



Skulptøren som rytmeanalytiker

Errol Fyrileiv¹

Anna-Lena Østern²

NTNU og Åbo Akademi

Sammendrag

En skulptør er en praktiker, og i denne studien er skulptørens praksis som prosess i fokus. Gjennom studien blir praktikerens som rytmeanalytiker også forsker på sin egen praksis. Arbeidsprosessen er knyttet til en skulptur av fotballtreneren Nils Arne Eggen. Studiens analytiske spørsmål er: Hvordan kan en skulptørs prosess med form, bevegelse, materiale, og tidrom forstås i et rytmeanalytisk perspektiv? Begrepet rytme er forstått slik filosofen Henri Lefebvre har beskrevet begrepet som verktøy i rytmeanalyse. Analysen er gjennomført ved å flette sammen utdrag av skulptørens tanketekster, samtaler, bildecollage og teoretisk-filosofisk lesning av begreper knyttet til rytme og agentisk realisme. Det er rytme i form, bevegelse og materiale, i skulptørens kroppslige intra-aksjon med skulpturen, samt (i) den stedsspesifikke rytme og det *tidrom* som skapes gjennom plassering av skulpturen på en sokkel utendørs. Gjennom å lese de rytmiske aspektene i skulptørens tanketekster, og i samtale med ham gjennom begreper fra agentisk realisme, analyseres valg i arbeidsprosessen. De analytiske poengene samles i fire flettverk. Rytme som 'meta-sense' synliggjør performative potensial artikulert som sammenflettinger omfattende

¹ errol.fyrileiv@ntnu.no

² alostern@abo.fi

© 2024 The author(s). This is an open access article published under the CC-BY 4.0 license (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). The article is peer reviewed.

skulptørens tenkning, kroppslige affekter og energi, samt materialiteten i arbeidsprosessens tidrom.

Nøkkelord: Practice as research (PaR), rytmeanalyse, skulptur, prosess, agentisk realisme, flettverk

Introduksjon

En skulptør er en praktiker. I denne studien er skulptørens praksis som prosess i fokus, og gjennom studien blir praktikeren også forsker på sin egen praksis. Robin Nelson (2013) skriver:

Perhaps the biggest adjustment practitioners need to make in the process of becoming practitioner researchers is overtly to engage in conceptual debate. This part of research serves two functions: defamiliarization and affirmation (Nelson, 2013, s. 31).

Vi spør i studien: *Hvordan kan en skulptørs prosess med form, bevegelse, materiale og tidrom forstås i et rytmeanalytisk perspektiv?*

Vi streber i denne artikkelen etter både å skape fremmedgjøring (defamiliarization) gjennom distansering, og bekreftelse (affirmation) gjennom å synliggjøre rytmiske aspekter ved skulptørens arbeidsprosess med en skulptur av fotballtreneren Nils Arne Eggen fra 2019, plassert utenfor Lerkendal stadion i Trondheim.

Begrepet rytme er forstått slik filosofen Henri Lefebvre (1991) har beskrevet begrepet som verktøy i rytmeanalyse. Vi gjør en analyse gjennom å flette sammen utdrag av skulptørens tanketekster³, samtaler med skulptøren, bildecollage og teoretisk-filosofisk lesning av begreper knyttet til rytme. Det er rytme i form, bevegelse og materiale, i skulptørens kroppslige forhold til skulpturen som blir til gjennom hans praksis, samt den stedsspesifikke rytme og det tidrom som skapes gjennom plassering av skulpturen på en sokkel utendørs. Gjennom å lese de rytmiske aspektene i skulptørens tanketekster, bildedokumentasjon, og i samtaler med ham, gjør vi en analyse av valg i arbeidsprosessen. Vi samler de analytiske poengene i fire

³ Tanketekster består av e-postkommunikasjon mellom Anna-Lena Østern (forsker) og Errol Fyrileiv (skulptør), hvor Anna-Lena har bedt Errol om å reflektere over sin arbeidsprosess.

sammenflettinger synliggjort gjennom begreper fra rytmeanalyse. I et utdrag av samtale mellom forskeren og skulptøren synliggjør vi et dilemma som skulptøren møter fra første stund med et arbeid som er en bestilling:

Når det er en person som skal bli representert i en statue, så er det slik at oppdragsgiver og mannen/damen i gata vil ha en som ligner veldig.
(Utdrag fra samtale 21.01. 2020)

Kontekst

Errol Fyrileiv er skulptør og førsteforfatter i denne studien, og det er en av hans produksjoner som er undersøkt med fokus på kunstnerens prosess. Studien kan derfor beskrives som 'Practice as Research' (PaR). Andreforfatter Anna-Lena Østern er forsker og kunstfagdidaktiker, og vi har vært kolleger ved samme lærerutdanning. Etersom studien er plassert innenfor kvalitativ og postkvalitativ forskning, som vi beskriver i studiens metodologiavsnitt, forstår vi skulptørens prosess som kunnskapsproduserende og i stadig tilblivelse. Derigjennom blir, slik som Karen Barad (2007) uttrykker det, fortidens spor synlige i det som skjer nå. Vi undersøker hva som får noe til å skje i kunstsapningen, det vil si hvilket performativt potensial (Jusslin, 2020, s. 85) som blir artikulert i lys av begrepet rytme. Skulptøren beskriver sin prosess med referanse til arbeidet med en skulptur av Nils Arne Eggen. Skulptøren beskriver sin tolkende prosess:

Materialet jeg arbeidet i er gips. Jeg har latt gipsen fortelle om prosessen. Der er spor etter verktøy, det er spor etter fingrer. Jeg har overdrevet og underdrevet ting, og det meste er lett stilisert. Jeg har ikke laget en avstøpning av en person, jeg har tolket personen, ikke kopiert. Det er en stor forskjell. Dette gjelder alle skulpturene jeg har jobbet figurativt med. (1)⁴

Arbeidsprosessen med statuen av Nils Arne Eggen (NAE) fra 2019 er i fokus i denne studien. Det går i bølger med arbeidet som skulptør og arbeidet som kunst- og håndverkslærer i lærerutdanning. Det tar 1,5 til 2 år å ferdigstille en statue når man kombinerer rollene som skulptør og lærerutdanner.

⁴ Vi nummererer tanketekstene. De poetiske tanketekstene er utformet som listdikt (tankestrøm med ord under hverandre som dikt), nummerert og markert med annen font.

Av Eggen skulle jeg lage en representasjon som naturalistisk fremstilte han ca. 25–30 år tilbake i tid, og han skulle forstørres til 1.22:1 i målestokk. Jeg måtte støtte meg til historisk bildemateriale, og det fantes ikke fotoserier av Eggen som viste han i en og samme positur fra flere ulike synsvinkler. Jeg måtte derfor bruke bilder fra ulike tidsepoker og liksom sette de sammen til en mental collage. Det var utfordrende å jobbe med Eggen, for jeg jobbet utfra mindre konkreter og referanser. Eggen er jo kjent for å stå på tåballene, peke, rope og lene seg ut mot banen, fordi han var så ivrig. Jeg valgte å symbolisere det med hånden som er overtydelig utstrakt for å understreke og aksentuere det engasjementet han har. Det var et bevisst valg for å tydeliggjøre noe, og dette noe er hans driv og dynamikk og hans verbale tydelige og direkte kommunikasjon. Munnen hans måtte derfor være åpen. (Collage 1 viser noen av Eggen-positurene.) I arbeidet med Eggen stanget jeg mot veggen mange ganger og var usikker på hvordan jeg skulle gå videre. Fordi jeg ikke hadde særlig konkreter å gå ut fra. Bare sånne ting som klær. Hvordan skulle buksa være og hvordan skulle jakka være? Jakka ble først alt for stor og tung, så jeg måtte slanke jakka så den kom tettere inntil kroppen slik at kropp og klær dannet en bedre skulpturell helhet. (Utdrag fra samtale 21.01. 2020).



Collage 1. Fotografier av Eggen-positurer til bruk i arbeidsprosessen (Bilde 1. Foto: Jan Johannessen / VG / NTB. Bilde 2. Foto: Linn Cathrin Olsen / VG / NTB. Bilde 3. Foto: Pål R. Hansen / VG / NTB).

I introduksjonen har vi kort presentert målet med studien: å produsere kunnskap om en skulptørs arbeidsprosess gjennom å sette søkelys på rytmiske aspekter av den kunstneriske prosessen. Vi har kontekstualisert studien som en studie hvor vi prøver å produsere kunnskap om hva som blir til, hva som utgjør forskjeller og nyanser i arbeidsprosessen med en spesifikk skulptur. Vi leser skulptørens tanketekster, noen av dem poetiske listdikt, og utdrag av samtaler samt fotodokumentasjon, gjennom noen begreper fra agentisk realisme og teoretisk-filosofiske begreper knyttet til rytme.

I følgende avsnitt beskriver vi teoretiske perspektiver knyttet til rytme, gjennom først kort å beskrive det filosofiske begrepet Henri Lefebvre skriver fram. Vi lener oss, i beskrivelsen av Lefebvres tankegods, også på senere utvikling av hans filosofi og metodologi gjennom Yi Chen (2018) og Dawn Lyon (2021). Vi beskriver også rytme forstått som kunstteoretisk begrep, samt tenkning om portrettlikhet. Så introduserer vi agentisk realisme og vårt begrep *skrivemåte* i rytmeanalyse som metodisk grep. Til slutt gjennomfører vi en rytmeanalyse knyttet til perspektiver på rytme i skulptørens arbeidsprosess og presenterer som innsikt fire flettverk om hva som får agens i den kunstneriske arbeidsprosessen. I analysen folder vi ulike tekster fra empiri og teori inn i hverandre som flettverk, knyttet til rytme.

Teoretisk-filosofisk perspektiv

Begrepet rytme – fra Lefebvre til Ørskov og andre

Begrepet 'rhythmanalysis', skriver Henri Lefebvre, er ikke hans, men tatt fra Gaston Bachelard, som i sin tur har tatt det fra dos Santos. Lefebvre beskriver rytme som et verktøy i analyse: "Rhythm a mode of analysis – a tool rather than just an object of it – to examine and re-examine a range of topics, rethink them through the notion of rhythm" (Lefebvre, 2019, s.5).

Lefebvre tar begrepet rytme og gjør det til et vitenskapelig begrep, et nytt kunnskapsfelt, et verktøy for analyse som får praktiske konsekvenser i kulturstudier. Han tenker tid og rom sammen. Rytme, især repetisjon, er for Lefebvre noe som man ikke kan tenke adskilt fra tid. Lefebvre skriver at analyse av rytmer gir en privilegert innsikt i spørsmålet om hverdagslig liv. Måten å analysere på er i fokus for rytmeanalytikeren. Han er oppmerksom, ikke bare på ordene eller konkrete informasjonsbiter, men også på det som fornemmes som rytme. Lefebvre (1991, s.38–39) skriver at rytmeanalytikeren bruker alle sine sanser, og han tenker med sin kropp, for han må ende opp i det konkrete gjennom erfaring. Yi Chen (2018, s. 2)

skriver: [...] “rhythm is a meta-sense which synthesizes bodily and extra-bodily impressions.” Hun foreslår at rytmeanalyse er et godt verktøy for områder som prøver å fange prosesser knyttet til kultur. Chen fører Lefebvres tenkning i retning av agentisk realisme (se eget avsnitt om agentisk realisme for utdyping) og peker på betydningen av affekt som materialitet, som noe som er i kontinuerlig tilblivelse, noe som er knyttet til nuet. Chen skriver fram rytme som et filosofisk begrep som skaper multiple linser for å fange og karakterisere ulike fenomen (s. 51). I følgende avsnitt avgrensers vi rytme til en kunstteoretisk forståelse av rytme for så å sammenstille Lefebvres begrep med denne forståelsen, som er relevant med tanke på skulptørens prosess.

Kunstteoretisk forståelse av rytme

I kunstteori blir begrepet rytme brukt som en generell karakteristikk som har med den kompositoriske helheten å gjøre. Dette gjelder alle kunstarter. Innen visuell kunst slik som skulptur, kan det f.eks. være kroppsrytme og folderytme. Erik Mørstad angir at med rytme i skulptur menes en mer eller mindre regelmessig veksling og gjentakelse av former og hovedlinjer eller konvekse og konkave volumer (Mørstad, 1992, s. 160).

Grethe Ørskov (1995) skriver at rytme i skulptur oppstår gjennom forløp og forløpspauser i skulpturen. Volumer, som er skulpturens deler, gjennomgår forandringer, de strekker seg ut og gir forløpet flukt, de innsnevres, de sammenholdes, og det oppstår pauser i forløpet. Rytmen viser seg samtidig gjennom skulpturens inndeling og proporsjoner (Ørskov, 1995 s. 65). Skulptur i et uforgjengelig materiale som bronse oppfattes som monumental, fordi den vil overleve oss. Vi påvirkes av skulpturmaterialenes holdbarhet også i vår bevegelsesfrihet rundt skulpturene. Gjennom sansingen av skulptur i et robust, bestandig materiale, kan vi bevege oss friere rundt den; vi kan sanse i fysisk-taktil kontakt med den (Ørskov, 1995, s. 33).

Bjørn Kruse (2015) funderer i *Den tenkende kunstner* over at det som til enhver tid *har blitt til* under en improvisasjon, blir utgangspunktet for det som *blir til*. Bestanddelene oppstår gjennom de intuitive valgene og den bevisstheten som er aktiv rundt det som skapes i nuet, og hvordan dette igjen relaterer seg til det som er gjort, i samspill med de dynamiske tendensene som viser mot det som umiddelbart skal gjøres etterpå. Improvisasjonen er i denne sammenheng spontane avgjørelser basert på en intuitiv refleksjon over en prosess som man i øyeblikket selv deltar i, i tidsperspektivet fortid, nåtid og fremtid (Kruse, 2015, s. 49). Denne tanken samsvarer

med Lefebvres og Chens poengtering av nærvær i nuet for å kunne kjenne rytme på ulike måter.

Harald Høgseth (2007) hevder at valg av verktøy ikke bare virker inn på formgivningen av et materiale, valget påvirker også hvilke teknikker og valg som må gjøres underveis i formgivningsprosessen. Valg av verktøy styrer utøverens framferd i form av bevegelser, strategiske valg, rytme og teknikk. Arbeidsprosessen veksler mellom å *slappe av* og *ta i*, noe som henger sammen med rytmen (Høgseth, 2007, s. 163, 168). I det å justere handlinger ligger det altså et element av å reflektere i situasjonen, og også av å improvisere. Skulptøren beskriver rytmens betydning i arbeidsprosessen:

Rytmen i arbeidet dirigerer når jeg skal bevege meg eller når jeg skal legge intensitet og trykk i noe, i den situasjonen jeg akkurat står i. Rytmen kommer innenfra, den styrer handling. (2)

Anders Troelsen (2002, s. 21) har rettet oppmerksomhet mot skulpturens plassering i rom. Han beskriver hvordan skulpturer deler rom med tilskueren. Statuen samler stedet, gir det et fokus, samtidig som den vektoriserer plassrommet og er med på å gi det en retning. Statuen inngår på denne måten i et samspill med plassrommets øvrige bestanddeler og orienteringer. Ved å være plassert ved bestemte bygninger forbindes skulpturen med dem og den institusjonen de rommer, mens skulpturen ved å skyte fram kan komme et gateforløp i møte og bli en avslutning på en akse (Troelsen, 2002, s. 61). Dette kommer vi tilbake til i analysen av Eggen- skulpturens plassering som en sosial møteplass. Sokler har tradisjonelt formidlet skulpturen til stedet, men også regulert tilskuerens synsvinkel og avstand, og i noen grad påvirket tilskuerens bevegelser. I de senere årtier ser vi en stadig større oppmerksomhet på tilskuerens tidsmessige tilegnelse av verket, både i utforming og på et teoretisk plan (Troelsen, 2002, s. 15).

Troelsen hevder at skulpturen har et fysisk nærvær, som relaterer seg til vår kropp, fordi den befinner seg i samme rom som vi gjør. Skulpturen *er*, mens maleriet *forestiller*, skulpturen deler rom med beskueren – nesten i et konkurranseforhold (Troelsen, 2002, s. 21). Sokler fremhever statuen ved å isolere den fra omgivelsene og på den måten tildele den en annen virkelighetsstatus, samtidig har den en beskyttelsesfunksjon og kan bære inskripsjoner (Troelsen, 2002, s. 62). I skulptørens

arbeidsprosess er plasseringen av den ferdige skulpturen en utfordring i forhold til tid og rom.

Kravet om portrettlikhet og portrettets funksjon

Det generelle i skulptørens bestillingsarbeider er at oppdragsgiverne ønsker at skulpturen skal ligne på den som blir representert, altså hovedfiguren. Det ønskes portrettlikhet. Ifølge Jannike Sverdrup Ugelstad (2014 s.10) er portrettkunsten annerledes enn andre kunstneriske sjangre på flere måter. Den mest direkte forskjellen er at det til et portrett hviler et krav om gjenkjennelighet med motivet: med den personen som er representert. Selv om et portrett kan skapes på mange ulike måter, er det alltid under forutsetning av at det skal ha større likhet og nærhet til sitt forbilde enn andre kunstverk har. I tillegg til portrettlikhet kan også likhet knyttes til et menneskes psyke, karakter og indre kvaliteter. Statuen av Eggens idé kan forstås innenfor kunstteorier som behandler forholdet mellom kunstverk og «virkelighet», som ligger under det Gunnar Danbolt (2002, s.17) kaller imitasjonsteorier. Imitasjonsteoriene ser kunst primært som etterligninger av en ytre virkelighet, men det man oppfatter som «virkelighet», varierer fra den himmelske virkelighet til den materielle og sansbare, og fra den ideelle virkelighet til den sosiale.

Når en person blir representert i et portrett, skal verket være en markering for en person i sin egen tid, men like viktig er ønsket om den fremtidige minnefunksjonen og at portrettet skal ivareta ettermælet til den fremstilte. Ofte foreligger det et ønske om å hedre personer som på ulike vis har utmerket seg i sin samtid (Ugelstad, 2014, s. 11).

Skulptøren kommenterer dette i en tanketekst:

Bakgrunnen for statuen var at oppdragsgiver ønsket å hedre personen for samtiden, men også for fremtiden. Jeg la vekt på å fremstille figuren så treffende som jeg kunne basert på studier av hans fremtreden og positurer kjent fra hundrevis av fotografier og videopptak. I tillegg hadde jeg diskusjoner med NAE og oppdragsgiver om hvilken positur som representerte han best som fotballtrener og person på mest mulig sannferdig måte ca. 25-30 år tilbake i tid. (3)

Ifølge Rosalind E. Krauss (2002, s. 46) er skulpturenes logikk uatskillelig fra monumentenes logikk. I henhold til denne logikken er en skulptur en representasjon knyttet til erindring. Den står på et bestemt sted og forteller i et symbolsk språk om dette stedets mening eller bruk. Statuen av NAE er et slikt monument, der plasseringen på Nils Arnes plass utenfor Lerkendal stadion gir et symbolsk nærvær ved å representere Rosenborg Ballklubb (RBK). Statuen er en markør som er plassert på et sted som peker mot stedets hendelser. Fordi slike skulpturer fungerer i henhold til en representasjons- og markør-logikk, er de ofte figurative og vertikale, og sokkelen er en viktig del av strukturen. I denne sammenhengen er Nils Arnes plass stedet, og statuen av NAE er stedsspesifikk: Eggen som kaptein eller gallionsfigur på et skip med Eggen henvendt mot publikum.

Vitenskapsteoretisk ståsted, design og metodologi

I følgende seksjon presenterer vi studiens design og metodologi. Studien beveger seg i et forskningsfelt under utvikling, nemlig 'Practice as research' (PaR). Anette Arlander (2013, s.162) utreder begreper knyttet til kunstverk, kunstnerisk praksis og forskning på følgende måte:

The place of artwork or artistic practice in the research process can also be a problem. I have argued elsewhere that it could be useful to try to choose whether you use your artistic practice as data (as in qualitative research), as method (as in some types of practice-led research) or as a research outcome (as in most Practice as Research) or even as the mode of distributing research findings (as in so called art-based research).

Skulptørens kunstneriske praksis utgjør materiale i denne praksisen, men denne praksisen studeres utfra rytmeanalytisk tenkning med bruk av begreper fra agentisk realisme. Lyon (2021, s. 88) tenker at rytmeanalyse ikke kan begrenses til en enkelt metode eller til kvalitative aspekter i sin alminnelighet. Gjennom vår skrivemåte fletter vi sammen utdrag av materialet med lesning med teori, dels gjennom begrepet rytme og dels gjennom begreper fra agentisk realisme slik Barad (2007) har beskrevet dette vitenskapsteoretiske ståsted og denne metodologi. Vi kaller dermed analysen en rytmeanalyse som får et flettverk som innsikt. Studien er dermed både kvalitativ og postkvalitativ.

Agentisk realisme

Barad skriver at produksjon av kunnskap er produksjon av virkelighet med spesifikke materielle konsekvenser for denne spesifikke virkeligheten. Barads (2007, s.185) agentiske realisme kan forstås som en onto-epistemologi, hvor man ikke kan skille ontologi fra epistemologi. Væren og tilblivelse ses som sammenflettet i kunnskapsproduksjon. En rytmeanalytisk skrivemåte har gjort det mulig for oss å identifisere de intra-aktiviteter som oppkommer mellom forskerne og materialet (Barad, 2007, s. 71–83). Den minste enheten forstås som en relasjon mellom mennesker og materialitet. Malou Juelskjær (2019, s. 22) beskriver intra-aktivitet på følgende måte: «Før, etter, væren og betydning er ikke adskilte størrelser, men i *intra-aktiv* kontakt netop for at være og blive til noget specifikt.» Når skulptøren i denne studien beskriver sin prosess, fryser han øyeblikk som er i bevegelse. Disse øyeblikkene ser vi som agentiske kutt som gjøres for å kunne beskrive den kunnskap som ble produsert i dette øyeblikket:

As researchers, we make a cut in a world made up of phenomena that are not manifest in themselves but that become temporarily manifest through this practice of the scientific knowledge production (Barad 2007, s. 335–336).

Juelskjær (2019, s. 49–50) skriver at tid og rom blir til gjennom iterative (gjentakende) prosesser, som Barad kaller «mattering». Tid og rom er ikke utenfor intra-aksjonen; de er ikke størrelser som «rommer» aktiviteten, men derimot del av denne og effekt av denne. Tid og rom er altså dynamiske og tilblivende størrelser, som blir til i spesifikke intra-aksjoner. Faktisk kan man tenke disse størrelsene sammen, og det markerer Barad gjennom begrepet *spacetime mattering*, et begrep for en aktiv skapelse av grunnleggende, men transformerbare – det vil si ikke-universelle kategorikomplekser. Begrepet markerer den performative, nonkausale karakter av tid, rom og materialitet. Den iterative re-konfigurering av romtidmaterialisering er agentisk. Det, som skapes, skaper også spesifisiteten av agens. I vår studie knyttes Lefebvres begrep tidrom sammen med Barads begrep *spacetime mattering* i undersøkelse av kunstnerens prosess med formskaping i ulike materialer.

Rytmeanalyse og analytisk spørsmål

I studien analyserer vi gjennom lesning av de rytmiske aspektene vi har valgt å forholde oss til. Vi bruker Barads begreper intra-aksjon, sammenfletting (entanglement) og agens som lesning med teori (Jackson & Mazzei, 2012). Vi leser

også gjennom kunstteoretiske og filosofiske begreper knyttet til rytme og materialitet: form, bevegelse, materiale, og tidrom. Vi undersøker hva som får agens i skulptørens arbeidsprosess, og som gjennom dette kan forme mulighetsrommet for det kunstneriske arbeidet med en skulptur. Vi streber etter å synliggjøre den kunnskap som produseres i denne samkonstitusjonen av kunstnerisk prosess og skulptør i relasjon. Vårt analytiske spørsmål er som tidligere nevnt: *Hvordan kan en skulptørs prosess med form, bevegelse, materiale og tidrom forstås i et rytmeanalytisk perspektiv?*

Errol Fyrileiv er skulptøren som gir materiale til analysen. Han har et innenfraperspektiv på prosessen. Det er hans erindrede tanketekster knyttet til rytme som gir materiale til analysen av arbeidsprosessen. Det er han som intuitivt og affektivt bekrefter sine valg, men det er også han som distanserer seg fra sin prosess for å se verket i tilblivelse som tilskuer til verket. Det er skulptøren som er rytmeanalytikeren. Studien er i den forstand autoetnografisk gjennom at han beskriver og tenker omkring sin egen praksis. I sine tanketekster er han i dialog med kunstteori og med Lefebvres rytmeanalytiske filosofi. Noen av tanketekstene er poetiske, fordi som Lyon (2021, s. 91) hevder: [...] “poetry might work for rhythm analysts to make use of form as well as meaning to convey rhythm.” Hun ser poesi som den diskursive form som er nærmest kroppen. Gjennom bildecollager presenteres også aspekter av arbeidsprosessen på en ikke- lineær måte, som sammen med tanketekstene kan vekke og bevege lesere ut over en rent kognitiv forståelse. Lyon (2021, s. 93) ser hva rytmeanalyse kan være brukbar til, nemlig som [...] «an open-ended approach which operates in time and space at different scales attempting to grasp, analyse and render the rhythm of the social world in meaningful ways.”

Anna-Lena Østern er medforsker som bidrar med lesning med teori hentet fra agentisk realisme gjennom å forme flettverk i rytmeanalysen. Gjennom dette vises hvor sammenflettet skulptør og rytmiske elementer er med materialer, affekter og ideer, og også med oppdraget og de som skal se den ferdige skulpturen. I følgende seksjon gjennomfører vi rytmeanalysen og produserer fire flettverk, lest gjennom teori, som innsikt.

Rytmeanalytiske aspekter på arbeidsprosessen knyttet til Eggen-skulpturen

Rytmeanalysen er knyttet til skulptørens arbeid med en spesifikk skulptur, nemlig statuen av Nils Arne Eggen. Vi undersøker:

- Form og bevegelse samt materiale ut fra undring over hvilke elementer som skaper rytme.
- Rytmen i skulptørens kroppslige intra-aktivitet og sammenflettethet med ideer, materiale og praksis i arbeidsprosessen.
- Det stedspesifikke (tidrommet), konteksten, som rytmisk fenomen.

Rytme i form og bevegelse, samt materiale

Skulptøren beskriver Eggens personlighet slik:

Eggen er en sterk personlighet, og jeg oppfatter han som meget dynamisk og dramatisk i sin rolle som fotballtrener. Mitt inntrykk av han er basert på filmopptak, bilder og beskrivelser jeg har sett og hørt av han. Jeg har også hatt møter med Eggen, og fått «avklaring» med han og oppdragsgiveren Rosenborg Ballklubb, på måten jeg ønsket å uttrykke han som fotballtrener, plassert på Nils Arnes plass, utenfor Lerkendal. (4)



Collage 2. Eggen fra ulike synsvinkler (Foto: Errol Fyrileiv).

I utdrag 5. av skulptørens tanketekst er han i dialog med kunstteoretikere som Mørstad (1992, s. 109; 196) og Ørskov (1995, s. 88).

For å karakterisere Eggen i en dynamisk-dramatisk positur som illuderer bevegelse, valgte jeg å organisere volumene rundt en stående skråstilt hovedakse. Med en utstrakt liggende akse for den dirigerende hånden. Menneskekroppen er i skulptural sammenheng en kombinasjon av mange volumer. For at skulpturen skulle uttrykke dynamikk og bevegelse, måtte den også ha en åpen form som ekspanderer og henvender seg konvekst utover. I og med at jeg arbeidet med en naturalistisk fremstilling av en menneskekropp, er formkarakteren homogen, med organiske sammenhenger og form-møter. Posituren Eggen står i, refererer til en situasjon av kort tidsmessig varighet, der rytmen er hastig og voldsom. Samtidig peker den mot forløpets dramatiske høydepunkt. Jeg ønsket bevegelse og driv over Eggen. Ikke en positur slapt midt i bevegelsen, men i ytterkant, slik at man føler kraften og energien gå ut av ham, helt ut av fingerspissene og ut til de «stakkars» fotballspillerne som bare måtte lystre. (5)

Skulptøren beskriver her en intensiv fase av arbeidsprosessen som inneholder både det Lefebvre kaller eurythmia (flow), og også arrythmia som svarer mot motstand i materiale og den kroppslige kampen for å fornemme når uttrykket blir rett. Dette vises også i utdrag 4 og 5 av tanketekstene. Lefebvre forklarer: "Whereas eurhythmia refers to a body in flow and harmony, or bodies that rhythmically align, arrhythmia describes pain, friction and a body out of flow" (Lefebvre, 2019, s.78).

Flettverk 1: En hastig og voldsom rytme skaper Eggens positur i ytterkant med bevegelse og driv i tett sammenfletting med skulptørens energi.

Skulptøren ønsker bevegelse og tempo, og disse aspektene får agens i de valg han gjør knyttet til form, og også til materiale. Skulptøren har også en utfordring knyttet til krav om portrettlikhet, og han strekker formen innenfor de grenser som bestilleren har satt. Her knytter skulptøren sine muligheter til abstraksjoner til materialet gips.

Rytme i materiale og tekstur

Ulike materialer gir ulike muligheter i skulptørens arbeid:

I arbeidet med en annen skulptur modellerte jeg direkte i gips, men med Eggen ønsket jeg å få erfaring med en annen arbeidsprosess ved først å modellere han opp i leire for så å støpe han i gips i teknikken som kalles forlora form, for så å fortsette arbeidet i gipsmaterialet. Figuren støpes til slutt i bronse som er det endelige materialet. Jeg tilførte av og til leiren og gipsen vann for at lyset kunne reflekteres i overflaten, og for å kunne vurdere hvordan resultatet ville bli i bronse. (6)



Collage 3. Prosessbilder (Foto: Errol Fyrileiv og Lucyna Czaplinska (med tillatelse)).

Det første bildet i collage 3 viser hvordan skulptøren bruker et foto av Eggen for å bygge grunnstrukturen til skulpturen i metall og treklosser. Det andre bildet viser modellering i leire i et tidlig stadium. I det tredje bildet vises hvordan skulptøren stiller seg i en posisjon hvor han imiterer og kjenner på hvordan skulpturens hånd ser ut. Bilde nummer fire viser hvordan gipskapper blir lagt utenpå leirfiguren. Bilde nummer

fem viser hvordan gipskappen som dekket fronten ser ut etter at leiren er fjernet. Det sjette bildet viser deling av gipsskulpturen i deler før transport til bronsestøperiet.

Jeg opplevde at leire ble for «føyelig» å arbeide med i så stort format. Jeg valgte å avslutte modelleringen i leire og støpe formen til gips før noen detaljer ble formet ferdig i leiren. Gipsens transformasjon fra vått plastisk materiale til relativt hardt når den har herdet, gir mer motstand og muligheter i skulpturarbeidet. Og jeg erfarte at det passer bedre til mitt temperament med mer motstand i materialet, og ønske om å arbeide både additivt og subtraktivt med skjærende verktøy i formgivingen av skulpturen. Leiren lot meg ikke strukturere overflaten med variasjoner av teksturer som jeg ønsket. Jeg opplever at gipsen gir meg større valgmuligheter i teksturelle kvaliteter, og jeg kan tydeligere se ulike strukturer og lys/skyggevirksomheter i materialets overflate. Leiren jeg modellerte hadde en relativt mørk brun-grå farge. Jeg opplevde at materialet og fargen ga skulpturen en tyngde som jeg ikke ønsket. Uansett hvordan jeg formet materialet, virket figuren for konkret og tung. Mitt mål var jo å uttrykke dynamikk og bevegelse, og jeg opplevde at materialet og dets farge holdt figuren tilbake som tung masse. (7)

Ørskov skriver om opplevelsen av forløp i overflaten, som også kan oppleves å fortsette inn i selve skulpturmassen. Blankheten i våt leire, våt gips og bronse uttrykker en glidende forløpssammenheng over skulpturens overflate, som kan gi opplevelse av å fortsette i bevegelsesforløp gjennom skulpturens masse. Skulpturen gis på denne måten en vitalitet – den oppleves som et levende vesen, som organisme (Ørskov, 1995, s. 31). Når leiren og gipsen er tørr, oppheves denne kvaliteten. Fornemmelse av materialets hardhet har betydning for skulptørens opplevelse av sin skulptur, noe som Ørskov beskriver som en opplevelse av mer eller mindre varme. Plastiske materialer som våt leire og våt gips, fornemmes «varmere», mer organiske enn harde materialer som for eksempel granitt (Ørskov, 1995, s. 31).

Skulptøren løfter fram gips som et materiale som får agens, sammen med motstanden i materialet, som gjør at han må bruke kniver og verktøy for å ta fram det han ser for seg. Å blande gips gir også tid til små tenketider. *Jeg liker motstanden i gips som har herdet, for da kan jeg bruke skjærende verktøy.* (Utdrag fra samtale 21.01. 2020.)

Mine valg av verktøy virker ikke bare inn på formgivningen av et materiale, valget virker også inn på hvilke teknikker og valg som nødvendigvis må gjøres underveis i arbeidsprosessen. Valg av verktøy styrer min framferd i form av bevegelser, strategiske valg, rytme og teknikk (8).

Ørskov viser også at tilføring av vann til materialene gips og tørr leire kan føre til sammenbinding av de enkelte materialpartikler, slik at vi ikke opplever disse enkeltvis, men homogent sammenhengende (Ørskov, 1995, s. 30). Skulptøren beskriver sin arbeidsprosess med gips på følgende måte:

Lettere å se form i gips enn i leire. Når leirfiguren ble støpt i gips forandret dette tunge leireuttrykket seg. Man kan si at materialet leire hadde agens som hemmet mitt arbeid, mens gips hadde agens som fremmet den videre formgivingen. Gips kan modelleres, støpes og hugges. Gipsen gir et kort tidsvindu der den er plastisk, og du kan jobbe additivt ved å legge på fersk gips, og modellere materialet. Når gipsen har herdet og blir fast, er den lett å skjære, hugge og raspe. På denne måten kan man modellere med et mykt og plastisk materiale i noen minutter, før man arbeider syntaktisk, ved at man reduserer materialet fra formen. Om gipsen får herde i flere dager, blir den beinhard, og yter større motstand i formgivingen. I arbeidet i gips varierer jeg hele tiden mellom å legge på og ta av materiale på skulpturen. Arbeidet med gipsen gir også rom for ettertanke og mentale pauser når jeg blander gipsen. Først drysser jeg tilmålt gips i pulverform over en tilmålt mengde vann, ca. en del gips i en del vann. Det tar om lag tre minutter før gipspulveret har sugd opp vannet. I denne prosessen får jeg en pause, der jeg rolig og rituelt kan blande gipsen og bare konsentrere meg om det (kontemplativt). Mens gipsen herder til en konsistens som rømme, studerer og analyserer jeg skulpturen på avstand for å bestemme hvor jeg skal legge på og modellere den ferske gipsen. (9)

Flettverk 2: Skulptøren og materialet er sammenflettet i en iterativ bevegelse, hvor materialet gir motstand på ulikt vis og skulptøren eksperimenterer og prøver ut med bruk av verktøy og vann. Tidligere erfaringer får agens og blir et rytmeaspekt som virker inn på den arbeidsprosess han er i gang med.

I intra-aksjonen med det aktuelle Eggenprosjektet fins erindring av tidligere erfaringer med aktive agenter, som bidrar til de valg skulptøren gjør i dette prosjektet og i det neste. På den måten blir fortidens spor synlige i det som skjer nå. Det er både gjentakelse og forandring i en gjentakende rytmisk bevegelse med sammenfletting av minne, materialer, tid og rom. Skulptøren gjør mange forsøk før han fornemmer at figuren blir rett. Det gjelder for eksempel hender, føtter, detaljer i ansikt. Prosessen er iterativ. Det er et fremtredende trekk i arbeidsprosessens rytme, noe skulptøren uttrykker i en poetisk tanketekst:

Stor grad av usikkerhet. Søke, analysere.
Styrke
Utholdenhet
Sjøtillit
Søker kunnskap
Flytte synsvinkel heile tiden, ser ikke hodet
Lite tidsvindu, noen få minutter du kan forandre
Vet aldri hvordan det kommer til å bli
Se hva som funker
Humør letta ved milepæler.

(Poetisk tanketekst 1. Skulptør).

Rytme i skulptørens kroppslige intra-aksjon med skulpturen som blir til gjennom hans praksis

Skulptøren ordlegger den kroppslige rytmen og bevegelsen i skulpturarbeidet:

Skulpturen av Eggen har en dynamisk positur som inviterer meg til rytmisk bevegelse når jeg arbeider med den. Jeg må bevege meg rundt i rommet på verkstedet for å oppleve den. Jeg beveger meg mot skulpturen, og tilbake fra den, jeg beveger meg rytmisk, beveger meg i

skiftende hastighet, stanser, jeg bøyer og strekker meg. For at jeg kan observere, tvinges kroppen i bevegelse. (10)

Ørskov (1995, s. 133) hevder at inntrykket vi mottar fra skulpturen, kanskje ikke primært er en visuell opplevelse, men i større grad en kroppslig sanset opplevelse: I det vi opplever skulpturen strukket gjennom vår kropps bevegelse og rytme under observasjonen av skulpturen. På denne måten kan Ørskovs tanke knyttes til Chens (2018, s. 51) begrep 'meta-sense', som ulike sanseintrykk som rytme knytter sammen som en overgripende erfaring.

Kroppslig rytmisk intra-aksjon er flettet sammen i gjentakende bevegelse som distansering og affirmasjon i samspill med skulptørens kropp, tanker, håndverk, verktøy og varhet. Kunstneren opptrer vekselvis som skulptør og som tilskuer:

Intra-aksjon og sammenfletting. Skulpturens utstrakte kommanderende arm leder meg inn under den, jeg må ut fra den, jeg må komme bak den. Detaljer krever at jeg må bevege meg nær armen for å sanse detaljer, men jeg må også bort fra den for å oppleve armen i sammenheng med skulpturens helhet. (11)

I collage 3 vises hvordan skulptøren prøver å fornemme hvordan armen skal skapes. Den iterative bevegelsen inneholder både distansering og affirmasjon slik som en praktiker-forsker nødvendigvis gjør for å få tak i det uttrykket han fornemmer som rett.

Som skulptør gir jeg fra min forestilling til skulpturen ved å forme materialet. Som tilskuer får jeg tilbakemelding fra skulpturmaterialet. Inntrykket fra materialet påvirker igjen neste steg i formgivingen. Dette er en intra-aksjon som går om og om igjen mellom skulptør, skulptur og min rolle som tilskuer til eget arbeid. Som skulptør prøver jeg å være åpen og mottagelig overfor skulpturen jeg arbeider med, og å være stadig mer undersøkende og utforskende. Når jeg arbeider med en skulptur in progress, er jeg en tilskuer av skulpturen, og betrakter denne og følger dens rytme. Min opplevelse av den kan ta en ny retning ved et senere møte, og en ny dialog mellom meg som skulptør og skulpturen skapes. (12)

Flettverk 3: Kroppslig rytmisk intra-aksjon er flettet sammen i gjentakende bevegelse som distansering og affirmasjon i forhold til skulptørens kropp, tanker, håndverk, verktøy og varhet. Kunstneren opptrer vekselvis som skulptør og som tilskuer. Denne vekslingen får agens og er av betydning for skulptørens tillit til prosessen.

Lefebvre skriver om rytmeanalytikeren: «He thinks with his body not in the abstract, but in lived temporality» (Lefebvre, 1991, s. 19). Lefebvre beskriver analytikeren som oppmerksom, men ikke bare på ord eller informasjonsbiter:

He will listen to the world, and above all to what are disdainfully called noises, which are said without meaning, and to murmurs full of meaning – and finally he will listen to silences (Lefebvre, 2019 s. 29).

I samtalen forteller skulptøren hva han var oppmerksom på under skapningsprosessen:

Mimesis, men at det er en skulptur og ikke en person. Konstante vurderinger om at skulpturen skulle ligne forbildet, men også at det skulle være en god skulptur, en god komposisjon av form og estetiske virkemidler. At helheten var god. Kroppslig læring, taus kunnskap, rytme og flyt. Implisitt refleksjon/analyse mer eller mindre konstant i arbeidet. Det ble etter hvert en kombinasjon mellom implisitte og eksplisitte analyser. (Utdrag fra samtale 21.01.2020)

Skulptørens poetiske tanketekst sammenfatter den rytmiske arbeidsprosessen:

Store materialer
Stort spenn
Vanvittig ambisiøst
Visste ikke hvordan det ville gå
Lite begrensninger
Ringte bronsestøperiet
Trenge assistent
Delte skulpturen i seks deler.

(Poetisk tanketekst 2. Skulptør).

Skulptøren avslutter arbeidsprosessen slik:

Jeg avsluttet mitt arbeid, da at jeg gjennom arbeidet med skulpturen nådde en erkjennelse: materialet, skulpturen, formidlet at det var overensstemmelse mellom skulpturelementene, og det dynamiske og dramatiske, som skulpturen av Eggen skulle formidle. (13)

Den stedsspesifikke rytme som skapes gjennom plassering av skulpturen på en sokkel utendørs

I 2014 fikk Nils Arne Eggen sin egen plass utenfor Lerkendal – *Nils Arnes plass*. I realiteten var dette en del av parkeringsplassen utenfor Lerkendal.

Jeg mente at mr. Eggen fortjente en mer definert plass, og fikk aksept for å skape en sosial møteplass i tilknytning til statuen. Dermed er publikum medskapere av Nils Arnes plass, når de møtes og oppholder seg der sammen med statuen. Jeg valgte å definere denne plassen ut mot gateløpet, og plassere statuen vendt ut mot gateløpet, og publikum som beveger seg mot stadion. På denne måten er det publikum som Eggen henvender seg imot og dirigerer, idet de nærmer seg. (14)

Skulptøren ser valg av sted og formgivning av stedet som en nødvendig og viktig del av arbeidsprosessen.

Tidrom – det stedsspesifikke

Materialet i sokkelen og benkene rundt statuen er svart granitt med relativt små korn. Steinens overflate er polert speilblank, og vår opplevelse flyttes til utenfor steinens overflate – ut i dens omgivelser, der vi ser omgivelsene speiler seg i den svarte granittens overflate. Jeg valgte svart granitt for å samspille farge med klubbens drakt (svart og hvit), men også for å få fargeklang, et «ekko» med farger i arkitekturen rundt statuen. (15)



Bilde 1. Statuen av Eggen i sine omgivelser. (Foto: Ole Martin Wold / NTB.)

Miljøet vi opplever skulpturen i, skriver Ørskov (1995, s. 155), er av stor betydning for vår opplevelse av skulpturens uttrykk. Omgivelsene og skulpturen påvirker hverandre. Stedets proporsjoner, dets åpne eller lukkede rom, arkitektur, natur eller et sterkt trafikkert bymiljø, vil sette premisser for hvordan vi kan oppleve skulpturen. Når skulptøren i arbeidet med skulpturen vet hvor skulpturen skal plasseres, kan han ta hensyn til miljøets karakter:

Jeg visste hvor jeg ville plassere statuen før jeg begynte modelleringen av den. Den er plassert i et miljø, der arkitektur og trafikk er sterkt tilstedeværende. Men statuen er plassert på en slik måte at bevegelsesmulighetene er åpne. Man kan bevege seg tett mot statuen, observere den på avstand og bevege seg rundt den. For at statuen ikke skulle kveles av omgivelsene, var den nødt til å være dynamisk, tydelig og kreve sitt rom. (16)

Ørskov kommenterer at en skulptur som skal gjøre seg gjeldende i et sterkt miljø, må være av betydelig størrelse, den må gi uttrykk for styrke, eventuelt av fortettet karakter, den må uttrykke en viss tyngde – eller søke en oppadstrebbende bevegelse – kanskje gi uttrykk for fart gjennom rommet (Ørskov, 1995, s. 164). Skulptøren

konstaterer at skulpturen må være dramatisk påtrengende gjennom det miljøet den er plassert i.

Miljøet rundt statuen skaper mye visuell informasjon, noe som krevde at statuen måtte være særlig dramatisk og påtrengende. Noe som også påvirket valg av positur som igjen understreker statuens karakter i relasjon til personen som er representert. (17)

Gunnar Danbolt skriver at det stedsspesifikke kan komme til uttrykk i kunsten gjennom interesse for rytmene man finner i ulike miljøer. Samtidig har interessen for sted også skapt noen viktige forbindelseslinjer mellom kunst og arkitektur, fordi ganske små intervensjoner på et sted, kan innebære at vi ser stedet fra helt nye og uventede sider (Danbolt 2014, s. 298).

Man kan hevde at sittegruppene rundt statuen av Eggen danner et eget sted i miljøet, som inviterer til sosiale sammenkomster i tilknytning til statuen. I stedet for å stå på et sted, definerer den et sted i stedet der folk kan møtes.

Jeg søkte å skape dialektisk forhold, en relasjonell estetikk mellom sted og skulptur. Steinelementene har alle enkel geometrisk form og farge som samspiller med omgivelsenes arkitektur og andre plasselementer. Statuen, sokkelen og steinbenkene er alle plassert oppå en støpt betongsåle i en diamantform. Formen til betongsålen og komposisjonen av utplasseringen av sokkelen og steinbenkene følger, og er inspirert av diamantformen lik logoen til Rosenborg Ballklubb. Denne formen kan også assosieres til en båtform, der Eggen på sin sokkel er kaptein og gallionsfigur som fører skuta ut i Nidelven, via Trondheimsfjorden og videre ut i verden. Eggen er løftet 80 cm opp fra bakken ikke bare for å markere seg tydelig i konkurranse med omgivelsene, men også fordi jeg mener han fortjener å bli løftet «litt opp i været». (18)

På grunn av relasjonsforholdene (plassering, lys og funksjon) som påvirker og endrer skulpturens absolutte form, mener Mørstad (1992, s. 63) det er opplysende å snakke om skulpturens relative form: slik den virker. Lysforholdene og årstidene og været har stor innvirkning på opplevelsen av skulpturen, da disse forholdene endrer skulpturens relative form. Over tid oppstår stadig tilblivelse, både gjennom lysforholdene, og også gjennom folks bruk av Nils Arnes plass og deres intra-aksjon der.

Flettverk 4: Skulptøren er i intra-aksjon med tidrommet og gjør bevisste analyser knyttet til tid, rom og materialer. Tid og rom og materiale får agens flettet sammen med skulpturens funksjon som en sosial møteplass, og tilskuerne som en kraftfull agent flettet sammen med tiden – rommet – materialiteten i en stadig foranderlig tilblivelse. Skulptøren opplever motstand som en kraftfull agent som han er i intra-aksjon med under det meste av prosessen.

Lefebvre understreker:

Everywhere where there is interaction between a place, a time and an expenditure of energy, there is *rhythm*. [...] Repetition (of movements, gestures, action, situations, differences) that feature in music, history and the lives of individuals or groups. (1991, s. 15)

Skulptøren sammenfatter i en tanketekst hvordan plasseringen av skulpturen er i interaksjon med det miljøet den er plassert i. Tanketeksten viser hvordan fortid, nåtid og fremtid flettes sammen i skulptørens tankeverden, og hvordan skulpturen han skaper, intra-agerer med tiden, rommet og skulptøren.

Skulpturen er plassert der stedet understreker skulpturens innhold: den står på Nils Arnes plass utenfor Lerkendal stadion. På denne måten kan skulpturen skape en nærværende fortid der den stedsspesifikke plasseringen av skulpturen er der hovedpersonen utøvde sitt virke. Med andre ord befinner skulpturen seg in situ, på dens opprinnelige tiltenkte plass. (19)

Konkluderende formulerer skulptøren arbeidsprosessen i en poetisk tanketekst:

Designe møteplass: Folk en del av statuen!
Ligne, transformasjon, oversette, tolke
Jobbe med form, jobbe med statue
De har stolt på meg.
Trygghet. Et innblikk i personligheten.
Å bli kjent med personene. Jeg er var.
Hvilke trekk ved personen er viktige å få fram?
Jeg ville ha Eggens godkjenning

(Poetisk tanketekst 3. Skulptør).

Slik som Ørskov (1995, s. 171) påpeker, kan skulpturer være miljøskapende, men de kan også være miljøer som sittegruppene rundt statuen av Eggen, som danner et eget sted i miljøet som inviterer til sosiale sammenkomster. Man kan si at i stedet for å stå på et sted, definerer den et sted der folk kan møtes. Skulpturer kan være miljøskapende, idet de preger det miljøet de er plassert i, men skulpturer kan også være miljøer.

Valg av kunstner, plassering av kunst i offentlige rom og etiske betraktninger

Valget av kunstner kan foregå på forskjellig vis. Det kan for eksempel være direkteoppdrag, lukket eller åpen konkurranse, innkjøp av ferdige kunstverk eller kunst gitt i gave. Flere kommuner har utarbeidet retningslinjer for prosesser rundt kunst i offentlige rom, men søk på ulike kommuners nettsider viser ulikheter i retningslinjer og grad av detaljerte føringer.

André Gali (2023, s.74) påpeker at når kunst plasseres i offentlige rom, blir den en integrert del av hverdagen til de som bruker disse rommene. Publikums oppfatning av stedets hensikt kan variere og inkludere en rekke følelser, fra ubehag og spenning til bekymring eller glede. I tillegg til den geografiske plasseringen og utformingen av stedet eller bygningen, spiller formålet med stedet en avgjørende rolle i kunstens kontekst. Derfor er det viktig hvilken type kunst som presenteres på steder som for eksempel et politihus.

Det er ikke all kunst i offentlige rom som er hensiktsmessig plassert. Elise og Helene von Hanno Bast Sørnum (2014, s.2) har undersøkt plassering av skulpturer i offentlige uterom. De argumenterer for at tilhørighet til omgivelsene har stor betydning for hvordan en skulptur oppfattes. En plassering som harmonerer med omgivelsene, kan formidle en historie som gir skulpturen en dypere mening. Plasseringen av en skulptur er ikke tilfeldig, men gir en mening til stedet og kan skape en positiv synergieffekt mellom skulptur og omgivelse. De har utviklet en momentliste for plassering av skulptur i offentlig uterom (Sørnum & Sørnum, 2012; 2014) som kan fungere som retningslinjer når man vurderer utplassering av skulpturer.

Seniorrådgiver for kunst i offentlige rom i Trondheim kommune, Berit Kirksæther (personlig kommunikasjon, 09.04.2024), påpekte i telefonsamtale at det er utfordrende å definere klare retningslinjer for utplassering av kunstverk i offentlige rom, fordi hvert eget tilfelle er komplekst og avhengig av konteksten. I Trondheim kommune er det kunstutvalgene som er sammensatt av fagpersoner og brukere som

i praksis avgjør hvor kunstverket skal stå og som går god for kunstverkets uttrykk i forhold til stedet det skal plasseres. Det er viktig at det blir foretatt en analyse av stedet slik at kunstverket kan fungere stedsspesifikt i forhold til omgivelsene. Det er opp til hvert enkelt kunstutvalg å kvalitetssikre etiske forhold for å sikre at kunst i det offentlige uterommet fremmer inkludering, respekt og refleksjon blant publikum.

Rytmeanalysens fire flettverk

Gjennom rytmeanalysen har vi kunnet beskrive fire flettverk, som viser det samkonstituerende, det sammenflettede i skulptørens arbeid med Eggenskulpturen, og hvordan kunnskap produseres i en stadig tilblivelse gjennom utforskning og eksperimentering. Gjennom disse flettverkene artikuleres noe av det performative potensial som begrepet rytme som teoretisk-filosofisk analyseverktøy produserer.

Flettverk 1: En hastig og voldsom rytme skaper Eggens positur i ytterkant med bevegelse og driv i tett sammenfletting med skulptørens energi. Skulptøren ønsker bevegelse og tempo, og disse aspektene får agens i de valg han gjør knyttet til form, og også til materiale.

Flettverk 2: Skulptøren og materialet er sammenflettet i en iterativ bevegelse, hvor materialet gir motstand på ulikt vis og skulptøren eksperimenterer og prøver ut med bruk av verktøy og vann.

Flettverk 3: Kroppslig rytmisk intra-aksjon er flettet sammen i gjentakende bevegelse som distansering og affirmasjon i forhold til skulptørens kropp, tanker, håndverk, verktøy og varhet. Kunstneren opptrer vekselvis som skulptør og som tilskuer. Denne vekslingen får agens og er av betydning for skulptørens tillit til prosessen.

Flettverk 4: Skulptøren er i intra-aksjon med tidrommet og gjør bevisste analyser knyttet til tid, rom og materialer. Tid og rom og materiale får agens flettet sammen med skulpturens funksjon som en sosial møteplass, og tilskuerne som performative agenter flettes sammen med tiden – rommet – materialiteten i en stadig foranderlig tilblivelse.

Det rytmeanalytiske perspektivet og rytmeanalytikeren – en oppsummering

En kunstners prosess med kunstverket er ikke ofte ordlagt på den måten vi har gjort i denne studien, nemlig som ettertanker formulert av kunstneren knyttet til begrepet

rytme. På den ene siden kan man være kritisk til etterpå-perspektivet, mens på den andre siden kan akkurat fokuseringen på rytme gi nytt innblikk i arbeidsprosessen. Det er nesten sjokkerende hvor tydelig rytmeanalysen gjør den stadige tilblivelsen i kunstnerens arbeid med skulpturen. Det rytmeanalytiske perspektivet viser samkonstitueringen av kunstnerens skapende praksis med hvor sammenflettet han er med kroppslige analyser, med fornemmelser av motstand og utforskende prøving. Gjennom å flette sammen Lefebvres rytmefilosofi med andre kunstteoretikers tanker om rytmiske aspekter i kunstnerisk arbeid skapes begreper som kunne brukes i kunstnerens tanketekster, og som kan videreføres i nye studier og i undervisning. Denne studien er også et eksempel på praksis som forskning og dermed på praktikerens rytmeanalytiker gjennom ordleggingen av en hittil ikke-artikulert kunnskap i handling. Det fins også et tydelig etisk perspektiv gjennom at kunstneren i sine tanketekster, også de poetiske, er både sensitiv og var, men også sårbar. Dermed utfordres også leserens lese måte som en aktiv agent i den kunnskapsproduksjon som samkonstitueres i lesningen av teksten.

Skulptøren som rytmeanalytiker er sammenflettet og i intra-aksjon med sin prosess, med skulpturen som blir til, noe som vises i poetisk tanketekst 4 som avslutter artikkelen:

Laget fryktelig mange varianter av hender og fota før «der er det»!
Liker det der med drapering
Ferdig når jeg er ferdig
Lettelse, jeg kom i mål
Komme tilbake, jeg kan se at jeg kunne ha gjort slik, annerledes.
Utånding, senke skuldrene, nytt oppdrag.

(Poetisk tanketekst 4. Skulptør).

Takk

Takk til Nils Arne Eggen som velvillig har bidratt med materiale og livsfortelling som det har vært mulig å knytte til arbeidet med skulpturen. Takk også til skulptørens assistenter Lucyna Czaplinska og Piotr Suliga. Deres hjelp og støtte har vært uvurderlig i arbeidsprosessen.

Forfatteromtale

Errol Fyrileiv underviser i kunst og håndverk ved NTNU, institutt for lærerutdanning. Han har særlig interesse for skulptur, stedsspesifikk kunst og kunst i offentlige

uterom, og har laget statuegruppe av Harald «Dutte» Berg (2023/2024), statue av Nils Arne Eggen (2019) og statue av Åge Aleksandersen (2009).

Anna-Lena Østern, PeD, Fil.lic, er nå professor emeritus i kunstfagddaktikk og morsmålsdidaktikk. Hun har vært lærerutdanner i Finland og i Norge og var 2010–2015 faglig leder for NAFOL, den nasjonale forskerskolen for lærerutdanning i Norge. Hennes forskningsinteresser er estetiske og kunstneriske innganger til undervisning, læring og veiledning.

Referanser

- Arlander, A. (2013). Artistic research in a Nordic context. I R. Nelson, *Practice as research in the arts. Principles, protocols, pedagogies, resistance* (s. 152–162). PalgraveMacmillan. https://doi.org/10.1057/9781137282910_9
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv12101zq>
- Chen, Y. (2018). *Practising rhythmanalysis. Theories and methodologies*. Rowman & Littlefield.
- Danbolt, G. (2014). *Frå modernisme til det kontemporære, tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*. Det norske samlaget.
- Danbolt, G. (2002). *Blikk for bilder, om tolkning og formidling av billedkunst*. Abstrakt forlag.
- Gali, A. (2023). Kunst i offentlig rom- formidling og kommunikasjon. I M.K. Flåtter (Red.), *Kultur for kunst – Trondheim kommunes kunstsamling* (s. 73 –77). Orfeus publishing.
- Høgseth, H. B. (2007). Håndverkerens redskapskasse. En undersøkelse av kunnskapsutøvelse i lys av arkeologisk bygningstømmer fra 1000-tallet. (Doktoravhandling, NTNU). NTNU Open. <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/handle/11250/242854>
- Jackson, A. Y. & Mazzei, L. A. (2012). *Thinking with theory in qualitative research: Viewing data across multiple perspectives*. London: Routledge.
- Juelskjær, M. (2019). *At tænke med agential realisme*. Nyt fra samfundsvidenskabene.
- Jusslin, S. (2020). *Dancing/Reading/Writing Performative potentials of intra-active teaching pedagogies expanding literacy education*. (Doktoravhandling), Åbo Akademi University.

- Krauss, R. E. (2002). *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*. Pax Forlag.
- Kruse, B. (2015). *Den tenkende kunstner. Komposisjon og dramaturgi som prosess og metode*. Fagbokforlaget.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Wiley-Blackwell. (Først utgitt 1974).
- Lefebvre, H. (2019). *Rhythmanalysis. Space, time and everyday Life*. Bloomsbury. (Først utgitt 1992 på fransk; oversatt til engelsk 2004 av Stuart Elden og Gerald Moore og utgitt på Continuum).
- Lyon, D. (2021). *Rhythmanalysis. Research methods*. Bloomsbury.
- Mørstad, E. (1992). *Skulpturleksikon, begreper og betegnelser i billedhuggerkunsten*. Ad Notam Gyldendal.
- Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts. Principles, protocols, pedagogies, resistance*. Palgrave and MacMillan. <https://doi.org/10.1057/9781137282910>
- Sørum, E. von Hanno Bast & Sørum, H. von Hanno Bast (2012). *Plassering av skulpturer i offentlige uterom*. Masteroppgave, Universitetet for miljø- og biovitenskap. Institutt for landskapsplanlegging. <https://nmbu.brage.unit.no/nmbu-xmlui/handle/11250/188301?show=full>
- Sørum, E. von Hanno Bast & Sørum, H. von Hanno Bast (2014). Plassering av skulpturer i offentlige uterom. *Fakta*, årgang 11 (1). https://fagus.no/wp-content/uploads/2017/09/2014_1-FF-Sorum-Skulpturer-plassering-2.pdf
- Troelsen, A. (red) (2002). *Synsvinkler på skulpturen. Antologi om skulpturanalyse*. Aarhus Universitetsforlag.
- Ugelstad J. S. (2014). *Portretter 1814- 2014*. Sem & Stenersen Forlag.
- Ørskov, G. (1995). *Om skulptur og skulpturoplevelse*. (1. utg, 2. opplag) Borgen.