



GÖTEBORGS  
UNIVERSITET

**Olfaktoriska lager**

En fenomenologisk undersökning av doftkonst i utställningen *Sense Me*.

Konst- och bildvetenskap  
Institutionen för kulturvetenskaper  
Karin Silverin  
Göteborgs Universitet  
Masteruppsats 30 hp, KV5007  
Handledare: Alexandra Fried  
Examinator: Astrid von Rosen

## Abstract

Ämne: Konst- och bildvetenskap

Institution: Institutionen för kulturvetenskaper, GU

Adress: Box 200, 405 30 Göteborg

Telefon: 031-786 000

Handledare: Alexandra Fried

Titel: Olfaktoriska lager- En fenomenologisk undersökning av doftkonst i utställningen *Sense Me*

Författare: Karin Silverin

E-postadress: [gussilvka@student.gu.se](mailto:gussilvka@student.gu.se)

Master: Vt 2020, 30 hp

Olfactory art is a relatively new field of study in the art historical field and the existing literature is predominantly based on a distanced interpretation of olfactory artworks. In order to explore the gap caused by this position, this thesis delves into the physical experience of two olfactory artworks from the exhibition *Sense Me* at Trapholt Museum – *Olfactory Forest* and *Smoke Cloud*.

Methodologically the thesis is situated in the convergence of the phenomenological experience and the structure of *toposmia* – odours relation to place and notions of place. Theoretically the thesis instrumentalize Rachel Hann's theory of scenographic place orientation and Gernot Böhme's understanding of the aesthetic atmosphere. The results show that the olfactory experience is never fixed or set – it happens as an affective atmosphere. The olfactory artworks are also shown to have the capacity for othering a normative experience of worlds.

Keywords: Olfactory art. Aesthetic atmospheres. Scenography. Phenomenology.

## Innehållsförteckning

Inledning	1
Ämnesval	1
Forskarreflexivitet	2
Doftsinnet och doft som material	3
Syfte och frågeställningar	4
Metod	5
En fenomenologisk utgångspunkt	5
Toposmia	6
Teori	9
Estetiska atmosfärer	9
Det scenografiska begreppet	10
Material och avgränsningar	13
Diskussion om källkritik	14
Forskningsöversikt	14
Multisensorisk forskning	14
Doftkonst och museirummet	16
Begreppsdiskussion	18
Disposition	19
Toposmia – doft och plats	20
Utställningen	20
Olfactory Forest- Omer Polak	21
Fenomenologisk helhetsupplevelse	21
Doftande locus	22
Olfaktorisk affekt	25
Dialektisk doft	26
Smoke Cloud – Peter de Cupere	29
Fenomenologisk helhetsupplevelse	29
Doftande locus	29
Affektiv doft	31
Dialektisk doft	32
Estetiska atmosfärer och scenografiskt orienterande	34
Estetiska atmosfärer	36
Scenografiska orienteringar	39
Sammanfattning och slutdiskussion	45
Vidare forskning	49

Källförteckning	51
Litteratur	51
Internetkällor	53
Bildförteckning	54
Bilaga 1	1

## Inledning

Vi har nog alla upplevt dofter som direkt fört oss tillbaka till ett speciellt minne, en plats eller person samt de känslor som omger dessa minnen. Känt den varma doften av nybakat bröd, eller varför inte den stickande doften av offentlig toalett som direkt väckt en kroppslig respons. Dofters förmåga att väcka känslor och minnen må vara vida känt men till skillnad från hörsel och syn är doftsinnen relativt outforskat. Detta framförallt inom konstvetenskapen, trots ett ökat intresse hos konstnärer att sätta dofters specifika egenskaper i spel.<sup>1</sup> Ofta skrivs doftens roll inom konst och kultur fram som en ny företeelse, men faktum är att doft länge varit närvarande inom den konstnärliga diskursen – det är snarare en fråga om att doftaspekter i konstupplevelser i många fall skrivits bort från historien. Man behöver inte se längre än till vernissager, dagen för öppningen av utställningar. Ursprunget till ordet vernissage kommer från att konstnärer hade som vana att fernissa sina målningar precis innan öppningen av en utställning och den starka, stickande doften lär ha varit en faktor som markerade vernissage-upplevelsen och gjorde den unik.<sup>2</sup>

Doft som konstnärligt material kan spåras tillbaka till början av den moderna konsten – redan 1938 fyllde Marcel Duchamp utställningen *Exposition internationale du Surréalisme* med doften av rostat kaffe. Meret Oppenheimer experimenterade även hon tidigt med både doft och smak i konstverket *Das Frühlingfest* från 1959, där en dignande buffé serverades på en naken kvinnofigur.<sup>3</sup> En annan konstnär som intresserade sig för den olfaktoriska upplevelsen var Paul Gauguin, som skrev extensivt om sina upplevelser av doft. Influerad av den koloniala idén om primitiva kulturer orörda av den västerländska civilisationen reste han bland annat till Tahiti i sökandet efter inspiration och mer intuitiva, sensoriska upplevelser. I Tahiti skrev han om de dofter han mötte och döpte även sina memoarer till *Noa Noa*, det tahitiska ordet för parfymerad eller doftande, med aspirationen att boken skulle förkroppsliga de tahitiska dofterna.<sup>4</sup>

## Ämnesval

Doftkonstens speciella position i det konstnärliga fältet har fångat mitt intresse under utbildningen på Göteborgs Universitet. Genom undervisning med lektorn och forskaren Viveka Kjellmer mötte jag texter om doft och såg ett teoretiskt glapp som jag ville utforska. Glappet är centrerat kring det

---

<sup>1</sup> Drobnick, Jim. Toposmia: Art, Scent, and Interrogations of Spatiality, *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, 7:1, 2002: 31-47, doi: 10.1080/09697250220142047 s. 32

<sup>2</sup> Vernissage. Merriam-Webster. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/vernissage> (Hämtad 2020-02-24)

<sup>3</sup> Osman, Ashraf. *Olfactory Art*. CAS Seminar Paper, Zürcher Hochschule der Künste. 2013 s. 2, 5

<sup>4</sup> Drobnick, Jim. Towards an Olfactory Art History. *The Senses and Society*. Vol. 7:2 196-208. 2012. doi: 10.2752/174589312X13276628771569 s. 198,199

fysiska, kroppsliga mötet med den konstnärligt manipulerade doften samt vad doften i detta möte gör i relation till besökarens upplevelse. För att undersöka detta glapp sökte jag efter utställningar där doftkonst presenterades, vilket visade sig vara en något svår uppgift. Då jag ville undersöka konstverk där doften är en tydlig del i konstverkets uttryck och inte bara en biprodukt av dess materialitet blev valen få. Av Viveka Kjellmer fick jag kunskap om utställningen *Sense Me* på Trapholt Museum i Kolding, Danmark, där de två konstverken *Olfactory Forest* (2019) av Omer Polak (se bild 1) och *Smoke Cloud* (2013) av Peter de Cupere (se bild 2) ställdes ut.<sup>5</sup> De två konstverken kom senare att utgöra materialet i denna uppsats.

### Forskarreflexivitet

Som tidigare nämnts i Ämnesval har jag i egenskap av att vara student på Göteborgs Universitet mött litteratur om dofter, vilket i kombination med ett ökat intresse och vidare forskning på egen hand gett mig en grundförståelse för forskningsfältet. Under utbildningen har jag även deltagit i en doftworkshop arrangerad av Viveka Kjellmer och konstvetaren och forskaren Astrid von Rosen där upplevelsen av parfymer undersöktes utifrån ett öppnare, mer flexibelt språk. Här gavs möjligheten att diskutera och analysera det fysiska mötet med doft samt hur detta möte kan tolkas språkligt. Min egen förkunskap och position som forskare är alltså grundad i en kombination av undervisning samt ett eget växande intresse inför forskningsfältet.

Uppsatsen bidrag till forskningsfältet är som tidigare nämnts centrerad i det kroppsliga mötet med doftkonst, vilket medför att materialet är baserat på mina egna sinnesförmimmelser. Det blir därmed viktigt att påpeka att min upplevelse av dofterna kan skilja sig från en person med annan bakgrund.<sup>6</sup> Här går det att argumentera för att en potentiellt idiosynkratisk upplevelse inte skulle lämpa sig för teoretisk analys, men om detta togs som sanning borde samma kritik kunna föras mot analyser av alla sinnesintryck. Det upplevelsebaserade studiet av doftkonst bör dock även ses som en möjlighet, då angreppssättet medför en närhet till materialet. Många doftteoretiker utgår från en distanserad tolkning där konstnärens intention och egna beskrivningar av doften utgör undersökningsmaterialet.<sup>7</sup> Även om denna ingång har sina fördelar har positionen skapat ett vakuum på forskningsfältet där den faktiska sensoriska upplevelsen hamnat i skymundan. Genom

---

<sup>5</sup> Vidare i texten kommer konstverken inte refereras till bilagan. Undantaget är i början av analysen när konstverken presenteras.

<sup>6</sup> Rhys-Taylor, Alex. *Food and Multiculture: A sensory Ethnography of East London*. London: Bloomsbury, 2017 s. 4

<sup>7</sup> Se exempelvis: Drobnick, Jim. Toposmia: Art, Scent, and Interrogations of Spatiality, *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, 7:1, 2002: 31-47, doi: 10.1080/09697250220142047 och Hsu, Hsuan L. Olfactory Art, Transcorporeality and the Museum Environment. *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*. Vol. 4, nr. 1. 2016: 1-24.

en närvarande forskarroll skapas alltså möjlighet att analysera doftens agens och påverkan på besökarens upplevelse. Detta är även något som öppnar upp doften som estetiskt uttryck, där upplevelse snarare än konstnärlig intention kan analyseras och tolkas.

### Doftsinnen och doft som material

Nedan följer en kort introduktion till hur doftsinnen verkar neurologiskt samt hur detta påverkar förståelsen av dofter. Att diskutera doftsinnen tvärvetenskapligt är ytterst relevant då sinnesperceptionen av dofter skiljer sig från hur exempelvis visuella intryck processas neurologiskt, vilket influerar bland annat språk och upplevelse. I detta kapitel ämnar jag därmed ge en grundförståelse för doftsinnen samt vilka faktorer som influerar upplevelsen av dofter. Här kommer även möjliga problematiker med doft som material att diskuteras och bemötas.

Vår förmåga att uppfatta och känna igen dofter är till stor del beroende av tidigare doftminnen då hjärnan jämför det sensoriska stimuli med tidigare upplevda neurologiska mönster.<sup>8</sup> Igenkänningen av dofter via minnen är även kopplat till dess förmåga att väcka tidiga barndomsminnen.<sup>9</sup> Denna koppling mellan minnen och dofter är vida känd, men dofter har även en särskild förmåga att väcka emotioner i jämförelse med de andra sinnen.<sup>10</sup> Constance Classen, David Howes och Anthony Synnott skriver i *Aroma, The Cultural History of Smell* om hur dofter associerade till emotionella upplevelser kan väcka en reaktion baserat på tidigare upplevelser. En doft associerad till ett lyckligt minne kan alltså upplevas som god oberoende av hur själva doften upplevs.<sup>11</sup> Eller som Classen, Howes och Synnott själva uttrycker det: ”Perceptionen av dofter kan således sägas bestå, inte bara av doftförmimelsen i sig, utan även av upplevelser och känslor associerade till dem.” (Min översättning).<sup>12</sup>

De neurologiska processerna relaterade till doftintryck är även orsaken till en problematik som uppstår med doftupplevelsen som material, nämligen översättningsproblematiken när doftupplevelse skrivs ner som text. Dofter är svåra att beskriva i ord, det finns exempelvis inga

---

<sup>8</sup> Stevenson, J Richard, Wilson, A Donald. Odour perception: An object-recognition approach. *Perception*. Vol. 36, 2007: 1821-1833 doi:10.1068/p5563. s. 1824

<sup>9</sup> Stevenson, Wilson, 2007, s. 1821

<sup>10</sup> Keller, Andreas. The Scented Museum. I *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*. Levent, Nina och Pascual-Leone, Alvaro (red.), 150-156. Rowman & Littlefield, 2014. [Elektronisk resurs] s.154, 155

<sup>11</sup> Classen, Constance, Howes, David och Synnott, Anthony. *Aroma: The Cultural History of Smell*. London: Routledge. 1994 s. 2

<sup>12</sup> Classen, Howes, Synnott, 1994 s. 2 I original: ”The perception of smell, thus, consists not only of the sensation of the odours themselves, but of the experiences and emotions associated with them.”

deskriptiva ord såsom 'blå', 'röd' eller 'fyrkantig' för visuella intryck. Ofta talar vi snarare om dofter utifrån deras ursprung, exempelvis – det doftar *som* citrus, gräs eller rosor. Detta har en neurologisk förklaring då dofter processas i den del av hjärnan som behandlar emotioner, vilket kan jämföras med synintryck, som processas i samma del som språk och analytiskt tänkande.<sup>13</sup> Hur hjärnan processar doftintryck kan alltså ses som en av anledningarna till varför det upplevs som svårt att tala om dofter på samma sätt som vi talar om visuella intryck. Därmed blir det viktigt att den text som arbetas fram efter mina doftupplevelser är så nyanserad och utförlig som möjligt. I uppsatsens översättningar av doft till text har framförallt den kroppsliga upplevelsen och möjliga konnotationer i form av ”det doftar som...” skrivits fram tillsammans med kroppsliga känslor, minnen och affekter genererade av doften. Dessa konnotationer blir till viss del subjektiva då de undersökta verken fränkopplat doften från det ursprungliga materialet och placerat dem ur kontext. Vidare blir det viktigt att inte motarbeta sinnesintrycken och framförallt de affektiva och minnesbaserade aspekten av dofterna, eftersom detta endast skulle innebära att doftintrycken pressas in i en visuell tolkningsmall. Språket i uppsatsen har även influerats av filosofen Gernot Böhmes synestetiska förhållningssätt till sinnesintryck. Böhme förespråkar ett språkbruk där fokus läggs på den kroppsliga upplevelsen av ett sinnesintryck snarare än själva stimuli.<sup>14</sup> Förhållningssättet medför att dofter kan beskrivas mer djupgående än ”det doftar som...” och att känslor som exempelvis kyla, tyngd och djup kan användas som beskrivningar av doftupplevelsen. Genom en bred språklig angreppsfrent där konnotationer, känslor, minnen och kroppsliga upplevelser beskrivs kan översättningsproblematiken från doft till språk förhoppningsvis överkommas.

### Syfte och frågeställningar

Syftet med denna undersökning är att sätta den konstnärliga doftupplevelsen i fokus med utgångspunkt i två verk från utställningen *Sense Me*.<sup>15</sup> Syftet är alltså inte att ge en bred överblick över doftkonst utan snarare att göra en djupdykning i vad doften i dessa specifika verk *gör* och hur doften kan förstås som orienterande, meningsskapande och generativ. Doft förstås som del av det multisensoriska assemblage som utgör konstverket, och kommer att lyftas fram och undersökas i förhållande till konstverkens sensoriska helhet samt besökarens kropp. Med detta som utgångspunkt ställs följande frågor:

---

<sup>13</sup> Keller, i Levent, Pascual-Leone (red.), 2014, s. 154

<sup>14</sup> Böhme, Gernot. *The Aesthetics of Atmospheres*. Abingdon: Routledge, 2017 s. 68

<sup>15</sup> *Sense Me* är en utställning på Trapholt Museum i Kolding, Danmark. Utställningen visas mellan 2019-09-02 - 2020-06-01.



- Vad gör doften i relation till de undersökta konstverkens multisensoriska assemblage och besökaren samt hur påverkar besökaren i sin tur konstverket som händelse?
- Hur kan den konstnärligt manipulerade doften diskuteras i termer av att orientera upplevelsen?
- Hur kan doften analyseras som en utmanade, ifrågasättande aspekt av konstverken?

Frågeställningarna kommer i uppsatsen att diskuteras i förhållande till verken *Olfactory Forest* av Omer Polak och *Smoke Cloud* av Peter de Cupere.

## Metod

### En fenomenologisk utgångspunkt

Utgångspunkten i uppsatsen är den sensoriska upplevelsen av konstverken *Smoke Cloud* och *Olfactory Forest*, vilket medför att insamlingen av materialet utförts i en fenomenologisk anda. Den fenomenologiska förståelsen för plats och upplevelse är inspirerad av scenografiforskaren Rachel Hann som i *Beyond Scenography* skriver fram plats som något i grunden multisensoriskt och fenomenologiskt.<sup>16</sup> Likt i denna uppsats arbetar Hann med ett multisensoriskt material och förespråkar då ett holistiskt, kroppsligt förhållningssätt.<sup>17</sup> I relation till uppsatsen speglas denna hållpunkt i den fenomenologiska ingången till materialet. Då syftet med uppsatsen kretsar kring de orienterande, generativa och meningsskapande aspekterna av doftkonsten är den kroppsliga, holistiska ingången väl lämpad som metodologisk startpunkt. Inspirationen kommer även från sociologen Alex Rhys-Taylor som i *Food and Multiculture*, en etnografisk studie av östra London, skriver om vikten av att vara närvarande i multisensorisk forskning. Rhys-Taylor menar att frånvaron av dofter och smaker i etnografiska studier kan relateras till den motsvarande bristen på inspelningsteknologier för de två sinnen. Därmed kan doften och smakens betydelse i den urbana upplevelsen endast undersökas genom en närvarande forskarroll.<sup>18</sup> Även om Rhys-Taylors forskningsfält skiljer sig från mitt eget, kan samma andemening återfinnas i denna uppsats.<sup>19</sup> Genom en närvarande, kroppsliga forskarroll ges verktyg för att närma sig frågeställningarna om vad doften gör och hur den orienterar besökaren. I linje med detta hamnar den fysiska platsen och

<sup>16</sup> Hann, Rachel. *Beyond Scenography*. Abingdon: Routledge, 2019. s. 20

<sup>17</sup> Hann, 2019, s. 15, 37

<sup>18</sup> Rhys-Taylor, 2017, s. 17-18

<sup>19</sup> Rhys-Taylors fokus på den multisensoriska upplevelsen kommer även utvecklas senare i uppsatsen under avsnittet Multisensorisk forskning i Forskningsöversikten.

de sensoriska upplevelserna i fokus, där platsen är specificerat till konstverket men även de konnotationer till plats som uppstår.

### Toposmia

Teoretikern Jim Drobnick, som forskar om multisensorisk konst och framförallt doft, höjer i artikeln *Toposmia* ett varnande finger och menar att det finns en tendens att ytterligare förstärka det visuella i sinnessens hierarki i undersökningar av platser. Detta trots ett uttalat fokus på den multisensoriska upplevelsen. Drobnick föreslår istället ett nytt undersökningsområde i frågan om vad sensoriska upplevelser av plats innebär, och myntar begreppet *Toposmia* (plats + doft) vilket kommer att utgöra den andra metodologiska ingången i uppsatsen. Denna ingång möjliggör en strukturering av de fenomenologiska, sensoriska upplevelserna av de undersökta konstverken. Fokus läggs på hur dofter förhåller sig till plats och föreställningar av plats, där platser kan karakteriseras som specifika *smellscapes* eller doftlandskap. Doftlandskap påverkas av en mängd faktorer som exempelvis utmärkande växtlighet, positionen i urban-natur spektrat samt kulturella praktiker (som exempelvis sanitationen av dofter och matlagningsseder).<sup>20</sup> Drobnicks metodologiska ingång kommer nyttjas som verktyg i relation till det fenomenologiskt insamlade materialet där doft kommer lyftas fram och diskuteras i förhållande till det multisensoriska konstverket som helhet. Metodologin i denna uppsats är alltså situerad i mötet mellan den upplevelsebaserade fenomenologin och strukturen i Drobnicks kategorisering av doft. Detta för att lyfta upp den personliga upplevelsen till ett meta-perspektiv.

Drobnick refererar i *Toposmia* antropologen Douglas Porteous som menar att begreppen intensitet, komplexitet och affekt kommer att ersätta de visuella begreppen perspektiv, skala och avstånd i en estetiskt analys av doft och plats.<sup>21</sup> Denna triad kan ses som en formalistisk ingång i doftanalys, men begreppen relaterar även till den fenomenologiska upplevelsen, något som gör dem till nyttiga verktyg i denna uppsats där materialet är inhämtat fenomenologiskt. I *Toposmia* analyseras till stor del offentliga och platsspecifika konstverk, vilket medför att förståelsen av plats skiljer sig från hur plats diskuteras i denna uppsats där materialet är hämtat från en specifik utställning. Konstverken har inte samma relation till sin omedelbara fysiska omgivning men förhåller sig fortfarande till plats och föreställningar av plats. Genom Drobnicks begrepp *toposmia* och de underordnade kategorierna som presenteras nedan, kommer därmed de undersökta konstverkens relation till plats analyseras.

---

<sup>20</sup> Drobnick, 2002, s. 32-33

<sup>21</sup> Drobnick, 2002, s. 33

Drobnick gör i *Toposmia* en kategorisering av konstnärligt manipulerade dofter efter: *pungent loci* – doftande locus, *olfactory affect* – olfaktorisk affekt och *dialectical odours* – dialektiska dofter.<sup>22</sup> *Doftande locus* syftar till konstverk som genom doften på något sätt markerar eller drar fokus till plats. Här expanderas begreppet *marked sites* eller markerade platser, myntat av Rosalind Krauss i texten *Sculpture in the Expanded Field*. Krauss själv använder termen för att beskriva de tillfällen då konstnärer på något sätt markerar eller manipulerar landskap.<sup>23</sup> I Drobnicks expansion av begreppet appliceras *markerade platser* alltså på den multisensoriska doftkonsten, där doften på något sätt markerar eller drar fokus till plats. De konstverk som tas upp i *Toposmia* för att exemplifiera denna kategori kan alla klassas som platsspecifika (de platser konstverken iscensätts i är en glaciär, lägenhet och korridor). Kategorin doftande locus förändras därför något i uppsatsen då de undersökta konstverken inte är platsspecifika. Begreppet är dock fortfarande relevant i relation till konstverkens yttre referenser till plats. Drobnick nuddar vid detta när han skriver om hur doft kan förflytta sig över visuella gränser och att ursprunget av doften och punkten där den upplevs kan var helt åtskilda.<sup>24</sup> Detta menar jag kan utvecklas då manipuleringen och återskapandet av doft fortfarande kan sägas förhålla sig till en specifik plats, även om denna plats inte är i den omedelbara omgivningen. Här kan en jämförelse göras med vad Andreas Keller skriver i *The Scented Museum*. Keller menar att doft aldrig ses som representation av en annan doft som exempelvis ett fotografi på en vas ses som en representation av den ”riktiga” vasen. Dofter upplevs alltså på samma sätt även om vi vet att doften är återskapad. Keller själv skriver exempelvis att vi reagerar starkt på doften av ruttnande lik, även om vi vet att ursprunget av doften inte är faktiska ruttnande lik.<sup>25</sup> Här menar jag att dofters förhållande till plats kan förstås på ett liknande sätt, där doften ses som doften av en specifik plats, snarare än en representation av densamma.

Kategorin *Olfaktorisk affekt* syftar till dofters förmåga att väcka affektiva responser och hur detta kan ses i relation till platsers utmärkande känslomässiga strukturer. Drobnick menar att plats likväl som att vara ett geografiskt, fysiskt läge även utmärks av känslomässig identifikation och att denna känsla kan väckas genom doft. Viktigt här blir definitionen av plats som den upplevda och vardagliga, och känsla som subjektiv och personlig. Denna strukturering av känslor och den personliga, känslomässiga upplevelsen av plats möjliggör en analys av de svårdefinierade och immateriella värdena i vår vardag.<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Drobnick, 2002, s. 32

<sup>23</sup> Krauss, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. *October*. Vol. 8, 1979. s. 30-44. doi: 10.2307/778224 s. 41

<sup>24</sup> Drobnick, 2002, s. 33

<sup>25</sup> Keller, i Levent, Pascual-Leone (red.), 2014, s. 153-154

<sup>26</sup> Drobnick, 2002, s. 39, 40

Slutligen myntar Drobnick begreppet *dialektiska dofter* där fokus ligger på ideologiskt konstruerade rumsligheter snarare än fysisk plats. Dessa rumsligheter konstrueras ofta som neutrala, vilket döljer deras inneboende exkluderande och kontrollerande aspekter.<sup>27</sup> Termen dialektiska dofter är en olfaktorisk expansion av Walter Benjamins begrepp *dialektiska bilder* – där den dialektiska bilden kan sägas motverka illusionen av en neutral rumslighet genom att störa kontexten i vilken den införs i.<sup>28</sup> I Drobnicks kategoriseringar kan den dialektiska doften, på samma sätt som Benjamins bilder, sägas utmana och skava mot illusionen av en neutral rumslighet. Drobnick lånar även dramatiker och teaterteoretiker Bertold Brechts begrepp *främmandegöring* för att beskriva hur antaganden om det normala problematiseras och blir främmande. Den dialektiska doften relaterar till vad Drobnick beskriver som *olfactory silence* eller olfaktorisk tystnad – hur dofter har deodoriserats och steriliserats bort från offentliga miljöer.<sup>29</sup> Drobnick tar upp Judy Chicagos konstverk *Menstruation Bathroom* (1972) som exempel, där använda tamponger ställdes ut i ett desinficerat badrum tillsammans med en mängd hygienprodukter för kvinnor.<sup>30</sup> I Chicagos konstverk kontrasteras alltså den upplevda renheten i badrummet mot mensblodet, vilket ofta ses som något orent och skamfyllt. Genom att placeras ur kontext eller som i *Menstruation Bathroom*, återinförs i miljöer de har trängts bort från, kan doft alltså belysa de ideologiska strukturer som skapat föreställningen om en neutral rumslighet.<sup>31</sup>

Som metodologisk ingång kommer alltså den fenomenologiska upplevelsen i kombination med Jim Drobnicks kategorisering av dofters relation till plats användas. Drobnick har dock i *Toposmia* inget uttalat fokus på den sensoriska upplevelsen, vilket medför att kategoriseringarna doftande locus, olfaktorisk affekt samt dialektisk doft i många fall kommer omvärderas och omtolkas efter den fenomenologiska upplevelsen. Detta medför att kategoriseringarnas stabilitet luckras upp, eftersom upplevelsen alltid är flytande och föränderlig. Jag har även valt att analysera verken efter samtliga kategorier, vilket skiljer sig från författaren, som istället diskuterar olika verk relaterade till de olika kategoriseringarna.

---

<sup>27</sup> Drobnick, 2002, s. 41, 42

<sup>28</sup> Drobnick, 2002, s. 42

<sup>29</sup> Drobnick, 2002, s. 34, 42

<sup>30</sup> För bildmaterial se: Judy Chicago. Womanhouse. <https://www.judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork/> (Hämtad 2020-05-25)

<sup>31</sup> Drobnick, 2002, s. 42, 43

## Teori

### Estetiska atmosfärer

Då ingången i uppsatsen är baserad på den fenomenologiska upplevelsen av multisensoriska verk kommer den tyske filosofen Gernot Böhmes teori om atmosfärer instrumentaliseras. Detta i syfte att undersöka vad doften gör inom konstverkens multisensoriska assemblage samt i förhållande till besökaren. Böhme beskriver i *The Aesthetics of Atmospheres* atmosfärer i termer av en miljö affektiva inverkan på människor och vill med atmosfärbegreppet föra in ett socialt perspektiv i den naturvetenskapliga forskningen om miljö och ekologi.<sup>32</sup> Han menar att våra omgivningar påverkar oss estetiskt och därför inte kan reduceras till enbart naturvetenskapliga faktorer. Det är dessa estetiska aspekter som påverkar hur vi mår i en viss miljö.<sup>33</sup> Böhmes definition av estetik grundar sig snarare i ordets ursprungliga grekiska innebörd – den av sinnlig perception. Han är tydlig med att han vill frångå en reduktion av begreppet där det endast innefattar kommunikation och värderande av intryck, vilket till stor del kommit att bli estetikens vedertagna innebörd idag.<sup>34</sup>

Böhme menar att atmosfärer är helheter som färgar världen men skriver dock att atmosfärens helhet är spatialt specificerad. Exemplevis beskriver han skiftet i atmosfär som händer när man går från en livlig gata in i en kyrka.<sup>35</sup> Atmosfärer i sig är något som skapas *mellan* subjekt, objektiva faktorer och omgivning.<sup>36</sup> Detta *mellan*, där miljömässiga kvaliteter relaterar till det upplevande subjektet, är atmosfärer.<sup>37</sup> Atmosfärer förstås alltså som något som ligger eller flyter mellan saker, personer, miljöer och det upplevande subjektet.<sup>38</sup> Detta *mellan* innebär även att atmosfärer upplevs subjektivt då de karakteriseras av hur vi påverkas emotionellt. Att tala om atmosfärer innebär med andra ord att tala om de känslor atmosfären karakteriseras av, vilket kan exemplifieras av den trygga känslan i sitt eget hem eller den lätt stressande, oroande känslan av att gå i ett stort shoppingcenter.<sup>39</sup> Men samtidigt kan atmosfärer inte klassas som helt subjektiva då det är något utanför som påverkar subjektet emotionellt. Exemplevis kan vi överraskas av en atmosfär som kontrasterar och förändrar våra känslor. Böhme påpekar även att det är möjligt att producera atmosfärer, som i fallet med scenografi eller trädgårdsdesign. Dessa producerande atmosfärer har liknande affektiv inverkan på

---

<sup>32</sup> Böhme, 2017, s. 1

<sup>33</sup> Böhme, 2017, s. 1

<sup>34</sup> Böhme, 2017, s. 12, 13, 22

<sup>35</sup> Böhme, 2017, s. 29, 73

<sup>36</sup> Böhme, 2017, s. 1

<sup>37</sup> Böhme, 2017, s. 12

<sup>38</sup> Böhme, 2017, s. 30, 89

<sup>39</sup> Böhme, 2017, s. 2

en grupp människor och kan därmed inte sägas vara helt idiosynkratiska.<sup>40</sup> Genom detta resonemang menar Böhme att atmosfärer måste ses utifrån närvaron av både subjekt och objekt och att dikotomin dem emellan måste frångås.<sup>41</sup>

I relation till uppsatsens syfte ger Böhmes teori ingångar i en analys av konstverkens sensoriska helhetsintryck, där doftens och konstverkets affektiva meningsskapande förstås utifrån dess samspel med subjektet eller besökaren. Dofter har, som tidigare nämnts, även en förmåga att väcka känslomässig respons och kan därmed med fördel analyseras utifrån hur de bidrar till att en miljö upplevs affektivt. Med andra ord ges här verktyg för att förstå vad som sker i mötet mellan subjektet och konstverkens materiella assemblage. Den affektiva, fenomenologiska förståelsen av en specifik, avgränsad värld lämpar sig därmed väl till en analys av mötet med det multisensoriska konstverket.

Böhme menar att atmosfärer kan analyseras antingen utifrån perceptionen eller produktionen av atmosfärer.<sup>42</sup> Då den metodologiska ingången i uppsatsen delvis är fenomenologisk, kommer här främst perceptionen av atmosfärer att diskuteras. Däremot är det viktigt att nämna hur atmosfärer kan produceras av konstnären. Konstnären är limiterad till att skapa *förutsättningar* för atmosfärer. Det är sedan dessa förutsättningar som kan generera en atmosfär, men atmosfären i sig kan endast uppkomma i samspelet med ett upplevande subjekt.<sup>43</sup> Genom Böhmes begrepp ges möjligheten att analysera konstverken, inte efter dess kommunicerande aspekter, utan snarare utifrån dess affektiva inverkan på besökaren. Detta ligger i linje med uppsatsens syfte att undersöka upplevelsen av doftkonst och hur denna upplevelse formas *mellan* besökaren och konstverkets assemblage.

#### Det scenografiska begreppet

Rachel Hann skriver i *Beyond Scenography* om scenografi i syfte att behandla vad scenografin gör, snarare än vad det är. Hann gör en distinktion mellan scenografi (scenography) och scenografisk (scenographic) där scenografi innefattar de metoder som används inom teatern för att orientera eller skapa känslan av plats – exempelvis ljud, ljus och kostym. Hon breddar dock denna bild av den teaterbundna scenografin och menar att vissa konstruerade situationer och händelser kan sägas ha orienterande, scenografiska drag utan att nödvändigtvis klassas som scenografi.<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> Böhme, 2017, s. 29, 30

<sup>41</sup> Böhme, 2017, s. 18, 26

<sup>42</sup> Böhme, 2017, s. 2

<sup>43</sup> Böhme, 2017, s. 30, 31

<sup>44</sup> Hann, 2019, s. 3, 4

I *Beyond Scenography* tänker Hann genom det scenografiska begreppet i relation till ett brett material bestående av skilda materiella kulturer så som trädgårdspraktiker, installationskonst och restaurangupplevelser.<sup>45</sup> Hon menar att det scenografiska begreppet beskriver hur dessa typer av händelser kan ses som materiella och atmosfäriska assemblage som påverkar hur vi förstår och orienterar oss i plats. I förhållande till uppsatsens syfte och frågeställningar ges här verktyg för att analysera hur doftkonsten orienterar och/eller utmanar besökarens upplevelse. Den multisensoriska installationskonsten kan alltså med fördel analyseras genom det scenografiska begreppet, framförallt då den konstnärligt manipulerade doften och konstverket som helhet utgörs av ett assemblage av material och sinnesintryck som på olika sätt *orienterar* besökaren. Hann är tydlig med att hennes förståelse av begreppet orientera sätter kroppen i fokus och förutom att innefatta orientering av plats, även inkluderar strukturer av vetande och förhållandet till andra människor.<sup>46</sup> De scenografiska drag som kan tillskrivas de i uppsatsen undersökta konstverken förstås alltså efter hur de påverkar besökarens förhållande till plats – både fysiskt och socialt. På samma sätt som Hann beskriver ljud och ljus som orienterande menar jag att även doften kan ses som sådan, framförallt då den konstnärligt manipulerade doften kan modifieras, placeras ur kontext och sättas i spel som meningsbärande element. Detta kan sättas i relation till en förståelse av doft som någonting med inneboende agens, vilket går i linje med teoretikern Jane Bennett som i *Vibrant Matter* lyfter fram hur icke-mänskliga saker kan ses som aktiva med kapaciteten att påverka omvärlden och människor. Hon menar att synen på saker som död, passiv materia förstärker människans syn på sig själv som unik och i kontroll över natur och omvärld.<sup>47</sup> Förståelsen av den konstnärligt manipulerade doften som något med agens möjliggör alltså analysen av doftens effekter och orienterande egenskaper.

Hann menar att scenografiska orienteringar grundar sig i att vara närvarande – vad hon benämner som *witness*. Närvaron kan även förstås som att sätta kroppen och den kroppsliga upplevelsen i fokus, då delaktigheten är det som möjliggör det scenografiska orienterandet.<sup>48</sup> Detta fokus på kroppen och upplevelsen innebär även att Hann ser scenografi och scenograferingar som något som som *händer*, vilket medför ett temporalt perspektiv som grundar sig i mötet mellan kropp och scenograferingar.<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> Hann, 2019, s. 2, 4, 109

<sup>46</sup> Hann, 2019, s. 2, 37

<sup>47</sup> Bennet, Jane. *Vibrant Matter: a political ecology of things*. Durham, NC: Duke University Press, 2010. s. vii, ix

<sup>48</sup> Hann, 2019, s. 80, 95, 100

<sup>49</sup> Hann, 2019, s. 19, 67

Ett viktigt begrepp i relation till uppsatsen är Hanns förståelse och användning av *worlding* eller världsskapande (min översättning). Begreppet frångår bilden av en universell, singular värld och lyfter istället fram värld som något pluralistiskt, något som alltid är i process eller blivande.<sup>50</sup> Denna utgångspunkt kan jämföras med hur Böhme beskriver atmosfärer som 'helheter som färger världen' men ändå spatialt specificerade.<sup>51</sup> Förståelsen av världsskapande är hos Hann influerat av Kathleen Stewart, som själv beskriver den världsskapande processen i form av laddade atmosfärer. Här ses atmosfär snarare som en levd affekt än inaktiv kontext och Stewart menar att en värld skapas genom att ett assemblage av element kommer att hänga samman och ses som ett.<sup>52</sup> Hann tar här upp hur exempelvis tredje världen eller den anglofona världen konstrueras och orienterar på olika sätt och bygger vidare på detta när hon skriver att scener och scenografiska element kan verka som hypertrofier som irriterar eller ändrar hur dessa världar normalt upplevs.<sup>53</sup> I uppsatsen kommer alltså de undersökta konstverkens scenografiska element tolkas efter hur de möjliggör en irritation av världars konstruktion.

Hann konceptualiserar även scenografi i termer av surrogatskap då ljus, ljud och andra scenografiska metoder skapar en manifestation av något annat eller någon annanstans. Genom surrogatskap skapas en uppfattning om det scenografiska som en reproduktion av verkligheten men ändå annorlunda från verkligheten. Det är denna distinktion av det scenografiska som skiljt från en normativ upplevelse av "det verkliga" som möjliggör scenografins intervention i uppfattningen av världar. Hann beskriver det som att de scenografiska elementen irriterar, avslöjar och/eller uppmärksammar hur världar är ordnade och konstruerade, vilket hon benämner som *othering* eller främmandegöring.<sup>54</sup> Både *Olfactory Forest* och *Smoke Cloud* kommer här tolkas efter sina respektive scenografiska element och hur framförallt doften får en irriterande, uppmärksammande verkan i relation till hur världar normalt upplevs.

Rachel Hanns scenografiska begrepp kommer i uppsatsen att instrumentaliseras i samklang med Böhmes teorier om den estetiska, affektiva atmosfären. Båda dessa teoretiker undersöker miljöers inverkan på människor, även om Hanns scenografiska begrepp i förhållande till uppsatsen kan ses

---

<sup>50</sup> Hann, 2019, s. 2

<sup>51</sup> Böhme, 2017, s. 29

<sup>52</sup> Stewart, Kathleen. Atmospheric attunements. *Environment and Planning D: Society and Space*. Vol. 29. 2010 445-453. doi:10.1068/d9109 s. 445, 452 och Stewart, Kathleen. Tactile compositions. I *Objects and materials: a Routledge companion*, Harvey, Penelope (red.) London: Routledge, 2014, s. 119

<sup>53</sup> Hypertrofi beskrivs av Hann som ett form av överflöd eller överdrivning som uppstår från omgivningen men ändå är skiljt från det. Hann, 2019, s. 9, 80

<sup>54</sup> Hann, 2019, s. 2, 32, 33, 35



som mer riktat mot konstverkens främmandegörande, platsorienterande potential.

Atmosfärbegreppet kan i sin tur ses som mer inriktat mot de affektiva aspekterna i konstverken.

### Material och avgränsningar

Materialet i denna uppsats är två verk från utställningen *Sense Me* på Trapholt Museum i Kolding, Danmark. Utställningen valdes till stor del av praktiska anledningar. Doftkonst är ännu inte ett vanligt inslag i museivärlden och *Sense Me* utgjorde därmed det bästa alternativet. Detta både genom geografisk närhet och utställningens relevans i förhållande till uppsatsens syfte. Genom att uppsatsens metodologiska ingångar kräver en aktiv, upplevande forskarroll kommer därför utställningen även utgöra en naturlig empirisk avgränsning. Doftkonst som inte kunde upplevas på plats valdes alltså bort, vilket även relaterar till syftet att göra en djupdykning i doftkonst snarare än att ge en bred överblick. De två verk som kommer att analyseras i uppsatsen är *Olfactory Forest*, skapat av studio Omer Polak och *Smoke Cloud*, skapat av Peter de Cupere. Konstverken valdes då doft är en huvudaspekt i båda verkens uttryck. Dock krävdes även avgränsningar inom utställningen då Peter de Cupere förutom *Smoke Cloud*, ställde ut verket *Sniff Receptor* på *Sense Me*.<sup>55</sup> På grund av uppsatsens omfång som endast tillät analysen av två konstverk valdes *Sniff Receptor* bort då det på flera sätt skilde sig från *Olfactory Forest* och *Smoke Cloud*. *Sniff Receptor* består av så kallade *scratch and sniff*-kort och en tillhörande video där respektive doft ackompanjerades av specifika videosekvenser.<sup>56</sup> Konstverket kan beskrivas som en undersökning i hur dofter tolkas och beskrivs, där relationen mellan doft, färg, form och känsla undersöktes genom visuella tolkningar av dofterna.<sup>57</sup> Detta kan jämföras med *Smoke Cloud* och *Olfactory Forest* som trots skillnader verken emellan kan analyseras utifrån samma frågeställningar rörande doftens platsorienterande, generativa aspekter i relation till besökarens upplevelse.

I och med att doft inte kan spelas in på samma sätt som exempelvis bilder, filmer eller ljud kommer beskrivningen av min egen upplevelse av konstverken att utgöra det skriftliga materialet i denna uppsats. Denna process har diskuterats tidigare i uppsatsen under rubriken *Doftsinnen* och doft som material.

---

<sup>55</sup> de Cupere, Peter. Smell-movie Sniff Receptor. Vimeo. 2009. <https://vimeo.com/2876405> (Hämtad 2020-05-20)

<sup>56</sup> Scratch and sniff kort är papper som blivit behandlade med dofter. Genom att skrapa på ytan sprids doften.

<sup>57</sup> Väggtext, de Cupere, Peter. *Sniff Receptor*. Trapholt Museum. 2020-02-01

## Diskussion om källkritik

Uppsatsens utforskande av det teoretiska glapp som kommit ur en distanserad forskarposition medför att de teorier som kommer appliceras kan ses som något okonventionella i förhållande till materialet. Uppsatsens teoretiska ingångar är en amalgamerad forskning rörande doftkonst och bredare teori rörande upplevelsen av konstruerade situationer och miljöer samt vad som formar och orienterar denna upplevelse. I förhållande till detta måste ett visst mått av källkritik föras, då de teorier och metoder som kommer appliceras inte nödvändigtvis är anpassade till doftupplevelsen som material. Vid de tillfällen då motsättningar mellan material och teori uppkommit har detta skrivits fram och diskuterats men huvudsakligen kan källorna fortfarande ses som relevanta och tillförlitliga i förhållande till det förändrade materialet. Detta då upplevelsen av doft och doftkonst kan analyseras och förstås genom mer allmänna teorier om platsorientering och estetiska atmosfärer. Min egen forskning placerar sig alltså i mötet mellan en bredare forskningsdiskurs rörande den multisensoriska upplevelsen och doftkonst. Uppsatsens bidrag till fältet ligger därmed i det fenomenologiska mötet med doftkonst och de tolkningsmöjligheter detta ger.

## Forskningsöversikt

Då forskning om doftkonst är ett relativt oteoretiserat område följer här en bredare forskningsöversikt där ämnet diskuteras, inte bara i relation till studier om doftkonst, men även multisensorisk forskning. Texter om doftkonst behandlar till stor del dess förhållande till museet och utställningsproduktion, vilka även de kommer att behandlas.

## Multisensorisk forskning

I en undersökning av doft är det relevant att skriva fram doftens relation till de andra sinnen – syn, hörsel, smak och känsel. Ofta skrivs en hierarki bland sinnen fram där synen nästan uteslutande klassas högst, tätt följt av hörsel.<sup>58</sup> Doft, smak och känsel, som många gånger benämns som ”de lägre sinnen” ses i större utsträckning kopplade till kroppen.<sup>59</sup> Antropologen David Howes kopplar denna hierarki till koloniala och rasbiologiska tankar om ”primitiva” folk som under 1700- och 1800-talet ansågs ha större fallenhet för de ”lägre” sinnen, till skillnad från den civiliserade och intellektuella europén, där istället syn och hörsel premierades.<sup>60</sup> I den västerländska sinnesdiskursen

---

<sup>58</sup> Osman, 2013, s. 3

<sup>59</sup> Drobnick, 2002, s. 31

<sup>60</sup> Howes, David. *Sensual Relations, Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. Ann Arbor: The University of Michigan Press. 2003, s. 5

betraktades därför människor med fallenhet eller intresse för doft som vildar, del i det degenererade proletariatet eller helt enkelt galningar.<sup>61</sup> Arkitekten och professorn Juhani Pallasmaa spårar i *The Eyes of the Skin* denna hierarki tillbaka till det antika Grekland, där synen sammankopplades med kunskap och sanning.<sup>62</sup> Doftens låga status och synens hierarkiska position kan med andra ord sägas ha ett starkt fäste i den västerländska kulturen. Pallasmaa, som skriver utifrån ett arkitekturperspektiv, menar att sinneshierarkin har skapat en känsla av alienation i dagens offentliga rum.<sup>63</sup> Detta kan jämföras med konstvärlden, där synen länge varit det dominerande sinnet och källan till kunskap och analys. Inte minst sett utifrån den modernistiska konstdiskursen, där synens hegemoni skapade ett ideal om den okroppsliga betraktaren.<sup>64</sup> Här kan alltså forskning bedriven genom ett multisensoriskt perspektiv öppna upp för en annan typ av kunskap där kroppen återinförs i den konstvetenskapliga diskursen. Och även om vi idag inte har en lika extrem syn på sinnena som kopplat antingen till den primitiva eller civiliserade människan, återfinns fortfarande spår av dessa tankegångar än idag. Pallasmaa för argumentet att sinnesupplevelsen måste förstås som en helhet, och att separationen mellan synen och de andra sinnena leder till en fragmenterad upplevelse av omvärlden.<sup>65</sup> Genom att analysera hur synen samverkar med hörsel, känsel, doft och smak skriver han fram hur arkitektur förstås och upplevs multisensoriskt.<sup>66</sup> Likt Pallasmaas undersökning av den arkitektoniska upplevelsen skriver sociologen Alex Rhys-Taylor om den multisensoriska upplevelsen, men ur ett etnografiskt perspektiv. I *Food and Multiculture* gör han en sensorisk studie av östra London där stadens kultur och sociologiska processer undersöks genom multisensoriska upplevelser. Rhys-Taylor skriver även om hur våra sensoriska upplevelser formas. Han menar att våra intryck är färgade av kultur, biografi och biologi och benämner detta en individs *sensibilitet*. Det är sedan genom detta raster som sensoriska intryck blir till sinnesförmimmelser.<sup>67</sup> Detta blir relevant i uppsatsen då insamlingen av materialet är baserat på mina egna upplevelser. Förutom att vara påverkad av minnesbaserade och affektiva aspekter, måste alltså doftupplevelsen förstås som färgad av kulturell inverkan. Precis som Rhys-Taylor skriver blir det därmed viktigt att påpeka att min egen sensibilitet kan skilja sig från någon med annan bakgrund eller kultur.

---

<sup>61</sup> Classen, Howes, Synnott, 1994, s. 4

<sup>62</sup> Pallasmaa, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. John Wiley and Sons, Incorporated, 2012. [Elektronisk resurs] s.18

<sup>63</sup> Pallasmaa, 2012, s. 22

<sup>64</sup> O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica: The Lapis Press. 1986, s. 18

<sup>65</sup> Pallasmaa, 2012, s. 43

<sup>66</sup> Pallasmaa, 2012, s. 43, 45

<sup>67</sup> Rhys-Taylor, 2017, s. 4

## Doftkonst och museirummet

Jim Drobnick är en av de mest framstående forskarna inom doftkonst. Många av Drobnicks texter är fokuserade på doft samt dess relation till kultur och konst och han menar att det går att se en olfaktorisk vändning i samtidskonsten, då konstnärer allt mer börjat nyttja sig av doften som metod och material.<sup>68</sup> I *Towards an Olfactory Art History* görs en historiografisk undersökning av konsthistorien och dess förhållande till doft. Detta exemplifieras, som nämnts i uppsatsens inledning, av Paul Gauguins intresse för doft och hur detta intresse kom att speglas i hans konst. Artikelns fokus lyfter fram doftens bortglömda roll i konsthistorien och hur samtida doftkonst föregicks av konstnärers generella intresse för dofter.<sup>69</sup>

I antologin *The Smell Culture Reader* sammanställs olika teoretikers undersökningar av vilken roll doft har och har haft i olika kulturella sammanhang. Drobnick menar i inledningen att det finns en tendens att förstå doftsinnen endast som något biologisk och fenomenologiskt direkt, men att dofter snarare spelar en stor roll i kulturen genom allt från identitetsskapande till klassdistinktioner. Han menar därmed att det inte finns en 'ren' sinnesupplevelse fri från kulturell inverkan och vill med boken skapa en teoretisk och historisk kontext för vidare studier kring doftens roll i kulturen.<sup>70</sup>

Drobnick har även författat artikeln *Smell, Terrorism and Performance* i vilken han fokuserar på hur termen *odoterrorism* eller luktterrorism (vilket förstås som handlingar av terrorism där luften används som medium för att sprida skadliga substanser) även kan användas för att beskriva samtida doftkonstnärers praktiker. Genom bland annat performance, interaktiva konstverk och interventioner i offentliga rum, kan dofter användas som ett sätt att kritisera krig och våld samt hur dessa normalt gestaltas i media. Detta genom dofters förmåga att generera kroppsliga reaktioner som avsky och rädsla.<sup>71</sup> Drobnicks fokus på dofter och dess förhållande till kultur och konst har på många sätt inspirerat denna uppsats och mitt eget arbete knyter på flera punkter an till hans aspirationer om ett teoretisk fält rörande doft. Skillnaden mellan mitt eget arbete och Drobnicks ligger dock i forskarpositionen, då denna uppsats undersöker den faktiska, sensoriska upplevelsen, något som skiljer sig från Drobnicks distanserade position.

---

<sup>68</sup> Drobnick, 2002, s. 32

<sup>69</sup> Drobnick, 2012, s. 196

<sup>70</sup> Drobnick, Jim. (red.), *The Smell Culture Reader*. Oxford: Berg, 2006, s. 1, 2

<sup>71</sup> Drobnick, Jim. Smell, Terrorism and Performance. *A Journal of the Performing Arts*. Vol. 8, nr. 3, 2018: 355-361. doi:10.1080/13528165.2018.1506407 s. 355, 357-358

Nedan presenteras forskare som behandlar doftkonst efter dess förhållande till museet och gallerirummet. Av de få teoretiska texter som existerar om doftkonst är detta en relativt vanlig ingång. Detta kan ha sin förklaring i att museet som plats är konstruerat efter en visuell upplevelse, något som skapar spänning mellan doftkonst och museirum. Hsuan Hsu fokuserar i *Olfactory Art, Transcorporeality, and the Museum Environment* på de transcorporeala aspekterna av doft och doftkonst.<sup>72</sup> Med en utgångspunkt i luft som estetiskt material och medium diskuteras doftkonstens förhållande till museets klimatkontrollerade atmosfär. Hsu talar om doftkonst som interventionell i gallerirummets visuella hegemoni då doftkonsten som medium belyser de ideologier om renhet och distans som ligger till grund för gallerirummet.<sup>73</sup>

Antologin *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space* ger en bred inblick i museiarbete där hänsyn tas till de olika sinnen.

Museivetaren Nina Levent och neurologiforskaren Alvaro Pascual-Leone skriver i inledningen att syftet är att skapa ett tvärvetenskapligt samtal mellan neurovetenskap och museivetenskap för att inspirera framtida multimodala museiupplevelser.<sup>74</sup> Boken sammanför doft- och smaksinnet under rubriken *Smell and Taste in Museums*, där teoretiker från olika fält så som neurovetenskap och konstvetenskap ger en inblick i både möjligheter och problematiker rörande doft i museiupplevelsen.<sup>75</sup>

I den svenska kontexten har forskaren Viveka Kjellmer publicerat flera texter om doftkonst och parfym. I artikeln *Doftande museum vidgar intrycken* skriver hon om potential men även utmaningar och problematiker i att ställa ut dofter på museer. Kjellmer menar att doftens relation till minne och känslor kan förstärka museiupplevelsen men påpekar samtidigt att doftkonsten är svår att ställa ut i ett museirum. Detta på grund av att materialet är flyktigt men även då det modernistiska gallerirummet, som är utformat för en visuell upplevelse, är dåligt anpassat för att ställa ut dofter.<sup>76</sup>

---

<sup>72</sup> Hsu, Hsuan L. Olfactory Art, Transcorporeality and the Museum Environment. *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*. Vol. 4, nr. 1. 2016: 1-24. s. 9

<sup>73</sup> Hsu, 2016, s. 2, 6, 7

<sup>74</sup> Levent, Nina, Pascual-Leone, Alvaro. Introduction. I *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*. Levent, Nina och Pascual-Leone, Alvaro (red.), 9-19. Rowman & Littlefield, 2014. [Elektronisk resurs] s. 10

<sup>75</sup> Levent, Pascual- Leone, 2014, s. 137- 172

<sup>76</sup> Kjellmer, Viveka. Doftande museum vidgar intrycken. *alba.nu*. <https://www.alba.nu/sidor/29232> (Hämtad 2020-04-17)

## Begreppsdiskussion

Generellt måste en begreppsdiskussion föras kring språket som brukas i förhållande till dofter. Dofters förmåga att väcka känslor är nämligen tydligt inte minst i vårt språkbruk. Många av de termer som omger doftsinnen är laddade med både negativa och positiva konnotationer. I den anglofona litteraturen kring doft är begreppet *odour* väl etablerat.<sup>77</sup> På svenska har direktöversättningen *odör* däremot mer negativa konnotationer. Även om termen från början hade en mer neutral betydelse är det idag vanligen förknippat med stank och dålig lukt.<sup>78</sup> Detta gäller även begreppet *lukt*, som till viss del förknippas med dåligt lukt. 'Vad är det som luktar?' har exempelvis en mer negativ klang än 'vad är det som doftar?'. Med detta i åtanke kommer i uppsatsen de mer neutrala termerna dofta och dofter att användas.

Vårt generella språkbruk kring konst är även det fullt av ord som kretsar kring en visuell upplevelse. Ord som betraktare, visualisera, synliggöra och illustrera måste ses som kopplade till det visuellas hegemoni i den västerländska kulturen. Då fokus i denna uppsats kommer ligga på den multisensoriska upplevelsen måste dessa ord omvärderas. Här kommer istället mer öppna begrepp som besökare och belysa att nyttjas. Detta för att inte fastna i en visuell konstruktion av upplevelsen.

Genomgående i uppsatsen är en förståelse av konstverken som *assemblage*. Begreppet är ursprungligen myntat av filosofen Gilles Deleuze, men kommer i uppsatsen att appliceras efter Rachel Hanns förståelse. Hann tänker genom begreppet *assemblage* för att beskriva hur scenografier och scenograferingar kan ses som en samling komponenter vilka, genom en delad association, tillsammans bildar en helhet större än delarna.<sup>79</sup> I uppsatsen kan denna beskrivning överföras till konstverken, som båda utgörs av en samling material, tekniker, atmosfärer och kroppar som tillsammans utgör konstverket.

I framförallt tolkningen kommer även Rachel Hanns förståelse av två teoretikers begrepp att instrumentaliseras. Det första begreppet *fold* eller veck är återigen inspirerat av Deleuze där vecket av Hann beskrivs som ett rumsligt mellanrum där olika världar kan mötas. Hon nyttjar begreppet

---

<sup>77</sup> Se exempelvis: Drobnick, Jim. Toposmia: Art, Scent, and Interrogations of Spatiality, *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, 7:1, 2002: 31-47, doi: 10.1080/09697250220142047 och Hsu, Hsuan L. Olfactory Art, Transcorporeality and the Museum Environment. *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*. Vol. 4, nr. 1. 2016: 1-24.

<sup>78</sup> Odör. Svenska Akademiens Ordbok. [http://www.saob.se/artikel/?unik=O\\_0001-0290.DBt5](http://www.saob.se/artikel/?unik=O_0001-0290.DBt5) (Hämtad 2020-02-07)

<sup>79</sup> Hann, 2019, s. 16, 67

veck för att analysera hur scener är en konstant förhandling mellan scen och icke-scen. Beträktaren (eller som i uppsatsen – besökaren) är både i ”verkligheten” och scenografin samtidigt, vilket skapar en spänning och förhandling världarna emellan. Denna teoretiska modell kommer i uppsatsen att appliceras för att beskriva hur två distinkta världar kan mötas och skapa spänning i konstverket. Det andra här applicerade begreppet är antropologen Victor Turners begrepp *hypertrofi*. Rachel Hann använder Turners begrepp hypertrofi för att beskriva skillnaden mellan ”verklighet” och teater, där teatern eller för den delen scenografin, *överdriver* verkliga händelser eller platser. Teatern kan med andra ord inte ses som en imitation av verkligheten. Den är grundad i verkligheten men uppstår genom överdrifter eller excess, och det är denna överdrift som avgränsar och gör teatern distinkt från det den vardagliga normaliteten.<sup>80</sup> Begreppet kommer i uppsatsen att expanderas för att innefatta konstverken och hur de relaterar till ”verkligheten” utanför konstsituationen. Detta möjliggörs då den konstnärliga inramningen kan liknas vid teaterns avgränsning från den normativa vardagen.

Doften i konstverken kommer även diskuteras efter det konstvetenskapliga begreppet *mimesis* eller efterlikning, vilket kan beskrivas som representationen eller imitationen av verklighet i konst.<sup>81</sup> Begreppet kommer i uppsatsen att nyttjas för att beskriva dofters relation till verkligheten, då doften innehar egenskapen av att aldrig upplevas som en representation av en annan doft.<sup>82</sup> Detta medför att doften upplevs på samma sätt, även om personen vet att doften är manipulerad i ett konstnärligt syfte.

## Disposition

Undersökningen inleds med analyskapitlet Toposmia – doft och plats där *Olfactory Forest* och *Smoke Cloud* kommer analyseras separat. Inledningsvis presenteras Trapholt Museum och utställningen *Sense Me* från vilket materialet är hämtat. Innan analysen introduceras även respektive konstnär och konstverk följt av en beskrivning av konstverkens fenomenologiska helhetsupplevelse. Därefter kommer *Olfactory Forest* och senare *Smoke Cloud* att analyseras med hjälp av Jim Drobnicks kategoriseringar *doftande locus*, *olfaktorisk affekt* och *dialektisk doft*. Materialet som kommer analyseras är text skriven efter min egen fenomenologiska upplevelse av de två konstverken och dess olfaktoriska aspekter. Här är det viktigt att påpeka att även om de två

---

<sup>80</sup> Hann, 2019, s. 9

<sup>81</sup> Mimesis. *Cambridge Dictionary*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/mimesis> (Hämtad 2020-04-28)

<sup>82</sup> Keller, i Levent, Pascual-Leone (red.), 2014, s. 154

konstverken båda kategoriseras som doftkonst är de på många sätt olika i sina uttryck. De kommer därmed analyseras efter dess relevanta aspekter i relation till kategoriseringarna även om kategoriseringarna tar sig olika uttryck i de båda verken.

Efter analysen följer tolkningskapitlet Estetiska atmosfärer och scenografiskt orienterande, där resultatet från analysen diskuteras genom Rachel Hanns och Gernot Böhmes teorier. Här kommer *Olfactory Forest* och *Smoke Cloud* att tolkas gemensamt för att undersöka eventuella skillnader och likheter konstverken emellan. Detta kapitel inleds med ett stycke om hur Böhmes och Hanns teorier gemensamt kan beskriva hur konstverken förstås som händelser, där besökarens medskapande roll i respektive konstverk undersöks. Därefter kommer först Böhmes teorier instrumentaliseras i syfte att undersöka hur de båda konstverken kan förstås som estetiska atmosfärer. Här kommer *Olfactory Forests* och *Smoke Clouds* affektiva faktorer att tas i beaktande och fokus kommer ligga på helhetsupplevelsen av de båda konstverken. Vidare följer en tolkning utifrån Rachel Hanns teorier om scenografiskt orienterande. Här kommer konstverkens och dofternas utmanade och ifrågasättande aspekter att diskuteras. Efter tolkningen följer ett sammanfattande diskussionskapitel där resultatet från analys och tolkning kopplas tillbaka till de inledande frågeställningarna. Uppsatsen avslutas med ett kapitel om förslag till vidare forskning inom det olfaktoriska konstfältet.

## Toposmia – doft och plats

### Utställningen

I undersökningen kommer två konstverk från utställningen *Sense Me* på Trapholt Museum att analyseras. Trapholt är ett museum för modern konst och design i Kolding, Danmark.<sup>83</sup>

Utställningen *Sense Me* är till stor del interaktiv och upplevelsebaserad med fokus på sinnena där samtidskonstverk som på olika sätt berör kroppsliga upplevelser ställs ut tillsammans med avantgardekonst från tidigt 1900-tal.<sup>84</sup> *Sense Me* är kurerad av Katrine Stenum Mortensen samt Karen Grøn, som även är chef för museet, och är en del i en serie utställningar på Trapholt Museum där personliga världsåskådningar undersöks. Den första utställningen i denna serie var *Eat Me* från 2017/2018 där fokus låg på mat och dess förhållande till bland annat kultur och identitet.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Trapholt Museum. About Trapholt. <https://trapholt.dk/en/about-trapholt/> (Hämtad 2020-04-15)

<sup>84</sup> Trapholt Museum. Sense Me. <https://trapholt.dk/en/sense-me/> (Hämtad 2020-02-11)

<sup>85</sup> Trapholt Museum. Eat Me. <https://trapholt.dk/en/eat-me-mad-i-kunst-design/> (Hämtad 2020-04-15)



### *Olfactory Forest*- Omer Polak

Det första konstverket som kommer analyseras är *Olfactory Forest* (2019), skapat av konstnären och studion Omer Polak (se bild 1). Polak är en israelisk konstnär och designer bosatt i Berlin. Själva studion Omer Polak jobbar interdisciplinärt med design och konstprojekt där teknologi, material, vetenskap och ett fokus på sinnen utgör utgångspunkten.<sup>86</sup> *Olfactory Forest* är en rumsinstallation som kan beskrivas som en artificiell skog. Från upphängda rottingpålar i taket sprids olika dofter och ljud från skogen. Dofterna av bland annat mossor, svamp, lera och kåda från cederträ blandas med ljud minnande om skogen, vilket leder besökaren runt i installationen till de olika dofterna. Själva rumsinstallationen består av väggar klädda i förvrängande speglar. Taket består av vad som kan liknas vid en ljusbox, vilket skapar ett allomslutande ljus. Besökaren måste vid ingången till installationen ta på sig skoskydd och en skylt informerar om att max fyra personer får befinna sig i verket samtidigt.

Polak har i konstverket samarbetat med företaget Symrise och nyttjat sig av relativt ny teknologi där dofter ”spelas in” genom en uppsamling av de molekyler ursprungsmaterialet avger. Dofterna återskapas sedan i Symrise labb med hjälp av både teknologi och parfymörer.<sup>87</sup> Polak har i verket ställt frågan om vad som skulle ske om världens skogar började försvinna och hur detta hade påverkat våra sinnesförmågor. Han skriver: ”Kommer vi behöva skapa en artificiell skog? I så fall, kommer de uppfylla samma egenskaper som den riktiga skogen?” (Min översättning).<sup>88</sup>

### Fenomenologisk helhetsupplevelse

Den initiala upplevelsen av *Olfactory Forest* börjar redan utanför installationen. Här markerar installationen och det faktum att besökaren måste ta på sig skoskydd en avgränsning gentemot museet. Det upplevs med andra ord finnas ett tydligt utanför och innanför konstverket. Väl inne i installationen är det första som slår besökaren intensiva sinnesintryck – dofter och ljud minnande om skogen samspejar med det starka ljuset ovanifrån. Spegelarna förvränger i sin tur synintrycken och kroppen och objekten i rummet speglas och fördubblas, men förvrids samtidigt. Besökaren leds genom rummet av dofterna som växlar i intensitet och på vissa ställen måste besökaren böja sig ner

---

<sup>86</sup> Omer Polak. About. <https://www.omerpolak.com/> (Hämtad 2020-04-15)

<sup>87</sup> *Olfactory Forest*. 2019 [video] Producerad i samband med utställningen Sense Me, Trapholt Museum, Danmark. <https://vimeo.com/372857826> (Hämtad 2020-03-23)

<sup>88</sup> Väggtext, Polak, Omer. *Olfactory Forest*. Trapholt Museum. 2020-02-01 I original- ”Will we have to make an artificial forest? And if so, will they fulfill the same properties as the real forest?”

för att komma nära dofterna. Dofterna och ljuden upplevs i stark kontrast till de visuella intrycken där känslan av skog bryts på ett nästan brutalt sätt.

### Doftande locus

Drobnicks definition av doftande locus är att de konstnärligt manipulerade dofterna på något sätt markerar eller drar fokus till plats.<sup>89</sup> I *Toposmia* exemplifieras doftande locus av konstverk som uppmärksammar eller samspelar med dess direkta fysiska omgivningar, vilket leder till ett material bestående av platsspecifika verk. Även om Omer Polaks verk *Olfactory Forest* inte är platsspecifikt utan utställt på ett museum och därför inte kan sägas referera till dess direkta omgivning, dras ändå fokus till idén om skogen som plats.<sup>90</sup> Genom dofterna av bland annat svamp, mossor, fuktig jord och trä skapas en olfaktorisk upplevelse av skogen även om doften är frånkopplad dess ursprungsplats och material.<sup>91</sup> Här verkar doften genom besökarens minnen, vilket medför att doften är både specifik och personlig för besökaren men samtidigt mer abstrakt då det inte är en geografiskt distinkt skog som upplevs. Det är dock viktigt att påpeka att alla dofter inte hade en stabil relation till sitt ursprungsmaterial och därmed skogen, något som kommer diskuteras vidare nedan.

*Olfactory Forests* förhållande till plats kan diskuteras utifrån Drobnicks användning av begreppet *smellscapes*- här översatt doftlandskap. Doftlandskap förstås som en olfaktorisk studie av plats och landskap, något som skiljer sig från den visuella landskapsstudien i att begrepp som intensitet, komplexitet och affekt ersätter perspektiv, skala och avstånd. Begreppen, lånade av antropologen J. Douglas Porteous, visar på hur doftlandskap förstås som immersiva och omslutande.<sup>92</sup> Ett doftlandskap kan alltså förstås som en plats specifika doftprofil och Drobnick menar att de existerar i olika skalor. Allt från den specifika doften av en byrålåda eller ett rum upp till doften av en region.<sup>93</sup> Inom ramen för denna uppsats kan alltså skogen, trots lokala variationer, ses som ett distinkt doftlandskap, och därmed också en plats. Denna utökade förståelse av doftande locus kan exemplifieras i upplevelsen av en av dofterna:

---

<sup>89</sup> Drobnick, 2002, s. 38

<sup>90</sup> *Olfactory Forest* kan även analyseras utifrån museet som locus, något som kommer diskuteras vidare under rubriken *dialektisk doft*.

<sup>91</sup> Väggtext, Polak, Omer. *Olfactory Forest*. Trapholt Museum. 2020-02-01

<sup>92</sup> Drobnick, 2002, s. 33

<sup>93</sup> Drobnick, 2002, s. 33. Drobnick menar även att det finns specifika doftlandskap i skalan av länder och till och med kontinenter, vilket kan uppfattas som stereotypiserande och förenklande.

*Doften är den av blöt jord med en något sur ton. Den är relativt subtil och svårplacerad, även om associationer till skog och jord uppkommer direkt. Doftupplevelsen medföljs av känslan att vara fysiskt nära jorden, som att sitta eller ligga ner på marken efter regn.<sup>94</sup>*

Här markeras och dras alltså fokus till sinnesupplevelsen av skog och jord, vilket därmed även kan sägas vara denna doftens locus eller plats. Dofters speciella förhållande till plats kan förstås efter begreppet *mimesis* eller efterlikning.<sup>95</sup> Doften upplevs som den av blöt jord, inte som en efterlikning eller representation av blöt jord, vilket kan ses som exempel på hur dofter upplevs på samma sätt även om vi vet att doften är återskapad.<sup>96</sup>

I ovanstående upplevelse framkommer att doften verkar som platsorienterande genom att generera en känsla av ett material. Denna känsla verkar genom minnen då dofter, som tidigare nämnts, igenkänns genom minnen av tidigare sinnesintryck.<sup>97</sup> I exemplet ovan upplevs alltså doften som den av blöt jord då den ligger nära tidigare doftupplevelser. Här tydliggörs att denna process kan sägas innefatta en bredare fenomenologisk upplevelse även inräknat kroppens spatiala placering i förhållande till materialet, då doftupplevelsen inkluderade en känsla av att vara nära jorden. Doftens verkan genom tidigare erfarenheter och minnen är även det som gör en stabil, objektiv kategorisering omöjlig, något som blev tydligt vid en av dofterna, där mina egna minnen skapade en upplevelse som frångick konstnärens ursprungsintention, exemplifierat nedan:

*Den första doften upplevs som en fräsch godismint. Jag får direkt konnotationer till de amerikanska tableterna Lifesavers jag älskade som tonåring. Doften är mintig, söt, kall och påträngande utan att vara obehaglig.*

Genom tidigare doftminnen bryts här upplevelsen av skog. Här påverkar alltså min egen sensibilitet och minnet av tableterna Lifesavers upplevelsen så pass mycket, att den utställda doften av skogsmaterial upplevs som något annat. Relationen mellan doft och plats existerar alltså bara om doften upplevs som den av skog, vilket doften i exemplet ovan alltså bröt. Detta medför att kategoriseringarna, liksom doftupplevelsen, aldrig kan vara helt stabila och objektiva, förutsatt att

---

<sup>94</sup> Textstycket ovan är framarbetat utifrån den fenomenologiska upplevelsen av konstverket och doften. Upplevelsen kommer återkommande att presenteras och analyseras på detta sätt i analyskapitlet.

<sup>95</sup> *Mimesis*. *Cambridge Dictionary*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/mimesis> (Hämtad 2020-04-28)

<sup>96</sup> Keller, i Levent, Pascual-Leone (red.), 2014, s. 153-154

<sup>97</sup> Stevenson, Wilson, 2007, s. 1824

utgångspunkten är den fenomenologiska upplevelsen. Med andra ord skiftas verkets locus i de fall upplevelsen av plats försvinner.

Ovan har upplevelsen av två av verkets distinkta dofter diskuterats. Dofterna verkar dock inte ensamt i upplevelsen av konstverket, utan samspelar och kontrasterar med konstverkets andra dofter och sinnesintryck. Den holistiska upplevelsen förändras beroende på hur besökaren rör sig i rummet, här beskrivit i upplevelsen:

*Ljuden och dofterna förändras och blandas beroende på placering i installationen. Uppmärksamheten fångas av olika delar av verket och det växlar mellan att dofta jordigt, fränt, friskt, mjukt, djupt, naturligt, syntetiskt. Ljuden av bland annat fåglar, syrsor och vattendrag samverkar med upplevelsen av skogsdofterna.*

I exemplet ovan har ljudets och doftens förmåga att sprida sig spatialt och sammanblandas vid olika punkter i installationen nyttjats. Andreas Keller skriver om detta som en möjlig problematik, då doftupplevelsen kan vara svår att styra, men i *Olfactory Forest* har denna specifika egenskap nyttjats som en orienterande faktor.<sup>98</sup> Genom besökarens rörelsemönster inom installationen framkom subtila skiftningar, både i den olfaktoriska och auditiva upplevelsen.

Den flytande, ostabila upplevelsen som diskuterats i tidigare doftexempel kan även ses i förhållande till ljudupplevelsen. Ljuden i *Olfactory Forest* samspelar till viss grad med doftupplevelsen då högtalare har placerats vid varje rottingpåle med effekten att doften och ljuden tycks ackompanjera varandra. Även om ljudinspelningarna skapar konnotationer av skog, är det snarare konnotationer av en tropisk skog. Ljuden var i många fall de av okända fåglar, syrsor och mer atmosfäriska ljud, vilket i kombination med ljudens intensitet blev främmande. Dofterna, vilka verkar genom minnen, gjorde att konstverkets upplevda locus var en skog som ligger nära den levda, vardagliga platsen. Ljuden skapade dock en upplevelse av en annan typ av skog, längre bort från det levda rummet. Även denna aspekt försvårade en stabil upplevelse av verket som helhet, även om ljuden fortfarande förhöll sig till skogen som plats. Nedan under rubriken Dialektisk doft kommer även de visuella intrycken att diskuteras i relation till doftintrycken.

---

<sup>98</sup> Keller, i Levent, Pascual-Leone (red.), 2014, s. 150

## Olfaktorisk affekt

I Drobnicks kategorisering olfaktorisk affekt läggs fokus på den levda platsen och den känsla platsen genererar hos individen. Vad som definierar en plats kan alltså förstås, inte bara genom geografiska avgränsningar och distinktioner, utan även efter hur vi känner inför dem.<sup>99</sup> I *Toposmia* exemplifieras den affektiva kopplingen till plats bland annat genom Rebecca Belmores verk *Wana-na-wang-ong* från 1993.<sup>100</sup> Belmore har i verket placerat naturliga material från Sioux Lookout, Ontario, vilket även är konstnärens hem, i gallerirummet. Materialen avger dofter av natur och Drobnick menar att denna omflyttning av en plats doftande materialitet visar på en affektiv koppling till landskap.<sup>101</sup> Belmores verk har flera beröringspunkter med *Olfactory Forest*, både genom omflyttningen av dofter från naturen till gallerirummet, men även då känslan inför en plats undersöks genom dess doftlandskap. Polak själv beskriver i en informationsfilm publicerad i samband med *Olfactory Forest* skogen som en plats av mysterier och sagor och ställer sedan frågan om en artificiellt producerad skog kan skapa samma känslor.<sup>102</sup> Denna fantasieggande definition visar hur skogen förstås genom affekt och fantasi snarare än genom vetenskapliga faktorer och definitioner. *Olfactory Forest* kan med andra ord ses som en ansats att undersöka skogens känslorstrukturer och huruvida dessa känslorstrukturer går att återskapa. Den affektiva relationen till *Olfactory Forest* respektive den mystiska skog Polak talar om, är dock inte densamma, exemplifierat i upplevelsen nedan:

*Även om installationen ska representera ljuden och dofterna från skogen är känslan av en 'autentisk' skog inte närvarande i upplevelsen. Möjligtvis är det för att dofterna inte upplevs som enhetliga utan snarare som enskilda. Känslan av natur kommer vid vissa dofter, men inte vid andra. Det känns mer som ett axplock, eller kanske ett assemblage av dofter som pekar mot, men inte är helt liktydiga med, skogen.*

Någon sensorisk helhetsupplevelse av skogen existerar alltså inte i verket även om enskilda dofter genererar affektiva, minnesbaserade responser kopplade till skogen. Detta då dofterna som bryter mot skogsupplevelsen och den visuella omgivningen med sitt kliniska uttryck påverkar upplevelsen. *Olfactory Forest* har som tidigare diskuterats inga visuella tecknen för natur och landskap, då installationen istället består av speglar och ljus. Denna kontrasterade aspekt, som kommer att diskuteras vidare under rubriken Dialektisk doft, påverkar även hur konstverket upplevs affektivt.

---

<sup>99</sup> Drobnick 2002, s. 39

<sup>100</sup> För bildmaterial se: Rebecca Belmore. *Wana-na-wang-ong* <https://www.rebeccabelmore.com/exhibit/Wana-na-wang-ong.html> (Hämtad 2020-05-20)

<sup>101</sup> Drobnick, 2002, s. 41

<sup>102</sup> *Olfactory Forest*. 2019 [video] <https://vimeo.com/372857826> (Hämtad 2020-03-23)

För att återkoppla till frågeställningen om hur den konstnärligt manipulerade doften orienterar besökaren tydliggör exemplet ovan att dofterna alltså förstås som något som pekar mot, men inte är liktydiga med – skogen. Den affektiva kopplingen till skogen som plats existerar inte i verket som helhet, även om vissa enskilda dofter genererar en affektiv koppling till plats, exemplifierat nedan:

*Nästa doft upplevs som blommor, specifikt blomstjälkar. Det är en frisk, grön och intensiv doft som påminner om doften av tulpan. Associationerna går direkt till barndomsminnen av de första vårdagarna när blommorna börjar slå ut.*

Den affektiva upplevelsen inför doften är i exemplet ovan grundad i minnen, vilket tydliggör dofters förmåga att frammana tidiga minnen från barndomen.<sup>103</sup> Det kan även ses som exempel på hur Classen, Howes och Synnott beskriver förnimmelsen av doft som färgat av känslor sammankopplad till doftminnet.<sup>104</sup> Upplevelsen ovan frammanar alltså inte endast ett sensoriskt intryck, utan även affekt kopplat till tidigare minnen av en liknande doft. Den affektiva responsen på doften kunde dock inte jämföras med helhetsupplevelsen av konstverket, vilket kan förstås som att *Olfactory Forests* assemblage inte utgör en entydig känsla, något som kommer diskuteras vidare nedan.

#### Dialektisk doft

Drobnicks definition av den dialektiska doften är att den chockar och bryter känslan av normalitet i en ideologiskt konstruerad rumslighet. Som i de andra kategoriseringarna ger Drobnick här platsspecifika exempel, specifikt konstverk utställda i badrum och toaletter.<sup>105</sup> Dialektiken i de platsspecifika konstverken utgår ifrån ett ifrågasättande av en redan befintlig arkitektonisk plats och dess upplevda normalitet. I uppsatsen är denna koppling till plats förskjuten, då dofterna är fränkopplade sina ursprungsmaterial. Denna förskjutning måste diskuteras vidare, då det innebär en förändring av kategorin Dialektisk doft. Drobnick hävdar att artificiellt skapade dofter kan sägas verka dematerialiserande då en plats eller ett objekts specifika doft kan återskapas och förflyttas. Därmed, menar Drobnick, blir upplevelsen allt mer förskjuten till en intern och abstrakt rumslighet och allt mer fränkopplad det verkliga.<sup>106</sup> Här kan motargumentet att doften, syntetisk eller inte, fortfarande är kroppslig och fysisk framföras. Detta motargument återfinns hos Rachel Hann, som

---

<sup>103</sup> Keller, i Levent, Pascual-Leone (red.), 2014, s. 155

<sup>104</sup> Classen, Howes, Synnott, 1994, s. 2

<sup>105</sup> Drobnick, 2002, s. 41, 42

<sup>106</sup> Drobnick, 2002, s. 37

skriver att den multisensoriska upplevelsen alltid är kopplad till plats och att det är svårt att tala om doften av en abstrakt rumslighet.<sup>107</sup> Både Hann och Drobnick för relevanta argument som måste diskuteras vidare. Doftens kroppsliga verkningar måste tas i beaktande samtidigt som upplevelsen är mer abstrakt än om besökaren befunnit sig i en faktisk skog. Men denna omflyttning kan också ses som exempel på doftkonstens potential, då doften frånkopplat sin ursprungliga kontext kan börja verka dialektiskt med de nya omgivningarna. Detta är något som kan upplevas i *Olfactory Forest* där den dialektiska interventionen till viss del kan sägas ske i relation till museet, men framförallt inom verket, då de olfaktoriska och auditiva upplevelserna kontrasteras av de visuella intrycken – exemplifierat nedan:

*Den första upplevelsen av installationen karakteriseras av en mängd sensoriska intryck – dofter, ljud och den förvrängande effekten av speglarna skapar en överväldigande upplevelse. Dofterna växlar i intensitet, men tillsammans med ljuden av syrsor, fåglar och vingslag kommer direkt associationer av skogen. Installationen är, förutom ingången, utformad som ett slutet rum och väggarna är täckta av ett reflekterande material som förvränger de visuella intrycken i bubblor och virvlar. Tankarna leds till de tivoli-speglar som förvränger omvärlden på olika sätt och besökarens kropp speglas om och om igen genom speglarnas placering och vinklarna de skapar. Ljuset kommer ovanifrån och är filtrerat genom ett material som suddar ut det skarpaste ljuset. Trots detta är ljuset på grund av väggarnas reflekterande material intensivt. Intrycket är påträngande och den visuella upplevelsen är den av en futuristisk, klinisk miljö.*

För att återgå till frågeställningen om vad doften gör i relation till konstverkets multisensoriska assemblage sker här en dialektisk intervention. Detta då den kroppsliga känslan av skog bekräftas genom ljuden och doften i verket, men kontrasteras i de visuella intrycken, vilka snarare ger upplevelsen av ett kliniskt, futuristiskt rum. Platsen kan alltså, genom de kontrasterande sinnesintrycken, inte kategoriseras som en stabil helhet. De motsägelsefulla sinnesintrycken kan sägas ligga på var sin sida i dikotomin natur/samhälle, vilket även uttryckts i Polaks fråga om vad som skulle hända i framtiden om skogen försvann.<sup>108</sup> Denna framtid förstås som en plats där en global urbanitet utplånat naturen och människan istället skapat en artificiell skogsupplevelse. *Olfactory Forest* destabiliserar dikotomin natur/samhälle genom att sammanföra sinnesintryck från respektive ytterlighet samtidigt. Drobnick menar att den dialektiska doften har möjligheten att skapa något som kan liknas vid Brechts *främmandegöring*, där vårt vaneseende och antaganden om en plats bryts. I *Olfactory Forest* främmandegörs vår upplevelse av natur och samhälle som distinkta i

---

<sup>107</sup> Hann, 2019, s. 20

<sup>108</sup> Vägtext, Polak, Omer. *Olfactory Forest*. Trapholt Museum. 2020-02-01

vad Drobnick skulle benämna en komplex, schizofren plats.<sup>109</sup> Detta förhållningssätt till konstnärligt manipulerade dofter är ingenting nytt. Drobnick skriver i *The Multisensory Museum* att doftkonst ofta ställer de olfaktoriska intrycken i kontrast till de andra sinnen. Han kallar detta 'dysaesthesia' eller dysestesi, något som kan beskrivas som en motsats till synestesi där sinnen samverkar i en helhet. Drobnick menar att doften därmed får en ifrågasättande, provokativ funktion.<sup>110</sup>

Sinnesintrycken av skogen kan även diskuteras som dialektiska i relation till museet som rumslighet.<sup>111</sup> Brian O'Doherty skriver i *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* att det modernistiska gallerirummet genom avsaknaden av fönster utestänger omvärlden. De vita väggarna och ljuskällorna i taket skapar en atmosfär O'Doherty beskriver som "[o]skuggad, vit, ren, artificiell – rummet är dedikerat till estetikens teknologi." (Min översättning).<sup>112</sup> Syntesen av den plats O'Doherty beskriver kan jämföras med hur *Olfactory Forest* konstruerats visuellt. Här blir det alltså relevant att även räkna in det starka ljuset i materialbeskrivningen då det är en medskapande faktor i upplevelsen av konstverket. Även skoskydden, som besökaren ombeds ta på innan man får tillträde till installationen, och den förvrängande effekten av speglarna påverkar upplevelsen, tydliggjort här:

*Skoskydden gör att ljudet av stegen dämpas, och tillsammans med det starka ljuset och de förvrängande speglarna blir känslan av kroppen dämpad och förskjuten.*

Skoskydden verkade inte bara som ljuddämpare, de gav även känslan av ett skydd som skulle motverka en "nedsmutsning" av verket – en känsla som förstärktes av det vita golvet i installationen. Effekten av skoskydden, speglarna och ljuset i *Olfactory Forest* skapar alltså en förskjuten kroppslig upplevelse som kan liknas vid hur O'Doherty beskriver kroppens status i det modernistiska gallerirummet, där fokus på den visuella upplevelsen och abstraktionen av andra kroppsliga upplevelser ger besökaren rollen som *Ögat* eller *Betraktaren*.<sup>113</sup> I *Olfactory Forest* skapas alltså en känsla av kroppen som både invasiv, abstrakt och förskjuten. Den okroppsliga

<sup>109</sup> Drobnick, 2002, s. 42

<sup>110</sup> Drobnick, Jim. The Museum as Smellscape. I *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*. [Elektronisk resurs] Levent, Nina och Pascual-Leone, Alvaro (red.), 157-172. Rowman & Littlefield, 2014 s. 161

<sup>111</sup> Här är det viktigt att poängtera att det inte är specifikt Trapholt Museum som åsyftas, utan snarare konstruktionen av museet som institution.

<sup>112</sup> O'Doherty, 1986 s. 15 I original: "[u]nshadowed, white, clean, artificial – the space is devoted to the technology of esthetics."

<sup>113</sup> O'Doherty, 1986, s. 15, 18



upplevelsen som genereras genom delar av *Olfactory Forests* assemblage och som anspelar på det modernistiska museirummet bryts dock i den olfaktoriska och auditiva upplevelsen. Som tidigare diskuterats genererar flera av dofterna känslan av ett material, en kroppslig placering eller en minnesbaserad affekt. Genom doftupplevelsen bryts alltså den okroppsliga upplevelsen i *Olfactory Forest*.

### *Smoke Cloud* – Peter de Cupere

*Smoke Cloud* (2013) är skapat av den belgiske konstnären Peter de Cupere som arbetat med doft i över 20 år (se bild 2). de Cupere jobbar ofta med en kombination av visuella och olfaktoriska intryck och många av hans konstverk skapar starka reaktioner hos besökare.<sup>114</sup> Konstverket *Smoke Cloud* består visuellt av ett moln i bomull upphängt i kablar från taket. Besökaren kan klättra upp via en aluminiumstege och på så sätt hamna med huvudet inne i molnet där doften är koncentrerad. Doften inne i molnet är enligt informationsskylten bredvid konstverket den av luftföroreningar.<sup>115</sup>

### Fenomenologisk helhetsupplevelse

Det första besökaren möter i utställningen *Sense Me* är en prominent placerad behållare med desinficerade skum avsett för besökarens händer. Det ges ingen förklaring till behållarens funktion. När man håller fram händerna pumpas ett lätt skum ut med en starkt, stickande doft. Denna inledande sensoriska upplevelse förändras när besökaren kliver in i utställningsrummet och doften blir djupare. Förändringen sker samtidigt som man ser konstverket *Smoke Cloud*, då stegen och det överhängande molnet är placerat mitt i rummet. Skiftet i doft upplevs därmed som kopplad till konstverket. Besökaren förstår att stegen är där för att klättras upp på, och att doften av luftföroreningar är koncentrerad inuti molnet, men det skapar en stund av osäkerhet. Får man verkligen? Vågar man? När osäkerheten överkoms möts man på toppen av stegen, inne i molnet, av en djup, intensiv doft. Själva doften upplevs initialt som en smutsigare variant av doften av tjära. Här skapas ett ögonblick av förvirring då doften av tjära upplevs som en relativt god doft.

### Doftande locus

*Smoke Cloud* rör sig kring föreställningar om en urban, industriell plats genom doften av luftföroreningar. Här är dock kopplingen mellan doft och plats inte lika stark som i *Olfactory*

---

<sup>114</sup> Peter de Cupere. About- Scents and the Works of Peter de Cupere. [http://www.peterdecupere.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=62&Itemid=63](http://www.peterdecupere.net/index.php?option=com_content&view=article&id=62&Itemid=63) (Hämtad 2020-04-15)

<sup>115</sup> Vägtext. de Cupere, Peter. *Smoke Cloud*. 2020-02-01

*Forest*. Förklaringen till detta är dels att igenkänningen av doften inte är lika stor som i Polaks konstverk. Dels, för att återigen gå tillbaka till Drobnicks term *doftlandskap*, på grund av att luftföroreningar har en vagare koppling till en specifik plats. Kopplingen kan sägas verka mer genom associationer till platser där luftföroreningar normalt upplevs. Det kan röra sig om platser i varierande skala, allt från trafikerade stadsmiljöer ner till specifika gator eller industrier, men dessa platser behöver inte nödvändigtvis ha mer gemensamt än sina doftlandskap. Konstverkets locus kan därmed sägas vara föränderligt, något som kan ses i relation till att de Cupere anpassar doftens intensitet beroende på var den ställs ut och hur mycket luftföroreningar som är närvarande i det lokala doftlandskapet.<sup>116</sup> Igenkänningen av doften och verkets svårplacerade locus kan exemplifieras i upplevelsen nedan:

*Den initiala upplevelsen är den brända doften av tjära. De första, lite märkliga, konnotationerna är en kombination av motorsåg, skog och möjligtvis doften av het, ny asfalt. Paradoxalt nog upplevs doften som en blandning av natur och industri.*

Likheten mellan doften av luftföroreningar och tjära skapar här en paradoxal upplevelse. Som tidigare nämnts förstås nya doftintryck genom tidigare doftminnen och i *Smoke Cloud* är de doftminnen som uppkommer i mötet med konstverket spridda och paradoxala.<sup>117</sup> Doften av tjära medför en konnotation till skog och natur, medan asfalt snarare konnoterar en urban miljö. Tillsammans med luftföroreningars associativa koppling till plats medför den paradoxala upplevelsen av dofterna som tjära och asfalt att verkets locus inte går att definiera eller placera på samma sätt som i *Olfactory Forest*. Verket rör sig snarare mot ett pluralistisk locus där platserna som markeras kännetecknas av dess doftlandskap. Detta kan tyckas motsägelsefullt med tanke på hur de Cupere anpassar doften efter var verket ställs ut, något som tyder på en stark koppling till de direkta omgivningarna. Konstverkets pluralistiska locus kan dock förklaras genom att doften till större del verkar genom besökarens associationer och minnen till plats. Upplevelsen av luftföroreningar får sitt locus endast genom tidigare doftminnen, vilket kan jämföras med *Olfactory Forest*, som genom bland annat titeln redan har en tydlig koppling till plats – skogen. Utan den kontextuella inramningen av en definierad plats skapas genom besökarens egna minnen snarare en stark koppling till den levda, upplevda platsen.

---

<sup>116</sup> Zoom on Contemporary Art. *Smoke Cloud*, Peter de Cupere, 2013. 2017-10-19. <https://zoomoncontemporaryart.com/2017/10/19/smoke-cloud-peter-de-cupere-2013/> (Hämtad 2020-04-09)

<sup>117</sup> Stevenson, Wilson, 2007, s. 1824

## Affektiv doft

Under denna rubrik kommer den affektiva responsen på doften analyseras i förhållande till konceptet luftföroreningar snarare än plats. Detta då *Smoke Cloud*, som tidigare diskuterats under rubriken doftande locus, har en paradoxal och associativ koppling till plats. Genom att de Cupere anpassar doften efter var konstverket ställs ut speglas samhället och den direkta omgivningen, något som kan ses som en ansats att komma besökarens vardagliga upplevelser nära. Besökarens förståelse av sina direkta omgivningar är påverkade av vad Drobnick benämner som känslöstrukturer, där doften av luftföroreningar (beroende på geografisk placering) mer eller mindre ingår i hur platser formas och struktureras sensoriskt.<sup>118</sup> Den affektiva kopplingen till den levda platsen och känslan inför konceptet luftföroreningar skiljer sig dock åt, något som framkommer i upplevelsen nedan, där de båda krockar i upplevelsen av verket:

*Doften upplevs som något påträngande men ändå lockande. Den är inte direkt obehaglig eller iallafall inte så obehaglig som förväntat. Doften är stickande men ändå relativt god.*

Då doftupplevelsen av luftföroreningar i *Smoke Cloud* är oväntat god kommer ett ögonblick av förvirring, borde inte doften upplevas som dålig? Den kroppsliga reaktionen tydliggör att den sensoriska upplevelsen av luftföroreningar och uppfattningen om luftföroreningar som koncept är två olika saker. Förväntningen är att de två aspekterna ska sammanfalla, vilket de inte nödvändigtvis gör. Idéen om luftföroreningar som något negativt överensstämmer alltså inte nödvändigtvis med hur det uppfattas sensoriskt. Förståelsen av föroreningar som något dåligt skapar dock en föreställning om hur doften *borde* upplevas. När doftintrycket inte överensstämmer med detta skapas förvirring. Möjligtvis har doften av luftföroreningar blivit så pass integrerad i upplevelsen och konstruktionen av den levda platsen att dess sensoriska intryck har normaliserats. Drobnick menar att en av dofters subversiva egenskaper är hur den affektiva responsen kan motverka regleringen och repressionen av känslor i samhället, framförallt i offentliga rum. De sociala konventioner som styr hur vi ska bete oss i offentliga miljöer dömer ofta ut den affektiva responsen på dofter som opassande och Drobnick refererar här filosofen och sociologen Herbert Marcuse som skriver att detta beror på omedelbarheten i njutningen eller avskyn av dofter.<sup>119</sup> I *Smoke Cloud* lyfts

---

<sup>118</sup> Drobnick, 2002, s. 39

<sup>119</sup> Marcuse Herbert. *Eros and Civilization*. New York: Vintage, 1962. Citerad i Drobnick, Jim. Toposmia: Art, Scent, and Interrogations of Spatiality, *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, 7:1, 2002: 31-47, doi: 10.1080/09697250220142047 s. 35

den affektiva responsen på luftföroreningar istället fram. Genom att placera doften i en ny kontext riktas besökarens fokus mot doften och de känslöstrukturer som ligger bakom konstruktionen av den levda platsen respektive föreställningen om luftföroreningar som något dåligt. När de två kolliderar uppmärksammas hur dofter normaliseras i vår vardag.

Att lägga fokus på den kroppsliga upplevelsen av luftföroreningar kan ses i förhållande till hur doftkonst har möjligheten att bryta normativa sinnesupplevelser. Drobnick undersöker i artikeln *Smell, Terrorism and Performance* doftkonstnärer som genom sina konstverk kritiserar och undersöker krig och våld. Han menar att illaluktande dofter kan nyttjas som en konstnärlig strategi för att återinföra en kroppslig närvaro i andrahandsupplevelser av krig och våld. Detta står i kontrast till hur vi normalt upplever krig och terrorism genom medias visuella representation – där hotet normaliseras genom en repetition av bilder.<sup>120</sup> Jämförelser kan här dras till hur *Smoke Cloud* bryter den normativa upplevelsen av doften av föroreningar. Skillnaden mellan exemplen i *Smell, Terrorism and Performance* och doften av luftföroreningar är dock att normaliseringsprocessen sker i förstahandsupplevelsen. Processerna liknar dock varandra, då både luftföroreningar och krig vanligtvis framställs som något distanserat och franskilt vardagen. Konstruktionen av den levda platsen som distanserad från de negativa influenserna av luftföroreningar lyfts därmed i *Smoke Cloud* fram genom den sensoriska upplevelsen.

#### Dialektisk doft

Då *Smoke Cloud* inte är en omslutande rumsinstallation på samma sätt som *Olfactory Forest*, blir kopplingen till museet och utställningsrummet större genom att dofterna sprider sig i rummet på ett annat sätt. Därmed kommer kategoriseringen dialektisk doft att diskuteras genom mötet mellan doft och museet som institution.

*Smoke Cloud* är genom sin tematik om föroreningar ett tydligt exempel på dialektisk doft. Dofte av föroreningar, vilket ses som en negativ och destruktiv del av det globala industrisamhället, har i konstverket förts in i konstmuseet. ”Luftföroreningar” är en bred term som kan innefatta allt från avgaser till industriutsläpp, men förstås överlag som ett begrepp för smuts. Museet som institution är del i samma samhälle som producerar föroreningar men karakteriseras av helt andra konnotationer och värderingar. Hsuan Hsu skriver i *Olfactory Art, Transcorporeality, and the*

---

<sup>120</sup> Drobnick, 2018, s. 357-358

*Museum Environment* att luften, och därmed även doften, i gallerirummet på grund av konserveringspraktiker är strikt kontrollerat. Temperatur, fuktighet och kontroll av potentiellt farliga partiklar ska bevara renheten i luften för att inte skada de utställda konstverken.<sup>121</sup> Här kan paralleller dras till vad författaren Douglas J. Porteous kallar för *sinnesdöden* där modernismens ideal om renhet eliminerar alla dofter för att skydda mot potentiellt dåliga/otrevliga dofter.<sup>122</sup> Denna upplevelse förstärks i *Smoke Cloud* genom det desinficerande skummet, utplacerat i början av utställningen. I upplevelsen av konstverket skapas därmed en juxtaposition av det 'rena' museet karakteriserat av höga ideal och den 'smutsigare' sidan av samhället. Kulturanthropologen Mary Douglas skriver i *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* att vår uppfattning om smuts till stor del grundas i *matter out of place* eller materia på fel plats. Hon menar att upplevelsen av något som smutsigt kommer av klassificeringen av materia och hur de ordnas efter plats. Exempelvis upplevs inte köksredskap som smutsigt i sig, men de blir smutsiga om de lämnas i sovrummet, soffan eller liknande.<sup>123</sup> Att doften i *Smoke Cloud* upplevs som smutsig blir tydligt i reaktionen av verket:

*Den initiala upplevelsen är den brända doften av tjära. Dock upplevs den som lite mera "smutsig" och kemisk än minnesbilden av tjära.*

Då verkstexten skrivit ut vilken doft som väntade uppe i molnet kan den initiala upplevelsen av doften som smutsig ses som färgad av fördomar och förväntningar. Dock var doftupplevelsen även föränderlig, vilket framkom vid det andra besöket till konstverket:

*Doften upplevs som något påträngande men ändå lockande. Den är inte direkt obehaglig eller iallafall inte så obehaglig som förväntat. Doften är stickande men ändå relativt god.*

Och:

*Vid andra besöket är tjärdoften tydlig. Jag märker att jag försöker urskilja de illaluktande komponenterna i doften och därmed särskilja doften från min upplevelse av hur tjära vanligtvis doftar.*

---

<sup>121</sup> Hsu, 2016, s. 2-5

<sup>122</sup> Porteous, J. Douglas. Smellscape. *Sage Journals*. Vol. 9, nr. 3, 1985: 356-378 s. 368

<sup>123</sup> Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Taylor and Francis Group, 2002. [Elektronisk resurs] s. 44-45

Då känslan och upplevelsen inför doften omvärderades kontinuerligt kan den första distinkta reaktionen på doften som något smutsigt ses som färgad av förväntningar. Detta kan ses med hänsyn till vad Douglas skriver om sinnesintryck och hur de ordnas: ”De mest acceptabla intrycken är de som enklast passar in i mönstret som byggs upp. De tvetydiga tenderar att bli behandlade som om de harmoniserar med resten av mönstret. De disharmoniska tenderar att bli avvisade.” (Min översättning).<sup>124</sup> Applicerat på upplevelsen av *Smoke Cloud* kan doften förstås som ett tvetydigt sinnesintryck. Detta då doften vid det första besöket upplevdes som smutsig men senare lockande och ’inte så obehaglig som förväntat’. Det första intrycket kan alltså ses ett försök att förstå doften som om den passade in i föreställningen av luftföroreningar som något dåligt. Genom upprepade besök till verket luckrades dock denna stabila kategorisering upp och doftens lockande aspekter framkom.

Kunskapen att doften är den av föroreningar gör att den förstås som materia på fel plats, och upplevelsen av luftföroreningar som något smutsigt förstärks av den uppfattade renheten av museet. Ovanstående tydliggör att vår perception aldrig är ’ren’. Som tidigare diskuterats under kapitlet Affektiv doft existerar förväntningar om hur vissa dofter borde upplevas, och dessa förväntningar i relation till renheten i museikontexten påverkade här alltså hur doften upplevdes initialt. *Smoke Cloud* och doftens upplevda smutsighet kan därmed ses som ett dialektiskt brott där museets upplevda renhet i förhållande till doften främmandegörs, för att låna Brechts terminologi.<sup>125</sup>

### **Estetiska atmosfärer och scenografiskt orienterande**

I en fördjupning kring konstverkens orienterande aspekter samt dess inverkan och samspel med besökaren kommer här resultaten från tidigare kapitels analyser att diskuteras utifrån Gernot Böhme och Rachel Hanns respektive teorier om estetiska, affektiva atmosfärer samt scenografiska orienteringar. Gemensamt för både Böhme och Hann är det centrala antagandet att kropp och omgivning samverkar i skapandet av upplevelser och orienteringar. Böhme påpekar att atmosfärer sker i mötet mellan subjekt och objekt medan Hann skriver att scenografi händer i samspelet mellan kroppar och objekt.<sup>126</sup> Sett i förhållande till materialet i denna uppsats kan alltså konstverken och

---

<sup>124</sup> Douglas, 2002 s. 45 I original: ”The most acceptable cues are those which fit most easily into the pattern that is being built up. Ambiguous ones tend to be treated as if they harmonised with the rest of the pattern. Discordant ones tend to be rejected.”

<sup>125</sup> Drobnick, 2002, s. 42

<sup>126</sup> Hann, 2019, s. 29 och Böhme, 2017, s. 1,2

den konstnärligt manipulerade doften inte förstås som en förkonstruerad idé som presenteras för besökaren. Detta kan jämföras med hur Hann motsätter sig termen *set* eller dekor som en synonym till scenografi då det denoterar något stabilt och fixerat.<sup>127</sup> Snarare är det i mötet mellan besökare och det assemblage som utgör konstverket som konst- och doftupplevelsen *händer*, för att låna Hanns term. Detta framkom i föregående kapitel vid de tillfällen då upplevelsen av konstverken och dofterna visade sig vara plastiska och flytande, bland annat exemplifierat i upplevelsen jag associerade till minttablettens Lifesavers, något som lösgjorde doften från konstnärens ursprungliga intention. Att doftupplevelsen är något som händer och därmed inte kan fixeras till den konstnärliga intentionen kan ses i förhållande till Böhmes beskrivning av produktionen av atmosfärer. Atmosfären i sig kan inte skapas då det är något flytande som uppstår mellan subjekt och objekt. Då atmosfären inte kan produceras av exempelvis en konstnär, blir denne begränsad till att skapa *förutsättningar* för atmosfären.<sup>128</sup> I *Olfactory Forest* och doften som associerades till Lifesavers blev de förutsättningar skapade av konstnären genom assemblaget av teknologi, objekt, ljud och dofter överskuggat av mina egna doftminnen. Att besökaren blev medskapande i konstverket framkom även i den affektiva upplevelsen av *Smoke Cloud*, där den överraskande lockande doften av luftföroreningar kontrasterade mot förväntningen om hur luftföroreningar *borde* upplevas. Besökaren måste alltså i de båda konstverken ses som medskapare och för att återgå till frågeställningen om *hur* detta sker, framkom i analysen att doften till stor del verkar genom minnen och känslor. Dock kan inte responsen på dofterna endast ses som fenomenologiska och affektivt minnesbaserade. Upplevelsen var även på många sätt kulturellt betingad, vilket återigen kan exemplifieras i *Smoke Cloud* där den faktiska upplevelsen av doften skapade en kontrast till förväntningen på densamma. Här kan alltså förväntningen på hur doften borde upplevas ses som färgad av en inlärd kulturell förståelse om luftföroreningar som något negativt. Detta kan ses som exempel på vad Alex Rhys-Taylor beskriver som en individs sensibilitet, där sensoriska intryck förstås genom biologi men även kulturellt betingade värderingar.<sup>129</sup> Även Böhme nuddar vid detta när han skriver att en viss kulturell homogenitet krävs för att en atmosfär ska upplevas liknande hos en grupp människor.<sup>130</sup> Med andra ord är vår upplevelse färgad av kulturella faktorer, oavsett vilka sensoriska intryck det gäller.

---

<sup>127</sup> Hann, 2019, s. 67

<sup>128</sup> Böhme, 2017, s. 30, 31

<sup>129</sup> Rhys-Taylor, 2017, s. 4

<sup>130</sup> Böhme, 2017, s. 30

Om besökaren förstås som medskapande i konstverken återstår frågan om vilka andra komponenter som genererar en distinkt upplevelse. Böhme skriver att estetiska atmosfärer uppmärksammar *hur* något är närvarande, vilket i *Olfactory Forest* och *Smoke Cloud* kan ses genom en dubbel närvaro av atmosfärer, något som kommer diskuteras nedan.<sup>131</sup>

### Estetiska atmosfärer

*Olfactory Forest* och *Smoke Cloud* kan diskuteras efter två olika atmosfärer. Dels atmosfären som framkom i upplevelsen av konstverken, dels konstverkens yttre referenser till distinkta atmosfärer. De yttre referenserna fungerade i båda verk genom dofternas koppling till specifika material, något som även kan beskrivas som doftens *mimesis* eller efterlikning.<sup>132</sup> Då dofter aldrig uppfattas som en representation av en annan doft, blir kopplingen till ursprungsmaterialet starkt.<sup>133</sup> Detta i kombination med dofters speciella förhållande till minnen och känslor genererar en känsla av plats, eller med andra ord, upplevelsen av platsens affektiva atmosfär. Här blir det dock viktigt att påpeka att konstverkens yttre referenser till plats och atmosfär fortfarande är grundade i en närvaro i verket och att upplevelsen av en extern atmosfär sker genom en samverkan av kropp och konstverkens assemblage. Även om upplevelsen är abstrakt är den alltså fortfarande grundad i kroppsliga upplevelser.

I *Olfactory Forest* genererades den affektiva känslan av skog genom doftupplevelsen av bland annat blöt jord och den friska, gröna doften av blomstjälkar. Vid de dofter som upplevdes som skogsdofter framkom även en känsla av kroppslig placering i förhållande till doften (känslan att sitta på marken, nära jorden) och affekter relaterade till detta (känslan av den första vårdagen). Genom konstverkets dofter genereras alltså en känsla av plats baserat på doftminnen och känslor kopplade till dessa minnena, där upplevelsen sträcker sig bortom själva doften. Omer Polak beskriver själv skogen som ett fenomen karakteriserat av mysterier och sagor.<sup>134</sup> Här refereras alltså skogens affektiva atmosfär, vilket kan förstås i linje med Böhme, som skriver att atmosfärer förstås genom dess känslolinverkan.<sup>135</sup> Skogens affektiva atmosfär återskapas alltså i *Olfactory Forest* delvis genom skogsdofter och skogsljud. Skogen som *fenomen*, som Polak själv beskriver det, upplevs dock inte

---

<sup>131</sup> Böhme, 2017, s. 26

<sup>132</sup> Mimesis. Cambridge Dictionary. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/mimesis> (Hämtad 2020-04-28)

<sup>133</sup> Keller, i Levent, Pascual-Leone (red.), 2014, s. 153-154

<sup>134</sup> Väggtext. Polak, Omer. *Olfactory Forest*. Trapholt Museum. (2020-02-01) och *Olfactory Forest*. 2019. [video] <https://vimeo.com/372857826> (Hämtad 2020-03-23)

<sup>135</sup> Böhme, 2017, s. 2



som närvarande i konstverket, vilket kommer diskuteras vidare i relation till konstverkets inre atmosfär.

I *Smoke Cloud* verkade referensen till yttre platser associativt genom doften av luftföroreningar. Även om de refererade atmosfärerna var associativa och därmed inte entydiga, relaterade de till föreställningar om urbanitet och industri. Den ospecifika kopplingen till plats berodde även på att doften inte kunde placeras och kännas igen lika tydligt som i *Olfactory Forest*. Här verkade kopplingen till en yttre atmosfär snarare genom doften av luftföroreningar i kombination med en förväntning på doften då upplevelsen i sig gav spridda känslor av både urbanitet och skog (doften upplevdes initialt både som tjära och asfalt). Konstverkets yttre referenser till atmosfär blev genom den otydliga kopplingen till plats mer kopplat till besökarens egna associationer och doftminnen och därmed även den levda platsen. Detta kan ses efter hur de Cupere anpassar doften efter var konstverket ställs ut, vilket förstås ses som en ansats att spegla de direkta omgivningarna och den vardagliga upplevelsen.<sup>136</sup> *Smoke Clouds* yttre referenser till atmosfär är alltså grundad i besökarens känsla inför den levda platsen, förutsatt att personen möter en urban atmosfär i vardagen. Precis som Böhme konceptualiserar atmosfärer som flytande mellan subjekt och objekt, skapas här känslan som något flytande mellan doften av luftföroreningar och den upplevande besökaren. Affekten som uppstår är subjektiv, men ändå påverkad av materialet.<sup>137</sup>

Både *Olfactory Forest* och *Smoke Cloud* har alltså referenser till en extern atmosfär som verkar genom de konstnärligt manipulerade dofterna. Men även om detta påverkade upplevelsen kan de yttre referenserna till atmosfär inte likställas med konstverkets inre atmosfärer. I *Olfactory Forest* framkom exempelvis aldrig en atmosfär som kunde liknas vid skogen, framförallt då de visuella intrycken av speglarna och ljuset i kontrast till dofterna omöjliggjorde en känsla av skog. Även om skogsdofterna i *Olfactory Forest* genererade en känsla av yttre atmosfär är just affekten av skogsatmosfär inte närvarande. Det fenomen Polak beskriver när han definierar skogen efter dess affektiva aspekter är med andra ord inte närvarande. Med detta sagt upplevdes konstverket som en tydlig atmosfär. Genom den tydligt avgränsade rumsinstallationen markerades en förändring i atmosfär där det materiella assemblaget av ljus, ljud, doft och speglar markerade en skillnad mot resten av museet, något som även påverkades av en förändring i förutsättningar för besökaren.

---

<sup>136</sup> Zoom on Contemporary Art. Smoke Cloud, Peter de Cupere, 2013. 2017-10-19. <https://zoomoncontemporaryart.com/2017/10/19/smoke-cloud-peter-de-cupere-2013/> (Hämtad 2020-04-09)

<sup>137</sup> Böhme, 2017, s. 1

Inträdet i installationen reglerades genom att max 4 personer fick vistas i konstverket, samtidigt som besökaren behövde ta på skoskydd – något som generade en känsla distinkt från museet i helhet. Besökarens kroppsliga närvaro och förhållande till omgivningen genomgår alltså en förändring genom att träda in i installationen. Regleringen av besökarens kropp upplevs som en uppmaning till varsamhet där konstverket konstrueras som något dyrbart som måste skyddas. Känslan är att besökaren inte får ”smutsa ner” installationen. Installationen i sig kännetecknas av en form av maximalism, där sinnena nästintill blir överbelastade av information, vilket är något som kontrasteras av det lugn vissa av dofterna genererar. Ovanstående gör att konstverkets atmosfär är tydlig. Känslan som genereras genom dofterna och helhetsupplevelsen av installationens assemblage är konstverket. *Olfactory Forest* kan alltså sägas vara besökarens upplevelse och konstverkets atmosfär snarare än ett enskilt objekt inom rumsinstallationen. Detta kan ses i förhållande till hur bland annat speglarna och ljuset förstås, inte som en bakgrund att presentera dofterna mot, men som medskapande i konstverkets assemblage eller atmosfär.

*Smoke Cloud* utgör inte en lika tydlig spatial avgränsning gentemot museet som *Olfactory Forests* rumsinstallation. Därmed har konstverket heller inte en lika tydlig distinkt atmosfär. Snarare är upplevelsen färgad av museirummet. Detta kan även ses efter hur upplevelsen av konstverket är grundad i att först betrakta verket utifrån för att sedan gå uppför stegen och in i molnet. I detta assemblage där stegen, andra besökare, museet och doften av luftföroreningar samverkar skapas en orolig atmosfär. Stegen påverkar känslan av konstverket först och främst genom att den bryter den normala betraktarpositionen på ett museum. Osäkerheten i att klättra upp för en potentiellt ostabil steg samverkar med känslan av att bli betraktad när besökaren väl står längst upp med huvudet i molnet. Utan möjlighet att se ut skapas en hotfull känsla vilket förstärks av förväntningen på doften av luftföroreningar som något negativt eller till och med potentiellt farligt. Denna känsla av doften som farlig medför en förståelse av luftföroreningar som något med agens. Jane Bennet förespråkar i *Vibrant Matter* en förändrad syn på icke mänskliga objekt. Hon påvisar att saker som ofta ses som döda objekt faktiskt har agens och kan producera effekter hos både människor och miljö.<sup>138</sup> Infört i Bennets modell förstås luftföroreningar som något med förmågan att bland annat försämra människors hälsa och påverka miljön negativt. Luftföroreningar märks nödvändigtvis inte på annat sätt än genom sin doft, vilket medför att doften upplevs som något hotfullt. Denna laddade

---

<sup>138</sup> Bennet, 2010, s. vii, 6

förståelse av doften av luftföroreningar i kombination med verkets assemblage påverkar den affektiva atmosfären av *Smoke Cloud*.

Sammanfattningsvis kan alltså upplevelsen av dofterna i *Olfactory Forest* och *Smoke Cloud* förstås som påverkade både av konstverkens inre och yttre atmosfärer vilket kan ses i linje med Böhme, som skriver: "[m]an kan känna igen saker, namn, färger, identifiera dofter. Det viktiga är att varje individuell aspekt på något sätt är färgad av atmosfären." (Min översättning).<sup>139</sup>

### Scenografiska orienteringar

Böhmes atmosfärbegrepp ger verktyg för att diskutera konstverkens interna atmosfär respektive dofternas relation till yttre atmosfärer. För att förstå hur konstverkens och dofternas utmanade, ifrågasättande aspekter verkar måste däremot Rachel Hanns teorier om scenografiska element tas i beaktande. Hann skriver: "Atmosfärer påverkar genom assemblage av materiella kvaliteter, medan scenografisk platsorientering upprätthåller en främmandegörande kvalitet: orkestrerar särpräglade assemblage som intervenerar [...] i relation till bredare konstruktioner av världsskapande." (Min översättning).<sup>140</sup> Det Hanns teori kommer åt är alltså konstverkens och dofternas främmandegörande aspekter, där föreställningar om värld (i plural) kan uppmärksammas och irriteras. Innan konstverkens orienterande och främmandegörande aspekter behandlas kommer dock först besökarens position i förhållande till verken diskuteras.

I *Olfactory Forest* är det omöjligt att uppleva konstverket utan att vara 'med' konstverket. Genom att besökaren måste träda in i installationen blir upplevelsen omslutande, och på grund av de avgränsande väggarna finns ingen distanserad position. Hann refererar till Rebentish som beskriver denna aspekt i termer av en 'fjärde vägg' som omsluter besökaren.<sup>141</sup> Detta medför att konstverket inte kan upplevas från en neutral position utanför konstverket, då själva upplevelsen är grundad i närvaron av en kropp. Den fjärde väggen har inte en lika självklar position i *Smoke Cloud*, som snarare utgörs av två positioner; en där den visuella upplevelsen av molnet kräver en betraktarposition utanför själva verket; en där besökaren klättrar upp för stegen och därmed kan

---

<sup>139</sup> Böhme, 2017, s. 73 I original: "[o]ne can recognize things, name colors, identify smells. The important thing is that each individual aspect is in some way colored by the atmosphere."

<sup>140</sup> Hann, 2019, s. 37 I original: "While atmospheres affect through assemblages of material affordances, scenographic place orientation sustains an othering quality: orchestrating peculiar assemblages that intervene [...] in relation to wider orders of worlding."

<sup>141</sup> Rebentish, Juliane. *Aesthetics of Installation Art*. Berlin: Sternberg Press, 2012. Citerad i Hann, Rachel. *Beyond Scenography*. Abingdon: Routledge, 2019. s. 101

uppleva doften av luftföroreningar. Verket blir bara 'helt' i en kombination av de två positionerna, där besökaren har en fenomenologisk kunskap om att molnet ser ut som det gör, även i positionen 'inuti' konstverket. Hsuan Hsu diskuterar i *Olfactory Art, Transcorporeality, and the Museum Environment* just denna aspekt av *Smoke Cloud* och påpekar att den spektakulära synen av besökare som befinner sig på stegen med huvudet inuti molnet blir en del av verkets visuella uttryck.<sup>142</sup> Här måste alltså konstellationen av kroppar ses som del i verkets scenografiska aspekter, då besökaren inte bara orienterar sig i relation till verket, men även gentemot de andra besökarna. Besökarens position i förhållande till de två konstverken kan jämföras med hur Rachel Hann konceptualiserar scener och betraktare. *Olfactory Forest* kan beskrivas i termer av immersion då kroppen är positionerad inom verket, medan *Smoke Cloud* verkar genom en kombination av immersion och vad Hann kallar *stage-spectator* förhållandet där besökaren är positionerad utanför scenen, eller här – konstverket.<sup>143</sup> Det gemensamma för *Olfactory Forests* fjärde vägg och *Smoke Clouds* immersiva aspekter är att doften endast kan upplevas från respektive position. Detta kan ses som den fenomenologiska grundpelaren i upplevelsen av doft som är baserad på närvarande. Besökarens position gentemot och inom verket påverkar alltså orienteringen av kroppar, men hur orienterar konstverken som scenografiska händelser? Och hur påverkar doften de scenografiska orienteringarna?

*Olfactory Forests* och *Smoke Clouds* förmåga att främmandegöra processer av världsskapande är kopplade till konstverkens yttre referenser till plats vilka, som tidigare nämnts, verkar genom dofterna. Dofterna står som surrogat för ett ursprungsmaterial men samtidigt uppfattas de, för att låna Hanns användning av dubbel negation – *inte inte* som doften av exempelvis blöt jord eller luftföroreningar.<sup>144</sup> Det är denna förståelse av doften som surrogat för ursprungsmaterialet men samtidigt konstruerade och manipulerade i konstverket som ger dem dess scenografiska potential. Även om framförallt dofternas scenografiska potential kommer diskuteras nedan måste konstverken förstås efter den holistiska upplevelsen då det är ackumulationen av material som möjliggör den scenografiska orienteringen där irritationen av världsskapande kan ske.<sup>145</sup>

*Olfactory Forest* kan sägas innefatta en tvådelad scenografisk orientering; dels genom dofternas och ljudens koppling till skog; dels genom ljuset och speglarna som skapade känslan av ett kliniskt,

---

<sup>142</sup> Hsu, 2016, s. 15

<sup>143</sup> Hann, 2019, s. 95

<sup>144</sup> Hann, 2019, s. 36

<sup>145</sup> Hann, 2019, s. 2

futuristiskt rum. Känslan av skog möjliggörs av dofterna och dess uppfattade närhet till ursprungsmaterialet – de är *inte inte* dofterna av skog. De två scenografiska orienteringarna är distinkta från varandra genom att befinna sig på varsin sida i dikotomin natur/samhälle. Denna juxtaposition kan diskuteras efter Rachel Hanns pluralistiska förståelse av begreppet värld och världsskapande, då de två positionerna natur/samhälle utgör två distinkta världar, eller för att låna Böhmes term – atmosfärer. Assemblagen av synintryck, ljud, känsel, doft och kanske till viss del smaken vi konnoterar till dessa distinkta världar är helt skilda från varandra. Även platsernas känslöstrukturer och hur de konstrueras ideologiskt skiljer sig åt. Genom att sammanföra sensoriska intryck från dessa två världar kan *Olfactory Forest* liknas vid Hanns förståelse av Deleuze begrepp *fold* eller *veck*. Rachel Hann skriver- ”[v]eckets upprätthåller en inneboende spänning där oppositionella världar alltid är i ett stadiet av förhandling.” (Min översättning).<sup>146</sup> Hann tänker genom Deleuze begrepp för att beskriva hur scenen kan ses som en veckning av både scen och icke-scen, scenografi och ”verklighet”.<sup>147</sup> Likt scenen hos Hann kan *Olfactory Forest* beskrivas efter hur vecket av de två distinkta världarna i konstverkets assemblage skapar spänning och luckrar upp gränserna dem emellan. Det är som tidigare nämnts i detta veck som konstverkets dialektiska aspekter uppstår då de visuella intrycken kontrasteras av dofternas koppling till natur. Drobnicks användning av begreppet dialektik kan jämföras med hur Hann beskriver scenografiska elements förmåga att främmandegöra eller irritera hur världar är ordnade och konstruerade. I *Olfactory Forest* främmandegörs besökarens normativa förståelse av både natur och urbana platser genom att konstverket konstrueras som en kombination av de två. Precis som Hann skriver är de två världarna i vecket i konstant *förhandling*. I konstverket där den fjärde väggen omsluter besökaren uppmärksammas de två positionernas spänning gentemot varandra. Vecket av de två världarna i *Olfactory Forest* är även det som bidrar till att konstverket inte har en atmosfär liktydig med skogen, samma skog som Omer Polak beskrev som en plats av mysterier och sagor.<sup>148</sup> För att återgå till frågeställningen om hur den konstnärligt manipulerade doften kan diskuteras i termer av att orientera och utmana besökarens upplevelse är det endast i samverkan med de andra sinnesintrycken som dofternas utmanade funktioner kommer till uttryck. I sig själv kan doften sägas vara orienterande i förhållande till skogen, men i det assemblage som utgör konstverket sätts dess

---

<sup>146</sup> Hann, 2019, s. 89 I original: ”[t]he fold sustains an innate tension where oppositional worlds are always in a state of negotiation.”

<sup>147</sup> Hann, 2019, s. 88, 89

<sup>148</sup> Olfactory Forest. 2019 [video] <https://vimeo.com/372857826> (Hämtad 2020-03-23)

ifrågasättande aspekter i spel. Detta kan relateras till Drobnicks begrepp dysestesi, där den konstnärligt manipulerade doften ställs i kontrast till de andra sensoriska intrycken.<sup>149</sup>

*Olfactory Forests* reproduktion av skogsdofter kan diskuteras efter hur Hann talar om landskap och det pittoreska. Hann menar att naturen och landskap är laddade med föreställningar om att vara 'rent', 'gudomligt' och 'ofördärvat'. Detta även i den konsthistoriska diskursen där avbildningen av pittoreska landskap positionerar människan som distinkt från omvärlden och det estetiska landskapet som något som ska betraktas och "ägas" av människan.<sup>150</sup> Hann menar att detta kan liknas vid att objektifiera naturen istället för att inse dess förmåga att förändra och påverka mänsklig upplevelse.<sup>151</sup> Denna ståndpunkt kan jämföras med hur Jane Bennet i *Vibrant Matter* motsätter sig synen på materia som död och passiv.<sup>152</sup> *Olfactory Forest* kan sägas spela på idén om det pittoreska, då en potentiell framtid där tankegången om människan som skild från naturen lett oss till att förstöra våra omgivningar. Men samtidigt är konstverket som multisensoriskt, immersivt assemblage motsatsen till den estetiska reproduktion Hann talar om. Detta då doften positioneras jämte och i samspel med besökaren. Vad som framställs är med andra ord en antropocen ytterlighet men samtidigt en omvärdering av naturen – från estetiskt objekt till immersiv upplevelse där betraktaren ompositioneras till upplevare. *Olfactory Forests* veck av natur och samhälle kan alltså beskrivas i termer av människans position i förhållande till naturen, där konstruktionen av människa och natur som åtskilda främmandegörs. I detta veck skapas konstverket som händelse.

Där *Olfactory Forests* scenografiska element kunde beskrivas i termer av Deleuze begrepp veck, verkar *Smoke Cloud* snarare som en *hypertrofi*. Rachel Hann använder antropologen Victor Turners begrepp hypertrofi som ett sätt att beskriva hur scenografiska aspekter kan irritera konceptualiseringen av värld. Begreppet beskrivs som "...ett tillstånd av överflöd som uppstår från dess omgivningar men ändå är säreget från det." (Min översättning).<sup>153</sup> *Smoke Cloud* kan alltså förstås efter hur den vardagliga doften av luftföroreningar uppmärksammas och placeras i en ny kontext, något som ändrar hur doftintrycket normalt upplevs. Det kan även sättas i relation till hur de Cupere anpassar doften i verket efter var det ställs ut, vilket medför att doften blir en hypertrofi

---

<sup>149</sup> Drobnick, i Levent, Pascual-Leone (red.), 2014, s. 161

<sup>150</sup> Hanns användning av termen estetisk är här skilt från Böhmes förståelse av estetik. Där Böhme använder det som ett begrepp för sinnlig perception är Hanns definition snarare grundad i det bedömande, värderande innebörden av begreppet.

<sup>151</sup> Hann, 2019, s. 26, 27

<sup>152</sup> Bennet, 2010, s. vii

<sup>153</sup> Hann, 2019, s. 9 I original: "...a state of excess that emerges from its surroundings and yet is peculiar to it."

av omgivningens specifika luftkvalitet.<sup>154</sup> Doften kan med andra ord beskrivas som en spegling av omgivningens doftlandskap men ändå distinkt från samma omgivning. *Smoke Cloud* presenterar en doft ständigt närvarande i det urbana rummet, men genom att placera doften i en ny kontext uppmärksammas vi på dess närvaro. Då luftföroreningar inte nödvändigtvis går att märka på annat sätt än genom sin doft är det lätt att det obemärkt blir en självklar del i den urbana atmosfärens assemblage. Undantagen är om det sker en drastisk förändring i luftkvalitet eller om föroreningarna är så pass påtagliga att det syns eller inverkar i subjektets mående och beteende. *Smoke Clouds* scenografiska aspekter kommer alltså ur hur en potentiellt dold doft presenteras i en ny kontext och därigenom uppmärksammar och irriterar den normativa upplevelsen av en urban plats. Här inverkar besökarens affektiva respons på doften, då förväntningen på doften som något smutsigt och negativt inte nödvändigtvis överensstämmer med det faktiska sensoriska intrycket.

Hann skriver att ideologiska konstruktioner av rumsligheter påverkar hur platser upplevs, och att scenografiska element har möjligheten att uppmärksamma och främmandegöra dessa bakomliggande strukturer.<sup>155</sup> I *Smoke Cloud* destabiliseras föreställningen om luftföroreningar som något negativt men ändå distanserat från det vardagliga livet, vilket kan ses som en effekt av hur det urbana rummet är konstruerat. Den ideologiska konstruktionen av det urbana rummets normalitet kan med andra ord sägas dölja de negativa aspekterna av luftföroreningar. Därmed kan en distans till luftföroreningar upprättas, som ett fenomen som sker någon annanstans. Detta kan ses i relation till hur kultur- och samhällsteoretikern Sara Ahmed skriver om fenomenologisk orientering i *Queer Phenomenology*. Rachel Hann refererar Ahmed för att beskriva hur den fenomenologiska upplevelsen påverkas av en strukturering av skillnad och hur denna struktur i sin tur är färgad av diskurser om annorlundahet.<sup>156</sup> Ahmed själv skriver att geografisk rumslighet är orienterad och fenomenologisk då den egna kroppen och dess förhållande till andra kroppar och objekt alltid utgör utgångspunkten i orientering. Här kan känslor av närhet och avstånd influera hur vi uppfattar vissa platser och kroppar.<sup>157</sup> Även om Ahmed använder denna ingång som ett sätt att analysera hur rasistiska strukturer formar orienteringar kan jämförelser dras till kroppens orientering mot luftföroreningar. Bedömningen av luftföroreningar som något negativt och smutsigt skapar en distinktion av något vi fysiskt vill distansera oss från. Kroppens orientering mot luftföroreningar

---

<sup>154</sup> Zoom on Contemporary Art. *Smoke Cloud*, Peter de Cupere, 2013. 2017-10-19. <https://zoomoncontemporaryart.com/2017/10/19/smoke-cloud-peter-de-cupere-2013/> (Hämtad 2020-04-09)

<sup>155</sup> Hann, 2019, s. 24, 34

<sup>156</sup> Hann, 2019, s. 33

<sup>157</sup> Ahmed, Sara. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham and London: Duke University Press. 2006 s. 2, 112

kan alltså förstås efter hur vi strukturerar det som annorlunda och negativt. Genom *Smoke Clouds* hypertrofiska aspekter främmandegörs dessa strukturer av annorlundahet och distans genom att placera besökaren i direkt kontakt med doften av luftföroreningar. Detta kan ses som exempel på hur Hann inkluderar strukturer av vetande i hennes förståelse av orientering.<sup>158</sup> Förståelsen inför luftföroreningar är med andra ord färgad av inlärdd kunskap som inte nödvändigtvis är överförbar i den levda platsen.

*Olfactory Forest* och *Smoke Cloud* har ovan diskuterats som främmandegörande i förhållande till konstverkens och dofternas yttre referenser till plats. Det är dock även viktigt att lyfta fram hur konstverkens scenografiska element verkar i relation till museet. Viveka Kjellmer skriver i artikeln *Doftande museum vidgar intrycken* att den vita, modernistiska kuben är skapad för visuella konstverk och upplevelser.<sup>159</sup> Även museirummet kan alltså ses som ett distinkt världsskapande karakteriserad av materiella assemblage och specifika kunskapsstrukturer. Här är det viktigt att poängtera att det inte är specifikt Trapholt Museum som menas med museirummet. Snarare är det en bredare diskursiv konstruktion av museer som åsyftas – *museivärlden* för att låna Hanns term. *Olfactory Forest* och *Smoke Cloud* uppmärksammar och främmandegör vissa av dessa strukturer närvarande i museidiskursen – bland annat rörande betraktarpositioner. Båda konstverk förändrar som tidigare nämnts besökarens normativa position gentemot konstverket. *Olfactory Forest* utgjorde exempelvis en avgränsande rumsinstallation distinkt från museet genom konstverkets immersiva, upplevelsebaserad atmosfär. *Smoke Cloud* å sin sida utforskade en dubbel positionering av både betraktande och immersiv upplevelse. Båda konstverk orienterade alltså besökaren fysiskt på ett sätt som förändrar de normativa rörelsemönstren på museet, där konst- och doftupplevelsen krävde att besökaren klättrade upp för en steg i *Smoke Cloud* eller böjde sig ner för att dofta på en av rottingpålarna i *Olfactory Forest*. Den okroppsliga betraktaren O’Doherty talar om i *Inside the White Cube* tvingas här alltså tillbaka till kroppen.<sup>160</sup> Ytterligare en struktur i museets världsskapande som uppmärksammades av doften var den implicita renheten, framförallt kontrollerad genom konserveringspraktiker.<sup>161</sup> Detta genom kontrasten skapad av doften av luftföroreningar i *Smoke Cloud*, vilket tidigare diskuterats som ett begrepp för smuts – en upplevelse som förstärktes av det desinficerande skummet utplacerat vid ingången till utställningen. Här kan dock även *Olfactory Forests* ’goda’ dofter ses som intervenerade i museirummet. Douglas

---

<sup>158</sup> Hann, 2019, s. 2

<sup>159</sup> Kjellmer, <https://www.alba.nu/sidor/29232> (Hämtad 2020-04-17)

<sup>160</sup> O’Doherty, 1986, s. 15

<sup>161</sup> Hsu, 2016, s. 2-3



Porteous menar i *Smellscape* att modernismens ideal om renhet eliminerar *alla* dofter som skydd mot de dåliga dofterna.<sup>162</sup> Här kan alltså även införandet av goda dofter förstås som ett brott mot museets renhet, där doften endast är märkbar genom sin frånvaro. Som sammanfattning kan den konstnärligt manipulerade doften med andra ord sägas förändra hur besökaren normalt upplever och rör sig i museirummet samt hur detta rum konstrueras som olfaktoriskt neutralt.

### Sammanfattning och slutdiskussion

I uppsatsen har den fenomenologiska upplevelsen av konstverken *Olfactory Forest* och *Smoke Cloud* från utställningen *Sense Me* på Trapholt Museum analyserats. Syftet med uppsatsen har varit att undersöka vad doften i dessa konstverk *gör* och hur den blir meningsskapande. Genom ett metodologiskt möte mellan den fenomenologiska upplevelsen och strukturen i Jim Drobnicks toposmatiska kategorisering av dofters relation till plats undersöktes hur doften orienterade besökaren både genom plats, känslan av plats, affekt och dialektik i kategorierna *doftande locus*, *affektiv doft* samt *dialektisk doft*. Vidare tolkades i uppsatsen de konstnärligt manipulerade dofterna och upplevelsen av konstverken som assemblage. Detta genom Gernot Böhmes estetiska atmosfärbegrepp och Rachel Hanns teorier om scenografiska orienteringar.

Inledningsvis måste det påpekas att *Olfactory Forest* och *Smoke Cloud* på många sätt skiljer sig från varandra. De går båda under benämningen doftkonst vilket är en bred och relativt ny terminologi som inte nödvändigtvis innebär att likande tolkningsramar kan appliceras. I linje med detta anpassades framförallt den toposmatiska metoden i uppsatsen till respektive konstverk, vilket medförde vissa distinkta skillnader i hur verken analyserades. Detta framkom framförallt under Drobnicks kategorier doftande locus och affektiv doft där *Smoke Cloud* visades relatera till konceptet luftföroreningar samt platser och känslor associerade till luftföroreningar. *Olfactory Forest* å sin sida, kunde relateras till en distinkt plats – skogen. Trots dessa skillnader och medföljande metodologiska adaptationer kunde Drobnicks kategoriseringar instrumentaliseras genom det fenomenologiskt insamlade materialet med jämförbart resultat.

I förhållande till frågeställningen om doftens agens i relation till de undersökta konstverkens multisensoriska assemblage samt besökaren framkom i undersökningen att den konstnärliga doftupplevelsen *händer*. Snarare än att se konstverken som en färdig idé eller objekt presenterad för

---

<sup>162</sup> Porteous, 1985, s. 368

besökaren förstods konstverken som en händelse som uppstod genom en växelverkan mellan besökare, doft och konstverkens andra sensoriska intryck och material. Denna händelse kan även beskrivas som besökarens mötet med konstverkens estetiska atmosfärer. Både *Smoke Cloud* och *Olfactory Forest* diskuterades efter två atmosfärer, där konstverkens inre och yttre referenser till atmosfär samverkade i konstupplevelsen. I de båda konstverken skedde kopplingen till den yttre atmosfären genom dofternas mimesis till ursprungsmaterialet – urbanitet och industri genom doften av luftföroreningar, skog genom doften av olika skogsmaterial. De yttre referenserna till atmosfärer påverkade upplevelsen men kunde däremot inte likställas med konstverkens inre atmosfärer.

*Olfactory Forests* atmosfär var genom utformningen av en rumsinstallation tydlig och avgränsad från resten av museet. Upplevelsen påverkades bland annat av de många sinnesintrycken i installationen och av kroppsliga regleringar, som bland annat kravet på skoskydd. Detta medförde att *Olfactory Forest* som konstverk förstods som atmosfären skapat av rumsinstallationens materiella och immateriella assemblage. Snarare än enskilda objekt eller dofter utgjordes konstverket alltså av besökarens möte med dess affektiva assemblage. Denna förståelse förstärktes genom att besökaren var tvungen att träda in i konstverket för att uppleva det – konstverket slöt med andra ord den fjärde väggen runt besökaren.<sup>163</sup> *Smoke Cloud* utgjorde inte en lika tydlig inre atmosfär som *Olfactory Forest* då konstverket var placerat i museirummet. Detta innebar att konstverkets delar samverkade med resten av museirummet i atmosfärens affektiva assemblage. Här genererades känsla genom en kombination av den ostabila positionen uppe på stegen, doftens upplevda hotfullhet, samt känslan av de andra personernas blickar när besökaren stod uppe på stegen med huvudet inne molnet.

Relaterat till förståelsen av *Olfactory Forest* och *Smoke Cloud* som händelser framkom i analysen av det fenomenologiska materialet att upplevelsen alltid behövde förstås som flytande och föränderlig. Detta både i relation till konstnärens intention där den subjektiva upplevelsen i vissa fall överskuggade doftens tänkta roll (se exempelvis upplevelsen av doften jag associerade till minttablettens Lifesavers) och sett till själva upplevelsen, som i vissa fall förändrades över tid (se exempelvis upplevelsen av doften i *Smoke Cloud*). Genom förståelsen av den fenomenologiska doftupplevelsen som flytande tydliggjordes att bedömningen av ”rätt” och ”fel” tolkning måste frångås. Även om exempelvis doftupplevelsen av Lifesavers var ”fel” då den skilde sig från konstnärens vision och intention hände upplevelsen – den påverkade den holistiska uppfattningen

---

<sup>163</sup> Hann, 2019, s. 101

av installationen. Detta kan ses som kopplat till besökarens egen agens i den olfaktoriska konsthändelsen. Upplevelsen av den konstnärligt manipulerade doften och konstverket som helhet är alltid grundad i en kroppslig *närvaro*, för att låna Hanns term.<sup>164</sup> Här skiljer sig den fenomenologiska ingången från tidigare forskning baserat på en distanserad tolkning där tydliga kategoriseringar är möjliga på grund av ett stabilt material. Detta kan jämföras med hur Böhme förespråkar en omvärdering av begreppet estetik, där ett skifte sker från *vad* något representerar till *hur* något är närvarande.<sup>165</sup>

För att återgå till frågeställningarna om hur den konstnärligt manipulerade doften kan diskuteras i termer av att orientera, utmana och/eller förstärka upplevelsen framkom att doften i sig själv verkade platsorienterande förutsatt att doften var lätt att känna igen och placera. Detta då doftens verkningar genom tidigare doftminnen skapade en känsla av material, men även känslan av kroppslig placering i förhållande till doften. Den platsorienterande aspekten framkom framförallt i *Olfactory Forest* då konstverkets dofter igenkändes och därmed gav känslan av plats baserat på tidigare doftminnen. I vissa fall genererade även doften en affektiv känsla av plats, som exempelvis i *Olfactory Forest* där en av dofterna skapade en känsla av tidig vårdag. Upplevelsen av doften i konstverket inkluderade här alltså inte bara känslan av plats och årstid utan även affekt kopplad till detta minne. Här ses ytterligare ett exempel på hur besökaren blev medskapande i konstverket genom dofternas verkningar genom minnen och känslor.

I *Smoke Cloud* verkade doften mer associativt i förhållande till plats genom besökarens egna doftminnen av luftföroreningar. Detta medförde att doftens förhållande till plats blev mer ostabil, men även mer personlig, då upplevelsen endast navigerades efter besökarens minnen, vilket kan jämföras med *Olfactory Forest*, där kontexten av skog redan var etablerad i titeln på konstverket. Doftupplevelsen påverkades även i *Smoke Cloud* av affekt, men till skillnad från i *Olfactory Forest* var det inte en affirmativ, minnesbaserad känsla. Snarare kontrasterades den negativa känslan inför konceptet luftföroreningar med den faktiska, sensoriska upplevelsen, då doften inte genererade samma känslomässiga respons som själva konceptet. Här framkom även att den affektiva responsen på doften inte var helt subjektiv, utan även influerad av inlärd kulturella beteenden. Detta då luftföroreningar initialt upplevdes som något *smutsigt*, något som förstärktes av museikontextens upplevda renhet. Upplevelsen tydliggjorde att besökarens medskapande roll inte endast kan ses

---

<sup>164</sup> Hann, 2019, s. 80

<sup>165</sup> Böhme, 2017, s. 26

utifrån subjektets erfarenhet, känslor och minnen, utan även måste förstås utifrån internaliserade kulturella värderingar. Denna kulturella aspekt kommer diskuteras vidare nedan i förhållande till konstverkens främmandegörande aspekter.

De utmanande eller dialektiska effekterna i konstverken framkom, till skillnad från doften som platsorienterande, endast genom ett samspel med andra sensoriska intryck. Precis som vid Walter Benjamins begrepp dialektiska bilder, vilket Drobnick använt som utgångspunkt för kategorin dialektiska dofter, krävs en kontext doften verkar i kontrast till.<sup>166</sup> Detta kan jämföras med hur Rachel Hann talar om scenograferingar som främmandegörande i relation till bredare konstruktioner av världsskapande.<sup>167</sup> De dialektiska eller främmandegörande aspekterna uppstod i konstverken genom en form av dysestesi, där doften kontrasterade till de andra sensoriska intrycken.<sup>168</sup> Detta framkom exempelvis i *Olfactory Forest*, där doften av skog utgjorde en juxtaposition gentemot de visuella intrycken som snarare gav känslan av ett kliniskt rum. Genom en tvådelad atmosfär där dofterna och ljuden genererade en känsla av skog och de visuella intrycken känslan av ett klinisk, futuristiskt rum utmanade doften besökarens upplevelse av de två positionerna natur/samhälle som stabila. Detta kunde även beskrivas i termer av ett *veck* där natur och samhälle upplevdes som två distinkta världar som möttes i konstverket. I vecket skapades spänningar som främmandegjorde förståelsen av naturen som distinkt från samhället och i förlängningen människan som distinkt från naturen. Här spelar besökarens kulturella förståelse in, då de två positionerna förstås genom ett raster av kulturella och ideologiska konstruktioner. De främmandegörande processerna sker därmed genom och mot dessa konstruktioner. I *Smoke Cloud* skedde dysestesin snarare i förhållande till konstmuseet som plats, där höga ideal och en föreställning om renhet kontrasterade mot doftens upplevda smutsighet. *Smoke Cloud* kunde dock även diskuteras som en dialektisk eller främmandegörande intervention i det urbana världsskapandet där orienteringen av den levda platsen grundades i en uppfattad distans till luftföroreningar. *Smoke Clouds* scenografiska element kunde beskrivas som hypertrofiska, där doften av luftföroreningar framstod som en hypertrofi – en form av markerat överflöd av de direkta omgivningarna. Genom att uppmärksamma, namnge och placera doften i en ny, konstnärlig kontext kontrasterades de negativa förväntningarna på doften med det faktiska sensoriska intrycket. Detta kunde förstås efter hur besökarens orientering mot luftföroreningar normalt sett karakteriseras av en

---

<sup>166</sup> Drobnick, 2002, s. 42

<sup>167</sup> Hann, 2019, s. 2

<sup>168</sup> Drobnick, i Levent, Pascual-Leone (red.), 2014, s. 161

uppfattad annorlunda och distans. *Smoke Clouds* hypertrofiska aspekter flyttade istället doften närmare besökaren och den levda platsen.

Sammanfattningsvis kan *Olfactory Forest* och *Smoke Cloud* beskrivas som komplexa assemblage av material och sensoriska intryck som aktiveras genom besökarens upplevelse. Genom besökarens positioner, dofternas orienterande egenskaper och kontrasterande sinnesintryck både leds, utmanas och ifrågasätts den fenomenologiska upplevelsen av konstverken. Men det är endast i mötet mellan konstverket och besökarens subjektivitet (inkluderat tidigare erfarenheter, affektiva minnen och internaliserade kulturella värderingar och kunskaper) som konstverket som händelse uppstår. Det är detta som är konstverkens olfaktoriska lager.

### Vidare forskning

Doftsinnen och doftkonst är fortfarande ett relativt outforskat område inom konstvetenskapen. Dess specificitet och förhållande till den visuella, konstvetenskapliga diskursen kan därmed generera flera ingångar för framtida forskning. Även om den multisensoriska forskningen är på frammarsch saknas ett specifikt fokus på dofter. Här ligger min åsikt i linje med Jim Drobnick som menar att det krävs ett uttryckligt fokus på de bortglömda sinnen för att bättre förstå den sensoriska helhetsupplevelsen.<sup>169</sup>

Det saknas dock utarbetade system för analysen av konstnärligt manipulerade dofter. Jim Drobnicks *Toposmia* är en av de få metodologiska ingångarna i forskningen om doftkonst, men texten täcker såklart inte alla aspekter av doftkonst då *Toposmia* fokuserar på doft och plats. Därmed kvarstår en mängd ingångar för framtida forskning av doftens agens, framförallt kopplat till den fenomenologiska upplevelsen. Detta är ett relevant forskningsfält då doftsinnen på flera sätt skiljer sig från exempelvis visuella intryck. De etablerade konstvetenskapliga metodologierna är i stor utsträckning framarbetade efter just visuell konst, och kan därmed bli problematiska applicerade på ett material av dofter. Relaterat till detta är det konstvetenskapliga språket, som är fullt av begrepp kopplade till en visuell upplevelse. Vad detta språk och dess laddade innebörder medför i en applicering på multisensorisk konst återstår att undersökas. Att exempelvis begränsa en upplevare av konst till en position som betraktare medför att andra aspekter av upplevelsen kan hamna i skymundan. På liknande sätt är ett relevant framtida forskningsämne språket vi använder i en

---

<sup>169</sup> Drobnick, 2002, s. 32-33

beskrivning av dofter. Även om flera teoretiker nämner denna problematik har ingen metod för att närma sig ett systematiserat språk etablerats. Här hade en tvärvetenskaplig ansats varit till fördel, då bland annat livsmedelsindustrin med vinkännare och så kallade ”näsor” från bland annat parfymindustrin kommit längre i att sätta ord på doftupplevelser.<sup>170</sup> Här måste dock ett varningens finger lyftas då livsmedelsindustrins språk rörande dofter i många fall är utvecklat i förhållande till marknadsföring med syfte att skapa en lockande produkt. Här kan även exempel från antropologiska studier utgöra jämförande material, då det västerländska doftspråket på många sätt är underutvecklat i relation till andra språk.<sup>171</sup>

Ytterligare en linje för framtida forskning är doftens förhållande till museirummet. Grundad i en bakgrund av det visuellas hegemoniska diskurs i konst- och utställningsvärlden kan praktiker rörande doftkonstens position i gallerirummet utgöra en givande forskningsingång. Som nämnts många gånger i uppsatsen är doftkonst ett förhållandevis oteoretiserat forskningsfält. De potentiella ingångarna är därmed många och varierade och förhoppningsvis kommer fältet utvecklas i takt med att konstnärer fortsätter att utforska olfaktoriska aspekter i sina konstverk.

---

<sup>170</sup> Kjellmer, <https://www.alba.nu/sidor/29232> (Hämtad 2020-04-17)

<sup>171</sup> Classen, Howes, Synnott, 1994, s. 109, 112

## Källförteckning

### Litteratur

Ahmed, Sara. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham and London: Duke University Press. 2006

Bennet, Jane. *Vibrant Matter: a political ecology of things*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.

Böhme, Gernot. *The Aesthetics of Atmospheres*. Abingdon: Routledge. 2017

Classen, Constance, Howes, David och Synnott, Anthony. *Aroma: The Cultural History of Smell*. London: Routledge. 1994

Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Taylor and Francis Group, 2002. [Elektronisk resurs]

Drobnick, Jim. Smell, Terrorism and Performance. *A Journal of the Performing Arts*. Vol. 8, nr. 3, 2018: 355-361. doi:10.1080/13528165.2018.1506407

Drobnick, Jim. (red.), *The Smell Culture Reader*. Oxford: Berg, 2006

Drobnick, Jim. Toposmia: Art, Scent, and Interrogations of Spatiality, *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, 7:1, 2002: 31-47, doi: 10.1080/09697250220142047

Drobnick, Jim. Towards an Olfactory Art History. *The Senses and Society*. Vol. 7:2 196-208. 2012. doi: 10.2752/174589312X13276628771569

Hann, Rachel. *Beyond Scenography*. Abingdon: Routledge, 2019.

Harvey, Penelope (red.) *Objects and materials: a Routledge companion*, London: Routledge, 2014

Howes, David. *Sensual Relations, Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. Ann Arbor: The University of Michigan Press. 2003

Hsu, Hsuan L. Olfactory Art, Transcorporeality and the Museum Environment. *Resilience: A Journal of the Environmental Humanities*. Vol. 4, nr. 1. 2016: 1-24.

Krauss, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. *October*. Vol. 8, 1979. s. 30-44 doi: 10.2307/778224

Levent, Nina och Pascual-Leone, Alvaro (red.) *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*. [Elektronisk resurs] Rowman & Littlefield, 2014

Mimesis. *Cambridge Dictionary*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/mimesis> (Hämtad 2020-04-28)

O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica: The Lapis Press. 1986

Odör. *Svenska Akademiens Ordbok*. 1949. [http://www.saob.se/artikel/?unik=O\\_0001-0290.DBt5](http://www.saob.se/artikel/?unik=O_0001-0290.DBt5) (Hämtad 2020-02-07)

Osman, Ashraf. *Olfactory Art*. CAS Seminar Paper, Zürcher Hochschule der Künste. 2013

Pallasmaa, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. John Wiley and Sons, Incorporated, 2012. [Elektronisk resurs]

Porteous, J. Douglas. Smellscape. *Sage Journals*. Vol. 9, nr. 3, 1985: 356-378

Rhys-Taylor, Alex. *Food and Multiculture: A sensory Ethnography of East London*. London: Bloomsbury. 2017



Stevenson, J Richard, Wilson, A Donald. Odour perception: An object-recognition approach. *Perception*. Vol. 36, 2007: 1821-1833 doi:10.1068/p5563

Stewart, Kathleen. Atmospheric attunements. *Environment and Planning D: Society and Space*. Vol. 29. 2010 445-453. doi:10.1068/d9109

Vernissage. Merriam-Webster. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/vernissage> (Hämtad 2020-02-24)

### **Internetkällor**

de Cupere, Peter. Smell-movie Sniff Receptor. Vimeo. 2009. <https://vimeo.com/2876405> (Hämtad 2020-05-20)

Judy Chicago. Womanhouse. <https://www.judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork/> (Hämtad 2020-05-25)

Kjellmer, Viveka. Doftande museum vidgar intrycken. *alba.nu*. <https://www.alba.nu/sidor/29232> (Hämtad 2020-04-17)

Olfactory Forest. 2019 [video] Producerad i samband med utställningen Sense Me, Trapholt Museum, Danmark. <https://vimeo.com/372857826> (Hämtad 2020-03-23)

Omer Polak. About. <https://www.omerpolak.com/> (Hämtad 2020-04-15)

Peter de Cupere. About- Scents and the Works of Peter de Cupere. [http://www.peterdecupere.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=62&Itemid=63](http://www.peterdecupere.net/index.php?option=com_content&view=article&id=62&Itemid=63) (Hämtad 2020-04-15)

Rebecca Belmore. Wana-na-wang-ong <https://www.rebeccabelmore.com/exhibit/Wana-na-wang-ong.html> (Hämtad 2020-05-20)

Trapholt Museum. About Trapholt. <https://trapholt.dk/en/about-trapholt/> (Hämtad 2020-04-15)

Trapholt Museum. Eat Me. <https://trapholt.dk/en/eat-me-mad-i-kunst-design/> (Hämtad 2020-04-15)

Trapholt Museum. Sense Me. <https://trapholt.dk/en/sense-me/> (Hämtad 2020-02-11)

Zoom on Contemporary Art. Smoke Cloud, Peter de Cupere, 2013. 2017-10-19. <https://zoomoncontemporaryart.com/2017/10/19/smoke-cloud-peter-de-cupere-2013/> (Hämtad 2020-04-09)

### **Bildförteckning**

Bild 1. Polak, Omer, *Olfactory Forest*. 2019. Speglar, rotting, doft.

Bild 2. de Cupere, Peter, *Smoke Cloud*. 2013. Syntetisk vit bomull, polyester, epoxy, trä, metall, stege, kablar.

## Bilaga 1

Bild 1.



Polak, Omer, *Olfactory Forest*. Fotografi av installation. 2019. <https://www.omerpolak.com/olfactoryforest> (Hämtad 2020-04-27)

Bild 2.



de Cupere, Peter. *Smoke Cloud*. Eget foto av installation. 2013. (Tagit 2020-02-01)