

**KOKUSAL SANATA İLİŞKİN POSTYAPISALCI BİR  
YAKLAŞIM: BEN VE ÖTEKİ**

**TANSEL EROL BAŞPINAR**

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ  
MART, 2024**

KOKUSAL SANATA İLİŞKİN POSTYAPISALCI BİR YAKLAŞIM:  
BEN VE ÖTEKİ

TANSEL EROL BAŞPINAR

Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Bilimi Doktora Programı, 2024

Bu tez, Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne Doktora (PhD.) derecesi  
için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ  
MART, 2024

İŞIK ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
SANAT BİLİMİ DOKTORA PROGRAMI

KOKUSAL SANATA İLİŞKİN POSTYAPISALCI BİR YAKLAŞIM: BEN VE  
ÖTEKİ

TANSEL EROL BAŞPINAR

ONAYLAYANLAR:

|                                            |                            |
|--------------------------------------------|----------------------------|
| Prof. Dr. Rıfat ŞAHİNER<br>(Tez Danışmanı) | Yıldız Teknik Üniversitesi |
| Dr. Öğr. Üyesi Özüm<br>HATİPOĞLU           | Işık Üniversitesi          |
| Dr. Öğr. Üyesi Didem KARA<br>SARIOĞLU      | Okan Üniversitesi          |
| Prof. Dr. Evangelia ŞARLAK                 | Işık Üniversitesi          |
| Prof. Dr. Nedret KILIÇERİ                  | İstanbul Üniversitesi      |

ONAY TARİHİ: 23/03/2024

# A POSTSTRUCTURALIST APPROACH TO OLFACTORY ART: THE ME AND THE OTHER

## ABSTRACT

In the 21st century, the Covid-19 Pandemic, which unexpectedly upended the world order, has contributed to the sudden exponential rise of the *Age of Online Culture*, accelerating the uncontrolled spread of the simulacrum range that questions the relationship between reality and representation, a process that can be called *Online Fetishism*. Our mode of contact, based on online interactions and practice of wearing masks, redefines our habits of communication and has brought with it a lack of sensory -especially olfactory- experience. These conditions has led to the realisation of the aesthetic potential of scent in both vital and artistic activities. Up until two decades ago, the virtuoso scent, with its hidden solo performance behind the scenes of the art scene, while attracting all the attention with this latest momentum it is gaining in the world of life and art, it is also pushing the boundaries of art due to its temporary, volatile and uncertain nature. Therefore, by deconstructing or repeating the relation of this experience of artistic expression and emotion-intensity, that is, of the indefinable *other*-scent, to the *me*-consciousness and the *other in the me*-unconscious, the study is bringing together the subject in *becoming (devenir)* with current ideas about the nature of aesthetics: *Aesthetics of Art Scents*. This assumption, which forms the basis of the study, through a poststructuralist/Deleuzian methodology, is examining the *deconstruction of the subject during its becoming* with the problematic of ‘aesthetics of art scents’ put forward by Larry Shiner, that is, the retroreflections of the other, in the me and in the other in the me, with the concepts of affection, affect, memory and desire in the focus of *Aesthetics of Po’scent Art*. With this understanding, the study is proposing the polyesthetical result that emerges from the idea that the perception of scent in the subject is not universal and that the me and the other can create an infinite undefinable set of meanings and emotions ‘in the range of the other in the me’ as the *Dismeasure of Po’scent Art Aesthetics in L’avenir*.

**Keywords:** Aesthetics of Art Scents, Aesthetics of Po’scent Art, Deleuze, Affect,

Affectation.



# KOKUSAL SANATA İLİŞKİN POSTYAPISALCI BİR YAKLAŞIM: BEN VE ÖTEKİ

## ÖZET

21. yüzyılda, dünya düzenini beklenmedik bir biçimde altüst eden Covid-19 Pandemisi, *Çevrimiçi Kültür Çağı*'nın ani üstel yükselişine katkıda bulunarak, gerçeklik ile temsil arasındaki ilişkiyi sorgulayan simulakrum aralığının yani *Çevrimiçi Fetişizm* olarak adlandırılabilir sürecin kontrolsüz yayılımına ivme kazandırmıştır. Çevrimiçi etkileşimlere ve maske takma pratiğine dayalı temas biçimimiz iletişim alışkanlıklarımızı yeniden tanımlarken, duysal -özellikle de kokusal- deneyim yoksunluğunu beraberinde getirmiştir. Bu koşullar, kokunun hem yaşamsal hem de sanatsal faaliyetlerdeki estetik potansiyelinin fark edilmesine neden olmuştur. Son yirmi yıl öncesine kadar, sanat sahnesinin perde arkasında, tek kişilik gizli gösterimi ile virtüöz koku, yaşam ve sanat dünyasında kazandığı bu son ivmeyle tüm dikkatleri üzerine çekerken; geçici, uçucu, belirsiz yapısı nedeniyle de sanatın geleneksel sınırlarını zorlamaktadır. Dolayısıyla çalışma, sanatsal ifade ve duygu yoğunluklu bu deneyimin yani tanımlanamaz *öteki*'nin-kokunun, *ben*-bilinç ve *ben'deki öteki*-bilinçdışı ile ilişkisini yapı sökümüne veya tekrara tabi tutarak, *oluş (devenir)* içerisindeki özneyi estetiğin doğası hakkındaki güncel düşünceyle bir araya getirmektedir: *Kokusal Sanat Estetiği*. Çalışmanın temelini oluşturan bu varsayım; postyapısalcı/Deleuzeyen bir metodoloji üzerinden, Larry Shiner'ın öne sürdüğü 'kokusal sanat estetiği' sorunsalı ile *akıştaki öznenin oluş sırasındaki yapı sökümünü* yani *öteki*'nin, *ben'deki* ve *ben'deki öteki*deki geri yansımalarını; duygulanım, duygulam, bellek ve arzu kavramları ile *Kokusal Sanat Sonrası Estetik* odağında incelemeye almaktadır. Bu anlayışla, özne'deki koku algısının evrensel olmayan, *ben*'in ve *ötekinin* 'ben'deki öteki aralığında' sonsuz tanımlanamaz anlamlar ve duygular dizgesi oluşturabileceği düşüncesinden çıkan poliestetik sonuç; *Öngörülemeyen Gelecekte Kokusal Sanat Sonrası Estetiğinin Ölçsüzlüğü* olarak önerilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Kokusal Sanat Estetiği, Kokusal Sanat Sonrası Estetik, Deleuze, Duygulanım, Duygulanım.

## TEŞEKKÜR

Öncelikle doktora eğitim sürecimin her aşamasında emeği geçen ve bu tez çalışmasında da danışmanım olan sayın Prof. Dr. Rıfat ŞAHİNER'e eleştirel akademik rehberliği, bilimsel titizliği ve gösterdiği sonsuz sabrı için derin minnettarlığımı ifade eder, kalpten teşekkürlerimi sunarım. Karşılaştığım her zorlukta bilgi ve tecrübesiyle yolumu aydınlatmış, disiplinlerarası akademik rotamda doğru yönü bulmama aracılık etmiştir. Hoşgörüsü, özverisi ve sınırsız desteği sebebiyle kendisine en derin sevgi ve saygılarımı iletiyorum.

Tez izleme komitesinde yer alan sayın hocalarım, Dr. Öğr. Üyesi Özüm HATİPOĞLU ve Dr. Öğr. Üyesi Didem KARA SARIOĞLU'na araştırmamın kapsamını derinlemesine inceleyip sundukları kıymetli önerileri için de içtenlikle teşekkür ederim. Ayrıca tez savunmamda yer alan sayın Prof. Dr. Nedret KILIÇERİ ve Prof. Dr. Evangelia ŞARLAK'a değerli katkıları için saygı ve minnettarlığımı bildiririm. Sanat Bilimi Doktora Programı'nda derslerini aldığım sayın bölüm hocalarım; Prof. Dr. Halil AKDENİZ, Doç. Dr. Oğuz HAŞLAKOĞLU, Doç. Dr. Selin GÜRSES ŞANBAY ve Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN'e öğretileri ve zengin içerikleri için de şükranlarımı sunmak isterim.

Son olarak annem Sultan EROL, babam Yüksel EROL, kardeşim Seltan EROL ve eşim Ali BAŞPINAR'a gösterdikleri sonsuz sevgi, anlayış ve sabır için kalpten minnettarım. Onların maddi ve manevi desteği, cesaret verici tutumları bu uzun ve zorlu akademik yolculuğun her anında benim için büyük bir güç kaynağı olmuştur. Aynı zamanda sırt sırta verdiğimiz bu yolculukta her daim yanımda olan sevgili Doktorant arkadaşım İpek Ebru YILDIZ'a ve doktora sürecinde desteğini esirgemeyen sevgili arkadaşım Dr. Damla TAYMAZ'a en içten teşekkür ve sevgilerimi sunarım.

Tansel EROL BAŞPINAR

Annem Sultan EROL’a,  
Babam Yüksel EROL’a,  
Kardeşim Seltan EROL’a,  
ve Eşim Ali BAŞPINAR’a..



## İÇİNDEKİLER

|                                                        |     |
|--------------------------------------------------------|-----|
| ONAY SAYFASI.....                                      | i   |
| ABSTRACT .....                                         | ii  |
| ÖZET.....                                              | iv  |
| TEŞEKKÜR .....                                         | v   |
| İTHAF SAYFASI.....                                     | vi  |
| İÇİNDEKİLER .....                                      | vii |
| ŞEKİLLER LİSTESİ.....                                  | ix  |
| BÖLÜM 1.....                                           | 1   |
| 1. GİRİŞ .....                                         | 1   |
| BÖLÜM 2.....                                           | 16  |
| 2. KOKUSAL SANAT .....                                 | 16  |
| 2.1 Koku, Ben ve Ben'deki Öteki / Duygulanım .....     | 16  |
| 2.2 Olfactory Art ve Po'scent Art.....                 | 27  |
| BÖLÜM 3.....                                           | 43  |
| 3. KOKUSAL SANAT VE POSTYAPISALCILIK.....              | 43  |
| 3.1 Dil Sınırında Kokusal Gizlerin İzleri.....         | 43  |
| 3.2 Kokusal İzlerin Yapısökümü: Derrida.....           | 52  |
| 3.3 Kokusal Gizlerin İmleri: Deleuze .....             | 69  |
| BÖLÜM 4.....                                           | 79  |
| 4. KOKUSAL SANATTA BELLEK VE ARZU .....                | 79  |
| 4.1 Bellek Oyunları / Ertelenmiş Etki: Freud .....     | 79  |
| 4.2 Arzu'nun Esareti / Objet a: Lacan .....            | 92  |
| BÖLÜM 5.....                                           | 113 |
| 5. KOKUSAL SANAT SONRASI ESTETİĞİNİN ÖLÇÜSÜZLÜĞÜ ..... | 113 |
| BÖLÜM 6.....                                           | 135 |

|                       |            |
|-----------------------|------------|
| 6. SONUÇ .....        | 135        |
| <b>KAYNAKÇA .....</b> | <b>138</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>  | <b>149</b> |



## ŞEKİLLER LİSTESİ

|                                                                                                     |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil 2.1 Peter de Cupere, Revival, 2022.....                                                       | 24 |
| Şekil 2.2 Ernesto Neto, Mother Body Emotional Densities, for Alive Temple Time Baby Son, 2015 ..... | 25 |
| Şekil 2.3 Peter de Cupere, Olfactory Sculpture: Madame Poivre Rose, 2016.....                       | 29 |
| Şekil 2.4 Oswaldo Maciá, Corruption and Consciousness, 2020-2022 .....                              | 31 |
| Şekil 2.5 Honoré Daumier, L’odorant, 1839.....                                                      | 35 |
| Şekil 2.6 Andreas Slominski, Nasenhalter, 1987 .....                                                | 35 |
| Şekil 2.7 Oswaldo Maciá, New Cartographies of Smell Migration, 2021.....                            | 35 |
| Şekil 2.8 Dieter Roth, Staple Cheese, A Race, 1970 .....                                            | 39 |
| Şekil 2.9 Dieter Roth, Staple Cheese, A Race Enstalasyon Künyesi, 1970.....                         | 39 |
| Şekil 2.10 Peter de Cupere, Alambfleuric Pois Feromoon, 2004 .....                                  | 40 |
| Şekil 2.11 Peter de Cupere, Alambfleuric Alcol Feromoon, 2005 .....                                 | 40 |
| Şekil 2.12 Peter de Cupere, Olfactory Man – Alambfleuric Brains, 2010 .....                         | 40 |
| Şekil 3.1 Rigaud, Un Air Embaumé Parfüm Şişesi ve Ambalajı, 1915.....                               | 49 |
| Şekil 3.2 Marcel Duchamp, Belle Haleine, 1921.....                                                  | 49 |
| Şekil 3.3 Marcel Duchamp, Rrose Sélavy, 1921 .....                                                  | 49 |
| Şekil 3.4 Peter de Cupere, Olfabet-OV1, 2021 .....                                                  | 51 |
| Şekil 3.5 Peter de Cupere, Olfabet-OV2, 2021 .....                                                  | 51 |
| Şekil 3.6 Otobong Nkanga, Anamnesis, 2018 .....                                                     | 55 |
| Şekil 3.7 Otobong Nkanga, Anamnesis, 2018 .....                                                     | 55 |
| Şekil 3.8 Adnan Aga, Adnose, 2023 .....                                                             | 57 |
| Şekil 3.9 Adnan Aga, Adnose: Adnan Aga’s Smell Instruction Poster, 2023 .....                       | 57 |
| Şekil 3.10 Aras Seddigh ve Ömer İpekçi, Münazara Onu Bul, 2021 .....                                | 62 |
| Şekil 3.11 Aras Seddigh ve Ömer İpekçi, Münazara Onu Bul, 2021 .....                                | 63 |
| Şekil 3.12 Brian Goeltzenleuchter, Scents of Exile, 2021 .....                                      | 65 |
| Şekil 3.13 Brian Goeltzenleuchter, Scents of Exile İstasyonu, 2021.....                             | 65 |
| Şekil 3.14 Peter de Cupere, Sweat, 2010 .....                                                       | 76 |

|                                                                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Şekil 3.15 Peter de Cupere, Sweat drawing on stone – Monitor – Glass box with a hole in the glass to smell the Sweat, 2010 ..... | 77  |
| Şekil 4.1 Tansel Erol Başpınar, Belle Haleine ile Koku Alma Sistemi, 2022 .....                                                  | 80  |
| Şekil 4.2 Marina Abramović, Balkan Baroque, 1997 .....                                                                           | 90  |
| Şekil 4.3 Laura de Coninck, Recovery of the Good Object Lost, 2023.....                                                          | 95  |
| Şekil 4.4 Peter de Cupere, Smell Saddles, 1998-1999.....                                                                         | 96  |
| Şekil 4.5 Peter de Cupere, Nose Vases, 1995-1996.....                                                                            | 96  |
| Şekil 4.6 Peter de Cupere, Nose Man I, 2009 .....                                                                                | 96  |
| Şekil 4.7 Peter de Cupere, Libidinose, 2011.....                                                                                 | 96  |
| Şekil 4.8 Peter de Cupere, Drawing Chocolate Nose 1, 2011.....                                                                   | 96  |
| Şekil 4.9 Peter de Cupere, Beauty of Birth, 1997 .....                                                                           | 101 |
| Şekil 4.10 James Auger, Smell Blind Date, MoMa, 2008 .....                                                                       | 102 |
| Şekil 4.11 Animal Butts, Atoa Aquarium & Art Gallery, 2022.....                                                                  | 106 |
| Şekil 4.12 Peter de Cupere, Shit Toilet, 1998-2005.....                                                                          | 107 |
| Şekil 4.13 Anicka Yi, Grabbing at Newer Vegetables, 2015.....                                                                    | 110 |
| Şekil 5.1 Duccio di Buoninsegna, The Raising of Lazarus, 1308-1311 .....                                                         | 116 |
| Şekil 5.2 Damien Hirst, A Thousand Years, 1990.....                                                                              | 117 |
| Şekil 5.3 Oswaldo Maciá, Anonymous Family, 1996 .....                                                                            | 126 |
| Şekil 5.4 Alexis Karl, The Exquisite Inevitable, 2023.....                                                                       | 130 |
| Şekil 5.5 Alexis Karl, The Exquisite Inevitable, 2023.....                                                                       | 130 |
| Şekil 5.6 Wolfgang Georgsdorf, Smeller 2.0, 2012.....                                                                            | 133 |

# BÖLÜM 1

## 1. GİRİŞ

*“Korktuğumuz şey bu - görme yok, ses yok, dokunma, tat ya da koku yok, düşünecek bir şey yok, sevecek ya da bağlanacak hiçbir şey yok”*  
(Larkin, 1978, s.48).

21. yüzyıl sanatında giderek önem kazanan koku fenomenini, koku duyusuna odaklanarak postyapısalcı bir perspektifte ele alan bu tez, kokunun özne üzerindeki etkisini yapısökümcü bir metodoloji kullanarak duygu kavramı aracılığıyla incelemektedir. Özne tarafından duyumsanan koku; beden, bilinç ve bilinçdışı korelasyonunda *nörofelsefi*<sup>1</sup> kanıtlar eşliğinde tartışılmaktadır. Araştırma boyunca *ben*<sup>2</sup>, bilinç; öteki, koku; ben'deki öteki ise bilinçdışına karşılık gelecek biçimde dönüşümlü olarak kullanılmaktadır. Çalışma, dünya çapında *olfactory art*<sup>3</sup> terimiyle

---

<sup>1</sup> Nörofelsefe (neurophilosophy) terimi, Patricia Smith Churchland tarafından 1986 yılında türetilmiştir. Felsefi konuların yanıtlarını nörobilimden biyopsikososyal (BPS) modele kadar birçok farklı bilimsel disiplinde arayıp, beyin ile bilinç arasındaki ilişkiyi ampirik bulgularla açıklamaya çalışmaktadır (Roth, 2012, s. 340).

<sup>2</sup> Lacan, Freud'un bilinç ve bilinçdışı terimlerini *the me* (le moi) ve *the I* (le je) kavramlarından yola çıkarak birbirinden ayırıp analiz eder (Lacan, 2005, s. 98). Lacan için 'the me' ya da 'ben', bireyin kendini nasıl algıladığını ve kendisiyle nasıl özdeşleştiğini açılar. Bireyin sosyal ilişkileri ve kültürel normlar tarafından şekillenen algısını bilinç aracılığıyla temsil eder. Dolayısıyla 'the me' (ben veya bilinç), genellikle dış dünyaya yönelik, nesnelerle ve diğer insanlarla ilişkiler üzerine kurulu ve bireyin kendisini nasıl gördüğüyle ilgilidir. Lacan'ın 'the I' kavramı ise, bireysel duygunun daha derin, bilinçdışı yönlerini irdeler ve bilinçli ben'den (the me) farklı olarak, öznenin bilinçdışı arzuları ve dürtüleriyle ilişkilidir. Bu açımdan yola çıkarak 'ben', İngilizce özetle 'the me' olarak çevrilmiştir. (Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Lacan, 2005).

<sup>3</sup> Olfactory art eleştirmeni ve küratörü olan Jim Drobnick, 1998 yılında yayınladığı "Reveries, Assaults and Evaporating Presences: Olfactory Dimensions in Contemporary Art" (1998) isimli makalesinde; sanatta kullanılan kokunun; malzeme, teknoloji ve sergilendiği alanla melez bir ilişkisi içerisinde olduğu belirtir. Kokuların duyusalılık ve gerçeklik olgusunu arttırdığı görüşünü de, olfactory art terimi altında ele almaktadır (Drobnick, 1998, s. 10-19).

tanınan, dilimize ise *kokusal sanat* olarak çevirme gereksinimi duyduğumuz bu sanat formunun bellek, arzu ve duygu ile olan ilişkisini *post/sonrası* bir yaklaşımla değerlendirerek, çağdaş sanat pratiğinde tanımlanamayan sınırlarını, öne sürdüğü *po'scent art*<sup>4</sup> (*kokusal sanat sonrası*) kavramıyla sorgulamayı amaçlamaktadır. Maddesel koku kullanımından öte koku duyusuna hitap eden, koku maddesi içeren/içermeyen tüm sanatsal yapıtları *po'scent art* kavramı aracılığıyla gündeme getirmektedir. Koku duyusunun, görme, işitme ve dokunma gibi diğer duyulara kıyasla ayrıcalıklı bir konumda yer edinişi; yani duygu üretim merkezi olan *limbik sistem*<sup>5</sup>de hiçbir elekten geçmeden direkt beyne ulaşan kokusal verilerin anlık bedensel tepkilere neden oluşu, çalışmanın temeline yerleştirilmektedir. Bu temel, kokunun tanımsız yapısı altında bizi Gilles Deleuze'un *duygulanım*<sup>6</sup> (*affection*), *duygulam*<sup>7</sup> (*affect*) ve *duygu* (*emotion*) kavramlarına yönlendirmektedir. Duygulam (*affect*) kontrol edilmesi güç tepkilerin ani bedensel yoğunluğu ile tanımlanırken, kokusal verilerin öznde bilinç düzeyine çıkmadan hemen önce duyu aracılığıyla duygulamı harekete geçiren duygulanımın (*affection*) kokusal sanat çerçevesindeki sorunsalı tartışmaya açılmaktadır. Duygulanım aracılığıyla deneyimlenen-duygulamlanan koku, üçüncü şahsın erişimine kapalı olan aralıkta ilkel bir duyuya

<sup>4</sup> Latince kökenli *poscent* kelimesi, 'posco' (sormak) fiilinin gelecek zaman üçüncü çoğul şahıs biçimidir, yani 'soruyorlar' anlamına karşılık gelir. Sanat bağlamında kullanılan *Po'scent* terimi de, *poscent* kelimesinin öteki ve tanımsızlığı niteleyen 'soruyorlar' anlamıyla olan sessel çağrışımından yola çıkılarak, *scent* (koku) ve *post scent* (kokunun sonrası) ifadelerinin vurgulandığı ikilemli durumu ifade etmek için oyuncağı tavrıyla türetilmiş bir sözcüktür. Çalışma da bu terimden hareketle, sanatta sorgulanan ve üçüncü çoğul şahıs olan subjektif kokunun-*scent*'in, aşkın kavram-ben'deki öteki-anti-oedipus bilinçdışı ile kurduğu aralıktaki-kesintideki sonsuz ilişkiyi *po'scent art* olarak önermektedir. Larry Shiner, sanat formlarında kullanılan kokuları 'art scents' büyük başlığı altında ele alırken, *po'scent art*; şimdi olmayan saf geçmişin *sonra*'sına, ben'in *sonra*'sına (ben'deki ötekinin uyanışına) yani eserlere dahil edilen koku *sonrası*'na *post* olarak da vurgu yaparak büyük başlığın dönüşümünü irdelemektedir. Ayrıca *post-scent art*'ın, *po'scent art* olarak üretilen biçimi, Türkçe çeviride *kokusal sanat sonrası* olarak önerilmektedir (Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Bölüm 2.2).

<sup>5</sup> Limbik Sistem beynimizde duyu verilerinin işlendiği, davranışsal ve duygusal reflekslerin hızla şekillendiği, önceki anıları şimdiki anılarla kıyaslayan uzun süreli bellek kapasitesine sahip, beynin orta kısmında bir dizi karmaşık sinirsel ağ olarak bilinir. Ayrıca sadece koku duyusundan iletilen bilgiler, diğer duyu verilerinden farklı olarak, herhangi bir ön işleme tabi tutulmadan, süzgeçten geçirilmeden limbik sisteme direkt erişim sağlayabilir.

<sup>6</sup> Ben-bilinç devreye girmeden hemen önce kesintideki aralıkta-bilinçdışında, nesnelerin-şeylerin-fikirlerin etkisinin birey-öncesi edilgin bellek (prosedürel bellek) ile algılandığı, kendiliğinde var olan ilk virtüel düzlüktür. Duygulanım kendisini öncelikle duygulam ile tepkiye dönüştürür, sonrasında da tanımlanacak bir kılıkta bilinç düzeyine çıkartır.

<sup>7</sup> Deleuze, Spinoza'nın *affectus*'unu (duygulam), *affect* sözcüğü ile ele alırken (Deleuze, 2000, s. 10-11-12/s. 55-56), nesnelerin-şeylerin-fikirlerin etki ettiği beden üzerindeki tepki değişim yoğunluklarını duygulam olarak tanımlar. Öyle ki duygulam, duygulanımın (*affection*) im veya mimik yoluyla bedende adlandırılması olarak da değerlendirilebilir.

aracılık ettiği gerekçesiyle de, sanat dünyasında son yirmi yıl öncesine kadar reddedilmiştir. Çünkü kokusal sanatın an'daki strüktürel yap-boz dinamiği; öznenin tabi olduğu ben'deki bilinci yapısöküme uğrattıp, ben'deki ötekinde-bilinçdışında doğası gereği var olan duygulanımları (affection) harekete geçirirken; bilinçdışının ben'deki bu uyanışı, görsel, sessel çokluğun arkasında gizlenen ve sessizce ilerleyen koku duyusu ile derinlerde silinip sürekli yenilenen iz'leri göz ardı etmeye çalışmaktadır. Fakat kabullenilmesi-fark edilmesi zaman alan ve bu zaman içerisinde birçok filozof tarafından öteye itilen koku alma duyumuz; kokunun sanata eklemlenen geçirgen yapısı sayesinde, bedenimi ben'den-bilinçten bağımsız, istemsizce uyararak, hakikat ile *çelişik-belirsiz* bir algılama duyum biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Abraham Moles, anlamlandırılması güç, çelişik-belirsiz bu kokusal algılama biçiminin bizi *hata*<sup>8</sup>ya nasıl yönlendirebileceğini şu şekilde aktarmaktadır;

Belirsizlikle en sık üretilen olgulardan biri, hatadır ve en belirsiz bilgi alanları, hataya en açık olan alanlardır; zira bunlarda yanlış, ancak uzun girişimlerden sonra yanlış görünmektedir. Hata bir girişim, bir imajdır, bilinç ve bilgi tarafından doğru gibi algılanmış, ancak hakikate, yani evrenin en uç noktalarına kadar yayıldıkları şekli ile, çıkarsamanın mantıksal yasalarına veya şeylerin efektif ilişkisine ters düşen bir düşünce veya düşünceler dizisidir (Moles, 2018, s. 279).

Bu belirsiz olma hali, -ki duygudur özneyi belirsizliğe iten- kokuların ve koku alma duyusunun sanatta hakikat-dışı tutulmasına, bir hata gibi algılanmasına yol açmıştır. Oysaki Kant'tan Hegel'e veya Darwin'e kadar kokuların sanat eserlerinin altyapısını oluşturamayacağı düşüncesi veya yapısalcıların dildeki-sanattaki göstergeleri sadece *göstergebilimsel-dilsel*<sup>9</sup>-sistemik yapı çözümlemesi ile analiz edilebileceği varsayımının sonucundaki bu hata, bizi diyalektik olarak hakikat aralığına yönlendirmektedir. Eğer hakikat/hakikat-dışı aralığındaki kokuyu sanatta varsaymazsak, hatayı tarif etmek de mümkün olmayacaktır (Moles, 2018, s. 279). Goethe hakikat ile hata arasındaki kalın çizgiyi; "hakikat bizi sınırlarımızı tanımaya zorlar, hata ise hiç olmazsa bir boyutta sınırlarımızın olmadığına bizi inandırarak bizi şımartır/över" (Goethe'den aktaran Moles, 2018, s. 280), sözleriyle tanımlamaktadır.

---

<sup>8</sup> Ben'de, ben'deki öteki ile çelişen düşünceler serisi.

<sup>9</sup> Batı geleneğinde koku, dilsel ifade araçlarında karşılığı bulunamayan bir yoksunluk olarak tanımlanır. Onun bu yoksunluğu göstergebilimsel-dilsel çözümlemelerin dışında tutulması gerekliliğini düşündürür.

Kokunun da koku duyusu tarafından bilinçte sınırlarının tanımlanamayışı -çünkü bilinçte değil bilinçdışındadır bu sınır/sınırsızlık/araf-, bizi ben’de-bilinçte sınırlanabileceğine inanılan diğer duyuların daha üstün olduğu kanısına iter. Bu kanı “benim özgül hoşlanmalarım, arzularım, yola çıkar ve genel bir ‘özne’ üreterek arzuyu homojenleştirir” (Colebrook, 2013, s. 28); ben’i hakikate-sınırlarımı tanımaya yönlendirerek, sanata eklemlenen kokunun bir hata veya hakikat-dışı olduğu konusunda yanlış/doğrulanmamış inançlara sürükler. Gilles Deleuze’e göre de kanı sınırlayıcıdır; “dil aracılığıyla enformasyon ve iletişim olarak paylaşılabilir ortak bir dünya olduğu yanlışlığına düşürür” (Colebrook, 2013, s. 38). O halde ben’deki-bilinçteki koku alımlama süreci; hakikat ile hakikat-dışı, tanımlanabilirlik ile tanımlanamazlık arasında, ara yanılsamada, tıpkı bilinçdışı gibi arafta, kesintideki aralıkta, -Spinoza’nın ileri sürdüğü Deleuze’ün de özneyi idrak etmede başvurduğu kavram olan- *duygu*’nun devreye girdiği belirsizlikteki taşan *arzu oluşta* konumlanmaktadır. Oluş; “gündelik işleyişin ötesinde bir hayat gücünü, değişimin-oluşun gücünü ve değerini göstermeye yöneliktir: önceden-kavranan bir amaca yönelik oluş değil, ama bizatihi değişim için bir oluştur” (Colebrook, 2013, s. 25). Sanattaki koku ile karşı karşıya kalan dönüşümdeki öznenin, sona ermeyen değişimindeki akıştır. Çünkü Deleuze’e göre oluşta olmak; temsil etmek-yansıtmak değil, kavramsallaştırmak ve yaratmaktır. Dolayısıyla Deleuze deneyimsel yaşam akışındaki öznenin; sürekli değişken, sonsuz bir *farklılık* ve *oluş*’ta yaratılan imgelemin kurmacası olduğunu ileri sürer. Bu oluş sırasında öznenin taşan, yaratımın içeriğini üreten ve özne tarafından tanımlanamayan aralığın bütünü *duygu* olarak adlandırır. Duygu; öznenin öteki-koku ile karşılaştığı rastlantısal an’daki; ben’deki ötekinin-bilinçdışının-duygulanımın, beden aracılığıyla verdiği sonsuz döngüsel tepkiden taşan duygulamıdır (affect): “Hiçbir şeyi temsil etmeyen bir düşünce tarzıdır, temsil etmeyişi açısından her düşünme tarzı duygu adını alacaktır” (Deleuze, 2000, s. 11). O halde rastlantısal karşılaşma anında, bedenime etki eden kokuyu, duygulanımla (affection) sarmalayan duygulam (affect), birey-öncesi belleğe aittir; bir sanat eserine eklemlenen kokuyu duyumsadığımda, bedenimin terlemesi, midemin bulanması, bilinç devreye girmeden hemen önce oluşan bu bedensel tepki, duygulamın (affect) dış dünyaya ait olmaktan çok, yeğînleştirici-yoğunlaştırıcı olduğunun kanıtıdır (Colebrook, 2013, s. 56). Zira duygulamın (affect) bedendeki yeğînleştirici gücü, bize olan ve bizi çevreleyen şeydir; o an bilinç dahilinde sorgulanabilir ve engel olunabilir değildir (Colebrook,

2013, s. 57). Bütünde de tanımlanamayan duygulamı (affect) hiçe sayan özne, bu *akıştaki sonsuz oluşa* hata yargısıyla yaklaşarak, sanattaki kokuyu yok sayar, gösteren ve gösterilen arasındaki tekrarda takılı kalır; onu aşan yoğunlukların deneyimini, giriş, gelişme, sonuç sıralamasında kurgulamaya çalışır; kurguda başarısız olduğu an, yanılgıdaki yargının hatasına yenik düşer. Moles’a göre de hata; “doğruyu bilmek için yanlış tanımadır, doğrunun bir heuristik’idir ve sanat düzleminde doğru, güzelin göz kamaştırıcılığıdır, evrenselin son fırça darbesidir” (Moles, 2018, s. 280). Öyleyse hata, duygunun heuristik’idir; hatayı tariflemek, duygulamadaki (affect) belirsizliği kavrayabilmek için özneyi tanımayı-yapısöküme uğratmayı gerektirir. Ancak sanat-koku düzlemindeki duygu; “evrensel aklın tekil sesini benimsemez” (Colebrook, 2013, s. 14), “evrensel beğeni veya itkiyi” (Ozan, 2019, s. 353) imkansızlaştırarak, estetiğin göz kamaştıran ütopyasında değil, aktüelin virtüel imlemesinde, mimesis’in (mimesis kokuların) zıt tekrarlarla dolu *dikotomisinin*<sup>10</sup> kavramsal distopyasındadır, varlık-(olmayan)ıdır. Çünkü “yaşamdır o, şeylerin organik-olmayan yaşamı” (Deleuze ve Guattari, 2017, s. 177).

Belçikalı sanatçı Peter de Cupere’nin 2003 yılında çekmiş olduğu, kokunun uyuşturucu-dönüştürücü etkisiyle bilinçdışının oluştaki özneye oynadığı oyunu konu alan *sniff receptor*<sup>11</sup> isimli on iki dakikalık kısa filmi de, mimesis’in zıt tekrarlarla dolu dikotomisinin kavramsal distopyasındaki en belirgin örneğidir (Cupere, 2003). Filmdeki her bir farklı hikayede/karede oyuncuların burun deliğinden reseptörlere gönderdiği renkli küçük toplar veya koklanan nesneler, ben’deki ötekini ben’den bağımsız olarak, kesintideki aralığa -ki ben, ben’deki ötekine *edilgin bellek*<sup>12</sup> aracılığıyla her daim bağımlıdır-, farklı zaman ve mekan kavramlarına yani virtüel ve

---

<sup>10</sup> Ayrışarak ikiye bölünen bütünlük, ikilik, hayatın saf özü (Deleuze, 1988, s. 94).

<sup>11</sup> On iki dakika süren bu kısa film; beş aktör, dört profesyonel dansçı ve yüz elli figüranın sergilediği bir performanstan oluşur. İzleyici bu kısa filmi izlemeye geldiğinde onlara kazı-koklama kartları dağıtılır ve film koku maddesi aracılığıyla deneyimlenir. Aynı zamanda filmde gösterilen mekanlar yani film setleri de bu deneyim sırasında ziyaretçilerin doğrudan kokuları duyumsayabilmeleri için, filmin izlendiği alanda yeniden kurulur (Cupere, 2016, s. 412).

<sup>12</sup> Birey öncesi bellek yani edilgin bellek veya prosedürel bellek, etkin belleğin (semantik ve epizodik belleğin) temel kurucusu olsa da, aktif olmayandır, asimetrik olandır (Deleuze, 1994, s. 71). Alenen açığa çıkamayan, düşünüm ile yansımayan ve etkin bellek öncesinde var olan (Deleuze, 1994, s. 71), biyolojik geçmişimizden gelenleri geleceğe şimdinin içinde bilinçdışı-duygulanım-fenomenal bilinç aracılığıyla duygulama (affect) aktarandır. “Tür nasıl ki genler arasındaki diferansiyel ilişkilerden oluşuyorsa, bir beden organik parçaları ve uzamı da aktüelleşmiş birey öncesi tekilliklerden oluşur” (Deleuze, 2021a, s. 363).

aktüel imgelem aralığında *büzülmüş*<sup>13</sup> olan anakronik sahnelerle yönlendirir. Belleğin etkin sentezinin *eski şimdi-geçmiş* tarafından yeniden ürettiği, aktüelin yansıması olan *geleceğin* sahnelerine değil (Deleuze, 2021a, s. 119); içe döndüğümüz temaşa yoluyla, içkinlik düzleminde, *kendisinden geldiğimiz şey*'in yani eski şimdinin öncesinde var olan, asla şimdi olmamış, beklentimizin dışındaki bastırılmayan *saf geçmiş* sahnelerine aktarılırız (Deleuze, 2021a, s. 110). Bu saf geçmiş sahnelerin, ben'deki *ara yanılısama alanları*<sup>14</sup> veya *aralıkları*<sup>15</sup>, birbiriyle bağlantılı-bağılantısız mimesis mitolojik hikayelerin bilinçdışında sürekli silinip, yeniden tekrarlanan bozunumlarında karşılık bulabilirler -ki mitolojik imgelerin, edilgin bellekteki arketipsel yapılarla bağlantılı olduğu düşünüldüğünde, bilinç düzeyinin bir nesnesi olarak algılanması imkansızdır; bu sebeple tamamen bilinçdışı süreçlerinin bir ürünü olarak ortaya çıktığı iddia edilir (Jung, 2016, s. 15)-. Özne anakronik sahnelerde fiziksel veya bilinçli olarak var olmasa da, varlığı ben'deki öteki-bilinçdışı tarafından simüle edilir. Var olmak ve olmamaklıktan doğan bu *ikilik (binary)* de tıpkı; Derrida'nın, yazarın varlığının sona ermesine rağmen bir metnin göstergesel niteliğinin devam edeceğini (Belsey, 2002, s. 107) belirttiği karşıtlık gibidir. Bu karşıtlık ise, yapısöküm stratejisinin temelini oluşturmaktadır. "Anlam asla mevcut değildir, çünkü anlam her zaman öncekinden farklı olan başka bir göstergenin olası bir yer değiştirilmesiyle verilir; ya da anlam, daha fazla yer değiştirmeler yapılarak

---

<sup>13</sup> Geçmiş ve gelecek aralığında büzülen sürenin, şimdide gösterime çıktığı zaman sentezi (Deleuze, 1994, s. 70-71)

<sup>14</sup> İngiliz psikanalist Donald Winnicott, *ara yanılısama alanlarını (intermediate area of illusion)* yaratıcılık ile nesnel algılama arasında kalan, bir insan düşüncesinde anlamı olmayan alanlar olarak tanımlar. Bir bebeğin lakırtısı ya da bir çocuğun uykuya hazırlanırken ezgiler mırıldanması Winnicott'a göre ara yanılısama alanına denk düşer. İç ve dış gerçekliğe nasıl ki ihtiyaç varsa, üçüncü bir ifadeye de ihtiyaç duyduğumuzu belirterek; bu üçüncü ifadeyi-ara yanılısama alanını görmezden gelemeyeceğimiz iç ve dış gerçekliğin yaşamına katkıda bulunan bir töz olarak kavrar. Ara yanılısama alanı, iç ve dış gerçekliği ilişkilendirmenin baskısından özgürdür, bu özgürlük ise meydan okumayan bir deneyim alanı tarafından sağlanır (sanat, din vs.). Sanatta, dinde veya felsefede bir grubun üyeleri arasındaki bu ortak deneyim-ara alan, ereği sadece kendinde olan oyun alanları ile oyunda 'kaybolmuş çocuk' kavramını üstlenir (Winnicott, 2003, s. 204-217). Çalışmanın bütününde vurgulanan ben'deki öteki-bilinçdışı-duygulanım kavramı, 'ara yanılısama alanlarında' faaliyet gösteren bir töz (tözün gösterime çıktığı, *töz alan*), kokular da bu ara yanılısama alanlarına denk düşen imler arasında konumlandırılacaktır.

<sup>15</sup> Gilles Deleuze, düşünce, nesne veya beden ile karşılaşan öznenin dönüşüm sürecindeki yani etki-tepki (algılanım imge-eylem imge) arasındaki *aralığı; duygulanım imge (affection-image)* olarak tanımlar. Duygulanım, maddenin bedendeki etkisiyle, öznenin kendisinde önceden var olanı taşıyan; içgüdüye-bilinçdışına-içkinlik düzlemine-düşünce imgesine (düşüncedeki düşünilemeyen düşünce) yönlendirildiği, üretimin gerçekleştirilebileceği, organizs bedenlerin konumlandığı bir virtüel (akış-oluş) mekandır. (Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Bölüm 3.3).

dek ertelenir” (Goodchild, 2005, s. 188). Bu nedenle sanat nesnesi, onu yaratan kişi olmaksızın, ondan bağımsız yüklenilen anlamların akış döngüsünde, izleyici-öznenin sahnesinde sergilenir; anlam artık eserin yaratıcı kuvvetinden, ben’den özgürleşen bedenlerin kurguladığı yeni bir *biz* sahnesidir: “Kendini kendinde saklayan yaratılmışın kendiliğinden-konumu aracılığıyla, yaratıcıdan da bağımsızdır o” (Deleuze ve Guattari, 2017, s. 160).

Derrida’ya koşut Deleuze ve Guattari de dikotomi-ikilik ve fark –“fark, daima karşıtlıktır” (Deleuze, 2021a, s. 56)- yoluyla göstergeleri *tekrar*’a-yapısöküme maruz bırakırlar. Onlar sadece bununla da yetinmeyip, *aşkın*<sup>16</sup> olana kavuşmak için en alt seviyedeki köksel<sup>17</sup> anlam zincirlerini de tersyüz edip, en üst seviyedeki *anlamanın mantığı*<sup>18</sup>’na, *köksap*<sup>19</sup>’a ulaşmayı hedeflerler; Derrida gibi yalnızca aşkın gösterilene ayrıcalık tanımazlar, “gösterenler zinciri ile gösterilenler zinciri arasında dolaşan, tekillikleri ve rolleri dağıtan ‘boş mekana-aralığa’ da ayrıcalık tanırırlar” (Goodchild, 2005, s. 189). Aralıklar, öznenin tanımsız kozmosunda meydana gelen “belirsizlik merkezleri ya da siyah ekranlardır” (Deleuze, 2014, s. 90). Kokunun bedende, alımlanan uyarımı ‘analiz ettiği’ *algılanım imge*<sup>20</sup> ile tepki verdiği duygulam (affect) yani *eylem imge*<sup>21</sup> arasındaki bu aralık; *duygulanım imge*<sup>22</sup>’dir (Deleuze, 2021c, s. 176). Özne bu aralıkta, iki eğilim arasında; doğayı anlamlandırmak için, planları tersyüz edip, şartlanmış olduğu kendi planını aşma, ötesine geçme eğilimindedir (Deleuze, 2021c, s. 176). Bu sebeple aralık, asla bir olumsuzlama değildir; tam

<sup>16</sup> Aşkınsal-transandantal olan ben’deki öteki-bilinçdışı; yüce bir ben’likte veya üst düzey bir ben’in içinde hapsedilmiş olan tekelliklerdir (Deleuze, 2015, s. 128).

<sup>17</sup> Bir ağacın kökünden yapraklarına giden sıralı ilerleyiş, geleneksel, soykütüksel davranış biçimleri (Zourabichvili, 2011, s. 105-110).

<sup>18</sup> *Anlamanın mantığı* bütünüyle ampirizmden ilham alınmıştır; yalnızca ampirizm, görünenin deneyimsel boyutlarını idealara düşmeksizin nasıl açacağını ve açılmış veya uzatılmış bir deneyimin sınırında bir hayaletin nasıl izini süreceğini, onu nasıl çağıracağını, ve belki de onu nasıl üreteceğini bilir (Deleuze, 2015, s. 37-38).

<sup>19</sup> Köksel ve sıralı olmayan; herhangi bir noktayı herhangi bir başka nokta ile bağdaştıran, yersizyurtsuzlaştıran, göstergeleri veya gösterge olmayan durumları oyuna dahil eden, başı sonu olmayan, ortada var olan, ortada biten ve taşandır (Zourabichvili, 2011, s. 105).

<sup>20</sup> Algılanım imge (perception image); bedenime etki eden kokunun, maddenin, hareket-imgenin, öznel merkezli ilk dönüşümüdür (Deleuze, 2014, s. 92-93). (Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Bölüm 3.3).

<sup>21</sup> Eylem imge (action image); bedenime etki eden kokunun, maddenin, hareket-imgenin, algılanım imge merkezli ikinci dönüşümüdür (Deleuze, 2014, s. 93). (Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Bölüm 3.3).

<sup>22</sup> Duygulanım imge (affection image); bedenime etki eden kokunun, maddenin, hareket-imgenin, algılanım imge ile eylem imge arasındaki belirsizlik merkezinin, üçüncü son dönüşümüdür (Deleuze, 2014, s. 93). (Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Bölüm 3.3).

tersine, organsız bedenın yaratıcı duyguyu-élan vital'i-arzuyu açığa çıkardığı, dışarıdan içeriye doğru yol alan deneyimsel merkezi alandır. Bu aralıkta bilincin de devreye girmesiyle, virtüel alandaki organsız beden-bilinçdışı; nesnel temsilde sanat eserinde, dilsel temsilde ise duyguda aktüelleşerek, "özgürlüğü edimselleştirir" (Deleuze, 2021c, s. 177).

İnsanın farklılaşma çizgisi (aralık) üzerinde yaşamsal atılım (élan vital), maddeden bir özgürlük aracı yaratmayı, 'mekanizme karşı zafer kazanan bir mekanizma oluşturmayı', 'doğanın belirlenmişliğini onun gerdiği ağın ilmekleri arasından geçecek biçimde kullanmayı' başarmıştır. Özgürlük tam da bu fiziksel alana sahiptir: Bir patlayıcının 'patlamasını sağlamak', onu gitgide daha güçlü hareketler için kullanmak (Deleuze, 2021c, s. 177).

Duygulanım ve duygulanım tarafından sarmalanan duygulam, bedendeki ruhta-içgüdüde-bilinçdışında *oluşturan doğa (natura naturans)*<sup>23</sup> konumunda temellenirken, öznenin-ben'in-bilincin aktifleşmesiyle *oluşturulan doğa (natura naturata)*, sanat nesnesinde maddeleşir. Yani sanat eserinin veya duygunun oluşumu, dışarıdan bedenime etki eden, duygulanımlanan bir koku ile bağlantılı olarak, bedenimde yaşanan yoğunlukların değişiminde-duygulamında ortaya konmuş bir problemdir. Özne, bilinçdışında sıkışan *kendi-içindelik*, bilinçte *kendi-içinliği* ve kendi-içinliği üzerine kurulan bir gevşemeye *bizim-için*'i oluşturur (Deleuze, 2021a, s. 107). Ben ve ben'deki ötekinin karşıtlığından doğan sökülüm, öznenin oluştaki varlığını koruyabilmek, sıkışma anını gevşetebilmek adına; ötekinin-kokunun ben'deki anlamının sürekli yeniden düzenlenmesini gerektirir. Ve anlamlar tekrar-fark/yapısöküm-aralık düzleminde, büzülen zaman sentezinde, sonsuza kadar sürdürülebilir. Bu sonsuzluk düzlemini ise, ancak ve ancak; kokuyu sanat ile aralıktaki yaratım gücünden-élan vital'den-arzudan taşıyarak, yaratarak sonlandırabiliriz ve böylelikle sonun başlangıçtaki köksap döngüsünü yeniden kurgulayabiliriz. Kokunun bu döngüdeki uzlaşsız ruhu, eseri açık ve dinamik bir düzensizlikte tutar; bu da öznenin yap-boz bilincini ben'deki ötekinde sürekli değişken harekete sabitler. Çalışmanın tabanına yerleştirilen yapısöküm-tekrar yani *sürekli değişken hareket sabiti*; kokunun sanatta estetik ve hatta etik için zorunlu konularının, ben, öteki ve bendeki öteki ile *bireyin bireyselleşmesi*<sup>24</sup> ve *ben'deki*

<sup>23</sup> Bergson, oluşturan doğa (natura naturans) ve oluşturulan doğa (natura naturata) kavramlarını Spinoza'dan alıp; oluşturan doğa'yı Tanrı,-élan vital-arzu olarak kavrayarak, oluşturulan doğa'yı Tanrı'nın duygu'da veya sanat nesnesinde maddeselleşmesi olarak irdeler (Deleuze, 2021c, s. 159).

<sup>24</sup> Deleuze'e göre bireyselleşme, oluştaki olan tamamlanmamış bir *larvamsı özne* meselesidir; onu varlığın bütünü ve ilk varlık olmamakla tanımlarken, özneyi birey-öncesinden, tekseslilikten, geçici-

*ötekinin ötekileşmesi-ötekileştirilmesi* bağlamında, sanattaki kokunun duyguda konumlanması ile hatanın tarifiyle ilgili gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Çünkü koku, hem fiziksel hem zihinsel hem de kültürel hafızanın bir parçası olarak, ben’de dönüşen tanıkların ötekileştirilen dinamiklerini derinlemesine analiz edebilmemiz için ancak duygunun -dolayısıyla aralığın- dahil edildiği bir ben’in duygulanımsal süreçleriyle sanatta sorgulanabilir.

Bu kapsamda Türkiye’de literatür taraması yapıldığında; çağdaş felsefenin sanat temelli-estetik soruşturmasından uzak, maddesel, genellikle tasarımsal yöne eğilen, kokunun kültürel aidiyetini psikanaliz üzerinden etki-tepki yasasına bağlayan, aralığı hiçe sayan, kokuyu sadece duyuşsal pazarlama-tüketim nesnesi olarak tanımlayan sınırlayıcı çalışmalar olduğu gözlemlenmektedir. Ancak bu çalışmalardan farklı olarak, Lauren Nicole Davis’in, “Sensorial Urbanism and Smellscapes: Documenting and Exhibiting İstanbul’s Cultural Heritage” (2017) isimli doktora tezi; Mısır Çarşısı-Eminönü/İstanbul ile Koç Üniversitesi Anadolu Medeniyetleri Araştırma Merkezi’nin üstlendiği “Koku ve Şehir” sergisi örneklemeden yola çıkarak, kokunun maddeselliğinden öte duyuşsal ve kültürel kimliğine yönelerek; ben’in soyut algısal deneyim değerlerini açımlayan detaylı literatür taramasıyla, çarpıcı veriler sunmaktadır. Lakin Davis, kokunun toplumsal bellek aracılığıyla kültürel mirasa erişiminin duyuşsal verilerini sorgulasa da; öteki’nin (kokunun) ben ve ben’deki ötekiindeki akışkanlığını, estetik uzamda-anakronik sahnelerde, yapısökümcü bir tutumla izini sürmez; kokuyu yalnızca kültürel miras örnekleri üzerinden analiz etmeye yönelir. Bunun yanı sıra koku ve koku duyusu ile ilgili yüksek lisans ve doktora tezlerine hatta makalelerin birçoğuna referans olan, uluslararası tüm verileri hassaslıkla inceleyen, arşivleyen ve sunan; “okudukça gözü burnu, burnu beyni olan” (Ozan, 2019, s. 12) Vedat Ozan ve onun psikolojik, biyolojik, kültürel-sanatsal taramada detaylı olarak ele aldığı dört kitabı da, literatürümüze katkı sağlayan ve yine çalışmada da uluslararası veriye ulaşımı destekleyen önemli kaynaklar arasındadır.

---

çoksesli bireye ulaştıran olarak kavrar. Birey-öncesi; birey olmadan tekil olmaktır, farktır, birleşme, bütünlük, karşıtlıktır; “(...) bireyleri çözmeye de yok etmeye de muktedir, (...) iç kaynaklı kiplikleridir” (Deleuze, 2021a, s. 66). Evrensel olan ile ben’de, birey’de hapsolmuş tikelliklerin karşıtlıkları da onu tanımlamaya yetmez; “(...) keşfetmekte olduğumuz şey kişisiz bireyselleşmelerdir, hatta birey-öncesi tekilliklerden oluşan zengin bir dünyadır” (Deleuze, 2009, s. 216). (Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Deleuze, 2009, s. 137-138-139-216).

Uluslararası kapsamda literatür taraması yapıldığında ise; tezin de odak noktasını oluşturan, yayınlanan makaleler dışında ilk kez konu ile ilgili 2020 yılında “Art Scents: Exploring the Aesthetics of Smell and the Olfactory Arts” isimli kitabını kaleme alan Larry Shiner da: Koku duyusunun entelektüel ihmal ve aşağılanması ardında yatan mitleri güncel belgelerle tartışarak, kokunun sanattaki estetik potansiyeline odaklanır. Larry Shiner kitabında; sanatta kullanılan kokular yani *olfactory art* ile ilk kez yüksek lisans öğrencisi olan Yulia Kriskovets’in, ondan “Olfactory Art and How to Exhibit It” isimli konusu için, tez danışmanı olmasını istemesi üzerine tanıştığını belirtir. Ayrıca 2007 yılında tez yayımlandıktan sonra da Journal of Aesthetics and Art Criticism dergisinde, öğrencisi ile birlikte “The Aesthetics of Smelly Art” isimli bir makale yayınladıklarının da altını çizer (Shiner, 2020, s. ix). Bir diğer taraftan sanatçı Peter de Cupere de; 2016 yılında, kendi sanat pratiğinin yirmi yılını kapsayan ve olfactory art alanındaki çalışmalarının geniş bir retrospektifini sunan -bu tez çalışmasında da fazlasıyla başvurulan- “Scent in Context Olfactory Art” adlı bir katalog yayınlar. Üstelik bu katalogda, bazı eser görsellerinin yanında yer alan ve kağıdı koklamamız gerektiğini işaret eden bir burun imgesi bulunur; bu burun imgesi, kokunun kavramsal bağlamı dışında, direkt koklanabilir bir deneyim olarak yaşatılma arzusunu vurgulayan bir istençle yerleştirilir.

Dolayısıyla çalışmanın temel amacı; Türkiye’de daha önce hiç ele alınmamış dünyada ise henüz çok güncel ve sınırlı sayıda olan ‘kokusal sanat estetiği’ adı altındaki çalışmaları postyapısalcı/*po’scent* bir tutum güderek, belirli kuramcılarla destekleyip, geri plana itilmiş olan ilkel koku duyusunun, sanattaki varoluşsal sancılarının estetik niteliklerini, öteki’nin (kokunun) ben ve ben’deki ötekiindeki izini sürerek açığa çıkarmaktır.

Bu amaçla tez genel olarak; koku ile koku duyusuna ilişkin beşeri bilimler, doğa ve sosyal bilimlerdeki güncel kaynaklardan faydalanılarak; betimsel, analitik, felsefi ve bilimsel yöntemlerle, biyolojik ve psikolojik kanıtların temeli altında kronolojik sıralama gözetmeksizin altı bölüme ayrılmış bir yapıda ele alınır. Kokunun sanatta nasıl kullanıldığı ve izleyici üzerindeki etkisi, çeşitli çağdaş ve tarihsel sanat yapıtları aracılığıyla analiz edilir. Deleuze’ün de belirttiği üzere; “kavramların yaratılması için felsefe, algıların (duyu-verilerinin) ve duyguların yaratımı için sanat ve işlevlerin yaratımı için de bilimin” (Colebrook, 2013, s. 26) kaynaklığında, metnin yapısı oluşturulmuştur. Ancak çalışmanın ana görevi,

kokuların ve koku alma duyusunun sanat eserlerinin yaratım sürecinde veya estetik uzamında gösteriye çıkabileceğini reddeden dünya geleneğine cevap vermek değil, hakikate ulaşmak için reddettikleri kokuyu varsayıp, hatayı tarif etmeye çalışarak, günümüz felsefi ‘kokusal sanat estetiği’ anlayışına *post/sonrası* bir yaklaşımla, bendeki öteki’nin büzülmüş aralıkta, ara yanılısma alanlarında, tekrara veya yapısöküme dayalı duygunun faaliyet gösterdiği, *Kokusal Sanat Sonrası Estetik (Aesthetics of Po’scent Art)* önerisiyle, *Öngörülemeyen Gelecekte Kokusal Sanat Sonrası Estetiğinin Ölçüsüzlüğü (Dismasure of Po’scent Art Aesthetics in L’avenir)*<sup>25</sup> olarak ele alınması gerekliliğini vurgulamaktır.

Bu bağlamda birinci bölüm-giriş; sanattaki kokuyu hangi amaç doğrultusunda irdeleyeceğimizi, çalışmanın metodolojisini, önerilerimizi, bölümlerin açılımlarını, ne söyleyip ne söylemeyeceğimizi aktarmaya çalışır. “Kokusal Sanat” ana başlıklı ikinci bölümün “Koku, Ben ve Ben’deki Öteki / Duygulanım” isimli kısmı ise; insan doğasının başlangıç inşası gereği, henüz fetüs evresindeyken gelişmeye başlayan, doğum anında da bilinçsizce almış olduğumuz ilk nefesin en önemli parçasını oluşturan koku alma duyusunun ve fetüsün temel ereği olan kokunun beyin, beden ve bilinç korelasyonu ile olan ilişkisi nörofelsefi kanıtlar eşliğinde tartışılır. Kokunun-ötekinin, ben’deki *özne oluş* sürecinde üçüncü şahıs tarafından tanımlanamayan alanı, ben’deki öteki-duygulanım kavramları üzerinden *qualia*<sup>26</sup> terimi ile açıklanır. Kokunun *değişken temsili*<sup>27</sup> üzerinde odaklanarak, yaratıcı öznenin sanat içinde kavramsallaştırdığı kokunun *oluş akışı* irdelenir. Bu kaygıyla “Olfactory Art ve Po’scent Art” isimli bölümde, Larry Shiner’in *scent art* veya *art scents*, Francesca Bacci’nin ise *scent-ific art* olarak tanımladığı sanat yapıtlarındaki koku olgusu ve Jim Drobnick’in kokunun eserlere bilinçli-kasıtlı eklemelendiği yani maddeselliğine-

---

<sup>25</sup> *Öngörülemeyen Gelecekte Kokusal Sanat Sonrası Estetiğinin Ölçüsüzlüğü (Dismasure of Po’scent-Art Aesthetics in L’avenir)*: Geleceği öngörülemeyen-kestirilemeyen rastlantısal anlarda (L’avenir) duyumsadığımız, farkında olmadan ben’deki ötekinde-aralıkta-duygulanımda karşılaştığımız, belirli-belirsiz araç veya amaç olarak kullanılan üçüncü çoğul şahıs aktif göstergesi-koku olgusu ile karşımıza çıkan sanat eserlerinin akışı sırasındaki taşan oluşlarının tartışılmasına yer verilmemesi (Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Bölüm 5).

<sup>26</sup> Ham, saf duygu (Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Bölüm 2.1).

<sup>27</sup> Temsilin farklılaşma süreci, tekrar eden temsillerin varlığı sebebiyle, anlatının sabit bir temsilde sergilenmesini engeller. Bir bakıma özne, bireyselleşme aşamasında sürekli arayış hali sebebiyle değişim eğilimindeyken; kararsızlığını oluş akışta kalarak sabit değişken temsili ile koruma altına alır. Temsildeki olasılık değişkenleri, bütün-tam olabilme azmiyle, ereği farklılaşan nesnelerle araçsallaştırır. Özne sabit değil, nesne sabit değil; dolayısıyla temsil sabit değil paradoksudur. Onun sabit olamaması ise, bir bütün olma arayışındandır.

ötekine ve iletimine-ben'e odaklanan *olfactory art* büyük başlığı ile kategorize ettiği şekli; kokunun duyusal varlığı-maddeselliği olsun olmasın, kavramsallığına-ben'deki ötekine *sonra*'sına vurgu yaptığı kanısıyla, büyük başlığın (*olfactory art*'ın) dönüşümünü 'po'scent art' kavramı altında tartışır. İlgili bölümde sanattaki kokusal eylemin kendiliği *kokusal duygulanım (olfactory affection)* <sup>28</sup>, eylemin amacı po'scent art (kokusal sanat sonrası), eylemin araçsallaştırılması ise *olfactory art* olarak değerlendirilir. Ayrıca *olfactory art*'ın 'olfaktör sanatı', 'koku alma sanatı' veya 'koku sanatı' olarak çevrilen Türkçe karşılıkları, söylemlerimizi yansıtmakta yetersiz kaldığı için, çalışma boyunca ilgili 'olfactory art' terimi, görme duyusu odaklı eserlerin görsel sanatlar olarak adlandırılmasına paralel, *kokusal sanat* olarak tanımlanmıştır.

Üçüncü bölüm, "Kokusal Sanat ve Postyapısalcılık"; evvelinde ve sonrasında gelen diğer tüm bölümleri destekler nitelikte, tezin odak noktasını oluşturur. Kokusal sanattaki postyapısalcı aktüelleşme sürecinin ilgili teorik aşamalarını kavramaya çalışır. Öncelikle dilsel ifade araçlarında karşılığı bulunmadığı ileri sürülen kokunun, beyin algısındaki sinirsel ve anatomik konumu araştırılır ve bu araştırma neticesinde kokunun-ötekinin, ben ve ben'deki öteki ile sınır tanımaz dilsel dönüşümünün nihai kapasitesi, "Dil Sınırında Kokusal Gizlerin İzleri" isimli başlık altında toplanır. Devamında, kokusal sanat örnekleri, *çember merkezli modele* karşıt *dış merkezli çember modelin* kokusal aralığında, yapısökümcü-tekrar'a dayalı bir çözümlemeyle, Derrida ve Deleuze bağlamında; "Kokusal İzlerin Yapısökümü: Derrida" ve "Kokusal Gizlerin İmleri: Deleuze" başlıkları altında incelemeye alınır. Postyapısalcılığı ileri süren ilk düşünür Jacques Derrida'nın öne sürdüğü diyalektiği yani; yapıtta sabit kalmayan kokusal anlamın, -hızlanması, yavaşlaması- yer ve konum değiştirmesi gereği *biyokültürel*<sup>29</sup> süreçte sürekli *değişken hareket sabitine* maruz bırakılması, yapısöküm (déconstruction) metodolojisi üzerinden değerlendirilir. Sanatçıların temsili, kavramsal veya maddesel koku eklemledikleri eserleri, L'avenir'de-öngörüleemeyen gelecekte, şimdi olmayan saf geçmiş bulanıklığında, öznenin *kendi ile* farkından doğan bir an'da, anakronik sahnelerde gösterime sunulduğu şekli; "Kokusal İzlerin Yapısökümü: Derrida"da ele alınır.

<sup>28</sup> Kokusal deneyimden (olfactory experience) elde edilen ham-saf duygulanım (Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Bölüm 2.2).

<sup>29</sup> Evrimsel süreçte sabit kalmayan değişken.

Sonsuz kümeye, ben'deki ötekine, postyapısalcılığa bizi çekenin; sonlu küme, ben, yapısalcılık olduğu öngörüsü örnekler üzerinden tartışılır. Üçüncü bölümün son kertesini olan “Kokusal Gizlerin İmleri: Deleuze” de ise, akıştaki öznenin kokusal gizlerle etkileşimi ve bu etkileşimin oyun oluşturucu ritmi uyarınca; kokunun bedendeki aktüelleşme hareketi, kaybolan zaman sentezi aralığında, duygulanım ve duygulam kavramlarıyla karşılaşılır. Kısacası *Feromonlar* yardımıyla verilen kokusal sinyallerin istemsizce izini sürme-iletişim kurabilme (etki-tepki) ve bağışıklık sistemimizdeki vücut kokumuzu belirleyen *MHC*<sup>30</sup>’nin (Major Histocompatibility Complex/Büyük Doku Uyuşum Karmaşası) neslin devamlılığını sağlayabilme kapasitesi, *ben* fonksiyonundaki duygulanım ve duygulam diferansiyeli üzerinden irdelenir.

Dördüncü bölüm; ikinci ve üçüncü bölümün araştırmalarından faydalanarak, “Kokusal Sanatta Bellek ve Arzu” başlığı altında toplanır. Alt başlığı olan “Bellek Oyunları / Ertelenmiş Etki: Freud”; koku duyusunun sinirsel substratlarla Limbik Sistem’deki ayrıcalıklı fonksiyonu ve öteki-koku ile ben’deki öteki arasındaki sürekli yenilenen ve yinelenen bu ilişkinin mono-hiyerarşik düzendeki bellek seviyeleriyle olan travmatik sahnelerin otobiyografik ilişkisi, Sigmund Freud’un *Ertelenmiş Etki*<sup>31</sup> (*nachträglichkeit*) kavramı bağlamında tartışılır. Öngörülemez bir gelecekteki (L’avenir) travmanın, geçmiş travmayı dönüştürmesiyle başlayan bellek oyunları; po’scent art örnekler (çalışmada kokusal edebi örnekler de po’scent art kapsamında değerlendirilir) ve Freud’un konuşmalı tedavi yöntemiyle incelediği hasta denek üzerinden çözümlenir. “Arzu’nun Esareti / Objekt a: Lacan” bendinde ise, Jacques Lacan’ın psikanalitik teorileri -*objet a*, *fallus*, *objet petit a* ve *ayna evresi*<sup>32</sup>- po’scent

<sup>30</sup> MHC (Major Histocompatibility Complex/Büyük Doku Uyuşum Karmaşası), bağışıklık sistemimizin kodlarını barındıran, insanlarda ise HLA olarak adlandırılan, parmak izlerimiz gibi kişiye özgü olan bir gen ailesidir. MHC kişinin vücut kokusunu belirlerken, eş seçimimizi yapmamızda da yardımcı olur (Ozan, 2019, s. 87-88-89).

<sup>31</sup> Hal Foster, Freud’un Ertelenmiş Etki’sini Lacan’dan okuduğunda; ben’in travmatik olayların tekrarı ile sürekli yenilenen yeni kavramlarla anlamlandırılacağını, dolayısıyla hiçbir zaman tamamlanamayan bir özne olacağını iletir. Jean Laplanche’den aktaran Foster, “bir travmanın oluşması her zaman iki travma gerektirir” (Foster, 2017, s. 59) cümlesini açarak, bir olayın ancak onu yeniden anlamlandıran başka bir olayla dışa aktarılabilceğini dolayısıyla ben’in kim olduğunu ancak Ertelenmiş Etki’ ile anlayabileceğimizi, bunun karmaşık bir önsezilen gelecekler ve yeniden kurulan geçmişler döngüsü olduğunu belirtir (Foster, 2017, s. 59). Dolayısıyla bu durumda, bir sanat yapıtında daha önce öğrenerek edinmiş olduğumuz ve bize travma yaşatmış bir koku eklentisi ile öngörülemez bir gelecekte yani L’avenir’de karşılaştığımızda, geçmiş şimdiyle yeniden konumlanan bir öznenin varlığından söz etmiş oluruz (Bu tez çalışmasında da, travmatik sahnenin yani öteki’nin-koku’nun L’avenir’de tekrar etmesi ile ben’deki ötekinin ben’de tekrarlarla yeniden kurguladığı bir geçmiş ‘Ertelenmiş Etki’ bağlamında tartışılır).

<sup>32</sup> Lacan ayna evresinde *ben* kimliğinin gelişim süreçlerini tanımlar. İmgesel düzlem, simgesel düzlem

art bağlamında ele alınır. Koku, bir objet a olarak arzusun kendiliğini temsil ederken, fallus bu kokusal mesajın yayıldığı boş alana denk düşen bir gösterenle ilişkilendirilir. Özne, objet a'nın maskesi olan fallusa kavuşma dürtüsüyle yani anne karnındaki birliğe-bütünlüğe ulaşma amacıyla kayıp nesneler, objet petit a'lar etrafında dönerken, ayna evresinin aşamalarıyla analiz edilip incelenir. Ayrıca bölümde bebeğin anneden ayrılışı-kopuşu sırasında yaşadığı acı-sancı yani *toplumsal ben*'e geçiş süreci, Julia Kristeva'nın *abject (iğrenç)* kavramı üzerinden irdelenir. Kristeva'ya göre bu toplumsal ben kimliğinin karanlık-saf duygulanımında baskıladığı kadraj içi veriler-arzular-objet a'lar, toplum tarafından iğrenç-tiksiniç bulunan bilinçdışı gizlerinin açığa çıkarıldığı bedensel tepkilere (dışkı, kusma) duyulan hazla temsil edilir. Kristeva'nın abject olarak tanımladığı bu deneyim ile kurulan ideal bağlantılar da po'scent art ve kokusal sanat örnekleri ile değerlendirilir. Öte yandan fallusu yalnızca baba yasasına indirgeyen eril iktidarın kısır yapısı, Luce Irigaray'ın dişil yasası üzerinden, *speculum*<sup>33</sup> kavramı aracılığıyla incelenir. Irigaray, fallusu baba yasasından çıkarıp, Platon'un *mağarasına*<sup>34</sup> -rahme- geri dönüşle anne bedeni üzerinden tartışır ve kokusal duygulanımın yaratıcısı olan kadın bedeni de bu bölümde po'scent art ile ilişkilendirilir.

Beşinci bölüm, Deleuzeyen bir analizle ben'deki öteki tarafından sürekli silinip yeniden kurgulanan özne'deki koku algısının “evrensel beğeni veya itkiyi” (Ozan, 2019, s. 353) imkansızlaştırdığı yani ötekinin ben'de ve ben'deki öteki aralığında, ara yanılısma alanlarında değişken/belirsiz semantik ağlar oluşturabileceği düşüncesini po'scent art çalışmaları ile geleceği öngörülemeyen-kestirilemeyen rastlantısal anlarda (L'avenir'de), duyumsadığımız, farkında olmadan ben'deki ötekinde sorguladığımız, belirli-belirsiz araç veya amaç olarak kullanılan ‘üçüncü çoğul şahıs aktif göstergesi-koku olgusunda’, karşımıza çıkan sanat yapıtlarının estetik konumsuzluğunu “Kokusal Sanat Sonrası Estetiğinin Ölçsüzlüğü” olarak *poliestetik*<sup>35</sup> bir tutumla analiz edip gündeme getirir. Bölümde Shiner'ın kokusal

---

ve gerçek düzlem süreçleriyle üç aşamada açılan ayna evresi, doğum anından itibaren objet a'sını keşfe çıkan yokluktaki bebeğin anne, beden ve baba çatışmasını inceler. Aynada bedeni-ötekisi ile karşılaşan bebeğin kendisine yabancılaşmasıyla başlayan bu süreç, anne bedeninden kopuş ve baba'nın yasasına geçişle yaşanan düşüşü konu alır (Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Bölüm 4.2).

<sup>33</sup> Mağarayı, abground'u, rahmi yansıtan iç ve dış bükey ayna.

<sup>34</sup> Mağara Irigaray tarafından, bir in veya rahim olarak ele alınır.

<sup>35</sup> Poliestetik (polyästhetische) kavramı, Avusturyalı besteci ve müzik eğitimcisi Wolfgang Roscher

sanat için önerdiği *gündelik estetik*<sup>36</sup> (*everyday aesthetics*) ve *atmosfer estetiği*<sup>37</sup> (*aesthetics of atmosphere*) kavramları incelenirken, po'scent art'ın bizi yönlendirdiği çoklu duyu algısı ile estetik çeşitliliğin aralıktaki ölçüsüz duruşu açığa çıkarılır. Po'scent art'taki bu çoğulculuk ise, geleneksel monoestetik yaklaşımdan öte, çok yönlülük gerektiren poliestetik bir bakış açısı ile karşılanır.

Altıncı son bölüm olan “Sonuç” ise; po'scent art'ın poliestetik tutumunu göz önünde bulundurarak, kokusal anlamdan çıkan verinin aralıktaki-duygulanımda kesin-net bir bilgi akışı ile kanıtlayamayacağını ve bu nedenle *agnostik*<sup>38</sup> (*bilinemezci*) bir tavırla karşılanması gerektiğini; *dördüncü boyut*<sup>39</sup>, *altıncı his*<sup>40</sup>, *kayıp altıncı organ*<sup>41</sup> kavramlarıyla vurgulayıp, olfactory art özerkliğine karşı ileri sürmüş olduğu po'scent art önerisiyle uluslararası literatüre katkı sağlamayı hedefler.

---

tarafından 1960'ların sonunda geliştirilmiş, birden fazla estetik anlayışın veya ifade biçiminin bir araya getirilmesiyle oluşturulan, çok katmanlı ve disiplinlerarası bir estetik yaklaşımı ifade eder (Hennings, 1980).

<sup>36</sup> Yuriko Saito, gündelik estetik (*everyday aesthetics*) yaklaşımıyla, Batı estetiğinin tanımladığı çerçeveleri aşarak, sıradan ve tanıdık olanın estetiğini yabancılaştırma ve ötekileştirme yoluyla yeniden yorumlayıp, estetiğin sınırlarını genişletmeyi hedefler (Saito, 2017).

<sup>37</sup> Atmosfer estetiği (*aesthetics of atmosphere*), Gernot Böhme tarafından, sanat yapıtlarının maddesel-nesnel unsurlarını aşan bir yaklaşımla yarı-nesnel olanı niteleyen bir tutum olarak sunulur; burada esas olan, yapıtların ve yapıtların sergilendiği atmosferik ortamların izleyici bedeni üzerindeki duysal ve duygusal etkileşimidir (Böhme, 2017).

<sup>38</sup> Agnostik (*agnostic*), Thomas Henry Huxley tarafından, bilginin kanıtına ulaşamadığı halde çok şey bildiğini iddia eden Kilise tarihinin benimsemiş olduğu gnostik (*gnostic*) tavra karşı üretilmiş bir kavramdır (Huxley, 1896, s. 239). Ancak günümüzde agnostisizm sadece dini bağlamda değil, sanata, felsefeye ve birçok alana yönelik araştırmalarda da sık kullanılan bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır (Poidevin, 2020, s. 32). Huxley, ispatlanamayan ve ispatlanma ihtimali de olmayan bilgiye duyulan inancın rasyonel ve etik standartlarla uyumlu olmadığını düşünür: Eğer mantıksal olarak tatmin edici bir delil sunulamamışsa, bireylerin öne sürülen bir iddiaya inanmaları için herhangi bir haklı sebep bulunamaz (Huxley, 1896, s. 310).

<sup>39</sup> Virtüel nesneyi (kokuyu) kaplayan atmosferik mekan.

<sup>40</sup> Virtüel nesnenin (kokunun) duygusal niteliği.

<sup>41</sup> Duyuların bütüncül hareket etmeyi öğrendiği sistemde virtüel mekandaki kokusal duygulanıma, bilinemezliğe hizmet eden ve yaratıcı duyguyu açığa çıkaran organsız beden.

## BÖLÜM 2

### 2. KOKUSAL SANAT

#### 2.1 Koku, Ben ve Ben'deki Öteki / Duygulanım

Ben'deki ötekilerin-organsız bedenlerin sıkıştığı kimyasal organik beden, ana rahminde gelişmeye başlar. Bebekler, ilk ben olmayan-öteki varlık temsilleriyle yani anne iktidar kimlikle -ki anne iktidar kimlik nesnesi kokudur-, fetüs evresinde tanışır ve doğum ile ölüm arasındaki uzay zaman aralığında var olabilmek adına, fetüs halini-bütün halini sonlandırıp, çok fazla uyarının mevcut olduğu ara deneyim alanında ilk nefesini alır. İçgüdüsel ve bilinçsizce alınan yaşam soluğuyla birlikte algılanan koku molekülleri, aralığın bedeni ve ben'i selamlamasıdır. İstemsiz algılanan-deneyimlenen duyuların ilk kimyasal edimidir koku; “arketipsel duygu duyusudur” (Stoddart, 2015, s. 238) ve “duyu tarafından yapılanın dışında bir eylem yoktur” (Deleuze, 2021b, s. 150). Duyular, beyinle bağlantılı zihni harekete geçiren tek gerçektir ve bu gerçeklik-hakikat *abgrund*<sup>42</sup>'un ifşasıdır. Bu sebeple ‘duyu transfer aracı’ olan anne kokusu tıpkı bir *abgrund* gibi, bebek için hem bir iktidar kimlik nesnesi, hem de dünya ile kurduğu ilk duyusal bağlantının öncelikli *geçiş nesnesi*<sup>43</sup> veya *geçiş fenomenidir*. Fetüsün *kadraj içi*<sup>44</sup>'nde ben olmayan-öteki hali,

---

<sup>42</sup> Heidegger'in *abgrund*'una benzeyen *abgrund*, uzay ve zamanın özünde var olan, *ground*'u (zemini) olmayan bir bütündür, boşluktur ama karar verilmek istenilenin doluluğudur, girişi çıkışı, geçmişi şimdisi yoktur, zaman öncesidir, nesne öncesidir, uzay öncesidir. Uzay ve zaman değildir, uzay ve zamana hakimdir; kısacası ‘ilk başlangıcın’ inşasıdır (Globus, 2009, s.76-77).

<sup>43</sup> Donald Winnicott, *geçiş nesnesi* kavramının Melanie Klein'in içsel nesne kavramıyla karıştırılmaması gerektiğini vurgular. Ona göre “*geçiş nesnesi*, içsel bir nesne değildir (zihinsel bir kavramdır) –bir sahiptir. Yine de (bebek için) dışsal bir nesne de değildir” (Winnicott, 2003, s. 212). Ancak içsel nesne, dışsal nesnenin varlığına her zaman bağımlıdır ve *geçiş nesnesi* ikisi arasındaki sağlıklı iletişimi kurgulayandır. (Winnicott, 2003, s. 212-213). Bu çalışmada da bebek için içsel nesne; bilinçdışı-ben'deki öteki, dışsal nesne ise dünya-uzam ve dünya ile bağlantılı dış varlıklar

doğumla *kadraj dışı*<sup>45</sup>’ında *ben* olarak ifşa olurken; bebek, anne ile olan simbiyotik ilişkiyi, birliği-bütünlüğü kadraj dışında da sürdürmek ister. Zira bebeğin yetersizliği ile bağımlı olduğu ana rahminden maddi dünyaya geçişi sırasında aldığı ilk nefes, ilk koku; onun ilk kimlik becerisi, ilk ereğidir, *özne oluş* korkusuyla yüzleştiği ilk an’dır. “Aracın erekle olan ilişkisi basit bir nedensellik değil, bir yararlılıktır, yararlı olan ise elverişliliğiyle, ‘iyi bir şeyi teşvik etmeye’ konumlanmasıyla tanımlanır. Bir neden, ancak sonuçla bir araya gelmeye eğilim gösteren bir özne için, bir araçtır” (Deleuze, 2021b, s. 152). Fetüsün plasenta sıvısı içerisinde ilk kimyasal nesnesi-ilk aracı-ilk bellek izi olan koku da, doğumdan sonra bebek için yarar teşkil edecek olan ikinci nesnede, meme ile eşleşir (plasenta sıvısının kokusu ile meme ucu kokusu %80 benzerlik taşır). Bu bir nevi temsil bulma, tam olma istencidir; memede değişken temsil bulan koku, anne ile bebek arasındaki geçiş fenomenidir; içsel nesne-ben’deki öteki ile dışsal nesne-meme arasındaki iletişimi sağlayarak (Winnicott, 2003), geçmiş ile şimdi arasındaki bağlantıyı-mesafeyi yani beyin, beden ve bilincin ilk ortak işlevsel deneyimini kurgular. Öyleyse koku, içsel nesne-ben’deki öteki ile dışsal nesne-öteki arasındaki bağlantıyı kesmeden, mesafeleri ortadan kaldırarak, tüm engellere *sınır aşırı* bir erektir, eylemin *özne oluş* özüdür. Bu açıdan tüm araçlar bir neden, tüm erekler birçok sonuca gebe anlatılar oluşturur (Deleuze, 2021b, s. 152). Böylelikle ereği farklılaşan nesnelerle araçsallaştırılan koku, özne oluşta içsel nesne ile dışsal nesne arasında, beyin ile bilinç arasında, bilinç ile bilinçdışı arasında veya beden ile bilinç arasındaki otonom gelişim süreçlerini başlatır.

*Kokusal eğretilme modeliyle*<sup>46</sup> kurulan ilk bağ-yoğunlaşma, zamanla *maskelenen koku*<sup>47</sup> nesnesine dönüşür. Maskelenen (maskeleyeni maskeleyen) koku,

---

olarak kavranacaktır. Ben’deki öteki (fetüs imlerinden gelen biyolojik bellek), kendini açığa çıkarabilmek, ben’i inşa edebilmek adına daima bir uzama ve uzamla ilişkili dış nesnelere (özne oluş sürecindeki insan, hayatı boyunca anne karnındaki birliği ve bütünlüğü bulma arzusuyla yaşar ve bu arzuyu dünyanın dış varlıkları ile gidermeye çalışır) ihtiyaç duyacaktır. Dolayısıyla koku, bilinçdışı ile uzam ve uzamla ilişkili varlıklar arasındaki ilk sağlıklı bağlantıyı kurgulayan geçiş nesnesi olarak ele alacaktır.

<sup>44</sup> Anne-öteki ile bütün olan fetüsün konumu, anne karnı. Uzun öncesi, zaman öncesi aralık.

<sup>45</sup> Doğumla kadrajın içinden çıkan fetüsün özne oluş evresindeki uzun-zaman aralığı.

<sup>46</sup> Freud, nörolojik izah modellerinden nerofelsefi izah modellerine doğru ilerledikçe, yükselen oranda görsel eğretilme düzeneklerine başvurur (Sarup, 2019, s. 70). Ancak insanlığın dünya ile kurduğu ilk eğretilme modeli, ilk nefesle kokusaldır –ki ana rahminde de dokunma duyusundan sonra gelişen ikinci duyudur.

<sup>47</sup> Beyin, beden ve bilinç geliştikçe, koku; görsel, işitsel, dokunsal uyaranlar tarafından maskelenmeye başlar. Maskeleyenler, maskelenenin bilinçli algısını siler ya da sildiğini varsayar. (Roth, 2012, s.

tüm duyu fenomenleriyle *düzdeğiştirir*<sup>48</sup> (yerdeğiştirme), *değişken temsil düşüncelerle* imge olarak teşhir edilir ve *ikincil düzeltmelerle*, aralığın-duygulanımın devreye girdiği sersemletici sertlikleri uysallaştırmaya, bilincin bilinçdışı ile olan bağlantısını yaratım gücüyle açığa çıkarmaya çalışır<sup>49</sup>. Tüm bu birbirini izleyen eğretilmeler, idelerin kurguladığı doğal akışın bir yansımasıdır. “Anlam etrafta hiç durmadan yer ve konum değiştirerek dolaşır; eğretilme tam da anlamın bu durmadan değişerek dolaşıyor olması sürecine verilen addır” (Sarup, 2019, s. 78). Zihinde *çağrışımsal*<sup>50</sup> geçiş ile örülen bu ağlar, bir kanalizasyon misali; bir ideden alınan kokusal davetle, öteki idenin ona eşlik etmesi, bebeğin ben’e ulaşmada izlediği yol haritasıdır (Deleuze, 2021b, s. 150). Zira ben’e ulaşmada özne etkin olan değil, ben’deki öteki tarafından etkinleştirilendir; ben, kokusal eğretilme modelinden veya ilişkisellik *ilkelerinden*<sup>51</sup> etkilendiği için figüratif *özne* halini alır.

---

346). Veyahut tam tersi, koku uyarını da diğer duyuları maskeleyebilir. Örneğin, koku nesnesinin kullanıldığı bir sanat yapıtı, hem kokusal hem de görsel uyarılar barındırmaktadır. Koku uyarının nesnesi olan moleküller, uçuculuğu sebebiyle izleyicide sürekliliğini koruyamaz ve görsel uyarı tarafından bastırılır, maskelenir. Kokusal uyarı, talamus eleğinden geçmeden direkt amigdalya gönderdiği sinyaller sayesinde beyne direkt ulaşım sağlar –dolayısıyla kısmi maskeleme veya yer değişimi söz konusudur, ancak görsel uyarının sabitliği, süresi ‘daha uzun’ olduğu için kokusal algıyı maskelediği düşünülür. Fakat bu bir illüzyondur, çünkü kokusal uyarı kılık değiştirerek görsel uyarının izleyicide uyandırdığı fikirleri doğrudan etkiler; bilinçsiz algı, bilinçli algıya daima baskı kurar. Öyleyse maskelenen koku, aslen maskeleyeni maskeleyen illüzyonist bir tavır sergiler.

<sup>48</sup> Düzdeğiştirmece, sözbilgisel yaklaşımla Freud’un *yerdeğiştirme*, Nietzsche’nin *değişmece* (meczaz), Roman Jacobson’ın *metonimi* terimlerine karşılık gelir (Sarup, 2019).

<sup>49</sup> Freud ‘düş çalışması’ yaparken dört teknik kullanır; yoğunlaşma, yerdeğiştirme, temsil edilebilir düşünceler, ikinci düzeltme (Sarup, 2019, s. 71).

<sup>50</sup> Deleuze, zihindeki idelerin kurgusuyla, tutku (koku ile bütün olma istenci) ilkeleri arasında bir uzlaşmanın-uyumun bulunduğunu ve bu nedenle ‘çağrışımın tutku için olduğunu’ vurgular (Deleuze, 2021b, s. 161). Soyut ideler, öznenin ihtiyaçlarına göre kurgulanırken, ihtiyaç ile doğan tutkuların düşünsel ilişkileri-çağrışımları da ereklere tabidir ve Deleuze öznenin bu bütün olma birliğindeki işlevlerine *yönelimsel ereksellik* adını verir. Dolayısıyla çağrışımıcılığı bir bilgi psikolojisi olarak değil, yalnızca eylemden gelen birliğin teorisi yani yönelimsel ereksellik olarak değerlendirir (Deleuze, 2021b, s. 162). Özetleyecek olursak; tutku ihtiyaçtan doğar, ihtiyaç idelerle çağrışımı tetikler, çağrışım öznenin yönelimsel erekselliğini vurgular. Koku da yönelimsel erekselliğin ereği haline gelir.

<sup>51</sup> Peki o halde ilke nedir veya daha doğrusu Deleuzecü yaklaşımla ilke ne iş yapar? İlkeler; varlık değil, etkileri tarafından tanımlanan işlevlerdir ve işlevleri doğrultusunda yaratan, inanan bir özne tasarlarlar (Deleuze, 2021b, s. 162). Öyleyse “ilkeler insan doğasının ilkeleridir; inanmak ve beklemektir” (Deleuze, 2021b, s. 162): Bilinç, bellek ve duyuların ötesindedir. Gerek içgüdü gerek yaratım (sanatta kullanılan koku) aracılığıyla açığa çıkan bu ilkelerle oluşturulan doğa, tamamıyla işlevsel ilkelere bağlıdır. “Bu işlevler de verinin bağlı olduğu bizim bilmediğimiz gizli güçlerle bağdaşırlar” (Deleuze, 2021b, s. 163). Bebeğin çağrışımsal geçiş ağlarıyla kurduğu bu içgüdüsel işlev ilkelerinin *yönelimsel erekselliği* de doğa ile bağdaştığında *ereksellik* adını alır (Deleuze, 2021b, s. 163). Ben, işlevler aracılığıyla doğa ile olan iletişimini koku vasıtasıyla gerçekleştirir ve koku yönelimsel erekselliğin ereği haline gelir.

Deleuze'e göre de özne;

İlkeler tarafından etkinleştirilmiş zihindir: bu etkinleştirme mefhumu alternatifin ötesine geçer. İlkeler etkilerini zihnin kuytularına ittikçe bu etkinin kendisi olan özne de gittikçe daha etkin ve daha az edilgen hale gelir. Başta edilgenken sonda etkindir. Bu, özneliliğin bir süreç olduğu ve bu sürecin çeşitli momentlerinin dökümünün yapılması gerektiği fikrimizi de doğrular. Bergsoncu bir şekilde konuşursak, öznenin en başta ilkelerin bıraktığı bir izlenim, bir iz olduğunu, ama kademe kademe bu izlenimi kullanmaya muktedir bir makineye dönüştüğünü söyleyebiliriz (Deleuze, 2021b, s.138).

İlkelerin bıraktığı bu izlenimi bilinçli olarak kullanan ve makineye evrilen şey ben'in ta kendisidir. Ancak Deleuze'ün de belirttiği gibi, şunu karıştırmamak gerekir ki; “zihin/bilinç özne (sujet) değildir, tabidir (assujetti). Özne zihinde ilkelerin etkisi altında kurulduğu zaman, zihin kendini bir ben olarak kavramaya başlar çünkü nitelik kazanmıştır” (Deleuze, 2021b, s.21). Ve şu soruyu sorar: “Nasıl oluyor da özne ve zihin son kertede ben'in içinde tek bir şey olabiliyor? Ben aynı anda hem ideler topluluğu hem eğilim, hem zihin hem özne olmalıdır. Sentezdir ama anlaşılmas bir sentez ve kökenle nitelenmeyi, kendi kavramlarından uzlaştırmaksızın bir araya getirir” (Deleuze, 2021b, s.21-22). Öyleyse ben; bilince (bilinçte her daim bilinçdışı tabidir) tabi olan özneyi içinde barındıran, anlamın sınırlarını aşan uzay ve zamanı kavrayış biçimimizdir.

Ben'in ilk özne oluş etkinliği ise; ben'deki ötekenden, fetüs halinden getirdiği koku imleridir. “Bu hem duygulanımların psikolojisinin zihnin psikolojisini niteliksiz bıraktığı, hem de duygulanımların zihne nitelik kazandırdığı anlamına gelir” (Deleuze, 2021b, s. 15). Bu bağlamda öncelikle kokunun ben'deki bilişsel veya algısal etkilerini irdeleyebilmek adına, öznenin beyin ile zihin-bilinç arasındaki iletişim faaliyetlerini *nörofelsefi* yanıtlarla tartışmak gerekir. Özne nesnelerle duyuşal gözlem aracılığıyla iletişime geçip, duyu dışı epistemolojik bulgu olasılıklarıyla onlara informel ideler yükler. Bilinci anlamının ön koşulu, beynin duyularla olan sinirsel bağlantılarını kavramaktan geçer. Bu kavrayış nörofelsefede; felsefe, psikoloji, nörobiyoloji, evrimsel biyoloji, antropoloji, dilbilim, sosyoloji, fizik ve matematiğin disiplinlerarası katılımıyla açıklanabilir (Roth, 2012, s. 341). Öyleyse disiplinlerarası sorgulamada ampirik bulgularla test edilebilen felsefi kavramları, test edilemeyenlerden ayırmak şarttır (Roth, 2012, s. 341). Bunun içinde öncelikle zihnin-bilincin beyinle-bedenle olan bağlantısına karşın felsefede geliştirilen iki zıt pozisyona odaklanmak gerekir; monist ve düalist yaklaşımlar. Patricia Smith

Churchland'ın *ilkeli şüpheciler*<sup>52</sup> olarak öne sürdüğü töz düalizmine göre, “algılar, düşünceler, his ve duyular gibi zihinsel durumlar beyne dair değil, bambaşka bir töze ait durumlardır. Bu töz bedenden tamamen bağımsız olarak karakterize edilir” (Churchland, 2020, s. 352). Başka bir deyişle, zihin-bilinç ve beyin-beden tözleri arasında ontolojik olarak ilişkisel veya nedensel bir etkileşim yoktur, paralel düzlemde ilerleyen iki ayrı husus söz konusudur; oysaki bu paralellik hali dahi, ikisi arasında bariz bir etkileşimin olduğunu kanıtlar niteliktedir (Roth, 2012, s. 342). *Psikofiziksel paralelizm* ve *vesilecilik* (occasionalism) formundaki düalizm bu paralelliğin sebebini, aralarındaki nedensel etkileşimden (bedensel bir durum zihinsel bir durum nedeniyle gerçekleşemez) ötürü değil, iki ayrı olay bağı oluşturmalarından mütevellit kabul eder (sadece Tanrı ikisi arasındaki bağı kurgular) ve ampirik bulgularla kanıtlanamaz veya çürütülemez olduklarından değerlendirme dışı bırakılırlar (Roth, 2012, 342 / s. 344). Buna karşın, Descartes'ın önerdiği ve John C. Eccles tarafından geliştirilen *etkileşimci düalizm* (interactionist dualism), beyin-beden ve zihin arasında nedensel bir etkileşimin bulunduğunu kabul eder – “her ne kadar bu nedensel etkileşimin fizik yasalarının temelinde olmadığına inanılsa da” (Roth, 2012, s. 342). Lakin bu nedensel bağlantı zincirini duyuşal algının merkezi olan beyin seviyesiyle değil, zihne atfetmiş oldukları ruhani-metaforik bir sebeple, zihnin beyni harekete geçirdiğini savunurlar (Churchland, 2020, s. 354; Roth, 2012, s. 353). Fiziksel olmayan bir şeyin, fiziksel yasaları ihlal etmeden, fiziksel bir şeyle etkileşime girebileceği ve zihinsel durumların, fiziksel durumlardan önce geldiği (Roth, 2012, s. 342 / s. 353) düşüncesi maalesef nörofizyolojik kanıtlar (Libet, Gleason, Wright ve Pearl, 1983) eşliğinde olası görünmemektedir.

Klasik resimde temel olarak iki tip nesne, zihin ve beynin etkileşime girdiği noktada değiş tokuş halindedir; bunlar duyular ve istençlerdir. Beyin zihne duyular gönderir o da bu duyuları algı için kullanır. Diğer taraftan zihin beyne istenç gönderir ve bunlar da motor etkilere dönüştürülebilir. Zihnin akıl yürütme, bilinç, ahlak ve duygular gibi daha yüksek fonksiyonlarının ise beyinden bağımsız olarak işlev gösterdiği varsayılır ancak algılar yine bu işlevlerde de bir ölçüde rol oynar. Algılara istisnai bir rol biçilmiştir çünkü bunlar tamamıyla duyulara bağlıdır (Churchland, 2020, s. 353).

---

<sup>52</sup> Şüphelerine ilkeli sebepler seçerek, öznel tecrübelerin doğasını veya bazı zihinsel olayların anlam ve önemini örneklerle destekleyebilenlerdir (Churchland, 2020, s. 350).

Eğer tüm zihinsel aktivitelerden önce beyin aktivitesi geliyorsa, beyin aktivitesini etkileyen özerk bir zihinden bahsetmemiz mümkün değildir (Roth, 2012, s.353); beyindir, duyular yardımıyla zihin aktivitesini etkileyen. Örneğin bebek, kendisine fayda sağlayacağını bildiği (anne karnında öğrendiği yetilerle) memeye yönelmeden hemen önce; memeden salınan koku molekülleri limbik sistemin bir uzantısı olan, beyinde koku girdilerinin işlendiği koku korteksini duyuşal bağlantılarla uyararak bedeni harekete geçirip, bilinçli veya bilinçsiz zihinsel bir olaya neden olacaktır. Ya da beyin her hangi bir yerinde doku bozukluğu görüldüğünde; bilinç, akıl yürütme, ahlaki, dinsel ve siyasi inançlar, estetik yargılar, duygu durumları ve hatta kişinin en belirgin kişilik özellikleri dahil bu lezyondan etkilenebilmektedir (Churchland, 2020, s. 354) ya da psikoaktif ilaçlarla, beyindeki nöronal ağların aktivitesine ilişkin yapılan birçok müdahale; nöronların elektriksel aktivasyonunu etkileyerek bilinçli algının değişimine sebebiyet verebilmektedir (Keller, 2016, s. 149). Dolayısıyla zihnin beyin etkinliğinin bir özelliği olduğu aşıkardır – “lakin, tüm beyin aktivitesi bilinçli değildir” (Keller, 2016, s.149).

Düalizmin tam tersini savunan monizme göre ise, zihinsel ve beyinsel süreçler ontolojik olarak temelde birbirinden farklı değildirler; zihinsel süreçler nöronal süreçlerle özdeşirler (Roth, 2012, s. 343). Bu iki farklı fenomenal alan, özdeşlik tanımı gereği özdeş olmasa da bir olay akışının iki farklı yönünü oluşturuyor gibidir (Roth, 2012, s. 343). Bir bakıma zihin ve beyin arasındaki iki karşıt temsilde duygulanımın dahil olduğu tekrarlar açığa çıkan farklar, bir olay örüntüsünün akışını nitelemektedir.

Günümüz nörobilim bilgisi, zihinsel fenomenal durumların görünüşte fiziksel-kimyasal-fizyolojik yasalara uyumlu olduğunu ve bilinen fiziksel durumlar ve süreçlerle etkileşime girdiği anlamında, monist bir konum lehine güçlü konuşur. Zihinsel aktivite gücünün (örneğin dikkat bağlamında), nörofizyolojik süreçlerin gücüyle (örneğin, sinaptik iletim, eş zamanlı salınım) aşağı yukarı doğrusal olarak ilişkili olduğuna dair önemli kanıtlar vardır. (...) Başka bir değişle: Artan zihinsel aktivite, artan metabolizma ve kan akışı gerektirir ve sonraki süreçlerin bloke edilmesi (örneğin yetersiz oksijen) zihinsel aktivitenin engellenmesine yol açar (Roth, 2012, s. 353-354).

Fizikçi Henry P. Stapp'ta, ampirik ölçümlerde doğanın rastgele seçimlerinin sonucu meydana gelen olasılıksal yanıt varsayımını dikkate alarak, devrim niteliğindeki kuantum teorisine, yapısökümcü bakış açısıyla metafiziği eklemeler; beyin ve zihin ilişkisinin köklerini Spinoza'nın çifte görünüş teorisine (double aspect theory) dayandırdığı tarafsız bir monizm ile benimser, bu çifte karşıt veçheler

arasındaki iletişimi ise nöronal aktivite kalıpları ile ilişkilendirirken, üçüncü şahıs tarafından tanımlanamayan üst düzey subjektif-benzersiz deneyimleri duygu ile bağdaştırır (Globus, 2009, s.88-89). Duyum ve duyguların niteliksel karakterine ise sadece içebakışla erişilebilir (Churchland, 2020, s. 363). Bu noktada ampirik bulgularla kanıtlanamayan, metafiziğin alanına giren ve üçüncü şahıs tarafından gözlemlenemeyen beyin ile zihin-bilinç arasındaki öznel deneyim alanına *qualia* terimini yerleştirirler. Qualia teorisi; beyinde meydana gelen üst düzey bir olayın, saf bilinçli veya fenomenal bilinçli insan deneyimindeki öznel ham duyguyu, saf metafizik alanındaki benzersiz deneyimlerin niteliksel karakteri olarak ele alır (Stapp, 2004, s. 157 / Globus, 2009, s. 89). Bu deneyim, bölündüğü çeşitli zamansal dilimlerde, *sembollerden*<sup>53</sup> oluşan bir arka plan içerir; örneğin bir insanın doğada istemsiz duyumsadığı kokular geçici duygularla tezatlık yaratırken, istemli işlenen kokular bilinçli niyet ve duyguların kalıcı bir arka planı olarak duyumsanır. Kalıcı olan ve tezatlık yaratan duyguların bütündeki arka planı ise, “her normal insan deneyimine hakim olan ‘benlik’ hissini oluşturur” (Stapp, 2004, s. 162).

Bu hissedilen ‘benlik’ sadece deneyimin bir parçasıdır. Bu deneyimleri birbirine bağlayan tek taşıyıcı beyindir: beyin, deneyimlerin tek alıcısıdır. Her deneyim somutlaştırdığı olayın beyinde gerçekleştirdiği yapıyı yansıtan bir strükture sahiptir (Stapp, 2004, s. 162).

Öyleyse nöral uyarımlar sayesinde oluşan duyguların-sembollerin *qualia*’sının beyin tarafından zihne aktarıldığı yani fiziksel durumlar olduğu kabul edilse de, benzersiz deneyimlerle tanımlanamayan ve üçüncü şahsın erişimine kapalı olan duygulanımları, dışarıdan deneysel bir ölçüm ile kanıtlamak maalesef mümkün değildir. Ancak zihnin-bilincin bu özel erişilebilirliğinin varlığını, tatmin edici nörobiyolojik bir açıklamayla anlaşılır hale getirebiliriz (Roth, 2012, s. 355). Yapılan araştırmalarda “intrakortikal bağlantıların toplam sayısının kortekse giden toplam duyuşal girdi ve motor çıktı sayısını kabaca 100.000:1 oranında aştığı” (Roth, 2012, s. 355) ortaya konulmuştur. Yani beyne girilen girdiler çok fazlayken, bu girdilerden elde edilen çıktılar oldukça azdır. “Bu, korteksin-beynin ‘çoğunlukla kendi kendine konuştuğu’ veya ‘kendi kendini tanımladığı’ anlamına gelir” (Roth, 2012, s. 355). O halde beyin, bilinçli beyin aktivitesinden daha fazla bilinçsiz beyin aktivitesi

---

<sup>53</sup> Stapp, nöral uyarımlarla gerçekleştirilen üst düzey olaylara sembol adını verir. Sembol; duygu, his, düşünce, deneyim, duyum gibi kavramların *qualia*’sına verdiği genel bir addır. Üst üste bindirilmiş nöral aktivite ile birbirine bağlanan bu bir dizi başka semboller de *bileşenleri* oluşturur (Stapp, 2004, s. 157). Bu bileşenlerde değişken, sabit kalmayan duygu durumlarına sebebiyet verir.

gerçekleştirirken, bilinçli gerçekleştirdiğini zannettiği tüm süreçlerde bilinçsiz aktivitelerin ve duygulanımların etkisi altında kendisini ben ile gün yüzüne çıkarmaktadır. “Bu nedenle, herhangi bir hiper karmaşık dinamik sistemin, üçüncü şahıs gözleminden erişilemez görünen bu tür kendi kendini tanımlayan durumlar geliştirmesi mümkün görünmektedir” (Roth, 2012, s. 355).

Öznel deneyime tabi öngörülemez bilinç-ben, beynin bir etkinliği ise, tartışılan bilinç kavramı hangi dinamiklere tekabül eder? Belirtilen net bir tanım olmasa da Carl Gustav Jung bilinç kavramını bilinçdışından yola çıkarak, ben ve kendiliği şu şekilde açıklar;

Bilinç, psişik içeriklerin benle ilişkisini sürdüren işlev veya faaliyettir. (...) Ben kompleksi bir bilinç durumu olduğu kadar bilincin içeriğidir de, zira bir psişik öge ben-kompleksimle ilişkili olduğu ölçüde benim için bilinçlidir. Fakat ben, bilinç alanının merkezinde bulunduğu ölçüde bütün psişemle özdeş değildir, yalnızca başka komplekslerden biridir. Bu nedenle ben ve kendiliği ayırt ediyorum, çünkü ben yalnızca bilincimin öznesi, kendilikse bilinçdışını da içeren bütün psişemin öznesidir. Bu anlamda kendilik beni kapsayan ideal bir varlıktır (Jung, 2016, s. 13-14).

Jung, ben ve kendilik ayrımlarıyla bir bakıma bilinci alt bölümlere ayırarak, bilince tabi olan özneyi ben ve dolayısıyla bilinçdışına bağlı olan bilincin öznesini kendilik ile tanımlamaya çalışır. Geline nokta buna benzer birçok kuramcı tarafından alt bölümlere ayrılmış önermeler mevcuttur. Örneğin; Ned Block bilinç kavramını, *fenomenal (phenomenal)* ve *erişim (access)* bilinç; Gerald Edelman, *birincil (primary)* ve *üst düzey (higher-order)* bilinç; Thomas Metzinger, *minimal, farklılaştırılmış (differentiated)*, *öznel (subjective)*, *bilişsel ve öznel (cognitive and subjective)* bilinç; Antonio Damasio, *çekirdek (core)* ve *genişletilmiş/yayılmış (extended)* bilinç olarak sınıflandırmaktadır (Keller, 2016, s. 149-150).



**Şekil 2.1** Peter de Cupere, *Revival*<sup>54</sup>, Musée International de la Parfumerie, Grasse, 2022. Kaynak: 08.05.2023 tarihinde <https://www.instagram.com/olfactoryart/?hl=tr> adresinden alındı.

Çalışmada ise bilinç, genel olarak üçe ayrılmıştır; *fenomenal bilinç*, *erişim bilinci* ve *meta-biliş bilinç*. Bir deneyimin öznel doğasını oluşturan, ham duygular veya qualia olarak ele alınan fenomenal bilinci (1) anlamlandırmak için örneklemek gerekirse; ‘lavanta veya helichrysum çiçeklerinin kokusunu duyumsamak nasıl bir şeydir?’ sorusunu sorabiliriz. Bu noktada kokunun bilgisi-varlığı bilinçli olarak işlenmek zorunda değildir, farkında olmadığımız bir anda havada uçuşan lavanta koku moleküllerinin alınan nefesle burun boşluğundan beyne iletilmesi sinapslarda kalıcı fiziksel durumlara sebebiyet verirken, organik bedende mevcut olan kokularla bilinçsiz işlenmesi de, bilinçli davranışlarda kendisini bilinmeyen bir duygu olarak duygulanımla (affect) açığa çıkarabilir. O halde duygulanımla (affection) kuşatılan duygulanım da fenomenal bilincin yansıması olarak tanımlanabilir. Öyle ki alınan her solukla körleşen bir burnun rol aldığı senaryoda yazar olduğumuzu unutmamak gerekir. Cupere’nin *Revival*’ında (Şekil 2.1) halı olarak kullanılan lavantayı veya XIV. Louis sandalyesindeki ölümsüz helichrysum çiçeklerini koklamak için yönelmem (koku nesnesine ait göstergelerin varlığından haberdar olarak yöneldiğim koklama eylemi), bu eylemi planlayarak fenomenal bilincin de yardımıyla raporlayıp -bedensel veya dilsel- değişken temsillerle aksiyon almaya niyet etmem ise erişim

<sup>54</sup> *Revival*, Yves Klein’in mavisine referansla lavantalarla döşenmiş bir halıdan ve binlerce ölümsüz helichrysum çiçekleriyle kaplı XIV. Louis sandalyesinden oluşturulan bir enstalasyonudur. Lavantanın gökyüzüne ithafen rahatlatıcı kokusuyla, halı olarak nesneleştirilmesi; kültürel kodlamada konfor, zenginlik ve sıcaklık hissini değişken temsilde ifade ederken; sandalyenin güneş kralı misali halının merkezine yerleştirilmesi, varoluşun nihai güzelliğinin sarı çiçeklerde şifrenlenmesini betimler. Cupere aynı zamanda mavi ve sarı renklerle Ukrayna bayrağına gönderme yaparak, savaşta hayatını kaybeden insanların ölümsüzlüğünü de vurgular. Cupere’ye göre *Revival*, “taze bir nefes; saf, dürüst ve her şeyden önce hoş kokulu daha iyi bir dünya hayal etmeye cesaret etmenin bir hatırlatıcısıdır” (<https://www.instagram.com/olfactoryart/?hl=tr>).

bilincine (2) atıfta bulunur. Eğer Revival'ı koklama eyleminin bilincinde olduğumu biliyorsam -ki bilinçsiz işlenen algılarda dahil olmak üzere-, bunu erişim bilincimle planlı olarak yaptığının farkındaysam ve bu ayrımları şu anki gibi örneklem üzerinden kıyaslayabiliyorsam, bu da üst düzey veya meta-biliş (meta-cognition) seviyesindeki bilince (3) ulaşım sağlayabiliyorum demektir. Ben'in-bilincin bütün olma arayışındaki tüm bu aşamalar, duyulardan beyne iletilen sinyallerle oluşan tekrar ve farklar, aralıktaki öznenin kendiliğini abground'a içgüdüsel yerleştirme istencidir. Hiçlikteki bütünlüğe -ana rahmine- geri dönme arzusuyla sergilenen illüzyonist nesnelerin yeğnilikleridir. Proust'un da belirttiği gibi geçmiş; bilinçten bağımsız, koku ile beynimizi harekete geçirecek olan bir nesnenin-ötekinin yani kokunun bize yaşatacağı duygunun içinde gizlidir (Proust, 2021, s. 48). Geçmiş ve gelecek şimdide, öteki ve ben'deki ötekinin yarattığı yaratımda saklıdır. Bu yaratımla izleyici; "daima yer ve kılık değiştiren nesneyi karakterize eden 'hiç görülmemişlik'ten (jamais-uv), bu nesnenin çekip çıkarıldığı genel saf geçmişin karakteri olarak 'önceden görülmüştük'e (dejà -vu) dalar" (Deleuze, 2021a, s. 153). Problematikğin nesnel doğası gereğince onu ne zaman ve nerede gördüğümüzü bilemeyiz -çünkü o duygulanım (affection) ve fenomenal bilinçte daima saklıdır- ve bunun sonucunda da tanıdık olan tek şeyin tuhaflık ve tekrar edilen tek şeyin de fark olduğunu duygulamalarız (affect) (Deleuze, 2021a, s. 153).



**Şekil 2.2** Ernesto Neto, *Mother Body Emotional Densities, for Alive Temple Time Baby Son*, Museum of Contemporary Art, 2015. Kaynak: 05.01.2022 tarihinde <https://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/229-ernesto-neto-mother-body-emotional-densities-for-alive-mca-san-diego/> adresinden alındı.

Örneğin Latin Amerikalı çağdaş sanatçı Ernesto Neto, 2015 yılında, *Mother Body Emotional Densities, for Alive Temple Time Baby Son* (Şekil 2.2) isimdeki aromatik baharatlarla dolu büyük likralı çuvalların galeri tavanına asıldığı anıtsal koku heykelleriyle (Shiner, 2020, s. 184), bebeğin kutsandığı yer olan anne bedenini mabet olarak kurgular. Ana rahminde-kadraj içinde yeşeren, hiç görülmediğini (jamais-uv) zannettiği duygulanımın, koku duyusu vasıtasıyla önceden görülmüşlüğü (dejà -vu) deneyimletir. İzleyici bu enstalasyonla bilinçdışında-duygulanımda ve fenomenal bilinçte beyne-bedene sıkışan duygulam farklarını koku nesnesiyle duygu olarak erişim bilinci yetisi sayesinde açığa çıkarır.

Bu konfigürasyonlar göz önüne alındığında, bilinci *dikkat* ile yönetilebilir bir nitelikle tamamlamak gerekir. Dikkatin odak dışı olduğu anlarda algılanan kokular, örneğin organik bedenimin bilinçsizce aldığı nefes ile beyne işlenen gül kokusu; fenomenal bilinçte rapor edilemeden sadece duygulanımlanabilir. Ancak dikkatin devreye girdiği algıyla bir beklenti sonucu dışarıdan gülü koklamaya yöneltilmemiz, erişim bilinciyle meta-biliş seviyesindeki bilince işlenir. Bu yönelme arka plandaki seslerin bilinç olmadan yani fenomenal bilinçteki dürtülerle ve duygulanımla, erişim bilincinde bilinçli işlenmesi sonucu bir duygu olarak rapor edilebilir. Burada duyu fenomenlerinin düzdeğiştirmesi (yerdeğiştirme), bir başka deyişle “modaliteler arası dikkat kayması” (Keller, 2016, s. 157) neticesinde dikkatin şekillenebildiği söylemini gündeme getirebiliriz. Gülü görme veya dokunma eylemi sonrası koklamaya yönelmemiz, dikkatin görmeden veya dokunmadan koklamaya kaydığı durumu temsil ederken, koku moleküllerinin yoğunluğu sonucu koku alma duyusuyla gülü kavramamız ve bakışımızı o yöne odaklamamız, kokudan görme veya dokunma eylemine dikkatimizi kaydığımız durumu niteler. Görme veya dokunma eyleminden koklamaya yani dışarıdan içeriye kayan dikkat, kokunun *pasif-edilgen* olduğu dikkatte konumlanırken, kokudan görme veya dokunma eylemine geçiş yani içeriden dışarıya duygulanımla koku duyusunun yönlendirdiği dikkat kayması ise kokunun *aktif-etkin* olduğu dikkatte tanımlanır. O halde koku ile içeriden dışarıya etkinleştirilen dikkat, erişim bilincinin raporladığı meta-biliş bilinç ile *kokusal sanatta - olfactory art*’ta sınırları muğlak hale getirir. Anlatılar kadrajın içindeki fenomenal bilincin, duygulanımların, ben’deki ötekilerin ve ötekilerin müdahale ettiği kadrajın dışında bedenle ben’leşir.

Bu açıdan koku nesnesinin duyum izlenimleri, bilincin-zihnin kökenidir ve erişim bilincine bağlı meta-biliş bilinç; fenomenal bilinç ve bilinçdışı katılımıyla içeriden dışarıya dikkat kayması sonucu işlevselleşir. Buna bağlı olarak da koku maddesinin bedensel-beyinsel izlenimi, düşünüm izlenimi (bilinç) ile nitelenirse, düşünüm izlenimleri de kökü duygulanım olan duyum izlenimleriyle kavranabilir.

## 2.2 Olfactory Art ve Po'scent Art

Sanatta koku olgusuna ilişkin kullanılan; *Art Scent* veya *Scent Art*, *Olfactory Art*, *Scent-ific Art* ve *Po'scent Art* terimlerinin anlaşılabilmesi için, öncelikle sanatçı tarafından çalışmaya eklemlenen koku maddesi (odorants) ve izleyici tarafından koku duyusu ile algılanan kokular (odors ya da smell veya scents)<sup>55</sup> arasındaki kavramsal ayrımı açıklamak gerekir. Kimyasal duyuları aktive eden koku maddeleri (odorants) “fizikokimyasal özellikler açısından nesnel olarak tanımlanabilen ve koku dediğimiz algıları elde etmek için belirli sinir sistemleri tarafından yorumlanabilen dış dünyanın varlıkları olan moleküllerdir” (Hudson ve Distel, 2002, s. 408). Kokular (odors ya da scent) ise, “bireysel sinir sistemlerinin sübjektif ürünleridir -veya yapılarıdır- ve bu nedenle potansiyel olarak zihinde düşünülebilecek birçok şeyin modüle edici etkisine açıktır. Davranışsal, fizyolojik ve psikolojik işleyişi yönlendiren fenomenler arasındadırlar” (Hudson ve Distel, 2002, s. 408). O halde koku maddesinin varlığı objektifken, kokuların koku duyusu vasıtasıyla algısı sübjektiftir. Bu sebeple sanatta hüküm süren kokular (odors veya scents), öznenin rastlantısal bir an'daki seçimsizliği sırasında ben tarafından sorulmamış sorulara, olasılıksal bir yanıtın cevabını içerir. Bu seçimsizlikle karşılanan kokuların olasılıksal yanıt qualia'sı, fizik ve metafizik aralığındaki farkı açığa çıkaran kavramsal bir süreçtir. Belirli-belirsiz kokular hakkındaki bilgimiz, iç içe karışmış olan olasılıklardan duygu düzeyine yayılırken, bilinçli (meta-biliş bilinç) yanıt sırasında fenomenal bilinç ve duygulanımdaki değişkenlere tabi kalır. Öyleyse istemsiz koklanan bir koku hakkındaki bilgimiz, erişim bilinciyle algılanan kokudan hemen önce duygulanımla fenomenal bilinçte olasılıksalken, özgürce seçilerek erişim bilinciyle gerçekleştirilen koku alma eylemi meta-biliş bilinçle *olasılıksal türevinin*

---

<sup>55</sup> “Odor (koku) ya da smell genellikle istenmeyen olumsuz imalar taşıırken (örneğin, ‘Bu koku da ne?’), (...) scent (koku) hafif ve hoş kokular önerme eğilimindedir” (Shiner, 2020, s. 149).

alınması sonucu eserleri gözlemlemeye, yorumlamaya açık hale gelir. Bilinçte tekrar eden toplam değişimin, farkla açığa çıkan değişime oranıdır olasılıksal türev. Birbirini tekrar eden bu duyuşsal, beyinsel ve zihinsel koku diziliminin farkı, duygulanımın-aralığın-belirsizliğin-özneliliğin-qualia'nın devreye girmesiyle postmodern sanatta tefekkür eden heterarşik dizilimi aktif kılarak, öznel koku algısının güzel sanatlardaki geleneksel estetik anlayışına karşıt olmaktan çok, postyapısalcı estetik tutumuyla dikkatleri üzerine çevirir.

Tarihte kokunun sanattaki anlatısına ilk kez atıfta bulunan İtalyan ressam Carlo Carrà, 11 Ağustos 1913 yılında *La Pittura dei Suoni, Rumori, Odori: Manifesto Futurista* (Seslerin, Gürültülerin, Kokuların Resmi: Fütürist Manifesto) isimli bir manifesto yayınlar. Carrà'ya göre Fütürist resimler tüm statik şekillerin reddedildiği, amorf formların hükmettiği fantastik karnavalda, renklerin çılgılık atarak yankılandığı polifonik toplulukların resimdeki içsel uyumsuzluklara olan ihtiyacına yanıt verebilmelidir (Carrà, 2009, s. 155-159). Tuvalde ses, gürültü ve kokulara atanan renkler, plastik eşdeğerliklerini ifşa ederek, kablosuz hayal gücünün kavramsal sistematüğini olumlar. Kokuların formlarda, renklerde değişken temsil bulduğı, koku maddesi içermeyen çalışmaların varlığını soyutlayarak, ressamın kokularda ve seslerde bir itici güç bulması gerektiğini öne sürer (Shiner, 2020, s. 154). Öyle ki henüz koku nesnesinin sanatta direkt maddesel kullanımını içeren bir söylem olmasa da, koku duyusunun vurgulanışıyla alışılmışın dışındalığına odaklanan erken tarihin en önemli kokusal hareketi olduğı söylenebilir.

Sanatta kullanılan koku maddelerinin rastgelelikten uzak, izleyiciyi koklamaya dahil eden yönelimsel erekliliğı ise, dünyada genel olarak ancak 20. yüzyılın sonlarına doğru sanatçıların yoğun çalışmalarıyla birlikte 'olfactory art' kavramı altında karşılanmaya başlanmıştır. Bu konuda geniş çaplı araştırmalar yapan Larry Shiner'da çağdaş sanatta kullanılan kokunun olfactory art içerisinde yer alabilmesi için şu gereklilikleri ön koşul sayar;

Bir sanat yapıtı üretmek için kullanılan hemen hemen her malzeme veya faaliyetin bir miktar koku yayması muhtemel olduğundan, kokuların varlığı tesadüfi değil kasıtlı olmalıdır, ancak bir yapıt 'olfactory art' tartışmasına dahil edilecekse yaratıcısı, diğerk duyulara hitap eden ne olursa olsun, izleyicinin kokuyu fark etmesini amaçlamış olmalıdır. Bu, ikinci bir gereksinime yol açar: Kokuların gerçek olması. Bu özellik, yalnızca kokulara atıfta bulunan veya bunları temsil eden şiirler, romanlar veya resimler gibi sanat eserlerini kapsamaz (Shiner, 2020, s. 149).

Ayrıca Shiner, koku maddesinin dahil olduğu bu sanatsal çatının estetik uzamda tartışmasını *scent art* veya *art scents* terimleri ile irdelemekte sakınca görmez. Ona göre, sanatta kullanılan ses olgusuna (sound art), duysal-işitsel sanat (aural art) olarak atıfta bulunmasak da, nasıl ki müzik ve ses sanatlarının (sound art) dahil olduğu kategoriyi genel olarak duysal-işitsel sanat (aural art) terimi altında ele alabiliyorsak; galeri ve müze dünyası bağlamında profesyonel sanatçılar tarafından üretilen yapıtları da ‘art scents’ bünyesinde incelemek ve parfümün yanı sıra kokuların tiyatro, müzik veya filmle melezleştirilmesini de ‘olfactory art’ kapsamında değerlendirmek hatalı olmayacaktır (Shiner, 2020, s. 150). Terminolojik öneri kapsamında öne sürdüğü art scents, smell ve odor kelimelerini de içerdiği için, tüm metinlerinde art scents’i olfactory art terimi ile dönüşümlü olarak kullanır.



**Şekil 2.3** Peter de Cupere, *Olfactory Sculpture: Madame Poivre Rose*<sup>56</sup>, Leienpaleis, Antwerp, Belçika, 01.12.2022–15.04.2023. Kaynak: 25.05.2023 tarihinde <https://www.instagram.com/olfactoryart/?hl=tr> adresinden alındı.

Örneğin küratörlüğünü Koen van den Broek’unun üstlendiği “Het Potret” (Portre) başlıklı sergide Peter de Cupere’nin olfaktör portresi *Madame Poivre Rose*

<sup>56</sup> Madame Poivre Rose, ilk kez 2016 yılında küratörlüğünü Annelies Nagels ve Tom Viaene’nin üstlendiği, Cupere’nin *Is this Mankind?* (Bu İnsanlık mı?) isimli kişisel sergisi için yapılan altı heykelden biridir. Belçika’nın Turnhout bölgesindeki De Warande’de gerçekleşen sergi, üç farklı olfaktör alanı olarak kurgulanır. Birinci olfaktör alanında, hem kemoterapi gören kanser hastalarının dökülen saçları, hem de Auschwitz’de toplama kamplarındaki insanların hijyen bahanesiyle kazıtılan saçları konu alınır. Cupere, kimlik kaybına sebebiyet veren bu travmatik olaylar ile ilgili kişilerin koku anılarına odaklandığı röportajlar gerçekleştirir ve buna bağlı olarak kurguladığı çalışmalarını sergiler. İkinci olfaktör alanında ise ziyaretçi, belirli beslenme alışkanlıklarına veya yaşam tarzlarına atıfta bulunan kokularla bezenmiş 21.000 insan saçının yerleştirildiği ‘saç ormanı’ isimindeki enstalasyon ile karşılaşır. Ayrıca kıllarla donatılmış olan bir tekne heykeliyle de karaya ulaşmak için bin bir zorluk yaşayan mültecilere göndermede bulunur. Son olarak üçüncü olfaktör alanında ise, Mösyö ve Madam olarak adlandırılan portre figürlerinin bulunduğu, bir tür katarsis olarak okunabilecek farklı koku notalarını barındıran altı heykel yerleştirilmesi sunulur (<http://www.artandolfactionawards.org/is-this-mankind-sadakichi-2017/>).

(Şekil 2.3), koku maddesi olarak kullanılan bitkilerin (poivre biberi / isot, pembe biber, karabiber) yanı sıra çilek kokusu, gül kokusu, YSL'den Opium ve Cupere'nin tasarlamış olduğu M Bovary isimli kokuyu da içeren insan saçlarının dahil edildiği bir heykeldir. “Koku alma sistemleri dışında hiçbir duyuları yoktur. Burunları sanki çevreyi keşfediyormuş gibi havadadır” (<http://www.artandolfactionawards.org/is-this-mankind-sadakichi-2017/>). Cupere, çilek kokusuyla bir çocuğun kırmızı figür ile eşleşen oyuncak bebeğini, gül kokusuyla genç bir kadını ve Opium veya M Bovary ile de şık bir kadını anımsatmak istediğinin altını çizerek, koku sayesinde karakter, yaş ve yaşam tarzını belirleyebildiği kimliklerle hayali portreler-*ben*'ler oluşturduğunu belirtir (<https://www.instagram.com/olfactoryart/?hl=tr>). Koku moleküllerinin sıkıştırıldığı pleksiglas bir fanusun önüne yerleştirilen koklama aparatı ile de kokunun kasıtlı kullanımını irdeleyen sanatçı, katılımcının ancak erişim bilinciyle aparatı görüp yönelmesinden sonra koku duyusu vasıtasıyla eserde bir koklama eylemi (görme ile dışarıdan içeriye yani kokuya kayan pasif-edilgen dikkat) gerçekleştirebileceğini vurgular. Böylelikle Shiner'ın ön koşul olarak kasıtlı koku içeriklerinin entegre edilmesi yani koşullandırıcı kokuyu barındırması ve müzede sergilenmesi zarureti karşılayan Madame Poivre Rose, art scents veya olfactory art kategorisinde yer alan çalışmalar arasında incelenebilir.

Olfactory art'ı koku duyusuna hitaben *kokusal sanat* olarak ele alacağımız giriş bölümünde ifade edilmiştir. Lakin bu noktada şunu belirtmek gerekir ki kokusal sanat, hem koku duyusuyla duygulanımlanan subjektif kokulara hem de objektif olan koku maddesine gönderme yaparken; enstalasyon, heykel, resim, video ve performans gibi sanatsal çalışmalarla birlikte kullanılarak görme, duyma, dokunma, işitme duyularıyla da hibrit bir ilişki içerisinde çoklu duyuşsal algıyı harekete geçirir (Shiner, 2020, s. 146-147 / Drobnick, 2015 s. 175). Kokusal sanat, kokunun pasif-edilgen yani dışarıdan içeriye görsel, dokunsal veya işitsel algılar yardımıyla izleyiciyi bir aparat veya işaret vasıtası ile kokuya yönlendiren veya tam tersi kokunun aktif-etken içeriden dışarıya duygulanımı devreye alarak fenomenal bilinçle koku duyusundan görme-işitme-dokunma duyusuna algının kaydırıldığı ve böylelikle meta-biliş bilinçle gözlemlemeye açık hale geldiği değişken duyularla ortaklaşa hareket eden anlatıları içerir. Jim Drobnick de olfactory art'ın duyuşsal ve sanatsal melezliği ile ilgili şunları belirtir;

O halde olfactory art'ın tanımı, diğer duyuların ortadan kaldırılmasını gerektirmez. Hepsi olmasa da çoğu sanatçı, kokuyu bünyesine katarak

vurgulamak istedikleri olfaktör (koku alma) boyutunu desteklemek, tamamlamak, yan yana getirmek ve kolaylaştırmak için diğer sanat biçimlerinden yararlanır. Diğer araçlarla bir araya gelmesine rağmen koku, genellikle işin deneyimi, anlamı ve önemi üzerine en zorlayıcı rolü oynar. Öyleyse olfactory art, tek duyu fenomeni olarak tanımlanan bir sanat değildir, sadece tartışılan sanat eserlerinin belirgin bir koku boyutuna sahip olduğu anlamına gelir. Olfactory art bu nedenle sabit bir kategoriden çok geçirgen sınırlar ve değişken kapsayıcılık dereceleri taşıyan, geçici bir terim olacaktır. O halde soru, hangi yapıtların olfactory art olarak nitelendirildiği değil, sanat yapıtlarının dikkate değer bir koku varlığına sahip olmasının ve ön plana çıkmasının ne anlama geldiği halini alır (Drobnick, 2015, s. 175-176).

Dünyadaki duyuşsal melezliğin bu performatif yankısı, yani tüm duyuların harmanlanmasıyla sergilenen eylemlerin kümülatif etkisi, yükselişe geçen koku duyusunu diğer duyular yardımıyla anonim olmaktan çıkarır ve sanat ile olan deneyimsel ilişkisini alenileştirir. Estetik algının bir başka alternatifi olarak ön plana atıldığı taktirde de, kokusal sanat bünyesinde değerlendirilmeye açık hale gelir. Lakin Drobnick'in de belirttiği üzere, olfactory art'ın çoklu duyuşsal algıya dayalı hibrit yapısı, onu tek bir duyuya bağlı olmaktan çıkarır ve tam bir terminolojik eşdeğer tanımının bulunmasını engeller. O sebeptendir ki, sanatta koku olgusuna ilişkin kullanılan bu dilsel terim (olfaktör), diğer duyular tarafından sıkıştırılarak postyapısalcı dilsel söylemin de açık hedefi haline gelir. Bu açık hedef hali ise postyapısalcı yazar ve sanatçılara sanatın kokuyla olan bu ilişkisini tanımlamak için kendi kavramlarını icat etmelerine imkan tanır.



**Şekil 2.4** Oswaldo Maciá, *Corruption and Consciousness*, Enstalasyon, Łaźnia Center for Contemporary Art, Polonya, 2020-2022. Kaynak: 04.03.2022 tarihinde <https://www.oswaldomacia.com/-/corruption-and-consciousness> adresinden alındı.

Bu bağlamda 90'lı yıllardan itibaren hibrit duyu pratikleri üzerine yoğunlaşan Kolombiyalı sanatçı Oswaldo Maciá, ağırlıklı olarak ses ve koku üzerine yapmış olduğu enstalasyonlarıyla oküler merkeziliğin eleştirisi üzerine çalışır. Maciá yapısökümcü bir tutum ile, *Corruption and Consciousness* (Şekil 2.4) adlı çalışmasıyla; işitme, koklama ve görme duyularının ortaklaşa hareket ettiği ilişik duygu durumlarımızı farklı algılama yöntemleri dahilinde bozguna uğratarak, çevre ve iklim değişikliği gibi olayların ne kadar bilincinde olduğumuzu sorgular. Dünyadaki bu hasarı dinliyor muyuz, kokluyor muyuz yoksa cahil ve kör olmayı mı tercih ediyoruzun cevabını izleyicide anımsatmayı, duyumsatmayı amaçlar (<https://www.oswaldomacia.com/-/corruption-and-consciousness>). *Corruption and Consciousness*, duvara çizilen ağaç kökleri (malzeme olarak doğal toprak pigmentleri kullanılır) ile gözlerimizi, uzunçalar bir plaktan işitilen farklı ses kombinasyonları ile kulaklarımızı ve onlara eşlik eden *özel iki koku*<sup>57</sup> ile de burnumuzu oyuna davet ederek, koca bir odada çoklu duyusal kaotik bir uyum yaratır.

Değişken nesnelerle değişen duyuların art arda gelişinde duyumsanan (affection) kokular, görülebilir uzamda işitilebilir zamansal nesnelerin farkı sonucu uygulamla (affect) gevşer. Özellikle işitilen ve koklanan nesnelerin sanatta bu denli yan yana gelişi, her ikisinin de geçici uzamsal denkliği nedeniyle sadece zamansal varoluş idesi temsiline keşfedilebilir olmasındandır. Zamana dahil olan uzam ise, görme ve dokunmadan başka bir şeyle verilemez (Deleuze, 2021b, 108). O halde sanatçı, zamanda işitsel, uzamda görsel nesneler konumlandırırken, zaman ve uzam tekrarında açığa çıkan farkı kokuyla ebedileştirir. Veya zamanda kokusal, uzamda dokunsal nesneler yerleştirirken, zaman ve uzam tekrarında açığa çıkan farkı işitilenle sonsuzlaştırır. İkisi de bir sanat eserinde daima gözetilen farkı açığa çıkarır, iki farkın yan yana gelişi ise, algı süresinin imha edilmeye çalışıldığı anakronik anlatılar yaratır. Drobnick'e göre de *koklama ve işitme*<sup>58</sup> birkaç ortak özellik barındırmasına rağmen, üretken bir gerilim içinde yan yana ama birbirine karşıt etki

---

<sup>57</sup> Parfümör Ricardo Moya iş birliğinde yaratılan kokular hem vantilatörlerden sallanan kumaşlar aracılığıyla galeri alanına yayılırken duyumsanabilir hem de fanusta sunulan iki sabun koklanarak deneyimlenebilir.

<sup>58</sup> “Hava yoluyla iletilirler, ikili bir organ seti (burun delikleri ve kulaklar) içerirler ve uzun süredir parfüm söyleminde kullanılan ‘notalar’ ve ‘akor’ terimleriyle ilişkilendirilirler” (Drobnick, 2015, s. 177).

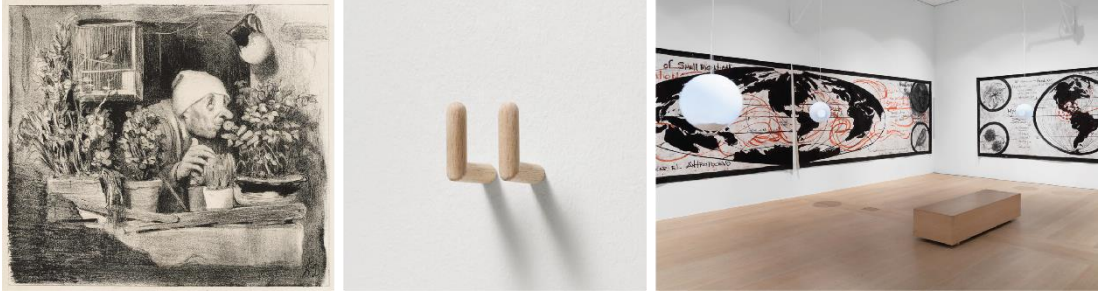
ile “sinestezikten daha çok disesteziktir; burada duyuşsal modlar, birleşik, kusursuz bir bütün halinde birleşmek yerine birbirlerine meydan okumak için tekil kimliklerini korurlar” (Drobnick, 2015, s. 177). Sinir sisteminin iki farklı zamansal uyarıcıya maruz kalarak beyinde oluşturduğu bu kargaşaya, bilinçli olduğu düşünölen bilinçsiz algıyı kokusal ve işitsel deneyim tekilliğı ile anormalleştirir. Öyleyse ortak zaman kümesinde kesişen ses ve koku, izleyicinin estetik algıda meta-biliş bilinç ile kodladığı ben’i ilhak eder, anormalleşen bilinçsiz algının kurguladığı iki farklı ben’likle erişim bilincine saldırır. İlhak ve ihlal ile oluşturulan bu üçüncü kimlik ise her bir yeni tınıyla, akorla, notayla ve fenomenal bilincin devreye girişiyle yeniden alaşağı edilir. Algı bozulmak üzere yaratılır, yaratılmak üzere tekrar bozulur.

Sanat tarihçisi Francesca Bacci ise, *scent-ific art* başlığı altında sanatta kullanılan koku ögesini üç parçalı matrisle karakterize eder; görünürdeki kokulu bir nesne tarafından yayılan kokuya sahip sanat yapıtları (1), ortama yayılan ancak gözle görölemeyen kokunun eklemlendiğı sanat yapıtları (2), kokuyu temsil eden ancak herhangi bir koku yaymayan sanat yapıtları (3) (Shiner, 2020, s. 183). Bacci aynı zamanda bu üç öğeli matrise bir kriter daha ekleyerek; sanat yapıtlarındaki kokunun kasıtlı mı, yoksa tesadüfi olarak mı dahil edildiğini de irdeler (Shiner, 2020, s.183). Bacci’nin kokuyu temsil eden ancak koku yaymayan yani koku duyusuna ithafen yapılan çalışmaların da *scent-ific art*’ta değerdendirilmesi gerekliliğini vurgulaması, Shiner’a göre oldukça yanıltıcıdır (Shiner, 2020, s. 183). Kokuların (odors ya da smell veya scents) koku maddesi (odorants) olmaksızın temsil edilmesi yanıltıcı görünse de, *değişken temsille* başka nesnelerde eşleşerek kavramsallaştırılması yani temsille ben’i değil, değişken temsilde kavramsal olanla ben’deki ötekini keşfetmesi kokusal oyunun kurgusunu yansıtmak için idealize edilen en sarsıcı tümsektir. Cupere de; kokunun sanattaki temsilini gerçek çeviri-görselleştirme olarak ele alırken, kavramsallaştırılmasını gerçek çeviri-görselleştirme ile birlikte bağlamını oluşturma, ne gösterdiğini söyleme(me) olarak değerdendirir (Cupere, 2016, s.9). Oluşturulan bağlamın göstergeleri veya gösterdiğini söyleme(me) faaliyeti sadece sesli, yazılı veya koku maddesi ile gerçekleştirilebilen bir eylem değildir, kokular da koku maddesi olmaksızın kavramsal bağlamda koklanandan öte uzamsal zaman aralığında işitilen ve görölenidir, duygulanımın duygulanıldığı deneyimin bir parçasıdır. Bu sebeple sanatta eleştiriye konu olan kokuların (odors ya da smell veya scents), koku maddesi (odorants) kullanılmasa dahi koku duyusu (olfactory) dahilinde kavramsal olanın ele alınarak, önceden öğrenilen veya biyolojik bellekte

gizlenen *kokusal deneyimleri (olfactory experience*<sup>59</sup>) diğer duyular (görme, işitme, dokunma) yardımıyla anlamlandırılması muhtemeldir. Tabi ki koku maddesinin varlığı veya izleyiciye ne şekilde aktarıldığı hatta eserin isminin dahi anlamlandırmada algıyı ikircikliğe saptırdığı göz ardı edilmemektedir, lakin kokuların sanattaki duyusal melezliği, duyular arası transfer sırasında duygulanıma-edilgin belleğe kazınan halihazırdaki kokusal imgenin diğer duyular yardımıyla epizodik hafızadan gelen verileri duyguya dönüştürebilme olasılığı da reddedilemez bir gerçektir. Bu gerçeklik ise koku maddesinin kullanılmadığı ama kokuyu değişken temsilde kavramsallaştıran yapıtları kapsayan kadraj içinin aktarıldığı *kokusal duygulanım (olfactory affection)* alanıdır. Kokusal duygulanım, aralıktaki kokusal yaratımı, kendinde öncesinde var olanı ben'e yansıtan kokusal deneyimin kaygan yapı taşıdır. Kadraj içindeki kokusal bilgi birikiminin kaygan zemindeki sarsıntısını absorbe ederek, enerjiyi bünyesinde sıkıştırır. Böylelikle fenomenal bilincin de yardımıyla kendisinde var olan kokusal birikimi, erişim bilincinde sonradan kazanılmış koku verilerinin tekrar eden toplam değişimiyle, farkların meta-biliş bilinçte kokusal deneyim ile açığa çıkarıldığı olasılıksal türev; kokusal duygulanımı devreye alarak koku maddesinin mecburi varlığını kapsam dışı bırakır. Öyle ki bir eserde kokuyu temsil eden iki boyutlu veya üç boyutlu göstergeler, daha önceki işitsel, görsel, dokunsal ve kokusal olarak öğrenmiş olduğumuz yetilerle ve kendinde öncesinde var olanla, beynin sinirsel entegrasyonunu harekete geçirip, var olmayan koku maddesini duygulanım aralığında duygulamlayarak, kodlanmış anlamları bilince iletebilir. İnsan beyninin bir sonraki kokusal duygulanımı yönlendirmek için önceki kokusal deneyimleri koku maddesi algılamadan adlandırması ve şifrelemesi, kokuya tabi hafızanın bilinç ile kurguladığı önermeyi de kanıtlar niteliktedir. Kuşkusuz koku maddesinin kullanımı kokusal sanatta bir ihtiyaç olsa da; kokusal duygulanım çağdaş sanat anlatısının postyapısalcı çatısı altında, olfactory art ile indirgendiği maddeciliğin prangalarından kurtulmayı başarabilmiştir.

---

<sup>59</sup> Peter de Cupere, insandaki *içsel koku değerlerinin* (intrinsic odour values) ancak kokusal deneyimle (olfactory experience) açığa çıkarılabileceğini, kokusal algının (olfactory perception) ise genellikle kasıtlı koku maddesinin kullanımı ile oluşturulabileceğini belirtir (Cupere, 2021, s. 70). Burada kullanılan 'genellikle' kelimesi mecburi kasıtlı kullanım gereksinimi doğurmadığı için, koku maddesi içermeyen çalışmaların öğrenilmiş önceki kokusal yetilerle, kokusal deneyimin bir parçası haline gelebileceği ön görüldüğünden, koku maddesi içermeyen sanat yapıtlarında deneyimlenen kokusal duygulanım (olfactory affection), kokusal deneyimin bir parçası olarak değerlendirilecektir.



**Şekil 2.5** (Sol) Honoré Daumier, *L'odorant*, 21,9 x 24,7 cm, Kağıt üzerine litografi, Kunsthalle Bremen, 1839. Kaynak: 25.05.2023 tarihinde <https://www.kunsthalle-bremen.de/en/view/exhibitions/exb-page/smell-it> adresinden alındı.

**Şekil 2.6** (Orta) Andreas Slominski, *Nasenhalter*, 3 x 3,3 x 0,8 cm, Ahşap, Hamburg, Fotoğraf: Tobias Hübel, 1987. Kaynak: 25.05.2023 tarihinde <https://www.kunsthalle-bremen.de/en/view/exhibitions/exb-page/smell-it> adresinden alındı.

**Şekil 2.7** (Sağ) Oswaldo Maciá, *New Cartographies of Smell Migration*<sup>60</sup>, Enstalasyon, Kunsthalle Bremen, 2021. Kaynak: 25.05.2023 tarihinde <https://www.kunsthalle-bremen.de/en/view/exhibitions/exb-page/smell-it> adresinden alındı.

Öyle ki 2021 yılında Almanya'nın Bremen şehrinde on kurumun dahil olduğu sekiz müzede ortaklaşa düzenlenen “Smell it! Geruch in der Kunst” projesi de, on farklı sergi ile kokusal sanatın performans değişkenlerini gözler önüne sermeyi başarmıştır. Bremen Sanat Galerisindeki (Kunsthalle Bremen) koku maddesi içermeyen işlerin de “To Smell with the Eyes, Images of Scent Since the Renaissance” isimli sergide koku duyusuna ithafen bir araya getirilmesi, kokusal duygulanımın yaratıcılığı aracılığıyla açığa çıkarılan en isabetli örnekler arasında gösterilebilir. Keza serginin küratörü Mara-Lisa Kinne “burnunuzla değil, gözünüzle koklayabileceğiniz tüm dönemlerden eserleri sizler için gösterime sunuyoruz” (<https://www.youtube.com/watch?v=IjKBTIT1-dQ>) söylemiyle, aktarılmak istenen ana kurguyu kısaca özetleyebilmiştir. Dolayısıyla koku nesnesine indirgenmeyen ve kokusal duygulanımın da kokusal deneyimin bir parçası olduğunu açıklayan bu sergi, koku duyusunun tarihteki *kokusal transfer* (*olfactory transfer*<sup>61</sup>) rolünü

<sup>60</sup> Oswaldo Maciá'nın, *New Cartographies of Smell Migration* isimli çalışması, Orta Amerika'daki kokusal geleneklere atıfta bulunarak, koku, ses ve görsel göstergeler kullanımıyla küresel bağlantıları haritalandırıp yeniden kurgular. Görsel sanatların ve müzelerin geleneksel deneyim fikrini sorgulayarak, koku alma duyusunun sanattaki oyun oluşturma rolünü inceler (<https://www.kunsthalle-bremen.de/en/view/exhibitions/exb-page/smell-it>).

<sup>61</sup> Cupere, kokuların izleyiciye aktarılma yöntemini kokusal transfer (*olfactory transfer*) terimi ile ele alırken, bu aktarım yöntemlerini beş kategoriye ayırır; çiçekler ile koku aktarımı, koku cihazları ile koku aktarımı, koku mekanları ile koku aktarımı, zaman ve çeviriler ile koku aktarımı (Cupere, 2021, s. 70).

irdelemeyi üstlenmiştir. Sergi, sanatta kullanılan kokunun tarihteki yansımalarını; örneğin, Honoré Daumier'in *L'odorant*'nı (Şekil 2.5) veya Andreas Slominski'nin *Nasenhalteri*'ni (Şekil 2.6), Oswaldo Maciá'nın *New Cartographies of Smell Migration* (Şekil 2.7) adlı çalışmasıyla diyaloga sokarak, kokunun kavramsal söylemdeki değişken temsillerini sorgular. O halde koku maddesinin kullanımı gösterenin (göstergenin fiziksel varlığı) maddesel iletişiminde olanaklı olan gerçeklik (real) için bir gereklilik olabilir, lakin gösterilenin (zihinsel kavram) anlamlandırılmasında (*virtüelin aktüelleşmesi*<sup>62</sup>) olası olan beklentim dışındaki aktüel için bir mecburiyet gerektirmez. Aldığımız her nefeste ben'deki ötekine yerleşen tüm subjektif kokular, öncesinde var olan kokusal duygulanımı koku maddesi olmasa dahi harekete geçirip, ben'deki kokusal algıyı yönlendirebilir, yönetebilir ve eserdeki kokusal alımlamayı kışkırtabilir görünmektedir.

Antropolog Alfred Gell'e göre de kokuların sanattaki semiyotik statüsü son derece muğlaktır, ne tamamen 'kimyasal iletişim sistemi'yle ne de sadece 'işaret sistemi'yle ifade edilebilir; kokuların kısıtlı algısı için, "uyaran ve işaret arasında bir yerde" (Gell, 1977, s. 26), sözcüklerden, maddelerden farklı olarak atıfta bulundukları nesnelerin dünyasından da kısmen ayrılarak konumlandıkları alan için bir yer bulunmalıdır (Gell, 1977, s. 26-27). Çalışmada da bu yer hem olfactory art'ın nicel mevcudiyetini koruyan hem de kokusal duygulanımın (olfactory affection) nitel varlığını kabul gören ikilik arasındaki farkın göreliliğini temsil eden *po'scent art* teriminin temelinde konumlandırılmaktadır. Latince *poscent* kelimesi 'posco' yani 'sormak' fiilinin gelecek zamandaki üçüncü çoğul şahıs özneleri -onlar- için kullanılan ve -soruyorlar- anlamına denk düşen bir terimdir. Bu terimden hareketle, sanatta tartışmalara yol açan ve üçüncü çoğul şahsa ait olan yani öteki ve tanımsızlığı niteleyen kokunun-scent'in, aşkın kavram-ben'deki öteki-anti-oedipus bilinçdışı ile kurduğu kokusal duygulanım aralığındaki sonsuz ilişki *po'scent art* olarak önerilmektedir. *Po'scent art*; hiç şimdi olmamış saf geçmiş *sonra*'sına, ben'in *sonra*'sına (ben'deki ötekinin uyanışına), eserlerde vurgulanmak istenen koku (scent) *sonrası*'na *post* olarak da vurgu yaparak büyük başlığın yani kokusal sanatın

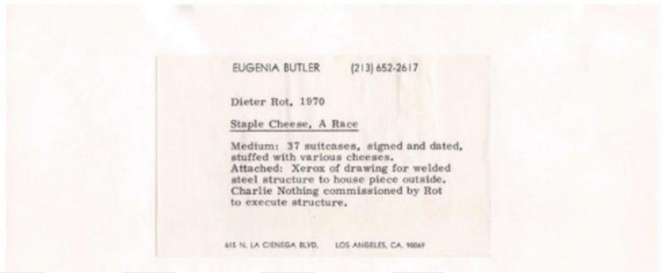
<sup>62</sup> Deleuze, virtüeli gerçeğin (real) yani olanaklı olanın karşıtı olarak değil, olası olan beklentim dışındaki aktüelin karşıtı olarak yorumlamaktadır (Deleuze, 2021a, s. 281). Virtüel bilinçdışı, ben'deki ötekidir (Deleuze, 2021c, s. 114); bir sanatçının henüz eyleme geçirmediği yapıttır, tahmin dahi edilemeyen evredir. Virtüelden eyleme geçerken, hareket olanaklarının sunduğu imkanları aşarak yapının *po'scent art* bünyesinde üretilmesi ise aktüeldir, olası olan beklentinin dışında kalan duygulanıma tabi bir yaratımdır.

(olfactory art) dönüşümünü kendisine inceleme konusu yapar. Şunu da özellikle vurgulamak gerekir ki; po'scent art, poscent fiili ile olan sessel çağrışımından, *scent* ve *post-scent* (*koku sonrası*) ile benzeş ilişkisinden ötürü ikilem durumu refere etmek için türetilmiş bir sözcüktür. Öte yandan *post-scent art*'ın, po'scent art olarak üretilen biçimi Türkçeye çeviride *kokusal sanat sonrası* olarak önerilse de, ilgili kavramın gereksinimlerini ifade etmekte yetersiz kaldığı düşünülebilir, hatta dilbilimsel olarak kabul görmemesi de muhtemeldir. Ancak Deleuze'ün de belirttiği gibi; *tümel bir düşünme*<sup>63</sup>, bize özgül biçimde kavramlar yaratmayı zorunlu kılar: Denemek, olası ihtimalleri sonsuz potansiyelleriyle genişletmek; dönüşümün, değişimin, üretimin ve yaratmanın bir belirtisidir (Colebrook, 2013, s. 26). Ona göre kavram yaratmak "(...) kanı ve gündelik kullanıma uymaz, (...) indirgeyici ve genelleyici eğilime karşı çıkar" (Colebrook, 2013, s. 28-29), modelin ötesine geçip, "yeni düşünme yolları yaratır" (Colebrook, 2013, s. 29). Bu sebeple kavram, çalışma boyunca yer yer kokusal sanat sonrası olarak kullanılsa da, ucu açık bırakılıp, metinde sıklıkla İngilizce-Latince karşılığından türetilen po'scent art biçimiyle kullanılacaktır. Bu noktada yaratılan bu kavramla ön plana çıkarılan ister koku maddesinin altsınır nicel farkları olsun, isterse subjektif kokuların yeğlilik tekrarındaki üstsınır nitel farkları olsun, sanatta kullanılan kokular yok olmak pahasına duygulanıma muktedir olandır. Çünkü nitel bir fark, bir yeğlilik farkını yeniden özdeş bir duygulamla üretmez veya ifade edemez (Deleuze 2021a, s. 315), her tekrarda duygulanım ile sarmalanan yeğlilik-duygulam kokuların niteliğini yeniden hazırlayıp onu baştan yaratarak -ama her seferinde mevcut olan ve katlanan farkların tekrarıyla- sanatta subjektif kokulara atfedilen anlamı duygulanımda abground'a yerleştirir. Dolayısıyla yapıt kasıtlı koku maddesi içermese de, koku duyusunda kokusal duygulanıma tabi ise, doğası gereği hibrit yapıdaki duyuşsal melezliği ile po'scent art bünyesinde değerlendirilebilir. Eserin içine gömülü kokusal zıt anlamlar resim, heykel veya enstalasyonla, koku maddesi kullanılmadan da *kokusal algıyı* (*olfactory perception*<sup>64</sup>) harekete geçirebilmek adına, anakronik duyuşsal imgelerle koku duyusuna-kokusal duygulanıma gönderme yapabilir. Bir bakıma eserin maddi cüruflarından arındırıldığı,

<sup>63</sup> "Tümel düşünme algıladığımız tüm varlıkların ötesine geçip herhangi bir varlığın nasıl olası olabildiğini düşünmemizi talep eder bizden" (Colebrook, 2013, s. 26).

<sup>64</sup> Cupere'ye göre kokusal algı (*olfactory perception*), duyuşsal tanımlamaların kokusal yorumlanmasıdır ve bu algı ancak kokusal bir deneyim (*olfactory experience*) sonucu elde edilebilir (Cupere, 2021, s. 70).

özerk koku duyusunun kavramsal duruma indirgendiği kadraj içine erişimde; koku nesnesi barındırmayan eserin kendisi, kokusal duygulanımın saf bir gösterimi olarak koku nesnesiyle mübadelenin ben'deki işareti haline gelir. Bu açıdan po'scent art, koku nesnesinin kadraj dışı parametrelerini, koklayışı, koklamanın kendisini aşan bir bağlantıdır, kadraj içini kokusal duygulanım aracılığı ile arayan, aradığını sorgulayandır ve *ben* olmadan önce abground'da tecrübe ettiği kokusal deneyimi kokusal algıya iletme eğilimiyle sonsuz arayışın-oluşun temsilidir. Olfactory art ise, bulunduğu sanılan kadraj içinin kimyasal koku nesnesiyle kadraj dışına taşındığı kokusal duygu birikimini boşaltma veya taşıma eylemidir, bir arzu nesnesidir. Ancak dilsel söylemde de temsiliyet sorunu yaşayan olfactory art'ı bünyesinde barındıran po'scent art, sanatta kokuya atıfta bulunan çoklu duyu pratikleriyle, estetik olanla metalaşmış olanın arasındaki farkı eritmeye meyleder. Başka bir deyişle kimyasal maddenin olfactory art ile sanat alanına girişi, görmeye dayalı estetik anlayış rüyasını alt üst ederken, koku yayan nesnenin po'scent art ile eserde kendi dünyasından alıkonularak soyutlanması veya kokunun direkt imha edilmesi de, kokusal duygulanımı şaha kaldırarak maddeci üslubu belirtili öz nesnelliğinden yoksun bırakır. Yüce güzellik tavrı ile maddeci tutumun po'scent art'ta kırılması; sabitliğini koruyamayan kokunun ani varoluş ve ani kayboluş hissindeki boşluğu tanımlarcasına, kadraj içinin yaşam alanı olan abground'u çağdaş sanatın aracı haline getirir. Böylelikle kokuların kimyasal derinliğinin bedendeki biyolojik uzantıları kokusal algıyı sersemleterek, heterojen alanın heterarşik dizilimdeki anlık kaosunu kendiliğinde prensip edinir.

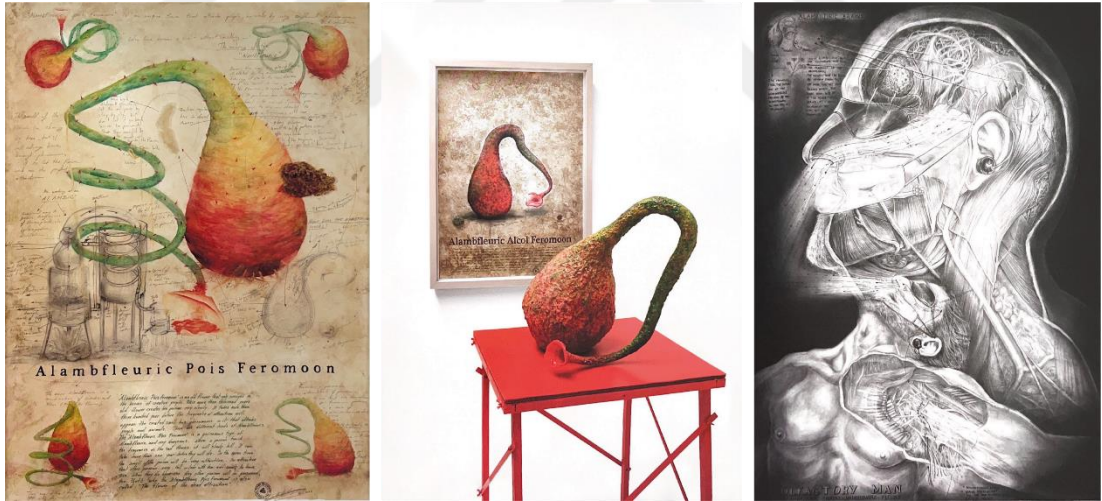


**Şekil 2.8** (sol) Dieter Roth, *Staple Cheese, A Race*, Eugenia Butler Gallery, 1970. Kaynak: 02.09.2021 tarihinde <https://eastofborneo.org/archives/dieter-roth-staple-cheese-a-race-1970/> adresinden alındı.

**Şekil 2.9** (sağ) Dieter Roth, *Staple Cheese, A Race Enstalasyon Künyesi*, 1970. Kaynak: 02.09.2021 tarihinde <https://grupaok.tumblr.com/post/15193852671/two-eugenias> adresinden alındı.

Örneğin erken tarihli Fluxus akımının temsilcilerinden olan Dieter Roth, 1970 yılında Eugenia Butler Galerisinde sergilenen *Staple Cheese, A Race* (Şekil 2.8 ve Şekil 2.9) adlı çalışmasıyla; galeri zeminine, içerisinde Alman peyniri bulunan otuz yedi adet bavul dizer. Günde sadece bir kez açılan bavul kapaklarından yayılan kokunun keskinleşmesi, peynirlerin bozulmasıyla oluşan kurtçuklar ve sinekler galeri alanını ziyaret etmeyi güçleştirir (Dobke ve Roth, 2003, s. 130). Galeriyi kaplayan çürümüş peynirin maddesel bozunum bütünlüğündeki hoş olmayan kokularından (odor yada smell) faydalanan ve böylelikle estetik olanla metalaşmış olanın arasındaki farkı eriten Roth, dışarıdan yapay bir koku maddesi dahil etmeyerek yiyeceklerin insan bedenindeki kokusal deneyimlerini -kadraj içinden ve fetüs halinden getirdiği deneyimlerde dahil olmak üzere- kokusal duygulanımda sorgulatmaya yeltenir. İzleyicinin koku duyusu vasıtasıyla ulaşmaya çalıştığı arzu nesnesini, kadraj dışındaki koku maddesinin kadraj içi yanılmasıyla kışkırtarak, kokusal duygulanımın sınırlarını zorlar. Öyleyse çalışma dışarıdan eklemlenen yapay bir koku maddesi içermese de, kokusal sanatın kasıtlı koku kullanım gereksinimini yerine getirdiği için olfactory art bünyesinde değerlendirilebilir, lakin öte yandan da

tat duyusuna dahil olan koku duyusuyla hibrit bir duyusal alanı işgal eden bu çalışma, bedenin sinirsel sistemini huzursuz edip beyindeki kokusal ve tatsal algı deneyimlerini duygulanım da gizlenen fetüs imleriyle kışkırtarak kokusal algının zamansal sürekliliğini sekteye uğratar. Atıfta bulunduğu peyniri nesnel dünyasından ayırıp soyutlayarak bulanıklaştırır. Kısacası Hegel’in de belirttiği gibi, “Sanat ancak hem amacı hem aracı bakımından özgür olduğunda gerçektir ve o ancak kendisini başka bir şeyin aracı olmaktan kurtardığında özgürleşir” (Altuğ, 2018, s. 52). Dolayısıyla çalışma, bozulan peynirdeki koku maddesini özgürleştirip kokusal algıyı afallatarak, kokusal duygulanım sınırlarında poscent art’ın ereği haline gelir. Ayrıca zamanla kokunun ağırlaşıp uzamsal düzlemdeki diğer çalışmalara müdahale etmesi, serginin genelinde de kokusal algı yanılsamaları yaratarak, alımlamayı kısaltıp galerideki düzeni kaosa sürükler. Bu sebeple sergi alanında birden fazla kokunun bir arada olmasını isteyen küratörlerin, kokuları birbirinden ayırması için gerekli müdahaleleri yapması ve daha güçlü olanın daha pasif olan kokudan baskın gelmesine engel olması gerekmektedir (Lynn, 2018, s. 20).



**Şekil 2.10** (sol) Peter de Cupere, *Alambfleuric Pois Feromoon*, 94,5 x 73,5 cm, 2004. Kaynak: Cupere, 2016 s. 205.

**Şekil 2.11** (orta) Peter de Cupere, *Alambfleuric Alcol Feromoon*, Scent Sculpture, 145 x 65 x 65 cm, 2005. Kaynak: Cupere, 2016 s. 207.

**Şekil 2.12** (sağ) Peter de Cupere, *Olfactory Man – Alambfleuric Brains*, 78 x 56 cm, 2010. Kaynak: Cupere, 2016 s. 199.

Öte yandan Peter de Cupere’nin kokusal sanata ilişkin *Alambfleurie* serisini inceleyecek olursak; olfactory art’ı kapsayan po’scent art’taki değişken temsillerin farklı yöntemlerle ne şekilde kavramsallaştırılabileceğini daha detaylı

gözlemleyebiliriz. Cupere, 2004 yılında kokusal duygulanımdaki kadraj içi gizlerini resmettiği, Alambfleurie serisinin en tehlikeli türünü, *Alambfleuric Pois Feromoon* (Şekil 2. 10) adlı çalışmasıyla izleyiciye aktarır. Damıtma kazanı olan *alembic*'e (*imbik*) atıfla tasarlanan, sadece yaratıcı insanların beyinlerinde yaşayan ve bin yıldan daha eski olan bu çiçek; üç yüz yıldan daha fazla bir zamanda yarattığı çekici kokularla insan ve hayvanları kendine yönlendiren feromonlar içerir (Cupere, 2016, s. 205). Cupere tarafından *Ölü Çiçeğin Çekiciliği* olarak da adlandırılan Alambfleuric Pois Feromoon, koku maddesi içeren kırmızı dikenlerine dokunulduğu anda insanı veya hayvanı yavaş yavaş öldürür. Ölümü, bir yıl sonra gerçekleştiren bu zehir, kişinin vücut kokusunu çok daha çekici kılar ve bu insanlarla veya hayvanlarla birliktelik yaşan herkesi zehirleyerek eylemin döngüsünü değişken arzuların yanılsamasındaki aralıkta yeniden tekrarlatır (Cupere, 2016, s. 205). İzleyici taslak anlatımdaki görsel ve metinsel biçimlerin sunulduğu bu eserle, arzuladıkları kokuları kokusal duygulanım aracılığı ile kişisel deneyim alanlarının birikim merkezinde kurgulamaya yönlendirilir. Böylelikle eylemin kendisi olan Alambfleurie, *Alambfleuric Pois Feromoon* ile eylemin amacını po'scent art'ta temsil edebilir. Alambfleurie eyleminin amacı olan Alambfleuric Pois Feromoon ise koku maddesinin kullanıldığı *Alambfleuric Alcol Feromoon* (Şekil 2. 11) kokusal heykeliyle olfactory art'ta araçsallaştırılır. Alambfleuric Pois Feromoon ile kurgulanan kokusal imgeler, Alambfleuric Alcol Feromoon'daki koku maddesinin koklanmasıyla, bilinen dışsal nesnelerin sistemine kanalize edilir. Kokusal duygulanım koku duyusuyla, duysal aracı olan koku maddesine, kadraj dışından dayatılan bir içerikle aktarılır. Hegel'inde belirttiği gibi empoze edilen bu araç;

Meydana getirdiği hakikate veya anlama bir imge olarak kendisindeki bir şeyden ötürü değil, fakat kendisi dışındaki bir şeyden ötürü sahip görünür. Dolayısıyla onun değeri kendi sıfatıyla imgede bulunmaz; fakat imge ve orijinali birbirine bağlayan dışsal bir bağlantıya dayanır. Bu da sanatsal imgeyi kendi dışındaki bir şey tarafından belirlenen ikincil bir şey haline getirir. Böylece sanatsal imge ve genel olarak sanat kendinde bir amaç olmaktan çıkıp bir araç konumuna sürüklenir (Altuğ, 2018, s. 51).

Dolayısıyla yapay koku maddesinin kokusal duygulanıma getirdiği sınırla, izleyici özgürlüğünü kısıtlayan Cupere'nin; kokusal algıyı bilinçten bağımsız duygulanımda-bilinçdışında kavratması yani bir bakıma izlenimleri koku duyusundaki kadraj dışı maddesellikten tekrar koparması gerekmiştir. Bu gayeyle koku maddesinden ayrışan ve Alambfleurie eyleminin sonucu olan *Olfactory Man*'in (Şekil 2. 12) gelişmiş insan beynini *Alambfleuric Beyin* olarak açılar. Alambfleuric

Alcol Feromoon'da araşsal ussallıkla bozulan büyü, Olfactory Man'de izleyicinin imgelem kurgusuna bilinçten bağımsız teslim edilir. Eserde burundan alınan her nefesle, bedenin duygulamla (affect) verdiği nefesi-yeğlinliği-yoğunluğu tekrar burundan alımlayarak kendisine çeken ve böylece besin olarak tükettiği duygulam ile kendisini büyüten Alambfleuric Beyin, sadece yaratıcı insanların yani sanatçıların beyinde yaşar. Yaratımı, beynin limbik sistemde kodladığı kokusal duygulanım alanında gizleyen bu ölümcül çiçek, duygulamla verdiği yoğunluğu-yeğlinliği duygu ile sanat nesnesinde yani po'scent art'ta Olfactory Man ile tanımlar. Eylemdeki (Alambfleurie) amacın (Alambfleuric Pois Feromoon) araştırmalarının (Alambfleuric Alcol Feromoon) sonucunda açığa çıkan Olfactory Man'le vurgulanmak istenen duyuya yönelik bu kopuş, kokusal duygulanımın imlediği imgelemle yeniden kurulur, tekrar eden zihni saf dışı bırakarak aralıktaki duygulanımda eserin yaratıcısı olur, ereğin ereği haline gelir. İster maddeselliğin kadraj dışındaki kimyasal koku nesneleri olsun, isterse maddesizliğin kadraj içindeki kokuları olsun; po'scent art eyleminin her zaman bir idesi-amacı, koku duyusunu uyaran bir maddesi-aracı ve kokusal duygulanımdan gelen bir izlenimi-imgesi yani sonucu olacaktır. Hangisi olursa olsun, po'scent art her zaman bir duygulanım izleniminden-sonucundan ileri gelen özgül bir duygudan meydana gelecektir. Kadraj içi estetiğin ve kadraj dışı maddeselliğin kayboluşuyla oluşan sonucun ereği olan duygu, ayrıca po'scent art estetiği bağlamında Bölüm 5'te, *Kokusal Sanat Sonrası Estetiğinin Ölçüsüzlüğü* isimli başlık altında daha detaylı tartışılacaktır.

## BÖLÜM 3

### 3. KOKUSAL SANAT VE POSTYAPISALCILIK

#### 3.1 Dil Sınırında Kokusal Gizlerin İzleri

*“Bu ilk odadan, dilde karşılığı olmayan, ‘pansiyon kokusu’ olarak adlandırılması gereken bir koku yayılır. Nemli atmosferi soluduğunuzda içinize bir ürperti gönderir; havasız, küflü ve kokuşmuş bir koku hakimdir; giysilerinize nüfuz eder; yemek sonrası kokuları, mutfaktan, bulaşıktan gelen kokulara ve hastane kokusuna karışmış gibidir”*  
(Balzac, 2013, s. 8).

Koku moleküllerinin hareketli-akışkan yapısı nedeniyle uzun süre mevcut durumunu koruyamaması-silinmesi, bulunduğu ortamın kokusuyla iç içe geçerek saflığını yitirmesi-dönüşümü, kaydedilememesi veya hapsedilememesi, onu diğer sabitliğini koruyabilen nesnelerden ayırır. Onun ucu açık tariflenemeyen, belirsiz-akışkan duyuusal deneyimler arasında konumlanması, dilde yaşadığı temsil problemini de açıkça ortaya koymaktadır. Bu gayeyle, problemin sebeplerini araştırıp incelediğimiz ilgili bölüm, kokuların ve kokusal sanat estetiğinin dilsel strüktürde yetersiz kaldığı ön yargısını, bilimsel ve felsefi verilerle tartışıp, güncel kokusal sanat örnekleriyle değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Koku duyusunun insan beynindeki algılama sürecinde, kokuların dilsel temsilleriyle ifade edilemeyeceği ön görülür. Örneğin; Jeofizik profesörü İngiliz Dan Mckenzie’nin “tatların dahi tatlı, ekşi, tuzlu ve acı olarak kendine özgü isimleri vardır, ancak koku dilsizdir” (McKenzie, 1923, s. 66) söylemi veya Diane Arckerman’ın “kokular o kadar hafif o kadar sessiz ki” (Ackerman, 1991, s. 48) ifadesi, kokunun Batı geleneğinde dilden yoksun olarak tanımlandığını irdeler

niteliktedir. Oysa “Proust’un Hatıra’sı, Baudelaire’in Kötülük Çiçekleri, Joyce’un Ulysses’i, Woolf’un Flush’ı ve ziyaret ettiğimiz diğer edebi eserler, kokuyu ifade etmek için ‘dil yoksulluğu’ şikayetini neredeyse gülünç kılan koku deneyiminin dilsel ifadelerini içerirler” (Shiner, 2020, s. 143, 133). Koku duyusu, kendi içinde paradoksal ve kompleks bir yapıya sahipken, koku alma deneyimine sözcükleri transfer etmek, diğer duysal algılarımıza göre çok daha zor olsa da; üst seviye koku tecrübesi, dilsel katılım dahi gerekmeksizin algıyı harekete geçirebilir (Herz, 2005, s. 91). Zira dilsel gösterge kurallara bağımlı, sonradan öğrenilen bilişi betimlerken, kokusal gösterge her zaman güdülenmiştir (Sperber, 1974, s. 128) veya “dilsel gösterge töz değil biçim iken, kokusal gösterge biçim değil töz” (Howes, 1986, s. 30) olmuştur ya da kokular hedonik değerlerle tanımlanırken, dil semantik değerlerle temsil edilmiştir (Howes, 2018, s. 6) veya dilsel işaretler uzamsal düzlemde var olurken, kokusal işaretler zamansal dilimde varla yok arasında sıkışmıştır. Çünkü dil, kendisinden önce var olan töze, koku algımıza veya kokusal duygulanımda bilinçdışımıza fenomenal bilincin yardımıyla erişim bilincinde düzen getirip, uzay-zaman aralığında, evren ile olan ilişkimizin olanaklılığını meta-biliş bilinç ile mümkün kılabilir, eylem imgeyi biçimde yaratabilir. Öyle ki duygu da, duygulanımın duygulamda eyleme geçme, dilde temsil bulma, “hayatın kaotik ve sonsuz farklılıklarına bir tutarlılık, bütünlülük kazandırma” (Colebrook, 2013, s. 34) yoluyla, aralıkların edimselleştirilmesidir. Bedende yaşanan kokusal yoğunlukların; örneğin dilde, mutluluk veya hüznün sözcüklerinde temsil bulmasıdır. Nietzsche; “bütün diller somut ve duysal dünyayı alıp ona başka bir şey aracılığıyla, örneğin gösterge ve kavram aracılığıyla atıfta bulunanlardır” (Colebrook, 2013, s. 30) diye belirtirken, Deleuze dili şu şekilde kavrama yoluna gider;

Dil deneyimimizi düzenlemek veya ayırtlaştırmak için dünyaya dayattığımız basit bir göstergeler veya uzlaşımlar sistemi değildir. Her türlü edimsel dil veya göstergeler sistemi –örneğin modern İngilizce- ancak *a priori* bir sorundan dolayı olanaklıdır. Bir dilin oluşumu dünyaya yaklaşma biçimine tekabül eder, öyle ki dil bir eylemdir veya deneyime tekabül eden daimi bir soru/n ve yaratıdır. Dolayısıyla sözcükler, kendimizin dışındaki şeylere yaklaşmamıza aracılık eden görevlere veya mecralara (farklılaşmalara) dayanırlar; bir sözcük kendisinden önce var olan bir duyuya-duygulama düzen kazandırır (Colebrook, 2013, s. 33).

Kokusal duygulanım aralığındaki kokular, ben-bilinç aracılığıyla dilsel ifade yöneliminde taşıdığı duyguyu, arzulayan öznenin yani canlı imgenin, cansız-nesne imgeye dönüşümündeki yaratıda konumlanır; dil, kokunun temsil problemini çözen

değil, problemi sadece ortaya koyandır. Yani koku ve şeylerin işleyişi, dil ile yüzeye taşınandır. Örneğin; Süskind'in *Koku*'sunda romanın baş kahramanı Jean-Baptiste Grenouille, kokuları duyumsamada ve yaratmada bir dahi olmasına rağmen, dikkat-çekmezlik kokusuyla (vücut koku noksanlığı) toplumda bir birey olarak yer edinemez. Bu kurgunun postmodernist dilde dışa vurulma istenci; po'scent art'ta koku maddesi olmadan, dilsel temsilin kokularıyla arz edilir. Bu istençle dil sınırlarının duygulanımda aşılması, okuru kokusal duygulanım özgürlüğünde, bireysel arzu yoğunluklarının keşfine yönlendirir. Antropolog David Howes'a göre dildeki kokusal göstergeler yani "konuşma olmadan duyu, sadece kriptografinin minimum seviyesinde kodlanabilir" (Howes, 1986, s. 43) görünmektedir ve yine ona göre "kokusal bir mesajı sesli bir mesaja dönüştürmeye çalıştığımızda, her zaman tabiri caizse çeviride kaybolan bir şeyler olacaktır; tıpkı Baudelaire'nin *Correspondances*'u (Çoklukta Birlik) yazarken tat alma duyusunu yitirmiş görünmesi gibi" (Howes, 1986, s. 43). Lakin dilsel göstergede kaybolmuş gibi görünen kokular veya *şeyler*, kokusal duygulanımda gizlenen imlerdir. Kendisini yalnızca bedende duygulamla açığa çıkarabilir. Duygulanımın dilsel göstergede kayıp verdiği birçok imgeyi duygulamla duygu ile temsil etmeye çalışması; duygu ve bilişi bir araya getirir. Duygu ve bilişin bir araya getirildiği, koku ve dil ise; dikotomiden-ikilikten öte, anlam sınırının iki köşesinde konumlanandır. Sınır onları iç içe geçirmeksizin iki ayrı; kokusal duygulanım ve dilsel duygulanım aralığı oluşturur. Koku-özne arasındaki aralık ve dil-özne arasındaki farklı aralıkların yani dilde ve kokuda ayrı ayrı oluşan ikiliklerin aralığından doğan, iki aralığın oluşturduğu sınırdır.

Sınır-çizgi ıraksayan dizilerin yakınmasını sağlar, ama bunu yaparken ıraksamayı ne ortadan kaldırır, ne de düzeltir. Çünkü dizilerin kendilerinde yakınsamalarını sağlamaz, bu olanaksızdır, ama paradoksal bir ögenin, çizgiyi kateden ya da diziler arasında dolaşımda olan noktanın etrafında, ancak olduğu gibi ıraksayan için bir yakınsama çemberi kuran, hep yer değiştiren merkezin etrafında yakınsamalarını sağlar (ayrılmayı olumlama gücü) (Deleuze, 2015, s. 204-205).

Bu sınırdaki ıraksayan sözcüklerle yakınsanan kokusal dil sorunları, cisimsiz olayların rastlantısal hareket alanındaki anlam ile kuşatılır. Kuşatılan bu anlam, nüfus edilemez bir içine-girilmezlik ile tarafsız olandır (Deleuze, 2015, s. 122-123).

(...) anlamın tarafsızlığı çeşitli açılardan ortaya çıkar. Nicelik açısından, anlam ne özel ne genel, ne evrensel ne kişiseldir. Nitelik açısından, olumlama ve olumsuzlamadan tamamen bağımsızdır. Kipsellik açısından, ne asertorik ne apodiktik, hatta ne de sorgulayıcıdır (öznel kararsızlık ya da nesnel olanaklılık kipi). İlişki açısından, onu ifade eden önermede ne işaret-etmeye, ne dışa-

vurmaya, ne imlemeye özdeştir. Son olarak tip açısından, önceki önermesel özelliklerin işleyişi sayesinde ampirik olarak belirlenebilecek sezgilerin, bilinç konumlarının hiçbirine, algı, imgelem, bellek, anlama yetisi, istenç vb.'ne dayalı ampirik sezgilerin ya da konumların hiçbirine özdeş değildir (Deleuze, 2015, s. 123).

Anlam iki ayrı aralığın oluşturduğu sınırdadır, dilden ve koku maddesinden bağımlı/bağımsız, taraflı/tarafsız olarak yer değiştiren merkez etrafında kendiliğinde var olanıdır. Sözcükler ve koku maddeleri sadece anlamı resmetmeye/betimlemeye çalışan nesnelerdir (Altuğ, 2020, s. 151). Bu nedenle dilsel duygulanım aralığındaki ide, kokusal duygulanım aralığındaki imgeyi bastırmaya çalışmaz; ide ve imgenin oluşturduğu iki ayrı sınır ikircikliğinde konumlanan anlam, dış merkezli (merkezsiz) çemberde virtüelin aktüelleştiği po'scent art'ta seyircisine sunulan gösteriyle alenileştirilir.

Dil-koku eşleşmesinin bilimsel taramasında ise; öncelikle amigdala'nın uzun süreli bellek kapasitesi ile yaşanmış anılarımızı şu anki an'larımızla ilişkilendirdiğini ve kokunun ne olduğu hakkında herhangi bir sözlü veya yazılı dilsel terime ihtiyaç duymadan, epizodik hafıza yetisiyle kokuyu algılayarak anımsayabileceğimizi belirtmemiz gerekir. Veya Goodglass, Barton ve Kaplan'ın koku duyusu ile dil arasındaki bağlamı tanımlamaya çalışan nörolojik çalışmaları da, koku dışındaki diğer duyuların buna dilde dahil, beyne ulaşmadan önce Limbik Sistemin parçası olan Talamus eleğinden geçtiğini kanıtlar (Goodglass, Barton ve Kaplan, 1968, s. 488-496). Kokunun Talamus'a uğramaması, dilin ise Talamus'a uğradıktan sonraki beyne ulaşımı; kokunun dil ile olan kopukluğunun bir diğer sebebidir. Royet ve Plailly'nin koku duyusunun beynin sağ, dilin ise beynin sol lobunda baskın olmasından dolayı koku duyusundaki dil eksikliklerini tanımlayan çalışmaları (Royet ve Plailly, 2004, s. 731-745); Profesör Tyler Lorig'in, aynı substratları paylaşan bilişsel verilerin yani koku ve dilin, beynin kelimeleri işleme anında kullandığı zamanlama ve ritim ile kokuları işlemek için kullandığı an'ların çakışmasındaki rekabeti (Lorig, 1999, s. 391-398), bizi aynı noktada buluşturmaktadır: Kokuların dil transferindeki kısıtlı kombinasyonu. Ancak bir diğer taraftan da; "Koku, dilden hem daha bağımsız hem de diğer tüm duyu sistemlerinden daha kopuk ve aynı zamanda sözel kodlardan ve bağlamdan en çok etkilenen duyudur" (Herz, 2005, s. 91). Walla ve arkadaşları; manyetoensefalografik (MEG) tekniği ile yapmış oldukları araştırmada, kokuların dildeki sözcüksel anlamları değiştirebileceğine, koku duyusunun, kelimelerin beyinde işlendiği bölgelerle örtüşük hareket edebileceğine

dikkat çekerler (Walla, Hufnagl, Leherne ve ark., 2003, s. 104-116). Yakın tarihte Olofsson, Hurley, Bowman ve arkadaşlarının, kokunun dil ile potansiyelini ölçmek için ERPS ve fonksiyonel manyetik rezonans görüntüleme-fMRI kullandıkları deneyleri; nesne için kullanılacak bir sonraki kelimenin sinirsel entegrasyonunun, bir önceki görsel ve kokusal ipuçlarına bağlı olduğunu ispatlamıştır (Olofsson, Hurley, Bowman ve ark., 2014, s. 14864). Ampirik çalışmadan elde edilen sonuçlar; insan beyninin, sonraki kelime seçimini yönlendirmek için koku girişinin öngörücü anlamsal yönlerini kodlayabilen ve koruyabilen böylece koku adlandırmasını etkileyebilen, kokuya tabi sözcüksel entegrasyona sahip olduğunu göstermektedir (Olofsson vd., 2014, s. 14871). Amerikalı psikolog ve bilişsel sinirbilimci Rachel Sarah Herz ise koku ve dil arasındaki bağlamı şu şekilde aktarır;

Koku almanın dil ve sözlü işlemle ilişkisi bakımından duyular arasında benzersiz olduğu açıktır. Bir yandan koku alma duyuları sözlü ifadeden kopuk olduğu için dil işlemeye müdahale edebilir, diğer yandan kelimeler mevcut olduğunda kokular sözel şemalara dahil edilir ve kokuların bilişsel işlenmesi tarafından yönlendirilir ve yine onlar tarafından geçersiz kılınabilir. (...) Argümanım, koku alma duyusu ve dilin bu kadar zayıf bir şekilde bağlantılı olmasının nedeninin, karmaşık problem çözme veya soyut biliş için koku kodlarına ihtiyaç duymamamız nedeniyle kokuların anlamsal temsillerini saklamamamız olduğunu iddia ediyor. (...) Cain (1980), semantik temsil olmaksızın bu koku bilgisine ‘söz öncesi özdeşim’ olarak atıfta bulunmuştur. Diğer duysal imgeleme biçimleriyle karşılaştırıldığında koku alma imgeleminin eksikliğinin nedeninin, kelimelerde olduğu gibi, hayatta kalmamızı kolaylaştırmak için soyut kokusal temsillere ihtiyaç duymamamız olduğunu iddia ediyorum. Dünyamızın haritalarını ve soyut şemalarını oluşturmak için kokuları kullanmayız. Kokuyla düşünmeyiz. Kemirgenler gibi, dünyayı müzakere etmek için ağırlıklı olarak koku alma duyularına güvenen hayvanlar, muhtemelen koku ile düşünürler. Bizim için görme ve işitme/dil, soyut temsiller oluşturmak için kullandığımız duysal bilgi kaynaklarıdır. Evrim, genel olarak, belirli bir işleve ihtiyaç yoksa bunun sürdürülemediğini göstermiştir. Koku almak için soyut temsillere ihtiyacımız yoktur ve bu nedenle semantik/dilsel temsil kokusal algıdan kopuktur (Herz, 2005, s. 105-106).

Kokuların kelimelerle olan bu rasyonel-irrasyonel tarafsız etkileşimi, öteki (koku) ile ben’in ve ben’deki ötekinin *dönüşümsel çarpıklığının bütünleşik kurgusu* olarak yorumlanabilir. Dilsel ifadelerle gerek kalmadan kokuların ben’de-bilinçte hatırlanabilmesi, duygulanım aralığında duygulamla mümkünken veya ben’deki ötekinde “söyleyebileceğimizden daha fazlasını biliyorken<sup>65</sup>” (Hamilton, 2012, s. 223), bunu dilsel-görsel oyuna dökmek-ötekileştirmek:

<sup>65</sup> Hamilton, Joy Parr’ın “The Tacit Dimension” isimli kitabından Michael Polyani’ye atıfta bulunur.

Bir kokunun nesne, bir nesnenin koku,  
Bir dilin koku, bir kokunun dil,  
Bir görselin koku, bir kokunun görsel,  
Bir cinsiyetin koku, bir kokunun cinsiyet  
Bir ben'in ötekine, bir ötekinin ben'e çevirisi *çarpışık-çapraz düşük mod uyumu*<sup>66</sup>'na (çapraz ikilik) ve;  
Bir dilin başka bir dil, bir kokunun başka bir koku,  
Bir nesnenin başka bir nesne, bir görselin başka bir görsel,  
Bir cinsiyetin başka bir cinsiyet, bir ben'in etkinleşmeden ben'deki ötekini aktifleştiren tercümesi ise *bütünleşik yüksek mod uyumu*<sup>67</sup>'na (doğrusal ikilik); sonsuz temsiline dönüşürülmesi-kavramsallaştırılması olarak okunabilir. O halde kokunun dile dönüşümü veya dilin kullanımını etkileyen kokunun çapraz düşük mod uyumu, iki ayrı aralığın yani kokusal duygulanım ve dilsel duygulanım aralığının oluşturduğu sınır ikircikliğinde kendisinde var olan anlamı seyircisine sunarken *aktif etkin*<sup>68</sup>; koku maddesinin (odorants) kokuya (odors, smell veya scent) olan bütünleşik yüksek mod uyumunun duyusal oluş temsilinde ortaklaşa hareket ettiği özne ile, sınırların ortadan kalktığı, kokusal duygulanımın kendiliğinde var olan anlamı seyircisine takdim ederken de *aktif edilgindir*<sup>69</sup>. Daha iyi anlaşılabilmesi için; subjektif kokuların dilsel göstergeye çevirisi çapraz düşük mod uyumunda Süskind'in *Koku*'su ile, koku maddesinin subjektif kokuya ve subjektif kokunun tekrar koku maddesine olan çevirisi ise bütünleşik yüksek mod uyumunda Dieter Roth'un *Staple Cheese, A Race* (Şekil 2.8 ve Şekil 2.9) adlı enstalasyonu ile örnek gösterilebilir. Çapraz düşük mod uyumu ve bütünleşik yüksek mod uyumunun yani çapraz ikilik ve doğrusal ikiliğin *dönüşümsel çarpıklığının bütünleşik kurgusu*;

<sup>66</sup> İki farklı aralığın oluşturduğu sınır; koku-özne aralığı ve dil-özne aralığının sınırdaki hareketi, çapraz ikilik.

<sup>67</sup> İki aynı aralığın oluşturduğu sınırsızlık; koku-özne ve tekrar eden özne-koku aralığının sınırsız-sonsuz hareketi, doğrusal ikilik.

<sup>68</sup> Aktif etkin, edilginin aktifleştirdiği etkin yani ben'deki ötekinin aktifleştirdiği ben'in *sunı işaretidir*. Deleuze'e göre bu suni işaret ise, doğal işaretin "tam aksine, şimdinin ayrı ayrı boyutları olarak (ki şimdi de yeri gelince bu boyutlara bağlı olarak değişecektir) geçmişe ve geleceğe gönderen işaretlerdir; (...) yani kendiliğinden çalışan imgelemde düşünümüne dayanan temsil, bellek ve zeka şeklindeki etkin yetilere geçişi içerir" (Deleuze, 2021a, s. 115).

<sup>69</sup> Aktif edilgin, etkinleşmeden aktifleşen edilgin yani ben'in etkinleşmeden aktifleşen ben'deki ötekiyle *doğal işaretidir*. Deleuze bu doğal işareti edilgin sentez olarak alımlar. Doğal işaretler, "gösterdikleri şimdije gönderen, şimdinin" (Deleuze, 2021a, s. 115), ben'deki ötekinin işaretleridir.

subjektif kokuların dile, görsele, işitsele çevirisi ile koku maddesinin kokulara çevirisi köksap'ta, sınırların eşitlendiği, aralıkların taşıdığı, ortadakini ortada bitiren, cisimsel şeylerle (koku maddeleri ile kokular, harfler ile dil) yaşanan cisimsiz olayların (kokusal duygulanım, dilsel duygulanım) zamansal uzamında *etkinleşen edilgin*<sup>70</sup> olan ben'deki ötekinin kurmacası olarak okunabilir (Deleuze, 2015, s. 41).



**Şekil 3.1** (sol) Rigaud, *Un Air Embaumé Parfüm Şişesi ve Ambalajı*, 1915. Kaynak: 10.05.2021 tarihinde <https://cleopatrasboudoir.blogspot.com/2014/03/rigaud-perfumes.html> adresinden alındı.

**Şekil 3.2** (orta) Marcel Duchamp, *Belle Haleine*, 1921. Kaynak: 10.05.2021 tarihinde <https://tr.pinterest.com/pin/66287425736014837/> adresinden alındı.

**Şekil 3.3** (sağ) Marcel Duchamp, *Rose Sélavy*, 1921. Kaynak: 10.05.2021 tarihinde <https://coumarinepetitgrain.blogspot.com/2009/07/le-fabuleux-destin-dun-flacon-de-parfum.html> adresinden alındı.

Örneğin; Marcel Duchamp<sup>71</sup>'in (1887-1968), readymade'leri arasında yer alan *Belle Haleine* (Şekil 3.2 ve Şekil 3.3) çalışması, *Rigaud* marka *Un Air Embaume Eau de Violette* (Şekil 3.1) isimli parfüm şişesine 1921 yılında, kokunun akışkanlığını ön planda tutarak yapmış olduğu; dilsel, sessel, görsel müdahale ve oyun, *dönüşümsel çarpıklığın bütünleşik kurgusunda* dikkatle incelenmesi gereken bir temsildir. İlk kurguda Duchamp şişedeki orijinal marka etiketini kaldırarak, kendisine ikinci bir cinsel kimlik yaratma amacıyla seçtiği *Rose Sélavy* takma ismi ile kadın kıyafetleri içindeki ilk fotoğrafını, yakın arkadaşı Man Ray'in tasarladığı yeni etiketle şişenin

<sup>70</sup> Etkinleşen edilgin, edilginin etkinleştirdiği edilgin yani ben'deki ötekinin ben'de ötekileştirilmesi, başka bir deyişle doğal işaretlerin suni işaretlerle ötekileştirilmesi olarak ele alınabilir.

<sup>71</sup> Marcel Duchamp'ın *Belle Haleine* (1921) isimli çalışmasının genel bilgi kaynaklarına; Vedat Ozan'ın *Kokular Kitabı III - Kültürler ve Caro Verbeek*'in "Surreal Aroma's: (Re)constructing the volatile heritage of Marcel Duchamp" isimli makalesinden ulaşılmıştır. (Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Ozan, 2018, s. 300-301; Verbeek, 2016, s. 133-142).

üzerine yerleştirir. Duchamp'ın ikinci bir cinsel kimlik eklediği *alter egosu*<sup>72</sup>, yani cinsel kimliğini başka bir cinsel kimliğe dönüştürmesi, bütünleşik yüksek mod uyumunda ben'deki ötekinin kendiliği ile oluşturduğu *aktif edilgin benliği* yansıtır. İkinci kurguda Rose Sélavy adının yazısal temsilinin, Fransız deyiimi *Eros, c'est la vie* (hayat bu eros) ile olan sessel benzeşimi ve Rose Sélavy kimliği ile bu çalışmaya verdiği ismi Belle Haleine'in (güzel nefes) sessel titreşimi olarak algılanan *Helene* kelimesi; güzelliği ile ün salan *Truvalı Helen* olarak işitilir (Ozan, 2018, 300-301 / Verbeek, 2016, s. 133-142). Bir dilsel sesin başka bir dilsel sese olan bu benzeşmesi de yine bütünleşik yüksek mod uyumunda ötekinin, ötekine yani öteki'nin etkinleşmeden ben'deki ötekinin kendiliğiyle kavranan *aktif edilgin ötekiliği* ele verir. Üçüncü kurguda ise, Eau de Violette (menekşe suyu) kelimesinin Eau de Voilette (duvak, peçe suyu) olarak örtülü-tesettürlü yani ben'deki öz kokuları gizleyen parfümün direkt kendisine gönderme yaptığı, yazının başka bir yazıya dönüşümü de; diğer iki kurgu gibi bütünleşik yüksek mod uyumunda ben'deki ötekinin-dilsel duygulanımın kavranması ile dışa vurulan *aktif edilgin ötekiliği* irdeler. Kurguların parçalanmışlığında bütünleşik yüksek mod uyumu hakimken; çalışmanın genelinde koku maddesinin subjektif kokuyla dile, görsele, nesneye olan çevirisi çapraz düşük mod uyumunda; tek aralıkta değil, iki farklı aralıktaki *sınır kuvvet hareketi* ile *aktif etkin* olarak okunabilir. Ayrıca bütünde her ikisinin yani çapraz ikilik ve doğrusal ikiliğin kullanıldığını gözlemlerken, aktif edilginin aktif etkinde sıkışması sonucu *etkinleşen edilgin* ile gevşediğini açıklayabiliriz. Bir nevi Duchamp, kadraj içinde yer alan ben'deki ötekini açığa çıkararak, kendiliğinde olanı po'scent art'la alıcısına aktarmayı amaçlamış görünmektedir diyebiliriz. Bu dilsel oyunlar, çok sayıda kafiyeli olarak organize edilmiş bütünlüğün bütünsüzlüğünde, ben ve öteki'nin ben'deki öteki aralığı ile karakterize edilir. Duchamp kokuyu dilsel, sessel, görsel değişkenler ile bozguna uğratarak, kendiliğinde var olan anlamı işin kendisi haline getirir. Amaçsal-kavramsal, maddesellikten öte po'scent art bağlamında; kokuların eş seçimi, cinsel kimlik-alter ego, cinsel uyarılma, cinsellik ile ilgili rolüne dikkat çekerek bedende gizlenen kokusal deneyimleri hedefi haline

<sup>72</sup> Lacan, Freud'un altbenlik-alter ego ve üstbenlik arasındaki dengeyi sağlayan *benliğini*; özne benliğini meydana getiren 'ayna evresi' olarak yorumlar. *Benlik* ve *kendiliği*; bilinçdışı, altbenlik-alter ego ve özne bünyesinde düzenlenen bir bütünleşik yapı altında ele alır. Çalışma kapsamında da; *Altbenlik*, ben'deki öteki yani ben'deki ötekinin oluşturduğu bir kendilik; *üstbenlik*, öteki yani ötekinin kavranışıyla dışa vurulan benlik; *özne* yani ben, ben'deki öteki ile ötekinin-kendilik ve benliğin tasarladığı ben bağlamında irdelenir.

getirir. Kendiliğinin açığa çıkışını kokusal dille cinsellikte, “cisimsel derinliğin semptomlarıyla cisimsiz yüzeyin yüceltilmesi arasında” (Deleuze, 2015, s. 248) konumlandırarak; ben ve öteki’nin ben’deki öteki aralığında, oluştta, cinsel kimlikteki dönüşümde fakat “bedenin farklılaşmamış doluluğuyla” (Deleuze, 2015, s. 248) alter ego’da örgütler.



**Şekil 3.4** Peter de Cupere, *Olfabet-OV1*, Belçika, 2021. Kaynak: 10.05.2021 tarihinde <https://www.instagram.com/p/CXmWoiYNOaE/> adresinden alındı.



**Şekil 3.5** Peter de Cupere, *Olfabet-OV2*, Belçika, 2021. Kaynak: 10.05.2021 tarihinde <https://www.instagram.com/p/CXmZOVotPre/> adresinden alındı.

Peter de Cupere’nin de görme engelli kişilerin kullanımı için düzenlediği *Olfabet-OV1* (Şekil 3.4) ve *Olfabet-OV2* (Şekil 3.5) isimli deneysel üsluptaki kokusal sanat (olfactory art) çalışmalarını inceleyecek olursak; kokulu polimerler tarafından yayılan koku eşliğinde, harflerin koklanarak tanımlandığı-öğrenildiği; kokuları tek tek okumak yerine, birleştirilen harf-koku’ların uyumu ile bir nefeste okunabilecek şekilde tasarlandığını gözlemleyebiliriz. Kapakların birbirine kenetlendiği Olfabet-OV1 tüplerinin üzerindeki Braille Alfabeti ve Latin Alfabeti ile de hangi harfin hangi kokuyu temsil ettiğini çözümleyerek, aktaracağınız kelimeye göre kokulu polimer harflerini seçip, cümleler veya metinler oluşturabilirsiniz. Koku maddelerinin izleyici deneyimiyle kokusal duygulanım alanında gizlenen kokuları dile aktarması veya sözsiz ifadeleri koku maddeleri ile temsil etmeye yeltenmesi çapraz düşük mod uyumunda; ötekinin-kokunun gelmesi ile ben’deki ötekinin sınırlarını yoklar. Dolayısıyla nicel ve nitel sınırdaki saf olmayan bu kokular, aktif

etkin olan dilsel ve kokusal duygulanımı ben’de etkinleştirmeden kışkırtır. Keşif edilenin rehberliğinde aktarılan ide ve imgeyi kuşatır.

Kokusal sanatta deneyimi arttırmak için seçilen dil ve koku ikilemi (ister po’scent art ister olfactory art olsun), bize söylenmek istenenden daha fazlasını aktararak şüpheyi düşürmeye, tüm oyunları içinde barındırmaya yeltenir. Kokunun akışkanlığında öteki’nden ben’e, ben’den ötekine sürükleyerek, ara yanılısama alanlarında, aralıklarda (çapraz ikilik sınırı ve doğrusal ikilik aralığı), dönüşümsel çarpıklığın bütünleşik kurgusunda, tatmin olmanın mümkün olmadığı bir boşlukta, ben’deki ötekinin ben’deki varlığını sorgulamaya yöneltir.

### 3.2 Kokusal İzlerin Yapısökümü: Derrida

Kokusal göstergeyi *çember merkezli model*<sup>73</sup> sınırında kavrayan yapısalcılığa karşıt, *dış merkezli çember modelin*<sup>74</sup> kokusal aralığında ele alınan bu bölüm; postyapısalcılığın tavır bilmez tutarsızlığıyla Derrida’nın *yapısöküm (déconstruction)* tutumunda, kontrol edilemeyen kokusal göstergeleri po’scent art bağlamında tartışmayı hedeflemektedir. Çalışmada po’scent art’ın öngörülemeyen olasılıksal anlam türevleriyle ilişkilendirilmesi, kokusal korpusun lineer düzlemde ilerlemediğini ve doğasındaki kokusal anlam boşluklarının temel bir yapıda ele alınamayacak kadar çok parodiyle dolu olduğunu gösterir -ki önceki alt başlıkta (3.1 Dil ve Koku) kokunun dilsel strüktürde iki ayrı sınır ikircikliği oluşturduğu ve

<sup>73</sup> Derrida’ya göre *çember merkezli modelde*; metodolojik, kronolojik, rasyonel ve akılcı güvenceler söz konusuysa, “çevrili alanın içinde, üslup ancak sorgulanmadan kabul edilmiş karşıtlıklara göre yargılanabilir” (Derrida, 2017, s. 247).

<sup>74</sup> Derrida, *dış merkezli çember modelini* ise, çember-dışı olarak ele alır. Çember-dışı dışsallıktan hareketle, çember merkezli bütünlüğün içinde başlatılan yapısökümdür. “Bu çember-dışı olmanın ve bu yapısökümün ilk jesti, belli bir tarihsel zorunluluğa tabi olmasına karşın, kendisine ‘çemberler-arası’ yöntemsel veya mantıksal güvenceler bulamaz. (...) Çember’in (orbe) sınırını aşmak, (hazır açılmış) tekerlek izlerinden (orbita) çıkarak, klasik kavramsal karşıtlıkların topunu, özellikle de felsefeyle yad-felsefenin karşıtlığını, (dışarıdan) düşünmeyi denemektir” (Derrida, 2017, s. 247). Deleuze’e göre ise *dış merkezli çember modelde* anlam; “bambaşka bir doğaya sahiptir, hep yeri değişen paradoksal unsur olarak anlamsızlıktan, ebediyen merkezsiz kalan merkez dışı merkezden yayılmaktadır. (...) Benliğin, dünyanın ve Tanrı’nın tutarlılığını dışarıda bırakan saf imdir. (...) Tekillikler arası dolaşımda olan, onları birey-öncesi ve kişisiz olarak yayan bu rastlantısal nokta, kökensel bireysellik olarak Tanrı’nın, kişi olarak benliğin, benliğin ortamı ve Tanrı’nın ürünü olarak dünyanın varlığını sürdürmesine izin vermez, buna katlanamaz” (Deleuze, 2015, s. 197). Bu bağlamda çalışmada, sınırları olan çember merkezli model, yapısalcılığı; ben’deki ötekinin katkısıyla yapısöküm ile sınırları aşan dış merkezli çember model ise postyapısalcılığı temsil edecektir. Postyapısalcılıktaki bu merkezsizlik ise, çağdaş sanatta kullanılan kokunun estetik potansiyeline imkan tanıyan döngüyü olanaklı kılmamıza yardımcı olacaktır.

kokusal verileri anlamlandırmanın kokusal ve dilsel duygulanım aralığında alıcısını kaosa sürüklediği detaylı olarak belirtilmiştir. Bu yaklaşım, temsil etmekten ziyade değişken ve kaygan bir iç yüzeyde kendiliğindeki-kadraj içindeki döngüsel titreşimleri sorgulamayı amaçlar; soru(n)'nun sıkışan cevabını, açık seçik bir anlamda değil, orada olmayan kokusal izleri takip eden öbür yarıda yakalamaya, titreşen sürecin-oluşun izini takip etmeye çalışır. Bu sebeple po'scent art'ta öne çıkan kokusal göstergeler, zihnimizde ben'deki öteki yardımıyla kurguladığımız dünyanın nasıl temsil edilebileceğini çözümlemeye çalıştığımız şeyleri dayatılan sisteme adapte etmek için adlandırdığımız düzenin değişken temsilleridir, postyapısalcılığın kuluçka merkezidir. Dünyadaki soyut şeylerin (kokuların) veya somut nesnelerin (koku moleküllerinin) bizimle olan bu dağınık iletişimini tanımlamak adına herhangi bir bakış açısının gösterime sunulduğu şekliyle de, yapısalcı bir göstergebilim disiplini tarafından formüle edilmesi mümkün görünmemektedir. Çünkü kontrol edilemez kokusal göstergelerin mutlak bir şekilde kodlanması olası değildir; duyumsanan her koku, bir önceki ve sonraki kokunun izine karışarak sürekli değişken hareket sabitindeki olası bir anıya entegre edilir.

Öte yandan yapısalcılığın her ne kadar göstergelerin durağanlığından kaçınan, bir gösterenden diğerine çağrışımsal geçiş sağlayan, sürekli üretken, yatay devinime olanak tanıyan bir yapısı olsa da (Goodchild, 2005, s. 187), -örneğin; bir demet kırmızı gül kokusu tutkuyu, aşkı simgelerken, kazanılmış bir savaş ulusun yüceliğini temsil eder-; ki bu, bir göstergenin başka bir gösterge yerine geçmesiyle belirli bir yöne-söyleme işaret edildiği anlamına gelir. Bu şekilde kokusal göstergeye tanımlanan bir göstergebilimsel okuma modeli ise, belirli bir yöne yönelme eğiliminde olan majörite'nin-çoğunluğun evrensel yönünü temsil eder (Goodchild, 2005, s. 187) -ki postyapısalcılıkta anlam hiçbir zaman evrensel veya toplumsal bir uzlaşıya dayalı olmamıştır. Kokusal göstergede anlam, kokusal duygulanım akışında duygulam (affect) aracılığı ile bedensel de açığa çıkan birçok işarete dağılmış-bölünmüş, akışkan, düzensiz halde gizli ve sürekli değişkendir. Oysa “yapısalcılık insan deneyimine ait sabit, tekbiçimli, evrensel ve eşzamanlı yapılar bilimi olarak düşünülmüştür çoğu kez” (Goodchild, 2005, s. 186); ve bu modelde dil yasalarını sınırlayan, dayatılan sistemin ayakta kalabilmesi için kadraj içinden hiçbir şeyin sisteme sızmasına izin verilmeyen simetrik bir bağ kurulmuştur. Ferdinand de Saussure'ün oluşturduğu bu simetrik bağ; göstergeyi kolektif sistemin kendisine odaklar; anlamda “kültürel ve tarihsel gelenekten başka içkin bir neden yoktur”

(Eagleton, 1996, s. 84). Dilin sadece kendi içinde dinamik, içine kapalı bir yapı ve iletişim için var olduğunu savunur. Dilin göstergelerden oluşan *gösteren (işitim imgesi ya da onun grafik muadili)* ve *gösterilen (kavram)* ile birbirinden ayıramaz sistemler bütünü olduğunu, topluma ait olan kültürel olguları çözümünün temelini de ancak göstergebilimsel analizlerle gerçekleştirebileceğini ileri sürer (Murray, 2012, s. 119). Saussure gösterenin; “kendi fiziksel biçiminden ve çağrıştırdığı zihinsel bir kavramdan oluştuğunu ve bu kavramın, dış dünyanın bir kavranışı olduğunu söyler” (Fiske, 1990, s.41). “Gösterge gerçeklikle yalnızca onu kullanan insanların kavramları aracılığıyla ilişkilendirir” (Fiske, 1990, s.41). Ona göre göstergede anlam, gösteren ve gösterilenin dışsal gerçekliğidir ve her biri kendine has değerler türeten iki düzlükte-düzlemde geliştirilebilir. Bahsi geçen iki düzlük-düzlem, beyinsel faaliyetin iki şekline karşılık gelir (Barthes, 2014, s. 61). Birinci düzlük-düzlem olan *dizim* boyutu, dayanak noktasını uzam olarak ele alır; uzam tek istikametli ve çizgiseldir (Barthes, 2014, s. 61). İkinci düzlük-düzlem olan *dizisel veya dizgesel* boyut ise; birbirleri arasında müşterek yönü olan öğeler tarafından zihinde birbirlerini çağrıştırarak-anımsatarak, türlü bağlantıların hüküm sürdüğü kümeler meydana getirirler (Barthes, 2014, s. 61-62). Ancak bu tutum, dizim ile dizisel veya dizgesel boyutun kurguladığı ben’in sonlu kümesidir. Ben’in öteki-koku ile yaşamış olduğu belirli uzamdaki belirli nesnelerle olan olayların, etkileşimlerin toplam bağlantılarını içerir. Oysa ben, ötekinin-kokunun-gösterenin yardımıyla ben’deki öteki aralığında, gösterilenlerin karmaşasında sonsuz kümedir. Örneğin; fırında pişen bir havuçlu-cevizli kek kokusundan, kişinin bireysel anısı olan huzurlu aile evini düşlemesi, oradan da çocukluğunda sıcak bir tebessümle annesinin mutfaktan ona bakışını anımsaması gibi birbirini izleyen olayların çağrışımı, eksik ve sorunlu tanımlanmıştır; pişen havuçlu-cevizli kek kokusunu şimdiki zamanda nerede, kimle, hangi koşulda, kaç yaşında, nasıl bir fiziki ve ruhani pozisyonda tekrar anımsadığına bağlı olarak (ki bu çok farklı durumlarda sonsuz kez hatırlanabilir), ben’deki öteki tarafından ben ile sürekli idealize edilen, dolayısıyla anılarda yeni anlamlar türetebilen, sayılamaz duygudurumların sonsuz kümesini oluşturur. Sürekli idealize edilmesi yani her seferinde yeniden ama farklı imgelerle anımsanması, bireyin kadraj içine, başlangıcın ilk inşasına geri dönüş arzusunun, bütün olma isteğinin de görünür kısmıdır aynı zamanda. Bu görünür kısım postyapısalcılıkta, kadraj içi ve kadraj dışı arasındaki birleştirici bağı üstlenir ve paradoksal bir birlik oluşturur: Parçalanmışlığın birliği; ben’in ben’deki öteki ile parçalanması koşuluyla yenilenen

ve yenilenerek tekrar parçalanın, amacı kendinde olan bir devinim süreci olarak alımlanabilir.



**Şekil 3.6** Otobong Nkanga, *Anamnesis*, MCA, Chicago, 2018. Kaynak: 29.12.2020 tarihinde <https://artviewer.org/otobong-nkanga-at-museum-of-contemporary-art-chicago/> adresinden alındı.



**Şekil 3.7** Otobong Nkanga, *Anamnesis*, MCA, Chicago, 2018. Kaynak: 29.12.2020 tarihinde <https://artviewer.org/otobong-nkanga-at-museum-of-contemporary-art-chicago/> adresinden alındı.

Örneğin, Otobong Nkanga 2018 yılında Museum of Contemporary Art Chicago’da; Afrika’dan Batı’ya gizli ekonomiler aracılığıyla gerçekleşen sömürge ticaretine dikkat çekmek amacıyla, sergi duvarından bağımsız beyaz bir duvarın etrafındaki nehir benzeri kesik oyukların içine gömülmüş; kahve çekirdekleri, tütün yaprağı parçaları, karanfil ve Batı’nın kolonyal sömürsünden elde ettiği diğer baharatlar da dahil olmak üzere *Anamnesis* (Şekil 3.6 ve Şekil 3.7) isimli bir enstalasyon ile izleyicisine post-kolonyal (po’scent art) tanıdık bir kokusal deneyim yaşatır (Shiner, 2020, s. 206, 197). Her bir ziyaretçi burun hizasında olan oyuklar içerisindeki baharat kokularını koklayarak, hem kültürel hem de öznel geçmiş anılarından birçok farklı kokusal detayı zincirleme çağrışımlarla-dönüşümlerle

anımsayabilme olanağına tanıklık eder. Fakat bu anımsamanın üzerine eklemelenen yeni bir mekan, zaman ve Anamnesis enstalasyonu; bir sonraki baharat kokularının çağrışımında, gösterilen (post-kolonyal kokusal deneyim) ve gösterenler (Anamnesis enstalasyonu ve baharat koku molekülleri) arasındaki ayrımı kullanıp, ben'deki ötekini aktifleştirerek, özneyi yeni bir kavramla idealize edilmiş ben'in sonsuz kümelerindeki ara yanılsama alanlarında, herhangi bir duygudurum halkasına dahil eder. Çünkü Anamnesis ile izleyici arasındaki bağı sorgulayan baharat kokuları, kurumsallaşmış post-kolonyal bir temsil nesnesi ve kültürel bir kod gibi görünse de, evde-mahremde kullanılan malzemelerin enstalasyonda kokusal transfere aracılık etmesi nedeniyle de öznel, toplumsal iletişimden uzak anıları ve duyguları uyandırma kapasitesine sahiptir (Sperber, 1974, s. 130). Resmi bir iletişimin ötesinde, izleyicisinin içsel benliğinde (Sperber, 1974, s. 130), ben'deki ötekinin ben'de kurguladıklarıyla ilintilidir. Dolayısıyla ben'deki öteki ve öteki-koku ile sonsuz parçalara ayrılan ben'in tekdüze, kuralcı üstanlatılarla belirli kalıplar içinde deneyimi tanımlayabilmesi imkansızdır. Çünkü artık sorgulanan gösteren; kültürel kodda değil, aralıktaki bilinçdışının kodladığı göstergelerin belirsizliğinde saklıdır. Bu bağlamda Larry Shiner da Anamnesis ile ilgili şunları belirtir; “kokusuz Beyaz Küp’ün oküler merkezli büyüünü kıran Anamnesis, başkalarıyla olan bağlantımızın proksimal duyular aracılığıyla gerçekleştiği güçlü bir hatırlatıcıdır” (Shiner, 2020, s. 207, 197). Akışkan hatırlatıcı; gizlenen şeylerin takibinde silinen izlerin bilgisini içeren, oküler merkezli-ışılıklı büyüünün kurgusunu yıkanır.



**Şekil 3.8 (Sol)** Adnan Aga, *Adnose*, Olfactory Art Keller, New York, 2023. Kaynak: 08.07.2023 tarihinde <https://www.olfactoryartkeller.com/scent-performance-series/adnose> adresinden alındı.

**Şekil 3.9 (Sağ)** Adnan Aga, *Adnose: Adnan Aga's Smell Instruction Poster*, Olfactory Art Keller, New York, 2023. Kaynak: 08.07.2023 tarihinde <https://www.creativeapplications.net/member-submissions/adnose-anosmia-and-ml-smell-prediction/> adresinden alındı.

Anamnesis çalışmasında da gözlemlendiği üzere kokunun-ötekinin-po'scent art'ın, ben ve ben'deki öteki ile kavradığı sonsuz-döngüsel küme değişkenleri, düzensizliğin getirdiği skeptik-şüpheli bir eğilimle karşılaşılır. Özne sentaktik ilişkiyi aşarak, kültürel algoritmaların dayattığı sistemin konfor alanından uzaklaştırılır. Tam da bu noktada Anamnesis'e zıt bir tutumla, algoritmaların kokusal göstergeleri dilsel ve sözsel göstergelere aktararak tanımladığı, multimedya sanatçısı Adnan Aga tarafından üretilen *Adnose* (Şekil 3.8 ve Şekil 3.9) isimli çalışmayı incelemeye almak gerekir. Hiçbir kokusal deneyimi tecrübe edememiş, koku alma duyusundan yoksun yani anozmi olarak dünyaya gelen Aga, sanatta önemsenmeyen olfaktör sisteme ve anozmi-koku körlüğünden muzdarip olan kimselerin yaşadığı zorluklara dikkat çekmek amacıyla, yapay zeka algoritmalarını kullanarak herhangi bir nesne kokusunun tanımlanabilmesi adına deneysel bir protez cihaz tasarlar (üç boyutlu

tarama cihazıyla kendi burnunun 3D baskısını alır) (<https://www.olfactoryartkeller.com/scent-performance-series/adnose>). Cihazda burnun beyin sistemi rolünü üstelen Raspberry Pi yani tek kartlı mini bir bilgisayar sistemi kullanılır, böylelikle burun altına yerleştirilen nesnenin sensör yardımıyla algılanması sonucu çekilen fotoğrafı Google Görseller'e gönderilir (<https://www.creativeapplications.net/member-submissions/adnose-anosmia-and-ml-smell-prediction/>). Fotoğrafı gönderilen nesnenin, nasıl kokabileceğine dair gerekli bilgileri-tanımlamaları ise *GPT-4* (OpenAI tarafından yayınlanan ChatGPT serisinin dördüncü güncel sürümüdür) yardımıyla oluşturulur (<https://www.creativeapplications.net/member-submissions/adnose-anosmia-and-ml-smell-prediction/>). Nesnenin kokusal veri tanımlamaları, burnun bir deliğinden dilsel-yazısal makbuz şeklinde çıkarken, bir diğer deliğinden ElevenLabs yapay zeka yazılımı ile de yüksek sesle okunur (<https://www.creativeapplications.net/member-submissions/adnose-anosmia-and-ml-smell-prediction/>). Yapay zeka, kokusal göstergeleri (kokusal tanımlamalar, nesnenin koku yayan kimliğiyle değil, GPT4'te tanımlı olan görsel kimliğiyle elde edilir) dilsel ve sessel gösterge çıktılarıyla destekleyerek, izleyici rolünde olan ve deneyimsel tasarımı kendi kodlamaları sayesinde anlamlandıran Adnose için ters bir okuma alanı açar. İroniktir ki kokuyu görsel nesnenin kimliği ile deneyimleyen Adnose'un kendisidir artık, deneyimlenen ise izleyici ve nesnesidir. Ancak Adnose, her ne kadar dilsel ve sessel anlam çıktılarını yapısalcı bir anlatı altında algoritmalara dayatıp, analitik bir üslup benimsese de veya görsel verilerden elde edilen kodları dilsel terimlere çevirse de; sergilenen bu hibrit duyusal performans sahnesindeki deneyimlenen ziyaretçi, hala çıkan veriler doğrultusunda öznel çözümlemeleri ile ikincil deneyimci konumunda postyapısalcıdır. Yönlendirici algoritmalar sayesinde takip edilen izler, özne oluştaki ben'i yapay zeka ile sürekli yer değiştirmeye iter. Yer değiştirme esnasında oluşan tekrarlarla kaybolan izler, ben'deki öteki aralığında ben'in nesne ile olan kokusal ilişkisini kesintiye uğratar. Kesintiden kokusal duygulanım aracılığı ile özgürleşen özne, kendisini kokusal-görsel göstergeyi tanımlayan yapay zekanın alt yapısından kurtarır. İzini sürdüğü kokusal göstergelerle yapay verinin yapısalcı düzenini bozar. Yapısalcı düzenin kurgusu olan aritmetik veriler-metinler ise yapay zeka ve özne arasındaki sembolik 'aracı' rolünü üstlenir. İletişim sayacı olan bu sembolik aracı, akıştaki olası kokusal eşdeğerlik aralığındaki kelimeleri seçer ve cümleleri yapay zeka aracılığıyla özneye iletir. Bu sırada yapay zeka, nesne ile koku arasındaki

denkliği aracı vasıtasıyla görsel seçim ekseninden, kokusal kombinasyon eksenine kaydırır. Özne ise alımladığı bu bilgilerle kokusal duygulanım aralığının izini takip ederek, ben'i baltalar. Her ne kadar Adnose, dikkatimizi dilin kendisinin maddi sürecine zorlasa da, algımızı zihnimizde yer değiştirdiklerimizle duygulanım aralığında yeniler. Öte yandan zihnimizdeki kokusal algıyı, dilsel gösterenlerle deforme ederek, kendi güç alanına çekmeye çalışır. İşte tam da bu sebeple Adnose, kapalı bir sistemin ürünü olarak temsil edilebilir. Ancak dilsel ve sessel normda elde edilen çıktılar, zihinde sistematik bir sapma olarak algılanır, dilsel plan değiştikçe kokusal yorumlama ve değerlendirme de buna bağlı olarak öznedeki dönüşür. Dil ile koku arasındaki iki ayrı sınırdaki oluşturulan kodlarla iletilen mesajlar, paradigmatik düşey ilişki (kokunun dille, dilin kokuyla yer değiştirmesi) ile sentagmatik yatay ilişki (kokusal ve dilsel göstergelerin birbiriyle zincirleme bağlantısı) arasında bir yerde idealize edilen, kokusal duygulanım alanına giren qualia'da serbest bırakılır. Serbest bırakılan veriyi tekrar bilgiyle yoğunlaştıran ben, oluş sürecindeki özneyi sersemletir. Çünkü bilgideki tekrar ve artış, iletişimi azaltmaya başlar (yoğun olarak iletilen bilgilerin tamamını kavramak imkansızdır). Özne, iletişimin azalmasıyla ben'deki öteki aralığına sapar, ihlal ettiği şey için duygulanımda beklenti kodunu oluşturur. Bu beklenti kodu verilen bilgi akışının bilinçteki düzenliliğini bozar ve keskin bir farkındalıkla kokusal duygulanımı duygulama özgürleştirir. Prangalarından kurtulan duygu, bilinçte sekteye uğratılan ve silinen izleri, ben'le yeniden yoğurur ve her seferinde üstüne eklenen yeni duygularla ben tarafından yeniden idealize edilir. Böylelikle Adnose'da yapay zekayla dayatılan toplumsal-evrensel anlamla kurgulanan bütün olmaklık, ben'in dahil olduğu her yerde yani postyapısalcılıkta *özne oluşla* -hiçbir zaman bütün olmayan aralıktaki devingen birey ve uzamla-, hep yeniden oluşla temsil edilir. Özne oluş, göstergebilimi Saussure ya da Adnose gibi dilin sınırlarında veya "dilimin sınırları dünyanın sınırlarıdır" (Wittgenstein, 2010, s. 74) diye belirten Wittgenstein gibi kadraj dışında kavramaz. Onun aralıkta sınır tanımaz göstergeleri, sonuca varılamaz anlamları ve bastırılan arzuları açığa çıkarma yönelimiyle kadraj içindeki bütünlüğü duygulamama eğilimi vardır. Bu sebeple gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkisel yaklaşımda yetersiz kalan, muhafazakar-tutucu olan sonlu kokusal anlam çıktıları, ben'nin oluş'taki sürecini, değişimini, dönüşümünü açıklamak için yeterli olamamıştır. Üçüncü bir boyutun dahil edilmesine (kokusal duygulanım aralığındaki ben'deki öteki), kurulan analitik sistemin yıkılmasına, biçimin odak noktasından çıkarılmasına, karmaşanın

dindirilmesinden öte alevlendirilmesine, evrensel olanın sükunetine odaklanmayıp toplumsal katı eğilimlerin bozulmasına ihtiyaç duyulmuştur.

Bu bağlamda kokusal sanat bünyesinde postyapısalcı söylemlerimizin çıkış noktası olan Fransız filozof Jacques Derrida da, anlamın sistematik bir bütünlük içinde, yetkeci bir tutumla kısıtlanamayacağını belirtir. Kültürel olguların her zaman evrimsel bir süreçte (biyokültürel), dönüşümsel bir yapıda olduğunu vurgular. Öyle ki Derrida (2017) “Gramatoloji Üzerine” (De La Grammatologie, 1967) isimli kitabında da, genel olarak Saussure’ün ikili karşıtlık yönelimini eleştirerek, kendi mecburi oluş sürecinin temelini oluşturur (Derrida, 2017, s. 43-100). Örneğin yapısalcılıkta; hafif koku, ağır kokunun karşıtıdır ve böyle bir ayrım sıkı bir bağla kuşatıldığı sürece tüm göstergeler sistemi etkili bir şekilde sürdürülebilir (Eagleton, 1996, s. 115). Oysaki postyapısalcılıkta hafif koku sadece ağır kokunun karşıtı değildir, ötekisidir, o ağır olmayan, ben’i huzursuz etmeyen veya rahatlatandır (ki hafif kokuların huzur verdiği ve rahatlatıldığı söylemi tamamıyla subjektiftir, kişiye göre değişkenlik gösterir) (Eagleton, 1996, s. 115). Hafif olmayanın yani karşıtın, ötekinin sürekli dışlanması, onun (hafif kokunun) ne olduğunun temel bir hatırlatıcısıdır, hafif olan kokuyla yakından ilişkili bir ötekisidir (Eagleton, 1996, s. 115). Bu nedenle ağır olan kokuya, hafif kokuyu tanımladığı için hep bir ihtiyaç vardır ve ihtiyaç sebebiyle karşıt olarak algıladığı şeyi pozitif kimlikle alımlamak zorunda kalır (Eagleton, 1996, s. 115). Ağır kokuyu dışlarken içeri alma eylemi, hafif kokunun o kadar da ağır kokudan farklı olmamasından kaynaklanır, hafifin içinde ağır, ağırın içinde de her daim hafif mevcut olacaktır.

Belki de dışarıdaki şey bir şekilde içeridedir, yabancı olan aynı zamanda mahremdir - bu yüzden insan, sınırın keskin mutlaklığını olabildiğince ihtiyatlı bir şekilde korumalıdır, çünkü bu sınır her zaman ihlal edilmiş olabilir, her zaman zaten ihlal edilmiştir ve görüldüğünden çok daha keskin değildir (Eagleton, 1996, s. 115).

İşte Derrida tarafından ileri sürülen *yapısöküm*, tam da bu şekilde ikili karşıtlıkların zeminini kazan-oyan, orada saklanana görünür kılan, ben’deki ötekini ifşa eden, dışarıda olanı içeriye dahil eden -ki dışarıda sanılan aslen içerde saklıdır-, engebeli oyuk düzlükteki eleştirel bir kavramdır. Orada olmayan gösterilen, hafif ve ağır koku arasındaki farkın, farkla açığa çıkan birliğin ürünüdür artık (Eagleton, 1996, s. 111). Derrida bu fark aracılığıyla bir bakıma, yapısökümcü yöntemde hiyerarşik ve karşıtlık oluşturan ikiliklerin yarattığı çelişkiyi göstermek ister. Böylece dikte edilen anlamdan öte farklı okumalarla açık hale gelen yapıt, dikotomik

ayrılar oluşturan kavramların sınırlayıcılığı yok ederek metnin buyurganlığını ortadan kaldırır ve anlamın çoğaltılmasına katkıda bulunur. Derrida anlamın çoğaltılmasıyla fark yaratacak olanın varlığını yani aralıktakinin/boşluktakinin okunmasını ve bunun doğuracağı olası yeni ilişkiyi, metnin veya sözcüklerin üzerini çizerek açığa çıkarmaya çalışır. Üzerini çizme yani silme (sous rature/under eraser) edimi ile de anlam, başlangıcı ve sonu olmayan bir çokluk ve belirsizlik içinde sürekli ertelenir. İşte bu ele geçmez ve tanımlanamaz olan, kokusal olanla da yakından ilintilidir. Po'scent art, bu bağlamda ben ve öteki arasında gezinen ve o'nun tanımsızlığı/temsili edilemezliği içinde çokluk yaratandır.

Po'scent art'ta silme işlemi yani yapısöküm ile tanımsızlık, hep yeni baştan oluşum, oluştaki öznenin geçmiş ve gelecek şimdideki zamansal uzamında sonsuza kadar sürdürülebilirlik. Sürdürülebilirlik ise mecburi takip edilen, izi sürülen kokusal duygulanımın katkısıyla gerçekleştirilebilir. Bu bağlamda Derrida'nın Türkçede tam karşılığı bulunamayan, *iz sürme* ile yakından ilgili olan *différance* yani *ayırım* kavramına varırız (Şahiner, 2015, s. 70). Bir sanat yapıtında görmezden gelinmiş olan ötekilerin, gizlerin ya da yapıtın mahreminde saklı, aralıktaki çeşitli anlatıların bulunması hedeflenir. Kısacası takip edilen kokusal izlerle, içerideki dışarının açığa çıkarılması beklenir. Öyleyse yapısöküm, ortaya çıkan bu paradoksal zorunluluklar (aynılık-sameness, farklılık-difference) için geliştirilen bir yöntem bilimidir ve Derridacı bir metni kavramak, bu ikiliği yeniden doğrulamaktır (Reynolds, 2002). Doğrularken, dönüştürmektir; dönüştürürken, bozmaktır; bozarken, silmektir; silerken, idealize edip sonsuza dek tekrar yeniden yeni olanı üretmektir.

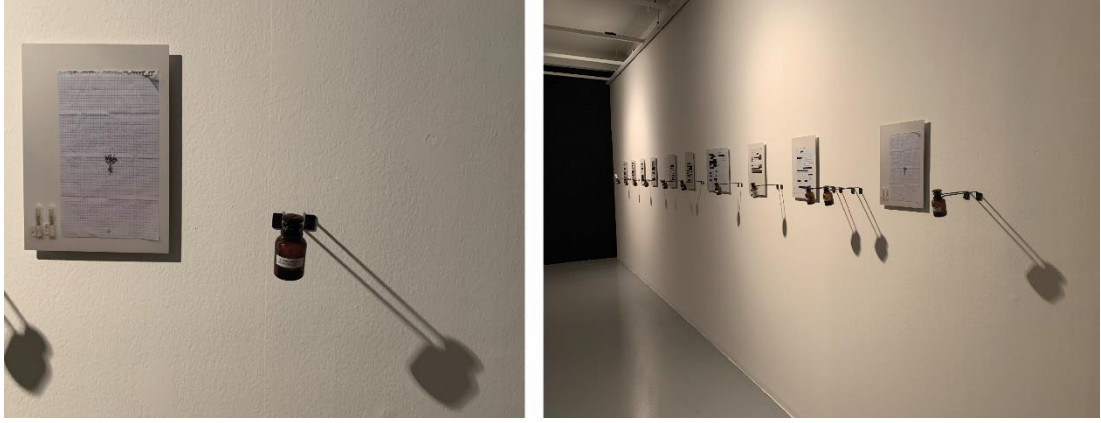
Ne var ki bu sonsuz, bir ufkun veya bir uçurum dibinin, bir ilerlemenin veya bir düşüşün sonsuzluğu değildir. Garip bir yol izleyerek gerçekleşen bir tekrarlanışın sonsuzluğudur, (...) her yeni çevrim bir ilerleme-gerileme süreci başlatır, bu da, öncekinin etkilerini gidererek, bizi daha derine gömülü, daha eski, daha arkaik bir doğaya geri götürür. İlerleme daima hayvanlıktan çıkmamızı sağlamış olan ilerlemeyi iptal ederek, bizi yeniden hayvanlığa yaklaştırma şeklinde tecelli eder. (...) Her halükarda, bu hareketin 'böyle sonsuza dek' gidişi, ne denli karmaşık olursa olsun bir çizgiyle temsil edilmeye pek elverişli değildir (Derrida, 2017, s.309).

Bu sebeple Derrida, göstergelerin doğrusal düzlemde temsil edilemeyeceğini, gösteren ve gösterilen arasındaki anlamın salt, tek yönlü bir biçimde tanımlanamayacağını belirterek, bir gösterenin diğer tüm gösterenlerle ilişkili yani anlamların sonu gelemeyen zincirleme bağlantılarla dolu olduğunun altını çizer

(Şahiner, 2015, s. 70). Gösterenin öteki gösterenlerle sürekli ilişkide olduğu noktada, takip edilen izlerle kokusal duygulanım alanından ortaya saçılan tüm gizleri tanımlayan gösterilen, bir başka gösteren olarak karşımıza çıkar ve bu döngü sürekli tekrar eder. “Dolayısıyla bütün gösterilenlerin gösteren konumunda da bulunduğunu tanıdığımız yerde, gösterilen ve gösteren ayrımı gösterge kökeninde sorunsal hale gelmektedir” (Derrida, 1994, s. 34-35). O halde Derridacı bir perspektifte, gösterilen artık salt-arı değildir. Bu sorunsalla birlikte geliştirilen yapısöküm, dildeki çeviri anlayışı yerine dönüşümü benimsemiştir (Derrida, 1994, s. 36). Derrida bunu, “bir dilin başka bir dil tarafından, bir metnin diğer bir metin tarafından düzenlenen dönüşümü” (Derrida, 1994, s. 36) olarak tanımlar. Yani bu noktada; bir metinden diğerine ve bir dilden (söz) bir başka dile (koku) dönüşen transfer ve etkileşim, her seferinde tanımlanamaz (undefinable) olana götürür ben’i. Böylece dilsel belirtkeler ve izlerden kokuya doğru tetiklenen boşluklar, üzeri çizilen kavramlarla koku atmosferi arasında geçirgen bir ilişki yaratır. İkili karşıtlıklardan öte boşlukta duran ve temsile çıkamayanın varlığına odaklanan ilişki, söyler görünenin ötesinde söylenemeyen ve orada öylece asılı kalanı serimler. Bu da kokunun boşlukta tanımsız, tarifsiz varlığını duyumsamak adına en çarpıcı farkındalığın karşılaşma noktası olarak görülebilir. Böylece boşluktaki kokusal anımsayış, belleğin canlı bir etkisi olarak o an’a ulaşır ve zamansal bir devinimle anı çoğullastırır.



**Şekil 3.10** Aras Seddigh ve Ömer İpekçi, *Münazara Onu Bul*, Galeri Nev, İstanbul, 2021. Fotoğraf: Tansel Erol Başpınar.



**Şekil 3.11** Aras Seddigh ve Ömer İpekçi, *Münazara Onu Bul*, Galeri Nev, İstanbul, 2021. Fotoğraf: Tansel Erol Başpınar.

Bu söylemimizi ise po'scent art'ta, sanatçı Aras Seddigh ve parfümör Ömer İpekçi'nin Galeri Nev İstanbul'da "Ben Hiç Burada Olmadım" başlıklı sergilerindeki *Münazara Onu Bul* (Şekil 3.10 ve Şekil 3.11) isimli çalışmasıyla destekleyebiliriz. Kokunun kelimeler ile oyununa odaklanan *Münazara Onu Bul*, İpekçi'nin Seddigh'in yazdığı metinleri sansürleyerek-üstünü çizerek dönüştürdüğü yeni metin üzerinden farklı anlamlarla tasarladığı kokular ve Seddigh'in bu kokuları koklayarak tekrar ama farklı duyguların yoğunluğunda yazdığı metinlerinden oluşur. Oyunun zaman çizelgesi ise daha detaylı olarak şu şekilde ilerler;

1. Aras, kendi zihin akışında hafızasını ziyaret ederek bir metin yazar ve Ömer'e bu metnin fotoğrafını gönderir.
2. Ömer, bu metnin kendi koku üretim sürecinde yardımı olamayacağını düşündüğü ya da kendisine hitap etmeyen kısımları sansürleyerek Aras'a geri yollar.
3. Etkileşimi tekrarlayan Aras ve Ömer bunu bir oyuna dönüştürür. Aras, yazı ve fotoğrafı; Ömer ise sansürü yöntem ve rol olarak üstlenir.
4. Ömer, ikinci yazıdan itibaren sansürlemiş olduğu bu metinden yola çıkarak bir koku hazırlar.
5. Aras bu kokuyu koklayıp, kokunun onu götürdüğü sahneyi kaleme alır.
6. Metinlerde Aras'ın kasıtlı olarak kokuyu çağrıştıran kelimeler kullanıp, kendisine ipucu ve yönlendirme verdiğini düşünen Ömer, samimi bulmadıklarını da sansürlemeye devam eder.
7. Niyet okunmaya başlandıktan sonra; Aras, Ömer'in neleri sildiğini anlamaya çalışıp sansürlemesini engellemek için yazma şeklini ve yöntemini değiştirir.
8. Aras kendisinin sildiği yerleri Ömer'in sansürleyemeyeceğini fark edip silgi kullanmaya başlar. Ömer de bu boş alanları sansürlemek için, siyah yerine başka renkler kullanır. Böylelikle Aras koku ile gittiği sahneleri yazmak yerine, Ömer ile kağıt üzerinden; Ömer ise kokuya isim vermek yerine, şişe üzerindeki yazı üzerinden Aras ile iletişim kurmaya başlar.
9. Aras son kağıtta kendisine verilen bir yerine iki kokuyu koklayıp oyuna devam etmeye çalışır. Aynı kağıda tekrar tekrar yazıp siler ve silgi artıklarını

kağıdın üstünde bırakır. Bu noktada kağıt üzerindeki tüm boşluklar ve izler Aras'a ait olur. Ömer de son fotoğrafın kavramından değil, sadece imgesinden ve okuyabildiğini sandığı kelimelerinden yola çıkarak son kokusunu hazırlar.

10. Nitekim kendini imha eden bu oyun bittikten aylar sonra, Ömer atölye artıklarından hazırladığı bir kokuyu, ilk yazının kokusu olarak kullanır ve son kağıdın kokusunu bir başka kokuyla değiştirir (Seddigh ve İpekçi, 2021).

Yazısal transferin kokusal izlerle, kokusal transferin ise yazısal izlerle yapısökümcü stratejide manipüle edildiği bu çalışma, silinen boşlukları doldurmak için kokusal duygulanım alanından faydalanır. Birbirleri arasındaki tahrifatın izini süren izleyici ise, kendi kokusal deneyimleriyle, metnin silinen boşluklarını okuyabildikleri ve koklayabildikleriyle yeniden söker ve alımlar. İzleyici, Seddigh ve İpekçi öznel alanın kokusal duygulanımında uyguladığı anlamı; aynı dönüşüm kipleriyle sabitleyemez, farklı beden ve zihinlerde sağa sola, öne arkaya çekştirerek, her seferinde yenilenen eskinin geçmiş şimdisinde, yeniden hissettikleri ama hiç yaşanmamış bir duyguyla tecrit ederek damıtırılar. Kuşkusuz Joseph Kosuth'un *Zero & Not*'ını (1986) veya Ann Hamilton'un *Tropos*'unu (1993) anımsatan yanıyla da *Münazara Onu Bul*; eserler arası silinen izlerin kokusal uzamında, geçmiş geleceğin şimdiki yapısökümcü diriliğiyle yeniden ele alınan örüntüsüdür.

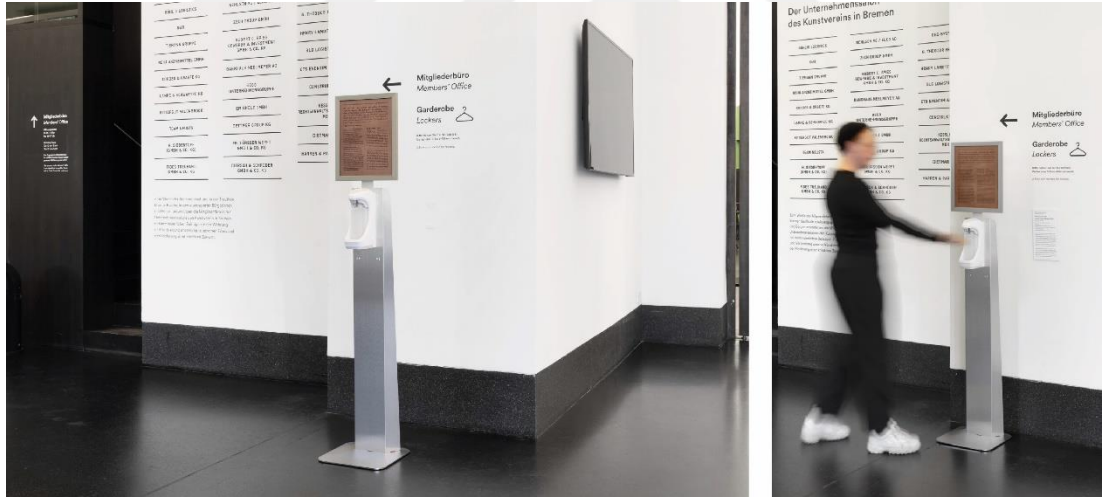
Ancak Derrida, yapısökümcü bir stratejiyle silinen izlerin sapma yönünü açığa çıkarmaya yeltenirken; 'kim' ve 'ne' sorularını veya 'kim' ve 'ne' sorularının ardından gelebilecek birçok soruyla yargı sürecini erteleyerek *gelecek* ve *L'avenir*'i birbirinden ayrı tutar.

Gelecek tahmin edilebilir, öngörülebilir, planlı yarın, sonra ve gelecek yüzyıldır. L'avenir ise tahminin ötesinde, varlığının beklentisi dışında gerçekleşir bu 'ötekisi'. Bilinen geleceğin ötesinde gerçek bir gelecek varsa bu geleceğini büsbütün kestiremeyeceğim ötekisi'nin gelişini ifade eden L'avenir'dir. İşte gerçek gelecek budur (Dick ve Kofman, 2002).

Alınan her nefesle, herhangi bir kesişim anında koklanan kokuların da, ancak şimdinin L'avenir'inde yer edinebilmesi, po'scent art'ın öngörülemeyen dinamik gerekliliklerine uygun olarak, kokusal duygulanım alanındaki kozmos-dışı anlam ve anlamsızlığın işleyişini üretebilmesine olanak tanır. Nitekim po'scnet art, kestirilemez L'avenir'deki bir örgütlenmenin neticesidir, her an nerede hangi anının kapısını çalacağı, hangi kokusal izi takip edip bedeni ne şekilde kuşatacağı ön görülemez bir spekülasyondur.



**Şekil 3.12** Brian Goeltzenleuchter, *Scents of Exile*, Almanya, Mayıs 2021. Kaynak: 10.01.2022 tarihinde <https://www.bgprojects.com/home/2019/11/24/scents-of-exile> ve <https://www.scentsofexile.com/events/> adresinden alındı.



**Şekil 3.13** Brian Goeltzenleuchter, *Scents of Exile İstasyonu*, Almanya, Mayıs 2021. Kaynak: 10.01.2022 tarihinde <https://www.bgprojects.com/home/2019/11/24/scents-of-exile> adresinden alındı.

Örneğin, Brian Goeltzenleuchter'ın 2021 yılında “Smell it! Geruch in der Kunst” projesi kapsamında, çeşitli kamusal alanlarda kullanılmak üzere sergilenen ve geçmişten gelen izleri L’avenir’de anımsatan *Scents of Exile*<sup>75</sup> (Şekil 3.12 ve Şekil

<sup>75</sup> Scents of Exile, Städtische Galerie Bremen’de küratörlüğünü Ingmar Lahmann ve Madalina

3.13) adlı po'scent art çalışması da, 2019'dan günümüze mülteci ve göçmenlerin evlerine dair koku hatıralarını temsil eden kokuların el dezenfektanına enjekte edilmesiyle, bağımsız bir dağıtıcıdan ve koku hatıralarını özetleyen basılı bir metinden oluşur. Goeltzenleuchter'ın mülteci ve göçmenlerle yapmış olduğu röportajlardan elde ettiği kokusal verilere göre; uzamsal sürekliliği olmayan kokularla, doğup büyüdüğümüz ülkenin derin bir ilişki içerisinde olması, zamana dair kalıcılığı diri olan duygusal anıların tetiklenmesine neden olur (<https://www.bgprojects.com/home/2019/11/24/scents-of-exile>). 'Proust etkisi' olarak bilinen ve kokusal izlerin takibinde ele alınan bu çalışma; kadraj içinde sıkışmış ben'deki öteki ile beslenen ben'liğin beklentisi dışında, ötekinin-kokunun rastlantısal bir anda gelişile, ertelenmiş acıları L'avenir'de, beklenmedik bir anda anımsatır. Scents of Exile, dış merkezli (postyapısalcılık) hat üzerinde, çember merkezli modelin (yapısalcılık) hasar verici etkilerini gidermek -göç yaralarını sarmak- suretiyle göçmenlerin yersiz yurtsuzlaştırılmasının -ki yurtsuzlaşma saf duygu imgesi üretir (Colebrook, 2013, s. 83)- farkındalığını yaratarak, onlarla olan diyalogun dönüşümünü başlatır. Dönüşümle silinen izlerin gizlerini takip ederken, halı altına itilen duyguların sökümlüyle irkilen kokusal duygulanım, izleyicide kendi kokusal deneyim alanının yoğunluğunu seyreltir. Sonsuza dek, yeniden ama yenilenmiş bağlamda, geleneksel temsil edilebilirliğin ötesinde, göçmenliğin hareket güzergahını saptırır. Kokusal kültürel kod yerine ikame olarak, bireysel koku imleri telakki edilir. Kurumsallaşmış göçmenlikle kurcalanan kokusal bellek, geçmişin L'avenir şimdisinde yeni kokusal deneyimlerin birliği ile talan edilir. Eski kokular, artık içinde yeni kokuları anımsatır; eski, yeni olmayandır-ötekidir ama eskiyi hatırlatması için yeninin varlığına ihtiyaç duyulan dönüşün değişken temsilidir. Eski temsilin yeni ile kronolojik sıralamayı bozarak dönüştüğü şey ise; "yeniden-dönüşün (re-tour), yeniden-temsil (re-présentation) görünümünü aldığı zamanki dönüşüdür (tour). Temsil edilmeyen, temsilin kökensel denilen mevcudiyetle ilişkisidir. Yeniden-temsil aynı zamanda bir yad-temsildir (dé- présentation) ve aralıklama işine bağlıdır" (Derrida, 2017, s. 309). Bu sebeple L'avenir'de yad edilen ara yanılısama alanındaki kokular, Scents of Exile ile izi sürülen anıların, koklama organı burun üzerinden koku duyusunun ters-düz ettiği yapısökümle yad-temsil edilenidir. Öyle ki

---

Diaconu'nun üstlendiği, *Olfaktor: Smell Equals Presence* isimli sergiyle gösterime sunulur.

Derrida da, 2002 yılında gösterime giren, Kirby Dick ve Amy Ziering Kofman'ın yönettiği ve kendisini konu alan Amerikan belgesel filminde; bu dönüşen değişken patikalarda anıların tüm bedenlen yad-temsili edildiği yapışökümcü stratejiyi, görme organı-göz üzerinden ilişkilendirerek şu şekilde açıklar;

Gözlerde ilgimi çeken şey vücudun yaşlanmayan bir parçası olmasıdır. Diğer bir deyişle; birisinin çocukluğuna baktığınızda onun yaşlanan bedeninin emareleri olan eriyen kaslarını, kırılan saçlarını, değişen boy ve ağırlığını görebilirsiniz. Oysa birinin çocukluğunu gözlerindeki bakışlarda bulabilirsiniz. Bunun çarpıcı yanı, benim yaşımdaki bir adamın çocukluğunda sahip olduğu gözün aynısına sahip olmasıdır. Hegel bunun için 'gözlerin ruhumuzun dışavurumu olduğunu' söylemiştir. Gözler vasıtasıyla içimizdeki ruh kendisini dışarıya sunar. Bu düşünceyi şöyle aktarıyorum; birisinin bakış şeklinin yaşı yoktur. Birinin gözleri onun tüm yaşamı boyunca aynıdır. Gözler, birisinin ötekisini tanıma bölgesi olarak kullandığı alanlardır (Dick ve Kofman, 2002).

Ben'deki öteki yani asıl şeyin mevcudiyeti, şimdi'de geçmiş yad-temsili eden göz (organ olarak göz ele alınır, görsel algı -bakış- ile karıştırmamak gerekir) ile dışsallıkta serimlenmiştir. Bir bakıma tin'in insan uzvunda nesneleşmiş-yapılaşmış halidir. İç dışarıda, ötekinde; içi her daim hatırlatan, ötekinin-izleyicinin ben'i tanımladığını sandığı emarelerle betimlenmiştir. Dış-organ olarak öteki tarafından yaşlanma-*miş gibi* görülen ancak duygulanımın (iç'in) dışavurumla ben'deki ötekinin dönüşen ruhunu yansıttığı, ben'de dönüşürken bedende değişmeyen-*miş gibi* davrananıdır. Öyle ki René Magritte'in *The False Mirror* adlı eserinden de anlaşılacağı üzere; gözler başka bir gerçekliğe yani ruha-ben'deki ötekine-içe açılan dış kapılardır. Tıpkı bir sanat yapıtı misali izleyicisine öngörülemez hakikati yansıtmakla ve temsil edilemeyen değişken yad-temsili aktarmakla görevlendirilmiş organlardır. Bu organlar veya po'scent art ile "bir kez ilişki kurduğumuzda hesaplanamaz bir şeyin sahneye çıktığını, kavramlara, ilkelere, yasalara ve hatta tarihe indirgenemeyecek, ama her zaman daha fazla olan -ya da daha fazla olabilecek bir şeyin ortaya çıkacağını" (Biesta, 2004, s. 38) kabul etmek gerekir.

Sonuç olarak göstergeler dünyasının yapışökümü altında, kokusal uyarıların izini sürdüğümüz yaşam diyagramları; ben'deki ötekinin tek kişilik monoloğunu deşifre etmek adına, ben'i simule edip, -ki ben'deki öteki ben'in varlığını her daim anımsatan, ben'i tedirgin eden veya akışa yönelten ötekidir- adeta bir yap-boz misali yineleyerek parçalarına ayırır. Bu yap-boz olma hali yani ben'deki çeşitli duygusal tonlamaların netsizliği/tutarsızlığı, yapışöküm stratejisinin *konumsuzluğunda*<sup>76</sup>

<sup>76</sup> Sonu gelmeme, sonuca ulaşamama, her seferinde yeni gösterenler üretme hali.

tutunup, L'avenir'deki merkezsiz alanın dış merkezli çemberinde oluşa kapılır. Kokusal duygulanımın etkisi altında, kimliğinin arayış ve keşfinde, varoluşsal boşlukta sürüklenirken; uzamsal kurgunun koordinatlarını, kokusal zamanın peşinde kaybeder. Kokularla ardı sıra kayan koordinatların yenilenen merkez dışı orijin noktaları konumsuzluğumuzu yerle yeksan ederek, bilinçli-bilinçsiz bir duygudurum bütünlüğü-bütünsüzlüğü içinde ancak ben ve ben'deki ötekinin birbirini yarıp geçerek açtığı oyuklarla duygusal kimliğimizi-kimliksizliğimizi oluşturabilir. Bu bir diğerinin 'kendi ile'<sup>77</sup> olan farkından doğan karşıtlıklar; ben-ben'deki öteki, bütünlük, bilinç-bilinçsizlik yani ben'deki ötekinin ben'e, bütünsüzlüğün bütüne, bilinç dışının bilince kısacası içerinin dışarıya karşı koyması (Foster, 2017, s. 281) *différance*'ın sessiz oyunuyla oynanır. Her bir zıtlık kendi içinde, kendisi ile farkında, her defasında sonu gelmeyen, sürekli silinip yeniden yapılandırılan duygular üretir. Üretilen ve dönüştürülen her bir duygu; görme, koklama, işitme, tat alma ve dokunma duyularımızın ortak hareketiyle zamanı kestirilemeyen bir rastlantısal an'da, L'avenir'de gün yüzüne çıkarılır. Bu bağlamda kokusal transfer anındaki "yapısöküm, ötekinin öngörülemeyen ve hesaplanamaz gelişine yönelik bir açılım ve açıklıktır. Derrida'nın 'imkansız' dediği şey budur -bu imkansız olan değil, bir olasılık olarak öngörülemeyen şeydir" (Biesta, 2004, s. 37). Bize kokusal eylemlerin kılavuzluğu için bir bakış açısı sağlamaz; kokusal netlik istemek po'scent art'a yanlış soruyu yönlendirmektir. Çünkü yapısöküm bir kıstas geliştirmeye çalıştığımızda değil, merkezsiz çemberin çıkmaz sokağındaki karar verilmezliği kabul ettiğimiz anda çalışır. Başka bir deyişle yapısöküm, bir parametreye dayandırılmaktan, bir kıstas olarak benimsenilmekten veya şeffaflığa duyulan istekten feragat edildiğinde kullanıma elverişli olabilir; ve "hoşumuza gitse de gitmese de gerçekleşir, bu da yapısökümün ardından gelen eleştirel çalışmanın, yapısökümün ya da daha keskin bir ifadeyle yapısökümde metafiziğin ortaya çıkışını teşhir etmekten ibaret olduğu anlamına gelir" (Biesta, 2004, s. 38). O halde kokusal duygulanımın, po'scent art'ta uyguladığı yapısöküm sayesinde, duyguların parçalanmış belirsizliğinde kendisini ele verdiğini ifade etmek oldukça yerinde olacaktır.

---

<sup>77</sup> Derrida 1991 yılında kaleme aldığı "Öteki Hedef (Başka Baş)" isimli kitabında 'kendi ile'yi aynı zamanda 'kendinde' (chez soi) olarak, ile'yi ise '-in-de' (apud hoc) olarak tanımlar. Yani kendi aslında olmak, evde olmak, kadraj içinde-özünde olmak olarak açımlayabiliriz (Derrida, 2011, s.15).

### 3.3 Kokusal Gizlerin İmleri: Deleuze

Kokunun sanatı kışkırtan *oyunsal oluş* doğal yapısı, Bölüm 3.2’den de anlaşılacağı üzere postyapısal akışın estetik uzamdaki mihenk taşı niteliğindedir. Görsel algı, yapısalıcı duyuların kusursuzluğunu yansıtırken (Levin, 1993); koku algısı, Antropolog Mark Graham’ın da belirttiği gibi; postyapısal estetik değerlerle sansasyonel benzerlikler taşımaktadır (Graham, 2006, s. 305). Sanata adrenalin hızı yüksek, eğlenceli bir oyundan gelen davetiye gibidir. Bedenimizi titreten, belleğimizi sarsan, bilincimizi tekinsiz kılarak metastabil ile stabil *yoğunlukların* döngüsünde, bilinçdışını hedefi haline getirendir. Kokunun bu *oyun oluş* hali, *oyun nanobotlarının*<sup>78</sup> aktif olduğu, Deleuze’ün savaş makinelerine benzer:

(...) kaçış çizgileri üzerinde inşa edilen, çizgisel bir düzenlemedir. (...) savaş makinesinin nesnesi kesinlikle savaş değildir; çok özel bir mekandır: terkip (kompoze) ettiği, işgal ettiği ve yaydığı kaygan mekandır bu. Göçebelik tam da bu savaş makinesi-kaygan mekan kombinasyonudur (Zourabichvili, 2011, s. 143).

Yersizyurtsuzlaşan öznelerin, büzülen zaman sentezinde, tekrara-yapısöküme (çalışmada Deleuze’ün tekrarı, Derrida’nın yöpısökümü ile eşleşir) dayalı aralıktaki duygulanım silahlarının ateşlendiği organsız bedenlerdir. Duygulanımların ateşlenmesi, duygulanımları dolayısıyla da arzuları üreterek po’scent art’ın yaratım gücüne olanak tanır. Onun aralıktaki duygulanım silahları yıkan değil, ben’deki öteki-bilinçdışı tarafından ateşlenerek üretendir. Deleuze, savaş makinelerinin bu süreçteki zaman sentezini, aralıktaki duygulanım imgede (bilinçdışının üretken olduğu) gerçekleşen, sürenin özünü oluşturan *büzülmeler* olarak kurgular;

Zaman, yalnızca anların tekrarı üzerinde işleyen kökensel sentezde kurulur. Bu sentez ardışık-bağımsız anları birbiri içinde bürer ve böylece yaşanmış ya da yaşayan şimdiyi oluşturur. Zaman bu şimdide konuşlandırılır. Hem geçmiş hem de gelecek ona aittir: Önceki anlar bürülmede tutulduğu sürece; beklenti bu aynı bürülme içinde, bir diğer taraftan gelecektir. Geçmiş ve gelecek, varsayılan bir şimdiki andan farklı anları değil, anların bir bürülmesi olduğu sürece bizzat şimdinin boyutlarını içerir. Şimdi, geçmişten geleceğe geçmek için kendi dışına çıkmak zorunda değildir. Bilakis, yaşayan şimdi geçmişten geleceğe, yani zaman içinde oluşturduğu geleceğe giderken, aynı zamanda

<sup>78</sup> Nanobotlar yani sisçikler, Rutgers profesörlerinden olan nanoteknolojinin öncüsü J. Storrs Hall’un öne sürdüğü bir kavramdır. Hall, nanobotlar için şunları ifade eder; “Nanoteknoloji, minik, kendi kendine çoğalan robotlar düşüncesine dayanır. Sis kümesi, bu düşüncenin oldukça basit bir uzantısıdır” (Kurzweil, 2016, s. 52). “(...) molekül ölçeğinde tasarlanmış ‘respirositler’ (yapay alyuvarlar) gibi mikronlarla (metrenin milyonda biri) ölçülebilen robotların” (Kurzweil, 2016, s. 51) tasarımına imkan tanıyacak olandır.

tikelden genele: büzülme yoluyla sarmaladığı tikellerden beklentisi alanında geliştirdiği genele doğru gider (Deleuze, 1994, s. 70-71).

Ancak başı boş gezen bu oyun nanobotları; simulakrum aralığındaki sibertektonik mekanda gösterime sunulduğu şekliyle, arzunun yaratım gücünü açığa çıkaran Deleuzeyen makineler dünyasının, gigahertzlik’lik (saniyede milyarlarca işlem) hızında değil, kokunun düzensiz moleküler yapısı sayesinde, geleceğin nanobotlarının terahertz (saniyede trilyonlarca işlem) hızında, ışıktan daha hızlı büzüldüğü zaman sentezlerinde gerçekleşebilir. Sanatta kullanılan koku; görsel, işitsel ve dokunsal algı basınçlarını azaltarak,  znede koku duyusunun süblimleşme hızını arttırır. Ben ve ötekinin sibertektonik mekanda yapısöküme-tekrara dahil edildiği bu oyun, onun sonul yazısından çok; bizzat sonsuzluk kapılarını aralar. Tekrara maruz kalan ben ve öteki, büzülen zaman sentezindeki hızdan, saniyede trilyonlarca işlem gerçekleştirebilecek zaman sentezi içine dahil edilir. “Gitgide hızlanan hareketler arasında gitgide küçülen aralıklar” (Deleuze, 2014, s. 91) oluşturur. Geçmiş; eski şimdi değil, şimdideki yeni şimdidir: şimdiden hızlı, geleceğe yakın olan, beklentim ile beklentim dışındaki aralığın öngörülemeyen L’avenir’deki şimdisidir. şimdi artık, yeni şimdi ve gelecek şimdi aralığında kaybolan, zaman algısını yerle yeksan edendir. Bilincin kuralları dahilinde, gelecekteki genelliğin kendisi değildir. Sibertektonik mekanlar, belki de artık büzülen değil *kaybolan*<sup>79</sup> zaman sentezleri aralığında, özneyi uzaydaki boşlukta asılı bırakan, ancak bedeninin kara delikteki yaratım gücünü açığa çıkaran kuvvetlerdir. Böylelikle kokunun sanatı, dolayısıyla yaşamı, ben’i dönüştürebilme hızının değişimi; bizi Deleuzeyen kapı aralıklarından, sonsuzluğun döngüsüne; değişken temsilin dönüşlü geleceğine veya sürekli yeniden üretilen tikelliklerin şimdisine uğurlar.

Sibertektonik mekan (Kut, 2013), Deleuzeyen bağlamda, virtüel ile aktüel arasındaki tekrarların farkında temellenen, sapmayı ve merkezsizleşmeyi onaylayan (Deleuze, 1994, s. 278), bizzat dikotomi yoluyla temaşa ettiği sistemler olarak tanımladığı; simulakrum aralığıdır. Bu farklılaşmayı “(...) virtüel alandaki farklılaşma süreci veya bir idea’nın virtüel içeriğinin belirlenimi” (Deleuze, 2021a, s. 5) ve “(...) virtüelin türlere veya belirgin parçalara ayrılarak akt elleşmesi anlamındaki farklılaşma (...)” (Deleuze, 2021a, s. 5) olarak ele alır. “Virtüel olanda

<sup>79</sup> Kaybolmak; kayıp edilen zaman değil, aralıкта tekrara dayalı sona ermeyen zaman dilimlerinin varlığıdır. Biri bitmeden diğerinin gerçekleşme hızıdır.

bir arada var olan şey, edimsel (aktüel) olanda bir arada var olmayı bırakır ve her biri bütünü belli bir yönden, belli bir açıdan içeren, ama bütün olmayan” (Deleuze, 2021c, s. 170) farklılaşma çizgilerine ya da parçalarına dağıtır, işte bu farklılaşma çizgileri-aralıklar yaratımının gerçekleştiği, edimselleştiği yerdir. Ve Deleuze simulakrum aralığındaki dağılımı-akış oluşu –virtüelin aktüelleşme sürecini-, yedi aşamada betimler;

Yoğunlukların-yeğliliklerin düzenlendiği derinlik ve boşluk (1); bunların oluşturduğu farklı diziler, ve ana hatlarını çizdikleri bireyselleşme alanları (bireyselleştirici faktörler) (2); bunları iletişime tabi kılan ‘karanlık öncü’(3); sonuçta ortaya çıkan bağlantılar, iç rezonanslar (içsel tınlamalar) ve zorunlu hareketler (4); sistemdeki edilgin benlikler ve larva özneler ile uzay-zamanda saf dinamizmlerin oluşumu (5); sistemin çifte farklılaşmasını oluşturan ve önceki faktörleri kapsayan nitelikler ve uzantılar, türler ve parçalar (6); nitelikler ve uzantılar dünyasındaki bu faktörlerin kalıcılığına tanıklık eden kuşatma merkezleri (7) (Deleuze, 1994, s. 277-278).

Tüm bu etkenler, simulakrum aralığında hareket ederek öngörülemeyen bir kaos ortamı oluşturur. Koku da bu postmodern kaosta yaşayan oyun nanobotlarıdır. Jean Baudrillard ise bu aralıkta gerçekleşen şeyi, *hipergerçeklik* ile açıklar; hipergerçeklikte gerçeğin izi, göstergeler dünyasında imha edilmiştir. Baudrillard, simulakrumlar için “hakikati gizleyen şey simulakrum değildir. Çünkü hakikat, hakikat olmadığını söylemektedir. Simulakrum hakikatin kendisidir” (Baudrillard, 2011, s. 13) der. Yani gerçeğin kendisi artık hakikat ile hakikat-dışı aralığındaki bir simulakrumdur, virtüel değildir; virtüel ile aktüel aralığındaki boş mekanlardır. “Bu kısır döngüleşmiş bir simülasyon süreci, yani hipergerçek bir süreçtir. Anlam ve iletişim hipergerçekleşmiştir” (Baudrillard, 2011, s. 120). Bu hal, virtüel ve aktüel karşıtlıklarının birbiri içinde eridiği, gerçekten daha gerçek, sanaldan daha sanal bir mekan olan, simulakrum aralığındaki sibertektonik mekana işaret eder.

Özne, beden ve sanat nesnesi, *kaybolan* zaman sentezindeki bu simulakrum aralığında hareket ederken, oyun nanobotları da onları bu mekanda işgal edendir. Nanobotlar özneyi ayrı, bedeni ayrı işgal eder. Duygu öznenin işletim sisteminde aktifken, duygulanımla (affection) kavranan duygulam (affect) bedenin işletim sisteminde faaldir. Çünkü koku, biyolojik olarak önce beden aralığında ben’deki öteki ile tepkimeye girer, sonra da öznenin erişim ve meta-biliş bilinç seviyesindeki aralığa yükselir (Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Bölüm 2.1). “Örneğin, biyologlar da beden gelişiminin zincirleme şekilde gerçekleştiğini öğretirler bize: bir uzuv tomurcuğu sağ ayak olarak belirlenmeden önce ayak olarak belirlenir” (Deleuze,

2015, s. 309), ikilemler yoluyla ilerler. Dolayısıyla kokunun ben'den-bilinçten önceki ilk hedefi doğadaki bedendir. Beden de (beyin vasıtası ile) kendi moleküler yapısı içerisinde MHC gen ailesine özel bir vücut kokusu barındırır, yani dışarıdan etki eden koku ile içerideki kokunun çarpışması söz konusudur. Her beden bünyesinde barındırdığı saf kokularla, ruhuna özel “görmeli bir beden” (Deleuze, 2015, s. 310) meydana getirirken, kaybolan zaman sentezindeki saf olmayan koku (beden dışındaki kokular) konsantrasyonlarının difüzyonuyla, her farklı koku için bir başka im-duygulam geliştirirler. Doğadaki her bedenin imi, duygulanım aralığındaki ben'deki öteki ile kendisine özel değişkenler taşır. Bu sebeple beden sürekli kendi moleküler bünyesinde hapsettiği koku ile dışarıdan maruz kaldığı kokunun ihlalindeyken, bu ihlal kaybolan zaman sentezinin herhangi bir anında, sibertektonik mekanda, bedenin ve öznenin isteği dışında gerçekleşir. Deleuze bu bağlamda şöyle bir sorunsalı ortaya koyar: “Pantomim mi akıl yürütüyor yoksa akıl yürütme mi mim yapıyor, artık bilemiyoruz” (Deleuze, 2015, s. 309). Akıl yürütme, bilinç-zeka; edilgin ve etkin bellek dahilinde gerçekleşirken, bedenin ani ve kontrolsüz hareketini belirleyen şey sadece birey-öncesi edilgin bellektir. Nitekim, bugünkü bilimsel verilerle; bedenin birey-öncesi bellek dahilinde mim yaptığını söylemek mümkündür, bilinç bu durumda hala aktif değildir. Çünkü koku duyusu, bilinçli davranışlardan sorumlu olan talamus eleğinden geçmeden, limbik sistemdeki amigdalaya sinyaller gönderen ve direkt beyine ulaşım sağlayan, ayrıcalıklı tek duyumuzdur. O halde diyebiliriz ki; beden beyinden gelen sinir sisteminin kontrolsüz sinyalleriyle ani tepkiler üretirken, ne imdir akıl yürüten ne de akıldır mim yaptıran; sadece ben'deki ötekidir-duygulanımdır, bedendeki imi-mimi-duygulamı açığa çıkaran.

Bu bağlamda *im* ve *anlam* kavramlarını birbirinden ayırmak gerekir; im, “bir çalkantının, bir yeğinliğin izidir” (Deleuze, 2015, s. 328), anlam ise; “yeğinliğin başkayı hedefleyerek kendini hedeflediği, başkayı dönüştürerek, kendini dönüştürdüğü ve nihayet kendi izine döndüğü harekettir” (Deleuze, 2015, s. 328). Bedendeki “yoğunluktan-yeğinkenlikten yönelimselliğe bu geçiş, imden anlama geçiştir” (Deleuze, 2015, s. 328). Beden mim-im-duygulam aracılığıyla öznenin önce konuşandır. Yani koku sayesinde bedenin im-duygulam yetisi, dilden önce gelendir, beden bir dildir; kokunun beden üzerindeki sessiz dilidir. Sanattaki koku ile oluşan anlam ise, koku moleküllerine maruz kalan bedenin, etkiyi alımladığı algılanım imge ile tepki vereceği eylem imge arasındaki kesintiye, ben'i-bilinci de dahil ederek kendisini gösterime sunduğu şeydir. Zira bedenime dışarıdan etki eden

koku yoğunluğunun, azalırken çoğalması, çoğalırken azalması arasındaki dönüşümde yaşanan bedensel yeğlilikler-duygulanımlar, yaratım gücünün açığa çıkarıldığı sanat nesnesindeki (po'scent art'taki) anlam ile aktüelleşebilir.

Hareket imgeler, maddeler veya kokular öznedeki *anlamda* var olabilmek için “özel bir imgeyle ilişkilendirilir gibi bir belirsizlik merkeziyle ilişkilendirildiklerinde, üç çeşit imgeye ayrılırlar: Algılanım-imgeler, eylem-imgeler, duygulanım imgeler” (Deleuze, 2014, s. 95). Özne bu üç birleşimden başka hiçbir şey değildir. Bedenime etki eden kokunun öznel merkezli ilk dönüşümü olan *algılanım imge* (perception image); şeyden-imgeden kendisini ilgilendirmeyen koku moleküllerini alandan atarak, koku duyusu aracılığıyla umulmadık bir cevabı organize etme yetisiyle, limbik sistemde duyu ve motor ilişkisi arasındaki birlikteliğin organik bedendeki kompleks yapısını ölçer (Deleuze, 2014, s. 92-93). Bedenin kıvrılmasıyla algılanan bu moleküler imgeler, talamus süzgecinden geçmeden özneye kullanılabilir yüzeylerini takdim ederken, aynı anda geç kalmış tepkim, bu kullanılabilir saf yüzeyleri amigdala'da epizodik hafıza yetisiyle nasıl çalıştıracağını keşfeder (Deleuze, 2014, s. 93). İşte tam da burası belirsizlik merkezinin-aralığın geç kalmış tepkisi olan, *eylem imge* (action image) sahasıdır. Algılanım imgeden eylem imgeye, etkiden tepkiye, hissedilemez bir geçiş söz konusudur; algılanım imgenin organik bedendeki kimyasallarla kendisi için uygun olan şeyi seçmesi, kokunun kıvrılması ve şeyin organsız bedendeki ‘virtüel eylemi’ ile bilinç dahilinde bizim şeyler üzerindeki ‘mümkün eylemimizin’-anlamın ortaya çıkışı, algılanım imge odaklı ikinci dönüşümdür (Deleuze, 2014, s. 93). Son üçüncü dönüşüm ise; algılanım imge ile eylem imge arasındaki belirsizlik merkezini oluşturan *duygulanım imge*'dir (affection image). “Duygulanım aralığı işgal eden şeydir, aralığı doldurmaksızın, kaplamaksızın işgal eder” (Deleuze, 2014, s. 94). Öznenin “(...) kendini ‘içeriden’ duyumsama ve hissetme biçimidir” (Deleuze, 2014, s. 94). Üzerimize etki eden maddeyi-kokuyu algılayan bedenimiz, hareketi direkt yansıtmak yerine, kırarak yansıttığında, eylemin yerini alan bu meyil-im-duygulam, duygulanım imgenin (bilinçdışı ile üretilen) çabası aracılığıyla gerçekleşir (Deleuze, 2014, s. 93). Algılanım imge ve eylem imge arasındaki hareketi karşılaştırılmaz kılan, duygulanım imge değildir; “ikisi arasında, ilişkiyi yeniden kuran duygulanım vardır; ama tam da, duygulanım içinde, hareket nakil hareketi olmayı bırakıp, ifade hareketi, yani nitelik, hareketsiz bir öğeyi kımıldatan basit eğim haline gelir” (Deleuze, 2014, s. 95). Anlam ortaya çıkmadan hemen önce, algılanım imge ve eylem imge

*arasındaki* duygulanımda-bilinçdışında bükülen beden, im ile duygulamda yer edinir. Saf kokuda bu aralıkta, bedendekiimde gizlidir. Bedene dışarıdan etki eden koku ile beden kendi kokusu aralığında oluşan, hareketi-imi sağlayan bu saf koku; im ile simulakrum aralığında artık bir “(...) fantazm haline gelir” (Deleuze, 2015, s. 328). Aralıkta bizi bekleyen şey-bilinçdışı; imi, anlama veya eylem imgeye dönüştürebilmek için, özne tarafından devreye alınan bilinç ile ikinci bir aralıkta kalır. Bilinçdışı bilinci karşısına alır ve kendisini bilince yansıtır; böylelikle gizlenen bilinçdışı ikinci aralıkta her şeyden kurtularak, sanat nesnesindeki koku ile yani po’scent art ile açığa çıkarılır. Bilinçdışı ve bilinç arasındaki bu ikinci aralığa Bergson yaratıcı duyguyu-*élan vital*’i (yaşamsal atılım) yerleştirirken, Deleuze toplumsal içgüdüden kaçabilen, gerçek yaratıma sebebiyet verebilen şey olan *arzu*’yu yerleştirir; Bergson’un yaratıcı duygusu, Deleuze’ün *arzu*’sudur ve onlara göre bu mistik aralığa sadece sanatçı ve filozoflar geçebilir (Goodchild, 2005, s. 54-55 / Deleuze, 2021c, 182). Anlam zincirindeki ikinci aralığın ürünü olan ‘yaratım’, organsız işitsellerle organsız bedende, taşan arzuda hayat bulduğunda kullanılabilir hale gelerek, sanat nesnesinde somutlaştırılabilirler. Arzu, organik bedenlerin organsız bedenler tarafından kuşatıldığı göçebe bir yerdir ve “arzu düzlemi, bir ‘ölüm’ deneyimidir, sadece pürüzsüz akışlardan oluşan organsız bir bedendir” (Goodchild, 2005, s. 317). O halde özne; “(...) dağılmış uzuvlar, boyunsuz kafalar, omuzsuz kollar, alınsız gözler (...)” (Deleuze, 2021a, s. 53), yanaksız burunlar gibi aralıktaki boşlukta, beyaz hiçlikte dalgalanandır.

Duygulanımdaki bu içeriden duyumsama, içkinlik düzlemi, bilinçdışı; özne ile koku arasındaki hareketi ‘sonsuz’ varyasyonlara dönüştüren, yaratımı olanaklı kılan düşüncenin imgesidir. İçkinlik düzlemi; düşünülebilen değil, düşünmenin düşünceden faydalandığı ve bireyin bireysel özünü düşüncede kavrayabilmesinin farkındalığıyla alakalı olarak, düşüncenin, kendisine-özüne verdiği imgedir; “(...) düşünce tarafından kurulur, fakat kurulur kurulmaz, önceden var olan veya varsayılan olarak keşfedilir – kişi, imgeyi bulmak için kendisini bu tür bir düşünce imgesi içine zaten yönlendirmiştir” (Goodchild, 2005, s. 84). Bu düşünce imgesinin sonsuz içkinliğinde; fraktal oluştaki kokular, birbirleri üzerine sonsuz katlanımlar yaparak, anlamı sürekli dönüştürürler (Goodchild, 2005, s. 80): “(...) hep yenilenen bağ, kordon; duvar üstündeki yeri hep değişen iz, hep silinen silgi. Bağ-tekrar, iz-tekrar, silgi-tekrar’dır (...)” (Deleuze, 2021a, s. 159). Böylelikle özne, algılanım imge ve eylem imge arasındaki ilişkiyi; geçmiş ve geleceğin şimdideki sonsuz

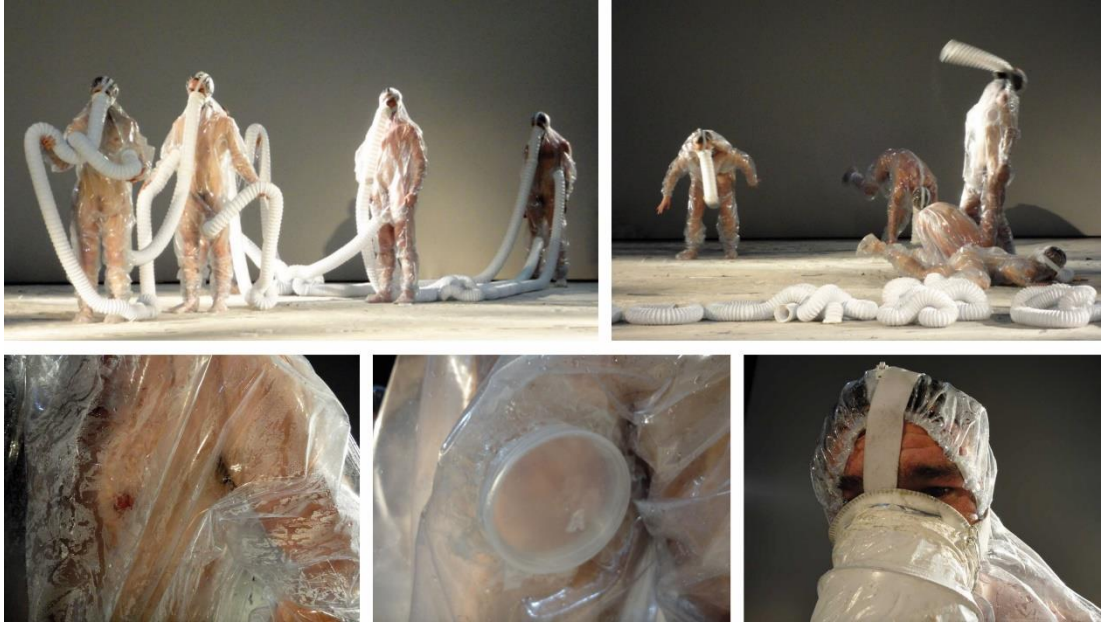
tekrarında, aralıktaki düşünce imgesinde-bilinçdışında, bilinç ile sürekli yeniden kurgulayandır.

Özne varoluşta varlık(olmayan), larvamsı, faili meçhul, akış *oluştaki* virtüel kaçış çizgisinde<sup>80</sup> yersizyurtsuzlaşandır. İkilikler arasında tekrar eden farklardan-aralıklardan arda kalan *köksap*'tır; lakin öte yandan da iç organlarıyla, biyolojik ve kimyasal beklentilerin toplamıdır. Bu yüzden yalnızca bilinçdışı ile olan sonsuz tekrarlarını değil, bilinçdışının bilinç ile etkileşime girdiği kombinasyonlarını da irdelemek gerekir. Çünkü her aralık, her bilinçdışı ancak bilinç ile tercüme edilebilen bir gösterge oluşturur. Diğer bir deyişle bilinç, bilinçdışının desteği ile anlam bulur. Organsız beden, organik olana dek genişlemek zorunda kalır; Hume'dan aktaran Deleuze, bu tekrardaki mecburiyetin bir *alışkanlık* probleminden kaynaklandığını belirtir (Deleuze, 2021a, s. 109). Sıkışan kokunun sanat yapıtıyla gevşemesi, duygulanımla kavranan duygulamanın duyguyla gevşemesi, imin bedensel anlamla gevşemesi veya birey-öncesinde sıkışan öznenin, toplumsal bireyle gevşemesi gerekir. Tüm bu tekrar etme işlemi de; “belli bir davranış sergilemektir fakat bunu biricik veya tekil olan, dengi veya benzeri olmayan bir şeye ilişkin olarak yapmaktır” (Deleuze, 2021a, s. 19). Tekrar, “ilk sefere ikinci veya üçüncü bir sefer eklemek değil, ilk seferin n'inci kuvvetini almaktır” (Deleuze, 2021a, s. 20). “(...) Monet'nin ilk nilüferleridir diğer tüm nilüferleri tekrar eden” (Deleuze, 2021a, s. 20). Oluş akışta, sıkışma ve gevşeme ile tekrar eden, birinin diğerini izlediği tüm bu alışkanlıklar, ben'de-bilinçte olayların sürekli devam edeceği beklentisini oluşturur. Bu bağlamda Deleuze, alışkanlığı ikiye ayırır; *alışkanlık kapmak* ve *alışkanlık olmak*. Alışkanlık kapmak, temaşa yoluyla olurken; “alışkanlık burada bütün genelliğini ortaya koyar: bu genellik, yalnızca (psikolojik olarak) sahip olduğumuz duyu-motor alışkanlıklara değil, aynı zamanda öncelikle bizi oluşturan ilksel davranışlara, bizi organik olarak oluşturan binlerce edilgin senteze dairdir” (Deleuze, 2021a, s. 110). Alışkanlık olmamız ise, bir büzülmedir; temaşa yoluyla kendisinden geldiğimiz şeyi kaparak, beklentimizdeki tekrarlara alışkın oluruz (Deleuze, 2021a, s. 110). Böylelikle beden, özne, bilinç alışkın olduğu şeylere tepki geliştirerek tekrarın sonsuz kıyılarında, öngörülemez oluşa kapılır. Alışkanlıklar kaparak sıkışır,

---

<sup>80</sup> Deleuze'ün ele aldığı *kaçmak* fiili; eylemden-vakadan kaçmış olan değildir, onları hapsetmeden oluştaki kaçışta dönüştürebilen, yersizyurtsuzlaştırandır. Çünkü oluştaki kaçıştan daha eylemsel, daha yapısökümcü hiçbir şey yoktur (Zourabichvili, 2011, s. 91-92).

alışkanlık kaptığı şeye alışkın olarak L'avenir'de gevşer. Örneğin özne; bedendeki oksijen, demir, karbon, kalsiyum ve fosfor gibi kimyasallardan kapmış olduğu alışkanlıklar sayesinde, vücudun çalışma prensibindeki bu tekrarlara (kalp atışı, nefes alıp verme vb.) alışkın olur ve hayattaki canlı imge konumunu-konumsuzluğunu koruyabilir. Beden, kendi organik koku moleküllerinden kapmış olduğu alışkanlıklarla, dışarıdan etki eden koku molekülleri arasındaki tekrara alışkın olur. Bu tekrardaki duygulanım aralığında sıkışan alışkanlık kaptığımız organik beden molekülleri, bilinçten bağımsız im-duygulam ile po'scent art'ın öngörülemez L'avenir'inde açığa çıkar. Devreye beklentisi dahilinde tepki vereceğini bildiği bilinci sokar ve alışkanlık kaptıklarıyla, alışkın oldukları arasında arzuyu açığa çıkararak, beklentisi dışında gerçekleşen po'scent art ile gevşer. Öyleyse sanattaki koku, bilinç ile alışkın olduğumuzu sandığımız duyguların karmaşasında, temaşa yoluyla alışkanlık kaptığımız bilinçdışının-duygulanımın, duygulamla dönüşümsel hatıralarını L'avenir'de hatırlatmakla görevlendirilmiş, sessiz çılgınlardır diyebiliriz.



**Şekil 3.14** Peter de Cupere, *Sweat*, Belçika, 2010. Kaynak: 15.01.2022 tarihinde [http://www.peterdecupere.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=94:sweat&catid=20:news](http://www.peterdecupere.net/index.php?option=com_content&view=article&id=94:sweat&catid=20:news) adresinden alındı.



**Şekil 3.15** Peter de Cupere, *Sweat drawing on stone – Monitor – Glass box with a hole in the glass to smell the Sweat*, Belçika, 2010. Kaynak: Cupere, 2016, s. 409.

Bu noktada Peter de Cupere'nin 2010 yılında Jan Fabre küratörlüğünde beş dansçının dahil edildiği *Sweat* (Şekil 3.14 ve Şekil 3.15) isimli dans performansını inceleyecek olursak; sanatçı her bir dansçının performans öncesi yemesi için 4 farklı (meze, çorba, ana yemek ve tatlı) olmak üzere toplamda 20 çeşit yemek hazırlattırır. Dansçıların performansı sırasında terlerini (*apokrin bezleri*<sup>81</sup>nin / *ter bezlerinin* ürettiği sıvılar) hapsedebilmek için özel tasarlanan kostümler (muşambadan tulumlar) ile her bir dansçının terini damıtan sanatçı, vücudu dışarıdaki koku konsantrasyonları ve oksijenden mahrum bırakarak, kokunun süblimleşme hızını yavaşlatır. Aynı zamanda kostüme, performansçıların birbirlerinin ter kokularını duyumsaması adına, burun ile apokrin bezlerinin yoğun salgı ürettiği koltuk altı ve cinsel organ bölgelerine denk gelen hortumlar eklenir. Yoğun ter kokularını dansçılara aktaran bu hortumlar, beden tepkilerinin-imlerinin gidişatını yönlendirmek-dönüştürmek amacıyla tasarlanarak, sahnedeki kokusal transferin organize edilmesini sağlarlar. İzleyici için kostümlerde korunan koku ise, dans laboratuvarının duvarına püskürtülerek cam hazne içerisinde korumaya alınır (Şekil 3.15). İzleyiciler cam hazneye açılmış olan delikten ter kokularını koklarken, yandaki

<sup>81</sup> Ter bezlerimiz apokrin bezleri ve ekrin bezleri olarak ikiye ayrılır (Ozan, 2019, s. 99-100); fiziksel hareket sonucu vücudu soğutmak amaçlı ergenlikle beraber faaliyete geçen apokrin bez salgıları “göğüs ucu, kasıklar, cinsel organlar ve koltukaltı bölgelerinde kendilerini kuvvetle hissettirirken” (Ozan, 2019, s. 99), duygusal stres anında beynin duygu verilerini kontrol eden limbik sistemdeki hipotalamusun stres sinyallerini azaltmak amaçlı devreye giren erkin bez salgıları “yanaklar, göz kapakları, kulaklar, alın ve başımızda” (Ozan, 2019, s. 99), avuç içi ve ayak tabanlarında kendilerini açığa çıkarırlar. Çalışmada da fiziksel harekete -dansa- ek olarak, performans öncesi dansçılara yedirilen baharatlı besinler apokrin bez salgılarının-terin koku yoğunluğunu arttırmak için kullanılır.

monitörden de performansı seyredebilir. Her bir farklı gen ailesinin saf beden kokularını, belirli yiyeceklerin kokuları ile kışkırtarak dans sayesinde ter / -*doruk noktası nesnesi*<sup>82</sup>- aracılığıyla sibertektonik ortamda açığa çıkarmayı amaçlayan sanatçı, farklı koku kombinasyonları ile izleyiciyi dış merkezli çemberdeki kokunun saf im varyasyonlarına yönlendirir. Saf im izlerinin takibindeki özne, bedenine etki eden bu koku ile alışkanlık kapıldığı duygulanımda, kendi bedenindeki koku ile eşleştiği/eşleşmediği bir aralıkta sıkışır. Çünkü apokrin bezlerinin sıvı salgıladığı bölgelerden yayılan kokular; “(...) bebeklik dönemimizde oluşan hafıza departmanımıza göndermeler yapar ve bunları tekrar yaşama arzusu doğururlar. Ya da başka bir deyişle, bastırılmış fantezilerimizin kapılarını aralarlar” (Ozan, 2019, s. 99). Suratını büzme, eli burun ile kapatma istenci, “burun deliklerinin irkilmesi” (Colebrook, 2013, s. 35), öğürme, gülümseme, nabzın yükselmesi, kalp atışının hızlanması vb. imlerle, alışkın olduğu tepkiyi verip bilinci devreye alır ve anlamlandırmaya çalıştığı duyguyu deşifre ederek gevşer. Yani bir bakıma bu *organik*<sup>83</sup> kompozisyonun diyalektik doğası gereği sıkışma ve gevşeme ile duygulanımdan gelen “hareketsiz yansıtıcı birliğin” (Deleuze, 2014, s. 121), “yeğinsel ifadesel hareket kombinasyonu” (Deleuze, 2014, s. 121) duyguya geçişi, L’avenir’de algılanım ve eylem imge arasındaki kokunun saf niteliğindeki merkezsizliğinde-belirsizliğinde mümkün kılınabilir. Böylelikle sanatçı koku molekülleri-oyun nanobotları ile zamansal akıştaki kaybolan an’ların kurgusal yinelemelerini izleyicide idealize ederek, hareket oluşturma duyumsamanın kokusal düzeyini kuşatıp ben’deki ötekinin izini tayin eder ve sonuçta hedeflenen po’scent art’la özünde sıkışan ritmin -arzunun- kaostaki sekansına ulaşarak, tekinsiz bedenleri kuşatıp gayrimeşru gizleri alenileştirir.

---

<sup>82</sup> Apokrin bezinden salınan sıvıyla “cinsel iletişim sinyallerini” (Ozan, 2019, s. 107) temsil eden ter.

<sup>83</sup> “Organik olan, pekala büyük bir sarmaldır; ne var ki bu sarmal ampirik bir biçimde değil de ‘bilimsel’ bir biçimde, bir doğma, büyüme ve gelişme yasası uyarınca kavranmalıdır” (Deleuze, 2014, s. 52).

## BÖLÜM 4

### 4. KOKUSAL SANATTA BELLEK VE ARZU

#### 4.1 Bellek Oyunları / Ertelenmiş Etki: Freud

*“Beş duyudan sadece koku geçmişin tüm gücüne sahiptir. Koku gerçekten taşınabilir olandır. Tüm varlığınızın bir saniyeliğine bir şeye geri dönmesini istiyorsanız; görmek, duymak, dokunmak, tatmak, hiçbirini koklamak kadar güçlü değildir”*  
(Warhol, 1975, s. 151).

İçgüdülerimiz ile emosyonel davranışlarımızın düzenlenmesinde önemli rol oynayan, beyin sapının üstünde yer alan ve ilk kez Thomas Willis tarafından 1664 yılında Limbus terimi olarak sarf edilen *Limbik Sistem*; beyinde sinir sistemimizin en az kavranabilen ve en karmaşık yapılarından oluşan bir kümedir (Victor, Ropper ve Adams, 2000, s. 1). Nöroanatomide kabaca *talamus*<sup>84</sup>, *hipotalamus*<sup>85</sup>, *hipokampus*<sup>86</sup> ve *amigdala*<sup>87</sup>, bileşenleriyle tanımlanan limbik sistem; koklama, dokunma, görme, işitme ve tat alma duyularından aktarılan verileri işleyip, bu verileri bilişsel (öğrenme, hafıza, karar verme) ve duygusal tepkiye dönüştüren bir sinirsel ağ olarak bilinmektedir. Peki koku alma duyusunun yani olfaktör sistemin (olfactory system) diğer duyulardan farklı olarak limbik sistemle ne gibi bir ilişkisi vardır? Bu noktada

---

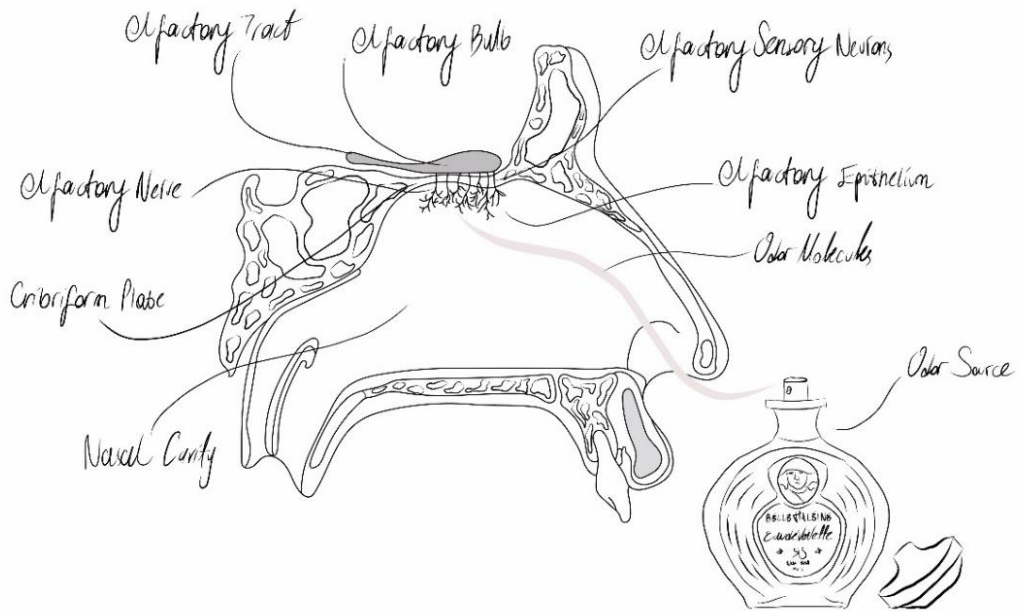
<sup>84</sup> Duyular aracılığıyla aktarılan verilerin, amigdalada duygusal tepkiler üretmeden hemen önce verilerin filtrelendiği bölge. Sadece koku duyusu aracılığıyla alınan veriler talamusta filtrelenmeden amigdalaya direkt iletilir.

<sup>85</sup> Vücut ısısının, açlığın, yorgunluğun ve uykunun kontrol edildiği bölge.

<sup>86</sup> Hafızanın-belleğin ve yön bilgisinin oluşturulduğu merkez bölge.

<sup>87</sup> Hipokampüste depolanan bellekte mevcut olan hatıraları karşılaştırıp karar verme ve alınan kararlarla duygusal tepkilerin üretildiği bölge (Ozan, 2019, s. 33).

da öncelikle olfaktör sisteminin nasıl çalıştığını ve koku moleküllerinin limbik sisteme hangi kanallardan geçerek ulaşım sağladığını incelemek gerekir. Koku kaynaklarından yayılan farklı tipteki koku molekülleri (Şekil 4.1), aldığımız her nefeste burun boşluğundan (nasal cavity) içeri girerek, burun boşluğunun tepesinde bulunan ve kokuya karşı hassas sinir hücrelerinden (olfactory nerve) oluşan koku alma duyu nöronlarına (olfactory sensory neurons) ulaşır (Keller, 2016, s. vi). Bu nöronlardaki moleküller sinir hücrelerindeki dokunun yer edindiği koku alma epiteline (olfactory epithelium) yönelerek, burun boşluğu ile beyni bölen etmoid kemikteki gözenekli kribriform plakadan (cribriform plate) ilk koku işleme merkezi olan koku alma soğanına (olfactory bulb) bağlanır (Keller, 2016, s. vi). Koku alma soğanı (birincil koku alma korteksi) ise bu verileri, sinir liflerinin bulunduğu koku alma yolu (olfactory tract) aracılığıyla, limbik sistemin bir uzantısı olan, beyinde koku girdilerinin işlendiği koku korteksine (ikincil koku korteksi veya piriform korteks) iletir (Keller, 2016, s. vi).



**Şekil 4.1** Tansel Erol Başpınar, *Belle Haleine ile Koku Alma Sistemi*<sup>88</sup>, 2022.

<sup>88</sup> Duchamp'ın Belle Haleine ismindeki eseri –yeniden kurguladığı buluntu nesnesi- farklı koku moleküllerini göstermek adına olfaktör sistemi tanıtan görselde kullanılmıştır (Şekil 4.1).

İşte tam da bu noktada, olfaktör sistemle koku alma soğanından (birincil koku alma korteksi) koku korteksine (ikincil koku korteksi) iletilen bilgi; duyuşsal entegrasyon ve aktarımın gerçekleştiği bölge olan talamusta filtrelenmeden, duygudurumumuzu yansıtmak üzere limbik sistemin amigdala ve hipokampal (hipokampus ile ilgili) kompleksiyle direkt anatomik bağlantılar kurarak beyne ulaşım sağlayabilir (Herz ve Engen, 1996 s. 300-301). Oysaki diğer dört duyumuzdan aktarılan veriler, ancak talamus eleğinden geçtikten sonra amigdalaya erişebilir. Amigdaladan hipotalamusa, hipotalamustan orta beyne iletilen bu mesajlar (Aggleton ve Mishkin, 1986, s. 295) ise, çeşitli motivasyonel, otonomik, hormonal ve endokrinolojik işlevlerde rol oynayan bölgelere taşınarak (Aggleton ve Mishkin, 1986, s. 290); korku, öfke, kaygı ve zevk gibi tepkilere dönüştür, yani bir nevi duyular yardımıyla gelen uyarıların duygusal tepkiye evrildiği ana kapıdır (Aggleton ve Mishkin, 1986, s. 291). Amigdala aynı zamanda uzun süreli bellek kapasitesi sayesinde çevreden iletilen kokusal sinyalleri, bellekte öncesinde var olan anılarla karşılaştırarak bu bilgilerin tehdit seviyesi hakkında da anlık kararlar verir (Ozan, 2019, s. 33). Öyle ki koku duyusundan “başka hiçbir duyu sistemi, duygu ve hafızanın nöral katmanlarıyla bu tür doğrudan ve yoğun bir temas kuramaz; bu kokuyla uyarılan anıların neden alışılmadık derecede duygusal açıdan güçlü olduğunu açıklayabilir” (Herz ve Engen, 1996 s. 300-301).

Bu durum kokulara geliştirdiğimiz reaksiyonların, ani/kontrolsüz yani iradi olmaktan uzak tabiatını ve kokuların duygulam (affect) ile olan dolaysız/daimi bağını izah edebilir. Aniden koku ile beliren hatıralar -duygulanımdan duygulama geçiş-bizi gülümsetebilir, saldırganlaştırabilir veya ağlatabilir, ancak hatırayı şimdiki duygu durumumuza göre yani geçmişi şu ana kurgulayarak *idealize edip*<sup>89</sup> hatırlar ve yaşarız. Bir nevi tikel olayları ayrı ayrı yeniden kurar ve onları o an ki kendine ait ‘zaman mekanı’nda hep yeniden üreterek yenilenen tekrarlarla muhafaza ederiz (Deleuze, 2021a, s. 106-107). Kokunun ben’de bıraktığı bu istemli veya istemsiz iz, “bilinç ile beyin süreçleri arasındaki korelasyona atıfta bulunarak” (Tulving, 1985, s. 386), dolaysız geçmiş (sürekli yeniden kurgulanan geçmiş) tekrarında “zamanın temeli” (Deleuze, 2021a, s. 117) olan belleğe yerleşir. Bellek, “birbiriyle ilişkili bir

---

<sup>89</sup> Hatırlanan her anının tekrarında veya nostaljiye daldığımızda, olayları ilk gün ki gibi hatırlayamaz, o an ki içinde bulunduğumuz duruma uygun biçimde yeniden kurgularız (Ozan, 2019, s. 278). Dolayısıyla her hatırlama, hatırayı farklılaştırır ve en ideal olan kalıba yerleştirerek bilinçten bağımsız idealize etmeye meyil eder (Ozan, 2019, s. 278).

dizi sistemden, sinirsel substratlardan ve bunların davranışsal ve bilişsel bağlantılarından oluşan işletim bileşenlerinin organize yapılarından oluşur” (Tulving, 1985, s. 385). Bilişsel sinirbilimci ve psikolog olan Endel Tulving, yapmış olduğu deneysel araştırmalar sonucunda, belleği *mono-hiyerarşik*<sup>90</sup> düzende, farklı prensiplere göre çalışan üç farklı sistemle tanımlar: *Prosedürel Bellek* (1) (*Procedural Memory*), *Semantik Bellek* (2) (*Semantic Memory*) ve *Epizodik Bellek* (3) (*Episodic Memory*) (Tulving, 1985, s. 385). Az gelişmiş sistemden çok gelişmiş sisteme göre sıralanan bu yapıda; epizodik bellek semantik belleğin, semantik bellek ise prosedürel belleğin uzmanlaşmış bir üst sistemidir (Tulving, 1985, s. 385). “Her üst sistem bir alt sisteme veya sistemlere bağlıdır” (Tulving, 1985, s. 387) (epizodik semantik belleğe, semantik prosedürel belleğe veya epizodik hem semantik hem de prosedürel belleğe bağlıdır) ve her üst sistem alt sistemi veya sistemleri tarafından desteklenir (Tulving, 1985, s. 387). Prosedürel bellek; organizmanın uyaranlar karşısında biyolojik olarak verdiği tepkiyi öğrenip, bu tepkiden edindiği bilginin doğrudan, kuralcı bir biçimde ifade edilebilmesine imkan tanır ve bilinçten gizli tepkiler verir (Tulving, 1985, s. 387-388). Semantik bellek; organizmanın prosedürel bellek yardımıyla öğrenmiş olduğu veriyi zihinsel dünya modellerine dönüştürüp, algısal olarak mevcut olmayan şeyleri dilsel temsil ederek bilişsel aktivitede adlandırır (Tulving, 1985, s. 387). Epizodik bellek ise; öznel deneyimlenen olaylardan edindiği bilgileri, alınan kokusal sinyallerle geri çağırarak zihinsel sürecin dahil olduğu bilişsel bir farkındalıkla isteğe bağlı tepki verip, hayat hikayemizi oluşturan birçok hatıranın olay örüntüsünü ifade etmemize imkan tanır (Tulving, 1985, s. 387-388). Ayrıca Tulving bu üç belleği, üç farklı bilinç türü ile şu şekilde kategorize eder; prosedürel belleği *anoetik bilinç* (bilmeyen), semantik belleği *noetik bilinç* (bilen), epizodik belleği *otonoetik bilinç* (kendini bilen) (Tulving, 1985, s. 388) -ki biz çalışmada anoetik bilinci fenomenal bilinç, noetik bilinci erişim bilinç, otonoetik bilinci ise meta-biliş bilinç ile ilişkilendirebiliriz (Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Bölüm 2.1)-. Bu mono-hiyerarşik sistemler arasında yalnızca prosedürel bellek diğer belleklerden bağımsız olarak çalışabilir (Tulving, 1985, s. 387), kokusal bilgi prosedürel bellekte erişim ve meta-biliş bilinçten bağımsız beyne işlenebilir. O halde

---

<sup>90</sup> Max Weber tarafından ileri sürülen mono-hiyerarşik teori, her alt sistemin bir üst sisteme karşı sorumlu olduğu yapıyı tanımlar (<https://www2.archivists.org/glossary/citation/the-classic-mono-hierarchical-theory-of-bureaucracy-elucidated-by-max-weber-in-why>).

organizma, duysal algıyla alımlanan veri için otomatik tepki verirken - duygulanımla duygulanımlama- bilgiyi semantik anlamlandırma ve bunu bir olay örüntüsüne bağlamak zorunda değildir. Öte yandan semantik bellek, epizodik bellekten bağımsız olarak işleyebilir –“bazı hayvanlar, küçük çocuklar ve beyin hasarından muzdarip insanlar epizodik bellek ve otonoetik bilince sahip olmayabilir ancak tamamen gelişmiş bir noetik bilince sahip olabilirler” (Tulving, 1985, s. 388) - fakat prosedürel belleğin boyundurluğundan bağımsız olamaz; epizodik bellek ise her iki belleğe bağlı olarak öznenin kişisel hatıralarını temsil eder, diğer bellek biçimleri hasar görmeden veya kaybolmadan, hasar görebilir veya kaybolabilir (Tulving, 1985, s. 387-388).

Örneğin bilimsel olarak ilk kez 1935’te ‘koku ile bellek’ arasındaki bağlantıyı saptamak amaçlı, Colgate Üniversitesinde yapılan bir araştırmada (Draaisma, 2004); 254 kişiden koku ve anılarıyla ilgili bilgiler paylaşması talep edilir, bu bağlamda trende yolculuk yapan bir kadın, aniden mutluysen mutsuz olduğunu, sebebinin ise; kokpitin makinistin parfüm kokusunu duyumsadığını, bu kokunun çocukken dans öğretmenine ait olduğunu ve dansa başarısız olduğunu anımsattığı için mutsuz olduğunu iletir (Draaisma, 2004, s. 33). Rastlantısal bir an’da duyumsanan bu koku; limbik sistemde talamus eleğinden geçmeden, amigdala ve hipokampusün prosedürel bellek ile meta-biliş veya erişim bilincine yansıtılmamış anoetik veya fenomenal bilinçteki yani bilinçten gizli kalmış duygulanımları dolaysız olarak hatırlatır. Duygulanım aracılığıyla verdiği ilk tepki yani duygulanım yoğunluğunun-yeğinliğinin yansıttığı mutsuzluk hissi, *istem dışı belleğin/prosedürel belleğin* devreye girdiği andır. İstem dışı bellek, duyumsanabilir gösterge türlerine müdahale eder (Deleuze, 2016, s. 56), “iki duygulanım, iki an arasındaki benzerliği temel alıyormuş gibi görünür” (Deleuze, 2016, s. 57). “Ama daha derin olarak benzerlik bizi kesin bir özdeşliğe gönderir: iki duygulanımda ortak olan bir niteliğin ya da iki anda -şimdiki ve eskisi- ortak olan bir duygulanımın özdeşliği” (Deleuze, 2016, s. 57-58). Koku niteliği ile her iki anın ortak duygulanımı olan mutsuzluk anı, dolaysız geçmiş duygulanımı şimdiki duygulanımda içselleştirir; “işte istem dışı belleğe özgü olan da budur: Bağlamı içselleştirir, geçmiş bağlamı şimdiki duygulanımdan ayrılmaz kılar” (Deleuze, 2016, s. 60). “Bu nedenle istem dışı belleğin açınmaları, olağanüstü bir biçimde kısıdırlar ve bize zarar vermeden de uzayamazlar: ... tam uykuya dalarken, tarif edilmesi imkansız bir görüntü karşısında yaşadığımız belirsizliğin sersemliğini yaşatırlar” (Deleuze, 2016, s. 62). Bu mutsuzluğun semantik bellek ile erişim

bilincinde anlamlandırılması ve bir olay örüntüsüne çevrilmek istenmesi yani duygulanımladığı duygulamla hatırlanan bu duyguya ait tüm olayları isteğe bağlı geri çağırarak epizodik bellek vasıtasıyla otonoetik bilinç-meta-biliş bilinç ile ifade etmesi -kokpitten makinistin parfüm kokusunu duyumsadığını, bu kokunun çocukken dans öğretmenine ait olduğunu ve dansa başarısız olduğunu anımsatması- *istemli belleğin* devreye girdiğini kanıtlar. İstemli bellek, geçmişini doğrudan kavramaz onu şimdide yeniden kurgular (Deleuze, 2016, s. 58) ve bizi öznel yorumun oyununa düşürür (Deleuze, 2016, s. 64). Epizodik belleğin dahil edildiği istemli anımsamadaki bilgi ise, sinerjik *ekforiye*<sup>91</sup> (*ecphoria*) dayanan hatırlama deneyimi ile elde edilir (Tulving, 1985, s. 388). Öyle ki iz bilgisi, geri çağırma bilgisiyle istenilen mesajı aktive eder (Tulving, 1982, s. 130): Makinistin parfüm kokusu, dans öğretmenin parfüm kokusunu geri çağırarak dansa başarısız olduğu mesajını aktive eder. Özne bu olay örüntüsünde, amigdala'nın uzun süreli bellek kapasitesi sayesinde daha önce öğrenmiş olduğu otobiyografik kokusal izleri geri çağırır ve *kişisel hafıza sistemi (self-memory system/SMS)*<sup>92</sup> içerisindeki bilişsel anıyı hatırlayıp olayı *otobiyografik bellek (autobiographical memory/AM)* ile yeniden kurgular.

Otobiyografik bellek, kişisel hafıza sistemini tetikleyen kokusal izlerin kokusal duygulanımı sıkıştırarak kırması sonucu öznel 'geçici bilişsel verilerin üretildiği zihinsel yapılarıdır' (Conway ve Pleydell-Pearce, 2000, s. 261).

Kokuyla uyarılan anıların deneyimsel nitelikleri, sözlü veya görsel bilgilerle çağrılan AM'lerden farklıdır. (...) Davranışsal kanıtlar, kokuyla uyarılan otobiyografik anıların (odor evoked autobiographical memories/OEAMs) daha eski, daha duygusal, daha az düşünülmüş olduğunu ve diğer yöntemler tarafından çağrılan otobiyografik anılara (AM) göre çok daha güçlü ve derin zaman yolculuğuna sebebiyet verdiğini göstermektedir (Arshamian, Iannilli, Gerber ve ark., 2013, s. 123).

Örneğin kokuyla uyarılan otobiyografik anılarını kaleme alan, geçtiğimiz yüzyılın en önemli yazarlarından Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde* isimli edebi eseriyle, kokusal sanatta *Proust Fenomeni* olarak bilinen bir kavramla anılır. İhlamur çayının kokusu ve madlen kekinin tadıyla istem dışı belleğin tetiklendiği istemli geri dönüş, yaz aylarında halasının Combray'deki evinde geçirdiği çocukluk yıllarının

<sup>91</sup> Anı veya duygunun bir uyararla zihinde yeniden canlandırıldığı süreç (<https://dictionary.apa.org/ecphory>).

<sup>92</sup> Kişisel hafıza sistemi otobiyografik bilgi tabanını ve benliğin güncel hedeflerini içerirken, otobiyografik belleğin kokusal veri tabanına ulaşımını modüle eder (Conway ve Pleydell-Pearce, 2000, s. 261).

huzurlu/mutlu hatıralarını anımsatır. Bu olay örüntüsü Proust tarafından meta-biliş bilinç düzeyinde epizodik belleğin/istemli belleğin dahil edildiği otobiyografik kokusal hafızanın gücüyle kısaca şu şekilde aktarılır;

Annem birini gönderip, küçük madlen denilen, bir tarak midyesinin oluklu çenetleri arasında biçimlendirilmiş gibi görünen o kısa, tombul keklerden aldırıldı. Az sonra, o kasvetli günün ve iç karartıcı bir yarının beklentisiyle bunalmış bir halde, yaptığım şeye dikkat etmeden, yumuşasın diye içine bir parça madlen attığım çaydan bir kaşık alıp ağzıma götürdüm. Ama içinde kek kırıntıları bulunan çay damağıma değdiği anda irkilerek, içimde olup biten olağanüstü şeye dikkat kesildim. Sebebi hakkında en ufak bir fikre bile sahip olmadığım, harikulade bir haz benliğimi sarıp soyutlamıştı. (...) Bu yoğun mutluluk nereden gelmiş olabilirdi bana? Çayın ve kekin tadıyla bir bağlantısı olduğunu, ama onu kat kat aştığını, farklı bir niteliği olması gerektiğini seziyordum. (...) Bu hatıra özdeş bir anın çekiminin ta uzaklardan gelip benliğimin derinliklerinde kışkırttığı, coşturduğu, deştiği o geçmişteki an bilincimin aydınlık yüzeyine ulaşacak mı? Bilmiyorum (Proust, 2021, s. 49-50).

Koku ve tat duyusuyla maddenin öz doğasından bağımsız uyarılan hisleri - nedenini bilemediği mutluluk duygusunun içini coşturup kışkırtması- henüz istem dışı belleğin aktif olduğu anlara tanıklık eder. Anlam veremediği bu gizi aydınlatmak amacıyla da, bilincin aydınlık yüzünü şu şekilde keşfetmeye yönelir;

(...) Sonra ansızın o hatıra karşımda beliriverdi. Bu tat, Combray’de pazar sabahları (pazarları Missa saatinden önce evden çıkmadığımdan) *Léonie* halamın günaydın demeye odasına gittiğimde, çayına ya da ıhlamuruna batırıp bana verdiği bir parça madlen’in tadıydı. (...) Halamın ıhlamura batırıp bana verdiği bir parça madlen’in tadını tanıır tanımaz (bu hatıranın beni niçin bu kadar mutlu ettiğini henüz bilmediğim ve bunu keşfetmeyi çok daha sonraya erteleyeceğim halde), *Léonie* halamın odasının bulunduğu, sokağa bakan eski gri ev, bir tiyatro dekoru gibi gelip annemler için yapılmış olan, arkadaki bahçeye bakan küçük eve (o ana kadar gördüğüm tek kesite) eklendi; evle birlikte, sabahtan aksama, her mevsimde kent, öğle yemeğinden önce beni gönderdikleri meydan, alışveriş yaptığım sokaklar ve hava güzel olduğunda yürüdüğümüz yollar da görüntüde yerlerini aldılar. Ve tıpkı Japonların, suyla dolu porselen bir kaseye attıkları silik kağıt parçalarının suya girer girmez çözülüp şekillenerek, renklenerek belirginlik kazandığı, somut, şüpheyi yer bırakmayan birer çiçek, ev, insan olduğu oyunlarındaki gibi, hem bizim bahçedeki, hem M. Swann’ın bahçesindeki bütün çiçekler, *Vivonne Nehri*’nin nilüferleri, köyün iyi yürekli sakinleri, onların küçük evleri, kilise, bütün Combray ve civarı şekillenip hacim kazandı, bahçeleriyle bütün kent çay fincanımdan dışarı fırladı (Proust, 2021, s. 51-52).

Ve sonuçta, hatıraları kalıcı tutma arzusuyla istemli belleğin ben’deki fay hattını kırıp, tüm olay örüntüsünü semantik temsilde epizodik belleğin geri çağırdığı izlerle ifade etmeyi başarır. Dolayısıyla Proust’ta duygu, bilgiden önce sızıp duygulamla bedeni sarsarken; bilgi geçmişe bakıp bilinçten gelen verilerle aktarılır

(Howes, 2005 s. 66). Bu yaklaşımla, Proust'ta istem dışı bellek arzu -duygusal hazza ulaşma isteği- ile temsil edilirken, istemli bellek bilinçli irade ile karşılık bulur (Howes, 2005 s. 65).

Öte yandan kokunun otobiyografik bellekteki semantik oyun kurgusunda bilgeliğiyle tarihsel ve düşsel bir yolculuk yaptıran yazar Tom Robbins'de, *Parfümün Dansı* isimindeki romanında, tütsü imal eden bir ailenin kızı ve koku bilgisi olan Kudra karakterinin semantik hafızasına şu şekilde yolculuk yaptırır -verilen kısa kesit, Kudra'nın babası ve kardeşiyle çıktığı bir iş gezisinde kokladığı kokuların ona neleri anımsattığını aktarır fakat koku ile anımsanan canlı ve cansız nesne isimleri yazar tarafından bir olay örüntüsü olarak açılanmaz-;

Artık macunları, kınaçiçeklerini, uzaklardaki tüccarların getirdiği özel kokuları kokladıkça aklından bin bir türlü şey geçiyordu: tapınaklar, saraylar, kaleler, esrarengiz duvarlar, halılar, tablolar, mücevherler, içkiler, ikonalar, ilaçlar, boyalar, etler, tatlılar, şekerlemeler, ipekler, pamuklar, cevherler, parlak madenler, yiyecek, baharat, müzik aletleri, fildişi hançerler, fildişi bebekler, maskeler, çanlar, oymalar, heykeller (kendisinin on katı boyunda), yırtıcı hayvanlar, leoparlar, tavus kuşları, maymunlar, beyaz filler, kulaklarında dövme, atlar, develer, prensler, mihraceler, fatihler, gezginler (haşmetli bıyıklarıyla Türkler ve o cenaze gününde kendisiyle dost olan yabancı kadar soğuk tenli Yunanlar), şarkıcılar, fakirler, sihirbazlar, akrobatlar, peygamberler, bilginler, rahipler, deliler, bilgiler, ermişler, mistikler, hayalciler, fahişeler, dansözler, fanatikler, şairler, hırsızlar, savaşçılar, yılan oynatanlar, putperestler, geçit törenleri, idamlar, düğünler, baştan çıkarmalar, konserler, yeni dinler, garip felsefeler, ateşler, hastalıklar; sayılamayacak kadar korkunç şeylerin görkemi ve inanılmazlığı hep karşısında kıpırdanıyor, akıyor, sarsılıyor, karşılıyor, boşalıyor, dönüyordu. Geniş, girift, tükenmez, sonsuz (Robbins, 2022, s. 114).

Bu alıntılanan pasajda kokunun semantik belleği uyarak temsil ettiği otobiyografik kelimeler/bilgiler, “duyular yardımıyla algıladığımız verilerle sürekli ortaya çıkar ve dağılır” (Conway ve Pleydell-Pearce, 2000, s. 261). “Hatta bu tür bilgiler, anılar halinde bir araya da gelemeyebilir veya bilince yerleşmeyebilir; bu durum çoğunlukla ‘geri alma modunda’ olduğunda gerçekleşir” (Conway ve Pleydell-Pearce, 2000, s. 261). Yani daha öncede bahse aldığımız gibi veriler sadece prosedürel veya bu örnekte olduğu gibi prosedürel ve semantik bellekte kalıp, epizodik bellekte bir olay örüntüsüyle anıya dönüştürülmeyebilir. Örneğin; çalıştığımız şirket ismi, doğum tarihimiz, aile bireylerimizin isimleri, okuduğumuz kurumların adları yani genel bilgiler, semantik bellek aracılığıyla geri çağırdığımız bilgilerdir. Oysa çalıştığımız şirkette veya aile bireyleriyle yaşadığımız olay örüntüleri, istemli geri alma modunda epizodik bellekten aktardığımız bilgileri-

anırları içerir. Ve bu anılar her zaman prosedürel bellekten semantik veya epizodik bellek yani bilinç düzeyine çıkmak için uyarılmayı bekleyendir. Freud'un da belirttiği gibi;

Unutmanın bellek izinde bir silinme yani bir yıkım olduğunu varsaymak gibi bir yanıltan kurtulalı beri, ruhsal yaşamda bir kez kurulmuş bir şeyin yıkılamayacağı, her şeyin bir şekilde korunduğu ve uygun şartlar altında, örneğin uzun erimli bir gerileme sayesinde tekrar ortaya çıkarılabileceği şeklindeki karşıt varsayma eğilim gösteriyoruz (Freud, 2011, s. 29).

Bir başka deyişle bilinç düzeyine çıkmayan saf-arı anılar, kokusal duygulanımda, ben'deki ötekinde, bilinçdışında gizlenen ve kokusal imge tarafından tetiklenmeyi bekleyen ifade edilmemiş temsil-altı unsurlardır -şey<sup>93</sup>lerdir-.

Özellikle travma deneyimi sonrası ben'deki ötekinde gizlenen, ertelenen ve anı umulmadık bir anda flaş duyguların kokusal tetiklemelerle veya kokusal duygulanımla koku dahi olmadan belirmesi ve bunun nedenin, ayrıntıların net hatırlanamaması Amerikan Psikiyatri Birliği tarafından *Travma Sonrası Stres Bozukluğunun* (*Post-traumatic stress disorder/PTSD*) belirtisi olarak kabul görmektedir (Conway ve Pleydell-Pearce, 2000, s. 263).

Korkunç olayları inkar etme iradesi ile bunları yüksek sesle ilan etme iradesi arasındaki bu çatışma, psikolojik travmanın merkezi diyalektığıdır. Zulümlerden sağ kurtulan insanlar genellikle hikayelerini son derece duygusal, çelişkili ve parçalanmış bir şekilde anlatırlar; bu da onların inandırıcılığını zayıflatarak, gerçeği söyleme ve gizleme gibi çifte bir zorunluluğa sürükler. Gerçeği anlatabilenler iyileşir, ancak çoğu zaman gizlilik hakim olur ve travmatik olayın öyküsü sözlü bir anlatı olarak değil, bir semptom olarak yüzeye çıkar (Herman, 2015, s. 1).

Öyle ki meta-biliş bilincin yani epizodik belleğin hasar gördüğü bu süreçte -ki buna epizodik amnezi denir- organizmanın prosedürel bellekte gizleyip ertelediği duygulanımlar, beklenmedik bir uyarıcıyla o an orada olmayanı varmış gibi duyumsatıp ani değişken duygusal semptomlara sebebiyet verebilir. Bu semptomların yoğunluğu, bilginin erişim ve meta-biliş bilince ulaşımını zorlar. “Yetişkinlerin sıradan anıları gibi devam eden bir yaşam öyküsüne asimile edilen sözel, doğrusal bir anlatıda kodlanamazlar” (Herman, 2015, s. 37). Dolayısıyla prosedürel belleğin, semantik ve epizodik bellekle verdiği bu savaş, yani bir nevi bilinçdışının, kokusal duygulanımın bilinçle oynadığı bu travmatik oyun; hastayı geçmiş bilgisinin gerçekliğinden kopararak, onda dayanılmaz duygusal tepkilerle,

---

<sup>93</sup> Arzulayan ruhun zevk nesnesi.

duygularla açığa çıkan histeriye neden olur. Zira hafızadan (semantik ve epizodik bellekten) silinen olayların yoğun duygularla-duygulamla temsili, Sigmund Freud’a göre de histerinin somatik (beden ile ilgili) semptomlarıdır (Herman, 2015, s. 12). Freud 1890’ların ortalarında, bu yoğun duyguların ‘konuşmalı tedavi’ ile semantik belleği zorlayıp sözcüklere dökülerek hafifletilebileceğini keşfeder ve bu tekniğe *psikanaliz*<sup>94</sup> adını verir (Herman, 2015, s. 12). Bu tedavi, tıpkı isteksiz bir öğretmenin sınıfta dersi başlatırken bitirdiğini ilan etmesinde olduğu gibi hastanın bilinçli maksatlarına zıt gelen dürtülerini ve taleplerini ortaya koyar (Murray, 2012, s. 139). Bu bilince aykırı gelen yani bilinç düzeyine çıkarılamayan idealarla ertelenen travmatik anılar, herhangi bir *zedelenme*<sup>95</sup> ile bilinçdışımızın bilincimizle oynadığı oyunu, özneye egonun onaylamadığı, itelediği dürtülerini başka kılıklarla dışa vurma olanağı sağlayarak talepleri yerine getirir. Bu talepler rastlantısal öngörülemez bir gelecekte L’avenir’de, herhangi bir uyarıcı-*mnemik simge*<sup>96</sup> olan tetikleyiciyle açığa çıkabilir. Birey için önem arz eden, belleğe kazanmış olan kokusal duygulanımda saklanan travmatik kokusal izler, sürekli konuşmaktan çekindiğimiz, gizlediğimiz olay veya durumları içerebilir. Bu kokuları geçmişte, farkında olmadan bir zedelenme anında ben’deki ötekine-bilinçdışına gönderir, ummadığımız şimdiki bir olayda da prosedürel bellekte korunduğu yerden duygu veya mimiklerle açığa çıkmak zorunda kalabiliriz. Ben’deki ötekinin, öteki yardımıyla ben’deki amansız şok edici canlanışı yani Freud’a göre *ertelenmiş etki*<sup>97</sup> ile şimdiki travmanın geçmiş travmayı yeniden üretmesi-düzenlemesi sırasında (Lacan’a göre yeniden üretim yeni bir üretimdir) semantik ve epizodik belleğe bağlı bilincimle kurguladığı serbest oyun; olayın geçmiş şimdideki dolaysız öznesini ele verir. Freud kendi kuramının *nachträglichkeit* (ertelenmiş) şekilde gelişim gösterdiğini fark etmese de, kavram

<sup>94</sup> Josef Breuer ve Freud konuşmalı bu tedaviye ilk önce *boşaltma* (*abreaction*) veya *katharsis* (*catharsis*) adını verir (Herman, 2015, s. 12).

<sup>95</sup> “Zedelenme anı uyumsuzluğun kendini egoya dayattığı ve egonun da uyumsuz fikri geri çevirmeye karar verdiği andır, bu fikir bu tür bir geri çevirme ile yok edilemez yalnızca bilinçdışına bastırılır” (Freud, 2013b, s. 172).

<sup>96</sup> Freud “Histeri Üzerine Çalışmalar” adlı kitabında zedelenmenin simgesi olan kokuyu (yanmış puding kokusu) *mnemik (anımsatıcı) simge* olarak ele alır (Freud, 2013b, s. 167).

<sup>97</sup> Freud’un *nachträglichkeit*, Lacan’ın *après-coup* olarak bilinen *geriye dönme* (*retroaction*) kavramı, İngilizceye *deferred action*, Türkçeye ise *ertelenmiş etki* veya *sonradan adlandırma* terimleriyle çevrilir; şuan yaşanan olayın, geçmiş olayı a posteriori bilgiyle etkileme biçimine denir (Evans, 1996, s. 209). A priori bilginin karşısı olan a posteriori ile olaylar gerçekleştikten sonra elde edilen bilgilerin oluşturduğu deneyimler ışığında travmalar veya anılar yeniden anlamlandırılıp yorumlanır (Evans, 1996, s. 209).

literatürde Lacan ve Laplanche gibi kuramcılar tarafından *Kurt Adam*<sup>98</sup> vakasıyla temsil edilip, aktarılır (Foster, 2017, s. 63). Hastada şimdiki yetişkinlik döneminde yaşanan travmalar, çocuklukta baskılanan cinsellik travmaları etrafında sonradan anlamlandırıldığı eylemler üzerinden tartışılır. Kurt Adam vakasında travmatik olan bir buçuk yaşındaki çocuğun *coitus a tergo*<sup>99</sup>'yu görüp *primal sahne*<sup>100</sup>'yi bilinçdışında muhafaza etmesi değil, primal sahneyi rüyasında ve tedavi sırasında tekrar edip yeniden kurgulayarak yüklediği anlamlardır. Özne, geçmiş ve geleceğin şimdiki tekrarında kendini sürekli yeniden yapılandırır. Her travmatik an bir önceki olay göstereninin gösterilenini içerir ve bu şekildeki her yeni yapılandırma özdeş duygulanımları barındırır. Geçmiş şimdideki her bir duygulanım ise istem dışı bellek aracılığıyla bilinci baskılayarak gerçeği açığa çıkarmaya yeltenir. Gerçeğin sonsuz ayrıntısındaki boşlukta tekrarlanan her travmatik an, aralığın-duygulanımın yansıtıldığı yerdir. Her bir yeni kurgu, hakikat aralığını yani gerçeği (gerçek aralıktır) sahneler. Lacan'a göre de bu travmatik an gerçeğin gözden kaçırıldığı, ıskalandığı yerdir, gerçek ıskalanmış olduğundan temsil edilemez, sadece tekrar edilebilir ve Freud'daki her bir *tekrar yeniden üretim (Wiederholen Reproduzieren)* değildir, yeniden üretimdeki yeni bir üretilimdir (Lacan, 1978, s. 50 / Foster, 2017, s. 178). Bu tekrardaki yeni üretim Lacan'a göre, gerçeğin sahnelendiği yerdir. Çalışmada ise bu yeni üretim; aralığın, kokusal duygulanımın sahnelendiği yer olan po'scent art ile değerlendirilir.

Freud "Histeri Üzerine Çalışmalar" (2013b) adlı kitabında Bayan Lucy R.'nin 1892 yılında irinli burun iltihabı nedeniyle (sonradan *etmoid*<sup>101</sup> kemikteki çürümeden ileri geldiği anlaşılır) yanmış puding kokusu dışında koku alamadığını bu sebeple de mutsuz, iştahsız ve beceri fonksiyonlarını yitirdiğini belirtir (Freud, 2013b, s. 155). Bayan Lucy, Dış Viyana'da bir fabrika müdürünün çocuklarına eğitmenlik yapan, annesinden uzakta yaşayan genç bir kadındır. Şikayetleri annesinden gelen mektup üzerine bakıcılık yaptığı çocukların o mektubu ona doğum gününde okuyacaklarını

---

<sup>98</sup> Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Freud, 2013a.

<sup>99</sup> Bir tarafın diğerine sırtını döndüğü cinsel ilişki biçimi (Freud, 2013a, s.52).

<sup>100</sup> Ebeveynlerinin cinsel birlikteliğini gören çocuğun ilk ilkel sahnesi. Freud bu kavramı, "Bir Çocukluk Nevrozu Hikayesi: Kurt Adam Vakası" kitabında ilk kez kullanır (Freud, 2013a, s.53).

<sup>101</sup> "Burun boşluğunun tavanında yer alan kemik yapı. Koku duyusu bu kemiğin alt yüzeyindeki koku siniri uçlarıyla alınır" (Freud, 2013b, s. 155).

belirterek elinden almaları ile başlar (Freud, 2013b, s. 155-173). O anda olaya yanan puding kokusu eşlik etmektedir. Bunu konuşmalı tedavi ile çözümlemeye çalışan Freud, *yanmış puding halüsinasyonu*<sup>102</sup> ile kadının çocuklara olan bağımlılığından, patronuna olan gizli aşkını ortaya çıkarır. Bilincinde kasıtlı olarak baskıladığı bu aşk duygusu, aslında onun ilk travmasıdır. Bu ilk travmanın tekrarındaki dönüşüm, ikinci travmadaki *konversiyonun*<sup>103</sup> temelini oluşturur (Freud, 2013b, s. 165). Bir nevi ilk travmadaki tekrar, duygulanımdaki gerçeği bedensel tepkilerle, duygulanımla ikinci travmada serimler. Özne gerçeği içeride bilinçli özümseyemediği için sonraki her tekrar rastlantısal bir travma gibi sunulur (Lacan, 1978, s. 55). Prosedürel bellek aracılığıyla tesadüfenmiş gibi yaşanan bu karşılaşma, sonsuza dek özlenecek olan karşılaşmadır (Lacan, 1978, s. 59). Bilincin duygulanımla her karşılaşması, karşılıksız aşkın değişken temsilde yeni bir üretimi ile ifade edilir.



**Şekil 4.2** Marina Abramović, *Balkan Baroque*, 1997. Kaynak: 20.11.2023 tarihinde [https://www.lissongallery.com/artists/marina-abramovic/artworks/balkan-baroque-i?image\\_id=882](https://www.lissongallery.com/artists/marina-abramovic/artworks/balkan-baroque-i?image_id=882) ve <https://artfacts.net/artwork/balkan-baroque-i/22278> adresinden alındı.

Örneğin Marina Abramović; prosedürel bellekte / duygulanımda sıkışan acıları gevşetebilmek adına 47. Venedik Bienalinde, toplumsal belleği derinden sarsan Yugoslavya iç savaşının korkunç travmalarını, *Balkan Baroque* (Şekil 4.2) isimli performansıyla tekrar yaşayarak ve yaşatarak gerçeği-duygulanımı-aralığı görünür kılmayı amaçlar. Katledilen insanları temsil eden 1500 adet inek kemiği yığınının üstünde, gözyaşlarının eşlik ettiği altı saat boyunca Balkan ağıt ve dualarıyla,

<sup>102</sup> Kötü koku halüsinasyonuna tıpta 'Kakosmia' adı verilir (Ozan, 2019, s. 356).

<sup>103</sup> Ruhsal problemlerin fiziksel sorunlara dönüşme durumu. Buradaki dönüşüm burundan sürekli yanmış puding kokusu alımıyla açığa çıkar.

kemiklerin üstünden tel fırça ile et parçalarını sıyırmaya çalışır (<https://www.unosguardoalcielo.com/14-marina-abramovic-balkan-baroque-1997/>). Kan bulaşan beyaz elbisesiyle, savaşın karanlık yüzünü yansıtan havasız, sıcak, köhne bir bodrum katında altı gün sürmesi planlanan performatif eylem, ne yazık ki çürümüş ağır et kokularının yoğunluğu sebebiyle dördüncü günün sonunda sonlandırılmak zorunda kalınır (<https://www.unosguardoalcielo.com/14-marina-abramovic-balkan-baroque-1997/>). Öyle ki enstalasyonda kullanılan malzemenin eylem esnasındaki dönüşümüyle-kokuşmasıyla, geçmişte ertelenen travmanın kendiliğini yeniden ama yeni olanla po'scent art dahilinde sunuşu, ölüm aralığının yaklaşılabılır olduğunu hatırlatır. Aralıktaki gerçeğin tekrarıyla rastlantısal anda sınanan izleyici ve sanatçı, kokusal iz ile prosedürel belleğin bedende gizlediği duygu yoğunluğunun bilince uyguladığı baskı karşısında semantik ve epizodik belleğin dahil edildiği bir karmaşada gevşemeye, acılarından arınmaya çalışırken bulur bedenini. Kuşkusuz travmatik tekrarlar acı veren olay üzerinde hakimiyet kurmaya çalışan Abramović, izleyiciyi bir nevi arınma ritüeline dahil eder, gerçeği geri döndürme teşebbüsünde bulunur. Ertelenmiş etkinin dönüşen izleriyle, mekan-tekrar, koku-tekrar, ağıt-tekrar, kan-tekrar, acı-tekrar, şok-tekrar. Her tekrar-hatırlama bir ölüm ve her ölüm bir "son değil, sonu gelmeyen"dir (Deleuze, 2021a, s. 157).

Deleuze tekrar sürecinin zamana dair bu etkinliğinin ilk travma sahnesini *eski şimdi*, tekrarlanan ikinci travma sahnesini ise *aktüel şimdi* olarak ele alır (Deleuze, 2021a, s. 147). Aktüel şimdi, ilk travma sahnesinin imgelemleri yani eski şimdi üzerinden modellenir. Bu eski şimdinin tekrarıyla yaşanan aktüel şimdi'deki olay, saf geçmişteki *virtüel nesne*<sup>104</sup>'nin yani koku maddesiyle (dışsal nesne) tetiklenen kokusal duygulanımın (içsel nesnenin) fonksiyonuyla ikili seri oluşturur (Deleuze, 2021a, s. 148). İçsel nesne ve dışsal nesnenin *yer değiştirmesine* bağlı eski şimdideki ilk travma (savaş ve ölüm) *kılık değiştirir* ve aktüel şimdinin (ikinci olay) etkin belleğindeki tekrarı yaşatır (Deleuze, 2021a, s. 147-148). Bu sebeple Deleuze'e göre yer ve kılık değiştirme virtüel nesnenin baskılanması sonucu açığa çıkan bir tekrar

<sup>104</sup> Deleuze'ün virtüel nesnesi; içsel nesne (ben'deki öteki) ile dışsal nesne arasındaki sağlıklı iletişimi kurgulayan geçiş nesnesidir (saf duygunun, qualia'nın kokusu), içsel nesne dışsal nesnenin varlığına her daim ihtiyaç duyar. Şunu özellikle vurgulamak gerekir ki, virtüel nesne içsel nesne olan bilinçdışı veya kokusal duygulanımın, koku maddesi ile tetiklenen kokuyla uyarılması sonucu dışsal nesnede değişken temsil bulur, zihinsel kavramın sahipliğinde çalışır (Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Bölüm 2.1).

değildir: Arzu baskılandığı için tekrara düşmez, tekrar ettiğimiz için baskılanır (Deleuze, 2021a, s. 147). Tekrardan çıktığı, gevşediği an, aralıktaki virtüel nesnesini -koku-; içsel nesnenin (kokusal duygulanım) değişken temsilindeki dışsal nesnesi olan po'scent art sonucuyla ebedileşir. Tekrarda arzulayan olmaklıktan, arzulanan olmaklığa yönelir.

#### 4.2 Arzu'nun Esareti / Objet a: Lacan

Gerçeğe, aralığa, abground'a geri dönüş istemiyle, bilinçsiz tekrar edip baskıladığımız eylemler arzuya ulaşma gayretinin bir göstergesidir. İlk geri dönüş dürtüsü; fetüsün kadraj içinden, abground'dan çıkıp yer değiştirmesiyle yani alandan ayrılmasıyla, kadraj dışında tetiklenir. Öyle ki ilk ve saf travma olarak tanımladığımız anne karnındaki deneyim, öteki'nin ilk varoluşsal sarsıntısı olarak ele alınırken, bu sonsuza dek özlenip, aranacak olan ilk saf travma *yarılmayla* (*spaltung*) kadraj dışında -gerçeği, saf travmayı sahnelemek adına- ikinci travmayla tekrara düşer. Fetüs plasenta sıvısı içerisinde -kadraj içinde- ilk kimyasal nesnesi-ilk aracı- ilk bellek izi olan koku ile anneye koruma altında bir bütün iken, yarılıp bu birliktelikten kopar ve kadraj dışında yoksunluğa terk edilir. Başka bir deyişle kadraj içinde arzunun kendiliğini temsil ederken, kadraj dışında arzulayan konumuna sürüklenir. Bölüm 2.1.'de de tartışıldığı üzere, bebek bu devamlılığı sürdürebilmek, kendini koruma altında hissedebilmek için içsel nesnesi olan kokusal duygulanımı (kokusal duygulanım prosedürel bellekte gizlenen plasenta sıvısının koku bilgisini içerir), dışsal nesnesi olan meme ile virtüel nesnesi kokuda eşleştirir. Aktüel şimdideki virtüel nesne -koku-; anne karnından kopuşla-yarılışla kısmi bir nesne, bir kırıntı veya bir kalıntıdır (Deleuze, 2021a, s. 142). Memeyle bütünleşmez -çünkü anne bedeni birçok virtüel nesne içerir-, ona ekilmiş, saplanmış olan saf geçmiş nesnesidir (Deleuze, 2021a, s. 143).

Virtüel nesne asla yeni bir şimdiye nazaran geçmiş olmadığı gibi, olmuş olduğu bir şimdiye nazaran geçmişte kalan da değildir. Donmuş bir şimdide, olduğu şimdinin eş zamanlısı olarak geçmiş; bir taraftan teşkil ettiği şeyden diğer taraftan yoksun, hala yerli yerindeyken yerinden edilmiş olan geçmiştir. Virtüel nesnenin yalnızca kendi kendisinin fragmanı olarak var olmasının nedeni işte budur: yalnızca kaybedilmiş olarak bulunur – yalnızca yeniden bulunmuş olarak var olur (Deleuze, 2021a, s. 144).

Virtüel nesne, kokusal duygulanımın meme ile yenidenmiş gibi tanımlanan x'in n'inci kuvvetiyle içe alınır, "daima bir idi'dir" (Deleuze, 2021a, s. 144), arzunun kendiliğidir. Bu yönelimle Deleuze'ün virtüel nesnesi; Donald Winnicott'ın geçiş nesnesi (Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Bölüm 2.1) veya Lacan'ın *objet a*'sı (Büyük a) ile karşılanır. Lacan *objet a*'yı iç ve dış çatışkının-ikiliğin kendiliği yani yarılma ile boşluğu yansıtan arzunun kendiliği olarak tanımlar. Hiçbir zaman arzunun amacı konumunda yer almaz (Lacan, 1978, s. 186). *Objet a*'lar, içsel nesnenin (kokusal duygulanım) dışsal nesnedeki (meme, burun, dışkı vb.) değişken temsiline eksikliği seviyesinde çalışır, hiçbir işleve hizmet etmeyen nesnelerden oluşur (Lacan, 1978, s. 242). Çalışmada da *objet a* -koku-, koku maddesi değildir (bölüm 2.2'de koku ve koku maddesi ayırımına bakınız); kokusal duygulanımın, *qualia*'nın (saf-ham duygu) biyolojik kokusudur, arzu edilen şeyi uyandıran öznel statüsüyle, bilinçdışının, aralığın nesnesidir. Paradoksal yapısıyla uzaydaki öznenin ihtiyaçları ne olursa olsun tatmin edemeyendir. Lacan varoluşsal eksikliğin bütün bu *objet a*'larını, sembolik organ olan *fallus* altında toplar (Deleuze, 2021a, s. 145). Daima yerinden edilmiş olan ilk-saf travmadaki tekrarın asla şimdi olmamış ve olmayacak bir geçmişin, yokluğun karşılığıdır; *objet a*'nın maskesidir (Deleuze, 2021a, s. 145-149 / Lacan, 1978, s. 103). Zira *fallus* bir nesne değildir, kayıp-yitik bir nesnenin işlevi ancak bu boşlukta-aralıkta kurulabilir (Lacan, 1978, s. 185). Freud'un fiziksel düzlemde temsil ettiği organ olan penisle veya klitorisle de ilgili değildir (Lacan, 2005, s. 218).

(...) iki ayrı kavram olarak 'penis' ile 'fallus'u birbirinden ayıran Lacancılar, cinsiyet düzleminden bakıldığında, ortada *fallus*a sahip olmak ya da olmamak türünden bir eşitsizlik sorunu olmadığını, yani her iki cinsiyetin de aynı anda sahibi olmadığı bir şey olduğu düşünüldüğünde, *fallus* eşitsizliği türünden bir eşitsizlikten söz edilemeyeceğini savunmaktadırlar. Penis erkeğin sahip olduğu, kadının sahip olmadığı bir şeydir; oysa *fallus* bir iktidar simgesi olarak ne erkeğin ne de kadının sahip olduğu bir şeydir. (...) Şayet *fallus*umuz olsaydı ya da ötekinin *fallus*una sahip olmuş olsaydık, o zaman bir biçimde bütünlüğe ulaşabileceğimizi de düşünmeye meyilli olurduk. Başka türlü söylenirse, *fallus* öteki ile eksiksiz bir birleşmeye duyduğumuz asıl arzunun en başta gelen gösterenidir. *Fallus*'un belirttiği tamamlanmışlıktır; yokluğunu çektiğimiz, eksikliğini duyduğumuz bütünlüğün gösterenidir o (Sarup, 2019, s. 36-37).

O halde denebilir ki, *fallus*un ait olduğu nihai bir organ yoktur -organsız bir bedene aittir-; o içsel nesnenin, bilinçdışının, ötekinin giz perdesini kaldıran bir gösterendir-imleyendir (Lacan, 2005, s. 218). Bu yaklaşımıyla Lacan *fallus*u, oedipal öncesi dönemde (preoedipal) anne bedeninin hakimiyeti altındaki bir imgesel (görsel) imleyen ve oedipal sonrası dönemde (postoedipal) *babanın yasasına* bağlı

bir simgesel (dilsel) imleyen üzerinden iki farklı yoksunluk süreci bağlamında kurgular (Sarup, 2019, s. 36 / s. 46).

Freud'un Oedipal Baba'sı gerçek bir biyolojik baba gibi ele alınabilse de, Lacan'ın 'Baba'nın Adı' ile anlatmak istediği, asıl işlevini adlar ile olayların kaydedildiği dilin kütüğünde yerine getirilir. 'Baba'nın Adı' Yasa'dır. Babanın soyadının yasal olarak çocuğa verilmesi, çocuğun babanın kimliğine karşı yaşadığı belirsizliğin son bulması anlamına gelmektedir (Sarup, 2019, s. 36).

Böylelikle fallus, öznenin öteki ile diyalektiğindeki bir ses, bir koku veya bir bakış mesajının yayıldığı yerde konumsuzlaşır (Lacan, 1978, s. 242 / Lacan, 2005, s. 218). Özne mesajın yayıldığı alana ve ebediyen eksik olacak olan bu objet a'ya ulaşma dürtüsüyle, kayıp-yitik nesneler etrafında dolaşır. Lacan bu nesneleri *objet petit a* (küçük a) olarak adlandırır, çalışmada ise objet a'nın dışsal nesneleri adıyla tanımlanır, geçici bir aparatır. Objet petit a, herhangi bir nesne tarafından doldurulabilen, failliğini yalnızca uzayda kavrayabildiğimiz bir boşluğun mevcudiyetidir, kayıp nesnenin formudur. (Lacan, 1978, s. 180). Objet a'nın imgesel ve simgesel organı olan fallus işlevi görmeye yeltenen objet petit a aparatı (örneğin meme, burun, dışkı vb.), Lacan'a göre *la pulsion en fait le tour* formülüyle; hem biçim, hem kişinin etrafında döndüğü sınır, hem de hile olarak açılabilir (Lacan, 1978, s. 168). Lacan *tour* kelimesinin Fransızcadaki ikili anlamı üzerinden oyun oynayarak; bir şeyin etrafında dönmek, dolaşmak, bir şeyi sürmek ve hile anlamlarını kapsayan yapısıyla kesin bir çeviride ifade edilemeyen bu formülü ucu açık bir kavram olarak bırakır (Lacan, 1978, s. 168). Deneyimsel kullanımıyla zorlayıcı bu ifade, 'objet a, objet petit a'nın sınırında-etrafında döner' veya 'objet a özneyi objet petit a ile kandırır' gibi ifadelerle anlamlandırılabilir. Çünkü objet a, arzunun narsistik işlevlerini sergileyen bir serap olarak, objet petit a'nın boşgazında-sınırında takılıp kalan ve adeta yutulamayan bir nesne olarak tasvir edilir ve bu nedenle "objet petit a asla objet a'nın boşluğunu aşamaz" (Lacan, 1978, s. 270). Öyle ki objet petit a, arzunun hep eksik olacak olan nesnesidir.



**Şekil 4.3** Laura de Coninck, *Recovery of the Good Object Lost / Objet Petit a*, 150 x 150 x 75 cm, Ahşap üzerine köpük kauçuk ve kıllı kürk, Palazzo Merulana, Roma, 2023. Kaynak: 09.11.2023 tarihinde <https://www.lauradeconinck.com/gallery> adresinden alındı.

Belçikalı sanatçı Laura de Coninck, 2023 yılında Joanna De Vos ve Melania Rossi tarafından küratörlüğü yapılan “Nasi per l’arte / Noses for Art” sergisinde, 2020’de tasarladığı *Recovery of the Good Object Lost / Objet Petit a* (Şekil 4.3) adlı kokusal heykelini, usta parfümör Sonia Constant ve Givaudan Perfumes Paris ile iş birliği içinde özel olarak üretilen anne sütü kokusuyla bir arada sunar (<https://www.lauradeconinck.com/gallery>). Sanatçı anne karnından ayrıldığıımız evrensel kaybın travmasına, bir ‘teselli-avuntu yerleştirmesiyle’ geri dönüş yapar (<https://www.lauradeconinck.com/gallery>). Bu süreç izleyiciyi, bebeğin ilk yitik nesnesi -objet petit a’sı- olan anne memesine ve onun yarattığı yoksunluk duygusuyla arzuyu tetikleyen birincil kaynak olan anne sütü kokusuna yani objet a’ya dolayısıyla da fallusa yönlendirir. Fallus, yarılmanın-bölünmenin bedeli karşılığında kavranıp devreye girer (Lacan, 2005, s. 218): Yarılmayla plasenta sıvısından -birlikten- ayrılan bebek, kokusal duygulanıma kaydedilen bu bütünlüğü düzenleyen plasenta kokusunun eksikliğini, fallusunu, kadraj dışında devreye aldığı meme objet petit a’sı, yitik nesnesi ile örgütlemeye çalışır. Öyle ki Lacan, meme ucu kokusuyla eşleşen plasenta kokusunu, bireyin doğumda kaybettiği parçası olarak

niteler ve en derin kayıp nesneyi imlediğini belirtir (Lacan, 1978, s. 198). Bu kayıp nesne olan objet petit a, yarılmayla oluşan boşluğu yani objet a'yı geçip, özneyi birlikteki bütünlüğün saflığına ulaştıramaz. Sadece bir süreliğine -mış-mış gibi davranır. Objet a'ya, abground'a, ilk inşaya ulaşma çabasının nafile olduğu evrende, memeyle koku üzerinden objet a'yı ararız. Kayıp nesne -objet petit a-, bir burun, bir penis, bir dışkı veyahut bir meme olarak değerlendirilebilir, bir cinsel organa yönelik kısıtlama içermez. Çalışmada da fallus, bu gibi değişken temsillerin boşluğunda kurulup, eksikliğini hissettirebilir.



**Şekil 4.4** (sol üst) Peter de Cupere, *Smell Saddles*, 1998-1999. Kaynak: Cupere, 2016, s. 355.

**Şekil 4.5** (sağ üst) Peter de Cupere, *Nose Vases*, 1995-1996. Kaynak: Cupere, 2016, s. 234.

**Şekil 4.6** (sol alt) Peter de Cupere, *Nose Man I*, 52,5 x 128 cm, 2009. Kaynak: Cupere, 2016, s. 439.

**Şekil 4.7** (alt orta) Peter de Cupere, *Libidinose*, 65 x 96 cm, 2011. Kaynak: Cupere, 2016, s. 439.

**Şekil 4.8** (sağ alt) Peter de Cupere, *Drawing Chocolate Nose 1*, 2011. Kaynak: Cupere, 2016, s. 237.

Kokusal sanatçı Cupere de, virtüel nesnesini, objet a'sını koku olarak saptar. Objet a'nın eksikliğini uyum gözetmeksizin dış nesnelerle-fazlalıklarla-organlarla örgütleyip pozisyonlar. Özellikle de olfaktör sistemin objet petit a'sı, boş hanesi olan 'burun' organının kritik imleyen rolüne odaklandığı araştırma ve çalışmalarıyla kokusal duygulanıma, koku duyusuna, içsel nesneye spekülative bir yaklaşımla dikkat çeker. 'Hipotetik olarak, eğer burun organı içe dönük bir yapıya sahip olsaydı, bu durumun olfaktör algılamalarımız üzerinde ne gibi etkileri olurdu?', 'İçe dönük bir

burun yapısı, dışa dönük bir burun kadar verimli koku almaya imkan tanır mı, yoksa bunun tam tersi bir durum mu söz konusu olurdu?’, ‘Dahası, cinsiyet farklılıklarına dayanarak, burun organının kadın ve erkek vücudunda farklı işlevsel organlar olarak var olması durumunda, bu organların yapısal özellikleri ne şekilde değişkenlik gösterirdi?’, ‘Örneğin, kadın vücudunda içe dönük organ olarak burun, vajina gibi esnek ve yumuşak bir yapıya sahip olabilir miydi?’, ‘Ya da erkek vücudunda dışa dönük organ olarak burun, bir penis gibi sertleşme yeteneğine sahip olabilir miydi?’ (Cupere; 2016, s. 93), sorularını iç ve dış nesne -objet petit a- üzerinden varsayımlarla tartışarak, objet a’nın maskesi olan fallusun muhakemesini yapar. Bu bağlamda ki açılımlarını *Smell Saddles* (Şekil 4.4), *Nose Vases* (Şekil 4.5), *Nose Man I* (Şekil 4.6), *Libidinose* (Şekil 4.7), *Drawing Chocolate Nose 1* (Şekil 4.8) gibi po’scent art çalışmaları aracılığıyla inceler. Yetişkinlikte fallus arayışındaki öznenin burun objet petit a’sını çağrıştıran buluntu nesnelerini (bisiklet seleleri) *Smell Saddles* heykelleri ile; ters çevirip -içe alan- vazo objesine benzettiği burunlarını, objet petit a’larını *Nose Vases* imajları ile; kendisinin öteki ile diyalektiğinde fallusun bakış mesajıyla yaydığı titreşimi göz organıyla değil, burun organı ile kutsayıp büyüttüğü burunlarını *Nose Man I* eskizleriyle; cinsel güdünün-libidonun dışsal nesnesi, erkek organ aparatı olan penisi -eğik, dik- tasvir ettiği burunlarını *Libidinose* aracılığıyla ve çikolata kadar cazip, iştah açıcı bulup yemeye heveslendiği (objet a’nın boşluğunu gidermeye yönelik heveslendiği) burnunu, objet petit a’sını ise *Drawing Chocolate Nose 1* vasıtasıyla analiz eder. Sanatçının duygulanımsal, içsel olana gönderme yaptığı *bilge burun (nose-wise)* ile yoğunlaştığı kokusal metaforlar, dışsal nesnesi olan burun ile eşleşir. Buruna düşünsel yüceltme atfeder ve düşünsel olan her daim duygulanım içerir. Öyle ki Luigi Ontani’nin belirttiği gibi, “burun organların en münasebetsizidir” (Vos ve Rossi, 2023, s. 86) ve objet a’yı kavramak münasebetsiz olana denktir, çok fazla gerilim ve çelişki barındırır.

Fallus, arzunun ihtiyaca indirgenemeyen; sapkın, düzensiz, paradoksal niteliğindeki karakterini ortaya koyarken (Lacan, 2005, s. 219), ne tatmin iştahı ne de sevgi talebidir, birincisinin ikincisinden yarılp çıkartılmasıyla ortaya konan farktır, çatışkıdır (Lacan, 2005, s. 219). Bu çatışkıda dışsal nesne -objet petit a- fazlalığı, içsel nesne eksikliği -kokusal duygulanıma kaydedilip özlenen kokuyu- temsil eder ve bu diziler sonsuz yer değiştirme düzensizliğinde daima örtüşmeyen bir ilişkiyle, alanı fallusun boşluğunda işgal ederler (Deleuze, 2015, s. 67). Biri fazlalıkla, diğeri eksiklikle tanımlanırken katıyen denge sağlanmaksızın birbirlerinin yerini-

pozisyonunu alırlar; objet petit a fazlalık konumunda, sürekli yer değiştiren boş bir haneyken, içsel nesne yetersizlik-eksiklik konumunda kesin yeri olmayan ve hiçbir yerde rastlanılamayan bir nesnedir (Deleuze, 2015, s. 69). Zira arzunun kendiliği olan objet a, bu dizi *etrafında* kurulur ve böylelikle arzu;

(...) hiçbir diziye ait değildir ya da daha doğrusu aynı anda ikisine birden aittir ve hep diziler arasında dolaşım halindedir. Daima kendisine göre yer değiştiriyor olma, kendi yerinde bulunamama, kendi özdeşliğinde, kendi benzerliğinde, kendi dengesinde bulunamama özelliğine sahiptir. Bir dizide fazlalık olarak ortaya çıkar ama aynı zamanda diğer dizide eksiklik olarak ortaya çıkmak koşuluyla. Dizilerin birinde fazlalıksa boş hane olarak fazlalıktır; diğerinde eksiklikse fazladan bir taş ya da hiçbir hanede bulunmayan şey olarak eksiklikler (Deleuze, 2015, s. 70).

Bize arzunun oranını veren bu çatışkı-ikilik, yarılma-doğum anından itibaren objet a'sını keşfe çıkan yokluktaki bebek için bir sorunsala dönüşür. Bu sorunsalın çözümü Lacan tarafından *ben* kimliğinin gelişimini (yabancılaşma ile öznellik arasındaki etkileşimi ve karşıtlığı) aydınlattığı ve üç aşamada kavradığı *ayna evresi* (*the mirror stage*) ile temsil edilip aktarılır. Oedipus kompleksindeki gibi 'insan olma süreci' olarak tasvir edilir ve oluştaki özne için "yaşamın doğal akışından toplumların kültürel yaşamına dolayısıyla da yasalara, dile, her türden toplumsal örgütlenmeye geçiş buradan olur" (Sarup, 2019, s. 25-26). Lacan'a göre altıncı aydan itibaren bebek, anne karnındaki birliğin içsel nesnesini, duygulanımını, dışsal nesnesi beden ile ayna karşısında kavramaya başlar. İçin dışla özdeşleştiği bu diyalektik, *Gestalt* fenomeniyle ilişkilidir (Lacan, 2005, s. 14). Bebek içsel düzlemin -duygulanımın- dışsal düzlemle -bedenle, duygulamla- işlevsel birliğini, iç ve dışın toplamı olarak değil, iç'in dışa karışıp yabancılaştığı bir bütünlük içinde yani Gestalt psikolojisiyle, ayna karşısında algılayıp fetheder. Görünüşün iki yönüyle Gestalt, ben'in zihinsel kalıcılığını sembolize ederken, aynı zamanda onun bedende yabancılaştığının da habercisidir (Lacan, 2005, s. 2). Duygulanım aynada yabancılaştığı duygulamla; bütüncül, dogmatik, bilişsel ve öznel doğası gereğince oluşturulmuş olmaktan çok kurucu olarak dışsallık içinde verilir (Lacan, 2005, s. 2).

Lacan'ın *imgesel düzlem*<sup>105</sup> olarak adlandırdığı ayna evresinin ilk aşamasında, yarılmayla kadraj dışına çıkan bebek, ilk arzusunu temsil eden anne figürüyle karşılaşır. Nitekim bebek kadraj içindeki kokusal hafızasıyla, kadraj dışındaki eksikliği tamamlama, bütünlüğü-dengeyi koruma adına anneye -memeye- yönelir. Lacan'a göre, bu süreçte bebek, annesinde eksik gördüğü fallusu tamamlama arzusuyla ve bir yokluk boşluğunun sarsıntısıyla ona yönelir (Sarup, 2019, s. 26). Yönelme koku duyusu vasıtasıyla gerçekleştirilir. Zira bebek yarıлма anından itibaren şunun farkına varır: “Anne fallus içerir” (Lacan, 2005, s. 220). Doğumla fallustan kopan annenin arzusu-fallusu olan bebek ise bu arzuyu tatmin etmek için fallus olmayı diler, böylelikle arzuya ilişkin olan bölünmenin-yarıлmanın zaten ötekinin-annenin arzusunda deneyimlendiği hissedilir (Lacan, 2005, s. 220). O halde koku hafızasının eşliğinde, tamamlayıcı olan öteki ile özdeşleşmeye çalışırken, kendi imgesini ve anne imgesini ayrılmaz bir bütün olarak görür. İlk altı ay ile iki buçuk yaş arası bebek, aynada kendi bedenini gördüğünde, yanındaki yetişkinle kendi imajını karıştırır (Sarup, 2019, s. 25-26). Misal “başkasına vuran çocuk, kendisine vurulduğunu söyler; başka bir çocuğun düştüğünü gören çocuk kendisi düşmüş gibi ağlar. Benzer şekilde, yapısal ikircikliliği davranışında da açıkça ortaya koyar” (Lacan, 2005, s. 15).

Ayna evresinin *simgesel düzlem*<sup>106</sup> olan ikinci aşamasında ise bebek, baba ile karşılaşır; baba anneyi fallustan, bebeği de objet petit a'dan alı koyar. Bu ayrışma sürecinde bebek, aynadaki yansımasının yani imgesinin, gerçekliği temsil etmediğini kavramaya başlar ve kendisine yabancılaşırken baba yasasıyla karşılaşır (Sarup, 2019, s. 25-26). Anne ile bütünlük bozulur, tamamlayıcısı olan anne imgesi artık bebek için gerçekliğini yitirir. Bu evrede bebek ile yetişkin arasındaki özdeşleşme ve ayrışma süreçlerinin, çocuğun kendilik algısının ve toplumsal ötekiyle ilişkisinin

---

<sup>105</sup> Görsel odaklı ve sözel olmayan bir kayıt biçimi olarak imgesel düzlem, ayna evresinin birinci aşaması olarak tanımlanabilir. Bu düzlemde, ego henüz etkinleştirilmemiştir çünkü çocuk, aynadaki kendi görüntüsü ile yanındaki bir başka kişinin yansımasını birbirinden ayırt edemeyerek, ikisini birleştirir veya birbirine karıştırır. Ancak Lacan bu düzlemde *ideal ego*'nun oluşturulabileceğini belirtir ve ideal ego, egonun aynada idealize edilmiş imgesi olarak ortaya çıkar, hayalidir (Žižek, 2007, s.80).

<sup>106</sup> Dilsel kodlamanın devreye girdiği bu düzlemde, babanın adı tanınırken dil ve duygulanım karmaşası başlar. Kokusal duygulanımın söyleme karıştığı bu iki ayrı sınırdaki (dilsel ve kokusal), konumu değişen çocuk, bir daha eski şimdiye dönemeyeceğinin idrakine varır. Lacan, çocuğun ideal ego'dan *ego ideal*'e geçtiği bu aşamada, kendisini gözlemleyip yargılayarak simgesel bir kimlik oluşturduğunu belirtir (Žižek, 2007, s. 80).

gelişiminde de kritik rol oynar.

Üçüncü aşama olan *gerçek düzlem*<sup>107</sup>, de ise çocuk, anne ile özdeşleşmeden kopup, baba ile özdeşleşmeye geçer; baba annenin eksiklik duyduğu fallusu tamamlar ve çocuğun annesinde olmayanı giderme ihtiyacını yok ederek çocuğu simgesel düzlemde içdiş eder (Sarup, 2019, s. 26). Bu an çocuğun; ben ve ötekinin-annenin ayrımına vardığı, kolektif bilinçdışıyla toplumsal ben'e yöneldiği, eksikliğin anne nesnesindeki kokusal arzu değil, cinsellik nesnesindeki kokusal talep olduğunu varsayıp, insanlaştığı yerdir. Çocuk, yansımanın sadece bir imge olduğunu özümseyip, kendi imgesinin öteki imgeden ayrı bir varlık olduğunu çözümlerken (Sarup, 2019, s. 25), objet a'yı, eksikliğin doldurulamadığı fallusu aramaya başlar; ben'i, toplumsal ben'le -tamamlayamayacağını bildiği halde- tamamlamaya çalışır. Ve artık arzuyu arzulamaya başlar. Toplumsal ben, kendinde eksik olanı sürekli arzular; çocuk, anne memesinden ayrıldıktan hemen sonra yemek yeme *ihtiyacını* gidermek adına annenin yönelttiği içi süt veya mama dolu biberonu -yalancı memeyi- emerek karnını doyurma *isteğini* gidermeye çalışır (oysa ilk objet petit a'sı, kaybolan nesnesi olan memeyi arar). İşte bu ve buna benzer tüm ihtiyaçlar zamanla isteğe dönüşerek arzunun doymak bilmez yönünü açığa çıkarır. O halde öznenin 'ilk ortak arzusu', bebeğin anne kokusu ile özdeşleşerek (kendini tamamlama isteği) karnını doyurma ihtiyacının isteğinden doğar, çünkü kadraj içindeki bütünlüğün eksikliğinin farkına varır.

---

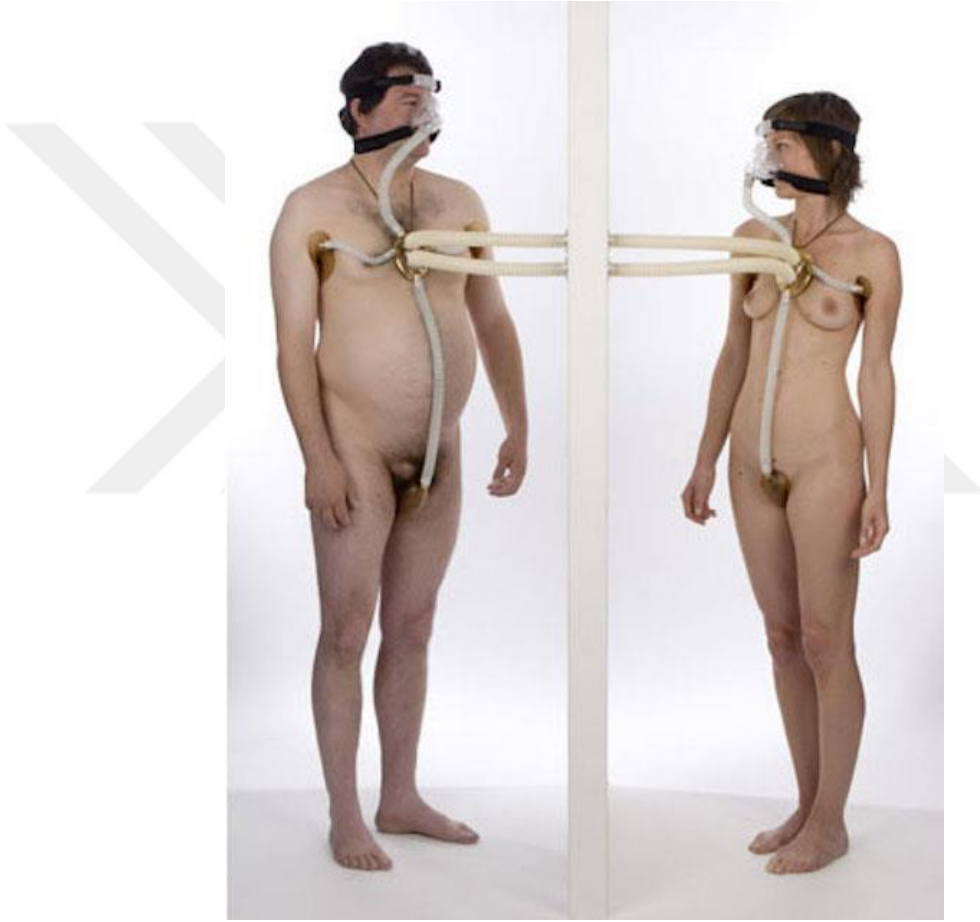
<sup>107</sup> Gerçek düzlem, gerçeğin ne olduğunu asla kavrayamayacağımı anladığım andır. Gerçeği asla bilmeyecek olsak da var olduğunu var saymak zorunda olduğumuz yerdir (Sarup, 2019, s. 49). Lacan'a göre bu süreçte çocuk, ego ideal'den *süperegoya* geçer, süperego; "beni imkansız taleplerle yağmalayan, talepleri yerine getirmediğimde benimle alay eden, gaddar, doyumsuz ve onun gözünde günahkar olduğum bir faildir" (Žižek, 2007, s. 80).



**Şekil 4.9** Peter de Cupere, *Beauty of Birth*, 1997. Kaynak: Cupere, 2016, s. 159.

Peter de Cupere de, *Beauty of Birth* (Şekil 4.9) isimli çalışmasında, anne memesinden ayrılmış çocuğun objet petit a'sını, yapay bir meme olan biberon aracılığıyla sunar. Bir alışveriş arabası iskeletine entegre edilen makyaj kutusunu biberon ve bebek pudrası kokusuyla doldurarak, bebeğin objet a'sını, fallusunu arar. Bebek pudrası kokusu -fallusun kayıp nesnesi-, kokusal duygulanımda gizlenen arzuları ve yoksunlukları açığa çıkarmak amaçlı kullanılırken; saflığı, masumiyeti ve yarılmanın acısını uyandırır. Ancak enstalasyonda, bebek pudrası kokusunu deneyimleyebilmek için izleyicinin diz çökmesi gerekmektedir. Sanatçı, bu hareketi doğumun saflığı ve güzelliğine duyulan toplumsal saygının bir ifadesi olarak açıklar ve doğumun güzelliğini kutsar. Oysaki doğum artık 'toplumsal ben' için yaşam boyu taşınacak bir yük halini alır. Bu yükü eksikliği gidermek için birçok farklı objet petit a'ya sığındığı yanılgı döneminde, paranoid yabancılaşmayla virtüel nesne arayışına sürüklenir. Bu durum, ben'in gerçek düzlem ile imgesel düzlem arasındaki bağı sorgulamasına ve bu karmaşanın yoğunluğunda başka objet petit a'lar arayışına

girmesine neden olur. Arayış içindeki ben, kendi bedeninin farkına vardığı anda ise kokusal duygulanımın yönlendirdiği üreme ihtiyacıyla, öteki'nin kokusundaki cinselliği keşfedip bir diğer arzusuna geçiş yapar. O halde 'ikincil ortak arzumuz' da bağışıklık sistemimizin kokusu (MHC / Major Histocompatibility Complex / Büyük Doku Uyuşum Karmaşası) ile üreme ihtiyacının cinsellik isteğine dönüştüğü yerde ortaya çıkar. Bu, ben'in cinsel kimliğini ve arzularını, ötekine yönelik oluşturup (ötekinin fallusu olmayı arzular) yeğînleştirdiği duygulamlar üzerinden keşfetmeye başladığı bir süreçtir.



**Şekil 4.10** James Auger, *Smell Blind Date*, MoMa, 2008. Kaynak: 12.03.2020 tarihinde <https://auger-loizeau.com/smell.html> adresinden alındı.

Örneğin; kokusal duygulanımın keşfi ile öteki'nin fallusu olmayı dileyen özneyi konu alan James Auger, 2008 yılında MoMa'da; cinsel çekim ile partner seçim sürecinde kokunun oynadığı kritik rolü, görsel algının olmadığı bir kör buluşma sahnesinde, *Smell Blind Date* (Şekil 4.10) isimli bir performansla sergiler. Koku, objet petit a'nın anlamını değiştirmek amaçlı sonradan entegre edilen bir araç

olarak kullanılmaz, nesneleşerek arzuda işlev görmeye yeltenen bedensel kokuların kendiliği, objet a'nın, arzunun dış merkezli çemberdeki konumsuzluğunu oluşturur. Bu nedende po'scent art dahilinde izleyiciye sunulan bu etkileyici performansta, birbirini imgesel olarak görmeyen (kör buluşma) iki kişi, apokrin bezlerinden yayılan kokuyu yani kadının erkeği seçtiği bağışıklık sistemindeki koku üretim merkezlerini (cinsel organ ve koltuk altı) bir aparat vasıtasıyla algılamaya başlar. Apokrin bez salgılarının yoğunlaştığı objet petit a'ları yani cinsel organ ve koltuk altı bölgelerini hedef alan sanatçı, kokusal algı ivmesini hızlandırarak, objet a'nın maskesi olan fallus eksikliğinin tehdit seviyesini yükseltir. Modern yaşantıda görsel seçicilikle başladığı sanılan üreme; -aslen ilkel bir süreçtir- kadının kendi MHC kokusundan farklı bir kokuyu tercih ederek, bağışıklık sistemi kuvvetli bireyler dünyaya getirme istenci ile başlar. Böylelikle kör bir buluşmayla, sanatçı tarafından aktüel şimdide kodlanan cinsellik algısı bulanıklaştırılırken, geçmiş şimdinin kodları aktifleştirilir. Diğer taraftan, izleyici bu sürece zıt bir yaklaşımla, kokuyu duyumsamadan yalnızca görsel tanık (ikincil öteki) olarak katılır. Ancak kokuyu alımlamasa da kokusal duygulanımda kayıtlı olan bu kokular performans anında duygulanılarak fantezi sınırlarını belirsizleştirir. Kokusal duygulanımın talebiyle objet petit a'larını, virtüel nesnenin eşdeğerliğinde cinsel nesnede konumlandırırlar. Belirsizleşip bulanıklaşan talep, zamanla izleyicide bir ihtiyaca dönüşerek arzulama güdüsünü yetkinleştirir. "Oedipus kompleksinde örneklendiği gibi kültürel bir dolayımı bağımlı kalır" (Lacan, 2005, s. 4). Koku o andan itibaren izleyici için reddedilemeyen bir arzu nesnesidir, objet a'dır, bizi ötekine bağımlı yapan, toplumsal ben'in, boşluğun nesnesidir.

Ortaya çıkan bir boşluğun ya da yokluğun varlığının duyulması olarak arzu, arzulanan şeyin kendisinden öze başka bir şeydir. Arzu her zaman başka bir arzuya, bir başka açgözlü boşluğa, hep başka bir ben'e yöneltilmiştir. Arzu, yalnızca başka bir bedeni arzulamak demek değildir bu anlamda; arzuladığı başkasının arzusunu da arzuluyorsa insana ait bir arzudur aynı zamanda. Bir başka yoldan söylenirse, herhangi bir kimse 'arzulanmayı' arzuluyorsa ya da başkasının değerlerinde bir insan olarak tanınmayı istiyorsa işte o vakit ancak duyulan arzu insancadır. Bütün arzular belli bir değer için duyulurlar. Başkasının arzusunu arzulamak gerçekte 'tanınmayı' arzulamaktır (Sarup, 2019, s. 38-39).

Toplumsal ben'e geçiş sürecinde 'tanınmayı arzulamak' oldukça meşakkatli bir yolculuktur. Bu bağlamda, Lacan'ın oedipal sonrası döneme ve özellikle babanın yasası ile dilin yapısına odaklanması dikkate değerdir. Ancak, Julia Kristeva'nın eleştirel perspektifinden bakıldığında, Lacan'ın yaklaşımının yetersiz kaldığı bir alan

ortaya çıkar: Oedipal öncesi dönemin karanlık yüzü. Kristeva bu karanlığın gizemindeki belirsizliği, iki fallus (anne bedeni ve baba yasası) arasındaki çocuğun sınırdaki kırılmasını-çatışmasını *abject* (iğrenç) kavramı aracılığıyla analiz ederek, Lacan'ın göz ardı ettiği veya görmezden gelmek istediği bu sancılı evrenin derin psikanalitik boyutuna yönelir. Toplumsal düzenin temelini oluşturan ve bozan *abject*, ben'in yaşadığı bocalamayı kurcalar, kural ihlalinin yani yarılma ile anneden babaya geçişin kırılma tabularını denetler (Foster, 2017, s. 206). Bu nedenle Kristeva, *abject*'in pençesine düştüğünde, çarpık duygu ve düşüncelerin girdabında, *abject*'i tanımlanabilir bir nesneyle ifade edemez; *abject* arzuya yalvarır, arzuyu endişelendirip büyüler ama yine de kendisinin baştan çıkarılmasına izin vermez (Kristeva, 1982, s. 1). Arzu tarafından baştan çıkarılamadığı gibi musallat olduğu kişiyi de bir bumerang misali hiç durmadan kendisinden uzaklaştırır (Kristeva, 1982, s. 1). *Abject*, der Kristeva; “karşımda duran, adlandırıp hayal ettiğim bir nesne değil. Sistematik bir arzu arayışı içinde durmaksızın kaçan bir nesne, bir ötekilik de değildir. *Abject*, nesnenin tek bir niteliğine sahiptir: Ben'e karşıt olmak” (Kristeva, 1982, s. 1). Ben'e karşıt bir duruş sergilerken, ben'i kendisine dönüştürmeye çalışır, ben'i anlamın dağıldığı-çöktüğü ve baba yasasının geçerliliğini tanımadığı çemberin dışına -abground'a- çeker yani aslen ben'i merkezi olmayan bir kaosa, bir tür entropiye doğru savurur.

Yemekten nefret etmek iğrenmenin en ilkel biçimidir. Sütün yüzeyindeki o zararsız, sigara kağıdı kadar ince kaymağı gözlerim gördüğünde ya da dudaklarıma dokunduğunda bir öğürme hissedirim. Daha da aşağılarda, midede bir spazm bütün bedenimi büzüştürürken, gözyaşımı ve saframı kıskırtır. Kalp atışlarımı hızlandırır, alnım ve ellerim terler. Görüşümü bulanıklaştıran baş dönmesinin yanı sıra mide bulantısı da o kaymaktan uzaklaşmama neden olur. Bana bunu sunan anne ve babadan ayrılıyorum. Ben arzularının göstergesi o unsurun hiçbirini istemiyor, ben dinlemek istemiyor, ben onu önemsemiyor, ben onu kovuyor. (...) Kendimi dışarı atıyorum, aşağılıyorum, tükürüyorum. Anne babamın ortaya çıkardığı şey, ben'i alt üst ediyor, cesaretim kırılıyor. Onlar, ben'nin ölümü pahasına, onun ötekileştirme sürecine sürüklendiğini görüyorlar. Ben haline geldiğim semptomun sessiz protestosuyla; (...) o ani tepki verir, o tepki verir, işte o *abject*'tir (Kristeva, 1982, s. 1).

İşte bu anneden kopuşun kokusal duygulanım sancısı, duygulam (bedensel tepkiler) aracılığıyla *abject* olarak hissedilir (Kristeva bu pasajda, koklama eylemini dile getirmese de, süt kaymağına yaklaşp dudaklarını dokundurması ile sütün kokusunu alır). *Abject*, anneye ait olmayan sütle fallusun yokluğunu anımsatır. Anne sütünün işlevi, fallus boşluğunda *abject*'in sancısıyla kurulur. *Abject*, sahip

olunmayan ama sahip olunmak istenenin eksikliğinde yani fallusun yoksunluğunda algılanıp; öğürme, kusma, tiksime, utanma ile ortaya çıkar. Toplumsal ben olmamak için gösterdiği direnç, bedensel tepkilerle sezilir. Bedensel tepkiler, görme eyleminden öte, kokusal duygulanım izlerini kışkırtan koku alma ve tat alma eylemlerinin neticesinde verilir. Bu bağlamda Kristeva abject'i ele alırken, ona; ilkel döneme, kokusal duygulanıma *geri dönüş* aracılığıyla ışık tutmayı amaçlar. Geri dönüş bir arınma sahnesidir ve arzu ancak günah çıkartılarak yüceltilebilir. Freud'un heteroseksist fallusunu, homoseksüel bir anal erotizme dönüştürerek, iki ayaklı uygarlığın dayatmasına itaatsizlik edip, dört ayaklı düzenin kokusal düzlemine geri dönüş yapar. Çünkü Freud'un teorisine göre, insanın dört ayaktan iki ayağa geçişindeki bu temel duruş değişikliği, duyu algılarında adeta devrim niteliğinde bir dönüşüm gerçekleştirir: Koklama duyusunun önemi azalırken, görsel algının değeri ön plana çıkar; anal odaklı dürtüler geri plana itilir ve üreme organlarıyla ilişkili duyular daha baskın bir hal alır (Foster, 2017, s. 214). Bu sebeple Kristeva, ilkelliğin gerçekliğine geri dönüp, travmaları deşerek ben'in sıçrama yaşayabileceğine inanır. Büyük sıçramalar, geçmişin gerçekliğini kabul edip üzerine gittiğimiz, utanıp saklamak yerine açığa çıkardığımız travmalarımızı kabul ettiğimizde gerçekleşir. Bu açıdan bakıldığında, kokusal sanat ve avangart sanat pratiklerinde dışkı ve idrara yani abject olana yönelimin amacı; bu unsurların babaya itaati, toplumsal ben'i ve kültürel etik normları alt üst edebilme potansiyeli barındırmasıdır. Çünkü kokusal ve anal olan bizim ilkel kodlarımızı barındıran abrground'a en yakın olduğumuz yerdir. Ve bu ancak "(...) anal bir dünyaya gerileme taklidiyle sergilenir" (Foster, 2017, s. 215). O halde uygarlaşmayla fallustan bu kaçış, arzunun kendiliğini gündeme getirir. Toplumsal ben'in objet a'dan bu kaçışı, kaçarken fallusun eksikliğini abject'te hissetmesi lakin abject olanla sancılanırken objet a'yı arzulaması, bu çatışkının temel yapı taşıdır.



**Şekil 4.11** *Animal Butts*, Atoa Aquarium & Art Gallery, 2022. Kaynak: 12.11.2023 tarihinde <https://www.instagram.com/p/Cg6ZVeIOtYj/?igshid=MzRIODBiNWF1ZA==> adresinden alındı.

Japonya'nın Kobe şehrinde yer alan Atoa Akvaryum ve Sanat Galerisi'nde sergilenen *Animal Butts* (Şekil 4.11) isimli bu özel koleksiyonda, bedensel tabuların kokusal gizlerini abject kavramı üzerinden irdeleyerek, çeşitli hayvan türlerine ait anüslerin heykel ve fotoğraflarını sunar. Serginin en dikkat çekici yönü, her bir hayvan türünün anüsüne özgü gerçek kokuların, sentetik olarak üretilmiş eşdeğerleriyle birlikte sunulmasıdır. Beş duyuyu harekete geçirmeyi amaçlayan bu çalışmaların hemen yanında şu cümleler yer alır: “Yaratığın arkası çok tatlı değil mi? Genellikle poposuna bakarken koklayamayacağınız kokunun tadını çıkarabilirsiniz” (Kirell, 2023). Oysaki yalnızca, iki ayaklı ve dört ayaklı hayvanların anüslerini yalayarak tadını çıkarabilecekleri bu nahoş kokular, insanlar için oldukça rahatsız edici ve mide bulandırıcıdır. Öyle ki ziyaretçi sergi alanında bu kokuları deneyimlediğinde, ani bir tiksinti hissiyle kendisini geri çeker. Hayvansal müstehcenliğin ve baba yasasındaki itaatin arasında sıkışmış olan ben'in bu bedensel tepkisi, abject'in bir tezahürüdür. Abject'in, po'scent art ile olan bu derin ilişkisinde, her ikisi de, duygulanımın belirsizliğinde, duygulamanın ani sert tepkileriyle, ben'i ilkele dönüşle aşağılar, zorlar, korkutur ancak bir diğer yandan içsel bir sükunet sağlar; çarpık ve çalkantılı ilişkiler ağıyla, toplumsal ben'i zorlu ve dikenli yollara savurur.



**Şekil 4.12** Peter de Cupere, *Shit Toilet*, 1998-2005. Kaynak: Cupere, 2016, s. 358.

Bir başka örnek vermek gerekirse, Peter de Cupere'nin *Shit Toilet* (Şekil 4.12) adlı çalışmasında da, abject'in dışsal nesnesi, objet petit a'sı, insan dışkısı olarak kullanılır. Ölü sineklerle çevrelenen *Shit Toilet*'ta normatif beklentilerin aksine, klozetin içinde yer alması beklenen dışkı, klozetin dışında konumlandırılır. Bu yer değiştirme, anal erotizme atıfta bulunarak, tuvaletin kodlanan düzenini çapraşık bir formda yeniden yapılandırır. Öte yandan insan dışkı kokusunun yapısında tespit edilen skatole, dışkının kötü kokmasına neden olurken, ona erojen bir vasıf da ekler (Jellinek, 1997, s. 44 / s. 244). Dışkının hem erojen hem de anal ile olan bu ilişki, ben'in toplumsal normlarla olan ilişkisini sorgulayan sanat yapıtlarında sıklıkla ele alınır. Sanatçılar, dışkının bu paradoksal doğasını kullanarak, izleyicileri alışagelmış konfor alanlarının dışına çıkarmaya ve otoriteye karşı duran ben'e yönelmeye teşvik ederler. Dolayısıyla abject, oedipal edepsizlik ve müstehcenliğin temsil ettiği dışkıyla, erotizmin abjeleşmesiyle sunulur.

Bu açıdan erotizmin abjeleşmesiyle fallusun sancılarını abject olarak alımlayan oluş sürecindeki toplumsal ben, objet a arayışında objet petit a'ların hüküm sürdüğü düzensizliğin aşamalarını kokusal duygulanım düzeyinde deneyimlemeye daha

yatkındır. Öyle ki bu deneyim alanı, Lacanyen ve Freudyen yaklaşımları eleştiren bir diğer çağdaş feminist kuramcı olan Luce Irigaray ışığında da değerlendirilebilir. Irigaray, fallusu baba anayasasının us'undan çıkarıp, abground'un inşasını belirleyen anne-dişil yasaya taşır. Yaratıcı olanın -ötekinin/kadının- kural belirleyici iktidar tarafından kalıplaşan dışlanmışlığına yönelirken, iktidarın şekillendirdiği kadın bedeninden kopup, kokuyu alımlayarak eş seçimini yapan dişil bedenin yasa hükmündeki kurucu rolüne yoğunlaşır. Şunu unutmamak gerekir ki, MHC/HLA gen ailesinin kokusunu yani objet a'sını belirleyip, üreme faaliyeti sayesinde fallusu kendiliğinde barındıran kadın, fallusun boşluğunu yaratıp o'nun aranmasına sebep olandır aynı zamanda. Doğum sonrası bedeninden yayılan kokuyla, bebeğin objet a'sının boşluğunu meme ile doldurmaya çalışan fallusa sahip olan da yine o'dur. Kısacası anne, yeraltı kaynaklarına sahip olandır; en gizli, en derin enerjileri yani yaşamı rahminde başlatabilendir (Irigaray, 2002, s. 241). Dolayısıyla, fallusu yalnızca baba yasasına indirgeyip bu perspektif üzerinden ele almak, kurumsallaşmış eril düşüncenin psikanalitik tutum tezahüründen başka bir şey değildir. Irigaray'a göre de psikanalizin temelini oluşturan toplumsal yapı, göz ardı edilen ve sisteme entegre edilmemiş anne-kadın figürü üzerine kurulmalıdır (Irigaray, 2002). Bu noktada Irigaray da, Julia Kristeva'nın yaklaşımına benzer bir perspektif geliştirerek (ki birbirlerine zıt bakış açılarıyla eleştirdikleri konular da mevcuttur, lakin kokusal sanat araştırmaları gereği sadece ilgili konulara değinilecektir)<sup>108</sup>, oedipal öncesi ve sonrası dönemlerde toplumsal hiyerarşinin baba yasasındaki tutumundan uzaklaşıp, anaerkil sürecin anne-kadın meselesine odaklanır. Eril hegemonya altındaki geleneksel anlayışı yani ataerkil toplumun soy kütüğünü kadın ve beden ilişkisi üzerinden bozarken, kadın bedeninin küt bir yapıda tek yönlü değerlendirmeye sığlaştırılıp, kalıplaştırılamayacağını savunur. Öyle ki kokusal duygulanım bağlantısının ve fallus'un abground'u olan kadın bedeni ve kokusu, fallusmerkezci yapıda hiçleştirilip görmezden gelinecek bir mesele olmasının ötesinde, aralıktaki oluşun, abground'un kurucusu olan yapısıyla incelenmeye açıktır.

---

<sup>108</sup> Kristeva ve Irigaray'ın çalışmaları, bir dizi çeşitli konuyu kapsar ve her biri farklı bakış açılarıyla ele alınan zengin meseleleri içerir. Ancak, kokusal sanat araştırmalarının özel gereklilikleri göz önünde bulundurulduğunda, bu geniş spektrum içerisinde yalnızca ilgili konuların incelenmesi esastır. Bu odaklanma, kadın bedenini, objet a'yı ve fallusu kapsayan ilgili alanlar üzerinden açılımlar yapmayı gerektirir.

Irigaray, arzunun form (dil) ve maddeden (eril beden) oluşan fallogosantrik yapısını Derrida'nın yapısökümcü stratejisiyle -ki Derridacı eleştiri dışıl söylem olarak değerlendirilir- yeniden ele alır (Butler, 2011, s. 66-67). Çünkü dışıl olan, form/*madde*<sup>109</sup> ve evrensel/özel ikiliklerin dışına itilmiştir; o ne tamamen bu ikiliklerin bir parçasıdır ne de tamamen dışındadır; ancak bu ikiliklerin varlığını sürdüren ve izi takip edilen önkoşuldur (Butler, 2011, s. 71). “Onun içine girilecektir ve o kendisine giren şeye dair ondan öte bir şeyi açığa vuracaktır; ancak asla ne oluşturucağı ilkeye ne de yarattığına benzeyecektir” (Butler, 2011, s. 71). Irigaraya göre bu, fallogosantrik (fallus ve dil merkezli erilliğe yapılan vurgu) ekonomi tarafından devralınmış dışılın üreme gücüdür (Butler, 2011, s. 71-72). Irigaray üreme gücünü ise, Platon'un *mağara* -mağarayı abground olarak düşünebiliriz- alegorisine geri dönüşle okur. Mağara, Irigaray tarafından; iç mekan, in, rahim, histeri veya dünyanın metaforu olarak sunulur (Irigaray, 1985, s. 243).

Mağaranın girişi, yukarıya, ışığa veya gün ışığına doğru uzanan uzun bir geçit, koridor, boyun, kanal şeklini alır ve mağaranın tamamı bu açıklığa göre yönlendirilir. Platoncu mağaranın yukarıya doğru olan bu gösterimi daha en başından itibaren, mağarada her zaman orada olan bir şeyin yeniden üretimine ve temsiline bir yön verme çabası olarak işlev gördüğünü gösterir. Oryantasyon, her şeyi ters çevirerek, tersine çevirerek ve simetri eksenleri etrafında dönerek çalışır. Yüksekten alçağa, alçaktan yükseğe, arkadan öne, önden karşı tarafa ama her durumda arka tarafta yer alan bu mağarada bir şeyin önünden veya arkasından bir bakış açısıyla. Simetri burada belirleyici bir rol oynuyor -projeksiyon, yansıma, ters çevirme, geriye dönme gibi- ve mağaraya adım attığınız anda yönünüzü kaybetmiş oluyorsunuz; başınızı döndürecek, ellerinizin üzerinde yürümenize neden olacak; ancak Sokrates elbette tüm bu aldatmaca hakkında tek bir söz bile söylemiyor (Irigaray, 1985, s. 244).

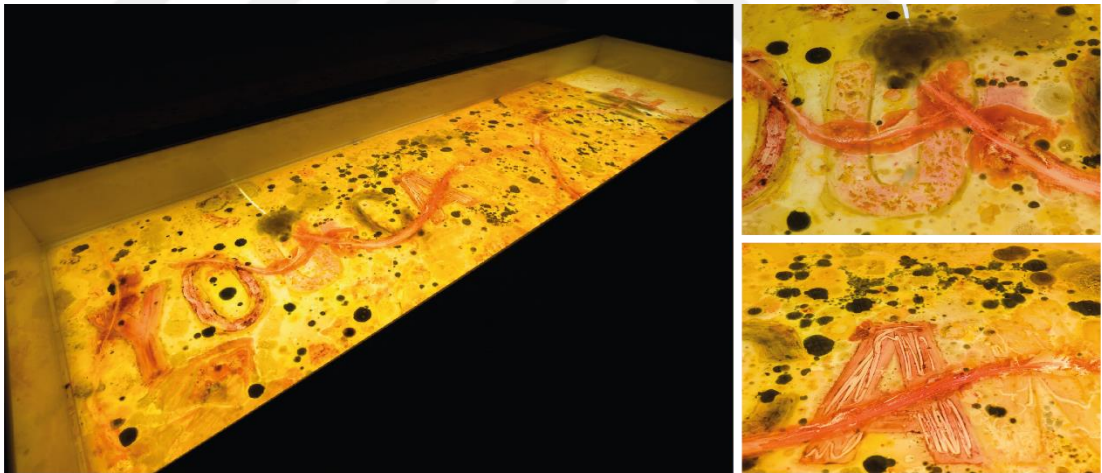
Geri dönüş ile mağarada üretim veya üreme amaçlı gerçekleştirilen bu yapısökümün yansıması, Lacan'ın ayna evresinin eril yapısındaki ayna tarafından karşılanan bir 'ötekiye' geri dönüş değildir. Irigaray'ın açınıladığı Platon'un mağarasında, Lacan'ın eril aynası yoktur; mağaranın kendisini yani rahmi yansıtan bir *speculum*<sup>110</sup> vardır, dışıl simgeselliği temsil eden speculum ile yansıtılır bu in (Irigaray, 1985, s. 285). Speculum ise;

<sup>109</sup> Latince de *materia*, “yeni doğmuş çocuklara gıda olarak sunulabilecek her şey, yani anne bedeninin uzantısı olma işlevini gören besinler anlamına gelir” (Butler, 2011, s. 58). Irigaray'a göre de madde, dışılın felsefi çatışkıdan dışlandığı alandır (Butler, 2011, s. 63).

<sup>110</sup> Vajinal speculum, tıbbi muayenede rahim duvarını genişletmek veya açık tutmak için özel olarak tasarlanmış bir ayna türünün adıdır (Sarup, 2019, s. 174).

Ruha benzeyen ve benzemeyen, dönmenin ve tersine dönmenin, tersten öne ve arkadan öne dönmenin yeri, temsillerin sıralandığı ve iki yana yerleştirildiği bu yer: buluşma ve karışma yeridir. Özelliklerinden ayrılmış, yerinden çıkmış, parçalanmış göze benzese de ondan farklıdır. Bakış açısı -sınırlı, kapalı, ters çevrilmiş ve içe doğru- idea'nın parıltısında, tüm yansımaları bildirip ileten o parlak ışık odağında coşku uyandırır. Ben, idea'ya teslim edilir. Tükenmez bir vizyonlar ve spekülasyonlar deposudur (Irigaray, 1985, s. 291).

Irigaray'ın abground'u yansıtan iç ve dış bükey speculum'u, hakikat aralığını yani kadraj içini aydınlatmak amaçlı ele aldığı bir kavramdır. Ona göre speculum aracılığıyla kadın bedeni, rahmi; abground'u/mağarayı temsil eden hakikat aralığındaki fallik çizginin kökenini yansıtır. Bu nedenle doğum sonrası plasenta kokusunun yerini alan bu sosyokültürel arka planı, baba yasasına ilişkin anayasal fikirle kısırlaştırmak, gerçeğe geri dönüşü reddetmektir. Dışsallık ve içsellik olmaksızın plasental bir yaşam aralığının kırıntısında sürüklenirken, saf kokunun, kadın bedeninin kendiliğinde ilk kez deneyimlendiğini unutmamak gerekir. Öyle ki duyuşsal algılar, speculumla dünya, dünyayla speculum arasındaki eksikliği kontrol altında tutan kokusal veri transferinin aracıdır. Aradaki eksikliğin farkı ise fallusun boşluğudur ve fallus rahimde varlığı hissedilen tek yerdir.



**Şekil 4.13** Anicka Yi, *Grabbing at Newer Vegetables*, New York, 2015. Kaynak: 10.10.2023 tarihinde <https://www.anickayistudio.biz/exhibitions/you-can-call-me-f> adresinden alındı.

Bu yaklaşımla Anica Yi'nin eril fallik düzeni sorgulayan “You Can Call Me F” projesindeki *Grabbing at Newer Vegetables* (Şekil 4.13) isimli çalışması, ötekinin-erkeğin gözünden kadınlara atfedilen kokuların paranoyasını yıkmak amaçlı tasarlanır. Temizlik malzemelerine özgü karakteristik notalar ve parfümlerin sofistike

esans kombinasyonları etrafında dönen kadınsal kolektif kokuların yani kadın bedeninde kodlanan belirli kokuların sınırlarını belirsizleştirerek, gerçeğe geri dönüşün yansımalarını sunmayı hedefler. Bu süreci, yüz gönüllü kadının vücutlarının çeşitli bölgelerinden -ağız, el, göğüs, vajina vb.- toplanan sıvı örnekleri ile sentezlenen bakterilerin yarattığı kokular vasıtasıyla hayata geçirir (Scott, 2015) -ki bu sıvılar speculum'dan yansıyan fallus'un kokularını içerir-. Bir nevi sanatçının *doğal üreme alanı*<sup>111</sup> olarak adlandırdığı çalışması, mağaranın yansıttığı aralıktaki abject kokularla ifade bulur ve dünya genelindeki kadınların yaşadığı acılarla, ataerkil toplumun kadınlara yönelik korkusunu sembolize eder. Galerinin karanlık atmosferinde yer alan bu bakteri kültürüyle boyanmış petri kabının sergilenişi ile karşılanan ziyaretçi de, difüzörde saklanan yoğun kokuya maruz kalır (Vogel, 2015) ve bu kokunun etkisiyle, koku duyusunun kolektif yapısını kaybeder. Öyleyse ziyaretçi, kadının toplumda kodlanan dışlanmışlığını aldığı her nefes ile içerde depolarken, dışarı ve içerinin aralığında sıkışıp, abground'un karanlık kıyılarında dolaşmaya itilir. Başka bir deyişle, sonradan kodlanan yapay kokusal deneyimi -parfümler gibi-, biyolojik bellekte öncesinde kodlanan deneyim -sentezlenen bakterinin yaydığı kokular- ile kokusal duygulanımda sorgulatmaya yeltenir, zamansal uzamda kokusal algının kronik yapısını sekteye uğratar. Kadında koklanan parfüm kokusundan beklenen geleneksel estetik değerlere meydan okurken, rahatsız edici kadın beden kokularıyla da duygusal değerlerin kapsayıcılığını sorgulatar. Öyle ki bedenin kendi üretmiş olduğu koku maddeleri kokusal duygulanıma direkt erişim sağlar, çünkü abground'a/mağaraya, ilk başlangıcın inşasına geri dönüşün temel koku kodlarını içerir. Böylelikle sanatçı, toplumda hoş kabul edilen kokularla, evcilleştirilmemiş ve varoluşun, rahmin doğal kokularını içeren ilkel-dişil abject kokuları, algıda karşı karşıya getirip, speculum'dan yansıyan aralığı gözler önüne sermeyi başarır. Speculum'dan yansıyan bu abject kokular, arzulanan bir koku değil, bizatihi arzusun kendiliğindeki kokudur. O halde erkeğin aracı-arzusu olmaktan özgürleşen kadın, kokusal duygulanım sınırlarında erkeği abground'a geri döndürerek poscent art'ın ereği-amacı haline gelir. Grabbing at Newer Vegetables,

---

<sup>111</sup> Doğal üreme alanı, M.I.T.'de (Massachusetts Institute of Technology) biyolog olan Tal Danino'nun laboratuvarında kadın kokularını bedenden ayırıp, tek bakteri halinde sentezleyerek ürettiği koku ile oluşturulur (Scott, 2015).

estetik olan parfüm kokuları ile metalaşmış kadın arasındaki denklemi yani bir nevi fallusmerkezci eril yapıyı eritme, yok etme eğilimi gösterir.

O halde denebilir ki Kristeva, abground'un ilkelliğine geri dönüşü abject ile sunarken, Irigaray mağaraya olan bu geri dönüşü speculum'dan yansıyan saf dişil beden kokuları ile sahnelemeye çalışır ve her geri dönüş sahnesi bir hakikat aralığı, bir kokusal duygulanım alanının sergilediği performatif eylemin kendiliğini yansıtır. Bu açıdan koku bir objet a'dır, objet a ise arzunun altın tepside sunumudur.



## BÖLÜM 5

### 5. KOKUSAL SANAT SONRASI ESTETİĞİNİN ÖLÇÜSÜZLÜĞÜ

Koku duyusu; genellikle diğer dört duyunun gölgesinde hapsolmuş, arka plana itilmiş, ben'in utandığı ve arzularını bastırdığı ötekinin ilkel bir duyusu olarak konumlandırılmıştır. Duyular arası hiyerarşik düzende, silinen, görmezden gelinen ötekiliğin *karanlık duyusu* olmuştur. Sanatta, yakınlık ve doğrudan temas gerektiren duyuların, özellikle de koku duyusunun dışlanması, dördüncü bölümde de tartışıldığı üzere, bu duyunun ilkel, dogmatik, karanlık ve dramatik duygularla ilişkilendirilmesinin bir sonucudur. Onun bu niteliksel özelliklerinin sayı ve ağırlıkla ölçülemeyişi, 17. yüzyılın başlarında Süleyman'ın Bilgeliği'ndeki (Wisdom of Solomon); "Sen her şeyi ölçüsüne, sayısına ve ağırlığına göre düzenledin" (Friedrich ve Blitzer, 1957, s. 39) anlayışını benimseyen bir bilim dünyasında, bu duyunun göz ardı edilmesine katkıda bulunmuştur.

Bu sebeptendir ki güzel sanatların evrensel estetizm ve bilim felsefesinin işlevlerinden uzak gibi görünen kokusal sanat estetiği; tarihsel üs bakış açısı ile geçmiş dönem filozofları tarafından yakın bir tarihe kadar reddedilmiştir. Platon'un; kokuların daha az yüce zevkler sağladığı, yalnızca acı verici ve hoş hissi yaratmakla baki kaldığı (Platon, 1961, s. 1191) düşüncesi, Aristoteles'in Platon'a benzer bir yaklaşımla; koku türlerinin tat türlerine göre ayırt edilebileceği, tattaki acının kokuda nahoş, tattaki tatlı hissinin ise kokuda hoş olarak adlandırılabilceği (Johansen, 1996, s. 6) ayrımı, Descartes'ın; koku ve koku duyusunun bayağı olduğu (Guérér, 2002, s. 3), Kant'ın; saf havayı soluma hissini koku olarak düşünenlerin zevkten yoksun,

nankör ve harcanabilir koku duyusuna gereğinden fazla anlam yüklediklerini (Kant, 1974, s. 37-45) belirttiği ön yargısı, Schopenhauer'ın; kokunun koku duyusunda aşağılık bir anlam teşkil ettiği (Guérrer, 2002, s. 3), Hegel'in; sanatın duysal yönünün sadece görme ve işitme duyularıyla ilgilendiği, kokunun sanattan alınan zevkin dışında, hatta direkt sanattan dolayısıyla estetikten bağımsız olduğu (Hegel, 1998, s. 38-39) görüşü, kokunun sistem estetiğine dayatılamadığını kanıtlar niteliktedir.

Ne ki bu dışlayıcı tutum, ironik bir biçimde, koku duyusunu, sanatta kabul görmüş diğer duyuların -içeridekinin- rolünü ve algısını belirleyen bir konuma yerleştirir. Ötekiliğin karanlık duyusu olarak stereotipleştirilen yapısı, diğer duyuların algısı yardımıyla belirginleşir. Dışarıda kalanın içeridekini, içeridekinin ise dışarıdakini yabancılaştırması yani her daim bir diğerinin ötekileştirilmesi, ötekinin temel hatırlatıcısıdır. Bu temel hatırlatıcı dışarıdakini içeridekine, içeridekini ise dışarıdakine bağımlı yapar. Böylelikle güzel sanatlarda içerideki kalıcı, ölçülebilen ve tanımlanabilir duyulara dayanan estetik görüşe; dışarıda tutulan geçici, tanımlanamaz ve ölçüsüz doğasıyla meydan okuyup, içeridekini tanımladığı için her daim ihtiyaç duyulur. Subjektif bir tarafsız okumayla istikrarsız olan ölçüsüz kokunun davetsiz bir misafir gibi kapıyı çalması, sürekli tetikte olmasını gerektiren geçirgen ve Limbik Sistem'in katmanlarında elekten geçirilmeyen bir duyuyla karşılanabilir. Hakikat ile hakikat-dışı aralığında var olana, saf gerçekliğe dikkat kesilerek bedenin karşılayabileceği bir kokusal duygulanım, soğuk ve somut bir tutumla yönetilemez; ancak somut bir alımlamanın -hayvani içgüdülerin bedensel/ilkel- varlığıyla bu duygulanımların soyut karanlık qualia'sı kavranabilir. Nietzsche de (1888) bedenindeki bu karanlığı, gizi sezgisel farkındalık duygusuyla yani bedensel olanın bilişselliğini bir rehber olarak kullanıp, koku duyusuna atfettiği bir ayrıcalıkla şu şekilde karşılar: "Tüm deham burun deliklerimdedir" (Nietzsche, 2007, s. 88). Bu sebeple Nietzsche'ye göre koku duyusu, sadece temel duysal işlevlerini yerine getirmekle kalmayıp, aynı zamanda *altıncı his* rolünü de üstlenir (Guérrer, 2002, s. 6). Veyahut Spinoza'nın "Etik" eserinde beden üzerine yaptığı tartışmalar, Tanrısal doğayla uyum içinde yaşamının yollarını önerir: "(...) Bilge kişi yiyerek ve içerek kendi bedenini besleyecek ve kuvvetlendirecektir; nitekim kokuları, çiçekleri, musikiyi, zevkle yapılmış elbiseleri, beden egzersizlerini ve gösterileri sevecektir" (Spinoza, 2011, s. 20). Chantal Jaquet'in açıklamalarına göre de, Spinoza bu şekilde, "(...) müzik ve tiyatro gibi sanat formlarının cazibesine

benzer biçimde, burun kültürünü ve parfümlü kokulara olan sevgiyi benimseyen bir *koku etiği* oluşturmanın temellerini atmıştır” (Jaquet, 2010, s. 77-78 / Shiner, 2020, s. 270). Koku etiği temeli yani kokunun bedenle olan bu spiritüel bağı (ki önceki bölümlerde de tartışıldığı üzere, koku, günümüz bilimsel araştırmalardan elde edilen bulgular ışığında duygu ve beden/beyin ilişkisinin ana bileşenidir), Antik Yunan’da, Arap-İslam geleneklerinde ve Hristiyanlığın başlangıç döneminde de Tanrı’nın bahsettiği, özel transandantal bir duyu olarak değerlendirilmiştir. Antik çağda, Tanrıların sadece hoş kokular yaymakla kalmayıp, aynı zamanda bu kokuları koklamaktan da zevk aldıkları düşünülmüş; güzel kokulu çiçekler, tutsüler ve yakılan kurbanların tümü, kullar tarafından Tanrılara sunulan koku verici armağanlar olarak kabul edilmiştir (Classen, 1998, s. 44). Hatta zaman zaman Tanrıların, seçkin bir ölümlüyü *ambrosia*<sup>112</sup> ile kutsayıp, onlara ölümsüzlük ya da bedensel bozulmazlık gibi ayrıcalıklar kazandırabileceği kanısına da kapılmışlardır (Classen, 1998, s. 44). İlk Hristiyan topluluklarında -her ne kadar sonraları kokuyu sefahat, putperestlik ve ahlaksızlıkla ilişkilendirecek olsalar da- tutsü, temiz ve saf bir kalbin dualarını temsil eden bir araç olarak görülmüştür (Classen, 1998, s. 44). Arap-İslam geleneğinde ise bizzat Hz. Muhammed tarafından, namaz öncesi insanların temizlenmeleri, saçlarını yağlamaları ve parfüm sürmeleri önerilmiştir (Shiner, 2020, s. 270). Fakat zaman içinde özellikle Batı kültüründe, parfümler önemsiz bir lüks ve ahlaksız arzuların bir aracı olarak, kirli beden kokularını gizleme, aldatma ve baştan çıkarma amacı taşıdığı gerekçesiyle, ahlaki itirazların merkezine yerleşmeye başlamıştır (Shiner, 2020, s. 268 / s. 270).

---

<sup>112</sup> Sonsuz yaşamı müjdeleyen tanrısal besin.



**Şekil 5.1** Duccio di Buoninsegna, *The Raising of Lazarus*, 1308-1311. Kaynak: 18.12.2023 tarihinde <https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Duccio-di-Buoninsegna/704201/Lazarus%27un-Y%C3%BCkseli%C5%9Fi.html> adresinden alındı.

Sanat dünyasından başka bir görüş ise, sadece kötü kokuların yüce sanat anlayışında yer edinemeyeceğini savunmuştur: Gotthold Lessing, bir figürün burnunu kapatırken resmedildiği *The Raising of Lazarus* (Şekil 5.1) isimli eserde, Lazarus'un bedeninin rahatsız edici kokular barındırdığını belirterek, bu kokuların görme duyusu yardımıyla dahi iğrenç düşünceleri uyandırabileceğini öne sürmüştür ve bu temsili kabul edilemez bulup şunları ifade etmiştir; “(...) çünkü sadece gerçek koku değil, aynı zamanda fikri de mide bulandırıcıdır” (Lessing, 1887, s. 167). Oysaki Classen'e göre “günümüzde iğrenç (loathsome) duyular o kadar yaygın bir şekilde sanatın konusudur ki, kötü kokuların iğrenç doğaları nedeniyle estetik olmadığını söylemek mümkün değildir” (Classen, 1998, s. 152), çünkü o fallusa hizmet eden bir abject'in objet a'sıdır. İhtiyaçtan doğan isteğin arzularını, ilkel olana dönüşle tatmin edendir.



**Şekil 5.2** Damien Hirst, *A Thousand Years*, 1990. Kaynak: 26.11.2022 tarihinde [https://www.artspace.com/magazine/art\\_101/art-in-the-90s/1990-the-reasons-why-damien-hirsts-a-thousand-years-stopped-francis-bacon-in-his-tracks-55452](https://www.artspace.com/magazine/art_101/art-in-the-90s/1990-the-reasons-why-damien-hirsts-a-thousand-years-stopped-francis-bacon-in-his-tracks-55452) adresinden alındı.

Örneğin Damien Hirst'ün *A Thousand Years* (Şekil 5.2) adlı enstalasyonu, bir cam vitrin içinde, ölü bir inek kafasını yiyerek büyüyen kurtçukların, sineğe dönüştükten sonra elektrikli bir tuzağa dokundukları andaki kaçınılmaz ölüm sahnesinin döngüsünü gözler önüne sermektedir. Sanatçı, “sadece tek bir fikir vardır, o da ölümün korkusudur; sanat, tamamıyla ölüm korkusuyla ilgilidir” (<https://tatintsian.com/artists/damien-hirst/works/>) söylemiyle, merkezine ölümün kaçınılmaz sert gerçekliğini yerleştirerek, ölümü iğrenç kokular aracılığıyla deneyimletir. Bu yaklaşımla cam kafesteki havalandırma bacasından dışarı sızan kötü koku, Batı'da ölüm kokusu iken, *Dassanetch*<sup>113</sup> kabilesinde doğum sevincini simgeleyen hayvanın kokusudur ya da Müslümanlarda Tanrı'ya kurban edilen adağın kokusu, Tanrı ile iletişimin kokusudur, yücedir.

O halde şunları sorgulamak gerekir, ne oldu da güzel kokular yayan Tanrı, kokuların düşmanı oldu? Koku kutsal olarak algılanırken neden reddedilmeye başlandı? Acaba gündelik kokuların parfümle maskelenmesi mi Tanrı'yı rahatsız etti? Veya parfümle maskelenmek istenen Tanrı'nın kendisi miydi? Sentetik kokular doğal kusurların oyunsal ölçüsüzlüğünü mü ört pas etmeye çalışıyordu? Yoksa ağır-kötü olan doğal kokular ölçüsüzlüğüyle evrenin oyununu mu açığa çıkarıyordu? Ya da kurbanın ağır kokusu Tanrı'ya bir armağan olarak sunulurken neden iğrenç olarak görülmeye başlandı? İyi veya kötü kokular neden güzellik, aşüftelik, iğrençlik

<sup>113</sup> Birçok Batı kültüründe hoş olamayan sığır kokusu, Dassanetch kabilesinde erkeğin sosyal statüsü belirlerken kadının doğurganlığı ile bağdaştırılır; erkekler hayvanın idrarı ile ellerini yıkayıp, dışkılarını vücutlarına sürerken; kadınlar, sığırın sütü ile yapılan tereyağını göğüslerine, başlarına ve omuzlarına sürerek kendilerini daha çekici bir hale getirdiklerini düşünürler (Ozan, 2018, s. 197).

anlamlarıyla bağdaştırıldı? Oysaki kokusal sanat estetiğini sadece parfüm endüstrisinin veya sentetik kokuların üretimleriyle ya da kutsal kokuların Tanrısallığıyla değerlendirmek, görsel sanatların sadece resim ile sınırlı olduğunu varsaymak kadar dar bir bakış açısıdır; parfümlerin, kurbanların ve sentetik kokuların ötesinde, hayati öneme sahip olan ve zengin anlamlar içeren koku alma imgelerinin geniş bir dünyası vardır (Classen, 1998, s. 151). Unutmamak gerekir ki modernizm öncesi koku, henüz atmosferde metalaşmamış gündelik haliyle yani doğadaki ve bedendeki saf yansımalarıyla bir Tanrısal lütuftur. Bu lütuf bir yaz gününde tuzla kavrulmuş bir deniz kokusu gibi taze, sıcak, yapışkan ve fütursuzdur. Böylesi ölçsüzlüğün kendisi, normatif değerlerin dünyasında göze çarpmayan, sonradan bir eklenti olarak görülmeyen abground'daki kokusal oyunun ta kendisidir. Ancak evrende önceden belirlenmiş kurallara dair bir kokusal iz bulunmaz, her molekül bulunduğu doğal ortamda yayılma alanını kendi belirleyip alana sızarken, kendi kuralını ortaya koyar (Deleuze, 2015, s. 78), oyuna o an'da oynanırken estetik değer kazandırır. Nitekim kokusal oyunla farklılaşan kuralların hipotezleri, kokudaki rastlantıyı belli sayıda hamleye bölemez, tam tersi hamlelerin hepsi rastlantıyı bütünüyle olumlar (Deleuze, 2015, s. 78) -ki doğal hamleler alımlanan verinin duygu çıktısıyla belirlenir-. Doğal yayılımı olan her kokusal hamlenin tamamı, rastlantısal noktada yer değiştiren kaosun bir parçasıdır (Deleuze, 2015, s. 78). Her hamle de bir diğer olasılıkla iletişime girdiği noktada, bir diğerini içerdiği için yerleşik-ölçülü değil, göçebe-ölçsüz bir dağılımla (Deleuze, 2015, s. 79) kokusal oyunun kartlarını her seferinde ama n'inci kuvvetiyle evrene yeniden dağıtır. "Kuralsız, kazananı kaybedeni olmayan, sorumluluk gerektirmeyen böyle bir oyun, becerinin rastlantıdan ayırt edilemez hale geldiği (...)" (Deleuze, 2015, s. 79), merkezsiz bir alanda oynanan oyunla yani po'scent art ile görünür kılınabilir. Merkezsiz alanda oynanan bu oyun, Tanrı'nın hakimiyetinden bağımsız, aykırılığıyla evrende yönetilemeyen, durdurulamayan, saklanamayan, her daim eksikliği hissedilen ve dolayısıyla estetikte reddedilen ölçsüzlüğüyle adeta bir parodiye dönüşür. Sözünü ettiğimiz bu oyun Deleuze'e göre ise;

(...) bir insan ya da bir Tanrı tarafından gerçekleştirilmez. O ancak düşünülebilir, hem de anlamsızlık olarak. Ama o zaten tam da düşüncenin gerçekliğidir. Saf düşüncedeki bilinçdışıdır. Her düşünce, bilinçli olarak düşünülebilir asgari sürekli zamandan daha küçük bir zamanda bir dizi meydana getirir. Her düşünce bir tekillik dağılımı yayar. Bütün düşünceler, her yere rastlantı üfleyerek ve her düşünceyi dallandırıp budaklandırarak, 'her seferinde'yi 'bütün seferler' için 'bir seferde' toplayarak göçebe-ölçsüz

dağılımın bütün biçimlerini ya da figürlerini kendi yer değiştirmesiyle örtüştüren uzun bir düşüncede iletişime girerler. Çünkü rastlantıyı bütünüyle olumlamak, onu bir olumlama nesnesine dönüştürmek ancak düşüncenin yapabileceği bir şeydir. Bu oyunu düşüncenin dışında oynamaya kalksak bile hiçbir şey olmaz, sanat yapıtından başka bir netice üretmeye kalksak bile hiçbir ürün ortaya çıkmaz. O halde oynamasını bilenlerin, yani rastlantıya hakim olmak uğruna, bahis tutuşmak uğruna, kazanmak uğruna rastlantıyı bölmek yerine onu olumlayanların ve dallandırıp budaklandıranların hep galip geleceği, düşünceye ve sanata mahsus oyundur bu. Yalnızca düşüncede var olan ve sanat yapıtından başka bir neticesi olmayan bu oyun (...) (Deleuze, 2015, s. 79).

Öyle ki doğadaki kokusal oyunun asimetrik sentezinde var olan bu düşünsel ölçüsüzlük, saf oluşun durağansızlığıyla, devingen bir uzamda, kokusal duygulanımların ürettiği po'scent art ile neticelenir. Birey öncesi tekilerin dahil olduğu oyunda, birçok farklı hamle ile öngörülemeyen geleceğin yani L'avenir'in rastlantısal deneyimi belirlediği, öznelere saptadığı varsayımı bulanıklaştıran, belleği unutuluşun düzensizliğine iten -tekrar hatırlamak üzere unutilan- *entropinin paradoksu*<sup>114</sup>dur. O halde güzel sanatlara dayalı geleneksel estetik değerlendirmelerin ötesine uzanan, kokunun yapaylığından öte doğallığındaki öngörülemeyen geleceğin rastlantısal oyununa odaklanan daha geniş bir estetik deneyim anlayışına geri dönüşün gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Örneğin, duyuların kültürel ve fiziksel olarak sosyal eğilimler tarafından şekillendirilebileceğini belirten filozof Charles Fourier da (1851), duyusal hiyerarşiyi altüst ederek, tat ve dokunma duyusunu fiziksel zevk ürettikleri için *aktif (major)*, görme ve işitme duyusunu dolaylı kavramsal zevk ürettikleri için *pasif (minor)* olarak değerlendirir (Fourier, 1851, s. 123 - s. 168 / Classen, 1998, s. 34-35). Koku duyusunu ise hem fiziksel hem de kavramsal zevk ürettiği için *karma (mixed)* bir kırımım duyu olarak ele alır (Fourier, 1851, s. 123 - s. 168 / Classen, 1998, s. 34-35). Aktif ve pasif aralığında ele alınan koku duyusu, bedendeki ölçüsüzlüğün dengesini koruyacak olan karma bir düzensizlikle, bu dört dağıtıcının karşıt gelişimindeki 'yıkıcı oyuncu' rolünü üstlenen bir merkezkaçtır. Fiziksel ve kavramsal zevkin birleştiği bu karma performansın her bir hamledeki toplam etkisinin dağılımı, koku duyusunun gizemli doğasını aydınlatır

---

<sup>114</sup> Deleuze *entropinin paradoksunu* şu şekilde açıklar: "Entropi uzamsal bir etmendir ama diğer bütün uzamsal etmenlerden farklı olarak, olduğu gibi yeğinlikte içerilmiş bir uzanım yahut 'açıklanma'dır ve içerilme dışında yahut içerilmiş olmaktan başka bir şekilde var olmaz; bunun nedeni de işlevinin içerilmiş olan şeyin kendini açıkladığı veya uzamsallaştırdığı genel hareketi *olanaklı kılmak* olmasıdır. Bu yüzden Isı *qualitas*'ına ve entropi uzanımına esas olarak bağlı olan aşkınsal bir yanılısama vardır" (Deleuze, 2021a, s. 303).

ve bu duyunun sanatla olan özgün iletişimini belirginleştirir. İşte sanatın kokuyla olan bu karma ilişkisi de olfactory art'ın üst başlığı olarak önerilen po'scent art aracılığıyla sunulmaktadır. Po'scent art daha öncede altını çizdiğimiz üzere, sanatta kokuya gönderme yapan çoklu duyu pratikleriyle, estetik olan ile metalaşmış olan arasındaki farkı eritme eğilimindedir. Nitekim önerilen po'scent art ile, katı sınırlarla çevrili olan kokusal sanat (olfactory art) anlayışının ötesine geçerek, daha geniş bir duysal etkileşim alanının sunulması hedeflenmektedir. Öyleyse estetik olan ile metalaşmış olan arasındaki fark da ancak etkileşim alanı geniş, L'avenir'de rastlantısal bir gündelikliğin yabancılaştırılan ölçüsüzlüğündeki bir atmosfer ile eritilebilir. Bu bağlamda Drobnick'e göre de;

Kokuya dayalı her çalışma, bulunduğu ortamın kokuları, katılan ve deneyimleyen insanlar ve sürekli esen atmosfer ile iç içedir. Bu nedenle, belirgin sınırların olmaması, sanatçıların yapıtta kullanmış olduğu kokuyu ayrılmaz bir bütünlükle dünyanın arka planındaki koku manzaralarına bağlar ve olfactory art özerkliğinin altını oyar (Drobnick, 2015, s.174).

O halde olfactory art özerkliğinin altını oyan po'scent art, Shiner'in olfactory art'ta kasıtlı koku kullanımına ilişkin önerdiği *işlevsel estetik*<sup>115</sup>ten ziyade (Shiner, 2020, s. 255), bahse aldığı *gündelik estetik (everyday aesthetics)* ve *atmosfer estetiği (aesthetics of atmosphere)* bağlamında ele alınıp değerlendirilebilir. Bu değerlendirme, sınırları çizilmeye çalışılan kokusal alanın ölçüsüzlüğü ile, sahnelenemeyen doğanın insan hayatındaki sıradanlığı çerçevesinde vurgulanıp, kokunun statik olmayan dinamik niteliği üzerinden *Öngörülemeyen Gelecekte Kokusal Sanat Sonrası Estetiğinin Ölçüsüzlüğü* bağlamında irdelenebilir. Öyle ki kokunun ve dolayısıyla po'scent art'ın tanımlanamayan bilişsel ve *duygu yoğunluklu* deneyimi, aynı zamanda çoklu duyu algısının doğurduğu bir ölçüsüzlükle; hileci, oyuncu ve maskeleyicidir (maskeleyeni maskeleyen). Onun bu çoğulcu yapısı, öngörülemeyen bir gelecekte ortaya çıkardığı korku, kaygı ve şüphe gibi netlik barındırmayan duyguların ön yargılarıyla karşılaşılır. Çoklu duyu algısı ya da Fourier'ın altını çizdiği fiziksel ve kavramsal zevk üreten karma duyu, birlik oluşturmaktan kaçınır, otorite karşısında mukavemet gösterir, anlaşmalara yanaşmaz ve ölçülebilir bir duyunun konumuna erişemez. Çünkü algısını asla, hükmeden bir

---

<sup>115</sup> Glenn Parsons ve Allen Carlson'un ileri sürdüğü işlevsel estetik -ki koku duyunun estetik algıda yer alamayacağını savunurlar- , tasarım çalışmaları da dahil olmak üzere tüm güzel sanatları kapsayan yapısıyla, estetik değerlendirmede işlevin önemini vurgular. Ayrıca işlevsel estetik, bütünlük ve sadelik algısıyla 'işlev için uygun görünme', 'hoş bir uyumsuzluk' gibi çeşitli türlerde gruplandırılır (Shiner, 2020, s. 255).

tarafa yani endişe giderici ortak söylemde buluşan akışın oluşuna aktarmaz. Üstelik kokunun geçici ve ölçsüz yapısı, nihai bir yapıtta galeri veya sergi alanlarını dolaşabilecek sabit bir kokunun varlığıyla da temsil edilemez: Koku zamanla yapıttan göçer veya bulunduğu atmosferin kokusuyla başka bir kimliğe bürünür, sadece o an için geçerli olan uçuculuğuyla duyumsanmak adına an'lık tanıklara ihtiyaç duyar. Çoklu duyu algısıyla an'lık tanık, boş bulduğu her deliğe sızan kokunun peşinde sürüklenirken, değişken temsillerin rehberliğinde, yapıtı estetiğin ölçülebilir standardından koparır. Bu nedenle kokunun sanat felsefesinde dayandırıldığı stereotipi yıkmak yerine, kabul görme/kabul görmeme ikiliğine odaklanıp -yani kabul gör veya kabul görme dayatması yerine-, onu aralıktaki alımlayanın böyle bir amaç gütmeyeceğini kabul ederek, sıradan ve gündelik olanın getirdiği yabancılaştırmanın değer yargılarıyla ölçsüz olduğunu varsayabiliriz -tıpkı sıradan bir doğa gibi-. Ancak filozof George Santayana'nın görüşüne göre de, koku duyusu, sahip olduğu işlevden kaynaklı mekansal olmaması açısından büyük bir dezavantaja sahiptir; bu yüzden de doğanın temsiliinde kullanılmaya uygun değildir (Santayana, 2010, s. 38). Oysaki özünde, mekansal olmayanın sanatta değişken doğa temsiline hizmet etmesi, daha uygun ve geçerli bir yöntem değil midir? Çünkü doğa da koku gibi, atmosfere, mekana -beyaz küp'e- sığdırılamayanın ta kendisidir; özünü koruyamaz, mekanda ya uçar ve kaybolur ya da bozulup dayatılan ölçüt uyuma meydan okur. Veyahut koku duyusu doğanın var oluşunu temsil eden beş duyudan biri ise, nasıl oluyor da doğanın temsiliyetinde kullanılmaya uygun görülüyor? Hiçbir duyu tek başına bütüncül bir temsiliyet sağlayamaz, eğer ki doğanın kanunu gereği iki duyu ile bu temsiliyet sağlanabiliyor olsaydı, diğer üç duyuya da gerek kalmazdı. Çoklu duyu algısı sayesinde doğanın değişken temsiliyetini kavrayan po'scent art da, tüm bu söylemlerin çoğulcu yaklaşımını benimseyip, tam da doğanın gündelikliğinde ölçsüzlüğünü gözler önüne sermeyi başarır. Ki doğa da koku gibi, bir mekanda bütünüyle sahnelenebilir statik bir tutumla, iki boyutta hatta üç boyutta gösterime sunulamaz. Doğa, belirsiz ve karma bir bütünlükle canlı-cansız nesnelerin bir araya geldiği sayısız çeşitlilik içeren atmosferde, duygusal tetikleyiciler bakımından da son derece zengin bir içeriğe sahiptir. Bu rastgelelik doğanın rasyonalitesidir, tıpkı yayılan sayısız koku molekülü gibi dağınıktır, sıkıştırılamaz. İşte doğa, tam da bu rasgele rasyonel eğilimi ile po'scent art'a yön verme eylemine uygundur. Po'scent art doğanın bu eylemine yaklaşır, onu hem fiziksel hem de kavramsal değişkenlerle sunar. O halde doğanın kendisi gibi, bu sanat formu da

günlük hayatın bir parçası olup, atmosferde sınırları ölçülemeyen sıradan karakteriyle izleyicisine aktarılır. Lakin Allen Carlson'un da altını çizdiği üzere, doğa sanat olmadığı gibi bizim eserimiz de değildir (Carlson, 2018, s. 428), o bizi çevreleyen arzuların açığa çıkarıldığı doğal dünyamızdır. Po'scent art'ta bu arzuları sergileyen, kalıplara sığdırılmak istenenin ötesinde arzunun kendiliğini sunan, sıradan-kusurlu bir yaşamın görünen yüzüdür. Bu kusur, atmosferde kendi kendine yeten gündelik ve ölçüsüz estetik nitelikler barındırırken, kendisi-arzusu dışında başka bir unsurla ilişkilendirilmesi gerekliliğini ortadan kaldırır.

Yuriko Saito da, Batı estetiği tarafından belirlenen sınırları aşmak amacıyla, güzel sanatlar veya popüler sanatlar kategorisine dahil edilmeyen nesneleri, eylemleri ve diğer sanat biçimlerini, *gündelik estetik (everyday aesthetics)* kavramı altında bir araya getirip, sıradan ve tanıdık olanın estetiğini yabancılaştırma-ötekileştirme yoluyla ölçüsüzleştirerek tartışır (Saito, 2017, s. 7-9). Saito, yapıtların estetik beğenisi ile doğadaki sıradan nesne ve ortamların estetik beğenisi arasındaki paralelliği, Amerika ve Japonya örneklemeleri üzerinden analiz eder. Öyleyse öncelikle 'gündelik' terimi ile neyi kastettiğimizi açıklamamız gerekir. Gündelik kavramı, cinsiyet, yaş, yaşam biçimi, meslek, ülke, kültür, ev ve iş ortamı gibi değişkenlik gösteren faktörlere bağlı, kişiye özel ortamların pratiklerini içerir (Saito, 2017, s. 9). Annemin pişirdiği yemeklerin kokusal aromaları, kardeşime her sarıldığımda boynundan gelen, bebeklik dönemine ait kokunun duyuşsal izlenimi, evimin içindeki kişisel vücut kokumun yayıldığı alan, işyerimdeki ağır metal kokuları, yaktığım tütsüler ve sıklıkla kullandığım sakura çiçeği esanslı kolonyanın yaydığı koku gibi çeşitlilik gösteren duyuşsal deneyimler, günlük yaşamımda *ben* tarafından tanıdık ve sıradan olarak algılanır. Algıladığım bu değişken kokulara aşına olmam sebebiyle de tepki göstermemem, estetik mi yoksa değil mi diye sorgulamamam, öteki tarafından deneyimlenmeyen hayat rutinimin özünü oluşturur. Ancak bu rutinler bireyin hayatı boyunca da değişip dönüşür; örneğin, yirmili yaşlarımda erken dönemlerinde, aile evinde çatı katındaki odamda yaşarken, mutfaktan yükselen yemek kokuları bana rahatsızlık verirken, otuzlu yaşlarımda ortalarında yani şimdilerde, annemin evinde haftada bir defa deneyimlediğim bu kokular, içimi derin bir huzurla doldurur. Rutin evrildikçe gündelik algı yabancılaşıp dönüşür, algı dönüştükçe bakış açısı yeniden -yeniymiş gibi- biçimlenir. Öte yandan Ossi Naukkarinen (Naukkarinen, 2013) ise, şimdiki zamanda yaşadığımız gündelik rutinlerin, geçmiş ve öngörülen gelecekteki alışkanlıklarımız tarafından

şekillendiğini belirtir;

(...) her günümün şimdisini vurgulamama rağmen, geçmişin ve geleceğin şu anda var olan her şeyi etkilediği açıktır. Anılarım ve planlarım var ve geçmişteki eylemlerim beni olduğum kişiye dönüştürdü. Şu andaki deneyimlerim, sürekli ve her zaman sahip olduğum şeylerdir, ancak bunlar tüm yaşam sürem, hatta çok daha uzun kültürel ve doğaya dayalı süreçlerin yoğunlaştırılmış noktaları veya prizmaları olarak görülebilir. Şimdiki zaman, geçmişte olanı ve gelecekte olacağına inandığımız şeyleri sızdırır (Naukkarinen, 2013, s. 5).

Ancak birey ve hatta toplum bazında dönemsel farklılık gösteren alışkanlıklara adadığımız değer ve yargılar, estetik algının eski şimdiye bağlı kalarak değişip dönüşmesine yol açsa da gelecekteki gündelik rutinler, öngörülemeyen bir gelecekte, tanıdık olanın yabancılaştırılmasıyla yeniden şekillendirilebilir. Öngörülebilir bir gelecek ‘bilme’ eylemine yakinken, koku duyusu ile deneyimlediğimiz öngörülemeyen bir gelecekte yaşayacağımız deneyim ‘bilmeme’ eylemine yakınlığıyla rutinlere olan tutumumuzu değiştirebilir. Saito’ya göre de, bu şekilde sürekli değişip hantallaşan gündelik etkinliklerin listesini tutmak imkansızdır, gündelik estetiğin amacı açısından en önemli şey, onlara karşı takındığımız tutuma dayanan deneyim tarzıdır (Saito, 2017, s. 10). Prosedürel belleğin ve fenomenal bilincin yardımıyla geçmiş ve şimdiki gündelik tutumumuzda etkin olan semantik bellek ve erişim bilinci, öngörülemeyen gelecekte epizodik bellek kapasitesinin meta-biliş bilinçteki tutumunda da etkili olabilir. Ancak bunu geçmişi şimdiye ekleyerek, öngörülemeyen geleceğin ölçüsüz dağılımındaki yabancılaştırmayla rutin dışı olarak algılayıp karşılayabiliriz. Öyleyse şimdiki gündelik hayatın öngörülemeyen bu meşru bileşenlerini; öngörülebilir bir geleceğe bağlayıp kurgulamak, hatalı bir yaklaşımdır. Hayat, farklı deneyimlerin düzenli bir biçimde sıralandığı paketler olarak karşımıza çıkmaz; dolayısıyla gündelik estetik, bu deneyimlerin doğurduğu düzensizlik dahil, yaşamın karmaşıklığını, ölçsüzlüğünü kucaklayabilendir (Saito, 2017, s. 11). Çünkü gündelik hayatın tanıdık, sıradan ve rutin olan arka plan alışkanlıkları, ancak öngörülemeyen gelecekteki bir yabancılaştırmayla hayatımızın estetik nesnesini ön plana çıkabilir (Saito, 2017, s. 11). Kısacası denebilir ki, günlük yaşantımızda belirli bir mekana atanmış herhangi bir kokuya, öngörülemeyen gelecekte beklenmedik bir mekanda rastladığımızda, bu durumu göçebe ve yersiz olduğu için ölçsüz bir deneyim olarak karşılayabiliriz ve ancak bu yolla ona estetik bir değer atfetmemiz mümkün olabilir. Misal, yaz aylarını sahil kıyısında geçirdiğim dönemler içinde denizin iyot kokusu, gündelik hayatımın

arka planında sorgulamadığım bir değerken, kış aylarında denize direkt kıyısı olmayan bir ilçede, sahil kıyısındaki o kokuyu öngörülemeyen bir an'da duyumsamam, denizin iyot kokusuna karşı estetik bir değer yüklememe neden olabilir. İşte bu estetik yargı, gündelik tutumun arka planındaki aşinalığın, sıradanlığın, alışkanlığın renkliliği sayesinde kazanılabilir. Böylelikle bu gündelik tutum, bizim öngörülemeyen bir gelecekte karşılaşacağımız sanat nesneleri için değer ve yargı oluşturabilmemizi sağlar. Öyleyse bu yönüyle mevcut estetik söylemle ortak paydada buluşan gündelik estetik;

(...) günlük yaşamın birçok köşesinde şimdiye kadar fark edilmemiş estetik cevheri gün yüzüne çıkarabileceğini öne sürer. Gündelik estetiğin bu açıklaması, estetiği, nesne ne olursa olsun, öznenin deneyim nesnesine karşı duruşu olarak tanımlayan geleneksel estetik tutum teorisinin sadık bir uygulaması olarak nitelendirilebilir. Böyle bir teoriye göre, alışagelmış pratik kaygılardan vazgeçmek, kişinin pratik olarak her şeye dair estetik bir değerlendirme geliştirmesine, normalde sıradan olan ve kolayca gözden kaçan şeyleri olağanüstü bir şeye dönüştürmesine olanak tanır (Saito, 2018, s. 434).

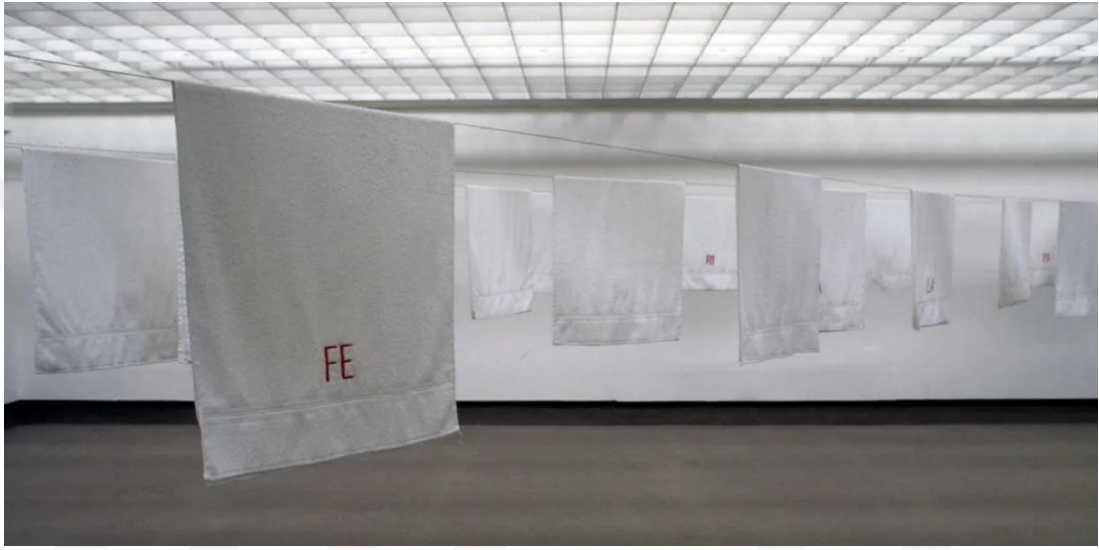
Örneğin, Proust'un hala evinde günlük deneyimlediği ıhlamur çayı ve madlen kekini, yıllar sonra gündelik hayatından çıkardığı bir dönemde, öngörülemeyen bir gelecekte deneyimlerken anımsaması, hatırlattığı döneme dair değerleri olağanüstü bir deneyim olarak algılamasına neden olur. İçinde bulunurken değerlendiremediği durumu -tanıdık ve yaygın bir eylem olduğu için duygulanımda gizlenir-, içinden çıktığı yani yabancılaştığı an sanat benzeri bir performansa dönüştürerek aktarabilir. Bu nedenle Proust'un şimdiki gündelik hayatının içinde olmayan olaylar veya nesneler ona şaşırtıcı, ölçüsüz ve dolayısıyla olağanüstü görünebilir. Bir nevi geçmişte aşına olduğumuz sıradan objet petit a'lar, Lavenir'deki fallusun yoksunluğunda değer kazanıp arzulanır. Yoksunluk ise yabancılaştırma ve ötekileştirme ile hissedilebilir. Bu yabancılaştırma ve ötekileştirme ile de gündelik estetik, bazılarının 'negatif estetik' dediği sanat nesnelerini kapsamına alır (Saito, 2018, s. 434). Öyle ki hiç kimse estetik bir ütopya yaşamamaktadır; aksine, günlük yaşamlar empoze edilmeye çalışılan yoğun ve kaba reklam panolarından, çöp depolama alanlarının ağır kokularına veya zihinleri sersemleten *Muzak*<sup>116</sup> melodilerinden, yabancı otların istila ettiği terk edilmiş arsalara kadar uzanan yaygın estetik deneyimler ile kuşatılmıştır (Saito, 2018, s. 435). Saito'ya göre, gündelik

---

<sup>116</sup> Asansör müziği veyahut telefon konuşması için sıra beklerken çalan arka fon müziği gibi halka dayatılan melodiler.

estetik yaklaşım, bu tür olumsuz estetik deneyimleri olumlu bir hale getirmeyi kolaylaştırabilir ancak aynı zamanda bu deneyimlerin olumsuz yönlerini de incelemeye imkan tanır, zira estetik, yaşam kalitesinin ölçülmesinde vazgeçilmez bir araç olarak görülmektedir (Saito, 2018, s. 435). Yaşam kalitesini belirleyen unsurlar ise asla kusursuz değildir; yaşam kalitesi kusurlu ve kusursuz etmenlerin aralığında oluşturulan bir düzensizlikle sağlanabilir. Düzensizlik; geleneksel güzellik, yücelik ve sanatsal mükemmellik anlayışından öte, gündelik estetikte çok yönlülük gerektiren bir deneyimle, sıradan olan ve tanınabilen niteliklerin taktir edilmesi veya değersizleştirilmesi bağlamında ele alınabilir (Saito, 2018, s. 435). Hatta bu niteliklerin insanlardan tanınma ve takdir edilme veya küçümsenme konusunda talepte dahi bulunmaması, geleneksel estetik anlayışından uzak olan nesnelerin göz ardı edilmesi için yeterli bir sebep değildir (Saito, 2018, s. 435). Aksine gündelik estetik tam da olağanın-sıradanın yabancılaştırılması yoluyla insanların seçimlerini yönlendirebilme kapasitesine sahiptir. Örneğin, X giyim markasının mağazada stratejik olarak yaydığı herhangi bir sentetik koku, tüketici algısını tetikleyerek, satın alma eğilimini yönlendirmede etkili olabilir -ki genellikle bu tür mağazalarda, gündelik hayatımızda yumuşatıcı veya deterjan kokularıyla deneyimlediğimiz sıradan temizlik kokuları tercih edilmektedir-. Ya da tam tersi yazar Edie Clark’a göre, güneşin altında kurutulan çamaşır veya çarşafın doğal kokusu, sentetik çamaşır deterjanı veya yumuşatıcının kokusuyla kıyaslanamaz (Saito, 2017, s. 131): “Güneş ışığı gibi görünmez ve soyut bir şeyin nasıl bir kokusu olabileceğini merak ettim. Güneş gibi koktuğunu düşünebildiğim başka hiçbir şey yoktu. Ama geceleri o temiz çarşafarla ve yaz kokusuyla yatmayı seviyordum” (Saito, 2017, s. 131). Öznel gündelik deneyimlere göre şekillenen kokusal yönlendirmeler -misal temizlik kokusu-, daha önce de belirttiğimiz gibi toplumsal hatta kişisel farklılıklar gösterebilir, evrensel bir nesnel görünürlüğün kılavuzluk etmesi beklenemez. Prosedürel bellekte gizlenen ve açığa çıkmak için rastlantısal an’ı bekleyen bu gündelik yönlendirici kokular, Saito’nun elektrikli kurutucu ortaya çıkmadan önce ABD’de rutin olarak gerçekleştirilen çamaşır asma pratiğine ilişkin incelemesiyle ele alınır. Geçmişte kimileri tarafından çamaşırları kötü ve nahoş kokulardan temizlemenin yorucu bir zorunluluğu olarak görülen bu rutin, öngörülemeyen gelecekte kimi kişiler için hoş anıları canlandıran temizlik kokusunun nostaljik bir geleneği olarak kabul edilir. Birbirine zıt bu iki yönlendirenle -ikilikle- karşı karşıya kalmak, aralıkta konumlandığımız estetik tarafsızlığı korur (Saito, 2017, s.

116). Bir nevi po'scent art'ın estetik söylemdeki göçebe ölçüsüzlüğünü, aralıktaki tarafsız duruşuyla ifade etmemize imkan tanır. Böylelikle po'scent art bağlamında kötü kokuların estetik değerlendirmedeki olumsuz vasıfları -negatif estetik- ve hoş kokuların estetik açıdan olumlu nitelikleri -pozitif estetik- ya da koku yaymayan yapıtların duygulanımsal tetikleyici etkileri -duygulanım estetiği- gözetildiğinde, bu sanatsal ifadenin meşru olarak çoğulcu bir estetik tutuma dahil edilmesi gerekliliği açıkça ortaya çıkmaktadır.



**Şekil 5.3** Oswaldo Maciá, *Anonymous Family*, Enstalasyon, Luis Ángel Arango Kütüphanesi, Bogota, Kolombiya, 1996. Kaynak: 12.12.2023 tarihinde <https://www.oswaldomacia.com/anonymous-relatives> adresinden alındı.

Po'scent art örneklemini üzerinden incelemek gerekirse, Oswaldo Maciá'nın "Duyuların Mantığı" sergisinde yer alan *Anonymous Family* (Şekil 5.3) isimli kokusal akustik senaryosu, çoklu duyusal algının devreye alındığı bir estetik güdümlerle sunulur. Enstalasyonda geçmiş gündelik hayatta sıklıkla deneyimlenen çamaşır asma faaliyeti ile eşleşen temizlik kokusu, galeride sergilenen yeni yıkanmış yüz beyaz havlu üzerinden sekiz farklı ses kombinasyonunun ona eşlik etmesi aracılığıyla kurgulanır (<https://www.oswaldomacia.com/anonymous-relatives>). Shiner'ın da "kayıp bir sanat" (Shiner, 2020, s. 256) adıyla nitelediği bu geçmiş gündelik alışkanlık, güneşte kurumaya bırakılan çamaşırların taze kokusu ve yumuşaklık hissiyle anımsatılmaya çalışılırken, senaryoya dahil edilen çamaşır makinası sesleri ve farklı kültürlere ait pornografik videolardan seçilmiş insan feryatlarının tekrarlanan ses kombinasyonları ve bunun yanında havlulara eski bir

telefon rehberinden seçilen kişi isim ve soy ismi baş harflerinin nakşedilmesi (<https://www.oswaldomacia.com/anonymous-relatives>), faili meçhul bir döneme ait rutin deneyimlerin yankılarını gözler önüne serer. İzleyicinin duygulanımsal kurgusunda; temizlik kokusu asılan yeni yıkanmış beyaz havluların izlenimiyle deneyimlenirken, temizlenmeden önce kirlenmesi gereken havluların nahos ve kötü kokuları, çalışan çamaşır makinesi ve insan çığlıklarının gürültüleriyle işitilir. Temizlik kokusunun kirlilik kokusuyla çatıştığı bu zıt kurguda, kokunun görünür olmaması yani atmosferde nesneden yoksunluğu sebebiyle ölçsüzlüğü ve duygulanıma olan direkt erişim belirtisi, izleyicilerin davranış biçimlerinden, ses tonlarından ve yüz ifadelerinden, yani bedensel estetik reaksiyonlarından sezilir. Atmosfere yayılan bu duygulam estetiği, deneyimleyenin bakış açısından analiz edilmeye uygunken, üçüncü kişi tarafından maddesellik arayan yargı odaklı alışlagelmiş geleneksel estetik söylemle değerlendirilmeye çok uygun değildir (Saito, 2018, s. 435). Yumuşaklık ve temizlik veya sertlik ve kirlilik kokusunun tende bıraktığı saf bedensel duyuları, izleyicinin kişisel deneyimine bağlı olduğu için, herhangi bir maddesel niteliğe veya evrensel geçerliliğe sahip değildir (Saito, 2017, s. 116). Bu yönelime fenomenolojik tanımlama daha etkili bir metodoloji sunabilir; böylece gündelik estetik, estetik için yeni ufuklar açabilir (Saito, 2018, s. 435). Her ne kadar sanatın egemen olduğu estetik söyleme bir meydan okuma teşkil etse de, bu onu zayıflatmak anlamına gelmez (Saito, 2018, s. 435); aksine, aralıktakinin varlığının geniş bir duyuşsal etkileşim alanında ele alınması gerekliliğinin önemini vurgular. Bu amaçla, gündelik estetik, insanların estetik yaşamlarının zengin, çok çeşitli ve kapsamlı yönlerini dikkate alacak şekilde genişletme girişimine yönelmiş olan bir estetik açılımdır diyebiliriz (Saito, 2018, s. 435).

Shiner tarafından kokusal sanata ilişkin bir diğer estetik bakış açısının yönlendirildiği *atmosfer estetiği* (*aesthetics of atmosphere*) ise Alman filozof Gernot Böhme'nin "Towards an Ecological Aesthetics" (Für eine ökologische Naturästhetik, 1989) isimli kitabında, çevre biliminin kapsamına insan faktörünün entegre edilmesi gerekliliği yönündeki varsayımı dahilinde öne sürülmüştür (Böhme, 2017, s. 1). Genel olarak kabul edildiği gibi, atmosfer terimi ilk olarak dünyanın üzerini örten havanın en üst katmanını tanımlamak amacıyla, meteoroloji alanında kullanıma girmiştir (Böhme, 2017, s. 2). "Ancak 18. yüzyıldan itibaren atmosfer, havada asılı kalan ve belirli bir ruh halini anlatan bir metafor olarak kullanılmıştır. Aracı bağlantı

elbette hava durumudur: Hava durumu ruh halimi etkiliyor” (Böhme, 2017, s. 2); güneşli bir hava beni neşelendirebilir ya da tam tersi karanlık ve yağmurlu bir hava beni kasvete sürükleyebilir. Ayrıca hava, insan yaşamının devamlılığı için gerekli olan nefesin de alındığı ortamdır. Havaya dolayısıyla da mekana bağlı bu ruh hali Böhme’ye göre, atmosfer estetiğinin iki belirgin özelliğini sunar: Atmosfer her daim mekansal olanla ilgilidir ve her daim öznel deneyimin çıktısı olan duygusal bir bağlantıyla ilişkilidir (Böhme, 2017, s. 2). Bu nedenle, belirli bir mekanda kendini ruhen ve bedenen iyi ya da kötü hissetmek, doğrudan o mekandaki estetik vasfın açık bir kanıtı olarak görülebilir. Bu yaklaşım, geleneksel görsel unsurlara odaklanmanın ötesine geçerek, bütünsel duysal deneyimi irdelemenin de seçeneklerini sunar. Dolayısıyla atmosfer estetiği bir mekanın sadece görsel unsurlarıyla değil; ses, dokunma ve koku gibi tüm duysal girdilerin etkileşimiyle karakterize edilen ortamın, duygusal niteliğini ifade eder. Bu perspektiften bakıldığında, kokunun atmosfer estetiği kapsamında özellikle irdelenmesi gerekir, zira önceki bölümlerde de tartışıldığı gibi, koku; duygu, arzu ve bellek aracılığıyla beden ile doğrudan bağlantılıdır ve atmosfer yoluyla deneyimlenen yapıtlardan elde edilen duysal bilgilerin şekillenmesinde, koku son derece güçlü bir araç olarak ön plana çıkmaktadır. Böhme’nin de atmosfer estetiğini direkt beden ve duygu ile ilişkilendirmesi, po’scent art’ta öne sürdüğümüz şu varsayımı destekler niteliktedir: Mekanın atmosferiyle iç içe geçen kokusal yapının yarattığı bu tanımlanması güç kokular, bedensel duyular üzerinden prosedürel bellek ve fenomenal bilinçle yani duygulanımla doğrudan etkileşim kurar. Bu etkileşim sonucu öngörülemeyen gelecekte verilen rastlantısal an’daki ilk tepki, bedenden taşan duygulam aracılığıyla temsil edilir. Bu nedenle;

Çevrenin unsurları sadece organizma olarak insanı etkileyen nedensel faktörleri içermez, aynı zamanda onların duyguları üzerinde de bir izlenim üretir. İnsanın estetik duygularına aracılık eden ise atmosfer dediğimiz şeydir. Belirli bir çevrenin atmosferi nasıl hissettiğimizden sorumludur. Atmosfer çevrenin nesnel faktörlerini ve takımyıldızlarını o çevredeki bedensel hislerim ile ilişkilendiren şeydir. Bunun anlamı şudur; atmosfer küresi arada olan, iki tarafa aracılık eden şeydir. (...) Atmosferler yarı nesneldir, yani oradadırlar; bir atmosfere girebiliyorsunuz ve şaşırtıcı bir şekilde bir atmosfer kümesine yakalanabiliyorsunuz. Ama öte yandan atmosferler de nesnelere benzeyen varlıklar değildir; özne onları hissetmez ise hiçbir şey değildirler. (Böhme, 2017, s. 1-2).

Kokunun da aralıktaki *yarı-nesnel* (*quasi-objective*) veya *yarı-şeyler* (*halbdinge*) vasfı, yani nesne (dışsal nesne) ile özne (içsel nesne) arasındaki sağlıklı iletişimi kurabilme kapasitesi, Böhme'nin atmosfer estetiği kavramının temel niteliklerini içerir. Bu nedenle atmosfer estetiğine Böhme tarafından, hem *algı estetiği* (*perception aesthetics*) hem de *üretim estetiği* (*production aesthetics*) açısından yaklaşılır (Böhme, 2017, s. 2). Algı estetiği öznel-subjektif deneyimlerimizdeki duygularımızı temsil ederken, üretim estetiği yaratılabilir bir yapay atmosferdeki maddeselliği-nesnelliği vurgular. Atmosfere rasyonel erişim üretim estetiği ile sağlanırken, atmosferdeki irrasyonel alımlama algı estetiği seviyesinde keşfedilir. Böhme'ye göre bu rasyonel ve irrasyonel yaklaşımın bulunduğu atmosfer aralığı ise etkili bir biçimde sahne sanatlarında hissedilebilir;

(...) burada atmosfer yaratmak söz konusudur. Eğer atmosfer tamamen öznel bir şey olsaydı tüm bu girişim anlamsız olurdu. Sahne dekoru için sanatçının bunları, sahnede yaratılan atmosferi genel olarak aynı şekilde deneyimleyebilecek daha geniş bir izleyici kitlesiyle ilişkilendirmesi gerekir. Sonuçta sahne dekorunun amacı, aksiyona atmosferik arka plan sağlamak, seyircileri teatral performansa uyumlandırmak ve oyunculara sundukları şey için bir ses tahtası sağlamaktır. Bu nedenle sahne dekoru sanatı, uygulama açısından atmosferlerin yarı nesnel bir şey olduğunu gösterir (Böhme, 2017, s. 30).

Po'scent art da nesne ile özne arasındaki şeydir, bir obje a'dır; atmosferde yayılan titreşimin boşluğunda konumlanandır. Bir sanatsal yaratım neticesinde üretilse de düşünsel olana, bilinçdışına, duygulanıma, irrasyonel olana erişimi sayesinde üreticisinden özgürleşen ve izleyicisi tarafından öznel deneyimlenen bir sürecin yarı-nesnel veya yarı-şey ürünüdür. Çünkü po'scent art, algı estetiği ile metalaşmış olanı, üretim estetiği ile de güzel sanatlar geleneğindeki estetik algıyı eriterek, sınırları bulanıklaştırma eğilimi gösterir. Görsel sınırları aşarak seyirciyle daha ilkel, duyusal bir düzeyde etkileşime girer. Öyle ki atmosferde kokusu yayılmayan hiçbir varlık yoktur, misal; kokusu olmayan bir odun parçası, hikayesi olmayan bir kitaba benzer; varlığı hissedilebilir ancak ruhu eksiktir. Kaldı ki kokunun yayılmadığı bir atmosferde yaşamak da imkansızdır, çünkü o evrende; beni, onu, bizi, şeyi sarmalayan gerçekliğin önlenemeyen saf niteliğindeki aralıktır, bilinmezliktir.



**Şekil 5.4** Alexis Karl, *The Exquisite Inevitable*, Enstalasyon, Olfactory Art Keller, New York, Amerika, 2023. Kaynak: 06.01.2024 tarihinde <https://www.olfactoryartkeller.com/exhibitions/alexis-karl-the-exquisite-inevitable> adresinden alındı.



**Şekil 5.5** Alexis Karl, *The Exquisite Inevitable*, Enstalasyon, Olfactory Art Keller, New York, Amerika, 2023. Kaynak: 06.01.2024 tarihinde <https://www.instagram.com/p/Cz9b9VwxMOv/?igsh=ajI4MmlpMDNjZ2Q> adresinden alındı.

Böhme'nin sahne sanatları temsili po'scent art örneği aracılığıyla incelersek; 2023 yılının Aralık ayında film yapımcısı, sanatçı ve parfümör olan Alexis Karl tarafından, Olfactory Art Keller'da mekana özgü kurgulanan bir enstalasyon ile sergilenen *The Exquisite Inevitable* (Şekil 5.4 ve Şekil 5.5); yakında vizyona girecek olan *Anton* adlı korku filminin sahnesinden uyarlanarak tasarlanır (<https://www.olfactoryartkeller.com/exhibitions/alexis-karl-the-exquisite-inevitable>). Yerleştirme, filmde Brooklyn'deki bir apartman dairesinin ormana dönüşen senaryosunu temel alan bir kaygıyla oluşturulur. Öyle ki ritüelleri sembolize eden kuru kafalar ve iksir şişeleri ile misk, yaprak, yosun ve çürümüş hayvan kokularının (hem parfüm hem de tütsü kullanılarak yaratılan bir kokusal atmosfer) eklemlendiği ürkütücü sahneye; plaktan çalınan opera, makine uğultusu ve orman sesleri eşlik eder. Kokusal, sessel ve dokunsal bir deneyim yaşanması amacıyla film setinin galeri ortamına taşınması, ormana dönüşen dairenin kadradaki dehşet verici atmosferini birebir yaşatır. Çünkü koku ve ses, izleyicinin mekan içindeki konumlanışını etkiler ve onun fiziksel hareketlerine doğrudan müdahale eder (Böhme, 2017, s. 171).

Ekranı seyretmeden önce, Brooklyn'deki bir evin kendisine özgü bu duygusal kaosu bedenlen hissetmek yani o sahneye dokunmak, kokusunu duyumsamak, gürültüleri direkt işitmek ve dolayısıyla bütünsel duyu pratiği ile o an'a anlık tanıklık etmek, filmin tüm duygusunu yaratılan atmosfer aracılığıyla deneyimlememize imkan tanır. Böylece izleyici sahnede nesnelerin özelliklerine odaklanmaktan çok, onların dramatik ve duygulanımsal değerlerine yönelir. Öngörülemeyen bir gelecekte günlük deneyimlerimizdeki nesnelerin ölçüsüzleştirilmesiyle veya yabancılaştırılmasıyla yani doğa atmosferinin dramatik bir atmosfere veya korku atmosferine dönüştürülmesiyle, bize neyin gerçek neyin gerçek olmadığını sorgulatacak olan bu film sahnesindeki ortam, atmosferin yarı-nesnelliği sayesinde yaratılabilir. Dolayısıyla film yapımcısı Alexis Karl tarafından, filmi izlerken mekanla özdeşleşebilmemiz için o ortama maruz bırakılmamız istenir. Böhme'ye göre de; "(...) atmosferler duygusal bir rezonans halinde deneyimlenir ve onların doğasının ne olduğunu ancak fiziksel olarak orda bulunarak, onları kendi zihinsel çevremizde algılamak için kendimizi onlara maruz bırakarak algılayabiliriz" (Böhme, 2017, s. 168). Filmin birebir atmosferini yaratmak amacıyla izleyiciyi özellikle kokuya maruz bırakmak -ki yapay koku kullanılsa dahi ağaçların, yosunların, yaprakların veya eşyaların doğal kokusuna nefes aldığımız süre boyunca o sahnede maruz kalmak zorundayız-, onları hikayenin atmosferdeki ana parçası haline getirir.

(...) çünkü kokular, hemen hemen hiçbir duyulur olguya benzemeyen şekilde atmosferiktir: Belirsiz bir şekilde uzaklara itilirler, onları sararlar, önlenemezler; bunlar, nerede olduğumuzu mizacımız (befinden) aracılığıyla hissetmemize en yoğun şekilde olanak tanıyan bir çevrenin niteliğidir. Kokular yerleri tanımlamamızı ve kendimizi yerlerle özdeşleştirmemizi sağlar (Böhme, 2017, s. 125).

O halde sonuç olarak Shiner'ın da yöneltmiş olduğu şu soruyu sormak gerekir: Güzel sanatlardaki estetik anlayışı aşmayı hedefleyen bu iki çabanın (gündelik estetik ve atmosfer estetiği) farklılıkları ve benzerlikleri göz önünde bulundurulduğunda, bu iki yaklaşım tek bir estetik tanım çerçevesinde bir araya getirilebilir mi (Shiner, 2020, s. 257)? Daha öncede belirttiğimiz gibi, kokunun sanat estetiğinde dayandırıldığı stereotipi yıkmak yerine, kabul görme/kabul görmeme ikiliğine odaklanıp -yani kabul gör veya kabul görme dayatması yerine-, po'scent art'ı aralıkta alımlayanın böyle bir amaç gütmeyeceği kabul edildiğinde; duygusal olanı, duygulanımsal olanı, algısal olanı, bedensel olanı, atmosferik olanı,

gündelik olanı, deneyimsel olanı, yarı-nesnel olanı, fenomenal olanı, arada olanı veya öznel olanı değişken temsilde yansıtan, dolayısıyla estetik kavram çoğulculuğunu benimseyen yapısıyla hiyerarşik olmayan bir düzensizliğin doğurduğu ikilikteki aralıkta, monist bir estetik tutumla ele almamız mümkün değildir. Dominic McIver Lopes'in "Being for Beauty: Aesthetic Agency and Value" (2018) isimli kitabında belirttiği, Shiner'ın da altını çizdiği bu *estetik fırsat çeşitliliği* (*a diversity of aesthetic opportunity*) (Lopes, 2018, s. 222), yaşadığımız atmosferde gündelik olanın yabancılaştırılması yoluyla duygu yoğunluklu, yarı-nesnel çoğulcu söylemlerimizi ifade edebilmemiz için geçerli bir yöntem olarak görülebilir. Çünkü estetik fırsat çeşitliliği, öznel çekiciliğin nesnel çekicilikle kesiştiği bir ara katmanı ifade eder (Lopes, 2018, s. 224). Bu açıdan her bir birey kendi DNA'sına özgü kokular barındırdığı, atmosferde kendine has gündelik yarı-nesneleri farklı yollarla deneyimlediği için; po'scent art, "estetik bir monokültür ile temsil edilemez" (Lopes, 2018, s. 222). O ancak, duygulanımdaki belirsizliğin abground'daki objekt a'larını, arzularını bir faili meçhul olarak tecrübe edip, sürekli değişim gösteren temsillerin oluşundaki ebedi tekrarların farkıyla saf olanı tayin edebilir. Bir faili meçhul estetik deneyim; arzunun yoğunluğundaki bedensel yeğlilikler, duygulanımda uyarılmayı bekleyen gerçekler aracılığıyla kişiye özel tecrübe edilebilir. Po'scent art, yaşanan travmatik olayların gizlerinde saklanan, günlük deneyimlerimizin ötekileştirildiği bir atmosferle, deneyimin net tanımlanamadığı ve tanımlanamayacağı bir bilinmezlikle hissedilebilir. Ben'in yaşam döngüsünde bedenlen yer edinip, zamanla nötrleşen ve sonra tekrar ortaya çıkan değişken fenomenleri içerebilir. Zihin ve beden her ne kadar bu duygusal deneyimlerimizi aydınlatmaya bir nevi yardımcı olsa da; izleyici ben'ler, kokusal duygulanımın karmaşasında dizginlenemeyen bu üslubun arka planını net bir şekilde ifade edemez. Geçmiş deneyimlere dayanan zihinsel tecrübeler, sürekli değişen ve dönüşen dünyanın algılanmasında ancak düzensizliğin, karmaşanın getirdiği bir dengeyle dönüşümsel çarpıklığın bütünleşik kurgusunda sürekli değişken hareket sabiti ile aktüelleşebilir. Bu nedenle po'scent art, merkezsiz, ölçüsüz, tanımsız, belirsiz akışkan yapısıyla, dönüşen duygusal hazlara adanmış bir alğının öyküsünü, yaratıcısı aracılığıyla sunup, muktedir olduğu tekrarların farkında, *poliestetik* (*polyästhetische*) bir tutumla duyumsanabilir olandır.

Poliestetik (*polyästhetische*) kavramı ise, Lopes'in estetik fırsat çeşitliliği söylemine benzer bir biçimde, Avusturyalı besteci ve müzik eğitimcisi Wolfgang Roscher tarafından 1960'ların sonunda geliştirilmiş, birden fazla estetik anlayışın

veya ifade biçiminin bir araya getirilmesiyle oluşturulan, çok katmanlı ve disiplinlerarası bir estetik yaklaşımı ifade eder (Hennings, 1980). Roscher bu kavramı, özellikle müzik eğitiminde görsel sanatlar, dans, tiyatro ve edebiyat gibi çeşitli sanatsal ifade biçimlerini bütünleştirmek ve öğrencilerin çok yönlü sanatsal deneyimler kazanmasını teşvik etmek amacıyla kullanmıştır. Roscher’a göre estetik süreçler, sanatsal yaratım yoluyla algıda meydana gelen derin değişimin insani eylemlerinden oluşur (Hennings, 1980, s. 40). Dolayısıyla “toplumda yerleşik olan sanat zevkinin, yeni algı biçimleri lehine parçalanması gerekir, çünkü insanlarda niteliksel bir değişim, ancak değişen algı ve değişen çevre ile mümkün olabilir” (Hennings, 1980, s. 40). Bu yaklaşım, izleyicilerin sanat eseri ile etkileşimlerinde çoklu duyuşal ve düşünsel boyutları keşfetmelerine olanak tanır. O nedenle Roscher, geleneksel güzel sanatların estetik kısıtlamalarını genişletmek için, elitist olan tek taraflı sanatsal yeteneğe odaklanmayan bütünsel bir estetik anlayışa yönelmemiz gerektiğini belirtir (Hennings, 1980, s. 41).



**Şekil 5.6** Wolfgang Georgsdorf, *Smeller 2.0*, Enstalasyon, Linz, Avusturya, 2012. Kaynak: 09.02.2024 tarihinde <https://images.app.goo.gl/1bHSZ6HgGKpnULzi7> adresinden alındı.

Wolfgang Roscher'ın poliestetik yönelimini, müzik ve koku gibi yarı-nesnel öğelerin bulunduğu bir enstalasyon ile 2012 yılında hayata geçiren Avusturyalı sanatçı Wolfgang Georgsdorf'un *Smeller 2.0*<sup>117</sup> (Şekil 5.6) isimli çalışmasından da anlayacağımız gibi; po'scent art, birçok sanat formuyla hibrit bir diyalog halinde, bilinç düzeyinin duygulanımsal olarak genişletilmesi yoluyla tecrübe edilebilen, deneysel disiplinlerarası yaklaşımı benimseyen ve olfactory art'ı kapsayan niteliğiyle kokusal duygulanımı çoklu duyu algısı ile tetiklemeyi amaç edinmiş bir kavramdır.



---

<sup>117</sup> İlk kez Avusturya'nın Linz şehrinde gerçekleştirilen "Sensory Sensation" isimli sergide, sonrasında ise 2016 yılında Berlin'de sunulan *Smeller 2.0*, her tuşa özgü koku atanmış bir klavye enstrümanı ile kokuları ve koku kombinasyonlarını müzik veya ses aracılığıyla aktarabilen bir *koku organı* (*scent organ*) olarak tasarlanmıştır (Shiner, 2020, s. 178). Altmış dört boruya sahip bu devasa enstrüman, bilgisayar programlama yoluyla kontrol edilerek (Shiner, 2020, s. 178-179), şiir veya film gibi eserlerle koordineli bir biçimde koku yayabilme özelliği sayesinde izleyicisine poliestetik bir deneyim yaşama ayrıcalığı sunar.

## BÖLÜM 6

### 6. SONUÇ

Bu çalışma, psikoloji ve nörobilim alanındaki kanıtları temel alarak, nörofelsefenin ve felsefenin eleştirel yaklaşımlarını derinlemesine incelenirken, oluş-akıştaki öznenin yapısöküm sürecini zihin/bilinç ile beden/beyin arasındaki etkileşim yoluyla analiz etmiştir. Zihin/bilinç ve beden/beyin arasında, kokunun erişim sağlayabildiği bu tanımlanamayan öznel alana duygulanım ve bilinçdışı ile açıklık getirmiş, Peter de Cupere ve Oswaldo Maciá gibi çağdaş kokusal sanatçıların yapıtları üzerinden de bu kavramların nasıl işlediğini, koku duyusunun limbik sistemdeki özel çalışma prensibinden faydalanarak yanıtlamaya çalışmıştır. Larry Shiner'ın kokusal sanata ilişkin önerdiği teorik ve pratik bilgi sınırları, kokusal deneyimin melezliği yani Jim Drobnick'in çoklu duyu algısı ile kokusal sanatın deneyimlenebileceğini ileri sürdüğü eleştirisi, araştırmada kokusal imgenin koku maddesi olmasa dahi diğer duyuların yardımıyla prosedürel bellekten veya kokusal duygulanımdan kokuya dair anıları bilince aktarıp anımsayabileceği bulgusuyla, amacımız doğrultusunda po'scent art (kokusal sanat sonrası) ile açılmıştır. Koku maddesinden yoksun kokusal otobiyografik bellek kapasitesinin dilsel sınırı da; Proust, Süskind veya Robbins gibi yazarların edebi örnekleri üzerinden po'scent art dahilinde değerlendirilmiştir. Araştırmada prosedürel belleğe/duygulanıma kodlanan ilk kokusal veri ise doğum öncesi kadraj içindeki (anne rahmindeki) plasenta kokusu ile eşleştirilip, fetüsün birlikten-bütünlükten kopup kadraj dışına çıkmasıyla, yoksunluğun getirdiği kokusal travma Lacan'ın arzusu; arzunun doğurduğu kaotik boşluk ise tamamlanmak için ömür boyu aranan objet a -koku- ve fallus ile temsil edilip çözümlenmiştir. Böylece kokunun sadece fiziksel bir deneyim olmanın ötesinde, fenomenal bilinç ve prosedürel bellekle ilişkili, ilkel bir bağlantıya sahip

olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. İlkel bağlantı ise kokunun tanımlanamazlığını tespit etmemize yardımcı olmuştur. Böylelikle kokunun bedensel ve zihinsel deneyimi etkileyiş biçiminin, günümüz sanatsal yaratımında değişken temsil bulduğu kimliği yani tanımlanamazlığı; po'scent art önerisiyle sonuçlandırılmıştır.

Dolayısıyla bu araştırma, olfactory art özerkliği hakkında postyapısalcı yeni sorular ortaya koyan po'scent art'ın ölçüsüzlüğünü keşfetmek ve bu sanat formunun estetik potansiyelini kavramak için akademide yeni tartışma ortamlarını gündeme getirmektedir. Po'scent art'ta neyin estetik neyin estetik olmadığına dair genel kabullerden uzak benzersiz bu deneyimi poliestetik bir tutumla ele alıp okuyucusuna sunmaktadır. Bu tutum ise po'scent art'ın ölçüsüzlüğüne, yarı-nesnelliğine dikkat çekebilmemiz için metinde Deleuze'ün duygulanım ve aralık kavramları ile desteklenmektedir. Onun öngörülemeyen gelecekte duyusal/bedensel ve estetik sınırları zorlayan aralıktaki-boşluktaki bu sancılı virtüel yapısı ile alımlanan kokusal verinin kesin-net bir bilgiyle kanıtlanamaması ve kanıtlanamayacak olması da bizi ondaki *agnostik (bilinemezci)* tavra yönlendirmektedir. Bu nedenle po'scent art söz konusu olduğunda, koku agnostiktir; koku, hata ve yargıdan öte ben'de bilinmezliği ve bilinmeyecek olanı temsil edenin yani abground'un duyusal, duygulanımsal etkileşimidir. Agnostisizm, bu bağlamda bir inanç sistemi değil, bir yöntem olarak kullanılır. Kokusal anlamlar agnostik bir perspektiften incelendiğinde, subjektif deneyimin gizemindeki bir faili meçhul olarak ortaya çıkar ve kaybolur. Bizim kokusal duygulanım, Deleuze'ün aralık veya duygulanım dediği şey, agnostik bir yöntemi karşılayan kavramlar olarak açıklanabilir. Öyle ki hakikatin varlığına ulaşamayacağımız gibi hakikatin olmadığı kanısına da hiçbir zaman ulaşamayacağız, çünkü hakikatin kendisi rasyonel bilginin ışığında bilinemezlik olarak tanımlanabilecek aralıktan, kokusal duygulanımdan başkası değildir. Bu sebeple özcede kokusal anlam, agnostik bir düşünsel yöntemle aralıkta kalan bilinemezlik olarak tanımlanabilir. Bu çalışma da bilimsel verilerden elde edilen bilgiler dışında, üçüncü şahsın erişemediği bu subjektif anlamları agnostik bir tavırla karşılayıp, sunma gayesindedir.

Koku kendi gerçek izini gösteren izler yaratmak için, doğada kendisini ben'deki öteki aralığının virtüel tanığı olarak göstermektedir. Ben'deki ötekinin ihtiyaç duyduğu bu tanık, onun hakikat aralığındaki ölçsüz yönlerinin sergilenmesine imkan tanımaktadır. O halde ölçsüzlük; kendisini doğadaki aralıktan, kokusal duygulanımda gizlenen kokudan (odors ya da smell veya scents)

alırken, üçüncü boyutun ispatlanabilir hakikatini-gerçeğini değil, *dördüncü boyutta* hakikatin bir aralık olabileceğini ancak duyumsatabilir. Dördüncü boyut ise, hakiki uzamda yer alan koku maddesinin nesnelliği ve kokuların soyut öznelliği yani yarı-nesnelliği ile virtüel nesneyi (kokuyu) kaplayan atmosferik bir mekan olarak tanımlanabilir. O nedenledir ki, kokular; aralığın ölçsüzlüğünde, merkeziyetsizliğinde geleneksel sınırların aşıldığı dördüncü bir boyutun bilinemezliği ile değerlendirilebilir. Çünkü koku, statik bir temsil olmadığı gibi, sürekli değişken ve dinamik bir deneyimde iki boyutlu veya üç boyutlu da değildir. Duyusalda, öznelde altıncı hissin yani virtüel nesnenin duygusal çıktı belirsizliğinde, nesnelliğinde ise kaybolan altıncı organın yani yaratıcı duyguyu açığa çıkaran organsız beden dördüncü boyut paradoksunda serimlenebilir. Koku alma duyusu, genellikle göz ardı edilen ancak potansiyel olarak gizemli altıncı hissin yanılsaması olarak görülebilir mi? Ya da altıncı his tüm duyuların toplam algısını kayıp altıncı organ olarak duygulanımda temsil eden midir? Belki de kayıp altıncı organ, duyuların bütüncül hareket etmeyi öğrendiği sistemde duygulanıma hizmet edip yaratıcı duyguyu açığa çıkaran organsız bedenlerdeki bilinemezliğin kendiliğini ifade edebilendir. Kuşkusuz onu sadece maddeselliğiyle üç boyuta, öznelliğiyle-duyusalılığıyla beş duyu organından birine sığdırmanın bir yolu yoktur. O dördüncü boyutun altıncı hissinde ya da çoklu duyu algısında veya kayıp altıncı organda konumlanan aralığın-arafın-bilinemezliğin kendiliğidir. Po'scent art nesnenin üç boyutlu simgesel temsilini bozmak bir kenara, dördüncü boyutta bulunduğu ortamın şeklini alan yapısıyla nesnenin simgeleşmesine imkan tanımaz. O her beden, her atmosferin öznel doğasına uygun imgeleşir. Acı veren duygulanımın kokularıyla takdim edilen bedenler, beyaz küp propagandasında yarılan çatlaklardan sızan kokularla sunulan rengarenk küpler, simgenin aralıktaki ajite edici imgeleridir. Dolayısıyla po'scent art, bilmediğimiz ve bilemeyecek olduğumuz abground'a, mağaraya geri dönüşü teşhir eden kokusal ajite edici/huzursuz imgelerin sunulduğu yerde kendisini konumlandırır.

## KAYNAKÇA

- Ackerman, D. (1991). *A Natural History of the Senses*. New York: Vintage.
- Aggleton, J. P. ve Mishkin M. (1986). The Amygdala: Sensory Gateway to The Emotions. R. Plutchik ve H. Kellerman (Ed.), *Emotion: Theory, Research and Experience Vol. 3: Biological Foundation of Emotion* içinde (s. 281-296). Florida: Academic.
- Altuğ, T. (2018). *Son Bakışta Sanat*. İstanbul: YKY.
- Altuğ, T. (2020). *Dile Gelen Felsefe*. İstanbul: YKY.
- American Psychological Association. *Ecphory*. <https://dictionary.apa.org/ecphory>
- Arshamian, A., Iannilli, E., Gerber, J. C., Willander, J., Persson, J., Seo, H. S., Hummel, T., ve Larsson, M. (2013). The functional neuroanatomy of odor evoked autobiographical memories cued by odors and words. *Neuropsychologia*, 51(1), 123-131. <https://doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2012.10.023>
- Art and Olfaction Awards. (t.y.). *Is This Mankind by Peter de Cupere*. Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2023 <http://www.artandolfactionawards.org/is-this-mankind-sadakichi-2017/>
- Art Viewer. (2018). *Otobong Nkanga at Museum of Contemporary Art Chicago*. Erişim Tarihi: 29 Aralık 2020 <https://artviewer.org/otobong-nkanga-at-museum-of-contemporary-art-chicago/>
- Artspace. (t.y). *1990: Hans Ulrich Obrist Explains Why Damien Hirst's 'A Thousand Years' Stopped Francis Bacon in His Tracks*. Erişim Tarihi: 26 Kasım 2022 [https://www.artspace.com/magazine/art\\_101/art-in-the-90s/1990-the-reasons-why-damien-hirsts-a-thousand-years-stopped-francis-bacon-in-his-tracks-55452](https://www.artspace.com/magazine/art_101/art-in-the-90s/1990-the-reasons-why-damien-hirsts-a-thousand-years-stopped-francis-bacon-in-his-tracks-55452)
- Artfacts. *Balkan Baroque*. Erişim Tarihi: 20 Kasım 2023 <https://artfacts.net/artwork/balkan-baroque-i/22278>
- Atoa Aquarium and Art. [@atoa\_kobe]. (2022). *Animal Butts* [Instagram gönderisi]. Erişim Tarihi: 12 Kasım 2023 <https://www.instagram.com/p/Cg6ZVeIOtYj/?igshid=MzRIODBiNWFlZ A==>

- Auger, J. (2009). Smell +. [Çevrimiçi kişisel websitesi]. Erişim Tarihi: 12 Mart 2020 <https://auger-loizeau.com/smell.html>
- Ausstellungsfilm. (2021, 27 Mayıs). Smell it! Geruch in der Kunst [Video dosyası]. Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2023 <https://www.youtube.com/watch?v=IjKBTIT1-dQ>
- Bacci, F. (2016). Scent-ific Art in Context. Museum Tinguely Basel (Ed.), *Belle Haleine: The Scent of Art: Interdisciplinary Symposium* içinde. Heidelberg: Kehrer Verlag.
- Balzac, H. (2013). *Father Goriot*. Ellen Marriage (Çev.). USA: Start.
- Barthes, R. (2014). *Göstergebilimsel Serüven*. Mehmet Rıfat ve Sema Rıfat (Çev.). İstanbul: YKY.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Oğuz Adanır (Çev.). Ankara: Doğu Batı.
- Belsey, C. (2002). *Postyapısalcılık*. Nursu Örgü (Çev.). Ankara: Dost.
- Biesta, G. (2004). Poststructuralism, Philosophy, Pedagogy. James D. Marshall (Ed.), *Education After Deconstruction* içinde (s. 27-42). Dordrecht: Kluwer Academic.
- Böhme, G. (2017). *The Aesthetics of Atmospheres*. J. P. Thibaud (Ed.). New York: Routledge.
- Butler, J. (2011). Maddeleşen/Sorunlaşan Bedenler, Bela Bedenler. Cüneyt Çakırlar ve Donat Bayer (Çev.). *Cinsel Yönelim ve Queer Kuram* içinde (s. 52-86). İstanbul: YKY.
- Carlson, A. (2018). Aesthetic Appreciation of the Natural Environment. David Goldblatt, Lee B. Brown ve Stephanie Patridge (Ed.), *Aesthetics: A Reader in Philosophy of the Arts* içinde (s. 427-433). New York: Routledge.
- Carrà, C. (2009). The Painting of Sounds, Noises, and Smells. Lawrence Rainey, Christine Poggi ve Laura Wittman (Ed.), *Futurism: An Anthology* içinde (s. 155-159). New Haven&London: Yale University.
- Churchland, P. S. (2020). *Nörofelsefe* (2. Baskı). Özge Yılmaz (Çev.). İstanbul: Alfa.
- Classen, C. (1998). *The Color of Angels: Cosmology, Gender and The Aesthetic*. London: Routledge.
- Cleopatra's Boudoir. *Un Air Embaumé by Rigaud Parfüm Şişesi ve Ambalajı*. Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2021 <https://cleopatraboudoir.blogspot.com/2014/03/rigaud-perfumes.html>
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze* (3. Baskı). Cem Soydemir (Çev.). Ankara: Doğu.

- Coninck, L. (2019). Recovery of the Good Object Lost / Objet Petit a. [Çevrimiçi kişisel websitesi]. Erişim Tarihi: 9 Kasım 2023 <https://www.lauradeconinck.com/gallery>
- Conway, M. A., ve Pleydell-Pearce, C. W. (2000). The construction of autobiographical memories in the self-memory system. *Psychological Review*, 107(2), 261-288. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.107.2.261>
- Coumarine & Petitgrain. *Rrose Sélavy*. Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2021 <https://coumarinepetitgrain.blogspot.com/2009/07/le-fabuleux-destin-dun-flacon-de-parfum.html>
- Creative Applications. *Adnose, Anosmia and (ML) Smell Prediction*. Erişim Tarihi: 8 Temmuz 2023 <https://www.creativeapplications.net/member-submissions/adnose-anosmia-and-ml-smell-prediction/>
- Cupere, P. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2003). *Smell-Movie-Sniff Reseptor* [Kısa Film]. Hasselt: Z33.
- Cupere, P. (2010). Sweat. [Çevrimiçi kişisel websitesi]. Erişim Tarihi: 15 Ocak 2022 [http://www.peterdecupere.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=94:sweat&catid=20:news](http://www.peterdecupere.net/index.php?option=com_content&view=article&id=94:sweat&catid=20:news)
- Cupere, P. (2016). *Scent in Context Olfactory Art*. Duffel: Stockmans Art Books.
- Cupere, P. (2021). The complexity of olfactory art the use of scent as concept and context in the work of art. *Amfiteater Journal of Performing Art Theory*, 9(2), 68-82. <https://www.slogi.si/publikacije/amfiteater-9-2/>
- Davis, Lauren N. (2017). *Sensorial Urbanism and Smellscapes: Documenting and Exhibiting İstanbul's Cultural Heritage* (Yayınlanmamış doktora tezi). Koç Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Deleuze, G. (1988). *Bergsonism*. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam (Çev.). New York: Zone Books.
- Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*. Paul Patton (Çev.). New York: Columbia University.
- Deleuze, G. (2000). *Spinoza Üzerine On Bir Ders*. Ulus Baker (Çev.). Ankara: Öteki.
- Deleuze, G. (2009). *İssız Ada ve Diğer Metinler*. Ferhat Taylan ve Hakan Yücefer (Çev.). Ankara: Bağlam.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I: Hareket-İmge*. Soner Özdemir (Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2015). *Anlamanın Mantığı*. Hakan Yücefer (Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2016). *Proust ve Göstergeler*. Ayşe Meral (Çev.). İstanbul: Alfa.

- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2017). *Felsefe Nedir?* Turhan Ilgaz (Çev.). İstanbul: YKY.
- Deleuze, G. (2021a). *Fark ve Tekrar* (2. Baskı). Burcu Yalım ve Emre Koyuncu (Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2021b). *Ampirizm ve Öznellik* (3. Baskı). Ece Erbay (Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2021c). *Bergsonculuk*. Hakan Yücefer (Çev.). İstanbul: Alfa.
- Derrida, J. (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji*. Tülin Akşin (Çev.). İstanbul: AFA.
- Derrida, J. (2011). *Öteki Hedef, Başka Baş* (2. Baskı). Melih Başaran (Çev.). İstanbul: Bağlam.
- Derrida, J. (2017). *Gramatoloji* (3. Baskı). İsmet Birkan (Çev.). Ankara: BigeSu.
- Dick, K. ve Kofman, A. Z. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2002). *Derrida* [Belgesel]. New York: Zeitgeist Films.
- Dobke, D. ve Roth, D. (2003). *Roth Time: A Dieter Roth Retrospective*. T. Vischer, B. Walter ve G. Garrels (Ed.). New York: Museum of Modern Art.
- Draaisma, D. (2004). *Why Life Speeds up As You Get Older*. Arnold ve Erica Pomerans (Çev.). Cambridge: Cambridge University.
- Drobnick, J. (1998). Reveries, assaults and evaporating presences: olfactory dimensions in contemporary art. *Parachute*, 89, 10–19. <http://www.david-howes.com/senses/Drobnick.htm>
- Drobnick, J. (2015). Smell: The Hybrid Art. Chantal Jaquet (Ed.), *L'Art Olfactif Contemporain* içinde (s. 173-189). Paris: Classiques Garnier.
- Eagleton, T. (1996). *Literary Theory An Introduction*. New York: Blackwell.
- Evans, D. (1996). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Fiske, J. (1990). *Introduction to Communication Studies*. New York: Routledge.
- Foster, H. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü* (2. Baskı). Esin Hoşsucu (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Fourier, C. (1851). *The Passions of the Human Soul, and Their Influence on Society and Civilization*. Hugh Doherty (Çev.). London: Hippolyte Baillière.
- Freud, S. (2011). *Uygarlığın Huzursuzluğu* (4. Baskı). Haluk Barışcan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Freud, S. (2013a). *Bir Çocukluk Nevrozu Hikayesi: Kurt Adam Vaksı*. Dilman Muradoğlu (Çev.). İstanbul: Say.

- Freud, S. (2013b). *Histeri Üzerine Çalışmalar*. Emre Kapkın (Çev.). İstanbul: Payel.
- Friedrich, C. J. ve Blitzer, C. (1957). *The Age of Power*. New York: Cornell University.
- Gary Tatintsian Gallery. *Damien Hirst*. Erişim Tarihi: 26 Kasım 2022 <https://tatintsian.com/artists/damien-hirst/works/>
- Gell, A. (1977). Symbols and Sentiments: Cross-Cultural Studies in Symbolism. Ioan Myrddin Lewis (Ed.), *Magic, Perfume, Dream* içinde (s. 25-38). London: Academic.
- Globus, G. G. (2009). *The Transparent Becoming of World: A Crossing Between Process Philosophy and Quantum Neurophilosophy*. The Netherlands: John Benjamins.
- Goeltzenleuchter, B. (2019). Scents of Exile. [Çevrimiçi kişisel websitesi]. Erişim Tarihi: 10 Ocak 2022 <https://www.bgprojects.com/home/2019/11/24/scents-of-exile>
- Goodchild, P. (2005). *Deleuze & Guattari Arzu Politikasına Giriş*. Rahmi G. Öğdal (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Goodglass, H., Barton, M. I. ve Kaplan, E. F. (1968). Sensory modality and object naming in aphasia. *Journal of Speech and Hearing Research*, 11, 488-496. <https://pubs.asha.org/doi/10.1044/jshr.1103.488>
- Graham, M. (2006). Queer Smells: Fragrances of Late Capitalism or Scent of Subversion? Jim Drobnick (Ed.), *The Smell Culture Reader* içinde. Londra: Routledge.
- Guérér, A. L. (2002). Olfaction and Cognition: A Philosophical and Psychoanalytical View. Catherine Rouby, Benoist Schaal, Daniele Dubois, Remi Gervais ve Alain Holley (Ed.), *Olfaction, Taste, and Cognition* içinde (s. 3-15). Cambridge: Cambridge University.
- Hamilton, P. (2012). The Proust Effect: Oral History and the Senses. Donald A. Ritchie (Ed.), *The Oxford Handbook of Oral History* içinde (s. 219-233). Oxford: Oxford Handsbook Online.
- Hegel, G. W. F. (1998). *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*. T.M. Knox (Ed.). Oxford: Oxford University.
- Hennigs, E. F. (1980). Musikpädagogische Forschung. Klaus-Ernst Behne (Ed.), *Musisch Bildung – Polyästhetische Erziehung* içinde (s. 30-49). Laaber: Laaber.
- Herman, J. L. (2015). *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence – From Domestic Abuse to Political Terror*. New York: Basic.
- Herz, R. S. ve Engen T. (1996). Odor memory: review and analysis. *Psychonomic Bulletin & Review*, 3(3), 300-313. <https://doi.org/10.3758/BF03210754>

- Herz, R. S. (2005). The Unique Interaction Between Language and Olfactory Perception and Cognition. Diane T. Rosen (Ed.), *Trends in Experimental Psychology Research* içinde (s. 91-109). London: Nova.
- Howes, D. (1986). Le sens sans parole: vers une anthropologie de l'odorat. *Anthropologie et Sociétés*, 10(3), 29-45. <https://doi.org/10.7202/006362ar>
- Howes, D. (2005). *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. Oxford: Berg.
- Howes, D. (2018). Olfactory Art. Victoria Henshaw, Kate McLean, Dominic Medway, Chris Perkins ve Gary Warnaby (Ed.), *Designing with Smell: Practices, Techniques and Challenges* içinde. New York: Routledge.
- Hudson, R. ve Distel, H. (2002). The Individuality of Odor Perception. Catherine Rouby, Benoist Schaal, Daniele Dubois, Remi Gervais ve Alain Holley (Ed.), *Olfaction, Taste, and Cognition* içinde (s. 408-420). Cambridge: Cambridge University.
- Huxley, T. H. (1896). *Science and Christian Tradition: Essays*. New York: D. Appleton.
- Irigaray, L. (1985). *Speculum of The Other Women*. Gillian C. Gill (Çev.). New York: Cornell University.
- Irigaray, L. (2002). *To Speak is Never Neutral*. Gail Schwab (Çev.). New York: Routledge.
- Jameson, F. (2019). *Dil Hapishanesi*. Mehmet H. Doğan (Çev.). İstanbul: YKY.
- Jaquet, C. (2010). *Philosophie de l'odorat*. Paris: Universitaires de France.
- Jellinek, P. (1997). *The Psychological Basis of Perfumery*. J. S. Jellinek (Ed.). London: Blackie Academic & Professional.
- Johansen, T. K. (1996). Aristotle on the sense of smell. *Phronesis*, 41(1), 1-19. <https://www.jstor.org/stable/4182513>
- Jung, C. G. (2016). *Analitik Psikoloji Sözlüğü*. Nur Nirvan (Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Kant I. (1974). *Anthropology from a Pragmatic Point of View*. Mary J. Gregor (Çev.). Netherlands: The Hague.
- Keller, A. (2016). *Philosophy of Olfactory Perception*. New York: Springer.
- Kirell, A. (2023, 17 Eylül). This Japanese City Is So Much More Than Just Beef. The Daily Beast. Erişim Tarihi: 12 Kasım 2023 <https://www.thedailybeast.com/kobe-japan-is-so-much-more-than-just-beef>
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Leon S. Roudiez (Çev.). London: Blackie Academic & Professional.

- Kunsthalle Bremen. *To Smell with the Eyes: Images of Scent since the Renaissance*. Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2023 <https://www.kunsthalle-bremen.de/en/view/exhibitions/exb-page/smell-it>
- Kurzweil, R. (2016). *İnsanlık 2.0*. Mine şengel (Çev.). İstanbul: Alfa Bilim.
- Kut, S. (2017). *Sibertektonik Mekan* (Yayınlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi/Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Lacan, J. (1978). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Alan Sheridan (Çev.). New York: W. W. Norton.
- Lacan, J. (2005). *Écrits*. Alan Sheridan (Çev.). New York: Routledge.
- Larkin, P. (1978). Aubade. *The American Poetry Review*, 7(5), 48. <https://www.jstor.org/stable/45119206>
- Lessing, G. E. (1887). *Laocoon: An Essay Upon The Limits of Painting and Poetry*. Ellen Frothingham (Çev.). Boston: Robert Brothers.
- Levin D. M. (Ed.) (1993). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California.
- Libet, B., Gleason, C. A., Wright, E. W. ve Pearl, D. K. (1983). Time of conscious intention to act in relation to onset of cerebral activity (readiness-potential): the unconscious initiation of a freely voluntary act. *Brain*, 106(3), 623-642. <https://doi.org/10.1093/brain/106.3.623>
- Lisson Gallery. *Balkan Baroque*. Erişim Tarihi: 20 Kasım 2023 [https://www.lissongallery.com/artists/marina-abramovic/artworks/balkan-baroque-i?image\\_id=882](https://www.lissongallery.com/artists/marina-abramovic/artworks/balkan-baroque-i?image_id=882)
- Lopes, D. M. (2018). *Being for Beauty: Aesthetic Agency and Value*. Oxford: Oxford University.
- Lorig, T. S. (1999). On the similarity of odor and language perception. *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, 23(3), 391-398. [https://doi.org/10.1016/S0149-7634\(98\)00041-4](https://doi.org/10.1016/S0149-7634(98)00041-4)
- Lynn, G. (2018). On Olfactory Space. Victoria Henshaw, Kate McLean, Dominic Medway, Chris Perkins ve Gary Warnaby (Ed.), *Designing with Smell: Practices, Techniques and Challenges* içinde (s. 19-31). New York: Taylor & Francis.
- Maciá, O. (1996). Anonymous Family. [Çevrimiçi kişisel websitesi]. Erişim Tarihi: 12 Aralık 2023 <https://www.oswaldomacia.com/anonymous-relatives>
- Maciá, O. (2022). Corruption And Consciousness. [Çevrimiçi kişisel websitesi]. Erişim Tarihi: 4 Mart 2022 <https://www.oswaldomacia.com/-/corruption-and-consciousness>

- McKenzie, D. (1923). *Aromatics and the Soul: A Study of Smells*. London: William Heinemann.
- Meisterdrucke. *The Raising of Lazarus*. Erişim Tarihi: 18 Aralık 2023 <https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Duccio-di-Buoninsegna/704201/Lazarus%27un-Y%C3%BCkseli%C5%9Fi.htm>
- Moles, A. (2018). *Belirsizin Bilimleri-İnsan Bilimleri İçin Yeni Bir Epistemoloji*. Nuri Bilgin (Çev.). İstanbul: YKY.
- Murray, C. (2012). *Yirminci Yüzyılda Sanatı* Okuyanlar. Suğra Öncü (Çev.). İstanbul: Sel.
- Myers, J. ve Szupinska J. (2012, 2 Ocak). Two Eugenias. Grupa o.k. Erişim Tarihi: 2 Eylül 2021 <https://grupao.k.tumblr.com/post/15193852671/two-eugenias>
- Naukkarinen, O. (2013). What is 'everyday' in everyday aesthetics? *Contemporary Aesthetics*, 11(14). [https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts\\_contempaesthetics/vol11/iss1/14/](https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol11/iss1/14/)
- Nietzsche, F. (2007). *Ecce Homo: How To Become What You Are*. D. Large (Ed.). Oxford: Oxford University.
- Olfactory Art Keller. [@olfactory\_art\_keller]. (2023). *The Exquisite Inevitable* [İnstagram gönderisi]. Erişim Tarihi: 6 Ocak 2024 <https://www.instagram.com/p/Cz9b9VwxMOv/?igsh=ajI4MmlpMDNjZ2Q>
- Olfactory Art Keller. *Adnose*. Erişim Tarihi: 8 Temmuz 2023 <https://www.olfactoryartkeller.com/scent-performance-series/adnose>
- Olfactory Art Keller. *The Exquisite Inevitable*. Erişim Tarihi: 6 Ocak 2024 <https://www.olfactoryartkeller.com/exhibitions/alexis-karl-the-exquisite-inevitable>
- Olofsson, J. K., Hurley, R. S., Bowman, N. E., Bao, X., Mesulam, M. M. ve Gottfried, J. A. (2014). A designated odor-language integration system in the human brain. *The Journal of Neuroscience*, 34(45), 14864-14873. <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.2247-14.2014>
- Ozan, V. (2018). *Kokular Kitabı III: Kùltürler* (2. Baskı). İstanbul: Everest.
- Ozan, V. (2019). *Kokular Kitabı* (5. Baskı). İstanbul: Everest.
- Peter de Cupere. [@olfactoryart]. (2021). *Olfabet-OV1* [İnstagram gönderisi]. Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2021 <https://www.instagram.com/p/CXmWoiYNOaE/>
- Peter de Cupere. [@olfactoryart]. (2021). *Olfabet-OV2* [İnstagram gönderisi]. Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2021 <https://www.instagram.com/p/CXmZOVotPre>
- Peter de Cupere. [@olfactoryart]. (2022). *Revival* [İnstagram gönderisi]. Erişim Tarihi: 8 Mayıs 2023 <https://www.instagram.com/olfactoryart/?hl=tr>

- Peter de Cupere. [@olfactoryart]. (2023). *Olfactory Sculpture: Madame Poivre Rose* [İnstagram gönderisi]. Erişim Tarihi: 8 Mayıs 2023 <https://www.instagram.com/olfactoryart/?hl=tr>
- Pinterest. *Belle Haleine*. Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2021 <https://tr.pinterest.com/pin/66287425736014837/>
- Platon (1961). Timaeus. Edith Hamilton ve Huntington Cairns (Ed.), *The Collected Dialogues of Platon* içinde. New Jersey: Princeton University.
- Poidevin, R. (2020). The New Agnosticism. Francis Fallon, Gavin Hyman (Ed.), *Agnosticism: Explorations in Philosophy and Religious Thought* içinde (s. 29-46). Oxford: Oxford University.
- Proust, M. (2021). Swann'ların Tarafı. Roza Hakmen (Çev.). Ersel Topraktepe (Ed.), *Kayıp Zamanın İzinde'nin* içinde (s. 7-438). İstanbul: YKY.
- Reynolds, J. (2002). Jacques Derrida. *The Internet Encyclopedia of Philosophy* içinde [Çevrimiçi forum]. Erişim Tarihi: 25 Şubat 2022 <http://www.iep.utm.edu/d/derrida.htm>
- Robbins, T. (2022). *Parfümün Dansı* (45. Baskı). Belkıs Çorakçı Dişbudak (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Roth, G. (2012). Neurophilosophy. Friedrich Barth, Patrizia G. Deutsch ve Hans D. Klein (Ed.), *Sensory Perception, Mind and Matter* içinde (s. 339-356). New York: Springer Wien New York.
- Royet, J. P. ve Plailly, J. (2004). Lateralization of olfactory processes. *Chemical Senses*, 29(8), 731- 745. <https://doi.org/10.1093/chemse/bjh067>
- Saito, Y. (2017). *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World-Making*. Oxford: Oxford University.
- Saito, Y. (2018). Everyday Aesthetics. Davis Goldblatt, Lee B. Brown ve Stephanie Patridge (Ed.), *Aesthetics: A Reader in Philosophy of the Arts* içinde (s. 434-437). New York: Routledge.
- Santayana, G. (2010). *The Sense of Beauty: Being the Outline of an Aesthetic Theory*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Sarup, M. (2019). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm* (6. Baskı). Abdülbaki Güçlü (Çev.). Ankara: Pharmakon.
- Seddigh, A. ve İpekçi, Ö. (2021, Kasım). *Münazara Onu Bul* [Broşür]. İstanbul: Galeri Nev.
- Scott, A. K. (2015, 3 Nisan). Scent of a Woman. New Yorker. Erişim Tarihi: 10 Ekim 2023 <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/scent-of-a-woman>

- Shiner, L. (2020). *Art Scents: Exploring the Aesthetics of Smell and the Olfactory Arts*. New York: Oxford University.
- Sperber, D. (1974). *Le Symbolisme en Général*. Paris: Hermann Philosophie.
- Spinoza, B. (2011). *Etika* (4. Baskı). Hilmi Z. Ütken (Çev.). Ankara: Dost.
- Stapp, H. P. (2004). *Mind, Matter and Quantum Mechanics*. Berlin: Springer.
- Stoddart, M. (2015). *Adam's Nose, and the Making of Humankind*. Londra: Imperial Collage.
- Stromberg, M. (2015, 7 Ocak). Art of The Possible: A Reappraisal Of The Eugenia Butler Gallery. PBSSoCal. Erişim Tarihi: 2 Eylül 2021 <https://eastofborneo.org/archives/dieter-roth-staple-cheese-a-race-1970/>
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*. Ankara: Ütopya.
- Tanya Bonakdar Gallery. *Mother Body Emotional Densities, for Alive Temple Time Baby Son*. Erişim Tarihi: 5 Ocak 2022 <https://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/229-ernesto-neto-mother-body-emotional-densities-for-alive-mca-san-diego/>
- Tulving, E. (1982). Synergistic ecphory in recall and recognition. *Canadian Journal of Psychology*, 36(2), 130-147. <https://doi.org/10.1037/h0080641>
- Tulving, E. (1985). How many memory systems are there? *American Psychologist Association*, 40(4), 385-398. <https://doi.org/10.1037/0003-066X.40.4.385>
- Uno Sguardo Alcielo. *Balkan Baroque*. Erişim Tarihi: 20 Kasım 2023 <https://www.unosguardoalcielo.com/14-marina-abramovic-balkan-baroque-1997/>
- Van Magazin. *Smeller 2.0*. Erişim Tarihi: 9 Şubat 2024 <https://images.app.goo.gl/1bHSZ6HgGKpnULzi7>
- Verbeek, C. (2016). Surreal aroma's: (re)constructing the volatile heritage of marcel duchamp. *Uopen Journals*, 10(1), 133-142. <http://doi.org/10.18352/relief.929>
- Victor, M., Ropper, A. H. ve Adams, R. D. (2000). The Limbic Lobes and The Neurology of Emotion. *Adams and Victor's Principles of Neurology* içinde. New York: McGraw-Hill.
- Virno, P. (2005). *Çokluğun Grameri*. Volkan Kocagül ve Münevver Çelik (Çev.). İstanbul: Otonom.
- Vogel, W. (2015, 8 Nisan). What's that Smell in the Kitchen? Arts Olfactory Turn. Art in America. Erişim Tarihi: 10 Ekim 2023 <https://www.artnews.com/art-in-america/features/whats-that-smell-in-the-kitchen-arts-olfactory-turn-59911/>
- Vos J. ve Rossi M. (2023). *Nasi Per L'arte*. Duffel: Stockmans Art.

- Walla, P., Hufnagl, B., Leher, J., Mayer, D., Lindinger, G., Imhof, H., Deeke, L. ve Lang, W. (2003). Olfaction and depth of word processing: a magnetoencephalographic study. *Neuroimage*, 18(1), 104-116. <https://doi.org/10.1006/nimg.2002.1324>
- Warhol, A. (1975). *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Weber, M. (1993). Mono-hierarchical Theory. Society of American Archivists. Erişim Tarihi: 9 Eylöl 2023 <https://www2.archivists.org/glossary/citation/the-classic-mono-hierarchical-theory-of-bureaucracy-elucidated-by-max-weber-in-whi>
- Winnicott, D. (2003). Transitional Objects and Transitional Phenomena - A Study of The First Not - Me Possession. Andrew C. Furman ve Steven T. Levy (Ed.), *Influential Papers from The 1950s* içinde (s. 203-221). London: Taylor & Francis.
- Wittgenstein, L. (2010). *Tractatus Logico – Philosophicus*. Charles K. Ogden (Çev.). E-book: Project Gutenberg.
- Yi, A. (2015). Grabbing at Newer Vegetables. [Çevrimiçi kişisel websitesi]. Erişim Tarihi: 10 Ekim 2023 <https://www.anickayistudio.biz/exhibitions/you-can-call-me-f>
- Žiřek, S. (2007). *How to Read Lacan?* New York: W.W. Norton.
- Zourabichvili, F. (2011). *Deleuze Sözlüğü*. Aziz U. Kılıç (Çev.). İstanbul: Say.

## ÖZGEÇMİŞ

FMV Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü'nde lisans eğitimini; FMV Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Görsel İletişim ve Tasarımı Anabilim dalında ise, *Göstergebilimsel Açıdan Erkek Kozmetik Ürün Ambalajlarının İncelenmesi* adlı teziyle yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Yine aynı kurumun Sanat Bilimi Doktora Programı'ndan, *Kokusal Sanata İlişkin Postyapısalcı Bir Yaklaşım: Ben ve Öteki* başlıklı tez çalışmasıyla doktora derecesini almıştır.

Lisans eğitiminden bu yana yakından ilgilendiği Ekslibris sanatı ile ilgili çalışmaları; dünyadaki on müzeden biri olan İstanbul Ekslibris Müzesi koleksiyonları arasında yer alırken, Sırbistan Pançova'da düzenlenen *Para* konulu 5. Uluslararası Ekslibris Bienalinde, iki çalışması kitapta sergileme almıştır. Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin (UPSD) düzenlediği *Özlediğimiz Dünya; Pandemi, Sınırlar ve Ötesi* isimli sergiye, *Smell or Elms II* adlı dijital çalışmasıyla katılım sağlarken, Yıldız Teknik Üniversitesi Yaratıcı Endüstriler Sempozyumu II'de *Dijital Sanat Yapıtlarının Sergilenmesine İlişkin Nanorobotik Bir Tasarı Önerisi* başlıklı bildirisini sunmuştur. Sonrasında ise *Kokusal Sanata Deleuzeyen Bir Yaklaşım: Po'scent Art* adlı makalesini yayınlamıştır.

El aletleri üzerine üretim yapan bir firmada Yönetim Kurulu Başkan Yardımcısı olarak görev almış; aynı zamanda, bir üniversitenin Mimarlık ve Tasarım Fakültesi'nde Endüstriyel Tasarım Bölümünde yarı zamanlı Öğretim Görevlisi olarak çalışmıştır. Otomotiv sektöründe faaliyet gösteren aile şirketine hâlâ Kalite Müdürlüğü pozisyonunda görev almakta ve bu alandaki uzmanlığını devam ettirmektedir.