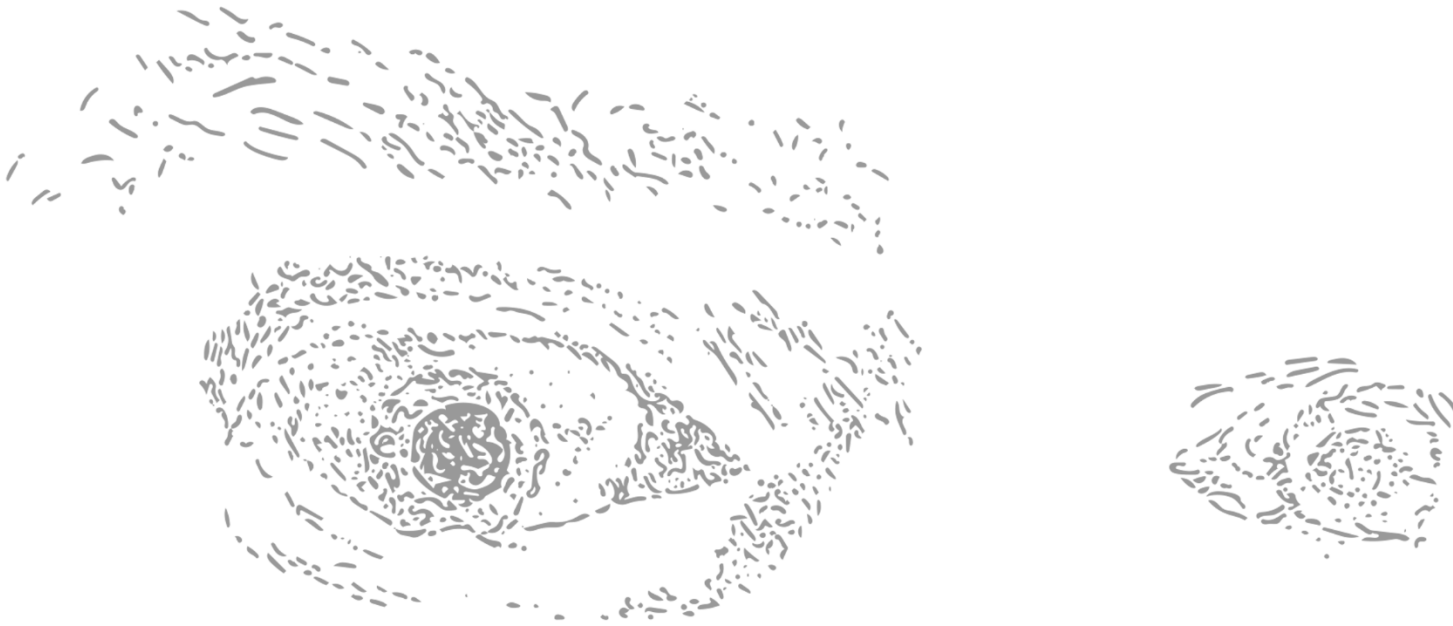


OSLOMET



Instagram

28 min siden

astrupfearnley liker innlegget ditt.

DEN IMMATERIELLE ERFARINGEN

En undersøkelse av utstillingen Sissel Tolaas RE_____ 08.10.21 - 30.12.21 ved Astrup Fearnley Museet.

av Per Christian Høydalsvik

Master i estetiske fag – Kunst i samfunnet

Institutt for estetiske fag – Fakultet for teknologi, kunst og design

OsloMet – storbyuniversitetet

2022

Den immaterielle erfaringen

En undersøkelse av utstillingen

Sissel Tolaas RE_____ 08.10.21 - 30.12.21

ved Astrup Fearnley Museet

Master i estetiske fag – Kunst i samfunnet

Institutt for estetiske fag – Fakultet for teknologi, kunst og design

OsloMet – storbyuniversitetet

2022

MEST5900 Masteroppgave

av Per Christian Høydalsvik

Kandidatnummer 564

Takk til

Min nærmeste familie

for urokkelig støtte.
klokkeetro på mitt faglige valg og virke.
betimelig kjeft.
utømmelig kjærlighet.
uten dere, ingen master,
ingen meg.

Kamilla Freyr og Ruth Hege Halstensen

for å ha geleidet meg hele veien i masteråret,
fra den spede begynnelse til den sene slutt.

Takk :

for eksepsjonell fagkunnskap!
fleksibilitet og tilgjengelighet.
for tiden dere har delt så generøst av.
for oppmuntring, givende samtaler og støtte,
for pisk og gulrot – konstruktiv kritikk, konstruktiv ros.
og i alt en genuin interesse i mitt prosjekt.
uten dere hadde jeg ikke stått løpet ut.
Takk så mye, fra dypet !

Medstudenter /spesialstyrken

for å være med meg i samme båt.
for resonans, gjenkjennelse og forståelse.
for utelukkende god og konstruktiv støtte.
for inspirasjon.
for å være et frirom til å lufte tanker, dele frustrasjoner.
for å leve for kunsten,
slik jeg ønsker å leve for kunsten.

Sammendrag

Masteroppgaven *Den immaterielle erfaringen* er en utforskning av immateriell kunst i møte med John Dewey sitt begrep estetisk erfaring, i rammene av Sissel Tolaas utstilling RE _____ ved Astrup Fearnley høsten 2021. Hvordan kan immateriell kunst bidra til estetisk erfaring? er problemstillingen oppgaven fokuserer på.

Abstract

The master thesis *The immaterial experience* is an examination of immaterial art and John Dewey's term aesthetic experience, in a framework of the exhibition Sissel Tolaas RE _____ 08.10.21-30.12.21 at Astrup Fearnley Museet, Oslo. *How can immaterial art contribute to aesthetic experience?* is the research question the thesis seeks to answer.

DEN IMMATERIELLE ERFARINGEN

FORORD	1
1	
INTRODUKSJON	3
Hvordan kan immateriell kunst bidra til estetisk erfaring?	4
ESTETISK ERFARING	8
Jeg erfarer, erfarer, erfarer...	8
<u>Det</u> var litt av en erfaring	10
Estetisk kvalitet	12
Kunst som erfaring	14
IMMATERIELL KUNST	16
Å bryte med det etablerte	18
Dematerialisering	25
Immateriell kunst i samtiden	28
2	
AUTOETNOGRAFI	34
SISSEL TOLAAS	41
RE_____ 08.12.21 - 30.12.21	48
NÅR NESEN BLIR MINE ØYNE	49
PRAKTISK-ESTETISK VERK	55
DRØFTING	57
AVSLUTNING	69
LITTERATURLISTE	71

FORORD

La meg ta deg i hånden, og først og fremst gi deg et praktisk overblikk over hva du nå skal få begi deg utpå.

Jeg har kalt min masteroppgave for *Den immaterielle erfaringen*. Det er en utforskning av immateriell kunst i møte med John Dewey sitt begrep estetisk erfaring, i rammene av Sissel Tolaas luktbaserte utstilling RE_____ ved Astrup Fearnley høsten 2021.

Den skriftlige masteroppgaven utgjør 50% av den komplette pakken en master i Estetiske fag - Kunst i samfunnet ved OsloMet består av. I tillegg kommer et praktisk-estetisk arbeid knyttet til den skriftlige masteroppgaven i en avsluttende utstilling som teller 25%, og en muntlig eksamen som teller 25% av samlet vurdering.

Dette er den skriftlige masteroppgaven.

Teksten består av to deler, med en påfølgende drøfting.

Første del åpner med å presentere masterprosjektet og problemstillingen jeg avgrenser arbeidet rundt: *Hvordan kan immateriell kunst bidra til estetisk erfaring?*

Så starter jeg med en begrepsmessig redegjøring av Deweys teoretiske begrep estetisk erfaring. Deretter følger en utgraving over hva som ligger i begrepet immateriell kunst. Jeg velger ut, og trekker frem noen tendenser, linjer, og eksempler på kunstverk fra kunsthistorien som kan belyse dette. Del én kan sies å være tradisjonelt akademisk i form og uttrykk.

I andre del går jeg inn i den praktisk-estetiske prosessen. Først presenteres metoden autoetnografi. Gitt metodens mulighetsrom for sjangerblanding med en fremkallende og kunstnerisk karakter, noe vi kommer tilbake til senere, vil del to blande det tradisjonelt akademiske med andre typer tekst i en friere form. Autoetnografi benyttes i utforskning av Sissel Tolaas utstillingen RE_____, og hennes komplekse kunstnerskap med fokus på lukt. Besøk i utstillingen og erfaringer jeg har gjort meg, har munnet ut i en autoetnografisk tekst – «Når nesen blir mine øyne». Teksten fungerer som ramme for påfølgende drøfting, og teksten følger med videre inn det praktisk-estetiske arbeidet i en annen form.

I drøftingen knyttes begge delene sammen, i et forsøk på å arbeide frem svar på problemstillingen, og oppgaven avrundes med avsluttende refleksjoner.

1

INTRODUKSJON

Immaterialitet. Sanselighet. Kunsterfaring.

Disse tre ordene kan trekkes frem som gjentakende moment ved kunsten jeg stadig undrer meg over. Gjennom hele utdanningsløpet i estetiske fag ved OsloMet har jeg utforsket aspekter av det immaterielle, sanselige, og erfaringsbaserte, gjennom skapende praktisk arbeid og teoretiske undersøkelser, og ikke minst sammenblandingen av begge deler. Denne masteroppgaven gir meg muligheten til å gå noe dypere inn i denne materien – eller i mitt tilfelle det immaterielle – og gjøre et forsøk på å dra ut en ny innsikt.

Jeg er svært fascinert av kunstuttrykk som nærmest de-materialiserer kunstobjektet og tvinger betrakter, den besøkende, eller publikum til å tenke nytt om sine fordommer. Både rundt kunsten generelt, men også som åpning for en sensibilitet rundt andre, uvante former for kunstuttrykk. Mer spesifikt tenker jeg på en type immateriell kunst, hvor selve kunsten oppstår i mennesket som møter, utsettes for, oppsøker og erfarer slik kunst, gjennom en høynet stimulering av en eller flere av våre sanser, og refleksjon over det opplevde i ettertid. Jeg mener det ligger *noe spesielt* her, noe som virker sterkere på både kropp og sinn. Noe som etter min erfaring kan engasjere mer enn tradisjonell utstilt visuell kunst. En kunsterfaring som potensielt kan bli værende hos den besøkende lenge etter man har gått ut døren fra kunstinstitusjonen til hverdagen utenfor. Undring rundt hva dette flyktige og abstrakte *noe* kan utgjøre, dannet et startpunkt for idéutvikling knyttet valg og utvikling av problemområde for min masteroppgave.

Masteroppgavens tematikk er inspirert frem av gjentakende besøk i utstillingen Sissel Tolaas RE _____ 08.10.21–30.12.21 på Astrup Fearnley Museet. Utstillingen fungerer som et rammeverk rundt undersøkelsen av mitt valgte problemområde, og avgrenser oppgaven ytterligere. Utstillingen er betimelig på mange vis. Den setter fingeren på flere ting som sammenfaller med mine interesser både faglig og personlig – erfaringsbasert kunst, formidling av immateriell kunst, kunsten i et samfunnsperspektiv, kunstnerisk utfoldelse innenfor lukt, og en nerdete sterk hobbyinteresse rundt luktesansen. Meg bekjent, har ikke en så omfattende kunstutstilling her til lands løftet luktesansen opp til et nivå synssansen i alle tider har hatt enerett på. Og da på samme tid gitt Sissel Tolaas kunstnerskap plass, med en

soloutstilling over måneder i en anerkjent kunstinstitusjon som Astrup Fearnley kan sies å være. Derfor trekker jeg frem det immaterielle aspektet ved det primære kunstneriske materialet gjennomgående i både Sissel Tolaas sin praksis, og for den aktuelle utstillingen – lukt. Dette åpnet for undring rundt spørsmål som jeg har sett nærmere på, som eksempelvis hvordan lukt og kunst henger sammen, og hvordan en luktutstilling kan se ut, samt hvordan en slik utstilling som gjennomtrengende og primært setter det immaterielle høyt ble formidlet til de besøkende, og om utstillingen sier noe betydningsfullt i et samfunnsperspektiv. Undringen rundt disse spørsmålene førte meg til en essens, som setter fingeren på det som jeg tenker er aller viktigst. Hva sitter man igjen med som sansende, erfarende menneske etter en slik utstilling – hvilke kunsterfaringer kan oppstå?

Resultatet av dette forarbeidet og undringen har munnet ut i en konkret problemstilling oppgaven undersøkes og avgrenses gjennom. Som nevnt fungerer Sissel Tolaas RE _____ utstilling som et rammeverk rundt undersøkelsen, noe jeg senere kommer tilbake til. Problemstillingen lyder altså som følger:

Hvordan kan immateriell kunst bidra til estetisk erfaring?

Problemstillingen legger til rette for at begrepene immateriell kunst og estetisk erfaring må undersøkes, tydeliggjøres og avgrenses. Del 1 av masteroppgaven er primært viet dette arbeidet – å utgreie og avklare begreper. Når det kommer til kunst og erfaring, eller retttere sagt *kunst som erfaring*, finner jeg det naturlig å trekke frem filosofen John Dewey. I boken *Art as Experience* (1934) legger Dewey frem sitt estetiske prosjekt, hvor et hovedmoment er å hente kunsten tilbake inn i hverdagen fra kunstinstitusjonen som Dewey mente gjorde kunsten til opphøyde objekter, som ikke angikk livet utenfor. Dewey ønsket å utvide forståelsen av at kunst liksom godt kan være spesialiserte erfaringer, og ikke nødvendigvis bare de kunstobjekter man ser på, kontemplerer, og vurderer med et estetisk blikk inne i kunstinstitusjonen. Fra *Art as Experience* bruker jeg spesifikt kapittel 3 «Å gjøre en erfaring» som et teoretisk verktøy for å videre kunne drøfte, og dra ut innsikt fra en subjektiv kunsterfaring fra utstillingen. Mange har tenkt og skrevet om estetisk erfaring. Begrepet har en omfattende og komplisert historie innenfor estetikken, hvor det omtales som et nøkkelbegrep for estetisk undring og bearbeidelse. Det blir et uoverkommelig og lite hensiktsmessig prosjekt i å skulle behandle begrepet generelt i denne masteroppgaven. Det vil nærmest kreve en omfattende forståelse for

hele estetikken (Hanfling, 1992, s. xi-xii, 111). Jeg snevrer inn og velger spesifikt Deweys teori rundt begrepet å gjøre *en erfaring* – estetisk erfaring – fordi den har interessante momenter som kan kobles til samtiden. Spesielt sett i kontrast til det fortløpende opplevelsessamfunnet som ikke virker å gi tid og rom for å utvikle erfaringer av en viss substans i forhold til Deweys estetiske erfaring. I kunsten finnes det potensiale til erfaringsrom, og estetisk erfaring ala Dewey åpner opp for undring rundt kunst som springbrett for spesialiserte erfaringer nært knyttet til det sanselige, levde livet. Slik åpnes det dermed for sensibilitet rundt immaterielle kunstuttrykk, hvordan de virker, hvordan de kan møtes, og hva de gjør med mennesket som erfarer.

I den videre undersøkelsen av immateriell kunst, presenteres og utforskes noen knagger å henge begrepet immateriell kunst på. Jeg gjør et forsøk på å spore noen tendenser, linjer og eksempler fra kunsthistorien, som greier ut begrepet. Ordet immateriell plukkes fra hverandre, for å settes sammen i et hensiktsmessig begrep som enten kan beskrive, forklare, kategorisere eller nyansere kunstuttrykk begrepet immateriell kunst kan innlemme. Jeg må presisere at dette ikke på noen måte er en uttømmende og omfattende kunsthistorisk gjennomgang, og det er fullt mulig at eksempler på tendenser, kunstverk og kunstnere som kunne vært innlemmet ikke blir tatt med. Dette er grunnet masteroppgavens begrensede omfang og nedslagsfelt – Kunst i samfunnet. I tillegg er det ofte slik at utviklingen innenfor kunst og kunstproduksjon henger sammen i et større og mer komplekst bilde, enn det man kan erfare, og studere seg frem til sett i isolasjon. Jeg ser for eksempel etter tendenser som markerer brudd med det etablerte, for de driver kunstnerne til å utfordre, tøyse, sprengte etablerte grenser, og legge til rette for noe annet og nytt. Dette utfordrer også fordommer fra perspektivet til den kunstinteresserte eller publikum, hvor andre måter å erfare og reflektere rundt kunsten kan springe frem. Det betyr ikke at det tradisjonelle slutter å eksistere. Retninger utvikler seg parallelt med mitt område for interesse. Noen ganger kan de tangerer. Poenget blir å hente frem fra historien innenfor kunst det jeg trenger, for å kunne si noe om immateriell kunst, hva det kan være, hvordan den kan se ut, og virker. Og knytte dette sammen med Deweys begrep estetisk erfaring, for å videre kunne drøfte frem et svar på min problemstilling, da satt i rammene av Sissel Tolaas utstilling. Håpet er at dette videre kan kaste lys på hva møter med kunst, immateriell kunst, kan tilby av kunsterfaringer, i et samfunn preget av en opplevelseskultur.

Del to av masteroppgaven er som nevnt starten av den kunstneriske prosessen mot den praktisk-estetiske delen av masteroppgaven. Del to er viet metoden autoetnografi, samt Sissel Tolaas kunstnerskap med fokus på lukt, og den autoetnografiske utforskning av Tolaas

RE _____ utstilling. *Hvordan kan immateriell kunst bidra til estetisk erfaring?*

Problemstillingen er preget av subjektivitet og nærhet til materialet. Immateriell kunst erfares av et menneske som sansende, erfarende, reflekterende vesen. Hvordan kan dette undersøkes hensiktsmessig?

Metoden autoetnografi åpner mulighetsrom for å utforske potensiell estetisk erfaring stimulert frem gjennom besøk i utstillingen RE _____. Subjektivt og nært som luktesansen er, i likhet med dagens fokus på den individuelle kunsterfaringen – altså min kunsterfaring – blir materialet for problematisering og utforskning ivaretatt av en metode som setter den individuelle erfaringen høyt, selv i en vitenskapelig sammenheng. Dette mener jeg en masteroppgave i Kunst i samfunnet kan nyte godt av, både i innhold, men også i tonalitet – en følsomhet for det kunstneriske uttrykket bevares. Autoetnografi kan dermed være en mulig tilnærming i å møte utstillingen på.

Jeg presenterer så den praktisk-estetiske delen av masteroppgaven. En kunstnerisk inngang er ønskelig fra min side – et kunstverk skal produseres og stilles ut. Jeg destillerer ut en essens fra denne skriftlige undersøkelsen, og søker etter et uttrykk som sammenfatter med oppgaven som helhet. I en autoetnografisk penn formidler jeg hvordan verket vil manifestere seg, hvilken sanselighet jeg søker etter, og hva jeg ønsker av det potensielle publikum. Jeg lar meg inspirere av hovedmomentene i min masteroppgave – estetisk erfaring, immateriell kunst, min forståelse og bruk av autoetnografi som metode, og utstillingen Sissel Tolaas RE _____.

I drøftingsdelen knyttes Deweys begrep estetisk erfaring sammen med utgravingen av begrepet immateriell kunst. Jeg ser på resultatet av den autoetnografiske utforskningen fra teksten «Når nesen blir mine øyne», og drar ut momenter verdt å drøfte. Eksempelvis om erfaringen samsvarer med Deweys estetisk erfaring, og hvorvidt det immaterielle aspektet i Tolaas kunst har bidratt til å være en katalysator for dette. Noen få kunstverk fra utstillingen løftes frem som eksempel.

Avgrensning og fravalg

En masteroppgave gir rom for dypdykk og en omfattende bearbeiding av tematikk og problemområde. Likevel har den sine begrensinger. Både i størrelsesomfang, men også i tid. Derfor må det snevres inn og velges vekk idéer, kunstverk, og annet materiale, som kunne ha vært aktuelt å inkludere.

Når det kommer til utgravingen av begrepet immateriell kunst, finnes et hav av uttrykk og koblinger som kunne vært inkludert. Jeg trekker frem for eksempel dematerialisering mot konseptkunst, men velger bevisst vekk å gå inn på retninger som earthworks, relasjonell kunst, digital eller elektronisk kunst, sosialt engasjert kunst, og kunst som befinner seg ute i det offentlige rom – altså offentlig kunst, eller public art. Jeg toner også ned performance, fordi det er et så omfattende felt å ta inn i min oppgave. Disse retningene kan bære spor av immaterialitet, og det er helt sikkert mulig å oppnå estetiske erfaringer i møte og samhandling med slike verk. Men slik jeg ser det har de andre agendaer og nedslagsfelt. De vil andre ting, enn det jeg ser etter. En inkludering ville kreve en grundigere bearbeiding av begrepet immateriell kunst, og utvidet drøftingen, noe oppgavens omfang og tidsperspektiv ville gjort vanskelig. Dette kan likevel være interessant å undersøke i et annet prosjekt på et senere tidspunkt.

På det mer praktiske plan, har jeg tilnærmet ingen bildebruk i oppgaven med unntak av forsiden. Dette er et bevisst valg grunnet i flere momenter. Først, jeg skriver en oppgave som handler om erfaring, det sanselige, lukt og immateriell kunst. Abstrakt og flyktig. Jeg tar inspirasjon fra flere momenter i oppgaven, eksempelvis mindre fokus på synssansen utover det nødvendige, som i essens vil si at jeg toner ned det visuelle til et minimum. I tillegg vil jeg nevne åndsverkshensyn, og tidsbegrensning som medvirkende grunner til nedprioritering i å utvikle et fullstendig gjennomarbeidet visuelt uttrykk i denne skriftlige oppgaven før innleveringsfrist.

Selv om autoetnografien formelt ikke starter før i del to i denne skriftlige masteroppgaven, tillater jeg meg å avrunde introduksjonen i en autoetnografisk penn:

Jeg kaster meg ut i det store – både kjente og ukjente – og forsøker å gripe det flyktige, fange det usynlige, og sette ord på det abstrakte. «For å fordype oss i et emne, må vi først stupe ut i det» (Dewey, 2008, s. 210). Veien blir til, jo mer man vandrer, sanser, erfarer, og reflekterer. Håpet er en essens, en dråpe, en lukt av innsikt til inspirasjon og ettertanke når alt er fullendt. Den immaterielle erfaringen. Når nesen blir mine øyne.

ESTETISK ERFARING

I dette kapitlet utforsker jeg spesifikt kapittel 3 «Å gjøre en erfaring» fra *Art as Experience* (1934) som et teoretisk verktøy til å kunne drøfte frem mulige svar på problemstillingen *Hvordan kan immateriell kunst bidra til estetisk erfaring?* Deweys stemme løftes frem. I kunsten finnes det mulige erfaringsrom, og teorien åpner opp for videre undring satt i sammenheng med immateriell kunst som springbrett for estetiske erfaringer nært knyttet til det sanselige, levde livet. På et vis åpnes det dermed for sensibilitet rundt immaterielle kunstuttrykk, hvordan de virker, hvordan de kan møtes, og hva de kan gjøre med mennesket som erfarer. Teorien har interessante momenter som kan kobles til samtiden, spesielt sett i kontrast til en fortløpende opplevelseskultur.

Jeg erfarer, erfarer, erfarer...

Å erfare kommer fra tysk *erfahren* som betyr å få fatt i ved å fare etter - å innhente. Samle. Høste. Hva høstes? Viten generelt om ulike fenomener et menneske inngår i eller samhandler med. Sansene samler inn inntrykk som bearbeides på bakgrunn av handling eller observasjon. Å erfare blir en prosess som foregår både i kontakt med verden, og internt i menneskets indre. Det å lære å kjenne, å føle, og merke. Vite ("Å erfare," u.å.). Substantivet en erfaring av det erfarte kan dermed sies å bli kunnskapen som resultatet av handlingen å erfare ("Erfaring," u.å.). Kanskje det kan være en grunn til at i det dagligdagse virker som om snakk rundt erfaring egentlig er mer synonymt med kunnskap. Det å vite noe om noe, å kunne noe om noe, basert på å ha gjennomlevd, lært eller gjort noe lignende før. Det kan dreie seg om arbeidserfaring, kunstnerisk erfaring, akademisk erfaring, eller livserfaring. Når man skal søke seg til et arbeid reflekterer man gjerne spesifikt og bevisst rundt egen erfaring, da kunnskap. I dette kapitlet handler det altså om prosessene som foregår i betydningen av verbet *å erfare*. I John Deweys teoretiske verk som behandler det å gjøre *en erfaring* – en spesialisert erfaring med estetisk kvalitet, blir refleksjonen rundt erfaring til noe dypere, komplisert og desto mer interessant.

John Dewey (1859-1952) var en amerikansk pedagog og pragmatisk filosof. Pragmatismen innenfor filosofien vokste frem på slutten av 1800-tallet, med Charles Sanders Peirce (1839-1914) som grunnlegger. Dewey ble en viktig pådriver og gjorde retningen populær i sin levetid, i tillegg til å videreutvikle den med sitt eget rammeverk. (Cochran, 2010, s. 3-4) Kjernen i pragmatismen kan sies å sette menneskelig problemløsning i første rekke – å undersøke de praktiske effektene av tenking og handling (Alvesson & Sköldberg, 2008, s. 129). Ingen kunnskap blir sikker kunnskap, ufeilbarlig og absolutt. Det som løste et problem i går fungerer nødvendigvis ikke i dag, og må revideres, tilpasses og undersøkes på nytt. Pragmatismen kan sies å være en kritikk mot tradisjonell filosofi som forholdt seg til intellektuelle problemer. Pragmatismen mistet imidlertid fotfeste etter Deweys død, til fordel for retninger som analytisk filosofi, men har i senere tid blitt aktuell på ny (Cochran, 2010, s. 3-4).

I *Art as Experience* (1934) er Deweys forelesninger ved Harvard University fra 1931 sammenfattet i et litterært verk, og presenterer hans bidrag til den estetiske tenkingen (Dewey, 1934, s. vii-viii). Det er spesielt kapittel 3 *Having an Experience – Å gjøre en erfaring* oversatt til norsk av Agnete Øye (Bale & Bø-Rygg, 2008, s. 196-213) – som er relevant i en utforskning av estetisk erfaring. Etter min mening lar dette kapittelet seg løfte ut av boken som helhet, og blir et aktuelt springbrett å reflektere rundt i møte med kunst i samtiden. Og spesielt kunst av en immateriell og opplevelsesbasert karakter. Immateriell kunst tvinger publikum til å flytte fokus, bruke flere sanser, vært til stede, og i kontakt med verden. Immaterielle kunstmøter kan tilrettelegge for en mer aktiv, nysgjerrig og deltagende holdning. Og ikke minst det å ta seg tid. Tid til å erfare og reflektere. Deweys begrep om estetisk erfaring kan potensielt bidra til at erfaring med kunst blir til verdifulle møter og arenaer som får en til å undre seg i andre og uvante baner, utvide horisonten, og kanskje lære noe mer om både seg selv, andre, og verden vi deler. Å bli oppmerksom på at noe så lett tilgjengelig som eksempelvis lukt – en hverdags erfaring – kan utløse et potensial i å bygge opp ett rikere arsenal med erfaring som virker dypere og sterkere. I motsetning til overflatebaserte inntrykk dagens samfunn virker å vektlegge, kan dette farge livet og være meningsfylt. *Art as Experience* er nå 88 år gammel, og i USA har boken blitt trykt på nytt omlag 28 ganger (Dewey, 1934). På norsk finnes ikke hele verket oversatt, da med unntak av kapittel 3 som jeg benytter. Det oppleves forbløffende tidsaktuelt, gitt sin alder.

Det var litt av en erfaring

«Om måltidet i Paris sier man: «Det var litt av en opplevelse.» Det fremstår som en varig endring om hva mat kan være» (Dewey, 2008, s. 197). Erfaringer kommer hele tiden i kraft av bare det å være i live, til stede og i aktivitet med verden rundt oss. *Én erfaring* ala Dewey – noe jeg tolker som en spesialisert erfaring – skiller seg ut fra hverdagslivets strøm av inntrykk, tanker, handlinger og gjøremål. Dette mylderet vi vet vi lever ut, men som ikke huskes tydelig og klart som noe eget, definert og viktig. Hva hadde jeg egentlig til middag for noen dager siden? (Dewey, 2008, s. 196-197).

Og stormen man kom ut for da man krysset Atlanteren – den rasende stormen som, slik den ble opplevd, synes å oppsummere alt en storm kan være, den var fullendt i seg selv og avtegner seg tydelig fordi den skiller seg fra det som gikk forut og det som kom etter. (Dewey, 2008, s. 197)

En spesialisert erfaring beskrives av Dewey som en ordnet helhet. Den har en begynnelse, utvikling, og en fullbyrdelse. Den er fullendt. Den har særpreg. Den er nok i seg selv. Det er en erfaring – *én erfaring* presiserer Dewey – som huskes spesielt godt, som har en viss substans, enhet og en særskilt kvalitet. Det er den erfaringen som setter en standard eller mal for påfølgende erfaringer, og som utvider forståelsen av hva noe kan være. I en slik erfaring, flyter alle deler sømløst sammen i en bevegelse, uten tomrom, som tar opp i seg det som har hendt, og viderefører dette til det som skal hende. Hver del har sin karakter, og farger helheten som oppstår. Det kan forekomme pauser og hvilesteder, men de understreker og definerer bevegelsen. Det er flyt i en spesialisert erfaring (Dewey, 2008, s. 196-197).

Ting skjer, men de er verken klart innlemmet eller bestemt utelukket; vi blir ført av sted. Vi gir etter for ytre press, eller vi er unnvikende og inngår kompromisser. Begynnelser og avbrytelser inntreffer, men vi verken starter opp eller avslutter tingene bevisst. Én ting erstatter en annen, men den tar ikke den foregående opp i seg og fører den videre. Vi erfarer, men det vi erfarer er så løst og springende at det ikke er *én* erfaring. Det skulle være unødvendig å si at slike erfaringer er ikke-estetiske. (Dewey, 2008, s. 200)

En spesialisert erfaring ala Dewey skiller seg altså fra det flyktige. På et vis kan ordet for slike flyktige erfaringer i dette tilfellet nærmest byttes ut med ordet inntrykk, for å understreke den passive karakteren ved de ikke-fullendte erfaringene Dewey viser til. Å reagere på et inntrykk – med en tanke eller en handling – blir en refleks, eller flyktig affære som avbrytes, og står igjen som noe ufokusert, halvtentk eller automatisk (Dewey, 2008, s. 196, 200, 204). Det samme gjelder praktiske gjøremål man er spesielt god til, eller trent i som for eksempel arbeidsoppgaver eller rutiner på jobben som gjennomføres uten bevisst erfaring. Interessenivået blir ikke tilstrekkelig ladd, og inntrykket, tanken og handlingen blir bare en del av hverdagslivets slumring i det store og hele. Praktisk aktivitet har først estetisk kvalitet, så lenge den er sammenhengende og i prosess mot et mål, en fullbyrdelse. Det ligger en interesse i å fullføre en spesialisert erfaring (Dewey, 2008, s. 199).

Spesielt i den travle og utålmodige verden vi mennesker lever i, gir hangen til handling og begjæret etter aktivitet mange mennesker nesten utrolig fattige og rent overflatiske opplevelser. Ingen erfaring får mulighet til å fullføres fordi man begynner på noe annet så altfor raskt. Det som kalles erfaring blir så spredt og mangeartet at det knapt fortjener navnet. Motstand betraktes som et hinder som skal overvinnes, ikke som en invitasjon til ettertanke. (Dewey, 2008, s. 204)

Sett opp imot informasjonssamfunnet, og hvordan teknologien har åpnet en digital virkelighet som stadig sammenflettes det levde livet, kan et interessant tankeeksperiment være å løfte Deweys påstand frem til samtiden. Verden er fortsatt like travel, utålmodig og rask. Det som er annerledes nå, generelt sagt, er tilgangen til fritid, i motsetning til det altopplukende arbeidslivet i tidligere tider. Det finnes med andre ord tid til å velge hva man ønsker å bruke tid på. Tid er et privilegium, og tid blir en av vår samtids viktigste valuta. Samtidig finnes det tidstyver. En av de største, riktignok satt på spissen, er skjermen i lommen. Den tilbyr en uendelig strøm av inntrykk, informasjon og underholdning bare med et tastetrykk. Visuell stimuli. Bekreftelse. Kortvarig glede. Motstandsløst og passivt. Nye vaner, vonde å vende. Det er som om en nærmest blir trent i å forholde seg til informasjon raskt, og på den måten noe overfladisk og ubevisst, eller ufiltrert. Fordi mengden er så stor. Man kan undre seg om dette smitter over på andre områder og situasjoner i livet. Sett opp imot passivitet og overfladiske inntrykk, utvikles en spesialisert erfaring gjennom aktivitet med verden. Da også

aktivitet i den forstand som handler om tankevirksomhet – det å aktivt tenke på og utvikle sine idéer. Det å gjøre og gjennomgå i samspill med hverandre – å forstå forbindelser mellom det man har gjort, til det man skal gjøre, og helheten dette skaper. Det ligger altså en egenaktivitet til grunn – en viss grad av bestemt handling. Man må med andre ord være spesielt våken, i sans og sinn, for å få *én erfaring* virker Dewey å mene (Dewey, 2008, s. 203-205).

Estetisk kvalitet

Ifølge Dewey blir det estetiske et element eller en kvalitet som inngår i en slik spesialisert erfaring omtalt nedenfor:

Steinen begynner på et bestemt sted og beveger seg så sammenhengende som omgivelsene tillater, mot et sted og en tilstand der den ligger i ro – mot et mål. La oss nå i tankene legge til disse ytre kjensgjerningene at steinen ser frem til det endelige resultatet, at den er interessert i de tingene den støter på underveis, omstendigheter som øker eller bremser bevegelsen mot målet; at den handler og føler overfor dem i overensstemmelse med sitt syn på dem som hindre eller hjelpemidler, og at den endelige stillstanden knyttes til alt som gikk forut, som høydepunktet i en sammenhengende bevegelse. Da ville steinen ha gjort en erfaring, en erfaring med estetisk kvalitet. (Dewey, 2008, s. 199)

Siden erfaringer ikke skilles fra å være basert på inntrykk og det ufullstendige, samt de danner sammenblandingen en form for ubevisst mal for all opplevelse. Når den estetiske kvaliteten inntreffer, har den så stor kontrast til sammenblandingen av erfaringer, at den blir skilt ut som noe eget. Dewey argumenterer for at det ikke kan forekomme et slikt skille, og at den estetiske kvaliteten er en integrert del i helheten av den spesialiserte erfaringen (Dewey, 2008, s. 200). Det estetiske i erfaringen oppstår med andre ord innenfra, og ikke av noe utenfra (Dewey, 2008, s. 205). Den estetiske kvaliteten som binder erfaringen sammen til sin helhet, er emosjonell (Dewey, 2008, s. 200-202). Her kan man ane noe av Deweys større estetiske prosjekt – å rive ned skillene mellom kunst og liv, og plassere kunsten hos det sansende, erfarende, følende, tenkende mennesket, bort fra det «støvete museet» fylt med livløse objekter.

Det er blitt sagt at personer forelsker seg ved første blick. Men det er ikke noe bestemt i dette øyeblikket de forelsker seg i. Hva ville kjærligheten være hvis den ble presset inn i et øyeblikk der det verken er rom for kjærlige forhåpninger eller omsorg? (Dewey, 2008, s. 201)

Glede, sorg, sinne og håp. Som ord på papiret virker de som ferdige størrelser, avgrenset og komplette. Vi har til tider behov for å forenkle kompliserte abstrakte konsepter for å manøvrere i verden. Selv om man ikke kan lese seg frem til en forståelse av en følelses innerste natur gjennom et ord, kan vi selv utvide konseptene med vår individuelle erfaring, eller spesialiserte erfaringer for å gi de mening. For når Dewey skriver om følelser, er det komplekse følelser, intense følelser, sammensatte følelser, og om mulig kanskje en mer virkelighetsnær beskrivelse av det emosjonelle enn bare ord på papiret kan uttrykke. Følelser inntreffer ikke bare på et øyeblikk, men trenger tid til å utvikle seg, farges av hverandre, utfylle hverandre, og kan dermed få en kompleks emosjonell karakter (Dewey, 2008, s. 201-202). Det estetiske ved erfaringen trenger dermed ikke være av utelukkende positiv eller negativ karakter. En smertefull hendelse kan skape spesialiserte erfaringer med en estetisk kvalitet, som det i ettertid kan være grunn til å glede seg over, fordi de har bidratt til utvikling eller modning i det å være menneske (Dewey, 2008, s. 201).

Det estetiskes fiender er verken det praktiske eller det intellektuelle. De er det tilfeldige; de løse enders slapphet; praktisk og intellektuell aktivitet underlagt sedvanen. Rigid avholdenhet, tvungen underkastelse, strenghet på den ene siden og mangel på konsentrasjon og sammenheng, formålsløs ettergivenhet på den andre, er avvik i motsatte retninger fra den sammenhengende opplevelsen. (Dewey, 2008, s. 200)

Det begynner å bli krevende å utvikle en estetisk erfaring ala Dewey. Det inngår et element av balanse virker han å tenke. Først årvåkenhet i kropp og sinn, og en ladd interesse i det å skulle utvikle erfaringen, og fullføre den. Det emosjonelle må være av en viss styrke men verken ekstatisk eller apatisk, og blir motoren som beveger, endrer og binder sammen ulike materialer i erfaring til en enhet. Dette trenger tid (Dewey, 2008, s. 200-203).

Kunst som erfaring

Dewey savner et eget ord som rommer samhandlingen mellom det kunstneriske og estetiske, hvor han sier at i mangelen på et godt ord, blir det estetiske ofte brukt som betegnelsen for nettopp hele dette feltet. Hvor det kunstneriske legges til produksjon, det å skape, gjøre, handle blir det estetiske subjektets eller betrakters domene – sansende, vurderende og nytende – smaken. Dette antyder et skarpt skille mellom kunst og mottager, publikum, noe Dewey ønsker å argumentere mot (Dewey, 2008, s. 205-206).

Jeg nevner disse selvsagte kjensgjerningene som en forberedelse til et forsøk på å vise hvordan forestillingen om bevisst erfaring som en sanset relasjon mellom det å gjøre og det å gjennomgå, gjør oss i stand til å forstå forbindelsen mellom kunst som produksjon på den ene siden og persepsjon og verdsetting som nytelse på den andre. (Dewey, 2008, s. 205)

Kunstneren bør altså ifølge Dewey følge samme mønsteret som i utviklingen av en spesialisert erfaring med estetisk kvalitet. Med andre ord, bearbeide sin egen estetiske erfaring i kunsten som skapes. En følsomhet og kjærlighet til materialet som behandles er en forutsetning, men ikke tilstrekkelig nok i seg selv. «For å være genuint kunstnerisk, må et verk også være estetisk – det må være rettet mot andres reseptive persepsjon» (Dewey, 2008, s. 206). Det må samtidig legges til et erfaringsmateriale som noe kunstneren ønsker å dele med den mottagende part som skal oppleve verket (Dewey, 2008, s. 206). «Handlingen eller skaperaktiviteten er kunstnerisk når det sansende resultatet er av en slik natur at *resultatets* egenskaper slik de *oppfattes* har vært dominerende i produksjonen» (Dewey, 2008, s. 206). Slik jeg tolker det Dewey skriver her, bør altså mottageren, publikum tenkes inn allerede i starten av en kunstproduksjon. «Kunstneren legemliggjør tilskuerens holdning i sitt eget arbeid» (Dewey, 2008, s. 206). Rett og slett ta et ansvar for en kunstnerisk utviklet kunstformidling innebygget sin produksjon. På mange måter kan kunst sies å være en form for kommunikasjon (Solhjell, 2001, s. 66-68). Hvis en kunstner kun er opptatt av å skape sitt materiale, altså kun eksepsjonell teknisk fremdragende, kan det oppstå en enveisform for kommunikasjon som bryter sammen og ikke når frem hos mottager. For hva er kunst, uten det menneske som skal erfare den? Artisteriet må konstant utvikles.

På samme måte som en kunstner bør være på høyde med sin erfaring i sitt arbeid, settes det likeså krav til den som skal erfare kunsten. Det krever våkenhet, energi, og aktivitet

kombinert med mottagelighet, får å kunne ha mulighet til å ta inn over seg det som skjer. «For å sanse, må tilskueren nemlig *skape* sin erfaring» (Dewey, 2008, s. 211). Dette innebærer et ansvar for å forme sin erfaring. En form for gjenskapende handling, en rekonstruksjon av lignende relasjoner i det å gjøre å gjennomgå som kunstneren har erfart, sett gjennom egen linse av interesser. Kunstner og mottager utfører et arbeid (Dewey, 2008, s. 210-211).

Avrunding

Å utvikle en spesialisert erfaring med estetisk kvalitet ala Dewey, krever det å ta bevisst ansvar for å skape egen erfaring. Et arbeid som innebærer en våkenhet og konsentrasjon, fokus – et ladd interessenivå. Det er vanskelig. Det krever tid. Tid til å være til stede, i samspillet mellom verden og seg selv som sansende, reflekterende – erfarende menneske. Å møte motstand og kamp med interesse som en mulighetsbetingelse, og ikke et hinder. Å gjøre og gjennomgå i samhandling og balanse, lide, for å til slutt få lønn for strevet. I samtiden kan dette, som nevnt, bli en krevende øvelse. Inntrykkene er i overflod og øyeblikkelig stimuli er så lett tilgjengelig. I det neste kapitlet, hvor begrepet immateriell kunst utgraves, vil det ses på hvilke muligheter slike kunstnerisk uttrykk kan legge til rette for, i nettopp det å være springbrett, og gi rom for å kunne stimulere frem et tankesett som potensiale for å utvikle spesialiserte erfaringer med estetisk kvalitet. Og i den senere drøftingen vil det ses på om en subjektiv erfaring fra besøk på utstillingen Sissel Tolaas RE _____ har potensiale for å være en spesialisert erfaring med estetisk kvalitet.

IMMATERIELL KUNST

Etter reisen gjennom Deweys tankeunivers om å gjøre en spesialisert erfaring med estetisk kvalitet, fortsetter dette kapittelet med en begrepsutgravning. For hvordan kan immateriell kunst bidra til estetisk erfaring? Jeg graver altså frem begrepet immateriell kunst, og setter søkelys på noen tendenser, og eksempler på kunst som kan belyse dette fra drøyt de siste hundre års kunsthistorie. Hvorfor akkurat de siste hundre årene? Fordi det er først i den nærliggende historien at forutsetninger for å virkelig stille spørsmålstegn rundt alt ved kunstens vesen lå spesielt til rette, på en måte som legger grobunn for det uvante – nye uttrykk og praksiser, og ikke minst publikumperspektiv, med resonans i samtiden.

En rød tråd i utgravingen kan sies å være kunstobjektet under press, hvor det i flere betydninger, både tendensiell og mer tydeliggjort, glir over i det immaterielle og flytter, eller tvinger fokuset fra verk til betrakter. Utforskningen starter ved å se på selve ordet immateriell, før det reises tilbake i tid til den stormfulle avant-garden, hvor Marcel Duchamps *readymade* spesielt trekkes frem. I perioden etter andre verdenskrig gjøres noen korte utforskninger av John Cage kjente stykke av stillhet – eller ingenting – og Yves Klein og hans immaterielle eksperimenter. Det vies tid til å se på en prosess frem mot en form for dematerialisering – et begrep knyttet Lucy Lippard – hvor fremveksten av konseptkunsten identifiseres. Før kapittelet avrundes, nærmes samtiden og det ses på Tino Sehgal's kunst, da spesielt verket *Progress* (2006). Som Talaas kunst, er Sehgal's kunst spesielt interessant fordi den utfordrer, tester rammer og tøyer grenser for immaterialitet, tilstedeværelse, og gir et godt eksempel på mulighetsbetingelser og potensiale i av hva immateriell kunst kan være.

Ord og mening

Ny kunst og nye praksiser trenger nye tanker. Tanker som bygger på, utfyller, utfordrer eller erstatter eldre tanker. Bare de siste hundre årene har det skjedd en omveltende og ekstrem utvikling i de aller fleste samfunnsmessige plan i den vestlige verden, sett i forhold til resten av vår historie. Fra ekstrem politisk de-stabilitet – verdenskriger – til fredstid. Fra økonomisk krise til ekstrem vekst. Et forbruk som har utviklet seg fra det å trenge en vare, til å ville ha, ønske seg eller smykke seg med ting utover et basisbehov. Jo mer fritid som har blitt frigjort

fra det tidligere altoppslukende arbeidslivet, vokser det frem et opplevelsessamfunn med en påfølgende opplevelsesøkonomi. Varen handler ikke lenger bare om de materielle ting, men om tjenester og opplevelser. Og utstillingsvinduet, skjermen for begjæret, er godt hjulpet av en teknologiutvikling i rasende fart, som tilsynelatende nå er godt innlemmet i hverdagslivet. Kunsten sies å speile samfunnet, og har på mange måter utviklet seg like radikalt det siste århundret. For å få en overordnet oversikt over tid hvordan nye kunstuttrykk har utviklet seg og åpnet nye mulighetsrom, kan man se til kunsthistorien. For er immateriell kunst noe nytt?

Et startpunkt blir å se på hva ligger av mening i selve ordet immateriell – fravær av stofflig og legemlig materiale, det noe som ikke kan veies og måles ("Immateriell," 2020). Det som ikke er materielt og fysisk ("Immateriell," u.å.). Immateriell kunst blir et sammensatt ord : *immateriell + kunst*. Adjektivet *immateriell* blir beskrivende for kunsten. Immateriell kunst kan i denne sammenheng forstås som et begrep for å forsøke å beskrive, kategorisere, eller å sette i sammenheng en type kunstuttrykk med felles kjennetegn, eller kriterier i motsetning til andre kunstuttrykk. *Immateriell* er et fremmedord på norsk. For å utvide meningsinnhold, kan man se til den engelske varianten av ordet – substantivet, og adjektivet *immaterial*:

adj. Not formed or consisting of matter; incorporeal; intangible; not material. Also: spiritual, ethereal. [...] *n.* A non-physical entity, an incorporeal being; an immaterial or abstract thing. [...] Origin: Of multiple origins. Partly a borrowing from French. Partly a borrowing from Latin. [...] French *immatériel* not material, not formed of matter. [...] Latin *immaterialis* not material, not existing in or referring to material reality. ("Immaterial," 2022)

Immaterial som substantiv, forsøker altså å fange det som er uten fysisk materiale eller abstrakt i sammenheng med *noe* – en ting, objekt, enhet eller vesen. Som bevissthet? En idé? Følelse? En sang? Eller erfaring? Adjektivet *immaterial* forsøker å beskrive det som er abstrakt, uten fullstendig form, noe som *er*, men likevel kan virke ute av rekkevidde, uåndgripelig. Spirituelt, ikke av denne verden, eller eterisk – delikat, skjørt, lett som luft, flyktig. Men likevel *noe* som kan sanses, føles – erfares. En lukt? Luft? Tåke? Lyd? Eller et minne?

Interessant nok så har det engelske adjektivet et homonym, eller forvekslingsord – ord med lik skrivemåte, uttalelse, men annet meningsinnhold – med en negativ ladning: «not important, or not relating to the subject you are thinking about» ("Immaterial," u.å.). Altså,

noe som ikke anses som viktig eller betyr noe. Kanskje dette er en av grunnene til at det er vanskelig å finne *immateriell kunst* eller *immaterial art* i utstrakt bruk? Et søk på immateriell kunst på norsk, får få treff hvor det mest utbredte alternativet som dukker opp blir immateriell kultur og immateriell kulturarv. Her registreres med andre ord en fordom fra min side, det å ta for gitt, eller selvsagt at immateriell kunst er et fenomen innen kunsten som tydelig finnes. For å grave frem begrepet immateriell kunst, må det altså tas noen omveier gjennom liknende tendenser, og mulige begrep, som eksempelvis dematerialisering. En kronologisk undersøkelse, om det finnes knagger å henge immateriell kunst på i kunsthistorien fra det siste århundre, blir derfor en mulig fremgangsmåte. Håpet er å gi form til et begrep som nå kan virke som et noenlunde abstrakt konsept.

Å bryte med det etablerte

Modernismen som vokste frem mot slutten av 1800-tallet, og dominerte det meste av 1900-tallets kunst kan ses på som det store overordnede radikale bruddet med det bestandige. Kunstnerne snudde opp ned på det meste, og utfordret de helt grunnleggende vedtatte sannhetene. Alt fra rådende stilarter og uttrykk, kunstobjektets status, fremvekst av institusjoner, og hvordan kunst formidles, ble materiale for re-evaluering. En av drivkreftene i modernismen hvor disse tendensene fant sitt radikale utløp var i avant-garde bevegelsen (Kleiner, 2013, s. 835-836, 865, 895).

Avant-garde er et stort og glatt begrep som favner vidt, og kan brukes i forskjellige sammenhenger. I dag brukes avant-garde, spesielt i populærkultur og forlengelsen av dette – dagligtale – nærmest som et «buzzword» nevner professor i kunsthistorie David Cottington. Et fasjonabelt uttrykk som musikere, designere, reklameindustri og merkevarer smykker seg med (Cottington, 2013, s. 1-6). Avant-garde er kraftfullt ladd «because of its current power to bestow on certain things and practices in the cultural marketplace an instant 'up-to-dateness' that seeks to distinguish them from their competitors» (Cottington, 2013, s. 1). Ordet kan i dag virke tømt for mening, og blir en slags klisje, hvor signaleffekten av å alltid henvise til noe nytt, blir oppbrukt og utdatert i den vestlige verdens forventninger til, og verdsetting av det som er i tiden. Men avant-garde har meningsinnhold som begrep, spesielt når det kommer til kunsten (Cottington, 2013, s. 1-6).

Ordet avant-garde kommer opprinnelig fra fransk militær terminologi, og betyr for-tropp – en gruppe soldater som ble sendt forut, for å spionere, samle informasjon og klargjøre

veien for resten av selve hæren. Ordet havnet så vidt i politikken, hvor visjonære og framoverskuende politikere omtalte seg som avant-garde, før det ble adoptert i kunstverden mot slutten av 1800-tallet. Ordet avant-garde kom dermed i posisjon til å fylles med mening i et begrep som kobles mot tendenser i kunsten som spenner store deler av 1900-tallet (Kleiner, 2013, s. 836). I dette kapittelets sammenheng, blir betegnelsen avant-garde bevegelsen en tanke for luftig, og kan ha godt av en ytterligere tydeliggjøring.

Peter Bürger (1936-2017), en tysk litteraturforsker, er kjent for å ha kommet frem til betegnelsen den historiske avant-garde, etter å skjematisk ha delt opp de siste hundre og femti års kunstpraksis i tre distinkte faser. Fase to, den historiske avant-garden, kan plasseres tidsmessig grovt fra midten av første, til andre verdenskrig. Selv om mye kunst kan omtales som avant-garde – eksempelvis helt tilbake til impresjonistene – er det spesielt kunstnere som arbeidet innenfor kunstretningene kubisme, dada, konstruktivisme, og surrealisme frem mot andre verdenskrig, som kan trekkes frem som eksempler i den historiske avant-garden. Bürger gir også etterkrigstidens tilbakevending til avant-garde tankesettet, spesielt i Amerika, betegnelsen ny-avant-garde, men da ment i negativ forstand fra Bürger side. Jeg registrerer dermed at Bürger lader hver fase med et knippe verdier for å fullføre sitt prosjekt i boken *Om avantgarden* (1974), men det gåes ikke inn på selve diskusjonen rundt dette her. Imidlertid kan det være klargjørende å benytte betegnelsen den historiske avant garden om tendensene fra og mellom første og andre verdenskrig (Foster, 2004, s. 437).

Den historiske avant-garden, en gruppe kunstnere, eller fellesskap og nettverk av kunstnere, signaliserte et markant brudd med det etablerte kunstuttrykk og kunstsyn i sin samtid. Det handlet om å stille spørsmålstegn og utfordre det til da tradisjonelle og akademiske rundt hva kunst kunne være, hvordan kunst så ut, ble skapt, og ble brukt av publikum. I tillegg virker det å ligge et sterkt element av politisk engasjement, eller en form for revolusjonstenkning til grunn – kunstnerne var på leting etter et nytt språk som passet bedre med den forandrede og kaotiske verden, og var hele tiden på jakt etter nyskaping for å erstatte det gamle. Avant-garde i ubestemt form i kunsthistorisk sammenheng kan omtale kunst som markerte seg som spesielt annerledes, innovativ, eksperimenterende, og fremtidsrettet. På den måten innlemmes mange og vidt forskjellige kunstuttrykk i en og samme tendens (Kleiner, 2013, s. 836). Avant-garde bevegelsen fikk altså en oppblomstring på 1920-tallet etter første verdenskrig, som dabbet av frem til andre verdenskrig, for så å få en renessanse på 1960-tallet med fremveksten av minimalisme, konseptkunst, og da performance som et etablert kunstuttrykk på 70-tallet (Goldberg, 2001, s. 7-9).

We must refine our nostrils. We have to start conquering the senses that have been elusive till now, we have to assimilate a new world and create a new lyricism. We have to force the reluctance of the senses when it comes to stench, we have to imprison, withhold, and enjoy, overcome nausea. (Shiner, 2020, s. 188)

Dette interessante utsnittet kunne kanskje kommet fra Tolaas selv? For drøyt hundre år siden i manifestet «The Art of Scent» (c.1916) maner futuristen Ennio Valentinelli til sensorisk erobring av det flyktige, og å skape et nytt språk for en ny verden. I ny kunst? (Shiner, 2020, s. 188). Om noe forut for sin tid, lå ting likevel til rette for å eksperimentere, og sette søkelys på sanser som tidligere var ansett som mindreverdige i forhold til visuelle stimuli og hørsel. Lukt, smak, og det taktile – det å være i direkte kontakt med verden – var land i ukjent farvann potensielt klargjort for å bli utforsket (Shiner, 2020, s. 19-21).

Dada var en retning innenfor kunst og litteratur som oppsto i kjølvannet av første verdenskrig, og utgjorde fellesskap av likesinnede. Retningen sprang ut av forferdelse som en direkte reaksjon av krigens voldsomme og meningsløse grusomheter. Et gryende industrialisert samfunn smidd i fremskrittets ånd, hadde skapt våpen som demonstrerte potensiale til massiv ødeleggelse i en skala ikke tidligere sett maken til i historien. Kunstnerne som bidro til retningen dada, delte et felles tankesett, og reagerte kraftig mot tendenser de mente hadde bidratt til å utløse krigen – logisk og rasjonell tenkning. Dadaistene omfavnet det irrasjonelle, tilfeldige, intuitive, spontane og absurde, hvor til og med selve navnet på gruppen ofte omtales som et eksempel på nettopp dette – tilfeldig valgt ord ved å stikke en kniv inn i en fransk-tysk ordbok (Kleiner, 2013, s. 856). Et kjent utdrag fra deres mange manifest lyder som følger:

Dada knows everything. Dada spits on everything. Dada says "knowthing," Dada has no fixed ideas. Dada does not catch flies. Dada is bitterness laughing at everything that has been accomplished, sanctified....Dada is never right....No more painters, no more writers, no more religions, no more royalists, no more anarchists, no more socialists, no more police, no more airplanes, no more urinary passages....Like everything in life, Dada is useless, everything happens in a completely idiotic way....We are incapable of treating seriously any subject whatsoever, let alone this subject: ourselves. (Richter, 1961, sitert i Kleiner, 2013, s.856)

Pessimisme og en kynisk holdning til tradisjoner og det etablerte, ble drivkrefter og inspirasjonskilder dadaistene benyttet seg av i stadige angrep mot tradisjonelle verdsatte forestillinger om kunstens vesen. Men selv om retningen kunne virke å ha en gjennomtrengende destruktiv karakter, fløt vimsete, uhøytidelig, og til tider hånlig, humor gjennom deres arbeid. Dada åpnet, ved deres angrep på logikk og konvensjoner, større mulighetsrom for kreativitet og oppfinnsomhet i kunsten enn tidligere. Det som er spesielt interessant er deres eksperimenterende karakter, og ønske om å nå – og ikke minst provosere – et publikum direkte, og hvordan dette utløste uvante og provoserende kunstneriske praksiser (Kleiner, 2013, s. 856).

Franskmannen Marcel Duchamp (1887-1968) var en svært innflytelsesrik kunstner som kobles retningen Dada. Han virket en periode i Paris, men flyttet senere til New York og ble en sentral figur innenfor kunstlivet over Atlanteren, og hans idéer og kunst kan sies å ha hatt resonans i store deler av 1900-tallets kunstverden i vesten. Duchamps ready-made – utvalgte masseproduserte hverdagsobjekt, tatt ut av sin brukssammenheng og satt inn i en kunstsammenheng – er et viktig begrep som utfordret kunstobjektets status som håndverk, medium, og verdispørsmål rundt smak, og satte kunstobjektet under press. Det handlet fremdeles i aller høyeste grad om fysiske objekter, men den konseptuelle idéen bak, og betrakterfokuset dette tvang frem var imidlertid noe nytt som brøt med det etablerte. Det åpnet eksempelvis for spørsmål rundt hva kunst er, hvordan man vet hva kunst er, og hvem som bestemmer hva som er kunst (Foster, 2004, s. 127-129). Kroneksempelen er *Fountain* (1917), et masseprodusert urinal snudd på hodet, plassert på en pedestall, og signert med pseudonymet R.Mutt, 1917. Verket ble konseptualisert i forbindelse med fri innsendelse til en utstilling satt sammen av American Society of Independent Artist i 1917. Duchamp var tilknyttet utstillingen som leder av komite for oppheng, og kan være en av grunnene til han valgt å sende inn under pseudonym. Det kan spekuleres i om Duchamp hadde en forutelse om hva som ville skje. For *Fountain* ble refusert, det eneste av 2125 innsendte verk (Foster, 2004, s. 129).

They say any artist paying six dollars may exhibit. Mr Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited. What were the grounds for refusing Mr Mutt's fountain:- 1 Some contended it was immoral, vulgar. 2 Others, it was plagiarism, a plain piece of plumbing. Now Mr Mutt's fountain is not immoral, that is absurd, no more than a bathtub is immoral. It is a fixture that you see every day in plumbers'

show windows. Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view - created a new thought for that object. As for plumbing, that is absurd. The only works of art America has given are her plumbing and her bridges. (Foster, 2004, s. 129)

Duchamps *Fountain* (1917) og forsvar i etterkant av refusjonen vist til over, har blitt stående som et av radikale bruddene med det etablerte, og en inspirasjonskilde til fremtidige diskusjoner rundt kunstens vesen og fremveksten av kunstretninger (Foster, 2004, s. 129), og da spesielt konseptkunst (Acton, 2004, s. 76-78). Kunstnerens hånd og håndverk, ble satt til side for den kunstneriske gesten ved å velge ut, og signere. Dette åpnet opp for at nesten hva som helst kunne få potensiale til å bli valgt ut, og få status som et kunstobjekt, så lenge en kunstner gjorde det i en kunstsammenheng. Dette tvang frem andre måter å erfare objektene på, hvor Duchamp la vekt på at publikum skulle involveres i det å skulle fullføre et kunstverk. « [...] the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act» (Duchamp (1989). Fra det å bare se, til å aktivere intellekt og erfaring i søken etter mening.

Interessant i konteksten av å skulle grave frem begrepet immateriell kunst, tok Duchamp for seg det å skulle fange luft i et kunstverk. I 1919 konseptualiserte Duchamp luften av Paris til et finurlig kunstverk i en readymade kalt *Air de Paris* (1919), også omtalt som *50cc de Paris*. Readymaden besto av en forseglet ampulle i glass funnet i et apotek i Paris, som kan minne om en retro juletrekule. Verket var i utgangspunktet en gave til en av Duchamps velstående kunstsamlere Walter Arensberg, for hva skal man gi til dem som har penger nok til å kjøpe alt penger kan?! Jo, luften av Paris kom han frem til (Centre Pompidou, u.å.). I verket kan det leses inn ett paradoks, først i en form for kommentar mot overflødig forbruk. Hva skal man gi til de som har alt? Samtidig gjør Duchamp selve luften av Paris, i utgangspunktet verdiløst, til et eksklusivt objekt, en unik souvenir, og materialiserer det immaterielle i kraft av å være kunstner (Drobnick, 2013, s. 272-273). Hva skjer om man knuser ampullen for å oppleve luften av Paris? Interessant nok så har dette også skjedd, som gir verket en ytterligere volatil, flyktig, og ustabil karakter (Philadelphia Museum of Art, u.å.). *Air de Paris* alluderer også til populærkulturen. Og da spesielt parfymeindustrien, hvor man var (og fortsatt er etter egen erfaring) opptatt av å fange noe av mystikken og den parisiske «je

ne sais quoi» – en distinktiv immateriell kvalitet – for salg i luksuriøse produkter markedsført, først og fremst til det amerikanske markedet, men senere også globalt. Man kan med andre ord omhulle seg med, eller konsumere det som presenteres som byens aura i parfymeform for noen kroner (Drobnick, 2013, s. 272-273).

Air de Paris er materialisert flere ganger. Det finnes små edisjoner kalt replikaer, samt kunstner-eksemplar. Et av disse kunstner-eksemplarene fra 1964 ble lagt ut for auksjon hos Christie's i 2016, og realiserte en sum på 845.000 amerikanske dollar, som tilsvarer snaue ti millioner norske kroner i dag, justert for inflasjon (Christie's, 2016). *Air de Paris* kan ha interessante koblinger til Sissel Tolaas utstilling, rent uttrykksmessig tydeligst i forbindelse med verket *StillALife* (2020), som består av 365 forseglede glassbeholdere med kunstnerens pust. Men også i hennes utforskning rundt valuta i *Liquid_Money_I* (2000-ongoing), og generelt rundt presentasjon av immateriell kunst, materialisert. Et hopp gjøres frem i tid. Kaffe! Bare ordet tryller frem lukten i minnet. I 1938 ved utstillingen Exposition internationale du Surréalisme ved Gallerie des Beaux-Arts i Paris, hadde Marcel Duchamp en rolle som «generator/arbiter» - en form for produsent. Ved den romlige installasjonen av Wolfgang Paalen, var luften i rommet mettet med en lukt av nybrent kaffe, for å understreke en brasiliansk atmosfære, med andre ord lukten av Brasil (Osman, 2013). I tillegg møblerte Duchamp andre deler av utstillingen med blant annet blad og gress, en dam med vannliljer, og poser med luktende kull i taket (Shiner, 2020, s. 189).

I krigstid stagnerer kunstproduksjon, men tar seg opp igjen i fredstid. Flere kunstnere hadde flyktet og etablert seg i Amerika, som konsoliderte mye kunstnerisk kapital i statene (Kleiner, 2013, s. 902). Noen kunstnere valgte å ta opp igjen tråden der den slapp før krigen, mens andre tok inspirasjon fra den historiske avant-gardens tankegodset til å igjen se fremover, og skape noe nytt.

John Cage (1912-1992), lærer, forfatter, komponist og kunstner, foreleste om «ingenting» og laget musikk av stillhet.

I am here, and there is nothing to say. If among you are those who wish to get somewhere, let them leave at any moment. What we re-quire [sic] is silence; but what silence requires is that I go on talking. [...] I have nothing to say and I am saying it and that is poetry as I need it. (Cage, 1961)

Et av de mest kjente verkene er kalt *4'33"* (1952), også omtalt som the silent piece:

At its first performance, virtuoso pianist David Tudor sat at the piano, opened the keyboard lid, and sat silently for thirty seconds. He then closed

the lid. He reopened it, and then sat silently again for a full two minutes and twenty-three seconds. He then closed and reopened the lid one more time, sitting silently this time for one minute and forty seconds. He then closed the lid and walked off stage. That was all. (Pritchett, 2009, s. 167)

En musiker går altså på scenen for å opptre i en konserthall. Å spille et stykke musikk for et publikum. Å skape kunst. Og ender opp med å spille ingenting, skape ingenting, i fire minutter og trettitre sekunder. Det oppstår en ladd situasjon med potensiale til å virke på publikum. Verket kan være en krevende øvelse. Publikum blir riktignok i verket mer eller mindre tvunget til å ta seg tid, i en situasjon man ikke har helt kontroll på, og kanskje spesielt krevende for de som ikke kjenner verket som kunst, og opplever et brudd med forventninger. Et poeng med verket kan være å tvinge fokuset til publikum på alle lydene rundt en som registreres som stillhet, eller hvit støy – det man ellers tar for gitt og ikke vier oppmerksomhet. I den kan det finnes musikk. Stillhet er overalt, hele tiden, tilgjengelig for alle. Dyp stillhet krever et våkent sinn, oppmerksomhet og tid. Og det å ta seg tid til å erfare den når den inntreffer (Pritchett, 2009).

Yves Klein (1928-1962) har også noen interessante immaterielle eksperimenteringer, verdt å undersøke. Klein er kanskje mest kjent for sine eksperimenteringer med blå ensfargede monokrome malerier som startet i 1955, og resulterte iblant annet en patentert farge kalt International Klein Blue (Goldberg, 2001, s. 144). I forbindelse med en tilsetning i hagen ved Galerie Collette Allendy, viste Klein verket *One Minute Fire Painting* (1957). Det besto av et Klein-blått panel og 16 kinaputter, som når realisert, produserte blå flammer som konsumerte panelet – «my paintings are now invisible» (Goldberg, 2001, s. 145) skal Klein ha uttalt i samme periode. Eksperimentering med det usynlige fortsatte i verket *The Surfaces and Volumes of Invisible Pictorial Sensibility* (1957) og ga ikke synet så mye å jobbe med for verket besto av et tomt rom inne i Galleri Allende. I 1958 presenterte Yves Klein *Le Vide* (1958) – tomrommet – ved Galerie Iris Clert. Fasaden utenfor galleriet var malt i Kleins særegne blå, som ble en slående kontrast til det man kunne finne innenfor dørene på galleriet – et tomrom med sine kritthvite vegger. Ifølge Klein var tomrommet mettet med en blå følsomhet, en sensibilitet, innenfor rammen av de hvite veggene i galleriet. Selv om det fysiske blå ble forlatt ved døren, utenfor i gaten, var det ekte blå å finne inne i galleriet. Kleins blå bilder var nå usynlige, men rommet var ladet med en opphøy blå spirituell intensitet, ble det sagt. Utstillingen trakk omlag tre tusen besøkende (Goldberg, 2001, s. 145).

Et kjennetegn i mye av etterkrigskunsten var abstrahering, forenkling, og en vending bort fra selve kunstobjektet. 60-tallet ble en brytningstid innenfor kunsten i den vestlige verden, spesielt i et amerikansk perspektiv. Alt rundt kunstens natur innebar, ble satt spørsmål ved, og fordommer og tradisjoner ble rokket på i større grad enn i den historiske avant-garden. Men denne gangen var det den modernistiske forståelsen av kunsthistorien som ble utfordret, som den historiske avant-garden hadde virket i, hvor tunge tradisjonelle kunst kategorier som maleri og skulptur hadde dominert (Archer, 1997, s. 7-12). I konseptkunsten – som hadde sine glansår i 1966-1972 – ses dette spesielt godt, hvor selve kunsten sies å ligge i selve idégrunnlaget, og ikke nødvendigvis i et objekt (Kleiner, 2013, s. 936). Fra brudd med det etablerte, til brudd med det nye. Kritikken samlet seg blant annet rundt konsum, kjøp og salg av kunstverk, og nærmet en form for dematerialisering av kunstobjektet i et brudd mot det nyetablerte.

Dematerialisering

Dematerialisering er en tendens beskrevet av Lucy Lippard og John Chandler i artikkelen «The Dematerialization of Art» fra 1968, gjengitt i boken *Changing* (1971) (Lippard & Chandler, 1971). Lippard, frilansskribent og eksperimentell kunstkritiker, levde, arbeidet og minglet med en gruppe – i ettertid kjente (Robert Ryman, Sol LeWitt, Eva Hesse blant annet) – kunstnere midt i det konseptuelle kunstsentrum i New York på 60-70 tallet (Lippard, 2001a). Lippard så i den tid på fremveksten av det hun da beskrev som en ultra-konseptuell kunstform, hvor interessen i å utvikle det fysiske kunstobjektet minsker, til fordel for selve tankeprosessen og idéskapning. Ut av minimalismen, identifiserte Lippard to grener i dette brytningspunktet for visuell kunst, en som fortrengte materialet til fordel for konseptet – «kunst som idé» – og en annen som beveget seg mot performance kunst, eller «kunst som handling», hvor materialet ble oversatt til energi, bevegelse (Lippard & Chandler, 1971, s. 255-256).

Kunstnere generelt hadde begynt å operere mer som designstudio, hvor selve kunstobjektet ble produsert andre steder av profesjonelle håndverkere, og presentert som et sluttprodukt. Et eksempel på dette i kan være Andy Warhols populærkulturelle silketrykk som var i vinden på 60-tallet i popart bevegelsen. Et annet eksempel innenfor Lippards sfære, kan være Sol Lewitts muraler. Noen kunstnere mistet derimot interessen for kunstobjektets fysiske skapning, evolusjon og produksjon. Med eksplisitt søkelys på tankeprosess, virket atelièet for

disse kunstnerne å bevege seg mer mot en tankesmie. Materialitet ble foretrengt. Tendensen, hvis den fikk utvikle seg videre i denne retningen, hadde i ytterste konsekvens mulighet til å utslette det fysiske kunstobjektet i en fullstendig dematerialisering av objektet som kunstverk, nevner Lippard (Lippard & Chandler, 1971, s. 255-256).

When works of art, like words, are signs that convey ideas, they are not things in themselves but symbols or representatives of things. Such a work is a medium rather than an end in itself or "art-as-art". The medium needed not be the message, and some ultra-conceptual art seems to declare that the conventional art media are no longer adequate as media to be messages in themselves. (Lippard & Chandler, 1971, s. 260)

Å oppleve denne nye ultra-konseptuelle kunsten med et så minimalt visuelt uttrykk, fikk gjerne kritiske betraktere i sin tid til å bemerke nettopp at det var så lite å se, eller ikke nok å se på. For de fant ikke det de var vant til å se etter. En slik «tom» kunst krevde mer av betrakteren, blant annet mer tid til å erfare (Lippard & Chandler, 1971, s. 257-258, 260). I tillegg kunne det materialet man kontemplerte, ses på som redskaper, eller verktøy for å tilrettelegge formidling av kunstnerens idé. Og ikke nødvendigvis som et kunstobjekt per se. Uvant og i opposisjon med tradisjonelle måter å betrakte kunst på, krevde dette noe nytt av sitt publikum. En slik kunst kunne lett bli misforstått, og verdsatt på bakgrunn av sine visuelle objekt-kvaliteter og vurdert deretter, noe som tilslørte hensikten med det materielle objekt som ren idé-beholder. Men idéen må være svært god for å kunne konkurrere med objektet. Her ligger mye av vanskeligheten med denne type kunst – kunstneren må finne de rette verktøyene som formidler idéen på best mulig måte, slik at den er umiddelbart tilgjengelig for betrakteren. Lippard nevner at få av datidens kunstverk lykkes godt med dette (Lippard & Chandler, 1971, s. 270-272, 275).

Der igjen, fra et betrakterperspektiv, var det ikke slik at idéene åpenbarte seg som lyn fra klar himmel. På ett vis kan man si at kunstformen frigjorde kunstneren, men ikke betrakteren:

Visual art is still visual even when it is invisible or visionary. The shift of emphasis from art as product to art as idea has freed the artist from present limitations – both economic and technical. [...] The artist as thinker, subjected to none of the limitations of the artist as maker, can project a visionary and utopian art that is no less art than concrete works. [...] Moreover, since dealers cannot sell art-as idea, economic materialism is

denied along with physical materialism. (Lippard og Chandler (1971, s. 270)

Lippard skriver i artikkelen «The dematerialization of Art» altså om det vi i dag kjenner som konseptkunst. Det at hun bruker betegnelsen ultra-konseptuell i 1968, stammer fra et behov om å skille den fra datidens samtidskunst – minimalisme i maleri og skulptur, earthworks og andre stor-skala prosjekt – som også inneholdt en unormal intellektualisering tatt tiden i betraktning. Som med alt, sett i en historisk linse av etterpåkløkskap, kan tendensene ses tydeligere nå enn midt i heten. Konseptkunst var en mangfoldig, kaotisk og fragmentert retning. Idéen ble først og fremst det viktigste, det materielle rammeverket som formidler idéen kom sekundært, og kunne bestå av alt mulig, eller ingenting. De unge konseptuelle kunstnerne på 60-70 tallet, fantaserte om en kunst for en ny verden i nærmest en utopisk ånd, de ønsket å gjøre noe radikalt annerledes og nytt. De ville starte med blanke ark, flykte fra rammene, pidestallene, kunstmarkedet og de hvite kubene. I dette lå det en motstand mot det kommersialiserte kunstproduktet, og en kritikk mot institusjonene og galleriene (Lippard, 2001a).

Begrensinger i kunstnerens valg av materialbruk fjernet nødvendigheten av å besitte teknisk teft eller en signaturstil. Materialene kunne være billige, uhøytidelige, enkle å transportere, distribuere, eller i det hele tatt ikke materialisert. Idéer trenger tross alt ikke mer enn mennesker som beholder og formidler. Det ble eksperimentert med forskjellige distribusjonsformer, som kunne unnsnippe de kulturelle portvokterne. Magasiner og ‘artist books’, ble produsert som kunstverk i seg selv, og ikke bare som et magasin eller en bok med kunst i (Lippard, 2001a). Et fint eksempel dette kan være Yoko Ono *Grapefruit* (1964), i utgangspunktet en artist’s book, med korte, humoristiske, og poetiske instruksjoner i et svært enkelt uttrykk – eldre skrivemaskin på pair. I 2000 ble boken masseprodusert og tilgjengelig for et større publikum. «SMELL PIECE Use a name card without a name. Put an address and a smell instead. SMELL PIECE Send smell signals by wind. 1963 summer» (Ono, 2000). Selv om man bare leser ordene og ikke nødvendigvis går til aktiv handling, så kan instruksjonene starte en refleksjonsprosess. Kunsten kan på et vis sies å unndra seg materialisering, men på den andre siden som nevnt er avhengig av materiell støtte i form av tekst, en bok, med alle kunstneriske mulighetsrom og begrensinger dette innebærer. I 2022 er *Grapefruit* for første gang utgitt på norsk gjendiktet av Simen Hagerup, under tittelen *Grapefrukt* (Kolon Forlag, 2022).

«We still do not know how much less “nothing” can be”. Has an ultimate zero point been arrived at with black paintings, white paintings, light beams, transparent film, silent concerts, invisible sculpture [...] It hardly seems likely» (Lippard & Chandler, 1971, s. 276). Slik slutter altså Lippards artikkel hvor hun ser fremover i optimisme på at kunstnere ville stadig utforske, eksperimentere og strekke dematerialiseringen helt til ytterkantene. Tendensen mot dematerialisering ble imidlertid aldri fullbyrdet, og kunstobjektet lever videre i beste velgående. Lippard har gjennom årene blitt utfordret på begrepet dematerialisering, at det var inkonsekvent og aldri noe som i realiteten fant sted. For selv om konseptkunstens materiale var idéer, som fant visuelle uttrykk i det minimale, sparsommelige, og til tider beskrevet som tomme, eksisterte det et objekt forstått som en materiell støtte i de bilder, dokumenter, diagrammer, filmer, ord, og tekster som representerte kunstverkene (Hantelmann, 2010b, s. 144-145). Lippard har justert seg noe, men står fortsatt på at hun var vitne til en prosess mot dematerialisering av kunstobjektet, hvor de materielle aspektene ved verket fortrenses (Lippard, 2001b, s. 5). Kunstnerne fikk solgt sine konseptuelle verk av et sultent kunstmarked, som alltid var på jakt etter det nye, hippe. For kunst var fortsatt et luksusprodukt i en fundamentalt kapitalistisk verden. Innen kort tid ble også konseptkunsten omfavnet av institusjonene, ble en del av deres samlinger, og konseptkunstens relikvier – dokumentasjon, fotografi, ord, installasjoner – ble stilt ut i nye sammenhenger (Lippard, 2001b, s. 263).

Immateriell kunst i samtiden

Det hoppes frem til samtiden og ses på kunstneren Tino Sehgal (1976). Sehgals immaterielle kunstproduksjon, har interessante paralleller til rådende tanker og tendenser i 60-70 tallets konseptkunst, hvor kunstobjektet altså var spesielt satt under press, og som nevnt tilsynelatende på vei mot en form for dematerialisering. Sehgal har likevel en noe annen agenda en konseptkunstnerne, men det kan diskuteres om Sehgal likevel har kommet et steg lenger mot dematerialisering, og om det finnes noen opplysende knagger å henge immateriell kunst på (Ibrahim, 2012).

Med en bakgrunn innenfor dans og koreografi, bruker Sehgal mennesker som eneste redskap til sine kunstverk – eller konstruerte situasjoner som han selv kaller de (Ibrahim, 2012). Temporær sosial samhandling og fysisk møte – den besøkende utsettes for en handlende kropp i et institusjonelt kunstrom, hvorav dette blir selve kunstneriske materialet.

Sehgal fremfører ikke verkene selv. Kropper – redskap, verktøy, eller Sehgal's fortolkere (Ibrahim, 2012) – hentes inn, og lærer verket å kjenne gjennom en nøye planlagt koreografi som memoreres. Tittelen på et verk av Sehgal er viktig. Verkene tar i seg utstillingens virkemidler og omformer de immaterielt, som eksempelvis verkets tittel – de sies verbalt av Sehgal's fortolkere i den situasjoner hvor den besøkende eksponeres for dem (Hantelmann, 2010b, s. 162). Publikum, den besøkende blir ofte en deltagende aktør, og har innenfor visse rammer, mulighet til å påvirke hvordan et aktuelt verk av Sehgal utfolder seg. Dette gjør Sehgal's kunst, spesielt *Progress* (2006), til unike individuelle og mangefasettede erfaringer.

Konvensjonene som befester status som kunst ivaretas ved å omfavne det institusjonelle rammeverket, i likhet med annen visuell kunst. En Sehgal utstilling utspiller seg i museet eller en liknende kunstinstitusjon, med verk til stede i hele utstillingsperioden, og kan besøkes og oppleves i museets åpningstider av interesserte. Verk har potensiale til å repeteres og settes opp i andre utstillinger, og kan mer enn gjerne kjøpes – hvor kjøpsprosessen nærmest er et ritual i seg selv – og foregår primært som en muntlig samtale mellom de aktuelle partene (Hantelmann, 2010a, s. 16-17). Et viktig moment når det kommer til kunst i samtiden, er nettopp hvor potensielt kraftfull utstillingen er som ramme (Hantelmann, 2010a, s. 10-11). Det skjer noe med fokuset, hvordan man oppfører og forholder seg til det man møter innenfor museets rammer. Mye sosial trening legger et grunnlag for dette allerede på skolenivå, hvor omgang og erfaring med forskjellige kunstinstitusjoner blir en del av læringspotensialet. I tillegg er kunstutstillingen et godt etablert format med over to hundre års historie. I en utstilling får individet i samhandling med kunst en spesifikk og ladd forbindelse. Kunsthistoriker Dorothea von Hantelmann skriver:

As a prime place where material objects are valued and quasi-worshipped, the exhibition (and the art exhibition in particular) actively constructs a relationship between the production of subjectivity and the production of material objects. On the one hand it exhibits objects derived from the subjectivity of the artist, and on the other it presents them in a way that seeks to have maximum impact on the subjectivity of the viewer. (Hantelmann, 2010a, s. 10-11)

Fokus rettes altså mot individet, og det individet subjektivt kan erfare. I motsetninger til eksempelvis andre arenaer som på kino, teater, konsert, hvor individet blir en del av et kollektivt publikum. I tillegg organiseres utstillingen på et slikt sett, at den leder, styrer,

kanskje til og med forfører, den besøkende alt etter hvilken agenda eller kunstnerisk intensjon som ligger bak (Hantelmann, 2010a, s. 10-11).

For å ytterligere begrense en mulig manifestering av kunstobjektet, er Sehgal notorisk kjent for å ikke tillate fotografering og filming av sine verk, både av publikum som er til stede i utstillingen, i tillegg til annen profesjonell dokumentasjon av verkene. Representasjonen et slik dokument kan skape, går imot verkenes motsetningsforhold til det permanente, historiserte og materialiserte objektet (Ibrahim, 2012). I denne eksperimenteringen med immaterialitet, forsøker Sehgal å se hvor langt han kan strekke grensene for en kunst uten fysisk form, en kunst som fjerner det materielle objektet (Ibrahim, 2012).

Sehgals kunst kan være et eksempel på hva immateriell kunst kan være, og hvordan den virker. Selv har jeg aldri fått erfart Tino Sehgals kunst fysisk på kropp og sinn. Jeg trekker dermed frem kunsthistoriker, kurator og skribent Dina Ibrahims stemme i dette stemningsfulle og presise utsnittet, som omhandler det erfaringsmateriale hennes først opplevelse med Tino Sehgals kunst utløste, og da spesielt verket *Progress* (2006), ved Guggenheim Museum i New York i 2010. På ett vis kan utdraget fungere som et frempek mot del to i masteroppgaven. Det kan minne om hvordan en autoetnografisk tekst innenfor kunst kan se ut, selv om at denne ikke nødvendigvis er skrevet med det bakteppe. Det erfaringsbaserte materialet skaper en inngang til undring og undersøkelse, og følges av kunsthistoriske utgreiinger og refleksjoner.

During early 2010, the Guggenheim Museum in New York, [...] was completely void. Why? Tino Sehgal [...] Upon entering the rotunda, I immediately felt like an intruder. I felt a mental battleground developing between a fascinated desire to stay and a disquieted urge to flee. Before my thoughts could race any further, a child approached me saying: "This is a piece by Tino Sehgal called Progress. Would you like to participate?" Taken aback, I reluctantly agreed. The boy, about 12 years old, then gestured for me to follow him up the rotunda ramps, while asking me at the same time, "what is progress?" Aware of the age of my partner in conversation, I provided a simplistic answer, "progress is moving forward," I said. To my surprise, the young boy asks me to explain further. I still tried to pick my words to deliver an accurate but simple answer. While getting caught up in this struggle, I was suddenly greeted by a girl in her teens and "handed over" by the young boy after he reiterated - to the best of his ability - my definition of progress. The conversation followed on from that

point with the teenage girl and I noticed my own definition of progress itself progressing as I, myself, progressed in time and space up the rotunda ramps. This process of handing me over was again repeated with a young man in his 20s and then an elderly man. Upon reaching the top of the rotunda, the conversation about progress has taken as many turns as there are in the spirals of the Lloyd creation. After the elderly man concluded the conversation as we reached the peak of the physical space, I felt unsatisfied with the termination of the conversation and an itch to continue. I went downstairs to the bottom of the rotunda and did it all again only to experience new social situations created by new conversations with new individuals, unveiling a new definition for progress each time. That was my first experience with a Tino Sehgal work. (Ibrahim, 2012)

Sehgal virker å komme et stykke videre mot regelrett dematerialisering av kunstobjektet enn konseptkunstnerne, noe som spesielt kommer til uttrykk i å prinsipielt nekte verkene dokumentasjon. De blir til minner i de mennesker som erfarer de og utfører de. Ambisjonene er likevel ikke helt identiske med konseptkunstnerne. Hos de tradisjonelle konseptkunstnerne stammet en av de primære drivkreftene mot dematerialisering, fra en motstand mot det kommersielle markedet, i den tankegangen at så lenge der ikke bestod noe objekt, så kunne det ikke selges. Sehgal, på den andre siden, omfavner markedet og har en positiv tilnærming på at verkene hans blir solgt på lik linje som annen visuell kunst. Dette blir igjen en av parametere som gir ytterligere kunststatus til Sehgal's verk.

Avrunding

Trådene må samles. Hvordan kan immateriell kunst forstås på bakgrunn av utgravingen? Med begrepet immateriell kunst forsøkes det altså å sette flere typer kunstverk eller kunstnerisk virksomhet i sammenheng, etter karakteristisk trekk verkene innehar eller situasjonene et immaterielt kunstverk aktiverer.

Et karakteristisk og viktig kjennetegn ved immateriell kunst er at selve kunstobjektet ikke er det primære elementet i kunsterfaringen. I noen tilfeller kan verket som fysisk objekt nærmest virke, eller være helt fraværende - verk som baserer seg på fravær, eller hvor det kunstneriske materialet blir av en abstrakt, flyktig, uhandgripelig karakter. Det er *noe* der, men dette *noe* kan ikke veies og måles. Dette *noe* har innvirkning på kroppen og sansene, som

vanskelig lar seg forklare konkret, eller sette fingeren på, men likevel føles som tilstedeværende. Erfaringens stoff og det subjektive erfaringsmaterialet, kan potensielt bli det som vokser frem som endelig kunstverk – en erfaring i møte med kunst. Paralleller trekkes mot konseptkunstens syn på idéen som det grunnleggende kunstneriske materialet. Immateriell kunst styrer, flytter eller tvinger betrakterfokus fra objekt, til den situasjonen, kontekst eller erfaringen verket legger til rette for, hvor et immaterielt kunstverk aktiveres. Selv om definisjonen på ordet immateriell kan henviser til et fullstendig dematerialisert fravær, kan i de fleste tilfeller paradoksalt nok immateriell kunst ha en viss grad av materialitet, for å tilrettelegge for sansbar erfaring. Man kan føle og se tåke. En lukt er til stede, og kan luktes, selv om den ikke har fysisk eller visuell form. Tanker kan bli til ord og idéer vi kan bli fortalt ved å høre, lese ved å bruke synet, eller tenke i den indre stemmen ved å bruke hjernen og akkumulerte kunnskaper og ferdigheter. Kroppen er med andre ord tilrettelagt for å fange opp mye av det immaterielle. I neste del av masteroppgaven, som innleder den praktisk-estetiske prosessen, vil dette utforskes i en subjektiv erfaring i møte med en utstilling hvor luktesansen får forrang.

2

AUTOETNOGRAFI

Innledning

Del to av masteroppgaven markerer starten av på det kunstneriske prosessarbeidet mot den praktisk-estetiske delen. Metoden autoetnografi åpner mulighetsrom for å utforske en subjektiv og potensiell estetisk erfaring, stimulert frem gjennom besøk i utstillingen Sissel Tolaas RE_____. Autoetnografi blir en mulig tilnærming i å møte utstillingen på, og videre arbeide frem masteroppgavens praktisk-estetiske verk. Metoden presenteres først i dette kapittelet. I det neste, ses det på Sissel Tolaas praksis. I kapittelet etter følger den fremkallende og stemningsfulle autoetnografiske teksten «Når nesen blir mine øyne». En kort presentasjon av det praktisk-estetiske verket gjøres i samme autoetnografiske penn, før delen to avsluttes og påfølgende drøfting begynner.

Kort historie

Autoetnografi vokste frem på tidlig 1980-tall, og knyttes an til en postmodernistisk orientert tradisjon for kvalitativ forskning. Opp gjennom årene har autoetnografi fått økende anerkjennelse som vitenskapsteoretisk og metodisk tilnærming i et vestlig perspektiv. Det er likevel en smal metodisk tilnærming som ikke er spesielt utbredt, og holder seg noe på sidelinjen i forhold til rådende kvalitative forskningsmetoder – en av autoetnografiens styrker (Karlsson et al., 2021, s. 10, 59). Det kan gjerne sies at autoetnografi vokste frem i en aktivistisk ånd mot rigide måter å forske på, og etter et behov av ulike tilnærminger til kvalitativ forskning (Karlsson et al., 2021, s. 29-30).

Autoetnografiens røtter kan spores spesielt til etnografi, som kommer fra etnometodologi, og som igjen stammer fra fenomenologien. Generelt sett og svært grovt overordnet kan man si at disse vitenskapsteoriene oppstod som en reaksjon på generaliserende, teoretiske, svært abstrakte, og virkelighetsfjerne måter å forske samfunnsvitenskapelig på. Et premiss som ble sett på som viktig, hadde tidligere vært utelatt – synet på at virkeligheten også innebærer menneskelig og levd erfaring. Retningene er empirinære, som vil si at de forholder seg til data og informasjon samlet inn fra og i verden (Alvesson & Skoldberg, 2008, s. 165-187).

Alle retningene nevnt, og dets metoder faller inn under paraplyen kvalitativ forskning. En forskning som søker i det smale, går i dybden heller enn bredden, i et forsøk på å fange det særegne, spesielle ved et fenomen i en gitt kontekst i sosiale sammenhenger. Materialet er kompleks og sammensatt, og ikke målbart på samme måte som i kvantitativ forskning. Subjektet løftes frem – dets tolkning, og forståelse av verden legger grunnlag for empiri, til videre analyse og fortolkning. Forskeren gis rom for nærhet til materialet som undersøkes. Menneskelig aktivitet studeres med andre ord der den utfolder seg (Alvesson & Sköldbberg, 2008, s. 17-18; Krumsvik, 2014, s. 15, 18-22). Autoetnografien er særegen for å sette det subjektive og individuelle helt i førersetet – erfaringsbasert kunnskap – og går lengst av alle metodene i å åpne rom for forskerens nærhet til det som undersøkes, i en ung metode som fortsatt er i fluks, diskuteres, kritiseres og er i utvikling (Karlsson et al., 2021, s. 59-61).

AUTO

introspeksjon, observasjon

: av den som skriver – tanker, refleksjon, og følelser.

Selvet.

ETNO

kultur. utover-blikk

: på kulturelle, sosiale, politiske kontekster og praksiser.

Selvet i kulturen.

GRAFI

Fremskriving av systematisk undersøkelse

: fortellinger, erfaringer og observasjoner

til personlig innsikt og vitenskapelig kunnskap.

Selvet i kulturen formidler kunnskap.

(Karlsson et al., 2021, s. 9-10, 15)

Autoetnografi er et kunnskapssyn og vitenskapsteoretisk metode innenfor kvalitativ forskning. Det er en tilnærming til forskning og skriving som søker å systematisk analysere personlig erfaring for å forstå kulturell erfaring (Ellis et al., 2011). Det legges særlig stor vekt på individets subjektive oppfatning om en handling, hendelse, eller fenomen i en kontekst, og finner verdi i den innsikt som kan frembringes fra en slik erfaring. Autoetnografi løfter frem den erfaringsbaserte kunnskapen som en valid vei til å utforske, reflektere over og kritisere kulturen en er en del av, samt sosiale og politiske forhold (Karlsson et al., 2021, s. 9-15).

Erfaringsbasert kunnskap settes i sammenheng med andre metodiske verktøy for frambringning av kunnskap, som eksempelvis refleksjon over en problemstilling gjennom aktuell teori. Jeg er del av en kontekst som er preget av kulturelle, historiske, politiske mønster og forståelser. Sett i sammenheng blir mine erfaringer dermed ikke lenger bare mine erfaringer – men kan forstås som uttrykk for de kontekstuelle mønstrene og forståelsene også jeg inngår i. Det personlige ses i sammenheng med det kulturelle (Karlsson et al., 2021, s. 15-17). En autoetnografisk tilnærming kan gi innsikt i det man tar for gitt, eller ikke legger merke til. Metoden åpner rom der framskriving av erfaring en kanskje ikke snakker så høyt om, får plass til å utforskes (Karlsson et al., 2021, s. 16). I tillegg åpner opp for mangfoldige uttrykksformer – som poesi, tekst i blandet sjanger, bilde, film, musikk, performance, og ikke minst kunst – og er dermed ikke fullstendig bundet til det rent tekstlige formatet (Karlsson et al., 2021, s. 10, 16-17, 21-22).

Autoetnografi utfordrer forståelser av kunnskap og hvordan kunnskap utvikles. Det er gjerne slik at rådende forskningsmetoder vektlegger det å forholde seg objektiv. Disse holder en viss avstand til materialet som undersøkes, og på den måten fremmer en kunnskapsutvikling som gir uttrykk for å være mest mulig nøytral. Kunnskap blir i en slik linse sett på som noe som finnes der ute, i verden, uavhengig av mennesket (Karlsson et al., 2021, s. 25-26). Et premiss for autoetnografi er tanken om å anerkjenne erfaringer som kunnskap – en kunnskap som er ikke-nøytral, for den starter alltid med subjektet, hvor dets kontekster farger kunnskapsutvikling. Mennesker er sammensatte og komplekse vesen. Det samme er den verden vi er en del av og virker i, og den kunnskap vi akkumulerer og bygger videre på i samspillet der imellom.

Autoetnografien knytter seg videre an til et syn på forståelsen av kunnskap som noe uferdig, noe som ikke bare finnes der ute i verden, er entydig og absolutt. Menneskemøter, tidligere erfaringer, oppfatninger om hvordan verden er, danner grunnlag for møte med ny kunnskap, og hvordan ny innsikt kan utvikles. Og denne nye innsikten kan forskyve på tidligere erfaring, som kan ses i et annet lys. Med andre ord, forståelsen av kunnskap blir noe

som er foranderlig, kontinuerlig bearbejdes, og blir til litt etter litt. På samme måte som vår forståelse av verden er foranderlig og i fluks (Karlsson et al., 2021, s. 22-25, 41-42).

Autoetnografien tar til seg kompleksiteten, og ser heller etter muligheter i det foranderlige, i motsetning til å klart definere og fastsette i rigide kategorier.

Autoetnografi gir dermed rom for at den som skriver – forfatteren, skribenten, eller som aktuelt i denne sammenheng; studenten og forskeren – kan forstås som en person lik alle andre, med sine sanser, følelser, tanker, verdier, erfaringer, og ikke minst som en sentral kilde til kunnskap. En dobbeltrolle som forsker og informant gis plass, for det er først og fremst egne erfaringer vi har usensurert og ubegrenset tilgang til (Karlsson et al., 2021, s. 24-26). Den erfaringsbaserte kunnskapen individet – jeg – har, blir startpunktet, og et utgangspunkt for utvikling og formidling av teoretisk og praktisk kunnskap – en kunnskapingsprosess med individets erfaring og opplevelse med et fenomen (Karlsson et al., 2021, s. 42, 45).

Erfaringsbasert kunnskap

Å erfare innebærer å utforske og undersøke i den hensikt å bli bevandret. I erfaringen er det en erkjennelse av at det er vandringen og utforskningen som gjør at en person kan erverve livs- og menneskekunnskap. Erfaringsbasert kunnskap gir en person kunnskap om det å være mennesket i livet, og den verden livet leves i. (Karlsson et al., 2021, s. 40)

Historisk sett har teoretisk kunnskap havnet på toppen av kunnskapshierarkiet, og maktforholdet ses spesielt i bruken av nyere uttrykk, som forskningsbasert eller evidensbasert kunnskap, som opererer som synonyme for vitenskapelig kunnskap. Betydningen slike syn har fått, spesielt i samspillet mellom forskningsmiljø og i det politiske, bidrar til å sette blant annet erfaringsbasert kunnskap på sidelinjen, både når det kommer til legitimitet og utvikling av metodikk. Å stille spørsmål ved hva som er gyldig kunnskap, hva som er sann kunnskap, relevant kunnskap, god kunnskap, åpner opp et innsnevret evidensbegrep – noe som viser seg, for meg, deg, andre – som også kan favne og undersøke erfaringsbasert kunnskap gjennom autoetnografi (Karlsson et al., 2021, s. 34-45).

Prosess og produkt

En fordel med autoetnografi i en kunst-forskning-kontekst, er som nevnt at det åpnes opp for mangfoldige uttrykk. Når det kommer til en autoetnografisk tekst, lånes virkemidler fra litteratur, da særlig autobiografi (Ellis et al., 2011). Autoetnografiske tekster kan gjerne finne sitt uttrykk i en mer personlig, poetisk, stemningsfull eller kunstnerisk karakter. Målet er å invitere leseren inn i samspillet forfatter-tekst-leser, til å kunne bli engasjert, intellektuelt stimulert, emosjonelt investert, berørt eller få en erfaring på bakgrunn av det tekstlige. Og ikke minst åpne opp for refleksjoner hos leser på bakgrunn av gjenkjennelse eller empati (Karlsson et al., 2021, s. 46-50).

Et mangfold av sjangre i autoetnografisk uttrykk gjør det naturlig nok utfordrende å sette klare definisjoner, eller vise til en fast fremgangsmåte i hvordan autoetnografisk metode skal benyttes. Sånn sett er dette en av autoetnografiens styrker. For å låse autoetnografien til et sett med konkrete regler og rigide fremgangsmåter vil i så måte tale midt imot kunnskapssynets egen agenda – å favne mangfoldet og kompleksiteten, åpne opp for andre forståelser av kunnskap, utforske erfaringsbasert kunnskap, utfordre rådende kunnskapshierarkier, og eksperimentere med metodikk og formidling av forskning (Karlsson et al., 2021, s. 46-50).

Kritikk og diskusjon

Alt kan kritiseres og diskuteres. Autoetnografi er ikke noe unntak, både utenfor og innad miljøet. Den største kimen til uenighet går rett til kjernen – forskerens egne erfaringer som empiri, eller grunnlag for data som undersøkes. Kritikere argumenterer at den subjektive erfaringsbaserte kunnskapen tillegges for stor vekt, blir for ensidig, ikke-nøytral, og beskriver autoetnografi som selvopptatt og navlebeskuende, i en metode som ikke oppfyller såkalte vitenskapelige kriterier med hypotese, analyse og teori. Som en avlegger fra etnografi, kritiseres autoetnografi for å egentlig være etnografi, men som da ikke oppfyller de samme tradisjonelle kriterier som sitt opphav. Metoden beskrives som verken analytisk nok, teoretisk nok, metodisk stram nok, inneholder lite feltarbeid, bruk av u-nøytral data, som resulterer i noe for følelsesmessig og kunstnerisk (Ellis et al., 2011). Siden autoetnografi har mye til felles med autobiografisk skriving, blir metoden også kritisert for å ikke være kunstnerisk nok, i form av litterære kriterier. Så på ett vis blir autoetnografien satt opp mot vitenskapen (for kunstnerisk og stemningsfull, og lite vitenskapelig), og det kunstneriske (for

vitenskapelig, og lite kunstnerisk), noe autoetnografien i utgangspunktet ønsker å favne (Ellis et al., 2011). Det hevdes også at metoden er terapi og ikke vitenskap (Ellis et al., 2011; Karlsson et al., 2021, s. 10-11).

Innad det mangfoldige miljøet for autoetnografi finnes det også diskusjon rundt metoden (Denzin, 2006). Den mest markante diskusjonen er paradoksal, og kan grovt tegnes opp to leirer – en som omtales som evokativ autoetnografi – hvor fremkallende er mer treffende ord – og en annen som omtales som analytisk autoetnografi. Sistnevnte leir ønsker å sette klare retningslinjer og definere metoden, samt er skeptisk til utstrakt bruk av erfaringsbasert kunnskap fra forskeren selv. Metoden må løfte blikket ut på kulturen, og ta med seg stemmer inn i det empirisk materiale hevdes det. Dette kan på mange måter sies å ligne mer på en tradisjonell etnografisk tilnærming. I motsatt leir, understrekes uenigheten mot å kategorisere autoetnografi, og det hevdes at en analytisk autoetnografi vil gjøre det motsatte av det autoetnografi egentlig bør være – regelfri, sårbar, rebelsk og risikabel. Det evokative er målet med autoetnografi, og ikke bare et kjennetegn ved metoden hevdes det (Karlsson et al., 2021, s. 53-56). Som med all forskning, så gjelder det å benytte egnet metode til undersøkelsens område.

Autoetnografi og kunstnerisk utforskning

Når man forsker på kunst, i kunsten og med kunsten, kan med fordel noe av kunstens særtrekk farge det akademiske. Kunsten feirer mangfoldet av uttrykksformer, og åpner opp for å stille spørsmål med likeså mangfoldige og sammensatte mulige svar, hvor alle er like valide og ingen endelige. Det legges til rette for åpenhet og rom for tolkning. Kunst er både vanskelig, lettbeint, underholdende, forførende, frastøtende, stemningskapende, provoserende, intellektuelt stimulerende, og skaper potensiale for engasjement både hos den enkelte og for samfunnet som helhet. «Autoethnography...expands and opens up a wider lens on the world, eschewing rigid definitions of what constitutes meaningful and useful research...» (Ellis et al., 2011). Autoetnografi er en rebell, som motsetter seg rigide og låste syn på hvilken kunnskap som anses som valid kunnskap. Det handler om å se utover det tradisjonelt akademiske og evidensbaserte (Karlsson et al., 2021, s. 11-12). I autoetnografi kan opposisjon mot ensretting av kunnskap uttrykkes. Autoetnografi utfordrer «ideen om at en sosial virkelighet frembringes gjennom en objektiv og nøytral kunnskaping» (Karlsson et al., 2021, s. 44).

Autoetnografisk utforskning og kunstnerisk prosess

Så, hvordan forstår jeg autoetnografi som metode til bruk i mitt masterprosjekt?

Først og fremst, som et mulighetsrom til å frembringe erfaringsbasert kunnskap – i en dobbeltrolle som forsker og informant – i møte med Sissel Tolaas RE_____ utstillingen.

Både immateriell kunst, estetisk erfaring, og lukt er uttrykk som umiddelbart treffer det rent subjektive jeg-et, før erfaringen videre utvikles, snakkes om, diskuteres eller deles i samhandling med andre. Dette er utfordrende data å få fatt på, om man skulle involvert andre mennesker. Autoetnografi gir legitimitet til at mine erfaringer er valide. For selv om vi er unike mennesker med alt det innebærer, kan våre erfaringer i det store og hele skape resonans og ha likhetstrekk. Dette har munnet ut i en fremkallende tekst – «Når nesen blir mine øyne». Teksten fungerer både som et rammeverk for påfølgende drøfting, men er også en del av den kunstneriske prosessen i å utvikle et praktisk-estetisk verk knyttet denne skriftlige oppgaven. Men før egen erfaring utforskes i den autoetnografiske teksten, ses det nærmere på kunstnerens erfaring i det neste kapittelet.

SISSEL TOLAAS

Sissel Tolaas kan virke å være en kunstner det ikke er lett å få grep om og oversikt over. På ett vis kan man si at hun opererer synonymt med sin praksis. Lik en lukt som er til stede i ett gitt tidsrom, flyktig og lite villig til å la seg fange og defineres klart, til så å forsvinne, og kun legge fra seg spor i møter mellom mennesker, og i de erfaringer stimulert frem av hennes immaterielle kunst (Kladzyk, 2021). Det er nesten som om det ligger innbakt i praksisen – det å bevisst unndra seg definisjoner. Fra kapittelet om Deweys estetiske erfaring nevnes det at det finnes en sammenheng mellom det å gjøre å gjennomgå fra en kunstners side – utvikling av erfaring og dens uttrykk i kunsten som skapes – og den mottaker som erfarer kunsten. Derfor er det interessant å prøve å utforske hva hun sier selv om sin praksis, og løfte frem noen verk eller produkter hun har utviklet, før det ses på egen erfaring.

Usynlig – den som leter, finner meg

BANNISTER At least you force copycats to research. You have no website.

TOLAAS Exactly! Oh my god. Maybe I'm the only one in the world who doesn't have a website.

BANNISTER It actually makes it hard to navigate your career properly! There's no external catalogue of your projects, you just find glimpses of them here and there in media clippings and journals and start to build a map. The deeper into the internet you get, new surprises keep unfolding.

TOLAAS You think that's a positive or a negative?

BANNISTER It's refreshing. It makes people dig.

– In conversation with Sissel Tolaas. (Bannister, 2016)

Som disse utsagnene over illustrerer, er det ikke så enkel som bare å lete frem en nettside med informasjon. For Tolaas har fortsatt ingen egen nettside, men er derimot for tiden aktiv på

Instagram under brukernavnet @sssl_berlin – primært gjennom funksjonen historier. Der deler hun umiddelbare øyeblikk uten at det nødvendigvis lagres i bildestrømmen, som igjen i overført betydning kan minne om hvordan lukt virker. Portrettintervju og samtaler med forskjellige magasiner og skribenter, på tvers av interesser – mote, design, kunst, vitenskap, og finans – finnes det imidlertid en del av i varierende kvalitet. Det finnes overvekt av skrevne artikler, samt noe film av forskjellige opptrender i prosjekter og symposier, både i forskningsmessige sammenhenger og kommersielle interesser, om man leter. Det er primært i disse spredte kildene har jeg forsøkt å hentet inn hennes stemme. En svakhet ved slike artikler, er at de er utelukkende positive, relativt korte, og har ikke et snev av kritisk brodd i seg. De inviterer også til å kontrollere et narrativ, og kan stimulere til historiefortelling og markedsføring. På den andre side, om man kan anta at hennes stemme kommer klart frem i disse kildene, er det interessante dokumenter å se på. Forsøket er å få en form for oversikt over hennes virke, og innsikt i hvordan hun tenker om lukt, og de ambisjoner med arbeidet hun utøver. Som Bannister nevner over, det er på tide å grave, og sette sammen et kart av fragmenter.

It must be the weather

How come we're not interested in the information that's provided to us through smells? Why are we only looking at the world, when we know that we can smell the same world and this can activate memories and emotional states in a more holistic and substantial way? (Perspectives, 2021, 22 september)

I am not interested in fitting in anywhere, neither in terms of time nor category. My passion for life is what drives my work and life is independent of trends. The senses will always be there as long as there are species around. (Metz, 2020)

Det er en hel verden å lukte og en hel verden å utdanne til å lukte, og jeg vil ikke begrense meg til en disiplin. (Brockmann, 2021)

I over 30 år har Sissel Tolaas forsket på lukt og luktesansen, og utviklet ulike prosjekt med lukt som verktøy for kommunikasjon (Astrup Fearnley Museet, 2021).

My understanding of the world came from living in the midst of extreme nature, extreme conditions, not only for humans but for all nature [...] And my awareness at that early stage was tutored by information provided by my surroundings through the senses. (Perspectives, 2021, 22 september)

Tolaas kommer opprinnelig fra Stavanger, er oppvokst i Stord, på Island, og har vært bosatt i Tyskland siden 90-tallet. (Brockmann, 2021) Med mye natur og intenst vær, kombinert med en hyperaktiv «alt skjer utendørs»-barndom, fant Tolaas tidlig verdi i alle de sanselige inntrykkene og stimuli et slik miljø la tilredte for (Metz, 2020; Perspectives, 2021, 22 september).

In Scandinavia, a lot revolves around the weather: leisure, pleasure, business, mood, and so on. Once I even created a slogan, installed as a light object, titled 'It must be the weather'. This subject has accompanied me throughout my entire life. The meaning of the slogan is that one can actually blame the weather for everything. (Metz, 2020)

Luft – luften rundt oss – og det å puste, ble undringspunkt til utforsking, og alt det vi ikke kan se, men sanser – det usynlig – opptok hennes interesser. Tolaas oppdaget at mennesker hadde vanskelig for å beskrive sanselig informasjon, at det på ett eller annet vis manglet, eller var et begrenset vokabular for å snakke om eksempelvis forskjellige typer vær utenom det typiske – «fint» vær eller «dårlig» vær. Undringen og spørsmål om hvorfor det er slik, staket vei til videre studier (Metz, 2020; Perspectives, 2021, 22 september).

My method of working is scientific, and I regard science as a cultural product. My solutions, results and products are creative. Around 50% of my projects and experiments are displayed in different creative contexts. In the creative world you are allowed to be subjective and this freedom is very important for the questions I am asking. I get an immediate reaction from a diversity of people. In the science world you can ask the same questions, but you have to remain objective (we) and express yourself with dry academic papers and you maybe get a response months or years later from a small group of academics before being able to move to the next step [...] With my work I move in-between multiple invisible realities. (Metz, 2020)

Profesjonell «in-betweener»

Kunstner, lukt-forsker, lukt-ekspert, pionér og provokatør er ting Tolaas har blitt omtalt som. For Tolaas opererer med en unik verktøykasse som på særegent vis manifesterer seg i henne virke, basert på en utdanning som spenner kunst, organisk kjemi, og lingvistikk, i tillegg til å beherske ni språk (Bannister, 2016; Brockmann, 2021; Metz, 2020).

Selv virker hun å foretrekke å kalle seg en profesjonell «in-betweener» (Brockmann, 2021; Klaczyk, 2021), noe som jeg tolker som det å jobbe på tvers av disipliner og arenaer som forskningsfelt, kunstscener, og i kommersielle interesser, uten begrensninger hver og en av disse feltene kan ha avgrenset. Det er mulig hun selv legger en mer personlig og identitetsbeskrivende tolkning i å være «in-betweener» – en følelse av å bevege seg mellom sansemessig informasjon av varierende type og karakter (Klaczyk, 2021). Å jobbe med det usynlige og det som muligens tas for gitt.

Hele verden er hennes arbeidsplass, men i Berlin har Tolaas etablert seg, og ved siden av sin leilighet, bygd opp sitt studio eller rettere sagt laboratorium – SMELL RE_searchLab Berlin – med støtte fra International Flavour and Fragrances Inc. – IFF forkortet (Astrup Fearnley Museet, 2021). IFF. er en av verdens største kommersielle utvikler og produsent av smaksråvarer og luktmaterialer, samt teknologi og forskning i dette feltet. Materialene IFF. utvikler går til blant annet bruk i mat, drikkevarer, og produkter som tilsettes lukt – husholdning, hygiene, dermatologisk helse, parfyme og kosmetikk, samt interiørprodukter som gir rom lukt (Brockmann, 2021; IFF, u.å.).

They're taking an interest in the process', she explains. 'They're asking: Can we be part of this? Can we understand what you're doing and potentially use that knowledge for our own benefits?' In theory, she sees no issues with this, but warns that there has to be 'some common ground' between the artist and the corporate patron; this is more important than money alone, which she adds, 'has never been the driver for me'. (Perspectives, 2021, 22 september)

I 2004 inngikk IFF. og Tolaas en unik avtale, som hun selv har utalt «changed my life. They offered me 100% support...Without them I would not be where I am today» (Metz, 2020).

Avtalen sikret blant annet tilgang til en rekke resurser. Et eksempel er en spesialisert

teknologi kalt Headspace for å fange opp lukt – et mobilt apparat som «støvesuger» luften for luktmolekyler på et konsentrert sted fra en hvilken som helst kilde, gjør et opptak av lukten, og omsetter dette til data. På bakgrunn av innsamlet datamateriale, og tilgang til IFFs katalog med råmaterialer for å lage lukt, kan Tolaas reproducere lukt i ønsket kvantum. Et annet eksempel handler om forskning og teknologi rundt det å holde på, eller fange lukt i et materiale. I samarbeid har de utviklet en overflatebehandling mettet med lukt basert på nanoteknologi. Overflaten lukter ikke før den aktiveres ved friksjon og berøring, og brukes eksempelvis som maling på vegger i noen av Tolaas' verk.

Avtalen sikret ikke minst tilgang til vitenskap, forskning og andre intellektuelle resurser i feltet. Som en sidenote kan man også anta økonomiske resurser ligger til grunn, siden hun tidligere «had been relying on scholarships, generous grants and support from various countries and institutions» (Metz, 2020). Dørene åpnet seg på vidt gap til å både lukte på verden, og formidle verdens lukter til menneskene i den.

Praksis

Vitenskap først, kunst etterpå. Tolaas jobber altså med forskning. Forskningen formidles kreativt og stiller åpne spørsmål uten fasit, gjerne på kunstneriske plattformer i situasjoner hvor mennesker møtes og må interagere med kunsten. Kreative virkemidler kan sies å være et minimalistisk rent uttrykk – det immaterielle er stjernen i sentrum – som henter form og verktøy fra vitenskapens verden. En særegen humor underbygger flere verk, samt tekstlige elementer.

Sentralt i Tolaas's praksis er å bygge forskjellige typer arkiv rundt primært lukt, men også lukt og språk. Arkivene består av lukt i forskjellige former. Enten det luktende kildemateriale i fysisk form, forseglet i lufttette beholdere. Eller luktopptak som inneholder bare data, som Tolaas videre kan velge å bearbeide. Ved hjelp av informasjonen fra datainnsamlingen, i kombinasjon med Tolaas's kunnskap og veltrente nese, kan lukt rekonstrueres kjemisk ved hjelp av syntetiske råmaterialer i en løsning som lukter. Luktene kan dermed presenteres de-kontekstualisert fra kilden, som ifølge Tolaas øker publikums toleranse for spesielt utfordrende lukter. Med bakgrunn i tretti års praksis, sies arkivet nå å romme omlag ti-tusen luktmolekyler med potensiale til bruk i forskjellige kontekster, prosjekt eller andre typer oppdrag (Astrup Fearnley Museet, 2021).

Når det kommer til språk, har Tolaas utviklet et fiktivt leksikon kalt Nasalo. Poenget er å utvikle et universelt språk for å snakke om sensoriske luktopplevelser, og gi mer nyanserte

følelsesmessige beskrivelser som beveger seg bort fra et fordomsfullt og ladet språk – «godt» og «vondt», «ekkelig» og «vakkert» - når man snakker om lukt. Arkivet består av ord satt sammen fra forskjellige kulturers beskrivende språk for karakteristiske momenter innenfor lukt (Agapakis, 2012, s. 570-571).

Kunst, forskning og kommers

Sissel Tolaas jobber som nevnt på tvers av disipliner, med alt av interesse så lenge det lukter, eller får lukt til å kommunisere. Det forskningsmessige antas å være internt, lukket i en forskningskontekst unntatt offentlighet. Tolaas mest interessante prosjektene formidles som nevnt i kunstneriske sammenhenger, og Tolaas samarbeider ofte med flere aktører. Det kan være vitenskap –og kunnskapsinstitusjoner, forskere, samt kunstscener.

Et godt eksempel og anerkjent verk er prosjektet *The FEAR of smell—the smell of FEAR*. Verket ble presentert ved MIT – Massachusetts Institute of Technology ved The List Visual Arts Center – MITs kontemporære museum og eksperimentelle laboratorium for kunst som gjerne utfordrer normen. *The FEAR of Smell* var en del av utstillingen *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art Part 1: October 12 – December 31, 2006* (MIT List Visual Arts Center, 2006).

Kjernen i verket er de-kontekstualisert og reproduisert kroppslukt – svetten – fra menn med angst og fobier. Lukten fanges ved hjelp av avansert teknologi i en spesielt utviklet maling som holder på lukt, og videre males på gallerivegger. I en utstilling møter besøkende tilsynelatende en tom hvit vegg, hvor det tekstlige gjerne er forskjellige nummer. For å erfare verket, må man ta, stryke, eller gni på veggen for å frigjøre lukt, og stikke nesen bort i veggen, eller lukte på hendene sine i etterkant (Shiner, 2020, s. 13-14). Veggen blir nesten som en hud, og frigjør lukt av redde menn når andre mennesker tar på den, synonymt med virkeligheten. Lukten kan oppleves frastøtende, ekkel, tiltrekkende, fin, alt ettersom subjektet som erfarer. Frykt kroppsliggjøres, overføres og etterlater spor. En hensikt med verket er å mane frem til toleranse. *Fear of Smell - the Smell of Fear* har reist til flere utstillinger og blitt satt opp i andre kunstsammenhenger opp gjennom årene, og er også inkludert i en variant installert på utsiden av Astrup Fearnley Museet i utstillingen RE_____, kalt *Fear 21/21* (2002).

Når Tolaas samarbeidspartnere beskrives i artikler, trekkes gjerne store merkevarer frem. To gode eksempler fra den kommersielle verden, er oppdragene hun har gjort for det franske luksusmerket Balenciaga, og tredesign produsenten Dinesen fra Danmark.

I senere tid er det blitt vanlig å holde motevisninger som bygget rundt en konseptuell ide som nærmest sammensmelter i et gesamtkunstwerk. Spetakkelet blir en helhetlig pakke av lyd, lys, iscenesetting, med teatraliske elementer og sterke visuelle virkemidler, i tillegg til å oppfylle sin kjernefunksjon – å vise det siste skrik innen moten. Lukt blir kronen på verket.

For Balenciaga Spring/Summer 2020, holdt i moteuka i Paris september 2019, ble Tolaas kommisjonert et oppdrag om å utvikle lukt til visningen av husets kreative leder Demna Gvasalia. Temaet for visningen hang på knaggen «power dressing, no matter what one does as a job», og scenen det hele utspilte seg på bar preg visuell politisk symbolikk. Tolaas utviklet fire lukter som til sammen ble omtalt som å reprodusere lukten av makt – «antiseptic» «blood» «money» «petrol» – fra luktdata hentet blant annet fra banker. De fire luktene ble frigjort kontinuerlig under visningen, og fløt ut i lokalet (Binlot, 2019, 1 oktober). Tolaas og Balenciaga har fortsatt et pågående samarbeid.

Dinesen er en historisk bedrift som tilbyr skreddersydde løsninger i trevirke. I samarbeid med arkitekt og designfirmaet Pneuma og Sissel Tolaas, oppsto et prosjekt konsentrert rundt Dinesen Douglas – å utforske, forstå og gjøre hyllest på douglasgranen gjennom luktesansen. Tolaas gjorde feltstudier i Schwarzwald, Tyskland og Jels, Danmark, samlet inn luktdata og råmateriale (Dinesen, u.å.-b). Resultatet ble et arkiv med luktmolekyler kalt DD-1. Fra DD-1 ble interessante molekyler isolert, og brukt til å utvikle objektet DD-2 – en luktolje som dryppes på en kube Dinesen Douglas. Lukten representerer reisen douglasgranen og menneskene som arbeider med den gjør – fra å felles i frisk natur, til å fraktes og bearbeides i den tørre sagmøllen, for så å havne under barbeinte føtter i et gulv som lever for å berolige – essensen av Dinesen Douglas (Dinesen, u.å.-a). DD-2 ble lansert under London Design Festival i 2019. «It got people talking about people rather than just planks» (Stocks, 2020, 7 april).

Kommersielle prosjekter skaper publisitet, snakk og klikk. Men det er altså den forskningsbaserte luktkunsten og dens formidlingsarena – utstillingen – som Tolaas har skapt sitt navn og rykte på. En omfattende utstillingshistorikk ved kjente kunstinstitusjoner taler nærmest for seg selv – Museum of Modern Art New York–MoMA, Tate Modern London, biennaler som blant annet Veneziabiennalen, Momentum F15 i Moss. Sist, men ikke minst utstillingen ved Astrup Fearnley Museet i Oslo høsten 2021 – RE_____ – den hittil største separatutstillingen med Tolaas arbeid til nå. Utstillingen reiser videre i en variasjon i 2022, til USA, Philadelphia ved ICA – Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania (Astrup Fearnley Museet, 2021; ICA Philadelphia, 2022).

RE

08.12.21 – 30.12.21

Høsten 2021 produserte Astrup Fearnley Museet den mest omfattende separatutstillingen av Sissel Tolaas arbeid til nå, kalt RE_____. «Jeg vil ikke at denne utstillingen skal ta slutt – det er den beste jeg har laget» (Brockmann, 2021).

Kurator for utstillingen er Solveig Øvstebø, som også er direktør for museet. Utstillingen benyttet hele delen av museumsbygget viet til det skiftende utstillingsprogrammet, innenfor, så vel som utenfor. RE_____ utstillingen kan beskrives som et retrospektiv, men inkluderte også nye, stedspesifikke verk, som tok for seg selve museumsbygget som materiale for en kunstnerisk utforskning. På den måten kan utstillingen oppleves som en større helhet, hvor verkene flyter over i hverandre, og fungerer mer som erfaringspunkt i utstillingen, enn direkte enkeltverk. Tolaas prosjekter og verk beskrives gjerne som å være i fluks og kontinuerlig utvikling, sjelden med et fast slutt punkt, noe som gjør retrospektive verk tidløse og aktuelle, og kan settes inn i nye kontekster (Astrup Fearnley Museet, 2021).

- Jeg har transformert bygningen til en levende, pustende kropp. Jeg ville gjøre museet til en slags lekeplass hvor besøkende selv definerer regler, og bestemmer hvordan de vil «leke» og forstå leken. Her blir alle invitert til å selv finne ut ting, og det fungerer over all forventning. - Sissel Tolaas (Brockmann, 2021)

Tolaas verk henvender seg primært til luktesansen, og skaper umiddelbare subjektive inntrykk hos den besøkende. Likevel omhandler prosjektene forskning rundt komplekse idéer, og tanker om hvem vi er i verden, om minner og steder, om miljøproblematikk, og kommentarer til forbrukersamfunnet.

«-Vi har alle et barn i oss. Folk liker ikke å bli forklart hva de skal gjøre – Sissel Tolaas» (Brockmann, 2021). Utstillingen har nedtonet formidling, gjemt bak koder, symboler og tall avslørt i underfundige formidlingstekster man kan plukke med seg selv om man ønsker. Utstillingsverter er alltid tilgjengelig for å snakke om kunst. Kunstneren selv har også vært til stede i utstillingen og tilgjengelig for spesielt interesserte. Den primære intensjonen virker å koke ned til fokuset på luktesansen, og det å i det hele tatt bare lukte.

NÅR NESEN BLIR MINE ØYNE

AUTOETNOGRAFISK TEKST

12 oktober 2021

Astrup Fearnley Museet

Høstsolen skinner sitt døende hvite lys, og føles som kniver i øynene. Jeg nyter det, mens jeg rusler i ettermiddagsrushet langs Vikaterrassen på vei til Sissel Tolaas på Astrup Fearnley. Det er ikke til å stikke under en stol hvor spent jeg er. Jeg bobler av forventning. Men jeg prøver å roe meg ned og la det faglige alvoret senke seg. En ting er sikkert. Det kommer til å lukte! Og lukten av noe rart, annet og udefinerbart traff meg allerede i samme sekund jeg streifer museumsbygget. Er det tankene mine som spiller nesen min ett placebo-puss? Eller begynner det allerede nå her ute på promenaden - en høynet intensitet, det estetiske «blikket», treningen og teorien jeg har konsumert for å bli et dannet kunstmenneske.

I foajeen starter det. Kunst! Eller koronatiltak? Kanskje en miks av begge!? Eller noe helt annet? Tross alt, en pandemi kan åpne for kunstneriske muligheter så vel som kjedelige begrensinger. En sirkel av flere voldsomme industrielle metallvasker slår mot meg med sin sildrende, evige strøm av rennende vann. Jeg inviteres til å vaske mine hender i en av vaskene, med en fet, naturhvit såpe inngravert Sissel Tolaas. Og den lukter? Ikke såpe. Men menneske. Jeg koser meg!

En lekker speilkledd vegg med hundrevis av små ampuller vannklar væske - og en redesignet «fashion» resepsjon - tar vel imot meg. «Her lukter det Sissel Tolaas» sier jeg sprudlende forventningsfullt til resepsjonisten, som ler og gir meg et lite snev av informasjon og mine «Liquid Money». I kraft av å være kunststudent er jeg bortskjemt, for i dette tilfellet ga Astrup Fearnley meg i praksis gratis penger. Alle andre må betale inngangsbilletten på 130,- kroner. Men denne gangen er det noe nytt og interessant på ferde. Ampullen med en veske som inneholder lukten av penger, gir alle som viser den igjen, tilgang til utstillingen så mange ganger en måtte ønske. Her lukter det av kunstnerisk intervensjon. Kunst tar tid, spesielt når den behandler kompleks tematikk og umiddelbar sanselighet som kan være vanskelig å finne mening i ved første sniff. På den andre siden, hvem tar seg tid? Og tid igjen? (Jeg er definitivt i den målgruppen).

Med den flytende lukten av penger plassert i lommeboken, beveger jeg meg ned i hovedhallen. Nesa er så klar. Og det ønsker utstillingen også at den skal være. Jeg smiler forståelsesfullt for meg selv, for jeg bare elsker at lyset er skrudd av! Selvfølgelig er lysene av?! Knivene fra høstsola er erstattet med bløtt mørke. Spottene som skal opphøye objekter og styre synet, er lite viktig i universet Sissel Tolaas har skapt i Astrup Fearnley. Her blir nesen mine øyne. Noe som bare blir mer og mer tydelig, for i den store utstillingshallen er det ikke akkurat så mye å se. Jeg trekkes ned, på tvers av hallen, mot noe som gir laboratorie-assosiasjoner.

En enkel, overdimensjonert konstruksjon av tynne metallrør, strekker seg opp fra gulv, til tak – den rekker til og med innom mesaninen – balkongen – i andre etasje. Det putrer, koker mildt og blåser svakt i store nummererte glasskolber montert rundt om på konstruksjonen. Tåken enten siver ut eller blir værende i flaskene alt ettersom hva den lille elektriske viften montert på tuten av noen av de tillater. Forskjellige fasetter av den underlige kakofonien av lukt som fyller salen, forsterkes eller forandrer seg etter hvert som man beveger seg rundt installasjonen. En snus nærmere. Et sniff her. Et magadrag der. Rar lukt, industriell lukt, abstrakt lukt.. natur lukt? Lukt jeg ikke kjenner fra før.

På veggen nært den hjemmesnekrede laboratorie-installasjonen, får jeg øye på en markant grafisk designet ordning av tall, bindestreker, sirkler, sirkler i tall, og tall i mente.. Noen få ord stikker seg ut med korresponderende symboler og gir mulig en nøkkel til fortolkning – Identity, Memory, Power, Communication, Environment. Så det handler om kjemi? Eller er det en kode for noe? Noe betyr det, men hva? Og er det viktig? En tanke ulmer. En tanke jeg må kjempe med gjennom hele seansen i utstillingen. Kanskje var det vel ambisiøst å nærme meg utstillingen som en uinnvidd og uvitende, ved å nekte meg selv informasjon. (Hva er grunnen til at jeg velger å gjøre det egentlig?) Hvorfor har jeg et så voldsomt behov for å prøve å forstå? Å knekke koden? Er det bare sånn jeg er skrudd sammen? Eller er jeg blitt «fagskadet» av alle år på skolebenken? Kunst er jo ikke noe man nødvendigvis trenger å forstå for å få noe igjen – det vet jeg jo så godt. Jeg velger å ignorere følelsen av å ikke vite, og kobler meg glupsk på nesen igjen.

Den bakerste veggen i hovedhallen er kledd i ubehandlet treverk, montert som det skulle vært en av museets yttervegger. Jeg beveger meg nært, helt inn. Et øyeblikks «hvit kube», eller kanskje mer presist Astrup Fearnley «ikke-ta-på!»-automatisk trening, får hånden

min – som automatisk strekker seg mot plankene – til å nøle.. Før jeg gir en god faen og tar på treverket i en glupsk strykende og feiende bevegelse. Nå er det all-in! Uten å tenke står jeg nå med nesa i veggen og lukter. Det må se rart ut. Men jeg bryr meg ikke lenger. Her er det innafor, jeg tenker Sissel er enig.

Hmm.. Grønnsåpe, vått trevirke, sjø? Nest planke: noe marineaktig.. en slags råtten, men egentlig ikke helt råtten kvalitet i lukten. Solstekt trevirke i salt sjøvann. Og den neste: lukter det samme, men veldig svakt, subtilt, stille. Innbilning eller ei – det lukter faktisk noe. Det meste kan lukte *noe*. Hvordan forholder man seg bevisst til det? Hva får man ut av det? Og hvordan kan man bruke erfaringsmaterialet videre? I en kunstnerisk setting eller prosess? Og sånn blir jeg gående. Med en hånd på veggen. Strykende. Intenst følende. Av og til stikker jeg ansiktet nærmere veggen for å lukte. En ikke så rent liten sensuell seanse, som gir meg en barnslig tilfredsstillelse.

Jeg går videre mot den hvite lange sideveggen. Det ser ut som det har blitt drillt – eller forsøkt drillt – stiliserte hull i den her og der. Noen steder bare merker, andre har hull som går helt gjennom veggen. Hulrommene avslører det indre livet til museumsbygget. Det ser ut som et verdenskart. Eller en verdensdel? Hva er dette?! Her klarer jeg ikke la være å spørre en av museumsvertene – men jeg føler jeg må spørre på en måte som om jeg vet noe smart fra før: «Er dette en del av de typiske hvite veggene Tolaas er kjent for, som er malt med en maling som inneholder mikrokapsuler med lukt i seg, og aktiveres ved berøring?» Nei. Ikke her. Her var det snakk om å avsløre museets indre. Men jeg måtte gjerne lukte i hullene likevel. Og da slår det jo meg at treveggen jeg har befølt frem og tilbake, faktisk er en del av museets ytterfasade, bare flyttet inn. Ahh, jeg skjønner, jeg skjønner, jeg skjønner.. men egentlig ikke. Men jeg liker det. Hjernebarken henter frem begrep som konseptuelle forflytninger, non-sites, og stram minimalistisk kunst, men uten å helt få knute på den røde tråden av forståelse.

Jeg begynte å legge merke til små symboler, som minner om molekyler, formler, datoer eller koder, designet lik grafikken på en av sideveggene sett tidligere. Små og subtile. Her og der. Som om de skulle være verkstitler. Ja! Det er de viser det seg. Sissel Tolaas's språk er immaterielt (lukt), men virker å være skrevet i kjemi. Visuelt enkelt, utrolig elegant, og veldig uforståelig (for en som flyktet hodestups fra realfag til kunsten). For å løse koden trenger jeg mer informasjon. Kunst i kontekst, kontekst og kunst. High art, internt språk. Man ser hvor viktig det blir – komplekse tanker kan trenge formidling.. eller? Kan jeg ikke bare

finne på min egen fasit?! Min egen mening? Jeg vil forså! Enn så lenge nyter jeg utformingen rent grafisk, og tenker mer og mer på kjemi som det egentlige språk lukt skrives i.

Jeg er veldig heldig å ha mye nerdete bakgrunn innenfor duft – parfyme – og jeg vet at en parfyme skapes gjennom kreative, kunstneriske prosesser med avansert teknisk kløkt. Kunst og kjemi, hånd i hånd. Lukt kan fra et naturvitenskapelig ståsted beskrives svært grovt som molekyler verktøyet i nesen dekode. Alt som gir lukt, er rent kjemisk en sammensetning med duftende molekyler, små, store og alt imellom som finner veien til nesen via luften. I parfymenes verden blir dette vanligvis formidlet noe mer romantisk, sensuelt og i «det vakres» tjeneste – med en solid klype kommersielle interesser og problematikk blandet inn i det hele. (Selvfølgelig med interessante unntak).

Eksempelvis kan en parfyme sies å inneholde visse typer rose-ekstrakt som krever tusenvis av roser for å få produsert nok av. Nattplukket jasmin fra Egypt, eller fra parfymeindustriens vugge i Grasse sør i Frankrike – det ene eller andre eksotiske stedet. Tropiske dråper ylang-ylang. Kostbare gram med «iris-smør» (orris) som det kan ta oppimot 3 år å kultivere frem. Eksklusiv og svært kostbar oud, eller agartre (soppinfisert treverk). Animalske («ulovlige») sekreter.. og annet herlig. Sannheten er noe mer nyansert. De fleste parfymen er laget med en blanding av naturmaterialer og menneskeskapte materialer (syntetisk, kjemisk) – det er billigere, tryggere, stabilt, og noe som enkelt kan masseproduseres – som der igjen gir mye profitt. Men samtidig gir det parfymører kreativt spillerom. For materialene som er menneskeskapte løfter, gir rom, luft, diffusjon, og holdbarhet til både volatile og tunge, endimensjonale naturmaterialer. Samtidig stimulerer det til nyskaping og innovasjon. Moderne parfymeri startet når det naturlige og syntetiske kolliderte i vakker harmoni, for omtrent 130 år siden. Når alt kommer til alt leser nesen det hele som kjemi – luktesansen er en kjemisk sans, i likhet med smakssansen.

Jeg går opp trappene og tar en avstikker inn i et mørkt siderom for å føle litt på tre store, opplyste, kuber is. Isen smelter. Drypp.. Drypp.. Drypp.. Lyden er digg. Jeg får følelsen av å være under en isbre. Det er luftlommer med frø inni isen. En annen isblokk har noen rare kapsler, som jeg har sett før – inneholder de lukt? Jeg nyter mønsteret i isen, følelsen av kalde, våte hender på den glatte overflaten, og får lyst å lage egen installasjonskunst i mørke, med slike taktile kvaliteter. Som vann. Lys. Lukt. Lyd. Jeg vandrer videre mot vinden.

Men først må jeg gjennom rommet før, hvor flere lysrør montert i taket gir det opprinnelig hvite rommet et lakserosa, ubehagelig lysskjær. Litt anonymt, på veggen ved utgangen til mesaninen, er det montert tre brukte brødfjølere i et slags plastmateriale. Her er

jeg lost, jeg skjønner det ikke. Men føler på ubehag. Brødfjølene ser lekke ut der de henger alene på veggene. At jeg ikke tenkte å lukte på dem! Eller å ha satt meg ned langs veggene.

I mesaninen handler det om luft, eller rettere sagt vind. Flere vifter er serie-koblet og blåser i forskjellig styrke på flere flørlette, lysblå stoffstykker, montert helt fra tak og ned til gulv. De bølger seg elegant i vinden. Å bevege seg mellom det lette materialet er veldig fint. Å få stoffet på kroppen, eller berøre vinden mens den blåser er en sensorisk, og nesten litt poetisk opplevelse. Sant eller ikke, vinden er hentet fra noen nøkkelsteder ved Nordlandskysten, hvis jeg leser informasjonen på skjermen ved inngangen rett. Sensorer registrerer vindstyrken på det jeg antar er ett reelt sted, og jeg går ut ifra viftene etter å ha registrert vindstyrken. Man hører det mens man snirkler seg rundt i installasjonen. Noen vifter blåser opp, andre løyer.

På ett tidspunkt var det deilig å bare stoppe opp, lukke øynene og bare føle og se hva som skjer i erfaringsbanken. Brokete minner av Vestlandsnatur og vær-opplevelser fra oppveksten slo over meg i noen fragmenterte sekunder. Nærmest som filmatiske flashback. Å oppleve et skikkelig kystvær før det blir farlig, er helt spesielt. Kraftfullt, majestetisk og sublimt! I vinden lånt fra Nord, lot jeg tiden miste betydning.

Så var det over broa til sjøutsikten. Metallvaskene surklet like evig under bena på meg. I dette lille malplasserte rommet i museet var det satt opp tre vegger, som både konsentrerte og skjermte det sylskarpe lyset fra solnedgangen over Oslofjorden. Jeg måtte myse igjen, men ikke lenge. Veggene som trakk mest oppmerksomhet var full av det jeg antok var verksteker. En hel rekke A4 ark med tall i symboler sto parat og klar til aksjon. Det var nok ikke så innlysende hva dette var. Jeg synes det var artig å se mennesker snuse på dem, før de turte å ta på, se på baksiden, for så å rive av et ark. Why not?! Sissel har lært oss å stikke nesen bort i det mest nå. Og jeg fulgte etter. Nesen blir mine øyne. Arkene luktet av skole, klasserom, studier, og kunnskap? – papir, kopimaskinvarme, printerblekk.. Jeg forsynte meg med alle sammen, i og med det ikke er laget noen katalog for utstillingen, verken fysisk eller digitalt. Nå finnes de digitalt, iallfall for min egen del. Her skal det forstås! På vei ut, stakk jeg nesa i røret til Nordsjøen (yuck!), før jeg satte kursen ned mot hovedhallen igjen for å snuse mer..

På lukten i rommet.. Men også på de 3D-printede klossene, og porøse steinene innsatt med lukt, stilt opp ved trappene og utover i hallen. Det var artig, men foreløpig en litt flyktig opplevelse som jeg ikke helt kom videre med der og da. Ta opp, lukt, tenk, legg ned, neste.

Repeat. Nesten som om jeg er på Steen & Strøm for å prøveshoppe parfyme. En kloss luktet urin på et gatehjørne i storbyen. En annen luktet fett hår og hodebunn. En stein minnet om skog og treverk, deilig aromatiske furunåler knust mellom fingrene og søtlig kvae. En var brent gummi eller plastikk. Flere luktet lite, eller veldig svakt. Har jeg dårlig luktesans? Jeg ristet på klossene, skrubbet og gned på de med hendene. Alt for å varme opp, skape friksjon og frigjøre mest mulig lukt. Jeg endte opp å lukte mer på hendene mine i etterkant. Klossene var nummerert med et lite klistermerke, steinene hadde metallskilt med datoer på. Å vite hva de betyr hadde vært interessant. Jeg elsker å spontan-lukte, men det jeg fant mest interessant å undre på her, var det tekniske aspektet – hvordan Tolaas har fått duften til å bli værende i materialet? Og ideer rundt 3D-printet beholder for å fange duft, ga meg gnist til å ville utvikle mine egne prototyper med liknende formål. Stilig!

Så var jeg mett. Av å lukte. Av å ikke vite. Hodet godt forvirret. Nesa tung og blind. Det var på tide å gå. Selvfølgelig måtte jeg snuble på kunstneren selv. Jeg så litt for lenge på henne til at jeg ikke kunne si hei. Det ble stotring med ord, for hun skjønte ikke dialekten min. Jeg nekter fortsatt å legge om, for jeg hater språking. Ålesunder med Oslo-dialekt er lite pent. Jeg ga opp, smilte og sa jeg synes «det var artig å få se utstillingen ... nei jeg mener lukte!» Tommel opp. Flau! Det var kleint. Men helt allright. Aldri møt dine helter. Jeg gikk og kjøpte meg en «artbag», og vasket hendene mine igjen med Sissel Tolaas.

På bussen hjem sitter jeg og tenker. Og lukter på hendene. Øynene mine er fortsatt ikke helt påkoblet. De gløser ut på byen og menneskene som farer forbi. Uten egentlig å se. Knivene er blitt sløve. Sola har gitt opp for i dag, og lyset dør sakte hen i rødt bak meg. Bussen fylles opp av ettermiddagsfolk på farten. Et barn på kanskje ti år eller noe der imellom, stiller seg opp ved siden av meg og snakker til sin mor. Etter en liten stund utbrytes det høyt: «Det lukter så rart her!» Jeg måtte lukte på hendene mine igjen. «Det har sikkert vært en barnehage med masse barn her, eller kanskje en hund?» svarer moren. Jeg blir nysgjerrig, og lukter etter..

PRAKTISK – ESTETISK VERK

Jeg kler av meg

masterstudenten:

stress og press, svette og tårer,

oppturer, nedturer. nedturer. nedturer.

usikkerhet.

trygghet, glede, tilfredsstillelse.

MESTRING !

min skjorte.

uvasket. velbrukt. krøllete.

En del av meg

den lukter.. av meg?!

noe annet ?!

tør du ?

henger ut i rommet.

lytt til lydene...

På utstilling.

Praktisk-estetisk verksbeskrivelse : Når nesen blir mine øyne

I utstillingen hvor det praktisk-estetisk arbeidet i denne masteroppgaven presenteres, åpnes et rom for sammensmeltingen av den skriftlige undersøkelsen og kunstnerisk utfoldelse. En essens av helheten formidles i et kunstverk. Jeg tar altså på meg en kunstnerhatt, og inviterer inn til den immaterielle erfaringen i «Når nesen blir mine øyne». Med autoetnografisk metode i bakhodet, trekker jeg frem mitt blikk og mitt arbeid i utviklingen av estetisk erfaring, stimulert frem av immateriell kunst – luktkunst fra Tolaas univers på Astrup Fearnley.

Min skjorte, har vært med meg utallige dager i skriveprosessen og livet ellers, og fungerer som en stedfortreder for meg selv. Skjorten viser spor av levd liv. Den er krøllete og uvasket. Kanskje flekkete til og med? Og den lukter...? Lukt på meg!

Ut av skjorten, og ute av syne – for det handler egentlig ikke om synssansen her – vil deler av den autoetnografiske teksten «Når nesen blir mine øyne» kunne høres. Fra lukt – til erfaring. Fra erfaring – til det skrevne ord. Fra tekst – til en dusj av lyd. Immaterielt og fremkallende. Poetisk. Nært, kanskje ubehagelig nært?

Den besøkende inviteres inn i min masterboble – mitt univers av immateriell kunst og estetisk erfaring, lukt og autoetnografi. Besøkende får valget om å lukte på skjorten, som lukter litt forskjellig her og der. Samtidig vil den besøkende kunne velge å bruke tid på å lytte til min erfaring, om hvordan jeg har tilnærmet meg en lukttutstilling. Som jeg har gjort og fått gjennomgå, er det nå din tur. Det er selvfølgelig helt opp til deg. Men ta utfordringen.

DRØFTING

Innledning

I drøftingen knyttes begge delene av masteroppgaven sammen, i et forsøk på å trekke ut en essens eller innsikt fra undersøkelsen, som kan belyse problemstillingen *Hvordan kan immateriell kunst bidra til estetisk erfaring?* I drøftingen brukes den autoetnografiske teksten «Når nesen blir mine øyne» som en ramme, altså erfaringsmateriale fra Sissel Tolaas RE_____ utstilling ved Astrup Fearnley Museet høsten 2021. I stedet for å henwise til meg selv – som i realiteten er den erfarende part i «Når nesen blir mine øyne» – i dette kapittelet, gis den erfarende part i teksten «Når nesen blir mine øyne» navnet autoetnografen. Det hentes ut sitat eller større deler av teksten, med interessante moment for videre drøfting, som det henvises til i innskutte avsnitt utover i dette kapittelet.

Et gryende potensiale for Deweys estetiske erfaring

Det er ikke til å stikke under en stol hvor spent jeg er. Jeg bobler av forventning. Men jeg prøver å roe meg ned og la det faglige alvorset senke seg. En ting er sikkert. Det kommer til å lukte!

I dette øyeblikket mens autoetnografen rusler av sted i den travle byen, sanser og er åpen og mottagelig i selvrefleksjon, overlapper sterke interesser i en sammenblanding av det faglige, personlige og menneskelige. Forventningen har røtter i autoetnografens kjennskap til Sissel Tolaas arbeid i flere år på avstand, men det har aldri åpnet seg en mulighet til å erfare hennes kunst fysisk før nå. Lukt generelt, og duft, har autoetnografen viet årevis av fritiden sin til å stimuleres av, undre seg over, hobby-forske på, skrive om, samle på, og rett og slett nyte. Mens interessen og undringen for kunsten har satt autoetnografen på skolebenken i flere år, mot en utdanning som nærmer seg fullendt, og vil forhåpentligvis sette et grunnlag for resten av det profesjonelle arbeidslivet. Som om ikke det var nok insentiv, har utstillingen vært annonsert et drøyt halvår i forveien ved et av autoetnografens mest besøkte museer i Oslo til nå, Astrup Fearnley Museet. Med andre ord, en stor og ladd forventning er bygget opp til det som nå endelig skal erfares. En hel ettermiddag er satt av kun spesielt for utstillingen RE_____, og ikke noe annet.

Autoetnografen registrerer allerede at sammensatte følelser i sving, og som tidligere nevnt er det emosjonelle drivkraften og limet i en estetisk erfaring ala Dewey (Dewey, 2008, s. 200-202). Det emosjonelle driver og beveger den, samler den, farger den, og gjør den hel. Spenning, glede, nysgjerrighet, forventning, blandet med noe usikkerhet, nervøsitet, en del uvitenhet, en form for åpenhet og faglig alvor – mange lag sammenfaller, komplekst og sammensatt. Likevel så registreres det en balanse, eller harmoni. Det er verken ekstatisk for det faglige alvorret demper og fokuserer, og det er definitivt ikke noe interesseløst, eller tilfeldig i sving, selv om det er åpnet rom for usikkerhet og uvitenhet til selve innholdet erfaringen.

Flere bevisste valg har altså blitt gjort. Først og fremst det å reise et sted og eksponeres for kunst autoetnografen har lyst til å erfare. Et startpunkt registreres. Det er satt av ubegrenset med tid, slik at besøket kan avsluttes naturlig når erfaringen er mettet. Et interessant grep autoetnografen har valgt å gjøre ved første besøk, er å ikke hente inn for mye informasjon om utstillingen på forhånd, eller lese eventuelle anmeldelser og kritikker. Dette skal vise seg å bli en drivkraft, en kamp, noe autoetnografen må kjempe seg gjennom i løp av besøket. Noen premisser er altså allerede satt i sving for å kunne skape en spesialisert erfaring med estetisk kvalitet.

Det er innlysende at autoetnografien har gode forutsetninger på plass for at en estetisk erfaring i Deweys forstand kan utvikles på bakgrunn av møtet med immateriell kunst. Men må alle disse kriteriene være på plass? Man kan jo tenke seg at mennesker som besøker utstillingen har en interesse av å gjøre det først og fremst. Men hvorvidt utstillingen blir fokuset, eller andre hendelser rundt, kan diskuteres. Eksempelvis om det egentlige interessenivået, eller fokuset, er å møte venner, å gjøre noe sammen med mennesker man trives med og vil bruke tid på, kan selve utstillingsbesøket bli en form for underholdning. Erfaringene rundt kunsten blir løs og springende, noe man gjør, for det egentlige fokuset blir på menneskene, kanskje møtet etterpå, en god samtale, et måltid sammen eller lignende. Dewey legger til grunn at estetisk erfaring ikke må være en kunsterfaring, altså erfaring stimulert i og rundt møter med kunstverk. I eksempelet nevnt, har da den immaterielle kunsten ikke har vært katalysatoren til å bidra til en spesialisert erfaring med estetisk kvalitet, for kriteriene, interessenivået for å fullføre den har et annet utspring. På den andre siden kan utstillingsbesøket med en god venn i eksempelet over, stimulert nysgjerrigheten til å gjenta besøket på nytt. Man har fått et første møte med utstillingen, kanskje til en viss grad funnet ut hvordan den fungerer. Et kunstverk i utstillingen legger nemlig til rette for flere besøk, noe jeg kommer tilbake til senere.

Og lukten av noe rart, annet og udefinerbart traff meg allerede i samme sekund jeg streifer museumsbygget. Er det tankene mine som spiller nesen min ett placebo-puss? Eller begynner det allerede nå her ute på promenaden - en høynet intensitet, det estetiske «blikket», treningen og teorien jeg har konsumert for å bli et dannet kunstmenneske.

Et viktig moment belyses her når det kommer til kunst i samtiden. Nettopp hvor potensielt kraftfull utstillingen som ramme for kunsterfaring er (Hantelmann, 2010a, s. 10-11).

Autoetnografen er riktignok særskilt trent i kodene i det å gå fra mennesket i gaten, til å bli kunstpublikum. Men det betyr på ingen måte at mennesker, med en interesse av å oppsøke kunst, kan føle en kunstinstitusjons kraft. Autoetnografen undrer seg over, at i akkurat denne utstillingen, virker det kunstneriske materialet – lukt – å sive ut av museet, ut av rammene, ut i hverdagen. Dette henviser mot et interessant verk i RE_____ utstillingen *INsideOUTsideIN* (2021) som tar for seg forflytning, hvor en del av innsiden er flyttet ut, og utsiden flyttet inn. Immateriell kunst vil visst ikke helt la seg fange, men er likevel avhengig av rammende en utstilling, innenfor en kunstinstitusjon setter.

Jeg inviteres til å vaske mine hender i en av vaskene, med en fet, naturhvit såpe inngravert Sissel Tolaas. Og den lukter? Ikke såpe. Men menneske. Jeg koser meg!

Autoetnografen får allerede på dørkarmen av Astrup Fearnley museet bekreftet noe av det emosjonelle forventningene har satt i sving. Det å kose seg sies å være en nytelse i det å trives i det man gjennomgår, at man er i sitt ess, er veldig til stede i det som skjer i øyeblikket. Gjennom hele besøket forsterkes noen følelser, mens andre skyter inn og farger de primære. Det oppstår en form for vekselvirkning mellom følelser som heller tydelig mot en positiv karakter, og andre som kan diskuteres som utfordrende mot negative. Forventninger høynes ytterligere, og det oppstår noe utålmodighet i det å skulle ta fatt og komme inn i utstillingen, etter aller første møte med kunsten før inngangsbilletten er innkassert – lukt som allerede har festet seg til hendene mine fra det immaterielle selvportrettet i verket *Self_Life_Portrait* (2005-ongoing).

Å vaske hendene er et velkjent ritual for de aller fleste, og kanskje spesielt under utstillingen høsten 2021 med pandemi som bakteppe. Men om man vasker seg ren her kan diskuteres. Vannet kommer fra Oslofjorden utenfor, og såpen inneholder lukt gjenskapt av luktopptak over flere år av kunstnerens egen kroppslukt. Autoetnografen får en reaksjon – det å kose seg. Det kan være så enkelt som at autoetnografen finner lukten interessant, og kobler

lukten fra såpen til andre tidligere erfaringer med lukt som har en menneskelig, eller en lignende dyrisk karakter. Lukt av hud, hodebunn, fett, skinn, subtil svette, spytt og lignende. Eller kanskje koblingen at akten har et intimt og sårbart moment – kunstneren deler sin lukt, lukten av seg selv, med de besøkende. Autoetnografen virker å finne noe følsomt og fint i denne gesten. Her vasker man seg med lukten av Sissel Tolaas. Et immaterielt selvportrett som i kontra et fotografi, har en direkte kobling til det levende mennesket. Ritualet kan oppleves som en forberedelse til utstillingen og det man skal få erfare. På den andre siden, er lukt privat? Da spesielt i dette tilfellet, kroppslukt? Noe for intimt? Noe man ikke er komfortabel, eller ønsker å identifisere seg med? Noe man vasker bort, skjuler, deodoriserer, og dekker til? Noe som ikke angår andre? Kunstneren inviterer til at de besøkende kan eksponeres for hennes portrett skapt av lukt. En lukt som følger den besøkende gjennom hele besøket i museet, og tilbake ut av dørene etterpå.

En lekker speilkledd vegg med hundrevis av små ampuller vannklar væske - og en redesignet «fashion» resepsjon - tar vel imot meg. [...] I kraft av å være kunststudent er jeg bortskjemt, for i dette tilfellet ga Astrup Fearnley meg i praksis gratis penger. Alle andre må betale inngangsbilletten på 130,- kroner. Men denne gangen er det noe nytt og interessant på ferde. Ampullen med en veske som inneholder lukten av penger, gir alle som viser den igjen, tilgang til utstillingen så mange ganger en måtte ønske. Her lukter det av kunstnerisk intervensjon.

På Astrup Fearnley museet koster en inngangsbillett for en voksen i skrivende stund 150,- kroner (130,- kroner høsten 2022). Det finnes i tillegg gode medlems-abonnement med goder, for de som ønsker å besøke museet aktivt. I kontrast til dette tar Kunstnerens hus 130,- kroner, Munch tar 160,- kroner, og Nasjonalmuseet koster 180,- kroner, i inngangsbillett for voksne. Det satses på barn, ungdom og unge voksne, som slipper inn gratis eller til rabatterte priser. Kunststudenter får også som regel gratis inngang. Til gjengjeld kan man bruke så mye tid man vil i museet, og erfare all den kunst man bare orker.

For Sissel Tolaas RE_____ trengte man altså i teorien bare å betale én gang, og fikk så tilgang til utstillingen så mye man måtte ønske i utstillingsperioden. Så lenge man hadde lukten av penger tilgjengelig. Ved første snus, virker dette meget generøst av et privat museum, som autoetnografen går ut ifra lever godt på pengene de besøkende legger igjen. Grepet kan se ut som en demokratisk og raus gest, som viser en intim forståelse for utstillingens natur – man må gjerne besøke den flere ganger, og får da mer igjen for gjentatte

besøk. Det kan så tenkes at gjentagende besøk kan skape en annen form for verdigenerering. Kanskje legges det igjen noen penger i museumsbutikken, eller ved spisestedet. Om ikke ved første besøk, kanskje ved det neste. Eller høyere besøkstall for museet? Dreier det seg om smart publisitet som skaper snakk og godvilje? Der igjen, dette har ikke vært et tilfelle i andre utstillinger på museet. Så hvorfor nå?

Kunst tar tid, spesielt når den behandler kompleks tematikk og umiddelbar sanselighet som kan være vanskelig å finne mening i ved første sniff. På den andre siden, hvem tar seg tid? Og tid igjen? (Jeg er definitivt i den målgruppen). Med den flytende lukten av penger plassert i lommeboken, beveger jeg meg ned i hovedhallen.»

Det ligger åpenbart en kunstnerisk gest her. Og om mulig med en liten institusjonskritisk brodd, og en kommentar mot forbrukersamfunnet. Verket *Liquid_money_1* flyter ut av museumsrammene, allerede fra billettsranken og over i lommeboken. Konsum, forbruk, gjenbruk og verdi.. Materiell verdi? Overført verdi? Immateriell verdi? Når lukt blir verdifull og gir adgang! Flere ganger. Kan den gis videre til noen andre? Gratis?! Eller, når man først snakker om penger, kanskje selge den videre til andre interesserte? Eller beholde den som en slags souvenir, eller minnekapsel. Inngangsbilletten er med andre ord blitt til et kunstverk – en lukt av penger, fanget i en veske, lukket i en ampulle, som ser ut som en parfymeprobe. Man kan nærmest prøve utstillingen så lenge det er lukt igjen. Refleksjoner rundt valuta og verdi kan fort bli flytende.

Nesa er så klar. Og det ønsker utstillingen også at den skal være. Jeg smiler forståelsesfullt for meg selv, for jeg bare elsker at lyset er skrudd av! Selvfølgelig er lysene av?! Knivene fra høstsola er erstattet med bløtt mørke.

Autoetnografen er påkoblet sansene, og spesielt luktesansen. Det legges merke til scenografiske elementer i utstillingen, og det visuelle språket mellom linjene forstås intuitivt. Er en av kodene i utstillingen løst? Autoetnografen er som nevnt trent til å legge merke til grep en utstilling kan benytte seg av, og vier de oppmerksomhet i hva de gjør, eller sier som et formidlende element. Er dette like innlysende for et publikum uten en kunstfaglig utdanning? Dempet belysning setter en stemning. Mørke har en tendens til å lukke rom, gjør de mindre, mer intime, senker pulsen og åpner for en lun, intim, kanskje mystisk atmosfære. På den andre siden kan det også skape ubehag, retningsløshet, gjøre praktiske ting som å se objekter, og

lese tekst vanskelig. Gitt utstillingens sparsommelige visuelle uttrykk, kan den dempede belysningen få en ekstra dimensjon av mening. Det sies noe mellom linjene.

Hos autoetnografen gir altså det kunstfaglige grunnlaget en tilfredsstillelse, som manifesteres fysisk på kroppen som smil – et uttrykk for at det hele stemmer overens med autoetnografens holdninger og tanker rundt den overeksponerte synssansen, sett både i forhold til kunst, men også i dagliglivet. Synet er ikke det viktigste sanseorganet i denne utstillingen. Her flyttes, dyttes fokuset primært til andre sanseintrykk, hvor kommunikasjon av det immaterielle materialet kan sanses.

Det var som sagt sparsommelig med kunstobjekter å se av. En parallell kan trekkes dematerialiseringen mot konseptkunsten, hvor den materielle støtten, verket i utstillingen, ble et verktøy for å nå selve kjernen i kunsten – i konseptkunsten var det ideene dette gjaldt. I denne utstillingen fungerer den materielle støtten, eller verkene, i å skape en situasjon for potensiell erfaring. I immateriell kunst legges det til rette for fokus på andre sanseintrykk, og det de kan gi av erfaring. Det handler ikke utelukkende om en umiddelbar streng intellektuell forståelse av ideene bak, som konseptkunsten også i sin tid hadde vanskeligheter med å klart formidle til de besøkende. Både for et utdannet kunstpublikum, kunstinteressert publikum, og ikke minst det generelle publikum, kan altså møte med immateriell kunst by på utfordringer. Ofte henvender man seg da kontekstene som legges til grunn for en formidling i utstillingen, som blant annet titler på verk eller veggtekst. I RE _____ var det derimot ikke noe ytterligere, enn en utdelt folder ved inngang, å lese på veggene i utstillingen. Med et unntak:

På veggen nært den hjemmesnekrede laboratorie-installasjonen, får jeg øye på en markant grafisk designet ordning av tall, bindestreker, sirkler, sirkler i tall, og tall i mente.. Noen få ord stikker seg ut med korresponderende symboler og gir mulig en nøkkel til fortolkning – Identity, Memory, Power, Communication, Environment. Så det handler om kjemi? Eller er det en kode for noe? Noe betyr det, men hva? Og er det viktig? En tanke ulmer. En tanke jeg må kjempe med gjennom hele seansen i utstillingen. Kanskje var det vel ambisiøst å nærme meg utstillingen som en uinnvidd og uvitende, ved å nekte meg selv informasjon. (Hva er grunnen til at jeg velger å gjøre det egentlig?) Hvorfor har jeg et så voldsomt behov for å prøve å forstå? Å knekke koden? Er det bare sånn jeg er skrudd sammen? Eller er jeg blitt «fagskadet» av alle år på skolebenken? Kunst er jo ikke noe man nødvendigvis trenger å forstå for å få noe igjen – det vet jeg jo så godt. Jeg

velger å ignorere følelsen av å ikke vite, og kobler meg glupsk på nesen igjen.

Autoetnografen opplever en variasjon i det emosjonelle, andre følelser kommer til, og en refleksjon over dette begynner å ta form. Motstand møtes, og fordommer utfordres. Det stilles spørsmål rundt valget om å la åpenhet og usikkerhet, i forhold til utstillingens innhold, prege besøket. Det er fullt mulig utstillingens karakter og omgangen med immateriell kunst, spesielt lukt som kunst i utstillingen, utfordrer autoetnografens faglige grunnlag. Det er sårbart å skulle ta stilling til egen kunnskap. Tanken om stille på lik linje med de fleste andre som besøker utstillingen, kan ikke helt oppfylles i og med autoetnografen tilhører en kunstfaglig kontekst. Et interessant spørsmål blir dermed hvordan omgangen med immateriell kunst vil erfares av et generelt publikum uten kunstfaglig kompetanse. Om det vil være en krevende situasjon å orientere seg rundt, og å finne mening i. Immateriell kunst har potensiale til å nettopp åpne slike utfordrende rom for refleksjon. Det å stille spørsmål ved hva man faktisk blir utsatt for. Eller man kan bare konsentrere seg å erfare med sansene, føle noe på kroppen, og finne det meningsfylt nok. Autoetnografen virker å lete etter kontekster, knagger eller inngangsporter til et meningsinnhold knyttet en intensjon i utstillingen. Kunstnerens intensjon? Museets intensjon? Hva verkene egentlig sier bak lukten – er det egentlig mulig å forsøke å dekode lukt, som er så sanselig, umiddelbart og subjektivt? Autoetnografen, begynner å undre og lete etter kunstners erfaring, som vil prege besøket videre. Men autoetnografen virker på et plan også være klar over dette, legger det bort, og kobler seg på sansene igjen for å videre utvikle sin egen erfaring.

Den bakerste veggen i hovedhallen er kledd i ubehandlet treverk, montert som det skulle vært en av museets yttervegger. Jeg beveger meg nært, helt inn. Et øyeblikks «hvit kube», eller kanskje mer presist Astrup Fearnley «ikke-ta-på!»-automatisk trening, får hånden min – som automatisk strekker seg mot plankene – til å nøle.. Før jeg gir en god faen og tar på treverket i en glupsk strykende og feiende bevegelse. Nå er det all-in! Uten å tenke står jeg nå med nesa i veggen og lukter. Det må se rart ut. Men jeg bryr meg ikke lenger. Her er det innafor, jeg tenker Sissel er enig. [...] Og sånn blir jeg gående. Med en hånd på veggen. Strykende. Intenst følende. Av og til stikker jeg ansiktet nærmere veggen for å lukte. En ikke så rent liten sensuell seanse, som gir meg en barnslig tilfredstillelse.

En vekselvirkning mellom tidligere erfaring om hvordan man oppfører seg på utstilling, og den nye sensibiliteten RE_____ stiger frem. Mens autoetnografen begynner å utfordre vaner, trer nye muligheter frem. Det å faktisk ta på, lukte på, aktivt undersøke, sanse og erfare i rommet immateriell kunst legger til rette for. Fokuset rettes mot den subjektive erfaringen som utvikles, og det oppstår en form for gryende aksept for at det viktige i utstillingen er autoetnografens erfaring fremfor alt annet. Sansene er aktive. Og det erfaringsmateriale de gir nyttes. I Deweys forstand er autoetnografen nå godt i en fase hvor det samhandles i det å skulle gjøre og gjennomgå.

Jeg begynte å legge merke til små symboler, som minner om molekyler, formler, datoer eller koder, designet lik grafikken på en av sideveggene sett tidligere. Små og subtile. Her og der. Som om de skulle være verkstitler. Ja! Det er de viser det seg. Sissel Tolaas's språk er immaterielt (lukt), men virker å være skrevet i kjemi. Visuelt enkelt, utrolig elegant, og veldig uforståelig (for en som flyktet hodestups fra realfag til kunsten). For å løse koden trenger jeg mer informasjon. Kunst i kontekst, kontekst og kunst. High art, internt språk. Man ser hvor viktig det blir – komplekse tanker kan trenge formidling.. eller? Kan jeg ikke bare finne på min egen fasit?! Min egen mening? Jeg vil forså! Enn så lenge nyter jeg utformingen rent grafisk, og tenker mer og mer på kjemi som det egentlige språk lukt skrives i.

Som nevnt, opplever autoetnografen sterkere motstand når det kommer til verkenes kontekst og valg gjort rundt formidling i utstillingen. I Deweys tankeunivers er motstand sett på en invitasjon til ettertanke, og ikke et hinder som skal overvinnes. Selv om det kan virke som autoetnografen ønsker å knekke koder, utvide forståelsesrammer, blir ikke motstanden noe som stopper eller lukker erfaringen. Den underbygger det emosjonelle, og gir den en kraftigere bevegelse fremover mot fullbyrdelse. Refleksjoner motstanden henter frem blir spørsmål om forskjellige tilnærminger autoetnografen kan legge som premiss for meningsdannelse i utstillingen. Og begynner å gå i litt enklere baner som ikke er så kompliserte, det å rett og slett åpne for å skape egen mening. Autoetnografen vil uansett ikke finne en fasit, før mer informasjon som eksempelvis en omvisning eller formidlingsmaterieell konsulteres. På den andre siden kan jo dette diskuteres som formidling. Hva gjør en slik formidling? Tallene og kodene er i utgangspunktet ikke forståelig for den enkelte, iallfall umiddelbart som annet enn det de er. Som autoetnografen er inne på, kobles de en funksjon som verkstitler. I den større sammensetningen på veggen, kan det hele minne om en slags

estetisert eller designet fremstilling av kjemiske formler, eller et sammenhengende kart over hvordan de enkelte verkene i utstillingen henger sammen. Man kan med andre ord legge hva man vil i dette, og bare erfare selv. Eller søke ut forbindelser, leke seg med kodekneking, og finne frem til mer informasjon.

I mesaninen handler det om luft, eller rettere sagt vind. [...] Å bevege seg mellom det lette materialet er veldig fint. Å få stoffet på kroppen, eller berøre vinden mens den blåser er en sensorisk, og nesten litt poetisk opplevelse. [...] På ett tidspunkt var det deilig å bare stoppe opp, lukke øynene og bare føle og se hva som skjer i erfaringsbanken. Brokete minner av Vestlandsnatur og væropplevelser fra oppveksten slo over meg i noen fragmenterte sekunder. Nærmest som filmatiske flashback. Å oppleve et skikkelig kystvær før det blir farlig, er helt spesielt. Kraffullt, majestetisk og sublimt! I vinden lånt fra Nord, lot jeg tiden miste betydning.

Autoetnografen har her funnet frem til verket *AirREborn BelowAbove* (1994, 1998, 2000, 2007, 2018, 2019, 2021). Verket har en større grad av materiell støtte enn andre i utstillingen, men essensen blir å vise spor av vind, immateriell som den er. Den kan føles på kroppen, høres fra viftene som løyer eller blåser opp, og ses i stoffet som bølger seg. Autoetnografens sanselige inntrykk og omgang med verket viser til et interessant aspekt, hvor en ny erfaring kobles tidligere minner eller eldre erfaring. Det kan godt diskuteres om noen av de har en grad av spesialisert erfaring ved seg, eller om det er fragmentert generell erfaring med eksempelvis vestlandsvær som helhet, som først nå samles i den nye erfaringen som utvikles.

En hel rekke A4 ark med tall i symboler sto parat og klar til aksjon. Det var nok ikke så innlysende hva dette var. Jeg synes det var artig å se mennesker snuse på dem, før de turte å ta på, se på baksiden, for så å rive av et ark. Why not?! Sissel har lært oss å stikke nesen bort i det mest nå. Og jeg fulgte etter. Nesen blir mine øyne. Arkene luktet av skole, klasserom, studier, og kunnskap? – papir, kopimaskinvarme, printerblekk.. Jeg forsynte meg med alle sammen, i og med det ikke er laget noen katalog for utstillingen, verken fysisk eller digitalt. Nå finnes de digitalt, iallfall for min egen del. Her skal det forstås! På vei ut, stakk jeg nesa i røret til Nordsjøen (yuck!), før jeg satte kursen ned mot hovedhallen igjen for å snuse mer..

Motstanden i å ikke helt forstå de virkelige intensjonene eller kontekstene bak enkeltverkene, virker å kulminere, i det en form for fasit åpenbarer seg for videre undersøkelse. Stor nysgjerrighet, behov for informasjon og den kunstfaglige bakgrunnen tar et øyeblikk forrang i erfaringen. Det registreres et interessant moment, at utstillingens primærfokus – luktesansen – virker å ha sunket inn blant andre besøkende. De oppfører seg som kunstneren selv, og lukter på det som åpenbarer seg. Papirene har lukt, selv om det ikke nødvendigvis er et av de andre verkene tilsatt lukt. Er kanskje dette aspektet ved et av de viktigste poengene i denne utstillingen? Det å vie luktesansen et så stort fokus. Å tenke på lukt på en mer intens måte. Å erfare hva lukt gjør med en, hva den minner om, eller hvilke minner den henter frem. Å erfare så inderlig den enkle ting som det å bare lukte.

Så var jeg mett. Av å lukte. Av å ikke vite. Hodet godt forvirret. Nesa tung og blind. Det var på tide å gå. [...] Jeg gikk og kjøpte meg en «artbag», og vasket hendene mine igjen med Sissel Tolaas.

Et metningspunkt registreres. Det å lukte, sanse, handle, føle og samtidig reflektere over det hele krever både tid og et energinivå som omsider dabber av. Avsluttende ritualer, som i autoetnografens tilfelle inkluderer et besøk i museumsbutikken, igangsettes og kompletteres denne gang som det begynte, med en håndvask i *Self_Life_Portrait* (2005-ongoing). Autoetnografen forlater museet.

På bussen hjem sitter jeg og tenker. Og lukter på hendene. Øynene mine er fortsatt ikke helt påkoblet. De gløser ut på byen og menneskene som farter forbi. Uten egentlig å se. Knivene er blitt sløve. Sola har gitt opp for i dag, og lyset dør sakte hen i rødt bak meg. Bussen fylles opp av ettermiddagsfolk på farten. Et barn på kanskje ti år eller noe der imellom, stiller seg opp ved siden av meg og snakker til sin mor. Etter en liten stund utbrytes det høyt: «Det lukter så rart her!» Jeg måtte lukte på hendene mine igjen. «Det har sikkert vært en barnehage med masse barn her, eller kanskje en hund?» svarer moren. Jeg blir nysgjerrig, og lukter etter..

Hvor ender en spesialisert erfaring med estetisk kvalitet ala Dewey egentlig? Med en gang man går ut av døren på museet? Eller er overgangen mer avtagende? Som en kraftig bølge som renner tilbake mot havet etter å ha slått mot land. Det kan virke slik ut ifølge autoetnografen. Energiene i utviklingen av erfaringen er avtagende, men fortsatt i noe aktivitet. Besøket og det som har blitt gjort og erfart, gjennomgås i refleksjon. Selv om autoetnografen ikke virker til stede i situasjonen, reageres det med interesse med en gang lukt blir nevnt. Den lille hverdagssituasjonen som oppstår kulminerer som et potensielt fullendt stoppested for en spesialisert erfaring med estetisk kvalitet i Deweys forstand.

AVSLUTNING

I denne oppgaven har immateriell kunst og Deweys behandling av å gjøre en spesialisert erfaring med estetisk kvalitet, blitt knyttet sammen med svært subjektiv erfaring i møte med Tolaas utstilling RE_____. Autoetnografi som metode har bidratt i den praktisk-estetiske prosessen, med å erfare, og skrive frem erfaringsmateriale, som vider vil finne sin form i det praktisk-estetisk verket. Det som gjenstår er svar på problemstillingen:

Hvordan kan immateriell kunst bidra til estetisk erfaring?

Immateriell kunst kan bidra til estetisk erfaring, men det beror på at noen premisser er lagt til rette. Som vist kjennetegnes immateriell kunst primært av grader av fravær av materiale, altså et kunstobjekt. Synssansen har ikke forrang, og andre sanser prioriteres. Fokuset flyttes fra verk til betrakter, hvor betrakters sanselige og undrende erfaring er hvor den endelige erfaringen får et potensiale til å oppstå. Det kan forekomme materiell støtte i immateriell kunst, for å igangsette de nødvendige situasjonene eller erfaringsrommene. Immateriell kunst kan utløse det nære, sårbare og desto mer kraftfulle i utvikling av erfaring. Immateriell kunst har et avhengighetsforhold til en kunstinstitusjon, og spesielt en kunstutstilling, hvor potensialet for virkning er stort. Et ladd rom for kunst gjør noe med fokuset til den besøkende. Innenfor disse rammene kan immateriell kunst likevel utfordre og tøye det etablerte. Den besøkende kan dyttes, styres, og i noen tilfeller tvinges i en retning til å finne andre innganger for betraktning eller tenking, for å utvikle erfaringsmateriale som potensielt kan bearbeides til en spesialisert erfaring med estetisk kvalitet. Tid er et viktig aspekt, det å ta seg tid til å erfare.

Som vist tidligere i oppgaven krever det en del av den enkelte å oppnå en spesialisert erfaring med estetisk kvalitet. Åpenhet, nysgjerrighet, ladd interessenivå. Å ta ansvar for å skape sin egen erfaring. Immateriell kunst kan, så lenge kunstneren som skaper den, tar inn over seg mottakeraspektet helt i starten, legge til rette for en god inngang i et ellers utfordrende univers immateriell kunst ser ut til å tilhøre. Immateriell kunst kan potensielt skape estetisk erfaring, men det krever mye av både den besøkende og av kunstneren. Motstand kan være et middel for ettertanke, og ikke nødvendigvis et mål som skal overvinnes. For skal man utvikle en estetisk erfaring ala Dewey, må man jobbe for det.

Avsluttende refleksjoner

Tiden vi lever i, virker ting å gå så ufattelig raskt. Alt suser forbi. I et forrykende tempo. Så kom to års pause. Stillstand. Fra det som gir livet innhold og farge, til og med mening for noen. For andre ble de små erfaringene som kan gi stor glede i hverdagen ekstra tydelige. For man ble gitt så mye tid til å undre seg over dem. Kanskje nyte dem. Erfare på en mer intens måte. Tid er virkelig et privilegium. Men selv om det fysiske rommet minsket, fortsatte det meste som før i de digitale rommene, kanskje til og med i en høynet vigør og intensitet. De digitale rommene ble de virkelige rommene. Skjermen er overalt. Se opp fra skjermen. Hverdagen er på vei tilbake, noe som er på sin plass. Håpet er likevel at de små, men nære tingene, for eksempel noe så enkelt tilgjengelig som en lukterfaring, også får bli med videre inn i det nye landskapet som åpenbarer seg fremover. Det er noe jeg vil bruke tid på å undre meg over videre. Jeg har bare så vidt begynt, har jeg en følelse av.

Immaterialitet. Sanselighet. Kunsterfaring.

Disse tre ordene kan trekkes frem som gjentakende moment ved kunsten jeg stadig undrer meg over...

LITTERATURLISTE

- Acton, Mary. (2004). *Learning to look at Modern Art*. Routledge.
- Agapakis, Christina M. Tolaas, Sissel. (2012). Smelling in multiple dimensions. *Current Opinion in Chemical Biology*. December 2012, Vol.16 (5-6), s.569-575.
<https://doi.org/10.1016/j.cbpa.2012.10.035>
- Alvesson, Mats & Sköldberg, Kaj. (2008). *Tolkning och reflektion : vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod* (2. uppl. utg.). Studentlitteratur.
- Archer, Michael. (1997). *Art since 1960*. Thames and Hudson.
- Astrup Fearnley Museet. (2021). *Sissel Tolaas RE _____ 8 okt, 2021 – 30 des, 2021*.
Astrup Fearnley Museet. Hentet 28.02.22 fra
https://www.afmuseet.no/utstillinger/sissel-tolaas-re-_____/
- Bale, Kjersti & Bø-Rygg, Arnfinn (Red.). (2008). *Estetisk teori : en antologi*.
Universitetsforlaget.
- Bannister, Laura. (2016). In conversation with Sissel Tolaas. *Museum*.
<https://laurabannister.com/selected-writings/in-conversation-with-sissel-tolaas/>
- Binlot, Ann. (2019, 1 oktober). *Meet the fragrance scientist behind Balenciaga's blood-and-money scent*. Document. <https://www.documentjournal.com/2019/10/meet-the-fragrance-scientist-behind-balenciagas-blood-and-money-perfume/>
- Brockmann, Bjørn. (2021, 23 desember). Hun har laget kunst av neseffasset til Bill Gates - og ost av David Beckhams tåfis. [bak betalingsmur]. *D2 Magasinet i Dagens Næringsliv*.
<https://www.dn.no/d2/kunst/astруп-fearnley/sissel-tolaas/duft/hun-har-laget-kunst-av-neseffasset-til-bill-gates-og-ost-av-david-beckhams-tafis/2-1-1122884>
- Cage, John. (1961). Lecture on Nothing. I *Silence : Lectures and writings by John Cage* (1. utg., s. 109-127). Wesleyan University Press.
<https://archive.org/details/silencelecturesw1961cage/mode/2up>
- Centre Pompidou. (u.å.). *Marcel Duchamp. Air de Paris 1919 / 1964*. Centre Pompidou,.
Hentet 23.08.2022 fra <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cbLy77k>
- Christie's. (2016). *Bound to Fail - Lot 14 A : Marcel Duchamp (1887-1968). Air de Paris*.
Hentet 23.08.2022 fra <https://www.christies.com/en/lot/lot-5994795>
- Cochran, Molly. (2010). *The Cambridge companion to Dewey*. Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CCOL9780521874564>

- Cottingham, David. (2013). *The avant-garde. A very short introduction*. Oxford University Press.
- Denzin, Norman K. (2006). Analytic Autoethnography, or Déjà Vu all Over Again. *Journal of contemporary ethnography*, 35(4), 419-428.
<https://doi.org/10.1177/0891241606286985>
- Dewey, John. (1934). *Art as experience* (2005. utg.). Penguin Group / Perigee.
- Dewey, John. (2008). "Å gjøre en Erfaring" fra *Art as Experience* (1934) (Øye, Agnete, Overs.). I Bale, Kjersti & Bø-Rygg, Arnfinn (Red.), *Estetisk teori : en antologi*. Universitetsforlaget.
- Dinesen. (u.å.-a). *A sense of Dinesen - DD-2*. Dinesen. Hentet 05.05.22 fra <https://www.dinesen.com/en/products/dinesen-collection/dd-2/>
- Dinesen. (u.å.-b). *A sense of Dinesen - Dinesen x Sissel Tolaas*. Dinesen. Hentet 05.05.22 fra <https://www.dinesen.com/no/samarbeid-og-sponsing/a-sense-of-dinesen/>
- Drobnick, Jim. (2013). To «Feel Breathing» - Duchamp and the Immaterial Aesthetics of Scent. I Posman, Sarah, Reverseau, Anne, Ayers, David, Bru, Sascha & Hjartarson, Benedikt (Red.), *The aesthetics of matter : modernism, the avant-garde and material exchange* (s. 263-276). De Gruyter.
- Duchamp, Marcel. (1989). The Crative Act. I Sanouillet, Michel & Peterson, Elmer (Red.), *The writings of Marcel Duchamp* (s. 138-140). Da Capo Press.
- Ellis, Carolyn, Adams, Tony E. & Bochner, Arthur P. (2011). Autoethnography: An Overview. *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, vol. 36(no. 4. (138), 273-290. Hentet 19.03.22, fra <https://www.jstor.org/stable/23032294>
- Erfaring. (u.å.). I *Det Norske Akademis ordbok*. Det Norske Akademi for Språk og Litteratur. Hentet 19.08.2022 fra <https://naob.no/ordbok/erfaring>
- Foster, Hal. Krauss, Rosalind m.fl. (2004). *Art since 1900* (2011, 2. utg.). Thames & Hudson.
- Goldberg, RoseLee. (2001). *Performance art : from futurism to the present* (Rev. and expanded ed. utg.). Thames & Hudson.
- Hanfling, Oswald (Red.). (1992). *Philosophical aesthetics : an introduction*. Blackwell Publishers in association with The Open University.
- Hantelmann, Dorothea von. (2010a). *How to do things with art : the meaning of art's performativity*. Ringier.
- Hantelmann, Dorothea von. (2010b). Object and Situation in the Works of Tino Sehgal. I *How to Do Things with Art : What Performativity Means in Art* (s. 128-174). JRP Ringier & Les Presses du Réel.

- Ibrahim, Dina. (2012). Immaterial Art. *Contemporary Practices Art Journal*.
<http://www.contemporarypractices.net/essays/volumex/immaterialart.pdf>
- ICA Philadelphia. (2022). *Sissel Tolaas: RE _____ 09.16.22-12.30.22*. Institute of Contemporary Art - University of Pennsylvania. Philadelphia. Hentet 09.05.22 fra
https://icaphila.org/exhibitions/sissel-tolaas-re_____/
- IFF. (u.å.). International Flavors & Fragrances Inc. Hentet 30.04.22 fra
<https://www.iff.com/portfolio>
- Immaterial. (2022, mars). I *Oxford English Dictionary*.
<https://www.oed.com/view/Entry/91815?redirectedFrom=immaterial>
- Immaterial. (u.å.). I *Cambridge Dictionary*. Hentet 30.11.21 fra
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/immaterial>
- Immateriell. (2020, 28 juni). I *Store Norske Leksikon*. <https://snl.no/immateriell>
- Immateriell. (u.å.). I *Det Norske Akademis ordbok*. Det Norske Akademi for Språk og Litteratur. Hentet 30.11.21 fra <https://naob.no/ordbok/immateriell>
- Karlsson, Bengt, Klevan, Trude, Soggiu, Anna-Sabina, Sælør, Knut Tore & Villje, Linda. (2021). *Hva er autoetnografi?* (1. utg.). Cappelen Damm Akademisk.
- Kladzyk, René. (2021). Smell researcher and artist Sissel Tolaas On scaling down to scale up. *The Creative Independent - Creating your own opportunities*.
<https://thecreativeindependent.com/people/smell-researcher-and-artist-sissel-tollas-on-scaling-down-to-scale-up/>
- Kleiner, Fred S. (2013). *Gardner's Art through the Ages - A Global History* (14. utg.). Kolon Forlag. (2022). *Grapefrukt*. Hentet 23.08.2022 fra
<https://www.kolonforlag.no/books/details/415>
- Lippard, Lucy R. (2001a). Escape Attempts. I *Six years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. University of California Press.
- Lippard, Lucy R. (2001b). *Six years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. University of California Press.
- Lippard, Lucy R. & Chandler, John. (1971). The Dematerialization of Art. I *Changing - essays in art criticism* (Documents in Modern Art Criticism vol.2). Dutton.
- Metz, Sylvia Dr. (2020). Sissel Tolaas, Berlin : With my work I move in-between multiple realities. *Collectors Agenda - In the studio*. <https://www.collectorsagenda.com/in-the-studio/sissel-tolaas>

- MIT List Visual Arts Center. (2006). *Sensorium: Part I – Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*. Massachusetts Institute of Technology. Hentet 09.05.22 fra <https://listart.mit.edu/exhibitions/sensorium-part-i>
- Ono, Yoko. (2000). *Grapefruit : a book of instructions and drawings*. Simon & Schuster.
- Osman, Ashraf. (2013). Historical Overview of Olfactory Art in the 20th Century. Hentet 02.04.18, fra https://www.academia.edu/4608919/Historical_Overview_of_Olfactory_Art_in_the_20th_Century
- Perspectives. (2021, 22 september). *Sissel Tolaas wants to reconnect humanity through our sense of smell*. Perspectives (Picet Group). <https://perspectives.group.pictet/sustainability/sissel-tolaas-wants-to-reconnect-humanity-through-our-sense-of-s>
- Philadelphia Museum of Art. (u.å). *50 cc of Paris Air, 1919. Marcel Duchamp*. Hentet 23.08.2022 fra <https://philamuseum.org/collection/object/51617>
- Pritchett, James. (2009). What Silence Taught John Cage: The Story of 4'33". I *The Anarchy of Silence : John Cage and experimental art* (s. 166-177). Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Shiner, Larry. (2020). *Art scents : exploring the Aesthetics of Smell and the Olfactory Arts*. Oxford University Press.
- Solhjell, Dag. (2001). *Formidler og formidlet - en teori om kunstformidlingens praksis* (2007, 2. utg.). Universitetsforlaget.
- Stocks, Christopher. (2020, 7 april). *Super Sense: Sissel Tolaas gives us an education in smell*. Future Publishing. <https://www.wallpaper.com/beauty-grooming/super-sense-sissel-tolaas-gives-us-an-education-in-smell>
- Å erfare. (u.å.). I *Det Norske Akademis ordbok*. Det Norske Akademi for Språk og Litteratur. Hentet 19.08.2022 fra <https://naob.no/ordbok/erfare>