

Walter Benjamin'in aura kavramı üzerinden sanat ve politika ilişkisi

Nurcan Usta*

Öz

Bu çalışmada, Walter Benjamin'in düşüncesinin kavramsal temelleri ve metodolojik bağlamı genel hatlarıyla ele alınacak, "aura" kavramı üzerinden sanat ve politika ilişkisi incelenecektir. Benjamin, eserlerini sistematik bir şekilde yazmamıştır ve çizgisel olmayan, mozaiğin parçaları şeklinde denilebilecek bir anlatısı vardır. Yazdığı metinlerin fragmanlardan oluşması, alıntılardan sıkça yararlanması, montaj yöntemini kullanması, kavramlar üzerinde dönemsel olarak farklı formülasyonlar geliştirmesi düşüncelerinin kavranmasını zorlaştırabilmekte ve yeni bir tür okumayı talep etmektedir. Benjamin, *Pasajlar* projesinde modern yaşamın toplumsal ve kültürel görünümünü inceleyerek, modernitenin özgül karakteristiklerini ve bunun sonucunda ortaya çıkan avangart pratikleri açıklama çabası içerisine girer. Toplumu ve kültürü anlamak için 19. yüzyılın Paris'inde kapitalizmin ve endüstrileşmenin yükselişinin en belirgin olduğu döneme odaklanır. Bu dönemde, toplumsal deneyim ve iletişim biçimlerinde, sanatta, teknolojiye ne gibi değişiklikler olduğunu analiz etmeye çalışır. Teknik yeniden üretim sanatı nasıl kökten değiştirdiğini, faşizmin ve kapitalizmin bu gelişmelere nasıl tepki verdiğini ve sanatın yıkıcı bir mekanizma olarak özgürleştirici potansiyelini inceler. Benjamin, "aura"yı tanımlamak için farklı zamanlarda çeşitli formülasyonlar geliştirmiştir. Bu nedenle, "aura" teorisi belirleyici bir döneme ulaşmadan önce farklı biçimler alır. Benjamin'e göre teknik yeniden üretim, sanat eserlerinin ritüelden özgürleşmesine ve politik bir boyuta taşınmasına olanak tanımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Walter Benjamin, Pasajlar, aura, sanat, politika

The relationship between art and politics through Walter Benjamin's concept of aura

Abstract

In this study, the conceptual foundations and methodological context of Walter Benjamin's thought will be discussed in general terms, and the relationship between art and politics will be analyzed through the concept of "aura". Walter Benjamin did not write his works in a systematic way and his narrative is non-linear, which can be described as fragments of a mosaic. The fact that his texts are composed of fragments, that he makes frequent use of quotations, that he uses the method of montage, and that he develops different formulations on concepts periodically can make it difficult to comprehend his thoughts and demand a new kind of reading. In *"The Arcades Project"*, Benjamin analyzes the social and cultural appearance of modern life and attempts to explain the specific characteristics of modernity and the resulting avant-garde practices. In order to understand society and culture, he focuses on the period when the rise of capitalism and industrialization was most evident in Paris in the 19th century. In this period, he tries to analyze what changes took place in the social experience and forms of communication, in arts, and in technology. He examines how technical reproduction radically changed art, how fascism and capitalism reacted to these developments, and the liberating potential of art as a subversive mechanism. Benjamin developed various formulations to define "aura" at different times. Therefore, the theory of aura takes different forms before reaching a decisive epoch. According to Benjamin, technical reproduction allows artworks to be liberated from ritual and to take on a political dimension.

Keywords: Walter Benjamin, The Arcades, aura, art, politics

* Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı, e-posta: nurcanustaa@gmail.com, ORCID-ID: 0000-0002-0594-548X

Giriş

Walter Benjamin'in çalışmalarında ortaya koyduğu kavramları anlamının en uygun yollarından biri, öncelikle onun entelektüel biyografisini, metodolojisini ve düşünce yapısını incelemektir. Başka bir deyişle, yapıtlarını incelerken Benjamin'in hayatından ve yöntemlerinden yola çıkarak yapılan değerlendirmeler, metinlerin içerdiği anlamları daha iyi anlamamıza olanak sağlayabilir. Benjamin'in çağın meselelerini kavrayış biçimi, hiçbir geleneğe bağlı olmaması, gelenekten yabancılaştırması ve yaşamı boyunca bağımsız durmak istemesi çağdaşlarından farklı bir yönünü ortaya koymaktadır.

Adorno'ya göre, Benjamin'in yaşadığı dönemdeki tarihsel felaketler, onun yazılarının bir bütünlük çerçevesinde olmasını engellemiş ve sadece sonraki yıllarda yoğunlaştığı ana tasarımını değil, tüm felsefesini parçalı olmaya zorlamıştır (Adorno, 2004, s. 31). Benjamin çağdaş postmodernistler gibi ilerleme kavramını ve düz bir çizgi olarak tarihi reddederken, tarihin kültür çalışmalarındaki konumunu daha da güçlü bir şekilde savunmuştur. Bu nedenle, melankolisi ve intiharı sadece biyografik notlar değildir (McRobbie, 1992, s. 168).

Benjamin'in düşünceleri birbirinden farklı kaynaklardan ve durumlardan beslenmektedir. Kişisel dostlukları ve onlarla yaptığı fikir paylaşımları da onu besleyen kaynaklar arasındadır. Benjamin'in düşünsel yapısı, unsurların çözümlenmesini tek tek gerçekleştirerek, olayın bütününe görmeye çalışan bir yapıdır. Yapıtlarındaki yöntemde, genel olanı tikelde yansıttığını görebiliriz.

Gürbilek (1993), Benjamin'in sistematik düşünen bir yazar olmadığını belirtmektedir. Onun zihni, nesnelere çözümleyen, olgular arasında neden-sonuç ilişkisi kuran bir yapıda değildir. Tarih olgusuna, kavramların gücünden ziyade yaşantının ışığında bakmaktadır. Metinlerinde çeşitli bilgi türleri ve düşünce sistemleri, doğruya ulaşmak için aşılması gereken birer sistem olarak değil, birer iz olarak var olmaktadır. Nesnelere bütünleyen soyutlamalardan ziyade nesnelere arasındaki yakınlaşmalara, birikmelere önem verir. Nesnelere, olgu ya da fikirleri aralarındaki ilişkileri kurmadan bir araya getirmektedir. Fakat bunları bir araya getirme isteğinin ardında bir umut taşımaktadır: Yeni bir kurgu kapsamında bu izler hiçbir yoruma ya da açıklamaya ihtiyaç duyulmaksızın birbirine ışık tutabilir. Bu şekilde, nesnelere kavramların aracılığı olmadan kendilerini ifade edebilir, geçmişin ya da metnin kendisi konuşabilir.

Benjamin'in tarihsel madde anlayışı, egemen sınıfların kendilerinden öncekilerinin mirasçısı olduğu, ancak ezilen sınıfların önceki kuşaklardan devraldıkları ve gelecek kuşaklara aktaracakları bir kültür mirasının olmadığı fikrine dayanmaktadır. Onlar için kültür, yalnızca bir yıkıntıdır. Tarihsel materyalist, kültürün sürekliliğini sağlayan değerler yerine, tüketilmiş ve bir kenara atılmış nesnelere izini sürer. Hedefi, "tarih imgesini, tarihin en silik nesnelere, artıklarında bulmaktır" (Gürbilek, 1993). Bu nedenle, Benjamin, düşünsel ve yazınsal pratiğinin bir parçası olarak gerçekliğe ilişkin notlar alarak caddelerden, mağazalardan, modadan, dünya sergilerinden, panoramalardan, çeşitli aydınlatma tekniklerinden, reklamdaki, fahişelikten, koleksiyonculardan, boş zamandan, kumarbazlardan ve "flanör"den ilham alır (Tiedemann, 2011, s. 13). Benjamin'e göre bireydeki rüya ile kolektiftaki tarih arasında paralellik söz konusudur. Dolayısıyla, on dokuzuncu yüzyıl Paris'inin pasajlarında, o dönemin kolektif düşünceden kaynaklanan üretiminin örneğini görür.

Koleksiyonculuğa, alıntılara ve montaj tekniğine düşkün olan Benjamin, *Pasajlar* yapıtında geliştirdiği yöntemi şu şekilde açıklar: "Bu projenin yöntemi edebi montaj. Bir şey söylemem gerekiyor. Yalnızca göstermeliyim. Ne parlak üslup oyunlarına başvuracağım ne de hazineden herhangi bir şey çalacağım. Yalnızca artıklar, yalnızca çöp; ki onları da tarif etmeyip yalnızca sergileyeceğim" (Gürbilek, 1993). Gerçeküstücülerin yaptığı gibi Benjamin de tarihin portresini gerçekliğin en önemsiz temsillerinde, kırıntılarında yakalamak zorundaydı (Arendt, 1968, s. 11).

Fragmanlar şeklinde yazdığı “19. Yüzyıl’ın Başkenti Paris” makalesinde *Pasajlar, Panoramalar, Dünya Fuarları, İç Mekân, Baudelaire ya da Paris’te Caddeler ve Haussmann* fragmanları yer almaktadır. Modern yaşam tarzının belirginleştiği bu dönemde, Paris’in bir yaya kentine dönüşme sürecini, pasajları, kafe ve caddeleri, “flâneur”lüğü ele almıştır. Bu metinlerde, 19. yüzyılın kültürel dünyasını, o yüzyıla ait temel olgu ve nesnelere Paris somutluğunda göstermeye çalışmıştır. Kentleşme süreci, meta fetişizmi, modern yaşam ve yeni deneyimlerin belirginlik kazandığı bu dönemi bütün yönleri ile ele almaktadır.

Pasajlar, iç mekânlar, sergi salonları, edebiyat ekleri, reklam grafiği, fotoğrafçılık, bulvarlar gibi fantazmagorinin parçaları olan yenilikler ile kitle toplumunun yükselişinin başladığı dönemi çizgisel olmayan bir anlatımla göstermektedir. Benjamin’in 19. yüzyıl düşüncesine en büyük katkılarından biri değersiz gibi görünen çöp veya paçavra olarak kenara atılan şeylerin tarihsel önemine vurgu yapmasıdır. Bu nedenle, tarihin daha önce dikkate alınmamış, fark edilmemiş ve değer verilmemiş alanlarını ortaya çıkarmayı ve göstermeyi amaçlıyordu. Çalışma, kapitalizmin kapsamlı ve bütüncül bir görünümünü ortaya koymak, dikkatlerden kaçan ayrıntıları görebilmek, bir bağlam içerisinde sergilemek, kentin ve dönemin tümel görünümü ile ilgili bilgi vermek gibi özelliklerinden dolayı kültürel tarih açısından önem taşımaktadır.

19. yüzyılda biçimlenmeye başlayan modern yaşam ve toplumsal yenilikler, sanat üretimini, sanatı alımlama ve deneyimleme biçimini değiştirmiştir. Benjamin, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı” makalesinde ise, “aura” kavramından bahsetmektedir. Makalede ele alınan “aura” kavramı, sanat kuramı açısından önem taşımaktadır. Bu çalışmada, sanat yapıtının teknik gelişmelerle değişen değerini irdelemenin yanı sıra, kapitalist üretim tarzını ve politikanın estetize edilmesi bağlamında sanat yapıtını ele almıştır. Benjamin, faşizmin ortaya çıkışını ve politikayı estetize etme çabalarını 19. yüzyılda biçimlenen modern yaşamla bağlantılı olarak okumaktadır. Makalenin yazılmasının sebeplerinden biri, savaşın estetik anlamda yüceltilmesine, yani politikanın estetize edilmesine karşı çıkma gayretidir. Benjamin, politikanın estetize edilmesine karşı, sanatın politikleştirilmesini önermektedir.

Bu çalışmada, *Pasajlar* yapıtı çerçevesinde modern yaşamın toplumsal ve kültürel görünümü incelenecektir. Daha sonra, Benjamin’in ortaya koyduğu “aura” kavramı üzerinden sanat ve politika ilişkisi tartışılacaktır.

1. Bireyin deneyim pratiklerini değiştiren modernite

Benjamin’in tarih anlayışı, *Pasajlar* projesinin temelinde yatan yapıdır. Benjamin, geleceğe bugünden bakmak yerine, bugünü geçmişe bakarak görmeyi ve ortaya çıkarmayı amaçlayan bir anlayışa sahiptir. Benjamin, ilerlemeci tarih anlayışını reddetmektedir. Ona göre tarih kendini bize imgeler biçiminde gösterir ve materyalist tarihçi modern kentte geçmişin imgelerini arar. Tarihsel nesne, geçmişten gelen ve şimdiki zaman bir düş gibi geri dönen bir imge biçimini alacaktır. Dolayısıyla tarihçi, bir psikanalist gibi kolektifin ürettiği imgeleri analiz etmek görevi üstlenmektedir. Çünkü, kolektif bilinçdışının geçmiş imgesi kavranmalı, analiz edilmeli ve şimdiki zamanda bilince sunulmalıdır. Böylece, tarihsel bilinç bir uyanışla başlayacaktır.

Benjamin tamamlamadığı *Pasajlar* projesinde, 19. yüzyılı kapanmış, geçmişe karışmış bir dönem karakterinden kurtaracak bir yöntem önermektedir. Bu yöntem, üretim araçları ve sosyal yapıyı, yüzyılın görüntüsünü, nesnelere ve somut görüngüler çerçevesinde bir düş yorumcusu gibi ele almaktır. “Bu dönemin üretim araçlarının ve yaşam biçimlerinin anlamı, yalnızca buldukları yerle, egemen üretim düzeninin içindeki konumlarıyla sınırlı değildi; Benjamin, onlarda aynı zamanda düş görerek kendi tarihsel sınırlarını aşan ve bugüne uzanan bir kolektif bilinç dışının görüntü imgesini görüyordu” (Tiedemann, 2011, s. 15).

Pasajlar yapıtı, Benjamin'in 1927'de yazmaya başladığı öldüğü yıl olan 1940'a kadar üzerinde çalıştığı projesi ve başyapıtıdır. Rolf Tiedemann *Pasajlar* yapıtı için "eğer bitirilebilseydi, 19. yüzyıla ait materyalist bir tarih felsefesi niteliğinde olacaktı" demiştir. Benjamin, bu projeyi *Tek Yön* eserinin bir devamı olarak nitelendirirken, özellikle *Tek Yön*'deki özdeyiş formlarından ziyade, bu özdeyişlerin somutlaştırıldığı şekillere odaklanmaktadır. *Tek Yön*'deki yer yer çocukların oyunları için ve bir yaşam konumu için ortaya çıkan, en uç noktadaki somutluk, bu defa "bir çağ" için ele alınacaktır (Tiedemann, 2011, s. 10-13).

Tek Yön (Benjamin, 2002) yapıtında, rüyalardan ve iyileştirici olan uyanıştan, 19. yüzyılın ikinci yarısındaki mobilya tarzının tasvirinden, posta pullarından, çocuk oyuncaklarından, Alman enflasyonundan, konuşma hürriyetinin kaybolmasından, konut darlığından ve ulaşımın pahalılaşması gibi hareket özgürlüğünü ortadan kaldıran durumlardan, reklamlardan, yazma eyleminden bahsetmektedir. Burada, fragmanlar şeklindeki anlatısını zaman ve mekân çerçevesinde hissettirmeye çalışmaktadır. Adorno (2004, s. 28), *Tek Yön*'ün, Benjamin'in ilk yazılarından biri olarak, onun yazmayı tasarladığı modernizmin en eski tarihiyle bağlantılı olduğunu söylemektedir.

Pasajlar, Benjamin için modernitenin ilk formu olarak görülmekteydi. Bir yüzyıldan diğerine geçerken daha belirgin bir şekilde ortaya çıkacak olan davranış biçimleri -dikkat dağıtma, meta gösterisiyle baştan çıkarma, boş zaman etkinliği olarak alışveriş, kendini sergileme- kent yaşamında pasajlar aracılığıyla gözlemlenmekteydi (Leslie, 2007, s. 84). *Pasajlar* yapıtında, Paris'in yapısından, pasajların cam ve demir ağırlıklı olan mimari yapısından, sanat yapıtının aurasını kaybetmesinden, sanatın tüccarın hizmetine girmesinden, gazetelerden, sansasyon haberciliğinin başlangıcından, dünya fuarlarından, politikanın estetize edilmesinden, fantazmagoriden bahsederken kapitalizmin yükselişini çizgisel olmayan bir anlatımla göstermektedir.

Paris pasajlarının büyük bir kısmı, 1822 yılını izleyen on beş yıl içerisinde inşa edilmiştir. Benjamin, pasajların oluşumu için iki koşulun gerekli olduğunu vurgulamaktadır. Birinci koşul, tekstil ticaretinin artması ve yoğunlaşmasıdır. Pasajlar, lüks mal ticaretinin önemli merkezlerinden biridir. Vitrinlerin cazip hale getirildiği ve malların sergilendiği bu alanlarda, sanat da tüccarın hizmetine sunulmuştur (Benjamin, 2011, s. 87-88). Paris'in alışveriş açısından canlı semtlerinde, dükkânlar, mağazalar ve kafelerin içinde yer aldığı büyük çarşı binalarının kıyısına, dükkanları içeride bırakacak şekilde uçları sütunlarla desteklenen üstü kapalı gezinti mahalleleri olarak pasajlar, dönemin en önemli yeniliklerinden biridir (Oskay, 2014, s. 189).

Demir konstrüksiyonun kullanılmaya başlanması ise pasajların oluşmasının ikinci etkenidir. Kökeni Fransız Devrimi'nin peşi sıra gelen savaşlarda bulunan mühendislik kavramı kendini kabul ettirmektedir; Güzel Sanatlar Okulu ile Politeknik Okulu arasındaki kavgalar da böylece başlamıştır (Benjamin, 2011, s. 88). Demirin yapılarda kullanılması mimarlığı sanatın dışına taşıırken, benzer durum resim sanatında panorama resimleri açısından da geçerli olmuştur. Panorama resimleri, pasajların yükselmesi ile yaygınlaşmıştır. Resimde panorama görüntüsü, kendisini, günün değişik saatleri, ayın yükselişi gibi detaylı manzara boyutlarında göstermektedir. Büyük bir çaba ve teknik el becerileriyle, doğanın eksiksiz bir biçimde taklit edilmesi amaçlanmaktadır. Yeni bir yaşam duygusunun ifadesi olan panoramalar, sanat ve teknik arasındaki ilişkiyi köklü bir değişime uğratmıştır (Benjamin, 2011, s. 90-92).

Paris, tüketime yönelen pasajları, Haussmann'ın inşa ettiği geniş caddeleri ve bulvarları ile büyük bir açık hava sanat galerisiymiş gibi manzaralar ve görüntülere açılan bir düzene sahip olmuştur. Bu tür fantazmalarla tanımlanan kent, meta tüketimine dayalı bir ekonomi sürdüren hayal dünyalarını yaratır. Bu yönüyle Paris, kitlelere peri masalında yaşıyormuş hissiyatı vermiştir. Dolayısıyla, pasajlar ve kentteki tüketim mekanları Benjamin

için kapitalizm ile düşler dünyası arasındaki ilişkiyi açığa çıkarır (Ferris, 2008, s. 116-117). Modaya uygun metaların edinilmesi, dikkat çekici bir şekilde sergilenmesi ve reklamının yapılmasıyla kendini gösteren tüketici kapitalizminin tarihsel gelişimi ve günümüzdeki üstünlüğü; meta formunun yayılması ve kaderi; buna ek olarak zamanın, mekânın, insan deneyiminin ve cinselliğin metalaşması, bunlar Benjamin'in çalışmalarında, özellikle 1920'lerin ortalarında başlayan Paris alışveriş pasajları üzerine giderek genişleyen araştırmasında merkezi temalar haline gelmiştir (Gilloch, 2002, s. 6).

19. yüzyılın büyüleyici Paris'i, sayısız göz ve mercek tarafından yansıtılır; kafelerde, vitrinlerde, bistrolarda ve yansıtıcı cephelerdeki aydınlatma efektlerinin kör edici parlaklığı, yolların asfaltının camı pürüzsüzlüğünde yoğunlaşır. Bu unsurlar, öznelere nesnelere olarak geri yansıtan ekranlar gibi işlev görür. Ayna görünümü sunan vitrinleriyle Paris'te, kalabalık kendi içinde bir gösteriye dönüşür ve kitle, üreticilerden çok metaya bağımlı tüketicilerden oluşan bir bütün olarak kendisini yansıtır. Üretim nesnelere yabancılaşan bu üreticiler, karmaşık değişim süreçlerine girerler. Vitrinler, bitmiş ürünlerin sonsuz meta zincirleri arasında, fiyat etiketleriyle, baştan çıkarıcı bir şekilde gülümseyen benliğin bir görüntüsünü yansıtır (Leslie, 2000, s. 103-104).

Modern kent önemli bir özelliği olarak dünya fuarlarında da benzer bir durum gözlemlenebilir. Dünya fuarlarının öncülüğünü yapan ilk ulusal endüstri fuarı, 1798 yılında Champs de Mars'ta gerçekleştirilmiştir. Benjamin'e göre "Dünya fuarları, adına mal denen fetişin hac yerleridir." 1855'te Taine, "Bütün Avrupa, malları görmek için yollara düştü" şeklinde yazar. Bütün Avrupa denildiğinde buna işçiler de dâhil edilmektedir. 1798 yılında düzenlenen bu fuar, işçi sınıfını eğlendirme amacıyla ortaya çıkmıştır ve ilk ulusal endüstri fuarı olarak işçiler için bir eşitlik şenliği haline gelmiştir. Bu dönemde henüz eğlence endüstrisi şekillenmemiştir (Benjamin, 2011, s. 94). Paris Dünya Fuarı, Benjamin için kapitalizm çağında sanat, teknoloji ve siyaset arasındaki ilişkiyi gösteren bir modeli temsil ediyordu.

19. yüzyılın sonlarında dünya fuarı yeni bir anlam kazandı. Yalnızca kitlelerin merakını uyandıran ütopyik bir masal ülkesi sağlamakla kalmadı. Birbirini takip eden her serginin, bir öncekinden daha anıtsal ve daha görkemli olarak, bu ütopyik hedeflerin gerçekleştirilmesine yönelik tarihsel ilerlemenin gözle görülür kanıtlarını sunmak amacıyla düzenlendi. Kentsel mekânın bu fiziksel dönüşümü, bir yüzyıl önceki burjuva aydınlanmasının ütopyik hayallerine maddi bir biçim kazandırdı (Buck- Morss, 1993, s. 310). Kapitalist kültürün aldatici görüntüsü, 1867 Dünya Fuarı'nda ihtişamlı bir şekilde sergilenir. Paris, modanın ve lüksün başkenti olduğunu kanıtlar. Dünya fuarları, malın kullanım değerinin arka plana atıldığı ve değişim değerinin ön planda olduğu bir çerçeve yaratmaktadır. İnsanın vakit geçirmek için içerisine daldığı bir aldatici görüntü oluşturmaktadır. Eğlence endüstrisi, insanın bir hayal dünyası, yanılsama ve fantazmagoriye girmesini kolaylaştırmaktadır. Bunun sonucu olarak da insan kendisine ve başkalarına yabancılaşarak, böyle bir dünyanın yaşamını yönlendirmesine bırakmış olur (Benjamin, 2011, s. 94-96). Benjamin'e göre tüm kültürel dışavurumlar, tüm toplumsal ve ekonomik yapı, "düşsel imgeler, fantazmagoriya; çünkü onlarda eski ve yeni, ayrımsız bir biçimde karışmış" görünmektedir (Witte, 2002, s. 144).

Simmel'in "Berlin Ticaret Fuarı" yazısının etkisi, Benjamin'in "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris" yazısında belirgin bir şekilde gözlemlenebilir. Simmel (1991, s. 119), bu yazısında, meta fantazmagoriyasının önemli bazı özelliklerine değinmektedir. Ona göre dünya fuarları, bir toplumsallaşma biçimidir. Geniş bir yelpazede sunulan metalar ve farklı endüstriyel ürünlerin çeşitliliği karşısında, tek birleştirici ve renklendirici unsur eğlencedir. Sergideki çeşitli ürünlerin yakın mesafede bir araya getirilme şekli, kişinin algılarını adeta felce uğratar ve bellekte yalnızca "burada bulunmanın asıl amacı eğlenmektir" mesajını bırakır.

Modern kapitalist toplumlarda endüstriyel olarak üretilen kültürün aldatıcı ve fantazmagorik doğasını analiz edebilmek için tüketim toplumu teorilerine değinmek gerekmektedir. Benjamin'in kentsel alanlarda görselliğin önemini vurgulaması ve bunu meta fetişizmi bağlamında ele alması, Baudrillard'ın tüketim toplumuna dair analizlerinin bir öncüsü olarak görülebilir. Benjamin gibi, Baudrillard da tüketim toplumunda nesnenin sembolik değerinin ön plana çıktığını kabul etmektedir. Özne ve nesne arasındaki ayrım giderek belirsizleşmekte ve bu tür ilişkilere sembolik ve kültürel anlamları aracılık etmektedir. Dolayısıyla, Benjamin'in meta fetişizmi üzerine yaptığı vurgular, Baudrillard'ın tüketim toplumu analizlerinde derinleşmektedir.

Baudrillard'a göre tüketim, günümüzde yalnızca nesnelere sınırlı kalmayıp aynı zamanda toplum ve dünya ile kurduğumuz aktif bir ilişki biçimi olarak da değerlendirilmektedir. Nesnelerin sistemli bir gösterge statüsüne sahip olması, bireylerin kendileriyle ve çevreleriyle ilişkilerini de değiştirir. Bu ilişki, üretim düzeni tarafından belirlenir ve reklamlar, nesnelere kişisel ilişkilerin tüketim düzeniyle bütünleşmesi gerektiğini vurgular. Marx'ın analiz ettiği gibi, duygular, kültür ve bilgi gibi insana özgü güçler, üretim düzeninde birer mal haline gelir. Günümüzde arzular, kişisel hedefler, istekler ve ilişkiler, tüketilebilmek için nesnelere gibi somutlaşmak zorundadır (Baudrillard, 2008, s. 241-242).

Bu noktada, Bauman'ın modern toplumun bireyleri nasıl biçimlendirdiğine ilişkin görüşleri ve tüketim olgusuna dair yaklaşımı karşımıza çıkmaktadır. Bauman, *Akışkan Modernite* (2017) adlı eserinde, modern çağın durumunu ve yaşam biçimlerini anlamlandırmak ve betimlemek için akışkanlık metaforunu kullanır. Akışkan modernite sürekli değişimi, belirsizliği, sonu gelmeyecek bir süreci, tamamlanmamış olmayı, erişilmek istenen nihai bir amacın yoksunluğu ve böyle bir arzunun olmamasını ifade etmektedir. Ona göre, katılığı ifade eden ihtiyaç kavramı tüketim toplumunda yerini arzu etmeye bırakmıştır. Arzunun yapısı ise akışkan ve sonsuzdur. Akışkan modern toplum üyeleri birer üretici değil, tüketici olarak tanımlanabilir. Bireyler, kimlik arayışı, topluma aidiyet duygusu ve bireysel özgürlüğün bir ifadesi olarak tüketim faaliyetlerini gerçekleştirmektedirler. Satın alınan şeyler ve semboller aracılığıyla saygınlık kazanma isteği içindedirler. Tüketim faaliyetinde bulunmak ise sürekli bir yarış içinde olmak demektir ve bu arketip günümüz toplumundaki bireyler için önem taşımaktadır.

Sürekli olarak bir tüketim halinde olmak, tıpkı Huxley'in *Cesur Yeni Dünya* adlı distopyasında betimlendiği gibi eskimiş olandan kurtulmak, atmak ve yerine yenisini, iyisini ve en gelişmişini almak eğiliminde bir bağımlılık haline dönüşmüştür. Bauman'ın "akışkanlık" metaforu üzerinden değerlendirildiğinde, değişen iletişim kurma biçimlerinin süreksizlik duygusuna, yüzeyselliğe neden olduğunu; her tür derinlik imasından arınan bir iletişimsel pratiğin gündeme geldiğini ifade edebiliriz.

Bu konular çerçevesinde, metaların yoğun ve sürekli üretimiyle yakından bağlantılı olan moda olgusu da önem taşımaktadır. Benjamin, kapitalist modernitenin içsel dinamiklerini yansıtan bir fenomen olarak moda olgusuna odaklanmıştır. Moda, meta üretiminin sürekli yenilenme sürecinden kaynaklanan özne ve nesne arasındaki değişen ilişkiyi somutlaştırır. Metaların fantazmagorisi, moda aracılığıyla insan bedenine en yakın baskıyı yapar ve giyim, özne ve nesne, birey ve evren arasındaki sınırı bulanıklaştırır. Bu konumu, tarih boyunca taşıdığı sembolik önemi de açıklamaktadır (Buck-Morss, 1989, s. 97). Modanın en önemli özelliklerinden biri hafıza ile ilgili olumsuz etkisinin olmasıdır. Modernite, uçucu ve istikrarsız unsurların varlığını umutsuzca inkâr etmeye çalışırken, meta tüketimini artırarak insanların hafızasını bastırmaya çalışır. Benjamin'e göre moda, geleneğe karşı çıkmasına rağmen toplumsal unutmayı hızlandırır ve bu unutmaya üzerine temellenir (McRobbie, 1992, s. 162).

Simmel'in gözlemediği gibi, moda sürekli olarak eski biçimlere döner ve modanın seyri bir çembere benzetilir. Geçmişteki Paris ve Pasajlar modası kısmen unutulmuş olabilir, ancak yeniden gözden düşmesine izin verilmemesi gerektiği ifade edilir. Moda, sürekli yeni kılıklara bürünmüş gibi görünse de aslında hep aynıdır ve bu onun fantazmagorik karakterini tanımlayan bir özelliktir. Moda, iki arzuyu tatmin eder: yüzeysel yenilik ve anlamsız farklılık arzusu ile tekrarlama arzusu, yani sadece "bir kez daha" olana duyulan istek. Modanın bu "sonsuz aynılığı", yeni olmayanın sıkıcılığı, uyuyan ve rüya gören kolektivitinin uykularını ölçen bir bıkkınlık ve bezginlik kaynağıdır (Gilloch, 2002, s. 128-129). Simmel'in döngüsellik gözlemi, Benjamin'in modernitenin sürekli yenilenme çabalarıyla toplumsal hafızayı nasıl zayıflattığını vurgulamaktadır.

Modanın sınıfsal bir niteliği olduğunu savunan Simmel'e göre, moda her zaman belirli bir sınıfın moda anlayışını yansıtır. Yüksek tabakanın modası, kendisini alt tabakaların modasından ayırarak sınıf farkını vurgular. Ancak alt tabakalar, yüksek tabakanın modasını benimseyip onu devralmaya başladığında, yüksek tabaka da bu modadan vazgeçer. Dolayısıyla moda, toplumsal eşitleme eğilimi ile bireysel farklılaşma ve değişim eğilimini bir araya getiren bir fenomen olarak görülür. Modanın tarihi, bu iki eğilimin bir araya gelmesiyle ortaya çıkar; yani, zamanın bireysel ve toplumsal kültür koşulları arasında giderek daha uyumlu bir denge oluşturma çabalarının bir yansımasıdır. Moda, bu dengeyi sağlama yolunda bir araç olarak işlev görür. Dolayısıyla, moda sadece içerikleri değil, aynı zamanda toplumsal süreçlerin şekillendirilmesinde de önemli bir rol oynar (Simmel, 2015, s. 114-115).

Tekrarın temsilcisi olarak moda, "ilerleme doktrini" gibi bir başka zamansal mistifikasyonla derinden bağlantılıdır. Metaların bolluğu ve bunların şehrin büyük mağazalarında, pasajlarında ve dünya fuarlarında giderek daha gösterişli bir şekilde sergilenmesiyle Paris kendisini teknolojik ilerlemenin, sermaye birikiminin ve modern, uygar burjuva yaşamının bir merkezi olarak konumlandırıyordu. Benjamin'e göre, bu tür gelişmeler gerçek insani özgürleşmenin veya aydınlanmanın değil, yeni bir aldatma ve tahakküm çağının kanıtıdır (Gilloch, 2002, s. 129).

Marx'ın teorik perspektifi doğrultusunda, metaların yanıltıcı görünümünü betimleyen "fantazmagorya" kavramı da bu bağlamda önemlidir. Fantazmagorya kavramını, metanın fetişizmi çerçevesinde okumak gerekmektedir.

Marx'ın *Das Kapital*'deki meta fetişizmi tartışmasında bahsettiği fantazmagorik makine, izleyicilerin gözleri önüne hayalet figürlerden oluşan bir geçit töreni yansıtan bir on dokuzuncu yüzyıl görsel gösterisidir. Bunu boyalı slaytları ters çevirerek yapar. İkna edici yanılsamalarının kaynağı öznel algı hatalarında değil -izleyiciyi aldatan göz değildir- sunulan gerçekliğin fenomenal biçiminde yatar. Fantazmagorik makine tarafından üretilen bu tür fanteziler ve yanılsamalar, gerçeğin bu tür kötüye kullanımları, insanların toplumsal dünyalarının içeriğini günlük olarak nasıl algıladıklarının bir provasıdır. (Leslie, 2000, s. 106)

Benjamin *Pasajlar* eserinde, *Kapital*'den metaların fetiş karakteri üzerine, değişim değerinin metaların değerinin kaynağını üretken emekte nasıl gizlediğini anlatan ilgili pasajları alıntılanmaktadır. Ancak, Benjamin'in odak noktası sermayenin ekonomik analizinden çok tarihsel deneyim felsefesi olduğundan, yeni kentsel fantazmagorinin anahtarı piyasadaki meta değil, değişim değerinin kullanım değerinden daha az pratik anlam taşımadığı ve tamamen temsili değerine öne çıktığı teşhirdeki metaydı. Cinsellikten sosyal statüye kadar arzulanan her şey, kişisel olarak sahip olunamasa bile kalabalığı büyüleyen sergilenen fetişler haline getirilebiliyordu. Gerçekten de ulaşılamayacak kadar yüksek bir fiyat etiketi, bir metanın sembolik değerini artırıyor. Ayrıca, yenilik bir fetiş haline geldiğinde, tarih de meta formunun bir tezahürü haline geliyordu (Buck-Morss, 1989, s. 81-82).

Benjamin, 19. yüzyılda Paris'te kapitalizmin güçlendiği dönemi okumak için o dönemin kültür tarihine değinmektedir. Ona göre kültürün yazgısı, meta olma yazgısı olmaktan öteye geçememektedir. Bu olgu kendini, "kültürel varlıklarda" fantazmagorik, yani aldatıcı bir görüntü niteliğiyle gösterir. Fantazmagori olgusu, malın değişim değerinin

kullanım değerini perdelemesini ifade etmektedir (Tiedemann, 2011, s. 24). Bu incelemeyi yaparken diyalektik düşünceyi kullanmaktadır. Modern dönemin betimleyici özelliğinden bahsederken, teknolojik gelişmelerin neden olduğu metaların kitlesel üretimi ve insan ilişkilerinin şeyleşmesi gibi unsurlara değinmektedir. Bu, geleneğin ve geleneğe dayanan yaşam biçiminin yıkılması sonucunu doğurmaktadır; imgeler ve nesnelere metalaşım algılamalarımızın nesnelere olmuştur. Bir başka ifadeyle, yaşamı algılamamız fantazyada düzeyinde dönüşüm geçirmiştir (Oskay, 1982, s. 131).

Fantazmagorya, simulakra ve gösteri kavramları; meta, medya ve politikanın karmaşık kesişimiyle bağlantılı olduğu ölçüde modernite analizinin temel unsurlarını oluşturur (Kang, 2015, s. 203). Bu bağlamda, Debord'un gösteri kavramı da önem kazanmaktadır. Debord'a göre (2012, s. 51) gösteri, metanın toplumsal yaşamın her alanını tamamen ele geçirdiği noktadır. Bu durumda, görülebilir olan yalnızca metayla olan ilişkidir ve bu ilişkinin ötesinde hiçbir şey görülemez: Görülen dünya tamamen meta dünyasıdır.

Bu tartışmalar ışığında, kapitalizmin yarattığı yeni deneyim biçimlerine ve bu deneyimlerin kültürel etkilerine odaklanmak gerekmektedir. Ayrıca, deneyim kaybı meselesi de önemli bir konudur. Benjamin bu konuyu romanın doğuşu ve enformasyon olgusu üzerinden incelemektedir. Ona göre, modernite bireyin deneyim pratiklerini değiştirmiştir.

Tarihsel perspektiften bakıldığında, çeşitli iletişim biçimleri arasında bir rekabet olduğu görülmektedir. Eski anlatı biçimlerinin yerine haberin, haberin yerine de sansasyonun geçmesi, deneyimin aktarılmasının ve sınırlarının gittikçe daraldığının bir göstergesidir (Benjamin, 2011, s. 206). Benjamin'e göre (1993), hikâye anlatıcılığı, zamanın ve insanın bakış açısının dönüşümüne koşut olarak değişim geçirmiştir. Artık hikâye anlatıcısının bir hüküm olmadığı vurgularken, insanların deneyimlerini aktarma becerilerini de yitirdiklerine dikkat çekmektedir. Gazeteleri okuyan insanların, dış gerçekliği ve hatta ahlaki dünyayı algılayış biçiminin de değişmiş olduğunu söylemektedir.

Gazeteleri ilgi çekici kılan nedenlerden biri, siyasi başyazılardan ve denemelerden ziyade kısa haberler olmuştur. Bu haberlerin sürekli olarak yenilenmesi gerekmekteydi. Kentteki dedikodular, tiyatrodaki entrikalar ve dikkate değer bulunan diğer konular, sürekli olarak güncellenen haberlerin temelini oluşturmaktaydı. Kısa haberler, bu haber kaynaklarından beslenmekte ve toplumun ilgisini çekmekteydi. Tefrika türünün en belirleyici özelliklerinden biri olan ucuz çekicilik, kısa haberlerde de belirgin bir şekilde kendini gösteriyordu. Bu tür haberler, hızlı tüketim ve kısa dönemde ilgi uyandırmak amacıyla, genellikle dikkat çekici başlıklar ve etkileyici anlatım tarzlarını kullanıyordu (Benjamin, 2011, s. 122). Gazeteler savunmuş oldukları reel yaşamı daha göz kamaştırıcı bir görünümle sunabilmek amacıyla dedikodu sütunları açmaya, kendi toplumunun problemlerini unutturacak olan değersiz haberlerin büyütüldüğü sansasyon haberciliğine geçiş yaparak bir fantazyada dünyası oluşturmaya başlamışlardır. Edebiyat, sistem ve düzenle bütünleşerek, reel yaşamdaki sorunları ele almak yerine, bu realiteyi kavrayamayan kesimleri daha da şaşırtarak reel yaşamlarına karşı çıkmaya engel olacak bir dünya yaratmıştır (Oskay, 2010, s. 252).

Benjamin, kapitalizmin yarattığı bir iletişim biçimi olan enformasyonun ve romanın hikâye anlatıcılığının -romanın da- krizinin nedeni olarak görmektedir. "Hikâye Anlatıcısı" başlıklı denemesinde, teknolojinin gelişmesi ile orantılı olarak deneyimin değerini kaybettiğinden ve hikâye anlatabilen insanların artık hükümünün kalmadığından bahseder. Ancak Benjamin, deneyim yoksulluğunun içinde boş bir zihin durumunun özgürleştirici etkisini bulur: "Bu deneyim yoksulluğu sadece özel değil, genel olarak insan deneyiminin yoksulluğudur. Ve böylece bir tür yeni barbarlıktır. [...] Deneyim yoksulluğu barbarı nereye götürür? Onu sıfırdan başlamaya; yeniden başlamaya, azla yetinmeye; azdan inşa etmeye ve ne sağa ne de sola bakmaya götürür" (Benjamin, 1999, s. 732).

Hikâye anlatıcılığının değer kaybetmesi ile sonuçlanan sürecin ilk belirtisi, modern çağın başında romanın doğuşudur. Romanın yaygınlık kazanması matbaanın icadıyla olanaklı

olmuştur. Romanı, öyküden ayıran unsur, esas olarak kitaba bağımlı olmasıdır. Sözlü kültür, yani destanın zengin içeriği, romanın malzemesi ve içeriğinden nitelik olarak farklıdır. Romanı tüm diğer düzyazı biçimlerinden masal, efsaneden ayıran, sözlü edebiyattan gelmeyişi ve ona dönmeyişidir. Bu özellik onu en çok da öykü anlatıcılığından ayırmaktadır. Hikâye anlatıcısı, öyküsünü deneyimden çekip almakta, kendi deneyiminden ya da ona iletilenlerden yola çıkarak o da öykü dinleyicisinin deneyimi haline getirmektedir (Benjamin, 1993). Rancière'e göre Benjamin'in bu konudaki tavrında çelişkili bir durum var. Romanın yapısındaki değişim, insanların deneyimlerini aktarma konusundaki acizliği anlamına gelmemektedir. Leskov'un anlatıları, anlatıcıların diğer anlatıcıların kendilerine anlattıklarını anlattığı çok karmaşık anlatılardır, bu nedenle aslında moderndir. Bu, romandan ödünç alınmış yeni bir yapı biçimidir ve antik anlatı geleneğiyle süreklilik gösteren bir tür değildir (Arnall vd., 2012, s. 294).

Bunların yanı sıra, burjuvazinin kapitalist sistemde matbaayı en önemli araç konumuna getirerek egemenliğini kurmasıyla birlikte, daha önce destan türü üzerinde belirleyici bir etkisi olmayan yeni bir iletişim biçimi ortaya çıkmıştır. Roman kadar hikâye anlatıcılığına da yabancı olan ve aynı zamanda romanı da krize sokan bu iletişim biçimi enformasyon olarak adlandırılmaktadır (Benjamin, 1993).

Benjamin, enformasyonun niteliklerinden bahsederken on dokuzuncu yüzyılda kullanılan dedikodu olgusuna da değinmektedir. On dokuzuncu yüzyılda dedikodu, kafeler, salonlar, kentte dolaşarak yayılan bir haber türüdür. Enformasyon, deneyimden yalıtılan, hayatın derinliğinden yoksun, niceliği ön plana alan bir doğaya sahiptir. Gazete fiyatlarının düşürülmesi, bu noktada reklamın önemli bir rol oynaması, siyasal yaşama ilişkin önem taşıyan nitelikteki haberler yerine merak uyandırması beklenen haberlerin artması basın tarihinin ne zaman ve nasıl dejenere oluşunun bilgisini vermesi açısından dikkate değerdir.

Kitle iletişim araçlarının gelişimi ve yaygınlaşması, bireylerin deneyimlerini anlamlandırma ve aktarma süreçlerinde köklü bir dönüşüme yol açmıştır. Bu paradigmatik dönüşümle, bir zamanlar deneyimlerin aktarıcıları olan bireyler, artık medya endüstrisi tarafından üretilen ve yönlendirilen enformasyonun pasif alımlayıcıları haline gelmiştir. Bu değişim, insanların bilgi edinme, gerçekliği algılama ve yorumlama biçimlerini önemli ölçüde etkilemiş, onları medya aracılığıyla inşa edilen gerçeklik algısına bağımlı hale getirmiştir. Medya, hegemonik söylemler ve yapılar çerçevesinde dünyayı ve toplumsal meseleleri belirli bir perspektiften sunarak, parçalanmış ve çoğu zaman bağlamından koparılmış enformasyonlar ile bireylerin gerçekliği algılama biçimlerini şekillendirmektedir. Bu durum, insanların artık kişiden kişiye aktarılan kolektif ve somut deneyimlere sahip olmasını zorlaştırmış, bireyleri geçmiş deneyimlerden ve tarihsel bağlamdan koparmıştır. Bunun yerine modern yaşam dinamikleri, deneyimi anlık, geçici, yüzeysel enformasyonlara indirgemektedir. Modern yaşamda, bireylerin deneyimlere ayırdığı zaman da giderek azalmaktadır.

Agamben'in (2010, s. 16) belirttiği gibi "Modern insan akşam evine -eğlenceli ya da sıkıcı, sıra dışı ya da sıradan, korkunç ya da keyifli- bir sürü olay yaşamış ve tükenmiş olarak döner ama bu olayların hiçbiri deneyime dönüşmemiştir." Bu nedenle, hayatı olaylar bağlamında anlamak, deneyimi sindirmek ve mesafe alabilmek önem taşımaktadır. Han'a göre (2020, s. 35), zamanın şimdi eskisinden daha hızlı bir şekilde geçtiği duygusu, zamanın bariz bir eklemelenmesinin eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Bu duygu, olayların kalıcı izler bırakmadan, birer deneyime dönüşmeden hızla birbiriniz izlemesiyle iyice pekişmektedir.

Dünyayı algılama biçimimizin temelinde zaman algımızın belirleyici bir rolü vardır. Han (2020), zaman anlayışları üzerine yaptığı analizlerle, mitolojik zamanın döngüsel doğasından, tarihsel zamanın ilerleme ve özgürlük ideallerinden sonra modernitenin getirdiği nokta zamanın anlamsızlığı ve atomize yapısına geçişini, insanlığın zaman algısındaki dramatik değişim olarak ortaya koymaktadır. Nokta zamanın hakimiyeti, büyük anlatıların

iflası ve zamanın süreksizleşmesiyle birlikte bireylerin sürekli telaş ve huzursuzluk içinde yaşamalarına neden olmuştur. Zamanın atomlaşması ve anlamsızlaşması, modern insanın yaşamında derin bir anlam krizine yol açmıştır. Bu bağlamda, nokta zamanın hâkim olduğu modern dünyada, bireylerin zamanı ve deneyimleri anlamlandırmakta zorlandığını ve bu durumun toplumsal ilişkileri ve bireylerin özgürlüklerini nasıl etkilediğini anlamak önem kazanmaktadır.

Benjamin'e göre (2011), 19. yüzyıldaki teknik ve endüstriyel gelişmeler insan deneyiminde değişime yol açarak deneyimi (Erfahrung) yoksullaştırmış ve yerine anlık, kısa, geçici, modern yaşamda meydana gelen yaşantıyı (Erlebnis) koymuştur. Erfahrung (somut deneyim) olarak deneyim auratiklik potansiyeliyle yüküldür, Erlebnis ise bir "aura"nın herhangi bir yankısının olumsuzlanması ve yitirmesini içeren anın daralmasıdır. Erfahrung deneyimi, sanatın mekanik ve teknik olarak yeniden üretilmediği dönemdeki "aura"nın aynı estetik boyutuyla ilişkili olarak gerçekleşiyor gibi görünmektedir. Bir Erfahrung'ın 'nesnesi' olan auraya sahip sanatın yerini artık auratik olmayan, sadece bir Erleben'in nesnesi olan bir sanat alacaktır (Iannilli & Matteucci, 2021, s. 43).

Rancière, *The Politics of Aesthetics* adlı eserinde, teknik sanatların radikal yeniliğini abartan Benjamin'i sorguladığını belirtmektedir. Fotoğraf ve sinema, edebiyat ve resimdeki dönüşümlerle zaten değişmiş gözler ve zihinler için sanat olabileceğini göstermiştir. Bir diğer nokta da deneyim kaybı meselesidir. Benjamin'in "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri"nde gerçekleştirdiği tartışmada iki çelişkili yön vardır. Bir yanda, Alman geleneğindeki kayıp topluluk nostaljisine duyulan kolektif deneyim kaybı fikri vardır. Aynı zamanda, Rancière'nin Benjamin'de önemli olarak gördüğü şey, fotoğraf ve sinema gibi yeni teknik biçimlerle yeni deneyim biçimlerinin mümkün olduğu fikridir. Rancière için, yeniden üretim üzerine denemenin en ilginç yönü budur. Örneğin sinemayla birlikte, dadaizm ve sürrealizm tarafından bir tür provokasyon olarak gerçekleştirilen bazı sanatsal yıkım biçimleri artık herkes için erişilebilir hale gelmiştir. Ayrıca, popüler bir sinema deneyimi, herkesin ulaşabileceği bir uzmanlık biçimi olasılığı da vardır. Benjamin'de önemli olan, deneyim kaybına duyulan nostaljiden çok, yeni teknolojilerle bağlantılı yeni estetik deneyim olanaklarına yaptığı vurgudur (Arnall vd., 2012, s. 297). Tartışılan bu konular bağlamında Rancière'nin, Benjamin'in geçmişe duyduğu nostaljiyi eleştirerek, estetik deneyimlerdeki yeni olanakları özgürleştirici bulduğunu ve bu açıdan politik bir boyut taşıdığını savunduğunu ifade edebiliriz.

2. Teknik yeniden üretim ve auranın sarsılması

"Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı makalesinin konusu olan "aura" kavramı (2011), Benjamin'in sanat, teknoloji ve deneyime dair fikirlerinin odak noktasında yer alan bir kavramdır. Kitlesele üretim gerçekleşmesi ile sanat yapıtında da değişimler meydana gelmiştir. Ona göre tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilen sanat yapıtı, çoğaltılabilir olduğu için özgünlüğünü yitirmekte ve kitlesele bir nitelik kazanmaktadır. Bu durum da yapıtı, gelenekten koparmakta ve yapıta ait özel atmosferin sarsıntı geçirerek yok olmasına neden olmaktadır. Diğer yandan, Benjamin sanat yapıtının yeniden üretilmesi ile eserlerin sınırlı sayıda izleyiciden büyük kitlelere ulaşmasını ise demokratikleşme olarak değerlendirmektedir. Güngör'e göre (2018, s. 197) Benjamin, bu durumu modern toplumun insanlara önemli bir getirisi olarak nitelemektedir. Toplumdaki her bireyin, hoş olanı görüp ona sahip olmaya hakkı olduğunu, modernleşmenin de bu olanağı sağladığını söylemektedir.

Kritik etmede mesafenin yok edilmesi, şeylerin dolaysız yakınlığı, imgenin sinema ve reklamcılık tarafından çarpıcı bir biçimde yeniden üretilmesi, bundan böyle Benjaminici gerçeklik analizini tanımlayan ana motifler olacaktır; o zamana kadar sanatın tüm kaderini belirlemiş olan "aura"nın çöküşünü bu terimlerle açıklayacaktır (Rochlitz, 1994, s. 118).

Benjamin, aura kavramı üzerine şu ifadeleri kullanmaktadır:

Hale nedir? Zamanın ve mekânın oluşturduğu tuhaf bir ağ: ne kadar avucunuzun içindeymiş gibi görünürse görünsün, belli bir mesafede duran bir şeyin tek bir kezlik görünümü. Bir yaz gününde, anın ya da saatin de görünümün parçası olmaya başladığı noktaya kadar bir dağ silsilesinin ufukta oluşturduğu çizgiyi ya da gölgesini kendi üstüne düşüren bir dal parçasını seyrederek uzanmak – işte o dağların, o dal parçasının halesini hissetmek denen şey budur. (Benjamin, 2012, s. 24)

Benjamin'e göre, sanat eseri, her zaman yeniden-üretilebilir olmuştur. İnsanların ürettikleri, her zaman tekrar insanlar tarafından yeniden yapılabilmiş ve ortaya konmuştur. Öğrenciler sanat alanında beceri kazanmak için, ustalar eserlerin yaygınlaşmasını sağlamak için ve üçüncü kişiler de kar elde etmek amacıyla bu türden sonradan çalışmalar yapmışlardır. Ancak, sanat eserlerinin teknik aracılığıyla yeniden üretilmesi, Benjamin'e göre yeni bir olgudur (Benjamin, 2011, s. 52).

Aura kavramını tarihsel bir perspektif ile irdelemek gerekmektedir. Yazının teknik araçlar aracılığıyla çoğaltılabilmesini ifade eden baskı, edebiyat alanında büyük değişiklikler yaratmıştır. Evrim süreci orta çağlarda gravür ve oyma baskı, on dokuzuncu yüzyılda ise litografi ile yeni bir aşamaya varmıştır. Litografi sayesinde, grafik sanatı günlük yaşamı resimleme olanağını sağlamış ve baskı tekniğine ayak uydurmaya başlamıştır. Fotoğrafın icadından birkaç on yıl sonra ise litografi aşılmıştır (Benjamin, 2012, s. 46).

Benjamin'e göre özellikle fotoğraf ve sinemada somutlaşan teknik yeniden üretilebilirlikle birlikte sanat eserinin gerçeklik ölçütü ve aurası ciddi biçimde zedelenmiştir. Benjamin, biriciklik niteliği taşıyan sanat eseri için aurayı şart koşmaktadır ve dolayısıyla fotoğraf bu auranın kayboluşuna neden olmuştur. Özellikle Atget'nin fotoğraflarının yarattığı değişiklikleri aura üzerinden yorumlar.

Fotoğrafın erken döneminde portrenin odak noktası olmasının tesadüfi olmadığını belirten Benjamin'e göre, uzakta olan ya da ölmüş sevdiklerin hatıralarının canlı kalma arzusu, resmin kült değeri için son sığınaktır. Aura kavramı, eski fotoğraflarda, portrelerdeki insan yüzlerinin geçici ifadesinde son kez yer almaktadır (Benjamin, 2011, s. 60). Sonrasında ise fotoğrafın erken dönemindeki odağı olan portre geri plana atılmakta ve insanlar özne değil birer nesne haline gelmektedir.

Atget'in Paris sokaklarını birer suç mahalli olarak fotoğraflaması, fotoğrafların artık tarihsel olayların kanıtı niteliği kazanması anlamına gelmekteydi ve buna bağlı olarak fotoğraf gizli siyasal anlam yüklenmekteydi (Benjamin, 2012, s. 61). Benjamin'e göre insanların fotoğraflarda yer almamasıyla, sergilenme değeri ilk kez kült değerinin önüne geçmiştir. 1900 yıllarında Paris caddelerinin fotoğrafını, insana yer vermeyen bakış açılarından çeken Atget'in önemi, bu olgunun hakkını vermesinden kaynaklanmaktadır (Benjamin, 2011, s. 60). Kült değerinden sergileme değerine geçiş, sanatın deneyimlenme ve algılanma biçimindeki değişiklikten kaynaklanmaktadır (van den Akker, 2016, s. 44).

Modernleşme sürecindeki en önemli olgu, nesnelere ve sanat yapıtlarının başlarındaki halenin yok olmasıdır. Modern dönemde yaygınlaşan meta fetişizmi yaşamlarımızı şoklara dönüştürmekte ve geleneksel yaşam tarzlarını yıkıma uğratmaktadır (Oskay, 1982, s. 154). Benjamin'e göre, özgün bir eserin hakikiliği onun "şimdi ve burada"lığı ile ilişkilidir. Bronz bir yapıtın üstündeki yeşil küfün kimyasal çözümü o yapıtın hakikiliğinin belirlenmesinin sağlanması ve Orta Çağ'a ait bir el yazmasının 15. yüzyıla ait bir arşivden geldiğinin kanıtlanmasını kolaylaştıracağını söylerken hakikilik kavramını ön plana çıkarır. Hakikilik kavramı, teknik yolla gerçekleştirilen yeniden-üretim tamamen dışında kalmaktadır (Benjamin, 2011, s. 54).

Benjamin, sanatsal üretimin hakikilik ölçütü ortadan kalktığında sanat eserinin törene ve ritüele dayalı olmaktan çıktığını belirtmektedir. Yeniden üretilen sanat eseri, giderek daha büyük ölçüde, yeniden üretilebilirlik için tasarlanmış sanat eseri haline geliyor. Örneğin, bir fotoğraf negatifinden istenilen sayıda baskı yapılabilir; otantik baskıyı istemek anlamsızdır. Ancak özgünlük kriteri sanatsal üretim için geçerli olmaktan çıktığı anda, sanatın tüm işlevi

tersine döner. Ritüele dayanmak yerine, başka bir pratiğe -siyasete- dayanmaya başlar (Benjamin, 2012, s. 57).

Benjamin, sanat yapıtının teknik yeniden çoğaltımı nedeniyle, kitlenin sanat ile olan ilişkisinin değiştiğine vurgu yapmaktadır. Bu duruma, kitlenin Picasso ve Chaplin karşısında aynı bakış açısı ve tavır içerisinde olamayacağını örnek göstermektedir. Sanatın toplumsal bakımdan taşıdığı önem azaldıkça, izleyicisi kitlesi içinde de eleştirel tutum ile tat almaya yönelik tutum arasında ayrılığın ortaya çıktığı görülmektedir (Benjamin, 2011, s. 69-70). Duygu ve düşüncelerini sanat yapıtına yoğunlaştıran bir kişi o yapıtın dünyasına girmektedir; fakat oyalanan kişi için bu söz konusu olmamaktadır.

Eseri kritik etmede sabit bir formül oluşturan Benjamin, daha sonra bu fikrini değiştirmiştir. Dolayısıyla, sinema ve sanat anlayışının, tek tip bir değerlendirmeye sınırlı kalmaması gerektiğini ve her bir sanat eserinin içerdiği düşünsel ve estetik değerleri ayrı ayrı değerlendirmemiz gerektiğini söylemek mümkündür.

Teknik yeniden çoğaltım, özgün eserin kopyasını yapıtın aslı için düşünülemez çok farklı konumlara taşıyabilir. Bu durum, fotoğraf veya plak gibi araçlarla yapılan yeniden çoğaltımlarda da geçerlidir ve eserin daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşmasını sağlar. Bir koro yapıtı artık sadece kilisede değil, bir salonda veya odada dinlenebilir (Benjamin, 2012, s. 54). Benjamin'e göre bu bir demokratikleşme hareketidir. Sanat eserinin auranın çözülmesiyle, yani teknik yeniden üretilebilirlikle hakikiliğini kaybederek daha fazla yaygınlaşmasıyla, politik bir araç olarak daha etkili hale gelmesi ve faşist rejimlere karşı mücadelede kullanılması söz konusudur.

Sinema gibi teknoloji tabanlı sanat formlarının ortaya çıkmasıyla sanatın işlevi değişmiştir. Bu değişimin etkisi, sanatın artık bireysel tefekkürle takdir edilen bir şey olmaktan çıkıp, kitlesel bir izleyici kitlesi tarafından kolektif olarak alımlanmasıdır. Sinema, sanat için yeni bir izleyici kitlesi yarattığı için, Benjamin için önemli politik sonuçları vardır. Marksist terimlerle sinema, burjuva kapitalist ekonomide sanatın geleneksel işlevini ortadan kaldırır ve bunu yaparken yeni bir siyasi katılım biçimini şekillendirir (Ferris, 2008, s. 105).

Adorno ve Horkheimer, kültürel üretimin endüstriyel alana taşınması ve kitle iletişim araçlarıyla çevrelenmiş bir dünyada kültürün de kitlesel hale gelmesi konusu üzerinde önemle dururlar. Özellikle Adorno, kitle kültürünün manipüle edici yönüne dikkat çekerek, mevcut sistem ve topluma ilişkin yeni değerlerin topluma benimsetilmesi amacına hizmet ettiğini belirtir. Bu bağlamda, endüstriyel ortamda üretilen ve kitlelere sunulan kitle kültürü politikacılar için büyük ilgi uyandırır; çünkü bu kültür popülist politikaların yayılması için etkili bir araçtır. Kitle iletişim araçlarından kendilerine akan kültürle oyalanan insanlar, zamanla kendi gerçek yaşamlarından uzaklaşarak, gerçek olmayan kimliklere benzemeye çalışırken kendilerine yabancılaşmaktadır. Frankfurt Okulu, bu durumu kültürün yabancılaştırıcı etkisi olarak tanımlar. Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrisi ortamında üretilen bu kültürün kitlelerin bilinçlerini şekillendirmede önemli bir etkisi olduğunu belirtirler (Güngör, 2018, s. 307-308).

Kitle kültürü ve kültür endüstrisi bağlamında altı çizilen bir diğer nokta ise, gerçek ve kurmacanın sınırlarını bulanıklaştırarak insan deneyimini şekillendirmedeki rolü ile ilgilidir.

Bütün dünya kültür endüstrisinin süzgecinden geçirilir. Film, gündelik algı dünyasının aynısını yaratmayı amaçladığı için, dışarıdaki sokakları az önce izlediği filmin devamı olarak algılayan sinema izleyicisinin bu bildik deneyimi, yapımcıların esas aldıkları kural haline gelmiştir. Yapım teknikleri, ampirik nesnelere ne kadar yoğun ve boşluk bırakmayacak biçimde kopyalayabilirse, dışarıdaki dünyanın beyaz perdede gösterilenin kesintisiz bir devamı olduğu yanılmasını yaratmak da o kadar kolay olur. (Adorno, 2011, s. 55)

Fakat Benjamin'e göre, Adorno ve Horkheimer'in düşüncelerinin aksine, kültür endüstrisinin ürünleri demokratikleşme ruhunu taşır. Ona göre, yeni kitle iletişim araçları manipüle edici diye göz ardı edilmemeli, bunun yerine işçi sınıfının lehine görev yapacak bir

biçime dönüştürülmelidir (Erdoğan & Alemdar, 2010, 280). Benjamin'e göre, sinema yeni tarzda bir algılama ve deneyimlemeyi de sağlar. Sinema aracılığıyla görsel bilinçaltı konusunda da bilgi edinebileceğimizi belirtir. Bireyler, kolektif olarak tecrübe ettiği deneyimlerle, farkındalık kazanma ve estetik bir deneyim yaşama imkânı bulur. Bu kolektif deneyim, sinemanın özgürleştirici potansiyelini temsil eder ve ona özgürleştirici nitelikler yükler.

Benjamin'in yazılarında ortaya koyduğu öneriler, eleştirisi veya önemli olduğu düşünülen her bir vizyonu, hiçbir zaman belirli bir felsefi birlikle doğrudan ilişkilendirilememektedir. Yazarlar ve sanatçılar, totalitarizm tarafından sembolize edilen baskıcı düzeni birlikte reddetmeleriyle tanımlanan entelektüel bir dayanışma ile birbirlerine bağlanmış gibi görünmektedir. Ancak, gerçek sanat eserlerinin ve alımlayıcılarının içinde ele alındığında, bu bütünlük genellikle bulanıklaşır ve belirgin kavramsal sentezler bulunmaz. Benjamin, yorumlarının şemaları aracılığıyla bizi böyle ideal bir bütünlüğün var olduğuna inandırır. Belirli bir sanat eserine ve onu alımlama bağlamına dayalı eleştiri düşünceleri ile estetik ilkeler arasında her zaman yeterince ayırım yapmamıştır (Rochlitz, 1994, s. 260).

Benjamin'in "aura"yı tanımlamak için oluşturduğu ilk formülü, kült değeriyle ilişkilidir ve ona göre modernite ile izole olan birey ve eser arasındaki mekanizma bozulmuştur. Benjamin'in ilk formülasyonu ile günümüz sanat eserlerindeki "aura"yı çözümlenebilir artık yeterli olmamaktadır. Modernitenin aura kavramına verdiği zarar doğru olmakla birlikte, o dönemden günümüze eseri tanımlama ve çözümlenebilir biçimleri önemli ölçüde değişmiştir. Bugün artık, bu formül tekrar ve tekrar kurulduğunda farklı çözümlenmelere gidilebilir ve farklı sonuçlar elde edilebilir. Örneğin, dijital sanatı geçmişte yapılan formüllerle anlamaya çalışmaktan ziyade, bugünün gereksinimlerine uygun yeni yöntemler geliştirerek ve tarihin onu nasıl değiştirdiğini kendi tarihsel sürecinde gözlemleyerek ilerlemek gerekmektedir. Bunun nedeni, Benjamin'in söylediği üzere esere bakıştaki ve kritik etmedeki mesafedir. Günümüzde artık bu mesafenin mevcut olmadığını söyleyebiliriz; bu nedenle tarihin bu mesafeyi yeniden kazandırmasını beklemek yerinde bir yaklaşım olacaktır. Eserdeki "aura"nın varlığını veya kaybını tarihsel süreç belirleyebilir. Aksi takdirde, her özne, sınırlı zaman içerisinde kendi formülünü oluşturarak kendi kritiğini yapmak durumunda kalacaktır.

Bu anlamda, kültürel nesnelere sanat olup olmadığına dair kesin bir tanım yapmak zorlaşmıştır. Sanat eserlerinde, "aura"yı aramak tek bir formülle mümkün olmayacağı gibi, her eserin kendi koşullarının ve bağlamlarının onun dünyasını belirlediğini de göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Sanat, her zaman evrensel bir standart veya modelle sınırlı değildir; aksine, mekâna ve zamana bağlı olarak değişen birçok farklı biçime ve anlama sahiptir. Bu nedenle, sanatın ne'liğini, ölçütlerini tartışırken belirli bir modele uymak yerine, her bir eserin kendi içindeki aurasını, anlamını ve etkisini anlamak gerekir.

3. Politikanın estetize edilmesi ve sanatın politikleştirilmesi

Benjamin'e göre, faşizm, kitlelerin kendilerini ifade edebilmesi yoluyla kurtuluşunu sağlamaktadır. Faşizm, tutarlı bir şekilde politik hayatın estetize edilmesini hedeflemektedir. Faşizmin kitleleri bir lider kültü etrafında boyunduruk altına alarak egemen olması, aynı zamanda faşizmin kült değerinin üretilmesi için kullanılan araçların birbirine paralel bir işleyişi olduğunu gösterir. Politikayı estetikleştirme çabaları, nihai bir noktada doruğa ulaşır: bu nokta, savaştır. Büyük kitlesel hareketleri, geleneksel mülkiyet ilişkilerini değiştirmeden muhafaza ederek belirli bir amaca yönlendiren tek araç savaştır. Teknik açıdan bakıldığında, içinde yaşanan dönemin tüm teknik aygıtlarını mülkiyet koşullarını koruyarak hareket geçirmeyi sadece savaş mümkün kılabilir (Benjamin, 2011, s. 77).

Faşizmin oluşumu ve güç kazanması modern toplumların kültür hayatının kendi işleyiş biçiminden ve fonksiyonlarından yararlanarak gerçekleşmektedir. Diğer bir ifadeyle, faşizm,

modern toplum yaşamının kendi oluşturuvcu unsurlarından doğan bir olgudur. Yaşamın kendisi üzerinde etki edebilmek, yaşamı özgür bir biçimde şekillendirebilmek imkânlarından soyutlanan modern toplum insanı, faşizm olgusunun ufukta görülmediği vakitlerde bile, faşizm temelli bir hayatın ve bu hayatın sürekliliğini sağlayacak bir yaşama tarzının içindedir (Oskay, 1982, s. 50). Oskay'a göre, Benjamin, yanılısamanın yoğunlaştığı zamanda, sıradan insanın yaşayan oğlunun annesi olarak elde edeceği mutluluk yerine, oğlu savaşta ölen ideal Alman annesi olma mutluluğunu kabullenmesi, hayatın kendisini yaşamaktan alıkoyulan insanın hayatın estetize edilmiş bir replikasını yaşamak zorunda kalmasına dikkat çekmektedir. Benjamin'in bu eleştirileri, günümüzün kitle kültürü içerisinde sözde mutlulukların insanlar tarafından kolayca kabullenilmesini anlamamızı sağlamaktadır (Oskay, 2001, s. 120-121).

Marx'a (2013) göre, işçiler, yaptığı işe, kendi emeklerine, emeklerinin ürünü olan nesnelere ve yabancılaşmış emeğin sonucu olarak kendisine ve diğer insanlara, insan olma haline yabancılaşmaktadır. Benjamin (Gürbilek, 1993), Marx'ın işçinin kendi emeğine yabancılaşma olgusunu şok etkisi üzerinden değerlendirerek deneyim problemi çerçevesinde çözümler.

Faşizmin kökeninde duysal yabancılaşma söz konusudur. Bu yabancılaşmanın temelinde, moderniteyi karakterize eden deneyim kaybı ve duyu algısının dönüşümü vardır. Benjamin'e göre, kalabalıklar ve otomatlar çağında, görüntü ve ses bombardımanına uğrayan insanlar, bu şokların fazlalığına karşı "koruyucu bir kalkan" oluşturmak zorundadır. Bu süreçte, algı sistemimiz duyularımızı bastırır, bir "anestezi" işleminde olduğu gibi onları öldürür ve ortak anlam kapasitesini yitirmemize neden olur. Benjamin'e göre duyuların bu yabancılaşması faşizmin bir yaratımı değil, modernitenin bir zorunluluğuydu. Ancak faşizmin, deneyim kaybının yaratmış olduğu anlam boşluğunu doldurarak modernitenin çelişkilerinden yararlandığına ve böylece algı krizini güçlendirdiğine inanıyordu (Falasca-Zamponi, 1997, s. 12). Estetik ise, duyu algısı ve hislere dayalı deneyimlerle ilgilidir. Dolayısıyla, estetik deneyimler bu anestezi durumundan yani duyuların yabancılaşmasından kurtulmanın bir yolunu sunar. Özgürleştirici ve dönüştürücü potansiyele sahip bu deneyimlerin, sanatın politikleşmesi ile dolaylı bir ilişkisi bulunmaktadır. Bu perspektiften bakıldığında, estetik deneyimler, bireylerin toplumsal gerçekliği yeniden değerlendirmelerine ve alternatif olasılıkları hayal etmelerine imkân sağlayabilir.

Bir zamanlar Homeros'un eserlerindeki Olympos tanrıları için bir tür sergi malzemesi olan insan, artık kendi kendisinin nesnesi haline gelmiştir. Kendine olan yabancılaşması öyle bir noktaya ulaşmıştır ki, artık kendi imhasını üstün bir estetik haz olarak deneyimleyebilmektedir. Faşizmin politikayı estetize etme çabalarının vardığı nokta budur. Komünizm ise buna sanatı politikleştirerek karşılık vermektedir (Benjamin, 2011, s. 79). Benjamin'in sanatın politikleştirilmesi ile ilgili çağrısı, "kültürü komünist propaganda için bir katalizör haline getirme" çabası değildir (Kang, 2015, s. 131). Politikanın estetikleştirilmesi, Benjamin'in, hem katılımcı ve temsili bir siyasi sistem olarak liberal demokrasinin krizi hem de siyasi erk ile halk arasındaki doğrudan siyasi iletişimin bir formu olarak faşizmin yükselişi hakkındaki gözlemlerinin merkezindedir. Bu amaçla Benjamin, politikanın estetikleştirilmesi ve sanatın politikleştirilmesini başarabilmiş grup ve entelektüellere yönelir. Bunlar: Fütürizm, Yeni Objektiflik, Dadaizm, Sürrealizm, Bauhaus ve Brecht'in epik tiyatrosu gibi, teknolojiyle siyasi pratikleri birleştiren çağdaş avangart hareketlerdir (Kang, 2015, s. 132).

Yarı-dinsel bir hale olarak tasarlanan aura, geleneksel sanat eserlerini karakterize ediyordu; bu eserler yeniden üretilemez, eşsiz ve otantik oldukları için halk ile kendileri arasında estetik bir mesafe oluşturuyordu ve izleyiciyi genel bir pasiflik durumuna sürüklüyordu. Benjamin, teknolojik yeniden üretim araçlarının gelişmesiyle birlikte sanat eserinin mesafe koyucu aurasını ve kült nesne statüsünü kaybettiğini düşünüyordu. Mistik

halesinden yoksun kalan sanat eseri, halkta aktif bir tutum oluşturmuş ve toplumsal mücadelede potansiyel bir araç haline gelmiştir (Falasca-Zamponi, 1997, s. 9).

Benjamin, aslında aura kavramının arkasındaki nedenlerin politik olduğunu vurgulamaktadır. Sinema ile sanat eserinin “aura”sının yitirilmesi sadece teknik yeniden üretilebilirlikle ilgili değildir. Sinema, faşizmin bir propaganda aracına dönüştüğü için kendi hakikiliğinden uzaklaşmaktadır. Faşizmin amacı, kendi devamlılığı için, mevcut sistemi meşrulaştırmak ve mülkiyet ilişkilerini korumaktır. Sanat ve teknoloji ise, -sinema üzerinden ilerlediğimizde -birbiriyle bağlantılı hale gelerek politikleşmektedir. Dolayısıyla, -İradenin Zaferi filmi örneğinde olduğu gibi- Riefenstahl sinemayı bir araç olarak kullanarak politikanın estetize edilmesine hizmet etmektedir. Sanatın ise bu noktada, insanın gerçek potansiyelinin ve hakikatinin ne olduğuna dair farkındalığın oluşmasında politik bir rol üstlendiğini söyleyebiliriz.

Bugün belki de aura ile ilgili tartışmalara bir medyum veya çoğaltılabilir olması açısından değil, politik yaşamı estetize edip etmediği veya belirli bir kitle ile fikir arasındaki geçirgenliği sanatı araçsallaştırarak yapıp yapmadığı bağlamında bakmak gerekmektedir. Sanat üzerindeki etkileri açısından baktığımızda, siyasetin estetize edilmesi ile sanatçının sanatını politize etmesi arasındaki gerilimin devam ettiğini söylemek mümkündür. Bu noktada, faşizmin politik yaşamı estetikleştirmesine karşı sanatçının sanatını çeşitli biçimlerde politize etmesi, iktidarın dilini bozması ve bir karşı duruş oluşturması sanat açısından önemlidir. Sanat tarihine baktığımızda, sanatın her dönemde kendini üretim biçimi aracılığıyla ayrıştırdığını ve “aura”yı korumaya devam ettiğini gözlemleyebiliriz.

Modernist paradigmanın ve sanatın yıkıcı gücüne yönelik şüphecilikten sonra, sanatın resmi, ideolojik ve ekonomik tahakküm biçimlerine karşı tepki göstermesi çağrısı yeniden dile getirilmektedir. Ancak yeniden ifade edilen bu çağrı, farklı ve bazen çelişkili biçimlerde ifade edilmektedir. İkonların algımız üzerinde kurduğu iktidar konusunda bizi bilinçlendirmek isteyen bazı sanatçılar medya ve reklam ikonlarını anıtsal heykellere dönüştürüyor; birtakım başka sanatçılarsa çağın korkularına adanmış anıtları sessiz sedasız toprağa gömüyor. Kimileri madun kimliklerin temsillerindeki çarpıklıkları gösterme niyetinde, kimileriye akışkan ve anlaşılmaz kimlikleri olan kişilerin imajlarına bakışımızı arındırmamızı öneriyor. Bazıları küreselleşmiş iktidara karşı protesto araçları tasarlıyor, bazıları da bilgi ve iletişim ağlarına sahte kimliklerle sızma gibi çeşitli yöntemlerle bu çağrıya yanıt vermektedir (Rancière, 2009, s. 48).

Bu farklı sanatsal ifade biçimleri, sanatın politik rolünün çok katmanlı doğasını ortaya koymakta ve bizi sanatın politikleşmesinin temel bir analizine yönlendirmektedir. Sanatın politikleşmesi, çeşitli biçimlerde tezahür edebilir. Sanatın politika ile ilişkisi, doğrudan politik konuları işaret etmesi ile sınırlı değildir. Bu bağlamda, sanatın politikleşmesi aynı zamanda, sanatsal üretimin kendisini, sergilenme biçimlerini, toplumsal dinamikleri, kültürel etkileşimleri ve sanatsal ifade biçimlerini de sorgulama alanına dahil eder. Bir müzede veya denetleyici anlatıya sahip büyük kurumlarda sergilenen eserler de politik bir anlam taşıyabilir. Sanatın politik olduğu yerler, eleştirel, yıkıcı ve özgürleştirici bir güç olarak toplumsal ve politik bağlamlarda sürekli yenilendiği ve dönüştüğü yerlerdir. Bu süreç, sanatın toplumsal yapılarla etkileşimini ve mevcut düzeni sorgulama potansiyelini yansıtır.

Sanatı yeniden politikleştirme isteği, farklı stratejiler ve uygulamalarla kendini gösteriyor. Bu çeşitlilik aynı amaca ulaşmak için tercih edilen yolların çeşitliliğini yansıtanın yanı sıra, ulaşılmak istenen amaç ve hatta alanın yapısı konusunda, politikanın ne olduğu ve sanatın ne yaptığı konusunda daha temel bir belirsizliği gösteriyor. Yine de bu farklı sanat uygulamaları arasında ortak bir nokta bulunmaktadır: Genellikle belirli bir etkileme modeli benimsemektedirler. Sanatın, tahakkümün bıraktığı yara izlerini göstermesi, hüküm süren ikonları alay konusu yapması veya toplumsal bir pratiğe dönüşmek için

bulunduğu yerden dışarı çıkması gibi nedenlerle politik olduğu varsayılmaktadır (Ranci re, 2009, s. 49).

Sonuç

Benjamin, toplumsal, fiziksel ve ekonomik dinamikler ile deneyim biçimi arasındaki bağlantıyı 19. yüzyılın Paris'i somutluğunda açıklamak ister. Ona göre, modern yaşamın özgül nitelikleri, çalışma biçimleri, kentte kendini gösteren birçok yeni olgu deneyim üzerinde olumsuz etkiler yaratmıştır. Kapitalizm, toplumlara kolektif bir fantazmagoriye neden olan bir uyku hali dayatmaktadır. Faşizm, kitleleri kendi realitelerinden uzaklaştırarak ve yanılısma içinde bir yaşama yönlendirerek, kapitalist toplumun gündelik yaşam pratiklerinde kendini göstermeye devam etmektedir.

Savaşın yüceltilmesi ve ölümün "kahramanlık" olgusu çerçevesinde güzelleştirilmesi, bunların söylem bağlamında kitlelere benimsetilmesi, sonuç olarak kendi hayatlarını, olguları ve realiteyi anlamalarını güçleştirmektedir. Benjamin, bütün bu uğraşların, politikanın estetize edilmesi ile doğrudan bağlantılı olduğunu söylemektedir. Ona göre faşizm tarafından politikanın estetize edilmesine karşı, bir özgürleşme imkânı olarak sanatın politikleştirilmesi gerekir. Hayatın realitesini kavramak, geçici ve anlık deneyimlerden ziyade bütünlüğü olan yaşam deneyimini anlayabilmenin yollarını bulmak gerekmektedir. Sanatın politikleştirilmesi, kapitalizmin ve faşizmin kitlelerde yarattığı yanılısma ve fantazmagoryadan kurtulmaları için bir yol sunabilir.

Benjamin, sanat, estetik ve politika arasındaki gerilimi analiz ederek yanıtlar bulmaya çalışmıştır. Sanat eserlerinin teknik yeniden üretimle çoğaltılabilir hale gelmesiyle, eserin "şimdi ve burada"lığını yani "aura" olarak adlandırdığı biricikliğini kaybettiğini söylemektedir. Bu kayıp, sanatın toplumsal işlevinde de köklü değişikliklere neden olmuştur. Faşizm, bu değişimi kitleleri manipüle etmek ve ideolojisini yaymak için kullanırken, kapitalizm ise yeniden üretim tekniklerini ticarileştirerek kazanç elde etmeyi amaçlar. Faşizm ve kapitalizm, sanatın yıkıcı ve özgürleştirici potansiyelini baskılamaya çalışmaktadır.

Ancak diğer yandan Benjamin, "aura"nın kaybolmasını sanatın politikaya açılması şeklinde yeniden formüle etmektedir. Ona göre "aura"nın yok olması yeni fırsatlar sunar. Mekanik yeniden üretimin, sanatın demokratikleşmesini ve kitleler tarafından daha erişilebilir hale gelmesini sağladığını, dolayısıyla yıkıcı ve özgürleştirici bir araç olarak kullanılabileceğini öne sürer. Bu bağlamda, sinema ve fotoğrafın sanatın politikleşmesine ve toplumsal değişime hizmet edebileceğini belirtir. Estetik deneyimlerdeki yeni olanaklar, özgürleştirici bir potansiyeli temsil etmektedir.

Benjamin açısından bu alımlama biçiminin politik olan tarafı, bireysel bir liderin ya da Führer'in müdahalesi olmaksızın bir kolektivite oluşturmasıdır. Sonuç olarak, faşizm tarafından manipüle edilenden farklı bir tür toplumsal ve politik örgütlenmeyi temsil eder (Ferris, 2008, 109).

Bugün, Benjamin'in kurduğu formüllere dayanarak, sanat eserlerinde "aura"nın varlığını veya kaybını tartışırken, göz önünde bulundurulması gereken kritik bir soru ortaya çıkmaktadır: Benjamin gelecek dönemdeki teknolojik ve kültürel gelişmeleri gözlemleme imkanına sahip olsaydı "aura" kavramını yeniden formüle eder miydi?

Belirsizliği nedeniyle, Benjaminci aura kavramı artık işlevsel değildir. Bu kavramın anlamını değiştirmek elbette olasıdır. Fakat böyle yaparak sanat eserinin "atmosferik" değeri gibi önemsiz bir anlama geri dönme riskiyle karşılaşırız. Başarılı bir sanat eseri, sanatsal özgünlüğünün "aura"sını taşır; buna karşılık, en gelişmiş yeniden üretim teknolojileri aracılığıyla yaratılan "aura"sız bir eser, semptomatik bir ilgiden daha fazlasına sahip olmayabilir. Benjamin'in tiyatro ve sinema arasında, "aura"nın "burada ve şimdi"si ile yeniden üretim arasında gördüğü karşıtlık görüşü tartışmaya açıktır (Rochlitz, 1994, s. 161).

“Aura”nın tanımını yeni olgular ışığında yeniden düşünmek gerekmektedir. Geçmişte oluşturulan tüm kavramlar bugün yeni anlamlar kazanmış ve farklı bağlamlarla değişime uğramıştır. Bu nedenle, günümüzde aura, sanat ve politika ilişkisi ile ilgili çok fazla formül ile karşı karşıyayız. Güncel sanatın veya dijital sanatın tarihi, geleneksel eleştirel yöntemlerle incelendiğinde, beklenen sonuçlara ulaşmak her zaman mümkün olmayabilir. Bu nedenle, eleştirel düşüncenin geleneksel yöntemlerinden sıyrılıp, bu tartışmaları çağın kendi çatışmaları bağlamında ele almak gerekmektedir. Dolayısıyla, çağdaş sanatı kendi tarihselliği ve problemleri ile ele almak daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Her çağ, kendi sorunlarını beraberinde getirdiği için sanat her zaman kendine alternatif yollar bularak “aura”yı korumaya çalışmaktadır. Dolayısıyla, sanat eserini Benjamin’i bir perspektifle değerlendirmenin yanı sıra, bu muğlaklığa da işaret etmek gereklidir.

Benjamin, kendi dönemindeki toplumsal ve politik gelişmeler bağlamında sanatsal değerlerin ne olduğunu anlamaya çalışmıştır. Kitle iletişiminin eser üzerindeki etkisi ve yeni olanaklar, zaman içinde fikirlerinin dönüşmesine neden olmuştur. Bu fikrîsel değişim, politikanın estetize edilmesi ile sanatın politikleştirilmesi arasındaki gerilimden kaynaklanmaktadır. Elbette üretim biçimleri önce estetiği daha sonra izleyici deneyimini değiştirmiştir; fakat bu eserdeki “aura”nın varlığını belirlemede bize net bir yöntem önermemektedir.

Günümüzde, bir eserin sanatsal niteliğini veya "aura" kavramının varlığını kesin bir şekilde tanımlamak giderek karmaşıklaşmaktadır. Sanat eserlerinin değerlendirilmesinde Benjamin’i paradigmalara referans alınabilse de bu değerlendirmelerin öznel doğasını göz ardı etmemek gerekmektedir. Benjamin’in işaret ettiği demokratikleşme süreci, sanatın geniş kitlelere erişilebilirliğini artırmış ve bu da sanat eserlerinin değerlendirilmesinde yeni kriterlerin ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Bu bağlamda, değerlendirmeleri belirli bir perspektiften yapar, bazı ölçütleri kabul ederiz veya reddederiz. Çağın çatışmaları ve önerdiği farklı bakış açıları, Benjamin’in sunduğu formüller ve ortaya koyduğu teorik çerçeve ile örtüşmeyebilir. Günümüzdeki yenilikler, deneyimi sıklıkla ve hızla değiştirmekte, bu nedenle ortak bir aura kavramını üretmenin zorluğundan bahsedebiliriz. Bireyselleşmenin etkisi altında, modern yaşamın ve demokratikleşmenin ivme kazandığı dönemde, her birey kendi öznel formülasyonunu ve kişisel estetik tercihlerini tanımlamaktadır. Dolayısıyla, her sanat eseri, kendi “aura”sı aracılığıyla farklı bir hakikat tanımını sunmaktadır.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2004). *Walter Benjamin üzerine* (D. Muradoğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Adorno, T.W. (2011). *Kültür endüstrisi-kültür yönetimi* (N. Ülner & M. Tüzel, & E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Agamben, G. (2010). *Çocukluk ve tarih: Deneyimin yıkımı üzerine bir derleme* (B. Parlak, Çev.). İstanbul: Pusula Yayıncılık.
- Arendt, H. (1968). Introduction, Walter Benjamin: 1892-1940 (H. Zohn, Çev.). H. Arendt (Ed.). *Illuminations*. (s. 1-55) içinde. The United States: Schocken Books.
- Arnall, G, Gandolf, L. & Zaramella, E. (2012). Aesthetics and politics revisited: an interview with Jacques Rancière. *Critical Inquiry*, 38(2), 289-297.
- Bauman, Z. (2017). *Akışkan modernite* (S.O. Çavuş, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Baudrillard, J. (2008). *Nesneler sistemi* (O. Adanır & A. Karamollaoğlu, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Benjamin, W. (1993). Hikâye anlatıcısı- Nikolay Leskov'un eserleri üzerine düşünceler (N. Gürbilek, Çev.). *Son Bakışta Aşk*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Benjamin, W. (1999). Experience and poverty. M.W. Jennings (General Ed.). M. Bullock, H. Eiland & G. Smithy (Ed.). *Walter Benjamin Selected Writings*. The United States of America: Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2002). *Tek yön* (T. Turan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2011). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2012). *Fotoğrafın kısa tarihi* (O. Akınbay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Buck-Morss, S. (1989). *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the arcades project*. London: The MIT Press.
- Buck-Morss, S. (1993). Dream World of mass culture: Walter Benjamin's Theory of modernity and the dialectics of seeing. D. M. Levin. (Ed.). *Modernity and the Hegemony of Vision* (s. 309 -337) içinde. London: University of California Press.
- Debord, G. (2012). *Gösteri toplumu* (A. Ekmekçi & O. Taşkent, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erdoğan, İ. & Alemdar, K. (2010). *Öteki kuram – Kitle iletişim kuram ve araştırmalarının tarihsel ve eleştirel bir değerlendirmesi*. Ankara: Erk Yayınları.
- Falasca-Zamponi, S. (1997). *Fascist spectacle – The aesthetics of power in Mussolini's Italy..* London: University of California Press.
- Ferris, D. (2008). *The Cambridge introduction to Walter Benjamin*. New York: Cambridge University Press.
- Gilloch, G. (2002). *Walter Benjamin critical constellation*. USA: Blackwell Publishers Inc.
- Güngör, N. (2018). *İletişim, kuramlar ve yaklaşımlar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Han, B.C. (2020). *Zamanın kokusu-bulunma sanatı üzerine felsefi bir deneme*. (Ş. Öztürk, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Iannilli, G.L. & Matteucci, G. (2021). Modes of experience: Everyday, aesthetics between Erlebnis, Erfahrung, and Lebenswelt. *Espes. The Slovak Journal of Aesthetics* 11 (1), 39-55.
- Kang, J. (2015). *Walter Benjamin ve medya* (D. Gedizlioğlu, Çev.). İstanbul: Epsilon Yayıncılık.
- Leslie, E. (2000). *Walter Benjamin overpowering conformism*. London: Pluto Press.
- Leslie, E. (2007). *Walter Benjamin*. London: Reaktion Books.
- Marx, K. (2013). *1844 el yazmaları* (M. Belge, Çev.). İstanbul: Birikim Yayınları.
- McRobbie, A. (1992). The Passagenwerk and the place of Walter Benjamin in cultural studies: Benjamin, cultural studies, Marxist theories of art. *Cultural Studies*, 6(2), 147-169.
- Oskay, Ü. (1982). *Walter Benjamin'de tarih, kültür ve fantazya* (Ü. Oskay, Çev.). *Estetize Edilmiş Yaşam* (s. 131 – 164) içinde. İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.
- Oskay, Ü. (2001). *İletişimin ABC'si*. İstanbul: Der Yayınları.
- Oskay, Ü. (2010). *Yıkanmak istemeyen çocuklar olalım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Oskay, Ü. (2014): *Tek kişilik haçlı seferleri*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Rancière, J. (2009). *Özgürleşen seyirci* (E. B. Şaman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Rochlitz, R. (1996). *The disenchantment of art – The philosophy of Walter Benjamin*. New York: The Guilford Press.
- Simmel, G. (1991). The Berlin trade exhibition. *Theory, Culture & Society*, 8, 119-123.
- Simmel, G. (2015). *Modern kültürde çatışma* (T. Bora, & U. Özmakas & N. Kalaycı & E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tiedemann, R. (2011). Pasajlar Yapıtı'na giriş (A. Cemal, Çev.). *Pasajlar* (s. 9-36) içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- van den Akker, C. (2016). Benjamin, the image and the end of history. *Journal of Aesthetics and Phenomenology*. 3(1), 43-54.
- Witte, B. (2002). *Walter Benjamin* (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.