

Museet for samtidskunsts første videoinnkjøp i et museologisk perspektiv*

Eva Klerck Gange

Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
eva.gange@nasjonalmuseet.no

Abstract

This article is a museological investigation of the acquisition of video art by the Museum of Contemporary Art. The point of departure is one particular incident: the acquisition of *Riss* (1991) by Kjell Bjørgeengen, the museum's first video-art acquisition. I analyze the work's media-specific qualities and ask why video art was not acquired earlier and what the analysis of this acquisition can tell us about the inclusion of Norwegian video art in the institution and its earlier absence from museums. The museological approach is based on Ivo Maroević.

Keywords:

- *Museum of Contemporary Art*
- *video-art*
- *media-specific qualities*
- *video as category*

”Dere har vist en påfallende liten interesse for foto/video. Etter min mening er det uholdbart da noen av de mest interessante kunstnere internasjonalt arbeider innenfor disse media. Hvorfor, hvorfor?!!! kjøper dere ikke?” spurte Laila Haugan Karin Hellandsjø, daværende sjefkonservator ved Museet for samtidskunst (*Billedkunstneren* 9/1992:10). Med bakgrunn i dette utsagnet vil jeg undersøke Museet for samtidskunsts videoinnkjøp. Utgangspunktet er én hendelse, innkjøpet av verket *Riss* (1991) av Kjell Bjørgeengen i 1991. Dette var museets første innkjøp av video. I 1984 blir Kjell Bjørgeengen (f. 1951) betegnet som ”Norges eneste etablerte videokunstner” av Gøril Wiker i en artikkel i *Dagbladet*

(10.8.1984). Sentralt i analysen er de mediespesifikke kvalitetene ved dette verket, men artikkelen stiller også spørsmålet om hvorfor video ikke ble kjøpt inn tidligere? Med andre ord, hva kan innkjøpet fortelle om norsk videos inntreden i institusjonen? Sentralt i kunstmuseenes innsamlingsarbeid er innkjøpskomiteene og deres sammensetning. Hvilken betydning hadde de da for et nytt kunstfelt som video? Dette tydeliggjøres ved å se nærmere på innkjøpskomiteene både i Nasjonalgalleriet og Museet for samtidskunst (i dag begge Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design). Det som gjorde håndteringen av video utfordrende, var at video favnet langt utover en kunstkontekst, samtidig som

video som uttrykk, hadde sin fremvekst i en periode da de tradisjonelle faggrensene ble utvasket.

For kunstnerne som arbeidet med video, var det også noe kontradiktorisk i å forsøke å fremme video spesifikt i en kunstkontekst, samtidig som man i kunsten forøvrig nedtonet det fagspesifikke ved hver kunstart.

Museologisk tilnærming

Ivo Maroević (1998:12) understreker hvordan museologien utvikles og bekreftes av praksis. En nærmere analyse av verket, i møte med museale rammebetingelser og praksis er nyttig nettopp fordi video som kunstart i forhold til for eksempel maleri og skulptur, var en ny kunstart for institusjonen. Maroević henviser til Peter van Mensch' parametre for museologisk metode, hvor van Mensch vektla forholdet mellom de museale, kulturelle og sosiale endringer (van Mensch 1989:16).

Utifra van Mensch parametre konsentrerer jeg meg om følgende, "institusjonen", "samfunnet" og "objektet". "Objektet" er her verket *Riss*. Hovedanliggende er

å se på "objektet" i relasjon til "institusjonen", men jeg kommer også inn på alternative aktører som hadde tilknytning til video som kunstnerisk medium og diskusjonen om video i offentligheten, her kalt "samfunnet".¹

Videoskulptur – videoinnstallasjon

Verket *Riss* (1991) er Bjørgeengens andre større videoskulptur etter verket *Videovei*, som ble vist på Museet for samtidskunst i 1990. Et karakteristisk trekk ved video, som skiller video fra andre billedmedier, er transformasjon. Dette er en kvalitet som synliggjøres i verket *Riss*. Videoen er fargelagt og prosessert til musikk av den franske musikeren og komponisten Joëlle Léandre (f. 1953). Bildenes rytme og struktur blir styrt av musikken der den delvis fryser, løser seg opp og lager slep og slør på bildet. Utgangspunktet for billedopptakene er metrostasjonen Châtelet i Paris hvor Bjørgeengen filmet ved rullefortauene. Den skulpturelle formen er definert med en kasse i patinert stål med 19 monitorer. Det er en slående kontrast mellom videoskulpturens ytre stringente form og de bevegelige bildene som gjennomstrømmer monitorene. Publikum kan fritt gå rundt skulpturen for suksessivt å kunne følge billedstrømmen fra monitorene.

Den praktiske integreringen av video som kategori i museets samling, kommer fram i innkjøpsreferatene. De korte vedtaksreferatene inneholder en kort beskrivelse av verket, men ingen estetiske begrunnelser for innkjøpet. Det gjelder for verket *Riss* så vel som for verket *Shift*, det neste videoverket museet kjøpte inn, også det av Bjørgeengen.² Benevnelsen angående verkene endrer seg fra videoinnstallasjon i protokollen til videoskulptur i referatet. I databasen er *Riss* benevnt som

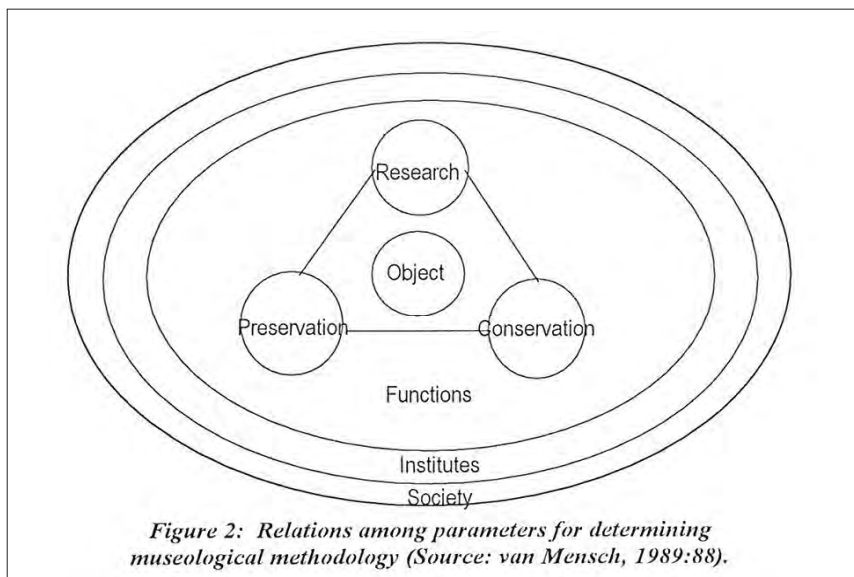


Figure 2: Relations among parameters for determining museological methodology (Source: van Mensch, 1989:88).

hovedkategori video, teknikk; videoskulptur, patinert stål og *Shift* som hovedkategori video, teknikk; videoinstallasjon.³

Vi ser at det her har oppstått noen uklarheter i katalogiseringen. Som Michael Rush understreker, er videoen som kategori innlemmet i en kunsthistorisk sammenheng, men det bringer også en ny dimensjon, en teknologisk dimensjon (Rush 2003:8). I *Video Culture: A Critical Investigation* bemerker John Hanhardt (1986: 17) at det egentlige spørsmålet ikke er hvor vidt video er en kunstform, men hvordan video har endret definisjonen av kunst.

På slutten av 1980-tallet og begynnelsen av 1990-tallet, da Bjørgeengens verk *Riss* ble produsert, var det en tydelig oppmerksomhet rundt forholdet mellom videoskulptur og videoinstallasjon. I artikkelen "Licht, Materie und Zeit: Zwischen Videoinstallationen und Videoskulpturen" skiller Vittorio Fagone klart mellom begrepene, men understreker at man tidligere, på 1960- og 1970-tallet, ikke differensierte klart mellom disse begrepene (Fagone 1989:35). For videoskulpturen er videobillets virtuelle og selvdefinerende form karakteristisk. I videoinstallasjonen fremhever Fagone et mer uttalt forhold mellom betrakter og verk. Her blir tidsdimensjonen poengtert (Ibid.:36). Forholdet mellom videoinstallasjon og videoskulptur tas opp av Chris Meigh-Anderson hvor reaksjonen mellom betrakter og den romlige erfaring diskuteres, han skriver:

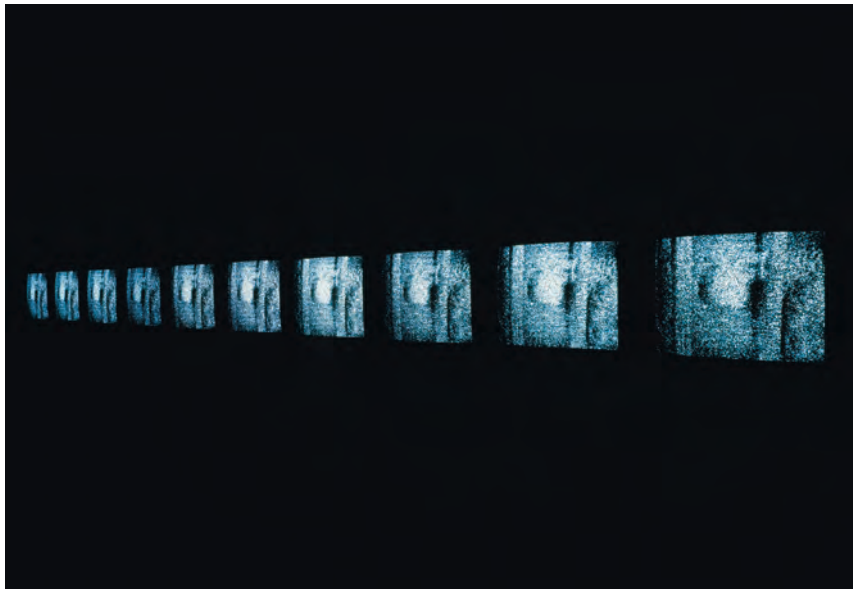
En videoskulptur er mindre filmatisk og mer skulpturell (...). Besøkende er ikke forventet å sitte ned og se en videoskulptur fra ett bestemt sted. De oppfordres til å gå rundt den, se den fra alle sider og vinkler, som om det var en tradisjonell skulptur (2006: 251, 252).



Dette til forskjell fra en mer filmatisk situasjon hvor betrakteren sitter stille og ser på en skjerm eller monitor. Utifra et slikt perspektiv er det klart at *Riss* defineres som videoskulptur og *Shift* som videoinstallasjon.

I de første årene av museets virksomhet var det få videoverk i samlingen, og video som kategori var ikke bredt utarbeidet i katalogiseringen.⁴ Video som kunstart er komplekst og vanskelig å fange i en kategorisering på ett nivå. Fagone omtalte for

Riss av Kjell Bjørgeengen, videoskulptur, patinert stål, 19 monitorer (28)". Foto: Morten Thorkildsen, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.



Shift av Kjell Bjørgeengen,
videoinstallasjon. Foto:
Morten Thorkildsen,
Nasjonalmuseet for kunst,
arkitektur og design.

eksempel videoinstallasjon som ”en kreativ ordning, som kan vise tallrike veier” (1989:35).

Video fjernsyn – video massekommunikasjon

Forholdet mellom video-fjernsyn og videomassekommunikasjon er betydningsfullt hos Bjørgeengen. I boken *Northwave. A Survey of Video Art in Nordic Countries* sier den italienske kunsthistorikeren Lorella Scacco det slik: ”Det burde være trygt å si at norsk videokunst, fra tidlig på 1970-tallet til midten av 1990-tallet, kan karakteriseres ved dets kritiske tilnærming til fjernsyn og kunstinstitusjoner” (Scacco 2009:39).

Bjørgeengens mediekritiske holdning kommer til uttrykk i teksten ”Livet foran skjermen, Om videokunst og teknologiutvikling” fra 1988. Her påpeker han at den første videokunsten oppstod som en reaksjon mot fjernsynet og refererer til Ant Farms video *Media Burn* (1975) som er en satirisk, ideologikritisk video av medie-

situasjonen i USA. Både i uttrykk og i verktøy tok Bjørgeengen avstand fra fjernsynet som medium:

Mens filmen ofte kan sies å være ferdig konseptualisert idet produksjonen settes i gang, så dannes videoen i en interaktiv prosess med materialet selv. Skulle videokunsten på noe måte kunne påberope seg en spesiell plass blant kunstartene, måtte det være denne dobbelte bearbeidelsen av materialet. Med sin bakgrunn i fjernsynsmediet yter videokunsten en spesiell motstand mot den virkelighetsopfattelse de nye massemediene formidler. Monitorbildet, som ikke lenger passer inn i informasjonssamfunnets strømlineformede dataflom, viser kanskje at heller ikke denne nye verden er oss gitt (Ibid.:38).

Bjørgeengen viste avstand til den tradisjonelle visningsformen, med bilde på en enkeltskjerm, i sin skulpturelle bearbeidning av video.

Videoen som materiale

Bjørgeengen posisjonerte seg imot Rosalind Krauss’ oppfattelse av video som et narsissistisk medium (Bjørgeengen 1988:36). Han refererte til Krauss’ *Video. The Aesthetic of Narcissism* fra 1978 og oppfordret kunstneren til å gå utover den rene selvrefleksjon og heller ta fatt på videoen som materiale. ”Videosignalet selv måtte bearbeides” (Bjørgeengen 1988: 36–38). Bjørgeengens inspirasjon til verket *Riss* var et foredrag av den norske filosofen Arnfinn Bø-Rygg om Heidegger (Bjørgeengen 05.09.09). Bjørgeengen ønsket å representere fysiske riss som video. Bø-Rygg skrev teksten *Rissets-Meningens sted* til

utstillingen *Riss* i Galleri K hvor han omtalte de ulike fasene for videoen de siste 30 årene. Også han henviste til Krauss:

Ikke for ingenting mente Rosalind Krauss så sent som i 1976, at videoen var narsissismens medium. En videre omdreining i denne selvrefleksjonen kom da videokameraet ble rettet mot dets egen monitor. Det førte til et abstrakt visuelt språk, til virtuelle verdener der former og farger spiller med hverandre og flyter over hverandre (Bø-Rygg 1991:3).

Bø-Rygg poengterte de formale likheter med maleri og satt videoen i relasjon til videokunsten med dens bearbeiding av farge, lys, linje og rom innenfor et selvstendig materiale. Dette mente han ga et rikt og komplekst materiale der utforskningen av teknologien selv førte ut av selvspilingen.

Video-lyd

Yvonne Spielmann gransker videoens mediespesifikke kvaliteter (2008:1,7). I differensieringen mellom video og andre medier, poengterer hun hvordan videoen er det første audiovisuelle mediet hvor både lyd og bilde kan bli modifisert ved prosessorer. Spielmann skiller konseptuelt mellom transformative trekk som ligger i videoens signalprosess og bildet (rammen), som er knyttet til tid og sted. Hun skriver:

Min henstilling om å ta i betraktning det transformerte bildet i diskusjonen om video, tar utgangspunkt i beskrivelsen av produksjonsprosedyren for det elektroniske bildet. Dette innebefatter en harmoneringsprosess, muligheten til å spole frem og tilbake og transfigurasjoner, som inkluderer rever-

sibilitet. Transformasjonen innebærer derved fleksible, ustabile, ufikserte billedformer. De transformerte bildene beskrives utifra deres "pictoriality", deres billedmessige materialitet (ibid.: 4).

I både *Riss* og *Shift* er monitorene en sentral del av uttrykket, og er i den forstand knyttet til TV som medium. Men som vi har sett, forholder ikke Bjørgeengen seg innholdsmessig til fjernsynets kultur, men videoens materialitet. Han er kritisk til de føringer som ligger til fjernsynets teknologi: "Teknologien som er utviklet til fjernsynsbruk har en rekke sterke føringer. Der finner vi serieproduksjonen styrt av gjenkjennelige programmer. Kunstneren ønsker derimot å flytte meningsinnholdet" (Lie i *Morgenbladet* 3.10.1997). Bjørgeengen står i så måte i en tradisjon etter Steina og Woody Vasulka. Vasulka var forløper for arbeidet med videobildets materialitet og arbeidet primært med bearbeidelsen av lyd og bilde som rene, likestilte elektroniske signaler. Begge utforsket videoens muligheter som skilte seg fra filmen og fjernsynets. De ønsket å frigjøre seg fra det tidsbaserte bundne fjernsynssignalet og forholdt seg isteden til lyden. Slik kunne de få et bilde som kom fra en annen kilde enn kameraet. De utviklet et verktøy som organiserte interferensmønstre. Ved å forstyrre tidsstrukturen, ble nye mønstre etablert utifra verktøyets syntetiske verden (Vasulka i Meigh-Anderson 2006:124–125). Spielmann fremhever hvordan Vasulka forstår det elektronisk billedmessige konseptuelt annerledes enn bildet (rammen) som er en enhet (Spielmann 2008:197). I dette perspektivet dreide Bjørgeengen mot kunstfeltet ved å legge vekt på videoens materialitet.

Video og ”det maleriske”

Bjørgeengen betegner selv videoen innenfor billedkunstens rammer:

Ved at videoen både kan registrere omverdenen (som filmen), bearbeide den plastisk, og samtidig generere sine egne former og forandringer over tid – gjør at filmens og fotografiets egenskaper forenes med den tradisjonelle billedkunsten. Forskjellen er at mens maleren og skulptøren arbeider med redskaper basert på førindustrielle håndverkstradisjoner, skyver videokunstneren et helt studio av kunstnerisk teknologi mellom seg og resultatet (1988:38).

Litteraturen og mediene forøvrig, plasserer også Bjørgeengens videoer innenfor en kunstkontekst. Bø-Ryggs tekst fortolker tydelig Bjørgeengens verk innenfor billedkunstens rammer (Bø-Rygg 1991). Da Bjørgeengen viste videoinstallasjonen *True Blanking* i Kunstnernes Hus i 1997, ble arbeidet knyttet til maleriet som uttrykk. Slik karakteriserte Anne Schäffer arbeidet:

Som en maler arbeider med en lag på lag-teknikk der de underliggende formene viskes langsomt ut, slik oppfatter jeg også Bjørgeengens teknikk med utgangspunkt i en tematikk basert på hukommelse, tid og glemsel (*Dagsavisen Arbeiderbladet* 7.11.1997).

En gjennomgang av forskjellige oppslag om video fra slutten av 1980-tallet til begynnelsen av 1990-tallet, viser en forankring mellom videoen og maleriet innenfor kunstfeltet. Ved siden av Bjørgeengen, var Marianne Heske en norsk pioner innenfor videokunsten. Hun var også en aktiv debattant i fagtidsskriftene for å fremme videokun-

sten. Hennes internasjonale gjennombrudd på Veneziabiennalen i 1986 og videoteknologiens maleriske kvaliteter, var et gjennomgående tema i pressen. Avisene har overskrifter som ”Med Videopensel” (*Aftenposten*.10.10.1989), ”Paris-suksess med computermalerier” (*Dagbladet* 8.1. 1985), ”Elektronikken er vår tids palett” (*Lofotposten*. 26.6.1985) og ”Billedreise med ”elektronisk palett”” (*Dagbladet* 18.11.1985). For de mest toneangivende kunstnerne som arbeidet med video, var det en klar betoning av videoens tilknytning til maleriet.

Video var en ny kategori, og ved spørsmålet om hvor vidt det var særlige estetiske kriterier som ble lagt til grunn ved innkjøpet av *Riss*, fremholder både Brockmann og Hellandsjø at Bjørgeengens video ikke ble vurdert spesifikt i forhold til video som et eget fagfelt spesifikt, men kvalitativt utifra en bredere kunstkontekst. ”*Riss* slo oss alle i seg selv som autonomt betraktet, et interessant teknologisk verk” (Brockmann 30. 11.09). ”Det var ikke en teknikkdiskusjon, men en kvalitativ diskusjon om innkjøpene” (Hellandsjø 27.10.09). Et annet aspekt som Bjørgeengen kommenterer, er at visningssted og verkskarakter for videoen kan ha hatt betydning for innkjøpet. Bjørgeengen hadde tidligere vist video på videofestivaler som på Multimal i 1971 og World Music Days i Oslo i 1990. I 1991 hadde han et samarbeid med Joëlle Léandre på Ultima, Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden og på Musikkfabrikken i Bergen. Bjørgeengen påpeker at det var først da han begynte å lage skulpturelle verk som *Videovei* (1990), at han fikk større oppmerksomhet fra museer og gallerier (Bjørgeengen 05.09. 09).⁵

Ut ifra parameteren video-kunst har Bjørgeengens verk flere krysningspunkter. Verket *Riss* har en skulpturell form og tilhører i så måte en etablert kunstnerisk kate-

gori. Men bildene kan ikke fanges i ett blikk verken i tid eller utstrekning, i det perspektivet representerer en ny erfaring og en ny kunstnerisk kategori i museet. I sin form er Bjørgeengens verk mediekritiske som en motsetning til fjernsynets kulturelle uttrykk, men hans arbeider på 1990-tallet er ikke institusjonskritiske. Han forholder seg til videoens materialitet, formale aspekter ved videobildet, som man i samtiden knyttet til maleriske aspekter ved videobildet. Innkjøpet av verket *Riss* skaper en forbindelse mellom allerede etablerte kategorier i museet som skulpturen og maleriet, samtidig som museet danner en ny praksis og en dialog med det nye fagfeltet video, utenfor museet.

Nasjonalgalleriet og Museet for samtidskunst

Nasjonalgalleriet kjøpte ikke inn video til sine samlinger. Riksgalleriets samlinger som ble overført til Museet for samtidskunst, inneholdt heller ikke videoer. En analyse av de mediespesifikke kvalitetene ved Bjørgeengens arbeider og diskusjonen rundt video gir ikke en entydig forklaring på hvorfor video ikke var blitt kjøpt inn tidligere. Ivo Mareović understreker forholdet mellom ideologiske beslutninger og museets praksis (Mareović 1998:16). Ved å sammenligne de grunnleggende strukturene vedrørende innkjøp og deres forpliktelser i forhold til samtidskunsten i Nasjonalgalleriet og Museet for samtidskunst, vil man få en avklaring på hvorfor video ikke var blitt innkjøpt tidligere.

Endringene i innkjøpskomiteene er sentrale for video som ny kategori for museet. I Nasjonalgalleriets årsmelding for 1978 fremgår det en endring av vedtektene vedrørende innkjøpskomiteen (NG 1978). Den viktigste forandringen var at Rådet ble

avløst av et Styre på syv medlemmer som institusjonens øverste organ. Ifølge tidligere vedtekter utgikk innkjøpskomiteene fra Rådets medlemmer. I de nye vedtektene er Styret og innkjøpskomiteene separate organer. Innkjøpskomiteene bestod som tidligere av tre medlemmer når det gjaldt nyere kunst (yngre enn 50 år); direktøren og to kunstnere oppnevnt etter innstilling fra Bildende Kunstneres Styre og fire når det gjaldt eldre kunst; direktøren, vedkommende samlingsavdelings konservator, en kunstner oppnevnt etter innstilling fra kunsthistoriske institutter fra Universitetene (ibid.:11). Følgelig fikk Nasjonalgalleriet "Tre innkjøpskomitéer for nyere kunst (mindre enn 50 år gammel), en for maleri, en for skulptur og en for grafikk/håndtegninger" (ibid.:46). Innkjøpskomiteen beholdt denne formen inntil Museet for samtidskunst formelt ble opprettet 1. januar 1988. Den 30. desember 1987 ble det vedtatt en vedtektsendring i Nasjonalgalleriet. Da ble antallet innkjøpskomiteer redusert fra fem til tre. For nyere kunst var det kun innkjøpskomiteen for nyere grafikk/håndtegninger som ble opprettholdt (NG 1987:5). To forhold er verd å merke seg, komiteene var fagspesifikke og de eksterne medlemmene var i flertall.

Da Museet for samtidskunst ble opprettet, hadde Nasjonalgalleriet ikke lenger forpliktelser overfor samtidskunsten, bortsett fra grafikk og håndtegninger. I og med at fotografi også var utelukket fra innkjøp, er det interessant å se om diskusjonen omkring innkjøp av fotografi kan kaste lys over videoens utelatelse.

Konservator Sissel Helliesen ved museets grafikk- og håndtegningsamling, påpeker at det var tekstilkunstnerne som fremmet forslag om innkjøp. Argumentene fra Nasjonalgalleriet om ikke å kjøpe inn teks-

til, var fundert i det at museet verken hadde egen konservator eller teknisk konservator for tekstil, videre at det fantes tekstil i Kunstindustrimuseet. Det var ikke tilsvarende diskusjon om innkjøp av fotografi. Diskusjonen om opprettelsen av et nytt nasjonalt museum for fotografi gjorde at museet ville avvente denne beslutningen. I og med at innkjøpskomiteene i Nasjonalgalleriet hadde fagspesifikke definisjoner som maleri, skulptur og grafikk og håndtegnning, falt video også i prinsippet utenfor (Helliesen 11.11.09).

På et styremøte 1. februar 1984 ble det vedtatt mot to stemmer at Nasjonalgalleriet skulle kjøpe inn tekstilkunst som en ny del av sine samlinger. I *Billedkunstneren* beskrives vedtaket som "en utvidet anerkjennelse av tekstilkunst som billedkunst" (*Billedkunstneren* 2/1984:14). Det å åpne for en ny teknikk som tekstil, krevde et eget styrevedtak i Nasjonalgalleriet, men det forutsatte også etableringen av en egen innkjøpskomité. Diskusjonen om etableringen av denne ble ført videre under opprettelsen av det nye Museet for samtidskunst.

Samtid – de siste 50 år

Både Nasjonalgalleriet og Museet for samtidskunst hadde et statlig ansvar for å samle estetiske gjenstander, men i motsetning til Nasjonalgalleriet som tidligere hadde hatt ansvar for både eldre og nyere kunst, hadde Museet for samtidskunst et særlig ansvar for å synliggjøre samtidskunsten. Samtid i den sammenheng var de siste 50 år. I § 4 fremgår det at museet skal gi et representativt oversyn over de vesentlige strømninger i norsk samtidskunst. I den grad det lar seg forene med denne oppgave, skal museet likeledes erverve utenlandsk samtidskunst (Mfs 1988). Nyere medier eller video er ikke nevnt spesifikt. Når

museet 12. mars 1991 fremmer forslag om vedtektsendring overfor Kulturdepartementet, er ordlyden i § 1 den samme. I § 2 understrekes det at museet skal "gi et representativt oversyn over de vesentlige strømninger i norsk samtidskunst i samspill med utenlandsk samtidskunst" (Mfs 1991:346). Det er ikke ytterligere spesifikasjoner vedrørende samtidskunsten. Når det gjelder endringer i Nasjonalgalleriets formål og oppgaver, er de ikke lenger knyttet til "eldre og nyere" billedkunst, men til "billedkunst" (NG 1987:5).

I diskusjonene før opprettelsen av Museet for samtidskunst, ser man at det var stor åpenhet for å inkludere nye kategorier kunst, men det var diskusjoner om hvordan det historiske perspektivet for samlingen skulle ivaretas når man ikke kunne bygge på eldre verk. I hovedsak var fotografi og tekstil nevnt som nye kategoriene. Per Hovdenakk ved Henie Onstad Kunstsenter var en av de få som nevnte video eksplisitt (*Billedkunstneren* 3,4/1986:10).

Museet for samtidskunsts innkjøpskomité

Den første innkjøpskomiteen i Museet for samtidskunst ble oppnevnt av styret 11. februar 1988. Komiteen bestod av fem medlemmer og fem varamedlemmer. Som ved Nasjonalgalleriets innkjøpskomité, hadde de eksterne representantene flertall. Fagspesifikke områder stod ikke i veien for et eventuelt ytre påtrykk fra kunstnerne angående nyere medier.⁶ Vedtektene viser at flere av vedtektsendringene berører sammensetningen av innkjøpskomiteen. I 1991, da det første videoinnkjøp ble gjort, besto innkjøpskomiteen av kunstnerne Irma Salo Jæger, Børre Larsen og Jacob Schmidt. Jan Brockmann og Karin Hellandsjø var museets representanter. Da det andre innkjøpet av Bjørgeengens verk,

Shift (1995), ble vedtatt 5.05.95, hadde det skjedd endringer. Brockmann, Hellandsjø og førsteamanuensis Steinar Gjessing undertegnet innkjøpsprotokollen. Det vil si at det var eksternt flertall da det første innkjøpet ble gjort, men ikke det andre. Bruddet med kunstnerne i innkjøpskomiteen skjedde samtidig som det andre videoinnkjøpet. Var nye medier et tema i denne diskusjonen?

I årsrapporten står det at "1995 har vært et år preget av stor offentlig oppmerksomhet omkring museets kunstneriske profil, innkjøpspolitikk og indre organisasjon. To områder har markert seg spesielt i året som gikk: innkjøp og formidling" (Mfs 1995:3). Brockmann skriver:

Særlig Museets innkjøpsprofil har vært gjenstand for diskusjoner: Er Museets innkjøp for smale, blir norsk kunst tilsidesatt til fordel for utenlandsk kunst, satser Museet for mye på de etablerte kunstnerne?(...) I august 1995 inviterte Museet på nytt til debattmøte om sine valg. I fokus for interessen stod vel så mye innkjøpsordningen som de kunstneriske avgjørelsene. Museets styre hadde etterkommet ledelsens ønske om å få det reelle ansvar for innkjøpene ved for første gang å gi den kunstfaglige staben flertall i innkjøpskomiteen (ibid).

Her var det forholdet mellom norsk og utenlandsk kunst og innkjøpsordningen som var tema, ikke video som eget felt.⁷ Innkjøpskomiteens virksomhet har alltid blitt tett fulgt opp av kunstnere. I Museet for samtidskunsts startfase i 1989, er både kunstnere og kunsthistorikere invitert til å uttale seg angående innkjøpene i *Billedkunstneren*. Her synliggjøres mange kryssende interesser slik som norsk vs. uten-

landsk, Oslo vs. distrikt, avantgarde vs. bredde, samt diskusjon om enkeltkunstnere og hvorvidt det ble gjort for få og dyre innkjøp.

Video er ikke nevnt eksplisitt, men gallerist Olav Postmyr bemerker at "Færre innkjøp kan også gå utover de som arbeider med vanskelig tilgjengelig og eksperimentell kunst (Bratteli 1989:8–10). Det at diskusjonen i 1995 dreide seg om det ble satset for mye på de etablerte og for lite på ny norsk kunst, kan bety at video som et nytt medium for norske kunstnere, hadde vanskelig for å slå igjennom.

Satsningsområder for samtidskunsten

Til forskjell fra Nasjonalgalleriet hvor man da trengte et eget styrevedtak for å innlemme tekstil, stod innkjøpskomiteen i Museet for samtidskunst i utgangspunktet fritt til å innlemme alle teknikker. Hellandsjø kom fra Henie Onstad Kunstsenter hvor video og fotografi var en integrert del av virksomheten. Det var enighet om at museet ikke skulle kjøpe retrospektivt, men heller satse fremover. "Vi ønsket å innlemme alle teknikker, men som et nytt museum ønsket vi ikke å fylle hull eller være dokumenterende og favne alt, men samle toppen, det beste" (Hellandsjø 27.10.09). Til Laila Haugans påstand om at museet har vist en påfallende liten interesse for video, svarer Karin Hellandsjø: "Vi har mange ønsker og ambisjoner når det gjelder foto/video. (...) Etter bare to års drift kan vi unnskyld oss med at vi mangler kompetanse, men situasjonen er i ferd med å endre seg" (*Billedkunstneren* 9/1992:10).

Fra et kritikerståsted bemerkes Museet for samtidskunsts satsning på Bjørgeengens videoarbeider: "Museet for samtidskunst er det eneste museet i Norge i dag som tar de

aktuelle kunstformene på pulsen. Kjell Bjørgeengen presenterer videokunst i en til dels avansert og spennende form” (Kokkin i *Dagens Næringsliv* 02.10.1990).

En gjennomgang av innkjøpsreferatene, viser at det var en prinsippdiskusjon ”vedrørende det videre arbeid med oppbygging av samlingen, samt drøfting av prioriteringer av enkeltkunstnere og satsningsområder innenfor norsk, nordisk og internasjonal samtidskunst” (Mfs 1995:20). Det ble spesifisert gjennom hvilke kunstnere museet ønsket å satse på. Internasjonalt fulgte museet opp satsningsområder som tidligere var definert; britisk skulptur, italiensk og østeuropeisk billedkunst. Videokunst som tema, generelt var ikke på agendaen, men den britiske kunstneren Tony Oursler nevnes som en enkeltkunstner som museet ønsker å satse på.⁸

Hva som er verd å merke seg i innkjøpsreferatene, er beslutningen om at Sven Pålsson og Toril Smith skal inviteres for å gi innspill til en drøfting av videodokumentasjon av ”installasjoner og lignende stedsbundne og temporære kunstverk” (Mfs 1994:18). Målsetningen skulle ikke være å lage en nasjonal dokumentasjon for slike verk, forutsetningen for dokumentasjonen måtte være at verket skulle vurderes som likverdig med verk som erverves til museets samling.

Diskusjonen om video som dokumentasjon versus kunstnerisk uttrykksmiddel, er sentral. Det berører videoens egenskaper som et medium utover en kunstkontekst. En tilsvarende problematikk eksisterer i forhold til fotografiet, mellom fotografi som dokumentasjon og som kunstneriske uttrykksmiddel. Her er det ikke definitive grenser. Hva som tidligere kun hadde et dokumentarisk formål, kan i dag bli ansett som et kunstuttrykk.

Debatt om video

Video hadde problemer med å bli vurdert som en fagkategori innenfor kunst. Dette kan forklares ved at fremme av video som kunst stod overfor flere motkrefter. Tilsvarende som ved fotografiet, var det ikke bare en eventuell museal institusjonell treghet som hadde betydning for tilgangen til visningen av video. Kunstnerne selv satte en stopper for det. Med færre visningssteder for kunst var Høstutstillingen en viktig arena for kunstnerne. I *Billedkunstneren* i 1982 er det en debatt mellom Marianne Heske og billedkunstneren Gunnar Haugland om visning av video på Høstutstillingen. Haugland argumenterer for at ”video heller hører hjemme i visningsfora for film, enn på Høstutstillingen” (*Billedkunstneren* 5/1982:8). Heske poengterer at hun ikke er enig med Haugland om at ”kunstverk kort og godt eksisterer gjennom det at de er konkrete gjenstander” (ibid:9).

Høstutstillingen hadde vist Heskes videoinstallasjon *Tête assemblage – hodet vårt er rundt for å tillate tanken å skifte retning* i 1978. Dette var det første videoverket som ble vist. Heske var deretter representert på Høstutstillingen i 1981, 1987 og 1988. Stort sett ble det vist én til to videoer på Høstutstillingen frem til 1994. I 1983 ble Bjørgeengens *Videogram* presentert. Tekstil hadde fått sin egen jury og kategori i 1976, tegning og ”andre teknikker” i 1980. Fotografi har blitt vist første gang i 1971 under kategorien ”maleri” med Kåre Kivijärvis *Vandringene I-III*. Et søk i verkslistene presentert på Høstutstillingen frem til 1995, viser at hovedvekten i kategorien ”andre teknikker”, var fotografier.

Visning av nye teknikker handler også om posisjoneringer for kunstnerne. Kommer nye teknikker til, går det på

bekostning av de som allerede er etablerte. I *Billedkunstneren* er overskriften på et debattinnlegg fra Adolph Denis Horn "Kast ut fotografene fra Høstutstillingen". Han skriver:

Et stadig mer framtrædende trekk ved mønstringen, er fotografene. For en del år siden fikk de delta med en liten utstilling, nærmest som en hyggelig gest. I år har de fått breie seg over store utstillingsflater, mens de som "Staten" egentlig var til for – billedkunstnerne – er i ferd med å bli en paria i eget hus. (...) Høstutstillingen må igjen bli et forum for norsk bildende kunst, ikke for fotografer (*Billedkunstneren* 9,10/1992:27).

Jeg spurte aktørene om hvordan diskusjonen om video var i det offentlige rom. Både Bjørgeengen, Hellandsjø og Brockmann svarte at det ikke var en bred diskusjon om video. En gjennomgang av årgangen for *Dagbladet* og *Morgenbladet* i 1990, samt begynnelsen av året 1990 i *Arbeiderbladet*, viser forsvinnende lite stoff om video. Som Helliesen, nevner Brockmann også tekstilkunstnerne som en pressgruppe (Brockmann 30.11.09.) *Billedkunstneren* skriver i 1992 om "Norske Tekstilkunstnere på offensiven", om hvordan "Stille krav" er det nye nøkkelordet for tekstilkunstnerne.

Kampen om begrepsdefinisjoner gjaldt ikke kun verksspesifikke spørsmål, men var også et kunstpolitisk redskap og en strategi for å oppnå rettigheter og posisjoner innenfor kunstlivet. Det utvidede kunstbegrepet for billedkunst handlet ikke bare om en utvikling i forhold til nye teknikker, men ble også anvendt retrospektivt for eldre teknikker som tekstil og tegning, for å etablere en ny praksis i forhold til innlemmelsen av tekstil og tegning på Høst-

utstillingen. Begrepet billedkunst ble anvendt både inkluderende for innlemmelsen av tekstil i Nasjonalgalleriet, og ekskluderende i forhold til utstøtelsen av video og fotografi fra Høstutstillingen.

Video som medium stod i en brytningstid. I motsetning til andre teknikker som tekstil og fotografi, som etter hvert ble organisert i egne fagforbund og tilkjempet seg rettigheter og stipendier, ble videoen utviklet i en tid da grensene mellom de tradisjonelle kunstgrenene ble opphevet. Dette er et aspekt også Bjørgeengen kommenterer: "Videokunstnerne er den første gruppen som ikke organiserer seg laugsmessig. Det antesiperer åpningen om at de ikke er mediespesifikke" (Bjørgeengen 05.09.09). Dette er en problemstilling kunsthistoriker Jon-Ove Steihaug også diskuterer opp mot Høstutstillingen i artikkelen "Andre teknikker – et alternativ til Det norske maleriet" (Steihaug 1993/94: 83). For å oppnå rettigheter og posisjoner innenfor kunstlivet kunne man i det perspektivet hatt behov for en fagorganisasjon som kunne være pådrivere for det nye mediet.

Produksjon – distribusjon

I *Nordisk tidsskrift for samtidskunst, SIKSI*, beskriver Ingebjørg Astrup situasjonen i de nordiske landene i 1991. Hun reflekterer over at videoen til tross for at den har vært fremme i en kunstkontekst i 25 år, fremdeles anses som en ny kategori kunst. Dette forklares med de ulike faktorene som berører videokunstnerne, som produksjon, distribusjon, teknologi og økonomi. Dyr teknologi nevnes som et hinder for både kunstnere og visningssteder (Astrup 1991: 21). Dette frembragte viktige aktører utenfor museene. Det som kjennetegner organisasjoner og institusjoner som er tett invol-

vert i video og nyere teknologi, og som skiller det fra tradisjonell museal drift, er produksjons- og distribusjonsaspektet. Distribusjonsaspektet har vært en gjennomgående problematikk for videokunstnerne. I et intervju i *Arbeiderbladet* i 1983 henviser Heske til hvordan Holland og Frankrike, i motsetning til Norge, hadde egne verksteder for kunstnere med rimelige produksjonskostnader (*Arbeiderbladet* 28.5.1983). For norske forhold ble Atelier Nord et sentralt visningssted for videokunstnerne. Atelieret var involvert i både produksjon, distribusjon og formidling og viktig for utviklingen av kunst basert på nyere teknologi. Det ble opprinnelig opprettet i 1965 av Anne Breivik og Reidar Rudjord, som et verksted for metallgrafikk. I 1993 fikk verkstedet investeringsmidler fra Norsk kulturråd for opprettelsen av en egen data- og videoavdeling ved siden av grafikken. I en tid hvor det var sparsomt med både innkjøp og visningsarenaer, spilte Kulturråd en vesentlig rolle. Norsk kulturråd kjøpte inn videoer fra 1982 slik som (*Uten tittel*) av Terje Munthe, dernest *Fugleskremleser* (1985) av Inghild Karlsen (Hans Henrik Olsen 01.12.09). I 1988 stod Kulturrådet bak finansieringen av det som blir omtalt som ”den største mønsterringen av video-kunst i Norge noen gang” på Galleri F15. Kunstnere som nevnes i *Billedkunst* er foruten Bjørgeengen, Nils Olav Bø, Marianne Heske, Inghild Karlsen, Brit Bøhme, Pia Myhrvold og Randy Naylor, Morten Børresen, Per Maning og Kjartan Slettemark, Kristin Bergaust, Sven Pålsson (*Billedkunstneren* 2/1988:11).

Konfliktfylt kategori

En analyse av ”objektet” i forhold til ”institusjonen” og ”samfunnet”, viser at det snarere var institusjonelle og kulturpoli-

tiske hinder enn verksspesifikke kvaliteter som gjorde at video ikke ble kjøpt inn tidligere. Institusjonsmessig kan Nasjonalgalleriets fagspesifikke innkjøpskomiteer og opprettelsen av Museet for samtidskunst, med formelt opprettet innkjøpskomité først i 1988, bidra til å forklare hvorfor video ikke ble innlemmet i en norsk museal sammenheng tidligere. I Nasjonalgalleriet var det ikke rom for innkjøp av video prinsipielt sett, slik de fagspesifikke innkjøpskomiteene var lagt opp. Under en åpen debatt i 1985 angående det nye museet på Bankplassen, nevner Knut Berg (tidligere direktør ved Nasjonalgalleriet) kun fotografi og tekstil som nye arbeidsområder for museet, ikke video (*Billedkunstneren* 10,11/1985:6). Der det fagspesifikke er nevnt i innkjøpsstrategien for Museet for samtidskunst, er skulptur og fotografi tema, samt geografiske nedslagsfelt. Diskusjonene om innkjøp utenfor museet var i hovedsak knyttet til innkjøpskomiteens sammensetning og forholdet mellom det nasjonale og utenlandske.

I artikkelen ”Kunstmuseer” poengterer kunsthistorikeren Olga Schmedling museenes endringsprosess i forhold til innsamling: ”Kunstmuseenes prinsipper for å samle, bevare og utstille kunst har (dermed) endret seg parallelt med en skiftende kunstkannon, altså hvilken kunst som anses verdt å samle på” (Schmedling 2003:212). Den endrede holdningen til hva som bør samles inn, kommer klart til uttrykk hos Per Hovdenakk: ”En selvstendig institusjon behøver ikke innordne seg de konvensjoner Nasjonalgalleriet arbeider etter, men stille seg uavhengig av og for eksempel ta opp arbeidet med såkalte nye medier (som etter hvert er nye bare i NG); fotografi, installasjoner, video, performance, film etc.” (*Billedkunstneren* 3,4/1986:10). Forholdet mellom Nasjonalgalleriet og Museet for

samtidskunst nevnes også av Brockmann: ”Vi hadde diskusjoner i forhold til samlingen fra Nasjonalgalleriet og Riksgalleriet som var konvensjonelle samlinger, hvor vidt man skulle fortsette i gamle løyper eller åpne seg for det utvidede kunstbegrep i Museet for samtidskunst” (Jan Brockmann 30.11.09). Det betydde at museets kunstsavn ble utvidet til også å integrere lyd og musikk. Årsmeldingene fra Museet for samtidskunst viser en omfattende liste over arrangementer med nyere musikk (Mfs 1991,1992).

I et fagpolitisk perspektiv er det tydelig at video som egen kategori hadde problemer med å synliggjøre seg. Video hadde praktiske og økonomiske utfordringer for å nå ut. Samlet sett, ser det ut til at en eventuell diskusjon om video i offentligheten ble fortrenget av andre fagpolitiske eller institusjonelle spørsmål. Det paradoksale er at mens det var unndragelsen av en fagspesifikk synliggjøring av video som et eget felt, som gjorde det vanskelig å fremme video som kunst, var det oppløsningen av de fagspesifikke kategoriene i innkjøpskomiteene som åpnet for innkjøp av video i museet. Situasjonen i Norge var ikke enestående. I en nordisk sammenheng lå Museet for samtidskunst på det jevne med de andre institusjonene. I en bredere internasjonal sammenheng, sammenlignet med England og USA, var man relativt sent ute.⁹

Noter

* En stor takk til Heidi Bale Amundsen som har vært vit.ass. på prosjektet og Eivind Røssak som har vært veileder.

1. Undersøkelsen vedrørende ”institusjonen” base-res på arkiv-søk i kilder som innkjøpsprotokoller, innkjøpsreferater og årsmeldinger. Når det gjelder ”samfunnet” gjøres det litteratursøk i presseklipp og kunsttidsskrifter. For utdypende informasjon har jeg intervjuet sentrale personer i forhold til innkjøpskonteksten; kunstneren Kjell

Bjørgeengen, daværende direktør Jan Brockmann og sjefskonservator Karin Hellandsjø. Jan Brockmann kom fra NTNU hvor de hadde startet opp et videolaboratorie på midten av 1980-tallet, og han var godt kjent med videokunsten fra Tyskland. Andre kilder som er blitt intervjuet, er utstillingstekniker Ole T. Berger som ble ansatt på Museet for samtidskunst i 1988 og har montert videoverk fortløpende fra museets begynnelse. Seniorokurator Sidsel Helliesen var på det tidspunktet konservator for grafikk – og håndtegnings-samlingen og var involvert i innkjøpene til Nasjonalgalleriet. Proveniensen på verket *Riss* viser at det er kjøpt fra Galleri K hvor Ben Fria var og er gallerist.

2. Innkjøpsprotokollen har følgende opplysninger om verkene: ”Inv. nr 2396. Bjørgeengen, Kjell. ”Riss” 1991, 1235x90/80x46. Videoinstallasjon. Patinert stål, 19 monitører 28”. Inv.nr. 3770 Bjørgeengen, Per (Sic). Shift. 1995. Videoinstallasjon med 10 monitører. Innkommet mai 1995” (Mfs 1988–1998). I referatet fra møtet i innkjøpskomiteen 5.05.95, sak 27/95 står det følgende: ”Besluttet å erverve Kjell Bjørgeengens videoskulptur ”Shift” 1995 (med monitører...) (Mfs 95/20)”.
3. Et videre søk i basen viser imidlertid at verket, *Les Puits* 1992 av de sveitsiske videopionerene Silvie og Chérif Defraoui ble kjøpt inn i 1994, noe jeg ikke fanget opp da video ikke er en underkategori av installasjon i basen. Dette gjelder også for Marianne Heskes *Voyage Pittoresque*, 1983, som ble vist i utstillingen *Fra samlingen III* i 1992. En undersøkelse av proveniensen viser at verket ikke var innkjøpt av Nasjonalgalleriet eller Museet for samtidskunst, men overført fra Utenriksdepartementet i 1988.
4. Dette var ikke særegent for Museet for samtidskunst. Magnus af Petersens i Moderna Museet, Stockholm, opplyser f.eks. at film og video ikke var kategorisert som kunst i samlingen i begynnelsen på 1970-tallet. Det kom først senere (Petersens 2009 8.12).
5. Galleristen Ben Fria ble oppmerksom på Kjell Bjørgeengens verk da *Videovei* ble vist i Museet for samtidskunst (Fria 14.01.10).
6. Den første innkjøpskomiteen bestod av kunstnerne Arvid Pettersen, Ola Enstad og Therese Christensen, fra Museets side direktør Jan Brockmann og sjefskonservator Karin Hellandsjø.
7. Underveis i begge institusjoners virksomhet har diskusjoner om innkjøp stått sentralt. Jeg ser ikke nærmere på forholdet mellom kunstnere og Museet for samtidskunst her, da jeg i denne artikkelen konsentrerer meg om nyere medier, ikke generell innkjøpspolitikk.
8. Museet kjøpte inn verkene *Satan's Daughter* og *She / Green / Blue* Oursler i 1996 (Mfs 45/95, 95/20).

Søket ble gjort for å se på hvordan video var fremme i den offentlige diskusjonen fra etableringen av Museet for samtidskunst i tiden før innkjøpet av Kjell Børgeengens *Riss*.

9. I 1996 gjorde Statens Museum for Kunst i København sitt første videoinnkjøp, videoen *Fresh Aconci*, 1995 av Mike Kelley og Paul McCarthy (Jensen:2009). Det moderne museet for kunst i Helsinki, Kiasma, er særlig kjent for sin satsning på video. Museet åpnet offisielt i mai 1998, som del av det finske Nasjonalgalleriet (Kiasma 2009). Tidligere organiserte The Fine Arts Academy Foundation, som også inkluderte *Ateneum*, ARS, en serie med internasjonale samtidskunstutstillinger ARS, fra 1961, 1969, 1983 med videre. De første videoene i Finlands nasjonale samlinger, som nå er en del av Kiasmas samling, ble ervervet fra ARS-utstillingen i 1983, Bill Violas *Hatsu Yume*, Joan Jonas: *I want to live in the country and other romances* og *Vertical Roll* og flere verk av Dara Birnbaum. Den første finske videoen i samlingen var Ismo Kajanders multippel verk som inkluderte "color video" M.D-Mother Duchamp som ble kjøpt i 1991 (Rastas 2009: 3.12). Moderna Museet i Stockholm satset tidlig på video og film. Nam June Paiks *TV-Chair*, 1968, ble donert i 1973 (Petersens 2009:8.12). Museum of Modern Art, New York, har drevet en aktivt innkjøpspolitikk for videokunst fra 1975. Blant de første videoene var *Now* (1973) av Lynda Benglis, *Vertical Roll* (1973) av Joan Jonas og *Global Groove* (1973) av Nam June Paik (London 2010). De første innkjøp for Tate Modern (Tidligere Tate Gallery) var tre verk av Gilbert & George i 1972, *A Portrait of the Artists as Young Men* (1970) *Gordon's Makes Us Drunk* (1972) *In the Bush* (1972) (McDonald: 2009).

Litteratur

- Berg Simonsen, Mie, Marit Paasche og Åslaug Krokann Berg 2007. *Å bevare det flyktige. En utredning om et nasjonalt arkiv*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Bø-Rygg, Arnfinn 1991. "Risset – Meningsens sted". I: utstillingskatalogen *Riss. Kjell Børgeengen. Videoskulpturer 1991*. Oslo: Galleri K.
- Durand, Régis 1995. *Le Temps de l'image*. National de la Photographie. Paris: ELA La Différance.
- Fagone, Vittorio 1989. I: Wulf Herzogenrath og Edit Decker (red.). *Video – Skulptur*.

Retrospektiv und aktuell 1963–1989. Köln: DuMont Buchverlag.

- Hall, Doug og Sally Jo Fiffer (red.) (1991) 2005. *Illuminating Video*. San Francisco: Aperture/Bavc.
- Hanhardt, John 1986. *Video Culture: A Critical Investigation*. New York: Visual Studies Workshop Press.
- Krauss, Rosalind 1978. "The aesthetic of narcissism". I: Gregory Battock (red.). *New Artist Video*. New York: Dutton.
- Kulturdepartementet 1984. *Stortingsmelding nr. 27 (1983–84). Nye oppgaver i kulturpolitikken*. Oslo: Kultur- og vitenskapsdepartementet.
- Maroević, Ivo 1998. *Introduction to Museology, the European Approach*. München: Forlaget Dr. Christian Müller-Straten.
- Meigh-Anderson, Chris 2006. *A History of Video Art, The Development of Form and Function*. Oxford, New York: Berg.
- Mensch, Peter van 1989. *Professionalising the Muses. The Museum profession in motion*. Amsterdam: AHA Books.
- Rossi, Leena-Maija 1990. "Fortid og nåtid møtes på Video-veien". I: *Terskel*. Oslo: Museet for samtidskunst.
- Rush, Michael 2003. *Video Art*. London: Thames & Hudson.
- Scacco, Lorella 2009. *Northwave. A Survey of Video Art in Nordic*. Milano, Italia: Silvana Editoriale.
- Schmedling, Olga 2003. "Kunstmuseer". I: Arne Bugge Amundsen, Bjarne Rogan og Margrethe C. Stang (red.). *Museer i fortid og nåtid. Essays i museumskunnskap*. Oslo: Novus forlag.
- Spielmann, Yvonne 2008. *Video: The Reflexive Medium*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.
- Steihaug, Jon-Ove 1993/94. "Andre tekniker" – et alternativ til "Det norske maleriet". I: *Norsk Kunstårbook*. Oslo: KIK Kunstnernes Informasjonskontor.

Viola, Bill 1995. *Reasons for Knocking at an Empty House, Writings 1973–1994. Writings 1973–1994*. London: Thames and Hudson.

Aviser og tidsskrifter

Aftenposten 10.10.1989. Tone Myklebost: "Med Videopensel".

Arbeiderbladet. 28.5.1983. Heske, Marianne: Marianne Heske i Galleri Kampen".

Billedkunstneren, nr. 5/1982. Heske, Marianne: "Er video billedkunst?"

Billedkunstneren, nr. 2/1984. Staurnes, Per Magnar: "Nasjonalgalleriet åpner for tekstil".

Billedkunstneren, nr. 10–11/1985. Øien, Jon 1985: "Samtidsmuseet, periodemuseum eller aktivitetsmuseum?"

Billedkunstneren, nr. 3–4/1986. Hovdenakk, Per: "Det nye museet må definere seg selv".

Billedkunstneren, nr. 2/1988. Øien, Jon: "Video-festival på Jeløya!"

Billedkunstneren, nr. 1/1989. Bratteli, Marianne: "Hva mener du om innkjøpene til Samtidsmuseet?"

Billedkunstneren, nr. 9/1992. Haugan, Laila: "Om smag bør man diskutere".

Billedkunstneren, nr. 9,10/1992. Horn, Adolph Denis: "Kast ut fotografene fra Høstutstillingen".

Dagbladet 10.8.1984. Wiker, Gøril 1984: "Norge-USA-retur".

Dagbladet. 8.1.1985. Rachline, Vibeke Knoop: "Paris-suksess med computer-malerier".

Dagbladet, 18.11.1985. Flor, Harald: "Billedreise med "elektronisk palett".

Dagens Næringsliv. 2.10.1990. Kokkin, Jan: "Tar samtidskunsten på pulsen".

Dagsavisen Arbeiderbladet 7.11.1997. Schäffer, Anne: "Uklare videominner".

Lofotposten 26.6.1985. Red.: "Elektronikken er vår tids palett".

Morgenbladet. 3.10.1997. Lie, Truls: "Kulturteknologi".

Samtiden nr. 6, 1988. Bjørgeengen, Kjell: "Livet foran skjermen, Om videokunst og teknologiutvikling". Oslo: Aschehoug.

SIKSI, Stockholm, nr. 2, 1991. Astrup, Ingebjørg: "On Nordiv Video Art".

Nettsider

Experimental Television Center
<http://www.experimentaltvcenter.org/history/search/chronology.php3> [nedlastet 5.11.2009].

Kiasma.
<http://www.fng.fi/fng/rootnew/en/vtm/esittely-historia.htm>) [nedlastet 4.12.2009].

Årsmeldinger

Nasjonalgalleriet Årsberetning (NG), 1978, Nasjonalgalleriet, Oslo.

Nasjonalgalleriet Årsberetning (NG), 1987, Nasjonalgalleriet, Oslo.

Årsmelding 1988. Museet for samtidskunst (Mfs), Oslo.

Årsmelding 1991. Museet for samtidskunst (Mfs), Oslo.

Årsmelding 1992. Museet for samtidskunst (Mfs), Oslo.

Årsrapport 1995. Museet for samtidskunst (Mfs), Oslo.

Intervjuer

Berger, Ole T. 03.12.09.

Bjørgeengen, Kjell 05. 09. 09.

Brockmann, Jan 30.11.09.

Fria, Ben 14.01.10.

Hellandsjø, Karin 27.10.09.

Helliesen, Sidsel 11.11.09.

Andre kilder

Museet for samtidskunst. Innkjøpsprotokoll I, 1988–1998, upaginert.

- Museet for samtidskunst 1991. *Fremlegg til Organisasjonsplan. Endringsforslag for vedtekter. Stillingsinstrukser. 05.03.91.* 1991, Vedlegg 1, sak 91/346.
- Museet for samtidskunst 1994. Sak 94/18 Dok. 9. Vedlegg 410.01.
- Museet for samtidskunst 1995. Ref. 95/20 Dok. 13 410.01.
- Museet for samtidskunst 1995. Sak 45/95, Ref. 95/20 Dok. 13 410.01.
- Museet for samtidskunst. Brev fra Kulturdepartementet, dok. 10, saksnr. 96/111, kode 0031.
- Jensen, Jacob Helbo Bøstrup 2009. *Videoinnkjøpsliste: Statens Museum for Kunst.* E-post 30.11.2009.1014
- London, Barbara 2010. E-post 5.1.2010. 23:43. Video- og mediakurator ved Museum of Modern Art, New York.
- McDonald, Kyla 2009. E-post 8.12.2009. 18:37, Kuratorassistent, International Art, Tate Modern.
- Olsen, Hans Henrik. E-post 01.12. 2009. 12:05, rådgiver Norsk kulturråd.
- Petersens, Magnus af. E-post 08.12.2009.
- Rastas, Perttu 2009. E-post, 03.12. 2009 13:11, seniorrådgiver, Finnish National Gallery/Central Art Archives.