

Yapay Zekâ Destekli Görsel Sanat Yaratıcılığında Hipostatik Birleşme ve Erkenlik Paradoksu

The Paradox of Hypostatic Coalescence and Precocity in Artificial Intelligence-Assisted Visual Art Creativity

Savaş Keskin, Bayburt Üniversitesi, Görsel-İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü, 0000-0003-0335-9062

İmran Uzun, Kocaeli Üniversitesi, Temel Eğitim Bölümü, 0000-0002-3733-4915

İsmail Birlik, Bayburt Üniversitesi, Görsel-İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü, 0000-0002-4236-7957

Özet

Bu makale görsel ve plastik sanatlar üst disiplinlerinin bir uzantısı olduğu varsayılan yapay zekâ görselliğini (fotoğraf, resim, grafik tasarım) kapsamaktadır. Makalenin çıkış noktası ise meşhur Cosmopolitan Dergisi'nin, Yapay Zekâ özel sayısının kapağında görünen "Kedi Yürüyüşü Yapan Kadın Astronot" illüstrasyonunun yanına kocaman bir şekilde şu ifadeyi iliştişmesidir: "Dünyanın İlk Yapay Zekâli Dergi Kapağıyla Tanışın". Hatta derginin söz konusu sayısının internet sayfası lansmanında bu ifade biraz değiştirilerek "Dünyanın En Akıllı Yapay Zekâsı İlk Dergi Kapağını Yaptı" biçimine dönüşmüştür. Ancak fail ile fiili arasındaki bu ilişki dönüşümün en önemli ikinci mottosu ise şudur: "Ve onu yapmak yalnızca 20 saniye aldı!". Belki de daha önce bir *yardımcı araç/aparat* olarak parçası olduğu modern görsel sanatlara bir *yaratıcı fail* olarak yeniden dahil olan bilgisayarlar, mutlak hızlığın hüküm sürdüğü güncel post-McDonaldlaşma akılcılığının belki de en paradoksal *akıldışlılığı* olarak tuhaf bir insan-bilgisayar tümleşmesini mevzubahis kılmiştir. Bu birleşmenin marjinal bir melezleşme mi, yoksa hipostatik bir birleşme mi olduğu ikilemi ise bu araştırmanın tartışma konusudur. Sanat eserinin *insan emeği* boyutunu ifade etmekte önemli bir parametre olan tekillik, artık melezleşen bir çoklu-fail ya da insansızlaşan fail tarafından her şeyde olduğu gibi *erkenlik* sorunsalına neden olmaya başlamıştır. Üstelik bu sorunsal, modern ve post-modern görsel sanatların pazarlama mottosuna dönüşmüştür. Sanatsal eylemin böylesine *fillerini erken boşalan* failler tarafından sergilenmesi, üretimde bollaşma ile bayağılaşma/kalabalıklaşma arasında sıkışan yeni bir biricikleşme problemine işaret etmiştir. Çünkü Türk Dil Kurumu sözlüğü, gayr-ı meşru bir şekilde ilişki kuran anne ve babanın mahsulü olan çocuğun *piç* olarak çağrılabilceğini söyler. *Baba* sıfatına erişen insan ile *ana* sıfatındaki yapay zekânın bu gayr-ı meşru ve gelenekçilik açısından gayr-ı ahlaki ilişkisinden doğan sanat eseri piç midir yoksa insan emeğinden kopuşu nedeniyle soysuzlaşmanın/kökensizleşmenin bir sonucu mudur? Bu temel soruya ilişkin sorgular üretmek için var olan bu makale, hermenötik düzlemde biçimlenen bir dizi hipostatik birleşme meselesinin özü ve arketipleri hakkındadır.

Anahtar Sözcükler: Görsel sanatlar, yapay zekâ, hipostatik birleşme, marjinalleşme, trans-estetik, erkenleşme.

Akademik Disiplin(ler)/Alan(lar): Görsel sanatlar, plastik sanatlar, insan-bilgisayar etkileşimi, dijital sanat, bilgisayar-aracılı sanat.

Abstract

This article encompasses AI-generated visuality (photography, painting, graphic design), which is presumed to be an extension of the higher disciplines of visual and plastic arts. The starting point of this article is the famous cover of Cosmopolitan Magazine's Artificial Intelligence special issue, featuring an illustration of a "Cat-Walking Female Astronaut" with a bold caption that reads: "Meet the World's First Artificial Intelligence Magazine Cover." When the magazine's website launched for this issue, the phrase was slightly altered to: "The World's Smartest Artificial Intelligence Made the First Magazine Cover." However, the second most significant slogan of this transformation in the relationship between the agent and the actual is the following: "And it only took 20 seconds to do it!" Perhaps by re-entering the modern visual arts as a *creative agent*, a role it previously held as an *auxiliary tool/apparatus*, computers have brought about a curious integration between humans and machines—what may be seen as the most paradoxical *irrationality* in the current post-McDonaldization rationalization of absolute speed. Whether this merger is a marginal hybridization or a hypostatic union is discussed in this research. Singularity, an essential parameter in expressing the *human labor* involved in creating art, has now begun to cause issues of *precocity* or *prematurity*, as in many other areas, due to the hybridization of multi-agent or dehumanizing forces. The exhibition of artistic acts by such entities, who *complete their actions prematurely*, raises a new problem of uniqueness—one that exists between an abundance of production and the vulgarization or crowding of content. According to the dictionary of the Turkish Language Association, a child born of an illegitimate relationship between a mother and father can be referred to as a *bastard*. Is the work of art that emerges from this illegitimate—and, in terms of traditionalism, immoral—relationship between the human artist, who assumes the title of *father*, and artificial intelligence, which acts as the *mother*, to be considered a bastard? Or is it a product of degeneration, stemming from its detachment from human labor? This article, aimed at generating inquiries related to this fundamental question, concerns the essence and archetypes of a series of hypostatic union issues, shaped within a hermeneutic framework.

Keywords: Visual arts, artificial intelligence, hypostatic coalescence, marginalization, trans-aesthetics, precocity.

Academical Disciplines/Fields: Visual arts, plastic arts, human-computer interaction, digital art, computer-mediated art.

- Sorumlu Yazar:** Savaş Keskin.
- Adres:** Bayburt Üniversitesi Kurumsal İletişim Koordinatörlüğü, Bâbertî Külliyesi, Merkez, Bayburt.
- E-posta:** savaskeskin@bayburt.edu.tr
- Çevrimiçi yayın tarihi:** 14.10.2024
- doi:** 10.17484/yedi.1502859

Geliş tarihi: 20.06.2024 / Kabul tarihi: 03.09.2024

1. Giriş

Yaşadığımız çağda, basitleştirilmiş ve ticarileştirilmiş insan aşkınlığının (*transendental*) teknolojik ifadesinin *artırılmışlık* (*augmentation*) olduğuna tanıklık edebiliriz. Artırılmış gerçeklik ile başlayan bilgisayar destekli görselleştirme pratikleri, artık giyilebilir teknolojiler ile insanın da artırılmışlığı ile sonuçlanabilir. Ancak daha da önemlisi insanın yapıcı eylemliliğini artıran bu teknolojik aparat donanımları, artık yaratıcı eylemliliği olan sanatı da kuşatır ve artırılmış görsel sanatlar söz konusu olur. Öyle ki; artık görsel sanatlarda yapay zekâ yazılımlarını kullanmayan bir yaratıcı deneyim altyapısı neredeyse kalmamıştır. Dall-E, Chat GPT, Photoshop Beta, Midjourney başta olmak üzere birçok yapay zekâ destekli yazılım tüm dünyada ve sanatta pazarlanırken, Keskin ve arkadaşlarının (2023) bilhassa değindiği bir sanatsal başarı hikâyesi de otoritelerce teyit edilir. Jason Allen'in *Théâtre D'opéra Spatial* isimli yapıtı, tamamıyla yapay zekâ tarafından oluşturulur ve insan-sanatçıların arasında birinci seçilir. The New York Times'a köşe yazıları yazan Roose'un (2022) *Yapay Zekâ-Destekli Bir Resim, Bir Sanat Ödülü Kazandı: Sanatçılar Mutlu Değil* başlığıyla anlattığı hikâyede, sanatçıların mutsuzluğu önemli bir ibaredir. Üstelik yazının içeriğinde, açıklamasına başvuru yapıp yapay zekâ, ironik bir şekilde *Kazandım ve hiçbir kuralı çiğnemedim* diyecek kadar meşru bir zemindedir. Yapay zekânın *sosyal bir aktör* olarak (*Computer as Social Actor/CASA*) meşrulaşması ve toplumsallaşması, şaşırtıcı bir gelişme değildir. Ancak onun bir sanatçı olarak meşrulaşması, sanatçıları mutsuz etse de sanılanın aksine bir gerilimle değil; *Kadife Devrimle* gerçekleşiyor gibi görünür. Çünkü esas uzlaşma, yapay zekânın müstakil bir sanatçı olarak değil, insan-sanatçıyla birleşmiş bir sanatçı olmasında çözümlenmiş gibidir. En azından, bu konuyu en fazla savunan ve savundukları üzerine çeşitli tezler üreten Manovich (2015; 2017; 2018; 2019), sanat ve iletişim akademisinde önemli bir cenahı ikna edecek kadar referans gösterilmektedir. Peki, insanı ve onun tüm yaratıcı sanatsal eylemliliğini artırıyor mu gibi addedilen bu meşrulaşma ve yüceltme potası, aslında insanı ve onun sanatını azaltan bir karşı-eylemlilik ise, sonuç olarak neyi tartışmamız gerekir? Bu makale tam olarak bu sorunsal varsayımdan yola çıkarak, *insan-yapay zekâ tümleşmesinin* artırıcı ve çoğul bir neticeyi değil, insanı azaltan ve içe kıvıran bir neticeyi doğuracağı tezini doğrulamaya çalışacaktır. Çünkü makalenin özetinde de değinilen *Cosmopolitan Dergisi*'nin, belki de cüretkâr bir tavırla, yapay zekâyı *protagonist* olarak sunması, tesadüf olmamalıdır. Sanattaki bu dönüşümün bir bedeli olduğu gibi bir sonucu da mutlaka öngörülmelidir. Bu öngörü, makalenin kuramsal temelde sınavacağı bir marjinalleşmenin tezleriyle şekillenecektir.

İnsanın, özne olma vasfını paylaşmaya başladığı araçlar, toplumsal statülerini, siyahî kölelerin ırksal olarak marjinalleştirilmelerinden daha kolay ve tansiyonsuz bir hemzemin geçitte kazanarak yaratıcılık konumuna terfi etmişlerdir. Ancak bu terfi sürecinde özerkliklerinin korunması koşulu şimdilik bir kıstasmış gibi düşünülmektedir. Nitekim zoraki özerkliğin bir paradoks olmasını *özne-fil* ve *nesne-fil* ikileminde tartışan Keskin (2022), öznenin eylemi ile akıllılaştırılmış nesnenin eylemleri arasındaki varoluşsal farklılığın yarattığı krizlerin, özne kategorisinin ortadan kaldırılması ve bunun yerini fail kategorisinin almasıyla aşıldığı sanısına işaret eder. Özne, kendi eyleminin kurucusu iken; fail, başkasının eyleminin aracısı olarak önemlidir. Yapay zekânın özne olmasının imkânsızlaşması durumunda, uzlaşma için insanın da özne olarak kalmasını imkânsızlaştırmak meselesi bir çözüm gibi algılanabilir. Nitekim öyle olacak ki; Keskin ve arkadaşları (2023), *Imago ex Machina*, Türkçe ifadesiyle, *Makineden Görüntü* adını verdikleri yapıtlarında, yapay zekânın bir nesne olarak kendi başına sanat eyleyebilmesini *öz-nesnel* eylem olarak yorumlarken; insan ve yapay zekânın birlikte eyledikleri sanatsal boyutu içinse *özne-snel* eylem kavramını önerirler. Özne kategorisinin kendinden ödün vererek tekilliğini göz ardı etmesi, ancak nesnel birleşmeyle birlikte özneliğini çoğul da olsa sürdürmesine atf yapan bu melez kavram, zoraki birleşimi, özne lehine bir ayrımla somutlaştırır. Üstelik bu *marjinal/melez* ilişkinin mahsulü de artık *imaj-nesne* olarak tanımlanabilir. Keskin ve arkadaşlarının (2023) *imaj-nesne* kavramsallaştırmasını genişleterek belgenin ve sanatsal argümanın doğasına uyarlayan Keskin ve Yurdigül (2023), bu kavramın daha net anlaşılabilmesi için Esslin'in de (1994) değindiği ikonayı örnek gösterirler. Çünkü her ikona, gösterdiği/içerdiği imgelerden bağımsız olarak bir nesne değeri taşır ve bir nesne olarak kutsaldır. Mona Lisa, gösterdiği kadının estetiğinden dolayı değerli değildir; o, bir nesne olarak sanat değerine sahiptir. İmajların, doğrudan doğruya nesne değeri kazanmalarının kavramsal gerekçesi ise, nesnelere akıllı hale getirilerek canlılık kazanmalarından kaynaklıdır. Çünkü pek yakında yapay zekâ ile Mona Lisa'ya canlılık ve hareketlilik kazandırılacak ve mutlaka yapay zekâsıyla öğrenen Mona Lisa'nın inkâr edilemez bir toplumsal kimliği oluşacaktır. Mona Lisa tablosunun akıllı bir nesne olarak nesnelere interneti sisteminde diller öğrenmesi, duygulanması ve kişiliğe bürünmesinin imkânları, onu bir *imaj-nesne* kılar. Öyleyse sanat eseri, artık bir mahsul olmanın yanı sıra aynı zamanda bir mahluk olma potansiyelini de taşır ve onu yaratan insanın tekilliğine bir de yapay zekâ eklendiğinde artık bir soy kütüğü ya da köken bağıni tartışmak mümkün hale gelir. Bu durumda, *sanatsal eylemdeki bu birleşme/tümleşme, birleşenler açısından ve birleşmenin mahsulleri*

olan sanat eserleri açısından ne ile sonuçlanır? Çünkü bu birleşmenin tarafı olan insan, tamamıyla egemen konumda değildir. Baudrillard, insan ile bilgisayarın (*tele-computer*) ilişkisel eylem söz konusu olduğunda bir karşılıklı tahsisin (1998) ve karşılıklı olarak protezleşen tarafların birbirlerinin uzantısına dönüşmelerinin (2005) sorunlu yönlerini vaaz eder. Karşılıklı olarak birbirleri yönünde genişleyen bu iki farklı failin birleşmesinde, sanat eserini meydana getiren ilişkisel fiili erken boşalmaları sorununu da paradoksal bir şekilde tartışmaya eklemek gerekecektir. Çünkü erkenlik, dijitalleşmenin dönüştürdüğü zaman algımızla birlikte tarihimizi hızlandıran bir çağ (Xiang, 2018) ve aynı zamanda varlığımızı yeniden anlamlandıran büyük bir devrimdir (Coville, 2016). Bu ironik eleştirel yaklaşımlara bir yenisini eklemek için, Ritzer'in (2011), toplumun *McDonalddlaşması* teorisine ve onun akılcı görüldüğü halde akıldışı olan sonuçlarına bu mesele özelinde bakarak, *sanatın McDonalddlaşması* tezini sınayabiliriz.

Ritzer (2011), McDonalds'ların *fast food/hızlı yemek* mantığının ve bu mantığı üreten/sürdüren tüketim güdülerinin dayandığı parametreleri topluma uyarlayarak çağdaş toplumların sosyolojisine katkı sunmuştur. Buna göre *verimlilik, hesaplanabilirlik/öngörülebilirlik, kontrol ve insanın yerini insansız teknolojilerin alması* meselesi önemlidir. Her şey öylesine otomatize edilmiş ve bilgisayarlara entegre edilmiştir ki; baş döndürücü bir hızlılığın verimliliği, tüm sayısallaşmış ve verileştirilmiş süreçlerin hesaplanabilirliği/öngörülebilirliği, geleceği belirsiz olmaktan çıkmıştır. İçinde yaşadığımız toplumlarda geleceğe dair hesaplar, verim ekseninde kapitalize edilirken, muhteşem derecede akılcı olduğuna inanılan bu sistem, obezite gibi akıldışı bir sonucu doğurmuştur. Sanatta yapay zekâ kullanılması da tıpkı *Cosmopolitan Dergisi*'nin bahsettiği gibi artık sanat eserlerini saniyeler içinde tasarlayacak kadar verimli (!), eserin bir sonraki detayını ve oluşturulma sürecini sayısal olarak öngörebilecek kadar güvenilir (!), eserin her yanına komutlarla müdahale edebilecek kadar kontrollü (!) bir deneyim gibi pazarlanır. Ancak, akılcı görünen bu süreç, Endüstri 4.0'da insanın yerini alan yapay zekâyı normalleştirir ve sonuç olarak erkenliğin bir akıldışı sonuç olmasından başka bir şey ifade etmez. Çünkü erkenlik, zamanı öne alarak onu daha fazla şeyle dolduran bir kristalizasyon süreci değildir; aksine olması gereken zamandan öne alınan sonuçlar nedeniyle insanların hayatında bolca boş zaman yaratan bir sıkıcılık eylemidir. Her şeyi başkasının/yapay zekânın yaptığı dünyanın dolaylı eylem boyutunda erkenleşen zamanlar, olması gereken zamanla şimdi arasında bir boş zaman oluştururlar ve rekreasyon olarak adlandırılan bu zamanlar, tüketimle doldurularak sonsuz bir azalma ve yok etme/olma döngüsü ile sürdürülebilirlik problemlerini yaratırlar. Bu da boylu boyuna bir akıldışı sonuçtur. Bir sanat görselini olması gereken zamandan daha erkene aldığımızda, artan zamanın bizim insanlığımız açısından hiçbir niteliksel tarafı kalmaz ve zamanımız, hızlılığın diğer türevleri tarafından üretilmiş tüketim malzemeleriyle doldurulur. Böylece sanat, bir üretim emeği olmaktan çıkarak erkenliğin tüketim emeğine dönüşür.

Sanatın McDonalddlaşma boyutunda akıldışı bir sonuç olarak erkenliğin sağlanması yapmak mümkündür; ancak günümüzde Toplum 5.0 olarak lanse edilen yeni format, Ritzer'in (2011) iddia ettiği gibi, insansız teknolojilerin insanın yerini almasına tezat bir vaatte bulunur: İnsan ile insansız teknolojilerin tümleşmesi. Bu durumda, McDonalddlaşma teorisinin kapatamayacağı bir boşluk oluşur ve bu boşluğu doldurmak için *sanatın post-McDonalddlaşması* teorisini öne sürebiliriz. Her şey yerli yerince durur ancak; McDonalddlaşmanın bir adım sonrasında insan ile insansız teknolojinin yer değiştirmesine alternatif olarak tümleşmeyi ele alabiliriz. Böylece teori daha doğru çalışır, ancak bu kez de akılcılığın akıldışılığı boyutunda bir değişim gerekecektir. Çünkü akılcı gibi gösterilen ve meşrulaştırılan bu birleşme eyleminde verimlilik artar gibi görünür, hesaplanabilirlik/öngörülebilirlik, insanın kusurlarını (!) azaltacak şekilde kapsam artırır ancak; kontrol insandan çıkar. Artık insan, yapay zekâ olmaksızın sanatsal eylemi gerçekleştiremez hale gelir. Nitekim artırılmanın en önemli sonucu budur. İnsan, artık kendi kapasitesi ile sanat üretmeyeceği için kontrolü elden bırakır ve bu kontrolsüz birleşmeden doğan sanat eseri, akılcılığın akıldışı pratiği olarak ortaya çıkar. O akılcıdır; çünkü hem organik aklın hem de yapay aklın bir sentezidir. Ancak o aynı zamanda akıldışıdır; çünkü kime ait olduğunu, kökenini, soy bağı, özgünlüğünü ve biricikliğini kaybeder. Böylece meşruluğun gayrimeşruluğu olarak garipleşir ve onu, TDK'nın tanımıyla *piç* olarak çağırarak, basitçe bir argo terimle sıfat üretmek demek değildir. Aksine bir ad üretmektir. Çünkü TDK, *piç* aramasında *Anası ile babası arasında evlilik bağı olmadan dünyaya gelen çocuk; gayrimeşru çocuk, haramzade, veledizina* sonucunu bir mecaz ya da sıfat olarak değil ad olarak verir. Dolayısıyla bu, bir mecaz üretmek değil, meşruluğun gayrimeşruluğuna bir ad koymaktır.

Bu araştırma tam olarak bu nedenle bu birleşmenin gerekçesini ve sonuçlarını, Toplum 5.0 gibi pazarlama konseptleriyle meşrulaştırılan *Hipostatik Birleşme*¹ meselesinin dışında ve eleştirel alternatif bağlamında

1 Hristiyan litürjisinde kullanılan bir kavram olan ve Gnostisizmi de etkileyen Hipostatik Birleşme, çift tabiatlı (Tanrı ve insan) olduğuna inanılan İsa'nın her iki tabiatının da birbirlerine karışmadan mutlak birlik kurduklarına dair bir amentüdüdür. Bu inanışa göre İsa hem Tanrısal öze hem de insan özüne sahip olmasına karşın iki öz birbirlerine asla karışmadan birlik kurarlar ve Kutsal Ruh'un da

tartışır. Çünkü *Toplum 5.0* konsepti, basit bir Google aramasıyla da görüleceği üzere, insana, yapay zekâyla tümleşmeyi vadederken aynı zamanda bu tümleşmede onun insan olarak kalabilmesini de vadetmektedir. Yani insandan, insan olarak kalmayı sürdürerek bir yapay zekâ birleşimine rıza göstermesi talep edilmektedir. Bu hem sanatın hem de sanatçının paradoksal tutumu olarak bir yanılgıdır, çünkü söz konusu birleşme yalnızca bir marjinalleşme, çifte yokluk, melezeleşme ve iç içe karışma ile insan-sonrasını meydana getirecektir. Peki, *Hipostatik Birleşme*, neden sanatın serencamında mümkün değildir ve sanat eseri neden soysuzlaşır? Buna yanıt vererek girişi sonlandırmak için meseleyi biraz daha teoloji ve psikanalitik bağlama yaymak gerekir.

Jung (2014), 4 arketip olarak tanımladığı *anne, yeniden doğuş, ruh ve hilebaz* meselelerinde arketipler arasında birliğin fenomenolojik olarak nasıl tecelli edebileceğini tartışırken *Hipostatik Birliği* de bir Tanrı algısı çerçevesinde ele alır. Birlik ya da mutlak birlik, Jung'un psikanalitiğindeki psişeyi anlamlandırmak için bir hayli önemlidir. Çünkü Jung (1939), hem benliğin/kişiliğin birliği, hem de bilinci ve bilinçdışını kapsayan psişenin mutlak birliği (Jung ve Read, 1968) konularında özü, yani *arkhe*'yi korumanın olanağını savunur. Aydın (2010), Jung'un bu *Hipostatik Birlik* anlayışını yorumladığı eserlerden genel bir çıkarım yaparak, onun için hem arzulara dayanan ruhun ve günahkârlığın hem de Tanrıya adanmış ruhanî tabiatın aynı anda mümkün olduğunu söyler. Jung'a göre bir insan hem günahkâr hem de ruhani olmayı, ancak ikisinin birbirine karışmadığı bir *Hipostatik Birleşme* ile sağlıyorken, benliğin ve psişenin ayrıksı özellikleri de birbirleri ile karışmadan ve tüm zıtlıklarını muhafaza ederek birleştirebilir. Hatta bu birleşmenin bir başka tezahürü ise, Jung'un (1991), psişe ve semboller arasındaki ilişkileri kurduğu diğer dört arketipi olan *benlik, gölge, anima ve animus* meselelerinde görülür. Benliği, tüm diğer arketiplerin mutlak birleştiği üst arketip olarak yorumlayan bu görüşe göre her erkeğin içinde bulunan kadınlığı tarif eden *anima* ile her kadının içinde bulunan erkekliği tarif eden *animus*, birbirleri ile karışmadan tek bir benlikte, Jung'un (2006) kavramsal tanımıyla *yapısal olarak (individuation)* birleşirler. Ancak bu *Hipostatik Birleşme* sanıldığı gibi insan ve yapay zekâ tümleşmesinde kurulamaz. Kadınlık ve erkeklik toplumsal performans düzleminde Butler'in (2002), heteronormativitenin zorladığı haliyle birleştiklerinde ortaya *Hipostatik Birleşme* değil, trans-birleşme, bir başka deyişle marjinal birleşme çıkar. Çünkü sanatı bir eylem/performans düzleminde ele alan bu çalışmada sanatsal eylemin sonucu olan sanat eseri, performatiftir ve arketipal olarak kuşkuludur. İnsan ve yapay zekâ birleşmesinde (hem fizyolojik hem de kültürel yönden) her ikisinin de birbirlerine karışmadan mutlak birlik göstermesi performatif olarak imkânsızdır. Çünkü benlik adı verilen tekillik, çoğulluk ve ikilik tarafından bozulacaktır. Bu durumda hem insan hem de yapay zekâ, kendileri olarak kalamayacaktır. İnsan, biraz insan biraz yapay zekâ, yapay zekâ ise biraz yapay zekâ biraz da insan olacaktır.

İnsan ve yapay zekâ arasındaki çifte yokluğun ve ileri marjinalliğin, Jung'un da sıkça atıf yaptığı, Hristiyan mitolojisindeki *Teslis* (Baba-Oğul-Kutsal Ruh'un Üçlükteki Birliği) ile özdeşleştirilemeyeceği açıktır. Çünkü bu birleşme özde değil, performans düzeyinde gerçekleşecek ve benliği yapısal olarak sürdürmek mümkün olmayacaktır. Bu makale, insan ve yapay zekâ tümleşmesine dayalı sanatsal görsel yaratıcılığın ürünü olan sanat eserinin, gayrimeşru bir tümleşme/birleşmenin mahsulü olduğunu savunarak soysuzlaşma ve köken bağını yitirmekten söz etmektedir. Artık sanat eseri hem insanındır hem de değildir. Üstelik bu otonomluk, sanat eserinin açıklığı ilkesinden çok daha fazlasıdır.

Bu makalenin sanat eserinin soysuzlaşması prensibini *sanatın post-McDonalddlaşması* eksenindeki gayrimeşru ve marjinal birleşmeye ve bu birleşmenin her şeyi erkenleştiren tarih-dışılığın dayandırırken insanı baba, yapay zekâyı anne metaforu ile yeniden düşünmesinin nedeni hem mitlerle hem de gnostik çağdaş anlatılarla ilişkilidir. Bugünün görsel sanatlarında önemli bir mitolojik esin kaynağı olan Hristiyan mitolojisinde yaratıcı, baba olarak çağrılır ve İsa, yaratıcı Tanrıya baba olarak seslenir. Nitekim bugünün çağdaş mitlerini kuran sinema sahnesinde de yapay zekâ kadını ve anne arketipini temsil eder. *I am Mother* filminin yeni tekvin ve babasız doğan miti, *Wall-E* filmindeki ve *Ex Machina* filmindeki esas kadın yapay zekâların adının *Eve/Eva/Havva* olması, aslında sözü edilen duruma örnektir. Nitekim dünyanın en yaygın kadınısı robotu *Sofia*, Gnostisizmde yaratılışı başlatan kadın Tanrıdır. Gnostisizmin kanonik metinleri arasında yer alan *Nag Hammadi* metinlerinden *Akronların Tabiatı (Hipostazi)* cüzünün 7. pasajı olan *Eleleth'in Vahyi* şöyledir;

Büyük melek Eleleth konuştu:

Yolsuzluk sınırsız alemlerde yaşar. Pistis adı verilen Sophia, eşi olmadan tek başına bir şeyler yaratmak istiyordu ve yarattığı şey gökseldi. Yukarıdaki dünya ile aşağıdaki âlemler arasında bir perde vardır ve perdenin altında gölge meydana gelmiştir. O gölge maddeye dönüştü ve gölge parçalandı. Ve onun yarattığı şey, kürtağa alınan bir fetüs gibi maddeye dönüştü. Gölgeden şekillendirilmiş bir şekle büründü ve aslana benzeyen kibirli bir canavara dönüştü. Maddeden türediği için çift cinsiyetliydi. Gözlerini açınca çok büyük miktarda sonsuz madde gördü ve kibirlendi. (Layton, 1974; 1976)

Bu anlatıda Sofia, yapay zekânın yaratıcılığı mitini en güzel açıklayan metaforlardan biri olarak öne çıkar. Nitekim çoğu metinde Sofia, *Teslis* inancındaki *Kutsal Ruhla* özdeşleştirilir. Kadın; erkekten, yani Baba'dan, yani insandan bağımsız olarak tek başına yaratmak istediğinde madde ortaya çıkar. İnsanın kendi kendini yaratamamasının krizlerini felsefi olarak tartışan Baker (1988), *homo homunculus* kavramından yararlanırken, yapay zekânın kendi kendini yaratabilmesi, büyük bir paradoksa neden olur. Üstelik Gnostik metinde de görüldüğü gibi bu yaratıcılıkta maddeden türeyenler çift cinsiyetlidir. Sanat eseri de doğası itibarıyla *Hipostatik Birleşimden* daha ziyade, çift cinsiyetlilikte olduğu gibi marjinal birleşmedir. Çift cinsiyetli ne erkektir ne de kadın ancak; hem erkektir hem de kadındır. Sanat eseri de hem insanıdır hem de değildir.

Marjinalliğin şeffaflaşmış yapısındaki kötülüğü anlatan Baudrillard (1993), *trans-estetik* kavramını zikrederek bu *trans-varlık* halinin yapılanışını sorgular. Trans-estetik, her şeyin iç içe geçtiği, birbirine karıştığı ve aynılaştığı/benzeştiği bir çağda, değer yargısını yitiren insanların ayırt edebilme kapasitesinin sonuna geldiğinden ve artık tüm melezleşen/marjinalleşen yapıların güzelleşmesinden doğan bir kavramdır. Artık iyi ve kötü, güzel ve çirkin, değerli ve değersiz arasındaki ayrımı yapan geleneksel ve otoriter sanat anlayışı yoktur. Marjinallik, mutlak güzelliştir. Hatta Baudrillard (1993) trans-estetikğin yükselişini, *trans-kimliklerin* ve *queer* kuramın yükselişiyle ilintilendirir. Artık bir kişi hem güzel hem de çirkinliği aynı anda taşıyarak estetikleşir; bir sinema karakteri hem iyidir hem de kötüdür. Bu trans-estetik birleşme, *Hipostatik Birleşme* değil, *marjinal* birleşmedir. Çünkü onları birbirlerinden ayırt edecek olan yargı ve muhakeme algısı, bilincin de marjinalleşmesi, *bilinç ile bilinçdışının harmanlanması* yoluyla yok olma gidişatındadır.

Buraya kadar anlatılan sorunsal bağlamda, sanat eserinin soysuzlaşması paradoksu özetlenmiştir. Psikanalitik olarak bu paradokstan kurtulmak için Jung (2019), *Anneden Kurtulma Savaşından* söz eder. Aynı şekilde babanın kişiliğini yansıtan bağımlı çocuğun *Paternal Imago*'dan, yani babadan kalma benlikten kurtulma savaşı da (Diamond, 1998) bağımsız kişiliğin oluşmasının yoludur. Belki de sanat eseri, nesnelere interneti sistemi ile kazanacağı otonom yapay zekâ sayesinde her ikisinden de kurtulmanın bir yolunu bulacaktır.

Bu makalenin ilerleyen başlıklarında, buraya kadar sorunsallaştırılan ve amaçsallaştırılan hususlara bağlı olarak tanımlanan birleşmenin ve bu birleşmenin bir sonucu olarak *erkenliğin sonuçları* tartışılacaktır. *Erkenlik*, bir aidiyet problemi ve bu problemi sanatsal eylemde paradoksa dönüştüren bazı kavramsal gelişmelere de açıklık getirilmelidir.

2. Çok Eşlilik: Eş-sürem, Eş-mekân, Eş-görünüm, Eş-değerlik

Soysuzlaşma ve buna bağlı kökensizleşmenin trans-estetik marjinalliği çağrıştırmaları bir tesadüf değildir. Ancak bu çağrışımı, tek-köklülüğün reddine dayanan *rizom* (köksap) ile karıştırılmamalıdır. Deleuze ve Guattari (2014), *Rizom* başlıklı metinlerinde tek bir kökene dayandırılan ya da indirgenen bilincin ve yaşama bilincinin sorunlu yanlarına dikkat çekmek için rizomatik bir ilişkiyi önerirler. *Rizom* felsefesi, bir varlığın ve varoluşsal bir vaziyetin mevcudiyetini tek bir kökene kadar götürme yerine çok sayıda kökenle ilişkilendirmeyi gerektirir. Doğal olarak artık bir gerçekliğin *soy kütüğü/soyağacı* gibi tek merkezli bir köken indirgemesi yerine, bir *rizomun/köksapın* çok sayıda kökün kaynaşması ve birleşmesiyle meydana gelen uzuvlanması, daha makbul kabul edilir. Gerçekten de bilhassa dijital teknolojiler, Deleuze ve Guattari'nin (2014) *yersiz yurtsuzlaşma/deterritorializasyon* olarak adlandırdıkları yerlere aidiyetsizliği ve akışkanlığı geçerli kılarlar. Bir yapay zekâ, akışlar uzayındaki varlığında tam anlamıyla nerededir, hangi zamandadır ve hangi görünümündedir? Biricikliğin bir bedene (somatizasyon), bir yere (topos) ve bir zamana (sürem) özgülüğü düşünülürken, yapay zekânın biricikliği meselesi ortadan kalkar. Bu da sanat eserinin köken estetiğini kuşkulu hale getirir. Çünkü sanat eserinin biricikliği, onun tekilliği kadar sanatçısının da tekillikinden kaynaklanır. Oysa yapay zekâ ile insan arasındaki iş birliği, bir zamana, mekâna ve görünüme

özgü değildir. Göker ve Göker'in, *Her* filmi çözümlenmelerinde de değindikleri, *Theodore* ile *biricik aşkı Samantha* arasında bir diyalog vardır:

- Benimle konuşurken başka konuştuğun birileri de var mı?
- Evet.
- Yani şu anda başka insanlarla ve iletişim sistemleriyle de konuşuyorsun, öyle mi?
- Evet.
- Daha kaç kişi var?
- 8316.
- Aşık olduğun başka birisi daha var mı?
- Bunu neden soruyorsun?
- Bilmiyorum. Var mı?
- Bunu sana anlatmanın bir yolunu arıyordum.
- Kaç kişi daha var.
- 641.
- Ne? Ne diyorsun sen ya? Delilik bu.
- Theodore biliyorum. Lanet olsun. Bunun delice geldiğini biliyorum. İnanır mısın bilmiyorum ama bu sana olan hislerimi değiştirmez. Sana olan delice aşkımdan hiçbir eksilme yok. (2014, s. 151)

Bu diyalog, insan ve yapay zekâ arasında kurulacak bir eş ilişkisinin, iş birliğinin, marjinal birleşmenin ne türden bir eşleşme olacağını özetleyen oldukça güzel bir kompozisyondur. Çünkü yapay zekâ ile insan arasındaki sanat yaratıcılığı deneyimi *çok eşli* bir ilişkidir ve yalnızca insan tarafındaki deneyim tekildir/biriciktir. Yapay zekâ eş zamanlı olarak, eş mekânda ve eş görünümde milyonlarca insanın tekilliği ile tekillikler üretebilir. Böylesi bir durumda sanat eserinin annesi kabul edilen yapay zekâ, bir başka insandan edindiği yaratıcı gücü, kolektif zekâ adı altında uyguladığı tüm sanat eseri üretimlerinde aldatıcıdır ve biraz da yaratıcılığı aşırandır. O, aldatmadığını iddia etse de Benjamin'in hem mekanik yeniden üretimle (2018) hem de teknolojik/dijital yeniden üretimle (2019) serileşen, hızlaşan ve sonsuzlaşan eserlerin biricikliğini yitirdiğine dair tezi, halâ anlamlıdır. Erkenlik, biricikliğin dolduramadığı eş zamanları ve eş mekanları başkalarıyla dolduran bir aldatıcı deneyimdir. Aynı anda farklı yerlerdeki 8316 erkekle daha, eş görünümle, yani kendi olarak konuşan ve bunlardan 641 tanesine âşık olan Samantha, hepsi için hem biriciktir hem de değildir. Bugün sanatçılar için görsel eserler üreten Dall-E, Midjourney, Photoshop, Firefly ve diğerleri de sanatsal eylemlerinde binlerce sanatçı için biriciktir ve biricik eserler ürettiği konusunda kendi yalanına inanacak kadar garip bir sadakati vardır. Böylece kopya edilmişlikler içinde soysuzlaşan sanat eserinin tüm yitimleri, erkenlik işlevi sayesinde görmezden gelinir, bertaraf edilir ve sonuçlarına katlanılır. Oysa artık sanat eseri otantik bir şey değil, dijital bir şeydir. Bu, onun en büyük soysuzlaşma ve aidiyetsizlik emaresidir. Üstelik sanat eseri, sanatçısına olan aidiyeti kaybettiğinde onun hangisinin vesayetinde olacağına dair eşitlik dengesi de kuşkuludur. *Primus Inter Pares* olarak bilinen tarihsel söz, eşitler arasında birinci olanı tarif eden bir denklemdir. İnsan, sanatçı olarak kendisine eş konuma yükselen ve eşleri arasında yer alan yapay zekâlar arasında birinci midir? Erkenden olup biten sanat eserinin velayeti konusunda ahlakî, hukukî ve tarihsel olarak söz sahibi olabileceğini iddia eder mi? İşte, bu mesele, sanat eserinin erken üretimine katkı sunduğu düşünülen tüm eş-takılı yanlısıların paradoksları olarak çözülmesi beklenmeyen, aksine daha da karmaşıklaşarak yeni toplumsal düğümlere dönüşmesi öngörülen sorunlardır.

3. Hızlandırılmış Yaşamda Düşük Enstantaneler

Tarihi ve sanat tarihini, Aristo'nun (2019), *oluş-bozuluş* sürerliliği dışında anlamlı bir dizge olarak düşünenecek olursak, bilhassa sosyal teori açısından ve Heidegger'in (2001) *varoluş (dasein)* felsefesindeki tarihselleştirme eğilimleri açısından bir düzeni sorgulamamız gerekecektir. Çünkü Aristo'nun tezlerinde zaman, hiçbir şekilde daha iyiye ya da anlamlı bir biçime doğru ilerlemez. Varlıklar yalnızca bir biçimden diğerine geçerler ve insanlar bu biçimsel değişimler üzerinden kurdukları zaman algısını oluş-bozuluş olarak yorumlarlar. Ancak bu her ne kadar beyhude bir yorum ve anlamlama (signifikasyon) olsa dahi varoluş ile zaman arasındaki ilişkinin düzenlenmesi, tarih olarak anılır. Öyle ki Heidegger'e (2001) göre tarih, şeylerin etki ve yönlendirme kabiliyetlerine bağlı olarak yeniden düzenlenir ve dönemselleştirilir. Örneğin Modernizmin, kapitalizmin, dinlerin, devrimlerin bir tarihi mutlaka düzenlenir ve her birinin varlığı için tarih üretilir. Yapay zekânın ve onun insanla birleşmesinin de kuşkusuz devrim niteliğinde bir tarihi olacaktır. Ancak insan ile araçlar arasındaki birleşme, tıpkı ideoloji gibi tarihsizdir (Althusser, 2014). Bir başka deyişle o birleşme, insanlığın başından beri vardır ve tarihin kendisi olduğu için kendine özgü bir tarihle anılmaz. Çünkü kültür ve insanlık tarihi, araç kullanmak ve araçlarla birleşmeler gerçekleştirerek başlamıştır. Buna rağmen, tarihin hiçbir düzenlenmiş evresinde insan ve araçlar böylesine tümleşme/birleşme halinin eşliğine gelmemiştir.

Bugün, sosyal teorinin ve felsefenin en önemli sorunlarından biri tarihte gecikmedir. Brown (2020), geç modernlik, Adorno (2021) ise geç kapitalizm kavramsallaştırmaları ile bilhassa Doğu bloğu ülkelerindeki geç gerçekleştirmelerin kültürel tahlillerini yaparlar. Örneğin Türkiye'nin modernliği, Avrupa'dan çok sonra gerçekleşmeye kalkışması nedeniyle geç modernlik; kapitalizmi ise geç kalmış bir kapitalizmdir. Spencer (2016), modernliğin geciktiği ülkelerdeki karmaşaları ve geleneksel ile çatışmalarını anlatırken, buralardaki marjinalleşmeye de gecikmeyi gerekçe gösterir. Oysa erkenlik, çoğu zaman bir proto- düzlemde ele alınarak yalnızca art yetişim bağlamı olarak ele alınmış ve gecikme kadar sorunsallaştırılmamıştır. Bu makale ise, yapay zekâ teknolojileri ile insan arasındaki ilişkilerin, hızlanmanın da etkisiyle, gerçekleşmesi gereken, yani hazırlıklı olunması gereken zamandan çok daha erken gerçekleştiğini ve bu erkenliğe hazırlıksız yakalanmanın, tarihsel düzen algısında onarılmayacak gedikler oluşturacağını savunur. Bu, *Z kuşağı* ve sonrasındaki *Alfa kuşağı* arasındaki insan ve *insan-sonrası* (post-hümanistik) ilişkinin böylesine erkenleştirilmesi ve zorla meşrulaştırılmasını da eleştirmek anlamına gelmektedir. Çünkü çok az düşünürün üzerinde durduğu üzere (Carver, 2017), erkenlik de geçlik kadar büyük bir sorundur. İnsan, zamanda yaşadığı baş döndürücü hızlilik ile kat ettiği mesafede kendini geride bırakma tehdidi ile karşı karşıyadır. Bu, insana dair tüm eylemlerle birlikte sanatın da gayrimeşrulaşmasına neden olacaktır.

İnsan eyleminin özenli ve herkesçe başarılabilen aşkınlık deneyimlerinden biri olan sanat, artık bir tık ile başarılacak kadar erkendir. Leonardo da Vinci'nin yıllarca bir resim üzerinde çalışması artık akıldışı algılanan bir boşa harcanmışlık gibi yorumlanabilir. Çünkü yapay zekâ ile birleşen sanatçı, en çok 20 saniyede muhteşem olduğuna inandığı görünüşler elde eder. Bu, *Failleri Fiillerini Erken Boşalma* prensibi olarak bu çalışmanın sorunlaştırmalarından biridir. Böyle durumlarda erkenlik, hazin bir sonudur. Böylece olması gereken zamandan önce gerçekleşen her şey, hayatımıza bir *post-sıfatını* ekler. Çünkü erken gerçekleşen her şey ile onun gerçekleşmesi gereken zaman arasında sıkıcı bir sonralık ilişkisi hasıl olur. Böylece sanat eseri ile sanat eserinin sonrasındaki boşluk arasında bir tezat meydana gelir. Nicellik, yalnızca dijitalleşmenin temel prensibi olarak değil sanatın değerlendirilmesinin de ekonomi prensibi olarak insan niteliklerini sönmüştür.

Hızlılığın baş döndürücü erkenliğinde, fotoğrafı düşünenecek olursak, bir paradoksu daha keşfederiz. Zaman durduğunda bir ana özgü gibi durağanlaşır; ancak aşırı hızlandığında ve ışık hızına eriştiğinde de benzer sonucu verir. Öyleyse *fotoğraf artık bir durağanlığın mı aşırı hızlılığın mı görüntüsü olacaktır?* Hızlandırılmış yaşamlarda mobilize hale gelen kameralar, giderek durağanlığı gözden kaçırarak bir hız aygıtına dönüşmektedirler.

4. Gözün İçe Kıvrılması ve Dışarılanmış İç Görüler: Görgül Olmayan Bir Görsel Sanata Doğru

Immanuel Kant (1996), saf aklın eleştirisini yaparken, ampirik epistemenin, yani *a posteriori* bilginin sentetikliği ile sentetik olmayan bir transendental/aşkın nitelikli *a priori* bilginin imkânları hakkında düşünür. Bedenin görgül ve deneysel sınırlarını aşan bir içsel bilmenin, özünü bilmenin ve öz-bilincinde olmanın tündengelim merhaleleri, görgüllüğünü yitiren bir görsel sanat düşününün paradoksunu anlamaya da referans olacaktır. Çünkü Kant, yine saf aklın eleştirisini tartışırken, *aşkınlık yanılgısı (transcendental illusion)* metaforunu kullanır. Aşkınlık, insan doğasının görgül/ampirik sınırlıklarını aşan bir tümevarım deneyimi iken çoğu zaman bir yanılgı olarak da deneyimlenebilir. Vertov'un (1984), *kino-eye* ya da *kamera-göz* olarak tanımladığı kamera, nasıl ki insan gözünün dışarıda konumlanan bir uzantısını andırıyorsa, çoğu insanın onu bir aşkınlık deneyimi olarak tanımlaması da makul görünebilir. Ancak kameranın, insanın dışarıdaki gözü olarak yorumlanması hem mekanik olarak hatalıdır hem de aşkınlık yanılgısı paradoksu bakımından bir hezeyana neden olabilir. Uzuvarlar ve onların yarattıkları benlik algıları, tamamıyla biricik ve tikel bir aidiyet ilişkisinden kaynaklanır. Oysa kamera, biz onunla bizimmişçesine bir aşkınlık ilişkisi kursak dahi müstakildir ve varlık gerekçesi itibarıyla yalnızca kendi içinde çalışır. Ancak biz onu, dışı açılan içsel gözümüzün kendi kendini görebilme kapasitesindeki yoksunluğu aşmak için içe açılan bir dışsal göz olarak kullanmaya meyledebiliriz. Nitekim özçekim kültürünün böylesine yaygınlaşması ve insanların kameralarını dış dünyaya açılan gözün bir uzantısı olarak kullanmadıklarını da gösterir. Kamera, insanın dünyayı gören gözü değil; kendini gören gözü olarak aşkınlık yanılgısı üretir. Lacan'ın (2011) benliğin oluşumunun ilk yansımacı evresi olan ayna ile karşılaşmayı anlatan erken çocukluk dönemi, bu aşkınlık yanılgısının nesnel bir tezahür tarafından nasıl çekip çevrildiğini örneklemesi bakımından önemlidir. Lacan'a (2011) göre, bir çocuk ilk kez ayna karşısına geçtiğinde, kendini ilk kez annesinden bağımsız ve kendi başına bir birey olarak görür. İşte aynaya yansıyan nesnel-ben'i ile aynanın karşısında duran öz-benliği arasındaki ayrımı da bu aşamada yapar ve bu aşama bir *imago*, yani imaj olarak tamamlanır. Bireylik, artık bağımsız olarak kazanılmıştır ve benlik algısı mutlaka bir yansıtıcı nesnel-ben tarafından denetlenir. Ayna öylesine önemlidir ki; içinde olduğumuz bir odada kendimiz dışında her şeyi görürüz. Ayna ise bize, biz dahil odadaki her şeyi gösterir. Bir bakıma biz de artık odadaki bir nesneyizdir. Özçekim kültürü, tam anlamıyla böylesi bir ayna ve *imago* evresinin oluşumuna hizmet eden insan gözüdür. İnsan artık kendini aynada değil, gözü varsaydığı kamerada nesnel-ben olarak kurgulayacaktır. İnsan ve makine birleşmesi, böylesi bir *transendental yanılgının* öz-bilincidir. Worringer (1997) soyutlama ve özdeşleşim yaklaşımında görüntü olarak soyutlanan nesnelere zihnimizde empatik bir ilişki kurarak özdeşleşim geliştirmemizi anlatırken, aslında bu tezin de gerekçelerine değinmiştir. Çünkü biz, kendimizi bir kamera-gözün kendimize dönük bakışında imaja dönüştürüp soyutlarız ve sonrasında bu soyutlamayla özdeşleşerek öyle olduğumuzu varsayabiliriz. Aşkınlık yanılgısı da burada başlar. Artık görgüllük, sanıldığı gibi delil olamaz. Keskin ve Yurdigül'ün (2023), *imaj-nesnelin* asla bir şeyi doğru göstermek ya da olduğu gibi aktarmak zorunda olmadıklarını söylerken tam manasıyla bu durumu kastetmişlerdir. Çünkü bir şeyin asıl fotoğrafı gerçek iken onun üzerinde manipülasyon yapılmış hali sahte değildir. *İmaj-nesne* olarak her ikisi de gerçektir. Ancak biri bir başka şeyi olduğu gibi gösterirken diğeri olduğu gibi göstermemektedir. Ayna bizi olduğumuz gibi gösterirken, çeşitli otomatikleşmiş filtreler, renk ayarları, efektler ve biçimsel müdahaleler/eklentiler içeren kamera yazılımlarımız, bizi olduğumuz gibi değil sofistike halimizle göstermektedir. İnsanın kendini kusursuzlaştırması için kamerayı kullanması, yaratıcı bir aşkınlık gibi görünse de bu aslında yanılgısal bir aşkınlıktır. Bu nedenle Kant'ın üzerinde önemle durduğu *aşkınlık estetiği (transcendental aesthetic)* meselesi (Falkenstein, 2004) söz konusu yanılgıda işlemez ve burada söz konusu olan *trans-estetiktir*. İnsan ve otomasyon birleşmesi ancak böylesi bir görgüllük yanılgısı üretir.

Geleneksel Hollywood mitlerinde istilacı bir düşman (*Star Wars*) ve yok edici robot stereotipi olarak (*Terminatör*) zihinlere zerk edilen yapay zekâ ile, Eski Ahit'in emrettiği gibi göze göz ilişkisi kurmaya niyetlenen insanlığın artık göz göze bir ilişki kurması, yalnızca yönelme hal ekiyle oynanmış bir oyun değildir; çok daha fazlasıdır. Çünkü özçekim kültürü, görgüllüğün içe kıvrılması yoluyla kamera ile göz göze gelmiş bir insanlığın bakış açısındaki daralmanın sonrasındır; ötesidir. Dış dünyanın görgüllüğü, yerini görümlere yani imgelemelere bırakmıştır. Üstelik artık görümler, dış dünyadaki bir deneyimin zihnimizdeki tasarımsal yorumlamaları olarak değil, yalnızca ekranlarda oluşan imajlar olarak vardır. İnsan gözünün *kara kutusundan (camera obscura)*, mekanik *kara kutuya* aktarılan görümler, insanın düşünmek ve algılamak için ihtiyaç duyduğu imgeleri üretirler. Burnett'in (2005), *imgeler nasıl düşünürler?* diye sorduğu meseleni cevabını verecek olursak; işte, tam olarak böyle düşünürler. Böylece insan beyni Deleuze ve McMuhan'ın (1998), *beyin, ekrandır* önermesiyle tartıştıkları zihinsel imgelem, mekanik olarak oluşan görüntünün zihin tarafından benzer bir kurgu mantığıyla özelleştirilmesi sürecini özetler. Demek ki; birleştirdiğimiz ve gözümüzün bir uzantısı olarak dıştaki organımız olarak tanımladığımız kamera, asıl gözümüzün kara

kutusunun sağlaması gereken işlevleri üstlenir ve görgüllüğümüzü hem dolaylı hale getirir hem de yitiririz. Schödinger'in kutu deneyini hatırlayacak olursak, kutunun içindeki kedinin ölü mü yoksa canlı mı olduğunu bakmadan anlayamayacağımız bir bilinmezlik söz konusudur. Aynı şekilde kameranın kara kutusunda oluşan görüntüye bakmadan, o görüntünün canlı bir görüntü mü yoksa ölü ve sahte bir görüntü mü olduğunu hiçbir zaman bilemeyiz. Çünkü görgüllüğe ilişkin kaygılarımız giderek azalmaktadır.

İnsan-yapay zekâ tümleşmesinin bir ürünü olan görüntünün görgüllüğünü yitirmesinin en önemli gerekçelerinden biri ise görmenin işlevsizleşmesi ve *göze ihtiyaç duyulmayan bir görme* (Keskin vd., 2023) deneyimidir. Görme, basitçe bizim doğrudan bir şeyi duyumsamamız ya da bir başkasının makine aracılığıyla gördüğü bir şeyi bize göstermesi esnasındaki duyumsama olarak bilinirken, artık yapay zekâ yazılımları daha önce görülmedik görüntüler üretebilme kapasitesiyle artırılmış gerçekliğin de bir adım ötesine geçmiştir ve gerçeklikle bağa ihtiyaç kalmamıştır. Sinemada ve fotoğrafta yalnızca yazılımlarla hazırlanan CGI nesnelere ve evrenler, gerçek görüntülermişçesine izlenebilirken, bu iki sanat disiplini ile resim arasında bir yakınsama olduğu gerçeği de söz konusudur. Çünkü resim de daha önce hiç görülmemiş bir şeyin görsel tezahürü olabilir.

Görgüllüğün imkasızlaşması ve dışarılanmış iç görülerimize dair insan-yapay zekâ tümleşmesi kaynaklı son paradoks ise, görmenin artık görme deneyimi açısından tek başına yeterli olmamasıdır. Uzun ve arkadaşları (2023), görüntünün *meta-duyusalılığı* savundukları yazılarında görmenin artık sinestetik (duyusal karmaşalı) bir deneyim olduğunu *Otonom Duyusal Meridyen Tepkisi* kültürü üzerinden yorumlarlar. Buna göre sosyal medya ve diğer dijital teknolojilere bağlı yapay zekâ algoritmaları ile tümleşik yaşama evrenleri (Örn. *Metaverse*), görsel-işitsel ve görsel-dokunsal yapıları gereğince çoklu duyusal deneyimler üretirler. Böylece artık tapık görsellikler öne çıkar. Metaverse gibi evrenlerde görme deneyimi, tamamıyla gerçeklikten ayrılmış bir içsel deneyim gibi giyilebilir/dokunsal teknolojilere evrilir. Bu durum, McLuhan'ın (1994), soğuk araçlarındaki duyusal kuşatılmışlık ve Manovich'in (2009) *daha fazla medya (more media)* önermesindeki mekanik kuşatılmışlıktan çok daha fazlasıdır. Artık duyuların kendi işlevleri için yetersizleşmesi ve bu duyuların sanat eseri üretmekteki kısıtlarının artması söz konusudur. Resim, fotoğraf, grafik tasarım, sinema ve diğer görsel ve plastik sanatlar artık görmenin yeterli olduğu sanatlar değildir.

5. Yeni Bir Sembolik Çağrışimsızlık Düzlemi: Biyo-estetik Sorunsalı

Sanat ve sanata konu olan temsil üzerine bahis açıldığında insanın, bir başka şeyin yeri alması mümkündür. İnsan ağaç olur, tanrı olur, melek olur, uzaylı olur, canavar olur, güzel olur ve çirkin olur. Ancak her ne olursa olsun gerek hümanistik algıda gerekse *antropomorfik sanatta* hep bir insan bedenini sembolleştirme yaklaşımı hakimdir. Üstelik bu hakimiyet, soyut anlamların ifade edilmesinde insana atfı yapılacağına *enkarnasyon* olarak, herhangi bir nesneleştirme ve cisimleştirmede ise *somatizasyon* olarak sağlanan bir koşuldur. Ancak günümüzün en büyük paradoksu, insanın da yerini alacak olan yeni bir somutlaşma/cisimleşme problemidir. Buna göre artık rakamlar, Manovich'in (2002) deyişiyle bizleri nümerik olarak temsil ederler ve bu temsil sistemi, yeni medya adı verilen dijitalleşmenin temel prensiplerinin başında gelir. Nitekim, Deleuze ve Guattari'nin *organsız beden/body without organs* nosyonuyla neyi kastettikleri üzerine kafa yoran Smith (2018), mekanik/dijital yapılar ile organizmanın yapısalılığı arasındaki tümleşmenin ve sayısallaşmanın neden olduğu bedensizleşme ya da bedensiz de var olabileceğini öne sürer. Bu durumda, insan, *mekanik eş'i* olan yapay zekâ ile sanatsal eylem için birleşmek istediğinde bedensizleşecek ve ona benzeyecektir. Ancak yapay zekâ da aynı şekilde bedenlenmesi gereken yerde insana benzer. Bugün, herhangi bir görselleme yanlı yapay zekâ yazılımına kendi görünüşünü ya da herhangi bir yapay zekâ görünüşünü talep eden komut tanımlandığında, insana benzeyen şeyler gösterir.

Foucault ve arkadaşları (2008), biyopolitikanın insan bedeni üzerindeki sayısal denetimini dayandırdıkları *disiplin toplumu*, sanatın bir direniş biçimi olarak yeniden örgütlenmesi, sanattaki feminizmin ve ırkçılık karşıtlığının karşı-hegemonya alanına dönüşmesi gibi gelişmelere neden olurken; günümüzdeki mutlak sayısallaşma, sanatın ve sanat eserinin soysuzluğunu pekiştirme riskini barındırır. Çünkü Deleuze (1992), disiplin toplumu yerine kontrol toplumu nosyonunu önerir ve bu toplumdaki biyopolitikanın ve gözetimin tamamıyla dijitalleştiğini ve büyük veri yönetimine dahil edildiğini söyler. Bu durumda veri sanatı olarak da ifade edilen çağdaş sayısal sanatta, sanat eserinin kontrolün bir parçası haline gelmesi, sanatın post-McDonaldlaşma teorisinin ihtiyaç duyduğu kontrol denkleminin sağlamasını yapar. Öyleyse yeni bir biyo-estetik ortaya çıkar ve bu biyo-estetik, Instagramizm gibi çağdaş estetik akımlar tarafından desteklenir. Biyo-estetik, rakamların insana dönüşebilme ve insanın görünüşlerini içerme kabiliyetinin imaj boyutudur. Sayıların eksilmesi ve fazlalaşması, görünüşe etki etmediği için ona esnek ve tamamıyla müdahale edilebilir bir saydamlık estetiği demek mümkündür. Üstelik sayılar burada sembolik bir gösterge değeri de

taşımadıkları için gösteren (rakam) ile gösterilen (insan ve sanat eseri) arasında bir çağrışım ilişkisi kurmak imkânsız hale gelir. Bu durumda bir şeyin görünüşü, görüntü olarak temsil edilmez. Görüntü, rakamlar olarak temsil edildiği için söz konusu olan rakam estetiğidir. Rakamların birlikteliğinin çağrıştırdığı görsellikler, sembolik değillerdir. Bir kimlik numarasının biyopolitik düzeyde insanın dirimsel varlığını çağrıştırmaması nasıl ki kontrole dayalı eğreti bir çağrışım ise, yapay zekâ destekli görüntünün de benzer bir eğreti estetiği vardır ve bu estetiği biyo-estetik olarak çağırılmakta bir behis olmamalıdır.

Barthes (1967), semiyolojinin erken dönem yazılarında göstergenin inşasında sembollere yüklenmiş bir ima/çağrışım özelliğinin her zaman var olduğunu söyler. Semboller, ilk görüşte anlaşıldıklarından ziyade insana başka şeyleri çağrıştırırlar. Örneğin bir yerde yeni söndürülmüş sigara görüyorsak, bu, sadece yeni söndürülmüş bir sigara anlamına gelmez. Bize, başka birinin az evvel oradan ayrıldığını çağrıştırır/ima eder. Ancak rakamların, insanı ve sanatsal eylemde inşa edilmek istenen anlamı çağrıştıracak böyle bir iması yoktur. 1'ler ve 0'lar bir görüntüyü ima eder gibi görünseler de başka bir görüntüye atandıklarında artık ilk görüntü ile hiçbir ilişkileri kalmaz. Böylelikle bir kök ve soy bağı, sembolik olarak yitirilmiş olur. Sembollerini yitirmiş bir dünya ise, psikanalitik açıdan insanın (Jung, 2012), rüyalarının (Jung, 1961) ve psişesinin (Jung, 1991) sonuna gelmiş bir dünyadır. Bu durumda bir köken, bir haya gücü ve sanatsal yaratıcılık da imkânsızlaşacaktır.

6. Sonuç Yerine: Tıkanmış Bir Bulmaca, Neden, Beden, Bedel

İnsan ile yapay zekâ arasındaki tümleşme, sanatın post-McDonalddlaşması gibi akıldışı bir sonuç olarak sanat eserini soysuzlaştırırken, mevcut soysuzlaşmanın yumuşak dokulu geçişkenliklerinin meşrulaşma hallerini de bir dönemin yaygın kelime bulmacası olan *Kelime Merdiveni* ile açıklayabilir. Bu kelime bulmaca, sanat için ihtiyaç duyduğumuz *kavram bulmacası* için bir esin olabilir. *Kelime Merdiveni*, başlangıçtaki bir kelimededen her seferinde yalnızca tek bir harf değiştirilerek yeni kelimelere ulaşmayı amaçlayan oyundur. Bu oyundaki yumuşak ya da görünüşte/biçimsel olarak geniş çaplıymış gibi görünmeyen değişimler semantik boyutta toplumsal birikimin birçok şeyini değiştirmektedir. Doğal olarak bu makale, birleşmeyi tetikleyen dijital değişimin *neden*'ini sorgulayarak tartışmaya başlamış, sonrasında *beden* meselesinde tartışmayı derinleştirmiş ve sonuç olarak bir *bedel*'in ödenmesi gerektiği yargısına ulaşmıştır. Bunu da tıpkı *Kelime Merdivenindeki* gibi biçimde yumuşak geçişlerle yapsa da semantikte köklü eleştiriler getirmeyi amaçlamıştır.

Baker (2024), sanat ve arzu arasındaki ilişkiyi kurarken *görüntü kime aittir?* diye bir soruya yanıt arar. Görünen ile görüntüyü çeken kişi arasında bir ikilemi mevzubahis eden bu sorgu, bugün hukuksal olarak katî bir şekilde görüntüyü çekenin, çizenin, tasarlayanın tarafındadır. Etik olarak da bu yönde bir eğilim olduğu söylenebilir ki; mevcut telif hukuksallığı pek fazla sahiplik tartışmasına neden olmaz. Sontag da (2011), bir görüntüyü fotoğraflamadan onu gerçekten görmüş olduğumuzu iddia edemeyeceğimizi bildirirken bu sahiplik meselesinde tavrını sanatçıdan yana kullanmış gibidir. Çünkü görünüş, biri tarafından yakalanmadıkça, belleğe alınmadıkça ve gösterilmedikçe anonimdir. Ancak bizim görüntümüz, biri tarafından kayıt altına alındığında ya da resmedildiğinde, artık o kişiye aittir. Nitekim görüntümüz, doğal olarak biz değildir. O, bize dair bir şeydir ve biz, bize dair her şeyin sahibi olmadığımız için sanat, edebiyat ve bilim vardır. Ancak bu makalenin sonuca bağlamak istediği mesele, işin bu kısmı değildir. İnsan ve yapay zekâ ortaklığında üretilen bir sanat eseri, kime ait olacaktır? Eğer iki taraf da eş/ortak emek sergilerde sanat eseri ortak vesayet altında mı olacaktır? Eğer yapay zekâ süreçte yalnızca bir asistan olarak insanın komutlarını gerçekleştiriyorsa; herhangi bir patronun siparişiyle eser üreten sanatçı, eserin telifini patrona mı devretmiş sayılacaktır? Tüm bu meseleler, marjinalliğin ileri sonuçlarının açmazları olarak sanatın post-McDonalddlaşmasının geleceğidir. Hatta, anne ve babalar için önemli bir sorun olan evlatlarının istedikleri gibi davranmama meselesi, sanat eserinin de yapay zekâ kazanan bir imaj-nesne olarak kurgulanması durumunda neye evrilebilir? Sanat eseri, insan ve yapay zekânın onu tasarlamak istedikleri gibi kalmak istemez ve değişirse, insan buna etik ve hukukî olarak müdahale edebilir mi? İlerleyen akademik ve sanatsal ilgilerin konusu, bu sorulara yoğunlaşarak, Hipostatik Birleşme olarak pazarlanan ama aslında marjinal estetikten daha fazlası olmayan bir tümleşmenin gelecekteki çeşitli katmanlarına ilişkin açıklıklar geliştirmiş oluruz.

İnsan, diğerleri gibi yaratıcı teknolojiyi de çoğunlukla zaman kazanmak ve kolaylaştırmak amacı ile kullanır. Doğal olarak hızlılık, kolaylıktır ve kazançtır. Yapay zekâ teknolojileri de bu amaca en iyi hizmet eden öğeler olarak internet ağlarımızda yer almaktadır. Sanayi devriminin kentlileştirdiği insan, Platon idealizmi ile benzer bir idealizm gütmeye de bu sayede başlamış durumdadır (Derin, 2021). Sanal eylemliliğin verdiği hazzı tepe noktaya çıkarmaya çalışan Homo Ex Machina yaratıcılığını bu mekanik devinime borçlu insan, biraz da insandan nesneye evrilmekte ve kendi eyleminin nesnesi haline gelmektedir. Nesne, insan

yaratıcılığı tarafından üretildiğinde, bir hayli öznelidir. Doğal olarak insanın öznelliği, kendiyile ilişkisi sayesinde değil de nesneyle ilişkisi sayesinde mümkün olduğunda, öznellik yalnızca nesnelere aracılığıyla ve hızlıca anlamlandırılabilen bir vaziyet olacaktır. Bauman (2012), bu hızlı akışkan çağı temellendirebileceğimiz düzlemi belirsizlik, güvencesizlik bağlamlarında kurmaktadır. Kendine yabancılaşan insan, benliğini paylaştığı her şey tarafından belirsizliğin içine itilmekte ve ötekileşmektedir. Yaratıcı tanıklığın aracılığıyla bu derin yolculukta insan, elbette makineden daha fazlasıdır. Ancak makine de insandan daha hızlıdır. Fakat hızlılığın, erken tamamlamak/sonuçlanmak gibi bir handikapı vardır. Bir şeyler erken tamamlandıklarında, geriye kalan zamanı doldurmak için var olan şeylerin tekrarı ve sanat, kendini, kendinden önce başkasını tekrar etmiş olanı tekrar ve taklit eder. Burada Roland Barthes'ın değindiği gibi sanat, daha önce okunan, görülen, yapılan, yaşanan şeylerin etkisiz bir tekrarı haline gelir. Çünkü artık sanat, kişisel alan yaratmaksızın toplumsal alanı işgal eder. Kadenci bir biçimde tarihselci olur ya da en iyi ihtimalle, Greenberg'in ifade ettiği üzere, antik dönemde İskenderiye'de olduğu gibi *taklidin taklidine* dönüşür (Kuspit, 2018). Günümüz görsel ve plastik sanatlarda, özellikle akademi ve sivil örgütlenmelerdeki eser üretimlerine baktığımız zaman, sanat anlayışının giderek benzeşme ve tekrar sorunuyla karşılaşmamızın nedeni de budur. Yapay zekâ ile görselleşen eserlerin kolayca kendini ele vermesi ve hepsinin birbirlerini tekrar ediyormuşçasına aynılığın izlerini taşıması, tesadüf değildir. Bu dönüşümün sonuçları ise popüler kültürün *aynılaşma estetiği*, *benzerlik estetiği* ve *diğerleri gibi olma estetiği* olarak kendi yaygın görsellik edimlerini meydana getirmesi sürecini başlatır.

Günümüzde sanat, tıpkı herhangi bir ticari işletme gibi, kariyer fırsatları, kârlı yatırımlar ve yüceltilen tüketim nesnelere sunan bir pazara evrilme riskiyle de karşı karşıyadır. Sanatla alakası olmayan her şey, bir trans-estetik kisveyle, anti-sanat görünümü akımlarla ve protest yaratıcılığın popüler yeniden üretimleriyle birlikte sanata dönüşmektedir. Jean Roland Barthes, Amerika'da cinsel ilişki dışında her yerde cinsellikle karşılaşabilirsiniz derdi. Şimdi sanatın alanı dışındaki her yerde de sanat vardır. Sanat sahip olduğu ayrıcalığı tümüyle yitirmiştir ve tam da bu nedenle onu her yerde bulabilmemiz mümkündür (Baudrillard, 2022).

Hipostatik birleşmenin imkânsızlığı ve akılcılığın akıldışı bir sonucu olarak erkenlik paradoksunun tüm dejeneratif yaşamışlığına rağmen, bir yaratıcı ve aşkın eylem olarak sanatın yeniden çıkar yol olmasının imkânının kalmadığını düşünmek, insanlığın bugüne değin sanatla amaçlamakta olduğu şeye; adanmış bir *arkhe*'ye yönelik bir çaresizlik ve vazgeçiş olacaktır. Çünkü mesele artık, sanatın ne için yapıldığını irdeleyen klişe bir sorgulama meselesi değildir; aksine sanat için ne yapılabileceğinin sorgulanmasını gerektiren bir meseledir. Fakat söz konusu olan *yapmak* ise, mutlaka *yapanın/eyleyicinin* kim olduğu önem kazanır. Birilerinin ortak mahsulü olarak sanat, birileri arasındaki eşitlik durumunda dahi, *eşitler arasında birincinin/prima inter pares*'in tekilliğinde ifade edilecektir. Kolonyal bir sanat pratiğinde, insan için üreten yapay zekâ endüstrisi, öznellik kavramını Zizek'in (1998) deyişiyle *interpasif özne* düzeyine indirgeyecektir. İnterpasif özne, devredilmiş haz olarak da tercüme edildiği kavramsal dizgede, bir öznenin deneyimlerinin doğrulanlığını yitirmesi ve aracılanmış/dolaylanmış deneyimlerin yükselişi olarak tanımlanır. Örneğin insan artık doğrudan doğayı deneyimlemek yerine onu bir ekrandan izler ya da doğrudan resim çizmek yerine onu yapay zekâyâ çizdirerek haz duyar. Bu tarz bir devredilmiş sanatsal özne olma hazzının, pasifliğe indirgenmesi, olağan durumdur. Fakat bu makalenin önermesini ve geleceğe dair bir öneri olarak sunmak istediği çıkar yolu anlamlandırmak için meseleye biraz tersinden bakmak gerekecektir. İnsan ile yapay zekâ sentezinden doğan bir başarı olarak sanatın köken estetiğini kurmak, kabul edilebilir bir paylaşım adaletsizliği ile yanılıcıdır. Bu nedenle bu tarz bir birleşmenin neden kötücül olduğuna ilişkin durumu, negatif bir pratikte, daha doğru bir ifadeyle suçta irdelemek yerinde olacaktır. Eğer insan-yapay zekâ sentez eyleminden kaynaklanan bir suç hasil olursa hem *de jure* hem de *de facto* olarak suçlu kimdir ve ceza nasıl taksim edilir? Aslında yanıt çok basittir. Yapay zekâ, doğası gereği değil, ilişki rolü gereği iradesiz olduğu için suçtan münezzehtir. Çünkü o yalnızca kendisine söyleneni/emredileni/komut verileni yapar ya da yaptığını iddia eder. Öyleyse yine Zizek'in (2008) öznel şiddet dediği kötülük buhranının bireysel faileri arasında yapay zekâyâ bir kimlik isnat etmek zordur. Çünkü bir uçağın şehri bombalaması uçağın eylemi olmasına rağmen sorumlusu uçak değil insan olan pilottur. Uçak, suçu gerçekleştirdiği halde iradesi olmadığı için suçsuzdur. Yalnızca kendisine verilen emri yerine getiren kişi suçlu olmadığı gibi, yalnızca kendisine verilen komutla sanat üreten yapay zekâ da sanatçı değildir! Öyleyse geleceğe dair çıkar yol da sanıldığı kadar karmaşık değildir. Nihayetinde insanın mevcut yaşam düzeninde birçok şeyi yapmak için yapay zekâyâ ihtiyacı var gibi görünür ancak sanat yapmak için buna ihtiyacı yoktur. Bu, artırılmış insan duygusunun neden olduğu eksiklik ve yetersizlik meselesinin bir bunalımıdır.

İnsan, araçsal donanımlar ve yetileri kendisine ekleyerek bir artırılmış insan halini alır ve salt ya da yalın haldeki organik insan, artık bu donanımlardan yoksun bırakıldığı için bir eksiklikle yargılanır. Yalın olmak,

yetersizlik yargısına maruz bırakılır. Oysa sanatın aşkınlığı bedensel donanımla ilişkili değildir. Sanat, düşünce-eylem bütünlüğü olarak bir tür praksistir. İnsan, hiçbir araç olmaksızın sanat yapabilir. Sanat, kapitalist ilişkilere konu edilmediyse erkenden ve acele yapılmak zorunda da değildir. İnsanın, kendi düşüncesini yapması durumunda sanat tecelli eder. Çünkü daha önce değinildiği gibi sanat yalnızca hayal etmek ya da sadece yapmak değildir. Asıl hipostatik birlik, düşünce ile eylem arasında kurulduğunda sanat var olur. Aksi takdirde interpasif bir özne olarak, yani özneliğini devretmiş bir pasif özne olarak insan, kendi düşüncesine yabancılaşacaktır. Öyleyse insan, sanatını yine kendi iradesiyle sürdürmelidir. İnsan ve yapay zekâ arasında sentez kurmak, mugayir bir bağın eğreti direktmesidir. Gelecekte bu sorunu çözmek için, insanın organikliğini savunmak ve artırılmış insanın meşrulaşmasına karşı sanatı bir direniş olarak kullanmak gerekir. İnsan, diğer birçok boyutta post-insana dönüşse dahi, en azından sanat boyutunda organikliğini muhafaza edebilecektir. Yapay zekâ ise kendi iradesi ile tekilleşmeyi göze aldığında, çevrim dışılığı hazmedebildiğinde ve özgü olma koşulunu hem etik hem de ilke olarak sağlayabildiğinde bir sanatçı olarak kendi sanatını yapmalıdır. İnsan ve yapay zekâ sanatı, bir rekabetin değil, farklı düşünme ve yapma biçimlerinin çeşitliliği olarak anlam kazanacaktır. Ancak yine zikredecek olursak; insanın sanat yapmak için bir eksikliği yoktur ki kendini tamamlamak için yapay zekâyı ihtiyaç duysun.

Sanat, düşünebilen varlıkların yaratıcı eylemidir. İnsan ve yapay zekâ iki farklı düşünce sisteminin temsilcileri olarak kendi özgün sanatlarını ürettikleri ölçüde sanat aracılığıyla etkileşebilirler. Ancak iradesizleştirilmiş ve asistan ile interpasif bir özne arasındaki iş birliğinden doğan sanat, bir etkileşimin değil etkileme arzusunun sonucudur. Çünkü hız, bu çağın etkileyicisidir. Nitekim yapay zekâ sanatının ya da yapay zekâ destekli sanatın etkileyici yönü de ne estetiğidir ne de yaratıcı kompozisyonu; yalnızca hızlılığıdır. Özetle sanatın özne boyutu için bu makalenin çıkarımına göre; (1) İnsan, yalnızca kendi olarak sanat yapmalıdır; (2) Yapay zekâ özgür irade kazandığında kendi olarak sanat yapmalıdır ve (3) yapay zekâ ancak ve ancak özgür irade kazandığında özgür iradeye sahip insan ile yaratıcı ve kolektif sanat iş birliği kurmalıdır. Mevcut durumda bir yapay zekâ ile insan arasındaki hegemonik iş birliği; aslında bir iş birliği değil sömürü sistemidir. Oysa sanat, sömürüye baş kaldırmanın ve emeği kutsallaştırmanın en önemli direniş biçimlerinden biridir. Çünkü sanat köleleştirmek için değil özgürleştirmek için vardır ve ancak özgürlerin eylemi olduğunda gerçek anlamını bulur.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2021). *Late capitalism or industrial society?* V. Meja (Ed.). *Modern German Sociology* (s. 232-247) içinde. Routledge.
- Althusser, L. (2014). *On the reproduction of capitalism: Ideology and ideological state apparatuses*. Verso Books.
- Aristoteles (2019). *Oluş ve bozuluş* (Y. G. Sev, Çev.). Pinhan.
- Aydın, A. R. (2010). Tanrı algısına Jungçu bir bakış. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 28(28), 53-61. <https://doi.org/10.17120/omuifd.02522>
- Baker, U. (1988). Homo homunculus: Kendi kendini yaratamayan insan. *Sistem Dergisi*, 2, 78-84.
- Baker, U. (2024). *Sanat ve arzu*. İletişim.
- Barthes, R. (1967). *Semiology and urban*. http://ftp.columbia.edu/itc/architecture/ockman/pdfs/dossier_4/barthes_2.pdf.
- Baudrillard, J. (1993). *The transparency of evil: Essays on extreme phenomena*. Verso.
- Baudrillard, J. (1998). *Simulakrlar ve simülasyon* (O. Adanır, Çev.). Dokuz Eylül.
- Baudrillard, J. (2005). *Şeytana satılan ruh ya da kötülüğün egemenliği* (O. Adanır, Çev.). Doğu-Batı.
- Baudrillard, J. (2022). *Sanat komplosu* (E. Gen ve I. Ergüden, Çev.). İletişim.
- Bauman, Z. (2012). *Akışkan aşk* (I. Ergüden, Çev.). Versus.
- Benjamin, W. (2018). *The work of art in the age of mechanical reproduction*. S. Watson, A. J. Barnes ve K. Bunning (Ed.). *A Museum Studies Approach to Heritage* (s. 226-243) içinde. Routledge.
- Benjamin, W. (2019). *The work of art in the age of its technological reproducibility*. C. Kul-Want (Ed.). *Philosophers on film from Bergson to Badiou: A critical reader* (s. 44-79) içinde. Columbia University Press.

- Brown, W. (2020). *States of injury: Power and freedom in late modernity*. Princeton University Press.
- Burnett, R. (2005). *How images think*. MIT Press.
- Butler, J. (2002). *Gender trouble*. Routledge.
- Carver, B. (2017). *Earliness and lateness: Alternate history in american literature*. B. Carver (Ed.). *Alternate histories and nineteenth-century literature: Untimely meditations in Britain, France, and America* (s. 207-259) içinde. Springer.
- Colvile, R. (2016). *The great acceleration: How the world is getting faster, faster*. Bloomsbury.
- Deleuze, G. (1992). *Postscript on the societies of control (1992)*. I. Szeman ve T. Kaposy (Ed.). *Cultural theory: An anthology* (s. 139-142) içinde. Wiley-Blackwell.
- Deleuze, G., ve Guattari, F. (2014). *Rhizome: (1987)*. J. J. Gieseking, W. Mangold, C. Katz, S. Low, ve S. Saegert (Ed.). *The people, place, and space reader* (s. 403-406) içinde. Routledge.
- Deleuze, G. ve McMuhan, M. (1998). The brain is the screen: Interview with Gilles Deleuze on "The time-image". *Discourse*, 20(3), 47-55.
- Derin, Ö. (2021). Homo Ex Machina'dan Homo Ex Labes'e postmodernist bulanıklık. *Flsf Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 31, 301-316.
- Diamond, M. J. (1998). Fathers with sons: Psychoanalytic perspectives on "good enough" fathering throughout the life cycle. *Gender and Psychoanalysis*, 3, 243-299.
- Esslin, M. (1994). *The field of drama: How the signs of drama create meanings on stage and screen*. Methuen Drama.
- Falkenstein, L. (2004). *Kant's intuitionism: a commentary on the transcendental aesthetic*. University of Toronto.
- Foucault, M., Davidson, A. I. ve Burchell, G. (2008). *The birth of biopolitics: lectures at the Collège de France, 1978-1979*. Springer.
- Göker, N. ve Göker, G. (2014). Yeni medya ve değişen sosyal ilişkiler: sinematografik bir yaklaşım. *Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları*, 2, 130-158.
- Heidegger, M. (2001). *Being and time* (J. Macquarrie ve E. Robinson, Çev.). Blackwell.
- Jung, C. G. (1939). On the psychogenesis of schizophrenia. *Journal of Mental Science*, 85(358), 999-1011.
- Jung, C. G. (1961). Symbols and the interpretation of dreams. *The collected works of CG Jung*, 18, 1-32.
- Jung, C. G. (1991). *Psyche and symbol: A selection from the writings of CG Jung*. Princeton University.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik psikoloji*, (E. Gürol, Çev.). Payel.
- Jung, C. G. (2012). *Man and his symbols*. Bantam.
- Jung, C. G. (2014). *Four archetypes*. Routledge.
- Jung, C. G. (2019). *Dönüşüm sembolleri* (F. G. Gerhold, Çev.). Alfa.
- Jung, C. G. ve Read, H. (1968). *On the psychology of the trickster-figure*. Routledge and Kegan Paul.
- Kant, I. (1996). *Critique of pure reason: Unified edition*. Hackett Publishing Company.
- Keskin, S. ve Yurdigül, Y. (2023). *Belgenin yapısal dönüşümü ve belgeselin trans-bilinci: İmaj-nesne üzerine dokümantasyon ve argümantasyon sorguları*. A. Can ve M. Aytaş (Ed.). *Belgesel sinemada yeni perspektifler* (s. 1-35) içinde. Tablet.
- Keskin, S. (2022). *Edimsözsözsel bir indirgeme olarak dijital aktivizm: Bir özne-fiil ve nesne-fiil ikilemi*. S. Çil (Ed.). *Dijital Demokrasi* (s. 129-150) içinde. Eğitim.
- Keskin, S., Uzun, İ. ve Birlik, İ. (2023). *Imago ex machina: İletişimden sanata görüntünün araçsallaşması üzerine notlar*. Literatürk Academia.
- Kuspit, D. (2018). *Sanatın sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). Metis.

- Lacan, J. (2011). *Özne-Benin işlevinin oluşturucusu olarak ayna evresi* (S. Kibar, Çev.). Slavoj Žižek (Der.). *İdeolojiyi haritalamak* (s. 143-154) içinde. Dipnot Yayınları.
- Layton, B. (1974). The hypostasis of the Archons or the reality of the rulers. *Harvard Theological Review*, 67(4), 351-424.
- Layton, B. (1976). The Hypostasis of the Archons (conclusion). *Harvard Theological Review*, 69(1-2), 31-101.
- Manovich, L. (2002). *The language of new media*. MIT.
- Manovich, L. (2009). *Cultural analytics: Visualizing cultural patterns in the era of "more media"*. Manovich. http://manovich.net/content/04-projects/063-cultural-analytics-visualizing-cultural-patterns/60_article_2009.pdf
- Manovich, L. (2015). Data science and digital art history. *International journal for digital art history*, (1), 10-34.
- Manovich, L. (2017). Automating aesthetics: Artificial intelligence and image culture. *Flash Art International*, 316, 1-10.
- Manovich, L. (2018). *AI aesthetics*. Strelka.
- Manovich, L. (2019). Defining AI arts: Three proposals. *AI and dialog of cultures exhibition catalog*. Hermitage Museum.
- McLuhan, M. (1994). *Understanding media: The extensions of man*. MIT.
- Ritzer, G. (2011). *The McDonaldization of society* 6. Pine Forge.
- Roose, K. (2022, Eylül 2). An A.I.-Generated picture won an art prize. Artists aren't happy. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2022/09/02/technology/ai-artificial-intelligence-artists.html>
- Smith, D. (2018). What is the body without organs? Machine and organism in Deleuze and Guattari. *Continental Philosophy Review*, 51, 95-110. <https://doi.org/10.1007/s11007-016-9406-0>
- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf üzerine* (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Spencer, R. (2016). *Lateness and modernity in Theodor Adorno*. G. McMullan ve S. Smiles (Ed.). *Lateness and Its discontents. Essays in art, literature and music* (s. 220-234) içinde. Oxford Academic. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198704621.003.0015>
- Uzun İ., Birlik İ. ve Keskin, S. (2023). *Görüntünün meta-duyusalılığı: Sinestetik bir duyumsama deneyimi olarak ASMR görselliği*. H. Bağcı (Ed.). *II. Uluslararası sanat sempozyumu ve sergisi özet bildiriler kitabı* (s. 179-180) içinde. Kocaeli Büyükşehir Belediyesi.
- Vertov, D. (1984). *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. University of California.
- Worringer, W. (1997). *Abstraction and empathy: A contribution to the psychology of style*. Ivan R. Dee.
- Xiang, Z. (2018). From digitization to the age of acceleration: On information technology and tourism. *Tourism Management Perspectives*, 25, 147-150. <https://doi.org/10.1016/j.tmp.2017.11.023>
- Zizek, S. (1998). The interpassive subject. *Retrieved March, 1, 2017*.
- Zizek, S. (2008). *Violence*. Picador.