

Özgün Makale

Dijital Yeniden Üretilbilirlik Çağını Benjamin ve Rancière ile Düşünmek*

Thinking About the Age of Digital Reproduction with Benjamin and Rancière

Gülben SALMAN¹

Öz

Dijitalleşmenin giderek hayatın her alanına yayılması, müzelerin de klasik anlamdaki varoluş düzenlerinde yenilik yapmalarına neden olmuştur. Müzelerin başlangıcından bugüne tarihine baktığımızda yeni tip müzelerin, teknolojik imkânları kullanarak fiziksel alanın sınırlarını özellikle estetik deneyimi artıracak şekilde genişletmeyi amaç edindiklerini görüyoruz. Bu yeni dijitalleşmenin kullanıldığı müzelerde estetik deneyim, özellikle Walter Benjamin'in *aura* kavramı çerçevesinde 2000'lerden sonra çalışmaların konusu olmuştur. Bu çalışmalara baktığımızda Benjamin'in estetik üzerine görüşlerinin yalnızca *aura* çerçevesinde estetik yönüyle dikkate alındığını görüyoruz. Fakat Benjamin estetik ve siyaset arasında zorunlu bir ilişki kuruyordu. Bu çalışmanın amacı yeni tip dijitalleşmenin kullanıldığı müzelerin siyasal olarak potansiyellerini, Benjamin'in hem estetik hem de siyaset üzerine görüşleri çerçevesinde değerlendirmek ve Rancière'in Benjamin'e yönelttiği eleştirileri dikkate alarak, onun "duyulurun paylaşımı" ve "özgürleşen seyirci" kavramlarını da işe koşarak yeniden düşünmektir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Müze, Benjamin, Rancière, Aura, Duyulurun Paylaşımı.

Abstract

The gradual spread of digitalization to all areas of life has led museums to innovate in their classical order of existence. When we look at the history of museums from their inception to the present day, we see that new types of museums aim to expand the boundaries of the physical space by using technological means, especially in a way that enhances the aesthetic experience. Aesthetic experience in these new digitalized museums has been the subject of studies after the 2000s, especially within the framework of Walter Benjamin's concept of *aura*. When we look at these studies, we see that Benjamin's views on aesthetics are only taken into consideration in terms of aesthetics within the framework of *aura*. However, as is known, Benjamin established a necessary relationship between aesthetics and politics. The aim of this study is to evaluate the political potential of new types of digital museums within the framework of Benjamin's views on

* Makalenin başvuru tarihi: 03.10.2024. Makalenin kabul tarihi: 08.11.2024.

¹ Dr. Öğr. Üyesi., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Felsefe Bölümü, gulbensalman@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6673-9719.

both aesthetics and politics, and to rethink Rancière's concepts of “distribution of the sensible” and “emancipated spectator” by taking into account Rancière's criticisms of Benjamin.

Keywords: New Museums, Benjamin, Rancière, Aura, Distribution of the Sensible.

Giriş

Müzecilik alanında özellikle dijitallik hayatın bir parçası olduğundan beri bir değişim olduğu aşikâr. Günlük hayat deneyimlerimizin dijital teknolojiyi içerecek şekilde dönüşmesi müzecilik alanında da diğer her durumda olduğu gibi bir değişimi zorunlu kılmıştır. Dijital teknolojilerin kullanılmaya başlandığı müzeler, fiziksel olan ile dijital olanın karşılaşmasından doğan yeni bir estetik deneyim vaat ettikleri için bu deneyimin doğası üzerine de yeniden düşünmek gerekmektedir. Bu karşılaşma üzerine düşünmemek ve doğrudan dijitalliğin müzelerde ve hayatın herhangi bir alanında kullanılmasını eleştirmek ve reddetmek de bir tercih olabilirdi. Fakat bu yazıda Benjamin’i bir tavır takınarak insanlığın teknik ayağından hareketle kendisini daha insanca inşa edebileceğine olan inancı filizlendirecek koşulları araştırmak tercih edilecek. Çünkü dijitalleşme hayatın her alanına yayılırken, bizi bu yeni deneyim üzerine düşünmeye zorlamaktadır. Fotoğrafın estetik deneyim üzerinde yarattığı krizi “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilen Çılgın Çağda Sanat Yapıtı” adlı makalesinde bütün veçheleriyle tartışan Benjamin’in izinden giderek, bu sefer kendi çağımızda, yani dijital yeniden üretilebilirlik çağında estetik deneyimi estetik ve siyaset ilişkisi çerçevesinde yeniden düşünmek zorundayız. İlgili literatüre yakın bir bakış, 2000’li yılların başından itibaren dijitalleşmenin müzelerde kullanımının Benjamin’in *aura* kavramına başvurularak dijital yeniden üretilebilirlik açısından çeşitli şekillerde tartışıldığını ortaya koyuyor. Fakat önemli bir eksiklikle: Benjamin’in siyaset ve estetik arasında kurduğu zorunlu ilişki göz ardı edilerek, yalnızca estetik veçhesine odaklanarak. Bu çalışmada bu eksikliği gidermek, yani dijital yeniden üretilebilirlik çağında estetik deneyim üzerine Benjamin’in *aura* kavramını estetik ve siyaset arasında kurduğu zorunlu ilişki çerçevesinde yeniden düşünmek amaçlanmaktadır. Bunun için önce ilk bölümde, *aura* kavramı Benjamin’in kavramı geliştirdiği üç metin çerçevesinde ele alınacaktır. İkinci bölümde, mevcut çalışmalarda Benjamin’in *aura* kavramının dijital yeniden üretilebilirlik açısından nasıl ele alındığı incelenerek, iddia edilen eksik kavramsallaştırmanın izi sürülecektir. Bu eksikliğin nedeninin, kavramın yalnızca estetik açıdan incelenip, Benjamin’in estetiği zorunlu olarak beraber düşündüğü siyaset veçhesinin dışarıda bırakılması olduğu tespit edilecektir. Üçüncü bölümde, Benjamin’in bu ilişkinin izinden giderek amaçladığı kolektif bir özne idealinden söz etme imkânının içinde bulunduğumuz iklim açısından mümkün olmadığı tespit ederek, Rancière’in izleyicilerin özgürleşmesi temelinde çokluğu olumladığı estetik düşüncenin estetik ve siyaset ilişkisi açısından daha uygun olduğu iddia edilecektir. Bu bölümde, Benjamin ve Rancière’in estetik üzerine düşüncelerini Kant estetiğindeki köklerinden gelerek değerlendirerek, öznel ve kolektif estetik deneyim arasındaki farklı bakış açıları hesaba katılacaktır. Sonuç olarak, duyulurun paylaşımı² kavramı çerçevesinde, dijital yeniden üretilebilirlik çağında insanlığın teknik ayağından hareketle kendisini daha insanca inşa edebileceğine olan inancı filizlendirecek koşulları tekel deneyimin özgürleşmesi temelinde bulmaya çalışacağız.

² Rancière’in bu kavramının duyulurun dağılımı olarak çevrilmesi daha uygun olmasına rağmen Türkçe literatürde duyulurun paylaşımı olarak yaygın şekilde kullanıldığı için, bu karşılık tercih edilmiştir.

Benjamin'de *Aura*

“Bir yaz günü öğleden sonra dinlenirken, bakışların ufuktaki sıradağ çizgisini ya da gölgesi dinlenmekte olana vuran bir dalı izlemesi, bu dağların ya da dalın özel atmosferini [aurasını] yaşamaktır”.

Benjamin (2012, ss. 56-57)

Benjamin *aura*³ kavramından üç yazısında bahseder. İlki 1931 tarihli, “Fotoğrafın Kısa Tarihi”, diğeri 1935 yılında yazdığı “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, üçüncüsü ise 1939 tarihli “Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine” yazısıdır. Bu üç makaleyi kronolojik olarak ele almak yerine, kavramın hatlarının daha net ortaya koyulduğu ve sıklıkla referans verilen ikinci metin ile başlayacağız. Daha sonra ilk ve üçüncü metinleri de tartışmaya dahil ederek *aura* kavramını tanımladıktan sonra yeni müze deneyiminin, “şimdi, hem burada hem de geçmişte” olma vaadi üzerine düşüneceğiz.

1935 yılında yazdığı “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı çığır açan makalesinde Benjamin, bir sanat eseri açısından hakikiliği, o nesnenin “maddi varlığından, tarihsel tanıklığına değin, başlangıcından bu yana o nesne gerçekleşmiş olanların bütünü”nün oluşturduğunu iddia etmektedir (Benjamin, 2012, s.55). Yani bir nesnenin hakikiliği, o nesne ile ilk karşılaşmasında gören göze gelene kadar, ilk ortaya çıkarıldığı andan itibaren bir yaşantıyı ihtiva eder. İster bir heykel ister bir aksesuar isterse de bir tablo olsun, yapıldığı andan bir göz onu görene kadar geçen zamanda hakikiliğini muhafaza etmektedir. Hakikilik Benjamin’e göre nesnenin çevresini saran “özel bir kabuk”, “özel atmosfer”den (*aura*) kaynaklanmaktadır (2012, s. 57). Bunun yanında, bir sanat yapıtı “biricik” bir değere “geleneğin bağlamı içerisinde yerleşikliği” sebebiyle sahip olmaktadır; örneğin “antik bir Venüs” heykelinin Yunanlılar’ın bakış açısından yer aldığı bağlam ile Ortaçağ din adamlarının bakış açısından bulunduğu bağlam arasında fark” vardır (Benjamin, 2012, s. 57). Bağlam ne kadar değişirse değişsin (örneğin Yunanlılar için kült olanın Ortaçağ’da put ilan edilmesi gibi) bu yapıtın biricikliği, özel değeri muhafaza etmektedir (Benjamin, 2012, ss. 57-58). Benjamin’e göre sanat yapıtının geleneğin bağlamına yerleştiği ilk ortam kült ortamıdır; eski sanat yapıtları ilk olarak büyüsel, sonra da dinsel törenlerde kullanılmak üzere oluşturulmuştur (Benjamin, 2012, s. 58). Bu gelenek içerisinde hakikilik, bağlam değişse de sürecektir.

Bir sanat eserinin bu hakikiliğinin estetiğin doğuşundan itibaren değişen ve dönüşen teknik koşullar da göz önüne alındığında muhafaza edilebilir bir doğaya sahip olmadığını kabul etmek zorunda kalırız. İnsanlık yalnızca uzun yıllar boyunca dayanabilmiş ve bugüne gelmiş veya bir ressamın, bir heykeltıraşın elinden henüz çıkmış tekil eserlere sanat eseri demiyor. Bir nesnenin olduğu haliyle yeniden üretimi, tarihin çok erken dönemlerinde de mümkündü. Fakat Benjamin’e (2012) göre, matbaa, taş baskı, fotoğraf ve sinema gibi yeni teknik araçlar, nesnelere yeniden üretimini bir başka noktaya taşınmıştır (s. 52-53). Özellikle “fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtuldu; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi” (Benjamin, 2012, s.53). Bir nesnenin çoğul kopyalar şeklinde yeniden üretimi onu geleneğin alanından kopararak “bir defaya özgü varlığı”nı, “kitlesele bir varlığa” dönüştürdü (Benjamin, 2012, s. 55). Bu şekilde gelenekten ve bağlamından koparılan nesnelere alımlanması da kaçınılmaz olarak değişecektir.

Benjamin’e göre, bir sanat eserinin özel atmosferinden *aura* çıkarılması, hakikiliğinden sıy-

³ Türkçe çevirilerde *aura* kelimesi bazen ‘özel atmosfer’ bazen de ‘hale’ olarak çevrilmiş. Bu yazıda, ilgili metinlere referansta *aura* olarak orijinal haliyle kullanılacaktır.

rılması, sanatın toplumsal işlevini de bir bütün olarak değiştirmiş, sanatın politik bir temele oturtulmasına neden olmuştur (Benjamin, 2012, s. 59). Bu dönüşümle beraber kitleler estetik imkânlar kullanılarak şekillendirilebilir hale gelmiştir. Benjamin bunu siyasetin estetizasyonu olarak adlandırmaktadır. Fakat siyaset ve estetik arasındaki ilişki sanatın yalnızca siyaseti tek taraflı bir şekilde şekillendirdiği çıkışsız bir durum olarak anlaşılmalıdır. Bu kitleselleşme yanında siyaseten olanakları da getirecektir.

Sanat yapıtının alımlanması “kült değeri” ve “sergileme değeri” etrafında şekillenir (Benjamin, 2012, s. 59). Müzelerde nesnelere sergilenmesi için onların dinsel ve ritüelistik kullanışlarından sıyrılabilmeleri gerekmektedir. Dinsel ve ritüelistik amaçla kullanılan nesnelere, sanat eseri olmadan önce kutsallıkla donatıldıkları için sınırlı süreyle, sınırlı kullanım için erişime açıktı. Rönesans’la beraber belirli bir hayat tasviri de müzelerde sergilenmeye başlayan nesnelere ortaya konulurken, sanat yapıtları bir “sergileme değeri” kazandı (Benjamin, 2012, s. 60). Yine de bu sergilenen nesnelere hala *aura* sahibidirler, çünkü bir müzede görüldüklerinde ona yakından bakan birisi için estetik ve özel bir deneyim vaat ederler. Fakat fotoğraf için aynı şeyi söyleyebilir miyiz? Benjamin, *aura* kavramını ilk kez kullandığı “Fotoğrafın Kısa Tarihi” isimli yazısında fotoğrafın erken dönemine dair bir soruşturma yürütür. Bu yazıda Benjamin, portre resimden türemiş olan portre fotoğrafların çekildiği teknik olan Dagoretip üzerine düşünürken *aura* kavramını yüzde bulur (Benjamin, 2013, s. 8). Benjamin’e göre bu ilk fotoğraflar *aura*’ya sahiptir; duyguların gözlerdeki, duruşlardaki izlerinde, tavırlarında Benjamin bu *aura*’yı görüyordu (2013, s. 19). Bu yazıda Benjamin (2013, ss. 24-25) *aura* nedir sorusuna şöyle cevap verir:

Zamanın ve mekânın oluşturduğu tuhaf bir ağ: ne kadar avcunuzun 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 [*aura*’sını] hissetmek denen şey budur.

Daha sonra “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” yazısında da aynı örneği kullanan Benjamin, bir insanın bir sanat eseri karşısındaki deneyimini doğal deneyim ile karşılaştırarak anlamaktadır.

Aura kavramından Benjamin’in bahsettiği üçüncü eser 1939 tarihli “Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine”dir. Bu yazıda Benjamin’in *aura* açısından temel aldığı şey fotoğraf ya da diğer teknolojik gelişmeler değil, sözel ifade (lirik şiir) ve bellektir (özellikle gayri iradi hatırlama). Bu yazı Benjamin açısından önemli olan bir başka kavramın da temellendirildiği metindir: Deneyim (*Erfahrung*). Benjamin’e göre on dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla doğru geçerken insanın dünya deneyiminde bir değişim gerçekleşmiştir ve bu deneyim biçimi çağdaş insanın “bilimden sanat anlayışına değin- tüm yaşam yönelimlerini” belirlemiştir (Yıldırım, 2007, s. 56). Gündelik hayatta uygar kitleler “standartlaşmış”, “doğallığı kalmamış” bir deneyime mecbur kalırken, yaşam felsefesi (Dilthey, Klages, Jung, Bergson) “gerçek deneyimin” peşine düşmüştür. (Benjamin, 2012, s.117) Özellikle Bergson’un ve ondan etkilenen Proust’un düşünce hattını izleyen Benjamin’e göre deneyim yaşam felsefesi açısından hem kolektif hem de özel yaşamda bir gelenek işi olarak kabul edilmektedir (Benjamin, 2012, s.117). Deneyimi (*Erfahrung*) yaşantıdan (*Erlebnis*) ayıran Benjamin’e göre deneyim “anılarda sıkı sıkıya saptanmış tek tek durumlardan çok, biriktirilmiş, çoğu kez bilincine varılamamış, ancak hafızada birbirine kaynaşmış verilerden oluşur” (Benjamin, 2012, ss. 117-118). “Tek tek yaşantıların ayrılaşmışlığı, belirliliği, durağanlığı, sabitlenmişliği deneyimde yoktur; deneyim tek tek deneyimlerin toplamı değildir, birbiriyle

kaynaşmış verilerin oluşturduğu, yeni verilerle birlikte baştan başa değişebilen bir bütündür” (Yıldırım, 2007, s.57). Deneyim yaşantıya göre bilincin daha derin bir katmanında ortaya çıkar ve Benjamin’e göre böyle bir deneyimin uygun öznesi ancak şairler olabilir (Benjamin. 2012, s.118). Bu şairlere verdiği örnek de lirik şiirin son temsilcisi olan Baudelaire’dir.

Bergson’dan esinlenen Proust, saf hatırlamanın (*mémoire pure*) karşısına gayri iradi hatırlamayı (*mémoire involuntaire*) koyar. Benjamin, Freud’dan esinle Freud’un bilinç-bilinçdışı ayrımını, yaşantı-deneyim kavram çiftine tercüme eder. Fakat Benjamin’in bilinçdışını isnat ettiği yer birey değil toplumdur, bahsettiği de kolektif bir bilinçdışıdır. Deneyim, Benjamin’e göre “hikayelerle, destanlarla, masallarla, mitoslarla, inanışlarla, en geniş çerçevede söylenecek olursa sanatla ve tüm düşünce ürünleriyle aktarılan temel bir “görme biçimidir”; kişilerin birbirlerini kendilerinden sonra gelenlerle aktarımlarıyla, gelenekleşir, toplumsal kalıcılık edinir” (Yıldırım, 2007, s. 57). Her zaman için kuşaklar arası aktarılan yaşantılar değil, bir bütün olarak deneyimdir. On dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla doğru geçişte bu türden bir bütünsel deneyimin vechesi değişmiştir. Benjamin’e göre deneyimdeki bu değişimi etkileyen şeyler fotoğrafçılıktaki gelişmeler, şehir yaşantısındaki değişimler (Paris pasajlarının öneminin artması), gazeteciliğin yayılması gibi kitlesel hayatı etkileyen yeniliklerdir. Bu deneyim değişimindeki en önemli unsur, yeniden üretimin geleneği kesintiye uğratmasıdır. Bu değişim çağdaş insana bu gelenekten kopan nesnelere açısından bir *aura* yitimi olarak sirayet etmiştir. Fakat bu tamamen negatif bir kayıp gibi anlaşılmalıdır. Benjamin, tekniğin sanat yapıtlarının yeniden üretimini zorunlu kıldığı bir dönemde alınacak tavrın doğrudan tekniğin reddi olamayacağını düşünür. Dahası yeniden üretimin zorunlu kıldığı kitlesellikte siyaseten bir olanak da mevcuttur. Siyaset ve estetik ilişkisi bu şekilde Benjamin açısından *aura* ve tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilirlik çerçevesinde düşünülmektedir. Benjamin, bu estetik deneyim değişiminde, kitlelerin sanat ile olan ilişkisi açısından eleştirel bir tavır benimsenebileceğini ve bunun da siyaseten bir olanak alanı açılabileceğini düşünür: Benjamin’in “odağı, teknik ve deneyim kaybı üzerinden ilgiyi tersine çevirmek; başka bir deyişle teknik serpilmenin yeni bir kolektivitinin imkânı olarak araştırılmasını sağlamaktır (...) insanlığın teknik ayağından hareketle kendisini daha insanca inşa edebileceğine” vurgu yapmaktır (Kardeş, 2020, ss. 5-6). Teknik bu şekilde Benjamin açısından insanlığın mutluluğu için “kolektif bir beden ütopyasını” gerçekleştirebilecek olan şeydir. *Aura* kavramı öznel estetik deneyimin bir vechesi olarak Benjamin’de nasıl fotoğraf açısından yüz temelinde yeniden düşünüldüyse, dijital yeniden üretilebilirlik açısından da yeniden düşünülebilir. Bir sonraki bölümde Benjamin’in *aura* kavramının dijitalleşen müzeler bağlamında 2000’li yıllardan sonra nasıl ele alındığı üzerine bir inceleme yapılacaktır.

Yeni Bir *Aura* Deneyimi: Şimdide Ama Hem Burada Hem Orada

“Sanki gerçekten mağaranın içindeymişim gibi hissettim, bu kadarını görmek ve hissetmek gerçekten muhteşem bir deneyim. Neredeyse yaşayan geçmiş gibiydi.”

Bir Arttırılmış Gerçeklik Müzesi Ziyaretçisi
(Kenderdine, S., Yip, A., 2019, s. 285)

Dijital olanaklardan yararlanan müzelerin nasıl biçimlendirildiğine ve bu müzeler üzerine yapılan çalışmaların Benjamin’in *aura* kavramını nasıl ele aldıkları üzerine düşünmeden önce günümüzdeki müzelerin teknolojik gelişmeler sonucunda nasıl değiştiğine bakmak yerinde ola-

caktır. Teknolojik imkânların ilk ve belki de şu andaki en yaygın versiyonu, dijital ekranlar veya mobil telefonlar uygulamalarının mevcut fiziksel nesnelere ilişkili bir şekilde kullanılmasıdır. Bunun yanında, müze ziyaretini bilgisayar ekranı üzerinden yapmak da özellikle büyük ve köklü müzeler açısından mümkündür. Bu durumda halihazırda fiziksel mekân olarak yerinde duran müzelerin 360° görülebilecek şekilde dijital olarak iki boyutlu ekranda yeniden üretilmesi söz konusudur. Dijitalleşmenin müzelerde kullanımının şu an için en gelişmiş versiyonunu mevcut bir eseri dijital olanakları kullanarak yeniden canlandırmaya çalışan müzelerde görüyoruz. Bu dijital-yeniden üretim bazen ünlü bir tablonun içinde gezinmeye davet olurken, bazen de artık mevcut olmayan bir antik kentin dijital olanaklar kullanılarak hayatta tutulmaya çalışması şeklinde alabiliyor. Bu şekilde ziyaretçilere o eserin yapıldığı zaman ve mekânın deneyimini yaşatma iddiasında bulunulduğunu söyleyebiliriz. Özellikle son durumda, bir müzenin, özellikle çeşitli teknolojik gelişmeleri kullanarak arttırılmış gerçeklik vaadiyle eserleri deneyimlememizi *hakiki* bir deneyime yakınsama iddiasını vaat ettiğini görebiliriz.

Walter Benjamin'in *aura* kavramı 2000'li yılların başından itibaren teknoloji geliştikçe ve müzeler de bu yeni teknolojileri kullandıkça *aura* ve dijital yeniden üretim üzerine çalışmalarda başvurulan bir kaynak olmuş ve gelişen teknolojiye göre çeşitlilik gösterecek şekilde literatürde yerlerini almıştır. Bu çalışmalara dair genel bir bakış, Benjamin'in *aura* kavramının dijital yeniden üretim açısından nasıl düşünüldüğüne dair genel bir eğilimi tespit etmek ve bu eğilimin Benjamin'in kavramsallaştırmasından ne ölçüde ayrıldığını anlamak için önemlidir. Öncelikle *aura* kavramını yalnızca yapıldığı zamana uzaklık-yakınlık çerçevesinde değerlendiren ve dijitalliğin *aura* kaybı açısından negatif çıktılara odaklanan çalışmaları inceleyelim. Roederer vd. (2020), "Dijital Dolayım Müze Deneyimini Gerçekten Değiştiriyor Mu?" (Does Digital Mediation Really Change the Museum Experience?) isimli makalelerinde, dijitalliğin müze ziyaretçilerinin deneyimini nasıl değiştirmekte olduğu sorusunu sorarken, yaptıkları alan çalışması ile fiziksel müzede *aura*'yı eksiltecek şekilde teknolojik eklentilerin etkide bulunduğunu iddia ediyorlar. Bu makalede *aura* yeniden üretilebilirliğin eserin *aura*'sını eksiltmesi şeklinde tanımlanıyor ve dijital yeniden üretilebilirliğin *aura*'yı tamamen ortadan kaldıracağı iddia ediliyor (s. 111). Jeffrey (2015) "Tarihi Mirasın Görselleştirilmesi: Güzellik, Aura ve Demokratikleşme" isimli makalesinde (Challenging Heritage Visualisation: Beauty, Aura and Democratisation) arkeolojik alanların üç boyutlu canlandırılması çerçevesinde dijitalliği düşünürken, bu canlandırmanın *aura* kavramı açısından, hem üretilen zamandan hem de eserin alımlanma geleneğinden tam bir kopuş yaratacağı için mümkün olmayan bir yeniden üretim gerçekleştireceğini savunuyor (147). Evrard ve Krebs (2017) "Dijital Çağda Müze Deneyiminin Otantikliği" (The Authenticity of the Museum Experience in the Digital Age: The Case of the Louvre) isimli çalışmalarında, gerçek müze ziyareti ve web sitesi üzerinden müze ziyareti arasındaki farklar üzerine Louvre müzesi ziyaretçileri ile bir çalışma gerçekleştiriyorlar ve kesinlikle fiziksel müze ziyaretinin *aura* açısından web sitesi ziyaretine tercih edildiğini iddia ediyorlar. Amorim ve Teixeira (2020) "Covid Sırasında ve Sonrasında Dijitalde Sanat: Online Sergilerin Aura ve Tertibatları" (Art in the Digital During and after Covid: Aura and Apparatus of Online Exhibitions) isimli çalışmalarında bütün sanat müzeleri ve sergilerin zorunlu olarak online platformlara taşınması sebebiyle dijital yeniden üretilebilirlikte *aura*'nın yitirildiğini iddia ediyorlar. Schweibenz (2018), "Dijital Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı" (The Work of Art in the Age of Digital Reproduction) adlı yazısında sanatçıların tekniklerinin dijital olarak yeniden üretiminde (örnek olarak Rembrandt'ın resim tekniğini, o anda izleyeninin suretine uygulayarak onu bir Rembrandt portresine çeviren bir yazılımı veriyor) bir *aura* kaybının olduğunu iddia ediyor (s. 10).

Dijitalleşme çağında yeni müzeleri uzaklık-yakınlık ekseninde değerlendirerek aura kavramı ile düşünen çalışmaların hepsi tespit edilebildiği kadarıyla dijital yeniden üretimin aura kaybına neden olacağını iddia etmiyorlar. Örneğin, Kenderdine ve Yip (2019) “Auranın Çoğalması: Tıpkıbasımlar, Otantiklik ve Dijital Nesnelere” (The Proliferation of Aura: Facsimiles, Authenticity and Digital Objects) isimli yazılarında dijitalliğin müze deneyimi üzerinde olumlu bir etkisi olabileceğini ve *aura*’nın başka şekillerde ortaya çıkabileceğini iddia ediyorlar. Kenderdine ve Yip (2019) nesnelere materyal, dijital ve gerçek kopyalarının *aura*’larını tartışarak başlayıp, Latour ve Lowe’un (2010) sanat eserleri ve tıpkıbasımları arasında *aura*’nın göç ettiğini iddia eden görüşleri üzerinden Benjamin’e karşı eleştirel bir tutum sergiliyorlar. Sonra Longmen mağarasının virtüel olarak yeniden inşası üzerine düşünüp, buradaki arttırılmış gerçekliğin *aura*’yı çoğalttığını (prolifere) iddia ediyorlar. Otantiklik yazarlarına göre, materyallik, dijital dolayım ve bakanın algısının bir kombinasyonu sonucunda oluşmaktadır. Dahası antik yerlerin dijital yeniden üretimi de bazı durumlarda önemli olmaktadır, çünkü kasıtlı olarak tahrip edilen Palmyra gibi antik kentlerin yeniden canlandırılarak tamamen yok olmak yerine, alımlanma imkânının yaratılması söz konusu olabilir. Bu da yeni türden bir *aura*’nın imkânını açacaktır. Hazan (2001) “Virtüel Aura: Teknolojik Dünyada Büyüye Yer Var mı?” (The Virtual Aura: Is There Space for Enchantment in a Technological World?) isimli çalışmada yeni bir kültürel fenomen olarak virtüel aura diye bir kavramın önerilebileceğini öne sürmektedir. Hazan (2015) “Dijital Yeniden Üretim Çağında Müzeyi Performe Etmek” (Performing the Museum in an Age of Digital Reproduction) isimli sonraki çalışmada geleneksel müze ziyareti ve dijitalliğin kullanıldığı müze ziyaretçilerinin fiziksel müze deneyimi üzerine düşünürken, fiziksel ve dijitalin hibrid bir versiyonu olan musesphere diye yeni bir terim ortaya atmaktadır. Müzeler açısından gerçek ve virtüel olan arasında bir ikilik ortaya atmanın artık kullanışlı olmadığını da iddia etmektedir. Bolter vd. (2006) “Auranın Kalıcı Krizinde Yeni Medya” (New Media and the Permanent Crisis of Aura) isimli çalışmalarında Benjamin’in matbaa, film ve sinema gibi yeniden üretim temelli medyadan başka türlü bir yeni medya ile karşı karşıya olduğumuzu iddia ediyorlar. Temel iddiaları, Benjamin’in aura kavramının, tamamen *aura*’nın gözden kayboluşu ile değil de *aura* deneyiminin sorgulanabileceği ve yeniden değerlendirilebileceği sürekli bir kriz halinde olması ile ilişkilendirilmesi gerektiğidir. Bolter vd. (2006), *aura*’yı VR (sanal gerçeklik), AR (arttırılmış gerçeklik) ve MR (karma gerçeklik) açısından değerlendirirken, VR’da *aura*’nın mükemmel bir şekilde gerçekleştirildiğini, ama AR ve MR’da fiziksel ve kültürel biricikliğin bir miktar da olsa korunabilir olduğunu iddia ediyorlar. Burada önemli nokta yeni müze deneyiminde *aura*’nın şimdide ama hem orada hem burada bir deneyimi sağlamayı vaat etmesi (özellikle tarihsel ve kültürel olarak fiziksel nesnelere yeniden canlandırıyor) ve bu deneyimin aslında biricik ve ziyaret edilen ana özgü olmasının yeni bir deneyim biçimi olarak ortaya çıkabilmesidir. Bu açıdan Bolter vd. (2006) *aura* ve dijitallik açısından özellikle karma gerçeklik veya hibrid bir uygulama nezdinde üretken bir öneri sunmaktadırlar. Özellikle bu son çalışmalar, aslında Benjamin’in *aura* kavramının yeni tip müzeler ve sergileme biçimleri açısından estetik deneyime yeni olanaklar verecek şekilde yeniden değerlendirilmesinin bir yolunu bulmaya çalışmaktadırlar.

Bütün bu çalışmalara baktığımızda, kavramın mevcut semantik çerçevesi göz önüne alındığında, *aura*’nın temel karakteristiği olan estetik ve siyaset arasındaki ilişkinin en azından bu çalışmalar nezdinde yerinden edildiğini görüyoruz. Genellikle bütün çalışmalar, eserin yapıldığı zaman uzaklık-yakınlık üzerinden *aura*’yı değerlendirirken, Benjamin’in benimsediği siyaseten bir imkân bulma tavrını askıya almaktadırlar. Bir önceki bölümde *aura* kavramına dair detaylı

bir tartışma yürütülmüştü: Benjamin her zaman aura ve estetik deneyimi, teknolojik gelişmelerin yeni bir kitlesellik yaratma potansiyelini düşünürken, estetik ve siyaset arasında zorunlu ve üzerine düşünülmesi gereken bir ilişki olarak olumluyordu. Dijital sanat ve aura kavramını ele alan çalışmalar Benjamin'in temel meselesi olan bu politik veçheyi çoğunlukla göz ardı ediyor görünüyorlar. Oysaki gündelik hayatın dijitalleşme ile büyük ölçüde kesiştiği bu dönemde, müzelerde dijitalleşme pratiklerinin beraberinde getirebileceği siyasal imkânlar üzerine düşünmek, Benjamin'in yeniden üretilebilirlikte gördüğü siyasal potansiyelleri dijital yeniden üretim bağlamında güncellemek açısından önemlidir.

“Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı makaleye referansla düşünürsek yeni bir teknik gelişim olduğunu ve bunun özelliklerini yeniden değerlendirmemiz gerektiğini görürüz. Artık basitçe bir yeniden üretimden değil, sanal da olsa hakikilik iddiası taşıyan bir yeniden üretimden söz ediyoruz. Özellikle arttırılmış gerçeklik yardımıyla şu anda fiziksel müzelerde sergilenen sanat eserlerinin geçmiş bağlamıyla canlandırılmasını veyahut mevcut antik kentlerin birebir hem fiziksel hem de dijital olanaklar kullanılarak yeniden üretilmesi ihtimalini düşündüğümüzde, bu gelişmeleri Benjamin'in *aura* kaybı olarak bahsettiği durumun başka türden bir telafisi olarak da pekâlâ okuyabiliriz. Dahası artık erişemeyeceğimiz, ortadan kaybolan sanat eseri veya antik kentler de canlandırılabilir hale gelebilir. Doğrudan bu müze ziyaretini sanal, hakiki değil diyerek reddetmek, karşı karşıya olduğumuz yeni tekniğin olanaklarını göz ardı etmek açısından Benjaminci bir tavır olmayacaktır. Şu anda alınacak doğru tavır yeniden Benjamin'in fotoğraf krizinde ve sinemada teknik değişimi görüp “yeni bir kolektivitinin” imkânını aramasına paralel şekilde, şu anda içinde bulunduğumuz dijital dünya ve bildiğimiz dünya arasındaki deneyim üzerine yeniden düşünmek olacaktır. O halde, bu sefer Benjamin'in aura üzerine söylediklerini siyasal bağlamından koparmadan, yeniden dijitalliğin kullanıldığı müzeler çerçevesinde düşünmemiz gerekiyor. Fakat bir farkla. Benjamin kitlelerin yeniden üretimin içinde filizlendiği sanatların yardımıyla görünürlük kazanacağını iddia ederken, biz içinde yaşadığımız neoliberal iklim nedeniyle, kolektivite içerisinde bir tekillikten ziyade, daha çok tekilliklerin temelinde bir kolektivite üzerine düşünme ihtiyacı içerisinde olmak zorundayız. Kapitalizmin “mutasyon geçirmiş biçimi olarak neoliberalizm” insanları, şirket mantığını hayatın her alanına sirayet edecek şekilde örgütleyerek “girişimci” haline getirir (Chul-Han, 2019, s.15). “Yurttaş tüketici haline” getirdiği için, “yurttaşın özgürlüğünün yerini tüketicinin edilgenliği” alır (Chul-Han, 2019, s.19). Her türlü kolektivitinin çözüldüğü böyle edilgen bir bireysellik halinde estetik ve siyasetten hala umut duyabiliriz. Bunun için Rancière'in estetik ve politika üzerine söylediklerine, Benjamin üzerine yorumlarını da dikkate alarak başvurmalıyız.

Duyulurun Paylaşımı: Özgürleşen Seyirci

“Her seyirci zaten kendi hikâyesinin oyuncusudur; her oyuncu, her eylem insanı da aynı hikâyenin seyircisidir”.

(Rancière, 2008, s. 22)

Rancière'in estetik ve siyaset arasındaki ilişki tanımı Benjamin'in yaptığı tanımdan farklıdır. Çok sık üzerine konuşulmasa da Benjamin'in de Rancière'in düşüncelerini Kant'ın estetik anlayışı üzerine düşündükleri çerçevesinde değerlendirebiliriz. Kant transandantal bir düzlemde tekil olandan evrensel olanın bir imkânını görmeyi amaçlıyordu ve bunun mecburen estetik deneyim açısından bir kolektiflik yaratacağını *sensus communis* kavramını ortaya atarak iddia ediyordu. Benjamin felsefe yolculuğunun başında kendini Kant felsefesi içerisinde konumlandırıyordu, fa-

kat çağının Neo-Kantçı yorumlarının aksine, Kant'ın estetik ve siyaset üzerine düşünme biçimini Baudelaire'in de etkisiyle transandantal değil ama gündelik (*ephemeral*) bir deneyim çerçevesinde değerlendirmeyi tercih etmişti. Bu tercihi sanatların gündelik hayatta nasıl deneyimlendiği üzerine düşüncelerinde görüyoruz. *Aura* kavramını da aynı şekilde ele alarak, bu deneyim içerisinde bir kolektiflik imkânı bulmaya çalışıyordu. Rancière'in düşüncesinin kökeninde de Kant'ın estetik yargı üzerine düşüncelerinin gündelik deneyim açısından yeniden düşünülmesi denemesini görüyoruz. Fakat Rancière, Benjamin'den farklı olarak, Kant'ın tekil deneyimin evrensel bir yargıya neden olduğu düşüncesinden ziyade, evrensel tikellikler temelinde çoğul bir kolektivite imkânının peşinde koşmaktadır.

Rancière'e göre, "siyasetin temelinde, Benjamin'in söz ettiği "kitleler çağı"na özgü "siyasetin estetize edilmesi"yle hiçbir ilişkisi olmayan bir "estetik" vardır (...) siyaset, neyin görüldüğü ve görülen üzerine neyin söylendiği ile, görme yetkisine ve söyleme niteliğine sahip olan ile, mekanların özellikler ve zamanların olanakları ile ilgilidir" (Rancière, 2008, s.148). Rancière'e göre öncelikli olarak siyasetin estetize edilmesinden daha temel başka bir duyulur düzlem siyaset ve estetik arasındaki ilişki açısından düşünülmelidir. Benjamin, değişen teknik olanakların siyaset ve kitle üzerinde nasıl etkisi olduğunu detaylı bir şekilde ele alıp çözüm önerileri üzerine düşüyordu ve temel olarak kolektif bir özne tahayyülü vardı. Fakat Rancière, esas sorgulanması gerekenin estetik ve siyaset arasındaki daha temel bir ilişki olduğunu öne sürer ve kolektiviteden ziyade, *aisthesis* kavramı temelinde estetik ve siyaset arasındaki ilişki üzerine düşünmeyi vaat eder. Siyaset, zamana 'sahip olmayanların' ağızlarından yalnızca "acıyı işaret eden bir sözün değil, pekâlâ ortak olanı dile getiren bir sözün de çıktığını göstermek için gerekli zamanı kullandıklarında gerçekleşir" (Rancière, 2012, ss. 28-29). Bu şekilde ancak duyulur yeniden paylaşılır olacaktır. Siyaset duyulurun paylaşımının mevcut koordinatlarını söküp, "ona yeni özne ve nesnelere dahil etmek, görünür olmayı görünür kılmak ve sesleri gürültü çıkararak birer hayvan gibi işitilenlerin söylediklerinin söz olarak dinlenebilir kılınmasıdır" (Rancière, 2012, s. 29). Bu mutabakat değil, çoğulluğun esas olduğunun altını çizen uyumsuzluk yaratmaya dönük bir etkinliktir ve "Benjamin'in "siyasetin estetize edilmesi" ifadesiyle anlattığı iktidar sahnelemeleri ve kitle seferberliklerinden bambaşka bir anlamda bir siyaset estetiği oluşturur (Rancière, 2012, s. 29). Rancière'in kuramı, ana sorumuz olan dijital dünyada müzelerin vaat ettiklerini estetik deneyimin siyasal olanakları açısından düşünmeye dair kolektif bir özne değil de tekillikler açısından çoğulluğun altını çizen eşitlik temelinde mümkün olan kolektifliği düşünmeyi önerdiği için daha uygun bir kuram olarak görünmektedir. Çünkü içinde bulunduğumuz dönem, her ne kadar şu an bir krizin içinde olmasa da, neoliberalliğin getirdiği tekilliklerin kolektiviteye hızlıca dönüşmeyeceği denli kök saldı bir dönemdir. Bu dönemde hızlıca oluşturulabilecek kolektif bir öznellik umudu bu durumda çok gerçekçi görünmüyor. Fakat Rancière'in estetik ve siyaset ilişkisini daha temel bir çerçevede düşündüğümüzde, bu tekil deneyimlerin oluşturabileceği estetik-siyasal bir düzlemi yakalayabiliriz.

Benjamin'in *aura* kavramı aracılığıyla yaptığı gibi, "duyulurun paylaşımı" Rancière'in siyasal pratikler ve estetik pratikler açısından ortak bir zemin bulduğu bir kavramdır. Rancière (2008), "hem ortak bir şeyin varlığını, hem de bu ortak olandaki karşılıklı yer ve payların dekupajını görmeyi sağlayan duyulur apaçıklıklar sistemine 'duyulurun paylaşımı' adını" verir (s.147). Burada temel aldığı şey hem paylaşılan ortak şeyin hem de bu paylaşımında dışarıda bırakılan şeyin saptanmasıdır. "Bu bölüşümün temelinde, mekanların, zamanların ve etkinlik biçimlerinin paylaşımı vardır; bu paylaşım ise bizzat ortak olanın katılıma nasıl uyum sağladığını ve herkesin bu

paylaşımında nasıl payı olduğunu belirler” (Rancière, 2008, s.147). Rancière’in (2008) dikkatimizi çekmek istediği şey mevcut paylaşımların, (paylaşılan mekanların, zamanların vs.) öncesinde, ondan daha temel bir şekilde “payı olanları belirleyen paylaşım”ın olmasıdır (s. 148). Bu türden bir “duyulurun paylaşımı” estetik ve siyaset arasındaki ilişkiyi yeniden belirleyecektir. Daha baştan itibaren modern sanatta belli bir estetik rejim, yani kimliklerin belirsiz olduğu, söz konularının meşruluğunun ortadan kaldırıldığı, mekân ve zamanın paylaşımlarının bozulduğu bir rejim söz konusudur (Rancière, 2008, s. 149). Ancak böyle bir durumda “her şeyin eşitliği” mecburen çoğulculuk zemininde kabul edilerek deneyimlenebilecektir, bu deneyim eşitliği ki “temsil hiyerarşilerini yıkar ve meşruiyetsiz bir ortaklık” kurar (Rancière, 2008, s. 150).

Rancière, “Özgürleşen Seyirci” yazısında, “seyirci meselesini sanat ile siyaset arasındaki ilişkiler üzerine yapılan tartışmanın merkezine” koyar (Rancière, 2009, s. 9). Geleneksel olarak bir şeyin seyircisi olmak “hem bilmek kabiliyetinden hem de eylemek kudretinden kopmak demektir” (Rancière, 2009, s. 10). Fakat Rancière (2008), “Özgürleşen Seyirci” yazısında hızlıca seyirciye bir edilgenlik atfedemeyeceğimizi iddia etmektedir. Veya hızlıca verilen bir başka refleks seyircinin, performansta olan değişiklik çerçevesinde (yazıda tiyatro) “edilgen seyirci formunu bırakıp, fenomenleri inceleyip nedenlerini araştıran bilimsel bir deneyci veya araştırmacı konumuna” geçebileceğini düşünmek olurdu (s. 11). Ya da “icra seyircileri edilgen tutumlarından çıkarıp ortak bir dünyanın etkin katılımcılarına dönüştürürse” seyircilerin ne yapılması gerektiğini öğrenebileceklerini düşünebilirdik (Rancière, 2008, s. 17). Fakat bütün bu düşüncelerde tuhaf olan bir şey vardır, Rancière’in *Cahil Hoca* kitabında fark etmemizi istediği bir şeyin benzeri vardır. Seyirciye atfedilen her zaman öğrenmeyi hiyerarşik olarak ondan yukarıda olan bir şeyden beklemesi. Her zaman mevzu bahis bir mesafenin oluşu ve seyirciyi, bir şeyi her zaman izleyen bir katılımcıya dönüştüreceği varsayımı. Rancière gözden kaçan çok temel bir şeyi hatırlatır: “yerinde oturan seyircinin etkin olmadığını söylememize izin ver şey, “etkin ve edilgen arasında önceden kurulmuş radikal bir karşıtlıktır” (Rancière, 2008, s. 17). Bu karşıtlık tam da duyulurun paylaşımını kuran “konumlar ile bu konumlara bağlı yeterlik ve yetersizliklerin *a priori* dağılımı tanımlar. Eşitsizliğin vücuda gelmiş alegorileridir bu karşıtlıklar” (Rancière, 2008, s. 18). Tam da bu karşıtlıkları sorguladığımız zaman özgürleşme başlayacaktır Rancière’e göre.

Seyirci de eylemde bulunur, tıpkı öğrenci veya bilgin gibi. Gözlemler, seçer, karşılaştırır, yorumlar. Gördüğünü diğer sahnelerde, başka yerlerde gördüğü başka şeylerle ilişkilendirir. Karşısında duran şiirin öğeleriyle kendi şiirini oluşturur. Seyirci icrayı kendi usulünce yeniden oluşturarak katılır icraya; örneğin, yaşam enerjisinden saf bir görüntü yaratmak ve bu saf görüntüyü okuduğu veya hayal ettiği, yaşadığı veya uydurduğu bir hikayeye ilişkilendirmek için, icranın iletilmesi beklenen yaşam enerjisinden kendini koruyarak yapar bunu. O halde seyirciler, hem mesafeli seyirci, hem de kendilerine sunulan gösterinin etkin yorumcularıdır. (Rancière, 2008, ss. 18-19)

Rancière açısından temel olan seyircilerin, onlardan beklenilenden farklı bir şey duyumsamalarıdır. Ortada düz ve tek taraflı bir iletim mantığı yoktur. Oysaki beklenen öğrencinin öğretmenin öğrettiği şeyi öğrenmesi, seyircinin de yönetmenin ona gösterdiği şeyi görmesidir (Rancière, 2008, s. 19). Oysaki bunu kontrol etmek mümkün değildir, öğrenci hocanın da bilmediği bir şey öğrenebilir, seyirci bambaşka bir şey görebilir. “Özgürleşmenin mantığında, “cahil hoca ve özgürleşmiş tilmizden başka, üçüncü bir şey vardır: Birbirine yabancı olan ve öğrencinin gördüğü, hakkında ne dediği veya hakkında ne düşündüğünü ortak biçimde doğrulamak üzere ikisinin de göndermede buldukları bir kitap veya bambaşka türden bir yazı” (Rancière, 2008,

s. 20). Seyirci edilgen olmanın aksine özgürdür. “Özgürleşme herhangi bir konuşan varlığın bir başka konuşan varlıkla eşitliğinin doğrulanmasıdır” (Ranci re, 2004, s. 44). Bu şekilde özgürleşme ve eşitlik süreçleri Ranci re açısından birbirine bağlanır. Özgürleşme bu eşitliğin talep edilmesiyle başlayacaktır. Burada eşitlik derken bir mutabakattan bahsetmiyoruz, çünkü Ranci re için esas olan uyumsuzluk (*dissensus*) olacaktır (Ranci re, 2020).  zg rleşen seyirci kavramı ile Ranci re’in kastettiği, herkesin birbirine eşitliğini bir konu hakkında mutabakata varmaya zorlamak şeklinde değil de, deneyimin kendisinde, tam da izleyen olmakta, çoğul olmanın olumlanmasında özgürleşmenin imkânını bulmaktır. Bu Kant’ın *sensus communis* kavramının  oğulluk adına yeniden yorumlanmasıdır aynı zamanda (1987). Tekil bireylerin, her birinin kendi  oğulluğunda bir ortak duyuya ulaşması. Ranci re için o halde  zg rleşme, Benjamin’de olduğu gibi kitlesel özneleşme ile değil, bireysel özgürleşme ile gerçekleşecektir. Ranci re’e göre estetik ve siyaset arasındaki ilişki Benjamin’in yaptığı gibi teknik dönüşüme indirgenmeden daha temel bir düzeyde bu şekilde yeniden düşünülmelidir. Ranci re’in yorumu bizim araştırma problemimizin açısından yeni bir şey öneriyor. Müze tarihindeki değişimi dijitallik ile beraber düşünen çalışmaların çoğu Benjamin’in *aura* kavramı ile düşünürken, Ranci re siyaset ve estetik arasındaki düzlemi başka türden bir dolayıma yerleştirmesini de hesaba katarak, izleyen olmanın potansiyellerini tekil bir kolektiflik çerçevesinde estetik ve siyaset açısından yeniden düşünmenin yollarını göstermeyi vaat edebilir. Örneğin, dijital bir yeniden üretim olarak antik bir kentin ziyaretini düşünelim. Bir ziyaretçi, “sanki gerçekten mağaranın içindeymişim gibi hissettim, bu kadarını görmek ve hissetmek gerçekten muhteşem bir deneyim. Neredeyse yaşayan geçmiş gibiydi” dediğinde (Kenderdine ve Yip, 2019, s. 285) bunu doğrudan sanal bir aura (Arslan, 2018) diyerek yadsınamalıyız. Benjamin ve Ranci re ile beraber düşündüğümüzde, müze ziyaretçisinin, bu tikel deneyim çerçevesinde, duyulurun dağılımına dair bir özgürleşme yaşayarak, bu deneyim temelinde çoğulluğu bulabiliyor olduğunu kabul etmeliyiz. Tek tek deneyim temelinde de olsa, dijital yeniden Üretilbilirlik, estetik ve siyaset arasındaki ilişkiyi duyulurun paylaşımı temelinde düşündüğümüzde ortak bir duyuyu  oğulluk temelinde yeniden düşünülebilir ve özgürleştirebilir bir pratik olarak yeniden şekillendirebilir.

Sonuc

Değişen müze deneyiminin bize vaat ettiği şey yalnızca eğlendiren estetik bir deneyim olmayabilir. Dijitalliğin gitgide daha fazla hayatımıza girmesiyle, estetik deneyimin de hayatlarımızda daha önemli hale geldiğini bizzat deneyimleyebiliyoruz. İnsanın kendi tekilliğine hapsolmuş gibi hissettiği bu çağda, akıp giden dünyanın yalnızca seyircisi miyiz, yoksa yalnızca izleyen olabilmemizin içinde siyasal bir imkân da bulabilir miyiz? Dijital yeniden üretim çağında estetik ve siyaset üzerine yeniden düşünmeyi amaçlayan bu makalede, izleyen olmanın edilgen bir deneyim olduğunu yanlışlamaya, izleyen olmanın siyasal potansiyelleri üzerine düşünmeye çalıştık. Öncelikle, içinde bulunduğumuz dönemde müzelerin dijitalleşmesinin estetik deneyimin yeni mekâm olduğunu tespit ettik. Hızlı bir tespit dijitalleşmeyi hakikiliği eksiltmesi sebebiyle reddetmek olurdu ama bu çalışmada kaçınılmaz olan dijitallik ve yeni dünya deneyiminin bir  rneği olan müzeler üzerinden estetik deneyim üzerine düşünmeyi tercih ettik. Bu saikle 2000’li yılların başından beri yapılan Walter Benjamin’in *aura* kavramının dijital yeniden üretim çerçevesinde düşünüldüğü çalışmalara bakmadan önce, bu kavramı, ele alındığı metinler çerçevesinde anlamaya çalıştık. Daha sonra bu çalışmaları incelediğimizde Benjamin açısından önemli bir noktayı estetik ve siyaset ilişkisini iskaladıklarımızı tespit ettik. Bu yeni tip dijital yeniden üretim ve aura

kavramına dair olumlu bir tavır alıp siyasal potansiyelleri üzerine düşündük. Rancière'in duyulurun paylaşımı ve özgürleşen seyirci kavramsallaştırmalarının, seyirci temelinde estetik ve siyaset ilişkisine dair daha temel bir düşünce seferber edebileceğini tespit ettik. Git gide daha fazla edilgen olmanın aksine etkin izleyiciler olduğumuza bizi ikna ediyor gibi görünen dijitallikle hemhal olan müzeler, estetik ve siyasal bir varoluşun imkânını, en azından çoğulluk temelinde eşit olduğumuzun idrakinde bize vaat etmektedir.

Kaynaklar

Amorim, J.P., Teixeira, L. (2020) Art in the digital during and after covid: Aura and Apparatus of online exhibitions. *Rupkatha Journal of Interdisciplinary Studies in Humanities, Special Conference Issue*, 12 (5). DOI:10.21659/rupkatha.v12n5.rioc1s1n2

Arslan, C. (2018). Dijital yeniden üretim çağında sanat eseri: "Aura" Kavramının Dijital Sanat Bağlamında Yeniden Değerlendirilmesi. *Art-sanat dergisi*, (9), 405-413.

Benjamin, W. (2012). Baudelaire'de bazı motifler üzerine. N. Gürbilek, ed. *Son bakışta aşk* içinde. Metis.

Benjamin, W. (2012) Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda sanat yapıtı. *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.) içinde. Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın kısa tarihi*. (O. Akınhay, Çev.). Agora.

Bolter, J.D., MacIntyre, B., Gandy, M., Schweitzer, P. (2006, Şubat) New media and the permanent crisis of aura. *Convergence: The international journal of research into new media Technologies*, 12 (1), 21-39.

Chul-Han, Byung. (2019) *Psikopolitika*. (H. Barışcan, Çev.). Metis.

Evrard, Y., Krebs, A. (2017, Eylül) The authenticity of the museum experience in the digital age: The case of Louvre. *Journal of Cultural Economics*, (42), 353-363.

Hazan, S. (2001) The virtual aura: Is there space for enchantment in a technological World? *Museums and the Web 201*. 14-17.

Hazan, S. (2015) Performing the museum in an age of digital reproduction. *Furnace*, (2), 1-7.

Jeffrey, S. (2015). Challenging Heritage Visualisation: Beauty, aura and democratisation. *Open Archeology*, (1), 144-152.

Kant, I. (1987). *Critique of Judgment*. (W. S. Pluhar). Hackett Publishing Company.

Kardeş, M. E. (2020) Walter Benjamin Düşüncesinde Teknik: İmkânlar, Eleştiri ve Politik Eylem. *Felsefe Arkivi*, (52), 1-18.

Kenderdine, S. ve Yip, A. (2019) The proliferation of aura: Facsimiles, authenticity and digital objects. K. Drotner., V. Dziekan, R. Parry, K.C. Schroder (Eds), *The routledge handbook of museums, media, and communication*. Routledge.

Latour, B. Lowe, A. (2010) The migration of the aura exploring the original through its fac smiles. T. Bartscherer, R. Coover, (ed)., *Switching codes thinking through digital technology in the humanities and the arts*. University of Chicago Press.

Roederer, C., Revat, R, Pallud, J. (2020, Bahar) Does Digital Mediation Really Change the Museum experience? *International journal of arts management*, 22 (3), 108-123.

Rancière, J. (2004) *Siyasalın kaysında*. (A.U. Kılıç, Çev.). Metis.

Rancière, J. (2008) *Görüntülerin yazgısı*. (A.U. Kılıç, Çev.). Versus.

Rancière, J. (2009) *Özgürleşen Seyirci*. (E.B.Şaman). Metis.

Rancière, J. (2012) *Estetiğin huzursuzluğu: Sanat rejimi ve politika*. (A.U. Kılıç, Çev.) İletişim.

Rancière, J. (2013) *Cahil hoca: Zihinsel özgürleşme üstüne beş ders*. (S. Kılıç, Çev.) Metis.

- Rancire, J. (2018) *Aisthesis: Sanatın estetik rejiminden sahneler* (A.D. Temiz, ev.) Monokl.
- Rancire, J. (2020) *Dissensus: Politika ve estetik zerine*. (M. Yalıncaya, ev.) Ayrıntı.
- Schweibenz, W. (2018) The work of art in the age of digital reproduction. *Museum International*, (70), 1-2.
- Yıldırım, B. (2007) *Walter Benjamin’de “deneyim” kavramı*. *FLSF*, (3), 55-66.