ÖZGÜN MAKALE

Gravürden Dijital Sanata: Özgünlük ve Aura Kavramının Yeniden Düşünülmesi

From Engraving to Digital Art: Rethinking the Concepts of Authenticity and Aura

ATALAY MANSUROĞLU*[1]

Öz

Bu çalışma, Walter Benjamin'in teknik yeniden üretilebilirlik ve aura kavramlarını gravür baskı ve dijital sanat bağlamında karşılaştırmalı olarak ele almaktadır. Çalışmanın amacı, özgünlüğün farklı üretim rejimlerinde hangi zeminler üzerinden kurulduğunu kavramsal düzeyde çözümlemektir. Araştırmada nitel bir yaklaşım benimsenmiş ve karşılaştırmalı kavramsal analiz yöntemi kullanılmıştır; vakalar matris türü, çoğaltılabilirlik mantığı, özgünlük kaynağı, sanatçı müdahalesi ve izleyici ilişkisi olmak üzere beş ölçüt üzerinden incelenmiştir. Albrecht Dürer'in *Melencolia I* gravürü ile Refik Anadol'un *Unsupervised* dijital enstalasyonu üzerinden yürütülen çözümleme, gravürde fiziksel kalıbın, dijital sanatta algoritmik üretim sürecinin ve NFT mekanizmalarında ise kriptografik kayıt ile hukuki çerçevenin birlikte özgünlüğün farklı zeminlerini oluşturduğunu göstermektedir. Temel bulgu, gravürde maddi süreklilik, dijital sanatta süreçsel teklik ve NFT'de kayıt tekliği biçiminde üç ayrı özgünlük zemininin belirlenmesidir. Ulaşılan sonuç, aura kavramının bütünüyle yitirilmediği, belirli bileşenleriyle yeni üretim koşullarında yeniden yorumlanabildiği ve Benjamin'in metnindeki kavramsal potansiyelin çağdaş sanat pratiğinde verimli bir çerçeve sunmaya devam ettiğidir.

Anahtar Kelimeler: Aura, dijital sanat, gravür, özgünlük, Walter Benjamin.

Abstract

This study comparatively examines Walter Benjamin's concepts of technical reproducibility and aura in engraving and digital art. The aim is to conceptually analyze the grounds on which authenticity is constituted in different production regimes. Adopting a qualitative approach, the study employed comparative conceptual analysis, examining the cases through fvie criteria: type of matrix, logic of reproducibility, source of authenticity, artistic

Gönderim Tarihi: 22.06.2026 Kabul Tarihi: 24.09.2026
* Sorumlu Yazar
[1] Doçent, Doğuş Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, amansuroglu@dogus.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7152-0711

The copyright of the published article belongs to its author under the CC BY-NC 4.0 license. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

e-ISSN: 3108-5725 https://doi.org/10.56074/msgsuakademi.1976241

intervention, and viewer relationship. The analysis of Albrecht Dürer's *Melencolia I* engraving and Refik Anadol's *Unsupervised* digital installation shows that the physical plate, the algorithmic production process, and cryptographic records combined with legal frameworks in NFTs constitute three separate grounds of authenticity: material continuity, processual singularity, and singularity of record, respectively. The conclusion is that aura is not entirely lost and can be reinterpreted in some of its components under new production conditions, and that the conceptual potential of Benjamin's text still offers a productive framework for contemporary art.
Keywords: Aura, digital art, engraving, authenticity, Walter Benjamin.

1. Giriş

Sanat tarihinin uzun süreklilik çizgisinde üretim araçları, teknik düzenekler ve ifade biçimleri sürekli bir dönüşüm içinde olmuştur. Bu dönüşümün belirleyici eşiklerinden biri, görsel imgenin teknik olarak çoğaltılabilir hâle gelmesidir. Matbaanın yaygınlaşması, gravür baskının özgün ve bağımsız bir sanatsal pratik olarak biçimlenişi, fotoğraf ve sinema ile birlikte imgenin ontolojik statüsünün tartışmaya açılması ve nihayet dijital sanatın algoritmik bir üretim rejimine geçişi, aynı kavramsal sorunsalın farklı tarihsel yüzleridir: sanat eserinin biricikliği ile çoğaltılabilir olması arasındaki gerilim. Bu gerilim, Walter Benjamin'in 1936 tarihli yazısında belirgin biçimde dile getirilmiş ve sonraki kuşakların sanat felsefesi tartışmalarına kalıcı bir kavramsal zemin sağlamıştır. Bu çalışmanın temel sorusu, özgünlüğün gravür baskıda, dijital sanatta ve NFT mekanizmasında hangi farklı zeminler üzerinden kurulduğudur.

Çalışma boyunca sıkça başvurulacak bazı teknik terimlerin açıklığa kavuşturulması yerinde olacaktır. NFT (Non-Fungible Token), Türkçeye "misli olmayan dijital varlık" ya da "benzersiz dijital jeton" şeklinde aktarılabilen bir kavramdır; teknik olarak bir dijital dosyaya ilişkin benzersiz bir kaydı ve bu kaydın sahipliğini blockchain ağı üzerinde tescil eden bir mekanizmadır. Dosyanın kendisi bu işlemden sonra da serbestçe kopyalanabilir; tescil yalnızca kayda ilişkindir. Blockchain (zincir blok), verileri merkezî bir otoriteye bağlı olmaksızın ağdaki tüm düğümlerin doğrulamasıyla saklayan ve güncellemeleri kriptografik olarak bağlayan dağıtık bir kayıt sistemidir. Hash değeri, bir dijital dosyanın matematiksel olarak hesaplanmış benzersiz parmak izi gibi düşünülebilir; dosyanın içeriğindeki en ufak bir değişiklik tamamen farklı bir hash değeri üretir. Mint işlemi (basım), bir dijital dosyayı NFT'ye dönüştürme, yani blockchain üzerinde ona ait bir kayıt oluşturma sürecini ifade eder. Metadata (üst veri), eserin başlığı, sanatçı bilgisi, üretim tarihi ve dosya konumu gibi tanımlayıcı bilgileri içeren ek veri katmanıdır.

Çalışmanın vakaları, kavramsal hattı görünür kılacak biçimde seçilmiştir. Birinci vaka Albrecht Dürer'in *Melencolia I* (1514) gravürüdür; eser, gra-

vür baskının bir güzel sanat formu olarak konumlanmasında dönüm noktası kabul edilen, ikonografik açıdan en yoğun şekilde incelenmiş Rönesans gravürlerinden biridir (Klibansky vd., 1964, ss. 327–331; Panofsky, 1943, ss. 156–171). İkinci vaka Refik Anadol'un *Unsupervised* (2022–2023) projesidir; sanatçının MoMA koleksiyonu üzerinde eğittiği makine öğrenimi modelinin gerçek zamanlı çıktısını büyük ölçekli bir medya duvarında sergileyen bu enstalasyon, dijital üretimin estetik mantığını somutlaştırır (The Museum of Modern Art [MoMA], 2023). NFT mekanizması ise tek bir esere indirgenmeden, kriptografik özgünlük rejiminin kurucu mantığı düzeyinde ele alınmıştır. Unsupervised projesinin, MoMA koleksiyonuna dayanan ve Feral File platformunda satışa sunulan bir NFT serisiyle de bağlantısı bulunmaktadır (Davis, 2023). Bu çalışma ise projeyi MoMA'daki sergi enstalasyonu ve gerçek zamanlı algoritmik üretimi üzerinden ele almakta, NFT sahiplik mekanizmasını ondan analitik olarak ayırmaktadır. Bu ayrım, estetik özgünlük ile teknik özgünlük arasındaki kavramsal farkı korumak için gereklidir (Zeilinger, 2018). Vakaların üç farklı üretim rejiminden seçilmesi bilinçli bir tercihtir; amaç, özgünlüğün fiziksel kalıp, algoritmik süreç ve kriptografik kayıt gibi birbirinden köklü biçimde ayrılan maddi-teknik zeminlerde nasıl yeniden kurulduğunu izlemektir.

Çalışmanın yöntemi karşılaştırmalı kavramsal analizdir; ampirik veri toplamayı değil, kavramsal ilişkilerin çözümlenmesini hedefler. Vakalar beş ölçüt üzerinden incelenmiştir: matris türü, çoğaltılabilirlik mantığı, özgünlük kaynağı, sanatçı müdahalesi ve izleyici ilişkisi. İlk dört ölçüt, Benjamin'in şimdi-buradalık, aura ve sanatçının eli üzerine kurduğu çözümlemeden türetilmiştir; izleyici ilişkisi ölçütü ise 2.4'te ele alınan alımlama kuramına dayanır. Bu ölçütler ampirik ölçüm değil, kavramsal sınıflandırma araçlarıdır. "Matris" kavramı bu çalışmada gravür tarih yazımının yerleşik bir terimi olarak kullanılmaktadır; Landau ve Parshall (1994, s. 21) Rönesans baskısı üzerine kapsamlı çalışmalarında baskı kalıbını doğrudan matris olarak adlandırır. Çalışmanın kuramsal sınırı, Benjamin'in teknik yeniden üretilebilirlik çerçevesidir; Gilles Deleuze'ün oluş ontolojisi, Vilém Flusser'in aygıt kuramı ya da Friedrich Kittler'in medya arkeolojik yaklaşımı gibi alternatif perspektifler kapsam dışındadır. Bu çalışmada matris kavramı, fiziksel baskı kalıbının ötesinde, bir eserin çoğaltılmasını, türetilmesini veya dolaşıma girmesini mümkün kılan üretici altyapıyı karşılayacak genişlikte kullanılmaktadır. Gravürde bu altyapı fiziksel kalıp, dijital sanatta algoritmik sistem, NFT mekanizmasında ise özgünlüğü tanımlayan blockchain tabanlı kayıt yapısı olarak karşımıza çıkmaktadır.

2. Kuramsal Çerçeve ve Alanyazın

2.1. Benjamin'in Aura Kavramı ve Çeviri Sorunu

Walter Benjamin'in (1936/2008) "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" başlıklı metni, sanat eserinin biricikliği üzerine düşünen yirminci yüzyıl yazısının kurucu metin-

lerinden biridir. Ahmet Cemal tarafından Türkçeye kazandırılan ve *Pasajlar* derlemesinde yer alan çeviride dikkat çekici bir terminolojik tercih bulunmaktadır: Benjamin'in Almanca "Aura" sözcüğü metnin gövdesinde sistematik biçimde "özel atmosfer" olarak karşılanmış; "Aura" terimi yalnızca dipnot 7'de açıklayıcı bir parantez içinde korunmuştur (Benjamin, 1936/2008, s. 80). Bu çalışmada Cemal'in tercih ettiği bu Türkçe karşılığa atıf yapılırken "aura" terimi de yan yana kullanılmıştır.

Benjamin'in çerçevesi sanat eserinin biricikliğine üç farklı kavramsal eksenden yaklaşır. Birincisi şimdi-buradalık kavramıdır. Benjamin, eserin belirli bir mekân ve zamana bağlı oluşunu, başka bir konuma taşındığında kendi kendisiyle özdeşliğini yitirmesini bu kavram aracılığıyla ifade eder: "En etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan bir yan vardır: sanat yapıtının şimdi ve burada'lığı, başka deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı" (Benjamin, 1936/2008, s. 53). İkinci eksen aura kavramıdır. Cemal'in "özel atmosfer" olarak çevirdiği bu kavram, doğal nesnelere ilişkin özel atmosferin, ne denli yakında bulunursa bulunsun bir uzaklığın biriciklik niteliğini taşıyan görüngüsü olarak tanımlanır (Benjamin, 1936/2008, ss. 56–57). Doğal nesnelere ait bu kavram, sanat eseri bağlamında sanatçının elinin doğrudan müdahalesi ve eserin geleneğin dokusuna yerleşmiş varlığı ile somutlaşır. Üçüncü eksen kült değeri ile sergileme değeri arasındaki ayrımdır; Benjamin sanat yapıtlarının alımlanmasında bu iki uç vurgunun bulunduğunu belirtir (Benjamin, 1936/2008, s. 59). Üç eksen birlikte ele alındığında, çerçevenin tekniğin maddi koşulları ile estetik-politik konumlanış arasında karmaşık bir karşılıklı ilişki kuran analitik bir yapı sergilediği görülür.

Benjamin'in çerçevesi sonraki kuşaklarca uzun süre dolayımsız bir teknolojik determinizm olarak okunmuştur. Miriam Bratu Hansen'in (2008) incelemesi bu yaygın okumayı karmaşıklaştırır. Hansen, Benjamin'in çalışmalarında iki temel aura tanımı bulunduğunu (s. 339) ve bu iki tanımın doğrusal bir gelişim çizgisi izlemediğini gösterir; erken dönem fotoğraf yazılarındaki aura kavrayışı geç dönem Baudelaire ve Proust okumalarındaki kavrayıştan farklı bir patikayı izler (ss. 343–346). Hansen'in en kritik tezi, 1936 tarihli metindeki tanımın Benjamin tarafından kasten daraltılmış olmasıdır (s. 350); Benjamin söz konusu metinde aurayı kavramın tüm karmaşıklığını sergilemek için değil, belirli bir politik-estetik tezini desteklemek için kullanmıştır. Bu okuma, çalışmanın aurayı çağdaş üretim koşullarında yeniden okurken Benjamin'in metnindeki kasıtlı daraltmanın açtığı kavramsal alanı izlediğini vurgulamak için önemlidir.

2.2. Gravürün Sanat Tarih Yazımındaki Konumu

Gravürün sanat tarih yazımındaki konumu modern dönemde iki kanonik çalışma tarafından belirlenmiştir. Ivins'in (1953) *Prints and Visual Communication* başlıklı incelemesi, baskı resmin yalnızca estetik bir nesne değil, görsel bilginin tarihsel olarak çoğal-

tılmasını sağlayan teknik bir aracı olarak yorumlanması gerektiğini vurgular. Landau ve Parshall'ın (1994) *The Renaissance Print, 1470–1550* çalışması ise gravür baskının maddi-tarihsel zeminini ayrıntılandırır. Çalışmanın ikinci bölümünün ilgili alt başlığı kalıbı doğrudan "matris" olarak adlandırır (Landau ve Parshall, 1994, s. 21). Bu terminolojik tercih, bu çalışmada merkezî konumdaki matris kavramının gravür tarih yazımında zaten yerleşik olduğunu gösterir. Yazarlar, gravürün sanat eseri statüsüne kavuşma sürecinde sanatçı imzasının belirleyici rolünü ayrıntılandırır; Pollaiuolo'nun *Battle of the Nudes* gravürüne koyduğu imza, yapıtıyla gurur duyan bir sanatçının ifadesi olarak okunur (Landau ve Parshall, 1994, s. 101). Bu gelenek, Dürer'in monogramı ile zirveye ulaşır (Landau ve Parshall, 1994, ss. 354–355).

Albrecht Dürer ve özellikle *Melencolia I* gravürü üzerine geliştirilen sanat tarih yazımı üç temel yapıt etrafında yoğunlaşır. Panofsky'nin (1943) *The Life and Art of Albrecht Dürer* çalışmasında esere ayrıntılı bir analiz ayrılır ve eser, sanatçının ruhsal otoportresi olarak yorumlanır (Panofsky, 1943, s. 171). Bu yorumun ikonografik temeli, Klibansky vd. (1964) tarafından *Saturn and Melancholy* çalışmasında derinleştirilmiştir. Üç yazar, melankoli kavramının antik felsefeden başlayarak nasıl evrildiğini, Satürn mitolojisi ve dört mizaç öğretisi ile nasıl ilişkilendiğini izler ve gravürdeki geometrik sembollerin anlamını çözümler (Klibansky vd., 1964, ss. 327–331). Türkçe alanyazında gravür tarih yazımı henüz aynı sistematik kapsamı kazanmamış olsa da, Karadoğan'ın (2016) gravür tekniğinin Türk sanatındaki yerini ele alan incelemesi ve Küçüköner'in (2023) çağdaş Türk gravür uygulamalarına ilişkin çalışmaları, alandaki yerel literatürün önemli halkalarını oluşturur.

2.3. Dijital Sanat ve Teknik Özgünlük Tartışmaları

Dijital sanat üzerine kuramsal yazın 1990'ların sonu ve 2000'lerin başında sistematik biçimde gelişmeye başlamıştır. Manovich'in *Yeni Medyanın Dili* çalışması bu alanın kurucu metinlerinden biridir (Manovich, 2001/2023). Manovich, dijital medyanın geleneksel medyadan farklı olarak sayısallaştırma, modülerlik, otomasyon, değişkenlik ve kod dönüştürme olmak üzere beş ayırt edici özelliği olduğunu öne sürer. Çalışmasında geliştirdiği veri tabanı estetiği kavramı, çağdaş dijital sanat üretiminin önemli bir kuramsal anahtarını oluşturur: dijital eser, doğrusal bir anlatı değil, bir veri kümesinin farklı düzenlenme olanaklarının estetik ifadesidir. Bolter ve Grusin'in (1999) yeniden dolayım kavramı ise yeni medyanın eski medyayla kurduğu ilişkiyi şeffaf dolayımsızlık ile aşırı dolayım arasındaki çift mantık üzerinden çözümler (Bolter ve Grusin, 1999, ss. 21–44). Türkçe alanyazında Avcı Tuğal (2018) dijital sanatın oluşum sürecini ele alır; Yüksel ve Aşan Yüksel (2024) ise yapay zekânın sanatsal üretimdeki rolünü güncel olarak haritalandırır. NFT mekanizmaları üzerine kuramsal tartışmada Zeilinger'in (2018) ince-

lemesi öne çıkar; yazar blockchain temelli özgünlük rejiminin dijital sanatın estetik sorunlarına bir çözüm sunmadığını, dijital nesnenin ekonomik dolaşımının önündeki teknik engeli aşmak için tasarlanmış bir hukuki-ekonomik düzenek olduğunu ileri sürer.

Zeilinger'in itirazı hukuk yazınında da destek bulur. Moringiello ve Odinet (2022), NFT platformlarının kullanım şartlarını inceledikleri çalışmada, platformların tanıtım söylemiyle hukuki metinleri arasında belirgin bir kopukluk saptar. Platformlar token sahipliğini fiziksel bir sanat eserine sahip olmaya benzetse de incelenen kullanım şartlarının hiçbiri token sahipliğiyle altta yatan yaratıcı yapıt üzerindeki haklar arasında doğrudan bir bağ kurmaz; şartların tamamı, token sahipliğinin altta yatan yapıt üzerinde mülkiyet ya da telif hakkı sağladığını açıkça reddeder (Moringiello ve Odinet, 2022, s. 635). Yazarlar bu nedenle NFT'lerin, bugünkü yapılarıyla, altta yatan varlığa vaat edilen biricikliği kazandırmadığı sonucuna varır (Moringiello ve Odinet, 2022, s. 640). Fairfield (2022) farklı bir sonuca ulaşır ve NFT'lerin sözleşme ya da fikrî mülkiyet lisansı olarak görülmesine karşı çıkarak kişisel mülkiyet sayılması gerektiğini savunur. Yine de ona göre dijital biriciklik ancak hukuk eliyle kurulabilir. Yazar, blockchain programlarının hukuki araçların yerini alacağı düşüncesinin büyük ölçüde teknoloji çevrelerinin sözleşmenin ne olduğunu yanlış anlamasından doğduğunu da belirtir (Fairfield, 2022, s. 1286). İki çalışma NFT'nin hukuki niteliği konusunda ayrışsa da NFT'deki özgünlüğün kurumsal ve hukuki düzenlemelerle kurulduğu noktasında buluşur.

2.4. İzleyici İlişkisi Ölçütünün Kuramsal Dayanağı

İzleyici ilişkisi ölçütü, çalışmanın diğer dört ölçütünden farklı olarak, izleyiciyi anlamın kurucu bir bileşeni sayan alımlama estetiğine dayanır. Jauss (1982), yazar, yapıt ve okur kitlesinden oluşan üçgende okur kitlesini tarihi biçimlendiren etkin bir güç olarak konumlar ve yapıtın tarihsel yaşamının ancak muhataplarının etkin katılımıyla var olabileceğini belirtir (Jauss, 1982, s. 19). Aynı çalışmanın birinci tezine göre yapıtın tarihselliği, okurların yapıtla önceden kurdukları deneyime dayanır (Jauss, 1982, s. 20). Jauss bu deneyimin, alımlamayı yönlendiren bir beklenti ufku olarak nesnelleştirilebileceğini de ileri sürer (Jauss, 1982, s. 22).

Sanat tarihi yazınında bu yaklaşıma yakın duran kavramlardan biri Gombrich'in "izleyicinin payı" *(the beholder's share)* kavramıdır; *Art and Illusion*'ın üçüncü bölümü bu başlığı taşır (Gombrich, 1960/1961, s. 179). Gombrich'e göre imgelerin okunmasında izleyicinin de payı vardır; izleyici sanatçıyla iş birliği yaparak boyalı bir yüzeyi görünür dünyanın bir benzerine dönüştürür (Gombrich, 1960/1961, s. 291). Areford (2010) ise kendi yaklaşımını, Wolfgang Kemp'in sanat tarihine uyarladığı alımlama estetiğine en yakın yöntem olarak tanımlar. Ancak Kemp'in modelinin izleyiciyi yalnızca seyirci olarak hesaba kattığını belirtir ve erken baskıların incelenmesi için izleyiciyi anlamın nihai üreticisi sayan yeni

bir alımlama kuramına ihtiyaç olduğunu savunur (Areford, 2010, s. 9).

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren mekânsal ve teknolojik üretim biçimleri, izleyici ilişkisini bedensel bir mesele hâline getirir. Bishop (2005), enstalasyon sanatını geleneksel mecralardan ayıran özelliği, izleyiciye mekânda fiilen bulunan biri olarak seslenmesinde görür. Bu sanat, dokunma, koku ve işitme duyuları en az görme kadar devrede olan, bedenlenmiş bir izleyiciyi hesaba katar; Bishop'a göre izleyicinin bu fiilî varlığında ısrar etmesi, enstalasyon sanatının belirleyici niteliğidir (Bishop, 2005, s. 6). Grau (2003) ise daldırmayı, gösterilene karşı eleştirel mesafenin azaldığı ve olup bitene duygusal katılımın arttığı bir durum olarak tanımlar. Yazara göre eleştirel mesafe ile daldırma arasındaki ilişki basit bir karşıtlıkla açıklanamaz; bu ilişki çok katmanlıdır ve kısmen çelişkilidir (Grau, 2003, s. 13). Bu kaynaklardan hareketle izleyici ilişkisi ölçütü üç boyutta ele alınmıştır. Anlamın alımlama sırasında kurulması Jauss'a, imgenin okunmasında izleyicinin payı Gombrich ve Areford'a, izleyicinin bedensel ve mekânsal konumu ise Bishop ve Grau'ya dayanmaktadır. Ölçüt, üç üretim rejiminde izleyiciye düşen payın nasıl değiştiğini görmek için kullanılmaktadır.

Bu dört tartışma kümesi (Benjamin yorumları, gravür tarih yazımı, dijital sanat ve NFT kuramı, alımlama ve izleyici kuramı) kuramsal çerçevelerinin zenginliğine karşın birbirinden büyük ölçüde ayrı şekilde gelişmiştir. Bu çalışmanın katkısı, dört tartışma kümesini matris kavramı üzerinden tek bir analitik düzlemde buluşturma girişimidir. Çalışma ne aurayı dijital sanata mekanik biçimde uygular ne de gravür ile dijital sanat arasında basit bir karşıtlık kurar; her iki üretim rejimini de kendi maddi ve teknik koşulları içinde çözümler ve farklarını bir kavramsal taksonomi içinde konumlandırır.

3. Gravürde Kalıbın Tekliği ve Baskının Sürekliliği

Gravürün özgünlük rejimini anlamak için gravürün tarihsel olarak hangi maddi koşullar içinde geliştiğini önce kısaca anımsamak gerekir. On beşinci yüzyıl Avrupa'sında matbaanın yaygınlaşması, yalnızca yazılı kelimenin değil görsel imgenin de geniş ölçekte dolaşıma girmesinin teknik koşulunu hazırlamıştır. Bu dönemde gravür baskı, dinî imgelerin, oyun kartlarının, kitap illüstrasyonlarının ve tek yapraklık baskıların temel üretim yolu olarak biçimlenmiştir (Karadoğan, 2016; Landau ve Parshall, 1994). Landau ve Parshall (1994), Rönesans gravür kültürünün üretim, dağıtım ve kabul koşullarını birlikte ele aldıkları çalışmalarında, gravür baskının bir sanat eseri statüsüne kavuşma sürecini izler. Bu sürecin üç tarihsel uğrağı ayırt edilebilir: gravürün zanaat işlikleri içinden bağımsız sanatçı pratiğine geçişi (Landau ve Parshall, 1994, s. 78), baskının resimle rekabet edebilir bir görsel ifade aracı olarak konumlanışı (Landau ve Parshall, 1994, s. 81) ve sanatçı kimliğinin gravüre taşınması.

Şekil 1

Antonio Pollaiuolo, Çıplakların Savaşı, yaklaşık 1470–1490, gravür, 38,4 x 58,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York



Not. The Metropolitan Museum of Art (2024a) kaynağından alınmıştır.

Sanatçı kimliğinin gravüre taşınması, on beşinci yüzyıl sonunda Antonio Pollaiuolo'nun *Çıplakların Savaşı* gravürüne imzasını koymasıyla başlayan bir gelenektir (Şekil 1). Landau ve Parshall (1994, s. 101), bu imzanın yapıtıyla gurur duyan bir sanatçının ifadesi olduğunu vurgular. Bu gelenek Dürer'in monogramı (AD) ile zirveye ulaşır; yazarlar Dürer'in ünlü ve çokça taklit edilen cartellinosunu, baş harflerini bir süs çerçevesi olarak kullandığı bir imza pratiği olarak okurlar (Landau ve Parshall, 1994, ss. 354–355). Bu pratik, gravür baskının artık yalnızca anonim bir baskı tekniği olmadığını; sanatçısının kimliğine, üslubuna ve estetik kararına bağlanmış bir özgün ifade biçimi olduğunu belgelemektedir. Bu tarihsel bağlam, fiziksel kalıbın kavramsal mantığını anlamak için belirleyicidir. Bakır kalıp yalnızca bir baskı aracı değil, sanatçının elinin doğrudan izini taşıyan maddi bir nesnedir; her baskı bu kalıpla doğrudan fiziksel temas kurar ve kalıbın maddi süreklilik zincirinin bir halkası olur.

Gravür baskı, sanat tarihinde kavramsal olarak paradoksal bir konuma sahiptir: doğası gereği çoğaltılabilir bir tekniktir, ancak her baskı özgün olarak kabul edilir. Sanatçı kazıma, oyma ya da asitle aşındırma yoluyla kalıbı şekillendirir ve bu süreç sanatçının elinin izini maddi olarak kalıba kazır. Her baskı kalıpla doğrudan fiziksel temas kurar; bu temas eserin maddi süreklilik zincirini oluşturur

ve şimdi-buradalık niteliğinin tamamen yitirilmesini engeller. Çoğaltılabilirlik teorik olarak sınırsız değildir; kalıp her baskıda hafif bir aşınmaya uğrar. Bu teknik sınırlılık, gravür baskının estetik değerini kuran kavramsal bir niteliğe de dönüşür. Baskı serilerinin numaralandırılması, erken baskıların sonraki baskılardan daha değerli kabul edilmesi gibi yerleşik pratikler, bu maddi sınırlılığı estetik değer ölçütüne dönüştüren kurumsal kavrayışı belgelemektedir.

Gravür baskının izleyiciyle kurduğu ilişki de bu maddi koşullarla yakından bağlantılıdır. Areford (2010), erken dönem Avrupa baskılarını incelediği çalışmasında, baskıların ucuz, taşınabilir ve sınırsızca uyarlanabilir nesneler olarak öne çıktığını, olası işlev ve anlamlarının da hem gerçek hem mecazi anlamda izleyicinin elinde kaldığını belirtir (Areford, 2010, s. 16). Erken baskılar elle boyanmış (Areford, 2010, s. 26), el yazması ciltlerin kapak içlerine yapıştırılmış (Areford, 2010, s. 29), dokunulmuş ve öpülmüştür (Areford, 2010, s. 12). Bu örneklerde izleyici, nesneyi elleriyle dönüştüren bir katılımcı konumundadır.

Areford bu maddi kanıtlara dayanarak Benjamin'in çerçevesine doğrudan itiraz eder. Ona göre auranın ve kült değerinin biriciklik ve hakikilikle tanımlanması, on beşinci yüzyıl baskı kültürü açısından baştan sona anakroniktir; o dönemde bir kopya, özgün bir tasvir kadar etkili ve anlamlı kabul ediliyordu (Areford, 2010, s. 12). Areford, imge baskıdan baskıya çoğaldıkça aurasının çoğu zaman güçlendiğini de ileri sürer (Areford, 2010, s. 16). Yine de Benjamin'in kavram ve terminolojisini kendi incelemesi için yararlı bir çıkış noktası olarak görmeyi sürdürür (Areford, 2010, s. 10). Bu itiraz, çalışmanın gravür çözümlemesinin sınırını da belirler. Auranın maddi süreklilikten beslendiği savı, sanatçı kimliğine ve imzaya bağlı baskı pratiği için geçerlidir. Anonim ve dinî işlevli erken baskılarda ise özgünlük, sanatçı kimliğinden bağımsız olarak kullanım ve alımlama sırasında kurulabilmektedir. *Melencolia I,* imzalı ve sanatçı kimliğine bağlı ilk gruba girer.

Şekil 2

Albrecht Dürer, Melankoli I, 1514, bakır gravür, 24 x 18,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York



Not. The Metropolitan Museum of Art (2024b) kaynağından alınmıştır.

Dürer'in *Melencolia I* (1514) gravürü, fiziksel kalıp mantığının kavramsal incelemesi için kritik bir vaka sunar (Şekil 2). Eser, bakır kalıp üzerine burin (kazıma kalemi) ile açılan çizgilerden oluşan çizgi gravür (line engraving) tekniğiyle üretilmiştir. Başını eline dayamış kanatlı bir kadın olan merkezî figür, geleneksel Satürn ikonografisinde melankoliyi temsil eden tipolojiye karşılık gelir (Klibansky vd., 1964, ss. 284–326). Figürün çevresinde kümelenen geometrik nesneler ve ölçü aletleri (kum saati, terazi, pergel, taş çokyüzlü blok, sihirli kare, marangoz aletleri), geometri, ölçü ve sayı disiplinlerinden oluşan ortak bir sembolik alana aittir; bu alan melankolik mizacın entelektüel uğraşıyla, yani sınırların ölçülmesi, zamanın hesaplanması ve biçimin kavranmasıyla ilişkilendirilir (Klibansky vd., 1964, ss. 327–331). Dürer'in perspektif bakımından büyük bir titizlikle kurduğu çokyüzlü, geometrik olarak tanımlanmış optiğin, özellikle de perspektifin hem sorunu hem simgesidir (Klibansky vd., 1964, ss. 400–402). Sihirli kare ise dörder dörder dizilmiş on altı sayıdan oluşan ve her satırının, her sütununun ve iki ana köşegeninin toplamı 34 olan bir aritmetik düzendir; alt satırın ortasına 1514 tarihinin gömülü oluşu, eserin tamamlanma yılını dahi ikonografik düzenin parçası kılar. Panofsky (1943, ss. 156–171) bu ikonografik zenginliği psikolojik bir yorumla tamamlar: figürün açık gözleri ve geometrik aletleri arasında oturuşu, melankoliyi bir ruhsal çöküntü olarak değil, yaratıcılığın eşiğindeki bir entelektüel gerilim olarak kurar.

Bu ikonografik yoğunluk, gravür kalıbı üzerinde sanatçının elinin gerçekleştirdiği doğrudan müdahaleyle aynı kavramsal çerçeveye aittir. Sihirli karenin her hücresi, çokyüzlünün her yüzeyi, marangoz aletlerinin her ucu bakır levha üzerine burin ile tek tek kazınmıştır; sanatçının eli kalıbın yazısını oluşturur ve bu yazı her baskıya aktarılır. *Melencolia I*'de özgünlük çok katmanlıdır: bakır kalıp biriciktir ve sanatçının elinin izi doğrudan ona kazınmıştır; her baskı kalıpla doğrudan temas kurmuş ve bu temasın maddi izini taşıyan bir nesnedir; Dürer'in AD monogramı ile 1514 tarihi sembolik onayı oluşturur. Bu çok katmanlı yapı, gravür baskının özgünlüğünü tek bir kritere indirgenemez kılar ve Benjamin'in aura kavramına yakın bir konum üretir. Aura burada tek bir nesnenin benzersizliğinden değil, sanatçının elinin kalıba kazınmış olmasından ve kalıpla baskı arasındaki fiziksel sürekliliğin maddi izinden beslenir. Gravür baskı, teknik yeniden üretilebilirliğin erken ve sistematik bir biçimi olmasına karşın maddi süreklilik üzerinden klasik auranın izini sürdürür; *Melencolia I* özelinde bu auratik nitelik, kalıbın tekliğine ek olarak Dürer'in elinin kalıba yazdığı ikonografik düzenin yoğunluğundan da beslenir.

4. Dijital Sanatta Algoritma ve Deneyim

Dijital sanatta temel üretim malzemesi sayısal veridir; bilgisayar bu veriyi işleyen ve dönüştüren bir araçtır. Sanat eserinin üretim kaynağı artık bakır ya da ahşap bir yüzey değil, kod, algoritma ve veri setlerinden oluşan yazılımsal yapıdır. Matris ar-

tık fiziksel bir nesne değil, işlemsel bir mantıktır; sanatçının müdahalesi kod yazma, parametre belirleme ve algoritma tasarlama düzeyinde gerçekleşir. Manovich'in (2001/2023) veri tabanı estetiği kavramı bu üretim mantığının kuramsal arka planını sunar: geleneksel sanat eseri doğrusal bir anlatı yapısı taşırken, dijital eser bir veri kümesinin farklı düzenlenme olanaklarının estetik ifadesidir. Çoğaltılabilirlik gravürdeki gibi kalıbın aşınmasıyla sınırlanan bir süreç olmaktan çıkar; dijital dosya teorik olarak sonsuz sayıda kopyalanabilir ve her kopya teknik açıdan diğerleriyle bire bir aynıdır.

Refik Anadol'un *Unsupervised* projesi, dijital üretim mantığının kavramsal incelemesi için kritik bir vaka sunar. Proje, MoMA koleksiyonundan büyük ölçekli bir veri setini "üretken çekişmeli ağ" (Generative Adversarial Network, GAN) mimarisi üzerine kurulu bir makine öğrenimi modeli ile işleyerek sürekli değişen görsel kompozisyonlar üretir; eser, koleksiyondaki iki yüz yılı aşkın modern sanat biri-

kiminin makine öğrenimi modeli tarafından yorumlanması ve dönüştürülmesi olarak tasarlanmıştır (MoMA, 2023). GAN modeli iki sinir ağından oluşur: jeneratör ağı yeni görüntüler üretir, ayırt edici ağ bu görüntülerin gerçek mi yapay mı olduğunu değerlendirir (Goodfellow vd., 2014). Eser MoMA'nın zemin katındaki Gund Lobby alanında, müzeye giriş noktasında konumlandırılmıştır; proje koleksiyon verilerinin yanı sıra bu fiziksel mekânın koşullarını gerçek zamanlı olarak işler ve görsel akışın algoritmik üretimine girdi olarak verir. Bu yapı, dijital eserin sabit bir nesnenin sergilenmesi olmadığını; izleyici, mekân ve algoritma arasındaki dinamik bir alışverişin sürekli ifadesi olduğunu somutlaştırır.

Şekil 3

Refik Anadol, Unsupervised, 2022–2023, gerçek zamanlı üretilen dijital enstalasyon, The Museum of Modern Art, New York



Not. Anadol (2022–2023) kaynağından alınmıştır.

Eserin sergileme anındaki akışkan görsel yapısı ve izleyicinin devasa medya duvarı karşısındaki bedensel konumlanışı (Şekil 3), dijital üretim mantığının iki yönlü bir paradoksa yol açtığını gösterir. Dijital dosya teorik olarak sonsuz sayıda kopyalanabilir ve her kopya bit düzeyinde birbirinin aynısıdır; ancak her gösterimde algoritmanın ürettiği görsel akış zamansal olarak benzersizdir. Eser teknik olarak çoğaltılabilirken, deneyimi tekrarlanamaz. *Unsupervised*'da özgünlük fiziksel teklikten süreçsel tekliğe geçer: algoritmik süreç tekildir; izleyici deneyimi tekildir; sanatçının müdahalesi ise meta-düzeydedir, yani Anadol nesneyi değil üretim koşullarını tasarlar.

Bolter ve Grusin'in (1999, ss. 21–44) yeniden dolayım kuramı, *Unsupervised*'daki kavramsal işleyişi anlamak için tamamlayıcı bir kuramsal araç sunar. Eser, yazarların tanımladığı çift mantığı eş zamanlı olarak barındırır: bir yandan görsel akış modern sanat tarihinin imgelerinden türetilmiş ama bunların hiçbirine indirgenemeyen organik formlar üretir; öte yandan büyük ölçekli medya duvarı, gerçek zamanlı üretilen görüntüler ve sürekli akan görsel veri kendi teknik aracılığını yoğun biçimde görünür kılar. Bu çift mantığın eş zamanlı varlığı, dijital sanatta aura kavramının Benjamin'in klasik tanımıyla doğrudan korunamayacağını gösterir: maddi varlığa bağlı tek bir nesne yoktur ve eser teknik olarak her yerde aynı anda olabilir. Söz konusu olan, aura kavramının yeni üretim koşullarında yeniden yorumlanmasıdır. Auranın dayandığı zemin değişmiştir: fiziksel varlık üzerinden değil, deneyim ve süreç üzerinden yeniden yorumlanan bir karşılık doğar. Unsupervised'da izleyici her ziyaretinde farklı bir görsel akışla karşılaşmaktadır; bu zamansallık deneyimi auranın süreçsel düzeyde bir yorumu olarak okunabilir.

Bishop'ın (2005, s. 6) enstalasyon sanatının belirleyici niteliği saydığı izleyicinin fiilî varlığı, *Unsupervised*'da somut bir işlev de kazanır. Eser ortam ışığını, izleyici hareketini ve akustik verileri gerçek zamanlı girdi olarak işlediğinden, izleyici hem yapıtın seyircisi hem de üretim koşullarının bir parçasıdır.

Grau'nun (2003, s. 13) daldırmayı eleştirel mesafenin azalmasıyla tanımlaması, çalışmanın savı açısından bir gerilime işaret eder. Benjamin auranın kurucu niteliğini mesafeye bağlar ve aurayı, ne denli yakında bulunursa bulunsun bir uzaklığın biriciklik niteliğini taşıyan görüngüsü olarak tanımlar (Benjamin, 1936/2008, ss. 56–57). Daldırma ise tam da bu mesafeyi ortadan kaldırmaya yönelir. Dijital enstalasyonun izleyiciyi bedensel olarak içine alması, bu yüzden Benjamin'in kendi ölçütüne göre auranın çözülmesine yol açan bir etkendir. Çalışmanın süreçsel teklik adını verdiği yorum da bu nedenle gösterimin yinelenemezliğine dayanır. Kavram, auranın bileşenlerinden yalnızca zamansal biricikliğin dijital üretim koşullarındaki karşılığını adlandırır; mekânsal uzaklık bileşeni bu yorumun dışında kalır.

Bu auratik etkinin eleştirel bir okumayla sorgulanması da mümkündür. Davis (2023), estetik hayranlık yaratan *Unsupervised*'ın aslında oldukça zekice yapılmış bir tür lav lambası olabileceğini, eserin sunduğu kavramsal derinliğin sınırlı olabileceğini öne sürer. Bu eleştiri, dijital üretimin auratik etkisi ile kavramsal yoğunluğu arasındaki gerilime dair önemli bir sorgulama içerir ve dijital sanatın estetik değerlendirmesinin tek bir Benjaminci kategoriye sığmadığını gösterir.

5. NFT Mekanizmasında Sahipliğin Kaydı

Dijital dosyanın doğası gereği sonsuz kez kopyalanabilir olması, dijital sanat ekonomisinde uzun süre çözülemeyen bir özgünlük sorununa yol açmıştır. Resim sanatında ya da heykelde özgünlük eserin maddi varlığının tekliği üzerinden kurulurken, dijital dosyada böyle bir maddi referans bulunmaz (Paul, 2015). NFT mekanizması bu soruna kriptografik bir çözüm sunma iddiasıyla geliştirilmiştir; blockchain üzerinde benzersiz bir token kimliğini ve buna ilişkin sahiplik kaydını tescil eder. Token ile dijital eser arasındaki teknik bağ ise dosyanın konumunu ya da hash değerini içerebilen metadata aracılığıyla kurulur. Mekanizmanın kavramsal yapısı, fiziksel kalıp ve dijital algoritmadan farklıdır. Fiziksel kalıpta özgünlük maddi varlığa, dijital algoritmada sürece ve deneyime, NFT'de ise blockchain üzerinde kaydedilen kriptografik kayda ve bu kaydı eserle ilişkilendiren zincir dışı hukuki düzenlemeye dayanır.

NFT dosyanın çoğaltılabilirliğini engellemez; dosya hâlâ sonsuz kez kopyalanabilir. Engellenen ya da daha doğrusu tanımlanan, sahiplik kaydının tekliğidir. Bu, klasik özgünlük rejimlerine göre önemli bir kavramsal kayma içerir: gravürde eserle özgünlük arasında doğrudan bir maddi süreklilik vardır ve eserin kendisi özgündür; NFT bu sürekliliği parçalar ve özgünlüğü eserden sahiplik kaydına aktarır. Zeilinger (2018) NFT'lerin kavramsal mantığını eleştirel bir gözle inceler ve mekanizmanın dijital sanatın estetik sorunlarına bir çözüm sunmadığını, dijital nesnenin ekonomik dolaşımının önündeki teknik engeli aşmak için tasarlanmış bir hukuki-ekonomik düzenek olduğunu vurgular. Bu çerçevede NFT'deki özgünlük Benjamin'in aura kavramından kavramsal olarak farklıdır.

Moringiello ve Odinet'in bulguları, çalışmanın NFT'ye ilişkin savının kapsamını da belirler. NFT'de tekil olan, blockchain üzerindeki kayıttır. Bu kaydın eserle hukuki bağı ise sözleşmeye dayanır ve zincirin dışında, platformun kullanım şartlarında tanımlanır; kaydın değiştirilemez olması, bu bağın içeriği hakkında bilgi vermez. Örneğin SuperRare'in kullanım şartlarına göre alıcı, sanatçının yaratıcı yapıtını bir mülkiyet konusu olarak temsil eden kriptografik tokenin sahibi olur, yapıtın kendisinin sahibi olmaz; Foundation'ın şartlarında ise NFT sahibine tanınan tek hak eseri sergilemektir ve telif hakkı yaratıcıda kalır (Moringiello ve Odinet, 2022, ss. 635–636). NFT'nin kurduğu özgünlük bu yüzden gravürdeki maddi süreklilikten ve dijital

enstalasyondaki süreçsel teklikten kuruluş biçimi bakımından da ayrılır. Burada özgünlük, kurumsal olarak tesis edilen bir tescile dayanır.

Bu bölümün kavramsal analizi somut bir NFT vakasına değil mekanizmanın kurucu mantığına odaklandığından, bulguları diğer iki vakaya göre daha teorik bir düzlemde kalır; belirli NFT eserlerinin estetik-ekonomik dinamiklerinin ampirik analizi sonraki araştırmalara bırakılmıştır.

6. Karşılaştırmalı Çözümleme

Üç vakanın matris türü, çoğaltılabilirlik mantığı, özgünlük kaynağı, sanatçı müdahalesi ve izleyici ilişkisi açısından karşılaştırması, üç farklı kavramsal yapıyı ortaya koymaktadır (Tablo 1). Gravürde matris bakır, ahşap ya da taş bir fiziksel kalıptır; çoğaltılabilirlik kalıbın maddi varlığına bağlı olarak sınırlıdır; özgünlük kalıpla doğrudan fiziksel temasa ve sanatçı imzasına dayanır; sanatçı kalıba doğrudan fiziksel olarak müdahale eder; izleyici eseri sabit bir imge olarak yakından inceleyerek algılar. Melencolia I özelinde, izleyici Dürer'in ikonografik düzenini çözümleyici bir okumayla yeniden kurar ve eser ile izleyici arasındaki ilişki entelektüel bir karşılaşma niteliği taşır.

Dijital sanatta matris bir algoritma ile veri setinin oluşturduğu işlemsel bir yapıdır; dijital dosya teorik olarak sonsuz sayıda kopyalanabilir ve her kopya bit düzeyinde birbirinin aynısıdır; özgünlük algoritmik süreçten ve izleyicinin zamansal deneyiminden kaynaklanır; sanatçı kod, parametre ve veri seti seçimleri üzerinden parametrik-algoritmik bir müdahale gerçekleştirir; izleyici eseri sabit bir imge olarak değil, dinamik bir görsel akış olarak yaşar. Unsupervised'da izleyici neyle karşılaşacağını önceden bilemediği bir akışın önünde durur; algoritma her an yeni bir görsel kompozisyon üretir.

NFT mekanizmasında matris, blockchain ağı üzerindeki benzersiz token kimliği ve buna ilişkin sahiplik kaydıdır; dosya sonsuz kopyalanabilir, ancak kayıt kriptografik olarak tekildir; özgünlük blockchain kaydının değiştirilemezliğinden kaynaklanır; sanatçının NFT mekanizması düzeyindeki müdahalesi mint işlemi ve metadata düzenlemesi gibi meta-düzey işlemlerle gerçekleşir; izleyici ilişkisi açısından NFT diğer iki rejimden ayrılır, çünkü burada esere bakan ile eserin sahibi ayrı konumlardadır. Esere bakan izleyicinin görsel deneyimi, aynı dosyanın tokenlanmamış bir kopyasına bakan birinin deneyiminden farksızdır; değişen, blockchain kaydında sahip olarak görünen kişidir. İncelenen platform şartlarının tamamı token sahipliğinin altta yatan yapıt üzerinde mülkiyet ya da telif hakkı sağladığını reddettiğinden (Moringiello ve Odinet, 2022, s. 635), mekanizmanın kurduğu ilişki kaydın denetimiyle sınırlı kalır. Klasik sanat tarih yazımındaki izleyici-eser ilişkisinden farklı olarak burada hukuki-ekonomik bir ilişki söz konusudur.

Üç vaka karşılaştırıldığında üç farklı zamansallık türü de görünür hâle gelir. Gravürde zaman kalıbın ömrü ve baskıların kronolojik sırası üzerinden işler; her baskı kalıbın o anki maddi durumuna karşılık

gelen tekil bir anı taşır. Dijital sanatta zaman algoritmanın işleyiş anı üzerinden işler; eserin bütünü tek bir donmuş andan değil, sürekli akan bir zamansal süreçten oluşur. NFT'de ise zaman tamamen farklı bir karakter alır: blockchain üzerindeki kayıt zaman damgalıdır ve değiştirilemez, ancak eserin görsel deneyimi zaman içinde herhangi bir dönüşüme uğramaz. Bu üç zamansallık tipi (maddi ömür, algoritmik süreklilik, arşivsel değişmezlik) üç vakanın yapısal farklarını somutlaştırır.

Tablo 1

Üç Üretim Rejiminin Beş Ölçüt Üzerinden Karşılaştırılması

Ölçüt	Gravür	Dijital Sanat	NFT
Matris türü	Matris, bakır, ahşap ya da taş bir fiziksel kalıptır.	Matris, algoritma ve veri setinin oluşturduğu işlemsel bir yapıdır.	Matris, blockchain ağı üzerindeki benzersiz token kimliği ve buna ilişkin sahiplik kaydından oluşur.
Çoğaltılabilirlik mantığı	Çoğaltılabilirlik, kalıbın maddi varlığına bağlı olduğu için sınırlıdır.	Çoğaltılabilirlik teorik olarak sonsuzdur; her kopya bit düzeyinde birbirinin aynısıdır.	Dosya sonsuz kez kopyalanabilir, ancak kayıt kriptografik olarak tekildir.
Özgünlük kaynağı	Özgünlük, kalıpla kurulan doğrudan fiziksel temastan ve sanatçının imzasından kaynaklanır.	Özgünlük, algoritmik süreçten ve izleyicinin zamansal deneyiminden kaynaklanır.	Özgünlük, blockchain kaydının değiştirilemezliğinden ve zincir dışı hukuki düzenlemeden kaynaklanır.
Sanatçı müdahalesi	Sanatçı, kalıba doğrudan fiziksel olarak müdahale eder.	Sanatçı, kod, parametre ve veri seti seçimleri üzerinden parametrik-algoritmik bir müdahalede bulunur.	Sanatçının NFT mekanizması düzeyindeki müdahalesi, mint işlemi ve metadata düzenlemesi gibi işlemlerle gerçekleşir.
İzleyici ilişkisi	İzleyici, sabit imgeyi yakından inceleyerek algılar.	İzleyici, dinamik bir görsel akışı deneyimler.	Esere bakan ile eserin sahibi ayrı konumlardadır; görsel deneyim tokenlanmamış bir kopyaya bakmaktan farksızdır.

7. Tartışma, Sonuç ve Öneriler

Çalışmanın aura kavramını ele alış biçiminin Benjaminci çerçeveyle kurduğu ilişkinin kavramsal sınırını netleştirmek gerekir. Bu çalışmada aura kavramı dijital sanat ve NFT mekanizması bağlamında yeniden yorumlanırken, Benjamin'in kavramını dönüştürmek ile yorumlamak arasındaki epistemolojik sınıra özel bir hassasiyet gösterilmiştir. Kavramı dönüştürmek kurucu özellikleri değiştirmektedir; kavramı yorumlamak ise içeriği muhafaza ederek farklı uygulama alanlarına taşımaktadır. Bu çalışma kesin olarak ikinci tutumu benimsemektedir: auranın yeniden yorumlanması derken, kavramın kurucu özellikleri (biriciklik, mekânsal-zamansal bağlılık, kült kökenli bir uzaklık deneyimi) yeniden tanımlanmamakta, yeni üretim koşullarında hangilerinin karşılık bulduğu incelenmektedir. Dijital üretimde biriciklik ve zamansal bağlılık bileşenleri süreçsel düzeyde karşılık bulurken, daldırmaya dayalı enstalasyonda uzaklık deneyimine yer kalmaz. Önerilen yorumun sınırı da buradadır. Bu tutumun Benjamin'in metnindeki dayanağı, Hansen'in (2008, s. 350) gösterdiği gibi, 1936 metnindeki tanımın Benjamin tarafından kasten daraltılmış olmasıdır. NFT'nin teknik kayıt ile hukuki düzenlemenin birlikte tesis ettiği kurumsal özgünlüğü ise auranın yeniden yorumlanabildiği alanın dışında kalan, ondan kavramsal olarak ayrılan bir özgünlük zemini oluşturur; çalışma da NFT'yi bu nedenle Benjamin'in açtığı problematiğin yanında konumlanan ayrı bir kuramsal alan olarak ele almıştır.

Çalışmanın kuramsal katkısı üç düzlemde değerlendirilebilir. Birincisi, Benjamin'in aura kavramının çağdaş sanat pratiğinde nasıl yeniden düşünülebileceğine ilişkin gravür tarih yazımının kendi terminolojisine dayanan bir yorumsal çerçeve önerilmiştir. İkincisi, üç farklı üretim rejimi ve üç farklı özgünlük tipi sistematik biçimde karşılaştırılmıştır. Üçüncüsü, yorum ile yeniden tanımlama arasındaki epistemolojik sınır belirginleştirilmiştir. Çalışmanın temel savı, özgünlüğün tek bir ölçüte değil, her üretim rejiminin kendine özgü maddi ve teknik koşullarına bağlı olarak kurulduğudur; bu savın iki doğrudan uygulamalı uzantısı bulunmaktadır. Sanat eğitiminde, gravür baskı atölyeleri ile dijital sanat derslerinin ayrı epistemolojik geleneklerden geldiği yaygın kabulü, üç özgünlük zemininin ortak bir kavramsal sözlükle karşılaştırılabilir olduğunun gösterilmesiyle yeniden değerlendirilebilir. Sergileme pratiğinde ise izleyicinin gravür baskıyla kurduğu, kendi temposuna bağlı zamansallık ile dijital enstalasyonla kurduğu süreçsel zamansallık arasındaki fark, somut tasarım kararları gerektirir.

Çalışmanın sınırlılıkları da belirtilmelidir. En temel sınırlılık, dijital üretimin maddi altyapısının (veri merkezleri, enerji altyapısı, donanım kaynakları) kapsam dışında tutulmasıdır; bu sınır kasıtlıdır, ancak donanım, enerji ve çevresel maliyetin auranın kavramsal yapısına nasıl dâhil edilebileceği bağımsız bir araştırma alanı oluşturur. Ayrıca NFT bölümünün somut bir vaka yerine mekanizma düzeyinde ele alınması, bu kısmın bulgularını görece teorik

bir düzlemde bırakmaktadır. Gelecek araştırmalar, dijital gravür ve üç boyutlu baskı gibi fiziksel-dijital hibrit pratiklerin kavramsal incelenmesine ve belirli NFT eserlerinin ampirik çözümlemesine yönelebilir; böylece bu çalışmada kuramsal düzlemde önerilen çerçeve somut örnekler üzerinden sınanabilir. Benzer şekilde, çalışma özgünlüğü kavramsal ve kurumsal düzeyde ele aldığından, NFT'nin piyasa fiyatı ve işlem hacmi gibi ekonomik boyutlarını ayrı bir ölçüt olarak incelememektedir.

Etik Kurul Beyanı

Bu araştırma, etik kurul izni gerektirmeyen kavramsal-kuramsal bir çalışmadır.

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazarın bu çalışmayla ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansman

Bu araştırma herhangi bir kurum veya kuruluş tarafından desteklenmemiştir.

Yazar Katkı Beyanı

Makale tek yazarlıdır.

Kaynakça

Anadol, R. (2022–2023). *Unsupervised* [Dijital enstalasyon]. The Museum of Modern Art, New York. https://refikanadolstudio.com/projects/unsupervised-machine-hallucinations-moma/

Areford, D. S. (2010). *The viewer and the printed image in late medieval Europe*. Ashgate.

Avcı Tuğal, S. (2018). *Oluşum süreci içinde dijital sanat*. Hayalperest Yayınevi.

Benjamin, W. (2008). Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda sanat yapıtı. *Pasajlar* içinde (A. Cemal, Çev.; ss. 50–86). Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal çalışma 1936'da yayımlandı)

Bishop, C. (2005). *Installation art: A critical history*. Routledge.

Bolter, J. D., & Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding new media*. MIT Press.

Davis, B. (2023, 23 Ocak). *An extremely intelligent lava lamp: Refik Anadol's A.I. art extravaganza at MoMA is fun, just don't think about it too hard*. Artnet News. https://news.artnet.com/art-world/refik-anadol-unsupervised-moma-2242329

Fairfield, J. A. T. (2022). Tokenized: The law of non-fungible tokens and unique digital property. *Indiana Law Journal, 97*(4), 1261–1313. https://www.repository.law.indiana.edu/ilj/vol97/iss4/4

Gombrich, E. H. (1961). *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation* (2. bs.). Princeton University Press. (Orijinal çalışma 1960'ta yayımlandı)

Goodfellow, I. J., Pouget-Abadie, J., Mirza, M., Xu, B., Warde-Farley, D., Ozair, S., Courville, A., & Bengio, Y. (2014). Generative adversarial nets. *Advances in Neural Information Processing Systems, 27*, 2672–2680. https://proceedings.neurips.cc/paper/2014/hash/f033ed80deb0234979a61f95710dbe25-Abstract.html

Grau, O. (2003). *Virtual art: From illusion to immersion* (G. Custance, Çev.). MIT Press.

Hansen, M. B. (2008). Benjamin's aura. *Critical Inquiry, 34*(2), 336–375. https://doi.org/10.1086/529060

Ivins, W. M., Jr. (1953). *Prints and visual communication*. Harvard University Press.

Jauss, H. R. (1982). *Toward an aesthetic of reception* (T. Bahti, Çev.). University of Minnesota Press.

Karadoğan, H. (2016). Geçmişten günümüze gravür tekniğinin resim sanatında yeri ve İstanbul gravürleri. *Uluslararası İstanbul Baskıresim Etkinlikleri (Engravist) Bildiri Kitabı* içinde (ss. 96–111). Yıldız Teknik Üniversitesi.

Klibansky, R., Panofsky, E., & Saxl, F. (1964). *Saturn and melancholy: Studies in the history of natural philosophy, religion, and art*. Nelson.

Küçüköner, H. (2023). Türk gravür sanatında dokulu malzemelerin kullanımı. *Kalemişi Dergisi, 11*(22), 1–9. https://doi.org/10.7816/kalemisi-10-22-01

Landau, D., & Parshall, P. (1994). *The Renaissance print, 1470–1550*. Yale University Press.

Manovich, L. (2023). *Yeni medyanın dili* (A. E. Pilgir, Çev.). AA Kitap. (Orijinal çalışma 2001'de yayımlandı)

Moringiello, J. M., & Odinet, C. K. (2022). The property law of tokens. *Florida Law Review, 74*(4), 607–670. https://www.floridalawreview.com/article/88740-the-property-law-of-tokens

Panofsky, E. (1943). *The life and art of Albrecht Dürer*. Princeton University Press.

Paul, C. (2015). *Digital art* (3. bs.). Thames & Hudson.

The Metropolitan Museum of Art. (2024a). *Battle of the nude men*. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/339971

The Metropolitan Museum of Art. (2024b). *Melencolia I*. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336228

The Museum of Modern Art. (2023). *Refik Anadol: Unsupervised*. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5535

Yüksel, İ., & Aşan Yüksel, O. (2024). Sanatta yapay zeka devrimi: Yaratıcılığın yeni boyutları. *Sanat & Tasarım Dergisi, 14*(2), 261–285. https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1602572

Zeilinger, M. (2018). Digital art as 'monetised graphics': Enforcing intellectual property on the blockchain. *Philosophy & Technology, 31*(1), 15–41. https://doi.org/10.1007/s13347-016-0243-1