt ulikt på Arkivportalen: NAM har publisert til stykkenivå, mens Pahles arkiv er publisert på mappenivå.

11 Se mer i Vedlegg 3 om Iver Jåks.

eksempel Harald Sohlbergs brev til sønnen Dag Sohlberg i Digitalarkivet, publisert av Nasjonalmuseet. Videre finnes både tekstdokumenter, fotografier, samt noe film og lydopptak. Nasjonalarkivet, som drifter plattformen, jobber for tiden med å bruke kunstig intelligens til blant annet å transkribere håndskrevne dokumenter og gjøre billedsøk.¹²

Kunstmuseenes digitale infrastruktur

I museumssektoren er DigitaltMuseum den fremste tilgjengeliggjøringsplattformen, mens Primus er det mest brukte katalogiseringsverktøyet. Begge plattformene driftes av KulturIT, som er et IT-selskap opprinnelig opprettet av Norsk Folkemuseum og Maihaugen på Lillehammer. Selskapet ble i 2021 slått sammen med selskapet MuseumsIT og eies i dag av 37 av de 61 museene som inngår i det nasjonale museumsnettverket.¹³ Blant eierne er også Nordiska Museet i Stockholm, og KulturIT leverer tjenester til cirka 100 svenske museer. Eiermuseene er representert i styret, ifølge nettsidene, og noe overraskende for oss er Nasjonalmuseet ikke blant eierne. Eiermøte avholdes to ganger i året og er ifølge nettsidene

et forum for diskusjon og refleksjon rundt strategiske satsningsområder knyttet til eierskapet i KulturIT. Innspillene tas med i styrets videre arbeid. Eiermøtet kan også diskutere felles problemstillinger knyttet til aksjonærenes virksomheter.¹⁴

KulturIT tilbyr i dag en rekke tjenester for samlingsforvaltning, formidling og administrasjon som samlet betegnes som «eKultur». Vi skal videre fokusere på de mest utbredte produktene i dette tjenestoområdet som er mest aktuelle for ivaretagelse av arven etter visuelle kunstnere.

Primus er et samlingsforvaltningssystem og et system for kunstmuseenes katalogisering av gjenstander og verk i samlinger og for oppgaver og rutiner knyttet til arbeidet med å ivareta samlinger. *Primus* er det eldste av systemene til KulturIT og fremdeles det mest sentrale i eKultur-konseptet, ifølge våre informanter. Imidlertid er *Primus* mindre populært blant kunstmuseer enn blant andre museer. Ifølge KulturIT er de viktigste årsakene til

¹² Lande 2022: 75–88.

¹³ Lange 2024.

¹⁴ KulturIT u.å.: avsn. 1.

det trolig at Primus «har litt ingeniør-preg, mens kunstfeltet stiller sterkere krav til estetikk og gjengivelse.» Dessuten finnes enklere og mer spesialiserte katalogiseringssystemer for registrering av kunstnere og kunstverk.

DigitaltMuseum er den viktigste formidlingsplattformen til KulturIT og den største digitale publikumsplattformen for norske museer. Plattformen åpnet i 2009 og har utviklet seg til også å bli en plattform for digitaliserte museumsgjenstander, med utfyllende artikler, 360-graders billedvisninger og mye annet. Publisering skjer i utgangspunktet via *Primus*, men det finnes også et API (*Application Programming Interface*) som gjør det mulig å publisere informasjon fra andre forvaltningssystemer.¹⁵ En slik løsning krever imidlertid teknisk kompetanse, og våre informanter i KulturIT medgir at denne løsningen har vært «vanskeligere for museene enn ønskelig».

En annen utfordring med *DigitaltMuseum* er at plattformen først og fremst er bygget opp for å formidle enkeltstående gjenstander. Men det er likevel mulig å knytte informasjonsobjekter og dokumenter sammen i et hierarki. Et eksempel er Nynorsk kultursentrums publisering av boksamlingen til Ivar Aasen på *DigitaltMuseum*.¹⁶

KulturIT tilbyr også løsninger for digitalt depot som kan være aktuelle for ivaretagelse av kunstnerarv etter visuelle kunstnere.

eKultur DAMS er en skyløsning som kan ta imot en rekke filtyper, og som bevarer metadataene som følger med fra museenes produksjonssystem.¹⁷ *Minne* er et lignende verktøy for innsamling av immateriell kultur fra publikum. De fleste av KulturITs systemer krever en lisens. I vårt møte med KulturIT oppgir de ikke prisen på lisensene, men medgir at den er så høy at en kunstner eller en arving neppe ville prioritert det. Informantene våre peker imidlertid på at en del historielag har fått rabattert pris. Det er mulig å tenke seg lignende løsninger, sier de, «der for eksempel Kulturdirektoratet inngår en avtale med KulturIT som innebærer at kunstnere og arvinger kunne fått tilgang til lagring av filer i *eKultur DAMS*».

KulturNAV, etablert i 2011, er en åpen plattform der museene kan samarbeide om terminologier gjennom såkalte *definerte vokabularer*. Et vokabular skapes i form av datasett som er registrert i enkle kategorier, for eksempel «person», «sted» og «hendelse».¹⁸ Alle datasett skal ha en

15 Et API er ifølge Nätt & Tøssebro 2026 «et grensesnitt som gir direkte tilgang til data og funksjonalitet i et datasystem, og gjør det mulig for et system eller en tjeneste å kommunisere med datasystemet».

16 Gjerde 2023.

17 DAMS står for digital asset management system.

18 Kayser & Bodin 2020.

ansvarlig forvalter, men de kan skapes gjennom samarbeid mellom flere institusjoner. De kan også videreutvikles av andre dersom forvalteren velger å åpne datasettet for andre. Ved hjelp av semantisk teknologi kan datasettene i neste omgang kobles til andre datasett og kilder. KulturNAV er utstyrt med URI-er (*Uniform Resource Identifier*) som er maskinelt lesbare og gjør det mulig å koble enheter på DigitaltMuseum, dersom de tilhører samme URI.¹⁹ For eksempel kunne man da samle alt som er knyttet til den norske maleren Harald Sohlberg (1869–1935), og samtidig skille det fra den svenske fartøyskonstruktøren Harald Sohlberg (1712–1778).²⁰

Blant datasettene i KulturNAV finnes settet *Kunstnere, arkitekter og designere i offentlige samlinger i Norge*, som er basert på Norsk kunstnerleksikon og data fra samlingsforvaltningssystemene til Nasjonalmuseet, Kode, og flere av de regionale museene. Nettsidene til datasettet, kulturnav.org, beskriver at formålet med settet er «å ha en levende liste over tilvirkere av objekter i alle norske museumssamlinger» og dermed forenkle og kvalitetssikre katalogisering og informasjon for datasettets brukere. Kombinasjonen av datakilder i settet gjør at også utenlandske kunstnerne med verk i norske kunstmuseer er med. Den ansvarlige forvalteren er Nasjonalmuseet, og i juni 2025 brukes datasettet av 153 institusjoner og gir tilgang til nær 110 000 objekter på DigitaltMuseum.²¹ Et annet aktuelt datasett på KulturNAV er *Fotografregisteret*, som forvaltes av Preus museum, og som foreløpig bare er tilgjengelig på Lokalhistoriewiki, en fag- og forskningswiki som drives av enhet for lokalhistorie ved Nasjonalbiblioteket.²²

KulturIT er den største leverandøren og programvareutvikleren i den norske museums- og kulturarvsektoren, og dermed også for kunstmuseene i Norge. Det ser ut til at alle bruker ASTA på arkivsiden, mens på samlingsiden er det slik at alle unntatt Nasjonalmuseet bruker Primus. De registrerer i stedet i samlingsforvaltningssystemet *MuseumPlus*, en tjeneste levert av det konkurrerende selskapet Zetcom.²³ Inntil nylig var derfor ikke museets kunstsamling integrert med DigitaltMuseum. I samarbeid med KulturIT

19 En URI er ifølge Nätt 2024 «en unik digital identifikator (kjennemerke) for et digitalt eller fysisk objekt, som identifiserer objektet basert på dets navn, lokasjon eller begge deler.»

20 Maleren Harald Sohlberg opptrer med to forskjellige identiteter på Digitalt Museum, fordi det norske og det svenske autoritetsregisteret over kunstnere ikke er integrert.

21 KulturNAV 2026.

22 Lokalhistoriewiki u.å.

23 Zetcom er et internasjonalt selskap for programvareutvikling (software) innen kultursektoren med hovedkontor i Bern, Sveits.

ble det utviklet en løsning våren 2025, og Nasjonalmuseets samling er nå også tilgjengelig via DigitaltMuseum. Nasjonalmuseets arkivmateriale er derimot registrert i ASTA, og den todelte digitale infrastrukturen i kultur-arvfeltet mellom verk, objekter og samling, på den ene siden, og arkiver og dokumentasjon, på den andre siden, gjenfinnes altså i den visuelle kunstens og kunstnerarvens digitale infrastruktur.

Videokunstarkivet

Til sist i dette kapittelet skal vi se på situasjonen for videokunsten i Norge.²⁴ Videokunsten står overfor særlige bevaringsutfordringer av flere grunner. For det første er en del av lagringsmediene mindre stabile enn konvensjonelle medier som papir, lerret og tre. For det andre er lagrings- og visningsmediet adskilt – man trenger visningsenheter som skjermer eller projektorer og fungerende programvare og maskinvare for å kunne se dem.

Videokunstarkivet var opprinnelig et pilotprosjekt initiert og finansiert av Kulturrådet i 2011 og utviklet av PNEK (Produksjonsnettverk for elektronisk kunst) i årene 2012–2015. Arbeidet ble videreført, og fra januar 2021 ble det administrative ansvaret for arkivet overført til Nasjonalmuseets bibliotek og arkiv. Arkivet inneholdt da over 3000 verk av mer enn 660 kunstnere eller kunstnergrupper, og over halvparten av verkene var tilgjengelig for visning for registrerte brukere.

Arkivet regnes som et referansearkiv over videokunstverk som er produsert i Norge eller har en forbindelse til Norge, fra 1960-tallet og frem til i dag. Det er kunstnerne selv som registrerer sine verk og laster opp filer. Dermed er også tekst med verks- og kunstnerinformasjon, dokumentasjon, nettlenger, videofiler, foto og annet som er relatert til videoarbeidene eller til kunstnerne, lastet opp i arkivet. Videokunstarkivet er dermed heller ikke en kuratert samling. De inkluderte verkene og kunstnerne er heller tenkt å dekke hele bredden i feltet i den perioden der videokunsten har vært en del av samtidskunsten. Verkene i arkivkatalogen er ikke automatisk gjort tilgjengelige for et allment publikum, men kuratorer, kunsthistorikere, forskere og andre kan søke om brukertilgang til arkivsystemet eller arkivkatalogen for å se digitalisert innhold. Kunstnere kan likevel ved

24 Avsnittet om Videokunstarkivet bygger på samtale med Seniorrådgiver Håvard Oppøyen ved Nasjonalmuseet og presentasjon og dokumentasjon på arkivets nettside.

opplastning gi tillatelse til nedlastning av visningsfiler direkte fra arkivet. Videokunstarkivet tilgjengeliggjør på denne måten et bredt mangfold av videokunsten for forskere, kuratorer, kunstnere og andre som gis tilgang. Men det er altså helt eksplisitt ikke en distribusjons-, salgs- eller formidlingskanal. Oppbevaringen er gratis, men ingen kan slette verk fra arkivet, heller ikke kunstneren.

Ifølge seniorrådgiver Håvard Oppøyen, ansvarlig for Videokunstarkivet ved Nasjonalmuseet, er det lav terskel for å bli med, og det er i dag rundt 1700 innførsler med adgang til arkivet. En innførsel kan legge verk inn i arkivet, og kravet er at man er kunstner og opphaver til minst ett offentlig tilgjengeliggjort videokunstverk. Verkskravet tilsvarer det som gjelder for fysiske og digitale dokumenter som er gjort tilgjengelig i pliktavleveringsloven, ifølge Oppøyen. Men det kan godt være et verk som er utstilt i et lite galleri. Hva som regnes som videokunstverk tolkes vidt: «Det er absolutt ikke strengt definert hva videokunst er, og det er egentlig ingen grenser», sier Oppøyen. Det er for eksempel flere filer knyttet til installasjoner der video benyttes i verket, eller også opptak av performanceverk.

Ifølge Oppøyen er det ikke mange avdøde kunstnere i arkivet. Arvinger og andre opphavere kan ikke automatisk overta kunstnerens innførselsidentitet. Så de kan enten bare videreføre identiteten til den avdøde kunstneren og bruke kunstnerens brukernavn og passord, så lenge disse er aktive. Eller, de kan søke om selv å få innførsel. Arvinger vil da kunne få tilgang til kunstnerens innførsler og laste opp nye verk, selv etter kunstnerens bortgang. Oppøyen mener Videokunstarkivet fungerer fint, og de har foreløpig fått få henvendelser fra arvinger.

Virkemidler som foreslås

Siden utviklingen av den digitale infrastrukturen er drevet frem innenfor de enkelte sektorene, er det behov for mer koordinering og integrering. Hver for seg er mange kommet langt: Nasjonalbiblioteket har fått et utvidet mandat for digitalisering, Nasjonalarkivet har utviklet sine plattformer og strategier, og i kunstmuseene er mye digitalisert. Men Nasjonalmuseet har ikke en tilsvarende lederrolle i det visuelle kunstfeltet som Nasjonalbiblioteket har i det grafiske og offentlig publiserte. Nasjonalmuseet er heller ikke blant eierne av KulturIT, og de har valgt en annen programvare for sin samlingsregistrering og samlingsstyring. Vårt inntrykk er samtidig at de digitale utfordringene for ivaretagelse av visuell kunst ikke har vært spesielt prioritert i KulturITs portefølje. At Nasjonalmuseet går inn på eiersiden

i KulturIT, kan være en del av en større løsning. At det opprettes et nettverk for digitalisering mellom kunstmuseene, på linje med fotonettverket, kan være et annet.

Utfordringen er mangel på ressurser og den todelte, sektorbaserte infrastrukturen i kulturarvfeltet også gjør seg gjeldende i den digitale infrastrukturen. Også her får samlingsstrukturen forrang fremfor arkivstrukturen, noe som gjør at digital ivaretagelse av verkene får høyest prioritet. Igjen må arkivstrukturen styrkes ved at det tilføres mer midler og utvikles mer ambisiøse strategier for dette arbeidsområdet i museene.

Utenfor institusjonene møter man på synlige og usynlige murer: Programmene som brukes av museene og arkivene for registrering og tilgjengeliggjøring, er proprietære verktøy som tilhører KulturIT. Systemene er kostbare å anskaffe og drifte, og enkeltpersoner vil nok foretrekke å heller bruke rimeligere alternativer. Hvis man som kunstner, arving, samler eller privat stiftelse ønsker å ivareta kunstnerarv digitalt, vil man oppleve å stå utenfor den offentlige museumssektorens digitale infrastruktur. Det kan tenkes at organisasjoner med IT-kompetanse kan lykkes med å utvikle lokale løsninger. Andre forblir utestengt, og det er fare for at ressurser heller enn bredde og mangfoldsvurderinger vil avgjøre hva som ivaretas for fremtiden. KulturITs løsninger for opplasting bør utforskes videre, og Kulturrådet og kunstnerorganisasjonene bør se på mulighetene for å fremforhandle gunstige priser for å ta vare på private kunstnerarkiver.

Videokunstarkivet er et enestående unntak som er åpent for at kunstnere registrerer og laster opp filer selv. For andre kunstmedier og sjangere finnes det ikke noe tilsvarende, og det er åpenbart at både kunstnere og arvinger med hell kunne nyttiggjort seg lignende løsninger for å ta vare på verk innenfor andre kunstformer enn videokunst.

DEL 4

UTFORDRINGER, VIRKEMIDLER OG NYE TILTAK

Avsluttende refleksjoner

Et grunnleggende spørsmål i utredningen vår er hvor mye mer av kunstnerarven det er ønskelig og mulig å ivareta enn i dag. Utredningen dokumenterer at den faktisk ivarettatte kunstnerarven i dag er begrenset og til dels tilfeldig. Institusjonene oppfyller sine formål hver for seg, og det savnes overordnet koordinering.

De konkrete utfordringene museums- og arkivinstitusjoner møter i ivaretagelsen av kunstnerarv i det visuelle kunstfeltet, aktualiseres og forsterkes av at antallet kunstnere øker, og at den samlede mengden kunstverk vokser år for år. Også måtene å skape, fremføre, installere og vise eller stille ut visuelle kunstverk på blir stadig mer varierte og sammensatte. Vi står ikke bare overfor et stadig voksende problemfelt, men også overfor en mer kompleks bruk av teknologi, materialer, kryssende sjangere og medier. Kunstneres tilegnelse og utforskning av digital teknologi slår ut i nye former for produksjon og distribusjon. Skillet mellom amatør og profesjonell kunstner blir samtidig utfordret, grensene mellom det nasjonale og det internasjonale viskes ut, og nye former for strukturering og fordeling av økonomisk og symbolsk kapital endrer posisjoner i det profesjonelle kunstfeltet.

Infrastruktur for samling

Denne formuleringen står i innkjøpsstrategien til Nasjonalmuseet:

Museet bygger og kompletterer samlingane i hovudsak med samtidige nasjonale verk, men også internasjonale verk med spesiell betydning for samlingane. Det blir lagt vekt på å samle hovudverk og enkelte kunstnarskap som har spesiell betydning for ein periode, ei materialgruppe eller eit anna område i samlinga.¹

1 Nasjonalmuseet u.å.b.: avsn. 1.

En viktig endring i de regionale museenes innkjøps- og samlingspraksis skjedde da Kulturrådets innkjøpsordning for samtidskunst ble nedlagt og desentralisert i 2006. Dette endret de regionale museenes muligheter til å utvikle sine egne samlings- og innkjøpsstrategier. På oppdrag fra Kulturdepartementet kartla Jorunn Veiteberg samlingsutviklingen ved fjorten norske kunstmuseer i perioden 2000 til 2016. Veiteberg gikk grundig gjennom de to innkjøpsordningene og analyserte hvordan tilveksten i både de nasjonale og de regionale museene endret seg etter at innkjøpsordningen for visuell kunst ble nedlagt.² Rapporten gir en god analyse av samtidskunstens plass i museenes samlingsstrategier og praksis, og utfordringene som beskrives for samlingsforvaltning generelt, er mange og detaljerte. Blant annet skrev Veiteberg at samlingsforvaltning ikke i tilstrekkelig grad var et prioritert satsingsområde i museene, at innkjøpsbudsjettene var små, at koordinering og fordeling av samlingsoppgaver var fraværende, at museene manglet magasinkapasitet til lagring av verk, og at de i liten grad hadde de nødvendige ressursene og kompetansene til teknisk konservering. Det var en pågående digitalisering av samlingen mens Veiteberg gjennomførte studien, men mye gjensto fortsatt. Spesielt ble samtidskunsten sett på som en periode eller sjanger som ble underprioritert.

I rapporten påpekte Veiteberg at heller ikke mangfoldsperspektivet var tilstrekkelig ivarettatt. For samiske kunstnere og andre underrepresenterte grupper mente hun det fantes mange gode intensjoner og teorier som argumenterte for å fjerne gamle blindsoner og å snu om på tradisjonelle hierarkier. «Men kan denne forventinga innfriast av norske museum i dag?» spurte hun og svarte med utgangspunkt i tall fra 2017:

Medan Stavanger kunstmuseum og Kode har rundt éin million kroner til innkjøp og Nasjonalmuseet ti millionar, så ligg alle dei andre musea mellom 0 og 850 000. Med prisane på dagens kunstmarknad er det ikkje mange kunstverk desse summane strekkjer til.³

Veiteberg hevdet at denne situasjonen gjorde at kunstnere forsøkte å deponere og donere verk for å komme med i samlingene, og at donasjoner og deponier fra private samlere ble stadig viktigere for museene. Ansvar for en samlende og faglig fundert kunstforståelse og kunsthistorie ble dermed overlatt mer og mer til private heller enn offentlige fagmiljøer og institusjoner. Som et av tiltakene som kunne bedre situasjonen, foreslo

2 Veiteberg 2019.

3 Veiteberg 2019: 137.

hun at det skulle opprettes en ny nasjonal innkjøpskomité, og at innkjøpsbudsjettene i museene skulle styrkes betraktelig.

Det er liten grunn til å tro at situasjonen er vesentlig endret etter Veitebergs undersøkelse. Det kan tvert imot virke som om private samleres donasjoner og deponeringer er blitt ytterligere styrket i de offentlige museenes samlingsutvikling og utstillingsprogrammer. De mest kjente eksemplene er Nicolai Tangens og AKO-stiftelsen samarbeid med Sørlandets kunstmuseum, avtalen mellom Kode og Erling Neby om deponering og salg av hans samling av norsk samtidskunst og det nå avsluttede samarbeidet mellom Nasjonalmuseet og Fredriksen Family Collection.

Mer ivaretagelse av flere kunstnere

Det kan argumenteres for at omfanget av den institusjonelle, offentlige ivaretagelsen av arven etter visuelle kunstnere bør være større enn den er i dag. Et prinsipielt argument som både kunstnere, arvinger og institusjoner ofte er inne på, handler om at kunsthistorien aldri er endelig fortalt, men skrives i lys av samtidens selvforståelser og behov for å se linjer og sammenhenger over tid. Vi kan ikke helt forutsi hvordan fremtidige generasjoner vil verdsette og forstå dagens kunst, og vi bør derfor samle på flere kunstverk fra flere kunstnere.

Mer ivaretagelse betyr at museenes innkjøp av verk bør styrkes, at magasinkapasitet bør økes, og at den kunstfaglige kompetansen for ivaretagelse av verk, både kunsthistorisk og konserveringsmessig, bør styrkes.

Mer ivaretagelse betyr også at arkivsiden må styrkes og sidestilles i museenes organisasjon. Utredningen har vist at samling går foran arkiv, og det blir viktig i fremtiden å finne en riktigere balanse og et godt samvirke mellom de to infrastrukturene.

Begrensningens kunst

Som kunstnere og arvinger gjerne er smertelig klare over: Å utsette å ordne, sortere og kassere løser ingen problemer. Verk, skisser og dokumenter burde vært gjennomgått, utstilte og signerte verk skulle vært skjelnet fra usignerte, avfotografering skulle vært kombinert med systematisk registrering av essensiell verkinformasjon, og alt skulle vært digitalisert og lagret i et stabilt og sikkert arkivsystem. Og også institusjonene kan la materiale

bli liggende uordnet i påvente av at de får tid og ressurser til å gå gjennom det. For at samfunnet skal ha glede av det, må det ordnes og formidles i et kunst- og kulturhistorisk perspektiv. Erkjennelsen som flere er inne på i våre samtaler, er at vi ikke kan ta vare på alle og alt i evig tid. Det finnes verken rom eller kapasitet, og kostnadene ville vært enorme. Vi må la noe fare.

Igjen er det store forskjeller avhengig av hvilken sjanger kunstnerne arbeider innenfor, og hva slags materialer, medier og kontekster som utgjør verket. Vår lille gjennomgang av kunstnerskap har vist stor variasjon med hensyn til hva kunstnere arbeider med, og hvordan verkene de skaper, blir lagret på atelierer, lagre, boder, kjellere og loft. Løsningene vi søker, kan reflektere dette.

Kunstfotografiet og videokunsten ser ut til å være de sjangrene og uttrykkene som er best ivaretatt i det visuelle kunstfeltet. For kunstfotografiet er det noe uavklart hvordan ansvaret er fordelt mellom Nasjonalbiblioteket, Nasjonalmuseet og Preus museum. Men det lover godt at det er tre nasjonale, statlig finansierte aktører som kan samarbeide, og at det er private aktører og samlere som bidrar til å utvikle fotofeltet. Men igjen er det mest enkeltverk som blir ivaretatt, ikke kunstnerskapene som helhet. Arkivmaterialet kan gi store kapasitets- og kompetanseutfordringer for de som tar imot og bevarer det.

Situasjonen er kritisk på en helt spesiell måte for skulptur- og installasjonskunstnere som arbeider med fysiske modeller, støpeformer og materialer som tar stor plass. Motsatt ser andre kunstnere verkene sine som midlertidige, kontekstuelle og stedsspesifikke. Materialer finnes ikke og blir ikke ivaretatt, og lagring og dokumentasjon byr på helt andre utfordringer. For maleriet kan det synes som det er et større privat marked og større forståelse i samfunnet for verkenes verdi. For todimensjonale verk er også fotografering og digital ivaretagelse mulig, noe som kan lette presset på kunstneres og arvingers utfordringer. Men maleriene forsvinner jo ikke, selv om de avfotograferes, og spørsmålet om hva man skal gjøre med det analoge og fysiske billedarkivet og med brevene, invitasjonene, galleriavtalene, arbeidsredskapene, materialbestillingene, penslene og palettene, blir ikke borte selv om det avfotograferes og digitaliseres.

Med tiden kan man lettere fastsette verdien av dagens kunst. Feil i seleksjon og bevaring vil bli gjort, og historiske blindsoner vil oppstå. Likevel har vi bare det kunsthistoriske fagblikket å vurdere ut fra. Det vi kan håpe på, og kanskje oppnå, er at dette blikket kommer til anvendelse på en større del av den visuelle kunstnerarven enn i dag. De nasjonale institusjonene forvalter det overordnede ansvaret, men vi har sett hvordan det overordnede ansvaret for henholdsvis verk og arkiv er delt, og at det også internt i institusjonene går et skille mellom samling og verk på den ene

siden, og arkiv og dokumentasjon på den andre. Utredningen vår viser at dersom vi skal ivareta verk og arkivdokumentasjon i samme grad, bør kapasiteten og funksjonaliteten til infrastrukturen på arkivsiden tydeliggjøres og styrkes, både mellom institusjonene og internt i det enkelte museet.

Vi merker oss at flere kunstnere ønsker seg en bokutgivelse og ser dette som en god måte å bli ivaretatt på. Når boken er ferdigstilt, er gjerne både fotograferingen av verk og det private arkivet kommet i bedre orden. Det vil likevel være forskjell på bøker og i hvilken grad de som skriver dem, faktisk ordner arkiver og dokumenter mens de arbeider med stoffet. Kulturrådets tilskuddsordning for publikasjoner og manusutvikling er viktig for mange.

Seleksjonsprinsipper og arbeidsdelinger

Kunsthistorien skal veie inn, men vekten av fortiden må ikke bli så stor at den fortrenger det rommet som den nye kunsten har krav på. Både kunstnere vi har snakket med, og Jorunn Veitebergs utredning om samlingsutvikling og samlingsstrategier fremhever utfordringene med samtidskunsten.⁴ Sosiologen Hartmut Rosa peker i boken *Akselerasjon og resonans* på at vi lever i en tid med økende akselerasjon.⁵ En konsekvens av dette kan være at vi får mer kunst med stadig kortere levetid. Veiteberg argumenter for at samtidskunstens ivaretagelse krever spesiell oppmerksomhet. Det gir også vår utredning grunnlag for å mene. At først den nasjonale innkjøpskomiteen for visuell samtidskunst ble avviklet, og at Museet for samtidskunst senere ble innlemmet i det nye Nasjonalmuseet, gjør at samtidskunstens posisjon i norsk kulturoffentlighet er endret. Det har endret vektingen mellom det tilbakeskuende og det aktuelle. Det er først og fremst den faglige staben og museumsledelsen i Nasjonalmuseet som nå forvalter denne vektingen. De skal samtidig vekte hvordan de ulike kunstartene tas vare på i museenes aktivitet og lokaler. Det er et stort og ressurskrevende ansvar. Museet arbeider fortsatt med å integrere samlinger og arkiver fra de opprinnelige institusjonene. Prioriteringene som gjøres etter hvert som magasiner og arkivlagre blir fylt opp, bør gjøres i en utvidet offentlighet.

Vi har i liten grad behandlet de private aktørene systematisk. De private museene, samlerne, auksjonshusene og galleriene spiller viktige

4 Veiteberg 2019.

5 Rosa 2024.

roller. Men dersom det norske samfunnet skal ivareta mer materiale fra flere kunstnere enn i dag, må samspillet mellom offentlige og private institusjoner styrkes og avklares. De private, kommersielle aktørene vil ha økonomiske insentiver i å ivareta og styrke anerkjennelsen til kunstnerskap og verk de har samlet på. I flere av våre eksempler på ivaretagelse samarbeider gallerier, stiftelser og samlere om å ta vare på kunstnerskap. Men det er de statlige institusjonene som har ressurser, kapasitet og kompetanse til å sørge for innkjøp, konservering og bevaring i stor skala. Og ideelt sett skal de ta ansvar for det kulturpolitiske ved å gjøre utvelgelse av og ivareta kunst utelukkende ut fra kunstfaglige begrunnelser. Men kunstens og kunsthistoriens uavhengighet og autonomi er også alltid relativ og utsatt for stadig forhandling og refortolkning.

Utredningen viser at arven etter visuelle kunstnere antakelig kan ivaretas bedre og mer effektivt gjennom bedre dialog og samspill mellom de regionale og de nasjonale institusjonene. Det finnes et museumsnettverk på et overordnet plan, og det finnes spesielle nettverk mellom fagmiljøer i museene, for eksempel innenfor bevaring av fotografi. Men det ser ut til å mangle nettverk for andre sjangere, og for arkiveringspraksis spesielt. Vi har ikke full oversikt over alle forbindelser og alt samarbeid som foregår, men mye tyder på at institusjoner og aktører støtter hverandre og samarbeider godt når en utstilling eller en bokproduksjon blir til. Samtidig viser vår utredning at det er behov for en overordnet plan for ansvarsfordeling og arbeidsdeling.

Infrastruktur og institusjonelle rammer

De store museene er på mange måter gårdsdagens infrastruktur, skapt for fremvisning av materielle verk i avgrensede og godt lyssatte rom. I Nasjonalmuseet kommer spenningene mellom fortid og samtid, og mellom ulike sjangere og materielle uttrykk, kontinuerlig til syne i byggets fysiske strukturer og rom og organisasjonens faglige prioriteringer. De nasjonale og regionale museenes fysiske og teknologiske infrastruktur vil måtte tilpasse seg eller motsette seg de audiovisuelle, digitale medienes stadig større dominans i samfunnet.

Den digitale infrastrukturen gjør samlinger tilgjengelige og synlige overalt og samtidig, og Videokunstarkivet er et forbilledlig eksempel på hvordan innlevering og ivaretagelse av digitale filer kan foregå. Men igjen: hva med performance- og installasjonskunsten? Og hva med den fysisk krevende kunsten: de tredimensjonale skulpturene, landskapskunsten og de

stedsspesifikke, arkitektoniske verkene? Hvordan skal de bevares og oppleves i fremtiden? Deres flyktighet kan også sies å være deres styrke, og viktige deler av kunsten vil alltid skapes og formidles utenfor det digitale arkivet. Men det ville lette trykket på både kunstnere og arvinger om det fantes flere steder å laste opp digitale filer og dokumentasjon.

For fysiske kunstverk og objekter og dokumenter kunne man tenke seg en depotinstitusjon som, i motsetning til dagens museer, var klar til å ta imot og bekoste langtidsbevaring. Nåløyet kunne utvides og seleksjonskravene til hvem og hvor mye som kunne ivaretas, kunne varieres mer.

All ny infrastruktur som supplerer eller erstatter de eksisterende rammene, må samtidig være åpen, dynamisk, brukervennlig og attraktiv for ulike brukere.⁶ Også de etiske utfordringene som kunstnere og institusjoner kan komme i, må hensyntas. Arkiver bør utvikles med tanke på behov for ulike tilganger som gjør visse data offentlig tilgjengelige, mens sensitiv informasjon holdes tilbake.

Internasjonale eksempler på tiltak

Vi har oppsøkt nettsteder til europeiske institusjoner og foreninger for å se om det er eksempler til etterfølgelse i en norsk kontekst.⁷ Vi har sett mange og svært forskjellige typer organisasjoner, med ulike roller, funksjoner, kompetanser, kundemarkeder og tjenestetilbud. De har også ulike forhistorier og finansierings- eller forretningsmodeller som passer for de landene de opererer innenfor. Noen legger vekt på forskning og gjennomgang av materiale og etablering av kunstnerarkiver som noe de kan utføre eller bistå med, gjerne i tilknytning til kommersielle tjenestetilbud rettet mot kunstnere, arvinger, samlere eller arkivinteresserte. Andre er mer kunstnernære.

Associazione Italiana Archivi d'Artista i Milano er et kompetansesenter dannet av en sammenslutning av private arkiver som formidler informasjon om private kunstnerarkiver og tilbyr autentisering av verk. Men de har ingen lagringsplass og regner seg ikke som et depot. Det gjør imidlertid det tyske Stiftung Kunstfonds, som vi skal se nærmere på. I Rotterdam finnes Depot van Museum Boijmans Van Beuningen, som både lagrer,

6 Se for eksempel Spieker 2017.

7 Liste over de ulike institusjonene vi har konsultert, med lenker til nettsider, finnes i vedlegg 7.

konserverer og stiller ut hele samlingen i depotet. Besøkende kan ifølge nettsidene se resultatet av 175 år med samling av kunst, mer enn 155 000 objekter, hovedsakelig kunstverk, samlet på samme sted og inndelt i fjorten adskilte lagringsrom med ulike klima for bevaring.⁸ Dette er altså en kombinasjon av det vi ville kalle et samlingsmagasin og et museum, og dessuten et konserveringsverksted som arbeider med konservering med publikum til stede. Det skaper transparens og utvider interaksjonen med publikum. Det norske Nasjonalmuseet ville sett veldig annerledes ut om det var utviklet og bygget i tråd med et slikt konsept.

Andre nettsteder fungerer mer som portaler med arkivbeskrivelser, slik som The National Archive i Storbritannia, som gir oversikter over kunstnere, samlinger og arkiver med verk og dokumentasjon knyttet til britiske kunstnere. En annen type portal er Archives de la critique d'art (ACA) i Frankrike, som er et spesialisert arkiv for kunstkritikk og kunstnerdokumentasjon. ACA samarbeider med kunstnere, kuratorer og forskere i Frankrike og tilbyr både fysisk og digital tilgang til nasjonale og internasjonale debatter om samtidskunst. De er også i dialog med tilsvarende arkiver ved Universitetet i Rennes og i Wien. Basis Wien er en kunst- og forskningsdatabase i Østerrike med kunstnerprofiler, utstillingshistorikk og dokumentasjon. Plattformen er utviklet i samarbeid med kunstfeltet og fungerer som både arkiv og formidlingsverktøy.

Ikke alt er like relevant for norske forhold, og vi har videre valgt å fokusere på The Swiss Institute for Art Research (SIK-ISEA) i Sveits og Kunstfonds i Tyskland som to institusjonelle løsninger med nokså ulike virkemidler. SIK-ISEA imponerer med gode veiledere og informasjon til private samlere og auksjonsforretninger. Forretningsmodellen baserer seg på at Sveits er en metropol for kunsthandel, slik at deponering av verk i senterets depot også handler om forvaltning av private verdier og tilrettelegging for kjøp og salg. Det tyske Kunstfonds fremstår, slik vi ser det, som den organisatoriske plattformen som er mest relevant for norske forhold. De har bygget opp et depot med et utvidet og komplementært mandat i forhold til de nasjonale og regionale museenes innkjøps- og samlingspolitikk i Tyskland. Mens den sveitsiske organisasjonen er delvis selvfinansiert gjennom donasjoner og salg av tjenester til private samlere, er den tyske organisasjonen et resultat av et samarbeid mellom nasjonale og regionale myndigheter og opphavsrettsorganisasjonen Bildkunst.

8 Depot van Museum Boijmans Van Beuningen u.å.

Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA)

SIK-ISEA kaller seg for et «institutt for kunsthistorie» og er grunnlagt i 1951. Instituttet fungerer først og fremst som et privat kompetansesenter for kunsthistorie og det de kaller «kunstteknologi», som handler om materialitet og konservering. Senterets primære aktiviteter er forskning, dokumentasjon, formidling av kunnskap og tjenester innenfor billedkunst, og dette er noen av tjenestene de tilbyr:

- konservering og restaurering
- vitenskapelig analyse
- autentisering og taksering
- veiledning om arkivering og lagring
- veiledning om ivaretagelse av kunstnerboliger med mer
- fotografering
- billedredigering
- utgivelse av publikasjoner
- guidede turer i kunstmuseer
- videreutdanning i kunsthistorie og samlingsforvaltning

I veiledningsarbeidet har de laget hefter, blant annet med råd om arkivering og ivaretagelse av kunstnerboliger som er tilgjengelig på hjemmesidene som PDF-filer. Senteret kan være vertskap for forskere med ekstern finansiering, og private donasjoner kan gå til bestemte forskningsprosjekter eller også til drift av senteret. Det er altså utelukkende finansiert av eksterne, private aktører, men det er ingen tilgjengelig oversikt over hvem som støtter og gir midler, eller hvem som inngår i medlemsforeningen som støtter senteret. Ved å gi over 5000 sveitsiske franc får man medlemsfordeler som inkluderer et privat møte med senterets direktør, deltakelse på felles utenlandsreise og bruk av senterets lokaler til private arrangementer.

Som nevnt er det av betydning for SIK-ISEA at det sveitsiske kunstmarkedet er av stor internasjonal betydning. Dette henger sammen med Sveits' spesielle stilling som nøytral stat, sentralt plassert i Europa, og som en skattepolitisk frihavn for store private formuer. Under internasjonale kriser blir kunstverk gjerne mer verdifulle investeringsobjekter, og senteret tilbyr en rekke tjenester som handler om verdsetting og drift av private samlinger. De er finansiert gjennom private donasjoner og salg av tjenester til samlere og museer, og de legger større vekt på historiske kunstverk enn på samtidskunsten. Senteret ser ut til å operere med en definisjon av billedkunst som ikke inkluderer fotografi, videokunst, performance og installasjoner.

Stiftung Kunstfonds

Til forskjell fra SIK-ISEA er det tyske Stiftung Kunstfonds etablert ut fra en tydelig idé om å spille en rolle i å bevare samtidskunsten. Det fordrer ifølge deres allmennrettede formål en viss autonomi og uavhengighet fra kommersielle interesser, og også en idé om at anerkjennelse og bevaring av tysk samtidskunst ikke er verken systematisk eller bredt nok anlagt. Stiftelsen mottok en grunnstøtte fra Forbundsdagen da den ble etablert, først som en forening, i 1980. De første årene ga foreningen stipender og støtte til kunstneriske prosjekter. Men i år 2000 ble foreningen endret til en stiftelse, og i tillegg til de opprinnelige foreningsstifterne ble et internasjonalt kunstnerråd og den tyske foreningen for bildende kunstnere i Tyskland med i stiftelsen. I 2017 ble også Akademiet for kunst i Berlin (*Akademie der Künste Berlin*) med i stiftelsesrådet.

Stiftung Kunstfond mottar fortsatt offentlig støtte fra de føderale myndighetene og fra stiftelsen KulturWerk, drevet av den tyske forvaltningsorganisasjonen for opphavsrett for bildende kunst, tilsvarende det norske BONO. Stiftelsen regnes i dag som en sentral tysk institusjon for formidling og ivaretagelse av samtidskunst. Stiftelsen arbeider også for å forbedre arbeidsvilkårene til samtidskunstnere i Tyskland. På hjemmesiden deres står det at «etter mer enn 40 års kontinuerlig og målrettet arbeid har kunstfondet ervervet et rykte som en fleksibel og ukonvensjonell institusjon, som i stor grad har vekket den offentlige interessen og forståelsen for bildende samtidskunst og kontinuerlig stimulert den kunstneriske virksomheten i Tyskland».⁹ Institusjonens kunstfaglige uavhengighet og autonomi ivaretas ved at representanter for kunstnerorganisasjonene har flertall i beslutninger om stipender, kontraktsinngåelser om ervervelser av verk og dokumentasjon, utstillinger og utstillings samarbeid.

I 2010 etablerte stiftelsen *Künstler:innenarchiv* et arkiv som verken skulle være et galleri eller et museum for fremragende billedkunstnere, men noe midt imellom, med kunsthistorisk forskning og formidling som hovedoppgave. Målet var å bidra til å forme fremtidens kulturarv. På sine hjemmesider fremhever stiftelsen at depotet skal være et bevisst, utvidende supplement til den kunsten som allerede har finansiering og støtte. De satser på det de kaller ubekvem kunst og kunst som tradisjonelle sponsorer unngår, og de fremhever som spesielt positivt at samlingen har en høy andel kvinnelige kunstnere. De er bevisste på at de ikke skal

9 Stiftung Kunstfonds u.å. (a) Alle sitater er oversatt fra tysk av Tore Slaatta.

ta kommersielle hensyn, og både samlingen og aktiviteten i senteret er bygget på en idé om at mangfoldet og bredden de ivaretar, styrker demokratiet.¹⁰

I 2025 satte stiftelsen i gang med et arkiverings- og dokumentasjonsprosjekt som omfatter alle tyske samtidskunstnere med høy kunstnerisk relevans og betydning utover sin egen region. Arkivet skal, når det er ferdig, bli tilgjengelig på nettsidene til stiftelsen. En spesiell oppmerksomhet i arkivet vies kunstnere som er gått bort, og der rettighetshavere er arvinger eller andre. Det opplyses at cirka ti prosent av de kunstnerskapene som i dag inngår i arkivet, er avdøde kunstnere.¹¹

Det fysiske arkivet som stiftelsen bestyrer, befinner seg i Brauweiler, utenfor Köln, der også stiftelsens daglige ledelse befinner seg. Det fysiske lageret rommer høsten 2025 samlinger fra 40 tyske kunstnerskap, som også er arkivert og dokumentert i stiftelsens digitale arkiv.

Vi mener Stiftung Kunstfonds er et aktuelt eksempel til etterfølgelse i Norge, av minst to grunner. Vi mener det er rimelig godt dokumentert at ivaretagelse av samtidskunsten er for svakt prioritert i dag, og at vi kan trenge en ny institusjon ved siden av Nasjonalmuseet. Flere samtidskunstnere ønsker et slikt depot, og et depot som utfordrer museenes samlingsstrategier, vil kunne øke interessen og engasjementet for den visuelle kunsten. Nasjonalmuseet ser allerede ut til å ha et for bredt ansvar på alle kunstheltene, for lite magasin- og lagringskapasitet og for få personalmessige og økonomiske ressurser til å ubestridt lede an i kunstnerarvfeltet. En depotinstitusjon vil kunne gjenopprette en nasjonal innkjøpskomite, uavhengig av de regionale museene og Nasjonalmuseet. Det kan vurderes hvordan skillet mellom samling og arkiv aktivt kan bygges ned, for eksempel ved å la seg inspirere av museet i Rotterdam og integrere konservering og ivaretagelse i utstillings- og formidlingspraksisen.

10 Stiftung Kunstfonds u.å. (b).

11 Lingl, K. og Ecker, B. (2021) (red.) og Stiftung Kunstfonds u.å. (c).

Foreslåtte tiltak

Vi har allerede nevnt og foreslått en rekke små og store tiltak i oppsummeringen av kapitlene basert på samtaler med kunstnere, arvingene og institusjonene. Samtalene er gjengitt mer helhetlig i vedlegg 1, 2 og 3. De 16 tiltakene vi foreslår utvikles nå innenfor inndelingen av virkemidler i fire typer: infrastrukturelle, juridiske, økonomiske og pedagogiske. For hvert tiltak oppgir vi forslag til ansvarlig aktør. Mens noen av tiltakene vil kunne iverksettes raskt, vil noen fordre videre utredning.

Tiltak 1: kulturpolitisk avklaring og plassering av ansvar

Type tiltak: infrastruktur

Ansvarlig aktør: Kultur- og likestillingsdepartementet, Nasjonalmuseet og Kulturrådet

I kapittel 1 dokumenterte vi at vårt problemfelt krysser tre politikkområder og er omgitt av en rekke institusjoner organisert som to distinkte infrastrukturer. Siden kunstfeltet og temaet kunstnerarv krysser og forener disse infrastrukturene, fremstår det som uklart hvilke mål som gjelder og hvem som har det overordnede ansvaret. Det trengs en sterkere bevissthet og klarhet i hva som skal være de kulturpolitiske målene og virkemidlene for ivaretagelse av arven etter visuelle kunstnere i Norge. Arbeidet med utredningen har gitt oss inntrykk av at ingen har tatt et overordnet eierskap til de utfordringene vi står overfor, og at institusjonene forholder seg til en etablert praksis. Forholdet og ansvarsfordelingene mellom de tre store aktørene Arkivverket, Nasjonalbiblioteket og Nasjonalmuseet virker uavklart. Det er gode relasjoner og samarbeid mellom de tre, men det mangler kulturpolitisk avklaring og tydeliggjøring av ansvar og arbeidsdelinger. Også Kulturrådets områdeplan kan spisses og utvikles på det visuelle kunstfeltet. Tiltaket fordrer sannsynligvis at Kultur- og likestillingsdepartementet tar et overordnet kulturpolitisk initiativ som håndterer problemstillingene om kunstnerarv.

Tiltak 2: nasjonal plan for ivaretagelse av arv etter visuelle kunstnere

Type tiltak: infrastruktur

Ansvarlig aktør: Kultur- og likestillingsdepartementet og Nasjonalmuseet

I tråd med tiltaket ovenfor mener vi at Nasjonalmuseet bør gis et tydelig ansvar for å utvikle en nasjonal bevaringsplan for visuell kunst. Det bør gjøres i samråd med de øvrige offentlige og private museums- og arkivinstitusjonene. Ansvarer kan alternativt delegeres til et utvalg, som nedsettes av departementet og gis et klart mandat. Den nasjonale planen må så tydelig som mulig avklare hva ambisjonen og det offentlige ansvaret bør være med hensyn til både omfanget av kunstnere som skal ivaretas, og hvilke kriterier som skal ligge til grunn for å kvalifisere til ivaretagelse. Det må også avklares i hvor stor grad ambisjonen gjelder både verk og øvrig dokumentasjon, objekter og arkivmateriale. En mulighet er å angi en gradert eller nivåinndelt standard for hvor omfattende aktuelle kunstnerskap bør ivaretas, innenfor en utvidet, men fortsatt begrenset infrastruktur. I tiltak 3 foreslår vi et uavhengig faglig råd tilknyttet et depot med ansvar for selektering. En bevaringsplan må også avklare i hvilken grad det forventes at kunstnere og arvinger sorterer verk og ordner arkivmateriale, og eventuelt hvordan de kan få hjelp og støtte til dette.

Tiltak 3: opprettelse av nasjonalt depot

Type tiltak: infrastruktur

Ansvarlig aktør: Stortinget og Kultur- og likestillingsdepartementet

Kapasiteten til Nasjonalmuseet og de regionale museene til å utvide sine magasiner, arkiver og strategier på kunstnerarvfeltet virker begrenset. I arbeidet med en nasjonal bevaringsplan bør det derfor utredes videre hvordan et nasjonalt depot kan etableres som en ny type institusjon basert på samarbeid mellom private og offentlige aktører i Norge. Institusjonen kan ha Stiftung Kunstfonds som modell og bli en uavhengig aktør overfor både de kunsthistoriske fagmiljøene på universitetene og fagmiljøene i de private og offentlige museumsinstitusjonene. Depotet bør ha forskningskompetanse, konserveringskompetanse, kurator- og formidlingskompetanse og et klart ansvar for veiledning av kunstnere, arvinger og andre samlings- og arkivinstitusjoner innenfor kunstfeltet. Et uavhengig fagråd i stiftelsen må sette en realistisk grense mellom de som bør ivaretas

i depot, og de som ikke kan forvente å bli det, samt sette nivåer for hvor mange verk og hvor mye dokumentasjon som for øvrig skal eller bør ivaretas av stiftelsen. Det kan vurderes om depotet også bør være et åpent og tilgjengelig depot, inspirert av Depot van Museum Boijmans Van Beuningen i Rotterdam. Til forskjell fra det nederlandske depotet kunne et norsk depot for eksempel ha spesiell kompetanse og vekt på samtidskunsten og de tids- og mediebasert kunstverkenes konserverings- og bevaringsutfordringer.

Tiltak 4: nettverk for ivaretagelse av arv etter visuelle kunstnere

Type tiltak: infrastruktur, koordinering

Ansvarlig aktør: Nasjonalmuseet og regionale museer

Erfaringene med museumsnettverkene er generelt gode, men det bør utvikles ett eller flere nettverk for samarbeid på tvers av regionale og nasjonale institusjoner som involverer fagmiljøene i arkiv- og bibliotekavdelingene bedre. Her vil det være relevant å diskutere og reflektere over strategier for hvem som skal ha ansvar for hva, samt arbeidsdeling mellom nasjonale og regionale institusjoner. Fotonettverket synes å fungere godt, og en mulighet er å utvikle flere sjangerspesifikke nettverk etter modell av dette nettverket.

Tiltak 5: initiativ for ordnet overlevering av private kunstnerarkiver

Type tiltak: infrastruktur

Ansvarlig aktør: Arkivverket, Kulturdirektoratet og kunstnerorganisasjonene

Det vil være mye å vinne på at kunstnere ordner og digitaliserer sine private arkiver og vet hva de skal gjøre med dem. Informantene i Arkivverket foreslår at det tas «et samlet initiativ», og det kunne for eksempel komme fra Kulturdirektoratet i dialog med kunstnerorganisasjonene. Det bør settes ned en arbeidsgruppe for å utvikle gode standarder og instruksjoner for hvordan kunstneres private arkiver bør ordnes, og hvilke standarder som bør gjelde for valg av digitale verktøy. Avleverte kunstnerarkiver må registreres i en egnet portal og gjøres tilgjengelig innenfor eksisterende infrastruktur. I forbindelse med dette tiltaket kan man også vurdere om det kan opprettes et digitalt depot for kunstneres hjemmesider, slik både kunstnere og arvinger har etterspurt.

Tiltak 6: sekretariatsfunksjon for henvendelser om kunstnerarv

Type tiltak: infrastruktur og pedagogisk

Ansvarlig aktør: Kulturdirektoratet

Et nasjonalt depot vil være en egnet institusjon der kunstnere og arvinger kan henvende seg med spørsmål om kunstnerarv. Inntil dette er på plass, er det behov for en midlertidig sekretariatsfunksjon i en av de eksisterende institusjonene. Vi foreslår Kulturdirektoratets seksjon for museum og kulturarv. De bør også lede en gjennomgang og standardisering av de nasjonale og regionale institusjonenes rutiner når de får henvendelser om kunstnerarv. Tiltaket krever at det utarbeides informasjonsmateriell som kan legges tilgjengelig på institusjonenes hjemmesider.

Tiltak 7: utvikling av digitale verktøy for bedre integrering av arkiv og samling

Type tiltak: infrastruktur

Ansvarlig aktør: Nasjonalmuseet og KulturIT

Nasjonalmuseet bør vurdere om de skal bli en av eierne av KulturIT og være med på å drive frem utviklingen av digitale verktøy for ivaretagelse av arven etter visuelle kunstnere. Utredningen har påvist at flere opplever at de digitale programmene og plattformene for arkivering er lite anvendelige for visuell kunst. Den todelte digitale strukturen mellom arkiv og samling bør håndteres bedre, åpnes opp og gjøres mer tilgjengelig for kunstnere og arvinger.

Tiltak 8: opprettelse av flere sjangerspesifikke kunstnerarkiv

Type tiltak: infrastruktur

Ansvarlig aktør: Nasjonalmuseet, i dialog med kunstnerorganisasjonene

Videokunstarkivet synes å være en ubetinget suksess, og arkivet gir mange kunstnere mulighet til å gjøre sin verkproduksjon synlig og tilgjengelig for ettertiden. Ordningen krever relativt små personalressurser og digital infrastruktur. Samarbeidet mellom Nasjonalmuseet og Nasjonalbiblioteket fungerer godt. Tilsvarende arkiver kunne utvikles for mottak av fotografisk

dokumentasjon og relevant verkinformasjon også innenfor andre kunstformer, for eksempel for performance-verk, for installasjonsverk, og for immaterielle verk. Nasjonalmuseet må være involvert, og som for Videokunstarkivet kan Nasjonalbiblioteket være ansvarlig for sikring og langsiktig bevaring. Tiltaket vil kreve videre utredning og avklaring, men har stort potensiale for sikring og tilgjengeliggjøring av arven etter visuelle kunstnere.

Tiltak 9: avlevering og verk-identifikasjon

Type tiltak: infrastruktur, juridisk virkemiddel

Ansvarlig aktør: Nasjonalbiblioteket og Nasjonalmuseet

Utredningen har avdekket en uavklart ansvars- og arbeidsdeling når det gjelder bevaring av visuell kunst i forbindelse med Nasjonalbibliotekets ivaretagelse av grafiske medier. Visuell kunst, og ikke bare grafikk, må forstås i et offentlighetsperspektiv, og i kulturpolitikken brukes også Grunnloven § 100 til å legitimere bevaring av kunstverk. Utstilte kunstverk må anses som ytringer, og det bør vurderes om gallerier og utstillingssteder bør ha en form for registrerings- og avleveringsmulighet til Nasjonalbiblioteket. Dette bør ikke formuleres som en plikt, slik pliktavleveringsloven gjør det overfor utgivere av grafiske medier. Men det kan muliggjøre et system for identifisering av verk og kunstnerskap, for eksempel tilsvarende det som finnes for grafiske utgivelser gjennom ISBN-systemet. En slik ordning må ikke komme i strid med kunstneres ytringsfrihet og kunstneriske frihet.

Tiltak 10: tilskuddsordning for arkiveringsarbeid

Type tiltak: økonomisk virkemiddel

Ansvarlig aktør: Billedkunstneres vederlagsfond (BKV)

BKV's prosjektstøtte til arbeid med kunstnerarkiver bør evalueres ferdig og, dersom ordningen vurderes som hensiktsmessig, videreføres som en permanent ordning. Ordningen bør samtidig standardiseres i større grad og formidle klarere målbilder for hva den skal brukes til. Det kan vurderes hvordan ordningen ikke bare skal sikre bevaring og opprettelse av kunstnerarkiver, men også kan styrke formidling og salg av kunstnerens verk i ettertid, for eksempel gjennom samarbeid med et galleri eller privat museum.

Tiltak 11: tilskuddsordning for arkivassistent

Type tiltak: økonomisk virkemiddel

Ansvarlig aktør: Kulturrådet

Flere kunstnere etterspør en tilskuddsordning til en assistent som kan legge til rette for at kunstnere enklere kan gjennomgå og organisere arkivet sitt. En slik ordning kan for eksempel legge til rette for at en kunstnerkollega eller kunststudent bistår med å sortere hva som bør bevares, og hva som kan kasseres. Tiltaket kan kobles til kursing av assistenter og en godkjenningsordning, tilsvarende KORO's godkjenning av kuratorer til kunst i offentlig rom. Ordningen kan ses som en lignende ordning som den nåværende kunstnerassistentordningen. For at en slik ordning skal fungere, må assistentene ha kompetanse i arkivering og registrering. Ordningen bør derfor knyttes til kursing og eventuell sertifisering av arkivassistenter.

Tiltak 12: tilskuddsordning for manusutvikling

Type tiltak: økonomisk virkemiddel

Ansvarlig aktør: Kulturrådet

For å imøtekomme det dokumenterte ønsket blant mange kunstnere om monografier med gode fotografier og tekster foreslår vi å utvikle eller utvide den nåværende tilskuddsordningen for publikasjoner og manusutvikling. Alternativt kan det opprettes en egen tilskuddsordning for ivaretagelse av kunstnerarv, som gjør det naturlig å legge ordningen inn under området for visuell kunst.

Tiltak 13: tilskuddsordning for fotografering

Type tiltak: økonomisk virkemiddel

Ansvarlig aktør: Kulturrådet

Det kan vurderes en egen tilskuddsordning for fotografering og digitalisering av verk for aktive, etablerte kunstnere, slik at det etableres gode rutiner for dokumentasjon og arkivering tidligere i karrieren. For mange kunstnere er det nødvendig å bruke en profesjonell fotograf, og de bruker tid og egne midler på å finne frem til gode fotografer. En slik tilskuddsordning vil derfor

bidra til bedre dokumentasjon og gjøre det mindre påkrevd at museumsinstitusjoner senere må avfotografere verk til samling og arkivering.

Tiltak 14: veiledere

Type tiltak: pedagogisk virkemiddel

Ansvarlig aktør: Kulturdirektoratet og kunstnerorganisasjonene

Det bør utarbeides veiledere på norsk, samiske språk, nasjonale minoritets-språk og engelsk for både kunstnere og arvinger, med gode råd om hvor de kan henvende seg med ulike spørsmål om ivaretagelse av kunstnerarven. Det bør gis råd om når de bør ta stilling til ulike utfordringer, hva som eventuelt må gjøres hvis de velger kassasjon, opprettelse av arkiv, testamente eller stiftelse, og om aktuelle digitale verktøy. Videre bør det gis allmenne råd om atelier eller kunstnerhjem og klar beskjed om hvor man kan henvende seg med forespørsler og videre avklaringer. En modell for hvordan en veileder kan utformes, er den nylig publiserte, svenske publikasjonen *Konstnärens arv och eftermäle. Så tar du hand om verk, rättigheter och berättelser* fra 2025, utgitt av Konstnärernas Riksorganisation.¹

Tiltak 15: kurs og etterutdanning

Type tiltak: pedagogisk virkemiddel

Ansvarlig aktør: Kunstutdanningene

Kunstutdanningene bør utvikle kurs og etterutdanning som gir kunstnere kunnskap om hva de selv kan gjøre for å gjøre dokumentasjon og bevaring av kunstnerskapene lettere. De digitale plattformene og verktøyene som i dag brukes ved samlings- og arkiveringsinstitusjonene bør gjøres bedre kjent blant kunstnere, med klare anbefalinger om hvilke programmer og plattformer som er compatible og kan anbefales, og som sikrer at kunstneres og arvingers arkiveringsarbeid ikke gjøres forgyeves.

1 Konstnärernas Riksorganisation 2025.

Tiltak 16: sikring mot misbruk av digitale arkiver

Type tiltak: pedagogiske virkemidler og infrastruktur

Ansvarlig aktør: Kultur- og likestillingsdepartementet og Nasjonal sikkerhetsmyndighet

Vår utredning har avdekket at kunstnere opplever å møte på etiske og opphavsrettslige problemstillinger i digitale plattformer, programmer og sosiale medier. Flere er usikre på om deres kunstneriske ytringer blir utnyttet av kunstig intelligens, og på om digital informasjon om deres kunstnerskap kan utnyttes til overvåking og sensur. Det er behov for sikring og garantier for at offentlige og private arkiver ikke blir misbrukt og tilgjengeliggjort på måter som kan virke negativt tilbake på kunstneres ytringsfrihet og kunstneriske frihet. Den politiske utviklingen i USA viser at kunstneres frihet og ytringsrom kan bli begrenset, selv i tradisjonelt liberale demokratier.

Del 5

Vedlegg

Vedlegg 1: Samtaler med kunstnere

Vedlegg 2: Samtaler med arvinger og etterlatte

Vedlegg 3: Samtaler om institusjonell ivaretagelse av utvalgte kunstnerskap

Vedlegg 4: Liste over informanter

Vedlegg 5: Invitasjon, kunstnere

Vedlegg 6: Intervjuguide, kunstnere.

Vedlegg 7: Internasjonale eksempler på depoter og utvidede arkiver

Samtaler med kunstnere

I dette vedlegget gjengir vi sammendrag av samtalene med kunstnerne i utredningen. Sammendragene bygger på en første samtale med påfølgende oppfølginger og avklaringssamtaler og er godkjent for publisering i rapporten. Kunstnerne presenteres i stigende alder.

Aurora Passero: materialbaserte installasjoner

«Jeg er avhengig av god dokumentasjon», sier Aurora Passero (f. 1984) innledningsvis, «de digitale billedfilene av verkene er jo det eneste jeg har når verkene er pakket ned og lagret.» Passero skaper tredimensjonale tekstilinstallasjoner, og «verkenes form og materialitet kommer ikke alltid så godt frem på bilder.» Derfor velger hun helst en fotograf hun kjenner og stoler på, er til stede når bildene tas, og bekoster det selv.

Det er datamaskinen som er arkivet der alt er lagret. Det å ta vare på informasjon og oppdatere nettstedet er del av den daglige rutinen. Alt er lagret i iCloud i årsmapper og undermapper for utstillinger, søknader, undervisning ved Kunsthøgskolen i Oslo, CV-er, tekster og portrettfoto. Hun har i øyeblikket ikke lokale sikkerhetskopier, og alt er i skyen. Arkivet er i aktiv bruk: «Jeg skriver ut PDF-filer hele tiden i forbindelse med søknads-skriving», sier hun, og mottakeren skal gjerne ha prosjektbeskrivelser, CV og ti bilder lastet opp. Hun går dermed stadig tilbake i eget arkiv. «Jeg vet hvor jeg finner bildene», sier hun, «for jeg gjør dette hele tiden.»

Tekstilinstallasjonene til Passero er gjerne vevd eller flettet av rep eller tau i ulike materialer med ulike lagringsegenskaper. «Nylon holder for eksempel fint», sier hun. Det er bestandig og kan rulles og pakkes i bobleplast og legges i lufttette bokser. Ull og silke derimot er mer ustadige, men «jeg har lagret ulike tekstiler siden 2011, og de er fortsatt helt OK, sier Passero. «Ingenting så langt, heller ikke fargen, har endret seg». Hun har

også lagret en del store installasjoner som hun håper å kunne vise igjen. «Ofte blir man invitert til å gjøre nye verk», sier hun, men det er også mulig å gjenbruke tekstiler i nye arkitektoniske kontekster.

Passero ble uteksaminert fra Kunsthøgskolen i Oslo i 2011 og er først nå kommet dit hvor hun «kan se tilbake på det hun har gjort», mener hun. Mye av billedmaterialet kom til nytte da hun laget en bok i 2018. Boken fungerer fortsatt som portfolio når kuratorer kommer på besøk. Hun har ellers hatt assistanse i utformingen av nettsiden sin, men oppdaterer selv. Slik kunstverdenen er nå, er det helt nødvendig å være synlig og tilgjengelig på nettet, mener hun. På Instagram kan hun styre formidlingen av det kunstneriske innholdet selv, og hun har ikke funnet et godt alternativ. Men det tar mye tid å oppdatere og være på nett: «Alt tar mye tid, barn og familie ... tiden i atelieret er dyrbar. Det er kun tid til grovsortering», sier hun. «Men om jeg skulle gått bort nå ... nei, det er jeg ikke helt klar til å tenke på. Det er ikke kaos. Det er en orden, og alt er lagret her.»

Nora Adwan: arkitektoniske installasjoner, lyd og video

Irsk-palestinske, bergensbaserte Nora Adwan (f. 1983) kom til Norge i 2012 etter å ha bodd i Tyskland en periode. Før det bodde hun i Storbritannia, der hun opprinnelig utdannet seg til billedhogger. I kunsten hennes er eksil og diaspora sentrale temaer, men de fysiske forflytningene har hatt konsekvenser for hva hun har kunnet ta vare på: «Alt jeg hadde laget før 2012, er stort sett borte», sier hun. Arbeider med tre, gips, metall og kera- mikk var umulig å ta med. «Det er litt foto og video, noen dokumenter her og der, ellers ingenting.»

Hun sluttet etter hvert å jobbe materialbasert og begynte i stedet med video, film, lyd, fotografi og installasjoner, de senere årene også med arkitektoniske objekter og skulpturelle elementer. Men hun har vært uheldig. Fordi hun ikke hadde råd til et atelier, måtte hun lagre objekter, store fotografier og tegninger i kjelleren. «Det er så fuktig i Bergen, og skisser og grafikk ble raskt ødelagt. Og så ble det til og med flom, og alt ble ødelagt. Ingenting var forsikret. Den feilen gjør man bare en gang i livet», forteller Adwan.

Det er også kostnader til atelier, til lagerplass, husleie og kasser til oppbevaring. Hun sier hun nå har lært seg å sette av midler i budsjettene til dette. «Hvert objekt må ha sin kasse, så de ved behov kan gjenfinnes og gjenbrukes, i nye utstillinger eller helt nye installasjoner.» Hun skiller

mellom utstillingsarkitektur og det «som er selve verket». Uansett arbeider hun gjerne «så lett som mulig» og tar bare vare på materialer om de kan gjenbrukes. Annet kan gis videre «til studenter eller yngre kunstnere. Det er et nettverk der man kan dele. Teknikk, som høyttaler, Arduinos, kabel og lignende, bruker jeg om og om igjen», sier hun.

Digital lagring er heller ikke uten utfordringer, mener Adwan. «Man kan regelrett miste digitale filer, enten de er på harddisker eller i skyen. En harddisk kan gå i stykker, formater kan bli endret, en leverandør går konkurs. Ting blir borte», mener Adwan. Hun lagrer likevel mye i skytjenester, men det føles ikke trygt, verken med tanke på opphavsrett eller med tanke på personvern. Teknologien endrer seg også, og verk og filer må oppdateres og konverteres for å kunne vises igjen, mener hun. Her kommer også klimaaspektet inn. Adwan peker på at teknologiene krever «enorme mengder strøm og vann». Adwan ser mange etiske problemstillinger. «Nå bruker de bilder og tekster til å trene kunstig intelligens også.» Hun mener det kunne være en god løsning, ikke minst for yngre kunstnere, «om man hadde et digitalt lagringssted bare for kunstverk, som man ikke måtte betale for, og som var et trygt lagringssted.»

Adwan har ikke et fast galleri, er ikke innkjøpt av museene, men selger verk privat. Hun erkjenner at installasjonsverkene hennes ikke er tilrettelagt for salg og innkjøp. Størrelse kan bli et problem. Men hun har vært utstilt på blant annet Astrup Fearnley Museet. Da merket hun seg kravet museet stilte til tekst- og dokumentasjonsarbeid. Hun måtte skrive tekster, mens museet gjorde videoopptak av henne mens hun redegjorde for intensjoner og verkenes tilblivelsesprosess. I tillegg måtte hun utarbeide instruksjoner om hvordan verkene skulle pakkes ut, monteres og pakkes ned igjen etter endt utstilling.

Adwan kjenner til BKV's prosjektstøtte til arbeid med kunstnerarkiver men har ikke villet søke ennå. «Ideen om å ha en assistent er god.» Men samtidig mener hun det er umulig for andre enn henne selv å forstå eller å finne frem på harddiskene. «Jeg er den eneste som forstår og kan gå inn i dette. Forstå intensjonene bak verkene. Det er noe jeg ofte tenker på», sier hun. Men det er vanskelig å finne tid til arkivarbeid. Det finnes en katalog over årene 2019–2022, men en ny bok som kan sette verkene i en sammenheng, med fotodokumentasjon og tankene rundt verkene, ville være bra. Inntil videre foretrekker hun å formidle kunsten digitalt på egen nettside. Hun bruker også Vimeo til å «hoste» videoene, og SoundCloud for lydverkene. Men det å vise verkene på nettsiden «gir best estetisk kontroll», mener hun. Generelt mener hun at ivaretagelse gir samtidskunsten større verdi, og at man som kunstner får «følelse av at verkene er viktige utover det øyeblikket og momentet som utstillingen skaper.»

Mari Ulland: vev, tekstil, grid, system

Det er fortsatt tidlig i kunstnerskapet, mener Mari Ulland (f. 1980), og hun har derfor ikke tenkt så mye på å arkivere og dokumentere arbeidene sine. Ennå. Det er så mye man skal ha gjort, og det kunstneriske arbeidet gjøres samtidig med at det skjer mye annet i livet. Det er familie, og nå flytting av atelierplass. «Dette med arkiv havner litt langt nede på listen.»

Prioriteringen har også med hvordan hun arbeider, å gjøre: Ulland jobber materialbasert med tekstil som hovedmedium og bygger opp tekstile landskap eller «systemer», som hun kaller dem, der håndfargede og laserkuttede tekstiler legges lag på lag, og gir fysisk form til et mønster eller et rutenett, det hun kaller «en grid»: Når verkene henges eller bøyes i utstillingsrommet, oppstår kryssende strukturer. «Tekstilene har en naturlig stivhet som holder dem oppe, men de både føyer seg og yter motstand slik at det kan oppstå en bukt eller bølgeaktig form i materialene», sier Ulland. Det forutsetter imidlertid at tekstilene ikke brettes under lagring og transport. «Før montering må tekstilene strykes, legges flatt og festes, for så å bli skåret, presist», understreker hun. Og etter en utstilling må tekstilene enten rulles forsiktig sammen, eller pakkes ned, flatt. Ulland har egnede kister der gridene kan legges forsiktig oppå hverandre. Foreløpig tar ikke dette mer lagerplass enn cirka en halv kubikkmeter i de bodene hun deler med andre i atelierfellesskapet. Når gridarbeidene lagres på denne måten, er de ikke «fikserte» og kan dermed gjenbrukes i nye utstillinger. Men skal verk selges eller bevares som verk, må gridskulpturene «låses, slik at de ikke kan tas fra hverandre igjen.» Da må også hele verket lagres som ett verk, noe som tar langt mer plass, sier Ulland.

Ulland solgte sine første verk i 2025 på en utstilling i et galleri, og salgsbekreftelsene til skattemeldingen har hun arkivert i «regnskapsmappen». Hun er ikke ennå kommet dit at det å ha dokumentasjon og oversikt over salg eller verkenes forflytning er en innarbeidet rutine. Salgene er foreløpig bare registrert med kontaktinformasjon til kjøperne i galleriets arkiv. «Men siden du spør, kan det jo være en tanke å lage et verksarkiv», sier hun. Ullands egen oversikt over de temporære og permanente verkene, ligger arkivert som bilder i årsmapper, sortert på visningssted. Hun tar sikkerhetskopier av mappene til en ekstern harddisk og Dropbox. Som materialbasert kunstner er hun bevisst forskjellen mellom de fysiske verkene og representasjonen i det digitale fotografiet. «Fotografiet kan aldri formidle den fysiske opplevelsen av verkene i et galleri eller museum», sier Ulland.

To ganger tidligere har hun konkret støtt på dette med arkivering. Det var et kurs på Kunsthøgskolen i Oslo om arkiv og arkivpraksis, om hvordan arkivet kunne være en inngang til å utvikle kunst. Det andre var

i forbindelse med BKVs Prosjektstøtte, som hun kjenner til. For Ulland er arkivering først og fremst «noe umiddelbart, det handler om her og nå». Underveis i det kunstneriske arbeidet utvikler Ulland notater og skisser, gjerne på løse ark, som hun mener «gir mer oversikt og fleksibilitet enn notatboken. Ting kan kobles på nye måter, limes inn, settes sammen.» Hun oppbevarer arkene i mer eller mindre usorterte bunker i arkivmapper, «som et slags bibliotek for meg selv». Ulland er ikke spesielt fornøyd med nettsiden sin, og hun legger heller ting ut på Instagram.

Når vi spør mer generelt om hvordan hun mener samfunnet skal ta vare på samtidskunst, reflekterer hun over «alle tankene og refleksjonene som ligger bak hvert kunstneriske arbeid», og alt som hele tiden skapes. «Det er et enormt materiale. Bare i mitt eget atelierfellesskap er det så mye ... og hva skal tas vare på?» spør hun, før hun selv svarer:

Det handler vel om å være til stede på rett tid ... men samtidig er det jo kunstnerskap som gjenfinnes, som får sin tid, selv om de ikke ble innkjøpt, den gang, og som fortsatt finnes, fordi de er tatt vare på ... Jeg må kanskje tenke litt mer på dette med arkivering.

Edvine Larssen: stedbundne installasjoner

«Det er det jeg lever av», sier Edvine Larssen (f. 1977) om det å tenke og være bevisst på dokumentasjonen av sin kunstneriske praksis. «Det er jo den som er igjen.» Verkene hennes er gjerne stedbundne og avgrenset i tid og rom som monumentale, arkitektoniske installasjoner i et utstillingsrom. Etter endt utstilling tas de ned og fjernes. Om materialene tas vare på, varierer. Noen ganger skaper Larssen noe nytt av brukte materialer, andre ganger blir de bare borte. Det som for henne er viktig å bevare, er modellene hun bygger som del av forarbeidet.

I sitt doktorgradsarbeid har Larssen lagt vekt på hvordan kunstverkene hun skaper, oppleves i tid og rom. Det er hva som erfares, oppleves og sanses i møtet med kunsten, som er det sentrale for henne. «Men det å dokumentere dette går egentlig ikke», mener hun, og dokumentasjon generelt kan «aldri dekke hva man opplever, sanser eller erfarer, det være seg lyd, lys og fysiske former». Det hun tar vare på, er foto og video fra ulike vinkler og perspektiver – først i modellen, dernest i utstillingsrommet. Bildene gjør det mulig «å forutsi og å lede betrakterens bevegelse i utstillingsrommet.» I et av prosjektene fra doktorgradsarbeidet var verket en vandring gjennom byrom og ned i mørklagte kjellerrom. De besøkende måtte registrere

seg i forkant og ble fulgt av en personlig guide. Det ga henne mulighet til å kontakte de som hadde deltatt, i ettertid og be om tekstbaserte tilbakemeldinger. Tekstene ble samlet i kunstboken *At any given moment*, utgitt på Levart forlag med et opplag på 300.

I arbeidsprosessen utvikler Larssen mye arkitektlignende dokumentasjon: Skisser, modeller og detaljerte beskrivelser av materialer, mål og monteringsanvisninger. «Jeg har masse video og bilder fra modellarbeidet» sier hun, og hun foretrekker å jobbe med en fysisk modell, fremfor digitale arkitektprogrammer. Det varierer om utstillere bruker profesjonelle fotografer, og hvem som eventuelt betaler for det.

Alt lagres «i en kjempestor Dropbox» som hun betaler for, og det tar mye tid å sortere og lagre. Hvordan det eventuelt skulle kunne gås gjennom av andre, om hun plutselig gikk bort, har hun ikke tenkt på. Det ville bli vanskelig. Hvem skulle ivareta nettsiden og domenet? Kommer alt til å forsvinne? Hun har fått laget en nettside med en løpende oppdatert CV, som hun selv betjener. Men det WordPress-baserte sideformatet begynner å bli utdatert, mener hun, og hun ser for seg at det vil gå dyrebare tid og ressurser til å oppdatere og utvikle nettsidene. En arkiveringsassistent kunne være bra, som den hun for tiden har for utstillingsforberedelser, finansiert gjennom Kulturrådets kunstnerassistentordning. Noe annet som kunne hjelpe, var om kunstneres nettsider var koblet til et nasjonalt eller regionalt register. Hun er i begrenset grad kjøpt inn av norske museer, og hun har ikke en fast gallerist hun samarbeider med. «Det kunne jo også vært fint å ha, for de gjør jo endel dokumentasjonsarbeid», poengterer hun.

Agnes Nedregård og Boero Imwinkelried: aktivistiske prosjekter for kunst¹

De to kunstnerne Agnes Nedregård (f. 1975) og Boero Imwinkelried (f. 1980) utgjør kunstnerduoen *Alt går bra* (*Tout va bien*) som arbeider innenfor det de kaller en «aktivistisk kunsttradisjon» hvor målet er å skape inkluderende kunstsituasjoner (*events*) som belyser og reflekterer over de sosiale relasjonene og erfaringer som oppstår der og da. Duoen produserer opp mot 50–60 slike kunstsituasjoner hvert år, sier de, «ofte slik at prosjekter og situasjoner henger sammen og strekker seg over flere år». Av den grunn er

1 Samtalen ble gjennomført på engelsk, og det opprinnelig godkjente referatet er oversatt av Tore Slaatta.

en stor del av deres daglige arbeid «å holde orden på hva det er vi faktisk holder på med», sier Nedregård. Daglig bruker de Excel til å holde styr på aktiviteter og minne seg selv på hva de har gjort. Samtidig lagres alle verkrelaterte dokumenter og fotografier i mapper på deres egen server, som de også tar sikkerhetskopier av på separate harddisker. Tidligere la de ut månedsrapporter i form av blogger på nettet. Nå gjør de det kun for sitt interne arkiv. Mot slutten av året skriver de imidlertid en årsrapport i PDF-format som de bruker til både søknadsarbeid og rapportskrivning til prosjektfansører.

Alt går bra opplever at deres prosjekter og produksjoner tas vel imot av gallerier og museer, enten prosjektene er materialbaserte eller immaterielle, installasjoner, performanceverk, skulpturer, malerier, fotografier eller videoverk. Duoen er innkjøpt både av Nasjonalmuseet, Kode, Sogn og Fjordane Kunstmuseum og KORO. Et prosjekt de gjerne vil løfte frem i samtalen, er utstillingen *Kunst i dei tusen heimar: Strandamalerne* på Sogn og Fjordane Kunstmuseum. Over en seks måneders periode utviklet *Alt går bra* en utstilling av malerier av en gruppe av amatørmalere fra Stranda som gjennom mange år solgte populære standardmalerier til norske hjem. Kunstnerduoen inviterte alle som hadde slike verk, til å låne ut verkene til utstillingen, og duoen både kuraterte og dokumenterte den. For egen regning sørget de også for at det ble tatt profesjonelle fotografier av alle maleriene. For kunstsituasjonen de skapte til åpningen av det nye Nasjonalmuseet, opplevde de at museet ikke skaffet til veie en profesjonell fotograf til å filme den live performansen. Til alt hell, ifølge de to, var det en venn til stede som tok et godt opptak med sin mobiltelefon.

Til vanlig bruker de lydfiler, billedfiler og videofiler til å dokumentere de kunstsituasjonene de skaper, gjerne slik at det også kommer frem hvordan publikum interagerer med og opplever verkene. I formidling bruker de gjerne plattformene Facebook, YouTube eller Flickr. Men de opplever stadig at *kunstboken* er et velegnet medium. I arbeidet med boken om Strandamalerne var duoen med i alle deler av produksjonsprosessen: De skrev og redigerte tekster, laget sidedesignet og foresto både billedredigeringen og bokbinding. Flere forfattere, kunsthistorikere og kuratorer ble invitert til å skrive, og boken ble utgitt på et etablert forlag. For andre publikasjoner bruker duoen gjerne sitt eget forlag der de til nå, i 2025 har utgitt tolv publikasjoner. «En bok er som et arkiv i seg selv», mener de, «og velegnet for formidling av visuell kunst». For tiden er *Alt går bra* involvert i en bokutgivelse med en internasjonal redaksjon bestående av fremtredende kunstkritikere som har gitt dem gode tilbakemeldinger om at arkivmaterialet de kan viderebringe, sparer redaksjonen og utgiveren for mye arbeid.

Marianne Heier: konseptkunst og det immaterielle

For Marianne Heier (f. 1969) er den primære utfordringen med arkiv og dokumentasjon at hun ikke arbeider med objekter i tradisjonell forstand og ikke etterlater seg fysiske objekter som kan samles på, selges eller kjøpes. Hun kaller ikke det hun skaper for «verk», og om det likevel blir fysiske spor etter det hun skaper, er det ikke alltid hun sparer på dem. Ifølge Heier har hun helt siden studietiden kastet mesteparten av det hun har laget, og hun anser seg selv som «ekstremt dårlig på ivaretagelse.»

Heier er internasjonalt anerkjent innenfor en konseptuell kunsttradisjon med linjer langt tilbake i kunsthistorien. Hun mener tradisjonen ikke får den oppmerksomheten den fortjener av museene og arkiveringsinstitusjonene i Norge. «De sliter i møte med min type kunstnerskap», mener hun, og omtaler det som «aktiveringer av noe her og nå, som skjer i sann tid, innenfor en politisk offentlighet». Med referanser til blant annet den italienske forfatteren og sosialisten Antonio Gramsci og filosofen Hanna Arendt karakteriserer hun sin kunstnerrolle som organisk intellektuell – hun aktiverer noe som allerede finnes i offentligheten. Når det aktiveres og blir synlig, settes det hun kaller «aktiveringssykluser» og serier av «artikuleringer i offentligheten» i gang, som skaper ny dynamikk, erkjennelse og erfaring.

Det som potensielt kan arkiveres for ettertiden, er først og fremst det som formidles i mediene, og offentlighetens observasjon av kunsten som «en hendelse». Heiers kunst er ikke det man normalt forbinder med verk, slik åndsverkloven forutsetter, og har ikke klare avgrensninger i tid eller rom. Heiers arbeider er dermed også «utsatt for former for appropriasjon», mener hun, der aktiveringen gjengis og siteres uten at det nødvendigvis refereres til henne. På godt og vondt er kunsten hennes «up for grabs», som hun sier. Om den skal leve videre som spesifikt *hennes*, må regler for kreditering og god siteringsskikk følges, noe som er fraværende i kunstfeltet, mener hun.

Utfordringene dette skaper, er ikke egentlig hennes, presiserer hun, Og hun anser det som et overordnet problem at den kunsten som institusjonene og kulturpolitikken i kunstfeltet er innrettet mot, i stadig mindre grad «samsvarer med hva kunsten og kunstnere faktisk driver med. De er ikke i nåtiden, men arbeider ut fra en forsinkelse på flere tiår», sier Heier. Museene reproducerer «den tradisjonelle kunstforståelsen og verdsettelsen av materielle objekter, i særdeleshet maleri og skulptur. Dette hegemoniet i kunsten forsterkes i en kommersiell, museal formidlingskultur», mener Heier og fortsetter:

De store museene fyller sine magasiner og arkiver med kunstneriske objekter, og gir disse objektene nytt og forlenget liv i en formidlingskultur, som ytterligere reproducerer verdiene i de private og offentlige samlingene. Det er det dette som blir kunstens arkiv, mens samtidskunsten unnslipper.

«Det er et utrolig vanskelig spørsmål», svarer hun på direkte spørsmål om hvordan samfunnet skal ta vare på kunsten hennes 50 år fremover. Men samtidig er det ikke et spørsmål hun stiller seg selv i særlig grad. Nettet, så lenge det finnes, er på en måte hennes arkiv, mener hun, der søkemotorene vil finne frem. Hun har sin egen engelskspråklige nettside. Men hun har ikke et galleri. Arbeidene hennes fremvises ikke for salg, og hun har ikke et eget atelier der hun tar vare på ting. Men hun er innkjøpt av blant annet Henie Onstad Kunstsenter og Stavanger Kunstmuseum. I kontraktene blir «verkene» behandlet som en form for performance, mener Heier. Dokumentasjonen baserer seg gjerne på «et skript» med sceneinstruksjoner og medfølgende lydopptak, fotodokumentasjon og instrukser om spesifikke kostymer, og om hvem som eventuelt kan kroppsliggjøre kunstneren selv, i en eventuell rekonstruksjon. Hun opplever generelt at museene ikke har rutiner for å ta imot arbeidene hennes. Og hvor arbeidene hennes egentlig er, som verk, kan hun ikke egentlig si. Hun mener at det optimale for at hun og hennes kunstneriske aktivitet skal bli husket og anerkjent, er at det blir laget en bok. Det burde museene gjøre, mener hun, siden hun ikke selv kan fortelle sin egen historie objektivt. Videokunstarkivet er ikke et alternativ for Heier, for «det er jo et sted for videokunst», mener hun.

Geir Tore Holm og Søsja Jørgensen: landskap, jordbruk og kunstprosjekter

Geir Tore Holm (f. 1966) og Søsja Jørgensen (f. 1968) har arbeidet og levd sammen siden de studerte på Kunstakademiet i Trondheim på 1990-tallet. «Dokumentasjon er noe vi har holdt på med hele tiden», sier Jørgensen innledningsvis. «Den må følge med overalt, i porteføljer og søknader. Det gjøres kontinuerlig og er noe vi lærte på akademiet.» De ble ferdig utdannet i 1995, og som kunstnerduo opprettet de samme år visningsrommet *Balkong* i sin egen leilighet. Her gjorde de alt mulig, forteller de. De arrangerte utstillinger og laget prosjekter. Konseptet eksisterer fortsatt og favner i dag kunstprosjekter i ulike medier og formater. Jørgensen var for eksempel

tidlig ute med å publisere lydfiler på nettsiden til BallongMagasinet.² Den var en av de første «hjemmesidene» for visning og dokumentasjon av kunst i Norge. Den var laget med støtte fra Kulturrådet og var tenkt som et arkiv. I et radioprogram opprinnelig laget for *Radio Orakel* gikk de gjennom lydkunstens historie og samtid fra 1920-tallet og fremover, og de arkiverte mye dokumentasjon på hjemmesidene. Men nettsiden ble hacket og gikk tapt.

Holm og Jørgensen beskriver sine kunstnerskap som «en sammensatt praksis», der de organiserer, kuraterer og skriver. Systematisk arkivering og ivaretagelse har lett for å bli et «et underprioritert område.» Men de har vært opptatt av å lage publikasjoner, helt siden de laget fanziner og kataloger på kunstakademiet. I 2022 ga de ut en bok om sine samarbeidsprosjekter gjennom 30 år på sitt eget forlag Balkong.³ Prosjektet *Sørfinnset skole/the nord land* beskrives derimot som et pågående, stedsrelatert, kollektivt og relasjonelt kunstprosjekt. Poenget her er ifølge kunstnerne at man må komme dit og ta del i det for å oppleve det. Det videreformidles ikke. Men i 2019 ville de likevel strøme noe som *Sørfinnset TV*. De har passet på nettsiden og holdt den gående siden. Ifølge Holm og Jørgensen skulle ikke prosjektet «være tidsbegrenset, men vare evig»:

Det er litt som naturen. Kunsten vår er i tråd med vårt natursyn, der også kunstnerisk aktivitet setter spor på et eller annet vis. Kanskje bare et minne som er der. Vi har laget bygninger, og flyttet på noen steiner. Man setter avtrykk i et miljø. Interessen svinger noe med hva som er aktuelt i kunstlivet til enhver tid. Det er et slags pågående arkivarbeid, strukturert på organisk måte.

Nå samarbeider de også om å drive et gårdsbruk på Øvre Ringstad, der de knytter kunstnerisk arbeid til jordbruk og natur. Fortsatt skjer det under *Balkong*, galleriet de en gang startet. «Det er der vi går inn og er en kuratorduo. Lager utstillinger og prosjekter.» Ifølge Holm har de også snart en ny hjemmeside ferdig. Men egentlig baserer de seg på at nettet er et arkiv i seg selv, og at omtaler og kritikker havner der. «Når kunsten setter spor, havner det på nettet, sier de, som noe «som er organisk og tilfeldig. Ting forsvinner og dukker opp i andre former. Et viltvoksende arkiv.»

Holm og Jørgensen har skannet og digitalisert en del tidligere materiale, andre ting «blir bare borte». I fjor skulle Jørgensen overføre noe hun hadde laget for lenge siden, og rakk det akkurat før det ikke lenger gikk

2 Jørgensen og Holm 2022.

3 Jørgensen & Holm 2022.

an å spille av DAT-kassetten. «Teknologi utgått på dato», kommenterer Holm og fortsetter: «Vi har prøvd å holde ting samlet i mapper, og vi har noe liggende fra 90-tallet, i permer og arkivbokser. *Balkong* har vi samlet i kasser, fordi det var ikke så stor aktivitet.»

Om kunstnerarkiv sier de at «det handler om historien og hva som har skjedd ... Det er en kamp om historien. Og man skriver kunsthistorien med sin aktivitet som kunstner. Men hva blir stående igjen og videreført?» spør Jørgensen. Holm og Jørgensen mener at også det som «ikke er så åpenbart og spektakulært», bør ivaretas. Og de liker ikke å bli gitt merkelapper og bli kategorisert som kunstnere. Det gjelder ikke minst for Holm når han får merkelapp som samisk kunstner. I en kunstnerduo får kunstnerskapene en felles historie. Men begge «løpene» er relevante for ivaretagelse, både sammen og hver for seg. Og de har ikke barn, «ingen som kan rydde etter oss» sier Holm, «og kanskje en av oss må rydde etter begge». CV-en er uansett et arkiv, påpeker de. De oppdateres jevnlig, og man kan gå tilbake og se hva som skjedde for et år siden. De har også masse bøker med notater som kan være verdifulle for å se hva som har skjedd, og de bruker Filofaks. De mener det er viktig å skrive selv, men «vi har det veldig travelt og har ikke tid til å ... det handler jo også om hvordan man ønsker å leve og jobbe».

Rita Marhaug: nøktern realisme og kollektive prosjekter

Rita Marhaug (f. 1965) startet med tegninger og grafikk, men gikk senere over til å jobbe mer performativt, iblant med andre kunstnere og «kollektive greier», som hun formulerer det, samt et og annet videofilmverk. Blant annet fant ett verk veien inn på Høstutstillingen. Kode har kjøpt henne inn med noen fotografier fra en installasjon. Generelt synes Marhaug kvaliteten på eget arkiv og dokumentasjonsarbeid varierer. Spesielt eldre verk fra «den analoge tidsalderen er dårlig dokumentert, mens tiden fra cirka 2000 til i dag har grei dokumentasjon når det gjelder både enkeltverk, performanser og utstillinger.»

«Klart jeg tenker på det», sier hun, «også på de stakkarene som skal arve meg og alt det de må rydde opp i.» For det blir «mye greier», som hun sier, og «det har en tendens til å samle seg opp». Hun lar oss se rundt på atelieret i Bergen: Et badekar er stilt opp mot veggen, og en enorm stein står på gulvet, like ved henne. «Det er så man knapt kommer inn døra», sier hun. Gjenstander fra tidligere installasjoner kan jo komme i bruk igjen.

Alternativt kan nye verk skapes med utgangspunkt i de samme gjenstandene.

Marhaug har ikke et system for arkivering og forteller at det beste hun har laget, havner på museum. Hun har i så måte et forsonet eller realistisk perspektiv på håndtering av kunstnerarven og museenes og arkivenes rolle og sier blant annet at «alt skal ikke samles på» og «ikke all kunst er skapt for evigheten». Hun mener at det er hennes eget ansvar, og at kunstnerne selv må gjøre mesteparten av jobben med å arkivere kunstnerskapet sitt selv. Museene har på sin side «begrenset plass og kapasitet. Kanskje finnes det flere muligheter i det digitale?» spør Marhaug.

Den viktigste formidlingen og bevaringen mener Marhaug skjer gjennom bokmediet. Kunstbøker har fått et oppsving, mener hun, ikke minst med Bergen Book Art Fair, som startet opp i 2013. De tre kunstbøkene hennes er blitt «manifeste arkiver og dokumentasjoner» som beskriver hennes verkproduksjoner med fotografier. Skribenter inviteres inn og boken lanseres i forbindelse med en utstilling eller en performance. For den neste boken er kunsthistoriker Siri Meyer involvert, og det arbeides med en engelsk oversettelse. Bøkene trykkes og utgis av foreningen Performance Art Bergen (PAB), en medlemsorganisasjon med formål å fremme performancekunsten i Bergensområdet. Foreningen har eget forlag, PABlish, og bokutgivelser sikrer at «prosjektene får en fylde», og at de kan dokumenteres og brukes i formidling av både verk og kunstnerskap. Den enkelte bokutgivelse kan ha ulik finansiering fra lokale og regionale aktører og en sjelden gang fra Kulturrådet, sier Marhaug.

En annen måte Marhaug mener hun er indirekte dokumentert og tatt vare på, er gjennom verkstedet og foreningen Trykkeriet, der hun er styreleder. De samler dokumentasjon om produksjoner og utstillinger og kan etter hvert komme til å avgi sine arkiver til en arkivinstitusjon. En annen måte å bli ivaretatt på, som Marhaug vil utforske nærmere, er Norske Grafikeres avtale om avlevering av grafiske verk til Nasjonalbiblioteket.

Kurt Johannesen: performancekunst, grafikk og kunstbøker

Kurt Johannesen (f. 1960) er mest kjent som performancekunstner, men arbeider også med grafikk og produksjon av egne kunstbøker. For noen år siden kjente han at det var riktig å få oversikt og lage en katalog over egne arbeider: «Det var på tide», sier han. Tidligere hadde han utgitt en bok som dekket årene 2007 til 2017. Men nå ble det mer systematisk og ikke minst

digitalt: Alt fra og med 2014 ble ordnet og lagret på harddisker. Det var mange dokumenter og verk som måtte registreres, og lysbilder som måtte digitaliseres. Verkene ble datert, registrert kronologisk og lagret i mapper. I tillegg ble et tekstdokument utformet over alle performancer, med dato og visningssted og navn på fotografen.

I flere tilfeller måtte Johannesen spore og få dokumentasjon fra andre. Performanceverk skjer i et «her og nå», sier han, og det har ikke alltid vært planlagt at noen skulle dokumentere verkene og ta foto. Han klarte å få tak i dokumentasjon ved å kontakte kjente som var til stede, eller sjekke medieomtale. Men vanskeligere var det med eldre ting, før mobiltelefonen med kamerafunksjon dukket opp. Fortsatt tar Johannesen også vare på medieklipp i egne mapper, om enn ikke så mye som før.

Etter arbeidet med katalogen har Johannesen blitt flinkere med rutinene. Han legger jevnlig materiale inn på harddisk. Samtidig har det allestedsnærværende digitale kameraet forandret performancekunsten. Det som tidligere var en event man måtte være fysisk til stede for å oppleve, kan nå dokumenteres og deles videre av alle som er til stede. Som dokumentasjon foretrekker Johannesen fortsatt fotografi heller enn video. Man kan ha en snutt, men en hel videodokumentasjon kan han egentlig ikke bruke til noe, mener han. Et foto kan gå inn i kalenderen og brukes på hjemmesiden, som han ser på som et arkiv i seg selv. «Det fungerer godt å lagre ting der», sier Johannesen, selv om han bruker et gammelt system som heter Dreamweaver.

Fotografier kan også brukes i kunstbøker, som er et viktig medium for Johannesen. På en eldre datamaskin som han ikke har påkoblet til internett, kjører han fortsatt tidlige versjoner av Adobe InDesign og Photoshop. Slik kan han ha en stabil produksjonsprosess for sidedesign til sine egenutgitte bøker på Zeth forlag. Etter hvert er det blitt over tjue bøker, ofte i ganske store opplag: «1000! Eg er alltid optimist!»

Nå er Johannesens kunstbøker igjen aktuelle. Det er messer og festivaler der de vises og selges. Flere av dem er innkjøpt av Kulturrådet på innkjøpsordningen for skjønnlitteratur, ifølge Johannesen, og de finnes i museenes biblioteker. De som er utgitt på engelsk, selger også i utenlandske spesialbokhandlere som Bookartbookshop i London, Boekie Woekie i Amsterdam og Printed Matter i New York. Han får fortsatt invitasjoner fra utlandet, men performancene er ikke innkjøpte. Noen inntekter kommer via vederlagsordningene og BONO. Skissebøkene er også viktige. Han «rabler alt ned», gjerne med blyant, og daterer alltid. Og ved å velge ut sider fra skissebøkene mellom 1984 og 2010 kunne han utgi en bok med skisser, tekst og foto av performance om hverandre.

Bokproduksjonen avleirer seg som bokstabler i studioet. Johannesen vet hvor han har dem, og kaster hvis det er for mye. Det er «morsomt å ha

de», men han vil også «lindre smerten» til sine barn. Så det er bøkene, filene og skissebøkene, og noe trykk og grafikk som blir igjen etter ham. Han holder orden, og er vel egentlig «en systematiker, sånn sett». Har aldri hatt et galleri og verdsetter den friheten han har, ved «ikke å være bundet, på en måte, ikke noe press». Men i 2007 ble det laget en katalog til en utstilling på Kode, med gode tekster av anerkjente kritikere og forfattere.

Johannesen mener han kunne donere den ene harddisken, og har vurdert å kontakte Kode. «Det hadde vært fint om den havnet en plass», som han sier. Men det burde egentlig være en plan, mener han, «et større system, et slags nasjonalt digitalt arkiv for ikke-materielle kunstverk, et sted å laste opp fotomateriale og de digitale filene»:

Vi er bare en gjeng kunstnere som holder på. Kan man komme inn i et større system, ville man kunne lenke til navn, søke på stikkord ... Det kunne være fint. Og det er mykje kunst som er produsert innan performance, live art, landskapskunst, installasjon, festivaler som ikkje har mykje fysiske objekter lenger. Men mykje foto/video. Kanskje nokon vil sjå nærare på ting innan performance eller landskapskunst på 90-talet om nokre år, til dømes.

Edith Lundebrekke: mønstres tilsynekomst i materialer og rom

Edith Lundebrekke (f. 1959) er kjent for å utnytte lys, farge og materialer på måter som gir betrakteren en opplevelse av å se noe mer, noe annet, i et mønster eller relieff, mens han eller hun forflytter seg i rommet. Mønstre, farger og figurer kommer til syne idet betrakteren flytter seg.

Ivaretagelse nødvendiggjør en refleksjon over kunstnerens egen betydning, mener Lundebrekke. Hun har en følelse av at hun «må fylle seg sjøl med betydning», sier hun, for «hvem skal satses på? Det er så utrolig mange kunstnere. Det er et problem i seg sjøl», sier hun, og forteller videre at «pårørende ofte kan ha for store forventninger og ambisjoner om å høyne betydningen [av kunstnerskapet]. Den anerkjennelsen eller betydningen jeg må fylle meg med, varierer med dagsformen», sier hun.

I det daglige, kunstneriske arbeidet handler det om å ha oversikt og holde orden på ting. Å ha god dokumentasjon av verkene anser Lundebrekke som svært viktig, både når det gjelder «som et arkiv over verk, og når det gjelder formidling og promotering, og bevaring for ettertiden. Særlig for oppdragsverkene, som har begrenset levetid.» Hun arkiverer

filer og bilder i Dropbox og tar sikkerhetskopier på en ekstern harddisk av dokumenter, kontrakter, skisser og tekster hun har skrevet. «Så en viss orden er det», mener hun. Og atelieret er fylt med pågående arbeider og modeller fra utsmykningsverk. «Det er også skisser her og trespiller i ulike dimensjoner og farger som kan gjenbrukes, om ønskelig», sier hun. Lundebrekkes verk er ellers spredt rundt i verden, og hun har ikke egentlig oversikt over hvor de har tatt veien. Når de lages, er det ofte allerede «en kjøper i den andre enden». Hun har ikke et fast galleri og selger ikke verk i kommisjon. «Om det fantes noe som gjorde det lettere å rydde og å ta vare på ting», sier hun, for «det er en jobb som må gjøres, og ikke lett å finne tid. Og hvordan, rent praktisk, bør man gå frem?» En assistentordning kunne være bra, mener Lundebrekke.

Lundebrekke erkjenner at hun nå etter fylte 60 år er mer opptatt enn tidligere av hvordan hun fremstår og blir forstått i fremtiden. Men hun skyver litt på det. Hun har to døtre, men «det blir nok min jobb». For døtrene og eventuelt andre blir det vanskelig. Det er for eksempel «mye eldre verk som ikke lenger er salgbare, og det blir vanskelig for dem å skille ferdige og uferdige verk». Det er ellers mye tekst og bilder å ta vare på. Hun skriver gjerne tekster i starten av en verkprosess, forut for skisser og modeller og tar bilder underveis og av montering og ferdig verk. Det varierer i hvilken grad oppdragsgiveren dokumenterer ferdige verk, og siden det er vanskelig å få frem den tredimensjonale virkningen i verkene, er hun gjerne selv involvert. Hun har vurdert profesjonell videodokumentasjon av noen av de offentlige kunstoppdragene. Men det er ressurskrevende. Det kunne vært en «ordning hvor man kunne søke støtte til dokumentasjon», mener hun.

Når det gjelder arkivering på samfunnsnivå, har det digitale et fortrinn, mener Lundebrekke, og hun vet godt fra sitt arbeid i innkjøpskomiteer «hva som kreves og hva det betyr å bli kjøpt inn». «Men hva om det fantes en digital plattform, et system hvor man kunne avlevere, som Videokunstarkivet?» spør Lundebrekke. En annen mulighet hun reflekterer over, er om museene fikk et tilleggsoppdrag om å ta vare på større deler av samtidskunsten.

Det er samtidig viktig at museene ikke bare samler på enkeltkunstnere og enkeltverk, men tar et ansvar for «det estetiske» i samfunnet. I dag virker det som man er mer opptatt av representasjon, av hvor eller hvem kunstneren er, eller kommer fra. Det burde være mulighet for å avlevere noe, som kunne ha et potensiale for fremtiden. Og en form for innlevering og ivaretagelse burde også omfatte tekster og skisser som viste kunstneriske metoder, prosesser og tilnærminger.

Lundebrekke har en 20 prosent stilling som professor ved NTNU, har en rekke verk i offentlige rom i inn og utland, er innkjøpt av Nasjonalmuseet og har en rekke utstillinger bak seg. Hun er likevel ikke sikker på at hun vil bli ivaretatt for ettertiden. «Museene kjøper et verk i ny og ned, men ber bare om enkel informasjon på et skjema til å dokumentere innkjøpet. Det gir jo ikke forståelse av kunstnerskapet». Den todimensjonale, digitale gjengivelsen verkene da også får i museenes digitale samlingsarkiv, formidler heller ikke spesielt godt at verkene hennes er tredimensjonale og gjerne tilpasset et bestemt sted, et bestemt rom, og montert eller innarbeidet i en vegg. Lundebrekke ser ikke bort fra at «de bryr seg mer om meg og mitt kunstnerskap en gang i fremtiden», og at hennes fordypning og interesse for mønstre får mer oppmerksomhet og betydning etter som tiden går. «Ornament og mønster er nedvurdert og ignorert», mener hun, «selv om det alltid har vært en del av kunsthistorien». Og vil det bli forstått, i en biografisk kontekst, at hun «startet med vev og strikking, og at det å være opptatt av mønstre fulgte fra det konkrete kunsthåndverket?»

Kjetil Skøien: billedkunst, performance og video

Kjetil Skøien (f. 1952) er vanskelig å plassere innenfor én ramme. Han arbeider innenfor ulike kunstformer, som billedkunst, foto, tegning, video og performance. Skøien er blitt 72 år og arbeider i økende grad hjemmefra med akvarell. Atelieret i Myntgata måtte fraflyttes, og han får ikke nytt atelier, fordi Oslo kommune har en aldersgrense på 70 år. «Det gir jo ikke mening! Mange kunstnere har sine beste år langt uti 80-årene», sier Skøien. «Samtidig er det nok slik at noen med livslange kontrakter bare bruker dem som lager. Det er heller ikke riktig», mener han.

Det frie scenekunstheltet har endret seg, mener Skøien, og det er ikke like lett å slippe til som før. Forespørslene fra institusjonsteatrene har stilnet, men tidligere verk får ny oppmerksomhet, og han blir husket for sine teater- og performanceverk fra 1980- og 1990-tallet, mener han. Videoverket *Lost Rooms* fra 1994 skal integreres i en kommende utstilling, og han er invitert med på en utstilling med collage i Bergen. Nye utstillingstilbud dukker opp hvert år. Akvarellene legger han ut på Instagram, og det hender han selger noen verk: «Det er ingen grunn til å slutte å skape», sier Skøien.

Men med årene er Skøien blitt mer og mer oppmerksom på at han kan falle fra, og at han ikke har familie og arvinger som kan ta vare på kunsten og hans ettermæle. Han vet om mange som kaster, og hører om tilfeller

der arvinger vil kaste alt og selge leiligheten de arvet. Skøien har hjulpet andre med å sortere og rydde – brukt mange dager og valgt ut det beste. Og han kjenner andre barnløse kunstnere uten arvinger. Det handler om ettermælet, «men, som det er sagt, når man er død, er man død», sier Skøien. Situasjonen kjennes likevel litt akutt, for på soverommet hans er det innrammede malerier overalt, og i et rom bak trappen er det fullt av malerier, skisser og poser med alskens dokumenter og brev. «Brev! De var jo viktige», utbryter Skøien: «Jeg har skrevet og fått brev fra mange kjente kunstnere.» Kanskje dette bør tas vare på?

Som aktiv og profilert performancekunstner har Videokunstarkivet vært viktig for Skøien. Han har lastet opp både opptak av forestillinger fra 1980- og 1990 årene og videokunstoff fra senere år. I flere tilfeller har det vært nødvendig å konvertere VHS-opptak til digitale filer. 70 filer er i 2025 arkivert på hans navn.

I Skøiens situasjon har det vært viktig å skrive et testamente og å finne noen som kan fullbyrde det. Han har allerede endret det flere ganger. Vitner finnes, og som arvelater kan han velge at kunstnerarven spesifiseres og gis med bestemte føringer. Skøien har flere ting i tankene. I tillegg til all kunsten vil leiligheten og noe eiendom ha verdi. «Kanskje kan leiligheten bli et residensatelier for internasjonale kunstnere?» nevner han. «I så fall, bør jeg opprette en stiftelse?» Skøien er usikker. At han etablerte prosjekt-teateret *Passage Nord* som en ideell stiftelse, gjorde det vanskelig for ham å avvike det senere.

Skøien har også vurdert å bruke noe av sine oppsparte midler til å skape en kunstsamling. Han gir ofte andre kjøpere og samlere råd om hvem han ville satset på, og har god oversikt. Og gjennom årene har han byttet til seg kunst fra andre kunstnere. En annen mulighet er å lage en bok. Han har kontakt med en renommert kunstkritiker og kjenner til et bra forlag. Det forutsetter imidlertid at han legger penger på bordet. «Men er det verdt det? Jeg kan fort bli sitte igjen med bøker i kjelleren.» Skøien skulle ellers ønske det var en institusjon der man kunne levere inn arbeider: «Det måtte være noen kriterier. Men tenk om det hadde vært et sted, et depot og et slags arkiv der kuratorer også kunne komme og arbeide.»

Victor Lind via Per Bjarne Boym: maleri, installasjon og performance

På nyåret 2025 mottok Nasjonalmuseet en henvendelse fra kunstneren Victor Lind (f. 1940) med spørsmål om et pågående arbeid med et arkiv.

Lind jobber i ulike sjangere, blant annet med installasjoner, iscenesettelser av historiske hendelser og grafikk. Arbeidene hans har gjerne et klart politisk budskap, og han er særlig kjent for verkene som tematiserer deporteringen av jøder i Norge under andre verdenskrig. Lind var med på å starte den kjente Gras-gruppa rundt 1970 som sto for en politisk og sosialt bevisst kunst.

Når vi henvender oss til Lind, er det hans venn og tidligere direktør av Samtidskunstmuseet Per Bjarne Boym som skriver tilbake på e-post:

Jeg har altså arbeidet med Victor til og fra i de siste 5 årene med registrering av hans verk fra begynnelsen i 1959 til i dag. Vi har benyttet programvaren FilemakerPro. Det vi har registrert er bilde-dokumentasjon (der dette har vært mulig), teknikk, størrelser, årstall, signaturer, utstillingshistorikk, eiere m.m. Dessuten Victor Linds egne publiserte tekster og noen kommentarer underveis. Et slikt registreringsarbeid har jo sine egne problemer, men det har ikke vært det store problemet. Vi er ikke kommet i mål enda, men har en database på mer enn 700 verk. Vi ønsker å publisere denne på internett slik at den er offentlig tilgjengelig og søkbar. Mitt forbilde i så måte er DigitaltMuseum, men dette er en løsning som vi ikke kan bruke siden den har en årlig utgift på mer enn kr. 110 000. Så hovedproblemet vårt er: Hvordan gjøre databasen offentlig tilgjengelig og søkbar?⁴

Per Bjarne Boym og Victor Lind har vært venner siden Boym var intendant på Kunsternes Hus, i 1974. Lind satt i styret. Lind har vært en del syk i det siste, og også hans samboer Joron Pihl har engasjert seg i arbeidet med å ivareta og registrere hans kunstnerskap. Om de skulle få midler via BKVs prosjektstøtte, får han kanskje noen utgifter dekket. De fikk ikke, sist det ble søkt, men nå har de fått, sier Boym.

Det er en utfordring å velge ut hva som skal registreres, ifølge Boym. Selv om Lind er med i arbeidet, kan det være vanskelig å huske tilbake til 1959, da han var 19 år og kunstnerskapet startet. Det skaper en viss usikkerhet rundt de tidlige registreringene. Men Lind har ellers en begrenset produksjon på cirka 800 verk. Til grunn for registreringen finnes både bilder av verk, og bilder fra atelieret, der samtidige verk kan ses. Et fotografi fra 1963 viser stabler med bilder, som i og for seg kan identifiseres, sier Boym. «Men hvor disse verkene befinner seg nå, og i hvilken tilstand de er i, vites

4 E-post til Tore Slaatta, datert 25. mars 2025.

ikke. Ibland kan kunstneren selv huske mye, og det gjelder å fange opp informasjonen der og da. Andre ganger kan det være mye usikkerhet.»

Linds innlegg og kronikker om aktuelle kunstspørsmål registreres også, og de skannes og gjøres digitalt tilgjengelig via lenker i FileMaker. Også utstillingshistorikk registreres, og Lind, Pihl og Boym holder fortsatt på med å registrere utstillingskataloger. Ideelt, mener Boym, burde de hatt tilgang til det systemet som brukes for å publisere på DigitaltMuseum. Men det har vist seg vanskelig.

Boym tenker seg et organ som kunstnere kan henvende seg til, og som på bakgrunn av en avtale med KulturIT, selskapet som har utviklet databasesystemet for DigitaltMuseum, åpner for bruk av en enkel Primus-versjon til private aktører. Det ville gi dem mulighet til å legge arkivet til Lind ut på DigitaltMuseum. Boym har innhentet priser fra KulturIT på hva det ville koste om de kjøpte seg inn på linje med museene og de store arkivene i dag, via Primus og DigitaltMuseum. I 2025 var de årlig kostnadene for drift, fortløpende lagring og publisering på rundt henholdsvis 110 000 kroner og engangskostnader for etablering, konfigurering og opplæring var rett over 22 000 kroner. Dette er kostnader som få enkelt-kunstnere eller arvinger vil kunne håndtere. Lind, Boym og Pihl har endt opp med å bruke pro-løsningen til det kommersielle databasesystemet FileMaker. De vurderte også publisering via FileMaker Web Direct, men det abonnementet kostet vesentlig mer. Og hva er den beste løsningen for museene og arkivene i Norge? Med det spørsmålet henvendte Lind seg til Nasjonalmuseet.

Det er viktig, mener Boym, at om og når man en gang gjør arkivet tilgjengelig, må man være bevisst på skillet mellom det som bør og skal være offentlig tilgjengelig, og det som bør regnes som privat informasjon. Derfor er det viktig når, hvem og hvordan man altså skal regulere tilgang til registrert informasjon. Slik arkivet til Lind nå ligger i FileMaker, er dette skillet ikke utviklet. Her mangler Nasjonalmuseets dokumentarkiv retningslinjer, mener Boym. Om museet ellers sier Boym at deres jobb er «å vise de gode og de representative kunstnerne for sin tid, det handler om kvalitet». Han observerer samtidig at internasjonale aktørers blikk og anerkjennelse av norske kunstnerskap får stadig større betydning i kunstfeltene via for eksempel prosesser og nettverk rundt OCA-direktørene og invitasjoner og oppmerksomhet fra kuratorene bak Documenta-utstillingene. Som tidligere direktør av Samtidsmuseet har han et spesielt engasjement for landskapskunsten: «Den ivaretas knapt i det hele tatt, og når det skjer, er det gjerne på initiativ fra kunstnere, ikke museene.» I hans tid som direktør kjøpte de likevel inn to verk. «Men hvordan man ivaretar dem, er det ingen fasit på», mener han.

Samtaler med arvinger og etterlatte

Samtalene med arvinger baserer seg på personlige møter, besøk i private hjem og muntlige og skriftlige avklaringer i etterkant. De første sammendragene er fulgt opp med avklaringssamtaler og til sist godkjent for publisering i rapporten.

Eva Lange: ivaretatt av Andrea Lange

Andrea Lange på Knatten måtte forholde seg til to kunstnerboliger i ett fordi hennes mor, kunstneren Eva Lange (1944–2017), kjøpte huset etter forfatterne Johan og Anne-Marte Borgen på Hvaler i 1989. Morens kunst var samlet her og til dels ordnet mens kunstneren levde. Andrea kjenner sin mors arbeidsmetoder, rutiner og refleksjoner rundt verk og vet hvordan arkivskuffer og esker var i bruk. Det kommer godt med, for arbeidet med å registrere og ordne må hun selv fullføre.

Eva Lange var utdannet ved Statens håndverks- og kunstindustri-skole (1963–65) og Statens kunstakademi (1965–69). Hun debuterte på Vestfoldutstillingen allerede som 16-åring i 1961 og som kunstner under utdanning med et materialbilde på høstutstillingen i 1967. På hennes hjemmesider kan man fortsatt lese om separatutstillinger i Norge, Belgia, Tyskland, England, Frankrike, Mexico og Egypt. Lange deltok i over to hundre kollektivutstillinger, sto bak flere utsmykkinger og var initiativtaker til Hvaler Kunstforening. Hun er representert i både private og offentlige samlinger, blant annet Nasjonalmuseet, Oslo kommunes Kunstsamling og Norsk Kulturråd.

Fordi Eva Lange var politisk aktiv og dessuten et organisasjons-menneske i kunstfeltet, er korrespondanse og avisartikler vel så viktig å ta vare på som verkene, mener Andrea Lange. Moren var med i Gras-gruppen og en av initiativtakerne til Kunstneraksjonen i 1974, som leder av UKS. Hun satt i styrer og juryer i NBK og ble leder av Hvaler kunstforening.

Mye av korrespondansen er tatt vare på, og den er av kunsthistorisk og kulturpolitisk interesse, utover det biografiske, sier Andrea Lange. Eva Lange gikk bort 2017 og hadde fått laget en egen nettside med domenet evalange.no. Domenet og nettsiden finnes fortsatt, og Andrea har kun lagt inn opplysninger om morens død. «Nå hviler ansvaret på meg», sier Andrea, som er enebarn og eneste arving.

Å bevare og drifte huset på Knatten var og er en god løsning – «den eneste mulige, egentlig», mener Andrea. Hun arrangerer både litterære og kulturelle arrangementer og leier ut et sjøhus på Airbnb. Men det er økonomisk vanskelig. To ganger har hun fått støtte fra Kulturminnefondet, men fortsatt går det i underskudd.

Siden Andrea Lange selv er kunstner, kan arbeidet med å ta vare på kunstnerarven etter moren integreres i en fleksibel arbeidsdag, mens huset bare fortsetter å være som det var. Men ulempen er at presset på å gjennomføre og avslutte arkiveringsarbeidet kjennes mindre akutt. Andrea karakteriserer dessuten arbeidet som «enormt» og sier det er presserende å få avsluttet arbeidet. «Det er tyngende, det hopper seg opp, og det vil bli en lettelse å få kunstnerskapet ferdig dokumentert», sier hun. Arbeidet med arkivering må dessuten gjøres nå. Hensynet til neste generasjon spiller inn. Andrea *kjenner* morens kunst. For hennes egen datter vil det bli annerledes.

Et midlertidig arkiveringsarbeid er gjort med morens grafiske verk, som ble avfotografert med et enkelt kamera, nummerert og beskrevet fortløpende i et Word-dokument med enkle kategorier: mål, motiv, størrelser og teknikk. Men Andrea finner fortsatt nye ting: Blant annet dukket flere hundre tegninger opp i en pappeske under en seng i atelieret. Noen var signerte, men Andrea mener «de usignerte kan være vel så gode». Hun kaster uansett ingenting, men sorterer etter motiver: portretter, landskap og aktegninger. Hun selger litt fra grafikksamlingen, men ikke originalverkene. Det er uansett ikke lett å selge, mener hun. Den nettbaserte omsetningen gir lave priser, og det er også andre som sitter på verk og tilbyr for salg. Moren hadde kommisjonsavtaler med ti forskjellige gallerier som Andrea måtte reforhandle. Noen av kommisjonsavtalene har hun videreført. Men kunstnerforbundet i Oslo, som var viktig for moren, selger ikke for avdøde kunstnere, og Andrea måtte hente de gjenværende verkene.

Håpet, sier Andrea, er at «en kunsthistoriker eller biograf vil interessere seg for kunstnerskapet og vil ta på seg arbeidet med å ordne arkivet». Det er noe å bygge videre på: Kunstneren Marianne Heier presenterte deler av Andreas arkivmateriale på en utstilling på Kunstnerforbundet i 2014. Å få flere kunstnere og kunsthistorikere engasjert i morens verk er en god måte å holde kunstnerskapet levende på, mener Andrea. Og det er ting

på gang: I 2025 fikk hun tilskudd fra BKV's prosjektstøtte til arbeid med et kunstnerarkiv, og hun vil nå gå gjennom alt før hun eventuelt henvender seg til et museum for å avtale deponering.

Sommeren 2025 kuraterte og organiserte hun også en minneutstilling i Hvaler Kunstforening. En søknad om produksjonsstøtte til utstillingen og en bok ble innvilget, og Andrea inviterte blant andre kunsthistorikerne Marit Paasche og Frida Forsgren til å skrive tekster. Hun er selv redaktør for boken.

«Om det fantes informasjon om arkivering – et sted man kunne få råd om hvordan man bør arkivere?» spør Andrea. «Og er det noen som kan assistere henne i registreringsjobben? Finnes det studenter med kombinasjon av kompetanser i kunsthistorie og dokumentasjonsarbeid?» Andrea spør om vi kjenner noen, og hva et slikt arbeid eventuelt vil koste. Hun lurte også på hvor mye hun må søke BKV's støtteordning om, og hvor mye hun kan få. Fotografering av verkene kan hun gjøre selv, «men hva med dokumentasjonen, korrespondansen, det historiske?» Andrea mener at kunstneres hjemmesider kunne vært lagret et sted, og at det burde finnes økonomisk støtte til å opprettholde webhotell og domener. Gjennom årene har dette kostet tusenvis av kroner, sier hun.

Frans Widerberg: ivaretatt av Nico og Thomas Widerberg

På 1980-tallet flyttet familien fra Ekely til Fagerborg. Vi møter de to brødrene Nico og Thomas Widerberg i det gule kjøkkenet i første etasje. De to veksler mellom å fortelle fra sin barndom, fra sin fars kunstnerskap og livet på Fagerborg og om de utfordringen de til stadighet møter i ivaretakelsen av kunstnerskapet til Frans.

Frans Widerberg (1934–2017) var grafiker, maler og billedhogger og av mange regnet som en av Norges fremste kunstnere. Han blir beskrevet som «en gnistrende kolorist hvis bilder er fylt av styrke. Gult, rødt og blått. Ryttere til hest, kentaurer og langstrakte figurer svevende i et imaginært landskap uten tid- eller stedsbestemmelse.»¹ Ifølge Norsk kunstnerleksikon arbeidet Widerberg «med sentrale spørsmål om livet, indre motsetninger,

1 Soli Brug galleri u.å.

tvetydige svar og gåtefulle mystiske antydninger. I hans kunst vendes oppmerksomheten mot menneskets situasjon i verden, i tid og rom.»²

Nico og Thomas Widerberg mener at deres fars kunstnerskap skulle vært ivaretatt av en institusjon, ikke bare av dem:

Vi opplever det som paradoksalt at en kunstner som har skapt så mange anerkjente verk og vært så mye utstilt og omtalt, solgt over det ganske land og er i de tusen hjem ... At *han* ikke blir tatt vare på av museene, er uforståelig. Det er ingen interesse, museene vil ikke ha de gjenværende verkene etter ham. Så det blir oss. Det er vi som må ta vare på det.

Men, vedgår brødrene, «det er ikke bare en byrde, det er også en glede». Farens kunst og liv har hatt stor betydning for deres egne karrierer. Thomas Widerberg begynte tidlig å dokumentere farens kunst og er profesjonell fotograf. Nico Widerberg er en anerkjent skulptør og maler. Sistnevnte er i ferd med å overta huset etter faren, med det tilhørende atelieret i hagen. De flytter inn om et års tid, og det «skal ikke bli en kunstnerbolig etter Frans», sier Nico Widerberg: «Vi skal bo her. Kanskje beholder vi det gule kjøkkenet, som vi er vokst opp med, og som er beholdt siden Frans og Aasa bodde her».

Vi blir vist rundt i huset: Bilder som Frans Widerberg ikke ville kvitte seg med, henger fortsatt der de hang, i trappeganger, soverom, kjøkken og stuerom. Det er i kjelleren at den egentlige kunstnerarven befinner seg. Her er kjellerrommene omgjort til fuktregulerte rom for bevaring og lagring av Frans Widerbergs kunst. De grafiske verkene befinner seg i rommet til venstre, der de smale vinduene er sikret med innbruddsalarm. Maleriene befinner seg i rommet til høyre, ned en trapp og gjennom kontoret, der registreringsarbeidet for tiden foregår. Her, i et lukket rom under hagen slipper ikke dagslys inn. Også det gamle øvingsrommet i kjellergarasjen er i bruk for lagring av bildene som er i glass og ramme. «Det er kunst for store verdier her, og alt er forsikret», bedyrer brødrene. Og det selges jevnt og trutt gjennom galleriet Fine Art. Brødrene er bevisste på å ikke legge trykk eller malerier til salgs på nett. De har i stedet kontakt med noen få gallerister som de kjenner og har god dialog med. De planlegger også nye utstillinger og samarbeid, muligens slik at Nico Widerberg også stiller ut, samtidig med at farens arbeider blir vist og solgt.

2 Koefoed 2025.

Brødrene mener at museenes interesse for farens arbeider er liten. Astrup Fearnley Museet og Sørlandets kunstmuseum hadde riktignok utstillinger etter farens bortgang. Men «nå vil de visst ikke lenger ha noe retrospektivt ... De ser bare etter nye, unge kunstnere», mener brødrene. Tidligere var kunstforeningene i bedrifter og organisasjoner viktige for etterspørselen etter Widerbergs grafikk. Det ble loddet ut verk til ansatte og medlemmer. Men lotteriloven satte en stopper for dette, ifølge Nico.

Et arkiv er påbegynt, men brødrene gjør ikke registreringsarbeidet selv. Mens faren levde, oppsto et samarbeid med en kunsthistoriker og kurator fra Newcastle, Mara Helen Woods, som også Nico og Thomas kjenner godt. Arbeidet med katalogisering startet to år før Frans Widerberg gikk bort. Atelieret hans var da for lengst blitt et lager. Da leieavtalen ble sagt opp i 2015, måtte 200 bilder flyttes inn i kjellermagasinet på Fagerborg. Totalt har de nå cirka 700 verk lagret her. Woods kommer jevnlig innom for å arbeide med registrering og dokumentasjon og drifter nettstedet franswiderberg.com gjennom selskapet Widerberg estate³. Nettstedet henvender seg til det internasjonale kunstmarkedet.

Brødrene har også gjort mye annet. De har for eksempel invitert en kurator fra Nasjonalmuseet på omvisning i huset. Vedkommende kunne ikke love noe, ifølge brødrene, og siden har de ikke hørt noe. De har også hatt flere oppslag og intervjuer i mediene, blant annet en samtale i en podkast på *NRK kunstforeningen*.⁴ Erfaringene deres er likevel at «det offentlige er ikke der hvis du klarer å selge og dra et publikum». Foreldrene vurderte å lage en stiftelse, sier brødrene, men de ble frarådet dette blant annet av skattemessige årsaker. Å gi bort til slekt og venner kunne også ha uforutsigbare konsekvenser om det for eksempel ble lagt ut for salg. Brødrenes erfaring er at den nære familien er best til å håndtere kunstnerarven. Og «hadde ikke vi vært der, hva da?» spør de. «Det at vi to samarbeider og er enige om det vi skal gjøre, er det som sikrer kunstnerarven.» Noe de er stolte over å ha fått til, er utgivelsen av boken *Widerbergs hus* skrevet av Lars Saabye Christensen. Forfatteren fikk nøkkel til huset og kom og gikk i et års tid mens det var ubebodd under koronapandemien. På kolofonsiden

3 I land som USA og Storbritannia betegner begrepet «estate» en juridisk enhet som er opprettet med tanke på å forvalte og videreføre et dødsbo, ofte kombinert med en «trust» (stiftelse). I Norge benyttes ikke «estate» på samme måte, og når en norsk kunstner er representert av et estate, reguleres det av regler for formue og forretningsdrift i det landet der det er opprettet.

4 Sirum-Eikre 2024.

heter det at «boken er utgitt på initiativ fra Nico og Thomas Widerberg – til minne om Frans Widerberg.»

Per Ung: ivaretatt av Elena Engelsen

Vi drar til kunstnerboligene på Ekely der Elena Engelsen fortsatt bor etter Per Ungs bortgang. Per Ung (1933–2013) var billedhogger og særlig kjent for sine offentlige monumenter av blant annet Gunnar Sønsteby, Fridtjof Nansen, Wenche Foss og Johanne Dybwad. Hans utsmykninger og verk er å finne i flere offentlige og private samlinger, som Nasjonalmuseet, Oslo kommunes kunstsamlinger, Selvaagbygg og Haugesund Billedgalleri. På husveggen er nylig et blått skilt fra Oslo Byes Vel med påskrift «Her bodde ...» hengt opp.

Da Per døde i 2013, var det avklart at Elena skulle ta ansvar for kunstnerarven. Hun er selv billedhogger og har som ektefelle kunnet overta atelieret til Per. «Det var mye av alt», sier hun: skisser, tekst, tegninger, gips og bronser. De snakket litt om det før han døde, om ting som burde gjøres. «Men den siste tiden var Per mest opptatt med alt han skulle ha ferdig i atelieret». Når den tid kommer at hun må forlate det, kan ikke huset selges til andre enn aktive billedkunstnere. Slik er reglene for kunstnerboligene. Inntil videre kan altså alle Pers ting bli værende i huset. Det er mye gips på loftet, sier Engelsen, og modeller og små og store skulpturer etter Per står rundt omkring. Men i atelieret er det nå hun som arbeider.

Engelsen mener det er viktig å ivareta kunstnerarven etter Per. At han blir «representert og ikke glemt». Det som er lagret i huset, er ikke gjennomgått systematisk. Engelsen sier hun skyver det foran seg og helst vil slippe å tenke på det. Hun og sønnene til Per «må se på det sammen», sier hun. Det er krevende å være den som gjør utvelgelse, og hun skulle «ønske at Per hadde kastet mer selv før han døde». Det som kan knuses og kastes, må bare være det som ikke er viktig for hans produksjon og som Per, ifølge Engelsen, «ville knust selv». Men som hun også sier, vemodig: «Han kunne gjerne satt et rødt kryss på gipsene, så hadde jeg sluppet å ta det valget.»

Engelsen har sitt eget virke som billedhogger å tenke på og jobber ikke aktivt med arven etter Per. Men hun tenker mye på den. Men «du flykter unna, venter på at noe skal skje, på at noen skal ta vare på det hele», sier hun. Å få et museum til å ta over er imidlertid ikke lett. «Kanskje er det lettere for de som kommer fra små steder? Men Per var Oslo-gutt, og her er det mange om beinet.»

Per Ung hadde aldri separatutstilling på Nasjonalgalleriet, men «det går kanskje fortsatt an å håpe?» spør Engelsen. Generelt mener hun at museene aldri har vært noe særlig for «det figurative», og at «skulpturer og statuer er gammeldags.» Selv hadde Per et håp om at noen ville ha en samling av ham. Stein Erik Hagen har kjøpt mye kunst av Per, og i skulpturparken ved The Well utenfor Oslo står flere av Pers skulpturer. Også Christian Ringnes har flere verk av Per Ung, blant annet står skulpturen *Mor og barn* fra 1993 i Ekebergparken. Men Vigelandmuseets jubileumsutstilling er den foreløpig siste store mønstringen. Og Engelsen vil gjerne ha «en ny utstilling med Pers arbeider for å holde kunstens hans levende, gjerne en temautstilling». Men den forrige utstillingen legger listen høyt for nyere utstillinger, og det skal ikke gjøres dårligere enn den gang. Vigelandmuseet gjør det neppe igjen med det første. Og det finnes jo allerede bøker og kataloger over Pers arbeider.

Å ta vare på kunstnerarv er ekstra utfordrende for arvinger etter billedhoggerne, mener Engelsen. Det er mye, det er tungt, og det er plasskrevende. I tillegg til at loftet er fullt med gips og bronser, har hun en lagerplass på Lillestrøm som er «full av gipsskulpturer.» De hadde en venn som var murmester, og de fikk oppbevare Pers gips i hans lokaler. De døpte lageret «Hades» fordi det var så mange armer og bein som lå rundt overalt. Da mureren ble syk og døde, tok nevøen over bygget. Heldigvis er også han begeistret for gipsskulpturene, og Engelsen får fremdeles lov til å lagre dem der. «Ellers hadde jeg hatt store vanskeligheter», sier hun. Hun betaler ingenting, men murmesteren får av og til en skulptur. Lageret er også litt som en «sovepute,» vedgår Engelsen. Hadde hun ikke hatt det, så hadde hun måttet tatt stilling til lagringen lenge før. Grunnen til at man tar vare på all gipsen, er at man kan støpe igjen. Den sier også mye om kunstneren som laget dem. «Leiren er nærmest, men så kommer gipsen», sier Engelsen.

Men når hun en gang må ut av huset, hvor skal hun gjøre av alt da? Hun kan ikke donere det, medgir hun, for «alle kommuner er redde for å få slike donasjoner». Og det finnes ikke et felles lager hvor man kan oppbevare ting. «Det ville være synd om alt ble kastet», mener Engelsen. Hun får fremdeles noen vederlagsinntekter fra BONO, men «selger ikke av Pers verk». De dukker imidlertid ofte opp på auksjoner, og «han klarer seg bra», sier Engelsen. Men hun mener ukjente verk «kan gå for under støpepris». Dette smerter, sier Engelsen, og det gjelder for mange billedhoggere. Regnestykket går ikke opp:

Vi kunne ikke overlevd i dag om vi skulle selge verkene gjennom dagens auksjonshus. En legemsstor figur koster rundt tre hundre tusen kroner pluss moms å støpe. Så skal man betale skatt og

prosenter til eventuell gallerist. Det bør også være penger igjen til å investere i ny bronse når man selger.

Det er gitt ut tre bøker om Per Ung, men siden de ikke er å få tak i mer, synes Engelsen det hadde vært fint med en ny bok. «Det er generelt for lite kritikk og omtale av de monumentene som er satt opp i det offentlige rom», mener Engelsen. Planen er i fremtiden å testamentere arven videre til deres felles sønn og Per Ungs to sønner fra tidligere ekteskap.

Else Hagen og Arne E. Holm: ivaretatt av Bentine Holm

Bentine Holm er Else Hagens (1914–2010) og Arne Ellerhusen Holms (1911–2009) datter. Siden sin brors bortgang har hun vært alene om å ta vare på kunstnerarven etter dem. Arne E. Holm var kunstner og arkitekt og «har laget mye fint, spesielt grafikk», mener Bentine Holm. Men han valgte en profesjonell karriere som akademiker og pedagog og underviste i form og farge ved arkitektutdanningen ved Norges Tekniske Høgskole (NTH). Han var også leder i Trondhjem Kunstforening, og som kunstner var han del av Gruppe 5, et kunstnerfellesskap som besto av Ramon Isern (1914–1989), Lars Tiller (1924–1994), Roar Wold (1926–2001), Håkon Bleken (1929–2025) og Halvdan Ljøsne (1929–2006). «Han selger ikke så mye og har ikke hatt noe drahjelp», sier Holm, «men vi får se.» En gallerist i Oslo har i 2025 vist interesse for Gruppe 5, så kanskje får også Arne E. Holm «sin rettmessige oppmerksomhet», sier hun. For det er ikke tvil om at det er morens kunstnerskap «som har fått mest oppmerksomhet av de to: Hun er på en annen hylle», sier Holm. Og med Else Hagen er det kanskje gått som best det kan. 14 år etter hennes død åpnet den retrospektive utstillingen *Else Hagen. Mellom mennesker* på Stavanger kunstmuseum i januar 2024. I løpet av 2024 og 2025 ble utstillingen vist på Trondhjem kunstmuseum, Nasjonalmuseet og Kunstsilo, til gode kritikker og mye omtale. De fire museene samarbeidet om å produsere utstillingen og en bok.⁵

De moren gikk bort i 2010, etter lengre tids sykdom, tok Holm permisjon fra stillingen som skuespiller ved Oslo Nye Teater for å rydde etter sin mor. «Det var en enorm oppgave å rydde», minnes hun. Den enorme emaljeringsovnene i kjelleren måtte også ut, «for huset på Ekely skulle

5 Ustvedt (red.) 2024.

overlates til en annen kunstner så fort som mulig.» Holm hadde heldigvis plass i huset sitt til det meste. «Men først kom [auksjonshuset] Blomqvist og hentet grafikken. Vi hadde ikke noe valg», sier Holm, «det måtte selges noe.»

Før samtalen blir vi geleidet ned i det ene kjellerrommet, der malerier står stablet langs veggene i to høyder. Innerst til høyre ligger et par metallplater brukt for grafiske trykk som hun ikke helt vet hva hun skal gjøre med. Grafikken til både faren og moren er trygt plassert og ordnet i en grafikkommode, «men dessverre er det mange usignerte», sier Holm og spør om hun «kan få verifisert dem en eller annen måte». Også på soverommet henger verk, og i et rom i annen etasje står kasser med «gamle fotografier, dokumenter og brev fra kjente og ukjente personer». Mange skrev til Else Hagen, forteller Holm, for å meddele henne «hvor mye bildene betød for dem. Det er takkebrev fra begeistrede eiere og kjøpere av bildene hennes. Og hun var sjenerøs og leste og svarte på brev», sier Holm.

Kunsthistoriker Sidsel Helliesen, tidligere leder av Nasjonalgalleriets Kobberstikk- og håndtegningsamling, nå seniorforsker på Nasjonalmuseet, kjente Else Hagen og hadde skrevet om henne tidligere. Sammen med Holm gikk hun gjennom kassene og samlet arkivmateriale. Siden, da museene ville lage den nye utstillingen, kom også kunsthistoriker og kurator ved Nasjonalmuseet, Øystein Ustvedt hjem til Bentine Holm. Han fikk med seg et rikt materiale til både bok og utstilling. Men kassene og mesteparten av materialet står der fortsatt og er ikke blitt ordnet systematisk. Ifølge Holm inneholder kassene alt fra medieomtale, intervjuer, kåserier, kortfilmer og tegninger som moren gjorde. Noe av filmmaterialet som opprinnelig ble gjort på 16 mm film, er siden konvertert til nyere formater. «Det er en evig kamp med å konvertere», sier Holm.

Før Nasjonalmuseet kom på banen, hadde Holm forsøkt å kontakte flere gallerier. «Det var lite interesse.» Men så ble det altså bestemt at det skulle lages en utstilling. Nå er Holm «veldig imponert over alt de fire museene har klart å få til». Ikke minst klarte de å spore opp mange malerier med blant annet annonser i Aftenposten og en auksjonskatalog. Museene holdt på med forberedelser i tre år, ifølge Holm. «De har gjort en kjempejobb» og den oppmerksomheten som museet nå har gitt morens kunstnerskap, er «av enorm betydning.» Holm fikk selv være til stede på tre av åpningene og holdt taler og fikk en privat omvisning på Stortinget for å se morens verk *Samfund*. Sønnen Klaus, som er jazzmusiker, har spilt. «Det har vært tidkrevende, men morsomt å være med på. Og det har skapt et marked for kunsten til Else Hagen som ikke var der på samme måte før», sier Holm. «Etter utstillingen skrives det fortsatt om Else Hagens kunst».

Til museumsutstillingen på de fire museene måtte Holm levere tre eksemplarer av hvert grafiske blad til museene av hensyn til

lyseksposeringen under utstillingene. Etter avtale fikk hun bladene tilbake etter endt utstilling. Holm hadde kontaktet gallerier fortløpende i de fire byene utstillingen gikk, som sørget for at det også var verk til salgs mens utstillingene varte. Det har vært i orden for museene så lenge galleriarrangementer ikke konkurrerte med museenes åpningsarrangementer. Holm har også noen inntekter fra BONO, som kan inngå avtaler om opphavsrett på hennes vegne. Bentine ble for eksempel spurt om Nasjonalmuseet kunne bruke utsnitt eller reproduksjoner av verkene i promotering og salg fra museumsbutikken. Hun ivaretok morens interesser som best hun kunne, mener hun, og «stort sett sier jeg ja», sier Holm. Det er laget både plakater, pins og postkort som er til salgs sammen med utstillingsboken i museumsbutikken. Men da lerretet i banneret fra fasaden ble foreslått omsydd til en museumsbag, synes hun de gikk vel langt.

Utsmykningsverket *Kretsløp* har en historie verdt å fortelle, mener Holm. Da Postgirobygget skulle ombygges i 2003, ble hun og broren Pål Didrik Holm kontaktet om det 29 meter lange verket som sto på en vegg i en av de øvre etasjene. Det ville bli destruert med mindre noen tok vare på det. Broren var arkitekt og «kunne slikt», sier Holm. Han demonterte verket og fikk det fraktet og lagret privat. Mange år senere sa Nasjonalmuseet at de ønsket å overta verket. De fraktet det til et verksted og satte museets konservatorer til å restaurere det. Planen var å plassere det i restauranten i det nye museet, fikk hun opplyst. Men så ble planene endret. «Etter sigende skal verket nå opp i et av trappeløpene i Nasjonalmuseet», opplyser Holm. I 2025 er hun fortsatt «spent på å høre hva som skjer videre».

Samtaler om institusjonell ivaretagelse av utvalgte kunstnerskap

Sammendragene bygger på en første samtale med påfølgende oppfølginger og avklaringssamtaler og er godkjent for publisering i rapporten.

Irma Salo Jæger med flere: verket *Blikk*, ivaretatt av Nasjonalmuseet

Vår samtale med konservator for tidsbaserte verk Jina Chang handler ikke om kunstnerskapet til Irma Salo Jæger (f. 1928), men om konservering av verket *Blikk*. Konserveringsfaglige vurderinger trekkes inn i alle Nasjonalmuseets beslutninger om innkjøp og ervervelse og er spesielt viktige når det handler om kunstverk med det Chang kaller «tidsbaserte uttrykk og komplekse material- og teknikkombinasjoner i installasjoner og skulpturer». Nasjonalmuseet skriver om konserveringsarbeidet på sine nettsider:

I møte med raske teknologiske og kulturelle endringer forsker vi på plastbevaring, bevaringskultur og dokumentasjonsstrategier for immaterielle og digitale kunstverk. Konservatorene samarbeider tett med kunstnere, fagmiljøer og eksperter for å forstå kunstneriske intensjoner og utvikle langsiktige bevaringsstrategier. Målet er å håndtere materiell forringelse, teknologisk foreldelse og skiftende sosiale kontekster, slik at samtidskunsten forblir tilgjengelig og relevant for fremtidige generasjoner.¹

1 Nasjonalmuseet u.å.(c): avsn. 2.

Et tidsbasert, konseptuelt verk kan inkludere alle former for medier: lyd, bilde, materielle objekter og tekst. Det er gjerne avhengig av apparater og teknologisk utstyr for å vises i museet. Verket må «settes sammen på nytt hver gang det vises», sier Chang. Hun mener det er høy bevissthet i museets faglige stab om at dette alltid «gjøres i en ny kontekst, i et nytt utstillingsrom, med ny teknologi og nye apparater, for fremtidige generasjoner». *Blikk* er et godt eksempel.

På et seminar viet Nasjonalmuseets ivaretagelse av performance- og installasjonsverk 23. oktober 2025² presenterte Chang museets utfordringer med det multimediale verket *Blikk* fra 1970. Siden åpningen i 2022 er dette verket utstilt i Sal 80 i museets andre etasje. Det regnes som det første multimediale verket med laserteknologi i Norge og ble utviklet av Irma Salo Jæger (mobil skulptur, lys med mer), Sigurd Berge (lyd) og Jan Erik Vold (tekst og opplesning) på bestilling fra Henie Onstad Kunstsenter.

I vår samtale fremhever Chang at hennes arbeid i stor grad handler om å være i dialog med kunstneren og å dokumentere alt museet gjør med kunstverkene i konserveringsprosessen. Arbeidet skjer hele tiden ut fra en forståelse om at museet ikke egentlig reproduserer eller gjenskaper et verk, men på mange måter skaper en ny versjon av verket.³ Sett fra et musealt konserveringsperspektiv er arbeidet med kunstnerarv en produksjonsprosess som starter med seleksjon av kunstner og verk og identifisering av hvilke «definerende elementer» i verket «som bør bevares, forandres eller modifiseres, og ender med at verket gjenoppføres eller reskapes i museet», sier Chang. Allerede i første fase må det altså tas hensyn til materielle og teknologiske utfordringer for konservering og bevaring. Hvordan kunstnerens intensjoner ivaretas videre, er også et sentralt tema i konserveringsarbeidet. I tilfellet med Irma Salo Jæger hadde Chang og Jæger løpende dialog under konserveringsarbeidet.⁴ Det ble inngått en kontrakt som formelt regulerer museets forvaltning og ansvar for å ivareta kunstnerens intensjoner og verkets bestanddeler.

2 Fagseminaret *Institutional Genealogies – performance art and the museum* var del av programmet for *I øyeblikket. Performance i Nasjonalmuseet*, 25–26. oktober 2025.

3 I konserveringsfaglig terminologi er det strid om bruken av begreper når verket «gjeniskapes». Et forslag under seminaret var å heller bruke ordet *calibration* enn *reconstruction* og *reproduction*, siden det verket som skulle «gjeniskapes», alltid må avstemmes for en rekke kontekster i stadig endring: teknologiske, materielle, organisatoriske, økonomiske, politiske sosiale, museale og i bunn og grunn samfunnsmessige kontekster.

4 Chang 2023.

Chang peker på at det som er avgjørende for at resultatet skal bli bra, er den konserveringsfaglige kompetansen, det tekniske personalet og ressursene og rutinene i museet. Alt som gjøres, skal også dokumenteres for ettertiden: Fra det øyeblikket et verk tas inn i museets samling, føres det detaljert oversikt over hva og hvordan verket tas inn, hvilke konserveringsfaglige vurderinger som er gjort, og hvilke løsninger museet har valgt for fysisk bevaring og konservering. Selv om verket erverves av museet, vil opphavsretten dessuten fortsatt gjelde. Når en ny versjon av verket stilles ut i museet, vil kunstneren, og senere arvinger, bli konsultert, sier Chang. Men for å lykkes med relevant og tilgjengelig rekonstruksjon og formidling vil museet ha behov for et visst handlingsrom til å tilpasse eller kalibrere verket i en ny utstillingskontekst. Om mulig forhandles det frem løsninger i dialog med kunstneren, ifølge Chang.

I tilfellet med *Blikk* var det flere utfordringer: Verket besto av fem roterende konstruksjonselementer av rektangulære aluminiumsrammer med transparente pleksiglass i ulike farger, hvorav bare ett var bevart i museet. De fire andre var i kunstnerens eie og benyttet i andre skulpturer og verk, men manglet pleksiglassene. De måtte lånes og modifiseres med nye pleksiglass så tett opp til originalene som mulig. Rotasjonen av elementene ble gjenskapet med moderate oppgraderinger i mekanikk og styringsteknologi. Et sentralt element i verket er lys som projiseres inn i de roterende konstruksjonselementene og reflekteres av speil til veggene rundt. Den visuelle delen av verket oppleves derfor både i senter av rommet, som det man ser av de fem roterende elementene og speilene de er montert innenfor, og de lyskastede projeksjonene av farge og strekvisse skygger av aluminiumsrammene på veggene rundt. Dermed blir det nye verket nødvendigvis ikke identisk med det opprinnelige verket som ble vist på Høvikodden. Det er også 50 år siden verket ble laget. Både rommet, deler av verket, styringsteknologien og teknikken for lys, lyd og ikke minst laser er endret. Også hvordan vi opplever hastighet, er endret, helt i tråd med det museet i sitatet ovenfor kalte «teknologisk foreldelse og skiftende sosiale kontekster».

Alle kunstverk som museet arbeider med forut for en utstilling, må av konserveringsmessige hensyn håndteres enkeltvis, hver for seg, ifølge Chan. I så måte var konserveringen og reproduksjonen av *Blikk* typisk. Men de hadde relativt god tid siden beslutningen om å utstille verket ble tatt i 2018 og museet først åpnet fire år senere. Kunstneren Irma Salo Jæger var hele tiden aktivt med i arbeidet. En spesiell utfordring oppsto med hensyn til tidsdimensjonene og rytmen i det rekonstruerte verket. Det fantes ingen masterplan fra den opprinnelige installasjonen for når og hvordan lamper ble slått på og av, og når og hvordan tekst, lyd og

bilde samspilte. Heller ikke hastigheter var angitt. Derfor ble det gjort et møysommelig forskningsarbeid for å fastslå en autentisk tidslinje og rytme i verket. Det er gjort rede for i museets konserveringsdokumentasjon av *Blikk* i samlingsprogrammet MuseumPlus med ID: 33376.⁵

«Kanskje blir verket stående i den permanente samlingsutstillingen i tre år til», sier Chan. «Men hva skjer så?» Museet har ikke egentlig ervervet det verket som står der nå. De hadde bare en av de opprinnelige elementene, resten har de rekonstruert. Så et relevant spørsmål er egentlig hvem som eier dette verket. «Det er ikke helt entydig?» sier Chan. Igjen er det slik at enhver ny visning, er en ny rekonstruksjon. Dokumentasjonen av det Nasjonalmuseet har gjort, og hvilke valg teknikere og konservatorer sto overfor og måtte gjøre, følger med videre i verkets historie – dets *proveniens*.

A K Dolven: utstillingen *amasone* ved Nasjonalmuseet

Institusjonell ivaretagelse er en langsom prosess som innebærer mange stadier der kunstnerens relasjon og dialog med institusjoner, utvikler og endrer seg. At kunstneren dør, er en markant hendelse, men ikke den første. Innkjøp og ervervelser er i mange tilfeller gjort tidligere, og for å identifisere og selektere verk må museet hele tiden observere samtids kunstnere og samtidskunsten utvikling. Underveis utvikler museet utstillingsprogrammer og formidlingsstrategier og går i dialog og samarbeid med utvalgte kunstnere. I tilfellet med A K Dolven (f. 1953) og den retrospektive separatutstillingen *amasone* på Nasjonalmuseet i 2025 kan vi se nærmere på hva det betyr for en nålevende samtidskunstner å gå i dialog med Nasjonalmuseet om utstilling og utvikling av sitt arkiv. Det var nemlig under forberedelsene til utstillingen at arbeidet med å utvikle et arkiv virkelig tok til. Referatet som gjengis nedenfor, baserer seg på flere samtaler med Dolven og er godkjent for bruk i rapporten. Mot slutten refererer vi også fra en oppfølgingssamtale med leder for avdeling for arkiv og bibliotek, Hildegunn Gullåsen ved Nasjonalmuseet.

Den kunstfaglige ledelsen ved Nasjonalmuseet tok kontakt med A K Dolven flere år før nybygget på Vestbanetomten sto ferdig. En intensjonsavtale om en retrospektiv utstilling ble signert, og ifølge Dolven

5 Rudi 2023.

ble det forespeilet henne at to lyshaller i det nye bygget kunne bli tilgjengelige for den retrospektive utstillingen. Hun skulle bli den første norske samtidskunstneren med en separatutstilling på museet. Dolven besøkte byggeplassen med den daværende kuratoren på museet og laget seg en fysisk modell over utstillingsrommene. Men det tok tid å få den endelige avtalen på plass. Det var forsinkelser i byggeprosessen med påfølgende lederskifter og omstruktureringer i den faglige og administrative ledelsen. «Folk ble flyttet på, kuratorene skiftet», opplevde Dolven. Så kom koronapandemien, og igjen ble åpningen utsatt. I den endelige kontrakten var utstillingsrommet definert til den ene lyshallen. I dialog med museet fikk Dolven forhandlet frem muligheten til også å sette egne verk i dialog med verk i den monterte samlingsutstillingen og å benytte terrassen, biblioteket og garderobeområdet samt uterommet i nærheten av museet. «Alle utsettelsene ga meg dessuten bedre tid til forberedelser», reflekter Dolven. Hun kunne gå «dypere inn i sitt eget kunstnerskap, finne tidligere verk og sette tekster og billedmateriale i spill».

Dolven foreslo en medkurator i den videre prosessen, og museet ansatte Ann Gallagher – ikke som medkurator, men som ansvarlig kurator for hele utstillingen. Gallagher kjente Dolvens kunstnerskap og var tidligere kurator ved Tate Modern. Som del av arbeidet med utstillingen ville Dolven og Gallagher utvikle et profesjonelt arkiv på Dolvens atelier. Når verk, skisser og dokumentasjon ble ordnet, kunne man få en ny oversikt og forståelse av forbindelser og linjer i kunstnerskap, mente de. Arbeidet var allerede påbegynt.

Dolven hadde arbeidet aktivt med arkivet sitt i en tidligere utstilling og bokutgivelse i forbindelse med utstillingen *A K Dolven: please return* på Ikon Gallery i Birmingham, England.⁶ Blant annet ble 16 tosidige oppslag fra skissebøkene hennes skannet inn på de første sidene av boken. I innledningen het det:

In December 2012, when Dolven opened her sketchbooks for the first time since she had started keeping them, it turned out that not only did this line of assembled books look like a spine, it literally formed the backbone of her art.⁷

Etter noen introduserende tekster i *please return* fulgte et rikt billedmateriale. Deretter en seksjon med fem tekster trykket på et annet papir,

6 Hartel 2015.

7 Hartel 2015: 37.

og til sist seksjonen «archive.» Her ble det brukt en «systematikk» som Dolven hadde utviklet tidligere og undervist om på blant annet Kunsthøgskolen i Oslo. Under det overordnede begrepet «archive info» ble det etablert fire kolonner for dokumentasjon og presentasjon av verkene. Først kom en «work»-kolonne som presenterer tittel og årstall og enkle materialfakta. Deretter «description» med en refererende og konkret tekst som beskriver verket. Så en teknisk instruksjon i «installation» om hvordan verket skulle installeres og monteres i utstillingsrommet, og til sist «info», med opplysninger om for eksempel hvor verket er laget, hvordan det er finansiert, og hvem som var med foran og bak kamera og stått for lyd og produksjon. En fordel med denne systematikken var at den også kunne sendes til utstillingssteder og legges ut på hjemmesidene. «Noe lignende kunne kanskje gjøres nå?» vurderte Dolven og Gallagher. Før hun flyttet fra atelieret i London, gikk hun over samlingen med kataloger og bøker over internasjonale utstillinger hun hadde deltatt i, de fleste gruppeutstillinger. Det som kunne brukes til noe, ble markert med gule lapper.

Tilbake i Oslo, på nytt atelier, ble det klart for dem at de trengte ekstra hjelp. To assistenter ble ansatt og gikk i gang med å undersøke hvordan ulike museer arbeidet med arkivering. På denne måten fikk de kunnskap om hvilke bokser, mapper og materialer man burde bruke for det analoge materialet. De forhørte seg også om det fantes relevante tilskuddsordninger. Dolven kjente fra før til en tilskuddsordning i Carlsbergfondet, men den gjaldt bare for danske kunstnere. Kulturrådet hadde ingenting, fikk de vite da de henvendte seg til Kulturdirektoratet, men var «opptatt av problemstillingene.» Men så fant de BKVs prosjektstøtte, og etter hvert fikk de støtte både derfra og fra Fritt Ord.

Neste utfordring var å finne ut hvilke digitale plattformer og programvarer de skulle benytte. De prøvde blant annet ut en kommersiell skybasert plattform, Artlogic. Men den fokuserte mest på å organisere salg av verk fra atelier eller galleri og var tilrettelagt for å holde orden på kunstnerens produksjon, lager og salgsinformasjon. Det var ikke det de var ute etter. Dessuten var det usikkert hvor lenge arkivet i Artlogic ville bestå. Var bevaring avhengig av kontinuerlig betaling og vedlikehold? Hvor ville arkivet ende opp over tid? De valgte heller å fortsette den direkte kontakten de hadde etablert med Nasjonalmuseet. I møter med Nasjonalmuseets bibliotek- og arkivavdeling kom det frem at det *kunne* bli aktuelt å overta Dolvens arkiv. «Det ga inspirasjon til å fortsette arbeidet med arkivet», sier Dolven.

Det fysiske arkivet ble ordnet i syrefrie esker i praktiske størrelser, anbefalt av Nasjonalmuseet. Materiale ble sortert og gått gjennom og ordnet kronologisk og tematisk. Digitalt lagret de registreringene i et Excel-ark. I den nye boken fra den retrospektive utstillingen har arkivet igjen vist

seg uunnværlig.⁸ Som i boken fra 2015 er skisser, tekster og fotografier satt sammen. De 80 verkene i utstillingen presenteres i kronologisk orden. Men hvert verk settes i dialog med notater, tekster, skisser og hendelser som peker enten tilbake eller fremover i kunstnerskapet. Igjen er tekstene hentet fra katalogene og bøkene med de gule lappene. En ny samtidighet oppstår i den nye bokens grafiske kompleksitet, som viser kontinuitet i tema og konsepter, på kryss og tvers av tid, materiale, media og uttrykksform. «Boken er blitt det den er blitt, på grunn av arkivet», sier Dolven, «og reflekterer et kunstnerliv på samme komplekse måte som kunst spiller verden, og verden spiller seg i kunsten.» Hun minnes hva Ann Gallagher sa da det ble klart at det bare ble én og ikke to lyshaller til utstillingen: «Husk at boken blir igjen for alltid.»

Dolven ser gjerne at noen etter hvert overtar arkivet. Men hun vil ikke at «det blir borte i et museumslager». Det må være tilgjengelig, og så lenge hun er aktiv kunstner, er arkivet «et levende og pågående prosjekt», sier Dolven. «Hele eller deler av arkivet må fortsatt være på atelieret.» Hun har samtidig en klar formening om at lagring av kunstnerarkiver må være et statlig ansvar, og at de må være tilgjengelige for studenter, forskere og kuratorer. Nasjonalmuseet må være den ansvarlige institusjon, mener hun, eventuelt i samarbeid med andre institusjoner.

Om Nasjonalmuseet faktisk kommer til å ta imot Dolvens arkiv, er ikke endelig avklart. Hildegunn Gullåsen er leder for avdeling for arkiv og bibliotek ved Nasjonalmuseet. Hun bekrefter at de har vært i dialog med Dolven om hennes arkiv. Men det er «problematisk å ta imot et arkiv som ikke er avsluttet. Også av hensyn til prinsippet om arkivers proveniens er det ikke tilrådelig å ta imot deler av Dolvens materiale nå.» At museet en gang i fremtiden vil ta imot hele Dolvens arkiv, er derfor bare en mulighet som man vil ta stilling til senere. Og to aspekter spiller inn på vurderingen av Dolvens tilfelle, sier Gullåsen, «en spesifikk og en mer allmenn»: For det første var arkivet og arkivmaterialet viktig for å forstå utstillingen til Dolven. «Arkivet får dermed til dels verkarakter og må samles på som del av utstillingen.» For det andre er det en internasjonal tendens i kunst- og museumsverden at skillet mellom verk og arkiv bygges ned, og at «all dokumentasjon fra nålevende kunstnere tas vare på. Det er den veien det går», mener Gullåsen og tilføyer: «Men dette er samtidig helt urealistisk med dagens kapasitet på Nasjonalmuseet. Avdeling for bibliotek og arkiv har 2,5 stilling til rådighet, og det å ordne arkiver og registrere digitalt er enormt arbeidskrevende».

8 Gallagher & Wiese (red.) 2025.

Tom Sandberg: ivaretatt av flere institusjoner

Ganske tidlig i prosjektet forsto vi at ivaretakelsen av fotokunstneren Tom Sandbergs (1953–2014) kunstnerskap kunne være et interessant å se nærmere på, blant annet fordi han er ivaretatt av flere institusjoner og aktører. Ivaretakelse handler nesten alltid om samarbeid mellom flere institusjoner, både offentlige og private. Vi har hatt samtaler om ivaretakelsen av Tom Sandbergs kunstnerskap med ansvarlige for arkiv og samling av fotografi i Nasjonalbiblioteket, Arthur Tennøe, seniorkurator for fotografi og nye medier ved Henie Onstad Kunstsenter, Susanne Østby Sæther, og styremedlem i Tom Sandberg Foundation, Torunn Liven. En viktig hendelse mens utredningen pågikk, var at den retrospektive utstillingen av Sandbergs verk åpnet på Henie Onstad Kunstsenter. Vi var til stede og har også fått kunnskap om Sandbergs ivaretakelse gjennom samtalene vi har hatt med kurator Eva Klerck Gange ved Nasjonalmuseet, Kristin Aasbø ved Preus museum, samt Espen Ryvarden og Kristin Elisabeth Bråten i Galleri Riis.

En rekke personer, organisasjoner og institusjoner har i mange år vært involvert i ivaretakelsen av Sandbergs kunstnerarv, først og fremst hans nære venner og samarbeidspartnere og stiftelsen Tom Sandberg Foundation, opprettet noen år etter kunstnerens bortgang. Før stiftelsen kom på plass, mens Sandberg var syk men ennå levde, var nære og betrodde venner opptatt av å ta vare på arbeidene hans. Formgiveren og barndomsvennen John Erling Riise var nesten daglig i kunstnerboligen på Ekely for å gå gjennom bilder og verk som var lagret i huset, sier Sandbergs nære venn Torunn Liven. Sammen avfotograferte og registrerte de verk og la alt inn på en ekstern harddisk.

Sandberg rakk også å arbeide frem et testamente der han satte inn de nære vennene Torunn Liven og Øystein Birkeland som fullbyrdere. Det var også arvinger etter Sandberg, og det trengtes juridiske avklaringer for å skille ut kunstnerarven. Løsningen ble at opphavsretten og inntektene via BONO tilfalt arvingene, mens en stiftelse ble opprettet for den langsiktige ivaretakelsen av kunstnerarven. Liven og Birkeland sitter fortsatt i styret til stiftelsen, som ifølge nettsidene

is constituted after the will of the late Tom Sandberg, and manages the comprehensive collection of the artist's photographic work. The Foundation supports both institutional and commercial initiatives and exhibitions in order to maintain and promote the artistic legacy of Tom Sandberg. The Foundation works closely with the National Library of Norway where Sandberg's negative material and digital files are kept, for the purpose of conservation and

research. The Foundation offers authentication of Tom Sandberg's work, and commits to a Foundation policy reassuring the authenticity of artwork by Tom Sandberg.⁹

Verkene er altså fotografert digitalt og registrert. Men andre dokumenter, gjenstander og arbeidsredskaper i stiftelsens eie er ikke ordnet. Stiftelsen har søkt og fått noen midler til dette og arbeidet «er påbegynt, men både tid- og kostnadskrevende», sier Liven.

I 2018 ble det inngått en deponeringsavtale mellom Nasjonalbiblioteket og stiftelsen Tom Sandberg Foundation om negativarkivet etter Tom Sandberg. Ifølge Arthur Tennøe, som er seksjonsleder for visuelle medier og konservering ved Nasjonalbiblioteket, regulerte avtalen hva deponiet gjaldt, hvor lenge deponeringen skulle vare, og at åndsverktigheter skulle gå til arvinger og stiftelsen. Avtalen beskrev også de bevaringsrelaterte oppgavene Nasjonalbiblioteket forpliktet seg til, blant annet videre samarbeid med stiftelsen og digitalisering av materialet. Etter at vernetiden er over, i 2085, går det deponerte materialet over i Nasjonalbibliotekets eie.

Arkivmaterialet var opprinnelig lagret i plastesker på Studio Technika på Rodeløkka, der Sandberg fremkalte sine fotografier. Det besto av negativer, kontaktkopier, arkivpositiver, digitale filer og dokumenter. Mye var ifølge Tennøe i Nasjonalbiblioteket «i svært dårlig forfatning, på grunn av dårlige bevaringsforhold og risiko for snarlig forringelse». Ved mottak ble materialet nøyte gjennomgått, inspisert og stabilisert av fotokonservator «for å sikre det og bevare det fysisk,» sier Tennøe. «Siden ble det ordnet, listeført og arkivmessig emballert og det befinner seg nå i bibliotekets magasiner.» Alt er søkbart og digitalt tilgjengelig og kan kobles til alt som er skrevet eller utgitt om Sandberg, og med alle hans offentlig publiserte fotografier i fotobøker, tidsskifter, plakater, kataloger og annet grafisk materiale som Nasjonalmuseet har mottatt gjennom pliktavleveringen.

Andre offentlige museumsinstitusjoner som er spesielt involvert i ivaretagelse av arven etter Tom Sandberg og må nevnes, er Henie Onstad Kunstsenter, Nasjonalmuseet og Preus museum. Og det ble altså det statlig støttede, men private museet Henie Onstad Kunstsenter som tok initiativet til en retrospektiv utstilling. I åpningstalen ble dette begrunnet med at Tom Sandberg hadde arbeidet som husfotograf på Henie Onstad, var involvert i «Henie Onstads engasjement for fotografiet som samtidskunst», og hadde

9 Tom Sandberg Foundation u.å.

sin første separatutstilling der i 1985.¹⁰ Også Galleri Riis og Galleri Nils Stærk i København har vært viktige støttespillere for Sandberg gjennom mange år og bidratt i arbeidet frem mot utstillingen.¹¹

Den omfattende retrospektive utstillingen av Tom Sandbergs kunstnerskap åpnet 30. oktober 2025 i Storsalen på Henie Onstad Kunstsenter. Forordet til utstillingsboken fremhever Sandbergs vedvarende interesse for og vilje til eksperimentering med ulike trykkteknikker og materialer, som hans utforskning av fotogravyr, silketrykk på glass og digitalt trykk på lerret vitner om.¹² Det peker også på betydningen av Sandbergs nettverk av sentrale samarbeidspartnere, som fotografiske produksjonsverksteder, formgivere, kunstsamlere, og kunstnerkolleger innenfor en rekke disipliner. For den videre forståelsen av Sandbergs kunstnerskap vil altså også disse aspektene være viktige å ivareta.

Utstillingen var kuratert av Susanne Østby Sæther, som er seniorkurator for fotografi og nye medier ved Henie Onstad Kunstsenter, og Morten Andenæs, som er fotograf, kunstner og tidligere assistent til Sandberg. Sandberg var ifølge Henie Onstad Kunstsenter «kjent for sine atmosfæriske svart-hvitt fotografier og sin finstemte modulering av grånyanser i spennet mellom beksvart og det helt hvite».¹³ Det heter videre:

Utstillingen, som presenteres i kunstsenterets største sal – Storsalen, viser om lag 100 arbeider, i tillegg til blant annet materiale fra museets eget arkiv. Utvalget inkluderer en rekke ikoniske verk fra høydepunktet av hans karriere, men utstillingen løfter også frem mindre kjente verk preget av eksperimentering med format og teknikk.¹⁴

Seniorkurator Sæther hadde lenge spilt inn Tom Sandbergs navn til utstillingsprogrammet på Henie Onstad. «Alt skal inn i årshjulene», bemerker hun, og det måtte være «litt avstand til den forrige utstillingen i 2015 på Kunstnernes Hus.» Samtidig begynte landskapet av institusjoner, gallerier og samlere å avtegne seg med ny tydelighet for henne: Stiftelsen hadde deponert Sandbergs negativarkiv hos Nasjonalbiblioteket, Galleri Riis hadde god oversikt over solgte bilder i Norge frem til rundt 2008, og så

10 Neset 2025.

11 For internasjonalt salg er Nils Stærk fortsatt agent.

12 Andenæs 2025.

13 Henie Onstad 2025a.

14 Henie Onstad 2025b.

godt som alle verkene i den viktige separatutstillingen på MOMA PS1 i New York i 2007 ble kjøpt av Nicolai Tangen. Og i 2022 ble en milepel i ivaretagelsen av Sandbergs kunstnerskap nådd, i og med fotobokutgivelsen av *Tom Sandberg: Photographs* på det velrennomerte forlaget Aperture.

Kuratorene har hatt tilgang til stiftelsens lager, fått låne nøkkel og hatt «frie hender, med hansker», som Sæther mener betegner det gode, tillitsbaserte samarbeidet. På lageret sto det baryttkopier i ulike størrelser og verk i glass og ramme, samt trykk på aluminiumsplater, ment for montering rett på vegg.¹⁵ Platene ble vurdert som «utsatte med tanke på utstilling og bevaring, og utvalgte aluminiumsverk ble rammet inn for utstillingen», ifølge Sæther.

For å avgjøre hva som var tidligere viste verk, «konfererte vi verkslister fra en rekke tidligere utstillinger», sier Sæther. «Vi valgte å prioritere verk som vi vet han viste i sin levetid og selv gikk god for og hadde autorisert.»

Utstillingen forutsatte et bredt samarbeid med museer, gallerier og private samlere. Alle verk fra andre museer kom i kasser med kurér, og en fotokonservator var til stede og holdt oppsyn med utpakking og skrev tilstandsrapporter. Verkene i utstillingen og kunstmuseets egen samling ble behørig registrert og dokumentert. «Det vi har gjort av detektivarbeid, gjorde at vi også kunne rydde opp i datering og tekniske betegnelser», sier Sæther.

Knyt Bry: ivaretatt av Preus museum

Vi har avtalt å møtes på fotofestivalen Oslo Negativ, som dette året arrangeres i det forlatte Nasjonalgalleriet i sentrum av Oslo. Knut Bry (f. 1946) sitter på en trebenk i den gamle foredragssalen der avstøpningssamling en gang befant seg, med gipskopier av antikke skulpturer. «I dette bygget bør det være to ting; et fotomuseum og et portrettgalleri. En skam at det står tomt!» møter han meg med. På gulvet foran ham står en galvanisert skittentøyskurv fylt med remser og rammer med diasfilm. «Værsågod, bare ta», sier Bry til alle som går forbi.

For mange fotografer vil en grafisk reproduksjon av bildet være en akseptert og anerkjent måte å mangfoldiggjøre det opprinnelig fremkalte fotografiet. For Knut Bry har det kommersielle og masseproduserte

15 Barytt er et mineral som brukes for å skape kontraster i fotografiske fremkallingsprosesser.

fargefotografiet vært det fotografiske mediet. Bildene hans er reproduisert og fremvist i påkostede magasiner, tidsskrifter, plakater, omslag og bøker innenfor alt fra reise, mote, populærmusikk, kunst, design, interiør og mat, til biler, kosmetikk og parfyme. Sent i karrieren brøt en annen, uglamorøs og vond verden seg inn i kunstnerskapet med fotografier fra de beryktede flyktningleirene på øya Lesbos, Moria og Pikpa. Et sterkt humanitært engasjement har siden preget kunstnerskapet til Bry.

«Jeg har ikke vært så flink til å systematisere og ordne», mener Bry. «Hadde jeg begynt med det tidlig ... Men når det går tjue, tretti år, blir det umulig.» Han pleide å samle diasremser og slå en strikk rundt dem når et fotooppdrag eller en reise for Condé Nast Traveler var gjennomført. Arbeidet som fotograf har brakt ham til 85 land i verden. Kasser, bagger og poser med diasfilm ble fraktet hjem i til gården i Hallingdal.

Bry har stort sett alltid benyttet diapositivfilm, og særlig Fuji Velvia med sin distinkte fargegjengivelse. Filmene fikk han fremkalt i et legendarisk laboratorium i bydelen Marais i Paris. Iblant har han også brukt Kodakfilm og Polaroidkamera med Polapan-film. Å arbeide med positivfilm gjør det mulig å se bildene direkte. «Negativer tar tid og koster mye mer», bemerker han. Dias har også lengre levetid. Men heller ikke de varer evig: Farger forringes, og filmen vil etter hvert bli sprø.

Bry sier han var skeptisk til den digitale utviklingen i fotografiet og mener «at det fortsatt blir annerledes på film». Nå er han ivaretatt: «Jeg er kjempeprivilegert», mener Bry. Det startet med at Folkemuseet viste interesse for å lage en utstilling. «Men materialet var stort, de visste ikke om de var de rette til å gjøre det», forteller han. Så ble det Preus i stedet. De hadde både interesse og kapasitet. Sommeren 2024 kom de med to store varebiler til gården i Hallingdal. Fra alle etasjer og rom bar de ut kasser, bæreposer og bagger med bilder. «Jeg hadde ikke peiling på hvor mye det var», sier Bry. Det viste seg året etter å være over én million analoge bilder, hvorav minst 400 000 diapositiver, og over tre millioner digitale filer, ifølge Kristin Aasbø ved Preus museum. Fotografiene til Bry er både fotokunst og global billedkultur. De er blitt sett over hele verden, og i materialet Preus museum har tatt vare på, ligger det en unik kulturhistorisk fortelling om vår medieformidlede, kommersielle og visuelle samtid.

Venner og kjente fra det norske fotomiljøet kommer forbi og hilser på Bry. André Severin Johansen har digitalisert og gjort mye etterarbeid for Bry gjennom selskapet Postproduksjon. Han ser mange kostnader forbundet med det å etablere og vedlikeholde et fotoarkiv. Det er stadig behov for å migrere digitale filer, og man må avgjøre «hvem skal velge ut og finne ut hvilke bilder som brakte fotokunsten videre», sier Johansen. I en ettersendt kommentar skriver Johansen at vi risikerer at mye fotohistorie vil

gå under radaren hvis arkiver forsvinner på loft og kjellere og blir kastet. Vi risikerer også at noen fotografers verker blir tatt vare på feil premisser: fordi personen har gode kontakter, er bemidlet eller på annen måte finner søkelyset. Det vil kreves en betydelig innsats for å oppsøke og vurdere norsk fotografi bredere, og arbeidet haster da etterkrigsgenerasjonen dør og arkiver går tapt.

Jan Groth: ivaretatt av Stavanger Kunstmuseum og Galleri Riis

Proessen med å ivareta Jan Groths (1938–2022) kunstnerskap viser hvordan et regionmuseum kan være en attraktiv forvalter for en internasjonalt anerkjent kunstner, og illustrerer hvordan et regionalt museum, på lik linje med Nasjonalmuseet, kan ivareta sentrale kunstnerskap i den nasjonalt anerkjente kunstnerarven. Tilfellet med Groth gir oss også anledning til å bringe inn gallerienes rolle. Vi har samtalt med konservator Vibeke Salthe i Stavanger Kunstmuseum og med Espen Ryvarden og Kristin Elisabeth Bråten i Galleri Riis.

I 1995 donerte tekstilkunstner, tegner og skulptør Jan Groth sitt saks- og dokumentasjonsarkiv til Stavanger kunstmuseum. Arkivet er i dag tilgjengelig for offentligheten gjennom Arkivportalen og Stavanger byarkiv. Groth hadde satt opp et testamente som sikret at museet ble satt inn som Groths arving, noe som innebærer at opphavsrettslige spørsmål, for eksempel fra BONO, håndteres av museet. Groth, som var født i Stavanger, tok selv initiativ til donasjonen. Men Jan Groth og hans tidligere kone, billedvever Benedicte Groth, hadde tidlig begynt å bygge opp et arkiv, og både etableringen og kontrakten ble formalisert mens Groth fortsatt var i live.

Salthe har hatt ansvaret for arkivet i museet og for å videreføre arkivskapernes opprinnelige ordningsprinsipper, i tråd med god arkivpraksis. Gjenstander ble først registrert i Excel, og deretter ble registreringene overført til ASTA, som muliggjør publisering på Arkivportalen. Til å registrere kunstgjenstander i Groths materiale brukte de programmet Primus. Arkivmaterialet oppbevares fysisk i Arkivenes hus i Stavanger, mens museet har kunstverkene, materialer og objekter i samlingsmagasinet.

På spørsmål om utfordringer med å skille mellom verk og skisser forteller Salthe at dette ikke har vært et problem, fordi de i Groths tilfelle har regnet skisser som verk og lagret dem i magasinet. De valgte denne strategien på bakgrunn av museets kjennskap til kunstnerens arbeidsprosesser og dialog med Jan Groth selv. «Det betyr at det har vært enklere å ordne arkivet også etter at han har gått bort,» forteller Salthe.

Groth-arkivet utgjør nesten 9 hyllemeter med arkivmateriale og er organisert i 235 mapper, 144 serier, 10 447 stykker og 17 531 dokumenter. En Serie F for *Kunstnerskap, Jan Groth* er merket «Karin Hellandsjøes arkiv etter Groth» og omfatter informasjon om kunstverk, utstillinger, avisartikler, diverse korrespondanse, fotografier og lignende. Arkivet har, ifølge Salthe, «omfang og betydning langt utover Groths eget kunstnerskap» fordi han arbeidet og stilte ut i flere land, hadde en omfattende karriere og et stort kontaktnett. «Slik kan man også få kunnskap om hvordan kunstverdenen har fungert ved å se på dette arkivet», sier hun.

Groth donerte også sitt omfattende og personlige bibliotek til museet. Biblioteket inneholder «verdifulle kunstbøker innenfor Groths interessefelt og gir et unikt innblikk i hans kunstneriske virke og inspirasjonskilder», ifølge Salthe. I tillegg til biblioteket og Groth-arkivet fikk Stavanger kunstmuseum i 1998 det som er blitt «Jan Groths og Steingrim Laursens samling», som inneholder verk fra andre kunstnere enn Groth selv. Stavanger kunstmuseum har også ervervet verk av Jan Groth som inngår i museets faste samling.

Ifølge galleristene Espen Ryvarden og Kristin Elisabeth Bråten i Galleri Riis var Kunstshistoriker Karin Hellandsjø sentral i arbeidet med Groths arkiv. Hun var kurator på Henie Onstad Kunstsenter på 1970-tallet og hadde kuratert den første separatutstilling med Groth i Norge. Men Groth selv var også ytterst profesjonell og bevisst på hva som måtte gjøres, ifølge Ryvarden. Han hadde ikke livsarvinger, og mot slutten av livet opprettet han et estate med samboer og venn Anne Birgitte Paulsen som eier, og i testamentet ble Galleri Riis innsatt som «forvalter av kunsten». Det betyr i praksis at galleriet kan selge verk fra estatets private samling, og at det blir satt av midler til forvaltningen, sier Ryvarden og Bråten. Opphavsretten til den private samlingen ligger også i estatet, og samlingen befinner seg fysisk på galleriets lager.

Som Groths gallerist har Riis god dokumentasjon og oversikt over salg og hvor verkene befinner seg. Dette er uvurderlig når en utstilling forberedes eller et arkiv skal ordnes. Gallerier i Norge har generelt en viktig rolle i å ta vare på arven etter visuelle kunstnere og kan være en viktig ressurs for både institusjoner og arvinger. Ifølge Ryvarden og Bråten er det viktig at arvinger blir enige seg imellom, og at det settes av midler i boet til å videreføre galleriets arbeid. For eksempel kan det tenkes at man kan utgi en bok eller også lage en retrospektiv utstilling som vil kunne «holde kunstnerskapet i live». De ser at det blir flere estater internasjonalt, og i noen tilfeller lykkes de over all forventning med å bygge opp et kunstnerskap, selv lenge etter kunstnerens død.

Iver Jåks: ivaretatt av Universitetsbiblioteket i Tromsø

Vår samtale er med rådgiver ved avdeling for forsknings- og utdanningsstøtte ved Universitetet i Tromsø (UiT) Jan Martin Berg. Vi har også snakket om Iver Jåks (1932–2007) med Per Asle Sara ved Samisk Museum og direktør Stina Högvist og seniorkurator Charis Gullickson ved Nordnorsk kunstmuseum.

På DigitaltMuseum får man 336 treff på Iver Jåks i november 2025, og Jåks er ivaretatt av en rekke institusjoner, blant annet Samisk museum, Norsk Folkemuseum, Nasjonalmuseet og Norges arktiske universitetsmuseum. Iver Jåks var både tegner, maler, skulptør og kunsthåndverker og en foregangsmann for samisk kunst. Han vokste opp i en reindriftsfamilie, og talentet hans for tegning og billedkunst ble oppdaget ved en tilfeldighet. Jåks studerte senere ved Statens håndverks- og kunstindustriskole (1952–1955) og ved Kunstakademiet i København (1958–1959).

Samisk museum har en sal oppkalt etter Jåks, og han er representert i samlingen deres. Men det er UiT som leder an i arbeidet med å lage et arkiv etter Jåks. Kunsthistoriker Jan Martin Berg har inngående kjennskap til Jåks' kunstnerskap og har ledet arbeidet med å registrere og digitalisere materialet. Det var ifølge Berg Iver Jåks selv som ønsket at arkivet og samlingen skulle ivaretas av UiT. Det handlet først og fremst om tilgjengelighet. Med tanke på både ressurser til ivaretagelse og mulighet til å sikre fysisk adgang til flest mulig var Tromsø mer egnet enn Samisk museum i Karasjøk, sier Berg. Inger og Iver Jåks Stiftelse eier arkivet, og avtalen som ble inngått, gjelder oppbevaring og nyttiggjøring av samlingen.

UiT har ikke en overordnet strategi for å ta imot privatarkiver, og Jåks' arkiv er foreløpig det eneste de har etter visuelle kunstnere: «Men dette materialet ble ansett som viktig», sier Berg. Digitaliseringen ble ferdigstilt våren 2025, og «alt som ikke er sensitivt, vil bli tilgjengeliggjort i henhold til Arkivverkets praksis og være tilgjengelig for offentligheten», sier Berg. Totalt har han skannet rundt 15 000 dokumenter med bokskanneren Mosquito. Arkivmaterialet besto hovedsakelig av brev, skisser og arbeidsdokumenter, for eksempel planer for utsmykningsoppdrag. I tillegg mottok UiT en verksamling med 717 kunstverk, i hovedsak grafikk og tegninger av Jåks, samt 30 kunstverk av andre kunstnere. Disse er registrert som kunstverk, og Berg sier «det tidvis har vært vanskelig å trekke grensen mellom kunstverk og arkiv, og at det fort kan bli feil uansett hvordan det gjøres».

Et overordnet mål har vært «å skape oversikt og tenke på hvordan folk best kan orientere seg i dette kunstnerarkivet». ASTA er en mye brukt

nettbasert plattform for papirarkiver, digitalisering og elektroniske arkivbaser, men ifølge Berg er den ubrukelig for billedkunst og for dyr for UiTs mer begrensede behov. Han har derfor satt opp en hierarkisk mappestruktur i Excel som er forenelig med seriestrukturen og hierarkiet i ASTA. Det gjør det mulig å eventuelt importere Excel-beskrivelsen i ASTA senere, mener Berg.¹⁶

Flere dokumenter og verk var allerede registrert da boet etter Jåks delvis ble ordnet i 2014. Berg måtte imidlertid gjøre om registreringene med tanke på brukervennlighet i den nye strukturen. Alt av grafikk og illustrasjonsoppdrag ble registrert i verkarkivet, mens skissemateriale til utstillingsoppdrag ble registrert i dokumentarkivet. Skisser kunne iblant være signert fordi de ble sendt til vurdering for utsmykningsoppdrag eller lignende. Man må derfor «hele tiden gjøre et kunstfaglig skjønn», sier Berg. Alt annet materiale, bortsett fra avisutklipp og sensitive data, er beskrevet på dokumentnivå. Målet er å klargjøre arkivet for forskere på Jåks, og Berg har gått lenger i dokumentbeskrivelsene enn vanlig, mener han.

Korrespondanse er organisert under kategoriene «utstillinger» eller «utsmykningsoppdrag», og ikke etter dokumentdato. Det gjør det enklere å finne den igjen, mener Berg, og oppdrag og utstillinger kan uansett tidfestes ut fra Jåks' CV. Dette er spesielt nyttig ettersom enkelte oppdrag strakk seg over mange år. Avisutklipp som allerede er tilgjengelige på Nasjonalbiblioteket, er ikke digitalisert. Arkivet *Privatarkiv nr. 15 Iver Jåks 1932–2007* er høsten 2025 ferdig ordnet og lukket for tilvekst, i tråd med retningslinjene for privatarkiver. Arkivet skal tilgjengeliggjøres på plattformen for privatarkiv til Troms fylkesarkiv i nær fremtid, sies det. Forskere og kunstfaglig interesserte må søke om å få tilgang til arkivet.

Kvinnelige kunstnere i Telemark: ivaretatt med kunstbøker

Telemark kunstsenter (TKS) har ønsket å dokumentere og vise frem helheten i etablerte kunstnerskap fra Telemark, sier Hilde Tørdal, som er leder ved kunstsenteret. De har utviklet en bokserie og lagt særlig vekt på å presentere nålevende, kvinnelige kunstnere. Slik Tørdal ser det, har museene

16 I arbeidet med arkiveringen har han fått god hjelp fra Harald Lindbach ved Statsarkivet og hatt stor nytte av kapittel 6 i boken til Lange, Mangset og Ødegaard om privatarkiver. Se Lange mfl. 2001.

for sent tatt innover seg «mangelen på representasjon av kunstnere som er kvinner, når det gjelder både retrospektive utstillinger, innkjøp av betydningsfulle verk til deres kunstsamlinger og dokumentasjon av samtidskunstnere i form av monografier».

Kulturrådets tilskuddsordning for publikasjoner og manusutvikling innenfor visuell kunst har ifølge Tørdal gjort satsingen mulig. Den har pågått siden 2021, og boklanseringer kombineres med retrospektive utstillinger på senteret. Tørdal forteller at de har vært litt føre var med å samle materiale «mens kunstnerne ennå er i full vigør og selv kan være kilde til egen historie». Kunstnerne som så langt har fått sine kunstnerskap belyst i bokform, er Brita Been (f. 1947), Marilyn Ann Owens (f. 1950), Meta Norheim (f. 1934) og Anne Stabell (f. 1958). Been jobber med billedvev og boken legger hovedvekt på den nyeste serien *Arvestykker*. Owens har en rikholdig produksjon av maleri, tegning, grafikk og fotografi, mens Norheims maleriske univers dreier seg rundt organiske objekter, vekster og blomster som symboler på stadier i livet. Stabell er tekstilkunstner og kjent for monumentale, transparente arbeider.

Bøkene er individuelt tilpasset hvert enkelt kunstnerskap i både form og innhold for å speile egenarten ved kunstnerskapet. Alle bøkene inneholder et essay skrevet av kunsthistoriker Nina Schjønby og skribent og frilansredaktør Halvor Haugen som ser kunstnerens liv og virke i lys av kunsthistorien og kunstnerens egen samtid. Ifølge Tørdal har Istvan Virag vært hovedfotograf og Ariane Spanier grafisk formgiver for alle bøkene, «noe som gjør at de holder høy kvalitet både teknisk og estetisk», mener Tørdal. Bøkene er utgitt på kunstsenterets eget forlag med støtte fra Kulturrådet. I sine søknader poengterte TKS forskjellen mellom kvinner og menn når det gjelder museenes innkjøp, og viste til forskning og utredninger.¹⁷

17 Blant annet Halmrast mfl. 2017 og Veiteberg 2019.

Liste over primære informanter

Kunstnere

Nora Adwan
A. K. Dolven
Marianne Heier
Geir Tore Holm
Boero Imwinkelried
Kurt Johannesen
Søssa Jørgensen
Edvine Larssen
Victor Lind, via Per Bjarne Boym
Edith Lundebrekke
Rita Marhaug
Agnes Nedregård
Aurora Passero
Kjetil Skøien
Mari Ulland

Arvinger, etterlatte og nærstående

Nico og Thomas Widerberg
Andrea Lange
Elena Engelsen
Bentine Holm
Torunn Liven

Forskerteamet ønsker å uttrykke en stor takk til alle kunstnere og arvinger vi har samtalt med, og som har delt erfaringer, kunnskap og informasjon om temaet for utredningen.

Offentlige institusjoner

Nasjonalmuseet

Jina Chang
Hildegunn Gullåsen
Geir Haraldseth
Eva Klerck Gange
Øystein Ustvedt
Elin-Therese Aarseth

Nasjonalbiblioteket

Hege Høsøien
Arthur Tennøe

Arkivverket

Anne Aune
Kristin Brattelid

Kulturrådet og Kulturdirektoratet

Jonas Ekeberg

Trondheim kunstmuseum

Ida Grøttum
Åse Fredrikson

Kunstsilo

Elise-Brit Kronelund

Nordnorsk kunstmuseum

Stina Högvist
Charis Gullickson

Lillehammer Kunstmuseum

Helge Sognli
Monica Klomstadlien

Stavanger kunstmuseum

Vibece Salthe

KORO

Nora Nerdrum

Andre institusjoner

Samisk Kunstmagasin
Per Asle Sara

Kunstsentrene i Norge
Merete Hovdenak

Telemark Kunstsenter
Hilde Tørdal

Universitetsbiblioteket i Tromsø
Jan Martin Berg

Trastad Samlinger
Simone Romy Ritter

KulturIT
Eirik Ulimoen Bue
Anders Indreberg

Galleri Riis
Espen Ryvarden
Kristin Elisabeth Bråten

Henie Onstad Kunstsenter
Susanne Østby Sæther

Interesseorganisasjoner

Norske Billedkunstnere (NBK)
Gyrid Garshol
Haakon Haraldsen Roen

Norsk Billedhoggerforening
Erik Steen

Forbundet Frie Fotografer
Thale Fastvold

Norske Kunsthåndverkere

Lise Stang Lund

BONO

Harald Holter

Kari Astrup

Kuratorforeningen

Katrine Elise Agpalza Pedersen

Invitasjon kunstnere

Ang. invitasjon til samtale om kunstnerarv (utredning ved Kulturrådet)

Kjære ...

Vi henvender oss til deg for å be om en samtale om hvordan du arbeider med, og ser på forholdet mellom ditt kunstneriske arbeid og det som har med arkivering, dokumentasjon, sporing og lagring av verk å gjøre. Vi er interessert i dine erfaringer og tanker om dette, fordi vi arbeider med en forskningsbasert utredning for Kulturrådet om «kunstnerarv.»

«Vi» er tre forskere tilknyttet OsloMet og TSL Analytics: Ingeborg Stana (Institutt for estetikk), Ida Uppstrøm Berg (Institutt for arkiv, bibliotek og informasjonsfag) og Tore Slaatta (TSL Analytics) som gjennomfører utredningsarbeidet. I samarbeid med Kulturrådet og vår referansegruppe, har vi satt sammen et utvalg på 20 kunstnere i Norge som vi vil gjennomføre samtaler med. Du er spesielt foreslått for oss, fordi vi vektlegger å få med kunstnere som arbeider med ulike materialer og estetiske uttrykksformer, og som for øvrig befinner seg i ulike posisjoner i det visuelle kunstfeltet.

Vi gjennomfører alle intervjuer nå, denne våren, og ber om at du foreslår ett eller flere tidspunkter i de nærmeste ukene der vi kan invitere deg til en samtale, fortrinnsvis på Teams.

Vi vedlegger Kulturrådets beskrivelse av vårt utredningsprosjekt og håper å høre fra deg snart!

For mer informasjon om prosjektet, kontakt gjerne prosjektleder Tore Slaatta på telefon 93221238 eller via post: tore@slaatta.org, eventuelt også Jonas Ekeberg i Kulturrådet (41505202).

Vi ser frem til å høre fra deg.

Med vennlig hilsen

Tore Slaatta (prosjektleder), Ingeborg Stana, Ida Uppstrøm Berg

Intervjuguide kunstnere

Vi innleder om det prosjektet handler om: «kunstnerarv», samtidskunst som blir kulturarv, når og hvordan skal det organiseres? Hva tenker og gjør kunstneren selv mht. bevaring av egne verk, opparbeidelse av arkiv og dokumentasjon som del av det profesjonelle arbeidet og forvaltning av kunstnerskapet.

1. innledningsvis, om kunstnerskap, arkiv og kunstnerarv

I retrospektiv:

– i ditt arbeid som kunstner, hvilken rolle spiller, eller har det spilt, for deg, det å ta vare på og holde orden på verk, skisser, og dokumenter.

– hvordan vil du beskrive dette arbeidet ... (med å bevare, dokumentere og ivareta dine egne arbeider og verk):

ulike faser, ulike behov, situasjoner der det aktualiseres, mm.

når i karrieren forsto du at dette var viktig?

forsto du hva du konkret skulle/måtte gjøre?

følelser, emosjonelle, vs. rasjonelle overveielser

måtte du lære eg selv, eller har det vært mulig å få hjelp

tidsperspektiver, eventuelle milepeler i forståelsen

situasjoner der arkiv/dokumentasjon blir aktualisert

Hvordan er situasjonen nå:

beskrivelse av situasjon

betydning for deg, for andre

tanker man gjør seg nå, om egen rolle, kunstnerarv-tematikk

forventninger til det offentlige, til markedet, til kunstpublikum

hva skjer, konkret, samarbeidspartnere, kompetanse, behov for assistanse mm.

Erfaringer, avtaler, kostnader

2. Mer inngående om utfordringer

Materialitet og type verk:

skaper ditt kunstnerskap spesielle utfordringer mht lager og dokumentasjon

arkivfaglig prosess:

hvordan håndterer man praktiske utfordringer

spesielt om digitale verktøy og utfordringer

fotografi/beskrivelse mm.

lagring, deponering mm.

Ressurser, assistanse, kompetanse

Kostnader, finansiering

Organisering og initiativ: visningssted, atelier, stiftelse, privatarkiv mm.

Estetiske betraktninger: hva gjør informasjon/arkiveringspraksis med kunstverket ...

3. Samarbeid/erfaring med museer/galleri/arkiv/forskning/

Avtaler og kontrakter

kommisjoner

fast galleri/agent, fordeler og ulemper

4. Relasjoner, ønsker/forventninger til familie/venner/kolleger

Åpent, hvis aktuelt ...

testament, avtaler, praktisk ...

5. Verdier, formål, synspunkter vedr. løsninger/virkemidler

Opplevelse av/generelle tanker om hvordan samfunnet tar vare på samtidskunsten

generelt om behov for veiledning, kompetansetilførsel

økonomisk støtte, støtteordninger mm

lagerplass, depot mm ... synspunkter.

Internasjonale eksempler på depoter og utvidede arkiver

Stiftung Kunstfonds, Tyskland: <https://www.kunstfonds.de/>

Bildkunst (tilsvarende BONO), Tyskland: <https://www.bildkunst.de/>

SIK-ISEA, Sveits: <https://www.sik-isea.ch/fr-ch/>

Depot Boijmans Van Beuningen, Nederland: <https://www.boijmans.nl/en/depot>

Associazione Italiana Archivi d'Artista, Italia: <https://www.aitart.it/>

CNAP: Le Centre national des arts plastiques soutient l'art contemporain, Frankrike: <https://www.cnap.fr/>

FRAC: Les Fonds régionaux, Frankrike: <https://www.culture.gouv.fr/thematiques/arts-plastiques/les-arts-plastiques-en-france/les-fonds-regionaux-d-art-contemporain>

The National Archives, Storbritannia: <https://www.nationalarchives.gov.uk/help-with-your-research/research-guides/art-and-artists-records-held-by-other-archives/>

The Living Museum, Island: <https://www.nylo.is/en-us/about/>

Litteratur

- Andenæs, M. (2025). Tom & Co. I T. Sandberg, M. Andenæs, & S. Ø. Sæther (red.), *Tom Sandberg: Verden vibrerer*. Press.
- Arkivverket (2020). *Bevaringsplan for privatarkiv i Arkivverket*. <https://www.nasjonalarkivet.no/content/uploads/2025/10/Arkivverkets-bevaringsplan-for-privatarkiv-2020.pdf>
- Bastiansen, H. G. (2023). *Når fortiden blir digital. Medier, kilder og historie i digitaliseringens tid*. Universitetsforlaget.
- Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. University of California Press.
- Bourdieu, P. (1992). *Les Regles de l'art*, Éditions de Seuil. Svensk utgave, Bourdieu, P. (2000). *Konstens regler*, Brutus Östlings Bokforlag.
- Bergindustriarkivet. (u.å.). *Om Norsk bergindustriarkiv*. <https://bergindustriarkivet.no/om-norsk-bergindustriarkiv>.
- Blom, I., Lundemo, T. & Røssak, E. (2017). *Memory in Motion. Archives, Technology, and the Social*. Routledge. <https://doi.org/10.5117/9789462982147>
- Bourdieu, P. (2013). *Manet. Une révolution symbolique*. Raisons d'agir, Seuil.
- Bourdieu, P. & Haacke, H. (1995). *Free Exchange*. Polity Press.
- Chang, J. (2023). Articulating the intent in conservation: (Re)collecting and (re)creating *Blikk* (1970–2022). I J. Bridgland (red.), *Working Towards a Sustainable Past*. ICOM-CC 20th Triennial Conference Preprints, Valencia, 18–22 September 2023. International Council of Museums.
- Colavizza, G., Blanke, T., Jeurgens, C. & Noordegraaf, J. (2021). Archives and AI: An Overview of Current Debates and Future Perspectives. *AMC Journal on Computing and Cultural Heritage*, 15(1), 1–15. <https://doi.org/10.1145/3479010>
- Connelly, E. (2025, 22. desember). Federal Government's Growing Banned Words List Is Chilling Act of Censorship. *Pen America*. <https://pen.org/banned-words-list/>.
- Cunningham, A. (2010). The postcustodial archive. I J. Hill. (red.), *The Future of Archives and Recordkeeping: A Reader* (s. 177–194). Facet.
- Danbolt, G. (2011). *Frå modernisme til det kontemporære*. Samlaget.
- Dansearkivet. (2023, 5. oktober). 18 – Bjørg Pahle. Arkivportalen. https://arkivportalen.no/entity/no-DANS_arkiv_000000002759?ins=DI
- Danseinformasjonen. (2026). *Om oss*. <https://danseinfo.no/om-oss/>
- Darger, H. (u.å.). *About*. <https://officialhenrydarger.com/about/>
- Depot van Museum Boijmans Van Beuningen. (u.å.). *DEPOT*. <https://www.boijmans.nl/depot>

- DFØ (Direktoratet for forvaltning og IKT). (2024, 20. februar). *Arv etter visuelle kunstnere*. <https://www.doffin.no/notices/2024-102409>
- Dingwall, G. (2017). Digital Preservation: From Possible to Practical. I H. MacNeil & T. Eastwood (red.), *Currents of Archival Thinking* (2. utg., s. 135–161). ABC-Clio.
- Ekeberg, J. (2024, 3. april). *Arv etter visuelle kunstnere* [Innlegg]. Oslo Kunstforening. <https://www.oslokunstforening.no/en/events/seminar-kunsten-etter-d%C3%B8den-hvem-tar-ansvar-for-arkiv-og-samling>
- Forbundet Frie fotografer. (u.å.). *Om oss*. <https://www.fffotografer.no/om-oss>
- Foscarini, F. (2017). Archival Appraisal in Four Paradigms. I H. MacNeil & T. Eastwood (red.), *Currents of Archival Thinking* (s. 107–144). ABC-Clio.
- Gallagher, A. & Wiese, W. K. (red.). (2025). *Amasone*. Nasjonalmuseet.
- Gjerde, S. B. (2023). Frå bok til gjenstand. I *Museum*. <https://tidsskriftetmuseum.no/fra-bok-til-gjenstand/>
- Halmrast, H. H., Refsli, P. B. & Sjøvold, J. M. (2017). *Kunst i tall 2016*. Kulturrådet. <https://www.kulturdirektoratet.no/publikasjoner/kunst-i-tall-2016>
- Hartel, G. (2015) (red.). *A K Dolven. Please Return*. ART/BOOKS.
- Haskell, F. (1963). *Patrons and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. Yale University Press.
- Heian, M. T., Dahl H. Å. & Jacobsen, R. A. (2022). *Unge kunstnerskap i utvikling*. Kulturrådet. <https://www.kulturdirektoratet.no/publikasjoner/unge-kunstnerskap-i-utvikling>
- Henie Onstad. (2025a). *Tom Sandberg – Verden vibrerer*. <https://www.hok.no/utstillinger/tom-sandberg>
- Henie Onstad. (2025b). *Henie Onstad viser stor retrospektiv av Tom Sandberg*. <https://www.hok.no/aktuelt/henie-onstad-viser-stor-retrospektiv-av-tom-sandberg>
- International Council on Archives (2000). *ISAD(G). General International Standard Archival Description. Second edition*. ICA. <https://www.ica.org/resource/isadg-general-international-standard-archival-description-second-edition/>
- Jenkinson, H. (1922). *A Manual of Archive Administration [Online]*. Clarendon Press. <http://www.archive.org/stream/manualofarchivea00jenkuoft-page/n5/mode/2up>
- Jonvik, M., Røssaak, E., Stien, H. H. & Sunnanå A. (2020). *Kunst som deling, delingens kunst*. Fagbokforlaget. <https://www.kulturdirektoratet.no/publikasjoner/kunst-som-deling-delingens-kunst>

- Jørgensen, S. & Holm, G. T. (2022). *En kopp gir ti tilbake*. Balkong Forlag. <https://www.ballade.no/kunstmusikk/ballongmagasinet-lydbok/>
- Kayser, S. & Bodin, U. (2020). *KulturNav*. A collaborative approach to the management of shared vocabularies. Cidoc Conference Papers 2020.
- Koefoed, H. (2025, 14 august). *Frans Widerberg* I Norsk kunstnerleksikon på snl.no. https://nkl.snl.no/Frans_Widerberg.
- Konstnärernas Riksorganisation. (2025). *Konstnärens arv och eftermäle. Så tar du hand om verk, rättigheter och berättelser*. <https://kro.se/nyheter/konstnarens-arv-far-efterlangtad-vaegledning/>
- KulturIT. (u.å.). *Eiere og styre*. <https://kulturit.org/eiere-og-styre>
- Kulturdirektoratet. (2025, 4. desember). *Faglige museumsnettverk – tre-årig*. <https://www.kulturdirektoratet.no/tilskuddsordninger/faglige-museumsnettverk-treaarig>
- Kulturdirektoratet. (2026, 8. februar). *Utviklingsprogram museer*. <https://www.kulturdirektoratet.no/tilskuddsordninger/utviklingsprogram-museer>
- Kultur- og likestillingsdepartementet (2025). *Statsbudsjettet 2026 – tildelingsbrev til Nasjonalarkivet*. <https://www.regjeringen.no/contentassets/47629e6b27684aa39619bc5d73ab08c9/nasjonalarkivet-tildelingsbrev-2026-2543069.pdf>
- KulturNAV. (2026). *Kunstnere, arkitekter og designere i offentlige samlinger i Norge* (Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. <https://kulturnav.org/6ac4876c-d570-4207-be9b-12690275d182>
- Kulturrådet. (2025a). *Kulturrådets områdeplan for Kulturvern 2025–2028*. Kulturdirektoratet. <https://www.kulturdirektoratet.no/kulturradet/strategi-og-styringsdokumenter/omradeplan-kulturvern>
- Kulturrådet. (2025b). *Kulturrådets strategi for 2025–2028*. <https://www.kulturdirektoratet.no/kulturradet/strategi-og-styringsdokumenter/strategi>
- Kulturrådet. (2026a, 7. februar). *Kulturvern – prosjekter*. <https://www.kulturdirektoratet.no/tilskuddsordninger/prosjektstoette-kulturvern>
- Kulturrådet. (2026b, 7. februar). *Kulturvern – faglitteratur*. <https://www.kulturdirektoratet.no/tilskuddsordninger/faglitteratur-kulturvern>
- Kulturrådet. (2026c, 1. januar). *Visuell kunst – kunstnerassistent*. <https://www.kulturdirektoratet.no/tilskuddsordninger/kunstnerassistentordningen>
- Kulturrådet. (2026d, 7. februar). *Visuell kunst – publikasjoner og manusutvikling*. <https://www.kulturdirektoratet.no/tilskuddsordninger/kunstfaglige-publikasjoner-og-manusutvikling>
- Lande, G. (2022). Fra historiefortelling til deling av data. I *Norsk arkivforum* 8, (75–88). <https://www.arkivarforeningen.no/wordpress/wp-content/uploads/2022/04/NA28-Lande.pdf>

- Lange, E. (2024). «Jubel i KulturIT, skuffelse i nettverk». I *Museum*. <https://tidsskriftetmuseum.no/jubel-i-kulturit-skuffelse-i-nettverk/>
- Lange, V., Mangset, D. & Ødegaard, Ø. (2001). *Privatarkiver: bevaring og tilgjengeliggjøring*. Riksarkivaren. Skriftserie 11. <https://www.nb.no/items/d634c559bef07c7dfbbe0c96fa31b416?page=0>
- Larsen, S. S. (2025, 11. mars). Hilma af Klint kan bli innestengt i et tempel. *Morgenbladet*. <https://klassekampen.no/artikkel/2025-03-11/hilma-af-klint-kan-bli-innestengt-i-et-tempel>
- Lingl, K. & Ecker, B. (2021) (red.), *Heute, heute nur nicht morgen... Wer bestimmt unser Kunsterbe?* Stiftung Kunstfonds og Salon Verlag. <https://www.kunstfonds.de/>
- Lokalhisotirekwiki. (u.å.). *Hovedside/Om Lokalhistoriewiki*. https://lokalhistoriewiki.no/wiki/Lokalhistoriewiki:Hovedside/Om_Lokalhistoriewiki
- Løkka, N., Hjemdahl, A-S. & Kleppe, B. (2021). *Frivillig kulturvern. Et kulturvern innenfra*. Fagbokforlaget. <https://www.kulturdirektoratet.no/publikasjoner/frivillig-kulturvern-et-kulturvern-innenfra>
- Mangset, P. (2004). «*Mange er kalt, men få er utvalgt*»: kunstnerroller i endring (Rapport 215). Telemarkforskning. <https://openarchive.usn.no/usn-xmlui/handle/11250/2439515>
- Mansfield, E. (red.) (2007). *Making Art History: A Changing Discipline and its Institutions*. Routledge.
- MacNeil, H. & Eastwood, T. (red.), (2017). *Currents of Archival Thinking* (2. utg.). ABC-CLIO.
- McKemmish, S. (2005). *Traces: Document, record, archive, archives*. I S. McKemmish, M. Piggot, B. Reed & F. Upward (red.), *Archives: record-keeping in society* (1–20). Charles Sturt University.
- Neset, Anne Hilde (2025) Forord. I S. Ø. Sæther & M. Andenæs. (2025). *Tom Sandberg: Verden vibrerer*. Press.
- Nasjonalarkivet. (u.å.). *Samfunnsoppdraget*. <https://www.nasjonalarkivet.no/besok-informasjon/om-oss/samfunnsoppdraget/>
- Nasjonalarkivet. (2023). *Program for 2023–2026*. <https://www.nasjonalarkivet.no/besok-informasjon/arbeid-med-arkivutvikling/arkivutviklingsmidler/program-for-2023-til-2026/#s%C3%B8knadar-vurderast-ettersom%C3%B8lgjande-kriterium>
- Nasjonalbiblioteket. (u.å.). *Om oppdraget*. <https://abmdig.no/vi-digitaliserer-norges-kulturarv/om-tjenesten/>
- Nasjonalbiblioteket. (2019). *Avtale mellom Nasjonalbiblioteket og Norske Grafiker om deponering av grafiske trykk*. <https://www.nb.no/content/uploads/2019/11/Signert-avtale-om-deponering-av-grafiske-trykk.pdf>

- Nasjonalbiblioteket. (2024). *Mandat og strategi*. Strategi for Nasjonalbiblioteket 2024–2029. <https://www.nb.no/om-nb/mandat-og-strategi/>
- Nasjonalmuseet. (2025, 27. februar). *NMFK-1057 – Harald Solberg*. Arkivportalen. <https://arkivportalen.no/entity/378a7dbf-bf29-4534-82e5-25c54d5a036b?ins=NMFK>
- Nasjonalmuseet. (u.å.a). *Vedtekter for Stiftelsen Nasjonalmuseet for kunst*. <https://www.nasjonalmuseet.no/om-nasjonalmuseet/styret-organisasjon-og-ansatte/vedtekter-stiftelsen-nasjonalmuseet-for-kunst/>
- Nasjonalmuseet. (u.å.b). *Innkjøp og gaver*. <https://www.nasjonalmuseet.no/om-nasjonalmuseet/innkjop-og-gaver/>
- Nasjonalmuseet. (u.å.c). *Nye kunstformer*. <http://nasjonalmuseet.no/om-nasjonalmuseet/samlingsforvaltning/konservering/nye-kunstformer/>
- Norske billedkunstnere. (u.å.). *Prosjektstøtte til arbeid med kunstnerarkiv*. <https://www.norskebilledkunstnere.no/stipendogprosjektstotte/>
- Norske kunsthåndverkere. (2025). *Hybrid materialitet – om forholdet mellom kunsthåndverk og kunst(ner) bøker*. <https://www.norskekunsthandverkere.no/arrangementer/hybrid-materialitet-om-forholdet-mellom-kunsthandverk-og-kunst-ner-boker>
- Norske kunsthåndverkere. (2026). *Støtte til utvikling av fag og formidling*. <https://www.norskekunsthandverkere.no/oversikt-stipend-og-stotteordninger/stotte-til-utvikling-av-fag-og-formidling>
- Nätt, T. H. (2024, 15. august). URI – IT. I *Store norske leksikon* på snl.no. https://snl.no/URI_-_IT
- Nätt, T. H. & Tøssebro, E. (2026, 8. januar). API. I *Store norske leksikon* på snl.no. <https://snl.no/API>
- Organisasjonen Billedkunst Opphavsrett i Norge (BONO). (2025, 3. juni). *Vedtekter for BONO – Billedkunst Opphavsrett Norge SA*. <https://bono.no/wp-content/uploads/2025/06/Vedtekter-BONO-GJELDENDE-sist-endret-3-juni-2025.pdf>
- Poole, A. H. (2020). The information work of community archives: a systematic literature review. *Journal of Documentation*, 76(3), 657–687. <https://doi.org/10.1108/JD-07-2019-0140>
- Preus museum. (u.å.). *Om oss*. <https://preusmuseum.no/om-oss>
- Preus museum. (2023). *Samlingsforvaltningsplan 2023–2027*. <https://dms-cf-07.dimu.org/file/019EBwjynFJR>
- Proba Samfunnsanalyse. (2024). *Kartlegging av arbeid med samisk kunst og kultur i kulturvirksomheter i Norge* (2024-4). Proba Samfunnsanalyse. <https://proba.no/rapporter/kartlegging-av-arbeid-med-samisk-kunst-og-kultur-i-kulturvirksomheter-i-norge/>

- RiddoduoettarMuseat. (2024). *RiddoDuottarMuseat ealiha eallinárbámet vássanáiggis boahhteáigái – RiddoDuottarMuseat viderefører vår livsarv fra vår fortid til vår fremtid. Strategiplan 2024–2028*. https://rdm.no/wp-content/uploads/2024/05/06.12.23_RDM-STRATEGIPLAN-2024-2028.pdf
- Riksantikvarens forskrift. (2018). *Forskrift om utfyllende tekniske og arkivfaglige bestemmelser om behandling av offentlige arkiver* (FOR-2017-12-19-2286). Lovdata. <https://lovdata.no/dokument/SFO/forskrift/2017-12-19-2286>
- Riksrevisjonen. (2017). *Dokument 3:4 (2016–2017): Riksrevisjonens undersøking av digitalisering av kulturarven*. <https://www.stortinget.no/globalassets/pdf/dokumentserien/2016-2017/dok-3-4-2016-2017.pdf>
- Rosa, H. (2024). *Akselerasjon og resonnans. Artikler om livet i senmoderniteten*. Cappelen Damm.
- Rudi, J. (2023). Balancing Conflicting Types of Authenticity in the Reconstruction of Sound and Music in the Installation Work *Blikk* (1970). *Curator*, 66, 85–106. <https://doi.org/10.1111/cura.12539>
- Rønning, H. & Slaatta, T. (2019). *Litteraturpolitikkens verktøykasse*. Pax Forlag
- Røssaak, E. (2022). Nasjonalbibliotekets massedigitalisering: En ny tilgang på fortid blir til. I A. B. Gran & E. Røssaak (red.), *Mangfold i spill: Digitalisering av kultur og medier i Norge*. Universitetsforlaget.
- Saanum, K. (2019, 27. september) Hva skjer med kunsten når kunstneren dør? *Billedkunst*. <https://www.norskebilledkunstnere.no/billedkunst/aktuelt/hva-skjer-med-kunsten-nar-kunstneren-dor/>.
- Sirum-Eikre, M. (2024, 13. februar). Arven etter Frans Widerberg. *NRK*. <https://www.nrk.no/norge/xl/arven-etter-frans-widerberg-1.16717956>
- Skarstein, V. M. (2015). *Kunstens autonomi og kunstens økonomi*. Kulturdepartementet. <https://www.regjeringen.no/contentassets/88795435d5904390918338514afcdcf4/kunstnerokonomi-utgreiing-28jan2015.pdf>
- Slaatta, T. (red.) (2018). *Iverksettelse – fire studier av kunst, autonomi og makt*. Universitetsforlaget.
- Slaatta, T. & Okstad, H. (2021). *Kunstnere vurderer ytringsfrihet 2020*. Fritt Ord. <https://frittord.no/nb/aktuelt/kunstnere-vurderer-ytringsfrihet-anno-2020>
- Solhjell, D. og Øien, J. (2012). *Det norske kunstfeltet*. Universitetsforlaget.
- Soli Brug Galleri. (u.å.). *Frans Widerberg*. <https://www.soli-brug.no/collections/frans-widerberg>
- Spieker, S. (2017). *The big archive: Art from bureaucracy*. MIT Press.
- Stiftung Kunstfonds (u.å.)(a). *About*. <https://www.kunstfonds.de/ueberuns/about>. Se også Lingl, K. og Ecker, B. (red.) (2021). *Heute, heute nur*

- nicht morgen ... Wer bestimmt unser Kunsterbe?*. Stiftung Kunstfonds og Salon Verlag.
- Stiftung Kunstfonds (u.å.)(b). *Das Künstler:innenarchiv*. <https://www.kunstfonds.de/kunsterbe/kuenstlerinnenarchiv>
- Stiftung Kunstfonds (u.å.)(c). *KUNSTFONDS_Werkverzeichnis*. <https://www.kunstfonds.de/foerderung/fuer-kuenstlerinnen/kunstfonds-werkzeichnung/bewerbung-und-vergabe>
- Sundqvist, A. (2021, 16. juni). Proveniensprinsippet. I *Store norske leksikon* på snl.no. <https://snl.no/proveniensprinsippet>
- Sundqvist, A. & Bering, B. (2026, 4. februar). Arkiv. I *Store norske leksikon* på snl.no. <https://snl.no/arkiv>
- Tom Sandberg Foundation. (u.å.). *About*. <https://tomsandbergfoundation.com/about>
- Troms fylkeskommune. (u.å.). *Privatarkivbestand i Troms og på Svalbard – sektorvis oversikt over bevarte privatarkiver i bevaringsinstitusjonene*. https://www.tromsfylke.no/_f/p1/ib09eb73b-0264-45a5-a877-50aa1049e106/privatarkivbestand-troms-og-svalbard-oversikt-1.pdf
- Ustvedt, Øystein. (2011). *Ny norsk kunst etter 1990*. Fagbokforlaget.
- Ustvedt, Øystein (red.) (2024). *Else Hagen. Mellom mennesker*. Nasjonalgalleriet for kunst arkitektur og design. Orkana Forlag.
- Veier, T. (2011). *Kontraktsforhold galleri-kunstner*. Hovedoppgave ved Det juridiske fakultet, Universitetet i Oslo.
- Veiteberg, J. (2019). *Å samla kunst. Samlingsutvikling ved norske kunstmuseum på 2000-talet*. Kulturrådets rapportserie, tilgjengelig på <https://www.kulturdirektoratet.no/web/guest/vis-publikasjon/-/a-samla-kunst>
- Videokunstarkivet. (u.å.). VIDEOKUNSTARKIVET – en portal for kunstnere, kuratorer, kunsthistorikere og forskere. <https://www.videokunstarkivet.org/>
- Whalgren, T. (2013, 29. juli). Kunstnerisk konstruksjon – Utstillingen «Kristians hus» åpner til helgen i Manndalen. *Framtid*. <https://www.framtidinord.no/kultur/i/KpW2ay/kunstnerisk-konstruksjon>
- Zuboff, S. (2019). *The Age of Surveillance Capitalism*. Profile Books.

Stortingsmeldinger, offentlige utredninger og Stortingsproposisjoner

- Innst. 258 S (2018–2019). *Innstilling fra familie- og kulturkomiteen om Kulturens kraft – Kulturpolitikk for framtida*. Familie- og kulturkomiteen.

- <https://www.stortinget.no/globalassets/pdf/innstillinger/stortinget/2018-2019/inns-201819-258s.pdf>
- Innst. 304 L (2024–2025). *Innstilling til Stortinget fra familie- og kulturkomiteen Prop. 52 L* (2024–2025). Tilgjengelig på <https://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Publikasjoner/Innstillinger/Stortinget/2024-2025/inns-202425-304l/>
- Meld. St. 7 (2012–2013). Arkiv. Kulturdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld-st-7-20122013/id707323/>
- Meld. St. 8 (2018–2019). *Kulturens kraft – Kulturpolitikk for framtida*. Kulturdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-8-20182019/id2620206/>
- Meld. St. 22 (2022–2023). *Kunstnarkår*. Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-22-20222023/id2983542/?ch=2>
- Meld. St. 23 (2011–2012). *Visuell kunst*. Kulturdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld-st-23-20112012/id680602/>
- Meld. St. 23 (2020–2021). *Musea i Samfunnet. Tillit, ting og tid*. Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-23-20202021/id2840027/>
- NOU 1996:7. (1996). *Museum Mangfald, minne, møtestad*. Kulturdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-1996-7/id140531/?ch=1>
- NOU 2013:4. (2013). *Kulturutredningen 2014*. Kulturdepartementet. Tilgjengelig på <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-2013-4/id715404/>
- NOU 2022:9. (2022). *En åpen og opplyst samtale. Ytringsfrihetskommisjonens utredning*. Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/contentassets/753af2a75c21435795cd21bc86faeb2d/no/pdfs/nou202220220009000dddpdfs.pdf>
- Prop. 6 L (2024–2025). Endringer i kulturlova (føremål, armlengd og kommunal planlegging). <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/prop.-6-l-20242025/id3067766/?ch=12>
- Prop. 52 L (2024–2025). Proposisjon til Stortinget (forslag til lovvedtak). Lov om dokumentasjon og arkiv (arkivlova). Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/prop.-52-l-20242025/id3089576/>
- St.meld. nr. 10 (2007–2008). *Knutepunkt*. Kulturdepartementet. <https://www.regjeringen.no/contentassets/14075506341f4f46b49dfb62440a4cab/nn-no/pdfs/stm200720080010000dddpdfs.pdf>

- St.meld. nr. 22 (1999–2000). *Kjelder til kunnskap og oppleving – om arkiv, bibliotek og museum*. Kulturdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/no/dokumenter/stmeld-nr-22-1999-2000-/id192730/>
- St.meld. nr. 48 (2002–2003). *Kulturpolitikk fram mot 2014*. Kulturdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/no/dokumenter/stmeld-nr-48-2002-2003-/id432632/>
- St.meld. nr. 49 (2008–2009). *Framtidas museum – Forvaltning, forskning, formidling, fornying*. <https://www.regjeringen.no/no/no/dokumenter/stmeld-nr-49-2008-2009-/id573654/?ch=1>
- St.meld. nr. 61 (1991–1992). *Kultur i tiden*. Kulturdepartementet. <https://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Stortingsforhandling/Lesevisning/?p=1991-92&paid=3&wid=d&psid=DIVL1566>
- St.meld. nr. 24 (2008–2009). *Nasjonal strategi for digital bevaring og formidling av kulturarv*. Kulturdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/no/dokumenter/stmeld-nr-24-2008-2009-/id555254/@>

Lover

- Arkivlova. (2025). *Lov om dokumentasjon og arkiv* (LOV-2025-06-20-96). Lovdata. https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2025-06-20-96/KAPITTEL_2#%C2%A713
- Arveloven. (2023). *Lov om arv og dødsboskifte* (LOV-2023-06-16-59). Justis- og beredskapsdepartementet. <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2019-06-14-21>
- Kulturlova. (2025). *Lov om offentlige styresmakters ansvar for kulturverksemd* (LOV-2025-05-09-14). Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2007-06-29-89>
- Kulturminneloven. (2018). *Lov om kulturminner* (LOV-2018-12-20-119). Klima- og miljødepartementet. Lovdata. <https://lovdata.no/lov/1978-06-09-50>
- Kulturrådsloven. (2024). *Lov om Kulturrådet* (LOV-2013-06-07-31). Kultur- og likestillingsdepartementet. Lovdata. <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2013-06-07-31>
- Pliktavleveringslova. (1989). *Lov om avleveringsplikt for allment tilgjengelege dokument* (LOV-1989-06-09-32). Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/1989-06-09-32>
- Åndsverkloven. (2018). *Lov om opphavsrett til åndsverk mv.* (LOV-2018-06-15-40). Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2018-06-15-40>.

Om forskergruppen

Tore Slaatta er statsviter, professor (dr.polit.) i medievitenskap tilknyttet OsloMet – storbyuniversitetet og daglig leder i TSL Analytics. Han var ansvarlig for medieforskningen i *Makt- og demokratiutredningen* (1998–2003) og ledet forskningsprosjektet *Kunst og makt* (2012–2016) og har siden ledet en rekke utredningsprosjekter for blant annet Kulturdepartementet, Medietilsynet og Fritt Ord.

Ida Uppstrøm Berg har en doktorgrad i kunst- og kultursosiologi og disputerte i 2024 med en avhandling om offentlig–privat samarbeid på kunstheltet i Norge. Hennes forskningsinteresser omfatter museer, kulturpolitikk, kunst og kultur, særlig samspillet mellom institusjoner og samfunn. I 2025 var Berg førsteamanuensis ved Institutt for arkiv-, bibliotek- og informasjonsfag ved OsloMet – storbyuniversitetet. Fra januar 2026 er hun ansatt som seniorrådgiver i Kulturdirektoratet.

Leiv Bjelland er universitetslektor ved Institutt for arkiv-, bibliotek- og informasjonsfag på OsloMet. Han har samfunnsvitenskapelig og arkivvitenskapelig bakgrunn og har publisert flere tekster om arkivformidling og -tilgjengeliggjøring samt om arkivhistorie

Ingeborg Stana er billedkunstner og professor i visuell kunst ved Institutt for estetiske fag på OsloMet – storbyuniversitetet. Hennes forskning er forankret i kunstnerisk praksis, med særlig vekt på kunstnerisk utviklingsarbeid. Hun har publisert en rekke vitenskapelige og fagfellevurderte artikler og har presentert sitt arbeid på nasjonale og internasjonale konferanser.

Herbjørn Andresen er professor i arkivvitenskap ved Institutt for arkiv-, bibliotek- og informasjonsfag på OsloMet – storbyuniversitetet. Han forsker primært på dokumentasjon i offentlig forvaltning, har skrevet lærebok i arkivrett og underviser i rettslige emner på bachelorprogrammene i bibliotek og arkivvitenskap.

Rapporten *Arv etter visuelle kunstnere: Ta vare eller la fare?* handler om de utfordringene som melder seg for kunstnere, arvinger, arkiver og museer når kunstneren selv ikke lenger er blant oss. Hva skal skje med alt den avdøde kunstneren har etterlatt seg, og som har betydning for vår forståelse av kunstnerskapet? Hvilke offentlige institusjoner har et kulturpolitisk ansvar, og hvilke virkemidler finnes for å ivareta kunstnerarven i dag?

Rapporten går spesielt inn på hvordan ulike kunstnere i dag tar vare på sine verk, og hvordan de dokumenterer og arkiverer relevant materiale underveis i kunstnerkarrieren. Den belyser også hvilke situasjoner og utfordringer som arvinger og etterlatte blir stilt overfor, og kartlegger det kulturpolitiske bakteppet for institusjonenes strategier og roller. Til sist foreslår forskergruppen en rekke tiltak for å håndtere disse utfordringene.

Rapporten bygger på et utredningsprosjekt som er satt i gang og finansiert av Kulturrådet.

Utgitt i kommisjon hos
Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke

ISBN 978-82-7081-222-6



Kulturrådet
Arts Council Norway