



<https://doi.org/10.7577/formakademisk.4124>

Silje Bergman

PhD kandidat

Fakultet for humaniora, idretts- og utdanningsvitenskap

Institutt for estetiske fag

Universitetet i Sørøst-Norge

silje.bergman@usn.no

Hvilken betydning har *hvem* som kopierer?

- ulike utfordringer ved bruk av visuelle åndsverk

SAMMENDRAG

Artikkelen har opphavsrett som tema, med fokus på hva som kan gjøres med andres verk, og hvilken betydning det har hvem som gjør det. Forskjeller i praksis belyses ved å beskrive, analysere og diskutere konkrete eksempler der eksisterende verk kopieres. I artikkelen drøftes ulike tilnærminger til å bruke visuell kulturarv, og ulike metoder for nyskapelse av visuelle verk. Forskjellige perspektiver på originalitet blir belyst, for eksempel som iboende kunstneren, eller at alle verk er bearbejdelser av det som allerede finnes. Mellom disse peker en tilnærming på at mottageren også er med i skapelsen av verket. Opphavsrett til åndsverk kan begrense skapende prosesser, men i artikkelen løftes det frem som didaktiske mulighetsrom der undervisning om opphavsrett kan åpne dører inn til en verden av nye estetiske erfaringer.

Nøkkelord:

Opphavsrett, visuelle åndsverk, kulturarv, kopiering, nyskapelse, estetisk erfaring.

INNLEDNING

Tema for denne artikkelen er opphavsrett med fokus på hva som kan gjøres med andres visuelle verk, og hvilken betydning det har hvem som gjør det. Forskjeller i praksis blir belyst ved å beskrive, analysere og drøfte konkrete eksempler der eksisterende verk kopieres. Disse drøftes med ulike tilnærminger til temaet, og ulike tilnærminger til metoder for nyskapelse av visuelle verk. Forskjellige perspektiver på originalitet blir belyst, for eksempel som iboende kunstneren, eller at alle verk er bearbejdelser av det som allerede finnes. Mellom disse peker en tilnærming på at mottageren også er med i skapelsen av verket.

Hvis vi skal skape nye visuelle verk kan det være utfordrende å ta utgangspunkt i eksisterende kunstverk fra vår felles kulturarv. Det er ikke alltid ulovlig å låne eller bruke andres verk i eget arbeid, men åndsverkloven setter grenser for hva som kan kopieres, og hvordan og til hvilket formål det kan brukes. Denne artikkelen konsentreres omkring hva som kan gjøres med andres verk, og av hvem, innenfor en visuell kunst-kontekst, men hovedfokuset er didaktisk og knyttet til Kunst og håndverk som

skolefag og fagfelt. Skolen er en spesielt viktig arena for å lære om bruk av åndsverk. Blant lærere er spørsmål om hvilke bilder som kan brukes og hva de kan brukes til en stadig tilbakevendende problematikk (Bergman, under utgivelse; McClimans, 2018; Rian, 2018). Denne problematikken viser at det er behov for ny kunnskap om bruk av verk i undervisning og om formidling av opphavsrettigheter til elever, lærerstudenter og lærerutdannere innen faget. Den økende bruken av nye teknologier forandrer muligheten til å samarbeide, dele og publisere arbeid, og påvirker metodene vi bruker for å lage verk i dag. Skoleforsker Kylie Pepler peker på at datamaskiner og visuelle medier er unge menneskers livsverden, og der skaper de verk og deler det de har laget med andre (2013, s. 7). Når bilder brukes til å kommunisere med, blir kunnskap om det visuelle språket stadig viktigere.

Nye problemstillinger springer ut av at vanlige folk behersker verktøy til å produsere visuelle uttrykk som tidligere var reservert fagfolk (Rostama, 2015). Digitale manipulasjoner av eksisterende verk, for eksempel remikser og mash-ups, er i dag noe som beherskes av amatører så vel som kunstnere. Fenomenet refereres til som *Read/Write-culture* (Lessig, 2009). Professor og grunnlegger av Creative Commons (Wikipedia contributors, 2021), Lawrence Lessig, beskriver dette som en utfordring i amerikansk rettspraksis som har flyttet seg fra kunstverdenen til nå også å gjelde helt vanlige borgere:

For the first time, the law regulates ordinary citizens generally. For the first time, it reaches beyond the professional to control the amateur — to subject the amateur to a control by the law that the law historically reserved to professionals. (Lessig, 2009, s. 103)

Den norske åndsverkloven er nylig oppdatert og tilpasset en stadig mer digital verden (Åndsverkloven, 2018), men hva som skiller kopiering som *bearbeidelse* fra kopiering som resulterer i en *nyskapelse* er fremdeles uklart (Bergman, 2012, 2019). Sitatet til Lessig over viser at problematikken oppstår i skjæringspunktet mellom kunstfeltet og lovverket, men det angår ikke lenger bare aktørene innen kunstfeltet. I dag kan alle skape verk, og med digitale verktøy kan alle publisere verk i det offentlige rom. I prinsippet gjelder åndsverkloven nå et enormt tilfang av amatørverk fordi det meste kan publiseres på digitale plattformer.

Å reflektere og kommentere samfunnet har alltid vært en viktig del av kunstens rolle. Kunst er en kanal for utfordrende ytringer, og vil man formidle noe er det virkningsfullt å trekke veksler på elementer alle kjenner igjen. Det ligger et eget potensiale til å kritisere maktapparatet gjennom kunstneriske uttrykksformer, og kunstens autonomi rettferdiggjør andre virkemidler enn hva man har til rådighet med for eksempel politikkenes språk. På en annen side er ikke det å uttrykke seg kun forbeholdt kunstnere i en kunstverden. Estetiske virkemidler har betydning i menneskers daglige liv. Et visuelt språk tilhører alle og er et integrert element i vår livsverden (Austring & Sørensen, 2019, s. 260-261). Eksempler på hva som kopieres, og av hvem, drøftes og konkretiseres i denne artikkelen gjennom et utvalg visuelle verk fra både kunstverdenen og skoleverdenen.

Temaet artikkelen løfter frem har et naturlig nedslagsfelt også utenfor et definert kunstfelt. Den har et didaktisk formål, og knytter problematikken hovedsakelig til utdanning og fagfeltet kunst og håndverk. Relevansen dette har for utdanningsfeltet kan ikke understrekes nok. Det kan ofte være en utfordring at man blir inspirert av og bruker bilder som noen andre har skapt, for eksempel i forbindelse med en skoleoppgave, men hvor bildene siden deles utenfor en slik privat sfære. Handlinger som dette kan komme på kant med åndsverkloven. Den digitale delingskulturen skaper utfordringer for opphavsrettslige vurderinger, og fra et pedagogisk ståsted skaper den behov for tydelige retningslinjer når man skal gjøre kopierte bilder tilgjengelig for allmennheten (Bergman, 2019, s. 15-16).

Den norske åndsverkloven er viktig for kulturfeltet. Den nye, eller rettere sagt moderniserte åndsverkloven trådte i kraft 1 juli 2018. Loven gir opphavere enerett til å råde over åndsverk, som kan omfatte alle typer kunstuttrykk eller arbeider som er resultat av en skapende åndsinnsetning. Åndsrettens hovedformål er å stimulere til individuell kreativ skapende innsats, men skal også sikre samfunnets behov for tilgang til verk. Åndsverkloven består derfor av både rettigheter og avgrensninger av opphavers rettigheter. For eksempel har opphaver enerett til å publisere, kopiere og bearbeide verket sitt, men avgrensningene sørger for at det ikke er ulovlig å skape nye verk med utgangspunkt i opphavsrettsbeskyttede verk. Å få vern som åndsverk forutsetter verkshøyde. Dette betyr at verket må

ha en individuell egenart og være resultat av skaperens selvstendig skapende innsats. Åndsverk er vernet i 70 år etter opphaverens dødsår, etter dette faller verket 'i det fri'. En viktig avgrensning av opphavers rettigheter i denne artikkelens kontekst er at *bearbeidelser* av åndsverk skal være mulig. Paragraf 6 sier derfor at «Opphavsrett er ikke til hinder for at det skapes nye og selvstendige verk gjennom å benytte eksisterende verk» (Åndsverkloven, 2018). *Ideer* kan heller ikke vernes av åndsverkloven uten noen ytre manifestasjon. I tillegg er åndsverklovens formulering om *sitatrett* relevant i denne sammenheng. Den fastslår at «det er tillatt å sitere fra et offentliggjort verk i samsvar med god skikk og i den utstrekning formålet betinger» (Åndsverkloven, 2018, §29). Formuleringen har et stort tolkningsrom, kanskje særlig for visuelle uttrykk.

I dagens kunstverden er det ikke uvanlig at kunstnere bruker andres bilder, verk og teknikker på ulike måter. Popart og appropriasjonskunst er eksempler på kunstneriske strategier som anvender eksisterende kunstverk som virkemiddel (Bergman, 2019). Det kan stilles spørsmål ved om alle kan uttrykke seg med den samme suverenitet, eller om slike strategier er prisgitt den posisjon man har innen kunstfeltet. Har det for eksempel betydning om det er en kunstner eller en amatør som utfører kopieringen? Åndsverkloven regulerer opphaveres rettigheter til å bestemme over det de selv har skapt, og verner det mot kopiering, uansett hvilken posisjon eller status skaperen måtte ha i kunstverdenen. Imidlertid ville popart-kunstneren Andy Warhol kunne brukt mine bilder, men ikke jeg hans, fordi han har et verdenskjent navn. Problemstillingen blir derfor: Hvilken betydning har *hvem* som har skapt et åndsverk, og hvem som har kopiert det?

Med denne problemstillingen undersøkes grenseganger i kopiering av eksisterende visuelle åndsverk. Ulike eksempler fra kunstverdenen og skoleverdenen brukes for å diskutere hva som skiller ulike aktørers mulighet til å bruke og kopiere andre opphaveres vernede verk. Disse to kontekstuelle rammene (kunst og skole) er viktige fordi det oppstår noen særlige utfordringer i skjæringspunktet mellom kunst, skole og loven om opphavsrett til åndsverk, og fordi denne tilnærmingen blir spesielt relevant for lærere og lærerstudenter i Kunst og håndverk.

Artikkelen er skrevet med bakgrunn i fagfeltet kunst- og håndverksdidaktikk, og spørsmålene som løftes frem og diskuteres her er særlig relevante for lærerutdanning. Undersøkelse av problemstillingen har tatt utgangspunkt i en kvalitativ forskningstradisjon og fulgt etablerte metoder for bruk av tematisk analyse (Johannessen et al., 2018). Undersøkelse av de visuelle eksemplene bygger på Visual Methodologies (Banks, 2007; Rose, 2016), og er strategiske valg etter Purposeful Sampling Strategies (Patton, 2002, s. 243). Dette betyr at visuelle eksempler er valgt med den hensikt å kunne avdekke og diskutere viktige mønstre og variasjoner i den problematikken som undersøkes. Artikkelens teoretiske rammeverk er perspektiver som har innvirkning på ulike måter å forstå kopiering. De brukes i analyse av eksemplene, og er med på å konkretisere etiske og opphavsrettslige problematikker som drøftes. I det følgende presenteres først *Perspektiv 1*, som handler om definisjonsmakt og ulike strukturer i kunstfeltet. *Perspektiv 2* peker på betydningen av ulike strømninger i kunstverdenen. *Perspektiv 3* belyser begreper som estetisk erfaring, og *Perspektiv 4* peker på opphavsrettsproblematikker knyttet til estetiske verksbegrep.

Perspektiv 1: Kunstfeltets maktstrukturer

Når reglene om opphavsrett brytes, kan det være av betydning både *hvem* som kopierer og hvem det kopieres *fra*. Som en forklaring på at det er slik kan vi bruke Pierre Bourdieus to hovedbegreper om objektive sosiale strukturer som begge bygger på hans kapitalbegrep. Aktørene som kopierer og blir kopiert inngår i *sosiale rom* og *sosiale felt* (Bourdieu, 1996). Det sosiale rom omfatter hele samfunnet, fordeling av ressurser og klassestruktur, mens det sosiale feltet er ifølge Bourdieu en sosial konstruksjon som må utforskes konkret i hvert enkelt tilfelle (Bourdieu & Wacquant, 1995, s. 86). Relasjonene i feltet vektlegges. Hver person som inngår i det sosiale feltet har med seg bestemte ressurser. Det kan være utdanning, erfaring, bekjentskaper m.m. Noen ressurser kan være mer verdifulle enn andre, men kan ha ulik verdi i de ulike felt. I møte med kunstfeltet som sosialt felt oppstår helt spesielle utfordringer. Den som har den riktige ressurs og dominans vil være den som i det videre kan utøve makt til å definere reglene i feltet. Med et slikt perspektiv vil ressursene avgjøre hvilken *symbolsk kapital* man har, og dermed med hvilken integritet man kan definere hva som er lov med kunstens virkemidler.

I kunstverdenen foregår det til enhver tid kamper om hva som er gyldig og god kunst. Hvordan et verk, en kunstner eller en institusjon plasserer seg, og blir plassert, i forhold til normative standarder er, i følge professor Else Marie Halvorsen (2003), som oftest basert på skjønn og tolkninger. Kunstner og kunsteoretiker Lars Vilks drøftet det estetisk-essensielle standpunktet opp mot det estetisk-institusjonelle standpunktet på Norsk Kulturråds årskonferanse *Kunst, kvalitet og politikk* (Lund et al., 2001). Det estetisk-essensielle standpunktet som stammer fra Emmanuel Kant, eller snarere hans etterfølgere, har påvirket det moderne kunstbegrepet, og fremhever kunst som noe naturgitt, som kun noen få begavede personer vil kunne skape (Vilks, 2001, s. 33). Mens i det estetisk-institusjonelle standpunktet er 'hva som er kunstverk og hvem som blir kunstner' et resultat av mekanismer i kunstinstitusjonen (Vilks, 2001, s. 37). Det estetisk-essensielle standpunktet hadde en elitær estetisk maktkonsentrasjon, men selv om det i dag er den estetisk-istitusjonelle kunstteorien som står sterkest i kunstverden eksiterer en maktkonsentrasjon like fullt (Lund et al., 2001, s. 9). Noen aktører og institusjoner vil få mer makt enn andre når hva som er kvalitet skal bestemmes av de viktigste kritikerne, kuratorene, museene og galleriene (Lund et al., 2001; Vilks, 2001). Maktprosessen blir sirkulær fordi kunstsakkyndige med høy symbolsk kapital definerer hva som er kunst, og de verk og kunstnere som oppnår denne statusen medvirker til instiusjonens makt og anseelse (Lund et al., 2001, s. 9; Mangset, 2013, s. 27; Vilks, 2001).

Med en slik forståelse kan man anta at de samme mekanismene er med på å bestemme hvem og hva som kan sies med virkemidler som for eksempel appropriasjon, collage, remiks og homage, som gjerne innebærer en utstragt kopiering fra eksisterende verk. Hvordan bruk av andres åndsverk mottas kan ha sammenheng med kunstnerens symbolske status, og har betydning for om det blir ansett som en ære å bli kopiert eller om kunstneren vil få et søksmål fra den originale opphaveren.

Perspektiv 2: Strømninger i kunstverdenen, kunstnerroller og økonomi

Bourdieu's teorier gir perspektiver inn i et felt som preges av en *omvendt økonomi*. Det økonomiske og det kunstneriske feltet har vært tuftet på forskjellige verdier og logikker. Å være økonomisk fremgangsrik var ikke nødvendigvis en fordel i kunstverdenen før postmodernismen. Å bli rik på egen kunstproduksjon kunne bli sett som å ofre sin kunstneriske autonomi, helt ulikt tankegangen i den økonomiske verden (Börjesson et al., 2012, s. 12). Før den økonomiske forståelsen i kunstverdenen ble satt på hodet, var den definert av hva som var verdsatt av oppdragsgivere utenfra (Börjesson et al., 2012, s. 7). Det autonome kunstfeltets omvendte økonomi ble av Bourdieu karakterisert som feltets fundamentale fornektelse av økonomien.

Det er vanskelig å vedta hvem og hvilke egenskaper som defineres som kunst i dag, selv om mange har prøvd. En utfordring når definisjonsmakt styres med utgangspunkt i forskjellige verdier og logikker er at hva som regnes som kunst, originalt eller nyskapende, endres med strømningene i kunstverdenen. Professor Per Mangset peker på et skille «etter Duchamp» (2013, s. 18). Duchamp sjokkerte verden ved å plassere et signert urinal i et galleri, og med dette fikk forståelsen av verkets *kontekst* større betydning i en kunstnerisk ytring. Kunstnerens rolle i skapelsen av verket ble også endret etter Duchamp. En kunstner behøvde ikke besitte unike skapende evner for å delta på kunstscenen. Typisk postmoderne kunstnere bygget sine karrierer helt uavhengig av tidligere krav til kunstnerisk originalitet og tradisjonelle kunstneriske disipliner. Med utgangspunkt i en hel verden av forbilder kunne de leke med kunstfeltets tunge tradisjoner, uttrykksformer og rollemodeller. Høy og lav kunst ble mikset og kunstinstitusjoners tradisjonelle rammer ble sprengt (Mangset, 2004, s. 11). Sosiolog og direktør for Kunst i offentlige rom (KORO), Svein Bjørkås, bemerker at generasjonen kunstnere som nå er på kunstscenen har forkastet det økonomifornektende prinsippet som har preget kunstnerkulturene (Meyer & Bjørkås, 2004, s. 126). De bruker ikke bare populærkulturen som materiale for kunstnerisk bearbeiding, men kommersielle symboler og digitale teknologier frembrakt av kulturindustrien er essensielt for deres kunstneriske mentalitet, og dermed naturlige byggeklosser i skapelsen av verk (Meyer & Bjørkås, 2004, s. 126).

Professor Ingvild Digranes påpeker at det er uklart hvordan en postmoderne orientering har preget synet på kunstneridealet, og at flere nye roller har vokst frem etter modernismens karismatiske kunstnerrolle (Digranes, 2009, s. 59). *The postmodern artist* utfordrer og bryter regler, og beveger seg ubekymret mellom kunstsjangere og inn i mer kommersielle markeder som design eller reklame

(Abbing, 2008, s. 299). De kan nyte økonomisk gevinst uten å miste sin plass i det sosiale hierarkiet (Mangset, 2013, s. 62). Mangset sier imidlertid at det er få empiriske studier som dokumenterer eller motsier en slik utvikling (2013, s. 63).

Perspektiv 3: Estetisk erfaring hos den som opplever et verk

I denne artikkelen drøfter jeg ulike perspektiver på verk og kopiering som åndsverkloven i noen tilfeller mangler anvendelige begreper for. Når jeg undersøker kontekstavhengige verk, bruker jeg Halvorsens begrep *estetisk erfaring*. Begrepet bygger på hennes tolkning av Roman Ingardens definisjoner av møtet mellom verk og mottager (Halvorsen, 2003). En kunstner har mulighet til å påvirke mottageren gjennom kunstverket, og verk kan fremkalle uventede følelser og perspektiver hos den som opplever det (Halvorsen, 2003; Kjørup, 2000, s. 94). I møtet mellom kunst-skaper og kunst-mottager finnes det særlige muligheter for å utvide horisonten (Halvorsen, 2003, s. 4). Den estetiske erfaringen av et verk handler om at et verk oppleves med bakgrunn i noe. Verket gir ikke en identisk estetisk erfaring for to forskjellige mennesker, og kan også endres for hver gang man ser det samme verket, leser den samme romanen osv. Kunstneren skaper kunstverket, men i bevisstheten til den som møter verket skapes den estetiske erfaringen av verket. «Ethvert kunstverk trenger en observatør for å bli konstituert og for å kunne rekonstruere og omkode de antydninger som kommer fra verket selv. Verket er et korrelat til noe annet, nemlig til bevisstheten hos den som møter verket» (Halvorsen, 2003, s. 5). Observatøren løftes med dette frem som medskaper.

På en lignende måte har Barthes omtalt leserens fødsel som årsak til forfatterens død (Barthes, 1978). I intertekstuelle verk (Kristeva, 1980) er ikke forfatteren ubetydelig, men perspektivet viser til at kunstneriske uttrykk består av flere skapende prosesser, som at den prosessen som foregår gjennom opplevelse av verk også er vesentlig. Poenget til Barthes er at det er i mottakeren denne mangfoldigheten tolkes slik at det blir et kunstverk: «a text's unity lies not in its origin but in its destination» (Barthes, 1978, s. 148). Skaperen er dermed ikke alene om tilblivelsen av verket. Verket fullbyrdes når noen opplever det, slik også Nicholas Bourriaud definerer forholdet mellom det relasjonelle kunstverket og dets mottager (2007).

Det er nok delte meninger om hva den estetiske erfaringen har å si for opphavsretten. Noen vil nettopp hevde at hva slags estetisk erfaring et verk skaper er det som kan skille for eksempel en appropriasjon fra en ren kopi, der appropriasjonen gjerne utfordrer originalverkets symbolikk, maktforhold og verdier gjennom re-presentasjonen.

Perspektiv 4: Estetiske verksbegrep, originalitet og opphavsrett

Hva begrepet estetikk innebærer er ikke endelig. Det forklares ulikt i ulike filosofiske perspektiver og gjennom ulike tider og paradigmer. Forståelsen av estetikk, av hva som utgjør et verk og hva som er plagiat, endret seg mye gjennom kunstneriske strategier (som popart og appropriasjon) utviklet på 70-80- og 90-tallet. Det skapte også utfordringer for åndsverkloven. Den postmoderne kunstbevegelsens opprør mot originalitet, og betydningen av opphav, førte til at estetikk og originalitet kunne tolkes på nye måter. Verkets innhold og kontekst hadde hovedrollen, mens den materielle fremtoningen var verktøyet for å formidle budskapet.

I Platons idélære var kunstverk kun avspeilinger av kunstnerens idé. Det var kun en representasjon av det ekte og gode, og sto på det «laveste nivået i erkjennelses-prosessen» (Vyrje, 2012, s. 78). Når verkets materielle manifestasjon bare er en etterligning av noe opprinnelig er det også bare en kopi av en idé. Jeg har ikke til hensikt å drøfte Halvorsen eller Ingarden med Platons filosofi, men et interessant fellestrekk er verd å reflektere over. Halvorsen beskriver kunstverket som «en fysisk konkretisering av en kunstners intensjonale aktivitet som trer fram for betrakteren gjennom sine konkretisasjoner» (Halvorsen, 2003, s. 4). Sitatet er relevant i lys av hvordan åndsverk vurderes. Det er kun de fysiske konkretisasjoner som får vern av opphavsretten. Ideen bak konkretiseringen som sådan har ingen beskyttelse mot å bli gjenskapt av andre (Torvund, 2019, s. 10; Vyrje, 2017, s. 152).

En juridisk vurdering av opphavsrettskrenkelse tar ikke mottakerperspektivet med i betraktningen. Jusprofessor Olav Torvund forklarer at kun en opphaver skaper et åndsverk, og åndsverkloven vil kun verne den estetiske *frembringelsen* av verket (2019, s. 10). Opphavsrettsadvokat og forfatter av

juridiske kommentarer til den nye åndsverkloven, Magnus Stray Vyrje, argumenterer for at verk også må erfares estetisk (2017). Noe som videre er avhengig av en kompetanse i å lese kunstverk. Han peker på at slik kompetanse ikke er det samme som den intellektuelle tilnærmingen til estetiske verk: «Approaching an aesthetic creation in an intellectual way is as misguided as approaching an intellectual creation aesthetically» (Vyrje, 2017, s. 164). Kompetansen til å vurdere om bruken av et verk er krenkende krever altså åpenhet mot estetiske uttrykk så vel som innsikt i loven.

Åndsverkloven er ikke utformet med hensyn til en slik postmoderne vektlegging av kun konseptet bak kunstverket (Vyrje, 2017, s. 156). Vyrje poengterer at vi nå står overfor et paradoks:

Til tross for den store betydning som opphavsretten har fått i dagens opplevelsesøkonomi, foreligger det fortsatt ingen utredning av sammenhengen mellom det juridiske og estetiske verksbegrep. Konsekvensen er at rettsanvendelsen blir famlende. Det er nemlig ikke godt å vite hva som etter åndsverkloven er kunstnerisk og originalt, når man ikke vet hva som innenfor estetikken er kunst, og heller ikke evner å sette ord på det. (Vyrje, 2012, s. 73)

Etter at åndsverkloven ble vedtatt i 1961 har konseptualiserte kunstneriske uttrykksformer som popart og appropriasjon hatt betydelig innvirkning på kunstsynet (Vyrje, 2017, s. 159). Loven er modernisert, men man kan fremdeles kritisere bestemmelser i åndsverkloven for å være vanskelige å tilpasse samtidens kunstsyn. Dette er også en kilde til ulike oppfatninger og mye usikkerhet blant både kunstnere og lærere. Imidlertid kan det se ut til at opphavsrettsvurderinger vil tillate mer enn man umiddelbart kunne tro i vurdering av kopiering, plagiering og likhet. For eksempel viser en dom fra Sveriges Högsta Domstolen at man i en likhetsvurdering ikke bare må se på kopiens og det kopierte verkets ytre likheter, men også legge vekt på hva de kommuniserer av «mening» (T-1963-15, 2017, s. 6). Når ikke bare den ytre estetikk, men også mening trekkes inn som faktor i rettsanvendelsesspørsmål, bringer det inn et postmoderne kunstsyn, og vurderingene kan nesten få postmoderne trekk.

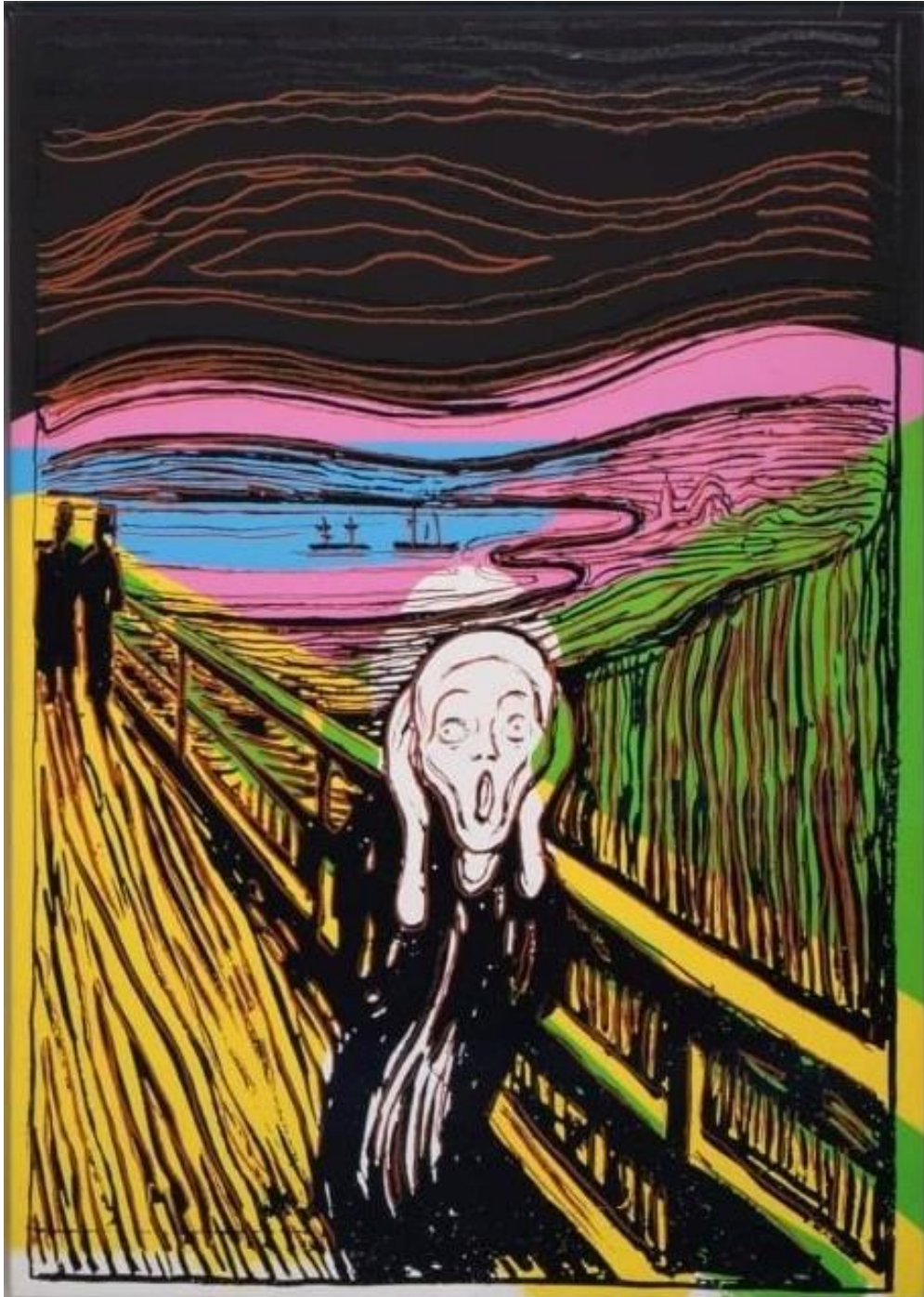
UTFORSKNING AV ULIKE EKSEMPLER PÅ KOPIERING

De fire perspektivene som er beskrevet ovenfor er med på å konkretisere etiske og opphavsrettslige utfordringer når eksempler på kopiering undersøkes og drøftes i det følgende. Perspektivene vil vektlegges ulikt ettersom ikke alle har samme relevans for hvert eksempel.

Både den som kopierer og opprinnelig opphaver er kjente navn

Popart-kunstneren Andy Warhol var kjent for å reprodusere bilder fra massemedia, eksisterende gjenstander og andres originaler, som i hans navn oppnådde en ny type visuell stjernestatus. Han laget også egne kunstverk basert på eksisterende høy kunst. Warhol var en stor beundrer av Edvard Munch, og i 1984 laget han serier med egne utgaver av Munchs ikoniske verk, som Skrik, Madonna og Selvportrett med knokkelarm. En måte å betrakte Warhols kopier på er som helt nye verk med sin helt særegne *Warholske* bruk av farger som kjennetegner hans kunstneriske uttrykksform. Den fremkaller en egen estetisk erfaring hos mottageren. Verkene relaterer til kunsthistoriske referanser, og til menneskets psyke slik Munchs originaler også gjør. På en annen side kan man i et *platonsk* perspektiv innvende at siden kunstens formål kun er å kopiere det ekte og sansbare, blir Warhols kopi av Munchs Skrik kun kopi av en kopi av en idé om et skrik.

Serien *After Munch* (figur 1) kan også sees som postmoderne appropriasjoner eller som homage til Munch. Warhol bruker repetisjon som metode (Barthes, 1994, s. 132), hvor blant annet *The Scream* er laget i mange utgaver, helt like, men hvor enkelte fargenyanser skiller dem. Serien er ikke bare kopier av de opprinnelige verkene, men må sees som tolkninger. Verkene problematiserer hva originalitet er, eller om noe slikt i det hele tatt eksisterer. De er meningsbærende på en annen måte enn Munchs verk. Den estetiske erfaringen skapes både gjennom uttrykk og innhold, og de kan forstås som kunstnerisk autonome.



FIGUR 1. © Andy Warhol *The Scream (after Munch)* 1984.

Det at Warhol var en verdenskjent kunstner, spiller en rolle i vurderingen av om hans Munch-kopier sees som selvstendige verk. Hans verk og arv har høy symbolsk kapital innenfor den institusjonelle kunstverdenen, noe som gjør at hans kunstnerskap også er med på å definere hva som var og er aksepterte kunstneriske strategier. Hans estetiske uttrykk er særegent, og den Warholske estetikken er åpenbar i Munch-kopiene.

Å kopiere store verdenskjente verk reiser helt andre etiske og estetiske problemstillinger enn å kopiere mindre kjente verk. Professor og kunsthistoriker Jorunn Veiteberg påpeker at det bør være lov å leke med verkene vi har etter de store mesterne:

Når det gjeld lån av kunst, er mange også liberale når det gjeld bruk av kjente verk som *Mona Lisa* av Leonardo da Vinci eller *Skrik* av Edvard Munch. Dei tilhører vår felles kulturarv, originalen er kjent av mange og må difor kunna leikast med. (Veiteberg, 2009, s. 7)

Riktignok er det lovlig å kopiere og låne fra de to kunstnerne hun nevner, i dag, fordi åndsverksloven ikke verner mot kopiering mer enn 70 år etter opphavers død, men det er ikke dette som er Veitebergs poeng. (I 2009 var heller ikke Munchs verk falt i det fri). Veiteberg sier at det bør være lovlig å bruke kjente verk fordi alle kan se hvor opphavet stammer fra, ingen blir lurt. Å bruke verk som ikke alle kjenner igjen vil kreve en mye tydeligere henvisning og kreditering av opphavet.

Mindre kjent kopierer mer kjent

En kunstner som har satt dette perspektivet på prøve i flere år er Eric Doeringer, med reproduksjoner av verdenskjent samtidskunst. Han spør ikke om lov til å kopiere, og i sin *Bootleg Series* fra 2006 (figur 2) kopierte han over 100 forskjellige samtidskunstverk som han solgte fra fortauskanten til kunstsamlere så vel som vanlige folk (Armstrong, 2019).

Doeringer har ikke fokus på kanoniserte verk fra modernismen, men på konseptuelle verk som allerede setter spørsmålstegn ved kunstnerskap (Johnson, 2012; Shore, 2017, s. 157). I diskusjonen om hva som er kunst bruker Doeringer for eksempel Sherrie Levines appropriasjoner av Walker Evans fotografier. I artikkelen *Utfordringer ved bruk og deling av visuelle uttrykk i en digital tidsalder* (Bergman, 2019, s. 9) brukes et av Levines verk, *After Walker Evans:4*, som eksempel for å diskutere opphavsrettsproblematikk med appropriasjon som kunstform. Doeringers versjon av det nevnte verket av Levine sees som sort/hvit portrettet av en kvinne i fotografiet over (figur 2). I Doeringers estetiske tilnærming kan man si at han utforsker Barthes påstand om at popkunsten visker ut det personlige uten å bli anonym (Barthes, 1994, s. 133). Doeringer problematiserer kunst som statussymboler, og det er kun verk han mener er merkevare som blir hans gjenstander for kopiering (Shore, 2017, s. 157). På denne måten får verkene en slags meta-meta funksjon, og problematiserer og ironiserer over kunstinstitusjonenes strenge orden og mytene om det sosiale eller institusjonelle hierarkiet. Mange av kopiene skiller seg lite fra foreleggene, og kan således sies å ha det samme estetiske uttrykk og lede til den samme estetiske erfaring. I følge Doeringer er appropriasjon en akseptert strategi i kunstverdenen, men det amerikanske rettssystemet har på ingen måte godtatt kopiering som en kreativ handling (Doeringer, 2011). I et intervju beskriver han sin arbeidsmetode som undersøkende: «I guess I'm interested in the relationship between the copy vs. the original. (...) How is a Warhol I've done different from the one authorized from his estate?» (Doeringer, 2011). Doeringers symbolske kapital kan av noen sees som lavere enn kunstnerne han kopierer, men den er likevel høy nok til at hans konseptuelle utforskning blir mer og mer verdsatt som kunst, kanskje ikke fra hele kunstverdenen, men i alle fall fra flere gallerier og Art Fairs der hans verk presenteres (Armstrong, 2019; Noterdaeme, 2017). Han er relevant som en aktør med lavere kulturell status enn sine forbilder, men som likevel har en stemme i diskusjonen om hva kunst kan være. Verkene kan vurderes som lovlig kopiering i kraft av at det gjøres gjennom et visuelt språk, med en estetisk tilnærming som skaper en ny estetisk erfaring.



FIGUR 2. ©Eric Doeringer *Bootleg Series* 2006.

Kjent navn kopierer kulturelt allemannseie

Kunstnere som Marcel Duchamp, Andy Warhol og Jeff Koons tilhører object trouvé-tradisjonen. Begrepet betyr *funnet objekt* og henviser til verk skapt av masseproduserte, hverdagslige gjenstander, som i utgangspunktet ikke var tiltenkt en plass i kunstverdenen. Objektene har ofte ingen kjent opphaver, og unnslipper derfor spørsmål om opphavsrett. Det interessante er å se på kreativiteten i denne tradisjonen. Den handler ofte om å endre de funne gjenstandenes opprinnelige betydning ved å flytte dem fra det hverdagslige og inn i en bevisst kunstnerisk kontekst. Spørsmålet er om slik rekontekstualisering kan gi opphavsrettsbeskyttelse. Det finnes variasjoner i praksis. Som hovedprinsipp godkjenner ikke åndsverkloven endring av kontekst som tilstrekkelig for å oppnå verkshøyde. Selv om et verk i object trouvé-tradisjonen regnes som kunstverk innenfor kunstinstitusjonen, vil ikke elementene som er 'funnet' få ny beskyttelse som åndsverk.

Jeff Koons har bygget sin karriere på det samme som han ofte kritiseres for. Han har blant annet reproduisert eksisterende bilder og gjenstander, og omdefinert det til kunst ved kun å øke størrelsen. I mange av verkene har han tatt utgangspunkt i bilder fra profesjonelle fotografer, som han deretter har gjenskapt i helt andre medium. Han har flere ganger blitt saksøkt for sine arbeider, og fått verkene dømt i både fransk og amerikansk domstol, med ulike utfall (Marshall, 2018). I 2010 hevdet Koons selv å være den krenkede part. Han anklaget en bokhandel som selger ballonghund-bokstøtter (figur 4) for å krenke rettighetene til hans *Balloon Dog* skulptur (figur 3) (Taylor, 2011). Bokhandelens motsvar var at ingen kan eie en idé om å lage en ballonghund-skulptur, lik den klovner lager ved å vri en ballong til en hundefigur. Bokhandelen vant frem da det ville være vanskelig for Koons å argumentere for at hans formgivning hadde mer verkshøyde enn forelegget.



FIGUR 3 OG 4. Jeff Koons *Balloon Dog (Yellow)* 1994-2000 Foto: © ThegirlsNY 2008 (figur 3). Balloon Dog bokstøtte. Foto: © Park Life Store and Gallery (figur 4) Gjengitt med tillatelse fra Park Life.

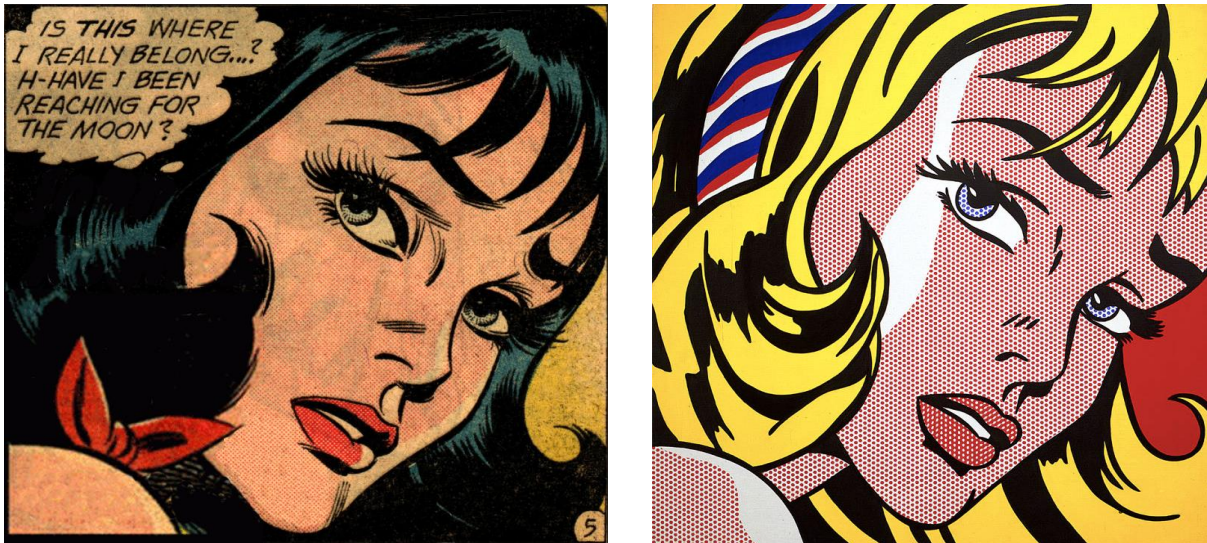
Det kan være delte meninger om Koons originalitet bare består av å gjøre ballonghund-formen monumental, eller om han også kan få opphavsrett til formgivingen. Ballonghunder har vært en del av vårt kulturelle felleseie lenge før Koons fikk ideen til sin kjempe-ballonghundimitasjon. Her er det hensiktsmessig å snu på spørsmålet og undersøke om ballongknytningen som ble oppfunnet av tryllekunstneren Henry Maar på 30-tallet har verkshøyde (Northover, 2011). Verkshøyde handler som nevnt om at et arbeid må ha en viss mengde original, skapende innsats for å kunne bli vernet som åndsverk (Torvund, 2019, s. 11). Hvis det har verkshøyde vil man kunne spørre om Koons' ettergjøring vil krenke dette som åndsverk. Hvis det ikke har verkshøyde kan heller ikke opphavsretten krenkes, uansett mengde symbolsk kapital hos skaper eller kopierer. Imidlertid kan det også argumenteres for at Koons Balloon Dog er et selvstendig verk med verkshøyde fordi det fremkaller en annen estetisk erfaring enn forelegget. Balloon Dogs enorme størrelse, tyngde og glansede materialitet skiller seg fra den man finner i klovnenes lette og forgjengelige ballonghunder. Med andre ord står hvem som helst fritt til å lage en ballonghund, stille den ut offentlig og tjene penger på den. Å lage en tre meter høy ballonghund, i speilglans gul, magenta eller blå kan derimot ansees som kopiering og en krenkelse av Koons åndsverk.

Kjent navn kopierer populærkultur og massemedier

Popkunsten er full av eksempler på bruk av lavstatus-verk som materiale. I følge Barthes snudde popkunsten verdiene opp-ned (Barthes, 1994, s. 131) fordi hverdagslige ting ble gjenskapet med høy status, og kunstnerens bearbeiding og stil var selve åndsverket. Roy Lichtensteins berømte stil var å male Ben Day-prikker for hånd (Lanchner, 2009, s. 7). Han tolket forskjellige kunsthistoriske stiler på tvers, parodierte berømte malerier og bearbeidet massemedier med sin egen tegneserieestetikk. I noen av hans mest kjente verk satiriseres den amerikanske kvinnerollen på 1950- og 60-tallet. Kjønnsklisjeene var typisk unge, forsvarsløse kvinner, vakre og ofte triste. Bildene han brukte som forelegg ble regnet som vulgære, og ikke akseptert som estetiske verk (Barthes, 1994, s. 131).

Girl with Hair Ribbon (figur 6) er en bearbeidelse av en tegneserierute fra 50-tallet (figur 5). Lichtenstein har tydelig gjort noe forandringer av farge og komposisjon, dessuten er konteksten endret, flyttet fra en lavkultur som populærkulturen i tegneserien representerer, over i en høykulturell sfære som forvaltes av gallerier og museer. Barthes forklarer at slik bruk av massekulturens objekter har omvendt fordømmene mot populærkulturen og innlemmet dens estetikk i kunstens verden (Barthes, 1994, s. 131). Motivets status endres i det nyskapte, men det er ingen automatikk i at det opprinnelige verket eller opphaver til det blir synliggjort. Tegneren bak det originale verket blir for eksempel ikke kreditert i tittelen, slik Warhol har gjort med kopiene av Munch (figur 1). Bruk av hverdagslige gjenstander, object trouvé, tegneseriestriper og navnløse fotografier kan derfor møte kritikk. Hvis det brukes deler av verk av ukjent opphaver fra populærkulturen eller massemedier, uten henvisning til opphavet,

kan det medføre en fare for å krenke det opprinnelige verket, men i noen tilfeller kan det være mindre risiko for å krenke en opprinnelig opphaver fordi verkene ofte ikke regnes som kunstverk med verks-høyde.



FIGUR 5 OG 6. © John Romita ca. 1950 (figur 5). © Roy Lichtenstein *Girl with Hair Ribbon* 1965 (figur 6).

Kjent navn kopierer ukjent opphaver

Et eksempel fra Norge er kunstneren Irene Nordli som bruker elementer fra object trouvé og andres verk i sin kunst. Med *Untitled 2003* (figur 7) har hun overført decaler av andres tegninger til en standardtallerken fra Porsgrund Porselen. Ingenting er tegnet av Nordli selv. Veiteberg har drøftet hvordan opphaveren til det opprinnelige motivet ikke krediteres i Nordlis verk (Veiteberg, 2009, s. 6), og at det kan være problematisk hvordan opphavere til forelegg, i dette tilfellet designeren Harald Vemren, forblir anonyme i slike verk. Veiteberg spør om kopiering på denne måten er «snylting», men belyser samtidig at ved å kopiere andres verk snur kunstneren fokuset og gjør oss oppmerksomme på produksjonen av de kulturelle og estetiske objekt som utføres av håndverkere i keramikkindustrien (2009, s. 6).

Nordlis bruk av eksisterende motiver er ikke noe nytt i kunstverdenen. Kunstverk bygger på noe foregående, og inneholder ofte reflekterte eller ubevisste lån (Veiteberg, 2009, s. 8). I dette eksempelet oppstår imidlertid helt andre utfordringer enn i tilfeller hvor kjente verk kopieres. Det er problematisk at motivet som er kopiert ikke er allment kjent. Når det ikke er åpenbart hvilket verk som er kopiert, kan kopiererens undergrave den opprinnelige skaperen. I slike tilfeller kan åndsverkloven ha en viktig funksjon. Den helt ukjente opphaver har ikke mindre rett til vern av sitt kunstneriske arbeid enn den verdenskjente kunstner, selv om dette er i teorien. I praksis er det mindre sannsynlig at en med lavere symbolsk kapital vil kunne overprøve rettighetene til en som har høy anseelse innenfor den etablerte kunstverdenen, og det blir sjelden rettssaker ut av slike uenigheter eller lovbrudd. Ukjente skapere er ofte mer sårbare enn kjente navn. For å belyse dette kan jeg trekke frem et eksempel som er relevant både i en skolekontekst og i kunstverdenen. KORO utlyste en konkurranse om formgivning av minnesmerket etter 22. juli. Da vinnerutkastet ble kåret oppsto det tvil om forslaget var kopi av et annet forslag i konkurransen. To av forslagene var til forveksling like og besto av et «kutt» i landskapet på Sørbråten. Det var to masterstudenters forslag til minnesmerke som tapte mot et kjent kunstnernavn. De to masterstudentene hadde dokumentert arbeid og tegninger av forslaget lenge før den etablerte kunstneren leverte sitt bidrag til konkurransen (Eriksen, 2016). Studentene klagde på avgjørelsen, men ble ikke tatt alvorlig, og de ble frarådet ytterligere oppmerksomhet rundt forholdet (Svenning & Havdal, 2016). Studentenes lave posisjon i det kulturelle hierarkiet kan være en medvirkende faktor i dette, ikke

nødvendigvis i konkurranseavgjørelsen, men i de etterfølgende prosessene hvor de ble frarådet å gå til sak mot en etablert kunstner, som altså hadde vesentlig større kulturell og symbolsk kapital enn dem.

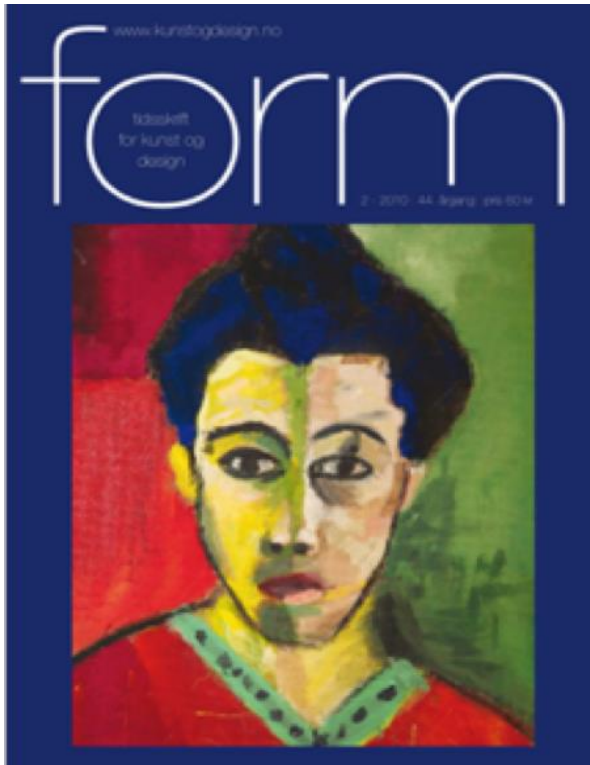


FIGUR 7. Irene Nordli *Untitled* 2003 Foto: © Håvard Johansen.

Ukjent navn kopierer kjente navn

I neste eksempel er det ikke så mye som lån, men som læring, eksisterende kunstverk er brukt. Elever i en 6. klasse skulle lære om kunstverk og teknikker ved å etterligne motiv og fargebruk fra kunsthistoriens mest kjente kunstnere som Munch og Matisse (Jahr & Jahr, 2010). Undervisningsopplegget ble beskrevet i en artikkel i det fagdidaktiske tidsskriftet FORM, hvor elevarbeidene ble brukt både som forside (figur 8) og i tilknytning til teksten. Barnas bilder var etterligninger av penselstrøk, motiv og fargebruk fra kjente verk, og de var utført i en lukket skolekontekst. Likevel reagerte fagorganisasjonen BONO (Billedkunst opphavsrett i Norge) på tidsskriftets bruk av bildene, og krevde vederlag som om det var trykket et originalt verk av Matisse på forsiden (Kunst og design i skolen, personlig kommunikasjon, 2012).

I nevnte eksempel vil ikke elevenes handlinger krenke noens opphavsrett så lenge det utføres i undervisning og kun vises innenfor skolens lukkede sfære (Åndsverkloven, 2018, § 43). Men hvis elever eller lærere velger å publisere arbeidene på åpne plattformer vil de regnes som offentliggjort, og dermed som mulig brudd på åndsverkloven.



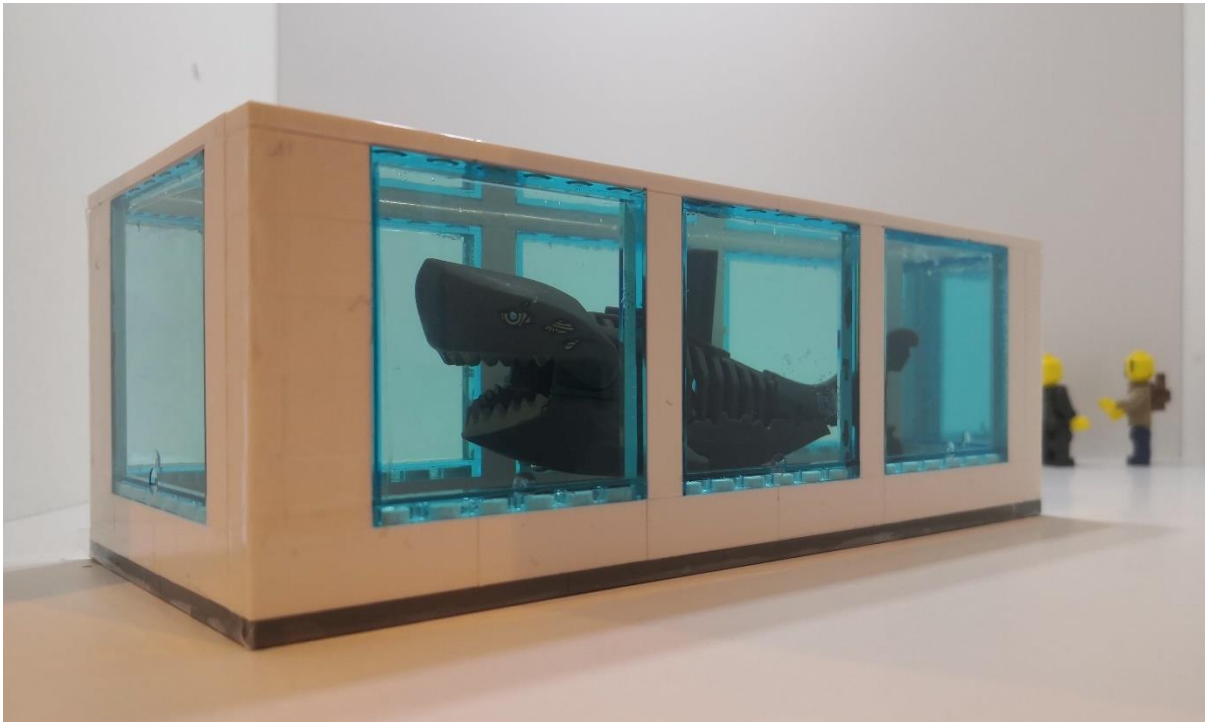
FIGUR 8 OG 9. *Form* No. 2, 2010. Foto: © Finn Salvesen (figur 8). © Bergman *Madonna (after Munch)* 2019 (figur 9).

Hvis jeg lager en versjon av Munchs *Madonna*, er det ikke mange som blir lurt til å tro at jeg har tegnet en aktmodell, eller at jeg prøver å presentere det som mitt selvstendige motiv med min unike stil. De fleste vil kjenne igjen motivet og det estetiske uttrykket til Norges mest kjente kunstner, til tross for at dette er et digitalt maleri strek for strek (figur 9), og ikke olje på lerret. Selv om mitt bilde er en etterligning, og ikke handler om å skape et nytt motiv, kan slik kopiering ha en verdi i undervisning. Å kopiere kjente verk for å lære om materialer og teknikker er en mye brukt metode i skolen, som også utvikler kunnskap om viktige kunstnere, kunsthistorie, kulturarv og tradisjoner.

Å gjenskape elementer fra kunsthistorien er en metode som brukes innenfor flere fag, men for faget kunst og håndverk er det spesielt relevant å utforske hvilke ulike muligheter elevene har til å uttrykke sine meninger og ideer. Eksisterende kunstverk blir vanligvis brukt som inspirasjon i skapende prosesser, og for å lære om kunsthistorien. Å gi elever fritt spillerom til å leke med *kopier-* i en verden der de fleste kunstverk er digitalt tilgjengelige har et stort potensial for å bygge kunnskap om kunst, kulturarv og materialitet, men også senke frykten for å ta det i bruk (Bergman, under utgivelse).

The Physical Impossibility of Life in Lego (figur 10) er en kopi i lego, fritt etter Damien Hirsts ekte hai i formaldehyd, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991). Originalen er en voldsom skulptur på 217 x 542 x 180cm, mens re-kontekstualiseringen i lego er en ca. 20 cm lang tank med en hai dissende rundt i gelé. Å parodierte størrelsen og det fryktinngytende ved den ekte haien er en vesentlig del av ideen bak kopien. Det er åpenbare forskjeller som gjør at legoskulpturen skiller seg mye fra Hirsts verk. Den skaper blant annet en annerledes estetisk erfaring med sin størrelse, og fordi den ikke uttrykker frykt og død. Innhold og kontekst er forandret, men det er selve kunstfilosofien til Hirst som gjør det meningsfullt å kopiere den. Kunstfilosofien hans kan minne om Platons teorier, om kunstverk som kun skyggebilder av det opprinnelige, og altså ikke mer enn en kopi av det ekte og sansbare. Hirst ble i 1993 kritisert for å ha kopiert sitt eget verk, *Mother and Child Divided*, men hevdet at begge versjoner var uttrykk for *ideen om Mother and Child Divided*, og at den første manifestasjonen av ideen derfor ikke kunne være mer original enn den andre eller de neste, de var alle forskjellige forsøk på å uttrykke en idé (Vyrje, 2017, s. 163). Argumentet er interessant fordi det, i tillegg til å reise spørsmål

om originalitet og forståelse av dagens kunstnerroller, også stiller spørsmål om selvplagiat. Den *post-moderne artistens* (Abbing, 2008) muligheter til å plagiere seg selv har kanskje kommet lenger på det visuelle feltet enn for tekstlige verk, der selvplagiat fremdeles vurderes som uakseptabelt. Hvis jeg argumenterer med Platons filosofi som postulerer at kunstverk kun er etterligninger av det som er ekte, eller bare ulike måter å uttrykke en idé, kan jeg argumentere at en legohai i gelé ikke er mindre original eller krenker Hirsts hai, fordi ingen av dem er annet enn skyggebilder av virkeligheten. I opphavsrettslig sammenheng er ideen fri, ingen kan eie den (Torvund, 2019, s. 10). Kun gjennom å frembringe ideen og gi den en form eller et uttrykk vil man kunne få opphavsrett, og da kun til ideen i denne skikkelse.



FIGUR 10. © Bergman *The Physical Impossibility of Life in Lego* 2019.

SAMMENFATTENDE DRØFTING

Jeg har i det foregående presentert en problematikk og fire perspektiver som problematikken undersøkes igjennom. Jeg har belyst, analysert og diskutert problemstillingen med ulike eksempler: 1) både den som kopierer og opprinnelig opphaver er kjente navn, 2) mindre kjent kopierer mer kjent, 3) kjent navn kopierer kulturelt allemannseie, 4) kjent navn kopierer populærkultur, 5) kjent navn kopierer ukjent opphaver og 6) ukjent navn kopierer kjente navn. I en sammenfattende drøfting knyttes eksemplene og perspektivene til utfordringer lærere møter i undervisning med om og med visuelle verk.

Warhol og Munch ble brukt som eksempel der kjente navn kopierer hverandre (figur 1). I slike tilfeller kan verket som kopieres få ny oppmerksomhet og peke tilbake på den opprinnelige skaperen. På den måten kan de være med på å vitalisere hverandre. I motsetning vil det å kopiere et mindre kjent verk kreve større aktsomhet fordi det ikke skaper den umiddelbare gjenkjenningen som kjente, kanoniserte verk gjør. Man risikerer med dette å usynliggjøre den opprinnelige opphaveren.

Når kjente navn kopierer mindre kjente navn, finnes det et potensiale til å løfte frem en mindre kjent skaper. Hvorfor det ikke gjøres (ref. Lichtenstein bruk av Romita, figur 5 og 6) har flere grunner. Status kan ha en betydning, en kunstner må ofre litt av æren ved å kreditere originalen, eller kanskje er det kopierte verket så ukjent at ingen likevel vil oppdage hvor det er stjålet fra. På en annen side kan kopiering uten å kreditere opphavet brukes som en kommentar til problemstillinger i samfunnet (ref. Nordlis bruk av Vemren, figur 7), og understreke prosesser kunstneren ønsker å løfte frem i lyset. Ident-

iske kopier eller etterligninger av originalverk har ikke evnen til å engasjere nye tolkninger og perspektiver så lenge det bare handler om å gi ut noe i sitt eget navn eller ta æren fra noen andre. Saken blir en annen hvis kopieringen gjøres for å minne om noe, undergrave noe eller kritisere noe. Da kan bruk av materiale fra eksisterende kunstverk være hensiktsmessige virkemidler. Veiteberg har argumentert at kopiering brukt for å sette søkelys på et tema kan få en «subversiv funksjon, kulturelt og samfunnsmessig» (Bergman, 2012, s. 90), hvor selve meningen i kopieringen kan påvirke våre holdninger. Et poeng i for eksempel satire er at «den som ikke har makt har alltid lov til å misbruke maktens symboler» (Bergman, 2012, s. 90). Når prinsippet blir snudd på hodet, og for eksempel kunstnere med stor symbolsk kapital i kunstfeltet, misbruker dem uten kulturell status eller makt, kun for egen gevinst, har, slik jeg ser det åndsverkloven en enormt viktig oppgave. Likevel kan det se ut til at kunstnere, som er etablert innenfor den øverste del av det kulturelle hierarkiet, står friere til å bruke eksisterende verk enn amatører, nettopp på grunn av sin symbolske kapital.

De tre siste eksemplene (figur 8, 9 og 10) har det til felles at de er utført av amatører, og at linken til de originale verkene er åpenbar. Ingen kan argumentere for at arbeidene er trukket fra eget bryst. Her pekes det på et problem ved opphavsretten som slår uheldig ut i undervisningsfeltet. I eksempelet der eleven kopierer verk av Matisse var det for tidsskriftet FORM interessant i pedagogisk sammenheng å vise hva 11-åringer kunne få til når de øvet seg med penselen, mens det av et opphavsrettsforvaltende organ ble vurdert som ulovlig kopi. I dette tilfellet var det ikke barnets kopiering, men offentliggjøringen av det som var problematisk. Formelig var likheten så stor at en leser ville kunne bli lurt, og tro det var en ekte Matisse på forsiden til tidsskriftet. Som eksemplene fra kunstverdenen viste, har det også betydning at kopiene er laget av amatører uten symbolsk kapital i kunstfeltet. Arvingene etter Matisse vil muligvis ikke se kopiene som bærende, men det er heller ikke trolig at barns etterligninger vil krenke verkenes anseelse og status eller påvirke arvingenes mulighet til å tjene penger på verkene. I de fleste sammenhenger vil ikke barns malerier få status som kunst, selv om det i opphavsrettslig sammenheng ikke er alder men verkshøyde (at arbeidet må bære preg av menneskets skapende åndsinnsetning) som ligger til grunn for vurderinger av opphavsrett. At kunstverkene til Matisse brukes i skolen for å lære kommende generasjoner å male med pensel, kan i det minste sees som en måte å gjøre dem kjent med viktige kunsthistoriske verk.

Det er mange utfordringer å være bevisste på som lærere i en digital delingskultur. Det finnes frihet til å benytte læring gjennom kopiering innenfor skolens fysiske rammer, men på digitale plattformen er det større risiko for å bryte loven (Bergman, 2019). Det er et viktig poeng for lærere som skal utdanne de unge til å bli ansvarlige brukere av andres verk, at vi ikke behøver å være jurister. Vi må ha estetisk forståelse og begrep om det som rører seg i kunstverdenen. Dette fordi hva som er lovlig kopiering eller ikke beror på en rettslig standard som er i løpende utvikling (Vyrje, 2012, 2017).

Problematikken dette reiser er ikke ny, men blir mer og mer aktuell ettersom alle kan bruke teknologiske verktøy på stadig mer kreative måter (Bergman, 2019, under utgivelse). I undervisning om og med kunstverk og kulturelle uttrykk er det lange tradisjoner for å bruke etterligning som del av læringsprosessen. Den digitale teknologien har forandret mulighetene på dette området. Der man før dro klassen med på ekskursjon for å tegne 'akt' etter marmorskulpturene på Nasjonalmuseet, har digital teknologi gitt oss alle verdens museer inn i klasserommet, og på nettbrettene til elevene er manipulasjonsmulighetene endeløse. Problemstillingene med Read/Write-culture som Lessig beskrev i 2009 er ikke mindre aktuelle nå, og viktige for lærere å forstå. Når vi bruker kjente verk fra kunsthistorien som utgangspunkt for skapende prosesser i Kunst og håndverksfaget i skolen, kan elevarbeider som krenker opphavsretten fort havne i det offentlige rom. Det kan selvsagt diskuteres hvor skadelig slik bruk potensielt vil være for den opprinnelige opphaver. Samtidig er det relevant å skille mellom om opphaver til forelegget er kjent eller ukjent, og har høy eller lav status. Under postmodernismen ble dette skillet utfordret, men det har fortsatt en betydning om elever vil publisere sin kopi av et kjent verk fra vår felles kulturarv som har vært kopiert utallige ganger før, kontra om de har kopiert et verk som ikke åpenbart er kjent for alle. Det er større fare for å undergrave en mindre kjent opphaver, samtidig som det er lett å spekulere i at kopieringen aldri vil bli oppdaget.

Konklusjon

Mitt utgangspunkt for å stille spørsmålet: *Hvilken betydning har hvem som har skapt et åndsverk, og hvem som har kopiert det?* har vært fra et fagdidaktisk ståsted i Kunst og håndverk. Når de fleste eksemplene jeg har drøftet likevel er hentet fra en kunstkontekst er det fordi dette perspektivet er spesielt viktig når vi som lærere i Kunst og håndverk skal forstå opphavsrettens vern av åndsverk. Opphavsretten betinges ikke av strømningene i kunstverdenen, men som Vyrje poengterer som et paradoks er det vanskelig å vurdere hva som innenfor åndsverkloven er originalt hvis man ikke kan sette ord på hva som skal til for å være et estetisk verk (2012).

I de første fem eksemplene belyste jeg forskjellige strategier og utfordringer for utøvende kunstnere som følge av de sosiale og økonomiske felt de er bundet av. Bildeeksemplene jeg diskuterte var: Warhol: *After Munch*, Doeringer: *Bootleg Series*, Koons: *Balloon Dog*, Lichtenstein: *Girl with Hair Ribbon* og Nordli: *Untitled 2003*. Eksemplene er viktige fordi kunstneres bruk av verk og kunstverdenens egen logikk vil kunne bli ansett som brudd på åndsverkloven ved rettslig prøving. På den annen side synliggjør eksemplene også at åndsverkloven åpner dører inn til en verden av nye estetiske erfaringer. Åndsverkloven skal beskytte opphavere mot kopiering, men også stimulere til at det skapes nye verk med utgangspunkt i noe eksisterende. Etter åndsverkloven skal ikke muligheten til å appropriere og bearbeide andres åndsverk betinges av hvilken status man besitter i det kulturelle hierarkiet, likevel har kunstnerens symbolske kapital en betydning for virkemidlene man kan bruke. Utfordringene får en annen karakter i en didaktisk kontekst. Likefullt er det også her viktig å forstå begge perspektivene. De siste eksemplene reiser relevante spørsmål for fagfeltet kunst og håndverk, og viser hvorfor det er viktig at lærere har begrep om både grenser i og tolkninger av åndsverkloven. Selv om elever i grunnskolen ikke er kunstnere, vil også deres skapte åndsverk være beskyttet av opphavsrett.

Med de neste eksemplene relaterte jeg problemstillingen til utøvere utenfor det kulturelle hierarkiet. Her ble blant annet sårbarheten til utøvere med lav kulturell kapital belyst, og jeg diskutere utfordringer som kan oppstå i elevers og studenters bruk av åndsverk. Eksempler var: Minnesmerke etter 22. juli, Elevarbeid på forsiden av tidsskriftet FORM, Bergman: *Madonna (after Munch)* og Bergman: *The Physical Impossibility of Life in Lego* som en parodi på Hirsts: *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*. Status hos den som kopierer kan virke inn på hvordan en opphavsrettslig krenkelse vurderes av den som blir kopiert. Kopiering kan krenke opphavers interesser, eller kan sees som en hyllest, alt etter hvem som har utført for eksempel en parodi, appropriasjon etc. Status hos den som blir kopiert er også avgjørende. Hvis vi ikke er kjent med det opprinnelige verket, kan kopiererens gjøre den opprinnelige opphaver fullstendig usynlig.

Mulighetene til å skape nye verk med utgangspunkt i eksisterende er endret med den teknologiske utviklingen. Appropriasjon er mer akseptert som skapende strategi ettersom den postmodernistiske forståelse av estetikk åpner for gjenbruk av eksisterende materiale og nærgående etterligninger av kunstverk. Et vesenstrekk ved kulturelle uttrykk er at de utvikler seg gjennom blanding, gjenskaping og videreføring av eksisterende kulturelle uttrykk. Nye verk inspireres av eldre, og ofte har mottager en viktig rolle i å skape og gjenskape disse (Barthes, 1978, s. 148; Halvorsen, 2003; Rostama, 2015). Selv om Read/Write-culture (Lessig, 2009) slett ikke er noe nytt fenomen i 2021, er det fremdeles knyttet stor usikkerhet til hvordan amatørers bruk av verk vurderes i opphavsrettssammenheng. Av denne grunn er det en vanskelig men veldig viktig oppgave å forberede elever på hva som er lovlig og ulovlig bruk av vår felles kulturarv.

REFERANSER

- Abbing, H. (2008). *Why Are Artists Poor? - The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.5117/9789053565650>
- Armstrong, A. (2019). For the Auction-Weary: Eric Doeringer's 'Christy's' Sale Offers Bootleg Blue-Chip Art for Millions Less. *ARTnews*. <http://www.artnews.com/2019/05/16/for-the-auction-weary-eric-doeringers-christys-sale-offers-bootleg-blue-chip-art-for-millions-less/>
- Austring, B. D. & Sørensen, M. C. (2019). Æstetiske læreprosesser i skolen. I K. H. Karlsen & G. B. Bjørnstad (Red.), *Skaperglede, engasjement og utforskertrang : nye perspektiver på estetiske og tverrfaglige undervisningsmetoder som redskap i pedagogisk virksomhet* (s. 259-279). Universitetsforlaget.
- Banks, M. (2007). *Visual Methods in Social Research*. SAGE Publications.
- Barthes, R. (1978). *Image, music, text* (S. Heath, Overs.). Hill and Wang.
- Barthes, R. (1994). *I tegnets tid: utvalgte artikler og essays* (K. Stene-Johansen, Red. & overs.). Pax.
- Bergman, S. (2012). *Ulike perspektiver på åndsverkloven. Gråsonen mellom kopiering og nyskapelse i visuell kunst* [Masteroppgave, Høgskolen i Oslo og Akershus]. <http://hdl.handle.net/10642/1570>
- Bergman, S. (2019). utfordringer ved bruk og deling av visuelle uttrykk i en digital tidsalder. *FormAkademisk, forskningstidsskrift for design og designdidaktikk*, 12(1), 1–20. <https://doi.org/10.7577/formakademisk.2641>
- Bergman, S. (under utgivelse). Kopiering og kulturelle referanser som verktøy i bildeskaping - Opphavsrettslige utfordringer i undervisningen. *Nordic Journal Of Art & Research*.
- Bourdieu, P. (1996). *Symbolsk makt: artikler i utvalg* (A. Prieur, Overs.). Pax.
- Bourdieu, P. & Wacquant, L. J. D. (1995). *Den kritiske ettertanke : grunnlag for samfunnsanalyse* (B. N. Kvalsvik, Overs.; 2. oppl. utg.). Samlaget.
- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk* (B. Christensen-Scheel, Overs.; Bd. nr. 16). Pax.
- Börjesson, M., Gustavsson, M. & Edling, M. (2012). *Konstens omvända ekonomi : tillgångar inom utbildningar och fält 1938-2008*. Daidalos.
- Digranes, I. (2009). *Den kulturelle skulesekken : narratives and myths of educational practice in DKS projects within the subject art and crafts* [Doktorgradsavhandling, Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo]. <http://hdl.handle.net/11250/93038>
- Doeringer, E. (2011, January 5). *Eric Doeringer – Into the fold* [Interview]. Theartblog.org. <https://www.theartblog.org/2011/01/eric-doeringer-into-the-fold/>
- Eriksen, T. G. (2016). Kulturnytt [Podcast episode]. I 22. juli minnesmerke kan være plagiat 15.nov.2016. T. G. Eriksen. <https://radio.nrk.no/podcast/kulturnytt/nrkn-poddkast-382-112132-15112016074900>
- Halvorsen, E. M. (2003). Estetisk erfaring : en fenomenologisk tilnærming i Roman Ingardens perspektiv. *HIT skrift, Høgskolen i Telemark*, 6. <http://hdl.handle.net/11250/2439182>
- Jahr, H. D. & Jahr, E. (2010). Maleri-malera. *FORM – tidsskrift for kunst og design*, 44(2), 22-23. <https://www.formbanken.no/tidsskriftet/2018/4/4/maleri-malera>
- Johannessen, L., Rafoss, T. & Rasmussen, E. B. (2018). *Hvordan bruke teori?: Nyttige verktøy i kvalitativ analyse*. Universitetsforlaget.
- Johnson, K. (2012). Eric Doeringer: 'The Rematerialization of the Art Object'. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2012/11/02/arts/design/eric-doeringer-the-rematerialization-of-the-art-object.html>
- Kjørup, S. (2000). *Kunstens filosofi: en indføring i æstetik*. Roskilde Universitetsforlag.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (T. Gora, Overs.; L. S. Roudiez, Red.). Columbia University Press.
- Lanchner, C. (2009). *Roy Lichtenstein*. Museum of Modern Art.

- Lessig, L. (2009). *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. The Penguin Press.
<https://doi.org/10.5040/9781849662505>
- Lund, C., Mangset, P. & Aamodt, A. (2001). *Kunst, kvalitet og politikk* Norsk Kulturråd.
<https://www.kulturradet.no/documents/10157/83c7cd75-8efc-46ac-a771-0fac59bbbd43>
- Mangset, P. (2004). "Mange er kalt, men få er utvalgt": kunstnerroller i endring (TF-rapport 215). Telemarksforskning. <http://hdl.handle.net/11250/2439515>
- Mangset, P. (2013). *Kunst og makt. En foreløpig kunnskapsoversikt* (TF-rapport 313). Telemarksforskning. <http://hdl.handle.net/11250/2439480>
- Marshall, A. (2018, 8. november). Jeff Koons Is Found Guilty of Copying. Again. *The New York Times*.
<https://nyti.ms/2DajSf1>
- McClimans, E. (2018). *Ny åndsverklov – noe å si for delingskulturen i skolen?* Norsk lektorlag.
<https://www.norsklektorlag.no/juridisk-talt/ny-andsverklov-noe-a-si-for-delingskulturen-i-skolen-article1872-177.html>
- Meyer, S. & Bjørkås, S. (2004). *Risikoser: om kunst, makt og endring* (Rapport 33). Norsk kulturråd.
https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2011080306043
- Northover, K. (2011, 22 januar). Koons lawsuit reveals his ballooning ego. *The Sydney Morning Herald*.
<https://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/koons-lawsuit-reveals-his-ballooning-ego-20110121-1a025.html>
- Noterdaeme, F. (2017, 6. desember). The Talented Mr. Replay: Eric Doeringer at Mulherin + Pollard. *HuffPost*.
https://www.huffpost.com/entry/the-talented-mr-replay-er_b_2052860?guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAAGGlcRmk8agscgzAG24hZWUsO4GiHV6QVQDjS2Z6zo2Cn_syQCpRdc9YOOYjauzO2UVLnNHctxVHlm3XRPfzIHm6lluM4bWHpeSWCQMONuO6-pPUURLxMMSFdf5870cY_1JqLF_uOT_JUGJ2_PjzakBBQQR2p5LYbUPWJODe-UchF&gucounter=2
- Patton, M. Q. (2002). *Qualitative research & evaluation methods* (3. utg.). SAGE Publications.
- Peppler, K. (2013). *New Opportunities for Interest-Driven Arts Learning in a Digital Age*. The Wallace Foundation.
<https://www.semanticscholar.org/paper/New-Opportunities-for-Interest-Driven-Arts-Learning-Peppler/041141f7b17c7c3a7def2546a509c318dc1e0221>
- Rian, H. O. (2018, 7. mai). Åndsverksloven må gjelde også i klasserommet. *Dagsavisen*.
<https://www.dagsavisen.no/debatt/andsverksloven-ma-gjelde-ogsaa-i-klasserommet-1.1140635>
- Rose, G. (2016). *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials* (4. utg.). SAGE Publications.
- Rostama, G. (2015). Remix Culture and Amateur Creativity: A Copyright Dilemma. *WIPO magazine*.
http://www.wipo.int/wipo_magazine/en/2015/03/article_0006.html
- Shore, R. (2017). *Beg, steal and borrow: artists against originality*. Laurence King Publishing.
- Svenning, M. & Havdal, K. (2016, 14. november). Sjokkert over likheten. *NRK*.
<https://www.nrk.no/trondelag/xl/sjokkert-over-likheten-1.13209478>
- T-1963-15. (2017). "Svenska syndabockar" (NJA 2017 s. 75). <https://www.domstol.se/hogstodomstolen/avgoranden/2017/35635/>
- Taylor, K. (2011, 7. januar). In Twist, Jeff Koons Claims Rights to 'Balloon Dogs'. *Park Life*.
<https://www.parklifestore.com/2011/01/07/this-is-getting-bigger/>
- Torvund, O. (2019). *Forskerforbundet: Opphavsrett* (Skriftserien nr. 4).
https://www.forskerforbundet.no/Documents/skriftserien/2019-4_Opphavsrett.pdf
- Veiteberg, J. (2009). Kunsten å låne – om ei platte av Irene Nordli. *Kunst og kultur*, 92(1), 3–13.
<https://doi.org/10.18261/ISSN1504-3029-2009-01-02>

- Vilks, L. (2001). Om kvalitetsbegreppet i konsten. I C. Lund, P. Mangset & A. Aamodt (Red.), *Kunst, kvalitet og politikk* (Rapport fra Norsk kulturråds årskonferanse 2000 s. 36-40). Norsk Kulturråd.
<https://www.kulturradet.no/documents/10157/83c7cd75-8efc-46ac-a771-0fac59bbbd43>
- Vyrje, M. S. (2012). Åndsverk og plagiat – noen refleksjoner. *Jussens Venner*, 47(1), 69–81.
<https://doi.org/10.18261/ISSN1504-3126-2012-01-03>
- Vyrje, M. S. (2017). Copyright and Aesthetic Experience. *Nordiskt immateriellt rättsskydd*, (2), 147–169.
<https://www.nir.nu/journals/downloadsection/12292>
- Wikipedia contributors. (2021). Creative Commons. I *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Wikipedia.com.
https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Creative_Commons&oldid=1045248026
- Åndsverkloven. (2018). *Åndsverkloven, Lov om opphavsrett til åndsverk mv.* (LOV-2018-06-15-40). Lovdata.
<https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2018-06-15-40>