

T.C.  
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
EDEBİYAT FAKÜLTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

176348

**WALTER BENJAMIN**  
**Ve**  
**Yeniden Üretilbilir Sanat Yapıtı**

(Yüksek Lisans Tezi)

Tez Danışmanı  
Doç.Dr. Zeynep Sayın Baltıkçıoğlu

Hazırlayan  
Elif DALDENİZ  
9725011170

İSTANBUL - 2000

T.C.  
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
EDEBİYAT FAKÜLTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

**WALTER BENJAMIN**  
**Ve**  
**Yeniden Üretilbilir Sanat Yapıtı**

(Yüksek Lisans Tezi)

Tez Danışmanı  
Doç.Dr. Zeynep Sayın Balıkcıoğlu

Hazırlayan  
Elif DALDENİZ  
9725011170

İSTANBUL - 2000

## İÇİNDEKİLER

1. Giriş	1
2. “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”	7
2.1 Teknik Çoğaltma Öncesi Sanat Yapıtı	9
2.1.1 Sanat Yapıtının Alınlanması – Tapı ve Sergi	10
2.2 Sanat Yapıtının Şimdi ve Burada’lığı	13
2.3 Sanat Yapıtının “Aurası”	16
2.4 Algılamadaki Değişim ve Sanat Yapıtı	20
2.5 Sanatın Yeni İşlevi	21
3. Beden Serileri	27
3.1.1 <i>Beden 1. Seri</i>	28
3.1.2 <i>Beden 2. Seri</i>	35
3.1.3 <i>Beden 3. Seri</i>	43
3.1.4 <i>Beden 1. Seri, Beden 2.Seri ve Beden 3. Seri</i>	47
3.1.5 Seçim Nedenleri	47
3.2 İncelemenin Ölçütleri	49
3.3.1 <i>BEDEN 1. SERİ</i>	51
3.3.2 <i>BEDEN 2. SERİ</i>	52
3.3.3 <i>BEDEN 3. SERİ</i>	53
3.4 Değerlendirme: <i>Beden 1.Seri, Beden 2.Seri ve Beden 3.Seri</i>	54
4. Öykünme ve Sanat	62
4.1 Öykünme Yetisinin Tarihi	65
4.2 Duyusal Olmayan Benzeşim: Dil	67
4.3 <i>Öykünme/Mimesis Kavramının Kökeni</i>	69
4.4 Öykünme ve “Aura”	71
4.5 Öykünme Yetisinin Bugünü	73
4.6 Oyun	74
4.7 Beden	77
4.7.1 <i>Beden-Kopyaları</i>	80
4.7.2 <i>Yeniden Üretilbilir Ortamda Konu: Beden</i>	81
7.5 <i>Beden ve Oyun</i>	82
5. Sonuç	84
Kaynakça	90
Görsel Malzeme	93
Almanca Özet	

## 1. Giriş

*“Çağdaş düşünürlerin arasında  
ölümünden sonra en beklenmedik ve geniş  
bir şekilde alımlanan kişi”*

(Siegfried Unseld, Zur Kritik an den  
Editionen Walter Benjamins)”

Teknolojik ilerlemenin bir olgu olarak, yirmibirinci yüzyıla adım atmak üzere olunan bugünlerde, geride kalan çağlarla karşılaştırılmayacak bir hız sergilediği; yaşanmış ve yaşanmakta olduğunun genel kabulü; bu ilerlemenin gelişme olarak nitelenip nitelenemeyeceği tartışılacaktır, bilgisayar, elektronik ortamlar ve yapay zeka gibi yirminci yüzyılın teknolojik kazanımlar açısından anahtar sözcükleri, sanat kavramının çerçevesi içinde çoktan değerlendirilir hale gelmiştir.<sup>1</sup>

Sanat teknoloji ilişkisini özellikle de elektronik olanakların çerçevesinde ele alan günümüzdeki tartışmaların, Walter Benjamin’in 1935 yılında yazdığı “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”<sup>2</sup> adlı denemesinin yeniden irdelenmesiyle derinlik kazandığı görüşümdedir, çünkü Benjamin sanat kavramı çerçevesinde yirminci yüzyılda yaşanan değişimleri önceden sezmiştir.

Sanatı genel olarak yaşamda varlığını sürdürmeye çalışan insanın kendi ile çevresi arasında kurduğu ilişkilerin bir dışavurma biçimi olarak değerlendirirsek, bu ifade biçiminde yaşanan

---

<sup>1</sup> Böyle bir tartışmaya Türkiye’den örnek olarak “Cogito” dergisinin “Yapay Zeka” konulu 1998 yılında çıkan 13. sayısı gösterilebilir. Bkz. *Cogito*, Sayı 13, YKY, İstanbul, 1998

<sup>2</sup> Ahmet Cemal tarafından çevrilen metnin başlığı: Benjamin, W., *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993

değişimlerin insanlığın tarih boyunca yaşadığı değişikliklere koşutluk sergilediğini de söyleyebiliriz. Haliyle insanın kendi de dahil olmak üzere dış dünyayı algılama şekli, onun ifade biçimlerini de etkileyecektir. İlk insanın ardında bıraktığı ürünlerden anladığımız kadarıyla, bunlar doğada yaşam savaşı veren insanın kendi dışında hissettiği güçleri ılımlı kılma amacını taşıyordu. Dolayısıyla bugün sanat yapıtı olarak nitelendirdiğimiz ürünler tamamıyla dinsel bir kimlik taşımaktaydılar ve bu durum uzun bir süre sürdü.

İnsanın ilk önce dünyayı, ardından da kendini evrenin merkezine koyması sayesinde dönüşen algılama biçimiyle beraber, bugün anladığımız anlamda “sanat yapıtı” oluşmaya başladı. Bu bağlamda insan bilim yoluyla dünyayı kavramaya ve ardından dünyaya hakim olmaya çalıştıkça sanatında da bu eğilimin yansımaları yaşandı ve örnekse Yeniçağ’ın öznemerkezcilik izini süren klasik Batı sanatına baktığımızda “klasik sanatın öykünmeci bir sanat olmadığı, tersine perspektif yoluyla nesnelere sınıflandırdığı, kategorize ettiği ve sıradüzensel bir düzene soktuğu”<sup>3</sup> görüldü. Bu aslında “görüntülenen dünya üzerinde egemenlik kurma isteğinden başka bir şey değildir.”<sup>4</sup>

Zamanında doğa üstü bir gücün, bir tanrının simgesi olan yapıtlar, insanın dünyayı algılama biçiminde kendini merkeze koymasıyla beraber insan dehasının ürünleri olarak değerlendirilmeye başlandı; artık yapıtta görünen şey tanrının sureti değil, insan dehasının nesnelleşmesiydi.

Ancak doğayı dizgeleştirmeye çalıştırarak ona hakim

---

<sup>3</sup> Sayın, Z., *Öykünme ve Temsil – İmge ve Benzeşim: Beden, Kesintisiz Metin*, Defter dergisi, sayı 34, İstanbul, 1998, s.15

<sup>4</sup> a.g.e. s.15

olacağını sanan insan bu amaç doğrultusunda yaptıkları, yarattıkları ve teknoloji ile dünyaya hakim olmaktan çok onu ve kendini yıkıma sürüklediğini yavaş yavaş ayırsamış durumda. Bu gidişatın nereye varacağını tahmin etmek henüz güçtür; ancak yirminci yüzyılın sonlarına doğru görebildiğimiz şudur ki, insan yeni bir role soyunmuştur: yaratıcı konumunda olan artık insandır. Bilim ve teknoloji aracılığıyla artık insanoğlu (ve insankızı) “yaratabilmektedir”. Peki dünyaya artık bu gözle bakan insanın sanatı bu doğrultuda nasıl değişecektir? Aynı şekilde sanatın gidişatını bugünden tahmin etmek pek kolay değildir. Fakat bu bağlamda sanatın teknoloji ile derinden bir değişime uğradığına işaret eden Walter Benjamin’in yukarıda değindiğim “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı denemesinin yön gösterici olduğunu düşünmekteyim.

Akademik kariyeri, dönemin Almanya üniversitelerdeki nüfus sahibi bir grubun içinde yer alan Stefan George’nin Goethe üzerine yaptığı çalışmasını eleştirdiği için engellenen Benjamin, üniversite dışı dünyada da kendini hiçbir siyasal ya da dinsel gruba aidiyet içinde tanımlamadığı için zorluklarla karşılaşmış ve yazılarının bir kısmını güçlükle yayımlatabilmiş, çoğunu ise hiç yayımlatamamıştır. 1935 yılında yazılan “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” denemesinin daha kısa olan Fransızca metni 1936’da yayımlanmıştır. Almanca eksiksiz metin ise ancak 1963 yılına gelindiğinde yayımlanmıştır.<sup>5</sup> “Deneme ilk yayımlandığı yıllardan başlayarak genel sanat kuramını derinden etkilemiş, yirminci yüzyıla özgü üretim ve alımlama koşullarına yönelik çok doğru çözümlenmeleriyle, özellikle de sinema eleştirisi alanında yeni görüşlerin doğmasına yol açmıştır.”<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Bkz. Benjamin, Pasajlar, s.239

<sup>6</sup>a.g.e, s.240

Sanat ile teknoloji ilişkisi üzerinde odaklanan tartışmalarda zaman zaman anılan “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilmediği Çağda Sanat Yapıtı” denemesinin özellikle elektronik ortamın sanat eserlerinin üretiminde devreye girdiği günümüzde yeniden ele alınması gerektiği görüşümdedir. Bu çalışmanın amacı yirminci yüzyılın sonunda Walter Benjamin’in adı geçen denemesini yeni bir okumayla yeniden değerlendirmek ve bu yüzyılda özellikle bilgisayar ortamında yaşanan teknolojik gelişmenin ışığında metni incelemektir.

Walter Benjamin’in anılan denemesi, her ne kadar Almanca ve İngilizce kaynaklardaki çalışmalarda kısaca “Sanat Yapıtı” olarak adlandırılrsa ve böyle bilinse de, bu çalışmada “teknik çoğaltma” kavramı bir anahtar sözcük oluşturduğundan, çalışma boyunca bu deneme “Yeniden Üretilen Sanat Yapıtı” olarak adlandırılacaktır. Tersine belirtilmediği sürece, çalışmada “Yeniden Üretilen Sanat Yapıtı” denemesinden alınan alıntılar Ahmet Cemal tarafından çevrilmiş metinden alınacaktır. Öte yandan, çevirmen adının belirtilmediği durumlarda çevirilerin bana ait olduğunu belirtmek isterim. Aynı şekilde incelemeye konu olan makaleden doğrudan alınan kavramlar/terimler de Ahmet Cemal’in çevirdiği kavramlar/terimler olacaktır.

Bu çalışma, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı bölümünde, bir yüksek lisans tezi olarak yapılmış olsa da amacı disiplinler arası bir inceleme olarak, kültür ve teknoloji bağlamında genelde sanat yapıtını değerlendirmek, özelde ise bu sorunsal ele alan bir denemeyi çözümlemek ve Mithat Şen’in bilgisayar ortamında gerçekleştirdiği üç beden serisinin bağlamında görsel bir metin eşliğinde yeniden okumaktır.

Toplam beş ana bölümden oluşan çalışmanın tanıtılmasını ve amacının belirtilmesini amaçlayan birinci bölümden sonra ikinci

bölümde “Yeniden Üretilebilir Sanat Yapıtı” denemesi çözümlenmeye ve günümüz konumundan yeniden okunmaya çalışılacaktır. Üçüncü bölümde ise, sanat yapıtlarını değişen teknolojik koşullar altında farklı değerlendirilmesini savunan “Yeniden Üretilebilir Sanat Yapıtı” denemesinde getirilen önermeler, Türkiye coğrafyasından gelen bir sanatçının, Mithat Şen’in, bilgisayar ortamında yaptığı ve Benjamin bağlamında okunabilecek üç *Beden Serisi* çerçevesinde değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Dördüncü bölümde ise “Yeniden Üretilebilir Sanat Yapıtı” denemesi ışığında, teknolojik gelişme ile algılamadaki farklılaşmaların sanat yapıtının özünde yarattığı değişimlerin irdelendiği önceki bölümlere tamamlayıcı olması amacıyla, Walter Benjamin’in insanın öykünme yeteneği ve sanat yapıtları arasındaki ilişkiyi ele aldığı “Öykünme Yetisi Üzerine”<sup>7</sup> ve “Benzerin Öğretisi”<sup>8</sup> adlı denemeleri yardımıyla, Benjamin’in öykünme ve sanat yapıtları arasındaki etkileşim hakkındaki görüşlerinin tanıtılmasına ve bunların Mithat Şen’in çalışmamıza konu ettiğimiz üç çalışması üzerinde ele alınmasına ayrılmıştır. Söz konusu üç yapıt Şen tarafından 1993 ila 1996 yıllarında gerçekleştirilmiş *Beden 1. Seri*, *Beden 2. Seri* ve *Beden 3. Seri*’dir. Böylelikle incelememizin odak noktasını oluşturan “Yeniden Üretilebilir Sanat Yapıtı” adlı denemeyi yirminci yüzyılın son günlerinde yeniden okumaya çalışırken, incelememizin derinlik kazanacağı görüşümdedir. Son bölüm bu çalışmada yapılan incelemenin sonuçlarını değerlendirmeye yönelik olacaktır. Yeniden üretilebilirlik olgusunun ortaya çıkmasıyla sanat yapıtının tarihinde ilk kez özgürleştiğini

---

<sup>7</sup> Bu çalışmada Walter Benjamin’in “*Über das Mimetische Vermögen*” adlı denemesinin Zeynep Sayın Balıkcıoğlu tarafından “Öykünme Yetisi Üzerine” başlığıyla yapılan ve Defter dergisinin Yaz 1998, 34. sayısında yayımlanan çevirisi temel alınmıştır. Bkz. Defter, S.11, Yıl 11, Yaz 1998, s.11-13



düşünen Benjamin'e göre özgürlüğe doğru giden bu adımın nasıl bir eşiğin atlanmasıyla yaşandığını, hem Benjamin'in yukarıda sözü edilen denemeleri hem de Şen'in yapıtlarından yola çıkarak irdelemeye çalışacağız.

Yukarıda açıklandığı doğrultuda çalışmanın desteklenmesi için uygun örnekler üzerinde düşünürken danışmanım Doç. Dr. Zeynep Balıkcıoğlu Sayın Mithat Şen'in çalışmalarını önerdi. Kendisine bu önemli katkısından ve tezimin fikirsel olarak tasarlanmasından, yazılmasına ve son düzeltelerinin yapılmasına kadar her aşamasında verdiği desteğinden ötürü teşekkür ederim. Öte yandan *Beden 1. Seri*, *Beden 2. Seri* ve *Beden 3. Seri*'nin fiziksel malzemesini kendi arşivinden çıkararak üzerinde çalışmam için bana veren Mithat Şen'e teşekkür etmeyi bir borç bilirim. Bu tezin her türlü hazırlık aşamasında bana desteğini esirgemeyen Serhat Baysan'a teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca Almanya'daki kaynaklara ulaşmamda bana yardımcı olan kardeşim Bilge'ye ve sevgili dostum Nebiye'ye sonsuz teşekkürler...

---

<sup>8</sup> Benjamin, W., *Gesammelte Schriften* içinde "Lehre vom Ähnlichen", Suhrkamp, 1991, s.204

## 2. “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”

*“Aslında sanat yapıtı, her zaman yeniden-  
üretilebilir olagelmıştır”.*

Walter Benjamin’in “1935/36 yıllarında kaleme alınan ve ondokuzuncu yüzyılın değil, yirminci yüzyıla yol gösterecek görüngülerin”<sup>9</sup> incelendiği “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı makalesi yukarıda yer alan saptama ile başlar. Bir insanın yaptığını bir başkası her zaman kopyalayabilirdi; burada çoğaltmanın amacı bir sanat dalında öğrenim gören öğrenciler tarafından yalnızca alıştırma gibi masum bir hedefe hizmet edebileceği gibi tamamıyla kötü niyetle “kopya” oluşturarak para kazanma hirsına da alet olabiliyor(du). Bir olgu olarak “çoğaltma” sanat bağlamında yüzyıllardır başvurulan bir yöntemdi. Buna karşın “Teknik Olarak Yeniden Üretilbilir Çağda Sanat Yapıtı” adlı denemesinde Walter Benjamin, geçmişte çoğaltmanın sanat yapıtına ulaşmaya yönelik bir aracıyken, gelişen teknik olanaklar doğrultusunda sanat yapıtının kendisinde artık içkin olarak bulunan bir özellik olarak kimlik değiştirdiğini, ancak bu dönüşüm doğrultusunda sanat yapıtının kendinin de değiştiğini ve bu yüzden artık sanatın farklı ve yeni bir bakış açısıyla ele alınması gerektiğini vurgular. Bu bağlamda çalışma boyunca “çoğaltma” ve “yeniden üretim” sözcükleri eşdeğer olarak kullanılacaktır. Çünkü Almanca’da da “Reproduktion” (yeniden üretim) terimi “Vervielfältigung” (çoğaltma) anlamında kullanılmakta ve “Reproduktion” terimi, yapıtın orijinali ile kopyası arasındaki

ilişkinin ve teknolojik gelişme sayesinde bu ilişkinin ortadan kaldırılmasının tartışıldığı “Yeniden Üretilen Sanat Yapıtı” makalesinde kanımca hem çoğaltmayı hem de yeri geldiğinde “kopyayı” kapsamaktadır.

Bu bölümdeki amacımız “Yeniden Üretilen Sanat Yapıtı” denemesi çerçevesinde teknolojik gelişmenin Benjamin açısından sanat yapıtı üzerindeki etkisini, bu etkinin sanat yapıtının mahiyeti ve alınması açısından yol açtığı değişikliği ve yazarın bu gelişmeye yüklediği beklentilerini ortaya koymak olacaktır. İncelemeye temel olarak “Teknik Olarak Yeniden Üretilir Çağda Sanat Yapıtı” isimli denemenin üçüncü versiyonu alınmıştır. Ahmet Cemal tarafından çevrilen “Pasajlar” adlı yapıtın içindeki çevirinin de, ana dildeki metinler ile erek metin arasında yapılan karşılaştırma sonucunda üçüncü versiyonun temel alınarak yapıldığı anlaşılmaktadır<sup>10</sup>.

Benjamin’in teknolojik olarak çoğaltılabilmeyi amaçlayan, bu amacı içkin bir özellik olarak taşıyan sanat yapıtına ilişkin görüşleriyle beklentilerine gelmeden önce onun sanat yapıtlarının “geçmişini” nasıl değerlendirdiğini incelemenin yararlı olacağı kanısındayım. Batı düşünce geleneğinden gelen bir kişi olarak Walter Benjamin, sanat yapıtlarını tarihsel boyutları içinde ele alırken ait olduğu geleneğin izinden gitmektedir. Bu nedenle de burada yaptığımız okuma Batı sanat tarihi çerçevesinin kapsamındadır. Kuşkusuz Benjamin’in görüşlerini Doğu ve Batı sanatı açısından ayrı okumalarla incelemek daha doğru olurdu ancak böyle bir inceleme elimizdeki çalışmanın sınırlarını aşmış olacaktır.

---

<sup>9</sup> Tiedeman R., “Pasajlar Yapıtına Giriş”, (Benjamin, *Pasajlar* içinde), s.10

<sup>10</sup> Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilirdiği Çağda Sanat Yapıtı*, s.45-76

## 2.1 Teknik Çoğaltma Öncesi Sanat Yapıtı

*“Bilindiği gibi, en eski sanat yapıtları önce büyüsel, sonra da dinsel nitelikli kutsal törenlerin hizmetinde kullanılmak üzere oluşturulmuştur.”<sup>11</sup>*

İlk insanların mağara duvarlarına yaptıkları resimlerle, Mısır firavunlarının mezarlarında bulunan altın kaplama ve kakmalı tahtaların amacı, doğa üstü güçleri yatıştırmak ve onların insana zarar vermesini önlemektir. Aynı şekilde Olympia’da yer alan heykellerin, oyunları kazananlar tarafından tanrının bu bağışını sürekli kılmak için yaptırıldığı varsayılmaktadır.<sup>12</sup>

Ancak zamanla sanat yapıtlarının varoluş nedeninin dinsel bağlamdan bağımsızlaştığı bilinir. Buna karşın Benjamin’e göre sanat yapıtının amacı biçim değiştirmiş olsa bile törensellikten ve tapısallıktan kalma özelliklerini taşımayı sürdürecektir. “Burada belirleyici olan nokta, sanat yapıtının özel bir atmosfer taşıyan varoluşu ile törensel işlevi arasındaki bağıntının hiçbir zaman bütünüyle kopmamasıdır. Başka bir deyişle, “hakiki” sanat yapıtının biriciklik değeri, temelini, özgün ve ilk kullanım değerine de kaynaklık etmiş olan kutsal törende bulur. Sözü edilen temel, ne denli dolaylı olursa olsun, güzel’e hizmet edişin en dünyevi biçimlerinde bile dinden bağımsız bir tören niteliğiyle belirgindir.”<sup>13</sup>

Törensel bağlamdan kopmayan sanat yapıtı bu yüzden de bir tapı değeri taşımaya devam edecektir; tapı değerinin kaybolmadığına ilişkin en yakın kanıt koleksiyonculuk etkinliğidir: “..koleksiyoncu,

---

<sup>11</sup> a.g.e., s.52

<sup>12</sup>bkz. Gombrich, E.H., *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997, s.89

hep biraz fetişe hizmet eder konumdadır ve sanat eserine sahip olmakla, onun kült gücüne katkıda bulunur".<sup>14</sup> Benjamin, teknik olarak yeniden üretilebilir sanat yapıtının bu tapısal özelliği kıldığını savunur: "Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebilirliği dünya tarihinde ilk kez olarak yapıtı kutsal törenlerin asalağı olmaktan özgür kılmaktadır"<sup>15</sup>. Bu saptamayla beraber, Benjamin sanata yeni bir işlev yüklemekten geri kalmaz. Ancak bu konuyu Benjamin'in yeniden üretimin içkin hale geldiği bir sanattan ne beklediğini tartışacağımız bir başka bölümde ele alacağım.

Dünyevileşen sanat kendini her ne kadar "törenselsel bir asalak" olmaktan kurtaramamışsa da sanat yapıtının alımlanmasında yine de bir vurgu kayması yaşanır Benjamin'e göre. Alımlanmayı iki kutuplu değerlendirir yazar; bir yanda tapı değeri öte yanda ise sergileme değeri yer alır. "Benjamin'e göre tapı değeri ile sergilenme değeri birbirleri karşısında tarihselsel olarak iki kutup oluşturan sanat değerleridir."<sup>16</sup>

### 2.1.1 Sanat Yapıtının Alımlanması – Tapı ve Sergi

*"Sanat yapıtlarının alımlanması değişik vurgularla gerçekleşir; bunlar arasında iki üç nokta belirgindir. Bu vurgulardan biri sanat yapıtının kült değeri, öteki ise sergileme değerinde odaklaşır."<sup>17</sup>*

---

<sup>13</sup> Benjamin,, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*, s.52

<sup>14</sup> a.g.e., s. 71

<sup>15</sup> a.g.e.. s.52

<sup>16</sup> Wiesenthal, L., *Die Krise der Kunst im Prozess ihrer Verwissenschaftlichung*, Text + Kritik içinde, 31/32, yayımlayan Heinz Ludwig Arndel, İkinci Basım, Münih, 1979, s.63

<sup>17</sup> a.g.e.. s.53

Bu bakış açısıyla yeniden mağara insanının duvar resmine geri dönersek, bu resmin amacının insanın kendi gücü dışında kaldığını hissettiği olaylara karşı bir önlem almak gereksinimi olduğunu biliyoruz. Duvardaki hayvan resmini görmesi gerekenin, mağaradaki diğer insanların değil, doğa üstü güçlerin olduğunu varsayıyoruz. “Yani toplumsal işlevleri aslında hiç düşünülmemiştir. Varoluş anlamları bakılmak için değil en fazla doğa üstü varlıkların simgesel temsilden kaynaklanır.<sup>18</sup> Bir portre resmi ile belirli bir tapınağın içinde sabit bir konuma sahip olan bir tanrı heykelini karşılaştıran Benjamin, doğal olarak birincisinin sergilenme olanaklarının çok daha geniş olduğunu vurgulamaktadır. Dolayısıyla zaman içinde sanat yapıtlarının tapı değerinden sergilenme değerine doğru bir vurgu kayması yaşanmıştır. İnsanın doğa ile savaşımında kendini aştığına inandığı konularda doğa üstü güçlerden yardım istediği döneme ait olan bir yapıtın ağırlıklı olarak tapı değerini taşıması ne kadar açıksa, artık yalnızca kendi dehasının bir ürünü olarak ortaya koyduğu sanat yapıtıyla hedef kitlenin doğa üstü güçler değil başka insanlar olduğu dönemde sergileme değerinin vurgu kazanacağı da o kadar açıktır. Özellikle teknik çoğaltmayı yapısal özelliğinin içinde barındıran sanat yapıtları, doğal olarak sergilenmek için değil de belki yalnızca doğa üstü bir varlığın simgesel temsiline hizmet eden bir sanat yapıtının “estetik karşı kutbunu”<sup>19</sup> oluşturacaktır. Benjamin vurgudaki kaymayı, tarihsel bağlamı içinde gelecekteki gelişmelere de kapıyı açık bırakarak şu şekilde özetler: “En eski zamanlarda sanat yapıtının, kült değeri üzerinde toplanan mutlak ağırlık noktası nedeniyle birinci planda bir büyü aracı olması ve sanat yapıtı niteliğinin ancak geç sayılabilecek

---

<sup>18</sup> Wiesenthal, 1979, s.63

<sup>19</sup> a.g.e. s.63

bir dönemde tanınması gibi, bugünkü sergilenme değerinde odaklaşan mutlak ağırlık noktası, sanat yapıtını bütünüyle yeni işlevleri bulunan bir oluşuma dönüştürmektedir; bunların bilincinde olduğumuz, yani sanatsal işlev, günümüzde, yarın belki de ikincil sayılabilecek bir işlev niteliğiyle belirginleşmektedir.”<sup>20</sup>

Benjamin işaret ettiği vurgu kaymasına en belirgin örnekler olarak yaşadığı dönemin koşulları içinde doğal olarak fotoğraf ve filmi sunmuştur. Günümüzdeki teknik olanakları düşündüğümüzde ise sergileme boyutunun örneğin İnternet gibi bir araç ile neredeyse sınırsız geliştiğini ileri sürebiliriz. Eğer sınırsızlık derken kastedilen dünyada yaşayan insanları tümüyle anlamak mümkün olursa; dünya üzerinde İnternete bağlantısı olan her bilgisayar noktası üzerinden kuramsal olarak tüm dünya nüfusuna ulaşmak teknik olanaklar dahilindedir. Dolayısıyla da bugün için teknik çoğaltma ile “sınırsız” bir sergileme olanağı elde edilmiştir.

Tapı değerinden sergileme değeri gibi iki kutuplu bir düzende sanat yapıtlarının bir kutba doğru konumsal yakınlık ya da uzaklığından ötürü her iki değeri de taşıyabildiği ancak birinin diğerine doğru yapıtın hem tarihsel konumuna hem de amacına göre ağırlık kazandığı açıktır. Bu açıdan yaklaştığımızda belki insanın dünyada yaşadığı ilk çağlara ait mağara resminin yalnızca bir kült değeri taşıdığını, buna karşılık kilisedeki bir ikonanın kült nesnesi olmakla beraber sergilenmeyi de hedeflediğini söyleyebiliriz. Ancak artık neredeyse “sınırsız” bir sergilenme olanağına sahip olan teknik olarak çoğaltılabilen sanat yapıtının iki kutuplu düzende salt karşı kutbu oluşturduğu ortaya çıkmaktadır. Bununla beraber bu durum kendisini farklı kılan tek özelliği değildir. Teknik yoldan yeniden üretilebilen sanat yapıtı Benjamin’e göre yalnızca karşı kutbu oluşturmakla kalmaz yeniden üretimi doğasında barındırmayan –

<sup>20</sup> Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*.53

ve anılan iki kutbun arasında herhangi bir noktada yer alan – öteki tüm sanat yapıtlarında tanımlanabilen kavramları yıkar: hakikilik, zaman ve uzam birliği, “aura”.

Bundan sonraki iki bölümde Benjamin’e göre teknolojik olarak yeniden üretim ile sanat yapıtında yıkıma uğrayan ve yukarıda değinilen kavramlar üzerine yoğunlaşacağız: sanat yapıtlarının “şimdi ve burada’lığı” ve “aurası”.

## 2.2 Sanat Yapıtının Şimdi ve Burada’lığı

*“En etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan bir yan vardır: sanat yapıtının şimdi ve burada’lığı – bulunduğu yerdeki biriciklik niteliğini taşıyan varlığı”<sup>21</sup>.*

Çoğaltmanın/yeniden üretimin sanat yapıtından ayrı olarak işlev gördüğü durumda sanat yapıtının bir “şimdisi” ve “buradalığı” vardı. Yapıtın hakikiliği, en ileri tekniklerle yapılmış olsa bile “kopyası” karşısında kendini ortaya koyardı ve sanat yapıtının tarihi bunların çevresinde oluşurdu: “Sanat yapıtının yaratıldığı andan başlayarak egemenliği altına girdiği tarihi yönlendiren öge, biriciklik niteliğini taşıyan bu varlıktan başka bir şey değildi.”<sup>22</sup> Biriciklik niteliğini taşıyan varlığından sanat yapıtının fiziksel yapısında yaşadığı değişiklikleri çıkarmak mümkün olduğu gibi üzerindeki sahiplik taleplerinin izini sürmek de mümkündür. Yapıtın hakikiliği “şimdi” ve “buradalığı” üzerine temellenmektedir. Hakiki “şimdi” ve “buradalığından“ ötürü kopyadan ayrılır. Ancak teknoloji ile

---

<sup>21</sup> a.g.e., s.48



gerçekleştirilen yeniden üretim ile “şimdi” ve “buradalığın” sınırları aşılır – yıkıma uğrar - ve hakiki yapıt, kopyası üzerindeki hakimiyetini yitirir.

Teknolojik olarak yeniden üretilebilen yapıtın “şimdi” ve “buradalığı” Benjamin’e göre değersizleştiği gibi tarihsel tanıklık ögesi de sarsılır. “Bir nesnenin hakikiliği, maddi varlığından tarihsel tanıklığına değin, başlangıçtan bu yana o nesnede gelenekleşmiş olanların bütününden oluşur. Tarihsel tanıklık maddi varlıktan temellendiğinden, birinci ögenin insanlarla bağını kesen yeniden-üretim, ikincinin, yani tarihsel tanıklık ögesinin de sarsıntı geçirmesine yol açar”.<sup>23</sup> Çoğaltılabilen sanat yapıtı artık tarihsel bağlamının ötesine taşınabilmektedir.

“..sanat yapıtları taşınabilir oldu. Kitlesele halde, çoğaltmanın çeşitli ve çoğaltılmış türlerinde varlıklarını sürdürüyorlar.”<sup>24</sup> Bu yüzden varlığı tek olmanın üzerine kurulu olan sanat yapıtı çoğaltma yoluyla artık kitlesele bir var olma biçimini sergiler ve kitlelere kitlesele bir görünümde ulaşır.

Teknik olarak çoğaltılabilen bir sanat yapıtı, artık “alımlayıcıya bulunduğu konumda”<sup>25</sup> seslendiği için güncellik kazanmaktadır. Dolayısıyla da yapıtın zaman ve uzam ilişkisinde kopuş yaşandığını Benjamin doğru bir biçimde ayrımsamıştır. Teknik çoğaltma ile sanat yapıtı her zaman ve her yerdedir, alımlayıcı yapıtı “görmek” için yapıtın bulunduğu uzama gitmek zorunda değildir, yapıt alımlayıcıya “gelir”. “Güncellik” kavramı ile Benjamin’in vurgulamak istediği kanımca sanat yapıtının üretildiği/yaratıldığı uzam/zaman konumuyla sınırlı kalmaksızın

---

<sup>22</sup> a.g.e.. S. 48

<sup>23</sup> a.g.e. S.49

<sup>24</sup> Jung W., *Von der Mimesis zur Simulation, Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik*, Junius Verlag, Hamburg, 1995, s.174

alımlayıcının günceline taşınabilmesidir. Bir sanat yapıtı olarak filmi ele aldığımızda ve günümüzde filmin izleyiciye ulaştığı ortamın ağırlıklı olarak televizyon olduğunu düşündüğümüzde, filmin izlenmesi izleyicinin kendi güncelinde gerçekleştiği gibi aynı zamanda “televizyon aygıtı toplumun eşzamanlılığını ciddi bir şekilde çoğaltmıştır.”<sup>26</sup>

Ancak buradaki eşzamanlılık, toplumdaki bireylerin birbirinden soyutlanarak –ya da en fazla televizyonun çevresinde toplanan küçük gruplar halinde– yaşadığı bir eşzamanlılıktır. Benjamin’in yirminci yüzyılın başında kurulan büyük sinema salonlarında gördüğü –ve kendini umutlandıran- kitlesel bir eşzamanlılık, teknolojinin gelişmesi ile yerini bireysel olarak yaşanan bir eşzamanlılığa bırakmıştır.

“Şimdi” ve “buradalığını” yitiren sanat yapıtı yukarıda belirttiğimiz gibi zaman ve uzam koordinatlarından da kopartılmıştır; buna bazılarımız özgürleştirilmiştir de diyebilir. Özellikle de elektronik devirde “zaman ışığı ölçülemeyecek kadar uzamıştır, uzam sınırı ise sıfır noktasına indirgenmiştir. Elektronik olarak ele geçirilen boyutlar aşırı büyük hızlar ve aşırı küçük uzamlar ile belirlenmektedir.”<sup>27</sup>

Yukarıda anılan iki kavramı elektronik çağın koşulları ve olanakları altında değerlendirdiğimizde hiçbir şey bir “şimdi” ve “buradalık” ile sınırlı değildir, dolayısıyla da hiçbir şey ulaşılamaz değildir. “Ve her yerde olmak hiçbir yerde olmamak ile eşanlımlıdır. Her yerde olabilmek yersizlik demektir. Ve yer

---

<sup>25</sup> Benjamin, W., *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*, s.49

<sup>26</sup> Lindner, B., *Medienbilder, Aura, Geschichtszeit – Nach Kracauer und Benjamin*, Neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte içinde Sayı. 37 Heft 9, Frankfurt/M 1990, s. 800

olmadığı zaman artık zaman ve uzam da yoktur ve bunun son bir sonucu olarak tarihsellik de ortadan kalkar...”<sup>28</sup> Benjamin, sanat yapıtının teknik çoğaltma ile tarihsel tanıklığını artık yapamadığını söylerken yapıtın içinde yer aldığı zaman ve uzam birliğinin de ortadan kalktığını düşünmekteydi. “Şimdi” ve “buradalığı” yitiren yapıtta artık bir zaman ve uzam birliği aramak yersiz olur çünkü çoğaltma ile o her zaman her yerde olabilir.

Özetlemek gerekirse, film ya da fotoğraftaki gibi teknik olarak yeniden üretilen sanat yapıtı “klasik sanat yapıtından farklı olarak çoğaltılmak üzere yapılmıştır. Bu yüzden hakikilik kavramı, orijinalin şimdi ve buradalığı kullanılamaz olmuştur.”<sup>29</sup>

### 2.3 Sanat Yapıtının “Aurası”

*“Bir fotoğrafın negatifinden çok sayıda baskı yapılabilir; hangisinin özgün baskı olduğu sorusu bir anlam taşımamaktadır.”<sup>30</sup>*

Biricikliğe sahip olmayan, alımlayıcının günceline artık sorunsuzca taşınabilen sanat yapıtında teknik çoğaltma ile kaybolan yapıtın “aurasıdır”. Benjamin teknolojik olanaklar ile hem kendi hem alımlanması farklılaşan sanat yapıtından kaybolanları “aura” terimi ile özetlenebileceğini savunuyor. Ahmet Cemal çevirisinde “aura” sözcüğünü “özel atmosfer” sözcüğü ile çevirmiştir. Latince

---

<sup>27</sup> Müller, H.J., *Digitaler Schein, Ästhetik der elektronischen Medien* içinde “*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Generierbarkeit*”, derleyen Florian Rötzer, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, s. 553

<sup>28</sup> a.g.e. s. 553

<sup>29</sup> Wiesenthal, 1979, s.66

“esinti, hava” anlamına gelen sözcük bir insanın çevresine yaydığı varsayılan ışık görüntüleri, bir insandan kaynaklanan etkilerin toplamı anlamına gelmektedir.<sup>31</sup> Dolayısıyla da “özel atmosfer” sözcüğü doğru görünmekle birlikte “Aura” terimini tüm çağrışımlarıyla beraber kapsayamadığı için ve “Yeniden Üretilen Sanat Yapıtı” makalesinde bir anahtar kavram oluşturduğu için bu inceleme boyunca anılan terim aynen kullanılacaktır. Benjamin tarafından sanat yapıtının aura’sı şu şekilde tanımlanır: “Doğal nesnelere ilişkin özel atmosferi (aura) –ne denli yakınımızda bulunursa bulunsun– bir uzaklığın biriciklik niteliğini taşıyan görüngüsü diye tanımlamaktayız.”<sup>32</sup>

2.1.1 sayılı bölümde de belirtildiği gibi ilk sanat yapıtları ağırlıklı olarak kült değeri taşımaktaydı. Doğa üstü, tanrısal bir varlığın sanat yapıtında temsil edildiği varsayılyordu. Yapıt ile ona bakan arasında yakın bir uzaklık olmasına karşın temsil edilen tanrısal varlık ulaşılamazdı ve yapıtın çevresinde oluşan aura bu temsilden güç almaktaydı.

“Aura’nın ne kadar yakın olsa da bir uzaklığın biricik bir görüngüsü olarak tanımlanması, sanat yapıtının kült değerinin uzam ve zamana bağlı algının kategorileri ile formüle edilmesinden başka bir şey değildir. Uzaklık yakının tersidir. Çok uzakta ulan ulaşılamayandır. Gerçekten de kült imgesinin en temel niteliği ulaşılamaz olmasıdır.”<sup>33</sup>

Ancak tapı değerini zaman içinde kaybeden ve sergilenme değeri ağırlık kazanan sanat yapıtı da bir “şimdi” ve “buradalığa”

---

<sup>30</sup> Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilen Çağda Sanat Yapıtı*, s. 52

<sup>31</sup> bkz. Wahrig, Almanca Sözlük, Bertelsmann Lexikon Verlag, 6. Baskı, Gütersloh 1997

<sup>32</sup> Benjamin,, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilen Çağda Sanat Yapıtı*, s.51

<sup>33</sup> Wiesenthal, 1979, s. 60

sahip olduğu, kopyası üzerinde hakiki olma iddiasında bulunabildiği için aura'sını yitirmedi. "Sanat yapıtı artık biricikliğine tanrısallığın simgesel bir temsili vasıtasıyla değil sezgisel olarak bir kez yaratan bir sanatçı dahinin nesnelleşmesiyle sahiptir."<sup>34</sup> Tanrısal olmasa da sanatsal bir yaratımın ürünü olarak yeniden tekrarlanamayacak, biricik bir üretim sonucu aura özelliğinden kaybetmeyecek.

*"Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi (aura) olmaktadır."<sup>35</sup>*

İnsanın doğada tutunmak için verdiği savaşımanın bir parçası olarak doğa üstü güçlere hitaben ortaya çıkan ilk sanat yapıtlarının dinsel değer taşıırken, zamanla sanatta sergilenme değerinin vurgu kazandığını ve böylece bugünkü anlamda sanat doğmuş olsa da kült değerinden sergilenme değerine doğru yaşanan bu vurgu kaymasında aslında sanat yapıtının aura'sını kaybetmediğine işaret etmiştik. Bir zamanlar bir tanrının temsili iken sanat yapıtı insanın kendisini evrenin merkezine koymasıyla beraber insansal yaratımın ürünü olarak kabul edildi ve böylece biriciklik niteliğini korumaya devam etti.

Ancak teknik olarak yeniden üretim ile bu biriciklik erozyona uğratıldı, zaman uzam birliği kopartıldı, "onun bir defaya özgü varlığının yerine... bu kez kitlesel varlığını"<sup>36</sup> ortaya konuldu, sanat yapıtı aura'sını yitirdi.

---

<sup>34</sup> Wiesenthal, 1979, s. 60

<sup>35</sup> Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*, s.49

<sup>36</sup> a.g.e., s. 49

Benjamin bu saptaması ile “işaretleri görünmekte olan medya devrimini neredeyse gözönünde bulundurarak, aura kavramı ile tanımladığı geleneksel özerk sanat yapıtıyla vedalaşır”.<sup>37</sup>

Teknolojinin gelişimi ile beraber yaşamın tüm alanlarını etkisi altına alan kitleselliğin sanatı da ele geçirdiği için bu değişim ile beraber sanatta yaşanan değişimin “aura’nın yitimi” ile özetlemeye çalışan Benjamin, aslında tüm yazısı boyunca yirminci yüzyılda yaşanan değişimler doğrultusunda sanatı ve yapıtlarını da yeni bir bakış açısıyla değerlendirmek gerektiğini ve bu değerlendirmenin özündeki yaklaşımın sanatın özünde, çekirdeğinde gerçekleşen kabuk değişiminin farkında olarak yapılması gerektiğini vurgulamaya çalışır.

Aslında bakış açısındaki değişim ister istemez kendisini gerekli kılmaktadır çünkü “tarihin uzun dönemleri boyunca insanlığın varoluş biçiminin bütünüyle birlikte, duyularıyla algılama biçimi de değişime uğrar.”<sup>38</sup> Dolayısıyla da çeşitli çağları incelediğimizde sanatları açısından farklılık göstermeleri doğaldır, çünkü her çağın kendine özgü bir algılama biçimi de bulunmaktadır. Yirminci yüzyılın başında ise algılamadaki farklılığı sanat açısından değerlendirdiğimizde, Benjamin bu farklılığın aura’nın çöküşü olarak adlandırır ve bu çöküşün toplumsal nedenlerini de şu şekilde sıralar: günümüz insanların nesnelere hem uzamsal hem de insani açıdan yakınlaştırma tutkusu ve her olgunun biricikliğini yeniden-üretim vasıtasıyla aşma eğilimi.

Bu tür bir yaklaşımda kendi yapıtı aslında daha çok taslak halinde kalmış olan Benjamin’in, sanatı günümüz insanın yaşam

---

<sup>37</sup> Jung, “Kunst unter dem Gesichtspunkt medientechnischer Apriorität: Benjamin”, *Von der Mimesis zur Simulation, Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik* içinde, s.168

<sup>38</sup> Benjamin, , *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*, S.50

alanına gittikçe daha fazla hakim olan teknoloji açısından değerlendirmeye çalıştığı ortadadır. Ancak bu çalışmanın konusunu oluşturan denemede sanatın salt teknolojinin ışığında bir değerlendirmesi yapılmamaktadır; ikinci bir vurgu daha önce de belirttiğim gibi algılamada yaşanan değişimlerdir.

#### 2.4 Algılamadaki Değişim ve Sanat Yapıtı

*“Tarihin uzun dönemleri boyunca insanlığın varoluş biçiminin bütünüyle birlikte, duyularıyla algılama biçimi de değişime uğrar.”<sup>39</sup>*

Algılamadaki değişime Benjamin’in ne kadar önem verdiği sanat tarihini oturttuğu iki kutuplu yapıdan da anlaşılabilir: tapı ve sergi değeri. Sonuçta bir sanat yapıtının ağırlıklı olarak anılan iki değerden hangisini taşıyacağı, o yapıtı alımlayan kişinin/topluluğun onu nasıl algıladığına bağlı olduğu ve yapıtın alımlanma tarzının da değişeceği açıktır.

Özerk bir yapıt müzede olsun evde olsun kavramaya çalışan bir kişi, yapıt üzerinde yoğunlaşmaya çalışır ve onu sessiz bir biçimde alımlar, içselleştirir. Ve aslında bu şekilde bir alımlamada tanı tapısının yerini sanat tapısının<sup>40</sup> aldığı söylemek bile mümkündür. Öte yandan teknolojik olarak yeniden üretim ile aura’sını yitiren yapıt özerkliğini de yitirir ve artık belirli bir zaman ve uzama bağlı olmadığı için her an görülebilir ve tüketilebilir.

Walter Benjamin’in eleştirildiği önemli noktalardan birine de böylece gelmiş oluyoruz. Çünkü Benjamin teknolojik olarak

<sup>39</sup> a.g.e., s. 50

<sup>40</sup> Jung, *Von der Mimesis zur Simulation, Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik*, s.172

çoğaltılabilen ve böylece artık bir kült nesnesi olmaktan tamamen uzaklaşan sanat yapıtının yeni bir işlev yüklenebileceğini düşünüyordu:

## 2.5 Sanatın Yeni İşlevi

*“Gelgelelim sanatsal üretimde hakikilik ölçütünün iflasıyla birlikte, sanatın toplumsal işlevi de bir bütün olarak köklü bir değişim geçirmiştir. Sanatın kutsal törenden temellenmesinin yerini bir başka uygulama, yani sanatın politika temeline oturtulması almıştır.”<sup>41</sup>*

Benjamin törensel havasından artık tamamen koparılmış olan yapıt karşısında izleyicinin eskiden olduğu gibi düşüncelere dalarak bir içselleştirme yaşayamayacağını, tam tersine tedirgin olacağını düşünmekteydi. Bu düşüncesini özellikle de artık insanların yer almadığı, mekanların, bir olay yerinin, suç mahallinin insansız olarak konu edildiği fotoğraflarla destekliyordu. “Burada suç mahali tarihsel ve toplumsal olayların yaşandığı yerdir; bu yer de daha sonra fotoğraf ile yeniden oluşturulabilir. Dolayısıyla da fotoğraf bir idrak değerine sahiptir.”<sup>42</sup> İşte bu yüzden de Benjamin’e göre bu tür fotoğraflar politik bir değer taşıyordu.

İnsanı konu alan fotoğraflar, özellikle de bu insan sevilen, belki artık ölmüş olan bir yakın ise, ona bakanlar, onu saklayanlar için özel, belki gizli bir törenselliği taşıyan bir anlam taşıdığı için

---

<sup>41</sup> Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*, s.52

<sup>42</sup> Wiesenthal, 1979, s. 64



teknolojik yeniden üretimin kapsamında olsa bile belirgin bir tapı değerini taşımaktadır. Ancak insansız fotoğraf ile Benjamin'e göre tamamen bir önceki paragrafta değinilen işlev yüklenilmiş oldu.

Benjamin “Yeniden Üretilabilir Sanat Yapıtı” denemesinde teknolojik gelişmeyi fazlasıyla olumladı, hatta fazlasıyla safça bir beklenti içine girdiği için eleştirilir. Özellikle de sinema söz konusu olduğunda Benjamin kitleliliğin özellikle de ön planda olduğu bu dalda kitlelerin katılımını sağlama konusundaki beklentilerini ifade etmiştir. Ancak “özerk resmin sessiz ve genelde tek başına gerçekleşen alımlanması ile karşılaştırıldığında filmin, yani sinemanın, algılanma ya da ilgi çekme yönleri kapsamlı bir değişime uğramış olduğunu vurgulamak ne kadar doğru olsa da, bundan bir sonuç çıkarmak oldukça safçadır. İlginin dağılma gerçeğinden yola çıkarak “ilerlemeye yönelik bir isteğin” belireceğini varsaymak, belki Şarlo'nun filmlerini düşünen Benjamin için doğru olabilir; ancak film tarihinin gelişimini ...duyguların ve kitlesel psikozların yaratılması ve şekillendirilmesi açısından izlediğimizde Benjaminin filmin “sanatı siyasetleştirileceğine” ilişkin savı tamamen temelsiz kalmaktadır.”<sup>43</sup>

Buna karşın Benjamin için klasik sanat yapıtına göre çoğaltılmayı hedefleyen film, aura'nın artık var olmadığı sanat yapıtı için kendi dönemi içinde en uygun örnektir. Benjamin, sinema izleyicisinin dikkati dağınık bir izleyici olduğunun farkındadır; ancak dikkatlerdeki dağınıklık artık dikkatin bir kural olarak ortadan kalkmasından kaynaklanır ve böylece film “kült değerini ikinci plana itmektedir”.<sup>44</sup> İzleyici klasik bir yapıtın karşısında olduğunda hissettiği bir kural gereği tüm dikkatini yoğunlaştırmaya çalışmaz.

---

<sup>43</sup> Jung, *Von der Mimesis zur Simulation, Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik* s. 173

<sup>44</sup> Wiesenthal, 1979, s. 68

Belki burada dikkat sözcüğü yerine birebir olmasa da saygı sözcüğünü de koyabiliriz. Dinsel işlev taşıyan yapıtlara korkuyla karışık derin bir saygı göstermeye eğitilmiş olan insan, dinden bağımsızlaşan sanat yapıtı karşısında da aslında farkında olmadan bu tutumunu sürdürdü. Kanımca Benjamin'in teknik olarak yeniden üretilebilen sanat yapıtı için vurgulamak istediği de izleyicinin kendisini artık bu "saygı dolu" yaklaşımından kurtarabileceğidir. Sanat yapıtı ile izleyici arasında çağlar boyu hissedilmiş olan uzaklık böylece aşılmış olacaktır.

Ancak yine de Benjamin'in genelde teknik olarak çoğaltılabilen sanat yapıtına, özelde de kendi döneminde bu tür bir yapıtın özelliklerini taşıyan filme yüklediği beklentilerin gerçekleşmediğini, Benjamin'i eleştirenlerin haklı çıktığını kabul etmemek mümkün değil. Sinema salonlarını dolduran yığınların "korlu dolu saygılarını" yitirmelerine karşın "eleştirel bir yaklaşım" sergiledikleri de söylenemez; sinema ve ardından da özellikle televizyon, kitlelerin neredeyse uyuşturulması için birer araç haline geldi. Burada kitlelere yönelik üretilen filmlerin yanında izleyiciyi "rahatsız" eden filmlerin olduğuna ilişkin bir parantez açmaya da aslında gerek duymuyorum. Çünkü değinilen "rahatsızlık verme" amacının film endüstrisinin teslim olduğu/teslim olmaya zorlandığı koşullar altında gerçekleştirilme olanağının ne kadar gerçekçi olduğuna ilişkin bir tartışmayı da içine alabilecek büyüklükte bir parantezin açılması gerekir ki, bu konu bu çalışmanın amacının tamamen dışında yer alan bir konudur; ayrıca kitlelerden söz ettiğimize göre kitleleri hedef olarak kendisine seçen film yönetmeni/yapımcısı grubunun genelde ilk gruba giren filmleri ürettiği son derece açıktır. Benjamin'in "Yeniden Üretilebilir Sanat Yapıtı" denemesinde sanat yapıtının sinema filmlerinde yaşandığı gibi kitlesel uyuşturucu olarak kullanılabileceği tehdidini gözardı

etmesi özellikle de Adorno tarafından eleştirilir: “Benjamin’in geniş kapsamlı alımlama kuramının eksikliği, iki kutuplu kategorilerinin en temel katmanına kadar ideolojiden arınmış bir sanat kavramı ile kitlelerin sömürülmesi ve kitleler üzerinde iktidar kurulması amacıyla estetik aklın suistimal edilmesi arasında bir ayrım yapılmasına izin verilmemesidir; diğer olasılığa hiç değinilmez bile”.<sup>45</sup>

*“Nesnenin çevresini saran kabuktan çıkarılması, özel atmosferinin (auranın) yıkılması, belli bir algılamanın belirtisidir (imzasıdır).”<sup>46</sup>*

Bir önceki paragrafta dile getirilen eleştirilere rağmen, beklentisini belki de fazlasıyla bir ütopya üzerine kuran Benjamin’in 1936 yılında yazdığı denemesinde duyuların algılamasında gerçekleşen tarihsel değişimlerin ışığında sanatı ele alan ilk kişi olduğunu unutmamak gerekir. “Bu durum da savlarını modern, hatta postmodern bağlama bağlanabilir kılar.<sup>47</sup> Benjamin’in zamanında “kolektif algılama biçimlerinde dönüşüm ve günlük yaşamın teknolojik olarak biçim değiştirmesi olarak betimlediği koşullar aslında zamanımızda genel geçer olan koşullara karşılık gelmektedir.”<sup>48</sup>

Film gibi daha çok birilerinin başkaları için üretmeye devam ettiği ürünlerde belki de Benjamin’in yapısal özelliğinde büyük değişimlere uğrayan sanat yapısından beklediklerinin

<sup>45</sup> Adorno, T., *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, 14. Baskı, s. 90

<sup>46</sup> Benjamin, W., *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*, s.51

<sup>47</sup> Jung, *Von der Mimesis zur Simulation, Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik* s. 174

gerçekleşmemesi çok şaşırtıcı da olmayabilir. Benjamin “Yeniden Üretilen Sanat Yapıtı” denemesinde insan yaşamına büyük bir müdahalede bulunan teknolojik gelişmeler doğrultusunda sanat yapıtlarının da bundan paylarını alarak yapısal değişimlere uğrayacağından söz ederken yapıtın değişen koşullar altında aynı kalmayan alımlanma biçiminin de bu kadar belirleyici olacağını fark eden ilk kişilerden biridir. Ancak alımlamadaki farklılık ister istemez yalnızca sanat yapıtının kendisi üzerinde değil, görüşüme göre sanatçı kimliği üzerinde de yoğunlaşacaktır. Matbaa tekniğinin bulunması ve gelişmesiyle basılı yapıtların nicelik olarak ne kadar çoğaldığı bilinir. Bu gelişme, yalnızca toplumdaki okur yazarlık oranını değil toplumun içinde kendini “yazar” olarak nitelendirebilen kişilerin sayısını da etkilemiştir. Zaman içinde herkes sesini basılı kanallarla duyurma olanağına, dolayısıyla da “yazar” konumuna geçme fırsatına sahip olmuştur.

Daha önce de değindiğim gibi “sınırsız” bir erişim olanağı tanıyan internet ortamını ele alacak olursak, artık herkes “yazar”, “yayıncı”, “ürünü sağlayan” konumda olabilir; dolayısıyla da “sanatçı” ve “seyirci” kavramları arasındaki ayırım geçmiş çağlara göre alışılmadık bir şekilde bulanıklaşabilir. Teknik çoğaltılabilirlik kavramının tüm boyutlarıyla artık geçerli olduğu bilgisayar ortamında, herkesin “şimdi” ve “buradılığına” aldırış etmeden her yerde olabildiği bir internet ortamında –özellikle de bu ortam hukuki anlamda da sınırsızlığını hâlâ koruyabiliyorken<sup>49</sup>- Benjamin’in “yeni” sanat yapıtına yüklediği “yeni” işlevlerin belki de

---

<sup>48</sup> Lindner, Medienbilder, Aura, Geschichtszeit, s.799

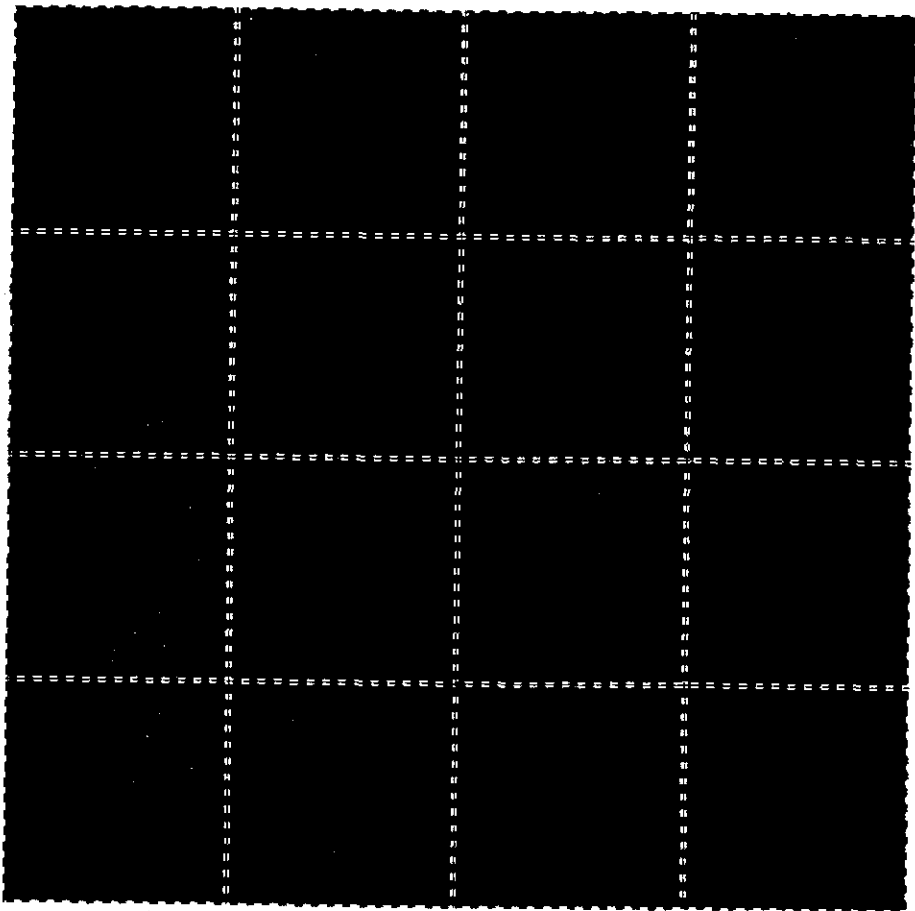
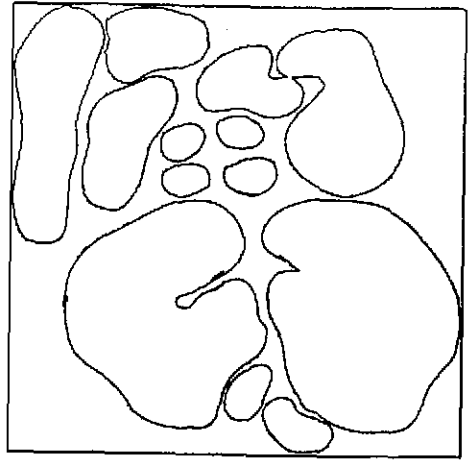
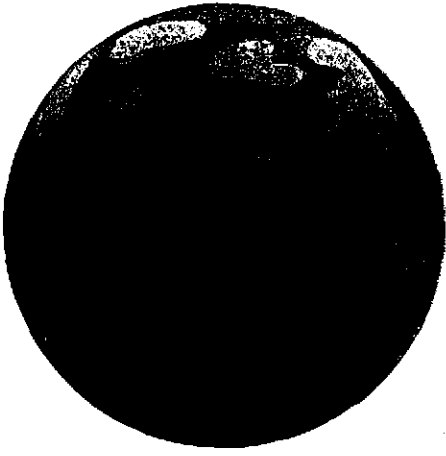
<sup>49</sup> internette telif hakları, internet suçları vb. gibi konular henüz oturmuş değil ve gerek ülkesel gerekse uluslararası boyutta bu konuları ele alan hukuksal düzenlemeler, dolayısıyla da sınırlandırmalar, daha emekleme aşamasını geçememişlerdir.

gerçekleşebileceğini varsaymak çok da “çocuksu” bir beklentiymiş gibi gelmiyor.

Ancak adı üzerinde “sanal” bir ortam olan internetin “sanal” bir ürününü bu çalışmaya konu ederek, Benjamin’in beklentilerinin ne kadar gerçekleşip gerçekleşmediğini incelemenin, sanat yapıtlarının “teknolojik” tarihselliği içinde henüz erken buluyorum, çünkü henüz İnternet ortamında paylaşılmayan, ancak bilgisayarın üretim aracı olarak kullanıldığı sanat yapıtlarına ilişkin çok fazla çalışmanın yapılmamış olduğu kanaatindeyim. Bu yüzden de giriş bölümünde belirtildiği gibi bilgisayarın, bir bilgisayar programının araç olarak kullanıldığı, ancak sanat yapıtının sanal ortamda değil “klasik” bir ortamda izleyiciyle buluştuğu üç iş üzerinde çalışmayı odaklaştırmak istiyorum.

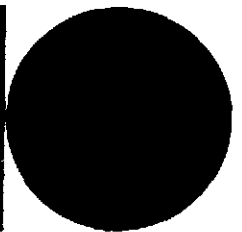
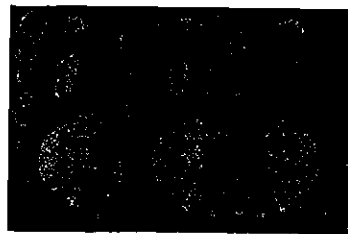
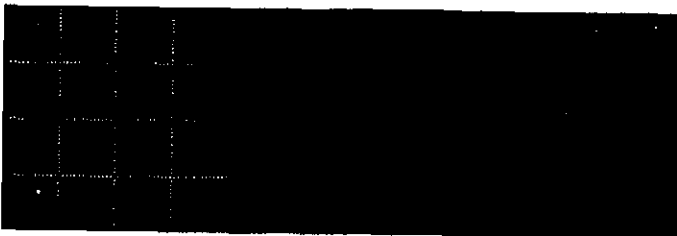
### **3. Beden Serileri**

### **3.1.1 *Beden 1. Seri***

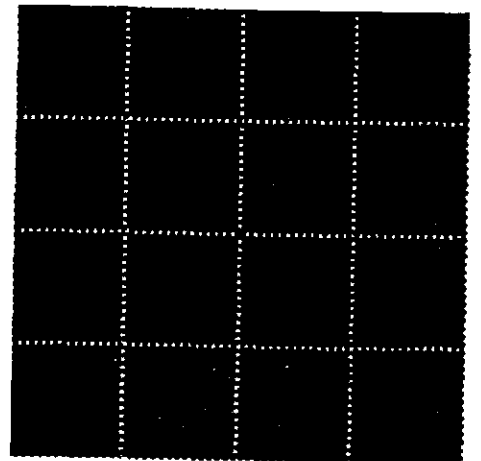
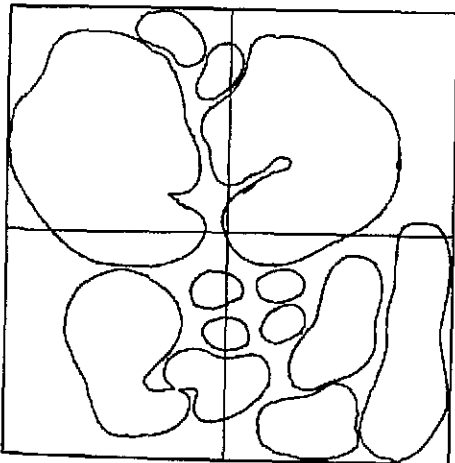
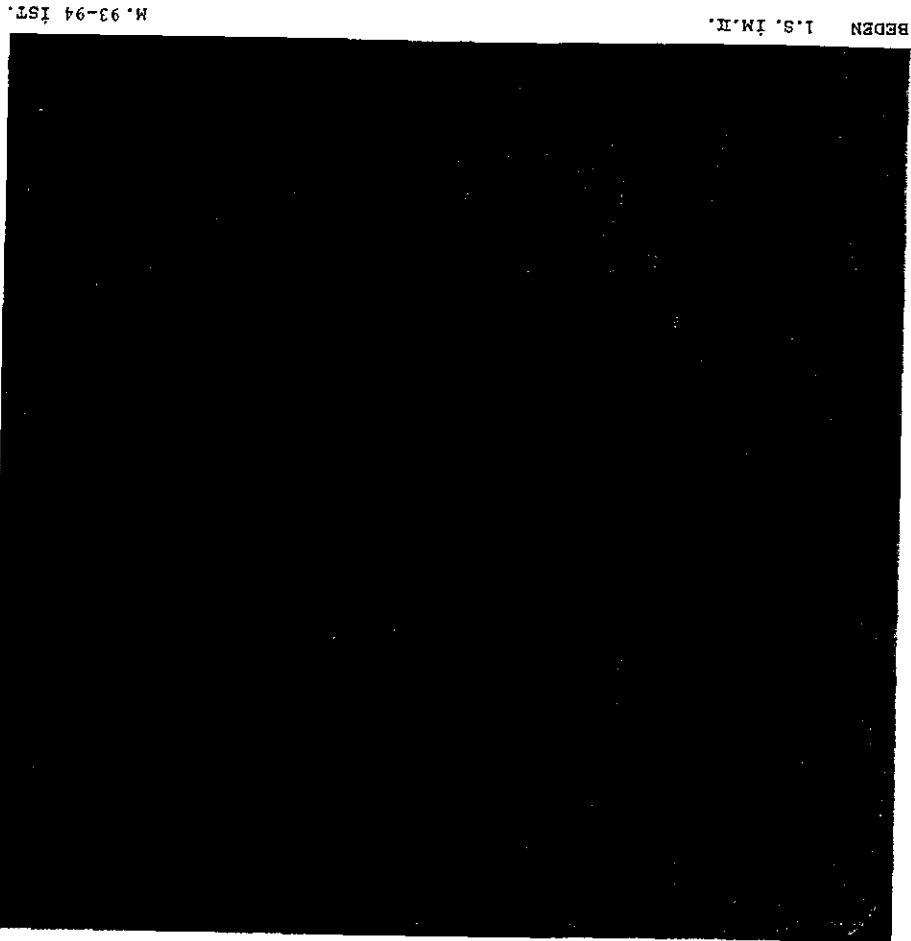
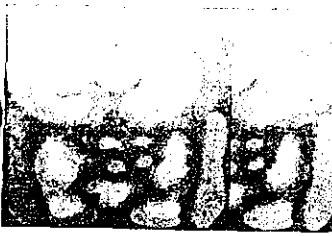


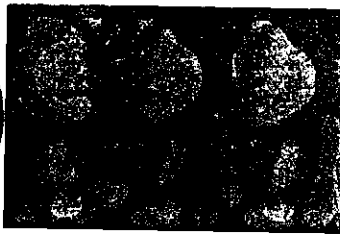
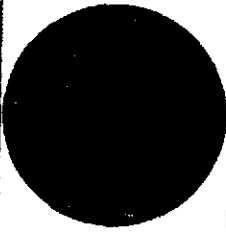
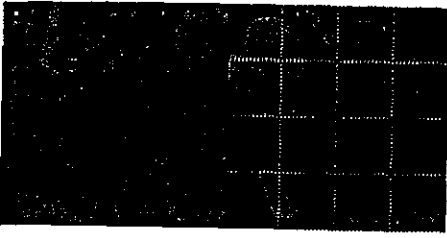
BEDEN 1.S. im.I.

M. 93-94 IST.

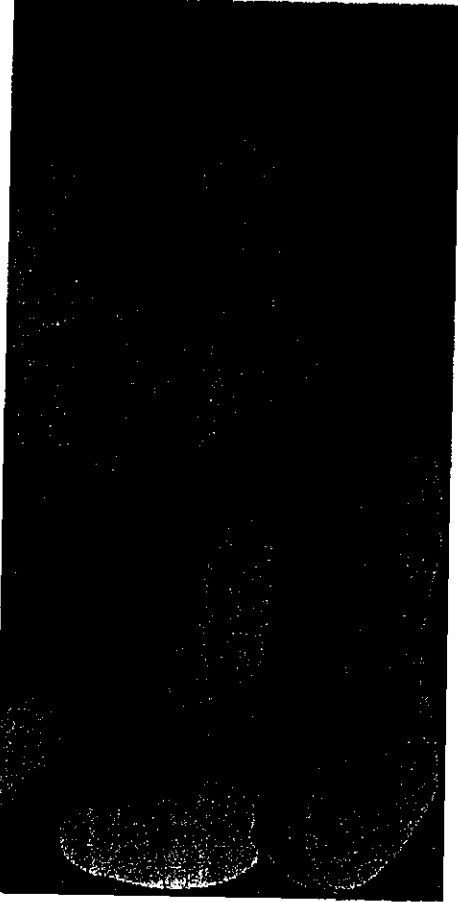




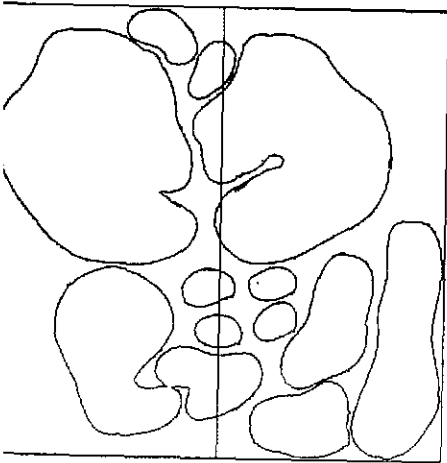


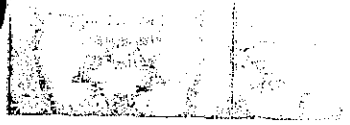
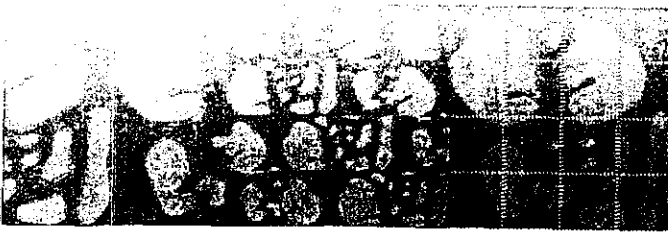


BEDEN I.S. IM.III.

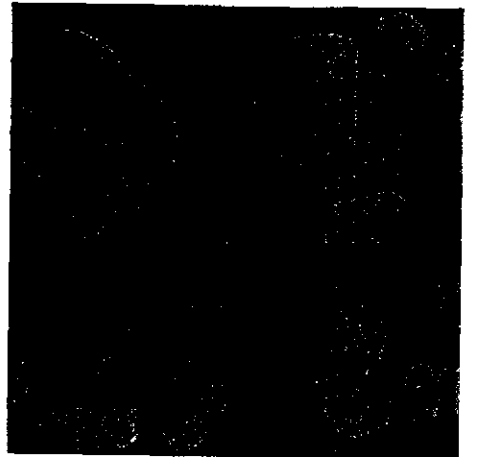
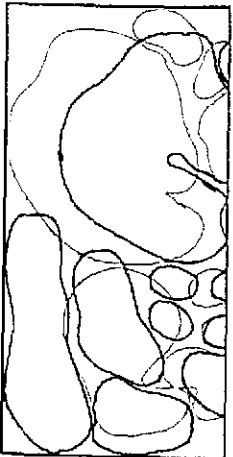


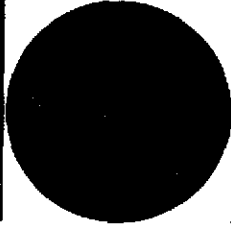
M. 93-94 IST.





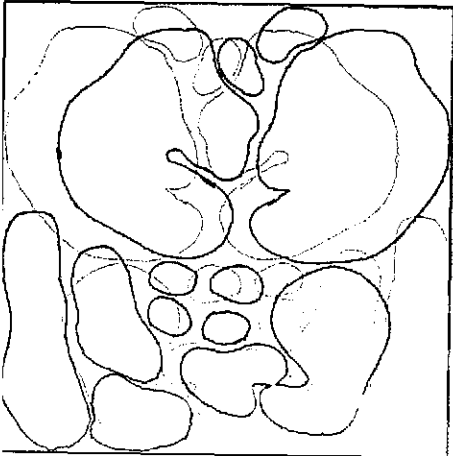
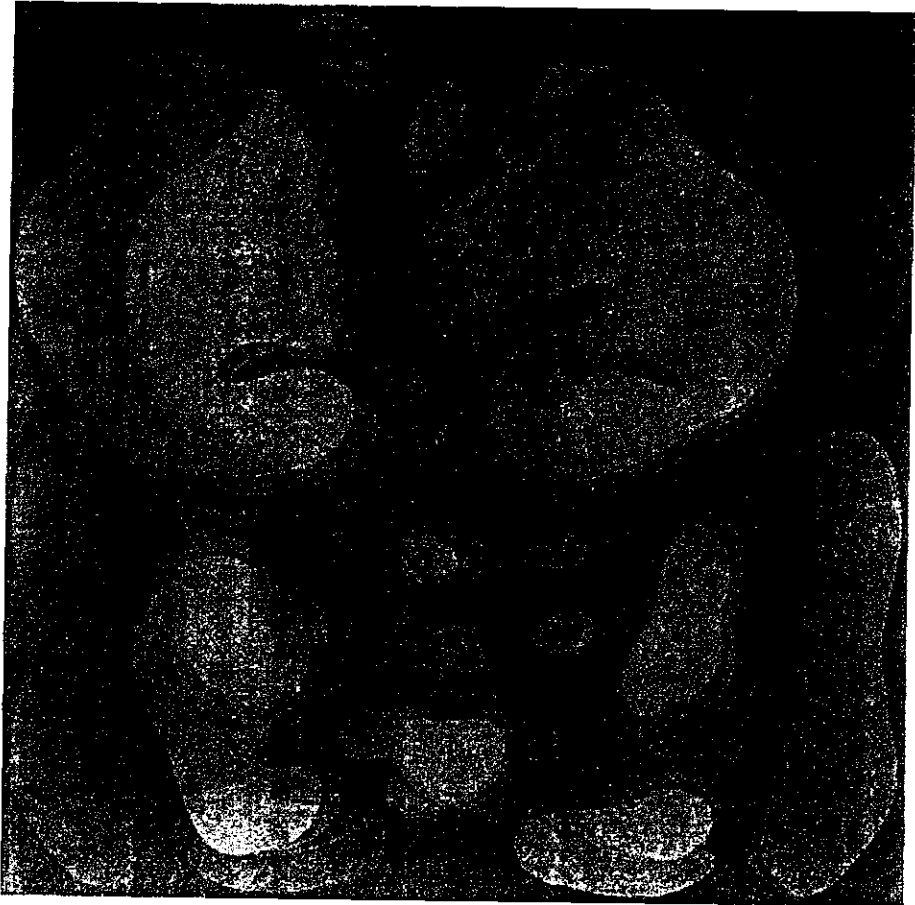
ALLEN - JOURNAL, IV

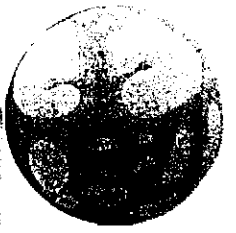
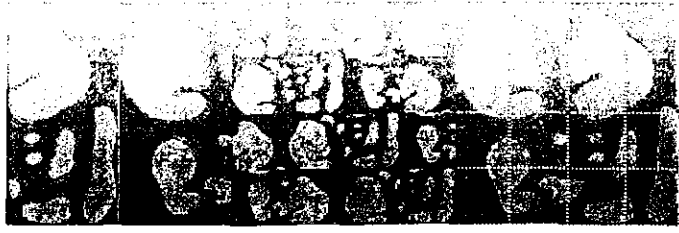
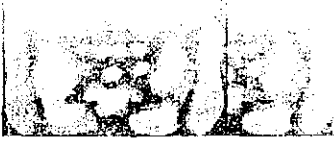




NEEDLE-0020141A

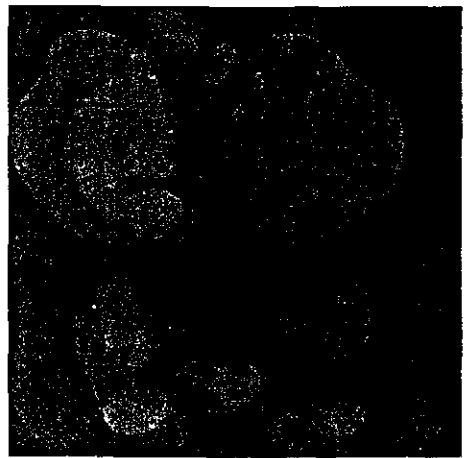
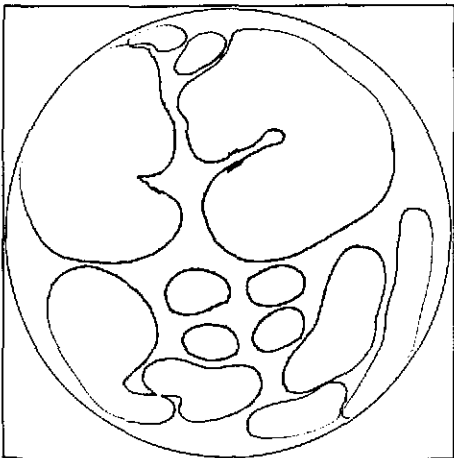
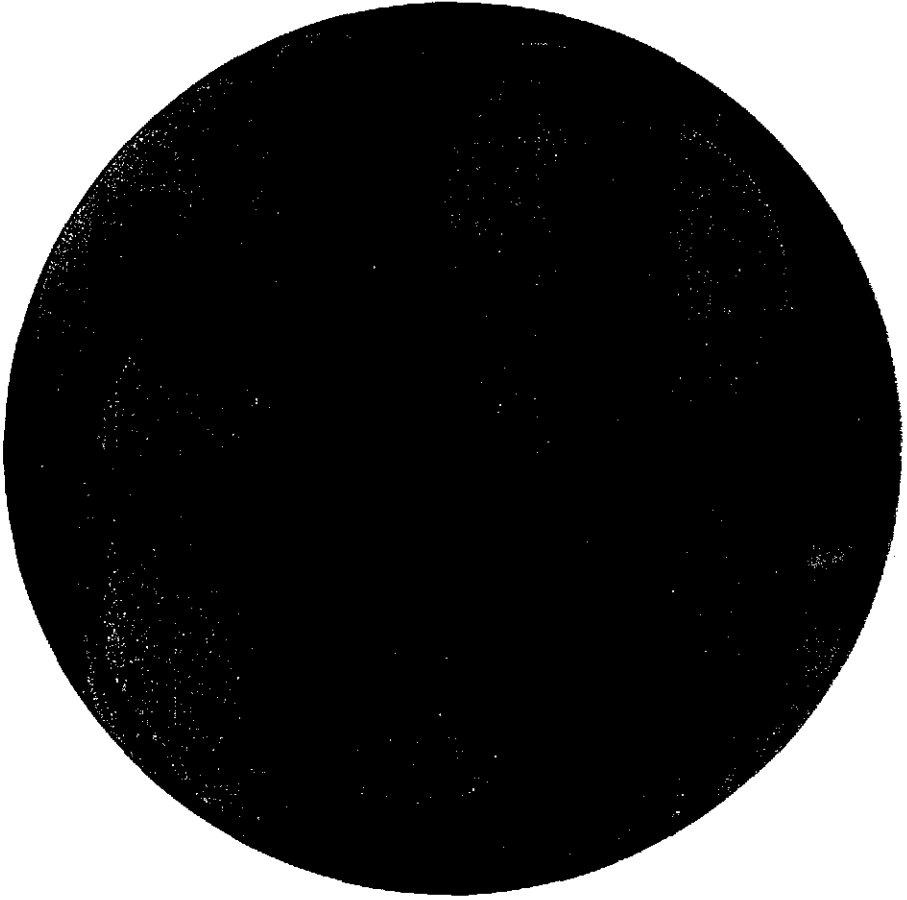
NEEDLE-0020141A



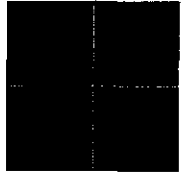
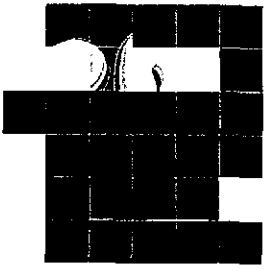


M. 93-94 IST.

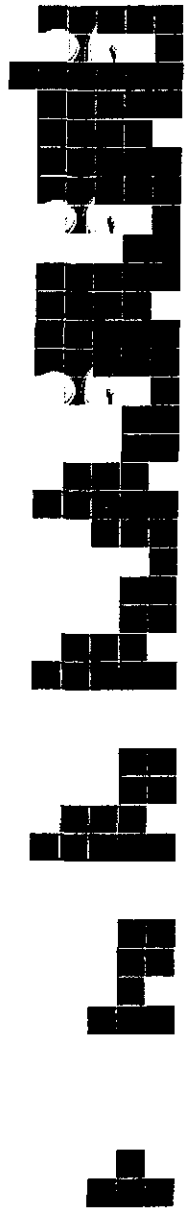
BRDEN I.S. IN.VI.

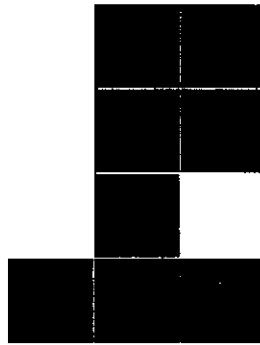
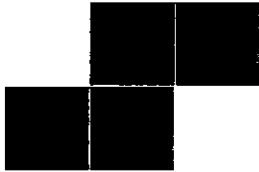


### **3.1.2 *Beden 2.Seri***

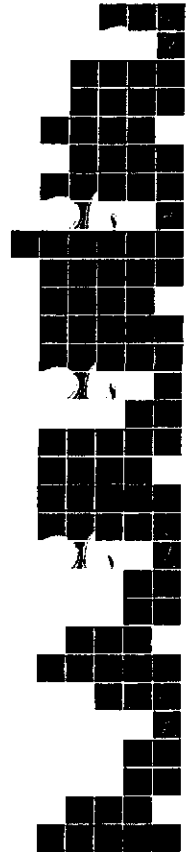


BEDEN 2.S. IM.I. M. 93.94. 95.İST.

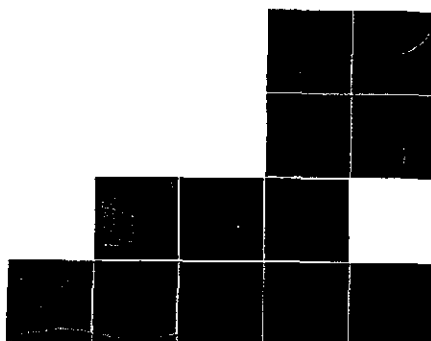
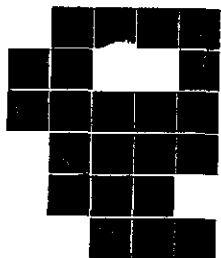




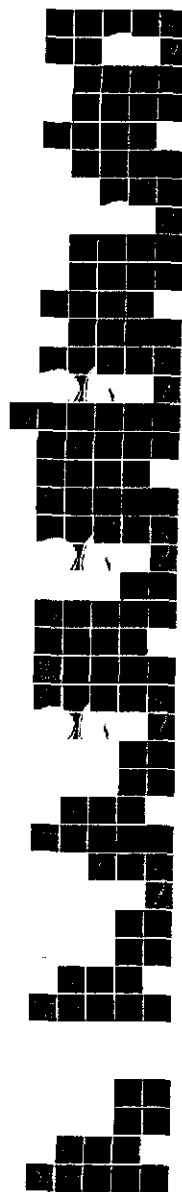
BEDEN 2.S. İM.II. M. 93.94.95.İST.

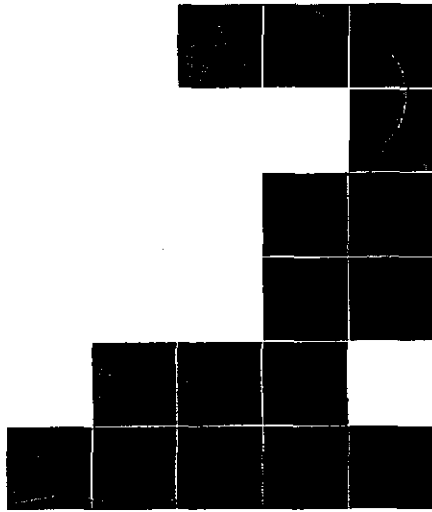
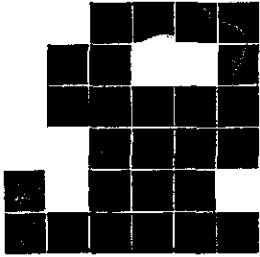




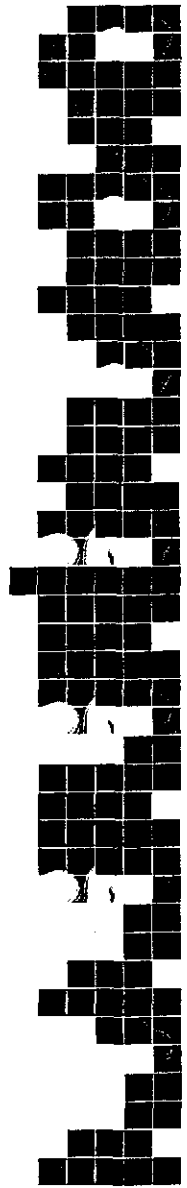
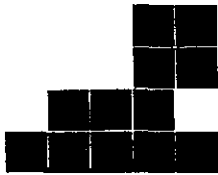


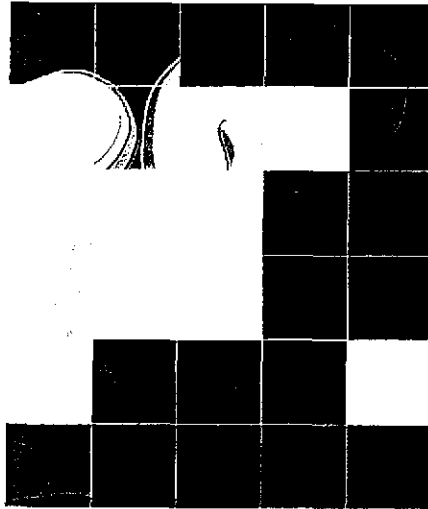
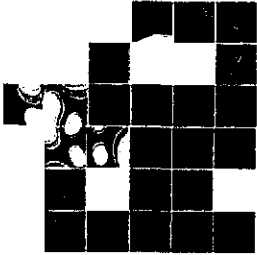
BEDEN 2.S. İM.İİ. M. 93.94. 95.İST.



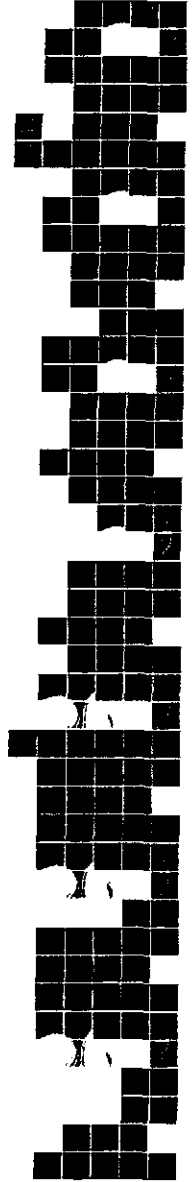


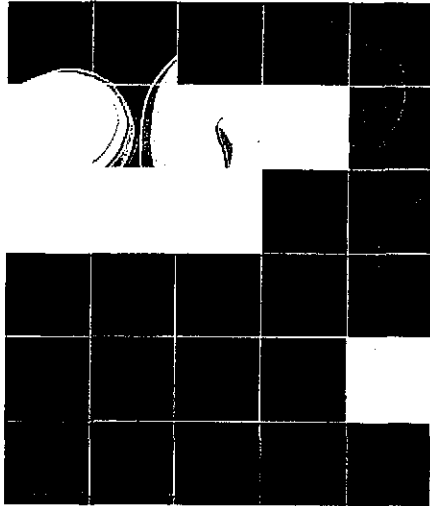
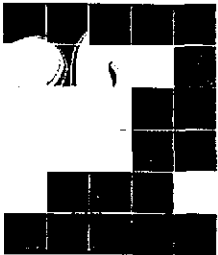
BEDEEN 2.S. IM.IV. M. 93.94.95.IST.



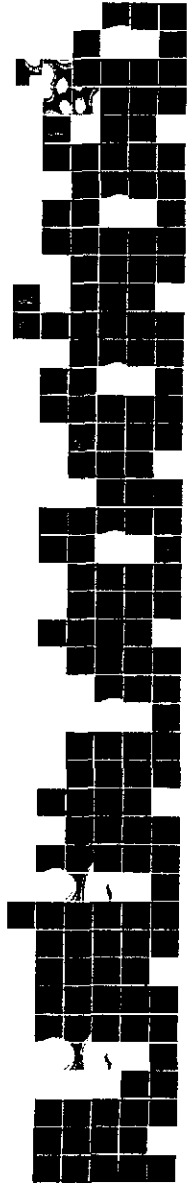


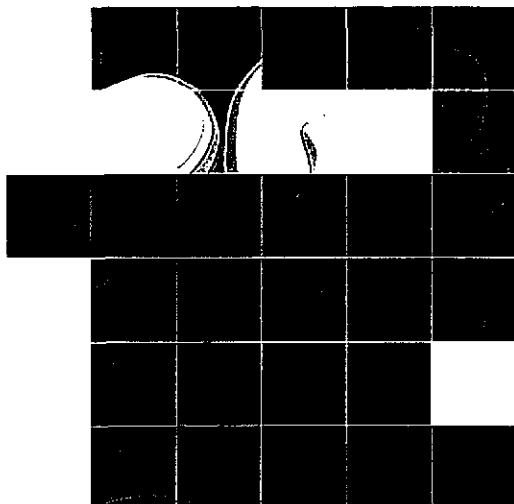
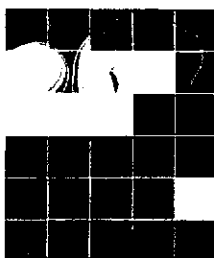
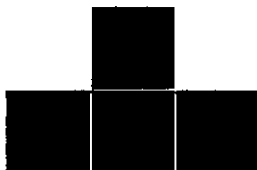
BEDEN 2.S. İM.V. M. 93.94.95.İST.





BEDEN 2.S. İM.VI. M. 93.94.95.İST.

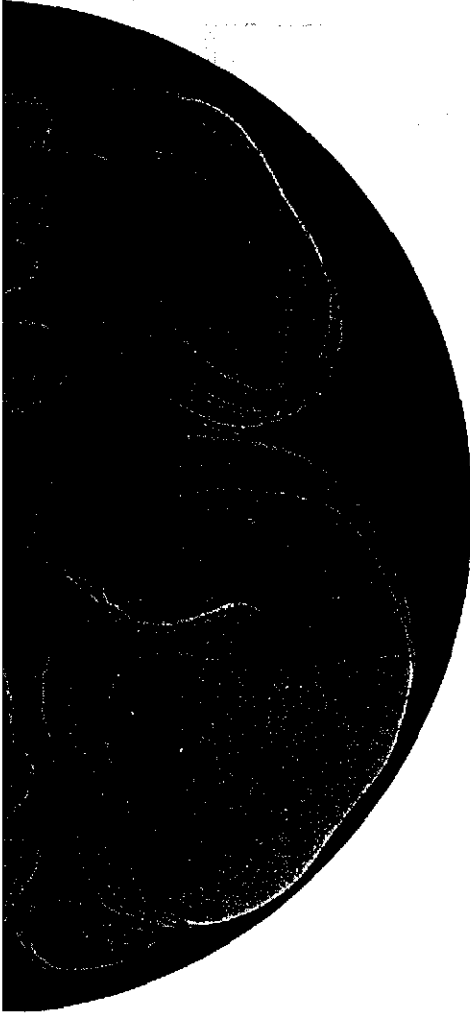
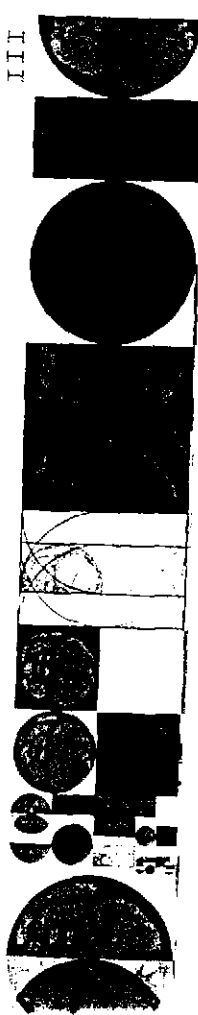
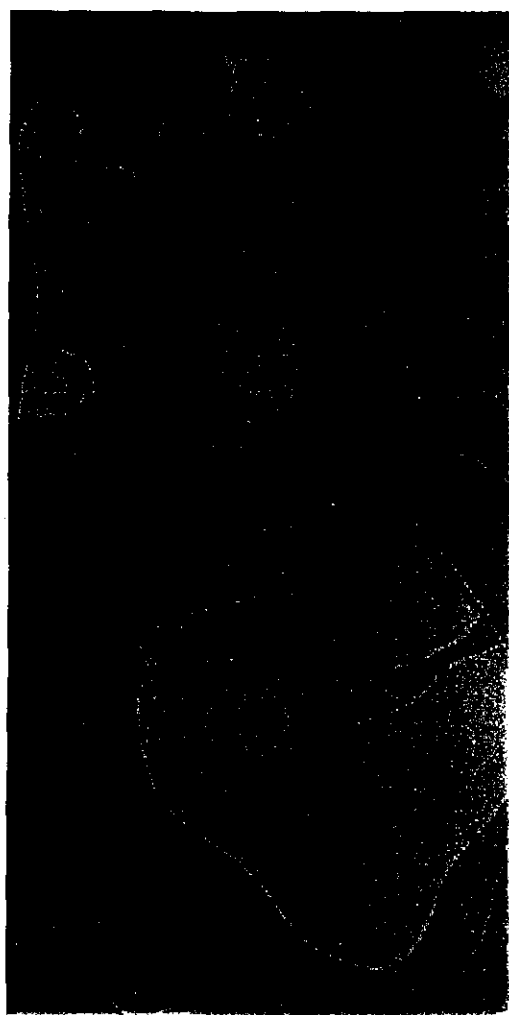
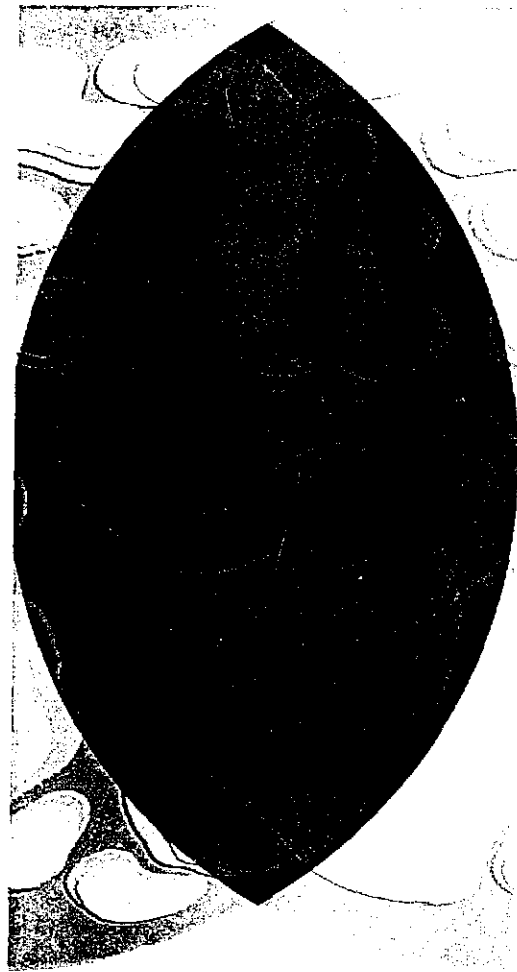




BEDEN 2.S. İM.VII. M. 93.94.95.IST.



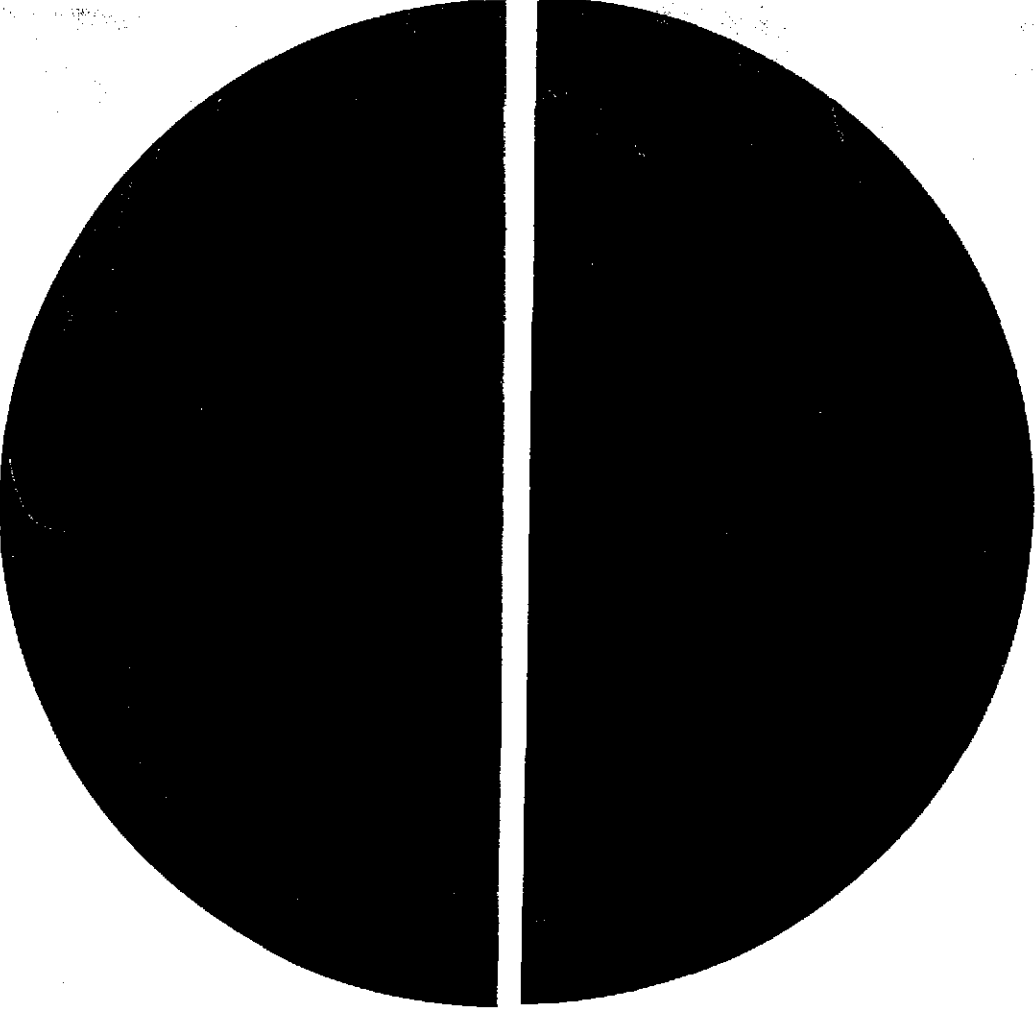
### **Beden 3. Seri**



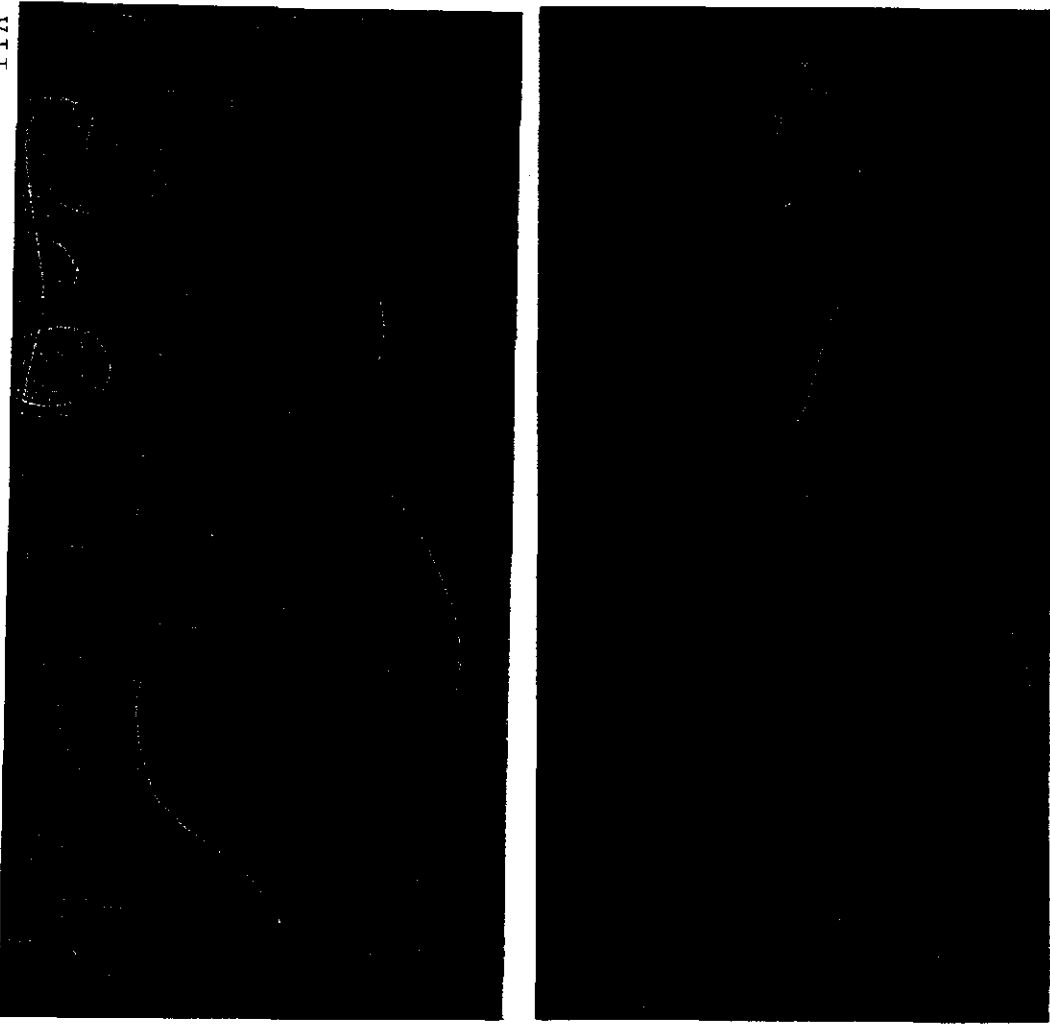
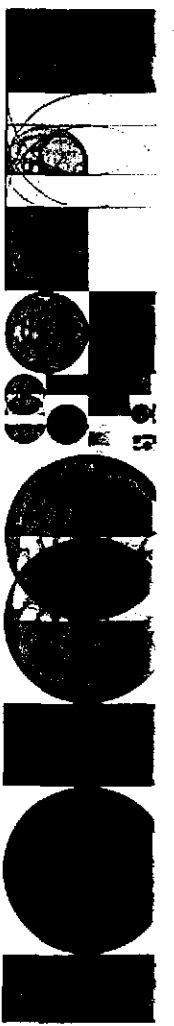
VI

III

VI



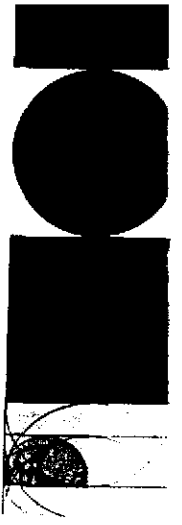
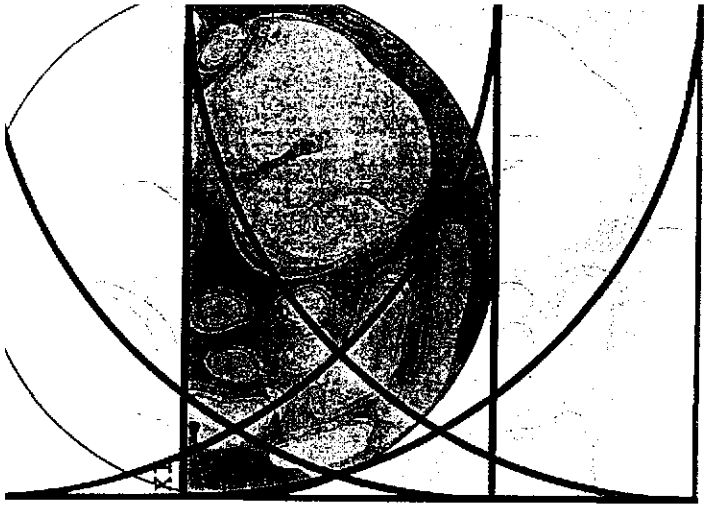
VIII



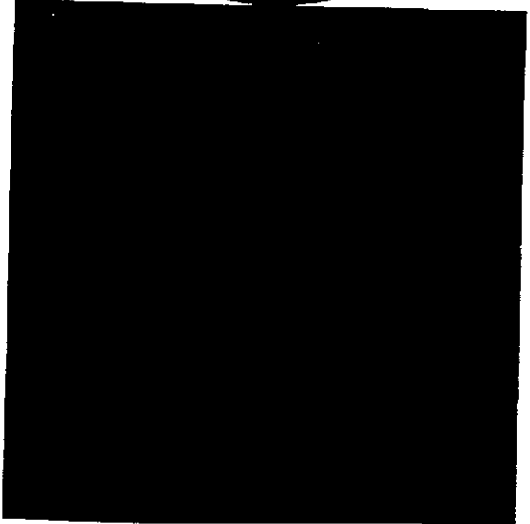
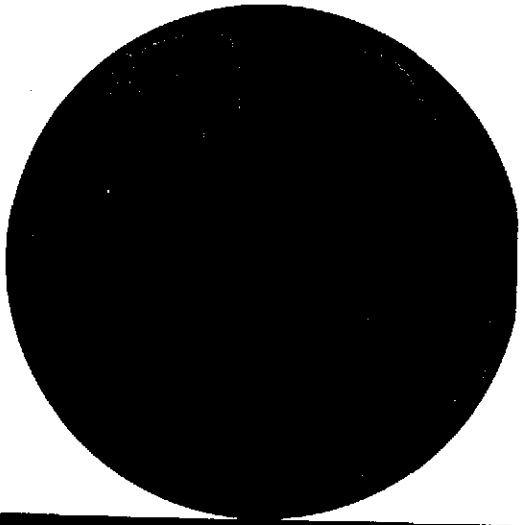
VII



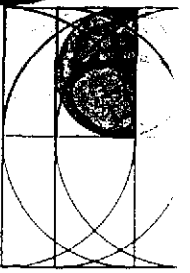
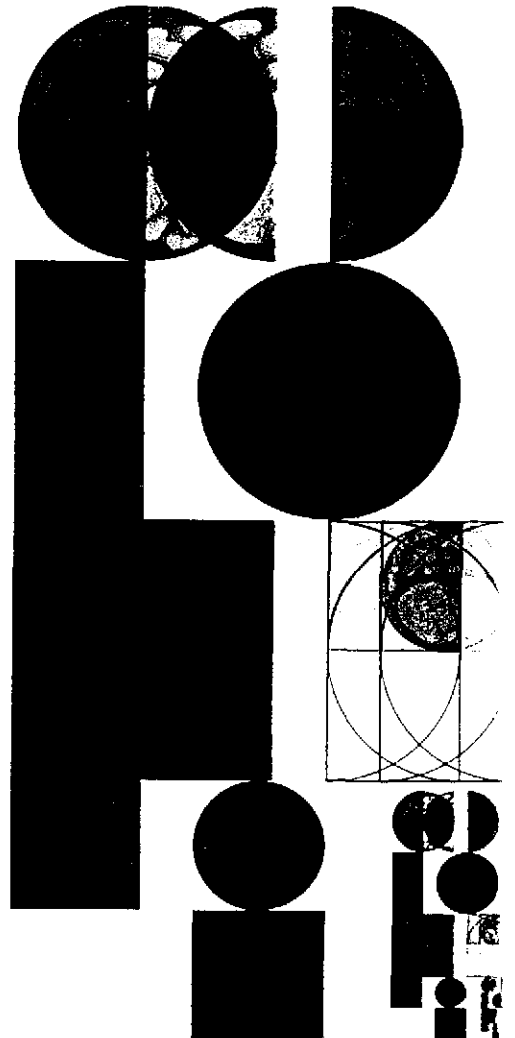




IX



IX



### **3. *Beden 1. Seri, Beden 2.Seri ve Beden 3. Seri***

#### **3.1 Seçim Nedenleri**

Bu çalışmaya neden Mithat Şen'in üç işi konu edilmiştir? Walter Benjamin'in "Yeniden Üretilebilen Sanat Yapıtı" denemesini somut bir yapıt özneline günümüzde yeniden okumaya çalışmak istediğimizde seçilecek yapıt ya da aranacak temel özelliğin "yeniden üretilebilirlik" olması gerektiği açıktır. Amacımız 1930'lu yıllarda yazılan bu denemeyi yirminci yüzyılın sonunda yeniden ele almak olduğu için, yapıtın "yeniden üretilebilirlik" özelliğinin yüzyılımızın son çeyreğine damgasını vuran bilgisayar teknolojilerinden kaynaklanmasının doğru olacağı görüşündeyim.

Ancak seçilen sanat yapıtının Türkiye coğrafyasından gelen bir sanatçıya ait olmasının, Türkiye'de Türkçe olarak hazırlanan bu incelemeye farklı bir boyut ekleyeceğini de düşündüğümü belirtmek isterim. Her ne kadar bu çalışmada "Yeniden Üretilebilen Sanat Yapıtı" denemesi, incelemenin ikinci bölümünde de belirtildiği gibi, Doğu sanat geleneği açısından tartışılmaya açılmasa da, bir ayağıyla bu gelenekten gelen bir sanatçıya ait çalışmaların seçilmesiyle; çalışmamızın sınırlarını aşmadan, salt Batı sanatının içinde kalmaksızın bir değerlendirmeye gitmenin olası olacağını düşündüm.

Seçimi etkileyen başka bir neden ise seçilecek sanat yapıtının bu incelemeye konu olmadan önce kamuya tanıtılmış olmasının aranmasıydı. Böylelikle bir yandan kuramsal düzlemde bir tartışmayı amaçlayan bu tez çalışması, yalnızca kuram çerçevesinde kalmayıp, somut tartışmalarla da ilişkiye geçmeye çalışacaktı.

Mithat Şen'in Türkiye'de, bilgisayar ortamında gerçekleştirdiği *Beden 1.Seri, Beden 2.Seri ve Beden 3.Seri*

“yeniden çoğaltılabilirlik” özelliğine sahip oldduğu, çeşitli yollardan kamuya sunulduğu ve incelemelere de konu olduğu için<sup>50</sup> yukarıda sıralanan ölçütlere uymaktadır.

İncelememizin ana amacı, yeniden çoğaltılabilme özelliğini içkin olarak barındıran sanat yapıtında, “geleneysel” sanat yapıtı ile karşılaştırıldığında yaşanan kabuk değişimini irdelemek olduğundan Mithat Şen’e ait çalışmalar bu incelemede yalnızca bu bakış açısıyla ele alınacaktır. Buradaki amacımız bir sanat yapıtı çözümlemesi değildir. Ancak çoğaltılabilirliği bir amaç olarak barındıran sanat yapıtının ortaya çıkmasıyla bu tür sanat yapıtlarına farklı bir yaklaşım sergilenmesini düşünen Walter Benjamin’ini daha iyi anlayabilmek için, yazarın insan ve öykünme yetisi hakkındaki görüşlerine yer verileceği dördüncü bölümde Şen’in işleri imge boyutunda tartışılacaktır. Çünkü “öykünme yetisi insanın belki de tüm yüksek işlevlerinde mevcuttur,”<sup>51</sup> dolayısıyla insanın kendini anlattığı, ifade ettiği, belki kendini ya da başkalarını ve başka şeyleri yeniden ürettiği/kopyaladığı edimlerden biri olan sanatta da, insanın “öykünme yetisinin” izlerini sürmek ilginç olacaktır. Özellikle “geleneysel” sanat yapıtı ile “aurasını yitirmiş” sanat yapıtı gibi iki kutuplu bir değerlendirmeyi öneren Benjamin’in öykünme hakkındaki görüşlerini, “Yeniden Üretilebilen Sanat Yapıtı” denemesinde ileri sürdüğu savlarla birleştirerek öykünme kavramını da tarihsel düzlemde tartışmak; sonra yazara göre yeniden

<sup>50</sup> Bkz. Koçak, O. *İmgenin Halleri. Mithat Şen’in Resmine Doğru Üç Deneme*, Metis Yayınları, İstanbul, 1995; Koçak, O. “..o uzun, geriye bakan eğim..”, *Sanat Dünyamız*, YKY, 56. Sayı, İstanbul, 1994, S.91-93, Sayın, Z., “Öykünme ve Temsil – İmge ve Benzeşim, Beden, Kesintisiz Metin”, *Defter* içinde, 34. Sayı, İstanbul, 1998, s.14-45; Sayın, Z., *Mithat Şen ve Bedenyazısı*, Kaknüs, İstanbul, 1999; Sayın, Z., *Noli me tangere: Bedenyazısı II*, s.13; henüz yayımlanmamış olup bu kitap Kaknüs yayınlarından İstanbul’da 2000 yılında yayımlanacaktır; Soysal, A., *Müzik*, Galeri Nev, İstanbul, 1995.

<sup>51</sup> Benjamin W., “Öykünme Yetisi Üzerine”, *Defter* içinde, , 1998, 34. Sayı, s.11-13, çev. Zeynep Sayın; incelemede bu metinden yapılan alıntılar tersi belirtilmediği sürece bu Zeynep Sayın’ın çevirisinden alınmıştır.

üretme/çoğaltma ile yeni bir sanat üreten insanda ve yapıtlarında “öykünme yetisinin” izlerini sürmek, üçüncü bölümdeki tartışmayı da içine alarak hem Benjamini daha iyi anlamamıza hem de incelemenin derinleşmesine yardımcı olacaktır.

Açılan bu parantezden sonra yeniden *Beden 1.Seri*, *Beden 2.Seri* ve *Beden 3.Seri*'lerine geri dönelim. Şen'e ait çalışmaların incelenme nedenlerinin elimizdeki tezi oluşturan tartışmaların somutlaştırılmasından ileri gitmediğini vurguladım. Şimdi de bu bölümde yapılacak olan incelemeyle somut olarak nasıl bir bakış açısıyla anılan işlere yaklaşılabileceğini tanımlayalım.

### 3.2 İncelemenin Ölçütleri

Her ne kadar yalnızca yeniden çoğaltılabilirlik kavramı üzerinde yoğunlaşıyor muyuz gibi görünsek bile aslında bu incelemedeki tartışmamız, sanat yapıtlarına yeni özellikler katan üretim araçlarının etkisinin üretim aşamasıyla kalıp kalmadığını sorgulamaktadır. İnsan tarafından geliştirilen yeni teknolojinin bir yerden sonra insan hayatını yalnızca etkilemekle kalmadığını, bunu biçimlendirdiğini, hatta bir adım ileriye gidecek olursak insanın kendini de biçimlendirdiğini biliyoruz. Dolayısıyla daha önce belirtildiği gibi insanın sanatsal ediminde de teknoloji, salt üretim araçlarını geliştirerek, el ile kamera arasında niteliksel bir sıçrama<sup>52</sup> yaşanmasıyla sınırlı bir etkide mi bulunmaktadır?

Bu tartışmayı somutlaştırmak için *Beden 1.Seri*, *Beden 2.Seri* ve *Beden 3.Seri*'leri aşağıda belirtilen ölçütler temelinde ele alınacaktır:

- Seriler nasıl üretilmiş?
- Üretimde bilgisayarın katkısı nedir?
- Seriler nasıl ve ne biçimde çoğaltılmıştır?
- İşlerin aldığı nihai biçim nedir?
- İşler izleyiciye nasıl ulaştırılmıştır?

İlk iki soruyla teknolojinin –bizim durumumuzda bilgisayarın– sözü edilen işlerin tasarlanmasında ne gibi bir rol üstlendiğini ortaya çıkarmaya çalışılacak ve “Yeniden Üretilbilir Sanat Yapıtı” denemesinin anahtar kavramı olan çoğaltılabilirlik özelliğinin incelemeye konu olan yapıtlarda kendini nasıl gösterdiği incelenecek. Ardından yapıtların nasıl bir ortamda/nihai biçimde izleyicinin karşısına çıktığına yönelinecek. Benjamin’in “geleneksel” olarak adlandırdığı sanat yapıtı ile karşılaştırıldığında üretim koşullarından ötürü çoğaltılabilir olma özelliğini taşıyan elimizdeki üç yapıtın izleyicinin karşısına çıktığı nihai biçimi ile yeni anlamlar, yeni işlevler yüklenmiş oluyor mu?

Yapıt ve izleyici buluşmasına gelince, “şimdi” ve “buradalığa” bağlı olmayan sanat yapıtı nasıl bir ortamda izleyicinin karşısına çıkar? Çoğaltılabilir ve taşınabilir olma özelliğinden ötürü yapıtın izleyici ile buluştuğu zaman ve uzam koşullarının kendileri de böylece alımlanmasında belirleyici bir rol oynar mı?

İncelememize konu olan üç işi biçimsel özellikleriyle tanıttıktan sonra yukarıdaki soruları her işin özelinde yanıtlamaya çalışacağım.

---

<sup>52</sup> Bkz. Adorno, *Ästhetische Theorie*, s.56

### 3.3.1 *BEDEN 1. SERİ*

Yapı Kredi Yayınları tarafından çıkartılan üç aylık kültür dergisi Sanat Dünyamız'da<sup>53</sup> yayımlanan *Beden 1. Seri*, derginin altı sayfasını kaplar. Photoshop 2.5 yazılımı ile bilgisayarda (Mac. Quadra 800, Arcus Scanner) hazırlanan çalışma, okura şöyle tanıtılır: “Sanat Dünyamız için bilgisayarla tasarlanmış 6 parçadan oluşan bütün, dergi sayısı kadar (1500 adet) dergide çoğaltılmıştır.”<sup>54</sup>

Dolayısıyla bir bilgisayar yazılımının yardımıyla bilgisayar ortamında hazırlanan/tasarlanan 1. Seri, bir “bilgisayar çıktısı” olarak derginin beyaz sayfalarının üzerine açık ve koyu mavi renklerde aktarılmıştır.

*Beden 1. Seri* ile izleyici arasındaki ilişkiyi değerlendirecek olursak, dikkatimizi ilk çeken unsur sanat yapıtının bir derginin parçası olarak, dergi okuru konumundaki izleyicisi ile karşı karşıya getirildiği olacaktır. Sanat Dünyamız dergisinin “Melankoli” üst başlığını taşıyan sayısında yapıt, bu kavram çevresinde dolaşan, “Felsefenin, Ruhçözümün, Sanat Tarihinin, Edebiyat Panoramasının içinden geçerek Melankoli denklemlerini kağıda dökmeye ve orada sökmeye davranan temel metinlerden”<sup>55</sup> yola çıkarak onu ele alan yazı ve görsel öğelerle beraber belirli bir bağlam çerçevesinde okurun/izleyicinin karşısına çıkmaktadır.

Dergi okuru, satın alarak sahip olduğu dergiyi istediği zaman ve istediği uzama taşıyabileceği için, *Beden 1. Seri* ile yalnızca kendine bağlı olan koşullarda, her an her yerde buluşabilir.

---

<sup>53</sup> Sayı 56, Yıl 1994, s. 113- 119

<sup>54</sup> a.g.e. s. 113

<sup>55</sup> “melankoli”, *Sanat Dünyamız*, içinde, 1994, sayı 56, YKY, s.9,

### 3.3.2 *BEDEN 2. SERİ*

Sanatçının *Beden 2. Seri* olarak adlandırdığı iş, A4 Atölye-Galeri tarafından, kataloğu andıran bir biçimde basılmıştır. Photoshop 3.0 yazılımı ile üretilen seriye “katalogda” aynı zamanda Ahmet Soysal tarafından yazılan bir metin eşlik etmektedir. Baskının 300 adet çoğaltıldığı ve sanatçı tarafından imzalanıp numaralandırıldığı arka kapağın iç kısmında belirtilmektedir.

1. Seri gibi bu seri de bir bilgisayar ortamından “klasik” matbu biçime aktarılmış olan bir çalışmadır. “Katalogun” beyaz sayfaları gri renkte bir çerçeveye alınmış olup çalışma, farklı renklerde hazırlanan bir bilgisayar çıktısı görüntüsündedir. Ahmet Soysal’a ait olan metin ise beyaz sayfaların alt kısmında yer alır ve 7 sayfayı kaplayan seride Şen’in işinin görüldüğü her sayfanın bir önceki sayfasında okunabilir.

*Beden 2. Seri* de, izleyicinin karşısına yine bir metin eşliğinde çıkar. Hatta Soysal’ın yazılı metni sayfaların sırası içinde *Beden 2. Seri’nin* hep bir adım önündedir ve onu açıklamaya çalışır. İzleyici/okur ilk önce Soysal’ın metnini okuduktan sonra Şen’in işi ile karşılaşır ve ister istemez bu metinden etkilenerek *Beden 2. Seri* ile etkileşime geçer. Böyle bir metne neden gereksinim duyulduğu sorusu belki çok basitçe şu şekilde yanıtlanabilir: Bir bilgisayar oyunu olan Tetris’in biçiminde (bu oyuna öykünerek) izleyiciye sunulan *Beden 2. Seri* için belki de “oyunu/kurallarını açıklayan bir kılavuza” gereksinilmiştir.

Yine bu seri de, kolayca taşınabilen basılı bir biçime sahip olduğu için izleyici ile sanat yapıtının etkileşime girebileceği zaman ve uzam sınırlı değildir.

### 3.3.3 *BEDEN 3. SERİ*

Kendinden önceki iki çalışma gibi üçüncü çalışma da Şen tarafından bir yazılım yardımıyla (bu sefer Photoshop 4.0) hazırlanmıştır. Ancak bu sefer çıktı toplam 12 kartpostal üzerine basılmıştır. Serinin “teknik özellikleri” hakkındaki bilgi, her kartın arkasında yer alırken, arka sayfanın diğer kısmı kartı gönderenin iletisini yazabileceği alan ile gönderilenin adresinin yazılabileceği alan olarak ikiye ayrılmış, pul yapıştırma yeri çevrelenmiştir. *Beden 3. Seri* toplam 12 karttan oluşurken bu kartların her ay sırayla, ücretsiz olarak kart dağıtılan standlarda tamamlanacağı duyurulmaktadır. Ayrıca her karttan 10.000 adet basıldığı ve sanatçı tarafından 200 adet setin numaralandırılarak imzalandığı da belirtilmektedir.

Önceki iki seri ile 3. Seri arasındaki en önemli fark kanımca bu serinin hiçbir üst bağlama sokulmaya çalışılmadan, salt kendi varlığı ile izleyicinin karşısına çıkıyor olmasıdır. Standların genelde yer aldığı kafelerde izleyicinin karşısına çıkan bu seriyi –daha doğrusu kartları- isteyen herkes yanında götürebilir. Ona “sahip olmak,” onu kendi zaman ve uzmanına taşımak için başka hiçbir çabaya gerek yoktur.

Ancak izleyicinin bu seride farklı bir çabada bulunması gerekir: *Beden 3. Seri* ancak izleyicinin katkısı ile, yani her ay standtan bir kartın alınması ve bunun öncekilerin yanına eklenmesi ile bir seri haline gelebilir. 3. Seri ancak izleyicinin katkısı ile bütünlüğüne ulaşabilir. Dolayısıyla da bu işte yapıt ile izleyici etkin bir etkileşim içindedir.



### 3.4 Değerlendirme: *Beden 1.Seri, Beden 2.Seri ve Beden 3.Seri*

Mithat Şen'in Beden Serilerini karşılaştırdığımızda aynı bağlamda okunabilen, benzer görsellikler ve dokular sergileyen ancak izleyicinin karşısına farklı mekanlarda çıkmayı hedefleyen üç iş ile karşılaştığımızı gördük: 1. Seri belirli bir konuya ayrılmış olan bir sanat dergisinin içindedir; 2. Seri bir sanat galerisi tarafından basılan bir kitapta yer alır; 3. Seri ise kafelerde kurulu olan ve birçok kartın parasız olarak dağıtıldığı standlarda izleyiciye sunulur.

“Geleneksel” sanat yapıtları ile karşılaştırıldığında, bilgisayar ortamında üretilen ve kağıda aktarılan bu üç çalışmanın taşıdığı en belirgin ortak özellik, birer sanat yapıtı olarak çerçevelenip duvara asılmamasıdır. Bir tanesi zaten bir derginin içinde yer aldığı için doğrudan dergilerin arasına rafa kaldırılabilir; öte yandan bir katalog içinde sunulan çalışma da kitaplıkta yer alabilir. Kartpostal biçimini taşıyan üçüncü serinin kaderi ise belli değildir.

Her seri için farklı seyirci kitleleriyle buluşmaya çalışır “Beden Serisi”. “Geleneksel” sanat yapıtlarının izleyici ile buluştukları ortamları düşündüğümüzde bu açıdan en yakın olan iş, bir sanat galerisi tarafından kitaplaştırılan *Beden 2. Seri*'dir. Yalnızca burada kurulan ilişkide, amacın yalnızca bir sanat yapıtını görmek, ona sahip olmak olduğunu varsayabiliriz. Buna karşın bu ilişki de salt sanat yapıtının “sergilendiği” uzam ile sınırlı değildir. İzleyici kitabı alarak işi kendi uzamına götürebilir.

Öte yandan *Beden 1. Seri* ve *Beden 3. Seri*, izleyici ile yalnızca sanat yapıtlarının sergilendiği bir mekanda değil, farklı bir bağlam içinde buluşur. İlki bir üst başlık taşıyan bir dergide okur-izleyicinin karşısına çıkar, diğeri aslında bir kartpostal biçimindedir. İlki sanatı konu alan bir derginin içinde yer almakla belki yine da

sanatsal işlevi çerçevesinde alımlanır. Ancak ikincisinin işlevi, bir kartpostalın ötesine geçemeyebilir. Kartpostalın arkasını dikkatli bir biçimde okumayan, ya da okusa bile *Beden 3. Seri*'yi tamamlamak istemeyen bir kişiye bu yapıt, sunulduğu biçimin –yani kartpostalın– ötesinde bir anlam ifade etmeyebilir ve kartpostal uzaktaki bir insana salt bir iletiyi, bir selamı göndermek için – esas işlevine uygun bir biçimde – postalanabilir<sup>56</sup>.

Bunun yanı sıra *Beden 2. Seri* ve *Beden 3. Seri* birlikte ele alacak olursak, her iki serinin ortak bir özelliği paylaştığını söyleyebiliriz: oyun, hatta bilmece çağrışımı.

Yukarıdaki 3.3.2 bölümünde de belirtildiği gibi *Beden 2. Seri* bir bilgisayar oyunu olan Tetris formatındadır. Mithat Şen *Beden 2. Seri*'de “beden” adını verdiği imgeleri, çeşitli geometrik şekillerin (tetris formlarının) ekranının –bizim konumuzdan karenin– üst kısmından aşağı düştüğü, oyuncunun olası bir çabuklukla bu şekillerinden bir sıra oluşturarak mümkün olduğu kadar çok ve uzun oynamasına bağlı bir oyun olan tetris formlarına dönüştürür.”<sup>57</sup> Şen, kullandığı bilgisayar yazılımı yardımıyla bir bilgisayar oyunu olan Tetris'in bir nevi çıktısını almış olur *Beden 2. Seri*'de. Yani bilgisayar teknolojisi sanat yapıtının hem biçimini hem de içeriğini etkilemiştir. Dolayısıyla bu çalışma ile karşılaşan izleyici, bununla etkileşime girmeye çalışırken oyunun kurallarını çıkarmaya, işi oyunun içinden yola çıkarak anlamlandırmaya çalıştığı için kendisi de bir yandan oyuna katılır ve bilmeceyi çözmeye çalışır. Kendisini bir oyun alanının içindeymiş gibi hisseden izleyicinin karşısındaki sanat yapıtını algılaması ve buna karşı sergilediği yaklaşımı, ister

---

<sup>56</sup> Düz bir mantığı yansıtıyormuş gibi görünen bu değerlendirmeye karşı çıkmak tabii ki olası: bir kartpostal biçiminde, yalnızca bu biçimin üstlendiği işlevi yerine getirerek yakındaki/uzaktaki bir kişiye postalansa da böylece *Beden 3. Seri*'nin bir parçası olarak kartpostalda bedeninin bir parçası uzaktaki bir beden ile buluşacaktır... Bu tür bir tartışmaya dördüncü bölümde girmeye çalışacağım.

istememez bir oyunun çocukluğu çağrıştıran hafifliğinin izlerini taşıyacaktır; bu tür bir etkileşimde ise bir sanat tapısını<sup>58</sup> aramak yersizdir çünkü oyunda, oyunu oynayan kişi oyunun bir parçası olur, aradaki mesafe aşılır; bir kültü gerekli kılan saygı dolu uzaklık kalmamıştır artık.

*Beden 3. Seri*'de ise izleyiciden gerçekten de serinin tamamlanmasında etkin bir rol üstlenmesi beklenir: her ay seriyi tamamlayacak olan bir sonraki kart alınacak ve seriye eklenecektir. Kartların birbiri arkasına nasıl ekleneceği ise çözülmesi gereken bilmece, oyunun bir parçasıdır. Dolayısıyla da izleyici/alımlayıcı kendini doğrudan farklı bir konumda bulur. Artık sanat yapıtı ile izleyici diye yalnızca birbirlerinin karşısında duran iki kutuplu bir durum yoktur. İzleyicinin yapıtı oluşturması, seriyi tamamlaması gerekmektedir. İzleyici olmazsa ve istendiği üzere her ay bir kart alıp diğerlerine eklemese, *Beden 3. Seri* tamamlanamayacak, belki de yapıt oluşmayacaktır. Sanat yapıtlarını aslında antik mabetlerin bir uzantısı olan çağdaş müzelerde vb. yerlerde görmeye alışkın olan izleyiciler için bu farklı karşılaşma ortamı da kült ilişkisinin yerine başka bir ilişkinin doğmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla da çoğaltılarak izleyicinin kendi zaman ve uzamına taşınan sanat yapıtı, "geleneksel" yapıta göre izleyici ile farklı bir düzlemde etkileşime girerek izleyicinin daha etkin bir konuma girmesini de sağlayabilir. İşte böylece de Benjamin'in beklediği gibi çoğaltılabilir olma özelliğinden ötürü aurası yıkılan sanat yapıtı parazitvari yaşamını terk ederek, izleyicisi ile daha yakın bir ilişkiye girer ve izleyiciyi de sanatsal edimin içine çeker, onu etkin kılar.

---

<sup>57</sup> Sayın, Z., *Mithat Şen ve Bedenyazısı*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999, s. 27

<sup>58</sup> Jung, W., *Von der Mimesis zur Simulation, Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik*, s.172

Ancak aura gerçekten tamamen yıkılabilmiş midir?  
Anımsayalım:

*“Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-  
üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın  
özel atmosferi (aura) olmaktadır.”<sup>59</sup>*

Bir önceki bölümden anımsayacağımız gibi aura yitimi, Benjamin için “yeni” sanat yapıtının en belirgin özelliğiydi. Yukarıdaki paragraflarda incelememize konu olan üç işin yeniden üretilebilir olma özelliğinin yardımıyla, izleyicinin zaman ve uzamına taşınarak onunla farklı bir ilişki içinde karşılaştıklarını saptadık.

Benjamin “geleneksel” yapıtın biricikliğinden (ister tanrının bir temsili, ister sanatsal yaratımın ürünü olarak) kaynaklanan auranın, artık amacı biricik olmak olmayan, çoğaltılabilmeyi hedefleyen yapıtta ortadan kalkacağı beklentisi içindeydi; çünkü tek olma özelliğini taşımayan, tam tersine çoğaltılabilir olduğu için “şimdi” ve “buradalığından” koparılan ve kitleselleşen bir yapıt ile izleyicisi arasındaki uzaklığın böylece aşılacağını düşünmekteydi.

Batı sanatı geleneğine bakacak olursak özellikle de sanatçıların yapıtlarını imzalamaya başlamalarıyla kendilerini bir birey olarak tanımladıkları bir dönemi açtıkları ve yapıta “orijinallik” niteliğini de bu şekilde kazandırdıkları görülür. İmza bir bireyin damgasıdır ve böylece yaratıcı konumuna geçen insan, yarattığı ürünü imzalayarak ürünün aidiyetini kesin bir şekilde tanımlar.

---

<sup>59</sup> Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*, s.49

Ancak çoğaltılmayı içkin bir özellik olarak barındıran sanat yapıtında “imza” özelliğini farklı değerlendirmek gerekir. Belki de öncelikle düşünülmesi gereken, film gibi bir sanat yapıtında bu imzanın teknik olarak zaten hiçbir zaman atılamayacağıdır. Yapıtın taşıdığı “teknik” özelliğinden ötürü böyle bir eyleme olanak kalmamıştır. Filmin kime ait olduğu ancak filmin başında ve sonunda, filmi çekenin isminin yazılması ile duyurulabilir. Film olgusunun başlı başına diğer sanat dallarından, içinde barındırdığı özelliklerden ötürü ayrıldığı ve “imza” tartışmasının anlamsız olduğu düşünülebilir. Çünkü filmi izleyen kişi nasıl olsa filmi çekenin adını sözü edilen yolla öğrenecektir ve film mahiyeti bakımından belki de diğer sanat yapıtlarından ayrı tutulmalıdır.

Kanımcı Benjamin için filmi bu kadar ayrıcalıklı kılan ve “Yeniden Üretilen Sanat Yapıtı” denemesinin odak noktası haline getiren, filmde “imza tartışması” gibi bir konunun tamamen zeminsiz bırakılmış olmasıdır. Film yapıyanın kim olduğu bilinse de, izleyicinin sinemada ya da evinde izlediği kopyanın zaten olası olmayan “asillik” sorunu önem taşımaz. “Benjamin’in çağdaş sinema, fotoğraf ve kitle iletişim araçlarıyla ilişki içinde betimlediği bu gelişmenin en ileri, en modern biçimi, her şey daha baştan sınırsız çoğaltım uyarınca tasarlandığından, orijinalin bundan böyle hiç yer almadığı biçimdir”<sup>60</sup>.

Öte yandan yukarıda da değindiğim gibi sanat yapıtının artık çerçevelenip asılamaması, yapıtın değerlendirilmesine bir farklılık katmıştır. Çerçeve içine yerleştirilip duvara asılan yapıtlara her ne kadar insanlar her zaman bakabiliyor, dolayısıyla bu yapıtlar günlük yaşamın kenarında yer alabiliyorlarken, yerleri aslında insanın günlük yaşamının dışında, en azından üstündeydi. Çerçeveleri ile diğer dünyadan ayrılıyorlar, duvarda yalnızca seyredilmek üzere bir

yaşantı sürdürüyorlardı. İzleyici ile çerçevesi içinde duvarda asılı olan yapıt arasında belirgine bir uzaklık bulunuyordu.

Daha eski bir çoğaltma tekniği olarak örneğin taş basmasını ele alacak olursak, bu teknik ile çoğaltılması mümkün olan sanat yapıtlarında yapılacak baskı sayısına bir sınır getirilmese de, baskının sanat yapıtı yapan sanatçının kendisi tarafından hazırlanması ve imzalanması hâlâ olası idi. Dolayısıyla da taş basması söz konusu olduğunda, sanatçının kendisi tarafından hazırlanan baskı ile başkaları tarafından sanatçının ilk hazırladığı taş basmasından hazırlanan baskılar arasında bir fark gözetmek olasıydı. Yani her ne kadar kopya sözcüğü tüm yorum yollarını tıkıyormuş gibi görünse de “orijinal” kopya ile “orijinal olmayan” kopya arasında bir ayırım yapmak hala mümkündür(r).

Bu tartışmayı bilgisayar ortamında üretilen ve bu yüzden çoğaltılabilirliği doğası gereği içinde barındıran bir sanat yapıtı özneline taşıyalım. Sanırım burada da film ile taş basması arasında ortaya çıkan durum ile karşı karşıya kalınacaktır. Bilgisayar ortamında tasarlanan bir işi kağıt gibi “klasik” bir ortama aktarmak mümkün olduğu için,<sup>61</sup> çıktı alınan kağıdın sanatçı tarafından imzalanabilme olasılığı bulunur. Ancak iş sanal ortamda tutulduğunda ve seyirci sanal ortamda sanat yapıtı ile karşılaştığında filmde yaşanana benzer bir durum ortaya çıkacaktır.

Bu yüzden de Mithat Şen’in *Beden 2. Seri* ve *Beden 3. Seri*’de verilen “sanatçı tarafından imzalanmıştır” bilgisi, üzerinde durulması gereken bir noktadır. 300 adet çoğaltıldığı belirtilen *Beden 2. Seri* için sanatçının her kopyayı numaralandırıp imzaladığı

---

<sup>60</sup> Baudrillard, J., *Kötülüğün Şeffaflığı*, Ayrıntı, İstanbul, 1995, s.124

<sup>61</sup> Her ne kadar taş basmasında baskının sanatçının kendisi ya da başkası tarafından alınması üretim işlemi insan unsurunun daha fazla öne çıkmasına neden olsa ve bu tür bir etki bilgisayarda yalnızca çıktı alınması gerektiği için ortadan kalkmış olsa da...

belirtirken, 10.000 adet çoğaltılan *Beden 3. Seri* için ise yalnızca 200 adet setin numaralanıp sanatçı tarafından imzalanmıştır. Bu durumda özellikle de 3. Seriyi ele alacak olursak “orijinal” kopya ile “orijinal olmayan” kopya arasında ayırım yapmak mümkünmüş gibi görünmektedir ve seriler üzerine düşülen notlardan ötürü ayırım yapılması özellikle de isteniyormuş izlenimi yaratılmaktadır.

Öte yandan her üç seri için toplam kopya sayısı konusunda izleyiciye bilgi verilmesi, aslında sınırsız olabilecek bir çoğaltma sürecine sınırlandırma getirildiğini gösterir ve bu sınırlandırmadan da izleyicinin haberdar edilmesi amaçlanır: İster para vererek (*Beden 1.Seri* ve *Beden 2. Seri*) sahip olun, ister para vermeden standlardan toplayarak sahip olun, siz ancak sınırlı sayıdaki sahiplerden birisiniz! Dolayısıyla çoğaltma kapsamını sınırlandırarak, sanat yapıtının kiteselleşmesine sınırlar çizilmiş oluyor. Sanal ortamdan “gerçek” ortama aktarırken her ne kadar sınırsız derecede çoğaltma olasılığı olsa da Şen’in işleri sınırlı sayıda aktarılmış ve bunun bilinçli bir tercih olduğunu ifade eden notlar her iş ile beraber izleyicinin dikkatine sunulmuştur. Bu yüzden de sınırlı sayıdaki kopyalara ulaşabilen, özellikle de “orijinal” kopyalardan birini elde etme şansını yakalayanlar ayrıcalıklı bir konum kazanmaktadırlar. Bu konuma gelemeyenler içinse Şen’in işleri o belirli aura’yı taşımayı sürdüreceklerdir. Dolayısıyla da teknik olarak yeniden çoğaltılabilmek özelliğini taşımanın kendisi tek başına “auranın” tamamen yıkılması için yeterli değilmiş gibi görünüyor. Ya da konuyu şu şekilde tanımlamak belki de daha doğru olacaktır: Çoğaltılabilir olma gibi bir özelliği taşıyarak kendinden önceki sanat yapıtları ile karşılaştırıldığında önceki yapıtlarda varolan ve bu yapıtlara önemli bir kimlik veren bir unsuru yıkabilecekmiş gibi görünen sanat yapıtı da izleyicinin karşısına “klasik” bir biçimde, örneğin kağıt ile buluşarak çıktığında, sanatçı ve izleyici geleneksel

rollerinin ötesine atlamakta zorluk çekebilirmiş gibi bir saptamayla auranın böylece tamamen yıkılamayacağını söylemek mümkündür.

Buna karşın bir sanat yapıtını kartpostal gibi işlevsel bir nesnenin fiziksel koşullarında –yani binlerce kopyası yapılan olağan bir kartpostal görünümünde -izleyiciye tanıtmaya olanak tanıyan çoğaltılabilir özelliğinin “mutlak” sanat yapıtının saygı uyandıran gücünü kırdığını, yapıt ile onu ahımlayan arasındaki uzaklığı ortadan kaldırdığını kabul etmek gerekir.

Çoğaltılabilir olma özelliğinden ötürü sanat yapıtında yeni işlevlerin gerçekleşmesinin olası olduğunu düşünen Benjamin’i, yalnızca filmi ele alarak filmin kitleleri uyandırmaktan çok uyutmak için kullanılabileceğini göz ardı etmesi, alternatif uygulamaya neredeyse hiç değinmemesi<sup>62</sup> konusunda eleştirenlere hak vermenin mümkün olduğuna değinmişim; ancak “Yeniden Üretilbilir Sanat Yapıtı” denemesinde savlananları, film (ve özellikle de film endüstrisi) bağlamından çıkartarak değerlendirecek olursak; başka sanat dalları, özellikle plastik sanatlar gibi geleneksel sanat dallarındaki gelişmeler ışığında, Benjamin’in beklediği “yeni” sanatsal işleve yakınlaşıldığını kabul etmek gerekir.

---

<sup>62</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, s.90



#### 4. Öykünme ve Sanat

*“Nesneye imge aracılığıyla, daha çok kopya, yani yeniden-üretim yoluyla en yakından sahip olma gereksinimi günden güne artmaktadır”<sup>63</sup>*

Aura'nın çöküşünü incelerken, Benjamin'in bu çöküşe yol açan toplumsal nedenler arasında nesnelere günümüz insanların uzamsal olarak yakınlaştırma tutkusu olduğunu metnin ikinci bölümünde tartışmıştık. Bu tutkuya yeniden üretilebilir olan sanat yapıtının açıkça cevap verdiği ise ortadadır. Kopyası (röpröduksiyon) yapılan bir sanat yapıtında da sanatseverler (tüketiciler) yapıtın aslına değilse bile onun bir suretine sahip olabiliyor, onu kendi uzamlarına taşıyabiliyorlardı. Ancak burada “yalnızca” bir surete sahip olduğu düşüncesi sanat yapıtı ile sanatsever arasında bir uzaklık yaratıyor, çünkü sanatseverin aklına kendi uzamına getirdiği yapıtın orijinalinin başka bir yerde/uzamda kaldığı düşüncesi yerleşiyor ve bundan ötürü kopya/röpröduksiyon ile kurulan ilişki uzaklardaki orijinalin gölgesinde gerçekleşiyordu. Yeniden üretilebilme özelliğini içkin olarak barındıran bir yapıtta ise kişi “sınırsız orijinallerden” birini “alıp götürüyor”, ona sahip oluyordu.

---

<sup>63</sup> Benjamin, “Teknik Olarak Yeniden Üretilebilen Çağda Sanat Yapıtı” 1993, s.51’de Ahmet Cemal çevirisi şöyledir: “Nesneyi betim aracılığıyla, daha çok kopyalar, yani yeniden-üretim yoluyla en yakın görünümü içerisinde el altında bulundurma gereksinimi günden güne artmaktadır”. Ancak bu çevirinin Benjamin’in kaynak metinde anlatmak istediğini vermediği kanısındayım ve bu yüzden de yukarıdaki çeviride “betim” yerine “imge” ve “el altında bulundurma” yerine de “sahip olmak” dedim. Almanca’daki “Bild” sözcüğünün betim değil de imge olarak daha doğru aktarabileceği görüşündeyim. Ayrıca “habhaft” sözcüğü yalnızca el altında bulundurmamak anlamına değil, bir şeyi ele geçirmek, ona sahip olmak anlamına gelir.

Daha önceki bölümlerde insanın sanatsal etkinliğinin, onun doğa ile kurduğu ilişkisinin bir ürünü olduğunu vurgulamıştık. İnsanın dünya –ya da kendi algıları doğrultusunda değişen dünya - içindeki konumuna göre sanat yapıtlarının farklı işlevler ve kimlikler üstlendiğini söyledik; içinde yaşadığı doğa parçası ile daha çetin koşullarda ilişkiye girmek zorunda kalan ilk insanların mağaralara çizdikleri resimlerde bu savaşımın izlerinin görüldüğü, dahası resimlerin doğa karşısında üstünlük kurma, hayatta kalma savaşımında

etkin bir rol üstlendiği varsayılmakta olduğunu belirttik. Mağara insanı duvara çizdiği hayvan resmi üzerinden o hayvana sahip olmaya çalışıyordu; amaç “bir nesneye kopyası üzerinden sahip olmak”<sup>64</sup> idi. Yani insan avlamak istediği ya da savaştığı bir hayvan üzerinde, bunun benzerini yaratarak bir egemenlik kurmaya çalışıyordu: “.kopyanın, resmin büyüğü ile resmi olduğu şeye saldırmak. Temsil eden temsil edilenin erkini paylaşıyor ya da ondan alıyor – öykünme yetisindeki erkin kanıtıdır”.<sup>65</sup>

Dolayısıyla hayatta kalmak için savaş veren insanın başvurduğu araçlardan biri de benzeşimler kurmaktı. Kuşkusuz benzerlik yaratarak hayatta kalmaya çalışmak yalnızca insanlara özgü değildir; bu araca hayvanların da başvurduğu bilinir: üstünde yattığı kayaya benzeyerek kendinden daha güçlü hayvanlara rağmen hayatta kalmaya çalışan bir bukalemunu düşünelim. Kayaya benzeyerek, kaya gibi olarak ve hatta kayanın bir parçasına dönüşerek düşmanlarını atlatmayı umar. Ancak benzeşim yaratmak yalnızca bir savunma aracı değildir bir saldırma tekniği olarak da uygulanır.

---

<sup>64</sup> Taussig, M., *Mimesis und Alterität, Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*, eva wissenschaft, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg, 1997, s.31

<sup>65</sup> a.g.e. s.18

“Doğadaki gibi maskeleye, saklama ve tükütme işlevlerinin insana özgü tekrarıyla”<sup>66</sup> ilgilidir öykünme. Ancak “en yüksek benzeşim üretme yeteneği insanda bulunur”<sup>67</sup>. Dolayısıyla da insandaki benzerlikler yaratma yetisinin, öykünme yetisinin insandaki en temel yetilerinden biri olduğunu varsaymak doğru görünmektedir; çünkü bu yeti insanın hayatta kalabilmesi ile doğrudan ilişkilidir. Benjamin’e göre ise “öykünme yetisi insanın belki de tüm yüksek işlevlerinde mevcuttur.”<sup>68</sup>.

Bu bölümde ilk olarak, Benjamin’in insanda benzerlikler üretme ve öykünme yetisi hakkındaki görüşlerine yer vereceğiz. Amacımız özellikle Benjamin’in insanda varolan bu yetinin geçmişini ve geleceğine nasıl baktığını ortaya koymaktadır. Ardından öykünme kavramının tarihsel izini sürerken sanat yapıtlarının tarih boyunca yaşadıkları kabuk değişimleriyle insanın öykünme yetisinin izlediği yolu birlikte değerlendirmeye çalışacağız. Böylelikle incelememize yeni bir boyut kazandırılacağını düşünmekteyim.

“Yeniden Üretilen Sanat Yapıtı” denemesiyle *geleneksel* sanat yapıtına veda eden Benjamin’in, öykünme bağlamında dile getirdiği düşüncelerinden yola çıkarak yeniden üretilebilmeyi içkin bir özellik olarak barındıran *yeni* sanat yapıtlarına yönelen günümüz insanındaki öykünme yetisine ilişkin fikir yürütmenin ilginç olacağını; Benjamin’in her iki konuda ileri sürdüğü düşünceleri aynı bağlam içinde okumaya çalışarak “Yeniden Üretilen Sanat Yapıtı” denemesini daha kapsayıcı bir bakış açısıyla ikinci bir okuma ile ele alınacağı görüşümdedir. Öte yandan yalnızca adı geçen deneme ışığında değerlendirdiğimiz *Beden 1. Seri, Beden 2.*

<sup>66</sup> Sayın, “Öykünme ve Temsil – İmge ve Benzeşim”, s.22

<sup>67</sup> Benjamin, “Öykünme Yetisi Üzerine”, s.11

<sup>68</sup> a.g.e. s.11

*Seri ve Beden 3. Seri'lerini öykünme kavramı açısından farklı bir boyutta inceleyeceğim ve geleneksel sanat yapısından farklı bir kimlik ile sanatseverlerle buluşan bu çalışmaların öykünme bağlamında da geleneksel olandan ayrılıp ayrılmadığına bakacağım.*

#### **4.1 Öykünme Yetisinin Tarihi**

*“... sorulması gereken soru, öykünme yetisinin yok mu olduğu, yoksa dönüştüğü mü doğrultusunda olmalıdır”<sup>69</sup>*

Çağdaş insanın sezgi dünyasının ilkel insanlarla büyük farklılıklar gösterdiğine değinen Benjamin, bu saptamanın ardından yukarıdaki soruyu sorar. “Sahip olduğu benzeşim görme yeteneği, benzeşerek kendini korumaya ilişkin geçmişte güçlü olan bir dürtünün kalıntısıdır”.<sup>70</sup> Peki günümüz insanına gelindiğinde ise söz konusu kalıntı ne kadar kapsayıcıdır?

Benjamin bugünden bakıp benzeşim kavramından neyi anladığımızı düşünmenin yetersiz kalacağını düşünüyor. Çünkü bizim sezgi dünyamızın atalarımızın sezgi dünyalarında özellikle büyü kavramının çevresinde yer alan göndermeleri içinde artık barındırmadığı ortada. Aynı şekilde Benjamin, benzeşim yaratma ve benzeşim görme yeteneği konusunda da bugünkü insanlar ile ilk insanlar arasında farklılık bulunduğuna dikkatimizi çekiyor. Bu değerlendirmelerden yola çıktığımızda ise öykünme yetisinin artık günümüz insanlarında çok temel bir işlev yerine getirmedeğini düşünmek kaçınılmaz görünüyor.

---

<sup>69</sup> a.g.e. s.12

<sup>70</sup> a.g.e. s.11

Benjamin öykünmenin izini sürmek için gökbilim alanına girmeyi öneriyor. Çünkü “uzak bir geçmişte öykünülebilir olarak kabul gören şeylerden birinin gökler olduğunu hesaba katmamız gerekir. Dansta ve kütle ilişkin diğer gösterilerde benzeşimle böyle başediliyor, gökler sayesinde öykünme üretilebiliyordu.”<sup>71</sup> Yıldızların konumu ile insan yaşamı arasında kurulan ilişkinin aslında eski insanların benzeşim görme yeteneğinin uzantısı olduğunu iddia ediyor Benjamin. Bugün bizlerin burçlar olarak kabul ettiğimiz, inanıp inanmamanın bizim tasarrufumuza kaldığı sistemde yıldızların konumu ile insan hayatının gidişatı arasında bir ilişki kurulabilmesini, Benjamin insanın öykünme yetisine bağlıyor. “Eski insanlar için, hem toplum hem de birey olarak, gökte yaşananların taklit edilebilir şeyler olduğunu varsaymak kesinlikle doğru olacaktır; taklit edilebilir olmanın ardında benzerlik yatmaktaydı.”<sup>72</sup>

Bu saptamanın ardından Benjamin, günümüz insanı için yıldızların konumu ile insan arasında bir benzerlikten söz edebilmeyi olanaklı kılan algılamının artık geçerli olmadığını vurguluyor; burada belki de daha dolaylı bir ilişkiden söz etmemiz gerekiyor. Benjamin bu ilişkiyi şöyle tanımlar: duyuşal olmayan bir benzerlik.

---

<sup>71</sup> a.g.e. s.12

<sup>72</sup> Benjamin, W., Gesammelte Schriften içinde “*Lehre vom Ähnlichen*”, Suhrkamp, 1991, s.206

## 4.2 Duyusal Olmayan Benzeşim: Dil

*“Yine de biz bile, duyusal olmayan bir benzeşimin ne olduğuna açıklık kazandıracak bir kanona sahibiz. Ve bu kanon, dilden başka bir şey değildir.”<sup>73</sup>*

“Dilsel gösterge nedensizdir; çünkü gösterilen (kavram) gösterene (işitim imgesi) saymaca, uzlaşmalı bir biçimde bağlanır; bu bağ doğal değil, toplumsaldır.”<sup>74</sup> Bize göre öykünme yetisi çok daha gelişmiş olduğu, gökbilim ile insan yaşamı arasında bir paralellik gördüğü savlanan ilk insanın diğer insanlarla iletişim kurabilmek için yarattığı dilde, Benjamin Saussure’e rağmen bir “nedenselliğin” var olabileceğini ima ediyor; bu düşüncüyü hiç değilse tartışmaya açmak istiyor. Çağdaş dilbilimin bir veri olarak kabul ettiği “nedensizliği” Benjamin sorguluyor; “ama, eğer dil –varsayıldığı üzere– önceden kararlaştırılmış bir göstergeler dizgesi değilse,”<sup>75</sup> o zaman dilde gösterilen ile gösteren arasında doğal bir bağ bulunduğu düşüncesiyle hesaplaşmamız gerektiğini savunuyor. Bu hesaplaşmanın oldukça güç olduğunu kabul ediyor çünkü farklı dillerde aynı gösterilen için kullanılan gösterenlerin kendi aralarında bir benzerlik taşımadıkları ortadadır. Ancak Benjamin’e göre farklı dillerde aynı gösterilen için kullanılan sözcükleri birbirleriyle karşılaştırarak yol almak mümkün değildir. Çünkü aranması gereken öge “duyusal olmayan” bir benzeşimdir; dolayısıyla önemli olan hepsinin ortalarında yer alan gösterilene nasıl bir benzerlik gösterdiğini bulmaktır. Bu kavram ile “doğrudan okunabilir olmayan, ancak çözülmesi gereken benzeşimler”<sup>76</sup>

<sup>73</sup> Benjamin, *Öykünme Yetisi Üzerine*, s.12

<sup>74</sup> Rifat, M. *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, 1. Cilt, Y.K.Y. 1998, s.25

<sup>75</sup> Benjamin, *Öykünme Yetisi Üzerine*, s. 12

<sup>76</sup> Gebauer, G., Wulf, C., *Mimesis, Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Rowohlt, Hamburg, 1992 s.375

Benjamin'e göre "duyusal olmayan" benzeşimi anlamak için "yazı imgesiyle gösterilen arasında"<sup>77</sup> kurulan ilişki daha aydınlatıcı olabilir. Bilindiği üzere kişinin elyazısı ile bilinçaltı arasında ilişki kurulur. Hatta birçok işyeri, kendilerine çalışmak için başvuranlardan kendi elyazısıyla yazılmış bir özgeçmiş isterler. Elyazısının kişilik hakkında ipucu verdiği inanişlmaktadır. "Yazıbilim bize elyazısından yazan kişinin bilinçaltının oraya gizlediği imgeleri okumayı"<sup>78</sup> öğretmiştir. Dolayısıyla "yazma etkinliğinde kendini böyle ifade eden öykünme eyleminin, yazının ilk ortaya çıktığı eski çağlarda yazma eylemi için ciddi bir önem taşıdığını varsayabiliriz".<sup>79</sup>

Benjamin bu saptamanın ardından "okuma" kavramının tarih/yazı öncesi dönemine gider ve insanların bir zamanlar yıldızların konumundan aslında kişinin geleceğini "okuduğunu" anımsatır;<sup>80</sup> yani yıldızların ya da avuç içindeki çizgilerle kişinin geleceği arasında bir benzerlik kurma yetisi sayesinde insan geleceği okuyabiliyordu; dolayısıyla da "eskiden geleceği görmenin temelini oluşturan öykünmecî yeti gelişmenin binlerce yıl süren gidişatı sonucunda yavaş yavaş dil ve yazıya nüfuz etmiş ve orada duyusal olmayan benzeşimin mükemmel arşivini yaratmıştır. Bu şekilde bakıldığında dil öykünme yetisinin uygulandığı en yüksek işlevidir."<sup>81</sup>

Kanımca insan dili yalnızca bir iletişim aracı olarak değil, bir büyü bir kurgu aracı olarak kullanmaya başlamasıyla öykünme yetisi – Benjamin'in varsaydığı gibi dilin oluşumunda etkili olmuşsa – oluşumunda katkıda bulunduğu dilde bu sefer ikinci kez sonradan kendini ortaya koyabilmiştir: insanın tarih boyunca dili ile yarattığı öyküler, söylenceler, destanlar öykünme yetisinin açıkça görüldüğü yer değil midir? İnsan gerçekliği yeniden

<sup>77</sup> Benjamin, *Öykünme Yetisi Üzerine*, s.13

<sup>78</sup> a.g.e. s.13

<sup>79</sup> a.g.e. s.13

<sup>80</sup> Burada şu noktaya dikkat çekmek isterim: Almanca'da "okumak" sözcüğü yalnızca bir yazının okunması bağlamında değil, aynı zamanda bizde "bakmak" sözcüğü ile karşılanan ancak Almanca'da "fala bakmak" anlamında da, geleceği tahmin etmek için, insanların yıldızlardan, hayvanların iç organlarından, avuçlarından geleceğin "okunduğu" eylem için kullanılır.

<sup>81</sup> Benjamin, *Lehre vom Ähnlichen*, s.208

dilde/kurguda yaratarak, gerçekliği temsil etmeye, ona öykünmeye çalışır. Burada bir parantez açıp, öykünme/*mimesis* sözcüğünün kendi tarihine göz atmak istiyorum.

### 4.3 Öykünme/*Mimesis* Kavramının Kökeni

*Mimesis* sözcüğü *mimos* sözcüğünden türetilmiştir. “*Mimesthai*, *mimesis*, *mimema*, *mimetikos* ve *imatitio* kavramları aynı ortaklığa işaret eder: gönderme yapılan bir kökeni taklit ederek onunla benzeşen kopyalar üretme yetisidir söz konusu olan; yeniden üretilen kopyaya imge denir.”<sup>82</sup> Öykünme sonucu elde edilen ürün “aslının kopyasıdır” yani aslı “gibidir”. Burada “gibi olmak” sözcüğünün bir çağrışımı üzerinde daha durmak gerekir: ‘bir şeyin başka bir şeymiş gibi’ olması demek taklit edenin taklit edilene teslim olmasını, taklit edilenin içinde esrimeyi de barındırır. Çünkü benzeşim ilkesi izlendiği sürece amaç “özdeşlik yaratmaktır.”<sup>83</sup> “Gibi olmak”, asıl-suret kavramlarının çağrışımları olarak Türkçe’de sözcük boyutunda hemen aklımıza gelen sözcükleri sıralayabiliriz: “misal, emsal, masal, mesel, temsil, temessül”<sup>84</sup>

Öte yandan aslı gibi olduğu için bir yandan hem ona benzerken bir yanıyla da farklı olmak durumundadır. Çünkü aradaki “gibi” koşulunun sağlanması gerekmektedir; dolayısıyla da bir uzaklık vardır öykünülen ile öykünen, temsil edilen şeyle temsil eden arasında. Arada bir uzaklığın olmaması için taklit eden ile taklit edilen tamamen örtüşmesi, birbirinin aynısı olması gerekirdi. Amaç yukarıda belirtildiği gibi özdeşlik yaratmak olsa da bunun tamamen

<sup>82</sup> Sayın, Z., *Noli me tangere: Bedenyazısı II*, s.13; henüz yayımlanmamış olan bu kitap Kaknüs yayımlarından İstanbul’da 2000 yılında yayımlanacaktır

<sup>83</sup> a.g.e. s.13

<sup>84</sup> Koçak, O. *İmgenin Halleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 1995, s.51



sağlanamayacağı açıktır. Bu yüzden de “aynılıkla farklılık arası bir yerde konumlanır Platon’a göre imge, hakikat olarak hakikate benzetilen öteki,<sup>85</sup> hem hakikatin yansıması hem onun çiftidir.”<sup>86</sup>

Hem ‘yansıması’ hem ‘çifti olmak’ olma özelliğini barındıran öykünmenin başlangıçta iki işlevi üstlendiğini söyleyebiliriz: temsil etme ve teslim olma. *Mimesis* kavramının “benzeşen kopyalar üretme” amacını taşıdığını anımsayalım; kopya demek aslının özelliklerini taşımak demek, yani kendi özelliklerinden vazgeçerek, aslının içinde esrimektir. Yani kopya kendinden feragat eder ve aslına teslim olur.

Öte yandan aslına benzer olduğunu iddia eden imge (“yeniden üretilen kopya”) bir yandan da benzemeye çalıştığı şeyi temsil ettiği iddiasını taşır. Çünkü benzeşim kurarak nesnesini yansıtmaya, onu temsil etmeye çalışır.

*Mimesis* kavramının köken anlamına baktığımızda yukarıda değindiğim her iki özelliği içinde taşıdığı ortadadır. Ancak zamanla bir özellik diğer özelliğin yanında öne çıkmış, diğeri ise arka planda kalmıştır: taklit edilen şeyi daha çok temsil etme isteği ağırlık kazanmıştır. Dünyada yaşayan diğer canlılardan farklı olarak dünya üzerinde hakimiyetini kurmaya çalışan insan için temsil işlevinin daha önemli hale gelmesi aşikardır, çünkü ancak dünyayı temsil etme iddiası ile ortaya atıldığında insan ona kendi düzen anlayışını dayatabilir; artık dünyaya teslim olmasına gerek kalmamıştır. Zeynep Sayın alıntıladığım kitabında Jean-Pierre Vernant’a göre mimesis kavramının milattan beşinci yüzyıl öncesinde bir anlam kaymasına uğrayarak “taklid edilen şeyi yansılayan görüntüye”<sup>87</sup> evrildiğini belirtir. Böylelikle imgeler nesnelere ikizi olmadan

<sup>85</sup> a.g.e. s.14, “hakikat olarak hakikate benzetilen öteki” Platon’dan alıntıdır

<sup>86</sup> a.g.e. s.14

<sup>87</sup> Sayın, s.14

onları yansılamakla yükümlü kalmışlardır yalnızca. İmgeleriyle dünyayı yansıtmaya soyunan insanın aslında masum bir temsil işlevini yerine getirmekle kalmayacağı açıktır. Yeniden mağara resmine geri dönelim; duvara çizdiği hayvan resmi ile mağara insanının “nesneye kopyası üzerinden sahip olmak,” onun üzerinde egemenliğini kurmak amacını taşıdığını belirtmiştik.

Ancak temsil kavramının başka bir boyutuna daha dikkat çekmek isterim: temsil ilişkisi. “Temsil edilen şeyin kendini kendi başına dile getiremeyeceği görüşünü içerir.”<sup>88</sup> Dolayısıyla imge temsil ettiği nesnenin üzerinde böylece mutlak bir hakimiyet kurduğu gibi kendisi de tek başına bir varlık iddiasını dile getirir: kopya aslının yerini alır çünkü asıl kendini kopyası olmadan dile getiremez. Kopyanın kendini ifade edemeyeni ifade etme yetisi vardır. İmge temsil ettiği nesne karşısında bir güce sahiptir. İmgelerden örülen yapılar olarak sanat yapıtlarına gelindiğinde ise yapıtların “özel bir atmosfere”, “auraya” sahip olmaları sanırım en iyi bu saptama ile açıklanır.

#### 4.4 Öykünme ve “Aura”

Benjamin’in ister tapı değerini taşıyın ister sergileme değeri ağırlık kazansın, sanat yapıtının bu iki kutbun arasında hangi konumda olursa olsun, bir auraya sahip olduğuna inandığını ikinci bölümde tartışmıştık. Bu saptamayı Benjamin’in insanın öykünme yetisi hakkındaki görüşlerini incelediğimiz yukarıdaki paragrafların ışığında yeni bir okumayla ele alalım. Öykünme yetisinde barınan teslim olma ve temsil etme işlevlerinden temsilin gittikçe ağırlık

---

<sup>88</sup>Sayın, *Mithat Şen ve Bedenyazısı*, s.16

kazandığına işaret ettim. Bunun nedenini insanın doğa üzerinde egemenliğini kurma eğiliminde aramanın yanlış olmayacağını yukarıda açıklamaya çalıştım. Egemen olmak isteyen insan kendi düzenini ve görüşünü hakim kılmak istemektedir. Bunu görsel sanatları ele aldığımızda ‘perspektif’ olgusunu yaratan batı resminde açıkça görüyoruz zaten. İnsan doğayı görsel imgeyle temsil etmeye çalışırken perspektif ile yansıtmaya çalıştığı nesnelere uzaklık ve yakınlık açısından düzenleyerek kendi düzen anlayışını oturtmaya çalışmıştır.

Sanat yapıtlarının kült değerini taşıdığı, aşkın bir amaca hizmet ettiği dönemi düşünelim. O dönem henüz bağımsız bir kimliğe sahip olmayan sanat yapıtında insan, görsel bir imgeyle kendisini aşan bir gücü kendi isteği doğrultusunda yönlendirmeye çalışmaktaydı; bu güç ister doğada kendinden somut olarak daha güçlü olan başka bir canlı ya da tamamen insanüstü/doğüstü bir konumda yer aldığı varsayılan bir ‘varlık’ olsun. İnsan öykünme yetisinin yardımıyla yarattığı imge ile –ki bu imge öykündüğü şeyi temsil etmek üzere ortaya konmuştur– aslının üzerinde bir güce sahip olmaya çalışıyordu. İnsan imgenin üzerinden erk edinmeye çalışıyordu; dolayısıyla imgenin kendisi tek başına zaten bir erke sahipti: çünkü imge “temsil edilenin erkini paylaşıyor ya da ondan alıyor”du. Kanımca külte hizmet veren yapıtlardaki auranın kaynağı da budur.

Aynı şekilde artık bağımsızlaşan, salt sergilenmek üzere üretilen sanat yapıtlarını ele alalım. Benjamin bu yapıtlarda da laikleşmiş olsa da hala bir külte –l’art pour l’art kültüne– hizmet edildiğini vurguluyordu. Kültteki amaç kültün öznesini yönlendirmek olduğunu düşünürsek, sergileme kutbuna giderek daha fazla yaklaşan sanat yapıtları da teslim olmak yerine egemen olmayı ve temsil etme iddiasındadır hâlâ. Dolayısıyla tapı ve sergileme gibi

iki kutuplu bir düzenin neresinde yer alırsa alsın, sanat yapıtının amacı daha çok temsil işlevine hizmet ediyordu.

#### 4.5 Öykünme Yetisinin Bugünü

Benjamin öykünme yetimizin yok olduğunu mu, yoksa biçim mi değiştirdiğini soruyordu. Gökbilim örneğinin üzerinden ilk insanlarda benzeşim kurma yetisinin ne kadar güçlü olduğunu örnekliyordu. Bu doğrultuda insan dilinin ortaya çıkış nedenlerini bile aynı ilkelere arayabileceğimizi savunuyordu çünkü “bir zamanlar gizli pratiğin temelini oluşturan öykünme yeteneği dilin ve yazının kapılarından içeri”<sup>89</sup> girmiştir. Benjamin’e göre dil özellikle de yazı duyuşsal olmayan bir benzeşimler “arşividir”<sup>90</sup>.

Milattan sonra beşinci yüzyılda *mimesis* kavramında yaşanan anlam kaymasını tartışmıştık. Bu kaymanın yaşandığı an “insan imago’sunun olanaklı kılındığı andır.”<sup>91</sup> Bilindiği gibi bizim anladığımız biçimde portre düşüncesi Yunanlılarda “IV. Yüzyılın oldukça geç bir döneminde”<sup>92</sup> ortaya çıkmıştır. “Daha erken zamanlarda yapılmış portreler olduğunu biliyoruz...ama bunlar... gerçeğe pek benzemiyorlardı.”<sup>93</sup> Böylece yansıtmaya, temsile doğru bir anlam yaşanmıştır. Ancak *mimesis* kavramından türetilen imago sözcüğü yalnızca görsel temsili dile getirmez; insan isimlendirme yoluyla da öykünmecî temsili gerçekleştirir. Bu yüzden öykünme

<sup>89</sup> Benjamin , *Öykünme Yetisi Üzerine*, s.13

<sup>90</sup> Benjamin, *Lehre vom Ähnlichen*, s.209

<sup>91</sup> Sayın, *Noli me tangere: Bedenyazısı II*, s.14

<sup>92</sup> Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, s.106

<sup>93</sup> a.g.e. s.106

hem görsel hem de dilsel düzlemindedir. Dolayısıyla Benjamin'in dili neden "duyusal olmayan bir benzeşimler arşivi" olarak adlandırdığı anlaşılmalıdır.

Öykünme kavramının başlangıcında temsil ile teslimiyet ortaklaşa yer alsaydı da giderek temsile doğru bir kaymanın yaşanması kanımca insanın kendini giderek dünyanın merkezine koymasıyla paralellik sergiler.

Günümüz insanına baktığımızda öykünme yetimizin ilk insanlara göre çok daha geri planda, üstü örtülü olarak işlev gördüğünü söyleyebiliriz. "Ne öykünmeci güçler, ne öykünmeci nesnelere ne de bunların öznelere zaman geçtikçe değişmeden kalmamıştır".<sup>94</sup> Öykünme yetisi değişikliğe uğrasa da hala insanın temel işlevlerinde mevcut olduğunu özellikle de çocuk oyunlarına baktığımızda söyleyebiliriz.

#### 4.6 Oyun

*"Çocuk oyunu, öykünmeci davranış biçimleri tarafından belirlenen ve yalnızca bir insanın diğerini taklit etmesine indirgenemeyen bir alandır."*<sup>95</sup>

Benjamin, çocukluk çağında hepimize saat kavramını unutturan oyunlarımızda bu yetinin açıkça ortaya çıktığını vurguluyor. Çünkü çocukken oyunlar sırasında büründüğümüz rollerde o rol bizim için bir kimseyi/bir şeyi taklit etmenin çok ötesindedir. Ayrıca çocuklar oyunlarında yalnızca farklı insanların (anne, polis, öğretmen) rollerini üstlenmezler onlar aynı zamanda

<sup>94</sup> Benjamin, *Lehre vom Ähnlichen*, s.205

<sup>95</sup> Benjamin, *Öykünme Yetisi Üzerine*, s.11

“yel değirmeni ve tren de olur.”<sup>96</sup> Ve burada “olmak” fiili Benjamin’in aslında vurgulamak istediği etkinliktir. Çünkü çocuklar oynarken onların yaptığı şey biz yetişkinler için oyunun taşıdığı anlamın çok ötesindedir. Çocukların taklit ettikleri, kopyaladıkları şeyi “olmaları” demek, aslında öykündükleri şey ile kendileri arasındaki sınırı kaldırabilmeleri, onunla bir olmaları, ona dönüşebildikleri anlamına gelir. Ve böylece “insan, olağanüstü bir öykünme yeteneğiyle .... bilgilerini öykünme sayesinde”<sup>97</sup> edinir.

Öte yandan çocukluk dönemindeki öykünmecî davranışlarımızı, oyunlarımızı yeniden ele alacak olursak, bu bağlamda bir konu dikkatimizi çekiyor: birçok insan için çocukluk dönemi kişinin kendisini belki de en fazla mutlu hissettiği bir dönemdir; çocukluk dönemi sonrasında yetişkinlerin hep özlemle andığı bir evredir. Bunun nedenini düşünürsek vardığımız sonuç herhalde şöyle olacaktır: çocukluk döneminde insan kendini henüz doğanın karşısında konumlandırmamıştır. Bu yüzden de insan “yel değirmeni” olabilir; “özne ile nesne, beden ile dünya arasındaki ayırım”<sup>98</sup> henüz konmamıştır. Çocuk henüz kendini doğanın karşısında yer alan bir konumda görmemekte, doğanın bir parçası olmayı sürdürmektedir. Dolayısıyla da doğa ve çocuk arasında bir uzaklık yoktur, ikisi ‘örtüşür’ ve örtüşmeyi eş zamanlı olarak yaşarlar.

İnsan kendini doğa karşısında konumlandığı bir anda doğa ile etkileşiminden doğan sanatının da doğanın karşısında yer aldığını ve böylece doğa üzerinde bir üstünlük kurmaya çalıştığına değinmiş bu eğilimin belirgin bir biçimde ortaya çıktığı olgu olarak klasik

---

<sup>96</sup> a.g.e. s.11

<sup>97</sup> Sayın, “Öykünme ve Temsil – İmge ve Benzeşim”, s.22

<sup>98</sup> Sayın, s.18

Batı sanatında geliştirilen perspektife değinmiştim. Kişi bu yolla doğayı bir düzene sokma amacıyla değil midir?

Buna karşın mağara duvarlarına çizilen resimlerde insan doğayı belirli bir düzen içinde betimleme derdinde değildi. Duvar resmi her ne kadar çizilen hayvanı ele geçirmek ya da ondan korunmak için yapılıyor olsa da bu resimlerle insan kendi düzen anlayışını betimlediği doğaya dayatmıyor, doğanın kendinden yola çıkıyordu. İnsan doğayı temsil ederken aslında doğaya teslim oluyor, doğayla bütünleşerek kendini korumaya çalışıyordu.

Dolayısıyla da insanın henüz doğa içinde yer aldığı dönem ile kendini doğanın karşısında konumlandığı dönem arasında öykünme kavramı da bir eşiği geçer. Söz konusu “tarihsel eşik, öykünmenin doğa ile beraber yaşama biçiminden bir alete, doğaya hakim olmaya –öykünmenin düzenlenmesine”<sup>99</sup> dönüştüğü eşiktir.

Aynı şekilde oyunun alanından yavaş yavaş çıkarak “gerçek” hayatın içinde kendini bulan insan da böyle bir eşik deneyimini sanırım yaşamaktadır. Çocukken henüz yaşamın içinde, doğanın bir parçası olarak oyunlarında doğa “olurken”, yetişkin yaşamın üstesinden gelmek zorundadır.

Öykünmenin tarihinde iz sürerken varmak istediğim nokta şudur: öykünme kavramını ele alırken teslim olma ve temsil etme gibi iki farklı işlevin söz konusu kavram içinde yer aldığını unutmamak gerekir. Walter Benjamin’in gerek çocuk oyununa, gerekse gökbilime ve günümüzde dile yaptığı göndermelerde öykünme kavramında tarih ilerledikçe değişim yaşandığını vurgulamış ve günümüz insanının artık daha çok “duyusal olmayan” benzeşimler üretme yetisine sahip olduğunu ima etmiştir.

Öte yandan Benjamin, Adorno’nun aksine auranın yitimine hüüzle yaklaşmamıştır. Benjamin için “mekanik olarak yeniden

üretilebilen sanatta aura yitimi özellikle de Frankfurt Okuluna ait olan bazı Benjamin yorumcularında olduğu gibi kederlenecek bir şey değildir.”<sup>100</sup> Çünkü Taussig’in de ileri sürdüğü gibi öykünme yeteneği –kamera gibi– öykünmeciler sayesinde 19. yüzyılın ikinci yarısında garip ve şaşırtıcı bir biçimde yeniden güçlenmiştir.<sup>101</sup> Çünkü bu makineler sayesinde insan sınırsız bir kopyalama olanağına sahip olmuştur. Böylelikle öykünme yetisinin de yeniden güçlenerek yaşamlarımızda daha etkili olacağı varsayılabilir.

#### 4. 7 Beden

*“Cinsel beden, günümüzde yapay yazgıya mahkum edilmiştir. Bu yapay yazgı da trans-seksüelliktir. Anatomik anlamda değil de daha geniş travestik anlamında trans-seksüellik; yani cinsiyet göstergelerinin yer değiştirmesi üzerine kurulu oyun ve (daha önceki farklılık oyununun tersine) cinsel farksızlık oyunu, cinsel kutupların farksızlaşması ve haz olarak cinselliği umursamama anlamında trans-seksüellik”<sup>102</sup>*

Mithat Şen’in ‘Beden Serilerindeki’ beden nasıl bir bedendir, neyin imgesi ya da neyin eğretilmesidir? Belki yalnızca ‘bedene’ ilişkin

---

<sup>99</sup> Taussig, *Mimesis und Alterität, Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*, s. 57

<sup>100</sup> Gasché, R. *Walter Benjamin's Philosophy* içinde “*Objective Diversions*”, Routledge, Londra, 1994, s.184

<sup>101</sup> Taussig, *Mimesis und Alterität, Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*, s. 15

<sup>102</sup> Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine bir Deneme*, s.26



bir soruyu sormak doğru olmaz. Çünkü elimizdeki üç işin ortak başlığı “beden serisi”; yani tek bir beden değil söz konusu olan; seri halinde bulunan bir bedenden ya da bedenlerden söz etmek daha doğru olacak. Seri kavramı ise doğrudan seri üretimi, yani aynı nesnenin seri halinde binlerce/sınırsız yeniden-üretimini çağrıştırıyor. Dolayısıyla seri halinde (yeniden) üretilen bir beden (bedenler) ile karşı karşıyayız. *Beden 1. Seri, Beden 2. Seri ve Beden 3. Seri*’lerini ‘teknik’ olarak üçüncü bölümde tartışmış –her ne kadar bu çalışmada amacımız bir sanat yapıtı çözümlemesi ya da eleştirisi olmasa da– sözü edilen üç çalışmanın bu bölümde yeniden ele alacağımı belirtmişim.

Her üç çalışma bağlamında Şen’in bedenlerine baktığımızda sanırım dikkatimizi çeken ilk şey bu beden(ler)in cinsiyetsiz olduğu (ya da öyle görüldüğü) olacaktır; en azından dişliliği ya da erilliği doğrudan ima eden ayrımlar bu bedenler için söz konusu değildir. Her ne kadar Zeynep Sayın’ın yaptığı gibi *Beden 1. Seri* için üst alanın sol üst köşesinde yer alan yuvarlağı dişliliğin simgesi, sağ üst köşede yer alan karenin erilliğin simgesi olarak okumak mümkün olsa da,<sup>103</sup> sanırım her üç seri için de şu geçerlidir: beden imgeleri belirgin bir cinsel kimlik taşımamaktadır, ya da tek bir cinsiyete sahip değildirler. Kanımca her üç iş için Baudrillard’ın ‘transseksüel beden’ kavramı uygundur.

“Micheal Jackson’a bakın. Micheal Jackson evrilmiş, yalnız bir yaratık; evrensel olduğu için kusursuz bir melezliğin öncüsü, ırklar sonrasının yeni ırkıdır”<sup>104</sup>, diyor Baudrillard. Şen’in beden imgesi de yalnızlığın, soyutlanmışlığın boşluğu içinde bölünüp

<sup>103</sup> Sayın, Z., *Mithat Şen ve Bedenyazısı*, Kaknüs, İstanbul, 1999

<sup>104</sup> Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine bir Deneme*, s. 27

ayrışan, başka bedenlerin sırasına eklemeye çalışan ancak, “bir sıra oluşturdukları anda, kendilerini ve sırayı yok”<sup>105</sup> eden bir beden.

Üçüncü bölümde Şen’in işlerinin bilgisayarda üretildikleri için seçildiğine değinmiştim. Amacımız yirminci yüzyılın ikinci yarısına, özellikle de son çeyreğine damgasını vuran bilgisayar yardımıyla üretilmiş yapıtlar özelinde Walter Benjamin’in savlarını tartışmaktı. Ancak Şen’in incelemeye konu olan üç çalışması yalnızca bu ölçüde uydukları için ilgi çekici değildir. “*Beden Serisi*” başlığını taşıyan üç çalışmanın kendini –adı üzerinde- sürekli yineleyen, kopyalayan bir “beden” imgesine dayanması da bu işleri, çalışmada irdelediğim konu açısından daha da ilginç kılmaktadır.

Beden Serisinin üçünde de farklı renklerle karşımıza çıkan beden imgeleri yukarıda da değindiğim gibi bölünüyor, ekleniyor, ayrışıyor. Aslında çoğul olarak imgeler demek belki de doğru değildir çünkü ayrışıp birleşen ya da birleşmeye çalışan ‘aynı imgedir’. Ancak bu imgenin kendi içinde bölündüğünü (özellikle de birinci seride) ve bölünmenin ardından yeniden birleşmeye çalıştığını görüyoruz.

*Beden 2. Seri*’nin ise bir oyun alanına taşındığından söz etmiştik. Bir bilgisayar oyununun içinde yer alan beden imgeleri oyunun ‘kuralları’ gereği birbirlerine eklenmeyi, bir sıra haline gelip belki de bütünlüğe yeniden kavuşmayı amaçlamaktadırlar.

*Beden 3. Seri*’deki imgenin özlemine duyduğu eklenmesi, birleşmesi ve bütünlüğüne kavuşması ise tamamen kendisi dışında bir varlığın insafına kalmıştır: kartları toplayan ‘sanatsever’. Ancak bu beklentisinin gerçekleşip gerçekleşmeyeceği belli değildir. Hatta bunu isteyip istemediğini anlamak da mümkün değildir. Çünkü her kart bir yandan da bağımsız bir birim olarak kartların sunulduğu stantta yer alır; belki hiçbir zaman yerini terk etmeyecek ya da tek

<sup>105</sup> Sayın., *Mithat Şen ve Bedenyazısı*, s.6

başına alınarak, uzaklara, başka bedenlerle posta aracılığıyla buluşamayacaklar.

#### 4.7.1 Beden-Kopyaları

Modern teknolojiler sayesinde neredeyse sınırsız bir kopyalama imkanına sahip olan insan bu olanağı yalnızca teknoloji ve sanat gibi alanlarda uygulamakla kalmıyor; çoğaltımın ve kopyalar üretmenin sınırlarını kendi üzerinde de deniyor. ‘Klonlama’ terimi bu sayede tanıştığımız bir terimdir. Her şeyi kopyalamayı amaç edinmiş olan insan artık kendini de kopyalamak, daha doğrusu üretmek ve yeniden-üretmek istemektedir. Benjamin’in insanın öykünme yetisinin fotoğraf, film gibi teknolojiler sayesinde yeniden bir doğuş yaşadığını belirmiştik. Öykünme yetisinin tarihini sorgularken Benjamin’in bu yetinin üst düzeyde ortaya çıktığı ilk insanlardan sonra giderek kabuk değiştirdiğini; dilde ve yazıda kendini gösterdiği gibi ‘duyusal olmayan bir arşive’ dönüştüğünü tartışmıştık. İlk başta kendini korumak, hayatta kalabilmek için bu yetisini kullanan ve dünyayı teslimiyet içinde temsil etmeye çalışan insan için sonraları temsil etmek, temsil ederek kendi egemenliğini kurması hayati bir önem taşımaya başlamıştır. İnsan “nesneye kopyası üzerinden” sahip olmayı amaçlıyor(du).

İnsan, insanı kopyalayarak neye/kime, hangi erke sahip olacak? Bu sorunun yanıtlanması bu çalışmanın sınırlarını kesinlikle aşmaktadır. Ancak Baudrillard’ın şu saptaması, çalışmamız açısından son derece ilginçtir: “Benjamin’in sanayi nesnelere ve kitle iletişim görüntüleri için kullandığı aynı terimlere bedenin seri olarak üretilmesine hiçbir şey karşı durmaz. Çoğaltım (yeniden-üretim) üretimi önceler, genetik model de tüm olası bedenleri önceden

belirler.”<sup>106</sup> İnsanın kopyalanması mümkün olduğu zaman insan da “aurasını” yitirecektir, çünkü varlık olarak zaman ve uzam birliği kalmayacak, insan doğumuna ‘saygı dolu’ yaklaşımımız yitip gidecektir. Dolayısıyla, “beden serisi” başlığını taşıyan üç çalışma imgesel düzeyde Benjamin’e gönderme yaptığını söylemek bile mümkün görünüyor.

Beden artık kopyalanabildiğine göre, üremek için gerekli olan iki farklı cinsiyete de gereksinim kalmamıştır. Dolayısıyla iki farklı cinsiyetin bütünleşmesinin, bir birlik oluşturmasının ve bu birlikten yeni bir bedenin oluşmasına da gerek kalmamıştır. Belki de bu yüzden *Beden 2. Seri*'yi tetris oyununun alanına taşımıştır Mithat Şen.

Evet metnin üst alanından aşağıya doğru inen beden (ya da Zeynep Sayının tanımladığı şekliyle “beden atıkları”) bir sırayı oluşturmaya çalışırken, bir sırayı oluşturduklarında oyunun kurallı gereği kendilerini ve sırayı yok etmelerinin nedeni de budur; artık birleşerek yeni bir oluşumu ortaya çıkarmalarına gerek kalmamıştır. Yeni bedenlerin ‘birleşmeden doğmalarına’ gerek yoktur; çünkü artık beden ‘yeniden üretilebilir olduğu çağda’ yaşamaktadır.

#### 4.7.2 Yeniden Üretilbilir Ortamda Konu: Beden

Mithat Şen’in incelemeye konu olan üç çalışmasının, gerçekleştirildikleri ortam (bilgisayar) ile ele aldıkları konu (beden) açısından yeniden-üretim konusuyla bir yandan doğrudan ilgili olduğuna, öte yandan ise günümüz koşullarında zengin çağrışımlar yarattığına değindim. Bilgisayar, asıl ile kopya tartışmasını Benjamin’in de arzuladığı anlamda tamamen zeminsiz bırakan bir

---

<sup>106</sup> a.g.e. S. 124

ortamdır. Bilgisayar, film ve fotoğraf gibi ‘öykünmecî makinelerin’ de sınırını aşmamızı sağlamış, öykünme yeteneğimizi belki de sınırsız bir ortamda yeniden tamamıyla ortaya koymamıza da olanak vermiştir.

Öte yandan günümüzde bedenlerin klonlanabilmesi tartışmasıyla hep tekliğin, biricikliğin ifadesi olan beden olgusunun da –belki 21. yüzyılda– tarihe karışabileceğini ileri sürmek, bir bilim kurgu romanından çok somut bir gerçekliği çağrıştırıyormuş gibi görünüyor. Zaten Şen’in üç işine verdiği başlık yakın geleceğe gönderme yapıyor. Dolayısıyla da kopyalamak üzere kurulmuş sanal bir ortamda kopya bedenler ile sürekli bir tekrarın içinde buluyoruz kendimizi. *Beden 1. Seri*, kendi içinde bölünüp, ayrışıp, yeniden birleşmeyi amaçlayan bir seri görünümünde karşımıza çıkarken, öbür iki seri bir oyun alanının çağrışımlarını taşıyor.

Benjamin’in çocuk oyununda günümüz insanında bile öykünme yetisini kendisini dışarıya vurduğunu, bu yeti sayesinde çocuğun öğrendiğini, dolayısıyla hayata tutunduğunu daha önce tartışmıştık. Peki *Beden 2. Seri* ve *Beden 3. Seri*’ler bağlamında oyunun anlamı nedir?

## 7.5 Beden ve Oyun

*Beden 2. Seri*’nin yalnızca çağrışım düzeyinde değil, somut olarak bir oyun biçiminde izleyicisinin karşısına çıktığını söyledim. Burada söz konusu olan oyun bir bilgisayar oyunu: tetris. Sanal bir ortamda oynanan bir oyun içinde yer alıyor *Beden 2. Seri*. Çocukların oynarken yalnızca bir benzeşim yaratmadıkları, ‘başka bir şey olma’, ‘zamanı unutturacak kadar yitip gitme’ duygusunu yaşadıklarını belirtmiştim. Böyle bir okumadan yola çıkarsak, Şen’in beden imgeleri de aslında yalnızca bedeni imlemiyor, bir oyun

alanında –tetris oyun bahçesinde– bedenın kendisi oluyorlar. Dolayısıyla buradaki beden imgesi salt temsil etmeyi amaçlamıyor, aynı zamanda teslim oluyor, yitip gidiyor.

*Beden 3. Seri*'yi ise beden imgesinin dışında başka oyuncuların da katılımıyla tamamlanabilecek bir oyun, ya da daha doğrusu bilmece gibi algılanabilir. Bir bilmece de oyun gibi kendi kurallarına sahiptir ve onu çözmek isteyen bu kuralları uygulamak, onları özümsemek zorundadır. Kendi kurallarını dayatarak o bilmeceyi çözmek imkansızdır. *Beden Serisi*, ancak oyunun kurallarıyla –yani her ay stanttan bir kart alarak– tamamlanabilir. Böyle bir ortamda beden imgesi tek başına bir nesneyi temsil edememekte; oyunun/bilmecenin kurallarına teslim olmak zorundadır.

Dolayısıyla yukarıdaki okumalardan yola çıkarak şuraya varmak mümkündür: Mithat Şen beden imgeleriyle bir nesneyi salt temsile soyunmamış, öykünme/mimesis kavramının her iki boyutunu da resmine, beden yazısına taşımıştır.

## 5. Sonuç

*Perspektif ile betimlenen her resim, her tablo, izleyenin dünyanın merkezi olduğu inancından yola çıkıyordu.*<sup>107</sup>

Batı sanatındaki perspektif olgusuna önceki bölümlerde birkaç kez değindim çünkü kendini dünyanın merkezine koyan insanın, merkezde olma inancını sanatında en iyi açığa vuran nokta resimdeki perspektiftir. Başlangıçta yüzü insanüstü, doğaüstü bir güce doğru dönük olan, yaşamının merkezine bu gücü/doğayı koyan insanın binyıllar süren tarihinde yavaş yavaş kendisini merkeze koyduğunu, sanatının da bu doğrultuda değiştiğini tartıştık. Benjamin sanatın tarihsel gelişimini iki kutup arasına yerleştiriyordu: tapı ile sergileme. Sergileme kutbuna yakın olan sanat yapıtında bile Benjamin bir tapıya hizmet edildiğine inanıyordu. Ancak yeniden üretilebilir olan sanat yapıtı ile kült aşıyor, ‘aura’ yitip gidiyor ve insan sanat yapıtı ile daha yalın, dolaysız bir ilişkiye geçebiliyordu.

Söz konusu yeniden üretilebilirlik özelliğinin sanat yapıtında içkin bir özellik olarak bulunmasının farklılık sağladığını tartıştık. Çünkü klasik çoğaltma teknikleri ile çoğaltılan, kopyası üretilen bir yapıtta hâlâ orijinallik kavramını tartışmak mümkündür. Orijinal bir yapıtın ‘yalnızca’ bir kopyası söz konusu olduğunda, kopyanın çevresinde hala asıl olanın ‘aurasını’ algılamak olanaklıdır. Ve aslında her iki durumda, yani kopyası yapılmış olan ve yapılmamış olan orijinal yapıt ile karşı karşıya kaldığımızda, söz konusu ‘asıl olma’ durumları arasında bir fark vardır. Kopyası yapılan orijinallerin “biricikliği yalnızca bir orijinalin yeniden-üretimi

<sup>107</sup> Berger, J., *Sehen Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Rowohlt, Reinbek/H., 1974, s. 18

olmaktır.”<sup>108</sup> Dolayısıyla ‘orijinallik’ kavramı da aslında bir anlam kaymasına uğramıştır.

*“Orijinalin önemi artık yalnızca ifade ettiği şeyin biricikliğinden değil nesne olarak biricik olmasından kaynaklanıyor.”*<sup>109</sup>

Güntümüzde orijinal olarak adlandırılan yapıtların önemi gerçekten de yalnızca “ne” oldukları ile sınırlıdır.<sup>110</sup> Bu olguyu hemen bugünden, İstanbul’da sergilenen bir sanat yapıtı özneline örneklemek mümkün olacaktır: Fatih Sultan Mehmet’in Bellini tarafından yapılan portresi. Sergi tek bir sanat yapıtı üzerine kurulmuş, yani Fatih Sultan Mehmet’in çocukluğumuzdan beri onlarca kopyasını gördüğümüz portresinin “aslı” serginin odak noktasını oluşturuyor. Yapıldığı dönemde Osmanlı padişahını temsil ettiği için öne çıkan bu portrenin sergilenen ‘aslının’, bildiğimiz ‘kopyaların aslı olmaktan’ öte anlam taşımadığını görüyoruz.

Ancak Benjamin’in 20. yüzyılın başında çok doğru bir biçimde saptadığı gibi, fotoğraf ve film gibi yeniden üretilebilirliği içkin olarak barındıran sanat yapıtlarında söz konusu orijinallik ve kopya tartışması zeminsiz bırakılmıştır.

“Orijinallik” tartışmasının zeminsiz bırakılması ile Benjamin’in beklediği gibi sanat yapıtını saran o özel atmosfer gerçekten yok oldu ve sanat siyasi bir işlev üstlenebildi mi? Benjamin’i bu beklentisi içinde fazlasıyla safça bulanlar olduğunu, eleştirilerin en yoğununun arkadaşı Adorno’dan geldiğine değinmiştim. Teknolojik gelişmenin yalnızca olumsuzlanmasından yana değildi Benjamin. Teknolojinin örneğin sanat yapıtının özünde

---

<sup>108</sup> a.g.e. s.21

<sup>109</sup> a.g.e. s.21



gördüğü kabuk değişiminde olduğu gibi olumlu değişimlere yol açabileceğini umuyordu. Benjamin'i bu konuda safdillikle suçlamak çok yerindeymiş gibi görünmüyor bana, çünkü Birinci Dünya Savaşının "bir teknoloji isyanı"<sup>111</sup> olduğuna işaret etmiştir. "Yeniden Üretilen Sanat Yapıtı" adlı denemesinin 'Sonsöz' bölümünde yer alan şu satırlar bu konudaki duyarlılığını açıkça ortaya koymaktadır: "savaş, yıkımlarıyla toplumun tekniği kendi organı kılmaya yetecek olgunlukta olmadığı, tekniğin de toplumun temel güçlerini yenecek ölçüde gelişmediğinin kanıtını sergilemektedir. Emperyalist savaş, en korkunç çizgileriyle, dev üretim araçlarıyla, bunların üretim süreci içerisindeki yetersiz değerlendirilmesi arasında uzanan uçurum tarafından ... belirlenmektedir."<sup>112</sup> Sanırım sanat özneline Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilen Çağda Sanat Yapıtı"na bu kadar umut dolu bakabilmesinin nedeni kopyalayabilen, kopyalama esası üzerine kurulmuş olan yeni teknolojilerde öykünme yetisinin yeniden uyanışını görmesi olmuştur. Adorno'nun doğru bir şekilde saptadığı gibi "öznenin uzatılmış bir kolu olan teknik, her zaman öznenin uzaklaştırır."<sup>113</sup> Ancak bu teknik sinema ve "imge dünyalarının kitlesel üretiminde"<sup>114</sup> olduğu gibi öykünmecî bir teknik ise, Benjamin için öykünme yetisinin yeniden doğmasına yardımcı olduğu için, olumlu karşılanacak bir şeydir.

Sinemanın seyirci kitlesini uyandırmaktan çok kitleleri uyutma aracı olarak 20. yüzyılda kullanıldığını gördük ve bu yüzden de Adorno'nun eleştirilerine hak verdiğimizizi belirttik. Ancak sinema

---

<sup>110</sup> a.g.e. s.21

<sup>111</sup> Löwy, M., *Dünyayı Değiştirmek Üzerine, Karl Marx'tan Walter Benjamin'e Siyaset Felsefesi Denemeleri*, Ayrıntı, İstanbul, 1999, s.238

<sup>112</sup> Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilen Çağda Sanat Yapıtı*, s.70

<sup>113</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, s.51

<sup>114</sup> Taussig, *Mimesis und Alterität*, s.15

sayesinde insanların eskilerde kaldığı düşünülen bir görüngü ile yeniden buluştuğunu da söylemek olası: Öyküler anlatmak ve dinlemek. İnsanların birbirleriyle giderek daha az sözlü iletişim kurduğu bir çağda büyük bir salonda perdeden hep beraber izlenen/dinlenen öyküler Benjamin için umut vaat ediyordu. Bu umudun gerçekleşip gerçekleşmemesi, teknolojinin bize sunduğu olanakların doğru bir şekilde kullanılıp kullanılmaması, tabii ki yalnızca teknolojiyi yarattığı gibi kullanmasını da bilmesi gereken insanın sorumluluğundandır.

Sanatın amacı “insansal olmayanın konuşmasını insansal araçlarla gerçekleştirmek”<sup>115</sup> olduğuna göre, sınırsız bir çoğalma imkanını bize sunan yeni, öykünmecî teknolojiler sayesinde “insansal olmayanı” kitlelere duyurmak da olanaklı hale gelecekti.

Bununla beraber çoğalmanın beklendiği kadar olumlu olmadığı görüşünü Baudrillard da paylaşıyor: “Sanatın her yerde çoğaldığını görüyoruz. Sanat üzerine söylem ise daha da hızlı çoğalmaktadır. Ama sanatın ruhu yok oldu.”<sup>116</sup> Öte yandan Benjamin’in çalışmamıza konu olan denemesinin ele alınması ile tartışmanın açıldığı “Sehen, Das Bild der Welt in der Bilderwelt” (Görmek, Dünyanın Resmi Resimler Dünyasında) adlı kitapta şu noktaya dikkat çekilir: “Geçmişin sanatı artık eskisi gibi değildir; otoritesini kaybetmiştir. Onun yerini artık kimin hangi amaçla kullandığını sorgulamamız gereken bir imge dili almıştır.”<sup>117</sup> Bu uyarıyı da zaten Benjamin’in ‘Sonsöz’ bölümünde faşizm tehlikesi karşısında teknolojinin kullanılması konusunda dile getirdiği eleştirilerinin bir devamı olarak okumak mümkündür.

<sup>115</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, s. 121

<sup>116</sup> Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine bir Deneme*, s.20

<sup>117</sup> Berger, *Sehen Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, s.33

Dolayısıyla sanatın geleceği sorusuna gelecek olursak, bu geleceğin hangi yönde gerçekleşeceği yalnızca insanın kendi elinde yattığı açıkça ortadadır. Hatta bu gelişimin olumlu ya da olumsuz tek bir yönde değil de artıyı ve eksiği günümüzde olduğu gibi içinde barındıracağını varsaymak daha akıllıca görünüyor.

Çocukluk, gençlik, yetişkinlik ve yaşlılık gibi evrelerden geçerken, insanın bir dönemler arasında ciddi dönüşümler yaşadığını, özellikle de çocukluktan yetişkinliğe geçilirken bir eşik deneyimi yaşandığını belirtmiştim.

İnsan hayatının izlediği dönemlerde olduğu gibi öykünme kavramının tarihinde de “öykünmenin doğa ile beraber yaşama biçiminden bir alete, doğaya hakim olmaya –öykünmenin düzenlenmesine” doğru bir eşiğin geçildiğine işaret etmiştim. Benjamin yeniden-üretim olanağını sunan teknoloji sayesinde sanatın özünde de böyle bir deneyimin yaşandığına ilk işaret edenlerden birisiydi. Mithat Şen’in çalışmalarını değerlendirirken, bunların izleyici/sanatseverle buluştukları ortam, “taşınabilir” olma özelliği ile çerçeve içine konulmamalarından ötürü “geleneksel” yapıttan farklılaşıklarına dikkat çektim. Ancak her üç çalışma için kopya adedi ve imza konusunda düşünülen notlardan ötürü yine de “o özel havanın” tamamen yıkılmamasına özen gösterildiğini de belirttim. Böylece Şen’in çalışmaları gelenekten uzaklaşmakla beraber kendilerini ondan tamamen kurtarmış sayılamazlar.

Ancak eşik söz konusu olduğunda farklı olan iki şey arasında bir “geçiş”, dolayısıyla farklı olan iki şey arasında bir yandan öbürüne geçiş varken, öbüründen de yine diğerine geçiş olacağına göre aslında her iki şeyin “eşik deneyimi” ile yaşanabileceğini, barınabileceğini de unutmamak gerekir. Şen’in ‘Beden Serileri’ için de bu söz konusudur.

Bir yandan bilgisayar gibi yeni bir teknoloji ile üretilen çalışmalar varken, öte yandan bunlar seyirci ile 'geleneksel' ortamda buluşur. Artık seri halinde üretilebilen bedenlere gönderme yapılır, dolayısıyla cinsellik ve cinsiyet kavramları da güncelliğini yitirmişken Şen'in resminde yine de erilliğin ve dişiliğin izlerine rastlayabildiğimiz gibi Şen'in sürekli bölünüp ayrışan beden imgesi aslında o eski bütünleşme arzusunu açığa vurmaktadır. Benjamin'in dediği gibi "Eşiğin net bir biçimde sınırdan ayrı tutulması gerekmektedir. Eşik bir bölgedir."<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Benjamin, W., *Das Passagen-Werk*, Gesammelte Schriften, Band V-1 içinde 'Aufzeichnungen und Materialien', Suhrkamp, Frankfurt/M, 1991, s.618

## KAYNAKÇA

Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, 14. Baskı  
Auerbach, Erich, *Mimesis The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton University Press, A.B.D., 10.basım, 1991

Baudrillard, Jean, *Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine bir Deneme*, İkinci Basım, Ayrıntı, İstanbul, 1998

Benjamin, Andrew, Osborne, Peter, *Walter Benjamin's Philosophy*, Routledge, Londra ve New York, 1994

Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk*, Gesammelte Schriften, Band V-1 Suhrkamp, Frankfurt/M, 1991

Benjamin, Walter, *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993

Benjamin, Walter, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*, Pasajlar içinde, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s.45-76

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften II-1* içinde "Lehre vom Ähnlichen", Suhrkamp, Frankfurt/M, 1991, s.204-210

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften II-1* içinde "Über das mimetische Vermögen", Suhrkamp, Frankfurt/M, 1991, s.210-213

Benjamin, Walter, "Öykünme Yetisi Üzerine", *Defter* içinde, , 1998, 34. Sayı, s.11-13

Berger, John, *Sehen Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Rowohlt, Reinbek/H., 1974

*Cogito*, Sayı 13, Yapı Kredi Yayınları, 1998

Demiralp, Oğuz, *Tanrı Bakışlı Çocuk Walter Benjamin Üzerine 49'a Parçalanmış Deneme*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999

Gasché, Rodolpho, *Walter Benjamin's Philosophy* içinde "Objective Diversions", Routledge, Londra ve New York, 1994, s.183-204

Gebauer, Gunter, Wulf, Christoph, *Mimesis, Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Rowohlt, Hamburg, 1992

Gombrich, Ernst, H., *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997

Jay, Martin, *The Dialectical Imagination A History of the Frankfurt School and the Institute of Socail Research 1923-1950*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londra, 1996

Jung Werner, *Von der Mimesis zur Simulation, Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik*, Junius Verlag, Hamburg

Koçak, Orhan. *İmgenin Halleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 1995

Lindner, Burkhardt, *Neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte*, Cilt 37, Heft 9 içinde *Medienbilder, Aura Geschichtszeit – Nach Kracauer und Benjamin*, 1990, s. 798-810

Löwy, Michael, *Dünyayı değiştirmek üzerine, Karl Marx'tan Walter Benjamin'e Siyaset Felsefesi Denemeleri*, Ayrıntı, İstanbul, 1999

Müller, Hans-Joachim, *Digitaler Schein, Ästhetik der elektronischen Medien* içinde "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Generierbarkeit", derleyen Florian Rötzer, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991

Oskay, Ünsal, *Estetize Edilmiş Yaşam*, Der Yayınları, İstanbul, 1995

Parini, Jay, *Benjamin's Crossing*, Henry Holt and Company, New York, 1996

Rifat, Mehmet, R., *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, 1. Cilt, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998

Sayın, Zeynep, *Öykünme ve Temsil – İmge ve Benzeşim: Beden, Kesintisiz Metin*, Defter dergisi, sayı 34, İstanbul, 1998,

Sayın, Zeynep, *Mithat Şen ve Bedenyazısı*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999

Sayın, Zeynep, *Noli me tangere: Bedenyazısı II*; henüz yayımlanmamış olup bu kitap Kaknüs yayınlarından İstanbul'da 2000 yılında yayımlanacaktır

Schöttker, Detlev, *Walter Benjamin und seine Rezeption*, Leviathan, Cilt 20, Sayı 2 içinde, 1992, s.268-280

Taussig, Michael, *Mimesis und Alterität, Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*, eva wissenschaft, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg, 1997

Tiedeman Rolf, "Pasajlar Yapıtına Giriş", (Benjamin, *Pasajlar* içinde, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993)

Wahrig, Almanca Sözlük, Bertelsmann Lexikon Verlag, 6. Baskı, Gütersloh, 1997

Wiesenthal, Lieselotte, *Die Krise der Kunst im Prozess ihrer Verwissenschaftlichung*, Text + Kritik içinde, 31/32, yayımlayan Heinz Ludwig Arndel, İkinci Basım, Münih, 1979

Witte, Bernd, *Walter Benjamin An Intellectual Biography*, Wayne State University Press, Detroit, 1991

## GÖRSEL MALZEME

1. Mithat Şen, *Beden 1.Seri*
2. Mithat Şen, *Beden 2. Seri*
3. Mithat Şen, *Beden 3. Seri*



## ZUSAMMENFASSUNG

*„Tagtäglich macht sich unabweisbar das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion habhaft zu werden.“<sup>1</sup>*

Mit dieser Feststellung deutet Walter Benjamin in seinem Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, das er im Jahre 1936 verfasst hat, auf den immer stärker werdenden Drang des modernen Menschen hin, durch Kopien und das Kopieren, alles mögliche in seinen Besitz und somit unter seine Kontrolle zu bringen. Allerdings erwartet Benjamin von den technologischen Errungenschaften der Moderne einen positiven Einfluss auf die Kunst; denn mit der technischen Reproduzierbarkeit, die Techniken wie Fotografie oder Film hervorgerufen haben, werde die Aura der Kunstwerke „zertrümmert“<sup>2</sup>, wobei Benjamin diese Aura als eine „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“<sup>3</sup> definiert.

Während sich mit dem Ende des zwanzigsten Jahrhunderts auch das Ende eines Jahrtausends anbahnt, ist es meiner Ansicht nach sehr interessant, die Thesen, die Benjamin in den dreißiger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts hinsichtlich, der durch neue Technologien wie Film und Fotografie in der Kunst verursachten Umwälzung aufgestellt hat, gegen das Ende dieses Jahrhunderts unter dem Gesichtspunkt einer Technologie wie dem Computer noch einmal zu bewerten. Denn Benjamin war einer der

---

<sup>1</sup> Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Gesammelte Schriften I-2*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1991, S. 479

<sup>2</sup> a.a.O., S. 479

<sup>3</sup> a.a.O., S. 479

ersten, der die „Kunst erstmals unter medientechnologischen Aspekten diskutiert“<sup>4</sup> hat.

Somit ist es die Absicht dieser Magisterarbeit, das oben genannte Essay von Walter Benjamin aus unserem heutigen technologischen Stand und den Entwicklungen der letzten Jahrzehnte von neuem zu interpretieren, wobei für die Konkretisierung der Arbeit, die mit Hilfe des Computers geschaffenen Werke eines türkischen Künstlers als Beispiele für die Realisierbarkeit seiner Erwartungen zum Vergleich beigezogen worden sind.

Für Walter Benjamin war es von ausschlaggebender Bedeutung, dass durch die Reproduzierbarkeit der zeitgenössischen Werke, diese zum ersten Mal von ihrem „parasitären Dasein am Ritual“<sup>5</sup> emanzipiert worden sind. Denn obwohl mit der Säkularisierung der Kunst, die Kunstwerke sich von ihrer magischen und danach ihrer religiösen Daseinsweise gelöst haben, war den Kunstwerken immer noch eine Ritualfunktion zugeschrieben. Obwohl sich die Bedeutung und Funktion der Werke im Laufe der Geschichte vom Ritual zur Ausstellbarkeit verlagert hat, wurde erst mit einem „auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerk[es]“<sup>6</sup> die Diskussion nach dem Original gegenstandslos.

Benjamin, der vor allem durch den in grossen Filmhallen von Massen gesehenen Film beeinflusst worden ist, erwartete von dieser Entwicklung des Kunstwerkes, das von seiner Aura abgelöst worden ist, eine politische Funktion, weil auf die Fundierung des Werkes auf ein Ritual – magischer/religiöser oder säkularer Art – die Fundierung auf die Politik folgen kann. Und diese Erwartung, die von seinen Kritikern als naiv abgestempelt wird, ist nicht in Erfüllung gegangen, da mit der massenweisen

---

<sup>4</sup> Jung, W. *Von der Mimesis zur Simulation, Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik*, Junius, Hamburg, 1995, S. 174.

<sup>5</sup> Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 481

<sup>6</sup> a.a.O. S. 481

Verbreitung von Kunstwerke (nämlich dem Film) die „Massenausbeutung und Massenbeherrschung“<sup>7</sup> eingetroffen ist.

Jedoch bin ich der Ansicht, dass trotz der naiven Erwartung Benjamins, die ‚neue‘ Kunst möge zur Aufklärung der Massen führen, seine Thesen hinsichtlich der technischen Reproduzierbarkeit von Kunstwerken vor allem für uns, die in einem Zeitalter leben, wo durch Möglichkeiten wie Computer und Internet, sich jeder ausdrücken, Kunstwerke schaffen und publizieren kann, eine aktuelle Bedeutung haben.

Somit habe ich in dieser Magisterarbeit versucht, die oben kurz beschriebenen Thesen Benjamins an den Werken von Mithat Şen konkret zu bewerten. Nach der „technischen“ Analyse der drei Werke von Şen haben wir gesehen, dass seine im Computer produzierten, jedoch auf eine herkömmliche Art in Druckformat präsentierten Werke, es dem Zuschauer oder Kunstliebhaber ermöglichen, eine andere Beziehung zu ihnen aufzustellen. Obwohl durch Hinweise auf die eingehändige Numerierung der Werke und der Unterschrift des Künstlers diesen Arbeiten immer noch eine Aura anhaftet, ist der Grund dafür nicht in den technologischen Mitteln der Produzierung, sondern in den Intentionen des Künstlers zu sehen.

Allerdings waren die gegenständlichen Werke von Şen, die als Titel „Körper 1. Serie, Körper 2. Serie und Körper 3. Serie“ benannt sind, auch durch ihren „Inhalt“ interessant, weil sie auf das Konzept eines massenweise, in Serie produzierten Körpers hinweisen. Wie wir wissen, ist es heutzutage durch Gentechnik möglich, sogar den menschlichen Körper zu kopieren. Unser Kopierdrang ist anscheinend so stark, dass er nicht einmal vor unserem eigenen Körper halt gemacht hat.

In der Entwicklung von mimetischen Maschinen wie dem Film hat Benjamin die Wiedergeburt des mimetischen Vermögens des Menschen gesehen, welches seiner Auffassung nach in allen höheren Funktionen des Menschen zu finden ist. Ein gutes Beispiel hierfür ist das Spielen de Kindes,

---

<sup>7</sup> Adorno, T. *Aesthetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1998, S. 90

in dem das Kind durch seine mimetischen Verhaltensweisen lernt. Durch die mimetischen Apparate, kann auch das im modernen Menschen noch innewohnende Vermögen, eine neue Ausdrucksmöglichkeit finden.

Zwei der drei „Serien“ von Mithat Şen befinden sich im Umfeld des Spielens, wobei die „Körper 1. Serie“ sich konkret in einem Computerspiel, dem Tetris, „abspielt“. Die 3. Serie kann auch als ein Rätsel angesehen werden, wo der Betrachter eine Postkartenserie zu vervollständigen hat. Jedoch müssen auch hier, wie bei einem richtigen Spiel, die Regeln betrachtet werden; d.h. jeden Monat muss eine Karte geholt und der Serie angeheftet werden. Nur somit wird die Serie vervollständigt.

Die Körperbilder von Şen spielen demnach nach Regeln – Regeln der Tetris und des Rätsels - denen sie sich unterwerfen müssen. Eine logische Konsequenz hieraus ist es, dass diese Bilder nicht mehr den „Körper“ repräsentieren können ; da sie ihm ihre eigenen Regeln (Macht) nicht aufzwingen können, sondern sich ihm unterwerfen müssen. Damit sind zwei Merkmale des ursprünglichen mimetischen Vermögens – Übergeben und Repräsentieren – in den Zeichen von Şen vorhanden. Die ersten Menschen auf der Welt, mussten sich in ihrem täglichen Überlebenskampf sowohl der Natur anpassen, als diese auch kopieren. Allmählich wandelte sich das mimetische Vermögen immer mehr und mehr in die Repräsentation der Natur, wobei das endgültige Ziel des Menschen die Beherrschung der Natur war. Auch in seiner Kunst hat sich diese Entwicklung gespiegelt. Denn mit der in der westlichen Kunst angewandten Perspektive zwingt der Betrachter/Künstler der Natur seine eigene Sichtweise auf.

Dem hoffte Walter Benjamin mit der Entwicklung der mimetischen Apparate ein Ende zu bereiten, so dass seine Thesen hinsichtlich der technischen Reproduzierbarkeit von Kunstwerken zusammen mit denen über das mimetische Vermögen des Menschen aus heutiger Sicht nicht mehr so naiv, wie einst angenommen, erscheinen. Massenaufklärung oder Massenbeherrschung sind zwei Möglichkeiten, unter denen wir eine wählen

können. Die Menschheit hat in ihrer Geschichte mehrmals Schwellen überschritten, was auch ihrer Kunst anzusehen ist. Jedoch trennt eine Schwelle niemals definitiv zwei Möglichkeiten, da die Schwelle „ganz scharf von der Grenze zu scheiden“ ist. Denn „Schwelle ist eine Zone.“<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Benjamin, W., *Das Passagenwerk Gesammelte Schriften, Band V-1*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1991, S.618

