

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI
FELSEFE TARİHİ BİLİM DALI**

YAPAY ZEKANIN ESTETİK ÜRETİMLERİNİN POLİTİK İZDÜŞÜMLERİ

Tezli Yüksek Lisans Tezi

Cemre Su KAVALLI

Ankara-2024

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI
FELSEFE TARİHİ BİLİM DALI**

YAPAY ZEKANIN ESTETİK ÜRETİMLERİNİN POLİTİK İZDÜŞÜMLERİ

Tezli Yüksek Lisans Tezi

Cemre Su KAVALLI

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Gülben SALMAN

Ankara-2024

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI
FELSEFE TARİHİ BİLİM DALI**

YAPAY ZEKANIN ESTETİK ÜRETİMLERİNİN POLİTİK İZDÜŞÜMLERİ

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Gülben SALMAN

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı

1- Dr. Öğr. Üyesi Gülben SALMAN

2- Prof. Dr. Ertuğrul Rufayi TURAN

3- Dr. Öğr. Üyesi Murat ÇELİK

4- Prof. Dr. Nazile KALAYCI

5- Dr. Öğr. Üyesi Vedat KAMER

Tez Savunması Tarihi

23/12/2024

TÜRKİYE CUMHURİYETİ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Dr. Öğr. Üyesi Gülben SALMAN danışmanlığında hazırladığım “*Yapay Zekanın Estetik Üretimlerinin Politik İzduşümleri* (Ankara.2024)” adlı yüksek tezimdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

06/01/2025

Cemre Su KAVALLALI

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	i
1. Giriş	1
2. Sanat Kavramının Tarihsel Süreç İçindeki Gelişimi	5
2.1. Antik Çağ ve Orta Çağda Sanat	6
2.2. Aydınlanma ve Güzel Sanat	16
2.3. Modern ve Çağdaş Sanat	21
2.4. Dijital Sanat	31
3. Estetik ve Politika İlişkileri	36
3.1. Kant'ın Estetik Yargıları	39
3.2. Arendt'in Kant'ın Siyaset Felsefesi Yorumu	53
3.3. Lyotard'da Meta Anlatıların Yıkılışı	68
3.4. Rancière'de Estetiğin Belirli Bir Rejim Oluşu	80
4. Yapay Zekanın Estetik Üretimleri	98
4.1. Makine Öğrenimi ve Yapay Zeka Üretimleri	101
4.2. Yapay Zeka Üretimlerinin Politik Alandaki Yeri	110
5. Sonuç	126
Kaynakça	131
Özet	142
Abstract	143

1. GİRİŞ

Yirmi birinci yüzyılın ilk çeyreğinde yapay zekanın gündelik hayata dahil olduğuna şahitlik ediyoruz. İster kullandığımız çeşitli dijital uygulamaların arkasındaki sessiz yürütücü rolüne bürünsün, isterse de doğrudan iletişimize açık olsun, yapay zekayla hemen her gün etkileşime geçtiğimiz aşikar. Çeşitli makine öğrenimi modelleri aracılığıyla yapay zeka pek çok farklı alanda karşımıza çıkıyor. Bu alanlardan biri de görsel üretimleri yönüyle estetik disiplindir. Estetik alanında verdiği ürünlerle yapay zeka, çeşitli hesaplamalar sonucunda ürettiği ürünleri yargı yetimizin beğenisine sunuyor. Bu ürünlerin sunuşuna yapay zekanın sanat üretebildiği iddiası eşlik ediyor, hatta kimi zaman bu iddia bir adım ileri taşınarak yapay zekanın geleceğin sanatını inşa ettiği dahi ifade ediliyor.¹ Aynı zamanda çeşitli galeriler ve müzelerde yapay zekanın üretimleri sanat eseri adı altında sergileniyor, satılıyor hatta bu ürünler yarışmalara katılıp hangi yapay zekanın daha iyi sanat eseri verdiği tespit edilmeye çalışılıyor.²

Yapay zekanın estetik alana girmesi ile bu alana yönelik oluşan literatürde bir kavram karışıklığına rastlamak mümkün. Kimi metinlerde yapay zekanın sanat ürettiği söylenirken salt biçimsel olarak bir ürün yaratılması kast ediliyor, kimilerinde yapay zekanın tasarım ürettiği söyleniyor, pek çok metinde ise yapay zekanın bu üretimleri hakkında hem sanat hem tasarım hem de estetik kavramları kullanılarak bu kavramlar metin içerisinde birbirlerinin yerine adeta eş anlamlıarmış gibi sunuluyor.³ Bu karışıklık bize kavramlar arasında bir

¹ OpenAI, “DALL-E 2”, erişim: 10 Kasım 2024, <https://openai.com/index/dall-e-2/>; Runway, “Introducing Gen-3 Alpha”, erişim: 10 Kasım 2024, <https://runwayml.com/>.

² Colección SOLO, “SOLO Art AI Award”, erişim: 23 Kasım 2024, <https://coleccionssolo.com/projects/solo-art-ai-award/>; Alexis C. Madrigal, “AI-Created Art Invades the Chelsea Gallery Scene”, *The Atlantic*, 6 Mart 2019, erişim: 23 Kasım 2024, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2019/03/ai-created-art-invades-chelsea-gallery-scene/584134/>; Ai-Da, “Ai-Da’s ‘A.I. God’ artwork makes \$1.1m at Sotheby’s”, erişim: 23 Kasım 2024, <https://www.ai-darobot.com/exhibitions>; Provocation Ideas Festival, “When All Dreams Come True”, erişim: 23 Kasım 2024, <https://www.provocation.ca/ai-art-gallery/>; Demirören Haber Ajansı, “Liv Hospital Ankara, Tıp Bayramı’nı ‘Sağlık Çalışanlarındaki İzler’ sergisi ile kutluyor”, erişim: 24 Kasım 2024, <https://www.dha.com.tr/saglik-yasam/liv-hospital-ankara-tip-bayramini-saglik-calisanlarindaki-izler-sergisi-ile-kutluyor-2404268>.

³ Emanuele Arielli, “Taste and The Algorithm”, *Studi di Estetica*, 2018, 4 (3), s. 77 – 97; Dan Liang, “Aesthetic Value Evaluation For Digital Cultural And Creative Products With Artificial Intelligence”, *Wireless*

belirlenim yapılması ihtiyacı olduğunu gösteriyor. Özellikle de bu karışıklığın yapay zekanın sanat üretme iddiasıyla birlikte ortaya çıkması, kavramlar arasında kurulan bağlantıların yapay zeka üretimleriyle nasıl ilişkilendirilmesi gerektiğine dair bir tartışma alanı açıyor.

Bu tezde amacımız, yapay zekanın estetik üretimlerinin sanat olabilirliğini, bu üretimlerin politik alandaki etkilerini göz önünde bulundurarak tartışmaya açmaktır. Ancak bu tartışmanın açılabilmesi için ilk olarak belirlediğimiz kavram karışıklığının açıklanması gerekmektedir. Yapay zekanın sanat üretme iddiasının vaadini yerine getirip getiremediğinin tespiti için sanat, tasarım ve estetik alanında tarih içerisinde kurulmuş ilişkilerin belirlenmesi gerekir. Kavramların kapsamlarının ve birbirleri ile ilişkilerinin belirlenmesi yapay zeka üretimlerinin politik alanda ne ifade ettiğinin gösterilmesi açısından önemlidir.

Sanat ve tasarım kavramlarının kapsamlarının belirlenmesi için ilk olarak sanat tarihi içerisinde bu kavramların izlerini süreceğiz. Tarih boyunca bu kavramların sabit bir içeriğe sahip olmadığını, zamanla çeşitli dönüşümlere uğradıklarını sunacağız. Sanat tarihi anlatısı içerisinde tespit ettiğimiz kırılımlar sayesinde sanat ve tasarım kavramları arasında ayrım yapılmasının yapay zekanın görsel üretimlerinin doğru bir şekilde değerlendirilmesi için önemli olduğunu göstereceğiz. Hemen ardından çeşitli estetik kuramlarına bakarak sanat ile politika arasındaki bağları öreceğiz. Bu bağların açık bir şekilde sunulması, yapay zekanın görsel üretimlerinin politik olarak nasıl değerlendirilebileceğini görmemizi sağlayacak. Sanat tarihi ve estetik kuramlarının ardından yapay zekanın üretimlerine odaklanarak öncelikle bu üretimleri nasıl yapabildiğini anlayabilmek için görsel üretimlerde yaygın olarak kullanılan çeşitli makine öğrenimi modellerinin temel prensiplerini inceleyeceğiz. İncelememizin ardından, yapay zekanın görsel üretimlerinin sanat tarihi içerisindeki kırılımlara bağlı olarak yalnızca tasarım olarak değerlendirilebileceğini göstermiş olacağız. Bu gösterimimiz

Communications And Mobile Computing, 2022; Aili Wang, “Research On Interactive Art Design Based On Artificial Intelligence”, *4th International Conference On Computer Engineering, Information Science & Application Technology*, CSP, 2020; Yunxuan Wu, “Application Of Artificial Intelligence Within Virtual Reality For Production Of Digital Media Art”, *Computational Intelligence And Neuroscience*, 2022.

sayesinde yapay zekanın görsel üretimlerinin sanat olma iddiasının seyirci ve aktör bağlamında okunduğunda totaliter bir tavrın eleştirel düşünmenin alanı olan sanata bir müdahalesi olduğunu ifşa edeceğiz.

Sanat kavramını tarih içerisinde incelemeye geçmeden önce bu tez içerisinde belirlediğimiz bazı sınırları belirtmekte fayda görüyoruz. Öncelikle, günümüzde yapay zekayı pek çok amaçla kullanmak mümkündür. Hemen her alanda yapay zeka gündelik hayatımızda farklı işleri bizim için kolaylaştıran bir araçtır. Sanat alanında da sanatçıya bir eşlikçi olarak yapay zekanın bulunması, sunduğu olanaklar açısından bakıldığında kaçınılmazdır. Bu tez içerisinde ele aldığımız durumlar için yapay zekanın bir sanatçıya destek olduğu, sanatçının üretim sürecinde çeşitli yardımlarda bulunduğu durumları değerlendirmedığımızı belirtmeliyiz. Burada amacımız, kendi başına yapay zekanın görsel ürettiği durumlarda sanat üretme iddiasını ve bu iddianın politik alandaki etkilerini tartışmaktır. Yani, odaklandığımız durumlarda yapay zeka kendisi bir sanatçı olarak ortaya çıkmaktadır. Herhangi bir dijital sanat deneyimi içerisinde yapay zekanın destek olduğu durumlar bu tezin kapsamına dahil edilmemiştir.

Bir diğer belirlenimimiz, sanatın dijitalleşmesi ile dijital sanat arasındaki ayrım üzerinedir. Yapay zekanın sanat üretme iddialarını dijital sanat içerisinde belirlediğimizi, bu bağlamda tartışmaya açtığımızı söylememiz gerekir. Sanatın dijitalleşmesi kapsamında, var olan sanat eserlerinin dijital platformlar aracılığıyla sunulduğu durumlar tezin kapsamı içerisinde değildir. Benzer bir şekilde müzelerdeki estetik deneyim içerisinde kullanılan dijital araçlar ve bu araçlara dahil edilen yapay zekalar bu tezin kapsamı içerisinde değildir. Elbette ki yapay zekanın estetik deneyime dair çeşitli katkıları bulunabilir. Ancak tez içerisinde yapay zekanın görsel üretimlerinin politik alandaki yerine odaklanmayı amaçladığımızdan, yapay zekanın estetik alandaki her uygulamasına burada yer vermemiz mümkün değildir.

Bir diğ er belirlenimimiz ise, sanat kavramını takip ederken “sanat toplum içindir” tartişması ekseninde gelişen argümanları ele alacağımızdır. Yapay zekanın üretimlerinin politik alandaki izdüşümlerine ve bunu yapmak için seyirci ile aktör arasındaki ilişkilere odaklanmayı ama ladığımızdan dolayı bu hattı tercih etmek tartişmanın gelişebilmesi için kaçınılmazdır. Bu sebeple sanat eseri etrafında gelişen “sanat sanat içindir” hattı yerine toplumcu sanat anlayışı tercih edilmiş, sanatın politik olanla ilişkisine sadık kalınmıştır.

Tezin ilk bölümüne sanat kavramını tarih içerisinde takip ederek sanat tarihindeki çeşitli kırılımlara odaklanacağız. Antik dönemden dijital sanata kadar gelerek her dönemde yapay zeka tartişması açısından önemli gördüğümüz kırılımları tespit edecek, tasarım kavramının doğuşu aktarırken sanatın antik dönemden beri yaşadığı değişiklikleri aktaracağız. Bir sonraki bölümde estetik kuramlara bakarak Immanuel Kant’ın yargı yetisini, Hannah Arendt’in Kant’ın yargı yetisinden nasıl bir politika  ıkarsadığını, Lyotard’ın meta anlatılardaki   k ř  tespit ederek postmodern dönemde gördüğü yüce sanatını ve Rancière’in estetiğın temelinde tespit ettiği uyuşmazlığın politikanın da temeli olarak gördüğünü aktaracağız. Son bölümde ilk olarak makine öğrenimi modelleri aktardıktan sonra yapay zeka üretimlerinin sadece tasarım olabileceği kanaatimizi sunarak yapay zekanın sanat üretme vaadinin totaliter bir tavrın sanata müdahalesi olduğunu ileri süreceğiz.

2. SANAT KAVRAMININ TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE GELİŞİMİ

Bu tezde amacımızın yapay zekanın görsel alanda verdiği ürünleri estetik ile politika ilişkileri içerisinde incelemek olduğunu belirledik. İlgili incelemeyi yaparken de tarihsel bir perspektiften duruma yaklaşıcağımızı, zaten kurulmuş olan kuramlardan yola çıkacağımızı, bunu yapmamızın amacının ise yapay zekanın ürettiği görsellerin politikasının bir eksiklik kalmadan belirlenmesi olduğunu altını çizdik. Tarihsel bir perspektiften yaklaşmadığımızda ise yapay zeka ürünlerinde estetik ile politika arasındaki bağın gözden kaçırılması riski bulunduğunu söyledik. Öyleyse, incelememize başlayabilmek için ilk olarak sanat kavramının hangi yollardan geçerek günümüzdeki içeriğine ulaştığını bilmemiz gerekir.⁴

Ernst Hans Gombrich, *Sanatın Öyküsü*'ne “ ‘Sanat’ diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır” diye başlar.⁵ Larry Shiner'sa *Sanatın İcadı*'nın hemen ilk sayfalarında, “Modern sanat sistemi bir öz ya da yazgı değil, yalnızca bizim ürettiğimiz bir şeydir. Genel olarak anladığımız haliyle sanat, hemen hemen iki yüz yıllık geçmişi olan bir Avrupa icadıdır” der.⁶ Her iki yazarın da işaret ettiği nokta, “sanat” denildiğinde adeta bir “tapınma aracı” haline gelmiş Sanat'ın zannedildiği kadar köklü bir geçmişi olmadığı, aksine çok yeni bir icat olduğudur.⁷ Zira müzelerde görmeye alışkın olduğumuz tablolar, heykeller veya diğer eserler, genel olarak belirli bir dönemde doğmuş belirli sanat tarihi anlatılarının ve hatta belirli sanat akımlarının ürünleridir.⁸ Oysa, bu anlatının dışında kalan, gerek sanat akımlarına, gerekse günümüzdeki sanat kavramının içeriğine sığmayan ancak doğdukları ve

⁴ Burada özellikle kaçındığımız ifadelerden biri “sanatın doğuşu” ifadesidir. Ernst Hans Gombrich'in belirttiği gibi sanatın nasıl doğduğunu bilmiyoruz. Ancak, pek çok kavramda olduğu gibi sanatın tanımının sınırlarını “müzelerde olan eserler” olarak belirlersek sanat kavramının tarihini günümüze oldukça yakın bir yere çekmiş oluruz veya herhangi bir boya ile işaretleme tekniği olarak belirlersek de çok uzak bir geçmişe atmış oluruz. Bu sebeple bu bölüm içerisinde amacımız tezin argümanını doğrudan ilgilendirdiği kadarıyla sanatın yolcuğuna genel bir bakış açısıyla bakmak olacak. Ernst Hans Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997, s. 39.

⁵ E. H. Gombrich, 1997, s.15.

⁶ Larry Shiner, *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018, s. 21.

⁷ E. H. Gombrich, 1997, s.15.

⁸ Sanat kavramının insanların bilincinde henüz oluşmadığı, üretilen imgelerin yorumlanışlarından ötürü bir çeşit değer gördüğüne dair tartışmalara bu tez içerisinde yer vermesek de derinlemesine bir inceleme için bkz. Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, çev. Edmund Jephcott, Chicago, University of Chicago Press, 1996.

yaşadıkları dönem içerisinde sanat olarak belirlenmiş eserler de bulunur.⁹ Sanat kavramı hakkındaki bu belirsizliği daha açık bir hale getirip bugünkü sanat anlayışımızın kökenlerini kavrayabilmek, hatta bu anlayışımızın kökenlerinin zannettiğimiz kadar da derin olmadığını görüp yine de sanatın, dolayısıyla estetik alanın politikayla olan ilişkisini kavrayabilmek için öncelikle Antik Çağ’a ardındansa Orta Çağ’a bakmamız gerekir.¹⁰

O halde, bu altbölüme ilk olarak Antik ve Orta Çağ’daki sanat anlayışını, bu anlayışın günümüzdeki sanat anlayışıyla ne kadar uyuşmadığını göreceğiz. Bu bahsi Rönesans sanatı içerisinde çıkan Alberti kriterlerinden bahsederek kapattıktan sonra Aydınlanma döneminde sanatın ne olduğu ve burada güzel sanatın nasıl doğduğuna şahitlik edeceğiz. Bu altbölümü Endüstri Devrimi ve fotoğraf makinesinin icadının ardından sanat içerisinde çıkan çeşitli krizler ve bu krizlerin sonucunda doğan yeni sanat akımlarından bahsederek tamamlayacağız.

2. 1. Antik Çağ ve Orta Çağda Sanat

Bugün güzel sanatlar olarak ifade ettiğimiz etkinliğin antik çağdan beri süregelen bir etkinlik olduğunu varsayarsak yanlış oluruz. Zira bugün Türkçe’ye sanat olarak çevirdiğimiz İngilizcesi *art* olan kavram, Latince *ars*, Yunanca *tekhne* ile karşılanan iki ifadeden türetilmiştir.¹¹ Ancak bu ifadelerin ikisi de bugün güzel sanat dediğimizde anladığımız içeriği karşılamaz. Bu kavramlar heykeltıraşlık, marangozluk, hekimlik, aşçılık, ayakkabıcılık hatta at terbiyeciliği gibi bugün birbirinden ayrı kategorilerde düşündüğümüz pek çok farklı mesleği kapsar.¹² Hatta Shiner Antik Çağ’da tragedyaları izleyenlerin de güzel

⁹ Örneğin modern ve çağdaş sanat arasında yirminci yüzyılda çıkan sanatın neliği sorusu hakkında bir araştırma için bkz. Arthur C. Danto, *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, çev. Zeynep Demirsü, İstanbul Ayrıntı Yayınları, 2014.

¹⁰ Elbette bu ifadede amacımız sanatın antik çağda başladığını söylemek değildir. Zaten sanatın tam olarak başlangıç yerini tayin etmek de bu tezin amacı değildir. Tarih öncesi olarak adlandırılan arkeolojik dönemlerde yapılan mağara resimleri de dönem dönem karşımıza “sanat” kavramı kapsamında sunulmaktadır. Ancak tezin konusunu doğrudan ilgilendirmedeği için burada bu konu ile ilgili bir tartışma yürütülmemiştir. Tarih öncesi sanatı hakkında bir inceleme için bkz. Emre Şan, *Sanat Felsefesinin Hikayesi: Mağara Resimlerinden Dijital İmajlara*, İstanbul, Ketebe Yayınları, 2024, s. 17 – 29.

¹¹ L. Shiner, 2018, s. 23.

¹² L. Shiner, 2018, s. 47.

sanat deneyimi değil dini bir deneyim yaşadıklarını ileri sürerek¹³ pek çok tarihçi ve filozofun da antik dönem için güzel sanat kavramını kullanmasının anakronik olduğunu belirtir.¹⁴

Elbette antik dönem denildiğinde, hele ki söz konusu olan Antik Yunan ise aklımıza Platon ve Aristoteles'in gelmemesi olanaksızdır. İşte burada sanat ile güzel sanat arasında yapılmış bir ayrımın söz konusu olduğunu belirtmemiz gerekir. Güzel sanat Aydınlanma'dan sonra ortaya çıkıp günümüze kadar gelen bir kavramdır.¹⁵ Oysa Antik Çağ'da sanat yukarıda belirttiğimiz gibi güzel sanattan daha fazla alanı kapsayan geniş bir kavram, adeta bir çatıdır. Bu çatının altındaki her kavramsa birer üretim sürecini ifade eder, kimi deriyi alıp ayakkabı üretirken öteki kelimeleri alıp tragedya üretir.¹⁶ *Tekhne* içerisindeki pek çok farklı alandan tragedya, şiir, resim, heykel gibileri Platon ve Aristoteles'in ilgisini çekerek kuramlarının asıl meselesini oluştururlar.¹⁷

Bilindiği gibi, Platon Devlet'inde sanatçıları hoş görmez.¹⁸ Platon, sanatçılar bahsine gelmeden hemen önce dinleyicilerine yeni baştan bir toplum hayal etmeyi, bunu hayallerinde adım adım inşa etmeyi teklif eder.¹⁹ Bir toplum kurarken de herkesin birbirine ihtiyacı olduğunu, her kişinin elinden bir iş gelebileceğini, herkesin bir uzmanlığı olduğunu, sanatçının da sanatını topluma açması gerektiğini ileri sürer.²⁰ Onun düşüncesinde bir kişinin aynı anda birden fazla işi iyi yapması, birden fazla konuda bilgi sahibi olması veya çalışması mümkün

¹³ Shiner bu argümanı ileri sürerken çağdaşımız bir kişinin haftasonu bir *Antigone* gösterisine gitmesini bir "sanat" deneyimi olarak tanımlarken, Atinalıların *Antigone*'yi izlemek için yılda bir kez düzenlenen hem dini hem de politik bir festival olan "Şehir Dionysiası"nı beklemeleri gerektiğini hatırlatır. Bu sırada dionysiasın nasıl bir yer olduğunu tanımlarken izleyicilerin kendi "kabileleri" ile birlikte oturduklarını, Dionysos rahiplerininse çeşitli ritüelleri gerçekleştirmek için amfiteatrda bulunduklarını, dini tören alayları gibi çeşitli ritüellerin gerçekleştirildiğini ve bunların yanı sıra tiyatronun izlendiğini aktarır. Bu aktarım açıkça bugün sanat olarak adlandırdığımız tiyatronun antik dönemde dini ritüelin bir parçası olarak görüldüğünü gösterir. L. Shiner, 2018, s. 46 – 47.

¹⁴ L. Shiner, 2018, s. 47 – 48.

¹⁵ Jale Nejdert Erzen, *Çoğul Estetik*, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s.73.

¹⁶ L. Shiner, 2018, s. 48.

¹⁷ Platon ve Aristoteles'in sanat kuramları *mimetik* kuramlardır. İlgili kuramların karşılaştırması tezin konusu dahilinde kapsanmamış olsa da incelikli bir tartışma için bkzn. Alain Badiou, *Başka Bir Estetik: Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, Metis Yayınları, 2017.

¹⁸ Platon, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2020, s. 85 – 87.

¹⁹ Platon, 2020, s. 54.

²⁰ Platon, 2020, s. 54 – 56.

değildir. O halde, her bir kişi tek bir sanat icra edecektir ve bu sanatın uzmanı olacaktır. Marangozlar sandalye yapmayı; aşçılar yemek yapmayı; hekimler hastaları sağaltmayı bilecektir, birbirlerinin işlerine de karışmayacaklardır. Bu kişilerin her biri kendi işleriyle ilgili ideaya ulaşmayı hedeflerler. Sokrates bir marangozun sedir yapması örneğini vererek, marangozun sedir ideasına ulaşmak için ideal sediri taklit etmeye çalıştıklarını söyler.²¹ Oysa bir ressam, resim yaparken çevresinde gördüklerinin resmini yapar. Bu demektir ki, bir idea yoktur ressamın zihninde, o zaten taklit olan fiziksel sedirin taklidini yansıtacaktır resmine.²² Resimdeki sedir, sedir idealinden fiziksel bir sedirin olduğundan daha uzaktır çünkü taklidin taklididir.²³ İdeal sedirden iki derece uzaklaşmış olan resim, buna yol açan ressam Platon felsefesi içerisinde kabul edilemez çünkü idealardan uzaklaşmak Platon için kötülüğe doğru giden bir yoldur. Oysa amaç iyi ideasına ulaşmaktır.²⁴

Tragedyalar veya komediler için de durum farklı değildir Platon'un Devlet'inde. Sokrates dinleyenlerinin dikkatini Homeros'un anlatılarına çeker bu konuyu da açıklığa kavuşturabilmek için.²⁵ Bu anlatılarda tanrıların her birinin yanlış eylemleri bulunur, kimisi çok öfkelenir, kimi fazlasıyla kurnazdır, aşırılıklar vardır. Şan, Sokrates'in öğütlerini, anlatıyı dinleyenlerin neyi erdem olarak kabul edeceklerinin bilinemeyeceği, izleyicilerin tragedyalara eleştirel mesafelerini koruyamayıp kahramanlarla özdeşleşme riski olabileceği yönünde yorumlar.²⁶ Burada sorun şudur: halka her ne gösterilirse halkın bunu kabul edeceği, bu yönde bir eğilim göstereceği endişesi. Birine sebepsiz yere zarar veren bir tanrıyı izleyen seyirci bundan etkilenip bir başka yurttaşına zarar verebilir. Bu durum devlet içerisinde huzursuzluk yaratacaktır. O halde, bu durumun engellenebilmesi için, toplum huzurunun ve devletin devamlılığının riske girmemesi için toplumda bir bozulmaya sebep olabilecek hiçbir şey

²¹ Platon, 2020, s. 336.

²² Platon, 2020, s. 337.

²³ Platon, 2020, s. 338 – 339.

²⁴ Ahmet Cevizci, *İlkçağ Felsefesi*, Ankara, Say Yayınları, 2016, s. 201 – 202.

²⁵ Platon, 2020, s. 82 – 84.

²⁶ E. Şan, 2024, s. 34.

müsamaha gösterilmemelidir. Bu sebeplerden insanların veya tanrıların hayatını taklit eden tragedyalari, komedyalari, masallari ve oyunculari Devlet'ine kabul etmeye gönülsüz olan Sokrates, yalnızca müziği ve müzisyenleri eğitim amacıyla Devlet'e kabul edebileceğini ifade eder.²⁷ Hatta *Yasalar*'da koroların eğitim açısından önemini incelikle ele alır. Frederick Copleston, Platon'un bu eserinde müziğe sadece eğitim açısından değil, müzik dinlemenin “masum bir haz” getirdiği için de izin verdiğini hatırlatır.²⁸

Alain Badiou, Platon *mimetik* sanat anlayışını didaktik şema olarak adlandırır ve bu anlayıştaki sanatın tanımının “bir hakikatimsinin (*un semblant de vérité*) cazibesi, büyüü olmak” olduğunu söyler.²⁹ Bu sanat anlayışında önemli olan şey, sanatın ve onun etkilerinin denetimidir.³⁰ Sanatın halka etkisinin denetlenmesi için felsefe kullanılır ve eğitimin normunu belirler.³¹ Platon'un sanat anlayışını bu çerçeve içerisinde ele aldığımızda, Platon'un sanatı, devletin sürekliliğini sağlamak amacıyla politik bir araç olarak kabul ettiğini ifade etmek yanlış bir ifade olmayacaktır. Sanatın alanlarına dair yasaklar veya izinler devletin devamlılığını sağlayabilmek, devleti güçlendirip halkı devlete bağlı kılacak şekilde düzenlenir. Burada sanatın politik alanda önemli bir araç haline geldiğini, hatta bir eğitim mekanizmasına dönüştüğünü söylemek, tezin amacının estetik ve politika ilişkilerini göstermek, sanatın tarihsel gelişimini geniş bir çerçevede ele almayı amaçlayan bu bölüm için önemli bir noktadır.

Öğrencisi Aristoteles ise sanatlara karşı Platon kadar acımasız değildir. Platon'un idealar dünyasıyla kurduğu felsefe anlayışı sebebiyle sanatlara açtığı savaş, duyulur dünyaya daha olumlu yaklaşan Aristoteles tarafından *mimesis*in olumsuz anlamından arındırılmasıyla

²⁷ Platon, 2020, s. 94.

²⁸ Frederick Copleston, *A History of Philosophy: Greece and Rome*, New York, Image Books Double Day Publishing Group, 1993, s. 258.

²⁹ A. Badiou, 2017, s. 13.

³⁰ A. Badiou, 2017, s. 12 – 13.

³¹ A. Badiou, 2017, s. 13.

bitirilir.³² Aristoteles için *mimesis*, yani taklit etme eylemi, en doğal öğrenme yoludur.³³ Aristoteles de tıpkı Platon gibi sanatın taklit edim olduğunu söyler. Ancak onun için taklit etmek bir öğrenim yolu olduğundan sanat, taklit etmesi sebebiyle öğretici bir etkinliktir. Aynı zamanda Aristoteles’e göre, öğrenme etkinliğinin kendisi haz verici bir etkinliktir ve bu yalnız filozoflar için değil herkes için böyledir.³⁴ İnsanların doğal olarak öğrenmekten haz duyması ise onları taklit etmeye itmiş ve sonuçta sanatların doğmasını sağlamıştır.³⁵

Sanatlar arasında bir ayırım belirleyen Aristoteles, sanatların taklit ettikleri nesneler, taklit ettikleri araçlar ya da taklit etme biçimleri yönünden birbirlerinden ayrılacaklarını belirler.³⁶ Kimileri sözcükler ve sesleri, kimileri harmoni ve ritmi, kimileriye renkler ve biçimleri kullanır, hatta bunlar ayrı ayrı kullanılabileceği gibi kimi zaman da bir arada kullanılabilir.³⁷ Tragedya ve komedyaysa eyleyenleri taklit eder.³⁸ Bunlar arasındaki fark ise, tragedyanın hali hazırdaki insanlardan daha iyilerini, komedyanınsa daha kötülerini taklit etmesidir.³⁹ Tragedya Aristoteles için “soylu, tamamlanmış ve belirli bir uzunluğu olan bir eylemin taklididir.”⁴⁰ Aristoteles tragedya seyircisinin seyri sırasında bir duygulanım yaşadığını belirler.⁴¹ Ona göre, bu duygulanımı sahneyi izlerken yaşayan izleyici duygularını arındırmış olur.⁴² Duygularından arınan seyirci, aslında bir eğitim edinmiş ve topluma bu şekilde katılmaya hazırlanmıştır. Toplum içerisinde bu duyguları tekrar yaşamayacağından, yani adeta tragedyayı bir ilaç gibi duygularına tesir edecek biçimde aldığından, “iyileşmiş” olarak kabul edilebilir.⁴³

³² E. Şan, 2024, s. 35.

³³ Aristoteles, *Poetika*, çev. Nazile Kalaycı, Ankara, Pharmakon Yayınları, 2005, s. 17.

³⁴ Aristoteles, 2005, s. 17.

³⁵ Aristoteles, 2005, s. 19.

³⁶ Aristoteles, 2005, s. 11.

³⁷ Aristoteles, 2005, s. 11 – 15.

³⁸ Aristoteles, 2005, s. 13.

³⁹ Aristoteles, 2005, s. 15.

⁴⁰ Aristoteles, 2005, s. 25.

⁴¹ Aristoteles, 2005, s. 25.

⁴² Aristoteles, 2005, s. 25.

⁴³ F. Copleston, 1993, s. 367 – 368.

Görüldüğü üzere hem Platon'da hem de Aristoteles'te sanat konusu farklı yollardan da olsa politik alana ulaşmıştır. Platon *mimesis*in insanlarda kötü etkilere yol açabileceğinden çekinerek sanatçıları Devlet'ten ihraç ederken Aristoteles, bundan farklı bir yol izleyerek sanatın eğitim amacıyla kullanılırsa toplumu sağaltabileceğini ileri sürmüştür, bu sayede sanatla felsefeyi eğitimin arbuluculuğuyla barıştırmıştır. Her ikisinde de halk, sanat eserini izleyerek bir duygulanım yaşamış ve bu duygulanım iki filozof tarafından farklı biçimlerde yorumlanmıştır. Platon bu duygulanımın kötü bir sebepten doğduğuna inandığı için bunun kötü bir eğitim olduğunu, Aristoteles'se sağaltıcı bir yönü olduğu için iyi bir eğitim olarak kabul edilebileceğini ileri sürmüştür. Eğitimin konuya dahil olması ise doğal olarak politik alanı da sanatla felsefe arasındaki ilişkiye dahil etmiştir. Her ne kadar bölümün başında belirttiğimiz gibi bugünün sanatı ile antik dönemin sanatı birbirinden oldukça farklı içeriklere sahip olsalar da, Platon ve Aristoteles'in tragedyalardan, şiirlerden, masallardan vb. yola çıkarak politikaya ulaştıkları tartışmaların yapay zeka çağında da geçerli olduğunu, estetik ve politikanın birbirinden ayrı düşünülmemeyip yapay zekanın ikisinin arasındaki yerini bu tezin sonunda ortaya koymuş olacağız.

Antik dönemin sanat anlayışını belirlerken *tekhne*nin bugün anladığımız biçimi ile sanat olmadığını bölümün hemen başında belirtmiştik. *Tekhne*'nin içerisine ayakkabıcılık, çömlekçilik, aşçılık gibi pek çok farklı alan da dahildi. Peşi sıra bu dönemdeki sanat anlayışına yaklaşımlarını incelemek sebebiyle önce Platon'un sonra Aristoteles'in sanat hakkındaki görüşlerini ele aldık. Ancak her ikisinin görüşünde dikkatimizi çekebilecek bir diğer durum, bu filozofların yazının bir hammadde olarak kullanılıp üretim ilişkisine girdiği tragedya, masal, şiir gibi alanları ele almasıdır. Shiner antik dönemin sonuna yaklaşıldığında *litteratura* teriminin yazı kümeleri için kullanıldığını, hatta bu metinler içerisinde

günümüzdeki anlamına en yakın olanının şiir olduğunu ifade eder.⁴⁴ Hatta şiirin yüksek dil olarak belirlendiğini ve bunun toplumun aldığı eğitimle ilişkili olduğunu aktarır.⁴⁵

Geç Helenistik ve Roma döneminde ise sanatın içerisinde genel de olsa bir sınıflandırma baş gösterir: liberal (özgür) sanatlar ve bayağı (hizmetçi) sanatlar.⁴⁶ Burada yapılan ayrımın toplum içerisinde farklı sınıflara verilen eğitim farkından doğduğunu söylemek mümkündür. Liberal sanatlar soylu ve dolayısıyla eğitim alabilen sınıfın yapmaya muktedir olduğu, özünde gramer, retorik, diyalektik, aritmetik, geometri, astronomi, müzik gibi eğitimsel kategorilere dayanarak yapılan yaratımlarken, bayağı sanatlar fiziksel emeğe ve / veya ücreye dayalı olarak yapılan sanatlardı.⁴⁷ Elbette müzik gibi bazı alanlar eğitim kategorilerine dayanarak incelemeye bağlı bir amaçla yapılırken liberal sanat olsa da, ücreti karşılığı icra edildiğinde bayağı sanat kategorisinde görülüyordu.⁴⁸ Mimarlık, resim gibi kimi alanlarsa hem fiziksel emek hem de eğitim gerektirdiklerinden karma sanatlar olarak adlandırılan üçüncü bir gruba, liberal ve bayağı sanatların birleştiği bir gruba aitti.⁴⁹

Orta Çağ'a bu şekilde aktarılan sanat anlayışı geç Helenistik ve Roma döneminde görülen anlayışı sürdürür. Liberal sanatlar soylu ve eğitilmiş insanların uğraşı olarak aynı isimle adlandırılmayı sürdürürken, bayağı sanatların artık bayağı olarak değil mekanik olarak adlandırıldığını görürüz.⁵⁰ Hatta Shiner bu dönemde tüm el sanatlarının mekanik sanatlar olarak adlandırıldığını ve matematiğin ağırlık taşınmasıyla alakalı olması sebebiyle ilgili mekanik sanatların itibarının arttığını belirtir.⁵¹ Mekanik sanatları ele alan Umberto Eco, bu sanatların insanların doğa karşısındaki fiziksel acizliklerini gidermek amacıyla doğanın işleyiş biçiminin (*in sua operatione*) yaratıcı biçimde taklit etmeye dayandığını, bu sebeple de teknik

⁴⁴ L. Shiner, 2018, s. 49 – 50.

⁴⁵ L. Shiner, 2018, s. 50.

⁴⁶ L. Shiner, 2018, s. 50.

⁴⁷ L. Shiner, 2018, s. 50.

⁴⁸ L. Shiner, 2018, s. 51.

⁴⁹ L. Shiner, 2018, s. 51.

⁵⁰ L. Shiner, 2018, s. 60.

⁵¹ L. Shiner, 2018, s. 60.

bir yaratım olduğunu belirtir.⁵² Dolayısıyla, teknik bir işlem olması ve insanı varoluşundan daha güçlü kılmak amacıyla işlevi için üretilen, üretim karşılığında bir ücret alınan her bir iş mekanik sanat olarak yerini alır. Bu dönemde nesnelerin sınıflandırılması Tanrı'nın eserleri, doğanın eserleri ve el sanatlarının eserleri şeklinde belirlenirken mekanik sanatların bu sınıflar arasındaki önemi insanları doğaya karşı daha direngen kılmasının yanı sıra günahlarının da ilacı olarak görülmesinden gelir.⁵³ Eco, mekanik sanatların yaptıkları amaca uygun oldukları sürece güzel olarak adlandırıldıklarını belirlediğinden,⁵⁴ bu dönemin koşullarından ötürü dini amaçlara uygun olarak üretilen kimi mekanik sanat ürünlerinin güzellik kriterinin dini amaca uygunluk, yani dini bir işlev olduğunu belirleyebiliriz. Hatta Shiner bu sebepten ötürü tiyatronun da bazı durumlarda mekanik sanat olarak adlandırıldığını belirtir.⁵⁵ Zira tiyatronun bu dönemdeki işlevlerinden biri izleyiciyi eğiterek günden korumaktır.

On dördüncü yüzyıla kadar belirttiğimiz ayırım çerçevesinde birbirine benzeyen tarz ve biçimlerde üretilen sanat eserleri, on beşinci yüzyıla yaklaşırken bilimsel araştırmaların giderek artması ve özellikle perspektif kuralları ile anatomi alanında yaşanan gelişmelerle değişiklik göstermeye başlar.⁵⁶ Perspektif kuralları, görünenin gerçeğe daha uygun bir şekilde resmedilebilmesi için bir teknik sunarken anatomi aynı şeyi insan bedeni için sağlar. Özellikle ayrıntıların giderek daha detaylı ve gerçekçi biçimlerde resmedilmesi, anatomi kurallarına uygun ve bu sebeple etkileyici insani formlar yaratılması aşama aşama yaygınlaşır.⁵⁷ Artık sanatçıların derdi sadece kutsal bir anlatıyı etkileyici bir şekilde anlatmak değil, gerçekliği adeta bir ayna gibi yansıtmaktır.⁵⁸ Bunu yapabilmek için tekniği sağlayan araçlar da bu dönemde artık ellerindedir. Gerçekliğe sadık kalarak tuvali görünenin adeta bir aynasına

⁵² Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Sanat Yayınları, 2019, s. 177.

⁵³ Elspeth Whitney, *Paradise Restored: The Mechanical Arts from Antiquity through the Thirteenth Century*, Philadelphia, The American Philosophical Society, 1990, s. 91.

⁵⁴ U. Eco, 2019, s. 188.

⁵⁵ L. Shiner, 2018, s. 61.

⁵⁶ E. H. Gombrich, 1997, s. 273.

⁵⁷ E. H. Gombrich, 1997, s. 273.

⁵⁸ E. H. Gombrich, 1997, s. 247.

çevirmeye dair bu tutum, sanatçılar arasında yaygınlaşarak sanatta yeni etkilme biçimleri arayışının doğmasına sebep olur.⁵⁹ Bu arayışı bir serüven olarak adlandıran Gombrich, “XV. yüzyıl sanatına egemen olan bu serüven ruhu, Ortaçağ’dan gerçek kopuşu belirleyen unsurdur”⁶⁰ der.

Alfonso Procaccini, Rönesans dönemi sanatının en önemli stratejilerinden birinin farklı disiplinler için de geçerli olan bir ideoloji kurgulaması olduğunu belirtir.⁶¹ Böyle bir dönemde mimar, şair ve rahip olan Leon Battista Alberti, *De Pictura* isimli eserini kaleme alarak sanat tarihi anlatısı içerisinde etkilerini uzun yıllar göreceğimiz, kendi adıyla anılacak olan kriterlerini sanat teorisi olarak belirler. Resim hakkında yazdığı yorumları üç bölümde ele alan Alberti resmi bir bilimmiş gibi ele alarak önce köklerini inceleyeceğini ifade eder.⁶² Bu köklerin her şeyin efendisi olarak gördüğü doğada bulunabileceğini söyleyen Alberti, ilk bölümü tamamen matematiğe ve geometriye ayırır.⁶³ Kimi zaman geometrik şekillere dair kuralları, kimi zaman büyüklük küçüklük hesaplamalarını, perspektife bağlı olarak bunların nasıl değişebileceğini hatta kimi zaman da renklerin nasıl karıştırıldığını, bunların oranlarının ne olması gerektiğini aktarır. İkinci bölümde ilk bölümde anlatılanların resme nasıl uygulanabileceği anlatılır.⁶⁴ Bu bölümde Alberti resmin, görünen nesnelerin her nasıl görünüyorsa o şekilde temsili olduğunu belirtir.⁶⁵ Ressam öncelikle resmetmek istediği her nesnenin bir hacmi işgal ettiğinin bilincinde olmalı, bu hacmin önce köşelerini ardından ayrıtlarını ve yüzeylerini görmeli, bunları birbirleri ile uygun oranlarda ilişkilendirerek bir kompozisyon kurmalıdır.⁶⁶ Renkler yüzeyler belirlendikten sonra keşfedilmeli, bunların ışıkla

⁵⁹ E. H. Gombrich, 1997, s. 247.

⁶⁰ E. H. Gombrich, 1997, s. 247.

⁶¹ Alfonso Procaccini, “Alberti and the ‘Framing’ of Perspective”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40 (1), 1981, s. 31.

⁶² Yutong Zhou, “A Brief Analysis of Alberti’s Art Theory - Taking On Painting as an Example”, *Journal of Soft Computing and Decision Analytics*, 2024, 2 (1), s. 87.

⁶³ Leon Battista Alberti, *On Painting*, çev. Rocco Sinisgalli, New York, Cambridge University Press, 2011, s. 23 – 43.

⁶⁴ L. B. Alberti, 2011, s. 44 – 73.

⁶⁵ L. B. Alberti, 2011, s. 49.

⁶⁶ L. B. Alberti, 2011, s. 49 – 50.

olan ilişkisi ve ışığa göre değişimleri tespit edilmelidir.⁶⁷ Alberti bu bölümün devamında yukarıda belirttiğimiz resim yapma yöntemini bir resim öğrencisine hitap ediyormuşçasına ayrıntılı olarak anlatır.

Kitabın üçüncü ve son bölümünde Alberti, bir ressamın nasıl olması gerektiğini, resmin her alanında edindiği bilgilerde nasıl uzmanlaşacağını ve uzmanlaşabilmek için nelere dikkat etmesi gerektiğini anlatır.⁶⁸ Alberti'nin iyi bir ressam olmak isteyenine ilk önerisi tüm liberal sanatlarda ve hepsinden de önce geometride bilgi sahibi olmasıdır.⁶⁹ Bunun dışındaki önerileri küçük tuvaler değil büyük tuvaler kullanılması, resmedilecek şeyin gerçeğinin ya göz önünde ya da akılda detaylarıyla birlikte bulunması gibi teknik konuları içerir.⁷⁰ Bütün bunların amacıysa resimde resmedilen şeyin gerçekte olduğu haline olabildiğince uygun olması ve bu şekilde izleyicisinde bir zevk ve hayranlık uyandırmasıdır.⁷¹ Arthur C. Danto, Alberti'nin bu ifadesini “başarılı bir portreyle, portredeki kişi bir pencereden bize baktığında gördüklerimiz arasında hiçbir fark olmamalıdır” şeklinde ifade eder.⁷² İşte bu ifade Alberti kriterlerinin fotoğrafın icadına kadar sürececek olan en önemli maddesidir.⁷³ Zhou, Alberti kriterlerinin etkisinin uzun yıllar sürmesinin önemli nedenlerinden birini bu kriterlerin resim yapma metodu ve sürecine dair bilgi vermesinin yanı sıra sanatsal yaratımın evrensel doğa yasaları ile ilişkilendirmesi olarak belirler.⁷⁴ Hatta Danto, Alberti kriterlerinin fotoğrafın icadına kadar resim alanındaki hakimiyetinden ötürü sanatın bu dönemini “Alberti tarihi” olarak adlandırır.⁷⁵

Aydınlanma dönemi güzel sanat anlayışına geçmeden önce altını çizmemiz gereken son konu, bu dönemde hala güzel sanattan veya sanatçının kendi istediklerini, duygularını

⁶⁷ L. B. Alberti, 2011, s. 50.

⁶⁸ L. B. Alberti, 2011, s. 18 – 19.

⁶⁹ L. B. Alberti, 2011, s. 75.

⁷⁰ L. B. Alberti, 2011, s. 74 – 85.

⁷¹ L. B. Alberti, 2011, s. 74.

⁷² Arthur C. Danto, *Sanat Nedir?*, çev. Zeynep Baransel, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013, s. 17.

⁷³ A. C. Danto, 2013, s. 19.

⁷⁴ Y. Zhou, 2024, s. 90.

⁷⁵ A. C. Danto, 2013, s. 20.

“özgürce” ifade etmesinden bahsetmediğimizdir. Shiner Orta Çağ ve Rönesans’ta hala “...görünümün içerik ve işlevden sistematik olarak ayrılmadığını” ifade eder.⁷⁶ Şan’sa Rönesans’ta sanatçının görevinin bilgelik iddiası doğrultusunda icatlarda bulunmak olduğunu belirtir.⁷⁷ Sonuç olarak, bu dönemlerde bağımsız sanatçılardan bahsedilmesi hala imkansızdı⁷⁸ ve dolayısıyla kendini ifade eden sanatçıdan ziyade bir ücret karşılığı saraylarda çalışan, bunun karşılığında portreler yapıp sarayın odalarını süsleyen bazı durumlarda mobilyaları boyayan, araç gereçlere süslemeler yapan, yani sipariş üzerine iş yapan uygulamalı sanatçılar⁷⁹ söz konusuydu.⁸⁰ Bu noktada Shiner’ın bir diğer önemli uyarısı da, bu dönemde “sanat eserlerinden” bahsedilemeyeceği, bu nesnelerin hepsinin dinsel, toplumsal ve politik yönden insani yeteneğin ürünleri olduğu ve yalnızca araç olarak görüldükleridir.⁸¹ Bunların her biri işlevine bağlı olarak ortaya konmuş ve hem yaratıcılarının hem de kendilerinin toplumsal değeri işverenlerine bağlı olarak belirlenmiştir.⁸² Shiner özellikle mutlakıyetçi monarşilerde ilgili sanatların kendilerine yer bulması ve bu sanatçıların toplumsal statüsünün giderek yükselmesini Aydınlanma döneminde ortaya çıkacak güzel sanatlar anlayışı için bir geçiş evresi olarak adlandırır.⁸³

2. 2. Aydınlanma ve Güzel Sanat

On yedinci yüzyıla gelene kadar beğenin ve dolayısıyla sanatların sadece işlevle ilişkili olarak değerlendirildiğini belirttik. Kimi zaman bir sarayın dekorasyonu için, kimi zaman bir soylunun kendi portresini yaptırmak için bir ressamı işe alması aslında resmin

⁷⁶ L. Shiner, 2018, s. 67.

⁷⁷ E. Şan, 2024, s. 37.

⁷⁸ L. Shiner, 2018, s. 74.

⁷⁹ Shiner, bu meslek grubunu ifade etmek için *Sanatın İcadı*’nda *zanaat* (İng.: *craft*) ifadesini kullansa da, kitaptan sonra yazdığı *What Was Fine Art?* isimli metninde burada *zanaat* ifadesinin kullanımının anakronik olduğunu, zanaatçıların mekanik sanat üreticilerini karşılayamayacağını zira zanaatçı ifadesinin bu anlamı on dokuzuncu yüzyıldan sonra kazandığını belirtir. Bu düzeltmeyi yaparken Glenn Adamson’ın eserine başvurduğunu belirtir. Bknz. . Larry Shiner, “What Was Fine Art? Painting and Sculpture Before and After the Reign of the Fine Arts”, içinde *The Routledge Companion to the Philosophies of Painting and Sculpture*, New York, Routledge, 2023; Glenn Adamson, *The Invention of Craft*, London, Bloomsbury Publishing, 2018.

⁸⁰ L. Shiner, 2018, s. 79.

⁸¹ L. Shiner, 2018, s. 95.

⁸² L. Shiner, 2018, s. 96.

⁸³ L. Shiner, 2018, s. 96.

tamamen bir liberal sanat olarak görülmediğini, bir yönüyle mekanik sanat olarak kabul edildiğini gösteriyordu. Liberal sanat ile mekanik sanat arasındaki ayırım böylelikle on yedinci yüzyıla kadar aktarılageldi. Liberal sanatlar soyluların ilgilendiği, para karşılığı yapılmayan, bir eğitimle temellenen sanatlar iken mekanik sanatlar ücret karşılığında fiziksel emekle üretilen, eğitime değil işverenin beğenisine – ki bu beğeni de işleyle doğrudan ilişki içerisindeydi – göre şekillenen sanatlardı.

Liberal sanatlar içerisinde kabul edilen şiir, hem fiziksel bir nesneye şekil vermekten tamamen yoksun olması, hem de eğitilmiş sınıfların aldıkları eğitime bağlı olarak yapabildikleri bir uğraş olarak resim ve heykel gibi hem mekanik hem liberal sanatlar içerisinde görülebilecek dallardan tamamen ayrılıyordu. Ayrıca Shiner bu dönemde Descartes etkisinin görüldüğünü, bu sebeple aklın yelpazesinin her alana açılmaya çalışıldığını belirtir.⁸⁴ İşte böyle bir dönemde, soylulara hizmet eden ve okullarda eğitimleri verilmeye başlanan resim ve heykel ile şiir arasında bir gerilim belirler Paul O. Kristeller.⁸⁵ Şiir her zaman bir liberal sanat olmuşken resim ve heykel bunun için mücadele eder. Oysa şimdi, resim ve heykel de liberal sanat olmaya çok yaklaşmıştır. Hatta Shiner, bu yüzyıl içerisinde bazı küçük seçkin çevrelerinin resim ve heykeli salt kendi özelliklerini göz önünde bulundurarak değerlendirdiklerini aktarır.⁸⁶ Artık yalnızca işleyle değil beğeni yargısının da söz konusu edildiği bu değerlendirmeler ve tartışmalar özellikle yazar ve düşünür çevrelerinde giderek yaygınlaşır.⁸⁷ Sanatlar artık sadece eğitim ve işlevsellik yönlerinden değil, verdikleri zevk yönünden de, sadece akla değil duygulara yönelik olarak da tartışmaya açılmıştır.⁸⁸

⁸⁴ L. Shiner, 2018, s. 118.

⁸⁵ Paul O. Kristeller, “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics”, *Journal of the History of Ideas*, 1952, 13 (1), s. 17 – 18.

⁸⁶ L. Shiner, 2018, s. 116.

⁸⁷ L. Shiner, 2018, s. 117.

⁸⁸ L. Shiner, 2018, s. 117 – 118.

Bu yüzyılın başında hala sanat müzelerinden, telif haklarından ya da dini olmayan müzik konserlerinden bahsedemezken,⁸⁹ beğeni yargısının sesli bir şekilde tartışılmaya başlanması sanat ile zanaat arasındaki ayrımın belirginleşmesi için bir adım oluşturur. Aynı dönemde orta sınıfın toplumdaki rolünün artması ve belirli sanatların bu toplumsal sınıfın beğeni yargısına uyuyor olması da bu ayrım için bir diğer adımı oluşturur.⁹⁰ İşte böyle bir dönemde Kristeller, özellikle Fransa ve İngiltere’de bu konu üzerine düşünen filozof ve yazarların⁹¹ sanatlar için ilkeler belirlenmesi fikrini ortaya attıklarını bildirir.⁹² Başka bir metninde Kristeller’ın bu argümanına katıldığını belirten Shiner, on sekizinci yüzyılın ortalarından itibaren resim ve heykelin, şiir, mimari ve müzikle beraber tek bir kategori⁹³ altında anılmasının yaygın bir durum olduğunu belirtir: Güzel sanat.⁹⁴

Güzel sanatlar kategorisinin icadı antik dönem içerisinde belirlediğimiz bir anlayışın dönüşümü ile ilgilidir. Antik dönem içerisinde güzellik, sadece sanatı ilgilendirmeyen hatta kozmoloji tarafından da kapsanan bir kavram olarak bulunuyor, sanatlarsa bu kavrama bağlı olarak çeşitli taklitlerde bulunuyorlardı. Oysa modern döneme geldiğimizde kişi bir esere baktığında ideal olarak güzelden değil, o nesneyle karşılaştığında yaşadığı öznel deneyiminden söz ederek güzeli söz konusu etmeye başlar. Güzellik, kozmolojinin bir parçası olmaktan çıkar, öznelleşerek kişinin nesneyle olan ilişkisinde temellenir.⁹⁵ Bu sebeple güzel sanatlardan söz etmeye başladığımızda sanat tarihi anlatısı içerisinde özel bir kırılımdan bahsettiğimiz altını çizmek gerekir. Zira bu kırılımdan itibaren güzelliğin kozmolojik yönünü kaybetmesinin yanı sıra öznellik için içine girdiği için beğeni yargısı hakkında

⁸⁹ L. Shiner, 2018, s. 116.

⁹⁰ L. Shiner, 2018, s. 125.

⁹¹ Bu konu hakkında yazan filozofların tek bir sanat tanımına varamamasına bağlı olarak bu durumun toplumsal sınıflarla ilişkilendirilmesine David Clowney’nin itirazları bulunsada, tezin kapsamına katkısı bulunmadığı için burada bu tartışma kapsamamıştır. İlgili metin için bkz. David Clowney, “Definitions of Art and Fine Art's Historical Origins”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2011, 69 (3), s. 309 – 320.

⁹² P. O. Kristeller, 1952, s. 36 – 37.

⁹³ Tezin konusunu doğrudan ilgilendirmediği için burada kapsamadı ancak güzel sanata hangi sanatların dahil olup hangilerinin olmayacağına dair yürütülen tartışmalarla ilgili detaylar için bkz. L. Shiner, 2023.

⁹⁴ L. Shiner, 2023, s. 104; P. O. Kristeller, 1952, s. 21.

⁹⁵ E. Şan, 2024, s. 38.

tartışmaya başlarız. Beğeni yargısının içeriği ise şimdiye kadar belirttiğimiz gibi işlevsellik ve zarafetin bir arada sunulması değil, o nesnenin salt kendisinden duyulacak olan haz ve estetik deneyimin kendisidir.

Shiner, güzel sanat kavramının oluşumu sürecinde tartışmaların dört ilkesi olduğunu belirler: deha, hayal gücü, çıkarsızlık (fayda karşıtlığı) ve beğeni.⁹⁶ Bunlardan deha ile hayal gücü güzel sanat eserlerinin üretimi ile ilgiliyken, çıkarsızlık ve beğeni eserin amacıyla izleyicinin eseri alımlama biçimi ile ilgilidir. Güzel sanatlar için ilkelerin belirlenmesi mekanik sanatlar – liberal sanatlar ayrımını bir kenara bırakarak güzel sanatlar ile zanaatlar ayrımının oluşmasını sağlar. O halde bu ilkelerin, güzel sanatların inşasında kullanılan temeller olduğunu söylemek mümkündür. Bu ilkelerin belirlenmesinin ardından artık sanat tarihi anlatısı içerisinde bir nesne ele alındığında değerlendirileceği kriterler değişmiş olur. Bu değişimin belirlenerek sanat kavramının anlamının tarih içerisinde değişkenlik gösterdiğini, sabit olmadığını kavramak, tezin ilerleyen bölümlerinde yapay zekanın estetik ürünlerini irdelemeye sıra geldiğinde değerlendirmemizin temelini sağlaması sebebiyle önemlidir.

Deha, güzel sanat eserleri veren sanatçıdır. Deha eserlerinde işlevle değil, beğeni yargısı ile ilgilenir. İşlevle ilgilenmek, işlevlerin doğru bir şekilde yerine gelmesini sağlamak amacıyla hesaplamalar yapmak zanaatçının işidir. Deha yeniliklerle ilgilenir, doğada güzel duygusu uyandıranı taklit etmeyi önemserken zanaatçı, yeni esinler arayıp coşkuya kapılmaz, işe yaramış olanı tekrarlar veya hesaplamalarına dayanarak yeniden düzenlemeler yapar.⁹⁷ Buna bağlı olarak zanaatkar hünerini yeniden üretmede gösterirken sanatçı, orijinal bir eseri kendi esini ve coşkusuyla hayal gücüne dayanarak özgün bir biçimde yaratır.⁹⁸ O halde şunu söylemek mümkündür, güzel sanatların ilanı sanatçı ile zanaatçıyı birbirinden kopararak kavramsal olarak da onları birbirine karşıt şekilde konumlandırmıştır.⁹⁹

⁹⁶ L. Shiner, 2018, s. 131.

⁹⁷ L. Shiner, 2018, s. 168 – 169.

⁹⁸ L. Shiner, 2018, s. 168 – 173.

⁹⁹ L. Shiner, 2023, s. 106.

Bu ayrılıklar elbette gündelik hayatta da bir karşılık bulmuş ve toplumsal açıdan da sanatçı¹⁰⁰ ile zanaatçı farklı statüler edinmişlerdir. Bunun yaşanmasındaki etkenlerden biri de çeşitli sanat kurumlarının oluşarak sanat akademisinden söz edilmeye başlanmasıdır.¹⁰¹ Bu akademiler öğrencilerini güzel sanatların belirlenmiş ve üstlerinde kabaca da olsa uzlaşmış dört ilkesinden yola çıkarak “ideal güzellik”e ulaşma yolunda eğitir.¹⁰² Sanat piyasasındaki uzmanlaşma kimi sanatçılara büyük statüler kazandırırken kimilerini yok eder. “Yüzyılın sonuna gelindiğinde ‘sanatçı’yla ‘zanaatçı’ sadece anlambilimsel olarak değil aynı zamanda günlük uygulama ve ilişki açısından da ayrı şeylerdi artık.”¹⁰³

Shiner’ın bir diğer önemli tespiti de sanat piyasalarından bahsedilmesinin yeni estetik davranış biçimleri üretmesidir.¹⁰⁴ Şimdiye kadar bu altbölüm içinde bahsettiğimiz bütün tartışmaları bugün her ne kadar “estetik” adı altında inceliyor olsak da estetik kavramı ilk kez 1735’de Alexander Baumgarten tarafından kullanılmıştır.¹⁰⁵ Bu kavramın neden onsekizinci yüzyılda ortaya çıktığını, neden bu yüzyıl içerisinde yeni bir kavrama ihtiyaç duyulduğunu sanat tarihi anlatısı içerisindeki kırılmaya bağlı olarak anlayabiliriz. Az önce yukarıda ele aldığımız güzel kavramının kozmolojik anlamını kaybederek öznelleşmesi ve artık bir beğeni yargısından bahsediliyor olması, bu zamana kadar süregelen nesnelere dair davranış biçimlerinde de bir değişiklik ihtiyacı yaratır. Güzel sanatın icadından öncesine kadar nesnelerin işlevleri ile ele alındığının altını çizdik. Herhangi bir şekilde üretilmiş nesne, kim tarafından üretilmiş olursa olsun, bir amaca yönelik olarak bir hedefe ulaşmak için üretilmişti. Oysa güzel sanat eserinden bahsettiğimizde kişinin bir nesneden duyduğu çıkarsız, sadece o nesneye özgü olarak yaşadığı ve bundan ne bir eğitim aldığı ne de bir fayda sağladığı bir

¹⁰⁰ On sekizinci yüzyıl içerisinde yaşanan güzel sanat ile zanaat arasındaki ayrımı belirlediğimizden ötürü, bu yüzyıldan sonraki süreçleri aktarırken vurgulanmak istenen özel bir durum olmadığı sürece güzel sanat eseri üreten deha için *sanatçı* ifadesi kullanılacaktır. Bunun sebebi deha kavramını bu tezin Kant bölümünde detaylı olarak ele alacağımız için önceden bir kavram karışıklığına sebep olmamak ve *sanatçı* ifadesinin bu yüzyıldan sonra kullanılmasının doğrudan bir karışıklığa sebep olmayacağını düşünülmesidir.

¹⁰¹ L. Shiner, 2018, s. 155.

¹⁰² L. Shiner, 2018, s. 155.

¹⁰³ L. Shiner, 2018, s. 156.

¹⁰⁴ L. Shiner, 2018, s. 193.

¹⁰⁵ L. Shiner, 2018, s. 193.

duygulanımdan bahsediyoruz demektir. Artık bu nesne işlevi için üretilmiş, herhangi bir işlevi gerçekleştiren nesne olmaktan uzaklaşmış, bir duygulanımın, bir imgenin taşıyıcısı haline gelmiştir. Sadece kendisi için vardır bu nesne. Bu sebeple de artık herhangi bir nesne değil, bir güzel sanat eseridir. İşte Shiner, bu noktada insanın nesne ile ilişkisinde kurulan bu değişikliğin davranışsal olarak da bir değişiklik yarattığını ifade ederek bu yeni davranış biçimini estetik davranış olarak adlandırır.¹⁰⁶ Bu davranışlar bir müze gezerken veya tiyatro seyredirken sessiz olmayı, bir eserin karşısına geçip hayal gücü zevkini deneyimleyerek sükun içerisinde onu izlemeyi, yani beğeninin ince zevklerini tespit ederek bunları ötekilerden ve geçmişinden ayırmayı hedefleyen ilkeleri kapsar.¹⁰⁷ Yani artık güzel sanat eseri herhangi bir nesne değil, karşısına geçildiğinde saygı duyularak belirli davranış kalıplarının yerine getirilmesi gereken adeta “kutsal” nesneler haline dönüşür. Fransız Devrimi’nden sonra Louvre Sarayı’nın müzeye dönüşmesiyle¹⁰⁸ giderek yaygınlaşan müzeler ve galeriler de bu davranışların sergilendiği mabetler olarak karşımıza çıkar.¹⁰⁹ Güzel sanat eserine davranış biçimlerinin bu şekilde belirlenmesi ile sanat artık adeta “kurtarıcı vahiy olarak” görülerek tinsel olarak yücelir, kutsal bir uğraş haline dönüşür.¹¹⁰

2. 3. Modern ve Çağdaş Sanat

On sekizinci yüzyılda sanatçı ile zanaatçı arasında yapılan ayrımın neden kaynaklandığını ve on dokuzuncu yüzyıla nasıl aktarıldığını bu tezin tartışması kapsamında ele aldık. Ancak sanatçı ile zanaatçı arasında yapılan ayrımın günümüze bu şekilde, hiç değişmeden ulaştığı sanısına kapılmak hata olur. Zira on dokuzuncu yüzyılda yaşanan teknolojik gelişmeler pek çok alana olduğu gibi estetiğin alanına da etki etmiş ve sanat tarihi anlatısı içerisinde tıpkı güzel sanat ilkelerinin belirlenişinde olduğu gibi büyük bir kırılmaya

¹⁰⁶ L. Shiner, 2018, s. 193 – 195.

¹⁰⁷ L. Shiner, 2018, s. 191 – 200.

¹⁰⁸ L. Shiner, 2023, s. 107.

¹⁰⁹ L. Shiner, 2018, s. 197.

¹¹⁰ L. Shiner, 2018, s. 269 – 275.

sebepe olmuştur. Bu gelişmelerden tartışmamıza katkıları olacağı için Endüstri Devrimi ve fotoğraf makinesinin icadına değineceğiz.

On sekizinci yüzyılın ikinci yarısında buhar basıncının gücünün farkına varılmasıyla bu gücün nasıl kullanılacağına dair yürütülen çalışmalar ilk meyvesini James Watt'ın buhar makinesi icadıyla vermiş olur. Buhar makinesinin icadı kömür ve demir gibi değerli ama ulaşılması zor madenlere erişimi kolaylaştırır ve İngiltere'den başlayıp Avrupa'ya yayılacak olan endüstriyellemeye giden kapıları açar. Hammaddeye hızlı bir şekilde erişilebilmesi, üretim kapasitesini arttırır. Atölyelerde yapılan üretim kapasitesinin arttırılabileceğinin fark edilmesi öncelikle toplu zanaat üretimlerinin yapıldığı atölye tipi üretim yapan fabrikaları (*mass production*) ortaya çıkarsa da takip eden yılların getirdiği teknolojik gelişmeler endüstriyellemiş fabrikaların kurulmasına ve alışlageldik üretim biçiminin tamamen değişmesine sebep olur.¹¹¹

On dokuzuncu yüzyılda Endüstri Devrimi ile karşı karşıya geldiğimizde artık baskın olan üretim biçiminin geleneksel atölyelerde değil fabrikalarda olduğunu bilmek önemlidir. Geleneksel atölyelerdeki zanaatçıların uzun yıllar bir atölyede eğitim alarak ürünün hammaddeden son ürün haline gelinceye kadar ki bütün süreci bilmesi, öğrenmesi gerekir. Oysa söz konusu Endüstri Devrimi sonrası endüstriyel fabrikalar olduğunda bu durum değişir. Artık fabrikadaki işçinin bütün bir üretim sürecine hakim olması beklenmez. Onların tek işi fabrikada kendi görevlerini yerine getirmektir. Endüstriyellemiş fabrikalarda yirminci yüzyılın başına kadar ürün üretim hattından bahsetmiyor olsak da, işçiler arasında iş bölümünün söz konusu olduğunu belirtmek gerekir. Bir işçi işe alındıktan sonra oradaki her türlü işe dahil olmaz. Fabrikadaki işçilerin her biri yalnızca yapmakla yükümlü oldukları işi yapar. Bu işçilerin hammaddeyi alıp bir son ürün oluşturmaları değil, kendilerinden önceki işçiden yarı işlenmiş ürünü teslim alıp kendilerinden sonraki aşamaya teslim etmeleri gerekir.

¹¹¹ Geleneksel üretim biçiminin değişimindeki özellikler bu tezin kapsamını ilgilendirmedigi için kapsamadı. Bu konu hakkında bir inceleme için bkz. L. Shiner, 2018, s. 291 – 299.

Dolayısıyla artık şimdiye kadar bahsettiğimiz zanaatçıdan da bahsetmediğimizin, söz konusu olanın yeni bir üretim biçimi ve yeni toplumsal sınıflar olduğunun farkına varmak gerekir.

Elbette burada amacımız bütün bunların bir anda ortaya çıktığını, Endüstri Devrimi'nin tek gecede yaşandığını söylemek değildir. Aksine bu metin içerisinde zaman belirlerken kullandığımız aracın yüzyıllar olduğunun altını çizmek gerekir. Buhar makinesinin icadından ürün üretim hattının ortaya çıkışına kadar iki yüzyıla yakın bir zaman geçer. Bu süreç içerisinde Shiner, endüstriyelleşme yaygınlaştıkça kimi zanaatçıların endüstriyel üretim biçimlerinin henüz ulaşmadığı bölgelere göç ettiğini tespit eder.¹¹² Ancak yine de zanaatçıların büyük bir bölümünün fabrikalarda kendine işçi olarak yer bulduğunu söylemek yanlış olmaz. Böylelikle şimdiye kadar atölyesinde üretimini yapmış, tarihi içerisinde önce mekanik sanatçı olarak adlandırılıp sonrasında zanaatçı denilen, üründe işlev ile ilgilenen, beğeni yargısı ile değil hesaplama ile çalışan zanaatçılar bu tarih anlatısı içerisinde tekrar bir dönüşüme uğrayarak fabrikada işçi olarak karşımıza çıkmaya başlar.

Bu dönemde fabrikalarda hammaddeden anlayan, hammaddeyi üretime girebilecek şekilde hazırlayabilen ve en önemlisi de desen yapmayı bilen işçilere ihtiyaç duyulur.¹¹³ Zira endüstriyel üretim her ne kadar hızlı bir şekilde ürün üretimini sağlasa da piyasa ürünlerin işlevinde olmasa da biçiminde ve süslemesinde değişiklik talep eder. Fabrikada bu süslemelerle ilgilenecek yeni işçilere ihtiyaç duyulur. Ancak bu işçilerin diğer alanlarda olduğu gibi herhangi eğitimsiz biri olması sorunu çözmeyecektir. Bu işçilerin renkten, biçimden, desenden anlaması gerekir. İşte bu açıklığı zanaatçılar dolduracaktır.¹¹⁴ Schimechen, porselen tabaklara, çaydanlıklara, zemini döşemelerine ve buna benzer makine

¹¹² L. Shiner, 2018, s. 295.

¹¹³ James A. Schmiechen, "Reconsidering the Factory, Art-Labor, and the Schools of Design in Nineteenth-Century Britain", içinde *Design History: An Anthology*, Cambridge, MIT Press, 1995, s. 168.

¹¹⁴ Bu dönemde İngiltere'den başlayarak pek çok yerde piyasanın talep ettiği ilgili açıklığı karşılayabilmek için tasarım eğitimi veren okullar açılır. Bknz. J. A. Schmiechen, 1995.

üretimi günlük kullanım araçlarına farklı desenler üretmek amacıyla fabrikalara işçi olarak giren zanaatçıları ifade etmek için “sanat emekçileri (*art – labor*)” ifadesini kullanır.¹¹⁵

Her ne kadar Schimechen “sanat” kavramını kullanmış olsa da, yukarıdaki tarih anlatısı içerisinde on sekizinci yüzyılda belirlemiş olduğumuz güzel sanatın on dokuzuncu yüzyıl fabrikalarında yapılan desenleri kapsamayacağını fark etmemiz gerekir. On sekizinci yüzyılda güzel sanatın ilkelerini belirlerken bir nesneye tamamen çıkarsız yaklaşabilmekten ve o nesneden çıkarsızlığımızla beraber sadece kendisinin biçiminin yarattığı hazdan dolayı bir estetik deneyim edinebilmekten bahsetmiştik. Aynı zamanda bu üretim yaratıcı bir deha tarafından hayal gücü ve buna bağlı olarak hissedilen bir coşkudan kaynaklanıyordu.¹¹⁶ Oysa zanaatçının yaptığı üretim hesaplamalara dayanıyor, yeni bir şey yaratmaktan ziyade bir işlevi yerine getirerek bir sorunu çözmeye odaklanıyor ve bunu yaparken de sanatçı ile aynı enstrümanları kullanıyordu: Renk, ışık, gölge, desen gibi plastik öğeler. O halde, burada Schmiechen’in kullandığı sanat kavramının yukarıdaki anlatı içerisinde zanaatçıların yaptığı işi tanımlarken kullandığımız kavram ve eylemler olduğunu fark etmemiz gerekir. Schmiechen’in sanat emekçileri plastik enstrümanları kullanarak fabrikalarda üretilen ürünler için kompozisyonlar tasarlarlar, yeni desenler çizerek veya işleyerek estetik haz oluşturmaya hedeflerler. Ancak estetik hazzın buradaki esas amacı ürünün tüketilirliğini arttırarak piyasaya hizmet etmektir. Dolayısıyla sanatın çıkarsızlığından veya beğeni yargısından bahsedilemez, burada açıkça ve doğrudan bir çıkar ilişkisi vardır. O halde bu sınıfın sanat işçileri olarak adlandırılmasını doğru bulmadığımızı bu sebeple bu sınıfı tasarımcılar olarak adlandıracağımızı belirtmeliyiz.

Bütün bu belirlenimler, on sekizinci yüzyılda güzel sanatın ilanı ile sanatçılardan ayrılan zanaatçıların bazılarının Endüstri Devrimi sonrası nasıl sanatla aynı araçları kullanarak yeni bir üretim biçimine adapte olduklarını gösterir. Sanatla ortak araçların

¹¹⁵ J. A. Schmiechen, 1995, s. 168 – 169.

¹¹⁶ L. Shiner, 2018, s. 169.

kullanılması gösterdiğimiz üzere bu üretimin sanat ile beraber anılmasına, sanki mekanik sanatlar on dokuzuncu yüzyıla doğrudan aktarılmış bir kavrammış gibi anlaşılmasına sebep olmuştur. Oysa, on sekizinci yüzyılda yaşanan ve yukarıda aktardığımız gelişmeler açıkça göstermiştir ki Endüstri Devrimi gerçekleştiğinde mekanik sanat – liberal sanat ayrımı ortadan kalkarak yerini güzel sanat – zanaat ayrımına bırakmıştır. Hem sanat hem de zanaat alanında ortak plastik araçların kullanılıyor olması bu alanda bir isimlendirme sorununun yaşanmasına sebep olmuştur. Ancak bu iki alanın eylemlerini gerçekleştirme biçimleri ve ürünlerinin değerlendirilmesi belirlediğimiz üzere birbirinden oldukça farklıdır. Sanat eserleri kendi biçimsel özellikleri üzerinden çıkarsızlığa ve beğeni yargısına dayalı olarak coşkuyla yaratılırken zanaat ürünleri bir hedefe ulaşmak amacıyla hesaplamalar yoluyla işlev gözetilerek üretilmişlerdir. Dolayısıyla bunların her ikisinin kompozisyonlarından estetik haz duymak mümkün olsa da zanaatten alınan hazzın sanatsal estetik haz olma imkanı olamayacağı açıktır. Yapay zekanın estetik ürünlerini değerlendirmeye geçtiğimiz zaman burada aktardığımız estetik, sanat ve tasarım kavramları arasında yaşanan kavram karışıklığının bir benzeri ile karşılaşacağımızdan ötürü bu tartışmaya burada yer verdik.

On dokuzuncu yüzyılda zanaatin durumunu sunduk. Sırada bu yüzyıl içerisinde sanat alanında yaşanan gelişmeleri aktarmak bulunuyor. Bu yüzyıl içerisinde zanaatçılarla sanatçıları ayrı ayrı ele almamızın sebebi, on sekizinci yüzyılda yaşanan bölünme ile iki alanın çalışma odaklarının ve ilkelerinin birbirinden ayrılması. Beğeni yargısını ve duygulanımları sanatın alanına bırakan zanaat, hesaplama ve işlevselliğe odaklanarak hayal gücüne dayalı yaratım değil, ürün üretmeye odaklanmıştı. Bu ayrılık, on dokuzuncu yüzyıl içerisinde her iki alanın doğrudan etkilendikleri gelişmeleri de birbirinden ayırmış oldu. Zanaatçıların etkilendikleri gelişme üretim ilişkileri yeniden kurgulayan Endüstri Devrimi iken, sanatçıların doğrudan etkilendiği mesele üretim ilişkilerinin kurgulanışı değil, yüzyılın hemen ilk çeyreğinde gerçekleşen fotoğraf makinesinin icadıdır.

Fotoğraf makinesinin icadının sanat tarihi içerisindeki yerini doğru bir şekilde anlayabilmek için ilk olarak on beşinci yüzyılda Leon Battista Alberti'nin yazmış olduğu yukarıda da bahsettiğimiz *De Pictura* isimli eserini hatırlamamız gerekir. Alberti bu kitabında bir sanat eserinin karşılaması gereken kriterleri belirlemiş, en sonunda şu sonuca varmıştı: mükemmel bir resim için bir yüzey çizilip boyandığında oluşturulan şekiller ilgili nesnenin gerçeğine olabildiğince benzemelidir.¹¹⁷ Danto'nun ifadesiyle: Alberti ideal sanat eserini, "... 'bir resme bakmakla resmin gösterdiği şeye bir pencereden bakmak arasında görsel açıdan hiçbir fark olmamalıdır' sözleriyle tanımlar."¹¹⁸ Fotoğraf makinesinin icadına kadar konuları dönemlerine göre değişiyor olsa da biçimsel yönden gözün dünyayı deneyimleyiş şeklini değiştirmeden gerçeğe olabildiğince sadık kalarak resim yapma tavrı sürekliliğini korur. Elbette ki fotoğraf makinesinin icadına kadar.

Fotoğraf makinesi, on dokuzuncu yüzyıla kadar resmin amaçladığı şeyi vaadediyordu: Gözün gördüğünü yüzeyin üzerine biçimde bir değişiklik yaratmayacak şekilde aktarmak. Hatta daha iyisini de sunuyordu: çıplak gözün göremediği gerçekliği dahi aktarmak. O halde, fotoğraf makinesinin icadından sonra daha fazla resim yapmaya veya gerçekliği boyalarla, tuvalle aktarmaya gerek var mıydı? Bir makine birkaç saat içerisinde bir portreyi, bir manzarayı, bir kompozisyonu uzun yıllardır arzu edilen biçimde elde etmeyi ve sunmayı başarmıştı. Kim neden daha fazla resim yapmak istesindi ki? İşte fotoğraf makinesinin icadı, yüzyılın sonuna kadar etkili olacak daha fazla resim yapılmasına gerek olmadığına, sanatın sonunun geldiğine dair bu düşüncelerin doğmasına sebep olmuş ve resmi bir krize sokmuştu.¹¹⁹

Elbette bugün, bu krizin çoktan çözümlendiğini ve sanatın bambaşka akımlarla karşımıza çıktığını biliyoruz. Bu akımların ortaya çıkmasıysa, bulundukları dönem içerisinde fotoğraf makinesinin yarattığı krize karşı sanatın, resmin ve hatta gerçekliğin ne olduğunu

¹¹⁷ L. B. Alberti, 2011, s. 74.

¹¹⁸ A. C. Danto, 2013, s. 17.

¹¹⁹ A. C. Danto, 2013, s. 18.

sorgulayan, bu düşünceler sayesinde resimde yeni denemeler yapmaktan korkmayan sanatçılar sayesinde olmuştur. Sanat tarihi içerisinde tezi ilgilendiren önemli bir kırılmayı daha anlayabilmek için çağdaş sanat bahsi içerisinde bu kırılmaya önemli etkileri olan iki sanatçıya kısaca değineceğiz. Bu sayede sanatın nasıl biçimselliğe dair kalıplardan kurtulup imgelerin dünyasına açıldığını görmeyi hedefliyoruz. Bu açılımı gördükten sonra, tezin ilerleyen bölümlerinde yapay zekanın estetik üretimlerini incelerken tıpkı yapay zekanın fotoğraf krizinde olduğu gibi bir krize neden olup olamayacağını, bu üretimlerin imgesellikle ilişkisinin kurulup kurulamayacağını tartışmaya açacağız.

On dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru, fotoğraf makinesinin sebep olduğu kriz sürerken sanatçılar arasında görme biçimleri hakkında çeşitli tartışmalar başlar.¹²⁰ Neyi nasıl gördüğümüze dair tartışmalar kimin daha doğru gördüğü çerçevesinden, sanatçıların kendi görme biçimlerine dair duydukları güven üzerinden ilerlerken bir ressam kendi görüşünden şüphe etmeye başlar: “benim gördüğüm bu mu?”¹²¹ Gördüğünden şüphe edip nasıl gördüğünü açıklamaya çalışan, görüşünde kesinliği arayan ama bu arayışı sırasında hali hazırda kabul edilen deneyimlere güvenmeyen bu ressam Paul Cézanne’dır.

Cézanne, aynı nesneyi incelerken iki gözümüzün gördüğünün birbirinin aynısı olmadığını, hatta farklı perspektiflerden dahi aynı nesnenin aynı gözle farklı şekillerde deneyimlendiğini tespit ederek ressamın da bir nesneyi incelerken sabit durmadığını, sürekli hareket halinde olduğunu belirler.¹²² O halde aslında sabit bir gerçeklikten, değişmez bir mutlaklıktan bahsedilirken dahi birden fazla değişkenden bahsederiz: iki farklı göze göre iki odak, gözlerin hareketi ve nesnenin her iki göz ile bu gözlerin hareketine göre değişen perspektifi. İşte Cézanne resimlerini çizerken bu tespitten yola çıkar. Resimlerini “iki

¹²⁰ Richard Shiff, “Seeing Cézanne”, *Critical Inquiry*, 1978, 4 (4), s. 769.

¹²¹ Will Gompertz, *Pardon Neye Bakmıştınız? Modern Sanatın 150 Yıllık Şaşırtıcı, Sarsıcı, Kimi Zaman da Tuhaf Hikayesi*, çev. Süreyya Evren, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2022, s. 81.

¹²² W. Gompertz, 2022, s. 81.

gözle”¹²³ yaparak aynı nesnelerin farklı perspektiflerini tek bir tuvale aynı nesnenin biçimsel sınırları içerisinde döker. Onun için dikdörtgen bir masa sadece dikdörtgen bir yüzey değildir. Gözlerimin farklı açılara göre yer yer ovalleşebilir, kırılıp bükülebilir hatta tamamen dairesel dahi görünebilir. Bir tabağın aynı anda hem altını hem de üstünü görebilirim. Tabağın perspektifi resim için bükülebilirdir çünkü iki gözümünden temellenen iki farklı deneyim, resmetme sırasında tabağın bükülmesine izin verir. O halde, Alberti’den beri süregelen gözün tıpkı gördüğü gibi resmetme geleneğini bir kenara bırakıp matematiksel orantılardan ve buna bağlı olarak kurulan kompozisyonlardan kurtularak sabit ve mutlak bir görüşe dayalı resmetme eylemini yıkar Cézanne.¹²⁴ Şimdiye kadar resim geleneği içerisinde sanki tek bir odaktan bir nesneye bakılıyormuş algısını yıkarak iki farklı odak tek bir nesneyi aynı anda nasıl görüyorsa bunu yansıtır. Cézanne bu tavrı ile farklı geometrik şekillere farklı yönlerden bakmanın deneyimi üzerine çalışan kübizme ilham olacak,¹²⁵ ardından modern sanatın kurucusu olarak kabul edilecektir.¹²⁶

Cézanne’dan sonra pek çok başka ressam onun yolunu izleyerek görme biçiminin farklı boyutları üzerine çalışarak yeni sanat alanları yaratır. Artık sanat tek bir görme biçiminin hakimiyetinden kurtulmuştur, gerçeği olduğu gibi yansıtan resimlerse bir gelenek ve bir sanat akımı olarak diğer sanat akımlarıyla birlikte sanat tarihi anlatısı içerisinde yerini alır. Bu noktayı doğru bir şekilde kavramak yapay zekanın estetik üretimlerini kavrayabilmek açısından değerlidir. Önemli olan, fotoğrafın icadından sonra ortaya çıkan kriz sayesinde şimdiye kadar kabul edilen mutlak görme biçiminin kendisiyle oynayıp alışlageldik prensipleri kırmaya cesaret edilmiş olmasıdır. Bu cesaret sanatın sonu fikrini ortadan kaldırıp adeta sanata yeni bir can getirmiş olduğu gibi pek çok sanat akımının doğuşunu da sağlar.

¹²³ W. Gompertz, 2022, s. 79.

¹²⁴ John Adkins Richardson, “On The ‘Multiple Viewpoint’ Theory of Early Modern Art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1995, 53 (2), s. 130.

¹²⁵ J. A. Richardson, 1995, s. 129.

¹²⁶ Cézanne’ın modern sanat üzerindeki etkisine dair bir inceleme için bkz. W. Gompertz, 2022, s. 79 – 88.

On dokuzuncu yüzyıl içinde sanat tarihindeki önemli bir kırılmayı bu şekilde ele alıp tezi ilgilendirdiği yönleriyle incelemiş bulunuyoruz. Ancak bu tartışmanın eksik bir yönünün kalmaması için çağdaş sanata dair bakacağımız son sanatçı yirminci yüzyıldaki eserleriyle sanat kavramına olan katkılarını ele alacağımız Marcel Duchamp. Duchamp'ın pek çok eseri ilgi çekici olup buradaki teze destek olması için incelenebileceğinden, burada en bilinen eserlerinden biri olan ve sanat tarihi anlatısı içerisinde Duchamp eserleri arasında belki de en çarpıcısı diyebileceğimiz *Çeşme*'yi ele alacağız.

1917 yılında Ulusal Tasarım Akademisi'nin modern sanatlara karşı tutumunu ve geleneğe bağlılığını eleştiren bazı entelektüellerden oluşan Bağımsız Sanatçılar Topluluğu, Bağımsızlar Sergisi'ni açar.¹²⁷ Bu dönemde zaten Dadaizm'den etkilenen ve hazır nesnelerin çeşitli dokunuşlarla sanat eseri haline getirilmesinden etkilenen¹²⁸ Duchamp da hem bu topluluğun bir yöneticisidir hem de serginin düzenleme komitesindedir.¹²⁹ Zaten geleneği eleştirmek üzerine çalışmalar yürüten Duchamp sergiye bir eserle başvurur ve kabul edilir. Kabul edilmeme şansı da yoktur çünkü bu sergiye başvuru ücretini ödeyen her sanatçının en fazla iki eserinin sergilenmesi komitenin kararıdır.¹³⁰ Duchamp da bu karardan haberdar olduğundan, bir hazır nesneyi R. Mutt takma ismiyle imzalayarak sergiye katılmış olur. Bu hazır nesne bir pisuardır.

Elbette bir hazır nesne olarak pisuarın seçilmesi ilgi çekici ve şaşırtıcı bir kararken, bizim burada ele alacağımız durum hazır nesnenin ne olduğundan ziyade neden bir hazır nesne seçilmiş olduğudur. Bir hazır nesne ile sergiye katılan Duchamp, seçtiği nesnenin, yani pisuarın şimdiye kadarki işlevini nesneden çıkarıp ona yepyeni bir isim kazandırmıştır.¹³¹ Nesnenin içinde bulunduğu bağlam değişince pisuar, pisuar olmaktan çıkıp bir sanat eseri haline gelmiştir. Bu sırada da pisuar estetik bir kritere maruz kalmamış, sergide izleyiciye

¹²⁷ W. Gompertz, 2022, s. 22.

¹²⁸ W. Gompertz, 2022, s. 200.

¹²⁹ W. Gompertz, 2022, s. 22.

¹³⁰ W. Gompertz, 2022, s. 22.

¹³¹ W. Gompertz, 2022, s. 21.

estetik bir haz değil ancak bir rahatsızlık vermesi amaçlanmıştır.¹³² Bu sayede bir sanat eserinin ne olduğu, sanat eserine dair estetik kriterlerin nasıl belirlendiği, beğeni yargısının kriterinin kim tarafından belirleneceği tartışmaya açılmıştır.¹³³ Duchamp'ın bu sorulara yanıtı nettir: Sanat eserinin ne olduğuna sanatçı karar verir, eğer bir sanatçı bir nesnenin sanat eseri olduğunu belirtiyorsa o nesne çoktan bir sanat eserine dönüşmüştür.¹³⁴ Aynı zamanda bu eserin estetik bir cazibesi de olması gerekmez, ki kendisi bunu retina-karşıtı olarak adlandırır.¹³⁵ Gompertz, Duchamp hakkında şöyle der:

Bütün 'bu bir sanat mı?' tartışması için suçlanacak kişi Duchamp'tır. Bu da elbette tam da amaçladığı şeydi. O söz konusu olduğu sürece, sanatçının toplumdaki rolü filozofun rolüne yakındı; çizmeyi veya resmetmeyi bilip bilmemesi bile fark etmezdi. Bir sanatçının işi estetik haz vermek değildi – bunu tasarımcılar da yapabilirdi. Sanatçıların işi, dünyaya bir adım geriden bakmaya imkan tanımaları ve kendilerinden başka işlevsel hiçbir amaçları olmayan fikirlerin sunumu aracılığıyla yorum yapma veya bir anlam doğurma girişiminde bulunmalarıdır.¹³⁶

Görüldüğü üzere Duchamp'la beraber sanat kavramı biçimselliğin çizdiği keskin sınırlardan kurtulur. Hatta beğeni yargısı içerisindeki güzelin kriterlerinden de kurtulur. Artık sanat eserini estetik açıdan güzel, hoş, haz gibi olumlu çağrışımları bir kenara bırakarak başka bir yöne döner yüzünü. Sanat eseri, eleştirel bir tavra sahip olur. Bu eleştirel tavırsa zaten sanat tarihi boyunca beraberinde taşıdığı politik yönünü de ortaya koyar. Sanat eseri, süregelen geleneği eleştirmek, gerekirse bunun için izleyicisine rahatsızlık vermek yükümlülüğünü üstlenir. Böylelikle sanat eserinde fikir biçimin önüne çıkar, felsefe sanatta biçimi aşmış olur.¹³⁷ Gompertz'in dediği gibi Duchamp, "Bakan kişinin gözünü okşamakla

¹³² W. Gompertz, 2022, s. 21.

¹³³ W. Gompertz, 2022, s. 21 – 23.

¹³⁴ W. Gompertz, 2022, s. 23.

¹³⁵ W. Gompertz, 2022, s. 25.

¹³⁶ W. Gompertz, 2022, s. 26.

¹³⁷ W. Gompertz, 2022, s. 26.

ilgilenmiyordu; peşinde olduğu şey zihinlerimizdi.”¹³⁸ Bakan kişinin gözünü okşama işini de alenen tasarımcılara bırakıyordu.

2. 4. Dijital Sanat

Bu bölüm içerisinde sanat kavramını takip ederken teknolojik gelişmeler sonucunda sanat yapma pratiklerinin değişimini izledik. Bu pratikler gerek elde edilen yeni bilgiler gerekse icat edilen yeni teknolojik cihazlarla çeşitli dönüşümlere uğradı. Hatta bu dönüşümler sadece pratik uygulanabilirlik açısından değil teorik düzeyde de buna bağlı olarak yürüdüğünden, sanat her dönem farklı biçimlerde ama belirli bir duyguda temellenerek karşımıza çıktı. Kimi zaman perspektifin keşfi ile bilimsel bilginin sanat yapma sürecine uygulanması, bu sayede en gerçekçi resmin en ideal resim olacağı fikrinin yükseldiğini gördük, kimi zamansa yeni icatların bu fikri tamamen yıktığını, hatta gerçekliği olduğu gibi resmetme düşüncesinde gerçeklik deneyiminin neliğinin dahi sorgulandığını, bu sorgulamaların da pek çok modern sanat akımına kapı araladığını ortaya çıkardık. Yirminci yüzyılın sonuna geldiğimizde ortaya çıkan yeni teknolojik cihazların sanat alanına dahil olması ve akış içerisinde bu dönemin incelenmesi, bu tarih anlatısı içerisinde bir sürpriz değildir.

Bu altbölümde yirminci yüzyılın sonundan yirmibirinci yüzyılın ilk çeyreğine, yani bu tezin yazıldığı güne kadar uzanıp dijital sanatın ne olduğunu serimleyeceğiz. Bu serimleme tezin son bölümünde tartışmaya açacağımız yapay zekanın estetik üretimleri ifadesinden neyi kast ettiğimizi anlamamızı ve tezin bazı sınır çizgilerini çizmemizi sağlayacak. Yapay zekanın estetik üretimleri sanat olma iddiasında bulunduğundan, bu sanatın ait olabileceği tek sanat türü de dijital sanat olmalıdır. Ancak dijital sanatın pek çok türü bulunduğundan ötürü ilk olarak dijital sanat dediğimizde nelerden bahsettiğimizi belirlemek ve tezde hangi üretimleri dijital sanat içinde görüp neyi dijital sanat olarak adlandırmayacağımızı, bunlardan hangilerini

¹³⁸ W. Gompertz, 2022, s. 201.

yapay zeka üretimleri ile ilişkilendirmeyeceğimizi, bu sebeple de son bölümdeki tartışmaya dahil etmeyeceğimizi söylememiz gerekmektedir. İlgili incelemenin sonunda, neyin tartışmaya dahil edilmeyeceğinin belirlenmesinden sonra tezin tartışma konusu olan yapay zekanın estetik üretimlerinin neler olduğu ve tezin tartışmasının yapay zekanın hangi üretimleri üzerinden şekillendiği belirtilecektir.

Bu incelemeye girişebilmek için ilk olarak bu altbölümün başlığı olan dijital sanat ifadesinin ne anlama geldiğini, dijital sanat denildiğinde ne anlamamız gerektiğini belirtmeliyiz. Dijital sanat, veya bilgisayar sanatı,¹³⁹ bilgisayar kullanılarak sanat üretilmesi olarak tanımlanabilir. Elbette ki böyle bir tanım kolay ve apaçık görünse de, bu apaçıklıktan şüphe etmemiz gerekir. Örneğin bizi bu ifadenin açıklığından şüphe duymaya davet eden Berys Gaut, günümüzde çoğu romanın bilgisayarda yazıldığını ancak sadece bilgisayarda yazıldıkları için bu eserlerin bilgisayar sanatı sayılamayacağı konusunda bizi uyarır.¹⁴⁰ O halde, dijital sanatlardan bahsettiğimizde sanat eserinin yaratım sürecinde bilgisayarların dahil olduğunu fakat bilgisayarın dahil olduğu her sürecin dijital sanat olarak adlandırılmayacağını söyleyebiliriz.

Dijital sanat, sanat eserinin yaratım sürecine fizik, matematik, optik, elektronik gibi çeşitli disiplinleri de dahil ederek şimdiye kadar sanat tarihi içerisinde alıştığımız tuval, boya, fırça, kil, seramik gibi geleneksel araçları dijital cihazlar ve yazılımlarla değiştirir.¹⁴¹ Bu değişim bir sanat eserinin sadece yaratım sürecinin yeni baştan kurgulanmasına sebep olmaz,

¹³⁹ Kimi metinlerde *bilgisayar sanatı* ifadesinin dijital sanatla eş anlamlı olarak kullanıldığını görürüz. Bu metinlerin yazım tarihlerine dikkat edilirse bunların genellikle tablet veya telefon gibi cihazların yaygınlaşmadığı veya bu cihazların henüz günümüzdeki gelişmelere ulaşmadığı yirminci yüzyıl sonu ve yirmibirinci yüzyılın erken yıllarına denk düştüğünü, bu sebeple aslında bugün dijital sanat olarak ifade ettiğimiz sanat türünün bazı metinlerde bilgisayar sanatı olarak kavramsallaştırıldığını görebiliriz. Bu altbölümün ilerleyen sayfalarında dijital sanat içerisinde konuyu sadece bilgisayarlarla sınırlandırmayıp diğer cihazların kullanıldığı durumlardan da bahsedileceğinden ötürü bilgisayar sanatı ifadesi burada kapsanan sanat türü için yetersiz bir kavram olarak kalmaktadır. Bu yüzden, bu metin içerisinde dijital sanat ifadesini kullanmayı tercih edeceğiz. Yine de, atıf yapılan kaynakların kimilerinde bilgisayar sanatı ile kast edilen sanat türünün ilgili kaynağın bağlamında bizim burada kullandığımız biçimiyle dijital sanata denk düştüğünü belirtmemiz gerekir.

¹⁴⁰ Berys Gaut, “Computer Art”, *American Society for Aesthetics*, 2009, erişim: 7 Kasım 2024, <https://aesthetics-online.org/page/GautComputer>

¹⁴¹ Zühal Özel Sağlamlı, “Dijital Sanat”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2010, 10 (3), s. 214.

aynı zamanda yeni biçimsel özelliklerden ve yeni sunum şekillerinden de bahsedilir. Bu sunum ve özelliklerden bahsedilirken de bilgisayarların yanı sıra kimi zaman izleyiciye sergileme amacıyla sunulan kimi zamansa yaratım sürecinde kullanılan ekranlar, sanal gerçeklik (*virtual reality – VR*) ekipmanları, artırılmış gerçeklik (*augmented reality – AR*) ekipmanları, grafik tabletler, dijital kalemler, ve sensörler gibi pek çok farklı teknolojik cihaz kullanılır. Bu cihazların kullanımlarına göre dijital sanat içerisinde çeşitli alt türler tespit edilebilir.

Geleneksel resim yapma etkinliğini dijital araçlarla değiştiren, yani fırça yerine dijital kalem veya fare, boya yerine renkli pikseller veya vektörler, tuval veya kağıt yerineyse ekranlarla çeşitli uygulamaların ve yazılımların kullanıldığı iki boyutlu görsellerin yaratıldığı tür dijital resim (*digital painting*) olarak adlandırılır.¹⁴² Bu tür içerisinde genellikle animasyonlu değil, sabit görsellerden bahsedilir. Dolayısıyla geleneksel resimde gördüğümüz etkinliğin dijital araçlar kullanılması, aracın değişmesine bağlı olarak yeni tekniklerin ortaya çıkması olduğunu ifade edebiliriz. Aynı zamanda dijital resimde de bu araçları kullanan bir kullanıcı, yani bir sanatçı ve eserin bir izleyicisi olduğundan, geleneksel resimle arasında seyirci ve sanatçı ilişkisi açısından tespit edilecek farklılıklar sergileme aracıyla ekranların kullanılmasının tercih edilmesinden veya sergilemenin çevrimiçi alanlarda yapılarak üç boyutlu fiziksel bir nesnenin yokluğundan doğan farklılıklardır.

Dijital resmin iki boyutlu üretimlerinin yanı sıra dijital üç boyutlu modellemelerin yapılmasının da mümkün olduğunu ve bu şekilde yapılanların kimi zaman dijital heykeller (*3D modelling, digital / virtual sculpture*) olarak adlandırıldığını da görürüz.¹⁴³ Bu eserlerin üretimlerinde de çeşitli yazılımlar, bilgisayar ve ekranların yanı sıra grafik tabletler gibi başka cihazlar kullanılır. Hatta bu modellemeler ve / veya dijital resimler başka bir dijital sanat alanı

¹⁴² Jingtao Jui, “Research on Digital Painting Art and Its Diversified Performance”, *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 2017, 119, s. 1429.

¹⁴³ Zeyin Yang, “Application and Development of Digital Enhancement of Traditional Sculpture Art”, *Hindawi*, 2022, s. 1.

olarak görülen dijital animasyonlarda da kullanılabilir. Yine çeşitli yazılımlar aracılığıyla yaratılan modeller hareketler de eklenerek video haline getirilir. Animasyonlar bu şekilde ortaya çıkar. Dijital resimde olduğu gibi dijital heykellerde ve animasyonlarda üretim sürecinin kendine ait bir tekniği bulunduğunu, bu tekniğe hakim olan bir sanatçının eser verebildiğini, yani eserin yaratım sürecinin doğrudan bir insanın teknolojik bir araç kullanmasından geçtiğini, izleyicinin de eserle çeşitli başka cihazlar aracılığıyla karşılaştığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla, hem dijital resimde ve heykelde hem de animasyonda ekranlar ve cihazlar vesilesiyle bir dolayım bulunsa da bu dolayım üretim sürecine doğrudan etki eden bir dolayım değildir.

Bir diğer sanat alanı olan etkileşimli sanat (*interactive art*), izleyicinin katılımını doğrudan üretim sürecine dahil eden sanatlardır. Bu türde sanatçı dijital bir eseri yaratıp eseri izleyiciye açtığında izleyici de çeşitli cihazlar yoluyla esere müdahalelerde bulunabilir. Bu tür eserlerde genellikle sanal gerçeklik veya arttırılmış gerçeklik gözlüklerinin kullanılması yaygındır. İzleyici eserle zaten dijital bir ortamda dijital bir araç yoluyla karşılaşır. Bu sanat türünde belirtilmesi gereken ve tezi ilgilendiren önemli noktalardan biri şudur: Sanatçı da izleyici de her ne kadar çeşitli cihazlar kullansalar da bu cihazların esere müdahale edilmesinde doğrudan bir inisiyatifleri yoktur. Cihazlar bir kullanıcıları olmadan esere müdahale edemezler.

Şimdiye kadar belirlediğimiz bütün dijital sanat türleri, sanatçıların çeşitli araçları bir arada kullanarak sanal bir ortamda bir eserin yaratılması prensibine dayanırlar. Bu eserlerin yaratılması gibi izleyiciye sunulması da çeşitli cihazların kullanımına dayanır. Bu tez içerisinde sergileme aşamasında cihazların kullanıldığı dijital sanat deneyimlerini tartışmaya açmayacağız. Zira yapay zekanın estetik üretimlerinden bahsettiğimizden ötürü yapay zekanın doğrudan bir ilişkisinin bulunmadığı, ancak sanal ve arttırılmış gerçeklik gözlüklerinin kullanıldığı durumlar (yoğunlaştırılmış müze (*immersive museum*) deneyimleri gibi) bu tezin

kapsamı dışında bırakılacaktır. Aynı zamanda tezin dışında bırakılacak bir diğer durum da geleneksel sanat eserlerinin dijital araçlar yoluyla deneyimlenmesini sağlayan müzelerdir. Bu müzelerde doğrudan bir sanat eseri üretilmesi durumu olmayıp zaten fiziksel bir nesne olarak varolan eserlerin dijital araçların sağladığı imkanlarla sunulduğu dijital deneyim müzeleri (*digital experience museum*) de tezin kapsamı dışında tutulacaktır.

Yapay zekanın dijital sanat sürecine dahil olduğu durumlar da bulunur. Bu durumları üretici sanat (*generative art*) olarak adlandırabiliriz. Bu üretimlerde yapay zekanın doğrudan üretim sürecine dahil olduğunu görebiliriz. Yapay zeka algoritmalar içeren yazılımları sayesinde birbirinden farklı görseller üretme kapasitesine sahiptir. Bunun için belirli bir kullanıcıdan aldığı bir komutla görseller üreterek kullanıcıya sunar. Burada çizeceğimiz sınır şudur: Kullanıcının yapay zekayı bir araç olarak kullanıp ondan aldığı görseller üzerinde yapay zeka veya başka bir araçla kendi müdahalesinde bulunduğu durumları tezin kapsamında ele almayacağız. Bu durum, yapay zekanın doğrudan bir son ürün olarak eser sunduğu bir durum değildir, eser bir sanatçının etkisini taşır. Aynı zamanda burada yapay zeka bir araç olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla tezin argümanı kapsamına bu gibi durumlar dahil edilmeyecektir. Ancak kimi durumlarda yapay zekanın ürettiği herhangi bir eser bir insan dolayımından geçmeden veya insani etkinin sadece biçimsel özellikler üzerinde bulunduğu durumlarda, yapay zeka sanki bir sanatçıymışçasına sunduğu ürün sanat eseri olarak değerlendirilmektedir. İşte tezin asıl argümanı, yapay zekanın bu şekilde doğrudan üretici olarak kabul edildiği durumlarla ilgilidir. Bu gibi durumlarda sanatçının kim olduğuna, sergilenen eserin imgelere nasıl açılabilceğine dair bir belirsizlik vardır. Bu belirsizlik tezin asıl tartışmasını oluşturur. İlgili tartışma tezin son bölümünde ele alınacaktır.

3. ESTETİK VE POLİTİKA İLİŞKİLERİ

Tezin amacının yapay zekanın estetik üretimlerine sanat tarihi üzerinden bakarak bu üretimlerin politik alandaki yerini tartışmaya açmak olduğunu belirledik. Sanat tarihinin doğru bir şekilde kavranabilmesi için sanat kavramının tarih boyu kat ettiği yolculuğun takip edilmesi gerektiğini, ancak bu şekilde estetiğin doğuşundan sanat kavramının ve estetiğin politik olanla ilişkisinin görülebileceğini söyleyerek ilk bölümün amacını açıkladık. İlk bölüm içerisinde antik dönemden başlayarak yüzyılımıza kadar sanat kavramının geçirdiği kırılımları tezi ilgilendirdiği ölçüde belirledik. Bu kırılımların sanat kavramının kapsamını ve başka kavramlarla kurduğu ilişkileri değiştirmesinin yanı sıra yeni kavramların doğuşunu sağladığını da gördük. Bu yönüyle sanat tarihi içerisinde sanat kavramının mutlak ve sabit bir tanımının olmadığını işaret ettik.

Antik dönemde *tekhne* ile ifade edilen bütün üretme eylemlerinin, ki bu eylemler içerisinde ayakkabıcılıktan hekimliğe pek çok faaliyetin bulunduğunu aktardık, günümüzde dilimize sanat olarak çevrildiğini gösterdik. Dolayısıyla, aslında bugün duyguların özgür ifadesi olarak anladığımız biçimiyle sanatın antik dönemde karşımıza çıkmadığını, bütün üretme eylemlerinin zaten sanatmış gibi görüldüğünü belirledik. Hemen ardından gelen mekanik ve liberal sanatlar ayrımı ise bu üretimlerin fiziksel emeğe dayanıp dayanmaması ve karşılığında ücret alınıp alınmaması gibi kriterler üzerine kurulmuştu. Ancak bu kriterlerin resim ve heykel gibi alanları tam olarak konumlandıramamasından dolayı bu alanda çalışmalar yürüten sanatçıların himayesinde oldukları kişiye göre toplumsal statülerinin belirlendiğini, bu sebeple bu alanda toplumsal açıdan bir dengesizlik olduğunu, bu alanlarda çalışan sanatçıların toplumsal statülerini liberal sanatlarda üretimler veren sanatçıların bulunduğu seviyeye çıkarma arzusunda olduklarını tespit ettik.

Takip eden dönemde entelektüel kesim içerisinde değerli bir tartışmanın yürütüldüğünü aktardık: bir eserin işlevinin ve sağladığı çıkarın bir kenara bırakılarak eserin

sadece kendi biçimsel özellikleri için beğenilmesi durumu. Yani, beğeni yargısı. Bu tartışmanın takip ettiği yıllarda güzel sanatlar kurumunun ilanını gördük. Güzel sanatların ilanını belirleyen kriterler arasında beğeni yargısının da bulunduğunu aktardık. Bu yargının söz konusu tartışmaların merkezinde olmasının aynı zamanda şimdiye kadar süregelen sanat anlayışını tamamen değiştirdiğini, sanat yapmanın kriterinin bundan böyle sadece fiziksel bir üretimin varlığı ya da yokluğu veya karşılığında alınan ya da alınmayan ücrete bağlanamayacağını ifadesi olduğunu tespit ettik. Böylelikle bir ürün üretilirken, ürünün işlevine ve o üründen sağlanacak çıkara odaklanıldığı durumlarda bu ürün üretiminin zanaat olarak adlandırılmaya başlandığını, bu yönden ürüne tamamen ilgisiz bir biçimde ve sadece beğeni yargısı ile yaklaşıldığında burada sanat eserinden bahsedildiğini aktardık. Dolayısıyla güzel sanatların ilanın sanat tarihi anlatısı içerisinde önemli bir kırılma olduğunu ifade ettik.

On dokuzuncu yüzyılda Endüstri Devrimi ve fotoğraf makinesinin icadıyla hem sanat hem de zanaat alanında bazı dönüşümlerin görüldüğünü tespit ettik. Endüstri Devrimi zanaatçıların üretim ilişkilerini değiştirir, zanaatçıları atölyelerinden çıkarıp fabrikalara yönlendirirken fotoğraf makinesinin icadı sanat alanında bir krize sebep olmuş ve sanatı belirli bir imgenin olabildiğince gerçek hesaplamalara uygun olmaktan çıkararak yeni sanat akımlarının doğuşunu sağlamıştı. O halde, zanaat alanında tasarımcılardan ve işçilerden bahsetmeye başlarken sanat alanında da yeni akımlardan bahsetmemiz gerektiğini ve sanat tarihi anlatısı içerisinde Alberti tarihinin sona erdiğini belirlemiştik. Hem zanaatin hem de tasarımın sanat ile aynı araçları kullanıyor olmasının da kavramsal bir karışıklığa yol açtığını, aynı araçların kullanılmasının nesneyle girilen ilişkinin boyutunu belirlemediğini tespit etmiştik.

Teknolojinin ilerlemesiyle çağımıza yaklaştıkça sanat eseri yaratılırken kullanılan araçların giderek dijitalleştiğini gösterdik. Bu teknolojik gelişmelere yapay zekanın dahil olmasının çeşitli boyutları olduğunu aktardık. Ancak tezin konusunun yapay zekanın sadece

kendisinin bir üretici olarak kullanıldığı, verdiği ürünün bir kullanıcının yapay zekaya komut vermesi dışında bir dahli olmadığı durumlar olduğunu belirleyerek tezin tartışmaya açtığı konunun sınırlarını çizdik. Böylelikle sanat tarihi içerisinde tespit ettiğimiz kırılımları belirlemiş ve günümüze dair bir tartışmada yapay zekayı hangi sanat tarihi anlatısı içerisinde tartışmaya açacağımızı belirlemiş olduk.

Bu bölüm içerisinde yapay zekanın estetik üretimlerinin politik ayağının tartışmaya açılabilmesi için estetik kuramlarındaki durumun ne olduğunu, tartışmaların nasıl ilerlediğini göstermeye çalışacağız. Bu amaçla ilk olarak ele alacağımız filozof Immanuel Kant olacak. Bunun sebebi Kant'ın kendi dönemi içerisindeki iki farklı estetik kuramı kendi felsefesi içerisinde birarada ele alarak bir çatışkı yaratması ve bu çatışkıyı kendi felsefesiyle çözmesidir.¹⁴⁴ Bu iki estetik kuram objektif estetik ve subjektif estetikdir. Objektif estetikte güzellik nesneye atfedilir ve güzel olan sadece nesne dolayısıyla erişilebilecek bir kavram olarak görülürken subjektif estetikte, güzel sadece bir esere bakanın kendi deneyimiyle ölçülür, dolayısıyla kişinin dışında ve herkesin üzerine uzlaşabildiği bir güzelden bahsedilmez.¹⁴⁵ Ancak Kant bu kuramlara katılmayarak, veya ikisinin de bazı argümanlarına katılarak, estetik alanında başka bir kuram geliştirir. Bu şekilde estetik içerisinde güzelin nesneye mi özneye mi ait olduğu sorununu aşarak güzel sanat deneyimini toplumla açıklar.

On sekizinci yüzyılda beğeni yargısının tartışmaya açılmasıyla beraber güzel sanatın ilanının Kant'ın felsefesinde önemli bir yer tuttuğunu ilk alt bölüm içinde göreceğiz. Bir önceki bölümde belirlemiş olduğumuz güzel sanatın kriterlerinden olan deha, hayal gücü, çıkarsızlık ve beğeni kavramlarının güzel sanatla ilişkisinin nasıl kurulduğunu ve güzel sanat anlayışının dönemi içerisindeki kuramsal gelişimini Kant felsefesinden okuyacağız. Aynı zamanda Kant'ta estetik kuramın içerisinde ortak duyum kavramının nasıl ortaya çıktığını ve

¹⁴⁴ Paul Guyer, *A History of Modern Aesthetics*, New York, Cambridge University Press, 2014, s. 422.

¹⁴⁵ Jane Forsey, *The Aesthetics of Design*, New York, Oxford University Press, 2013, s. 90 – 103.

kuram içerisinde nasıl vazgeçilmez bir kavram olduğunu göstereceğiz. Bu şekilde estetik ile toplum ve politik olan arasındaki bağın tezimiz içerisindeki ilk adımlarını örmüş olacağız.

Kant'ın estetik kuramının açıklanmasının ardından Hannah Arendt'in Kant'ın estetik kuramından yola çıkılarak nasıl bir politik kuram çıkarsadığını göstereceğiz. Bu noktada bir eser ortaya konulduğunda bu eserin *sensus communis* ile mümkün olabileceğini söyleyen Kant'ın argümanından yola çıkarak sanat eseri üzerinden bir seyirci – aktör ilişkisi okuyacağız. Kant'ın aynı kritiğinden yola çıkan Jean – François Lyotard'ın da Kant estetiğinden bir politik kuram çıkardığını gösterecek ve hem Lyotard'ın hem de Arendt'in seyirci – aktör ilişkileri arasındaki ortaklık ve farklılıkları ifade edeceğiz. Bu sırada Lyotard'ın postmodern durum içerisinde sanatı nasıl konumlandığını göstererek artık sadece güzelin değil yücenin sanatının da gündemde olduğu argümanlarına yer vereceğiz. Bu kuramları takiben Jacques Rancière'in seyirci ile aktör arasında kurgulanan sessiz mesafenin üstesinden nasıl geldiğini, Lyotard'ın yüce sanatını ele alışını ve bu eleştirilerden yola çıkarak politika ile estetik arasında nasıl koparılamaz bir bağ kurduğunu göstereceğiz.

3.1. Kant'ın Estetik Yargıları

Bu alt bölümde Kant'ın estetik kuramını tezi ilgilendirdiği yönleriyle inceleyerek estetik deneyimi nasıl değerlendirdiğini ele alacağız. Bunu yaparken bir önceki bölümde belirttiğimiz güzel sanatın kriterlerinin Kant'ta kendilerine nasıl yer bulduğunu göstererek¹⁴⁶ sanat kavramını takibimiz içerisinde güzel sanatın kavramın tarihi açısından nasıl bir kırılmaya sebep olduğunu bir önceki bölümdeki tarihsel açının yanı sıra bu alt bölümde kuramsal açıdan ifade edeceğiz. Bu kırılmanın on dokuzuncu yüzyıldaki fotoğraf makinesinin icadına kadar sanat alanında etkisi baskın olan yaklaşımı nasıl inşa ettiğini göstereceğiz. Aynı zamanda Kant'ın estetik kuramının toplumdan bağımsız olarak düşünülemeyeceğini, Kant'ın

¹⁴⁶ Kant'ın güzelin analitiğini aşağıda sunacağız. Ancak kimi metinlerde felsefe içerisinde estetik güzel kavramının on dokuzuncu yüzyılda görülebileceğinin iddia edilmesine karşın, bu iddialara karşı çıkarak güzelin felsefede uzun bir geçmişi olduğuna, güzel sanata ise Kant başta olmak üzere pek çok filozofta rastlanabileceğini gösteren bir araştırma için bkz.: Peg Zeglin Brand, “Beauty Matters”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1999, 57 (1), s. 1 – 10.

da bunu açıkça ifade ettiğini göstererek sanat kavramının ve dolayısıyla estetiğin politik olanla ilişkisinin kuramsal olarak hangi argümana dayandığını belirleyeceğiz. Bu sayede, tezin asıl tartışması olan yapay zekanın estetik üretimlerinin taşıdığı sanat olma iddiasının politikadan ayrı bir şekilde düşünülmesinin hem estetik hem de sanat tarihi incelendiğinde yanıltıcı olduğunu, yapay zekanın herhangi bir şekilde estetik alana dahil olmasının onu mecburi olarak politik alana da dahil ettiğini iddia edeceğiz.

İlk kritikte bilme yetisinin olanağını¹⁴⁷ ikincisinde ise istek yetisinin kendine verdiği yasayı¹⁴⁸ inceleyen Kant, insanın ikili doğası arasında, duyulur ile duyulurüstü alan arasında oluşan bir uçurumun aşamadığını ve bunu üçüncü kritikte başaracağını iddia eder.¹⁴⁹ Bilme yetisi insanın akılsal yönünü açıklamaya yönelmiştir. Duyusal verilerden *a priori* kategoriler yoluyla nasıl bilgi edinildiği sunulur. İstek yetisi incelenirken insanın bütün çıkarları ve koşulları bir kenara bırakılarak evrensel bir yasa olan koşulsuz buyruğa ulaşılır. Ancak burada insanın istek yetisine odaklanmış olup insanın nesnelerle olan ilişkisini incelememiş, öznenin deneyimlerini bilinçli olarak adeta kapı dışarı etmiştir. Bununla amaç, tikelleri bırakarak tümel olan yasalara ulaşmaktır.¹⁵⁰ Kant, üçüncü kritik yoluyla öznenin kendi deneyimini ele alır ve haz ve hazzsızlık duyguları yoluyla estetik yargıları inceler. Ancak estetik yargılarda tikelleri bir kenara bırakmak ve tümele bu şekilde ulaşmak mümkün olmayacaktır çünkü estetik yargıların tümelleri bilinemez.¹⁵¹ Bu durum yargılar arasında bir ayrımı zorunlu koşar: belirlenimci yargılar ve düşünümsel yargılar.¹⁵² Belirlenimci yargılarda tümeller bellidir ve tikeller tümellerin bilgisine göre konumlandırılır. Ancak söz konusu olan düşünümsel yargılar

¹⁴⁷ Immanuel Kant, *Arı Usun Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi, 1993.

¹⁴⁸ Immanuel Kant, *Pratik Aklın Eleştirisi*, çev. İoanna Kuçuradi, Ankara, Türkiye Felsefe Kurumu, 2021.

¹⁴⁹ Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi, 2020, s. 20; Paul Guyer, “Feeling and Freedom: Kant on Aesthetics and Morality”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1990, 48 (2), s. 137 – 146.

¹⁵⁰ I. Kant, 2020, s. 23.

¹⁵¹ I. Kant, 2020, s. 24.

¹⁵² Kaynak gösterilen kitabın çevirisinde belirlenimci yargılar için *belirleyici*, düşünümsel yargılar için ise *derin-düşünen* yargılar kavramları kullanılmıştır. Ancak, bu tez için belirlenimci ve düşünümsel yargılar ifadeleri anlamı daha iyi karşıladığı için bu konuda çeviriye sadık kalınmamış, belirlenimci ve düşünümsel yargılar ifadeleri tercih edilmiştir.

olduğunda durum değişir. Düşünsel yargılarda tümellere göre tikellerin konumlandırılmasından söz etmek mümkün değildir, aksine tikellerden yola çıkarak tümellere varılmaya ve bu tümellere diğerlerinin de *a priori* bir öznel evrensellik temelinde sahip olduğu varsayılır.¹⁵³ Yargılar arasında bu ayrımın açıklanabilmesi için yargıların özelliklerine odaklanmadan önce kavramlar arasında bir ayrım yapmak gerekir. Burada sırasıyla önce kavramlar arasında yapılan ayrımı ardından bu ayrımın yargılar arasında yapılan ayrıma nasıl yol açtığını izleyeceğiz. Kavramlar arasındaki ayrım içinse ilk olarak Kant'ın felsefesinin temelini oluşturan yetileri hatırlamak gerekir.

Yargılar arasında yapılan ayrım, haz ve hazzsızlık duygularına, yani tamamen öznelmiş gibi görünen duygulara alan açacaktır. Ancak Kant için durum tam olarak bu değildir, bu sebeple Kant yargılar arasında yaptığı ayrımla düşünsel yargı türünün öznelliğinin aslında nasıl evrenselliği de talep edeceği sunulacaktır. Fakat bu türün belirlenmesi, her yargısının evrenselliğe ulaşabileceği gibi bir yanılgıya sebep olmamalıdır çünkü göreceğiz ki bu yargılardan yalnızca bazılarının evrensellik talebi karşılığını alabilecektir. Bütün bu temel belirlenimlerden sonra ise estetik yargının analitiğine gireceğiz ve önce güzelin ardından sa yücenin analitiğini sunacağız. Bu analitiklerin sunumu bize estetik yargının nasıl bir yargı olacağının detaylı bir haritasını sunarak estetikten politik alana kuracağımız köprünün temel yapı taşlarını verecektir. Bizim amacımız, Kant'ın estetik yargıların analizi yoluyla estetik olanın evrensellik talebinin aslında estetiği nasıl politik alanın başrol oyuncularından biri haline getirdiğini tespit etmektir.

Kant, birinci kritiğinde bilme yetisinin olanağını araştırırken ikinci kritiğinde istek yetisine odaklanır.¹⁵⁴ Birinci kritikte Kant, *a priori* ilkelerin bilme yetisine nasıl yasa verdiğini inceler, bu sayede bilme yetisinin sınırlarını belirler.¹⁵⁵ İkinci kritikte ise yine *a*

¹⁵³ Martin Jay, “‘The Aesthetic Ideology’ as Ideology; Or, What Does It Mean to Aestheticize Politics?”, *Cultural Critique*, 1992, 21, s. 52.

¹⁵⁴ I. Kant, 2020, s. 13.

¹⁵⁵ I. Kant, 2020, s. 13.

priori ilkelerin istek yetimize verdiği yasalarla eylemlerimizi belirleyişine odaklanarak ahlak felsefesini sunar.¹⁵⁶ İlk iki kritikte sunulan bilme ve istek yetileri dışında kalan bir alan daha bulunur: bu alan haz duygusu ve dolayısıyla beğeni yargısıdır.¹⁵⁷ Haz veya hazzsızlık, bilme veya istek yetisi ile alakalı olarak ortaya çıkmaz, bu yargılamaları yapan yargı yetisidir.

Kant yargı yetisinin eleştirisine bir ayrımla başlar. Yargı yetisi tikeller ile evrensel olan arasındaki ilişki biçimiyle ilgilidir ve ayrım bu ilişki üzerine kuruludur. Kant, evrenselin verili olduğu ve tikellerin bu evrensel ilkenin altına alındığı yargı biçimine *belirlenimci* yargı; tikellerin verili olduğu ve bu tikellerden bir evrensel varsayan yargı yetisine *düşünümsel* yargı yetisi der.¹⁵⁸ Belirlenimci yargılar için evrensel yasalar *a priori* olarak verilidir, tikeller bu yasaların altına yerleşir yalnızca. Hiçbir şekilde nesnenin bilgisi ile ilişkili olmayan, nesnenin kendisi ile veya onun duyumsal özellikleri ile değil, kişide yarattığı hazla ilgili yargılar düşünümsel yargılardır.¹⁵⁹ Yargılar arasında belirttiğimiz ayrımda bir diğer önemli nokta budur: belirlenimci yargılar bilgi yargılarını oluşturur ve nesneye dair duyumsal özelliklere dayanırken, düşünümsel yargılarda nesnenin kişide yarattığı haz bir sonuçtur ve tamamen öznel bir noktada konumlanırlar. Bu durumda bu yargının nasıl evrensellik talebi taşıyacağı bu kitabın önemli sorunlarından birini oluşturur.

Öznel olan düşünümsel yargının bir nesnenin duyumsal bilgisiyle değil, öznde oluşturduğu hazla ilişkili olduğunu belirttik. Aynı zamanda, düşünümsel yargıların evrensellik talebi taşıdığını da belirttik. Bu durumda, şunun dikkatleri çekmesi gerekir: aynı yargının hem tamamen öznel bir yargı olduğunu hem de evrensellik talebi taşıdığından bahsediyoruz. Kant bir ayrım daha yaparak hem evrensel hem öznel görünen yargıların durumunu açıklamaya

¹⁵⁶ I. Kant, 2020, s. 13.

¹⁵⁷ I. Kant, 2020, s. 14.

¹⁵⁸ I. Kant, 2020, s. 23.

¹⁵⁹ I. Kant, 2020, s. 30.

girişir: haz ve beğeni. Haz, Kant için beğeni yargısının salt duyumsal yönünü ifade eder.¹⁶⁰

Haz evrensellik istemi taşır, ancak bu yargının öznel olduğunun farkındayızdır.¹⁶¹

Yargılar arasındaki ayrımı netleştirebilmek adına bir örnek vermenin yerinde ve açıklayıcı olacağı inancını taşıyorum. Bu sebeple, Kant'ın estetik yargı yetisinin eleştirisine geçmeden önce şuna bir bakalım: Bir elmayı farklı biçimlerden ele aldığımızı varsayalım. Öncelikle, bu elmanın ağaçta nasıl varolduğu, bırakıldığı zaman yere düştüğü gibi bilgileri ele aldığımızda elma hakkında belirlenimci yargılara ulaşmış oluruz. Zira *a priori* kategorilere sahibizdir ve elmadan edindiğimiz duyumları bu kategorilere yerleştirerek elma hakkında bilgilere varırız.

Elmanın ne kadar güzel görüldüğünden, dalında salındığı ağaçla, içinde bulunduğu doğayla hatta belki bembeyaz bir tuvale resmedilebilirliğiyle ne kadar güzel bir estetik deneyim sunduğundan bahsettiğimizde artık beğeni yargısından bahsediyor olacağız. Burada elma, anlama yetisinin alanından çıkarak imgelem yetisinin alanına dahil olmaya başlar. Fiziksel bir nesne olarak elmaya değil de bir elmanın resmine baktığımızda ise bir sembolden bahsetmeye başlarız. Burada artık elmanın nasıl görüldüğüne dair bir fikrimiz bulunur ve elmanın resmi onun sembolik bir şekilde ifade edilmiş halidir.¹⁶² Bu sembolik kılınan hal, Kant için aklın kavramı olmaktan çıkar.¹⁶³ Bu sebeple artık anlama yetisinin değil imgelem yetisinin alanında bulunur. Bu noktada artık, benim öznel olarak aldığım hazzın ötesine geçerek elmanın kendiliğinden bir güzellik deneyimini biçimi dolayısıyla bana yaşattığını söylemiş oluruz. Bu ifadede artık elmanın bana sunduğu duyusal haz değildir söz konusu olan. Burada artık elmanın kendisinde taşıdığı bir güzellikten ve benim güzelliği deneyimlememden bahsetmekteyizdir. Bu deneyimimizi de öyle bir şekilde ifade ederiz ki, bir başkasının da söz konusu elmanın güzel olduğunu kabul ederek bizimle bir uzlaşma içerisinde

¹⁶⁰ I. Kant, 2020, s. 32.

¹⁶¹ I. Kant, 2020, s. 32.

¹⁶² Oğuz Haşlakoğlu, “Kant and Plato on the Problem of Beauty”, *Dört Öge*, 2016, 4 (9), s. 66.

¹⁶³ O. Haşlakoğlu, 2016, s. 66 – 67.

olmasını talep ederiz.¹⁶⁴ Aynı zamanda bu uzlaşa öyle bir uzlaşa olmalıdır ki anlama yetisinin alanında olduğu için kurulmamalıdır. Düşünümsel yargının evrensellik talep ettiği yer de buradadır. Eğer elma kendisinde güzelse sadece ben değil, herkesin onu güzel olarak biçimi ekseninde kabul edişi evrensel öznellik temelinde bir yasalık olmalıdır. Kant, estetik yargı yetisinin eleştirisinde bu durumu detaylı bir şekilde inceleyecektir. Biz de onun incelemesini bu tezin bağlamı doğrultusunda gerektiğince takip edeceğiz.

Kant, estetik yargı yetisinin analitiğine başlarken ilk olarak bir ayrım belirler. Bu ayrım, güzel ile yüce arasındadır. Kant, önce güzelin ardından yücenin analitiğini inceler. Ona göre hem güzel hem de yüce deneyimi estetik deneyimlerdir ancak bu deneyimlerin incelemeleri farklı biçimlerde olmalıdır. Yine de, her iki analitikte de incelemelerin nitelik, nicelik, ilişki ve kiplik üzerine kurulu olduğunu tespit etmek mümkündür. Ancak iki analitikte de bu özellikler farklı yönleriyle açıklanacak, hem güzelin hem de yücenin nasıl estetik birer deneyim olarak görülebileceği ve bu kitabın asıl sorunu olan öznel temellere dayanan evrensel bir yasanın nasıl olanaklı olduğu gösterilecektir. Bu sorunun çözülmesi, bu tez için önemli olan estetik deneyimin evrensellik ile ilişkisini anlamak için önemlidir. Bu ilişkinin ortaya açık bir şekilde serimlenmesi aynı zamanda estetiğin politik alanla ilişkisini anlayabilmek için bir başlangıç oluşturacaktır.

Güzelin analitiğinde ilk incelenmesi gereken durak niteliktir. Kant, güzelin niteliğini ele alırken onun tamamen çıkarsız olması gerektiğini ileri sürer.¹⁶⁵ Ona göre bir nesne sadece izlendiğinde, yani izleyicinin hiçbir çıkarı olmadığı durumda güzel olup olmamakla yargılanabilir.¹⁶⁶ Zira izleyicinin herhangi bir çıkarı söz konusu olduğunda burada arı bir beğeni yargısından bahsetmek olanaksızdır. Güzel olanın çıkarsız olarak belirlenmesi, on sekizinci yüzyılda güzel sanatın ilanını aktartırken bahsettiğimiz kriterlerden biridir. Bu kriter

¹⁶⁴ M. Jay, 1992, s. 52.

¹⁶⁵ I. Kant, 2020, s. 40.

¹⁶⁶ Güzelin karşısında duyulanın kişi için bir çıkar oluşturup oluşturmadığına dair bir tartışma için bkz.: Larissa Berger, “On the Subjective, Beauty and Artificial Intelligence: A Kantian Approach”, *Kant and Artificial Intelligence* içinde, Berlin, De Gruyter, 2022, s. 257 – 282.

ile Kant, sanatı el işçiliğinden kesin olarak ayırarak tekniğin teorik değil farklı bir şekilde uygulanması olarak belirlemiş olur.¹⁶⁷

İyi olandan hoşlanmada bir çıkar söz konusudur. Söz konusu olan iyi olduğunda hakkında iyilikten bahsedilen nesne bir eylem ya da fiziksel bir nesne olabilir.¹⁶⁸ Her ikisi için de, iyi olanın bilgisine ulaşmak, belirleyici ve derin-düşünümsel yargılar arasında ayrım yaparken belirttiğimiz gibi, belirleyici bir yargının sonucudur. Yasayı bilen insan tikelleri tümel olana göre sınıflandırarak neyin iyi olup olmadığı bilgisine bu yolla ulaşır, eylemlerini bu biçimde eyler. Bu durumda insanın zihninde zaten önceden belirli bir iyi kavramı insanın etkin bir şekilde gerçekleştirilmesiyle gündeme getirilir.¹⁶⁹ Oysa güzel için bu şekilde bir önceden belirli bilinen bir kavramdan bahsedemeyiz. Yargı yetisinin kavramı ne bilme yetisinin ne de istek yetisinin kavramıdır, onun kavramı *belirsiz* bir kavramdır.¹⁷⁰ Güzel, kavramdan ve çıkardan azadedir. İyinin ise kavramı bilinir ve ona ulaşmak bir amaçtır, iyiye ulaşmanın kendisi haz vericidir. Bu durumda, iyi de haz verici olması yönüyle istencin bir nesnesidir. İstencin nesnesi olan bir şey, bir çıkarı da beraberinde getirdiğinden ötürü güzel olamaz. O halde, “*Beğeni* bir nesneyi ya da bir tasarım türünü *hiçbir çıkar olmaksızın* bir hoşlanma ya da hoşlanmama yoluyla yargılama yetisidir. Böyle bir hoşlanmanın nesnesine *güzel* denir.”¹⁷¹

Kant, güzelden hoşlanmanın tamamen çıkarsız olması gerektiğini belirttikten sonra bundan evrensel hoşlanmanın çıkarılabileceğini belirtir.¹⁷² Eğer bir nesneden çıkarsız olarak hoşlanmak mümkünse bu, adeta bir yasaymışçasına, herkes için geçerli olmalıdır. Bu durumda yargım, sanki güzelin belirli bir kavramı varmış gibi davranarak bir nesnenin güzel olduğu sonucuna ulaşır. Ancak daha önce belirttiğimiz gibi bu kavram, bilginin kavramı gibi

¹⁶⁷ Tao Feng, “An Overview on Sci-technological Aesthetics in the Age of Artificial Intelligence”, *Philosophy Study*, 2021, 11 (7), s. 528.

¹⁶⁸ Christian Helmut Wenzel, “Kant’s Aesthetics: Overview and Recent Literature”, *Philosophy Compass*, 2009, 4 (3), s. 383.

¹⁶⁹ C. H. Wenzel, 2009, s. 383.

¹⁷⁰ I. Kant, 2020, s. 145.

¹⁷¹ I. Kant, 2020, s. 45.

¹⁷² I. Kant, 2020, s. 45.

belirli bir kavram değil, güzelin kavramı olduğundan ötürü belirsiz bir kavramdır.¹⁷³ Yine de, öznenin çıkarsız bir şekilde nesnenin kendisinden hoşlanması, onun öznel duyumunun yanı sıra nesnenin güzelliğine bir evrensellik atfeder. Bu “öznel evrensellik istemi”¹⁷⁴, güzelin analitiğinin ikinci durağıdır.

Güzelin iki önemli yönünü çıkarsız hoşlanma ve kavramsız olarak haz verme olarak belirledikten sonra üçüncü durak ereksellik ile ilgilidir.¹⁷⁵ Beğeni yargısının salt duyumsal haz verme ile ilişkili olmadığını, eğer duyumsal hazdan bahsedecek olursak bunun çıkar taşınması sebebiyle beğeni yargısı olamayacağını sunduk. Bu durumda, beğeni yargısının temelinde bir öznel erek yatamayacağı açıkça ortadadır.¹⁷⁶ Kant, beğeni yargısında öznel bir erek yatamayacağını kesin olarak belirledikten sonra erek ile ereksellik arasında bir ayrıma gider.¹⁷⁷ Buna göre, erek bir kavramın nesnesi demektir. Ereksellik ise “bir kavramın nesnesi açısından nedenselliği”¹⁷⁸dir. Yani ereksellik, bir ereğin bilinmesini şart koşmadan bir kavramın nesnesi varmışçasına nedenselliğini gerektirir. Eğer beğeni yargısının bilgi yargısındaki gibi bilinen bir kavramdan ziyade belirsiz bir kavramı olduğunu hatırlayacak olursak, evrensel olarak haz veren güzelin belirsiz bir kavrama ait ereksellik biçimi olduğunu ifade edebiliriz.¹⁷⁹ Aynı zamanda bu ayrım, güzel sanat ile zanaat arasındaki ayrım için de önemli bir kriterdir. Zanaatte doğrudan bir erekten bahsedilen bir nesne bulunmak zorundadır. Zira zanaatçının işi, daha önce de belirttiğimiz gibi, hesaplamalar yoluyla bir hedefe ulaşmak ve bir işlevin bir araç yoluyla yerine getirilmesini sağlamaktır. Oysa güzel sanat kendini bu

¹⁷³ Kant’ın güzelin kavramının belirsiz olduğu görüşüne karşı kavramın belirli olduğunu antitez olarak ileriye süren, bunu Duchamp sonrası sanatı ile karşılaştırma amacıyla yapan ancak bu tartışmanın dışında, Kant’tan beri alanda ve kavramda bir değişiklik olmadığını ileri süren bir yaklaşım için bkz.: Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge, The MIT Press, 1996, s. 304; Thierry de Duve, “Aesthetics as the Transcendental Ground of Democracy”, *Critical Inquiry*, 2015, 42 (1), s. 149 – 165.

¹⁷⁴ I. Kant, 2020, s. 46.

¹⁷⁵ Kant’ın güzelin erek ve ereksellik ile ilgili soruşturmasının detaylarını bu tez bağlamında daha sonraki bölümlerde tartışmaya konu olmayacağı için detaylarıyla ele almayı gerekli görmedik. Ancak bu konu hakkındaki daha detaylı tartışmalar için bkz. I. Kant, 2020, s. 51 – 64; T. Feng, 2021.

¹⁷⁶ I. Kant, 2020, s. 52.

¹⁷⁷ I. Kant, 2020, s. 51.

¹⁷⁸ I. Kant, 2020, s. 52.

¹⁷⁹ I. Kant, 2020, s. 53.

işlev ve hesaplamalardan kurtararak salt kendisi için beğenilmeyi talep etmiştir. Bu yönüyle güzel sanatın ereksiz erekselliği onu zanaatten ayıran önemli kriterlerden biridir.¹⁸⁰

Kant'ın güzelin analitiğinde bir sonraki ve son durağı ise kipliktir.¹⁸¹ Buna göre, “*Güzel* olan herhangi bir kavram olmaksızın *zorunlu* bir hoşlanmanın nesnesi olarak bilinendir.”¹⁸² Güzel, zorunlu olarak hoşlanılan olmak durumundadır ancak bu hoşlanma teorik veya pratik olarak bir zorunluluk değildir, zira güzelden hoşlanma tikel bir hoşlanmadır. Güzelin evrensel bir onay talep ettiğini, bu onayın bilgi yargılarındaki gibi bir kavrama dayanmadığının altını çizdik. Bu durumda, güzelden hoşlanma kavram değil duygu yoluyla bir hoşlanma olacaktır ve yine de evrensel geçerliliği talep edecektir. Güzelin evrensel geçerliliği talep etmesi yani onay bekliyor olması diğer öznelere de gerektirir. Güzelin diğer öznelere ihtiyaç duyduğu bir ortak duyumdur. Diğer öznelere her birinin bilgi yetisi ile imgelem yetisinin oyunundan doğacak bir ortak duyum ancak beğeni yargısının evrensellik talebini karşılayabilir.¹⁸³

Kant, güzelin analitiğini dört durak ile inceleyerek beğeni yargısının başka öznelere ve bu öznelere kurulacak ortak bir duyuma dayandığını belirler. Bu durumda güzel, öznenin hiçbir çıkar duymaksızın, hiçbir kavrama dayanmaksızın, erekselliğinin biçimi olsa da ereğin kendisi bilinmeksizin zorunlu olarak hoşlandığı ve bu hoşlanma için diğer öznelere onayını varsaymaya gerek duyması olabilir ancak. Güzelin bu tanımını beğeni yargısının bir kısmını açıklar. Ancak, geriye estetik yargıların açıklanmamış bir duygusu kalır. Bu duygu yüce duygusudur. Kant, güzelin analitiğini sunduğumuz biçimde tamamladıktan¹⁸⁴ sonra yücenin analitiğine geçer. Yücenin analitiğinin de eksiksiz bir şekilde sunumu estetik yargı yetisinin Kant için ne ifade ettiğini tamamen gözler önüne sermiş olacaktır. Ardından Hannah Arendt

¹⁸⁰ T. Feng, 2021, 528.

¹⁸¹ I. Kant, 2020, s. 64.

¹⁸² I. Kant, 2020, s. 67.

¹⁸³ I. Kant, 2020, s. 65.

¹⁸⁴ Güzelin analitiği burada yalnızca bu tezin konusunu ilgilendirdiği yönleriyle ele alınmıştır. Daha detaylı bilgi için bkz. I. Kant, 2020, s. 39 - 70.

estetik yargı yetisinin güzelin analitiği bölümünden yola çıkarak, Jean François Lyotard ise yücenin analitiği bölümünden yola çıkarak estetik yargının politik alan ile ilişkisini kuracaklardır.

Kant, yüceyi yargılama yetisini güzelden başlayarak, yüceyi güzelle karşılaştırıp ortaklıklarını ve farklarını ortaya koyarak açıklamaya girişir.¹⁸⁵ Yüceyi güzelle kıyaslayarak bir giriş yaptıktan sonra yücenin analitiğine başlar ve güzelde olduğu gibi yücede de sırasıyla nicelik, ilişki, nitelik ve kiplik duraklarına uğrayarak yücenin ne olduğunu analiz eder. Ancak güzelden farklı olarak yüce için matematiksel ve dinamik yüce ayrımı yapar.¹⁸⁶ Bütün bu incelemelerin sonunda Kant, yücenin de tıpkı güzel gibi bir ortak duyumu zorunlu tutacağını gösterecek.¹⁸⁷

Hem güzel hem de yüce kendileri için haz veren yargılardır, bu ikisinin de düşünömsel yargılar olduğunu gösterir.¹⁸⁸ İkisinin de belirli bir kavramla ilişkilendirilmeyişinin yanı sıra, aynı zamanda ikisi salt duyumla da ilişkilendirilmezler. Zira ikisi de hazzı temel alsalar da salt hoşlanmadan farklı yargılardır. Bu durum düşünömsel yargıların tanımı gereği hem güzelin hem de yücenin tekil yargılar olup evrensel olarak bildirildiklerini, evrenselliği talep ettiklerini gösterir.¹⁸⁹ Güzel ve yücenin ortak özelliklerinin, ikisinin de düşünömsel yargı olmalarından doğan ortaklıklar olduğu görölebilir. Ama farklılıkları da vardır.

Bunlardan ilki güzelin biçimsel iken yücenin biçimsiz oluşudur.¹⁹⁰ Güzelin biçimsel olması onun bir nesneyi gerektirmesi demektir. Nesnenin biçimi ve biçiminin sınırları vardır. Bu sınırlar içerisinde güzel ortaya çıkar. Oysa yüce, sınırsızlıktır. Yani, güzel nitelikselken, yüce nicelikselidir.¹⁹¹ Güzelin nesnenin biçimi ile ilişkileneşmesi onun duyumdan alınan hazla ilgili olarak, yani hazzın anlakta doğup sergilenişi, bu şekilde yargıya varışı anlamına gelir.

¹⁸⁵ I. Kant, 2020, s. 71.

¹⁸⁶ I. Kant, 2020, s. 73.

¹⁸⁷ I. Kant, 2020, s. 87.

¹⁸⁸ I. Kant, 2020, s. 71.

¹⁸⁹ I. Kant, 2020, s. 71.

¹⁹⁰ I. Kant, 2020, s. 71.

¹⁹¹ I. Kant, 2020, s. 71.

Fakat yüce, sınırsızlıkla ilişkilendiği için o, anlakla değil ancak akıl ile ilişkilenebilir. Yüce yargısı akıldan doğan bir sezginin sergilenişidir.¹⁹² Bu yönüyle yüce güzelin aksine olumsuz bir hazdır. Çünkü güzel oyundan doğan bir çekicilik ve etkilenme taşıırken yüce, ciddidir. Yüceden doğan hayranlık, ciddi bir hazzı beraberinde getirir.¹⁹³ Guyer, yücenin doğa karşısında deneyimlenmesi karşısında, Kant felsefesinde insanın doğaya duyduğu hayranlığın sanatsal güzellikten etkilenmesinden daha önemli olarak belirlendiğini ifade eder.¹⁹⁴ Kant, güzel ve yüce arasındaki bu ortaklık ve farklılıkları belirledikten sonra, yücenin analitiği için güzelin analitiğinde incelediği dört durağı incelemeye başlar.¹⁹⁵

Matematiksel olarak yüceyi açıklamaya girişen Kant, “*saltık olarak büyük olana*”¹⁹⁶ yüce dediğimizi belirtir. Salt bir büyüktür değil de bir nesnenin bir başkasına göre büyük oluşundan bahsediyorsak burada yargılama yetisi devreye girmiş demektir, zira büyüklük belirli bir kategori veya duyumla değil nesnelerin birbirlerine göre yargılanmasıyla ortaya çıkabilir.¹⁹⁷ Büyüklük belirtilirken bir şeyin neye göre büyük olduğu belirtilmese de büyüklük ifadesi öznel olmasına karşın evrensel bir onay bekler. Büyüklük her zaman bir başka nesne ile karşılaştırmayı gerektirdiğinden öznel bir yargı olmuştur. Oysa salt büyük, yani yüce, kendisi dışında hiçbir şeye alan bırakmaz.¹⁹⁸ “Öyle bir büyüklüktür ki, yalnızca kendi kendisine eşittir. Yücenin öyleyse doğanın şeylerinde değil, ama yalnızca bizim idealarımızda aranması gerektiği burdan çıkar...”¹⁹⁹ Yücenin doğanın ötesine bu geçişi imgelem yetisinde bir genişleme olduğundan ötürü bu genişlemeden hoşlanmadır.²⁰⁰

¹⁹² I. Kant, 2020, s. 72.

¹⁹³ I. Kant, 2020, s. 72.

¹⁹⁴ Paul Guyer, “Disinterestedness and Desire in Kant's Aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1978, 36 (4), s. 450.

¹⁹⁵ I. Kant, 2020, s. 73.

¹⁹⁶ I. Kant, 2020, s. 74.

¹⁹⁷ I. Kant, 2020, s. 74.

¹⁹⁸ I. Kant, 2020, s. 75.

¹⁹⁹ I. Kant, 2020, s. 75.

²⁰⁰ I. Kant, 2020, s. 75.

İmgelemdeki bu genişleme matematiksel olarak hesaplanıp akılla kavranabilir olan ama duysal olarak gösterilemeyecek sonsuzun ifadesidir.²⁰¹ İmgelem yetisi, büyüklüğü ölçebilmek için ayırsama ve toplama eylemlerini gerçekleştirir.²⁰² Bu eylemler sayesinde ayırsama duysal verileri bölümlerken toplama bu bölümlemelere sınırlar çizer. Toparlamanın sınırları var ediyor oluşu onu yüceyi tek başına kavrayamayacak hale getirir zira, yüce sınırsızdır, kendinden başka büyük olmayan en büyüktür. Aklın kavrayabildiği sonsuzun duyumda kendine bir yer bulamayışı imgeleme olan ihtiyacı doğurur. Bu aynı zamanda duyulur ile duyulurüstü alan arasındaki köprüdür de. Aklın kavrayabildiği sonsuz, duysal alanda gösterilemez olunca imgelem devreye girerek akılla beraber sonsuzu tasarlar.²⁰³ Bu şekilde imgelem yetisi akılla beraber kendi toplama eylemini aşmış olur. Dolayısıyla estetik deneyimde bütün yetilerin biraradılığından bahsedilir. Yücenin bu muazzamlığı onun kavramının ereğini yok eder, onun ereği yalnız kendi içindedir.²⁰⁴ Bu muazzamlık ancak kendi ereğini kendi içinde taşıyor ve başka bir nesneden bir erek almıyorsa mümkündür.²⁰⁵

Matematiksel olarak yücenin açıklanmasının ardından Kant, dinamik olarak yüceyi açıklamaya girişir ve burada ilk ele aldığı şey güçtür. “*Güç* büyük engellere karşı üstün olan bir yetidir.”²⁰⁶ Estetik yargılama içerisinde doğa, üzerimizde mutlak bir güç olduğundan dolayı dinamik yüce olarak tasarımlanır ve bu durum doğanın korku veren bir yücelik olarak görülmesine sebep olmalıdır.²⁰⁷ İnsanın bu yüceliğe karşı direnci asla yücenin gücünden daha büyük olamayacağından ötürü, yüce insanı korkutmaksızın insan yüceden korkar.²⁰⁸ İnsanın yücenin sınırsız gücüne dair korkusu, kendisini doğadan bağımsız olarak yargılamasına alan

²⁰¹ I. Kant, 2020, s. 77.

²⁰² I. Kant, 2020, s. 77.

²⁰³ I. Kant, 2020, s. 77.

²⁰⁴ Güzelin analitiğinde olduğu gibi yücenin analitiğinde de erek ve ereksellik incelemeleri bu tezin temel argümanı için gerekli görülmediğinden bu incelemeye dahil edilmemiştir. Ancak, yücenin ereksellik tartışmaları için bkzn. I. Kant, 2020, s. 76-81.

²⁰⁵ I. Kant, 2020, s. 78.

²⁰⁶ I. Kant, 2020, s. 83.

²⁰⁷ I. Kant, 2020, s. 83.

²⁰⁸ I. Kant, 2020, s. 84.

açarken aynı zamanda kendi dışındaki önemli gördüğü diğer nesneleri kendinden küçük olarak görmesini sağlar.²⁰⁹ Bu durum insanın imgelem yetisinin öyle bir yükselişine neden olur ki, duyumsanamayan yücelik insanın kendi benliğinde kavranır.²¹⁰ İşte doğanın yüceliğinin bu yargılaması ve insanın kendi benliğinde yüceyi sezişi, anlık bütün insanlarda ortak olarak bulunduğundan dolayı bütün insanlara yüklenebilir ve herkesten beklenebilir.²¹¹ Güzelde olduğu gibi yücede de bir ortak duyumdan bahsedildiği için aynı yargıyı paylaşmayan insanlarda olan bir beğeni eksikliğinden söz edilebilir yalnızca.²¹² Bu durum, estetik yargıların evrenselliği talep ettiğini açıkça gösterir. Evrenselliğin talebi, beğeni yargısının herkeste ortak olarak bulunan anlığın zorunluluğundan doğmuş olur.²¹³ Sonuç olarak Kant yüceyi “*tasarımı anlığı ideaların sergilenişi olarak doğanın erişilmezliğini düşünmeye*”²¹⁴ iten nesne olarak betimler.

Hem güzelin hem de yücenin öznel zeminlerle bağlantılı olarak haz verdiklerini ama evrenselliği talep ettiklerini belirledik.²¹⁵ Bu talep, estetik yargıların *a priori* olmayı talep etmeleri anlamına gelir aynı zamanda. Yani bu durumda estetik yargılar hem sentetiktir hem de *a priori* olmayı isterler. Kant sentetik *a priori* estetik yargıların olanaklı olabileceğini *a priori* zeminini ortak duyuma taşıyarak gösterir. Aslında öznel olan estetik yargılar, zorunlu olarak başkaları tarafından kabul edilmeyi beklediklerine göre bir koşulsuz buyruğa dayanıyor olmalılardır.²¹⁶ Eğer böyle bir buyruğa dayanmıyorlarsa bu yargıların başkalarından onay beklemesi de boşuna olacaktır zira koşulsuz buyruğa dayanmadıkları takdirde onaylanmaları da reddedilmeleri de mümkün değildir. Saf estetik yargıların tümdengelimini, estetik yargının öznellikten çıkıp evrenselliğe nasıl ulaştığını sunar.

²⁰⁹ I. Kant, 2020, s. 85.

²¹⁰ I. Kant, 2020, s. 85.

²¹¹ I. Kant, 2020, s. 87.

²¹² I. Kant, 2020, s. 88.

²¹³ I. Kant, 2020, s. 88.

²¹⁴ I. Kant, 2020, s. 89.

²¹⁵ I. Kant, 2020, s. 89.

²¹⁶ I. Kant, 2020, s. 97.

Beğeni yargısının evrenselliğini ele alan Kant, tanım gereği düşünömsel yargıların bilgi yargıları olmadığını hatırlatarak beğeni yargılarının bilgi olarak ifade edilemeyeceğini söyler.²¹⁷ Bu durumda, beğeni yargısı evrenselliği zorunlu olarak talep etse de aslında ifade edilebilecek, hakkında iletişim kurulabilecek tek şey beğeni yargısının hakkında olduğu nesnenin biçimidir.²¹⁸ Nesneden alınan his, bilgi olmadığı için ifade edilmesi mümkün değildir ancak başkalarında da bu hissin diğerk bütün insanlar için de varolduğu kabulü bu yargıların evrenselliği talep ettiğı yeri oluşturacaktır.²¹⁹ Dolayısıyla beğeni yargısı, imgelem ile bilgi yetilerinin oyunundan doğacaktır ama onun iletilebilirliği bilgiye dayanmayacaktır koşulları önümüze serilmiş olur. İşte bu noktada Kant kültürden bahsederek,

...[T]üm yetiler ve beceriler arasında beğeni, tam olarak yargısı kavramlar ve yönergeler yoluyla belirlenebilir olmadığı için, kültür sürecinde en uzun süreli onayı kazanmış olanın örneklerine en çok gereksinendir, öyle ki hemen yine kaba saba olmasın ve ilk girişimlerin hamlığına geri düşmesin.²²⁰

der. Bu durumda özne, kendi hazzını diğerk öznelere ortaklaştığı bir yargıda evrenselleştirir. Ancak burada ilk olarak öznenin nesneden tarafsız bir haz alması gerektiğı koşulu unutulmamalıdır. Öznenin hazzı sonrası onun başka öznelere onayı ona evrenselliği verir. Öznenin haz almadığı herhangi bir yargının evrenselliğinden bahsedilemez.²²¹ İşte öznenin kendi hazzının iletilebilirliği onun *a priori* yönünü oluşturur.

Deha, güzel sanatı üretebilen kişidir.²²² Deha öyle bir yeteneğe doğuştan sahiptir ki, güzel sanatı oluşturan kuralları sanata verir.²²³ O, sanatı tamamen kendi özgünlüğüyle oluşturur, kimseye öykünmez ama başkaları ona öykünür.²²⁴ O topluma örnek olarak,

²¹⁷ I. Kant, 2020, s. 99.

²¹⁸ Albert Hofstadter, Richard Kuhns, *Philosophies of Art and Beauty*, Chicago, The University of Chicago Press, 1976, s. 278.

²¹⁹ A. Hofstadter, R. Kuhns, 1976, s.278.

²²⁰ I. Kant, 2020, s. 101.

²²¹ I. Kant, 2020, s. 102.

²²² I. Kant, 2020, s. 119.

²²³ I. Kant, 2020, s. 120.

²²⁴ I. Kant, 2020, s. 120.

toplumun ilerlemesini sağlayacak olandır. Bunu nasıl yapacağını, sanatını nasıl üreteceğini kendi de bilmez çünkü buna dair kavramları yoktur.²²⁵ Kendi bilmediğinden başkasına da öğretemeyecektir. Deha, kendi imgelem yetisi ile sanatı oluşturur ve onun sanatı toplumun ilerlemesini hiçbir şekilde tehlikeye atmayacak şekilde olmalıdır.²²⁶ Onun kültüre bu katkısı kendisini kısıtlamasına da sebep olabilir zira, eğer dehanın üretimi toplumun anlayamayacağı düzeyde olursa deha kendini kısıtlar ve sanatını toplumun anlayacağı biçimde sergiler.²²⁷

Kant'ın estetik yargıdan anladıkları bize estetiğin toplumsallık ve kültürle olan ilişkisini sunmuş oldu. Öncelikle güzelin sonra da yücenin analitiğini yaparak beğeni yargısının toplumun onayına ihtiyacı olduğunu, çünkü öznel olan deneyimlerin evrensellik talebi bulunduğunu, bu talebin ise ancak bir toplumun varlığı ve onayı ile mümkün olabileceğini gördük. Aynı zamanda güzel sanatı ise yalnızca dehanın üretebileceğini, çünkü bir Aydınlanma filozofu olan Kant'ın toplumu ilerleyen bir yapı olarak kabul ettiğini ve bu ilerlemenin devamlılığını sağlamak istediğini gördük. Bu durumda, deha bu ilerlemeyi belirli bir yöne doğru geliştirerek güzel sanata kurallar veren kişi olarak karşımıza çıktı. Tezin bundan sonraki bölümünde ilk olarak Arendt'in Kant'ın beğeni yargılarını inceleyerek bu eleştiriden nasıl bir siyaset kuramı çıkardığını inceleyeceğiz.

3.2. Arendt'in Kant'ın Siyaset Felsefesi Yorumu

Bir önceki alt bölümde Kant'ın üçüncü kritiğinde incelediği yargı yetisine odaklandık. Kant yargı yetisi içerisinde estetik yargıları inceleyerek güzel ve yüce duygularının estetik yargılar olduğunu gösterdi. Bu incelemeye göre güzel nesne, öznenin çıkarsızca haz duyduğu, erekselliğinin ancak biçiminin bilindiği ancak kendisinin kavramı olmadığı için ereğinin bilinmediği ve öznenin zorunlu olarak duyduğu bu öznel hoşlanma için başkalarının onayına ihtiyaç duyduğu nesne olarak belirlenmişti.²²⁸ Yüce ise insanın gücünün doğaya, yani

²²⁵ I. Kant, 2020, s. 121.

²²⁶ I. Kant, 2020, s. 129.

²²⁷ I. Kant, 2020, s. 129.

²²⁸ I. Kant, 2020, s.39 – 67.

kendiliğinden büyük olana, direnmeye yetmemesinden ötürü insanın imgelem yetisinde bir genişlemeye, onu adeta bilme yetisinin konusu olan ideaların sergilenişi olarak sezmeye iten nesne olarak belirlenmişti.²²⁹

Hem güzelin hem de yücenin analitiğinde bu duyguların öznel duyumlar olduğunun, öznenin nesneyi deneyimlemesi sonucunda yalnızca kendisinin hissettiği duyumlar olduğunun altını çizdik. Bu öznel duyumların hazdan farklı olarak evrensellik talebinde bulunduğunu²³⁰ da pek çok kez belirttik. Kant, öznel olan bu duyumların evrenselliğe ulaşmasının yolunun ortak duyumdan geçtiğini, ortak duyumun bu öznel yargılara evrenselliği vereceğini saf estetik yargıları incelemesinde ifade etti.²³¹ Buna göre, kültürün varoluşu insanlar arasında bu öznel yargılar için bir onay mekanizması olduğunu ve bu onay mekanizmasının da ancak iletişimle mümkün olabildiğini gösterir.

Hannah Arendt, Kant'ın siyaset felsefesinin saf estetik yargılardan çıkarsanabileceğini *Kant'ın Siyaset Felsefesi Üzerine Dersler*'de²³² gösterecektir. Bu alt bölümde, Arendt'in Kant hakkında verdiği bazı dersleri takip ederek Kant'ın siyaset kuramını nasıl sunduğunu inceleyeceğiz.²³³ Ayrıca Arendt'in derslerdeki görüşlerini ve tespitlerini daha iyi

²²⁹ I. Kant, 2020, s. 89.

²³⁰ I. Kant, 2020, s. 89.

²³¹ I. Kant, 2020, s. 101.

²³² Hannah Arendt, *Kant'ın Siyaset Felsefesi Üzerine Dersler*, çev. Devrim Sezer, İsmail Ilgar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019.

²³³ Arendt'in Kant'ın siyaset felsefesi yorumu ile ilgili olarak bazı tartışmalar mevcuttur. Bu tartışmalar genel olarak Arendt'in Kant'ı aşırı yorumlaması üzerine olup, Arendt'in yorumunun Kant'tan çıkarsanamayacağı üzerine temellenir. Ronald Beiner, *Kant'ın Siyaset Felsefesi Üzerine Dersler*'in Türkçe baskıya önsözünde Arendt'in üçüncü kritiğe Kant'ın kastettiğinin çok ötesinde bir anlam yüklediğini, onu transandantallığından arındırırken aslında Kant'ın asıl odağını bulandırıdığını iddia eder. Yine aynı kitaptaki derslerin en sonunda yazdığı yorum metninde ise Beiner, Kant'ı Arendt üzerinden okumanın okuru aslında Kant'ın metninde bulunmayan anlamlara yönlendirdiğini ileri sürer. Majid Yar ise "From Actor to Spectator: Hannah Arendt's 'Two Thories' of Political Judgement" isimli makalesinde Arendt'in Aristoteles ve Kant'a yaptığı referansları kullanma biçimini eleştirir. İlgili referansların Arendt'in kullanmayı tercih ettiği anlamlarının orijinal metinlerde tam olarak bulunamayacağını ileri sürer. Ancak bu tartışmalar bu tezin bağlamı içerisinde ele alınmayacaktır. Bunun sebebi, Arendt'in ileri sürdüğü argümanların düşünsel olarak yeni alanlar yarattığı kabul edilmelidir. Zira, eğer Arendt'in referansları yorumlama biçimi bir aşırı yorum olarak değerlendirilecekse de bu ayrı bir çalışmanın konusu olmalıdır. Arendt'in argümanları bu tezin konusunu ilgilendirdiği için kullandığı referanslarla olan bağlantının niteliği değil, kendi argümanlarını ilerlettiği yol bu tezde incelenecektir. İlgili tartışmalar için bkznz: H. Arendt, 2019, s. 13 – 30; Ronald Beiner, "Hannah Arendt on Judging", Hannah Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy* içinde (Chicago, The University of Chicago Press), 1992, s. 89 – 156; Majid Yar, "From Actor to Spectator: Hannah Arendt's 'Two Thories' of Political Judgement", *Philosophy & Social Criticism*, 2000, 26 (2), s. 1 – 27.

anlayabilmek amacıyla *The Human Condition*'da²³⁴ [*İnsanlık Durumu*] kendine yer bulan *vita activa* ve *vita contemplativa*²³⁵ arasında yaptığı yaptığı ayrımı bakacağız. Bu kavramlar arasında tespit edilen dönüşümler, Majid Yar'ın iddia ettiği şekilde politik alanda *vita contemplativa*'nın seyirci ve *vita activa*'nın da aktör olarak kabul edildiği durumda bu ilişkiyi anlamak için bu tezin argümanı açısından değer taşıyor olacak.

Arendt'in felsefe ile politika arasında kurduğu ilişkiyi anlayabilmek amacıyla ilk olarak Platon'un mağara alegorisini hatırlamamız gerekir.²³⁶ Mağara alegorisinde insanlar elleri kolları bağlı bir şekilde mağara duvarına düşen gölgeleri izlerken Platon diyalogun bir noktasında içlerinden birini mağaranın dışına çıkarır ve bu şekilde sadece ona gerçek olanın ne olduğunu gösterir.²³⁷ Bu durumda, mağaradan çıkarılan kişi hem filozof hem de kral olacaktır.²³⁸ Filozof kralın vurgulanan özelliği onun toplumdan ayrılması, eylem yaşamından uzaklaşıp adeta bir tefekkür hayatına girerek mutluluğa ulaşmayı hedeflemesidir. Zira filozof kralın toplumdan ayrılışı onun gerçeği arayışındaki ilk ve en önemli adımdır. Filozof kral, gölgelerin yalnızca bir yerden gelen yansımalar olduğunu ama başka bir yerde yansımaların kaynağı olan bir gerçekliğin olduğunu sezer. Gerçeğe ulaşmak için kafasını mağara duvarından başka bir yöne çevirmesi gerekir. Bu kopuş onu yalnızca gerçeğe değil, mutluluğa da götürecektir. Filozof kralın görevi topluma mutluluğu ve gerçeğin bilgisini getirmektir.

²³⁴ Hannah Arendt, *The Human Condition*, New York, Double Day Anchor Books, 1958.

²³⁵ *Vita activa* Türkçe'ye eylem yaşamı olarak çevrilebilecekken *vita contemplativa* tefekkür hayatı olarak çevrilebilir. Ancak orijinal metinde bu kavramlar Latince olarak kullanıldığı için bu metin içerisinde de aslına sadık kalarak genellikle Latince halleri korunmuş, anlatımın ve cümle yapısının açıklığı açısından yer yer Türkçe olarak bu ifadeler yer verilmiştir.

²³⁶ H. Arendt, 1958, s. 265.

²³⁷ Platon, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s. 231 – 265.

²³⁸ Platon diyalog içerisinde mağaradan çıkardığı kişiye yansımaların kaynağı olan gerçek nesneleri ve ışığı göstererek bu kişinin tekrar mağaranın karanlığına döndüğünde her şeyi öncekinden farklı bir şekilde algılayacağını, bu sebeple artık toplumu eğitme görevinin bu kişiye verilmesi gerektiğini belirtir. Ancak Arendt'in Platon'daki *vita contemplativa* belirlemesinde filozof kral sanki toplumdan tamamen kopmuş ve hiçbir ilişkisi kalmamış bir kişi olarak anlaşılmıştır. Oysa Platon filozof kralın mağaraya geri dönmesi gerektiğini belirtir. Bu durum Arendt'in düşüncesinin gelişimini izlemek açısından tez içerisinde kapsamayacaktır ancak Arendt hakkında bu konuyla ilgili olarak eleştiriler getirilmiştir. Bknz. H. Arendt, 2019, s. 159 – 264; M. Yar, 2000; Peter J. Steinberger, "Hannah Arendt on Judgement", *American Journal of Political Science*, 1990, 34 (3), s. 803 – 821.

Çünkü mutluluk ve gerçek yalnızca filozof kralın gölgelerden tek başına kopmasıyla onun için erişilebilir olmuştur. Geri kalanlar ise onun rehberliğine ihtiyaç duyacaklardır.

Filozof kralın bu arayışı, onun bedenini tamamen gözardı ederek salt ruhunun isteklerine odaklanmasını da beraberinde getirir Arendt'e göre.²³⁹ Filozof kral mağaradan çıkarak bedensel hazların hepsini de ardında bırakmayı göze almış olmalıdır. Zira beden de mağaradaki bir gölgenin uzantısıdır adeta. Gerçekliğe ve dolayısıyla mutluluğa giden yolda filozof kral için yalnızca onun amacına ulaşmasını engelleyen bir ayakbağıdır beden. Bu sebeple, filozof kral "...bir anlamda ölüme aşıktır, çünkü beden kesintisiz talepleri, ruhun arayışını sürekli kesintiye uğratar." ²⁴⁰ Onun bu bedensizlik arzusu, bedeninin yokluğuna duyduğu tutkusu, beden ile zihin arasındaki geleneksel uçurumun ilk çatlaklarını oluştururken aynı zamanda filozof kralı *vita contemplativa*'ya hapseder. Filozof kral gerçeğe ulaşabilmek, topluma mutluluğa ve doğruya giden yolu gösterebilmek için kendi bedeninden, bedensel hazlarından vazgeçmiş ve zihnine kapanmış olmalıdır. Bu durumda *vita contemplativa*, dış dünyadaki eylem yaşamının, *vita activa* 'nın önüne geçer.

Arendt'e göre filozofun kendi ölümüne olan umutsuz aşkı, onun görevi olan topluma mutluluğa giden yolu gösterme ve türün ilerlemesini sağlama ile çelişkili bir tavır olarak görülmelidir.²⁴¹ Gerçeğe ulaşmanın yolunun *vita contemplativa* olduğunu gören filozof kralın bedeninden kurtulmaya olan arzusu, temel kabul olan türün ilerleme mecburiyetini²⁴² kesintiye uğratan ve her filozofun ölümünden sonra bir başka kişinin mağaradan çıkmasını gerektiren bir döngüye girilmesine sebep olur. Filozofun ölümü, bir sonraki filozofun aynı yollardan tekrar geçmesi, öncekinin bilgilerine tekrar tekrar ulaşmasını gerektirdiğinden bu yaklaşım, tür için bir tehdit ve ilerleme karşısında bir engel olarak belirir. Oysa filozofun amacı topluma mutluluğu getirmektir. Bu, türün de devamını sağlayacak şey ve tek amaç

²³⁹ H. Arendt, 2019, s. 64.

²⁴⁰ H. Arendt, 2019, s. 64.

²⁴¹ H. Arendt, 2019, s. 67.

²⁴² H. Arendt, 2019, s. 67 – 69.

olduğundan ötürü, filozof kralın bedeni ile ruhu arasındaki onarılmaz yarığın üstesinden gelmesini sağlayan kendi ölümüne olan aşkı onun varoluş amacıyla bir çelişki teşkil eder.²⁴³

Toplumun uzun yıllar içerisinde bulunduğu konum budur. *Vita contemplativa* halindeki düşünürlerin zihinsel çabası, onların edinme çabasında olduğu bilgi el üstünde tutulmuş, adeta kutsal bir yere sahip olmuştur. Bilginin gerçeğe götüreceğine dair inanç uğruna pratik yaşam düzenlenmiş, bilgiye ulaşmak amacıyla eylemlerde bulunulmuştur. Filozof ise bilgiye ulaşacak olan kutsal kişi konumundadır bu anlatıda. Bu eylemlerin düzenlenişi *vita activanın* topluma dair olduğunu, toplumun eylemlerinin *vita contemplativa* halindeki filozof krallar tarafından belirlendiğini gösterir. Arendt, bunu eleştirerek tümel bilgiye ulaşmaya çalışan filozof kralın tikeller üzerine düşünebilmesinin ancak Kant'ın yargı yetisi ile mümkün olabildiğini belirtir.²⁴⁴ Yargı yetisinin varlığı, Arendt'in politika anlayışını üzerine oturttuğu *vita activanın* önemli unsurlarından biridir.²⁴⁵ Politik eylem onun için özgürce düşünmek ve eylemde bulunmak demektir.²⁴⁶ Bu eylemden bahsedilebilmesi için filozof kralın çeşitli olaylar, keşifler ve öğrenilen yeni bilgiler tarafından zamanla bazı dönüşümler geçirmesi gerekir.

Platon'un mağara alegorisi Arendt felsefesinde modernizme gelene kadar toplum ile bilgiye ulaşan filozof arasındaki rolleri belirlemiştir. Ancak üç önemli olay modernizme kapı aralarken aynı zamanda toplum ile filozof arasında paylaşılan rollerin değişimiyle sonuçlanmıştır. Bunlar: Amerika'nın keşfi, reform ve teleskopun icadıdır.²⁴⁷ Bu üç olay, insanlığın kendini bir yabancılaşma içerisinde bulmasına sebep olmuştur.²⁴⁸ İnsanlığın dış dünyaya yabancılaşması, insanın kendi yaşamında aldığı rolü de etkilenmiştir. Amerika'nın

²⁴³ H. Arendt, 2019, s. 67.

²⁴⁴ Tuğba Ayas, "Arendtçi Politik Yargının Kantçı Kökleri", *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 2012, 14, s. 34.

²⁴⁵ Gülmelek Doğanay, "Siyaset Alanını Arındırma: Hannah Arendt'i Yeniden Düşünmek", *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2018, 20 (2), s. 212.

²⁴⁶ G. Doğanay, 2018, s. 216.

²⁴⁷ Burada bahsi geçen yabancılaşma Karl Marx'ın kastettiği gibi insanın kendine yabancılaşması anlamında değil, insanlığın dünyaya yabancılaşması anlamındadır. H. Arendt, 1958, s. 225.

²⁴⁸ H. Arendt, 1958, s. 225.

keşfi ile hız uzamı katederek dünyayı daraltır ve bir topa çevirir.²⁴⁹ Reform ile insanlar dini açıdan kapitalizm ve yeni üretim ilişkilerine hazırlanmışken aynı zamanda öte dünyaya inançtan kaynaklanan insani eylemlerin odağı bu dünyaya taşınmış olur.²⁵⁰ Kiliseye duyulan güvenin kaybı toplumsal olarak güvenilecek bir kurumun boşluğunu yaratırken bireysel mülkiyeti önplana çıkarır ve toplumsal ilişkilerin yeniden kurgulanmasına sebep olur.²⁵¹ Teleskobun icadıysa yerkürenin sabit olmadığını göstererek insanlığın güvendiği bir diğer sabit kalenin de yıkılmasına yol açar.²⁵² Bu üç önemli olayın ortak noktası, toplumun güvendiği sabit zeminlerin yıkılışını açıkça göstermesidir. Amerika'nın keşfi ile bütün dünyanın bilindiğine dair güven, reform ile kiliseye ve toplumsal örgütlenmeyi sağlayan feodaliteye olan güven ve son olarak teleskopun icadı ile adeta yerküreye, duyu verilerinin yanılmazlığına ve yine kiliseye duyulan güven sarsılmıştır. Güvensiz bir zeminde kalan insanlık kaçınılmaz olarak kendine güvenilebileceği sabit bir zemin aramaya girişecektir. Bu zemini oluşturan, Arşimet noktasıdır.²⁵³ Arşimet noktası insanlığa her şeyin bağlı olduğu, kendisine göre eylediği yasayı verecektir. Bu yasaya ulaşmanın tek yolu ise matematik bilmektir.²⁵⁴ Çünkü matematik, sadece aklın kullanıldığı, yanılması çok muhtemel görülen duyu verilerinin dahil olmadığı bir alandır.

İnsan, aklı ile kendini yerküreden, dış dünyadan bağımsızlaştırmış ve doğanın yasalarını bulmaya girişmiştir. Bu bağımsızlaşma özgürleşmenin olumlu çağrışımlarından ziyade insanın dünyaya yabancılaşarak kendi aklının sınırları içerisine hapsolması yönündedir.²⁵⁵ Aynı zamanda dünyadan bağımsızlaşarak evrensel bir varlık olma durumu, insanın evrende kendine verdiği ayrıcalıklı konumu da ortadan kaldırır.²⁵⁶ Artık dışarıdaki bir

²⁴⁹ H. Arendt, 1958, s. 226 – 227.

²⁵⁰ H. Arendt, 1958, s. 230 – 231.

²⁵¹ H. Arendt, 1958, s. 230 – 233.

²⁵² H. Arendt, 1958, s. 234 – 235.

²⁵³ H. Arendt, 1958, s. 237.

²⁵⁴ H. Arendt, 1958, s. 240.

²⁵⁵ H. Arendt, 1958, s. 241.

²⁵⁶ H. Arendt, 1958, s. 244.

Arşimet noktasına, yani evrensel olarak geçerli bir yasaya göre eyler.²⁵⁷ Bu zamana kadar mutlak olarak kabul edilen her verinin görelî olduğu açıkça ortadadır. Bu durumda teleskopun icadı insanı evrenin merkezinden kaldırmanın ötesine geçerek felsefeye de şüpheyi hediye etmiştir.²⁵⁸

Şüphenin söz konusu oluşu, özellikle de geri kalan her şeyin Arşimet noktasına göre izafî olduğunun kabulü sadece bu noktaya ulaşmanın tek yolunu veren akıldan şüphe etmeye yer bırakmaz. Descartes'ın meditasyonlarını hatırlayacak olursak insan bir tek kendi düşünebilirliğinden şüphe edemez.²⁵⁹ Bu da insanın kendi aklının içerisinde hapsoluşunu, dünyadan adeta elini eteğini çekip salt düşünme haline çekilişini getirir. Bu hal Arendt'e göre *vita contemplativa*dır.²⁶⁰ Oysa insanlığı teleskopu icat etmeye iten, duyu verilerine ve eylemlerine güvenen *vita activa*dır, yani eylem yaşamıdır.²⁶¹ Demek ki *vita activa*, *vita contemplativa*yı olanaklı kılmış, onun yükselişini sağlamıştır.²⁶²

Bu bölümün başında Platon'un mağara alegorisini Arendt'in bakış açısıyla ele alırken toplumun *vita activa*, filozof kralın ise *vita contemplativa*'da bulunduğunu belirtmiştik. Sonrasında gelişen olayların sonucunda gelen modernizm ise *vita activa*'nın *vita contemplativa*'yı güçlendirmesine, yalnızca aklın hüküm sürdüğü tefekkür hayatının duyuların ön planda olduğu eylem yaşamına üstün gelmesine sebep olmuştur. Bunun yanı sıra filozof kralın kendi ölümüne aşık olarak *vita activa*'yı tamamen reddedişi ele alındığında, *vita contemplativa* kendi içerisinde taşıdığı bir çelişki ile karşımızda belirir. *Vita activa*, *vita contemplativa*'yı olanaklı kılarken *vita contemplativa* bedeninin ölümünü arzulamaya iter filozofu. Kendini yok etmeyi amaçlar. Bu durumda ortada bir çelişki oluşmuştur. *Vita activa*,

²⁵⁷ H. Arendt, 1958, s. 246.

²⁵⁸ H. Arendt, 1958, s. 249.

²⁵⁹ Rene Descartes, *Meditasyonlar*, çev. İsmet Birkan, Ankara, BilgeSu Yayıncılık, 2007, s. 15 – 30.

²⁶⁰ H. Arendt, 1958, s. 263.

²⁶¹ H. Arendt, 1958, s. 263.

²⁶² H. Arendt, 1958, s. 265.

vita contemplativa'yı var ederken *vita contemplativa* kendini yok etmeyi amaçlar gözükmektedir.

Arendt'e göre Kant'ta filozof kralın içine düştüğü bu durumdan çıkış yolunu bulmak mümkündür.²⁶³ Kant'ta duyusalılık ve aklın iş birliğinin bulunması çıkış yolunu oluşturur.²⁶⁴ Bu iş birliği sayesinde herkes filozof olabilir.²⁶⁵ Bunun ifade edilmesiyle, Platon'un yalnızca bir kişiye verilebilen filozofluk konumu kamuya açılmış olur. Aynı zamanda Platon'un bedeninin ölümüne aşık olan filozof kralı yerini, yaşamı acılar ve hazların bütünlüğü olarak ele alan kamusal filozofa bırakır Kant'ta.²⁶⁶ Bu durumda felsefe yalnızca özel olarak bedeninden vazgeçebilen bir kişinin değil bütün insanların, akıl sahibi her varlığın bir ihtiyacıdır.²⁶⁷

Bu önemli bir kırılımdır çünkü Kant'ın neden politik felsefe üzerine bir eleştiri yayınlamadığını açıklamış olur Arendt'e göre.²⁶⁸ Arendt, politika üzerine yazan filozofların amaçlarının toplumu düzenlemek, bu yolla adeta düzenini kendilerinin belirledikleri krallıklarını beyan etmek olduğunu düşünür.²⁶⁹ Bu durumda Kant bilgiyi kutsallaştıran ve bilen krallığını ilan eden Platon'un filozof kralını kamusallaştırdığından ötürü, eğer filozof kralın neyi bildiğini ortaya koyarsa toplumun da bilgiye sahip olan tarafından yönetilmeye ihtiyacı kalmayacaktır. Kant'ın “neyi bilebilirim?” sorusu böylelikle toplumsallıkla ilişkilendirilmiş olur. Aynı zamanda filozof kral ortadan kalkar, filozofun siyasal olanla

²⁶³ H. Arendt, 2019, s. 68 – 69.

²⁶⁴ İnsanın salt akıldan ibaret olmamasına, duyusal yönünün bulunduğu dair yapılan bu vurgu, yargı yetisine de alan açılmasını sağlar. Zira Kant felsefesinde gösterdiğimiz üzere akıl ile beğeni arasında bir köprü kurulması mecburidir. Arendt bu sebeple yargı yetisinin ilkelerini politik alanın merkezine koymayı hedefler. Yargı yetisinin ilkelerinin politik alanın merkezine konulmasına dair bir araştırma için bkz.: Selda Salman, “Politik Yargı Sorunu Ekseninde Bir Arendt Kant Okuması”, *Kaygı*, 2023, 22 (1), s. 291.

²⁶⁵ H. Arendt, 2019, s. 72.

²⁶⁶ H. Arendt, 2019, s. 72.

²⁶⁷ H. Arendt, 2019, s. 73.

²⁶⁸ H. Arendt, 2019, s. 74.

²⁶⁹ H. Arendt, 2019, s. 62 – 63.

ilişkisi iktidar kaygısından uzaklaşır.²⁷⁰ Platon'un kendinden emin filozofunun sabit ve sağlam zemini Kant'la beraber sarsılır.²⁷¹

Sağlam zeminin bir kez daha bu sefer düşünsel alanda sarsıldığının gösterilmesi ve bu sarsılmanın sonucunda kamusal alana ve dolayısıyla eylem alanına açılan birey, Arendt'te politikayı inşa eder. Arendt, kamusal ve özel alanı birbirinden ayırır. Özel alan *emek* ve *iş* alanıyken kamusal alan *eylem* alanıdır.²⁷² Oysa *vita contemplativa*, bireyi özel alana hapseder, kamusal alanı boşaltır. Arendt'e göre politik eylemin alanı olan kamusal alansa özgürlüğün alanıdır. Bu özgürlük sadece içsel değil, deneyim alanına ait bir özgürlüktür.²⁷³ O halde bir politikadan bahsedilebilmesi için *vita activa*dan bahsedilmesi gerekir. *Vita activa* ile birey, yargı yetisini kullanır, ki zaten yargı yetisi toplumu şart koştuğu için kamusal alana açılmaya mahkumdur. Bu şekilde özgür eylemin, özgür düşüncenin alanı kamusal alan olur, politikanın da varoluş amacı budur.²⁷⁴ Özgürlüğün yaşam sürecine içkin²⁷⁵ olmadığı bir toplumda eylemden değil davranıştan söz edilir.²⁷⁶ Totaliter rejimler kamusal alanda özgürlüğün varlığını reddederek özgürlüğü sadece felsefi bir deneyim olmaya itmişlerdir.²⁷⁷ Bu da özgürlüğün sadece egemenin bir kavramı olarak değerlendirilmesine sebep olmuştur.²⁷⁸ Böylesi karanlık zamanlar, *vita contemplativa* hali sebebiyle toplumu uzlaşma olanağından yoksun bırakarak ve umutsuz bir hale iterek, bireyin kamusal alana çıkamamasına, politik eyleme çıkmakta gecikmesine sebep olan zamanlardır.²⁷⁹ İşte Arendt, bu durumu tespit edebildiği için *vita activa*yı politikasının merkezine koyarak kamusal alanı özgür eylemin ve düşüncenin alanı olarak kurar.

²⁷⁰ H. Arendt, 2019, s. 74.

²⁷¹ T. Ayas, 2012, s. 32.

²⁷² G. Doğanay, 2018, s. 214.

²⁷³ Zafer Yılmaz, "Hannah Arendt'in Özgürlük Anlayışı", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2010, 9 (1), s. 227.

²⁷⁴ Z. Yılmaz, 2010, s. 227.

²⁷⁵ Z. Yılmaz, 2010, s. 232.

²⁷⁶ G. Doğanay, 2018, s. 216.

²⁷⁷ Z. Yılmaz, 2010, s. 233.

²⁷⁸ Z. Yılmaz, 2010, s. 233.

²⁷⁹ C. Akça Ataç, Şebnem Açelya Baştan, "Karanlık Zamanlarda Arendt Okumak: Avrupa Birliği, Göç Sorunu ve Geri İtmeler", *Alternatif Politika*, 2022, 14 (1), s. 5.

Şimdiye kadar Arendt'in Platon ve Kant'ın görüşlerine bakarak *vita activa* ve *vita contemplativa* arasında tespit ettiği farklılıkları serimledik. Platon filozof kralı *vita contemplativa*'ya mahkum ederken Arendt'in Kant'ta bu çelişkiyi nasıl aştığı iddiasına odaklandık.²⁸⁰ Kant'ın bu çelişkinin üstesinden gelmesi için filozofluğu kraldan alıp felsefeyi kamusallaştırdığını, felsefeyi her akıl sahibinin yapabileceği görüşünü hatırlattık.²⁸¹ Platon'un kutsallaştırdığı bilgi, Kant'ta halka verilmiş oluyor bu amaçla yalnızca filozof kralın bilebileceği bilgi akıl sahibi her varlığın ve doğal olarak toplumun bilebileceği bir konuma getirilmiş oluyordu. Bilginin akıl sahibi her varlık tarafından bilinerek toplumun felsefe yapabiliyor olması aynı zamanda bir toplumsallaşmayı da beraberinde getirmiş oldu.

Arendt, Kant'ın son zamanlarında önemli bir soruna odaklandığını düşünür: toplumsallaşabilirlik.²⁸² Kant'ın ilk kritikte neyin bilinebileceğine²⁸³, ikincisinde ise ahlak yasasına²⁸⁴ odaklandığını ilk bölümde belirtmiştik. Bu kritiklerin her ikisinde de Kant özneyi merkeze alarak insanın yetilerini inceler. Ancak Arendt ikinci kritikte ilgili olarak Kant'ın kamusalılık problemine değindiğini ancak bu sorunun üçüncü kritikte ciddi bir şekilde konu edinildiğine dair bir çıkarımda bulunur.²⁸⁵ Zira ikinci kritikte diğer insanların varlığından bahsedilmezse eyleminin nasıl olduğunun önemi olmayacaktır.²⁸⁶ O halde, ikinci kritikte zorunluluğunu ortaya koyan insani çoğulluk yani toplumun varlığı sorununun Kant'ta estetik yargılar ile kendini açıkladığını ileri sürebiliriz. Kant üçüncü kritikte,

Issız bir adada kendi başına bırakılmış bir insan ne kulübesi ne de kendisi içi özenip bezenecek, ne de kendini onlarla süslemek için çiçekler arayacak ya da onları yetiştirecektir;

²⁸⁰ H. Arendt, 2019, s. 68 – 69.

²⁸¹ H. Arendt, 2019, s. 74.

²⁸² H. Arendt, 2019, s. 46.

²⁸³ Immanuel Kant, *Arı Usun Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi, 1993.

²⁸⁴ Immanuel Kant, *Pratik Aklın Eleştirisi*, çev. İoanna Kuçuradi, Ankara, Türkiye Felsefe Kurumu, 2021.

²⁸⁵ H. Arendt, 2019, s. 58 – 61.

²⁸⁶ H. Arendt, 2019, s. 61.

ama yalnızca insan değil, kendi türüne göre incelikli bir insan olmak (uygarlaşmanın başlangıcı) ancak toplumda aklına gelecektir.²⁸⁷

der. Bu durumda, estetik yargıların varoluşu doğal olarak toplumu varsaymaktadır, toplumun olmadığı bir durumda estetik yargılardan da bahsedilemez. Ayrıca beğeni yargısının evrensellik talebi karşısında Kant, kültürün varlığının yani toplum içerisinde bir iletişimin varoluşunun bu evrensellik talebinin karşılanacağı yer olduğunu belirtmişti.²⁸⁸ Arendt “...‘[K]ültür’ün üretimi açısından savaşların, felaketlerin, salt kötülük ya da acının ne kadar gerekli olduğu anlayışına Kant’ta da defalarca rastlarsınız. Şayet bunlar olmasaydı, insanlar hayvani tatminlerden ibaret yabanıl bir duruma batıp kalmış olurlardı.”²⁸⁹ diyerek beğeni yargısının toplum olmadan ortaya çıkamayacağını bize hatırlatır.

Kültürün varoluşu açıkça beğeni yargısının ve ortak duyumun varlığını mecbur kılar. Beğeni yargısı ise toplumun varlığını gerektirir. Toplumun varoluşu, bireyin diğerleriyle iletişimi yoluyla mümkün olabilir.²⁹⁰ Birey kendi yargısını başkalarının onayına sunarak ve başkaları tarafından ona sunulanları yargılayarak toplumun varlığını algılar. Bireyin kendi yargısını sunuşu ve diğerlerini yargılayışı, onun kendi zihninin dışına çıkışıdır ve bu yalnızca imgelem yetisi ile mümkün olan bir zihin genişlemesidir.²⁹¹ Zihnin genişlediği bu koşullar altında diğerleri seyirci olarak belirir.²⁹²

Arendt Kant’ın düşüncesinde toplumun yalnızca seyirci konumunda olabileceğini ifade ettikten sonra onun düşüncesinin iki karakteristik özelliğini belirler: seyircinin ilgisizliği ve ilerleme fikri.²⁹³ Toplum içerisinde konuşan aktör, dinleyen seyircidir. Seyirci öyle bir konumda bulunur ki eyleme ve eyleyene dışarıdan baktığından ötürü olan bitenin ne olduğunu

²⁸⁷ I. Kant, 2020, s. 111.

²⁸⁸ I. Kant, 2020, s. 101.

²⁸⁹ H. Arendt, 2019, s. 69.

²⁹⁰ H. Arendt, 2019, s. 91 – 95.

²⁹¹ H. Arendt, 2019, s. 94.

²⁹² H. Arendt, 2019, s. 95.

²⁹³ H. Arendt, 2019, s. 111 – 112.

tamamıyla kavramaya ve yargılamaya muktedirdir.²⁹⁴ Oysa eyleyen, yani aktör, sahnede yalnızca kendi rolünü bilebilir.²⁹⁵ Bu durumda eylemden uzak olan ve bu sebeple *vita contemplativa* halinde olup seyreden toplum, *vita activa* halindeki aktöre eyleminin ölçütünü verir.²⁹⁶ Seyirci artık Platon'un filozof kralını takip edenler değil, yargıç konumundaki toplumdur.²⁹⁷ Aktör, yargıç olan bu seyircinin varlığına ve yargısına mecburen ihtiyaç duyar ki kendi eyleminin ölçütünü bilip rolünü yerine getirebilsin.

O halde, Arendt'e göre Platon'un *vita contemplativa*daki filozofu Kant'ta yerini topluma bırakmıştır. Artık toplum *vita contemplativa* halinde olup aktörün eylemini yargılar. Kant, Platon'da gördüğü çelişkinin üstünden bu şekilde gelmeye çalışmıştır. Aynı zamanda onun *vita contemplativa*yı topluma vererek *vita activa*yı yargılayan bir konuma yerleştirmesi, Kant'ın siyaset felsefesini üçüncü kritikte bulmamızın anahtarıdır.²⁹⁸ Zira Kant bu tavrı ile iktidar sahibi filozofu bir kenara bırakarak kendisi de bu rolü üstlenmeyi reddetmiş olur. Aksine, filozofluğu ve yargılamayı kamuya açar.

Arendt, "Akıllı başında hiç kimsenin, şayet oyunu izleyen seyircilerin varlığından emin olmasa, herhangi bir gösteriyi sahneye koymayacağını..."²⁹⁹ hatırlatarak kamusal alanı oluşturanın aktör olduğunu düşünmeye dair hatalı bir eğilimi tespit eder. Zira incelediğimiz bakış açısına göre artık kamusal alanı oluşturan yargıç konumundaki toplum, yani seyircidir. Eyleyen aktör olarak karşımıza çıkan deha ise toplum tarafından yargılanacağı için eylemini toplumu hem ileri götürecek hem de toplum tarafından kabul görecektir şekilde eylemek durumundadır. Kant beğeni yargısında dehanın üretimlerini incelerken eğer deha ya da toplumdan birinin yargısıyla ilgili bir özveride bulunması gerekirse bunun deha olduğunu

²⁹⁴ H. Arendt, 2019, s. 112.

²⁹⁵ H. Arendt, 2019, s. 113.

²⁹⁶ H. Arendt, 2019, s. 113.

²⁹⁷ H. Arendt, 2019, s. 114.

²⁹⁸ H. Arendt, 2019, s. 122.

²⁹⁹ H. Arendt, 2019, s. 122.

belirtir.³⁰⁰ Çünkü toplumun ilerlemesi Arendt'e göre Kant'ın temel kabullerinden biridir.³⁰¹ Bu ilerlemenin gerçekleşmesi için gerekli eylemi aktör gerçekleştirse de yargılama onun değil seyircinin elindedir.³⁰² Bu durumda kamusal alan, seyirci tarafından var edilmiş olur.³⁰³ O halde Arendt Kant'ta kamusal alanın öznelleşmeden kurtarılmasını görür denilebilir.

Arendt'in kamusal alan içerisinde seyirci ve aktör arasında belirlediği bu rolleri ele alan Majid Yar ise bu konumların birbirlerini tamamlayan, birbirleri sayesinde var olabilen roller olduklarını vurgular.³⁰⁴ Toplum içerisinde bireylerin iletişim kurma mecburiyeti, kendini ifade eden ile dinleyen arasında bu rolleri oluşturur. Bu rollerin toplum içerisinde değişebileceğinin farkında olmak önemlidir. Zira konuşan susup diğerlerini dinlemeye başladığı anda seyirci rolünü edinmiş olur.³⁰⁵

Ancak Yar bu noktada Arendt'in farklı bir rol daha belirlediğini ifade eder. Bu rol hikaye anlatıcısı olarak filozofun rolüdür.³⁰⁶ *Vita contemplativa* halindeki seyreden toplumun bir üyesi olan filozof, *vita activa* halindeki aktörleri izleyerek onları yargılar. Filozof, seyirci konumunda bulunduğu için doğal olarak olan bitenin bilgisine sahip olmaya muktedir ve o sahip olduğu bu bilgiyi hikaye olarak sunmak amacıyla kullanır. Bu durum Yar'a Arendt'le Platon arasında bir paralellik kurulabileceğini gösterir. Arendt düşüncesinde Platon'un *vita contemplativa* halindeki filozof kralını eleştirirken kendisi de aslında *vita contemplativa* konumundaki hikaye anlatıcısı filozofu yaratmıştır.³⁰⁷ Hikaye anlatıcısı topluma gerçeğin bilgisini götüren kişi rolünde olmasa da seyirci olarak yargılayan ve eylem yaşamına dahil olmayan bir konumdadır. O sadece gözlemler, yargılar ve aktarır. Bu sebeple Yar, Arendt'in

³⁰⁰ I. Kant, 2020, s. 129.

³⁰¹ H. Arendt, 2019, s. 112.

³⁰² H. Arendt, 2019, s. 124.

³⁰³ H. Arendt, 2019, s. 122 – 124.

³⁰⁴ M. Yar, 2000, s.2.

³⁰⁵ M. Yar, 2000, s.12.

³⁰⁶ M. Yar, 2000, s.15.

³⁰⁷ M. Yar, 2000, s.15 – 16.

Platon'da eleştirdiği ve Kant'ın üstesinden gelmeye çalıştığı soruna tekrar düştüğünü ifade eder.³⁰⁸

Peter J. Steinberger ise Arendt'te düşünme yetisinin salt *vita contemplativanın* bir görünümünü olarak ele almadığını, bunun *vita activanın* da bir parçası olduğunu belirtir.³⁰⁹ Bu düşünceyle paralel şekilde yargılama ve isteme yetileri de sadece *vita activa* ile değil *vita contemplativa* ile de ilişkilendirilmelidir.³¹⁰ Ronald Beiner de bu düşünceyle paralel olarak Arendt'in metinleri içerisinde erken ve geç olmak üzere iki dönem tespit edebileceğimizi belirtir.³¹¹ Ona göre bu dönemler içerisinde yargılama, farklı açılardan ele alınmıştır.³¹² Erken döneminde *vita activadan* hareketle yargılamayı ele alan Arendt, geç döneminde ise *vita contemplativa* üzerinden bir yargılama sunmuştur.³¹³ Bu durumda Beiner de Steinberger de Arendt'in iki farklı yargılamadan bahsettiğini belirlemiş olurlar. Bunlardan biri zihni genişletme amacı ile yapılan yargılamalarken diğeri sunulanların değerlendirilmesi için yapılan yargılamalardır. Zihnin genişlemesi amacıyla yapılan yargılamalar diğer zihinlere kendi düşüncesini ulaştırmaya, yeni argümanlar sunmaya çalışan aktörün yargılaması olduğundan bu yargılama politik özneye özgü olan *vita activanın* yargılamasıdır.³¹⁴ Arendt'in erken döneminde bu yargılamanın önplanda olduğunu görsek de Beiner geç dönemde bu vurgunun değişerek sunulanı değerlendirme amacıyla yapılan seyircinin, yani *vita contemplativanın*, yargısının öne çıktığını belirtir.³¹⁵ Bu yargılama türü eylemden uzaktır ve bir tarihçinin ya da hikaye anlatıcısının gözünden yapılan yargılamadır.

³⁰⁸ M. Yar, 2000, s.16.

³⁰⁹ P. J. Steinberger, 1990, s.810.

³¹⁰ P. J. Steinberger, 1990, s.810.

³¹¹ R. Beiner, 1992, s. 92.

³¹² R. Beiner, 1992, s. 91 – 92.

³¹³ R. Beiner, 1992, s. 92.

³¹⁴ R. Beiner, 1992, s. 91.

³¹⁵ R. Beiner, 1992, s. 91.

Hikaye anlatıcısının yaptığı yargılama belirli bir mesafeden yapılan tarafsız³¹⁶ yargılamadır.³¹⁷ Tarafsız oluşu onun politik aktörün eylemine belirli bir mesafeden baktığını gösterir. Bu mesafe seyircinin mesafesidir. Arendt'in hikaye anlatıcısının konumunu seyirci arasında belirlediğini daha önce söylemiştik. Bu durumda hikaye anlatıcısı aynı zamanda eylem yaşamından uzak kalarak tefekkür hayatı içinde bulunacaktır. O halde, Arendt hikaye anlatıcısını *vita contemplativa* olarak görse bile yargılamayı aktöre de vermesi bakımından önemlidir. Zira Platon yargılamayı sadece *vita contemplativa*daki filozof krala, Kant ise yalnızca *vita contemplativa*daki seyirciye vermişken Arendt, her iki konumun da kendi içerisinde bir yargılama yetisine sahip olduğunu belirtmiş olur.

Bu alt bölümde ilk olarak Arendt'in felsefe ile politika arasında kurduğu ilişkiyi anlayabilmek amacıyla Platon'un mağara alegorisini hatırlayarak Arendt'in *vita activa* ve *vita contemplativa* belirlenimlerine baktık. Ardından, yaşanan üç büyük gelişme ile modernizmin gelişini takip ederek Kant'ın Platon'un filozof kralında gördüğü çelişkinin üstesinden gelme çabasını takip ettik. Bu çaba Kant düşüncesinde toplumsallaşabilirlik kavramını vurguladığından ötürü ortak duyum aracılığıyla iletişim ve kültürün toplumu nasıl kurguladığını inceledik. Bu incelememiz içerisinde toplum içerisinde seyirci ve deha olarak belirleyebileceğimiz iki konum bulunduğunu ve aktörün zihni genişletme ve toplumu ilerletme amacı taşıırken seyircinin yargıç olarak belirlediğini bulduk. Toplum içerisinde bu rollerin birbirleri ile olan ilişkileri açısından farklı tartışmaları da konu edindik.

Politik alanda eyleyen aktörün sanat alanında yaratıcı deha olarak karşımıza çıktığını kabul ettiğimiz takdirde, Arendt yargılamanın hem seyirci de hem de sanat yaratıcısı olan dehada bulunabileceğini bize sunmuş olur. Dehanın zihnini topluma açması yani sanatını yargılamaya sunması yoluyla seyircinin zihnini değiştirmeye gücü vardır. Dehanın zihninin

³¹⁶ Orijinal dilde burada kullanılan kelime “*disinterested*”dır. Türkçe’ye “tarafsız” olarak çevrilebilecek bu kelime Kant’ın beğeni yargısının birinci momenti için de kullanılan kelimedir. Burada beğeni yargısından da hatırlanabileceği üzere tarafsız olmak aynı zamanda “çıkarcı olmamak” ve “ilgiden bağımsız olmak” olarak da düşünülmelidir.

³¹⁷ R. Beiner, 1992, s. 92 – 93.

genişlemesi topluma sunduğu eserinin yargılanışıyla mümkündür. Aynı zamanda toplum tarafından yargılanabilmek için kendinden fedakarlık edecek olan, yani toplum tarafından hem anlaşılabilme hem de onu geliştirebilme kaygısıyla sanat üreten deha, yargılamasını bu amaçları kapsayacak biçimde yapar. Bu durumda kamusal alana yaratımını açması ve kamu tarafından yargılanmayı beklemesi yönüyle dehanın eylemi politiktir. Onun tanımı gereği zaten politik olan bu eylemi yargılamasının motivasyonu ve kaynakları sonucunda şekillenir.

Bir sonraki alt bölümde, Lyotard'ın düşüncelerine yer vereceğiz. Bu bölümde odaklanacağımız sorun, dehanın (ya da sanat yaratıcısı olarak politik aktörün) ve seyircinin (yani toplumun) yargılamasının hangi anlatılara ne biçimde dayandığını tespit etmek olacak. Bu tespitimizin amacı, her iki rolün de yargılamasının temel motivasyonlarını anlayarak seyirci ve aktör arasında kurulan ilişkinin niteliğini belirlemek olacak. Bu belirlemenin ardından dehanın üretimlerinin toplumu hangi koşullar içerisinde dönüştürmesinin mümkün olup olmadığını görebileceğiz.

1.3. Lyotard'da Meta Anlatıların Yıkılışı

Önceki alt bölümlerde ilk olarak Kant'ın yargı yetisini inceleyip ardından Arendt'in Kant'ın üçüncü kritiğinden çıkarsadığı siyaset felsefesini yorumunu takip etmiştik. Arendt, Platon'un mağara alegorisinde filozof kralın mağaradan çıkışından hareketle seyirci ile aktör arasındaki ilişkiyi ele almıştı. Aktör eyleyen olarak kendi rolüne odaklanmış ve sahneyi bütün arılığıyla göremez konumdayken seyirci tüm sahneye hakim oluşundan ötürü aktörün eylemlerini yargılayabilecek konumdaydı.³¹⁸ Platon'un mağara alegorisinde yargılama yetisi filozof kralın elinde iken, Arendt'in yargılamayı seyirciye aktarışı onun Platon'dan ayrılan özgün tarafını oluşturmuştu.

Bu alt bölümde ise Lyotard'ın Platon'un mağara alegorisinden başlayarak postmodern düşüncüyü sunuşunu inceleyeceğiz. Bu sunuş içerisinde Lyotard'ın en önemli vurgularından

³¹⁸ Hannah Arendt, *Kant'ın Siyaset Felsefesi Üzerine Dersler*, çev. Devrim Sezer, İsmail Ilgar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019, s. 112 – 114.

biri, modernizm sonrasındaki teknik gelişmelerle birlikte güven duyulan meta anlatıların parçalanarak yerini minör anlatılara bırakışı olacak.³¹⁹ Hatırlayacak olursak, Arendt'te de modernizmi getiren üç önemli olayla birlikte sabit bir zemine duyulan güvenin sarsılışından ve bundan dolayı insanlığın bir Arşimet noktası arayışına girdiğinden bahsetmiştik.³²⁰ Zira duyu verilerinin göreliliğinin farkındalığıyla mutlak düşünceye duyulan güvenin sarsılması insanlığa şüpheyi hediye etmişti.³²¹ Ancak şüphe duyuş aynı zamanda insanlığın kendi zihninin sınırları içine kapanması ile sonuçlanmıştı.³²² İşte Arendt'e göre seyirci bu zihne kapanmışlık içerisinde yargılama yetisine ulaşmış ve ortak duyum yoluyla aktörü yargılayan kamu rolünü üstlenmişti.³²³

David Ingram Arendt'in ortak duyuma yaptığı vurgu sebebiyle, Arendt'i modernizmin temsilcisi olarak kabul ederken Lyotard'ı modernizm sonrasında bu türden büyük anlatıların yıkılışını ve göreliliğe yapılan vurgu ile yerini daha küçük anlatılara bırakmasını ileri sürmesi bakımından postmodernizmin temsilcisi olarak ele alabileceğimizi ileri sürer.³²⁴ Ingram aynı zamanda postmodernizmin tek ortak duyumun yokluğu ve anlaşmazlık üzerine bir uzlaşısı sunması sebebiyle modernizmle ortak bir söylemi bulunduğunu ve bu sebeple postmodernizmin pluralist tavrına rağmen aslında monist olarak görülebileceğini iddia eder.³²⁵ Ancak bu durumda, yanıtlanması gereken sorulardan biri şudur: Mutlak düşünceye karşı olan şüpheci tutumla yaklaşacak olursak, mutlak bir referans noktasının yokluğunda nasıl olur da seyircinin yargılamak için aktörden daha iyi bir konumda bulunduğu düşünülebilir?³²⁶ Eğer bir referans noktasının yokluğundan bahsedilecekse, eyleyenin yargılaması seyircinin yargılamasından daha olanaklı görünmez mi? Lyotard'ın düşüncesini

³¹⁹ Jean-François Lyotard, *Postmodern Durum*, çev. İsmet Birkan, Ankara, BilgeSu Yayıncılık, 2013, s.74.

³²⁰ Hannah Arendt, *The Human Condition*, New York, Double Day Anchor Books, 1958, s. 237.

³²¹ H. Arendt, 1958, s. 249.

³²² H. Arendt, 1958, s. 241.

³²³ H. Arendt, 2019, s. 114.

³²⁴ David Ingram, "The Postmodern Kantianism of Arendt and Lyotard", *The Review of Metaphysics*, 1990, 42 (1), s.51 – 52.

³²⁵ D. Ingram, 1990, s. 52.

³²⁶ D. Ingram, 1990, s. 67.

takip ederek bu alt bölüm içerisinde bu sorulara yanıt bulmaya çalışırken aynı zamanda politik alan içerisinde meta anlatılar ile minör anlatılar arasındaki ilişkiyi kavrayarak bunun estetik yargılar ile olan bağı üzerinde duracağız. Bu bağ, estetik yargıların politik olanla ortak ağı içerisinde bulunduğundan dolayı estetik yargıların ifade ediliş biçimlerinin politik alanı nasıl şekillendirebileceğini görmemizi sağlayarak teze katkıda bulunacak.

Platon'un mağaradaki gölgelerin seyrinden kaçırarak yalnızlığa mahkum ettiği filozofunun bilgiye ulaşması sebebiyle mağaradakileri yönetme sorumluluğunu üstlenmek durumunda kaldığını daha önce belirttik.³²⁷ Gerçeğe ulaşmak uğruna kendi bedeniyle bağını dahi koparmayı göze alarak düşüncesinin sınırlarına hapsolan filozof, gerçeğin bilgisine eriştikten sonra mağarada gölgeleri seyreden topluma bilgisiyle yol göstermek, onları iyiye ve dolayısıyla mutluluğa yönlendiren kral rolünü oynamak durumundadır. Arendt'in *İnsanlık Durumu*'nda filozof krala odaklanarak modernizm öncesinde politik alanın filozof kralın kutsal bilgiye ulaşmışlığıyla kurulduğunu³²⁸ bir önceki alt bölümde belirledik. Arendt için asıl sorun Platon'un filozof kralının neyi bilebildiği sorusunun yanıtını bulmak ve yargılamayı tek bir kişinin elinden ve kralın iktidarından kurtarıp seyirciye vermektir.³²⁹ Oysa Lyotard için durum bu değildir. Lyotard mağara alegorisinde mağaradan ayrılan filozof kraldan ziyade gölgeleri seyretmeye devam eden topluma odaklanır. Politik alanı ise, filozofun ulaştığı bilgiye dayanarak değil, mağaradaki seyircilerle el ele kurar.

Lyotard için bilgi yalnızca bilimsel bilgidir.³³⁰ Bilgiden bahsedildiğinde Lyotard anlatıyı anlar ve bilim yeri gelir bu anlatıyla çatışır, yeri gelir onu sınırlar ancak her koşulda ona eklenmiştir.³³¹ Bu durumda anlatılar içerisinde bir meşrulaşma sorunu vardır

³²⁷ Platon, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s. 231 – 265.

³²⁸ H. Arendt, 1958.

³²⁹ H. Arendt, 2019, s. 74.

³³⁰ J. F. Lyotard, 2013, s.20.

³³¹ Richard Rorty, Lyotard'ın bilimsel bilgi ile diğer anlatılar arasında yaptığı ayrımı pozitivist gelenek içerisinde yapılan "uygulamalı bilimsel yöntemler" ile "bilimsel olmayan ve ortak duyuma dayanan yöntemler" arasında yapılan ayrımı benzetir. Tartışmanın detayları için bkz. Richard Rorty, "Habermas and Lyotard on Post-Modernity", *PRAXIS International*, 1984, 1, s. 34.

ve bilim yalnızca belirli bir bilgi türünün meşrulaşması yolunda bir araçtır.³³² Platon'un mağara alegorisinde filozof kral gerçeğin bilgisine ulaştığı hatta bu bilgiye ulaşan tek özne olduğu için iktidar sahibi olmuştur. O halde, Platon'dan sonra bilginin meşrulaşması sorunu aynı zamanda yasakoyucunun (ve dolayısıyla iktidarın) meşrulaşması sorunuyla iç içe görülmek durumundadır.³³³ Bilenin neyi bildiği sorusunun cevaplanması aynı zamanda bilen iktidarını meşrulaştıracığından, bilgi iktidarın kurucusu olarak karşımızda belirecektir. Bu açıdan baktığımızda bilginin toplumsal ilişkilerin kavranması açısından vazgeçilmez bir role sahip olduğu açıktır.³³⁴ Lyotard'ı anlamak için bilgi ile kastedilenin bilimsel bilgi değil her tür anlatı olduğunu akılda tutmak önemlidir.³³⁵ Bu anlatılar içerisinde toplumda yıllarca aktarılan hikayeler, masallar, mitler, efsaneler, ritüeller veya topluma herhangi bir şekilde etkisi olmuş söylenceler düşünülebilir.

Bilginin sınırlarını anlatı olarak belirlediğimizde, toplum ve kültürel sınıfların anlatı biçimindeki bilgi çerçevesinde geliştiği gözlemlenebilir. Belirli bir toplum içerisinde belirli bir anlatı üzerine kurulan uzlaşma vardır.³³⁶ Bu uzlaşma, anlatıyı bilenle bilmeyenin ayırt edilmesini sağladığı gibi kültürel sınıfları da oluşturur ve bizden olanla olmayana (yabancıyı) işaretler.³³⁷ Anlatıların bu gücü geleneksel bilginin aktarımında üç önemli özellik taşır.³³⁸ Bunlardan biri, anlatıların aktardığı öyküler içerisinde kahramanların eylemlerinin başarı ve başarısızlıklarına göre çeşitli kurumlara meşruiyetini verir.³³⁹ Toplumun kendi içinde kurduğu uzlaşılar, anlatının ona verdiği geçerliliğe dayanır. Öykü içindeki iyi kahramanın eylemi başarı ile sonuçlandığında toplum bu eylemi iyi olarak belirleyecektir. O halde anlatı hem ölçütü sağlayan hem de eylemi yargılayan konumundadır.

³³² J. F. Lyotard, 2013, s.21.

³³³ J. F. Lyotard, 2013, s.21.

³³⁴ Lyotard bu açıklığı görenekler çağı ile bilim çağı arasında bir ayrım yaparak ele alır. Bu tartışma tezin konusu ile doğrudan ilişkili olmadığından burada dışarıda bırakılmış ancak Lyotard'ın anlatıları inceleyiş biçimi ele alınmıştır. İlgili tartışma için bkz. J. F. Lyotard, 2013, s.43.

³³⁵ J. F. Lyotard, 2013, s.41.

³³⁶ J. F. Lyotard, 2013, s.42.

³³⁷ J. F. Lyotard, 2013, s.42.

³³⁸ J. F. Lyotard, 2013, s.43 – 46.

³³⁹ J. F. Lyotard, 2013, s.44.

Anlatının diğeri özelliğı ise belirli dil oyunları ve söylem biçimleri taşımak zorunda oluşudur.³⁴⁰ Söylem biçimleri, toplumun uzlaşılarına uygun olarak anlamın aktarılması ile ilişkili kurallardır.³⁴¹ Üçüncü ve Lyotard'ın üstünde en detaylı olarak durduğu özellik ise anlatının aktarımıdır.³⁴² Her aktarım içerisinde verici, gönderge ve alıcı konumları bulunmak durumundadır.³⁴³ Geleneksel anlatı içerisinde ise verici, yani bilen, konumunu daha önce dinleyici olmuş olmasından kazanır.³⁴⁴ Onun daha önce dinleyici olmuş ve şu an anlatıcı olarak beliriyor olması geçmiş ile şimdiyi birbirine bağlarken aynı zamanda anlatanın anlatısına bir meşruiyet verir. Bu meşruluktan aldığı güçle yargı, anlatı üzerinden geleceğe aktarılır –veya gelecekte yeniden kurgulanır. O halde şu açıktır: anlatan daha önce dinleyici oluşuyla kazandığı yargıyı iletmek için anlatarak yeniden üretirken aynı zamanda dinleyiciler tarafından yargılanacağından ötürü anlatıcının aktardığı, içerisinde bulunduğu dinleyiciler topluluğunun kabul edeceği bir yargı olacaktır.³⁴⁵ Aktarılan yargı dinleyiciler ve anlatıcıdan oluşan bu toplumun kurallarını bu şekilde tekrar tekrar var eder.³⁴⁶ Bu varoluş, anlatıcı ve dinleyici arasında kurulan uzlaşıya dayanır.

Mağara alegorisi ve filozof kralın durumunu düşündüğümüz senaryoda, mağaradan çıkarak bilgiye ulaşan filozof anlatıcı konumunda, toplum ise dinleyici konumundadır. Dinleyiciler bir kez filozofu dinledikten sonra anlatıcı olmaya hak kazanırlar ve sonraki uzlaşılar onların anlatısı ile beraber kurulur. Burada Lyotard dikkatimizi kurulan yeni uzlaşıların filozof ile dinleyiciler arasında değil, daha önce dinleyici olmuş ikinci nesil

³⁴⁰ J. F. Lyotard, 2013, s.44.

³⁴¹ Söylem biçimleri hakkındaki dilsel ve söylemsel tartışmalar bu tezin argümanı açısından gerekli görülmediğinden metne dahil edilmemiştir. Bu konu hakkındaki tartışma için bkz.: J. F. Lyotard, 2013, s. 44 – 45.

³⁴² J. F. Lyotard, 2013, s.45.

³⁴³ J. F. Lyotard, 2013, s.23 – 25.

³⁴⁴ J. F. Lyotard, 2013, s.45.

³⁴⁵ Lyotard'ın bu tartışması, eserini topluma aktarabilmek için kendini kısıtlayan Kant'ın yaratıcı dehasını anımsatır. Bir eserin veya anlatının kriterinin belirleyicisi ve yargılayıcısı olan toplumun , eserin yaratım sürecinde de etken olduğu unutulmamalıdır. I. Kant, 2020, s. 129.

³⁴⁶ J. F. Lyotard, 2013, s.46.

anlatıcılarla yeni dinleyiciler arasında kurulduğuna çeker.³⁴⁷ Bunun önemi şudur: artık tek bir meta anlatı yoktur, her yeni anlatıcı kendi dahil olduğu topluluk içerisinde yeni bir uzlaşma içerisinde bulunduğundan pek çok minör anlatı tek bir meta anlatının yerini alacaktır.³⁴⁸ Tek tür bilgi anlayışının sorgulanmaya açılması, bütüncül ve totaliter olan meta anlatıyı yıkıma sürükler.³⁴⁹ Bu şekilde epistemolojinin politik tezahürü tespit edilmiş olur.

On dokuzuncu yüzyıl felsefesinde kendine yaygın olarak yer bulan nihilizm, Lyotard için meta anlatıların yıkılmasına zemin hazırlayan nedenlerden biridir.³⁵⁰ Lyotard on dokuzuncu yüzyıl sonrasında kapitalizmin gelişmesi ve yirminci yüzyılda Keynesçiliğin kendine daha geniş alan bulması ile İkinci Dünya Savaşı sonrasında insani eylemlerin odağının amaçtan araca kaydığını tespit eder.³⁵¹ Bu iki tespit onun düşüncesinde on dokuzuncu yüzyıl felsefesindeki güçlü nihilist eğilimler sebebiyle üstünde çatlaklar oluşan meta anlatı duvarlarının yirminci yüzyılda tamamen yıkılmasının ve minör anlatıların serpilip çoğalmasının temelini oluşturur. Üst anlatıların girdiği kriz sebebiyle meta anlatılara inançsızlık halinden doğan bu çokluk Lyotard için postmoderni oluşturan durumdur.³⁵² Artık belirli tek bir mutlak doğrudan ziyade birden fazla doğruluk konumu bulunmaktadır ve birbirinden farklı anlatılar farklı uzlaşma grupları içerisinde çeşitli doğruluk konumlarında bulunmaktadır.³⁵³

Minör anlatıların meta anlatılardan çok daha küçük ama daha fazla sayıda topluluğa hitap edişini belirledikten sonra Lyotard düşüncesinde uzlaşmaların nasıl oluştuğunu incelemeye geçmemiz gerekir. Her yeni anlatıcının belirişiyle birlikte anlatı üzerinde kurulan uzlaşmanın

³⁴⁷ J. F. Lyotard, 2013, s.46 – 49.

³⁴⁸ J. F. Lyotard, 2013, s.74.

³⁴⁹ Sema Cevirici Atilla, “J. F. Lyotard’ın Çokluk Politikası Üzerine Bir İnceleme”, *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 2023, 16 (2), s. 38.

³⁵⁰ Arendt’in düşüncesinde felsefede Descartes’çı şüphenin yerinden bahsetmiştik. Lyotard ise nihilizmin yarattığı şüpheden bahseder. İkisi arasında pek çok farklılık tespit edilebilecek olsa da bu tezin konusunu doğrudan ilgilendirmediğinden ötürü bu farklılıklar burada kapsamayacaktır.

³⁵¹ J. F. Lyotard, 2013, s.74 – 75.

³⁵² J. F. Lyotard, 2013, s.8.

³⁵³ Soumya Narayan Datta, “Reviewing Metanarrative From The Outlook of Lyotard’s Postmodern Discourses”, *International Journal of Social Science and Economic Research*, 2018, s. 3912.

daha küçük bir topluluğu kapsamayı kaçınılmaz olacaktır. Zira her anlatı oyunun kurallarının yeniden belirlendiği oyuncuların da oyuna tekrar seçildiği dinamik bir kurgu sürecini önümüze getirir.³⁵⁴ İşte bu sürecin her seferinde yeniden kurgulanmasını ve yeni bir uzlaşıyla tamamlanmasını sağlayan dildir. Lyotard dilden bahsederken cümle aileleri kavramını tercih eder.³⁵⁵

Kant'ın düşüncesinde insanın sahip olduğu her yeti Lyotard'ın düşüncesinde cümle ailesi olarak yer bulur kendine.³⁵⁶ Lyotard, Kant'ın izini takip ederek, okula ait felsefe ile dünyaya ait felsefe arasındaki ayrıma sadık kalır.³⁵⁷ Okula ait felsefe mantığı takip ederek varolan belirli yargıların sonucunu izlerken kritik³⁵⁸ felsefe ona sunulan yargıyı tekrar tekrar yargılar.³⁵⁹ Kritik felsefe için yargının kuralı yoktur, o kuralsızlıkla uygulanır.³⁶⁰ “Öyleyse felsefi ideal, sistem kurmak değil, tüm ‘bilgilerin’ (ben bunlara cümle diyorum) geçerlilik iddiasını yargılamaktır ve bunu, insan aklının özsel erekleryle bu bilgiler arasındaki karşılıklı ilişkiye göre yapmaktır.”³⁶¹

Lyotard, yetilerin cümle aileleri olduğunu belirledikten sonra, Kant'ın refleksif yargılar ile belirlenimci yargılar arasında yaptığı ayrımı hatırlatır.³⁶² Anımsayacak olursak Kant, üçüncü kritikte tikellerin verili olduğu ve bunların *a priori* evrensel bir yasanın altına yerleştirilmeye çalışıldığı belirlenimci yargılar ile, önceden verili bir yasa olmadan tikellerden yasaya ulaşılan refleksif yargılar arasında bir ayrım belirlemiştir.³⁶³ Bu ayrıma ihtiyaç duymasının en önemli sebeplerinden biri refleksif yargıların, belirli bir kavramı

³⁵⁴ S. N. Datta, 208, s. 3912.

³⁵⁵ Jean-François Lyotard, *Coşku*, çev. Emine Sarıkartal, İstanbul, İthaki Yayınları, 2014, s.22.

³⁵⁶ J. F. Lyotard, 2014, s.43.

³⁵⁷ J. F. Lyotard, 2014, s.30.

³⁵⁸ *Coşku*'nın çevirisinde Emine Sarıkartal kitabın hemen başında çok önemli bir dipnot düşerek Fransızca “*critique*” ve Almanca “*Kritik*” olan sözcüğü çeviride de özellikle “*kritik*” olarak bıraktığını belirtir. Zira, pek çok çeviride “*kritik*” sözcüğü “*eleştiri*” olarak Türkçeleştirilse de bu çeviri sırasında kritiğin yöneldiği nesneyi krize sokarak kriterlerinin tekrar belirlenmesi bağlamında yeniden üretken tavrı kaybolmaktadır. Bu metin içerisinde kritiğin bu yönü de değerli olduğundan Emine Sarıkartal'ın çevirisine bağlı kalınacaktır. J. F. Lyotard, 2014, s.17, dipnot.

³⁵⁹ J. F. Lyotard, 2014, s.21.

³⁶⁰ J. F. Lyotard, 2014, s.30.

³⁶¹ J. F. Lyotard, 2014, s.31.

³⁶² J. F. Lyotard, 2014, s.35.

³⁶³ Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi, 2020, s. 22.

bulunmuyorken³⁶⁴ sanki bu kavramın ne olduğu biliniyormuş gibi bir evrensellik iddiası içerisinde bulunarak ifade edilmesiydi.³⁶⁵

Şimdi Lyotard Kant'ın bu tespitini yetileri cümle aileleri olarak kabul edişiyile³⁶⁶ beraber bunların birbirleriyle olan ilişkilerini yeniden yorumlar. Ona göre her yeti adeta bir adadır ve yetilerin bir araya gelişi bir takımadayı oluşturur.³⁶⁷ Bu takımadanın üyeleri arasında düzenlenen seferlerse yargı yetisini oluşturur.³⁶⁸ O halde, her yeti adası üzerinde o yetinin kendisine ait bir cümle ailesi ikamet eder ancak bunlar arasında bir geçiş yapılması gerektiğinde yargı yetisi devreye girerek yetiler arasında yolculuk edecek cümleleri gemisiyle diğer adaya ulaştırmalıdır.³⁶⁹ Yargı yetisinin cümle seferleri sayesinde refleksif yargıların belirli bir kavramı yokken sanki varmış gibi ifadesi mümkün olacaktır. Bu olanak Kant'ın evrensellik talebi olarak belirlediği, Lyotard'ın ise uzlaşma olarak üstünde durduğu estetik ile politika arasında ilişki kuran köprüünün inşasını sağlayan koşulu oluşturacaktır.

Yargılamanın kuralına sahip olunmadan yargı cümlelerinin kurulması Lyotard için felsefenin okuldan çıkıp hayata karıştığı, doktrin olmaktan kurtularak kritikleştiği yerdir.³⁷⁰ Kritik, her cümleyi tekrar tekrar yargılayarak cümlenin kavramını bulmaya çabalar;³⁷¹ Onun kavramsal veya empirik bir verisinin varlığını sorgulayarak yargılama yetisinin sağladığı cümle geçişlerini, yani analogileri fark eder.³⁷² Bu fark ediş, felsefenin yaşamasının, yani kritikleşmesinin koşulu olduğu gibi³⁷³ tarihsel – politik olanın ifadesinin de önkoşulunu oluşturur.³⁷⁴

³⁶⁴ Burada Kant'ın yargı yetisinin kavramının anlama yetisinin kavramlarından ayrı ve belirsiz kavram olduğunun altını çizmek gerekir. Bu kavramın diğerlerinden ayrı ve belirsiz oluşu onun anlama yetisinin kavrayışının dışında olduğunu gösterir. Detaylar için bkznz. I. Kant, 2020, s. 145.

³⁶⁵ I. Kant, 2020, s. 30.

³⁶⁶ Lyotard kitapta bu konuda Wittgenstencî ifadelere başvurduğunu belirtir. J. F. Lyotard, 2014, s.21.

³⁶⁷ J. F. Lyotard, 2014, s.44.

³⁶⁸ J. F. Lyotard, 2014, s.44.

³⁶⁹ J. F. Lyotard, 2014, s.46.

³⁷⁰ J. F. Lyotard, 2014, s.21.

³⁷¹ J. F. Lyotard, 2014, s.33.

³⁷² J. F. Lyotard, 2014, s.36.

³⁷³ J. F. Lyotard, 2014, s.35.

³⁷⁴ J. F. Lyotard, 2014, s.61.

Tarihsel – politik cümlelerin empirik verisi yoktur ama cümlesi betimleyici, açıklayıcı, diyalektik, deontik, teleolojik, kurgusal³⁷⁵ cümlelerden biridir.³⁷⁶ O halde, tarihsel – politik cümle doğal olarak yargı yetisinin seferlerini kullanmış, bir kavramı veya empirik verisi yokken sanki varmış gibi davranarak sunumunu başka bir adaya ait cümle ailesi yoluyla sağlamıştır.³⁷⁷ Bu durum tarihsel – politik cümlelerin esasen kritik olduğunun açıkça ifadesidir.³⁷⁸ Bu cümlelerin kritik oluşu yargılama koşulunun sağlandığını ve koşulun sağlanabilmesi için bir uzlaşının zorunlu olduğunu gösterir.

Uzlaşının varolduğunun kabulü doğal olarak bir topluluğun varlığının kabulünü de beraberinde getirir. Topluluktan bahsettiğimiz durumda ise bu bağlam içerisinde aklımıza gelecek olan iki önemli kavram seyirci ve aktördür. Bir önceki alt bölümde Platon’un mağaradan ayrılan filozof kralından başlayarak seyirci ile aktör arasındaki ilişki biçimlerini Arendt’in gözünden ele almıştık. Platon’un mağaradan ayrılan filozof kralının ulaştığı bilgi Arendt’e göre onun yargılamanın kurallarını belirlemesini ve topluma iyi olanı göstermesini sağlarken³⁷⁹, Lyotard için filozof kralın bilgisi onun iktidarını meşrulaştırmasını sağlamıştı.³⁸⁰ Ancak her iki filozof için de modernizmden sonra durum değişir. Arendt için modernizmden sonra bilgiye ve yargılama gücüne sahip olan aktör değil seyirci olmuştu.³⁸¹ Lyotard ise bu noktada modernizm sonrasında belirli bir meta anlatı kalmadığını ve pek çok minör anlatı bulunduğunu, bunların her birinin kendi yargılamasına sahip olduğunu belirtmişti.³⁸²

Lyotard cümle aileleri ve yargı hakkındaki belirlemelerinde uzlaşının yerini tespit ettikten sonra toplum içerisindeki seyirci ve aktör konumlarını ele almaya başlar.³⁸³ Bir toplumsal olaydan bahsettiğimizde bu olay içerisinde aktif olarak eylemde bulunanlar aktör,

³⁷⁵ Lyotard bu cümlelerin her birinin hangi yetinin cümle ailesine ait olduğunu *Coşku*’da belirler. Bknz. J. F. Lyotard, 2014, s.22.

³⁷⁶ J. F. Lyotard, 2014, s.61 – 62.

³⁷⁷ J. F. Lyotard, 2014, s.62.

³⁷⁸ J. F. Lyotard, 2014, s.23, 61.

³⁷⁹ H. Arendt, 2019, s. 62 – 66.

³⁸⁰ J. F. Lyotard, 2013, s.21.

³⁸¹ H. Arendt, 2019, s. 112.

³⁸² J. F. Lyotard, 2013, s. 74 – 76.

³⁸³ J. F. Lyotard, 2014, s.67.

onları izleyenler ise seyirci olarak belirlenir. Ancak, alışkın olduğumuzun aksine seyirci konumundaki toplum da aktör gibi Lyotard için aktif bir bileşendir.³⁸⁴ Zira, seyirci izlerken aynı zamanda sürekli yargıda bulunur ve yargısı sırasında Lyotard'ın coşku adını verdiği³⁸⁵, Kant'ın yücesinin uç noktadaki bir kipliği olarak gördüğü³⁸⁶ bir duygulanım yaşar. Bu duygulanım sayesinde seyirci, tarihin anlamının kurulmasını sağlar, yargısı sayesinde adil olanla olmayanı belirleyerek aktörün eylemine dahil olur.³⁸⁷ Seyirci aynı zamanda aktörün eylemini izlerken empirik veriler arasında bir kavram arar fakat bulamaz.³⁸⁸ Bulamayışı karşısında güçsüzlüğünü hisseden hayalgücünün duygulanımı doğal olarak reflektif koşulu sağladığından kritiktir.

Lyotard, Kant'ın yüce deneyiminin haz ve acıyı birarada barındırması gerektiğini vurgular.³⁸⁹ Onun üstünde özellikle durduğu nokta, yücenin güzelden farklı olarak belirli bir kavramı olmamasından ötürü kuralsızlığa itişinin yetilerin sınırlarını zorlayarak ona acı verişinden bir haz duyulmasıdır.³⁹⁰ Buna bağlı olarak Lyotard, modern estetiği ele alarak, modernin sunulamayacak olan kavramı bir kayıp olarak görüp sanatta bunu sezdirmesi sebebiyle yüce estetiğini olduğunu belirleyerek modern sanatın formunun seyircisine tanıdık gelen bir sürekliliğe sahip olduğunu söyler.³⁹¹ Bu formun tanıdıklığı seyircisine haz veriyor olsa da aslında formun işaret ettiği, yücenin ulaşılamayacak olan kavramıdır. Oysa postmodern, modernin haz veren formunu bir kenara bırakarak yücenin ulaşılamazlığını daha

³⁸⁴ J. F. Lyotard, 2014, s.67.

³⁸⁵ J. F. Lyotard, 2014, s.67.

³⁸⁶ J. F. Lyotard, 2014, s.70.

³⁸⁷ J. F. Lyotard, 2014, s.67 – 68.

³⁸⁸ J. F. Lyotard, 2014, s.68.

³⁸⁹ Jean-François Lyotard, “Answering The Question: What Is Postmodernism?”, çev. Régis Durand, *The Postmodern Condition: A Report On Knowledge* içinde, (çev. Geoff Bennington, Brian Massumi), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, s. 77.

³⁹⁰ J. F. Lyotard, 1984, s.77 – 78.

³⁹¹ J. F. Lyotard, 1984, s.81.

güçlü bir şekilde sunacak bir beğeniye ulaşmak amacıyla bir uzlaşma vaadeder.³⁹² Uzlaşmayı vaadediyse toplum içerisinde bir paylaşımı olanaklı kılar.³⁹³

Meta anlatının yıkılışıyla çok sayıda minör anlatının ortaya çıkışı bu noktaya denk düşer. Postmodern sanatçı, modernizmde olduğu gibi belirlenmiş kuralları takip etmek yerine sanatı boyunca daha önce bulunmamış yeni kuralları arar.³⁹⁴ “Bu anlamda Lyotard, sanat eserlerinin bizi daha insancıl, daha medeni ya da daha ‘farkında’ kılması ile ilgilenmez. Çünkü sanata yüklenen bu ödevler insan olma, vatandaş olma ya da toplum hakkında bir sürü ön kabul gerektirir.”³⁹⁵ Eski kuralların tekrar edildiği durumdaki yargılamaya Lyotard belirlenimci yargılama der.³⁹⁶ Oysa postmodernizm bundan uzaklaşarak kritik olmanın ve yargılamanın koşulunu tekrar tekrar sağlayarak yücenin belirsiz kavramının belirsizliğini ve büyüklüğünü daha güçlü bir şekilde vurgulayacak bir yol arar kendine. Postmodern sanatçı bu yüzden yerleşik kuralları sorgular, bu kurallara uyarak başarıya ulaşmaktan ziyade başarının neliğini sanat eserinin neliği üzerinden sorgulamaya açar.³⁹⁷ Postmodernizmin sürekli bir yol arayışı pek çok farklı anlatının da çıkmasına alan açar. Bu sayede, her farklı anlatının olduğu yerde yeni bir uzlaşma topluluğu bulunabilir. Bunlar adeta bir kaleydoskop içerisinde hareket eden taşların her seferinde yeni bir grupla birleşmesi gibi tekrar tekrar dağılıp farklı grupların üyeleriyle birleşerek yeni uzlaşılar oluşturabilirler. Bu uzlaşıların her an yeniden dağılıp kurulması sayesinde ortaya çıkabilecek sonsuz uzlaşma grupları dahi kavranamayacak büyüklükte olduğundan, postmodern bir toplumun kendisinin varoluşu bile bir yüce deneyimi sağlar ve seyircisine coşku duygulanımı, yani estetik bir deneyim yaşatabilir.³⁹⁸

³⁹² J. F. Lyotard, 1984, s.81.

³⁹³ J. F. Lyotard, 1984, s.81.

³⁹⁴ J. F. Lyotard, 1984, s.81.

³⁹⁵ Tuğba Ayas Önel, “Lyotard ile Avangard Sanat ve Yüce Estetiği Üzerine Düşünmek”, *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 2019, 27, s. 308.

³⁹⁶ J. F. Lyotard, 1984, s.81.

³⁹⁷ T. A. Önel, 2019, s. 308 – 309.

³⁹⁸ Lyotard’ın postmodern toplumun varoluşunun yüce deneyimi sunması argümanına gelen politik alanın tıkanmasına sebep olduğu yönündeki eleştiriler için bkz.: Peter W. Milne, “Lyotard’s ‘Critical’ ‘Aesthetics’”, *Rereading Jean-François Lyotard* içinde, New York, Routledge, 2016, s. 189 – 208.

Postmodernin, modernin kurallarından vazgeçilerek yeni bir kural aradığını belirttik. Ancak Lyotard için modern her zaman postmoderne gebe olmak durumundadır.³⁹⁹ Modern, sunulamaz bir kavramı sunmak amacıyla belirlenmiş kurallara tutunur ancak kavramın sunulması tanım gereği olanaksız olduğundan modernin yaptığı kuralları tekrar yazarak kayıt tutmaktan başka bir şey değildir.⁴⁰⁰ Bu geçmişi elimizde tutmamızı sağlamadığı⁴⁰¹ gibi ona dair yeni bir bilgi de vermez.⁴⁰² Bu sebeple modern olanın yaptığı bir nostaljiden öte bir şey değildir. Lyotard, modernin bu nostalji duygusunun ve bir bütünü elinde tutmaya çalışmasının on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda insanlara büyük bir terör yaşattığını ve insanlığın bu amaç uğruna yeterince büyük bir hesap ödediğini söyler.⁴⁰³ Postmodern ise kurallara bağlı olmaya dair bu tutkuya karşın yeni kurallar arayarak yeni uzlaş alanları açar.

Bu alt bölümde Lyotard'ın görüşlerini inceledik. Lyotard'ın bilgiyi anlatı olarak kabul etmesi üzerinden meta anlatıların nasıl yıkıldığını gösterdik. Aynı zamanda yargılama yetisinin Lyotard tarafından cümle aileleri arasında geçişleri sağlayan bir aracı olarak görüldüğünü, bu sebeple pek çok cümle ailesinin aslında Kant'ın düşünümsel yargıların kavramlarında olduğu gibi belirsiz kavramlara dayandığı argümanını sunduk. Bu anlayış kapsamında meta anlatıların yıkılarak pek çok minör anlatının ortaya çıkışının getirdiği uzlaş vaadinin bir düşünümsel yargı olduğunu, minör anlatıların çokluğunun içinde bulunduğumuz postmodern toplumun kendi varlığını yüce deneyiminden kaynaklanan estetik bir deneyim haline getirdiğini aktardık. Böyle bir toplum içerisinde postmodern sanatçının modern kurallara bağlı kalmaktan ziyade onları sorguladığını, bu yönüyle yargı yetisini özgürleştirici bir biçimde pek çok farklı uzlaş vaadine alan açacak şekilde kullandığını belirttik.

Bir sonraki alt bölümde Rancière'in Arendt ve Lyotard'ın seyirci aktör ikiliğini nasıl ele alarak bu ikilik arasındaki uçurumu biraz daraltmayı, bu uçurumun aşılması imkansız bir

³⁹⁹ Jean-François Lyotard, "Re-Writing Modernity", *SubStance*, 1987, 16(3), s.3.

⁴⁰⁰ J. F. Lyotard, 1987, s.7.

⁴⁰¹ J. F. Lyotard, 1987, s.3.

⁴⁰² J. F. Lyotard, 1987, s.7.

⁴⁰³ J. F. Lyotard, 1984, s.81.

halde görülmemesi gerektiği argümanını anlatacağız. Bu aşılmaz uçurumun üzerine adeta bir köprü kurmayı vaadeden Rancière'in estetik ile politik olanın birbirinden nasıl ayıramayacağını ileri sürdüğünü göstererek eleştirel geleneğe geleneksel metotlara bağlı kalması yönüyle sunduğu eleştirileri aktaracağız. Hemen ardından, eleştirel geleneğe yeni bir yol öneren Rancière'in kuramını sunacağız.

1.4. Rancière'de Estetiğin Belirli Bir Rejim Oluşu

Şimdiye kadar sırasıyla önce Kant'ın yargı yetisini, ardından Arendt'in Kant'ın yargı yetisi eleştirisinden bir siyaset felsefesi çıkarsamasını ve Lyotard'ın meta anlatıların yıkılışını ilanını ve minör anlatıların oluşan boşluğu dolduruşunu, böyle bir toplumda postmodern sanatın Kant'ın yücesi ile açıklanışını inceledik. Her alt bölüm içerisinde ise Platon'un mağara alegorisine değinerek mağaradan ve dolayısıyla mağaranın duvarlarına düşen gölgeleri izleyen toplumdaki ayrılarak ışığın, yani hakikatin kaynağını aramaya koyulan filozofunu ele alarak binlerce yıldır politik alanda izleyegeldiğimiz seyirci ve aktör ikiliğine değindik. Bu alt bölümde Rancière'in seyirci ve aktör arasındaki ilişkiler üzerinden politik alanın estetik ile temasını inceleyip tezin bu bölümünü tamamlayacağız.

Anımsarsak Arendt, Platon'un mağara alegorisinden yola çıkarak filozof kral ile toplum arasındaki ilişkiyle derslerine başlamış⁴⁰⁴ ve Kant'ın seyirci ile aktör arasında oluşan uçurumu aktörün eyleminin kriterini seyirciye vererek üstesinden gelmeye çalıştığını ileri sürmüştü.⁴⁰⁵ Seyirci bu durum içerisinde izleyen ve sahneye hakim olan durumunda olmasıyla bilginin tamamına erişmiş ancak edilgen konumunu korumuştur.⁴⁰⁶ Bu hal içerisinde etken konumunda bulunan yine sadece aktördür. Lyotard ise seyircinin şimdiye kadar edilgen olarak nitelendirilen konumunu etken olarak değerlendirerek bu açıdan Arendt'ten farklı bir

⁴⁰⁴ Hannah Arendt, *Kant'ın Siyaset Felsefesi Üzerine Dersler*, çev. Devrim Sezer, İsmail Ilgar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019, s. 63 – 70.

⁴⁰⁵ H. Arendt, 2019, s. 71 – 80.

⁴⁰⁶ H. Arendt, 2019, s. 111 – 113.

yaklaşım sergilemişti.⁴⁰⁷ Lyotard için seyirci, sahneye bakışı sırasında daimi bir yargılamada bulunduğundan aktörün eyleminin kriterinin belirleyicisi olurken aynı zamanda tarihin kurgulanmasını sağladığından ötürü eylemin aktif bir katılımcısıdır.⁴⁰⁸

Bu alt bölümde ele alacağımız Rancière ise seyirci ve aktör arasında şimdiye kadar gördüğümüz kurguyu inceleyerek bu ikiliğin dışına çıkmanın olanağını tartışacak ve böylelikle sanat alanında gördüğümüz seyirci ile politik alanda gördüğümüz toplumun eylemlerinin ilişkisini gözler önüne serecek. Biz de onun yürüttüğü tartışmayı bu alt bölüm içerisinde inceleyerek sanat izleyicisinin konumunun politik alandaki yerini bir kez daha gözler önüne serip bir sonraki bölümde bu argümanlardan destek alarak günümüzdeki yapay zeka üretimleri arasında gölgeleri birbirine karışan kavramları tespit etmeye çalışıp politik alanda bunların izini takip edeceğiz.

Rancière, seyirci paradoksunu sunmak için ilk olarak açıkça önümüzde duran bir olguyu dillendirerek başlar kitabına: “Seyircisiz tiyatro olmaz.”⁴⁰⁹ Hatta bir adım daha ileri götürecek olursak bir oyunu izleyen tek bir gizli seyircinin varlığı bile seyircinin varlığının zorunluluğunu açıkça ortaya koyar. O halde, tiyatro varsa seyirci, seyirci varsa tiyatro vardır. Seyirci sahneye bakar; oyunu, aktörleri, aktörlerin eylemlerini izler. Onun geleneksel tiyatroyu izleyişi, sahneye bakışı ve eylemde bulunmayışı felsefe tarihi içerisinde edilgen olması sebebiyle defalarca kötü bir konum olarak kabul edilir ve yine bu kabulden ötürü eleştirilir. Platon, devletine tiyatroyu kabul etmekte gönülsüzdür.⁴¹⁰ Arendt’in düşüncesinde dahi seyirci, aktörün eyleminin kriterini belirlese de edilgen konumundan kurtulamaz.⁴¹¹ Bu

⁴⁰⁷ Jean-François Lyotard, *Coşku*, çev. Emine Sarıkartal, İstanbul, İthaki Yayınları, 2014, s. 67.

⁴⁰⁸ J. F. Lyotard, 2014, s.67 – 68.

⁴⁰⁹ Rancière, *Özgürleşen Seyirci*’de tiyatrodan bahsederken yalnız tiyatroyu değil drama, dans ve diğer pek çok performans sanatı gibi sahnede sergilenen sanatları ele aldığını belirtir. Bu alt bölümün temel kaynaklarından biri olması sebebiyle sıklıkla başvurulduğundan, karşılaştırılmalı bir okuma sırasında bir karışıklığa sebep olmamak amacıyla sahne sanatlarını genel bir isimle *tiyatro* diyerek ele almayı sürdürdüm. Jacques Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, İstanbul, Metis Yayınları, 2010, s. 10.

⁴¹⁰ Platon, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020, s. 335 – 368.

⁴¹¹ H. Arendt, 2019, s. 111 – 113.

argümanları inceleyen Rancière, seyircinin konumunun esasen iki nedenden ötürü eleştirildiğini belirler.⁴¹²

Seyirciye gelen taşlardan ilki, bakmanın bilmenin zıddı olarak belirlenmesinden gelir. Rancière, bakışın bir üretim sürecinin ve gerçekliğin tamamını kavramaya yeterli görülmediği belirleniminde bulunur.⁴¹³ Bu eleştirinin Arendt'in argümanını hatırlatması olasıdır. Arendt, seyircinin sahneye olan uzaktan bakışı sayesinde her tür eyleme ve sahnenin tamamına, yani sunulan gerçekliğe tamamen hakim olduğunu ileri sürmüştü.⁴¹⁴ Ona göre, aktör yalnız kendi rolünü ve eylemlerini bilebilirken seyirci uzaktan bakışıyla aktörün sahnedeki taraflı konumundan uzaktır.⁴¹⁵ Bu mesafe sayesinde seyirci adeta kuşbakışıyla izler gibi sahneyi görerek sahnede eylenecek her eylemin ölçütünü belirler ve otonomiye eline alır.⁴¹⁶ Bu sebeple seyirci edilgen olsa da yargıç konumunda bulunur.⁴¹⁷ Lyotard ise seyirciyle aktör arasında yine bir mesafe kurgular ancak seyirci Lyotard için edilgen değil, sürekli bir yargılama halinde bulunduğundan etken bir konumdadır. Oysa Rancière seyircinin göğüslemesi gereken eleştirilerin bir bölümünün her ikisinin de ifade ettiği mesafeli bakışa yöneldiğini iddia eder.⁴¹⁸ Zira belirli bir mesafeden bakanın görüneni tamamen kavraması olanaksız olarak tespit edilir. Mesafe, bir şeyin yalnızca belirli bir perspektiften hatta belirli detayları kaybedilerek görülmesine sebep olur. Bu sebeple uzaktan bakanın her şeyi tamamen kavrayabileceğinin düşünülmesi bir yanılgı olarak görülür. Bu mesafenin aynı zamanda zamansal bir mesafe olduğu da düşünülebilir. Seyirci her zaman bitmiş bir oyunu baştan sona izlemeye gelecektir. Oyunun hazırlanması sürecine, yani aslında aktörün bildiği süreçlerin tamamına hakim olması olanaksızdır (doğal bir seyircinin oyunun çalışma ve provalarına sürekli olarak gitmeyen, sürece tanıklık etmeyen biri olduğu kabulü ile). O, bir karakterin

⁴¹² J. Rancière, 2010, s. 10.

⁴¹³ J. Rancière, 2010, s. 10.

⁴¹⁴ H. Arendt, 2019, s. 111 – 112.

⁴¹⁵ H. Arendt, 2019, s. 113.

⁴¹⁶ H. Arendt, 2019, s. 113.

⁴¹⁷ H. Arendt, 2019, s. 114.

⁴¹⁸ J. Rancière, 2010, s. 10.

nasıl doğduğunu, bir bedenle nasıl özdeşleştiğini ve aktöre yerleştiğini bilmeden yalnızca hali hazırda doğmuş bir karakterin sahnedeki rolde canlanmasına tanıklık edebilir. Bu sebeple, eleştirilerden ilki, seyircinin bakışının biliş olarak kabul edilemeyeceğinden gelir.

Eleştirilerin bir diğer nedeni, bakmanın eyleminin zıddı olarak belirlenmesinden doğar. Bir tiyatrodaki seyirci, karanlığın sessizliğine gömülmüş, adeta insanlığından arındırılmıştır, yani “yok gibi”dir. Seyircinin varlığı sessizliğin içinde erir, kaybolur. Onun bu kaybı, eylemekten de mahrum kalmasına sebep olur. Kendi özünde eylem olan insan, seyirci konumuna geçirildiğinde seyirciliğin tanım gereği açıkça edilgen bir konumda bulunmalıdır. Bu ise insanın kendi özünü reddetmesi ve seyirciliğin eylemi engellemesi sebebiyle insanın özüne aykırıdır. Seyirciliğin insanın özüyle olan çelişkili durumu onu doğal olarak “kötü” kılar. Bu sebeple seyirci konumuna gelen eleştirilerin bir bölümü insanın eylemeye teşne oluşundan temellenerek seyircilik ile içerisinde bulunduğu çelişkiden doğar.

Rancière, seyirciye gelen eleştirilerin iki temel nedenini saptadıktan sonra bunlardan iki sonuç çıkarılabileceğini ileri sürer.⁴¹⁹ Bunlardan ilki, ama diğerine göre daha az popüler olanı, seyirciyi hem eylemekten hem de bilmekten mahrum bırakmasından ötürü tiyatronun mutlak kötü bir şey olduğu argümanıdır.⁴²⁰ Bu argüman Platon’dan beri tanınan bir tavrı içerir:

Tiyatro, cahillerin acı çeken insanları görmeye davet edildikleri yerdir. Tiyatro sahnesinin onlara sunduğu, bir *pathos* gösterisidir; bir hastalığın, arzu ile ıstırapın, yani cehaletin yol açtığı benlik bölünmesinin tezahürüdür. Tiyatronun yaptığı şey, bu hastalığı başka bir hastalığa başvurarak aktarmaktır: Gölgelemin esir aldığı bakışın hastalığına.⁴²¹

Rancière, bunun yaygın bir tavır olmadığını ileri sürer.⁴²² Tiyatroyu tamamen yok saymak veya mahkum etmek tercih edilmez. Alain Badiou bunun sebebine dair bir noktaya değinir:

⁴¹⁹ J. Rancière, 2010, s. 10.

⁴²⁰ J. Rancière, 2010, s. 10.

⁴²¹ J. Rancière, 2010, s. 10.

⁴²² J. Rancière, 2010, s. 10.

“Sanatın ‘iyi’ özü sanat eseriyle değil, eserin halk üzerindeki etkileriyle hasıl olur.”⁴²³ O halde, sanatın iyi olduğu kabulü bir önkabul olarak karşımızdadır ve seyirciye gelen eleştirilerin tespit ettiğimiz iki nedeninden çıkarsadığımız bu ilk sonuç yaygın olan bir önkabulle çeliştiğinden ötürü rağbet görmez diyebiliriz.

Diğer sonuç, seyircisiz tiyatronun olanaksızlığı kabulünü hatırlatır. Seyirci, kötüdür. Tiyatro ise seyircinin varlığını şart koştuğu için kötüdür.⁴²⁴ O halde, ya tiyatronun bu şartını ortadan kaldırmak mümkün olursa ya da seyircilik konumunun kötülüğü ortadan kaldırılabilirse tiyatro mutlak kötülükten kurtarılabilir. İlk seçenek uygulanabilir olmadığından, seyirciyi kötülükten kurtarmak için bu konumu eylemden uzaklaştırıp onu edilginleştiren öğelerinin uzaklaştırılması, yani seyircinin etkinleştirilmesi gerekir. Bu akıl yürütmenin sonucunda ise iki tavır gelişir. Bunlardan ilkinde, seyirci çekildiği karanlığı terk ederek aktif eylem sürecine dahil edilir. Bunun için seyircinin izlediği oyun karşısında duygulanımlarla sersemleşmemesi, empatiden uyuşmaması ve sorgulayarak çeşitli kararlar vermesi gerekir.⁴²⁵ Burada artık seyirci gölgelerden çıkıp bir bilim insanı rolüne soyunur ve aktörlerin eylemlerinin motivasyonlarını araştırarak bunların değişmesi amacıyla oyuna dahil olma talebinde bulunur.⁴²⁶ Bu tavırda seyircinin sahneyle arasındaki mesafe bilim insanıyla deneyi arasındaki mesafe gibidir. Seyirci bakışını araştırmacı bir kimlikle sürdürür. Oysa, yukarıdaki akıl yürütmenin sonucunda türetilen diğer tavırda, bu mesafe “ukala” bir mesafe olarak adlandırılır ve sorunu yaratan da mesafenin kendisidir.⁴²⁷ Eğer mesafe ortadan kaldırılırsa, sorun da çözülmüş olur. Bu anlamda mesafenin kaldırılması demek, seyircinin sahnedeki oyuna aktif olarak dahil olması, bir kareografinin veya koronun parçası olması

⁴²³ Alain Badiou, *Başka Bir Estetik: Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 13.

⁴²⁴ J. Rancière, 2010, s. 11.

⁴²⁵ J. Rancière, 2010, s. 11.

⁴²⁶ J. Rancière, 2010, s. 11.

⁴²⁷ J. Rancière, 2010, s. 12.

demektir.⁴²⁸ Seyirci artık bireylerin bir araya gelmesiyle oluşmuş bir insanlar bütünü değildir, toplumsal bir yapı oluşturarak “kolektif seyirci”⁴²⁹ kimliğine bürünmüştür. Burada artık, tiyatro seyircisi oyuna aktif bir şekilde dahil oluşuyla plastik sanatların diğer izleyicilerinden ayrılarak kolektif bir duyumsallığı kuran konuma yükselir.⁴³⁰

Görülebileceği üzere, sunduğumuz ikinci tavrın sonunda tiyatronun “iyi özü” açıkça ortaya serilmiş ve sıradan seyircinin kötülüğünden kurtarılarak kolektif seyirciliğe adeta terfi etmiştir. Bu tavır da aslında Platon’un formülleştiirdiği ve denetim mekanizmasıyla devletine kabul ettiği sanat anlayışı ile örtüşür.⁴³¹ Bu anlayışta dikkat edilmesi gereken önkabul, tiyatronun özünde iyi oluşudur. Rancière, *Özgürleşen Seyirci*’de tiyatronun özünden bahsettiği noktada Guy Debord’un *Gösteri Toplumu*’nda⁴³² ele aldığı sorunu hatırlatır: Tiyatronun özü nedir?⁴³³ Debord, *Gösteri Toplumu*’nda her türlü temsilin gösteriyi yarattığını belirtir.⁴³⁴ Bu yeniden yaratımla gösteri kendine bir sahte-dünya yaratır ve bu dünya içerisinde bir birlik sunar.⁴³⁵ Birliğin amacı, toplum içerisinde kolektif seyirciyi var etmek değil, bireyleri tecrit ederek ayrılıkları aralarında bir ilişki kurulmasını sağlamadan, hatta engelleyerek, yalnızca biraraya getirmektir.⁴³⁶ Ayrılıkların bu durumu ise yeniden yaratılan her gösterinin iktidarı yeniden üretmesine, yerini sağlamlaştırmasına sebep olur.⁴³⁷ Çünkü gösteri, dışarıda olan bir gerçekliği izleyiciye gösterme hedefiyle hareket ediyormuş gibi görünse de aslında yalnızca kendi gerçekliğini sunar.⁴³⁸ Debord için “Gerçeklik gösteri içinde birdenbire belirir; gösteri gerçektir.”⁴³⁹ O halde, “İzleyici ne kadar çok seyredirse o kadar az yaşar; kendisini egemen ihtiyaç imajlarında bulmayı ne kadar kabul ederse kendi varoluşunu

⁴²⁸ J. Rancière, 2010, s. 12.

⁴²⁹ J. Rancière, 2010, s. 12.

⁴³⁰ J. Rancière, 2010, s. 11 – 12.

⁴³¹ Platon, 2020, s. 75 – 113

⁴³² Guy Debord, *Gösteri Toplumu*, çev. Ayşen Emekçi, Okşan Taşkent, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016.

⁴³³ J. Rancière, 2010, s. 13.

⁴³⁴ G. Debord, 2016, s. 39.

⁴³⁵ G. Debord, 2016, s. 34.

⁴³⁶ G. Debord, 2016, s. 43.

⁴³⁷ G. Debord, 2016, s. 40.

⁴³⁸ G. Debord, 2016, s. 39.

⁴³⁹ G. Debord, 2016, s. 36.

ve arzularını o kadar az anlar.”⁴⁴⁰ Gösterinin dışsal gerçekliği sunuyormuş yanılgısı, Rancière’e göre Platoncu *mimesisten* gelir.⁴⁴¹ Tıpkı mağara alegorisindeki gibi, dışarıda bir gerçeklik vardır ancak görünüş bu hakikatten ayrılmıştır. Rancière için Debord’un gösterisi bu ayrılığın acısından doğar.⁴⁴² İnsan izleyici olarak eyleme ulaşamazken gösteride aslında insanın kendi özü olan eylemi izler.⁴⁴³ İnsanın kendi özüne yabancılaşması gösteriyi yeniden yaratırken aynı zamanda iktidarın da yerini sağlamlaştırır. Bu yönüyle gösteri, toplumun düzenleyici ilkesini yaratmış olur.⁴⁴⁴

Tiyatronun “iyi” olduğuna dair önkabul, işte böyle bir paradoksla sonuçlanır. Platoncu tiyatro, toplumu düzenleyen ilkeleri gösteriyle tekrar tekrar yaratır ve onun her yaratımını izleyenini eylemden biraz daha uzaklaştırır. Oysa ki en başında tiyatronun “iyi” olduğunun önkabulu, izleyeni aktifleştirerek seyirciliğin edilgen konumundan kurtarılması zorunluluğunu beraberinde getirmişti. Rancière, estetik tarihindeki bu argümanların bir paradoksa açıldığını fark edince bu tartışmadan bir adım uzaklaşarak argümanların çevresinde döndüğü kavramlara bakar: aralarında eşdeğerlik ilişkileri kurulan izleyici ile topluluk, bakış ile edilgenlik ve dışsallık ile ayrılık kavramlarına karşı; karşıtlık ilişkisi kurulan kolektif ile bireysel, görüntü ile gerçeklik, etken ile edilgen kavramlarının her biri ve bunların aralarındaki ilişkiler çeşitli önkabuller üzerine inşa edilmiştir.⁴⁴⁵ Bu kavramların ilişkilerinde ise açıkça tespit edilebilecek bir kavram daha vardır: mesafe.

Tiyatronun iyi olduğu kabulü onu eğitici konumuna yerleştirerek seyirci ile aktör arasında bir eğitim ilişkisi kurgular. Bu ilişkide bilen ve bilmeyen, hoca ile cahil konumlarından bahsedilebilir.⁴⁴⁶ Eğitim, cahilin cehaletinin hoca aracılığı ile giderilmesi biçiminde kurgulandığında hoca ile cahil arasında kendiliğinden bir mesafe olduğu sessizce

⁴⁴⁰ G. Debord, 2016, s. 43.

⁴⁴¹ J. Rancière, 2010, s. 13.

⁴⁴² J. Rancière, 2010, s. 13.

⁴⁴³ J. Rancière, 2010, s. 14.

⁴⁴⁴ J. Rancière, 2010, s. 14.

⁴⁴⁵ J. Rancière, 2010, s. 14.

⁴⁴⁶ J. Rancière, 2010, s. 15.

kabul edilmiş olur. Ancak Rancière için “Mesafe ortadan kaldırılması gereken bir kötülük değil, tüm iletişimin olağan koşuludur.”⁴⁴⁷ Hoca, cahili eğitebilmek için her zaman onun bir adım önünde durmalı, ona onun bilmediğini ve nasıl öğreneceğini göstermelidir.⁴⁴⁸ Mesafe bu “bir adım”dır Rancière için, aşılmaz bir uçurum değildir.⁴⁴⁹ Bu bir adımlık mesafe ise eğitimin bir koşulu olduğundan, asla kapatılamaz yaratıcı bir mesafedir.

Rancière’in bu metindeki temel argümanı mesafenin bu anlayışla ele alınışından doğar. Rancière, şimdiye kadar tiyatro üzerine ele aldığımız görüşlerin hepsinde mesafenin uçurum olarak kurgulandığı, aşılamayacak bir mesafe olarak görüldüğünü belirtir.⁴⁵⁰ Mesafe uçurum olarak kabul edildiğinde eğitim onu aşma arzusu taşır lakin hiçbir şekilde aşamaz. İşte Rancière’in sorguladığı, bahsi geçen bu aşılamaz uçurumu aşma arzusudur.⁴⁵¹ Aralarında karşıtlıklar belirlenen kavramlar arasındaki mesafe bir uçurum mudur yoksa iletişimin koşulu olan adım mıdır? Seyirci paradoksunu doğuran, bakışın edilgen bir konum oluşu ve etkenlikle arasında kurulan ilişkinin aşılamaz bir uçurum olarak kabul edilmesinden kaynaklıdır. O halde Rancière için seyirci aktörü izleyişiyle sürekli bir gözlemci konumunda olmasının yanı sıra karşılaştırmalarda, yorumlarda bulunması sebebiyle sürekli bir yaratımda bulunur.⁴⁵² Seyircinin daimi olarak yaratımda bulunması da onun zaten gösterinin etken bir yorumcusu olduğunu gösterir. Rancière için “Seyirci olmak, etkinliğe geçirmek zorunda olduğumuz bir edilgenlik değildir. Normal durumumuzdur seyircilik.”⁴⁵³

Rancière bu tespitlerin hemen ardından eleştirel düşüncenin sanata yaklaşımını incelemeye geçer. Eleştirel geleneğin hala en belirgin olduğu alanın sanat olduğunu belirten Rancière⁴⁵⁴, sanatı kullanarak eleştirel geleneğin de eleştirisini sunar. Eleştirel düşüncenin sanat alanındaki gücü, sanatı durmaksızın politikleşmeye ve bir protesto aracına dönüşmeye

⁴⁴⁷ J. Rancière, 2010, s. 16.

⁴⁴⁸ J. Rancière, 2010, s. 15.

⁴⁴⁹ J. Rancière, 2010, s. 17.

⁴⁵⁰ J. Rancière, 2010, s. 17.

⁴⁵¹ J. Rancière, 2010, s. 17.

⁴⁵² J. Rancière, 2010, s. 18.

⁴⁵³ J. Rancière, 2010, s. 22.

⁴⁵⁴ J. Rancière, 2010, s. 27.

davet eder.⁴⁵⁵ Bu davete çoğu zaman icabet eden sanat içinde Rancière tek bir etkileme modelinin kullanıldığını fark eder.⁴⁵⁶ Bu modele bağlı olarak sanat, “tahakkümün bıraktığı yara izlerini” göstermeye veya “ikonları alay konusu yaptığı” kurgulara yönelir.⁴⁵⁷ Eleştirel düşüncenin sanata dair izlediği bu tutuma dair getirdiği eleştirilerle Rancière, sanat için yeni bir alan açar.

Eleştirel düşünce, sanatta geleneğin mantığını kullanmaya devam ederek hala bilen ile bilmeyen arasındaki uçurumdan yararlanarak bilmeyene bilmediğini göstermeyi amaçlamaktadır. Sanat bilmeyeni bilinçlendirmenin, ona göremediği gizli bir gerçekliği göstermenin aracı iken aynı zamanda bilmenin sorumluluğunu da öğrencisine yükler.⁴⁵⁸ Zira bilmeyen, aslında gizli gerçeklikten sorumlu olduğunu bilir ancak bu gerçekliğin ne olduğunu bilmez Rancière’e göre.⁴⁵⁹ Bunu “günahkar bir suç ortaklığı”⁴⁶⁰ olarak adlandıran Rancière, öğrenciye bilincin yanı sıra sorumluluktan kaçmanın getirdiği bir suçluluğun da yüklendiğini belirtir.⁴⁶¹ İşte bilen ile bilmeyen, bu konumları belirleyen gizli gerçeklik ve buna bağlı bir sorumluluk, gerçekliği saklayan bir yanılsama ve zenginlik ile yoksulluk gibi kavramlarla bunlar arasında kurulan ilişkinin biçimi zaten geleneğin kavramları ve yöntemleridir.⁴⁶²

Eleştirel düşüncenin sanatta geleneğe böylesine bağlı kalması, toplumsal eleştiri ile sanat eleştirisi arasında bir kopuşa sebep olur.⁴⁶³ Toplumsal eleştiri belirli bir odağı protesto eder. Ancak sanat eleştirisi buna dahil edildiğinde odak kayar, artık odak toplumsal eleştirinin göstermek istediği değil, protestonun kendisidir.⁴⁶⁴ Hatta belki de protestonun görüntüsü bile eleştirel sanatın eleştirdiği odaklardan biri olabilir. Odağın bu kayması toplumsal eleştirinin

⁴⁵⁵ J. Rancière, 2010, s. 48 – 49.

⁴⁵⁶ J. Rancière, 2010, s. 49.

⁴⁵⁷ J. Rancière, 2010, s. 49.

⁴⁵⁸ J. Rancière, 2010, s. 29.

⁴⁵⁹ J. Rancière, 2010, s. 29.

⁴⁶⁰ J. Rancière, 2010, s. 29.

⁴⁶¹ J. Rancière, 2010, s. 29.

⁴⁶² J. Rancière, 2010, s. 33.

⁴⁶³ J. Rancière, 2010, s. 36.

⁴⁶⁴ J. Rancière, 2010, s. 35.

protestosundan meta üretimine ve buna bağlı olarak toplumsal tüketime yol açar.⁴⁶⁵ Artık protestonun gerçeği ve bundan dolayı hissettiği suçluluğu bir metadır ve her meta gibi tüketilmeye mahkumdur.

Toplumsal eleştiri ile sanat eleştirisi arasındaki bu kopukluk sanat eleştirisinin kapitalizmle adeta işgaline yol açmış ve eleştirel düşünce “canavarla mücadele ettiğini düşünüp aslında canavara çalış[maktan]”⁴⁶⁶ doğan ve canavara karşı güçsüzlüğünden kendi kendini besleyen⁴⁶⁷ bir melankoliye hapsolmuştur. Rancière bu melankoliden kurtulmanın yolunun geleneğin kavram ve yöntemlerinden uzaklaşmaktan geçtiğini öne sürer.⁴⁶⁸ Ona göre sanatın özgürleşmesi ancak eski düzenin bozulması ile mümkündür.⁴⁶⁹ Bu kavramların da ötesinde, geleneğin getirdiği duyumsama biçimlerinden (görme, hissetme, söyleme vd.) de kopuşu gerektirir ki sanatta özgürleşmeden bahsedilebilsin.⁴⁷⁰ “Gösteri, kendinden başka hiçbir şeye varmak istemez.”⁴⁷¹ O halde mağaranın tutsağı olmaktan kurtulabilmek için eleştirel sanat aynı yöntemleri ve duyuları kullanmaktan vazgeçerek yeni bir alan yaratmalıdır.

Eleştirel düşüncenin geleneğin kavram ve yöntemlerine sadık kaldığını sunan Rancière, bu düşünceden doğan sanat hakkında bir tespit daha bulunur. İmge ile duyumsanan arasında bir ortaklık kuran geleneğin düşüncesine sadık kalan hat, protesto etmek istediği imajı sunarak izleyicisinden isyan etmesini bekler. Bir savaş imajı, bir soykırım görüntüsü karşısında sanatçının beklediği izleyicisinin bu görüntüde acı çeken insanları gören kişinin isyan etmesi, bu gidişata bir dur demesidir. Yani kurbanla empati kurmasıdır. Oysa Rancière şu sorunun sorulmasının meşru olduğunu gösterir: böyle bir eserle karşılaşan izleyici

⁴⁶⁵ J. Rancière, 2010, s. 34.

⁴⁶⁶ J. Rancière, 2010, s. 36.

⁴⁶⁷ J. Rancière, 2010, s. 38.

⁴⁶⁸ J. Rancière, 2010, s. 44 – 45.

⁴⁶⁹ J. Rancière, 2010, s. 45.

⁴⁷⁰ J. Rancière, 2010, s. 36.

⁴⁷¹ G. Debord, 2016, s. 37.

cellata isyan mı etmelidir yoksa kurbana sempati mi duymalıdır?⁴⁷² Bu temsilin amacı nedir? Amacı ile etkisi arasındaki ilişki nedir? Her ne kadar amaç isyan ettirmeye yönelik olsa da etkisinin bu yönde olmaması da gayet meşru bir sonuç olarak görünmektedir.⁴⁷³ Bu tespit bize sanatçının niyeti ile ortaya çıkan netice arasında doğrudan bir bağ olmadığını açık bir şekilde göstermiş olur. “Hiçbir görüntü tek başına çıkmaz karşımıza. Her görüntü, temsil edilen bedenlerin statüsünü ve ne tür bir dikkati hak ettiklerini düzenleyen belli bir görünürlük düzeneğine aittir.”⁴⁷⁴ Geleneksel düzeneğe ait eleştirilerini belirleyen Rancière için sırada buna bir başka seçenek getirmek vardır.

Rancière’in eleştirel düşüncenin de bir biçimde benimsediği duyumsama biçimine alternatif olarak önerdiği yol estetik etkileyciliktir.⁴⁷⁵ Geleneğin izleyicisine bir temsili deşifre etmeyi öğretmek niyet ile netice arasında bir bağ kurmak zorunda bırakmasına karşı estetik etkileycilik, duyumsanan form ile seyirci arasındaki ilişkiyi askıya alır.⁴⁷⁶ Mağaranın tutsağı olmak için duyuların kullanımında yeni alanlar açmak gerektiğini sunan Rancière estetik etkileyciliği “uyuşmazlığın etkileyciliği”⁴⁷⁷ olarak tanımlarken, geleneğin deşifre edilmesi için sunduğu imgeleri beklenmeyen biçimlerde sunmayı teklif eder. Herkül’ün geleneksel sunumu ve beklenen duyumsanma biçimi On İki İş’i yapan güçlü bir tasvirken onu tanrıların kucağında dinlenirken sunmak estetik etkileycilik için bir örnek teşkil edebilir mesela.⁴⁷⁸ Burada artık etkinleştirilmek istenen bir edilgenlikten değil, aksine radikal bir edilgenlikten söz edilir. Etkinlik ile edilgenlik arasındaki karşıtlığın bu biçimde bir radikal sunumu duyusallık rejimleri arası çatışmayla beraber sanatın politikaya temas ettiği noktayı gösterir.⁴⁷⁹

⁴⁷² J. Rancière, 2010, s. 51.

⁴⁷³ J. Rancière, 2010, s. 50.

⁴⁷⁴ J. Rancière, 2010, s. 91.

⁴⁷⁵ J. Rancière, 2010, s. 53.

⁴⁷⁶ J. Rancière, 2010, s. 53.

⁴⁷⁷ J. Rancière, 2010, s. 56.

⁴⁷⁸ J. Rancière, 2010, s. 53 – 55.

⁴⁷⁹ J. Rancière, 2010, s. 56 – 57.

Estetik kopuş böylece özel bir etkileycilik biçimini devreye sokmuştur: Sanatsal becerinin üretim formları ve belirlenmiş toplumsal amaçlar arasındaki; duyumsanabilir formlarla bu formlarda bulabileceğimiz anlamlar ve doğurabilecekleri sonuçlar arasındaki bir tutarsızlık ve bağlantısızlıktan kaynaklı bir etkileycilik.⁴⁸⁰

Rancière bu bağlantısızlık ve tutarsızlığı uyumsuzluk olarak adlandırırken uyumsuzluğu politikanın koşulu olarak belirler.⁴⁸¹

Estetik etkileyciliğin uyumsuzluğu içerimi, uyumsuzluğun politikanın koşulu olmasından ötürü, estetiği doğal olarak politik bir kavram olarak belirler. Bu noktada Rancière'in politika tanımına bakmak gereklidir. Rancière için “Politika, ortak nesnelerin tanımlanmasına imkân tanıyan duyumsanabilir çerçeveleri yeniden yapılandırma etkinliğidir.”⁴⁸² O halde estetik etkileycilik duyusal rejimleri arası bir çatışma yaratması ve ortak nesneler olan imgelerin yeniden paylaşılmasını öngördüğü için bir estetik politikasıdır. Politika estetiği “Politik özneleşme edimlerinin görünür olanı, bunun hakkında ne söylenebileceğini ve bunu yapmaya hangi öznenin muktedir olduğunu”⁴⁸³ belirlerken sanat politikası da sanatçıların politikalarını önceler.⁴⁸⁴ Estetik, politika ve sanat kavramları arasındaki ilişkinin biçimini belirledikten sonra geriye nesnelerden hangisinin sanata ait olup hangisinin olmadığı sorunu kalır. Bu sorunu çözmenin yolu ise sanatın estetik rejiminden geçer. Bu rejimde nesnelerin sanata aitliği hakkında bir ayırım yapılmaması bir paradoks yaratacaktır zira estetik politikasının duyumsanabilir olanı yeniden bölüştürme iddiası bölüşülecek şeyin sanat olup olmadığının belirlenmesini zorunlu koşar. O halde, neyin sanat olup olmadığının belirlenmesi estetik politikasının uğraşacağı önemli sorunlardan biridir.

Estetiğin politik bir rejim olduğu belirlemesinden sonra *Estetiğin Huzursuzluğu*'nda Rancière'in, estetiğe gelen eleştirileri ele alarak neyin sanat olup olmadığı sorununa cevap

⁴⁸⁰ J. Rancière, 2010, s. 56 – 57.

⁴⁸¹ J. Rancière, 2010, s. 57 – 58.

⁴⁸² J. Rancière, 2010, s. 57.

⁴⁸³ J. Rancière, 2010, s. 61.

⁴⁸⁴ J. Rancière, 2010, s. 61.

ararken estetiği tanımlama ve bu kavrama gelen eleştirilere cevap verme çabasına şahitlik ederiz. Öncelikle sanatın varolabilmesi için birinin bir nesneyi sanat olarak tanımlaması gerekir.⁴⁸⁵ Burada gerçeğe uygunluğu sorgulanan bir imge veya bir becerinin uygulanmasının ötesinde bir şeye yönelen Rancière, on sekizinci yüzyılda bir şeyin sanat sayılabilmesi için onun bir hikayesi olması gerektiği düşüncesini hatırlatır.⁴⁸⁶ Ancak bu düşünce zaten *mimesis*in kendisidir zira hikaye bir yapma (*poiesis*) ve bir etkilenme (*aisthesis*) tarzı sunar.⁴⁸⁷ Oysa Rancière estetiğin politik bir rejim olduğu ilanı ile zaten *poiesis* ve *aisthesis* arasındaki doğrudan bağı koparmıştı. Bu belirleme, neyin sanat olduğunun belirlenmesi arayışında o şeyin hikayesinin olması argümanını yolundan çekerek bir tanrıça heykeli örneğini ele alarak üç rejim sunar. Bunlardan ilki olan etik imgeler rejiminde tanrıça heykelinin gerçek bir tanrıça olup olmadığı ve herhangi bir tanrıçanın bir nesne ve form ilişkisi üzerinden imgesinin üretilip üretilmeyeceği sorgulanır.⁴⁸⁸ Bu sorgulamada bir sanat düşüncesinden bahsedilmediğinden ve odağın tanrıçanın kendisinde olmasından ötürü bir sanat düşüncesinden, dolayısıyla da bir sanat nesnesinden bahsedilmez. Temsili sanat rejiminde tanrıça heykeli artık heykel sanatının bir ürünü olarak karşımızdadır ancak heykeltıraş bir maddeye form vererek bir temsili sunar.⁴⁸⁹ Burada formun sınırları ve sunum biçimi belirlenmiştir ve bir sanat düşüncesi oluşmuştur artık. Ancak bu sanat düşüncesinde *mimesis* geleneğinin sürdüğünü belirtmek mümkündür. Estetik sanat rejiminde ise madde ile form, görünüş ile gerçek, etken ile edilgen arasındaki bağlar koparak yeniden ve farklı bir biçimde kurulur.⁴⁹⁰ Artık estetik duyumsama, duyumsananın salt biçimiyle değil duyumsayanın duyumsama biçimi ile ilgilenmektedir. Bu yönüyle estetik sanat rejimi özgül bir deneyim kurgulamaktadır.

⁴⁸⁵ Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 12.

⁴⁸⁶ J. Rancière, 2016, s. 12 – 13.

⁴⁸⁷ J. Rancière, 2016, s. 13.

⁴⁸⁸ J. Rancière, 2016, s. 32.

⁴⁸⁹ J. Rancière, 2016, s. 33.

⁴⁹⁰ J. Rancière, 2016, s. 34.

Sanat düşüncesinin oluştuğu, nesnelerin sanat olarak belirlenebildiği ve duyulurun belirlenen biçimde paylaşıldığı estetik sanat rejimi içerisinde karşımıza iki büyük siyaset çıkar: sanatın hayat oluş siyaseti ve direngen form siyaseti.⁴⁹¹ İlkinde sanat, gündelik hayattan ayrılmayan, gündelik hayatın içerisinde erimiş bir biçimde karşımıza çıkarken ikincisinde sanat gündelik hayattan ayrı olan kendi gerçekliğini korur, yaşam biçimine dönüşmeye direnç göstererek kendine alan açar.⁴⁹² Sanatın gündelik hayatın bir parçasına dönüştüğü siyasetin içerisinde Rancière, sanatın belirlenen yargıların iletilmesi için tasarımlar bulmak amacıyla kullanıldığını ifade eder.⁴⁹³ O halde, estetik sanat rejiminin bu yönünde esasen özgürleşmiş görünen sanatın, özünde yine *mimetik* sanat ile ortaklaşan bir yönünün olduğu belirtilebilir. Oysa, sanatın yaşamından bahsedildiğinde, sanatın kendi gerçekliği söz konusu edilir. Sanat kendi imgelerine, temsillerine sahiptir ve bunun belirli bir ömrü vardır.⁴⁹⁴ Bu sebeple müzeler ve galeriler ömrünü bitirmiş temsillerin anıt mezarları olarak görülür.⁴⁹⁵ Bu iki siyaset arasındaki gerilim, estetik rejiminin sürdürülmesini sağlar çünkü estetik rejim ikisi arasında arabuluculuk yapma görevini üstlenmiş⁴⁹⁶, sanata her iki siyaseti de içeren bir çerçeve çizmiştir.⁴⁹⁷

Sanat olan ile olmayan arasındaki bu geçişkenliğin üstünde köprü kuran estetik rejim, çağdaş sanatın politik yanını kavramamızı sağlar.⁴⁹⁸ Eleştirel sanatta imgelerin geleneğin yöntemlerine bağlı kalınarak sunulduğunu ve niyet ile netice arasında net bir bağ kurgulandığını gördük. Çağdaş sanat ise bu imgelerin kırılmasını sunarak duyumsama

⁴⁹¹ J. Rancière, 2016, s. 47.

⁴⁹² J. Rancière, 2016, s. 47.

⁴⁹³ Jacques Rancière, *Dissensus: Politika ve Estetik Üzerine*, çev. Mustafa Yalçınkaya, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2020, s. 114.

⁴⁹⁴ J. Rancière, 2020, s. 117.

⁴⁹⁵ Rancière bu iki görüşe de katılmadığını *Dissensus*'ta ifade ederek kendi argümanını sunar. Tez kapsamında bu argümanlara ihtiyaç duyulmadığından burada Rancière'in argümanının gelişimine değinmeyeceğiz. J. Rancière, 2020, s. 117.

⁴⁹⁶ J. Rancière, 2016, s. 49.

⁴⁹⁷ J. Rancière, 2020, s. 118 – 119.

⁴⁹⁸ J. Rancière, 2016, s. 49 – 53.

biçimimizi değiştirmeyi teklif eder.⁴⁹⁹ Ancak Rancière, bu ayrımlardan bir adım uzaklaşarak her iki siyasette de ortak olan bir tavrı fark etmemizi sağlar. Bu tavır, sanatın hangi siyasetinden bahsedilirse bahsedilsin cemaat oluşturma işlevinden uzaklaşlamamasıdır.⁵⁰⁰ O halde sanat, hangi rejim dahilinde olursa olsun siyasal olmak durumundadır. Neyin sanat olup olamayacağının belirlenimi ise sanatın hangi rejimin sınırları içerisinde bulunduğuyla bağlı olarak yapılabilir. Duyusal alanın yeniden kurgulanışı bir rejimin çizdiği çerçeveyi değiştirme gücüne sahiptir. Bu sayede yeni duyumsama biçimine bağlı olarak yeni sanat cemaatleri oluşur.

Hatırlarsak Rancière, politikanın koşulunun uyumsuzluk olduğunu belirtmişti.⁵⁰¹ Yine şimdiye kadar incelediğimiz görüşleri Rancière'in politikayı yalnızca iktidar biçimlerine dair bir yönetme sanatı olarak görmediğini⁵⁰², ancak bir duyulur paylaşımı olarak özgül bir kavram olarak kabul ettiğini belirtebiliriz.⁵⁰³ O halde Rancière için politikanın amacının uyumsuzluğu gidermek, ortak bir duyum zemini yaratmak olduğu söylenebilir. Politika uyumsuzluğu söz konusu nesneyi paylaştırarak çözmeyi amaçlar.⁵⁰⁴ Burada şunun farkına varmak gerekir ki, herhangi bir şeyi paylaşırabilmek için öncelikle parçalamak gerekir. Dolayısıyla uyumsuzluk, ortak duyudan önce tamamen parçalanmayı zorunlu hale getirir. Toplum, yani cemaat, bu çatışmanın ortaya çıktığı, parçalanmanın mümkün olabildiği boşlukta kendine varlık zemini bulur.⁵⁰⁵ Politik özne pay dağıtımını yaptıktan sonra ortada bir boşluktan söz edilmez ve boşluğun olmadığı bu yerde *polis* varolur,⁵⁰⁶ ta ki bir sonraki uyumsuzluğun yarattığı boşluğa kadar. Politika (*la politique*), ortaya çıkan uyumsuzlukla beraber mümkün olacak ve politik olan (*le politique*), *polis* ile politika arasındaki gerilimde varolabilecektir.⁵⁰⁷ Sanatta da söz

⁴⁹⁹ J. Rancière, 2016, s. 56 – 57.

⁵⁰⁰ J. Rancière, 2016, s. 26.

⁵⁰¹ J. Rancière, 2010, s. 57 – 58.

⁵⁰² Toros Güneş Esgün, “Jacques Rancière’de Siyasetin Olanığı ve Demokrasi”, *Felsefe Arkivi*, 2012, 36, s. 21.

⁵⁰³ J. Rancière, 2020, s. 9.

⁵⁰⁴ J. Rancière, 2020, s. 10.

⁵⁰⁵ J. Rancière, 2020, s. 11.

⁵⁰⁶ J. Rancière, 2020, s. 19.

⁵⁰⁷ Esgün, 2012, s. 20 – 21.

konusu olan açıkça budur. Sanat, duyulur paylaşımını teklif ediyor olması ile politik olandır ve uyuşmazlıklar sonucu oluşturduğu rejimler de onun politikasıdır. Sanatın yaşamından bahsedebilmek için bu boşluğun sürekliliğinin gerektiği yorumunda bulunabiliriz. Zira, duyulur paylaşımının ardından tekrar bir boşluğun oluşmadığı yerde, politikadan değil yalnızca totaliteryanizmden bahsedilebilir.⁵⁰⁸

Buraya kadar sanatın duyumsama biçimi yoluyla imgelerin düzenlenmesi olduğunu, bu sebeple sanatın politik bir şey olduğunu ve estetiğin tanım gereği yalnızca belirli bir duyumsanma biçimini belirttiğinden ötürü yalnızca bir rejim olabileceğini, estetik rejim dışında rejimlerin de olanaklı olduğunu belirttik. Bu bölümün ilk alt bölümünde ele aldığımız Kant, estetik deneyim içerisinde güzel sanat karşısında anlağın imgelem yetisi ile oyunundan doğan çekici bir duygulanımın güzel estetiğini, biçimsizlik karşısında aklın imgelem yetisi ile oyunundan doğan ciddi bir hayranlığın ise yüce estetiğini doğurduğunu açıklamıştı. Lyotard ise sanatta artık söz konusu olanın sadece güzel estetiği değil, aynı zamanda yüce estetiği olduğunu ileri sürmüştü.⁵⁰⁹ Rancière, bütün belirlenimlerinin ardından Lyotard'ın bu argümanını hatırlatarak Kant'ın yücesinin biçimsizlikten kaynaklandığını ve bu sebeple biçimi olan bir nesne üzerinden yüce estetiğinin olanaklı olup olmadığının sorulması gerektiğini işaret eder.⁵¹⁰ Rancière'e göre Lyotard bu sorunun üstesinden "felaket sanatı" ile gelir. Felaket sanatı hem duyulur olanın gücünü talep ederken hem de göstergeyi beraberinde taşır.⁵¹¹ Bu sanat, Kant'ın güzelinin çikarsızlığı ve duyusal olarak zevk vermenin ötesinde belirsiz bir kavramı olmasından doğan hoşlanmadan ve yücenin büyüklüğü ile uyumsuzluğu karşısında yarattığı hayranlığın birlikteliğinden beslenir.⁵¹² Bu yolla felaket sanatı, Kant'ın estetiğinin iki yönünü kendi bünyesinde bir araya getirir. O halde sanat eseri, tüketim

⁵⁰⁸ J. Rancière, 2020, s. 109.

⁵⁰⁹ Jean-François Lyotard, *The Inhuman: Reflections on Time*, çev. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, Stanford University Press, 1991, s. 78 – 88.; J. Rancière, 2016, s. 89.

⁵¹⁰ J. Rancière, 2016, s. 90 – 91.

⁵¹¹ J. Rancière, 2016, s. 93.

⁵¹² J. Rancière, 2016, s. 92 – 93.

nesnesinden ayrıldığı sürece sanat eseri olabilir çünkü sanat eseri ne tüketim nesnesinin verdiği zevke ait arzuyu tarşı kendinde, ne de iyi veya hoştur. Onun bu yararlanılmazlığı, sanat eserini tanımlayan şeydir.⁵¹³

Rancière'in Lyotard'a bu noktada eleştirisi, estetiğin politik niteliğini etiğe indirgemesi yönündedir.⁵¹⁴ Öncelikle Rancière'in Lyotard'a eleştirilerinin hem estetik hem de politik alanda postmodernizme yönelik olduğunu belirtmekte fayda var. Rancière için estetikle politika birbirlerinden bağımsız şekilde düşünülemeyecek olsalar da aralarında bir sınır bulunur ve postmodernizmin yaptığı ikisi arasındaki sınırın politikadan estetiğe doğru olacak şekilde ihlal edilmesidir.⁵¹⁵ Lyotard'ın Kant'ın sanatla ilişkilendirmediği yüce kavramını alıp bu alanda kullanması Rancière'e göre yanlış bir tanımlamaya mahal vererek sanatı eleştirel düşüncenin yasını tutmaya iter.⁵¹⁶ Bunun sebebi yücenin temsil edilemezliğinin eleştirel düşüncenin alanına, yani sanata getirilerek postmodernizmin estetik alanda bir paradigmaya dönüşmesi ve özgürleşme düşüncesini kaybederek bunu tüm dünyaya mal etmesidir.⁵¹⁷ İkinci Dünya Savaşı, soykırım kampları ve avangardın eleştirel düşünceye nostaljiyle yaklaşan tavrı göz önüne alındığında estetik ile politika arasındaki ilişkiyi etik zemine kaydırmıştır.⁵¹⁸ Ancak Rancière için estetik ve politik kendi alanlarında kalmalı ve ikisi arasındaki sınır korunmalıdır ki bir politikadan ve yaratıcı bir mesafeden bahsedilebilsin.⁵¹⁹

Bu alt bölümde Rancière'in politika ile estetik arasında kurduğu ilişkiyi inceledik. Rancière herhangi bir eser karşısında seyircinin olmazsa olmazlığını hatırlatarak şimdiye kadar hem Arendt'te hem Lyotard'da gördüğümüz seyirci – aktör ikiliğine değindi. Ancak bu

⁵¹³ J. Rancière, 2016, s. 97.

⁵¹⁴ Tuğba Ayas Önel, "Estetiğin Etik Dönüşü: Jacques Rancière'in Jean-François Lyotard Eleştirisi", *Kaygı*, 2022, 21 (2), s. 806.

⁵¹⁵ T. A., Önel, 2022, s. 813.

⁵¹⁶ T. A., Önel, 2022, s. 813.

⁵¹⁷ T. A., Önel, 2022, s. 813.

⁵¹⁸ T. A., Önel, 2022, s. 814.

⁵¹⁹ Tina Chanter, "The Artful Politics of Trauma: Rancière's Critique of Lyotard", *Trauma and Transcendence: Suffering and the Limits of Theory* içinde, New York, Fordham University Press, 2018, s. 125.

sırada ikisi arasındaki mesafeyi aşamaz bir uçurum olarak değil aşılabılır bir adımlık bir mesafe olarak belirledi. Bunun peşi sıra eleştirel geleneğin hakim olduğu sanat alanında bu geleneğin kullandığı yöntemin geleneksel yöntem olduğunu göstererek eleştirel geleneği eleştirdi. Bu eleştirilerden yola çıkarak kendi argümanını aktaran Rancière estetik alanda bir yaratımdan bahsedilebilmesi, özgür bir yargılamanın söz konusu olabilmesi için uyumsuzluğun temelde olması gerektiğini, bu uyumsuzluğun aynı zamanda politikanın da koşulu olduğunu belirledi. Böylelikle politika ile estetik arasında her ikisinin de duyulurun duyumsanma biçiminin yeniden düzenlenmesi ve uyumsuzluktan doğmaları sebebiyle kopmaz bir bağ bulunduğunu bize gösterdi.

Bir sonraki bölümde bu bölümde incelediğimiz estetik kuramlara ve bundan bir önceki bölümde ele aldığımız sanat tarihi anlatısı içerisindeki tezimizi ilgilendirmesi sebebiyle tespit ettiğimiz kırılımlara dayanarak çağımızda yapay zekanın vaadi olan sanat üretme etkinliğinin olanağını inceleyerek bu iddianın politik alanda ne anlama geldiğini tartışmaya açacağız. Bu amaçla ilk olarak yapay zekanın nasıl estetik alanda ürün verebildiğini aktarmaya çalışacak, bunun için bu alanda kullanılan makine öğrenimi yöntemlerini ve bunların çalışma prensiplerini serimleyeceğiz. Ardından bu yöntem ve prensiplerin işleyişinden yola çıkarak üretimlerin bu bölümde belirlenen kurallar çerçevesinde tartışmasını sunacağız.

4. YAPAY ZEKANIN ESTETİK ÜRETİMLERİ

Önceki bölümlerde ilk olarak sanat kavramının tarihsel gelişimine baktık. İncelediğimiz sanat tarihi anlatısı içerisinde sanat kavramının her zaman aynı içeriğe sahip olmadığını, farklı zaman dilimlerinde farklı eylemleri içerdiğini gördük. Antik dönem içerisinde her türlü üretim faaliyetinin ismi olan *tekhne* kavramının bugün dilimizde sanat kavramı ile karşılandığını, çünkü üretim faaliyetlerinden ayrı bir sanat yapma biçiminin olmadığını belirttik. Bu dönem içerisinde sanat olarak ele alınan üretim faaliyetleri, deriden ayakkabı yapmaktan sebzelerden yemek yapmaya, mermerden heykel yapmaktan sözcüklerle tragedya yazmaya kadar her türlü hammaddeden bir ürün üretme sürecini kapsamıştı. Oysa on sekizinci yüzyıla gelene kadar bu sanat kavramı kendi içerisinde liberal ve bayağı olarak iki türe ayrılmış ve bu ikisi toplum içerisinde aynı değere sahip görülmemişti. Bir işlevi yerine getirme amacı güden, bir sorunu çözmeye çalışan ve fiziksel nesneler üzerine çalışan bayağı sanatlar atölyelerde yapılan her türlü üretimi kapsarken liberal sanatlar, bir eğitime bağlı olarak bir işlevi karşılama amacı gütmeyen yürütülen ve fiziksel bir nesne üretmeyi hedeflemeyen çalışmaları içeriyordu. Bunların arasında statü değiştirmek için çabalayan resim ve heykel gibi sanatlarsa soyluların himayesinde olduğundan bayağı sanatlar içerisinde bulunsalar da toplumsal statüleri diğer bayağı sanatlara göre daha yüksekti.

On sekizinci yüzyılda beğeni yargısı ve bir nesnenin işlevinin ötesinde sadece kendisinin biçiminin uyandırdığı his ile ilgili tartışmaların yaygınlaşması güzel sanatlar kurumunun ilanı ile sonuçlanmış, güzel sanatlar içerisinde kabul edilmeyen diğer üretim faaliyetleri zanaat olarak isimlendirilmeye başlanmıştı. Zanaatin güzel sanatlardan dışlanması en büyük etkense amacının bir işlevi yerine getirmek olması, bu ürünlerin işlevlerinin ötesinde sadece kendilerin biçimlerinden dolayı verdikleri bir tür hazdan bahsedilememesiydi. Takip eden yıllarda Endüstri Devrimi'nin üretim biçimlerini tamamen değiştirmesi zanaatçıların yerini yavaş yavaş tasarımcılara ve işçilere bırakmasına sebep

olmuş, yakın dönemde gelen fotoğraf makinesinin icadı ise sanat tarihi içerisinde önemli bir kırılmaya sebep olmuştu. Bu kırılma, şimdiye kadar süren ideal sanat algısının görüneni olduğu gibi yansıtması, resmin biçimsel olarak olabildiğince gerçekçi olması çabasına karşın fotoğraf makinesinin bunu kolaylıkla yerine getirmesinden kaynaklanmıştı. Bu dönemde gerçeğin ve görme deneyiminin ne olduğunun sorgulanması pek çok modern sanat akımının doğuşunu sağlamış, resim girdiği krizden biçim değiştirerek çıkmıştı. Hatta sadece biçim değiştirmekle de kalmamış, biçimi aşarak çeşitli imgelere ve fikirlere ulaşmayı amaçlamaya başlamıştı. Bu dönemde sanatın rolü biçimsel olarak estetik haz veren şey olmaktan çıkıp zaman zaman rahatsızlık da veren ama bunu yaparken bir plastik nesne yoluyla bir imgeye ulaşan şey olarak değişmişti. Bu değişim modern dönemde sanatın politik ve eleştirel tavrının açıkça ortaya serilmesini göstermişti.

Sanat tarihindeki önemli gördüğümüz kırılımları aktardıktan sonra çeşitli estetik kuramlara bakarak estetik olan ile politik olan arasındaki bağı serimlemeye çalışıp politik ile estetiğin birbirinden ayrılamayacağını göstermiştik. İlk olarak Kant'ın üçüncü kritiğinden yola çıkarak yargı yetisinden ne anladığını, güzel kavramını nasıl iyi, hoş ve hazdan ayırdığını ve güzelin analitiği sayesinde *sensus communis* kavramı olmadan güzel sanattan bahsedilemeyeceğini sunmuştuk. Aynı zamanda Kant'ın yargı yetisi ve düşünümsel yargılar içerisinde sadece sanat deneyiminden değil yüceden de bahsettiğini belirlemiş, bunun sanat deneyimi ile olan ortaklık ve farklılıklarını açıklayarak yücenin de düşünümsel bir yargı deneyimi olduğunu açıklamıştık. Ardından Arendt'e geçerek Arendt'in Kant'ın felsefesinden nasıl bir politika çıkarsadığını sunmuş, toplum olmazsa sanatın nasıl olanaklı olmadığını göstermiştik. Sanat denildiğinde seyirci ve aktör ilişkisinden bahsedilmesinin zorunluluğunu, bu ilişkide beğeni yargısının kriterini seyircinin belirlediğini göstererek ikisi arasında bir iletişimin mecburi olduğunu açıklamıştık. Seyirci ve aktör arasındaki ilişkiye odaklanan bir başka filozofun Lyotard olduğunu sunarak onun bu ilişkiyi seyirciyi edilgen bir konumda

görmeden okuduğunu ancak toplumsal uzlaşıların şimdiye kadar olduğu gibi tek bir meta anlatı altında olmadığını, bu meta anlatıların postmodern durumda yıkıldığını ve artık her anlatı oluşumunda anlatıcı ile dinleyicinin tekrar tekrar belirlendiğini, bunların dinamik oluşumlar olduğunu göstermiştik. Bu dinamik değişkenliğin sanat alanında yüce sanatını yarattığını belirtmiştik. Lyotard'ın yüce sanatını felaket sanatı olarak adlandıran Rancière'in seyirici ile aktör arasında kurgulanan mesafeyi aşılabılır gördüğünü ve bu mesafenin üretken bir mesafe olarak belirlendiğini aktarmıştık. Rancière'in eleştirel düşüncenin sanatta geleneksel yöntemlere bağlı kalmasını eleştirerek duyulurun yeniden paylaşımına dayanan estetik etkileyciliği ileri sürdüğünü, bu yeniden paylaşım hali içinse uzlaşının değil uyuşmazlığın koşul olduğunu belirtmiştik. Uyuşmazlığın ön koşul olduğu bir diğer alan da politika olduğundan Rancière, estetik ile politik olan arasında bir bağ tespit ederek bu ikisinin kendi sınırları içerisinde ve birbirlerinden de kopamayacak bir ilişkide olduklarını ileri sürmüştü.

Tezin bu bölümünde amacımız yapay zekanın estetik üretimlerini incelemek, bu üretimlerin iddia ettikleri gibi sanat olup olmadıklarını ve bunun politik alan açısından neden önemli bir soru olduğunu tartışmaya açmaktır. Bu tartışmanın açılabilmesi için sanat tarihi ve estetik kuramları şimdiye kadar işlenmiş olsa da, hala eksik olan bir konu bulunmaktadır: Yapay zekanın bu üretimleri nasıl yapabildiği. Yapay zekanın estetik alana ait üretimleri nasıl yapabildiği anlaşılmadan tartışmayı sağlıklı bir şekilde yürütebilmek mümkün görünmemektedir. Bu sebeple bu bölümde ilk olarak yapay zekanın estetik üretimleri yaparken kullandığı yaygın makine öğrenimi yöntemlerini sunacağız. Bu sırada makine öğreniminin yalnızca estetikle ilgili olan kısımlarıyla ilgilendiğimizden ötürü konuyu estetik alanı ilgilendirdiği kadarıyla sınırlandıracağız. Hemen ardından tezin asıl tartışması olan yapay zekanın estetik üretimlerinin sanat olma iddiasına ve bunun literatürde sebep olduğu karışıklıklara değineceğiz. Tezin bu bölümüne kadar ele aldığımız sanat tarihi anlatısı ve

estetik kuramları çerçevesinde bu karışıklığı çözecek ve yapay zekanın estetik üretimlerinin sadece tasarım başlığı altında değerlendirilebileceğini iddia ederek, sanat üretmesinin zaten olanaksız olduğunu, bunun sanatın politikayla sahip olduğu grift ilişkiye bakılarak mümkün görünmediğini göstereceğiz.

4.1. Makine Öğrenimi ve Yapay Zeka Üretimleri

Yapay zeka yüzyılımızda hemen her alanda kullanılmaya, her disipline dahil olmaya başladı. Elektronik postalar göndermekten mesaj yazmaya, kullandığımız sosyal medya uygulamalarından mobil oyunlara kadar her yerde yapay zekayla karşılaşmak mümkün. Pek çok farklı alanda kullanılan farklı yazılımların hepsi genel olarak yapay zeka olarak adlandırılrsa da bunların hepsinin aynı tür yapay zekalar olduğunu, hepsinin aynı teknoloji ve yazılımın ürünü olduğunu düşünmek hata olur. Farklı alanlarda kullanılan yapay zekaların farklı özellikleri ve algoritmaları vardır. Dolayısıyla yapay zekayı ve yapay zekanın herhangi bir üretimi nasıl yapabildiğini anlayabilmek adına temel düzeyde de olsa yapay zekanın türlerini ve makine öğrenim sistemlerini bilmek gerekir. Tezin argümanı yapay zekanın estetik üretimlerini tartışmak olduğu için bu tezin içerisinde yapay zekanın bu üretimleri nasıl yaptığını belirtmemek bir eksiklik olurdu ve tartışmamızda bizi yanıltırdı. Bu sebeple bu alt bölüm içerisinde gelişimlerine göre iki tür yapay zekayı birbirinden ayırdıktan sonra makine öğrenimi sistemlerinden estetik alanında görsel üretme amacıyla kullanılanları kısaca ele alacağız. Buradaki amacımız makine öğrenimlerinin temel prensiplerini tespit etmek ve estetik üretimlerin bu prensibe uygun bir şekilde yapıldığında son ürünün sanat olma iddiasını tartışmaya açabilir hale getirmektir.

İlk olarak statik ve dinamik yapay zekaların birbirlerinden ayrılması gerektiğini belirtmeliyiz.⁵²⁰ Kural tabanlı sistemler olarak da bilinen statik yapay zekalar öğrenme

⁵²⁰ Burada yaptığımız ayırım doğrudan yapay zekanın ve makine öğrenimi yöntemlerinin gelişimine bağlı olarak çıkarsanmıştır. Ancak bu ayırımın inceliklerine dair detaylı bir çalışmaya literatürde yapay zekanın tarihi kapsamında rastlanmamıştır. Yine de ilgili literatür incelendiğinde bu ayırımın, yapay zeka algoritmalarında kullanılan değişkenlerin giderek daha detaylı olarak seçilmesi ve algoritmaların adaptif özellikler

yeteneğine sahip değildir. Belirli algoritmalara sahiplerdir ve gelen her veri için bu algoritmanın işlemesi üzerine kurulu sistemlerdir. Gelen veriler algoritmalarına uygun olmadığı takdirde çalışmazlar. Bu tür yapay zekalarda sinir ağları bulunmadığından ötürü yeni veri üretmeleri beklenmez. Örneğin elektronik postalarda belirli bir göndericinin postaları istenmeyen olarak belirlendiğinde statik bir yapay zeka bu göndericiden gelen her türlü postayı istenmeyen kutusuna taşıyabilir. Ancak bu göndericiye yönelik yeni bir veri üretme veya bu göndericiye benzeyen başka göndericileri tespit etme imkanı yoktur. Benzer bir şekilde bir posta yazılırken yapılan yazım önerileri statik bir yapay zeka tarafından yapılabilir. Sözcüklerin belirli dizilimleri statik yapay zekaya kodlandığı takdirde aynı sözcük dizilimiyle karşılaşan yapay zeka cümleyi tamamlayabilir.⁵²¹ Fakat bu görevi kullanıcısının yazım örüntüsünü inceleyerek kendisi kullanıcısına özgü yazım biçimleri çıkarsayamaz. Bu çıkarsama yeni bilgi üretimi anlamına gelir. Yeni bilgi üretme yeteneğine sahip yapay zekalarsa dinamik yapay zekalardır.

Dinamik yapay zekalar ellerindeki verilere göre yeni veriler üretebilen, kullanıcısının eylemlerini ve tercihlerini inceleyerek buna dayalı önerilerde bulunabilen, doğrudan iletişime geçilebilen ve hedefleri yerine getirebilen yapay zekalardır. Gündelik hayatta daha sık karşılaştığımız yapay zeka modellerini oluştururlar. Kullandığımız uygulamalarda önceki tercihlerimize, eylem geçmişimize bakarak yeni videolar veya müzikler öneren yapay zeka modelleri bunlardır. Sözcüklerle nasıl bir görsel istediğimizi tarif ettiğimizde bize istediğimiz

gösterebilmesiyle zamanla geliştiği gözlemlenebilir. Dolayısıyla ayırım hakkında tespit edilenler bu tarih hakkındaki literatürden çıkarsanan sonuçlardır. Konu hakkında geniş bir literatürün yokluğu, kullanılan terimler (*statik* ve *dinamik* terimleri) hakkında da ortaklaşmamış bir dile sebep olmuş görünmektedir. İlgili metinler taranarak bu tez içerisinde tutarlı bir dil oluşturmak açısından terimler bu metinlerde kullanılan kavramlar arasından titizlikle seçilmiştir. İlgili literatür hakkında birkaç çalışma için bkz.: Nikesh Muthukrishnan vd., “Brief History of Artificial Intelligence”, *Neuroimaging Clinics of North America*, 2020, 30 (4), s. 393 – 399; Thierry Catfolis, “Mapping a Complex Temporal Problem into a Combination of Static and Dynamic Neural Networks”, *SIGART Bulletin*, 1994, 5 (3), s. 23 – 28; Michael Wooldridge, *A Brief History of Artificial Intelligence*, New York, Flatiron Books, 2021; Stephan De Spiegeleire, Matthijs Maas, Tim Sweijs, “Artificial Intelligence and the Future of Defense: Strategic Implications for Small and Medium-Sized Force Providers”, *Hague Centre for Strategic Studies*, 2017, s. 2 – 5.

⁵²¹ Verilen her iki örnek de statik yapay zekalara yönelik örneklerdir. Ancak bunların günümüzde yaygın olarak kullandığımız platformlardaki yapay zeka ile karıştırılmaması gerekir. Günümüzdeki posta ve yazım servislerinin çoğunda dinamik yapay zekaya geçilmiş veya geçilmektedir. Yapay zekanın kullanımının yaygınlaştığı ilk yıllar olan yirminci yüzyılın sonunda statik yapay zekaların kullanıldığını görmek mümkündür.

görseli sunan, görüntü tanımlayabilen, uygulamalar üzerinden doğal dil işleme sistemleri ile konuşarak hayat rutinimize dahil olan, mühendislik, iç mimarlık ve medikal alanlarda veri analizi, modelleme ve öngörü amaçlı kullanılan yapay zekalar, var olan verilerden yola çıkarak yeni veriler ürettiğinden dolayı üretken yapay zekalar olarak da bilinen dinamik yapay zekalardır. O halde, dinamik yapay zekaların belirli bir kullanıcıdan herhangi bir iletişim yoluyla gelen verilere göre adapte edebildiğini, bu yönüyle statik yapay zekalardan ayrıldığını söyleyebiliriz.⁵²² Bu türden yapay zekalar verdikleri çıktılarla kullanıcıdan geribildirim aldıklarında algoritmalarını bu geribildirimlere göre uyarlayabilirler. Dinamik yapay zekaların bütün bunları yapabilmesini sağlayansa kullandıkları makine öğrenimi sistemleri verilen veriye adapte olabilmelerini sağlayan sinir ağlarına sahiplerdir. Yapay zekanın kullanılacağı alana göre farklı öğrenme modelleri tercih edilir.

Makine öğrenimi yöntemleri arasında estetik üretim alanında en yaygın olarak kullanılan makine öğrenimi yöntemi derin öğrenmenin (*deep learning*) çeşitli türleridir. Bu türler zaman zaman bir arada kullanılarak daha isabetli sonuçlara varmayı hedeflerler. Derin öğrenme içerisinde verilerin çok sayıda katmanda işlenmesi, bunların çeşitli sinir ağlarından geçerek veriye adapte olabilmesi sağlanır.⁵²³ Burada belirtilmesi gereken önemli nokta şudur ki, derin öğrenme modellerinin türleri içerisinde algoritma ve temel prensipler değişmez, yapay zeka algoritmadaki yöntem ve yaklaşımların değişken aralığına göre veriye adapte olur.⁵²⁴ Bunun sebebi de estetik üretim sürecinde yapay zekanın bir insan dolayımı bulunmaksızın, sadece kendi başına yeni sinir ağları oluşturamamasıdır.⁵²⁵ Bu durum, yapay

⁵²² Changhoon Oh vd., “Understanding How People Reason about Aesthetic Evaluations of Artificial Intelligence”, *Proceedings of the 2020 ACM Designing Interactive Systems Conference (DIS '20)*, 2020, Association for Computing Machinery, New York, s. 1178.

⁵²³ Ajay Shresta, Ausif Mahmood, “Review of Deep Learning Algorithms and Architectures”, *IEEE access*, 2019, 7, s. 53041, 53048.

⁵²⁴ Li Yang, Abdallah Shami, “On Hyperparameter Optimization of Machine Learning Algorithms: Theory and Practice”, *Neurocomputing*, 2020, 415, s. 295-316.

⁵²⁵ Günümüzde yapay zekanın kendi kendisine, bir insan dolayımı olmaksızın sinir ağı üretebilmesi için AutoML ve Sinir Ağı Mimarisi (*Neural Architecture Search (NAS)*) adında makine öğrenimi yöntemi üzerine çalışmalar sürmektedir. Ancak günümüzde bunlar üretken yapay zekalar dahilinde değil, makine öğrenimi süreci üzerine çalışılmaktadır. Konu hakkında daha fazla bilgi için bknz.: Alhassan Mumuni, Fuseini Mumuni, “Automated

zekanın üretimleri çeşitli hesaplanabilirlik sınırları içerisinde yaptığını gösterir. Aşağıda estetik üretimlere dair inceleyeceğimiz en yaygın olarak kullanılan modeller, yapay zekanın estetik üretimleri nasıl oluşturduğunun prensiplerini göstermeyi amaçlamaktadır.⁵²⁶

Yapay zekanın görsel üretimler yapabilmesi için en çok tercih edilen makine öğrenimi sistemlerinden biri Çekişmeli Üretici Ağ'lardır (*Generative Adversarial Network (GAN)*).⁵²⁷ Bu sistemde iki sinir ağı bulunur: ayrıştırıcı ağ (*discriminator*) ve üretici ağ (*generator*). İlk veri seti verildiğinde üretici ağ rastgele yeni veriler üretmeye başlar. Ayrıştırıcı ağ ise üretici ağdan gelen verileri ilk veri seti ile beraber, hangi verinin nereden geldiğini bilmeden değerlendirerek bunların dışarıdan gelen veri setine mi yoksa üretici ağa mı ait olduğunu tespit etmeye çalışır. Bu şekilde reddettiği veriler yoluyla üretici ağı daha gerçekçi veriler üretmesi yolunda eğitilmiş olur. Süreç üretici ağın öğrenebilmesi amacıyla tekrar eder ve her seferinde ayrıştırıcı ağ üreticinin ürettiklerini “sahte” olarak etiketler. Üretici ağ yeni ürettiği verilerle ayrıştırıcı ağı verinin gerçek olduğuna ne zaman ikna ederse, yani üreticiden gönderilen veriyi “gerçek” olarak etiketlerse yapay zeka bir çıktı oluşturarak kullanıcısına bu veriyi sunar.⁵²⁸ İlk veri seti çeşitli görüntülerden oluştuğunda yapay zeka bu görüntülerden yeni görseller oluşturmaya çalışırken veri seti belirli bir kullanıcı olduğunda kişinin tercihleri, öncelikleri, hatta estetik alanında deneyimleri dahi incelenerek gelecekteki eylemleri

Data Processing and Feature Engineering for Deep Learning and Big Data Applications: A Survey”, *Journal of Information and Intelligence*, 2024, s.1 – 38.

⁵²⁶ Aşağıdaki incelemelerimiz arasına almayacağımız iki makine öğrenimi yöntemi K – En Yakın Komşu (*K Nearest Neighbour (KNN)*) ve kümeleme (*clustering*) bulunur. Bu yöntemler çeşitli yollarla birden fazla veriyi karşılaştırmalı olarak inceleyerek yeni veriler üretirler. Ancak bu yöntemlerde amaç üç boyutlu bir endüstriyel ürün üretmek veya bu ürün için veri üretmek olup görsel üretmek için tercih edilmemeleri sebebiyle metin içerisinde kapsamamaktadırlar. Bu yöntemlerin açıklandığı ve ürün üretiminde nasıl kullanıldığı hakkında bazı metinler için bkzn.: Yixiong Feng vd., “Data-Driven Product Design Toward Intelligent Manufacturing: A Review”, *International Journal of Advanced Robotic Systems*, 2020, s. 1 – 18; Huy Quang Tran, Cheolkeun Ha, “High Precision Weighted Optimum K-Nearest Neighbors Algorithm for Indoor Visible Light Positioning Applications”, *IEEE Access*, 2020, 8, s. 114597-114607; Jiaye Li vd., “Quantum KNN Classification With K Value Selection and Neighbor Selection”, *IEEE Transactions on Computer-Aided Design of Integrated Circuits and Systems*, 2023, 43 (5), s. 1332 – 1345.

⁵²⁷ Antonia Creswell vd., “Generative Adversarial Networks: An Overview”, *IEEE Signal Processing Magazine*, 2018, 35 (1), s. 53.

⁵²⁸ Çekişmeli Üretici Ağlar’ın işleyişi hakkında daha fazla bilgi ve bu makine öğrenim yönteminin türleri ile kullanıldıkları diğer disiplinlere yönelik açıklamalar için bkzn.: Africa Ruiz-Gándara ve Luis Gonzalez-Abril, “Generative Adversarial Networks in Business and Social Science”, *applied sciences*, 2024, 14 (17), s. 1 – 23.

hakkında öngörülerde bulunabilir.⁵²⁹ Örneğin, NVIDIA'nın bir üretken yapay zekası bu öğrenim yöntemini kullanarak insanların yüzlerinin özelliklerini inceleyip gerçekçi yeni yüzler yaratabiliyor.⁵³⁰ BigGAN de aynı makine öğrenimini kullanarak yüksek çözünürlüklü görseller yaratabilmesiyle biliniyor.⁵³¹ CycleGAN adındaki bir başka yapay zeka verilen görseller içerisindeki öğelerde dönüşümler sağlayabiliyor. Bir manzara resmi içerisindeki zebraları atlara dönüştürüp manzaranın mevsimini yazdan kışa çevirebiliyor.⁵³² Artbreeder ise bir metin aracılığıyla talep edilen görseli kullanıcı için sağlayabiliyor.⁵³³

İnceleyeceğimiz bir diğer öğrenim yöntemi, difüzyon (*diffusion*) modelidir. Bu modelde de kullanıcı bir metin yoluyla yapay zekadan bir görsel talep eder. Ancak bu sefer üretim süreci çekişmeli ağlardan oldukça farklı ilerler. Burada iki farklı ağ, tek bir sinir ağ vardır. Bu sebeple süreç aşamalı ve tek yönlü olarak ilerler. Yapay zeka kullanıcının talep ettiği görüntüye ulaşıncaya kadar bir görsel gürültüyü (*noise*) rafine edip aşama aşama görseli istenmeyen piksellerden arındırır. Arındırma işlemlerinin sonucunda oluşan çıktı kullanıcıya sunulur. Bu işlem adeta bir sis bulutundan belirli bölgelerin temizlenerek sise şekil verilmesine benzer. Bu sistemi kullanan yapay zekalar arasında GLIDE ve OpenAI'a ait DALL-E 2 bulunur.⁵³⁴ DALL-E 2, bu yöntemle gerçekçi görseller üretme iddiasının yanı sıra sanat yapma iddiasında da bulunur.⁵³⁵

Yapay zekanın estetik alanda stil değişimi amacıyla kullanıldığı uygulamalar da oldukça yaygındır. Tamamen yeni bir görsel üretimini değil, bir nesnenin belirli bir stille görselleştirilmesini sağlayan verdiği bu hizmet yapay zekanın başka bir makine öğrenimi

⁵²⁹ Emanuele Arielli, "Extended Aesthetics: Art and Artificial Intelligence", *Proceedings of The European Society for Aesthetics*, 2021, 13, s. 3.

⁵³⁰ Tony Peng, "GAN 2.0: NVIDIA's Hyperrealistic Face Generator", *Synced: AI Technology & Industry Review*, 2018, erişim: 10 Kasım 2024, <https://syncedreview.com/2018/12/14/gan-2-0-nvidias-hyperrealistic-face-generator/>

⁵³¹ T. Peng, 2018.

⁵³² Zhu J. Y. vd., "Unpaired Image-to-Image Translation Using Cycle-Consistent Adversarial Networks", *Proceedings of the IEEE International Conference on Computer Vision*, 2017, 2223.

⁵³³ Artbreeder, "Create like never before", erişim: 10 Kasım 2024, <https://www.artbreeder.com/>.

⁵³⁴ Tam Sakirin, Siddhartha Kusuma, "A Survey of Generative Artificial Intelligence Techniques", *Babylonian Journal of Artificial Intelligence*, 2023, s. 12.

⁵³⁵ OpenAI, "DALL-E 2", erişim: 10 Kasım 2024, <https://openai.com/index/dall-e-2/>.

yöntemini de kullanmasına dayanır. Bu yöntem, Sinirsel Stil Aktarımı'dır (*Neural Style Transfer (NST)*). Bu sistemin çalışma prensibini açıklayabilmek için ilk olarak Evrişimli Sinir Ağı'nın (*Convolutional Neural Network (CNN)*) ne olduğunu kısaca aktarmak gerekir.⁵³⁶ Evrişimli Sinir Ağları bir görselin özelliklerini tanımlamak için kullanılırlar. Görseli farklı katmanlar üzerinden inceleyebilen bu sinir ağları bir katmanda basit şekiller ve dokuları tanımlayabilirken başka bir katmanda renkleri, daha derin katmanlardaysa kompleks şekilleri tanımlayabilirler. Bu tanımlamalara dayanarak tespit edilen verilere göre istenen görseller istenen stillere göre dönüştürülebilir.⁵³⁷ Bu sistemin Sinirsel Stil Aktarımı olarak isimlendirilmesinin sebebi ise Evrişimli Sinir Ağları sayesinde bu makine öğrenimi yöntemiyle eğitilen yapay zekaların hem içeriği hem de tarzı tespit ederek istenen tarzda talep edilen içeriği oluşturabiliyor olmasındandır. Örneğin bu öğrenim yöntemini kullanan bir yapay zeka olan ve fotoğrafları bir dokunuşla sanat eserine dönüştürdüğünü iddia eden Prisma⁵³⁸ ile herhangi bir kullanıcı Van Gogh tarzında yapılmış bir portresini edinebilir, evinin fotoğrafını kübist bir tarzda çizdirebilir. Runway ise aynı işlemi videolar üzerinde gerçekleştirirken geleceğin sanatını inşa etme iddiasını sitesinde ilan eder.⁵³⁹

Ancak yapay zekaların tek bir makine öğrenimini kullanarak görseller ürettiğini düşünmek hata olur. Pek çok yapay zeka birden fazla yöntemi bir arada kullanarak veri üretir veya stil aktarımında bulunurlar.⁵⁴⁰ Paperspace ML Showcasse'in⁵⁴¹ ve Runway'in evrişimli

⁵³⁶ Her Sinirsel Stil Aktarımı için Evrişimli Sinir Ağı kullanılması gerekmez ancak sinir ağlarının kullanılmadığı aktarımlarda gerçekçi görüntülerin elde edilememesi, üretilen yeni görselin ikna edici bulunmaması ve günümüzde sinir ağlarının kullanıldığı sistemlerin daha yaygın olması ve daha ikna edici bulunması sebebi ile burada yalnızca sinir ağlarının bulunduğu sistemleri aktaracağız. Sinirsel Stil Aktarımı'nda hem sinir ağlarının kullanıldığı hem de kullanılmadığı durumlar ve sinir ağının buna göre değişimleri hakkında daha fazla araştırma için bkz.: Yongcheng Jing vd., "Neural Style Transfer: A Review", *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*, 2019, s.3365 – 3385.

⁵³⁷ Leon A. Gatys, Alexander S. Ecker, Matthias Bethge, "Image Style Transfer Using Convolutional Neural Networks", *Proceedings of the IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition*, 2016, s. 2414 – 2423.

⁵³⁸ Prisma Labs, "What's the Best Way to Enhance Your Photos?", erişim: 10 Kasım 2024, <https://prisma-ai.com/>.

⁵³⁹ Runway, "Introducing Gen-3 Alpha", erişim: 10 Kasım 2024, <https://runwayml.com/>.

⁵⁴⁰ Wenqian Liu vd., "Towards Visually Explaining Variational Autoencoders", *Proceedings of the IEEE/CVF Conference on Computer Vision and Pattern Recognition*, 2020, s. 8642.

sinir ağının yanı sıra kullandığı bir diğer makine öğrenimi yöntemi Değişken Otomatik Kodlayıcılar'dır (*Variational Autoencoders (VAEs)*).⁵⁴² Bu yöntemde biri kodlayıcı (*encoder*) ve diğeri çözücü (*decoder*) olmak üzere iki bileşen bulunur. Kodlayıcı, veri setini alarak boyutu daha küçük olan gizli uzay (*latent space*) adı verilen bir alana dönüştürür. Bu alana dönüştürürken verinin boyutunu küçültür ve aynı zamanda bazı değişkenlere bağlı olarak bir olasılık dağılımını kullanır.⁵⁴³ Burada veri artık değişkenlere bağlı olarak dağıtılmış orijinalinin bir temsili düzeyindedir. Çözücü gizli uzaydan rastgele bir şekilde sıkıştırılmış (kompakt) veri alıp olasılık dağılımına göre çözer. Bu çözülüm sırasında dağılım olasılık dahilinde çözüldüğü ve aynı zamanda rastgele varyasyonlar yapıldığı için gerçekçi olmasına rağmen farklılıklar da içeren yeni veriler üretilmiş olur.

Görsel üretimi alanında kullanılan bir diğer yapay zeka modeli ise dönüştürücü modellerdir (*transformer models*).⁵⁴⁴ Bu modellerde iki ana aşama bulunur: metni anlama (*encoding*) ve görseli üretme (*decoding*). Metni anlama aşamasında yapay zeka kullanıcısı tarafından sağlanan metni analiz ederek metin içerisinde hangi kısımların daha önemli olduğunu ve sözcükler arasındaki ilişkileri sahip olduğu sinir ağları sayesinde hesaplar (*attention mechanism*). Ardından model, anahtar kelimeler arasındaki ilişkiye göre görseli

⁵⁴¹ Gradient, "ML Showcase", erişim: 12 Kasım 2024, <https://ml-showcase.paperspace.com/projects/variational-autoencoder-vae>.

⁵⁴² Bu yöntemde değişkenliği hesaplamayan modeller de bulunur ancak günümüzde daha ikna edici olmaları ve daha başarılı sonuçlar vermeleri sebebi ile değişkenleri hesaplayabilen modeller tercih edilmektedir. Bu iki model arasındaki ayrımın detayları için bkz.: Zhuoyue Lyu, Safinah Ali, Cynthia Breazeal, "Introducing Variational Autoencoders to High School Students", *The Thirty-Sixth AAAI Conference on Artificial Intelligence (AAAI-22)*, 2022, s. 12802.

⁵⁴³ Bu olasılık dağılımı genellikle Gaussian dağılımıdır. Bu dağılımın nasıl ve hangi hesaplamalara göre yapıldığı hakkında daha fazla bilgi için bkz.: A. Taylan Cemgil vd., "The Autoencoding Variational Autoencoder", *Advances in Neural Information Processing Systems 33 (NeurIPS 2020)*, 2020, s. 15077-15087.

⁵⁴⁴ Bu modelin detaylı incelemesi ile GAN, difüzyon ve VAE modelleri ile karşılaştırmaları için bkz.: Nathan A. Fotedar, Julia H. Wang, "Bumblebee: Text-to-Image Generation with Transformers", *Proceedings of the 2019 IEEE International Conference on Image Processing (ICIP)*, 2019, s. 3465 – 3469; Ming Ding vd., "CogView: Mastering Text-to-Image Generation via Transformers", *Advances In Neural Information Processing Systems*, 2021, 34, s. 19822 – 19835; Huiwen Chang vd., "Muse: Text-To-Image Generation via Masked Generative Transformers", *Proceedings of the 40th International Conference on Machine Learning*, 2023, s. 1 – 21.

aşama aşama oluşturur. DALL – E 3’ün kullandığı bu yöntemle daha kapsamlı, detaylı ve karmaşık metinler de çok katmanlı veri analizi sayesinde görselleştirilebilir.⁵⁴⁵

Bir sonraki alt bölüme geçmeden önce yapay zekanın estetik üretimlerine dair önemli gördüğümüz birkaç noktayı belirtmekte fayda var. Yukarıda belirttiğimiz ve temel çalışma yollarını aktardığımız makine öğrenme yöntemlerinin hepsi görsel üretme amacıyla tercih edilen dinamik yapay zekalarda kullanılan modellerdir. Bu modellerin hepsinde makine öğreniminin ve istenen ürünün üretim aşamalarının yapay sinir ağları yoluyla olduğunu söylemek mümkündür. Ancak yapay sinir ağları yapay zeka modeli oluşturulurken kullanılan, model kullanıcı erişimine açık hale gelmeden önce zaten çoktan belirlenmiş olan ağlardır. Model kullanıma açıldığında görsel üretimler sırasında yeni ağların oluştuğunu gözlemlemek⁵⁴⁶ veya herhangi bir dış müdahale olmadan yapay zekanın kendi kendine algoritma yarattığını söylemek mümkün değildir. Bu noktada bir karışıklığı önlemek için belirtmemiz gereken nokta şudur: Yapay zekalar sadece bir makine öğrenimi modeli olarak değil, belirli veri setleri yüklenerek algoritmaları ve sinir ağları kurulmuş bir şekilde kullanıcılara açılırlar. Dolayısıyla herhangi bir kullanıcı açık erişimdeki çevrimiçi bir yapay zeka ile görsel üretirken yapay zekanın üretimi yapabilmek için belirli verileri zaten vardır. Kullanıcının girdiği bir veri ile model başlatılır ve bir dizi işlem sonucunda bir çıktı sunar. Burada tespit edebileceğimiz ve vurgulamak istediğimiz önemli noktalardan biri, yapay zekanın her koşulda bir başlatıcı veriye ihtiyaç duymasıdır. Bu veri yapay zekaya verilen bir sorun veya bir problemin yerini tutarken geçirilen işlemler ilgili problemi çözmek ve bir sonuca ulaşmak için kat edilir. Pek çok farklı hesaplama kısa süre içerisinde yapılır ve amaç kullanıcının yapay zekaya verdiği problemi en iyi şekilde çözmektir. Dolayısıyla amaç doğrudan bir problemin çözümü veya bir işlevin karşılanmasıdır.

⁵⁴⁵ OpenAI, “DALL-E 3”, erişim: 10 Kasım 2024, <https://openai.com/index/dall-e-3/>

⁵⁴⁶ Günümüz teknolojisinde yeni sinir ağları hakkında daha önce yaptığımız açıklama için bkz.: 6. Dipnot.

Vurgulamak istediğimiz bir diğer nokta, yapay zekanın kullanıcılardan gelen verileri ve kullanıcıların ürünü nasıl değerlendirdiğini de analiz ettiğidir. Yapay zeka başlatıldıktan sonra yaptığı bir dizi hesaplamanın sonucunda kullanıcıya bir ürün sunar. Ancak bu ürünü sunarken onlardan topladığı verileri de analiz etmiş olur. Veriler içerisinde hem yapay zekanın kullanıma açıldığı zaman algoritmasının dayandığı veriler hem de kullanıcılardan aldığı veriler bulunur. Dolayısıyla sunduğu ürün zaten kullanıcısının belirli verilerine dayanarak üretildiği için yapay zeka, sunduğu ürünün kullanıcısı tarafından beğenilmesi ihtimalini arttıracak şekilde üretir.⁵⁴⁷ Algoritmaların içerisindeki değişebilir parametrelerin varlığı yapay zekanın kullanıcısına adapte olmasını sağlayan şeydir. Yapay zeka, kullanıcısının tercihlerini ve taleplerini analiz ederek üretimleri bu analiz sonucunda çıkarsadıklarına göre yapar.⁵⁴⁸ Sunulan ürün ise ancak ve ancak yazılımdaki algoritmaların önceden belirlenmiş değişebilir verilerin sınırları dahilinde üretilir. Kullanıcısının eylemlerini ve tercihlerini de analiz eden yapay zeka, belirli kullanıcı gruplarını çoktan oluşturmuştur.⁵⁴⁹ Dolayısıyla belirli bir kullanıcıya yönelik üretim yaparken o kullanıcı grubunun özelliklerine yönelik olarak parametreler düzenlenmiş olur.⁵⁵⁰ Bu şekilde kullanıcıların önceki tercihleri doğrultusunda olasılık hesaplamaları sayesinde daha isabetli sonuçlara ulaşmak hedeflenir.⁵⁵¹

Bu alt bölüm içerisinde tezin tartışmasını hakkında yürüteceğimiz yapay zekanın görsel üretimlerini nasıl gerçekleştirdiğine dair makine öğrenimi yöntemlerini ele aldık. Görsel üretimler için tercih edilen derin öğrenme modellerinin temel prensiplerini sunarak bu modeller içerisinde ilgimizi çeken ve tartışma içerisinde odaklanacağımız noktaları tespit ettik. Bir sonraki alt bölümde belirlediğimiz modellerin sanat üretme iddiasını tartışmaya açacağız. Bu tartışmaya yapay zekaların sanat üretme iddiasının nedenini de ilave ederek bu

⁵⁴⁷ Emmanuele Arielli, “Taste and The Algorithm”, *Studi di Estetica*, 2018, 4 (3), s. 78.

⁵⁴⁸ E. Arielli, 2018, s. 79.

⁵⁴⁹ E. Arielli, 2018, s. 88 – 89.

⁵⁵⁰ E. Arielli, 2018, s. 89.

⁵⁵¹ E. Arielli, 2021, s. 3 – 4.

iddianın politik izdüşümünü sanat tarihi anlatısı ve önceki bölümde incelediğimiz estetik kuramları temel alarak göstereceğiz.

4.2. Yapay Zeka Üretimlerinin Politik Alandaki Yeri

Şimdiye kadar her bölüm ve alt bölüme başlarken ilgili metnin tezin ana tartışması için hangi açılardan gerekli görüldüğünü belirledik. Bu alt bölüm içerisinde artık yapay zekanın sanat üretme iddiası ve bu iddianın politik alandaki yerini tartışmaya açacağız. Bunu yapabilmek için öncelikle bu tartışma konusunun nereden kaynaklandığını hatırlatacağız. Bu hatırlatma yapay zekanın sanat üretme iddiasını sorgulamaya açmamızı sağlayacak. İlgili sorgulamanın sonunda yapay zekanın sanat üretme iddiasını ilk bölümde sanat tarihindeki belirli kırılımlar ve izlediğimiz estetik kuramlar çerçevesinde takip ettiğimiz sanat kavramı kapsamında bir önceki alt bölümde aktardığımız makine öğrenimi modelleri sayesinde vaadini yerine getiremediği kanaatine varacağız. Hemen ardından asıl tartışma konumuz olan yapay zekanın sanat üretme iddiasının politik olarak ne anlama geldiğini tartışmaya açacağız.

Yapay zekanın gelişimini tarihsel açıdan incelediğimizde belirli dönemlerde yapay zekaya dair gelişmelerin ve bu gelişmelere bağlı tartışmaların ziyadesiyle arttığını, bazı dönemlerdeyse bunların neredeyse hiç gündeme gelmediğini görürüz. Yapay zekanın neredeyse hiç gündeme gelmediği, ilgili çalışmaların fonlanmadığı veya çok az fonlandığı bu sebeple çalışmaların azaldığı, buna bağlı olarak popülerliğini büyük ölçüde kaybettiği dönemler yapay zeka kışı olarak adlandırılır.⁵⁵² İçinde bulunduğumuz dönem ise bir kış değil adeta pırıl pırıl bir yaz olarak görülebilir. Yüzyılımızın ilk çeyreğinde pek çok farklı disiplin içerisinde yapay zekanın kullanıldığını, her geçen gün yapay zeka alanında bir gelişmenin yayınlandığını gözlemlemek mümkün. Kullandığımız pek çok uygulama yoluyla yapay zekaya bilerek veya bilmeyerek temas ediyoruz. Yapay zekanın yüzyılımızda popüler olarak

⁵⁵² N. Muthukrishnan, 2020, s. 396.

dahil olduğu disiplinlerden biri de görsel üretimler de yapabilmesi vesilesiyle estetik alan olarak görünüyor. 2021'in ilk günlerinde OpenAI tarafından erişime açılan DALL – E, sözcükler aracılığıyla istenen görseli üretebilme becerisi ile kullanıcılara sunuldu.⁵⁵³ Hemen sonraki yılsa DALL – E 2, sağlanan sözcükler arasında ilişkiler kurabildiği, bağlamı anlayabildiği, bu sözcüklerin kavramlar dahi olabileceği, sanat akımlarını tanımlayabileceği ve istenirse bu akımlara uygun görseller üretebileceği belirtilerek sanat üretme iddiası ile erişime açıldı.⁵⁵⁴ Peşi sıra pek çok farklı şirket farklı makine öğrenimini kullanan modellerle sabit veya hareketli görseller üreten yapay zekayı erişime açtı.⁵⁵⁵ Ardından geçen sadece birkaç yılda özellikle görsel üretimleri yönüyle solo yapay zeka sergileri ve ödülleri pek çok farklı mecrada üretilen görsellerin sanat eseri olması iddiasıyla kendine yer buldu.⁵⁵⁶ Kullanıcıların yetiştirdiği⁵⁵⁷ yapay zekaların ürettiği görseller müzelerde sergilendi, ve yine sanat eseri adıyla satıldı. Bu görseller arasında yarışmalar düzenlenerek hangisinin daha iyi olduğu seçildi.

Yapay zekanın bu kadar hızlı bir şekilde estetik disiplininin alanına dahil olması ve bu konuda literatürün hızla genişlemesi üzerine bazı kavram karışıklıklarının ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Özellikle yapay zekanın görsel üretimlerde bulunmasının ardından kimi metinler içerisinde bu görsellerin sanat olarak, kimilerindeyse tasarım olarak

⁵⁵³ OpenAI, “DALL-E: Creating images from text”, erişim: 23 Kasım 2024, <https://openai.com/index/dall-e/>.

⁵⁵⁴ OpenAI, “DALL-E 2”, erişim: 10 Kasım 2024, <https://openai.com/index/dall-e-2/>.

⁵⁵⁵ Bu yazılımların sitelerinde genellikle sanat kavramının kullanıldığını görsek de, Runway'in sitesinde ilgili yapay zekanın sanatın geleceğini inşa ettiği iddiası kendine yer bulur. Bknz.: Runway, “Introducing Gen-3 Alpha”, erişim: 10 Kasım 2024, <https://runwayml.com/>.

⁵⁵⁶ Bu sergilerden ve ödüllerden bazılarını incelemek için bknz.: Colección SOLO, “SOLO Art AI Award”, erişim: 23 Kasım 2024, <https://coleccionso.com/projects/solo-art-ai-award/>; Alexis C. Madrigal, “AI-Created Art Invades the Chelsea Gallery Scene”, *The Atlantic*, 6 Mart 2019, erişim: 23 Kasım 2024, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2019/03/ai-created-art-invades-chelsea-gallery-scene/584134/>; Ai-Da, “Ai-Da’s ‘A.I. God’ artwork makes \$1.1m at Sotheby’s”, erişim: 23 Kasım 2024, <https://www.ai-darobot.com/exhibitions>; Provocation Ideas Festival, “When All Dreams Come True”, erişim: 23 Kasım 2024, <https://www.provocation.ca/ai-art-gallery>; Demirören Haber Ajansı, “Liv Hospital Ankara, Tıp Bayramı'nı ‘Sağlık Çalışanlarındaki İzler’ sergisi ile kutluyor”, erişim: 24 Kasım 2024, <https://www.dha.com.tr/saglik-yasam/liv-hospital-ankara-tip-bayramini-saglik-calisanlarindaki-izler-sergisi-ile-kutluyor-2404268>.

⁵⁵⁷ Burada yetiştirmek sözcüğü ile ifade etmek istediğimiz kullanıcıların herhangi bir yapay zekaya erişerek kendi tercihleri yönünde bu yapay zekayı “eğitmesi” yönündedir. Kast ettiğimiz kesinlikle yapay zekanın temelden başlanarak yazılımının oluşturulduğu, sinir ağlarının örüldüğü durumlar değildir. Burada söz konusu olan kişinin belirli bir yapay zekayı kullanarak o yapay zekanın algoritmasının sabit bir kullanıcının verisini analiz ettiği durumlardır. Herhangi bir yapay zekaya herhangi bir kişi eriştiğinde oluşan durum zaten budur. Dolayısıyla, bu görsellerin üretilmesi için herhangi bir özel durum olmadığı belirtilmelidir.

adlandırıldığını ve bunların yanı sıra estetik, sanat ve tasarım kavramlarının bu bağlamda birbirlerinin yerine hatta aynı anda kullanıldığını görmek mümkündür.⁵⁵⁸ Bu durum açıkça kuramsal alanda bir sorun olduğuna işaret eder. Birbirinden ayrı kapsamlara sahip olan estetik, sanat ve tasarım kavramlarının eş anlamlılaşmış gibi birbirlerinin yerine kullanılması özellikle bu durumun yapay zekanın görsel üretimlerini konu edinen literatür içerisinde gündeme gelmesi, bu alanda bir belirlenim yapmamız gerektiğinin göstermektedir. Bu alt bölümde amacımız yapay zekanın görsel üretimlerinin ve bunların sanat olma iddiasının politik izdüşümlerini, politik alanda bu iddianın ne anlama geldiğini tartışmaya açmaktır. Literatürde karşılaştığımız bu kavram karışıklığı, politik alanda açmak istediğimiz tartışma için de önem taşıdığından ötürü ilk olarak bu kavram karışıklığının neden kaynaklandığını tespit etmemiz zaruridir. İlgili kavram karışıklığının ne olduğunu, neden böyle bir kavram karışıklığı tespit edebildiğimizi aktarabilmek için tezin ilk bölümünde sanat tarihi içerisinde sanat kavramının gelişimini göz önüne sermiştik. Kavramın izleğini serimlerken belirli kırılımların üzerinde özellikle durduğumuzu, bu kırılımların bu alt bölüm içerisinde belirleyeceğimiz kavram karışıklığının tespiti için önemli bir yer tuttuğunu belirtmiştik. Bu sebeple, ilk olarak bu kırılımların ne olduğunu hatırlamak, kavramlar arasındaki sınırların belirsizleştiğini nasıl tespit edebileceğimizi göstermek açısından önemlidir.

İlk bölümün başında vurguladığımız üzere, sanat kavramı tarih boyunca sabit bir içeriğe sahip olmamıştır. Aksine, bugün sahip olduğumuz sanat kavramı ve kavramın yanı sıra galerilerde sergilenen eserlerin değerlendirilme kriterleri ile bu eserlerin karşısında sergilenen estetik davranışlar çağımıza çok yakın bir tarihte belirlenmiş içerik ve davranışlardır. Örneğin Antik dönemde bu davranış ve kavrayıştan bahsetmemiz mümkün

⁵⁵⁸ E. Arielli, 2018; Dan Liang, “Aesthetic Value Evaluation For Digital Cultural And Creative Products With Artificial Intelligence”, *Wireless Communications And Mobile Computing*, 2022; Aili Wang, “Research On Interactive Art Design Based On Artificial Intelligence”, *4th International Conference On Computer Engineering, Information Science & Application Technology, CSP*, 2020; Yunxuan Wu, “Application Of Artificial Intelligence Within Virtual Reality For Production Of Digital Media Art”, *Computational Intelligence And Neuroscience*, 2022.

olmazdı. Zira, antik dönemde bizim bugün dilimizde sanat olarak karşıladığımız *tekhne* kavramı, resim, heykel gibi bugün güzel sanat eseri olarak kabul ettiğimiz eserlerin üretimini karşıladığı gibi aşçılık, çömlekçilik gibi pek çok başka üretim alanını da kapsamaktadır.⁵⁵⁹ Bu dönemin sonunda yapılmaya başlanan tek ayırım, sonraki dönemlere mekanik sanatlar ile liberal sanatlar olarak aktarılabacak olan bayağı sanatlar ile liberal sanatlar arasındaki ayırımdır. On sekizinci yüzyıla kadar fazla değişmeden aktarılan bu ayırım, yapılan üretimin bir fiziksel nesneye dayanıp dayanmamasına, soylu bir eğitim gerektirip gerektirmemesine ve karşılığında bir ücret alınıp alınmamasına dayalıdır.

On sekizinci yüzyılda güzel sanatın ilanı ise öznenin bir nesneyle girdiği ilişkinin biçimini değiştirir. Artık söz konusu olan bir işlevi karşılamak için kullanılan nesnenin zarıfçe süslenmesi veya bir nesnenin üreticisinin himayesinde olduğu kişiye göre değer kazanması değil, ikinci bölümün ilk alt bölümünde incelediğimiz Kant'ın estetik kuramından hatırlayacak olursak, bir eserin bir insana hiçbir çıkar vaatmeksizin sadece kendi biçiminden ötürü beğenilmesidir. Eser, hesaplamalara dayanılarak bir işlev görmek için yaratılmaz. Güzel sanat eserinde yaratıcı deha imgelem yetisiyle bir nesne yaratır. Yaratdığı nesne, biçimsel yönüyle bir beğeni yargısı oluşturması sebebiyle güzel sanat eseridir. Eserin seyircisi bu eserle bir çıkar ilişkisi gütmeden, onun salt biçiminden ötürü bir deneyim yaşar. Bu deneyim güzel sanat eseri karşısında varılan beğeni yargısının oluşturduğu güzel sanat deneyimidir. Oysa bir nesne bir işlev amacıyla bir dizi hesaplama sonucu yaratılıyor, bu sırada bütün duygulanımlar ve hayal gücünün etkisi bir kenara bırakılıyorsa, kişi bu nesneyle herhangi bir şekilde sağladığı bir çıkar sebebiyle ilişkide bulunuyorsa, burada bir güzel sanat eserinden veya özgür bir yaratım sürecinden bahsedilemez. Bu şekilde üretilen bir eser ancak ve ancak bir zanaat ürünüdür. Kullanıcısının bu ürünle girdiği ilişki bir güzel sanat eserinde

⁵⁵⁹ Larry Shiner, *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrintı Yayınları, 2018, s. 48.

olduğu gibi çıkarsız bir ilişki değildir, aksine bir çıkara dayalıdır. Bu nesne atölyede özellikle bir çıkar gözetilerek üretilmiştir.

On dokuzuncu yüzyıla kadar bu durumun sürdüğünü görsek de hem sanat hem de zanaat için durum Endüstri Devrimi ve fotoğraf makinesinin icadı ile değişir. Endüstri Devrimi'nin hızla Avrupa'daki üretim biçimlerini değiştirmesi, endüstriyel olarak üretilecek ürünlerde biçimsel değişikliklerin yanı sıra malzeme ve üretim tekniklerine hakim, süsleme özelliklerinde de değişiklik yapabilecek nitelikte işçilere ihtiyaç doğurur. Bu işçi ihtiyacını zanaatçılar karşılayacak, zanaatçılar atölyelerden fabrikalara doğru taşınacak ve tasarımcıları oluşturacaklardır. Aynı dönemde fotoğraf makinesinin icadı sanatta bir krize sebep olur. Rönesans'tan bu zamana kadar Alberti kriterlerinin etkisiyle ideal eserin gerçeğe biçimsel olarak en yakın şekilde yapılması gerektiği düşüncesi baskındır. Ancak fotoğraf makinesi gerçeğin neredeyse aynısını resimden çok daha kısa sürede, çok daha başarılı bir şekilde elde ettiğinden başta resim sanatının sonunun geldiği düşünülse de, ressamların biçimsel olarak farklı özelliklerdeki çalışmaları gerçekçiliğin yalnızca bir akım olarak kalıp pek çok yeni sanat akımının ortaya çıkmasını sağlar.

Çok sayıda sanat akımının birbiri ardına ortaya çıktığı, sanat tarihinde modern dönem olarak adlandırılan bu dönemde Alberti tarihinin sonunun geldiğini ve sanat kavramının sınırlarının büyük ölçüde değiştiğini görürüz. Özellikle Cezanne'ın seyircinin görme biçimiyle oynadığını, perspektif kurallarını bilerek ihlal ederek eserlerinde gerçekçiliğe bağlı kalmaktansa başka bir görme biçimi teklif ettiğini görürüz. Artık sanatın tartışması biçimin, perspektif kurallarının, renk kuramlarının, ışık ve gölge dengelerinin ve diğer bütün biçimsel prensiplerin ötesindedir. Artık söz konusu olan, bakışımın ve eserin nerede olduğundadır. Merleau-Ponty,

Benim için çok zordur, baktığım tablonun nerede olduğunu söylemek. Çünkü ben ona, bir şey bakıldığı gibi bakmam, onu kendi yerinde saptamam, bakışım onda Varlık'ın hallerinde gibi gezmektedir, ben onu gördüğümde çok ona göre ya da onunla birlikte görmekteyimdir.⁵⁶⁰

der. Artık söz konusu olan biçim değildir. Fotoğraf makinesinden sonra resimde biçimin sınırları ortadan kalkar. Artık resim, imgeler alemine açılan bir penceredir.⁵⁶¹ Bakışım bir tablonun sadece üzerinde olmaktan öte, o tablonun önünde ve arkasında bir salınımdadır. Duchamp da bu görüşe paralel bir tavır sergiler. Onun için önemli olan bir sanat eserinin görsel açıdan estetik haz vermesi değildir, bunu tasarımcılara bırakır.⁵⁶² Onun amacı bir düşünceyi bir eser yoluyla ifade etmek, felsefeyi tekniğin önüne çıkarmaktır.⁵⁶³ Bu şekilde düşünceyi eserin biçiminin önüne koymuş, eser üzerinden düşünceler ve imgeler alemine bir kapı aralamış olur. On sekizinci yüzyılda güzel sanatın ilanı ile gördüğümüz biçimin öne çıkışı, deneyimin sadece biçimden doğuşu modern sanat döneminde sanat içerisindeki yerini büyük ölçüde kaybeder. Artık sanatta amacın güzel bir biçime ulaşmak olduğunu söylemektense imgelere ulaşmak olduğunu söylemek mümkündür.

Geçmişten günümüze doğru gelerek sanat kavramının kapsamının zamanla değişimini ve renk, ışık, gölge, biçim, perspektif, simetri gibi sanatın kullandığı araçları kullanan tasarım disiplininin doğuşunu sanat tarihi içerisindeki kırılmaları takip ederek tespit ettik. Bu kırılım içerisinde önemli olan bir nokta sanatın da tasarımın da bir nesneye biçim verirken aynı araçlardan faydalanan olmalarıdır. Hem sanat hem de tasarım perspektife, ışık ve gölge değerlerine, renk, simetri, denge, altın oran gibi kompozisyon kurallarına ve pek çok başka ortak ilkeye dayanarak bir nesne ortaya koyarlar.⁵⁶⁴ Bu ilkelerin hepsi sanat ve tasarım için ortak araçlardır. Ancak bir sanat eseri yaratılırken her ne kadar araçları tasarımla aynı olsa da

⁵⁶⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, çev. Ahmet Soysal, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s. 36.

⁵⁶¹ M. Merleau-Ponty, 2016, s. 51.

⁵⁶² Will Gompertz, *Pardon Neye Bakmıştınız? Modern Sanatın 150 Yıllık Şaşırtıcı, Sarsıcı, Kimi Zaman da Tuhaf Hikayesi*, çev. Süreyya Evren, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2022, s. 26.

⁵⁶³ W. Gompertz, 2022, s. 26.

⁵⁶⁴ Ivan Budimir vd., "Aesthetic Value of Mirror Symmetry in Graphic Design", *Acta Graphica*, 2017, 28 (3), s.101.

tasarımdan farklı olarak sanatta imgelemiden doğan coşkudan ve duygulanımdan bahsederiz. Benzer bir şekilde bir eserle seyircinin karşılaşmasında da bir duygulanım oluşmasını, klasik dönemde biçime dair bir beğeni hissedilmesini, modern dönemde bir imgeler alemine kapı aralamasını bekleriz. Ancak tasarım için söz konusu olan durum bu değildir. Aynı araçları kullanan tasarım klasik dönemde de modern dönemde de bir amaç güder. Bu amaç fiziki bir işlevin yerine getirilmesi olduğu gibi bu sırada duyuşsal bir hoşluk yaratmak, haz vermek ve bu yolla bu ürüne dair tüketimi arttırmaktır.⁵⁶⁵ Sanat tarihinde sanat kavramının izini sürdüğümüzde Endüstri Devrimi sonrasında karşılaştığımız tasarım, aynı dönemde imgeler alemine açılan sanatla bu şekilde birbirinden ayrılır. Çağımızda yapay zekanın görsel üretimleri de bu ayrımın içerisine doğmuş gözükmeğtedir. Yapay zekanın üretimlerinin literatürde sebep olduğu karışıklık bu bağlamda ve bu ayrım çerçevesinde ele alınacaktır.

Yapay zekanın algoritmalar aracılığıyla çeşitli hesaplamalar yaptığını ve bu sayede görsel üretimlerde bulunabildiğini bir önceki alt bölümde detaylı olarak ele aldık. Bu üretimleri yapabilmek için yapay zekaya verilen girdi, bir sorunu veya problemi temsil ediyordu. Hesaplamalar sonucunda yapay zeka doğru bir çözüme ulaşmayı amaçlıyordu. On sekizinci yüzyılda güzel sanatın ilanı ile zanaatle arasındaki farkı ortaya koyan hesaplama ile hayal gücüne dayalı yaratım ayrımı yapay zeka sanatını bu dönemden günümüze aktarılagelen güzel sanat anlayışı içerisinde konumlandırılmasını tanım gereği engelliyor. Hayal gücüne dayalı bir yaratım olmamasının yanı sıra yapay zekanın bir görseli kullanıcısının isteğini yerine getirme amacıyla üretmesi de güzel sanatın çıkarsızlık ilkesini ihlal eder görünüyor. Bu sebeple yapay zekanın görsel üretimlerinin güzel sanat eseri olarak adlandırılması mümkün görünmüyor. Ancak on dokuzuncu yüzyılda geliştiğini tespit ettiğimiz ve günümüze ulaşmış, sanatla ortak araçları kullanan bir diğer alan olan tasarımın üretim biçimine yapay zeka üretimleri oldukça benzer görünüyor.

⁵⁶⁵ Sonia Vilches-Montero vd., “Using the Senses to Evaluate Aesthetic Products at the Point of Sale: The Moderating Role of Consumers’ Goals”, *Elsevier*, 2018, 40, 82 – 90.

Tasarım odaklı düşünme (*design thinking*)⁵⁶⁶ endüstriyel bir ürünün tasarlanması sürecinin hem ilk aşaması hem de temel prensibidir. Tasarım odaklı düşünme bir problemin tespit edilmesi, tespit edilen problemin kavramsallaştırılması, buna dair çözüm senaryolarının geliştirilmesi ve geliştirilen senaryolarda kullanılan ürünlerin grafik araçlar yoluyla ifade edilerek düşüncelerin geliştirilmesi aşamalarını kapsar.⁵⁶⁷ Bu aşamalar bir son ürüne ulaşıncaya kadar birbiri ardına pek çok kez tekrar edilebilir. Aynı zamanda tasarımcı, sorunun çözümü için üretilmiş başka ürünler varsa bu ürünleri dikkatle inceleyerek bunların nasıl geliştirilebileceklerini tespit eder ve varolan ürünü geliştirme ile yepyeni bir ürün tasarlama arasındaki risk faktörlerini gözden geçirerek bir son ürüne ulaşmayı, problemi çözmeyi hedefler.⁵⁶⁸ Çözümde ise her problem için amacı ve odaklanma sebebi değişiklik gösterebilir olsa da, ürünün teknik, ekonomik ve estetik özellikleri gözetilir.⁵⁶⁹ Bütün bu belirlenimleri açıklarken Nigel Cross tasarım sürecinin özel bir yetenek değil herkesin sahip olabileceği bilişsel bir işlev olduğunu, bu işlevin eğitilebilir ve geliştirilebilir olduğunu belirtir.⁵⁷⁰

Tasarım odaklı düşünme ile endüstriyel bir ürünün üretilmesi sürecine dair yaptığımız bu belirlenimler bir ürünün kullanıcısının nesneyle girdiği ilişkide duyumsadığı hazzın bir tasarımcı tarafından hesaplanabilir olduğunu belirler niteliktedir. Zira tasarımcı işverenin amacı doğrultusunda kullanıcının tüketebileceği bir ürün tasarlamayı amaçlar. Bu amaç için sanat eserinde olduğu gibi bir duygulanımdan, biçimsel özelliklere dair çıkarsız bir beğeniden

⁵⁶⁶ *Design thinking* kavramının dilimize çevirisi tasarım odaklı düşünme olarak yapılsa da aslında bu kavramın içeriği sadece tasarım disiplini içermez. Tasarım odaklı düşünme prensipleri işletmeler hakkında olduğunda *business design thinking*, sağlık üzerine olduğunda *health design thinking* şeklinde ifade edilir. Ancak fark edileceği üzere bu alanların her birinde kompozisyonel kurallara dayalı estetik bir ürün verme amacı güdülmez. Bu ifadelerde amaç belirli düşünme ilkelerinin aktığı sürecin ifadesidir. Dolayısıyla tasarım odaklı düşünme denildiğinde tasarımın metin içerisindeki estetik bir ürün üretme anlamında kullandığımız anlamının yanı sıra geleceğe yönelik belirli bir plan içerisinde bulunma anlamını kast etmekteyiz. Tasarım odaklı düşünme ilkeleri hakkında detaylı bir metin için bkz.: Nigel Cross, *Design Thinking: Understanding How Designers Think and Work*, London, Bloomsbury Visual Arts, 2023a. Bu düşünme prensibinin özellikle son yıllarda tasarım disiplini dışında pek çok farklı alana yayılması hakkında bir inceleme için bkz.: Nigel Cross, “Design Thinking: What Just Happened?”, *Design Studies*, 2023b, 86, s. 1 – 10.

⁵⁶⁷ N. Cross, 2023a, s. 29.

⁵⁶⁸ N. Cross, 2023a, s. 95.

⁵⁶⁹ N. Cross, 2023a, s. 19.

⁵⁷⁰ N. Cross, 2023a, s. 173.

değil, işverenin amaçladığı problemin çözümü ve kullanıcının ürünü bundan edineceği duyuşal hazla tüketmesi hedeflenir. Üründen edinilen duyuşal haz ürünün tüketimini artırır nitelikte olduğundan, tüketimin devamlılığını sağlamak amacıyla duyuşal hazzın gözardı edilmesi söz konusu olmaz.⁵⁷¹ Duyuşal hazsa, belirli hesaplamalara ve kompozisyon kurallarına bağılı olarak yaratılabilir görünmektedir. Tasarımcının görevi bu duyuşal hazzın yaratılmasının yanı sıra bu ürünün ekonomik ve teknik özelliklerini gözetmek, bir amaca odaklanarak üretimi yapmaktır. Bütün bunları yaparken tasarımcı, çeşitli hesaplamalar yaparak en başta ona verilen probleme dair bir çözüm üretir.

Belirttiğimiz sürecin tamamı prensip olarak yapay zekanın herhangi bir görsel üretim sırasında geçirdiğı sürecin aynısıdır. Bir önceki alt bölümde farklı makine öğrenimi modellerini inceledikten sonra bunların hepsi için geçerli olan temel prensibin bir kullanıcı tarafından yapay zekaya verilen problemin çeşitli değişken hesaplarıyla yapay zeka algoritmasından geçirilerek bir son ürün oluşturulması olduğunu belirledik. Bu durumda tıpkı bir tasarımcının tasarlama süreci sırasındaki tasarım odaklı düşünmesinde olduğu gibi yapay zekada da ona verilen bir sorun, çeşitli değişkenlerle hesaplamalar sonucunda ulaşılan ürün ve tüketicinin bu üründen estetik bir haz duyması ve ürünü tüketmesi amacı bulunur. Bu amacın yerine getirilmesi için her bir faktörün dayandığı belirli bir algoritma vardır. Yapay zekanın yazılımında bu algoritmalar bulunur. Her bir müşterinin algoritma içerisinde odaklandığı nokta elbette farklıdır. Kimi daha düşük bir bütçeyle bir ürün üretmeyi amaçlarken kimisi tam aksini ister, biri belirli bir renk ve ışık değerinden haz duyarken bir diğeri başkasını tercih eder. Yapay zeka için bunların her biri algoritmasının müsaade ettiği değişkenlerden kullanıcıya göre ayarlanması gereken verilerdir. Bu verilerin sağlanması sonucunda istenen ürünü üretemeyerek amacını yerine getiremeyen bir yapay zekanın doğru çalıştığının söylenmesi mümkün değildir.

⁵⁷¹ S. Vilches-Montero vd., 2018, s. 82.

Cezanne’ın yaptığı gibi perspektif kurallarını ihlal ederek görme biçimine dair yeni bir teklifte bulunan veya Duchamp’ın *Çeşme*’yle yaptığı gibi bir hazır nesneyi bağlamından kopararak ona yeni bir anlam kazandıran yapay zekadan bahsetmemiz mümkün görünmemektedir. Bunu yapan bir yapay zekadan bahsedildiği bir durumda, yapay zekanın imgeler alemine bir pencere açtığından ziyade aslında onun düzgün çalışmadığının düşünülmesi olasıdır. Zira yapay zekanın amacı varolan veriye dayanarak bir ürün üretmektir. Ondan kullanıcısının anlayışını geliştirmesinden ziyade sorununu çözmesi beklenir. Duchamp’ın *Çeşme*’si hakkında Will Gompertz “...sanatçı öyle dediği sürece her şey bir sanat eseri olabilirdi”⁵⁷² der. Bu ifade beğeni yargısının kriterini tamamen sanatçının eline bırakmak demek değildir. Daha önce bahsettiğimiz Kant’ın sanat eseri yaratan dehasını hatırlayalım. Deha özel yeteneği sayesinde bir sanat eseri yaratırken beğeni yargısı onu, başkalarının da anlayabileceği ve aynı zamanda onları ileri götürecek bir eser üretmesi için kısıtlar.⁵⁷³ Duchamp’ın yaptığını da buna paralel olarak okumak mümkündür. Duchamp pisuarı sergileyerek beğeniye ve sanatı biçimden özgürleştirir. Aynı zamanda da sanata yeni bir alan kazandırmış olur. O, bir hazır nesneyi bağlamından koparmayı, bir pisuarı bir pisuar olarak görmemeyi teklif eder. Seyircinin görme biçimini varolan sınırların dışında taşırmayı amaçlar. Sanatı nesnenin sınırlarından özgürleştirir. Bu şekilde klasik sanata ve onun döneminde çağdaş sanata karşı klasik sanat anlayışını savunan Ulusal Tasarım Akademisi’ne meydan okur.⁵⁷⁴ Beğeni yargısının kriterini değiştirmeyi, biçimden düşünceye taşımayı teklif eder.

Yapay zekanın böyle bir üretimde bulunması mümkün görünmez. Duchamp içinde bulunduğu ortamın uzlaşısını yıkar. Yapay zeka içinse bu uzlaşya ait unsurlar beslenilecek ve üstüne ürün inşa edilecek algoritma demektir. Yapay zeka öğrenimini anlatırken özellikle vurguladığımız noktalardan biri yapay zekaların kendi algoritmalarını değiştirmeleri veya yeni algoritmalar yaratmalarının mümkün olmadığıydı. Yapay zeka sabit olan

⁵⁷² W. Gompertz, 2022, s. 23.

⁵⁷³ Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi, 2020, s. 129.

⁵⁷⁴ W. Gompertz, 2022, s. 22.

algoritmalarının içindeki değişken değerler üzerinde oynayarak kullanıcısına estetik haz vermeyi amaçlar. Bunun için de belirli algoritmalara ihtiyacı vardır. Bu algoritmaların herhangi bir şekilde yokluğu yapay zekanın çalışamamasına sebep olacaktır. O halde, yapay zekadan toplum için yeni bir alan yaratacak bir eylemde bulunması beklenemez. O ancak varolan algoritmaların içerisinde kalarak üretim yapabilir. Aynı zamanda üretiminde de biçimden öteye geçmesinin mümkün olmadığını görürüz. Zira, üretimlerinde biçime değil düşünmeye odaklanabilmesi için varolan algoritmanın yıkılmasının göz önüne alınması, Cezanne veya Duchamp'ta olduğu gibi kurallara baş kaldırması söz konusu olamaz. Bu bağlamda yapay zekanın tıpkı güzel sanatta olduğu gibi çağdaş sanat içerisinde de herhangi bir yaratımda bulunmaları mümkün görünmemektedir. Bütün bu belirlenimler yapay zekanın herhangi bir şekilde estetik alan içerisinde verdiği bir ürünün sanat olamayacağını ancak tasarım olarak değerlendirilebileceğini gösterir.

Geriye cevaplanması gereken şu sorular kalır: Neden yapay zekanın görsel üretimleri söz konusu olduğunda bunların sanat olma iddiası ile, geleceğin sanatını inşa etme vaadi ile karşılaşırız? Neden bu iddia ve vaat, tartışmaya açılmadan önümüze apaçık bir gerçeklikmiş gibi serilir? Görsel üretebilirliğin internete erişimi olan herkese açık bir hale gelmesi, ilk bakışta sanatın demokratikleşmesiymiş gibi görünür.⁵⁷⁵ Sanatın sahip olduğu ve sadece bu konuda yetenek sahibi olanların erişimine ve müdahalelerine açık olan biçim ve sınırlar, yapay zekanın alana dahil olması ve sanat üretmesi vaadiyle kamuya açılmış gibi görünür. Aynı zamanda Emanuele Arielli, sanattan estetik bir haz duymanın kültürel ve entelektüel kapital birikimi gerektirdiğini hatırlatırken bu alana dair erişim sorununun ortadan kalkmasının bireylerin kişisel özgürlüklerini arttırıyormuş gibi bir yanılgı yarattığının altını

⁵⁷⁵ Sungjin Park, "The Work of Art In The Age of Generative A.I.: Aura, Liberation, and Democratization", *AI & Society*, 2024, s. 6; Jens Schröter, "Artificial Intelligence and the Democratization of Art", içinde *The Democratization of Artificial Intelligence: Net Politics in the Era of Learning Algorithms*, Wetzler, Transcript Publishing, 2019, s. 297 – 312.

çizer.⁵⁷⁶ Bu tez içerisinde öncelikle yapay zekanın görsel üretimlerinin sanat olarak adlandırılmasının doğru olmadığını, bu durumun sanat ile tasarım alanlarının aynı araçları kullanmasından kaynaklanan bir kavram karışıklığı olduğunu belirledik. Ancak yapay zekanın sanat üretme iddiasının ortaya atılmasının sebeplerinin ve politik olarak bu iddianın ne anlama geldiğinin doğru bir şekilde araştırılması için bu üretimlerin sanat olduğu varsayımıyla yola çıkıp tezin ikinci bölümünde aktardığımız estetik kuramları üzerinden bu iddianın sebebini tartışmaya açmayı teklif ediyoruz. Böylelikle yapay zekanın sanat alanında bir demokratikleşme yaratma illüzyonunun aslında totaliter bir tavrın eleştirel düşüncenin hakim olduğu sanat alanına müdahalesi olduğunu göstermeyi amaçlıyoruz.

İkinci bölümde aktardığımız estetik kuramlarında sanat eserinden bahsedilirken seyirci ve aktör arasındaki ikiliği kuramlar arasında takip ederek seyircisiz bir eserin mümkün olmadığını vurguladık. Bu ilişkide aktörü özgür yargılama yapabilen, eserini bu özgür yargılamanın sonucunda yaratarak seyirciye açan sanatçı olarak belirledik. Yapay zekanın sanat eseri üretebildiği bir senaryoda, eserin üreticisi olması sebebiyle yapay zeka bu ilişkide aktörün yerini almak durumundadır. Eserini sunduğu yapay zekanın kullanıcısı da geri kalan diğer bütün insanlarla beraber seyirci rolündedir. Bu noktada makine öğrenimi yöntemlerinden hatırlamamız gereken bir nokta, yapay zekanın üretimlerini sabit algoritmalar içerisindeki değişken verilere göre yapabildiğidir. Bu algoritmaları yazılımda belirleyenlerse yapay zekanın kullanıcıları değil, yazılımı üreten kişiler, günümüz koşullarında, geliştirici şirketlerdir. Herhangi bir kullanıcı yapay zekayı aktör konumunda değerlendirerek ondan bir sanat eseri istediğinde kendisinin biçimsel yönden haz duyacağı bir eser üretilse de, bu üretim sürecinde algoritmaların varlığı, kullanıcının ürünü değerlendirmesinde özgür bir yargılamada bulunmadığını gösterir. Aksine kullanıcının verileri yapay zekaya girildiği takdirde kullanıcının karşısına biçimsel açıdan büyük ihtimalle ve yüksek oranda beğeneceği bir eser

⁵⁷⁶ E. Arielli, 2018, s. 80.

konulacaktır ki bu yönde tüketim devam ederek yapay zeka yazı sürdürülebilsin. Burada yapay zekanın özgür bir yargılamada bulunmadığı aşikardır. Aynı şekilde yapay zekanın geliştiricileri için kullanıcı yalnızca bir tüketici konumundadır. Dolayısıyla geliştiriciler açısından da özgür bir yargılama söz konusu olamaz. O halde vurgulamamız gereken ilk nokta, yapay zekanın sanat üretebildiği kabulü ile aktör rolünü aldığı senaryoda özgür yargılamanın sanat eseri yaratımı sürecinin tamamen dışında bırakıldığıdır.

İkinci bölümde Hannah Arendt'in *vita contemplativa* ile *vita activa* anlayışlarını ele alırken, modernizm öncesinde bilgiye ulaşım toplumu bu bilgiye göre şekillendirmeye çalışan filozofun *vita contemplativa*, toplumunsa kamusal eylemde bulunması sebebiyle *vita activa* halinde bulunduğunu belirlemiştik. Ancak modernizm sonrasında bu durumun değiştiğini tespit eden Arendt, güvenilecek bir zemini kalmayan toplumun *vita contemplativa* haline itildiğini belirleyerek bu halde iken kamusal eylemde bulunmasının mümkün olmadığını, çünkü özgür bir yargılamanın söz konusu olamayacağını, eylemin değil yalnızca hesaplanmış davranışların kamusal alanda kendine yer bulabileceğini söyler.⁵⁷⁷ Oysa özgür bir yargılama sürecini gerektiren sanat, *vita activanın* kamusal alanda olabildiği durumda yaratılabilir olacaktır. Kamusal alanda *vita activanın* ve dolayısıyla kamusal eylemin olmadığı, *vita contemplativanın* kamusal alanı tamamen işgal ettiği bir durum Arendt için ancak totaliter bir rejimin işaretçisidir.⁵⁷⁸ Böyle bir durumda özgür bir yargılama yapmayarak sanki yapıyormuş ve sanatı bu şekilde ürettiyormuş gibi bir illüzyon yaratan yapay zeka, aslında kamusal alanı *vita contemplativanın* işgaline açarak özgür yargılama ve *vita activanın* alanı olan sanatı işgal etmeye soyunur.

Sanatın alanına aktör rolünde dahil olan yapay zeka, aynı zamanda sanatın yaratımının hesaplanabilir olduğu kabulündedir. Algoritmalar ve verilerle üretilebilen her şey aslında

⁵⁷⁷ Gülmelek Doğanay, "Siyaset Alanını Arındırma: Hannah Arendt'i Yeniden Düşünmek", *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2018, 20 (2), s. 216.

⁵⁷⁸ Zafer Yılmaz, "Hannah Arendt'in Özgürlük Anlayışı", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2010, 9 (1), s. 233.

bilimsel yollarla hesaplanabilir gözüktüp bilimsel bilgi olarak görülür. İkinci bölümde Lyotard'ın postmodern dönemdeki sanat anlayışını anlatırken yola onun bilgi anlayışından çıkmıştık. Lyotard için modern dönemde bilimsel bilgi sadece bir anlatı türü olmasına bakmadan başka tür anlatıların alanını işgal etmeye çalışarak bir meta anlatı kurma gayesindeydi. Ancak postmodern dönemde bilimsel bilginin anlatsal olarak bu üstünlüğü yıkılarak diğer anlatı türleri de kendilerine alan bulmuş, böylelikle çok sayıda uzlaşığı vaadeden minör anlatılar ortaya çıkarak totaliter tek bir meta anlatıyı yıkmışlardı. Biz burada yapay zekanın belirli şirketlerin belirli politikalarını destekleyecek algoritmalarına dayandığını söyleyerek totaliter bir meta anlatı kurduğunu belirliyoruz. Fakat onun herkese sanat yapabilme olanağını sağlama vaadi yapay zekanın sanatı demokratikleştiriyor görünmesine sebep olur. Arielli yapay zekanın sanata dair demokratikleştirme iddiasına karşın kullanıcıların verilerini analiz ederek önceden belirlenmiş kullanıcı gruplarının varlığına ve bu grupların beğenilerinin analizinin bu gruplara özgü üretimler yapılmasını sağladığına dikkatimizi çeker.⁵⁷⁹ Bu analize göre, benzer insanların benzer beğenileri olduğuna dair bir ön kabul estetik yargılar tahmin edilebilir.⁵⁸⁰ O halde, böyle bir durumun içerisinde yapılan üretimlerin sanatı demokratikleştirmektense toplumu tektipleştirdiği iddia edilebilir. Arielli bu şekilde üstten dayatılan bir gruplandırmanın hedef kitlenin duysal hazzını tatmin ederek varolan zevklerini belirli bir örüntü halinde belirli sınırlara kapattığını ve bu sınırlar içerisinde tüketimini arttırmayı amaçladığını tespit eder.⁵⁸¹ O halde, yapay zekanın Lyotard'ın modern toplumlarda gördüğü gibi bir meta anlatıyı kurduğunu ancak bu meta anlatı içerisinde toplumu tüketim gruplarına bölüp bunlar içerisinde tüketim üzerine kurulan uzlaşılar vaadettiğini belirleyebiliriz.

İkinci bölümde Lyotard'ın düşüncelerinden sonra Rancière'e yer vererek onun Lyotard eleştirisini sunmuş, her alanda uzlaşının görülmesinin aslında bir *polis* hali olduğu,

⁵⁷⁹ E. Arielli, 2018, s. 79.

⁵⁸⁰ E. Arielli, 2018, s. 86.

⁵⁸¹ E. Arielli, 2018, s. 86 – 87.

burada politikanın olamayacağı ve politikadan söz edilebilmesi için uyumsuzluğun bir koşul olduğu ifadelerini aktarmıştık. Aynı zamanda uyumsuzluğun estetiğin de koşulu olduğunu belirleyen Rancière, bu sebeple politika ve estetiğin birbirleri ile içiçe bulunduğunu tespit etmişti. İşte yapay zekanın sanat alanına dahil olma iddiası bu sebeple politik olarak değerlendirilmesi gereken bir iddiadır. Yapay zekanın estetiğe özellikle sanat üretme iddiasıyla dahli, onun toplum içerisinde birden fazla ama kendi içine kapanık tüketim toplulukları kurmasına, bu şekilde özgür yargılamaya bir alan bırakmayarak Rancière'in belirttiği gibi eleştirel düşüncenin hakim olduğu sanatın alanına totaliter bir tavırla müdahalesi olarak okunabilir. İkinci bölümde Rancière'in seyirci ve aktör ikiliğinin bu mesafenin aşılma bir uçurum olarak görülmemesi, aksine bu mesafenin üretken ve aşılabılır bir şekilde ele alınmasıyla üstesinden geldiğini aktarmıştık. Yapay zekanın sanat üretme iddiası görüldüğü üzere bu ikiliği tekrar üreterek yine aşılamayacak bir mesafe kurgulamaktadır. Zira bu sefer seyircinin karşısına konan seyircinin yüksek oranda beğeneceği bir üründür. Beğenilmeyen bir ürün ise beğenilecek bir diğeriyle hızla değiştirilebilir. Zaten sürecin asıl amacı çıkan son ürünün beğenilmesi ve tüketilmesidir.

Yapay zekanın sanat üretme iddiasının politik izdüşümünün totaliter bir tavrın özgür yargılama alanı olan sanata müdahalesi olarak okunabileceğini belirttik. Bu sırada öncelikle yapay zekanın üretimlerinin hem on sekizinci yüzyıldan günümüze gelen güzel sanat anlayışı içerisinde hem de on dokuzuncu yüzyıldan sonra doğan modern ve çağdaş sanat akımları içerisinde sanat olarak değerlendirilemeyeceğini belirledik. Bu belirleme sanatın ne çerçevede değerlendirileceği sorusunu doğurdu. Bu soruyu ise tasarım disiplini ile karşılayarak tasarlama süreçlerinin yapay zeka süreçleri ile ortaklıklarını ifade ettik. Ardından yapay zekaların neden ısrarla sanat üretme iddiasında bulunduklarını ve bu iddianın neden apaçık bir kabulmüşçesine karşımıza getirildiğini sorgulayarak bu iddianın totaliter bir tavırla sanatın alanına müdahale olarak okunabileceğini gösterdik. Bu müdahalenin tasarım ile sanat

kavramlarının ortak araçları kullanmasından ve bu ortaklıkların ve benzerliklerin yarattığı kavram karmaşasından beslendiğini bu bölüm içerisinde gösterdik.



5. SONUÇ

Teze başlarken amacımızı, 21.yüzyılda her alanda olduğu gibi estetik alanında da çeşitli ürünler veren yapay zekaların sanat üretme iddiasının politik olarak ne anlama geldiğini tartışmaya açmak olarak belirledik. Ancak yapay zekanın sanat üretme iddiası söz konusu olduğunda literatür içerisinde kavramsal bir tutarsızlık olduğunu, estetik, sanat, tasarım kavramların kimi zaman aynı metin içerisinde dahi birbirlerinin yerlerine kullanıldığını tespit ettik. Bu tutarsızlığın çözümünün ise sanat ve estetik tarihinin bu bağlamda incelenmesi ile mümkün olduğunu ileri sürdük. Aynı zamanda bu incelemenin estetik, sanat ve politika arasındaki ilişkileri göz önüne sermek için de gerekli olduğunu belirledik. Bu sebeple tezin tartışmasını açabilmek için ilk olarak sanat tarihini, ardından estetik ve politika ilişkilerini açıklayacağımızı, sonrasında ise yapay zekanın ilgili ürünleri nasıl sunabildiğini inceleyerek tartışmayı tarihsel bir perspektiften günümüze bakarak yürütebileceğimizi, literatürdeki kavram karışıklıklarının üstesinden bu şekilde gelmeyi teklif ettiğimizi söyledik. Bu sırada estetik ile politika arasındaki ilişkileri inceleyebilmek açısından toplumcu sanat anlayışı hattını takip edeceğimizi, sanatın dijitalleştiği durumları değil yapay zekanın tek başına ürün verdiği durumların inceleneceğini söyleyerek tartışmamızın sınırlarını belirledik.

Sanat tarihi anlatısını incelemeye Antik dönemden başlayarak, günümüzdeki sanat anlayışının bütün zamanlarda geçerli olmadığını, aksine sanat anlayışının her dönemde farklı olduğunu söyledik. Antik dönemdeki sanat anlayışının çömlekçilikten hekimliğe kadar genişletilebilen *tekhne* iken Geç Helen ve Roma dönemine doğru liberal ve bayağı sanatlar ayrımının karşımıza çıktığını aktardık. Bu ayrımın ise Orta Çağ'a liberal ve mekanik sanatlar olarak aktarıldığını, liberal sanatların eğitimli ve soyluların uğraştığı sanatlar iken mekanik sanatların bir hammaddeyi çeşitli işlemler ve emek sonucu üretilip karşılığında ücret alınan sanatlar olduğunu belirledik. Rönesans sanatçılarından Alberti'nin kitaplaştırdığı prensiplerle

de, başarılı bir resmin veya heykelin kriterinin gerçeğe olabildiğince uygun olması olduğunu, bu kriterin sanat alanında uzun yıllar baskınlığını koruduğunu gördük.

Aydınlanma dönemine geldiğimizde ise beğeni yargısının bir nesne ile girilen ilişkide söz konusu edildiğini, güzelliğin kriterinin amaca uygunluktan ziyade bir nesneden çıkarsızca hoşlanma olarak karşımıza çıktığını gördük. Bu tartışmaların gündeme gelmesinin sanat ile zanaati birbirinden ayırdığını, sanatın kriterlerinin belirlenmesi ile güzel sanat anlayışının ve hatta buna bağlı olarak estetik davranış biçimlerinin geliştiğini aktardık. Güzel sanat eseri üreten sanatçı, yani deha, bir duygulanım ve coşku sonucu, hayalgücü ve esin ile eser verirken zanaatçi için durum bu değildi. Zanaatçi bir işlevi yerine getirmek için çeşitli hesaplamalar yapan, kimi zaman aynı ürünü defalarca üreten ve bazen de onu geliştirmek için uğraşan, ancak bu ürünleri de belirli bir zarafet ile kullanıcıya sunan kişi olarak belirlendi.

Endüstri Devrimi ve fotoğraf makinesinin icadı ise şimdiye kadar belirlediğimiz dengeleri değiştirdi. Üretim ilişkilerinin değişimine sebep olan Endüstri Devrimi ile işçi kavramı karşımıza çıkmaya başladı. Bu durumda kimi zanaatçıların fabrikalarda işçi olarak karşımıza çıktığını, bu kişilerden desen, süsleme gibi çalışmalar yapması beklenerek tasarımcıların doğduğunu belirledik. Aynı dönemde icat edilen fotoğraf makinesi ise Alberti kriterlerini birkaç saniye içerisinde bir araç yardımıyla sağlamasıyla resim içerisinde bir kriz yarattı. Ancak elbette Cezanne ile başlayan modern sanat döneminde, sanatçıların üstündeki gerçekliğe olabildiğince uyma koşulunun ortadan kalkarak Alberti tarihinin sonunun geldiğini, artık sanatın amacının kimi zaman görme biçimlerini değiştirmek, kimi zaman farklı bakış açıları teklif etmek olduğunu belirledik. Hatta Duchamp ile, artık bir sanat eserinde amacın, estetik olarak haz vermek veya seyircinin gözünü okşamak değil, düşünceyi önplana çıkarmak olduğunu, estetik hazzın tasarımcılar tarafından seyirciye sunulabilir olduğunu ancak sanatçının bu amacı bir kenara bıraktığını tespit ettik.

Sanat tarihi içerisinde belirlediğimiz bu kırılımların ardından estetik ile politika ilişkilerine bakmak için Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'ne yöneldik. Belirlenimci yargılarla düşünömsel yargıları birbirinden ayıran Kant, güzelin kavramını belirsiz bir kavram olarak tespit etti. Güzel ve yüce duygularını estetik yargılar olarak işaretleyen Kant, güzelin nesneyle girilen çıkarsız bir ilişki sonucu özne bir deneyimin evrensellik talep etmesi ile mümkün olduğunu, bu durumun *sensus communis* ile açıklanabileceğini söyledi. Arendt ise Kant'ın politik felsefesinin bu kritikten çıkarsanabileceğini söyleyerek *sensus communis* kavramının ancak toplum ile, yani seyirci ile aktör arasındaki ilişkinin açıklanması yoluyla gösterilebileceğini ifade etti. Bundan yola çıkarak Arendt, seyirci ile aktör arasındaki ilişkinin özgür bir yargılama ile politik alanı kurduğunu, özgür bir yargılamanın olmadığı durumda totalitarizmden söz edildiğini belirtti. Seyirci ile aktör arasındaki ilişkiyi inceleyen bir diğerk filozof olan Lyotard, bilgiyi bir anlatı olarak kabul ederek meta anlatının postmodern toplumlarda yıkılmış bulunduğunu, seyircinin ise böyle bir durum içerisinde aktörü sürekli yargılayarak etken bir konumda bulunduğunu ifade etti. Aktörün sürekli olarak değışerek yeni anlatıcıların ortaya çıkmasının ise sürekli olarak yeni uzlaşi olanaklarının ortaya çıkmasını sağladığını, bu uzlaşielerin sayısının büyüklüğü karşısında insanın yaşadığı deneyimin yüce deneyimi olduğunu tespit etti. Rancière, Lyotard'ın bu yüce deneyimini felaket sanatı olarak adlandırarak eleştirel düşöncenin hakim olduğu sanat alanı içerisinde yöntem olarak seyirci ile aktör arasında aşılmaz bir uçurum kurgulayan geleneksel yöntemin egemenliğini eleştirdi. Bu eleştirisinin sonucunda yeni bir yöntem teklif eden Rancière, duyulurun yeniden düzenlenmesini estetik etkileyicilik olarak belirlerken, hem estetiğinin hem de politikanın ortak koşulunun uyuşmazlık olduğunu, tamamen uzlaşinin olduğu durumlar içerisinde politikadan değil ancak *polisten* bahsetmenin mümkün olduğunu söyledi.

Sanat tarihi ve estetik içerisinde takip ettiğimiz hatların sonucunda yapay zekayı incelemeye geçtik. İlk olarak estetik alan içerisinde en çok kullanılan makine öğrenimi

modellerini bizi ilgilendirdiği sınırlar içerisinde aktardık. Bu yöntemlerin ortak yönlerinin çeşitli algoritmalara dayanması, amacının kullanıcının beğenisi olduğu, kullanıcıların her koşulda sinir ağları sınırlı olan yapay zekalarla etkileşime girebildiklerini ve yapay zekaların kendi kendilerine algoritma oluşturmalarının mümkün olmadığını ancak insanları kendi algoritmalarına göre gruplandırdıklarını tespit ettik. Bu durumda yapay zekaların kullanıcıların beğenisini hedeflemelerini şirketlerin tüketimi arttırmak amacıyla bir çıkar olarak görülebileceğini, yani söz konusu olan bir sermaye bulunduğunu ifade ettik.

Tezin amacı olan yapay zekanın estetik alana dahil olarak sanat üretme iddiasını politik açıdan incelemeye geçerken ilk olarak literatürde karşılaştığımız kavramsal karışıklığın sanat ve tasarımın plastik öğeler ve kompozisyon kuralları gibi ortak enstrümanları kullanmasından kaynaklandığını belirledik. Hemen ardından güzel sanat bahsi içerisinde tespit ettiğimiz kriterlerin, sermayenin çıkarının gözetiliyor olması sebebiyle zaten bir yapay zeka ürününü güzel sanat içerisinde değerlendirmemizi olanaksız kıldığını aktardık. Modern sanatta ise biçimsel olarak haz vermenin bir kenara bırakılarak düşüncenin önplana çıkarılmasının, bu sırada estetik haz vermenin tasarımcılara bırakılmasının bu tartışma için değerli olduğunu gösterdik. Bunun yanı sıra, yapay zekanın hem algoritmalara dayanarak hesaplamalarda bulunması hem de bu hesaplamalara dayanarak kullanıcının sunulan ürünü tüketmesinin amaçlanması ile modern ve çağdaş sanat bahsi içerisinde de değerlendirilemeyeceğini belirledik. Bu sırada tasarım odaklı düşünme ile yapay zekanın herhangi bir ürünü sunma süreci arasında bir ortaklık tespi ettik. Bu ortaklığın bir problem tespit edip bunu hesaplamalar aracılığıyla çözmek, mümkünse bu çözüme estetik bir haz ve zarafet katmak olduğunu aktardık. Sonuç olarak yapay zekanın sanat üretme iddiasının karşılığı olmadığı, bu noktada sanat kavramı yerine tasarım kavramının kullanılması gerektiğinde olacağını teklif ettik.

Tartışmaya yapay zekanın sanat üretme iddiasındaki ısrarı sorgulayarak, bu argümanın neden sıklıkla karşımıza çıktığını ve bu argümanın politik olarak ne ifade ettiğini açıklamak amacıyla devam ettik. Öncelikle Arendt'in aktör ile seyirci arasında kurduğu ilişkiyi hatırlatarak yapay zekanın tek başına bir sanatçı olarak sunulduğu durumlarda yapay zekanın çeşitli şirketlere ve sermayelere hizmet eden bir araç olmasından ötürü özgür bir yargılama sürecinden bahsedemeyeceğimizi ifade ettik. Arendt'in özgür bir yargılama ve kamusal alandaki özgür eylemden bahsedemediğimiz durumlarda totaliter bir rejimin politik alana müdahalesi belirlenimini hatırlattık. O halde, yapay zekanın özgür bir yargılama yapıyormuşçasına sanat üretme iddiasında bulunmasının özgür sanatın alanına, yani politik alana totaliter bir tavrın müdahalesi olduğunu belirledik. Ardından Lyotard'ın postmodern toplumda meta anlatıların yıkılışı düşüncesini ve uzlaşi olanaklarının artması düşüncesine değinerek yapay zekanın insanları gruplandırarak algoritmalara dayanan yeni meta anlatılar ürettiğini, dolayısıyla postmodern toplumda karşılaştığımız çok sayıdaki uzlaşi zeminini bertaraf ettiğini gösterdik. Bunu takiben Rancière'in düşüncesine dönerek uyumsuzluk zemininin yapay zeka aracılığıyla ortadan kaldırılmasının bir *polis* hali olduğunu, yani politik alanı tamamen ortadan kaldıran totaliter tavırdan gelen bir müdahale olduğunu belirledik.

Sonuç olarak, estetik ve sanat tarihi boyunca pek çok yönü ve kırılımı olan estetik, sanat ve tasarım gibi kavramların, tarihsel bir perspektifle bakılmadığında, yapay zeka gibi günümüze hızlıca dahil olan teknolojiler karşısında karışıklığa uğradığını tespit ederek, bu gibi karışıklıkların politik alanda neden olabileceği tehlikelerin gözardı edilmemesi gerektiğini ifade etmiş bulunuyoruz. Zira, her ne kadar yapay zekanın sanat eseri üretme iddiası, sanatı herkes tarafından üretilebilir ortak bir zemine açıyormuş gibi, yani demokratikleştiriormuş gibi görünse de aslında bu durumun özgür sanat alanına totaliter bir tavrın müdahalesi olduğunu gösterdik.

KAYNAKÇA

- Adamson, A., (2018), *The Invention of Craft*, London, Bloomsbury Publishing.
- Ai-Da, “Ai-Da’s ‘A.I. God’ artwork makes \$1.1m at Sotheby’s”, erişim: 23 Kasım 2024, <https://www.ai-darobot.com/exhibitions>.
- Alberti, L. B., (2011), *On Painting*, çev. Rocco Sinisgalli, New York, Cambridge University Press.
- Arendt, H., (2019), *Kant’ın Siyaset Felsefesi Üzerine Dersler*, çev. Devrim Sezer, İsmail Ilgar, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Arendt, H., (1958), *The Human Condition*, New York, Double Day Anchor Books.
- Arielli, E., (2021), “Extended Aesthetics: Art and Artificial Intelligence”, *Proceedings of The European Society for Aesthetics*, 13, s. 1 – 13.
- Arielli, E., (2018), “Taste and The Algorithm”, *Studi di Estetica*, 4 (3), s. 77 – 97.
- Aristoteles, (2005), *Poetika*, çev. Nazile Kalaycı, Ankara, Pharmakon Yayınları.
- Artbreeder, “Create like never before”, erişim: 10 Kasım 2024, <https://www.artbreeder.com/>.
- Ataç, C. A., Baştan, Ş. A., (2022), “Karanlık Zamanlarda Arendt Okumak: Avrupa Birliği, Göç Sorunu ve Geri İtmeler”, *Alternatif Politika*, 14 (1), s. 1 – 31.
- Atila, S. C., (2023), “J. F. Lyotard’ın Çokluk Politikası Üzerine Bir İnceleme”, *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 16 (2), s. 35 – 53.
- Ayas, T., (2012), “Arendtçi Politik Yargının Kantçı Kökleri”, *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 14, s. 27 – 41.
- Badiou, A., (2017), *Başka Bir Estetik: Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, Metis Yayınları.

Beiner, R., (1992), “Hannah Arendt on Judging”, Hannah Arendt, *Lectures on Kant’s Political Philosophy* içinde, Chicago, The University of Chicago Press.

Belting, H., (1996), *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, çev. Edmund Jephcott, Chicago, University of Chicago Press.

Berger, L., (2022), “On the Subjective, Beauty and Artificial Intelligence: A Kantian Approach”, *Kant and Artificial Intelligence* içinde, Berlin, De Gruyter, s. 257 – 282.

Brand, P. Z., (1999), “Beauty Matters”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57 (1), s. 1 – 10.

Budimir, I., Mikota, M., Fotak, J., Grujic, H., (2017), “Aesthetic Value of Mirror Symmetry in Graphic Design”, *Acta Graphica*, 28 (3), s.101 – 108.

Catfolis, T., (1994), “Mapping a Complex Temporal Problem into a Combination of Static and Dynamic Neural Networks”, *SIGART Bulletin*, 5 (3), s. 23 – 28.

Cemgil, T., Ghaisas, S., Dvijotham, K., Goyal, S., Kohli, P. (2020), “The Autoencoding Variational Autoencoder”, *Advances in Neural Information Processing Systems 33 (NeurIPS 2020)*, 2020, s. 15077-15087.

Cevizci, A., (2016), *İlkçağ Felsefesi*, Ankara, Say Yayınları.

Chang, H., Zhang, H., Barber, J., Maschinot, A.J., Lezama, J., Jiang, L., Yang, M.H., Murphy, K., Freeman, W.T., Rubinstein, M., Li, Y., (2023), “Muse: Text-To-Image Generation via Masked Generative Transformers”, *Proceedings of the 40th International Conference on Machine Learning*, s. 1 – 21.

Chanter, T., (2018), “The Artful Politics of Trauma: Rancière’s Critique of Lyotard”, *Trauma and Transcendence: Suffering and the Limits of Theory* içinde, New York, Fordham University Press, s. 121 – 141.

Clowney, D., (2011), “Definitions of Art and Fine Art’s Historical Origins”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69 (3), s. 309 – 320.

- Colección SOLO, “SOLO Art AI Award”, erişim: 23 Kasım 2024,
<https://coleccionso.com/projects/solo-art-ai-award/>.
- Copleston, F., (1993), *A History of Philosophy: Greece and Rome*, New York, Image Books Double Day Publishing Group.
- Creswell, A., White, T., Dumoulin, V., Arulkumaran, K., Sengupta, B., Bharath, A.A., (2018), “Generative Adversarial Networks: An Overview”, *IEEE Signal Processing Magazine*, 35 (1), s. 53 – 65.
- Cross, N., (2023a), *Design Thinking: Understanding How Designers Think and Work*, London, Bloomsbury Visual Arts.
- Cross, N., (2023b), “Design Thinking: What Just Happened?”, *Design Studies*, 86, s. 1 – 10.
- Danto, A. C., (2014), *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, çev. Zeynep Demirsü, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Danto, A. C., (2013), *Sanat Nedir?*, çev. Zeynep Baransel, İstanbul, Sel Yayıncılık.
- Datta, S. N., (2018), “Reviewing Metanarrative From The Outlook of Lyotard’s Postmodern Discourses”, *International Journal of Social Science and Economic Research*, 3 (08), s. 3910 – 3922.
- de Duve, T., (2015), “Aesthetics as the Transcendental Ground of Democracy”, *Critical Inquiry*, 42 (1), s. 149 – 165.
- de Duve, T., (1996), *Kant after Duchamp*, Cambridge, The MIT Press.
- de Spiegeleire, S., Maas, M., Sweijts, T., (2017), “Artificial Intelligence and the Future of Defense: Strategic Implications for Small and Medium-Sized Force Providers”, *Hague Centre for Strategic Studies*, s. 2 – 5.
- Debord, G., (2016), *Gösteri Toplumu*, çev. Ayşen Emekçi, Okşan Taşkent, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Demirören Haber Ajansı, “Liv Hospital Ankara, Tıp Bayramı’nı ‘Sağlık Çalışanlarındaki İzler’ sergisi ile kutluyor”, erişim: 24 Kasım 2024, <https://www.dha.com.tr/saglik-yasam/liv-hospital-ankara-tip-bayramini-saglik-calisanlarindaki-izler-sergisi-ile-kutluyor-2404268>.

Descartes, R., (2007), *Meditasyonlar*, çev. İsmet Birkan, BilgeSu Yayıncılık.

Ding, M., Yang, Z., Hong, W., Zheng, W., Zhou, C., Yin, D., Tang, J., (2021), “CogView: Mastering Text-to-Image Generation via Transformers”, *Advances In Neural Information Processing Systems*, 34, s. 19822 – 19835.

Doğanay, G., (2018), “Siyaset Alanını Arındırma: Hannah Arendt’i Yeniden Düşünmek”, *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20 (2), s. 212.

Eco, U., (2019), *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Sanat Yayınları.

Esgün, T. G., (2012), “Jacques Ranciere’de Siyasetin Olanağı ve Demokrasi”, *Felsefe Arkivi*, 36, s. 17 – 28.

Erzen, J. N., (2016), *Çoğul Estetik*, İstanbul, Metis Yayınları.

Feng, T., (2021), “An Overview on Sci-technological Aesthetics in the Age of Artificial Intelligence”, *Philosophy Study*, 11 (7), s. 527 – 532.

Feng, Y., Zhao, Y., Zheng, H., Li, Z., Tan, J., (2020) “Data-Driven Product Design Toward Intelligent Manufacturing: A Review”, *International Journal of Advanced Robotic Systems*, s. 1 – 18.

Forsey, J., (2013), *The Aesthetics of Design*, New York, Oxford University Press.

Fotedar, N. A., Wang, J. H., (2019), “Bumblebee: Text-to-Image Generation with Transformers”, *Proceedings of the 2019 IEEE International Conference on Image Processing (ICIP)*, s. 3465 – 3469.

Gatys, L., A. Ecker, A. S., Bethge, M., (2016), “Image Style Transfer Using Convolutional Neural Networks”, *Proceedings of the IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition*, s. 2414 – 2423.

Gaut, B., (2009), “Computer Art”, *American Society for Aesthetics*, erişim: 7 Kasım 2024, <https://aesthetics-online.org/page/GautComputer>.

Gombrich, E. H., (1997), *Sanatın Öyküsü*, çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, İstanbul, Remzi Kitabevi.

Gompertz, W., (2022), *Pardon Neye Bakmıştınız? Modern Sanatın 150 Yıllık Şaşırtıcı, Sarsıcı, Kimi Zaman da Tuhaf Hikayesi*, çev. Süreyya Evren, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Gradient, “ML Showcase”, erişim: 12 Kasım 2024, <https://ml-showcase.paperspace.com/projects/variational-autoencoder-vae>.

Guyer, P., (2014), *A History of Modern Aesthetics*, New York, Cambridge University Press.

Guyer, P., (1990), “Feeling and Freedom: Kant on Aesthetics and Morality”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48 (2), s. 137 – 146.

Guyer, P., (1978), “Disinterestedness and Desire in Kant's Aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36 (4), s. 449 – 460.

Haşlakoğlu, O., (2016), “Kant and Plato on the Problem of Beauty”, *Dört Öge*, 4 (9), s. 63 – 73.

Hofstadter, A., Kuhns, R., (1976), *Philosophies of Art and Beauty*, Chicago, The University of Chicago Press.

Ingram, D., (1990), “The Postmodern Kantianism of Arendt and Lyotard”, *The Review of Metaphysics*, 42 (1), s. 51 – 77.

Jay, M., (1992), “‘The Aesthetic Ideology’ as Ideology; Or, What Does It Mean to Aestheticize Politics?”, *Cultural Critique*, 21, s. 41 – 61.

Jing, Y., Yang, Y., Feng, Z., Ye, J., Yu, Y., Song, M., (2019), “Neural Style Transfer: A Review”, *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*, s.3365 – 3385.

Jui, J., (2017), “Research on Digital Painting Art and Its Diversified Performance”, *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 2017, 119, s. 1429 – 1432.

Kant, I., (1993), *Arı Usun Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi.

Kant, I., (2020), *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi.

Kant, I., (2021), *Pratik Aklın Eleştirisi*, İoanna Kuçuradi, Ankara, Türkiye Felsefe Kurumu.

Kristeller, P. O., (1952), “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics”, *Journal of the History of Ideas*, 13 (1), s. 17 – 46.

Li, J., Zhang, J., Zhang, J., Zhang, S., (2023), “Quantum KNN Classification With K Value Selection and Neighbor Selection”, *IEEE Transactions on Computer-Aided Design of Integrated Circuits and Systems*, 2023, 43 (5), s. 1332 – 1345.

Liang, D., (2022), “Aesthetic Value Evaluation For Digital Cultural And Creative Products With Artificial Intelligence”, *Wireless Communications And Mobile Computing*.

Liu, W., Li, R., Zheng, M., Karanam, S., Wu, Z., Bhanu, B., Radke, R.J., Camps, O., (2020), “Towards Visually Explaining Variational Autoencoders”, *Proceedings of the IEEE/CVF Conference on Computer Vision and Pattern Recognition*, , s. 8642 – 8651.

Lyotard, Jean-François, (2014), *Coşku*, çev. Emine Sarıkartal, İstanbul, İthaki Yayınları.

Lyotard, Jean-François, (2013), *Postmodern Durum*, çev. İsmet Birkan, Ankara, BilgeSu Yayıncılık.

Lyotard, J. F., (1991), *The Inhuman: Reflections on Time*, çev. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, Stanford University Press.

Lyotard, Jean-François, (1987), “Re-Writing Modernity”, *SubStance*, 16 (3), s. 3 – 9.

Lyotard, Jean-François, (1984), “Answering The Question: What Is Postmodernism?”
çev. Régis Durand, *The Postmodern Condition: A Report On Knowledge* içinde, (çev. Geoff
Bennington, Brian Massumi), Minneapolis, University of Minnesota Press, s. 71 – 82.

Lyu, Z., Ali, S., Breazeal, C., (2022), “Introducing Variational Autoencoders to High
School Students”, *The Thirty-Sixth AAAI Conference on Artificial Intelligence (AAAI-22)*, s.
12801 – 12809.

Madrigal, A. A., “AI-Created Art Invades the Chelsea Gallery Scene”, *The Atlantic*, 6
Mart 2019, erişim: 23 Kasım 2024,
[https://www.theatlantic.com/technology/archive/2019/03/ai-created-art-invades-chelsea-
gallery-scene/584134/](https://www.theatlantic.com/technology/archive/2019/03/ai-created-art-invades-chelsea-gallery-scene/584134/).

Merleau-Ponty, M., (2016), *Göz ve Tin*, çev. Ahmet Soysal, İstanbul, Metis Yayınları.

Milne, P. W., (2016), “Lyotard’s ‘Critical’ ‘Aesthetics’”, *Rereading Jean-François
Lyotard* içinde, New York, Routledge, s. 189 – 208.

Mumuni, A., Mumuni, F., (2024), “Automated Data Processing and Feature
Engineering for Deep Learning and Big Data Applications: A Survey”, *Journal of
Information and Intelligence*, s.1 – 38.

Muthukrishnan, N., Maleki, F., Ovens, K., Reinhold, C., Forghani, B., Forghani, R.,
(2020), “Brief History of Artificial Intelligence”, *Neuroimaging Clinics of North America*, 30
(4), s. 393 – 399.

Oh, C., Kim, S., Choi, J., Eun, J., Kim, S., Kim, J., Lee, J., Suh, B., (2020),
“Understanding How People Reason about Aesthetic Evaluations of Artificial Intelligence”,
Proceedings of the 2020 ACM Designing Interactive Systems Conference (DIS '20),
Association for Computing Machinery, New York, s. 1169 – 1181.

OpenAI, “DALL-E: Creating images from text”, erişim: 23 Kasım 2024,
<https://openai.com/index/dall-e/>.

- OpenAI, “DALL-E 2”, erişim: 10 Kasım 2024, <https://openai.com/index/dall-e-2/>.
- OpenAI, “DALL-E 3”, erişim: 10 Kasım 2024, <https://openai.com/index/dall-e-3/>.
- Önol, T. A., (2019), “Lyotard ile Avangard Sanat ve Yüce Estetiği Üzerine Düşünmek”, *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 27, s. 307 – 324.
- Önol, T. A., (2022), “Estetiğin Etik Dönüşü: Jacques Rancière’in Jean-François Lyotard Eleştirisi”, *Kaygı*, 21 (2), s. 806 – 337.
- Park, S., (2024), “The Work of Art In The Age of Generative A.I.: Aura, Liberation, and Democratization”, *AI & Society*, s. 1 – 10.
- Peng, T., (2018), “GAN 2.0: NVIDIA’s Hyperrealistic Face Generator”, *Synched: AI Technology & Industry Review*, erişim: 10 Kasım 2024, <https://synchedreview.com/2018/12/14/gan-2-0-nvidias-hyperrealistic-face-generator/>.
- Platon, (2020), *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Prisma Labs, “What’s the Best Way to Enhance Your Photos?”, erişim: 10 Kasım 2024, <https://prisma-ai.com/>.
- Procacinni, A., (1981), “Alberti and the ‘Framing’ of Perspective”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40 (1), s. 29 – 39.
- Provocation Ideas Festival, “When All Dreams Come True”, erişim: 23 Kasım 2024, <https://www.provocation.ca/ai-art-gallery>.
- Ranciere, J., (2020), *Dissensus: Politika ve Estetik Üzerine*, çev. Mustafa Yalçınkaya, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Ranciere, J., (2016), *Estetiğin Huzursuzluğu*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Ranciere, J., (2010), *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, İstanbul, Metis Yayınları.

- Richardson, J. A., (1995), “On The ‘Multiple Viewpoint’ Theory of Early Modern Art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53 (2), s. 129 – 137.
- Rorty, R., (1984), “Habermas and Lyotard on Post-Modernity”, *PRAXIS International*, 1, s. 32 – 44.
- Ruiz-Gándara, A., Gonzalez-Abril, L., (2024), “Generative Adversarial Networks in Business and Social Science”, *applied sciences*, 14 (17), s. 1 – 23.
- Runway, “Introducing Gen-3 Alpha”, erişim: 10 Kasım 2024, <https://runwayml.com/>.
- Sağlamtimur, Z. Ö., (2010), “Dijital Sanat”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10 (3), s. 213 – 238.
- Sakirin, T., Kusuma, S., (2023), “A Survey of Generative Artificial Intelligence Techniques”, *Babylonian Journal of Artificial Intelligence*, s. 10 – 14.
- Salman, S., (2023), “Politik Yargı Sorunu Ekseninde Bir Arendt Kant Okuması”, *Kaygı*, 22 (1), s. 289 – 318.
- Schmiechen, J. A., (1995), “Reconsidering the Factory, Art-Labor, and the Schools of Design in Nineteenth-Century Britain”, içinde *Design History: An Anthology*, Cambridge, MIT Press, s. 367 – 177.
- Schröter, J., (2019), “Artificial Intelligence and the Democratization of Art”, içinde *The Democratization of Artificial Intelligence: Net Politics in the Era of Learning Algorithms*, Wetzler, Transcript Publishing, s. 297 – 312.
- Shiff, R., (1978), “Seeing Cézanne”, *Critical Inquiry*, 4 (4), s. 769 – 808.
- Shiner, L., (2023), “What Was Fine Art? Painting and Sculpture Before and After the Reign of the Fine Arts”, içinde *The Routledge Companion to the Philosophies of Painting and Sculpture*, New York, Routledge, s. 103 – 110.
- Shiner, L., (2018), *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Shrestha, A., Mahmood, A., (2019), “Review of Deep Learning Algorithms and Architectures”, *IEEE access*, 7, s. 53041.

Steinberger, P. J., (1990), “Hannah Arendt on Judgement”, *American Journal of Political Science*, 34 (3), s. 803 – 821.

Şan, E., (2024), *Sanat Felsefesinin Hikayesi: Mağara Resimlerinden İmajlara*, İstanbul, Ketebe Yayınları.

Tran, H. Q., Ha, C., (2020), “High Precision Weighted Optimum K-Nearest Neighbors Algorithm for Indoor Visible Light Positioning Applications”, *IEEE Access*, 8, s. 114597 – 114607.

Vilches-Montero, S., Hashim, N. M., Pandit, A., Bravo-Olavarria R., (2018), “Using the Senses to Evaluate Aesthetic Products at the Point of Sale: The Moderating Role of Consumers’ Goals”, *Elsevier*, 40, 82 – 90.

Wang, A., (2020), “Research On Interactive Art Design Based On Artificial Intelligence”, *4th International Conference On Computer Engineering, Information Science & Application Technology, CSP*.

Wenzel, C. H., (2009), “Kant's Aesthetics: Overview and Recent Literature”, *Philosophy Compass*, 4 (3), s. 380 – 406.

Whitney, E., (1990), *Paradise Restored: The Mechanical Arts from Antiquity through the Thirteenth Century*, Philadelphia, The American Philosophical Society.

Wooldridge, M., (2021), *A Brief History of Artificial Intelligence*, New York, Flatiron Books.

Wu, Y., (2022), “Application Of Artificial Intelligence Within Virtual Reality For Production Of Digital Media Art”, *Computational Intelligence And Neuroscience*.

Yang, L., Shami A., (2020), “On Hyperparameter Optimization of Machine Learning Algorithms: Theory and Practice”, *Neurocomputing*, 415, s. 295-316.

Yang, Z., (2022), “Application and Development of Digital Enhancement of Traditional Sculpture Art”, *Hindawi*, s. 1 – 8.

Yar, M., (2000), “From Actor to Spectator: Hannah Arendt’s ‘Two Thories’ of Political Judgement”, *Philosophy & Social Criticism*, 26 (2), s. 1 – 27.

Yılmaz, Z., (2010), “Hannah Arendt’in Özgürlük Anlayışı”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9 (1), s. 227 – 235.

Zhou, Y., (2024), “A Brief Analysis of Alberti’s Art Theory - Taking On Painting as an Example”, *Journal of Soft Computing and Decision Analytics*, 2 (1), s. 86 – 91.

Zhu, J., Y., Park, T., Isola, P., Efros, A., A., (2017), Unpaired Image-to-Image Translation Using Cycle-Consistent Adversarial Networks”, *Proceedings of the IEEE International Conference on Computer Vision*, s. 2223 – 2232.

Özet

İçinde bulunduğumuz çağ yapay zekanın gündelik hayatta açık erişime sunulması ile pek çok farklı disiplin içerisinde yapay zeka kullanımına rastladığımız bir çağdır. Bu disiplinlerden birinin estetik olması sonucunda yapay zeka sanat üretme iddiasını da ileri sürer. İddia, sanatın salt biçimsel olduğu düşünülerek bu üretimlere bakıldığında haklıymış gibi görünse de, sanat ve estetik tarihi perspektifinden bakıldığında bu kavramlarının tarih içerisinde katettiği yolun ve estetik ile politika arasındaki ilişkilerin gözardı edilmesine sebep oluyor görülmektedir. Bu tezde amacımız sanat ve estetik kavramlarının tarih içerisinde yaşadığı dönüşümlerle estetik ve politika arasındaki bağları aktararak yapay zeka üretimlerinin sanat olma iddiasının politik alanda ne ifade ediyor olduğunu göstermektir. Bu sebeple ilk olarak sanat tarihi anlatısı içerisinde sanat kavramının izini sürerek kavramın tarih boyunca kimi zaman sadece işlevsel ürünler üretmek, kimi zaman işlevden azade, biçimsel olarak güzele ulaşmak kimi zamansa bunların ötesinde bir imgeler aleminin yolunu açarak görme biçimini değiştirmek olduğunu, bu kırılımların hangi durumlar sonucunda yaşandığını göstereceğiz. Ardından estetik kuramlara geçerek ilk olarak Kant'ın bu dönemde yargı yetisi ile biçimsel olanda beğeni yargısıyla ifade ettiği güzel deneyimini, bunu yaparken *sensus communis* kavramına nasıl ulaştığını ve güzelden bahsederken *sensus communis*ten vazgeçilmesinin mümkün olmadığını aktaracağız. Arendt'in buradan politik felsefe okumasını aktararak sanat eserinden bahsedildiğinde seyirci ve aktör ikiliğinden vazgeçilemeyeceğini, seyircinin aktörün eyleminin yargılayıcısı olduğunu ancak totaliter rejimlerde bu yargılamanın olacağı özgür zeminin ortadan kaldırıldığını ifade edeceğiz. Hemen peşinden Lyotard'da seyirci – aktör ikiliğine tekrar değineceğiz fakat bu sefer postmodern toplumda seyirci ve aktör sürekli olarak değişen ve yeni uzlaşılar vaadeden, bu sebeple artık Kant'ın yüce deneyimine sığınan toplumlar ve sanatçılar karşımıza çıkacak. Bu dönemde Lyotard sınırsız sayıda uzlaşma vaadinin totaliter meta anlatıları yıkıma sürüklediğini iddia eder. Peşinden inceleyeceğimiz Rancière ise Lyotard'ın bu argümanlarının estetik ile politik olan arasındaki ilişki eteğe indirilmesi sebebiyle eleştirerek sanattan bahsedilebilmesi için duyulurun yeniden kurgulanması gerektiğini vurgular. Bunun mümkün olabilmesi için uyumsuzluğun bir koşul olduğunu belirten Rancière, uzlaşma vaadinin değil, uyumsuzluğun hem estetik hem de politika için geçerli olduğunu, totaliter bir rejimde uyumsuzluğun değil aksine boşluk bırakmayan bir uyumluluğun hakim olduğunu iddia eder. Bu aktarımların ardından son bölüme geçtiğimizde ilk olarak yapay zekanın estetik ürünler üretmesi sürecini anlayabilmek için bu alanda kullanılan makine öğrenimi yöntemlerini inceleyeceğiz. Hemen ardından bu yöntemlerin sonucunda ilk olarak yapay zekanın sadece istenen görselleri üretebilecek ve bunların tüketimlerinin nasıl arttırılabileceğini hesaplayabilecek bir tasarımcı olarak kullanılabileceğini sanat tarihi anlatısı içerisinde güzel sanat ile zanaat bahsinde belirlediğimiz kırılımlara ve günümüzde sanatın özgür bir yargılama alanı olarak kuramsallaştırılmasına dayanarak aktaracağız. Peşi sıra yapay zekanın sanat üretme iddiasının seyirci ve aktör arasında paylaşılan rolleri belirsizleştirdiğini göstererek, yapay zekanın bir sanat yaratıcısı yani aktör olma iddiasının hem Rancière'de belirttiğimiz uyumsuzluk koşulu hem de Arendt'te belirlediğimiz *vita activa* ile *vita contemplativa* arasındaki ayrıma dayanarak özgür bir yargılama için gereken boşluğu ihlal ettiğini göstereceğiz. Sonuç olarak, yapay zekanın sanat üretme iddiasında bu boşluğun mümkün olmadığını göstererek ve dahası bu iddiayı görünür kılarak totaliter bir tavırla estetik alanına yapılan bu mümdahaleyi ifşa ettiğimizi iddia edeceğiz.

Anahtar Sözcükler: yapay zeka, estetik, sanat, tasarım, politika

Abstract

We are living in an era that artificial intelligence (AI) is open access for many different disciplines in everyday life. Since one of those disciplines is aesthetics, AI claims to generate art. Although, this claim seems justified when these productions are examined by considering art purely formal, it seems to overlook the connections between aesthetics and politics, as well as the historical evolution of concepts from the perspective of history of art and aesthetics. The aim of this thesis is to explore the transformations of the concepts art and aesthetics throughout history and their links to politics, in order to demonstrate what claim of AI productions to be art means in politics. Therefore, first of all we will follow the concept of art through history of art. That will show that sometimes art has meant to produce functional products, sometimes it has meant to reach the most beautiful form and sometimes it has meant to open a gap for our gaze to find the world of ideas. We will emphasize in which circumstances these breakdowns occurred. Then, we will move on to aesthetic theories starting with Kant and his critique of judgment. In Kant's opinions we will find taste and beautiful can only exist with *sensus communis*. Next, we will examine how Arendt finds political philosophy in Kant's critique of judgment. She will show us that we cannot drop spectator and actor when we are examining arts. In totalitarian regimes, she will claim that there cannot be any freedom for judgement. Then with Lyotard, we will mention about actor and spectator again but this time. He will claim that in the postmodern society there are many different spectator and actors that are constantly changing and promises many different consensuses. He will call art in this society as art of sublime. However Rancière will criticize Lyotard's numerous consensuses because he claims that in order to talk about politics and freedom, there need to be dissensus, not consensus. He assumes having consensus all over means to be in a totalitarian regime. Eventually we will examine the most common machine learning systems that are used for open access image productions of AI. That will indicate that generating many different images for users is not producing art, but design. This will lead us to examine why is AI assumed to generate art. In order to examine this claim, we will discuss about the spectator and actor in terms of AI. This discussion will indicate that this claim of AI generating art is a totalitarian interference to art which is the area of critical thinking referring to Arendt's, Lyotard's and finally, Rancière's claims about art and politics.

Key Words: artificial intelligence, aesthetics, art, design, politics