

Özgün Makale

# Çağdaş Sanat: Doğadan Kopuş mu, Doğaya Dönüş mü?\*

Contemporary Art:

Break from Nature or Return to Nature?

Merve ERTENE<sup>1</sup>

## Öz

Bu çalışmada Dutton'ın, evrimsel sanat teorisi temelinde çağdaş sanatı, sanatın ve beğenin doğal adaptif kökenine bir yabancılaşma olarak tanımlamasından yola çıkarak, sanat ve doğa ilişkisine odaklanılmış, Dutton'ın empirik bakışının tatmin edici cevap üretmekte yetersiz kaldığı noktada, daha kökensel bir açıklama ihtiyacıyla Schelling'in ilk dönem felsefesinde açığa çıkan doğa-sanat ilişkisine başvurulmuştur. Schelling'in, özne ve nesnenin, akıl ve doğanın, bilinçli ve bilinçsiz mutlak özdeşliğinin nesnelleşmesi, kökensel çelişkinin çözülmesi, kavranamaz, dile gelmez hakikati, hakikate zeval vermeksizin duyusallaştırabilme becerisi olarak sanat tanımına dayanarak, çağdaş sanatın doğasından ayrı düşmekle kalmayıp bağını koparmayı seçmiş öznenin ürünü olabileceği, kavramsal karakteriyle sanat-olmayan sanat, kendine yabancılaşmış sanat sayılabileceği ancak insanın doğayla kopan bağını provokatif bir tarzda yenileme imkanını da kendinde barındırdığı iddia edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Çağdaş Sanat, Evrimsel Sanat Teorisi, Doğa-Sanat İlişkisi, Schelling.

## Abstract

This study, starting with Dutton's definition of contemporary art as an alienation from the natural adaptive origin of art and taste based on his evolutionary theory of art, focuses on the relationship between art and nature. When Dutton's empirical perspective is insufficient to produce a satisfactory answer, this study resorts to the nature-art relation revealed in Schelling's early philosophy with the need for a more fundamental explanation. Depending on Schelling's definition of art as the objectification of the absolute identity of subject and object, reason and nature, conscious and unconscious, the resolution of the original contradiction, the ability to make the incomprehensible, ineffable truth sensible without damaging the truth, this paper claims that contemporary art is the product of the subject that may not only be separated from its nature but also has chosen to break its bond with it and that it may be considered not-art art, art that alienated from itself by virtue of its conceptual character, but that it also contains the possibility of renewing the broken bond of humanity with nature in a provocative fashion.

**Keywords:** Contemporary Art, Evolutionary Art Theory, Nature-Art Relation, Schelling.

\* Makalenin başvuru tarihi: 15.09.2024. Makalenin kabul tarihi: 13.10.2024.

<sup>1</sup> Arş. Gör. Dr., Sakarya Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Felsefe Bölümü, mertene@sakarya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4049-1006.

Eğer bir usta, diyordu Aquinas, daha güzel olsun diye testereyi camdan yapacak olursa sonuçta ortaya çıkacak olan ürün sadece bir testere olarak işe yaramaz ve başarısız bir sanat eseri olmakla kalmaz aynı zamanda güzel de olmaz (Suma Theologica, I-II, 57, 3c). Halbuki bugün testereyi camdan yapmak, bunun, muhtemelen Aquinas'ın Testeresi başlığıyla sergilenecek bir sanat eseri olmasını garantileyecek bir şeydir. Ve hiç kuşkusuz bu cam testere aynı şekilde zeki bir sanatçıya esin kaynağı olacak ve bu sanatçı, Duchamp'ı taklit ederek, en yakın hırdavatçıdan sıradan bir testere satın alarak bunu, belki de Occam'ın Testeresi olarak bir karşı sergi çerçevesinde sergileyecektir (Shiner, 2022, s.68).

Yaşamın çekim gücüyle yörüngede tutulan, konumunu, sağladığı fayda, karşıladığı ihtiyaç, sahip olduğu çeşitli işlevler üzerinden kazanan ve bu sebeple de yaşam sisteminin ondan ayrı düşünülemez bir parçası olan ya da eş deyişle yaşamsal olan sanatın, kendisini, yaşamın çekim kuvvetinden koparıp, bu kuvvet olmadan da kendisi olabileceği iddiasıyla yörüngeden çıkması ve özerk bir modern yapı haline gelmesi sürecinde değişip dönüşen sanat anlayışını, Shiner kurduğu bu çarpıcı karşıtlıkla adeta özetler. Bu karşıtlıkta çağdaş sanat ister istemez yaşamdan kopmuş, yaşamı karşısına almış, yaşamsal olmayan veya yaşamsızlaşmış sanat tanımının yetkin temsili olarak payelendirilir.<sup>2</sup> Shiner (2022) için sanatın yaşamsal örgüden bağımsızlaşmasında lokomotif kavram işlevselliştir; sanat işe yaramasa da değerini yitirmeyen, hatta değerini işe yaramazlığından alan yaratıcı etkinlik olarak icra edilmeye başlandığında ve böylelikle kendini genel olarak insan üretimi anlamındaki imalattan ayırdığında, günlük hayatın eşlikçisi ya da yaşamın içkin bir parçası olmaktan da çekilmiştir (ss. 213-215). Bu, doğrudan, yaşamsal mekânından da vazgeçip, ona tahsis edilmiş, tek amacı onu görünür kılmak olan galeri ve müze gibi özel mekanlara kendini hapsetmesi ve daha ezoterik bir varoluş tarzı benimsemesi anlamına gelir (Shiner, 2022, s.224). Böylelikle, el altında, her an karşılaşılabılır, hemen kullanılabilir, ifşa eden ve anlaşılır kılan araçsal sanat ürünleri yerini, ancak istendiğinde deneyimlenebilecek, işlevsiz, ifşa edilmesi ve anlaşılır kılınması gereken kendinde amaç haline gelmiş sanat eserlerine bırakmıştır. Bu kopuş döneminde önceleri işlevselliğe bir başkaldırı olarak, ardından bir özeleştirici olarak sanatla, sanat kendini içinden çıktığı geçmişinin yadsıması olarak şekillendirmiştir.

*Yargı Gücünün Eleştirisi*, sanatın karakter olarak işlevselliği terk edip işlevsizliği seçmesi ya da araçsallığı reddedip kendini amaç edinmesiyle birlikte kendine kurmaya başladığı bağımsız dünyanın kanıksanmakta olduğunun adeta teorik ispatıdır, zira Kant (1987), *Estetik Yargı Eleştirisi* ile birlikte böylesi bir bağımsızlaşmanın talep ettiği estetik otonomiye tanımakla kalmaz, sanatın diğer tüm üretim şekillerinden farklı olarak, karşılığı salt kendini var etmek olan özgür bir yaratım olduğunu, dolayısıyla beğenin de ancak çıkarsız/ilgisiz olması halinde estetik beğeni olabileceğini ilan edip, modern sanat anlayışının standartlarını ilk kez belirleyerek günümüze dek güncelliğini koruyan tartışmayı da başlatmış olur (s. 210).

Estetik teorinin ortaya çıkmasıyla birlikte ilam edilen bu malum kırılım, sanat için aslen bir zemin değişikliğidir. Sanatsal üretim etkinliği ontolojik zeminden epistemolojik bir zemine taşınmış, yani sanat, tüm yapıp etmelerinde kendisiyle ilişkilendiğinin ayırdına vardığı, öz bilinç kazandığı, üretim etkinliğini kendini anlamaya veya kendini bulmaya ve hatta kendini yaratmaya yönlendirdiği, idealist bir paradigmadan adına özgürleşme denecek reflektif bir gelişim sürecine girmiştir. Kendine dair bir kaygıyla değil de nesneye dair bir kaygıyla fakat nesneyi de

<sup>2</sup> Shiner (2022), sanatın güzel sanatlar adı altında kutsallaştırılarak toplumdan koparılışına bir tepki olarak ortaya çıkan ve sanatı yeniden hayatın içine sokmayı hedefleyen dada, sürrealizm ve hatta Rus konstrüktivizminin kendilerini karşı durdukları modern güzel sanat sisteminden ayırmakta zorlandıkları ve hatta kimi zaman sisteme teslim olduklarını öne sürer ve devamında ortaya çıkan hazır nesnelere, pop, kavramsal, performans ve enstalasyon örnekleriyle çağdaş sanatın da güzel sanatların salt bir antitezi olarak sanat kurumu tarafından asimile edilme tehlikesi taşıdığına değinir (ss. 354-360, 408-409). Biz de bu çalışmada çağdaş sanat ile genel olarak hazır nesnelere, pop, kavramsal ve performansa referans vermekteyiz.

kendi varlığından ayırmaksızın dolayısıyla henüz kendisi ve kendisi-olmayan dünya ayrımını üretmeksizin kör üretme modundan, nesneyi kendi varlığına dair kaygılarını ifade etmenin, dünyayı kendi yetenek ve kapasitelerini sınayıp tanımının aracı haline getiren bir üretim moduna geçiştir bu. Bu geçişle birlikte neyin değil de nasıl ifade edildiği önem kazanır. Buna bağlı olarak içeriğe karşı kayıtsızlık ve form yükselen estetik değer haline gelir. Kant sanatın modern döneminin olgunlaşmaya başlamış bu karakterini çıkarsızlık/ilgisizlik kavramıyla tüm tarihselliğinden soyutlayıp evrenselci bir tarzda kuramsallaştırmıştır. Fakat sanatın tarihselliği göz ardı edilmediğinde, Shiner'ın deyimiyle yaşamdan kopma veya yaşamı karşısına alma şeklinde gerçekleşen bu kırılmayı, sanatın kendini gerçekleştirme sürecinin yabancılaşma momenti olarak anlamak mümkündür.

Sanatın yabancılaşması ise, onu belli bir metafizik yapılanma gereği deneyimlemekten geri duramayan insanın, bu yapıyla ilişkisinde (ve tabii kendisiyle ilişkilenebilmesinde) belirli türde bir yabancılaşma yaşadığı ve deneyiminin biçimini değiştirdiği anlamına gelir. Dolayısıyla sanattaki bu kırılmayı, neden sanat denilen şeyi üreterek ya da takdir ederek deneyimlediğimiz sorusuyla birlikte anlamak ve sanat deneyiminin asli nedenlerindeki onun biçim değiştirmesine zemin hazırlayan modifikasyon olarak ele almak izlenebilecek yöntemlerden biridir. Bu bağlamda bu çalışmada, sanatı neden var ettiğimizi, insanın kaçınılmaz doğallığıyla ve tabii genel olarak doğayla pozitif ilişkilenebilmesinin bir sonucu olarak açıklamakla işe başlayacak ve ardından doğayı yadsıyarak aşma girişimine dönüşen bir insan yaşamının ancak kendinin olumsuzlamasına dönüşmüş bir sanat-olmayan sanatı var edebileceğini öne süreceğim. Bu iddialara kılavuzluk edecek isimler ise Dutton ve Schelling olacaktır; Dutton'ın evrimsel sanat teorisiyle empirik çerçeveyi çizecek, Schelling'in erken dönem felsefesi olarak adlandırabileceğimiz doğa felsefesi ve transandantal felsefeyle de bu empirik çerçevenin transandantal zeminini göstereceğiz.

## I. Marslı Beethoven olmazlığı veya sanatın doğası

Dutton (2022), *Sanat İçgüdüsi*'ne kavramsal sanatçılar Komar ve Melamid'in 1993'te farklı ülkelerden insanların resimdeki sanatsal tercihlerini ve beğenilerini profesyonel kamuoyu araştırma şirketleri aracılığıyla araştırdıkları "Halkın Seçimi" başlıklı projesine gönderme yaparak başlar (s. 23). Komar ve Melamid, aralarında Türkiye'nin de bulunduğu çeşitli ülkelerde uygulanan, resimde renk, boyut, desen, figür, konu, mekân vb. estetik tercih ve beğenilere dair en sevilen renk, resmin ideal boyutu, resmedilecek olanın dış mekan sahnesi mi iç mekan sahnesi mi, ünlü insanlar mı sıradan insanlar mı, gerçekçi tarzda mı farklı tarzda mı, vahşi hayvanların mı evcil hayvanların mı, yumuşak kıvrımlı mı keskin köşeli mi olması gerektiği vs. gibi sorulardan oluşan anketin sonuçlarına dayanarak ülkelere göre ayrı ayrı en çok istenen ve en çok istenmeyen resimleri yaparlar (ed.Wyipjewski, 1999, s.2). Komar ve Melamid bu projeye Amerikan demokrasisinde çoğunluğun hakikati belirleyici rolünü estetik düzleme aynalar ve halkın iradesinden bağımsızlaşmış sanat dünyasını yeniden halkla iletişim haline sokmanın aracı olarak demokrasinin ölçüm birimi haline gelmiş anketi kullanır, zira halkın istek ve iradesine ulaşabilmenin en iyi olmasa da eldeki tek mümkün yolu anketlerdir (ed.Wyipjewski, 1999, ss.8-11). Dolayısıyla sanatçıların projeye sorunsallaştırdıkları hem totaliterleşen sanat dünyası ve totaliterleştikçe yönünü kaybedip içine düştüğü kriz hem de Komar'ın deyimiyle yeni diktatör "Çoğunluk" ile hakikat ilişkisi veya başka bir ifadeyle, nicelik-nitelik ilişkisinde niceliksel olana çağdaş dünyada tanınan üstün belirleyici güçtür (ed.Wyipjewski, 1999, ss. 9, 16). Ortaya çıkan ve birçokları için hayal kırıklığı yaratan "mavi manzara" adıyla özetlenebilecek resimler ise yine Komar'ın tanımıyla

çoğunluğun kararlarının yarattığı değeri, yargılayıcı bir üslupla değil de lunaparktaki eğlence aynaları gibi grotesk biçimde bozarak sadece göstermektedir (ed.Wyipjewski, 1999, ss.17, 32). Dolayısıyla projenin, yukarıda sanatın yabancılaşması olarak tanımladığımız durumu sanatın içinden ve sanatla hem eleştirdiğini hem de aşma yolunu aradığını söylemek yerinde olacaktır.

Dutton ise mevzubahis yabancılaşmaya daha kökensel bir açıklama getirmenin peşindedir ve bu sebeple Komar ve Melamid'in özel olarak tartışmaya açmayı amaçladıkları bu meseleler yerine, araştırmanın şaşırtıcı bulgularına odaklanmış ve bu bulguları evrimsel sanat teorisinin vitrini olarak kullanmayı seçmiştir. Araştırmanın sonuçları şaşırtıcıdır, çünkü Kenya, İtalya ve Çin gibi farklı coğrafyalardan ve farklı kültürlerden insanlar aşağı yukarı aynı görsel temsillere eğilim göstermişler, sarı ve tonlarından uzak durup en çok mavi rengi beğendiklerini ifade etmişler, soyut resimden hoşlanmayıp, göl, nehir, deniz ya da genel olarak sulak alanlar, yeşillik açık alanlar, ağaçlar, insan ve genellikle vahşi hayvanların olduğu gerçekçi manzaraları tercih etmiştir. İşte bu kültürlerüstü gibi görünen ve coğrafyaları da aşan estetik tercih ve beğeniler, Dutton'a göre toplumsal, kültürel ya da politik bir zeminde değil, ancak evrimsel kökenlere inerek açıklanabilir. Farklı coğrafyalardan insanların aynı tercihi yapmış olması, bu tercihleri yönlendiren olası etkenler arasında doğayı görünmez kılabilir fakat buna aldanmamak gerekir. Nitekim Dutton, proje için "Can It Be The 'Most Wanted Painting' Even If Nobody Wants It?" başlıklı bir değerlendirmeye yazan Danto'nun, tercihlerin evrenselliğini modernizm ve kültürel emperyalizmle açıklamasını ve doğayı asli etken olarak değerlendirme dışı tutmasını eleştirir. Danto, Kenyalıların yaşadıkları doğal çevre bakımından hiç aşına olmamalarına rağmen resimde "mavi manzara" unsurlarını tercih etmelerini, 19. yüzyıl manzara resminin klişeleşerek takvimlerde kullanılmasını ve böylelikle dünyanın dört bir yanındaki evlere ulaşmasıyla açıklar (ed.Wyipjewski, 1999, s. 137). İnsanlar evlerinin görünür bir köşesinde gayri ihtiyari her gün karşılaştıkları bu resimlere aşına hale geldiklerinden, resim denilince Afrika'dan Asya'ya insanların aklına ilk gelenin de çoğunlukla bu takvim resimlerindeki unsurların olması şaşırtıcı değildir. Dolayısıyla Danto'ya göre bu bulguların gerisinde kökensel bir gerekçe aramak ya da bu bulguları apriori estetik evrensel olarak ilan etmek gerçekçi olmaz (ed.Wyipjewski, 1999, s. 137). Fakat Dutton'ın perspektifinden, bu açıklama üzerine, klişe haline gelenin neden tam da bu manzara resmi olduğunu sormak hala meşrudur. Diğer bir deyişle, eğer "akla gelme" bir kıstas olarak kullanılacaksa, neden belirli unsurların ilk akla gelen olduğunu, imgelere maruz kalarak öğrenilmiş olmalarıyla kesin bir biçimde açıklamak, "maruz kalmayla öğrenilmemiş ilgi, eğilim ve duygularla dolu" insan yaşamının diğer büyük kısmını görmezden gelen çok dar bir bakış açısıyla konuya yaklaşmaktır (Dutton, 2022, s. 28). Oysa insanın tam olarak rasyonel gerekçesini veremediği beğeni, ilgi ve duygularını açıklamak için daha kapsamlı teorilere ihtiyaç vardır ve evrimsel yaklaşım bu ihtiyacı karşılayarak ön plana çıkmaktadır. İnsan yaşamını doğa ve kültür adı altında birbiriyle iletişimi olmayan, kendine kapalı alanlara bölüp estetik deneyimi de bu kutuplulukta salt kültürel alana atamak, söz konusu estetik tercih ve ilgileri yoktan var edilmiş, keyfi, aklın manipülasyonu ile yaratılmış şeyler olarak anlamak yerine, doğa-kültür arası geçirgenliğe izin vermek, bunları birlikteliğinde ve etkileşiminde değerlendirmek, estetik deneyimi bu geçirgenlikte anlamak ve projenin bulgularını da bilinçsiz doğal kökenin kültürel alanda kendini göstermesi olarak anlamak gerekir. Böylelikle projenin kültürlerüstü ve coğrafyalarüstü gibi görünen sonuçlarını değerlendirirken ne doğa ne de kültür bertaraf edilir.

Dutton'ın temel iddiası şudur: estetik ilgilerimiz, beğenilerimiz, tercihlerimiz ve eğilimlerimiz evrimsel süreçte oluşup gelişmiştir, bu bakımdan da temelde evrenseldir. Diğer bir deyişle, estetik sezgimizin veya güzel nitelendirmemizin ardında, doğal seçim veya hayatta kalma avantajı

sağlayan adaptasyonlar ve uzantıları vardır. Kısacası estetik ilgilerimiz ve beğenilerimiz “insanın gözlerini, kulaklarını ve zihnini memnuniyet verip cezbetmek için evrilmiştir” (Dutton, 2022, s. 250). Fakat bu kez de Dutton’ı kutupluluğun karşı tarafından değerlendirme yapıyormuş gibi anlamamak gerekir. Dutton, estetik beğenilerin evrenselliğinden bahsederken, kültürel çeşitliliği ve farklılığı yok saymaz. O, daha ziyade, “yüzeydeki kültürel çeşitliliğin altında yatması muhtemel ortak kökeni”, estetik özgürlüğün doğal zorunlukla inşa edilmiş zeminini sorgular (Dutton, 2022, s. 41). Bunu yaparken akıl yürütmesi de tercüme edilebilirlik fikrine dayanır: nasıl ki dünya üzerindeki altı bin dilin birbirine tercüme edilebilmesinin imkânı, dilin evrenselliğine, yani dilin, dil öncesi ilgiler, ihtiyaçlar ve kapasitelere bağlı olarak ortaya çıkmasına dayanıyorsa, kültür ve sanat da çeşitliliğine rağmen tanınabilirliğini, tercüme edilebilirliğini, evrenselliğine, yani akıl öncesi ilgi, ihtiyaç ve kapasitelere bağlı olarak ortaya çıkmasına borçludur (Dutton, 2022, s. 41). Sanatın biçimi, metodu, görüngüsü sonsuz çeşitlilikte olsa da bir nesnedeki sanatsallığın kolaylıkla fark edilebilmesi, estetik beğenin evrimsel kaynağı ve gelişimini işaret etmektedir. Komar ve Melamid’in araştırma sonuçları da bu açıdan bakıldığında oldukça rasyoneldir; ağaçlar ve yeşillik, su, açık alanlar, yüksek görüş noktası Pleistosen dönemde yaşam alanı seçiminde ve avcı-toplayıcılıkta korunaklı, kaynakların bol olduğu ve keşif olanakları açısından avantaj sağlayan alanların tasviridir (Dutton, 2022, s. 34). Dahası, görünmeden görebilmek yaşam alanı seçmekte güvenli keşfin kritik unsuru olduğundan, bugün bir manzarayı çekici bulmamızda, manzaraya nereden baktığımız hala etkisini gösterir; güvende hissettiğimiz seyirlik bir noktadan manzara güzelleşir (Dutton, 2022, s.32). Resim tarihi de bunu kanıtlar nitelikte, izleyiciyi vadiye bakan uçurum kenarına, şehre bakan yüksek bir merdivene veya hemen önünde açılan bir manzaraya bakan uzun bir insandan daha yukarıya yerleştiren resimlerle doludur (Dutton, 2022, s.32). Bunun belki de en ikonik örneği Caspar Friedrich’in *Bulutların Üzerinde Yolculuk*’udur. Dikkat çekici başka bir çalışma ise kadın ve erkeklerin estetik tercihleri arasındaki ayrımı ortaya koyar ve Dutton’a göre kadınların sığınak olanaklarının bol olduğu meyve ve çiçekli bitki dolu manzaraları seçmeleri, erkeklerinse seyir imkânı yüksek, avlanma ve keşif olanaklarının bulunduğu manzaralara yönelmeleri evrimsel kaynaklarıyla değerlendirilmeli ve salt toplumsal yapılanma ürünü olarak yorumlanmamalıdır (Dutton, 2022, s.33).

Dutton tüm bu örneklerle dil ve dil öncesi, akıl ve akıl öncesi, duygu ve düşünce, doğa ve kültür ikiliklerini köprülemeye ve yarattığı bu gri alan içerisinde estetik deneyimi anlamaya çalışmaktadır. Akıl denileni, kaynağı kendinde, kökensiz, kendinden nedenli, dünyasız ama dünyayı anlaşılır kılan soyut bir mekanizma ya da fonksiyon olarak tanımlamak yerine, akli duygudan ve sezgiden evrimiyle anlamak, dolayısıyla ondaki yaşamsallığı reddetmemek gerekir. Bu bağlamda Dutton (2022), dilden önce bulgusal, keşfe dayalı, duygusal tepkilerle yapılan tercihlerin, dil gelişimiyle birlikte akli tercihler haline geldiğini, kimi zaman duygusal olanla akli olan çelişebilse de kimi zaman da örneğin duygusal bir tepkiyle geri çekildiğin tercihin, akli olarak örtük tehlikeyi içerebildiğini ve bunu göz ardı etmemek gerektiğini vurgular (s. 37). Dolayısıyla bugün insanların duygusal ya da sezgisel bir tepkiyle genellikle güzel dedikleri şeye yönelimlerinde görünür hale gelen de dil ve akıl öncesi bu yaşamsal tercihlerin izidir. Yaşamaya ve gelişmeye uygun olanın doğal seçimle aktarımı bugün estetik sezgi, beğeni ve tercihlerimizde belirleyicidir. Geçmişin yaşam mücadelesinin izleri, bugünün güvenli bölgesinden güzel deneyimine dönüşmüştür. Kimi resimler karşısında kayıtsız kalamayıp tutulmamız, bakakalmamız, insanın bir geçmişe sahip olmasıyla ama salt kişisel bir geçmişe değil de insanlık geçmişine, evrimsel bir geçmişe sahip olmasıyla, ister istemez geçmiş yüklü olmasıyla, doğallığıyla ilgilidir.



Bunlar, geçmişin kalıntılarının, farkında olmadan, bugünkü yaşamı etkilemesiyle ortaya çıkan deneyimlerdir. İlginçtir ki böyle bakıldığında başlangıcı ancak 18. yüzyıla kadar gidebilen, kısa bir geçmişe sahip Türk resim tarihinin ilk dönem eserleri arasında, örneğin Hoca Ali Rıza, Halil Paşa, Mehmet Ali Laga gibi isimlerin çalışmalarında görülebileceği üzere, tam da bahse konu olan unsurları içeren manzara resimlerinin neden özellikle baskın olduğu daha anlaşılır olur. Tabii burada politik, kültürel, toplumsal hatta kişisel başka birçok nedenden bahsedilebilirse de Dutton'ın önerdiği perspektiften diyebiliriz ki Türk ressamlar da resim yapmaya insanın akıl öncesi arzularını takip ederek "mavi manzara" ile başlamışlardır.

Nitekim Dutton, kadim ve adaptif olanla kültür, duygusal olanla akli olan arasındaki bağlantıyı evrimle birlikte kurmayı denemiştir. Estetik deneyim esasen, evrimsel geçmişin tüm riskli ve stresli seçimlerinden öğrenilmişliklerin, risksiz alanda tadını çıkarmak, dolayısıyla diyebiliriz ki tüm insanlık adına yaşıyor olmayı kutsamak, böylesi bir başarıdan haz almak anlamına gelir. Bu bakımdan da doğanın kültürde ve kültürle taçlandırılmasıdır. Duyulan haz hem bireyin hem de o bireyin yaşamıyla sonuçlanmayı başarmış gerideki tüm kuşakların kazandığı, sahip olduğu ve aktardığı sağkalım yeteneklerine karşı duyulan şükran ve kıvanç olarak da anlaşılabilir. Dolayısıyla bu haz aslında dolaysız ve olumlu bir yaşam hissi veya bir yaşamla doluluk hissidir.

Her ne kadar estetik deneyime eşlik eden hazın yaşamsallığına ilk dikkat çeken, güzelden alınan hazı olumlu bir "yaşam hissi" olarak tanımlayan Kant olsa da Dutton'ın yenilikçiliği bu ilişkiyi transandantal bir zeminde ve idealist bir bakışla değil, empirik bir zeminde ve realist bir bakışla kuruyor olmasındadır (Kant, 1987, ss. 204, 245). Kant salt zihinsel faaliyetlerdeki bir tesadüf eseri ortaya çıkan güzel deneyiminde nesnel herhangi bir referansa yer bırakmayıp alınan hazı da nihayetinde yine bu tesadüfe dayandırırken, Dutton, tam tersi, nesnel referanslardan hareketle hem estetik beğeniye hem de alınan hazza açıklama getirir (Kant, 1987, ss. 217, 238). Böylelikle evrimsel süreçte gelişen zihni, gelişim sürecinden ayırmaksızın anlayıp, kendinden menkul köksüz bir kapasite olarak ele almadığından, zihnin ürettiği deneyimi ya da tepkiyi açıklamak için tesadüflere ihtiyaç olmadığını, yaşam hissini böylesi bir tesadüfe ihtiyaç duymayacak kadar kökensel olduğunu ima etmiş olur. Kant'ın bilinebilirin ve bilimin alanı dışında tutup, salt düşünsel ilan ettiği, deneyimi kurucu etkisi bakımından hadım bıraktığı ve hatta deneyimin kurucu koşullarının yan ürünü haline getirdiği yaşam, Dutton'da bilginin, bilimin ve genel olarak her türlü deneyimin esrarengiz kılınmasına gerek olmayan açıklayıcı zemini, imkân koşulu, üretici kurucu gücü haline gelir (Kant, 1987, s. 400, 1994, s. 107). Yaşamın ekonomi algoritmasından muaf, onunla doğrudan ya da dolaylı ilişkili olmayan bir deneyim söz konusu değildir. Dolayısıyla ona göre estetik deneyim de varlığından şüphe duyulmayan bir akıl-duyusalılık ikiliğinin hissi düzeyde öznel uzlaşımı değil, akleder/akledilir hale gelmiş yaşamın, akıl öncesi halini, tanımaksızın yad etmesi, kendinin keyfini sürmesi, kendini kutlaması olarak anlaşılmalıdır. Diğer bir deyişle, estetik deneyim, insan aklının doğaya karşı kazandığı zaferin keyfinin sürülmesi değil de, aklın farkında olmadan doğallığına teslim olması, kendini doğallığında belli belirsiz tanıması olarak tanımlanabilir.

Buraya dek, Dutton, estetik beğenimizi, tercihlerimizi ya da daha kısıyoldan söylemek gerekirse genel olarak neye niçin güzel dediğimizi, doğal seçilime dayandırarak, yaşama elverişli olanı hatırlatana sezgisel olarak yönelmekle açıklamışsa da neden sanat ürettiğimizi henüz açıklamamıştır. Kaldı ki sanat gibi bir faaliyet hayatta kalmanın ekonomik yolu olmak şöyle dursun hayatta kalmaya ya da üremeye hiçbir faydası olmamasına rağmen çokça zaman gerektirmesiyle de doğal seçim açısından bir dezavantaj gibi görünmektedir. Oysa tam da bu noktada evrimin

tutumlu doğal seçim mekanizmasının aksine kaynakları kullanmakta savurgan davranan cinsel seçim mekanizması devreye girer ve Dutton çeşitliliği ve böylelikle daha sağlıklı ve güçlü genin aktarımını hedefleyen cinsel seçimi sanatın ortaya çıkmasının kökenine koyar.

Cinsel seçim mekanizması, özetle, dişinin maliyetli gebelik ve yavru bakım sürecini en verimli hale getirmek için en iyiyi ve en cazip olanı, sağkalım becerileri ve donanımı en güçlü olanı seçmeye yönelmesi, bunun için erkeğin de genetik avantajını ve sağkalım değerini gösterebileceği cezbedici özellikler geliştirmesidir. Diğer bir deyişle, eş seçimi sürecinde, kıt kaynaklarda ve bu kaynaklara rağmen sadece sağkalım beklentisi değil, iyi şartlarda sağkalım, sağlıklı ve refah bir soy yaşamı beklentisi yaratabilecek fiziksel ya da zihinsel beceriler geliştirmek ve bu becerileri dişinin önünde sergileyerek seçim değerini artırmak anlamına gelir. Dolayısıyla, cinsel seçimle birlikte hedef artık sadece sağkalım değil, iyi sağkalımdır; yaşam boyut kazanır ve salt niceliksel olmaktan çıkıp niteliksel boyutla birlikte genişler. Kamufle olma, görünmeme, dikkat çekmeme, sakınma stratejisiyle işleyen tekbiçimliliğe yönelen doğal seçim yasası, artık devreye giren, görünme, dikkat çekme, gösterişli ve şaşalı olmayı gerektiren, çeşitliliği hedefleyen cinsel seçim yasasıyla birlikte yaşamı üretir (Dutton, 2022, s. 161). Bu bir anlamda da zorunlu ve reel yaşamın, katmanlanabileceği ideal alanını açmasıdır. Aslanın yelesi, geyiğin boynuzu, tavus kuşunun kuyruğu, kuşların çeşitli renklerdeki parlak tüyleri, melodik ötüşleri ve karmaşık yapılar inşa edip için farklı nesnelere dekore etmeleri, ateşböceğinin ışığı, şempanzelerin problem çözmekte alet kullanması, cinsel seçim için geliştirilen cezbedici, rekabette avantaj sağlayacak özelliklere verilecek sayısız örnekten birkaçıdır. İşte Dutton'a göre (2022), sanat da cinsel seçim tarafından yaratılıp geliştirilen tüm diğer fiziksel ya da zihinsel beceri ve özellikler gibi dişiye cezbederek, onu çiftleşmeye değer olduğuna ikna ederek seçilme şansını artırma, yani kur yapma biçimi olarak evrilmiştir. Aslına bakılacak olursa cinsel seçim, zihni en ekonomik yollarla hayatta kalmanın hesap makinesi olmaktan çıkarıp, onun hayal gücü ve hayal gücüne dayalı becerilerle donatılmış, şatafatlı bir eğlence sistemi haline dönüşmesini sağlamıştır (s. 175). Cinsel seçimle, yaşamak, bir ve sıfırla ölçülebilir, olmak ya da olmamaya indirgenebilir bir hal olmaktan çıkmış, zihin de sonsuz doğrultuda hareket kabiliyeti kazanıp özgürleşmiştir. Artık salt gerek ve yeter olanla sınırlanmak yerine, gereksiz ve fazla olmak soyun devamı için belirleyici koşul haline gelir. Sanat da gerek ve yeter alanda sağkalım için katı bir işe yararlığın ölçüt olmaktan çıktığı yaşamın bu çeşitlenme, zenginleşme, özgürleşme katmanında ortaya çıkar. Sanat pahalı malzemelerden üretilmesi, boşa harcanacak çok zaman ve edinilmiş beceri gerektirmesi, işe yaramaması, kaynakları savurgan kullanması, zihinsel yaratıcı çaba göstergesi olmakla değerli ve etkileyici addedilmesini, kuşların çeşit çeşit renkte tüy ve kuyruklara sahip olmasıyla aynı mekanizmaya borçludur; kıt kaynaklar içinde savurganlık ve israfa cüret etmek, seçim değerini artırıcı güçlülük ve uyumluluk göstergesidir (Dutton, 2022, ss. 179-183). Öyleyse Dutton, sanatın evrimsel kökenini, doğal seçimin tutumluluğuna başkaldırarak geliştirilen savurgan, katı anlamıyla işe yararlıktan yoksun bir üretim kabiliyetinin cazibesinde görürken, estetik değerini ortaya çıkışını geniş anlamalı bir üretim maliyeti hesabıyla açıklamaktadır.

Dutton (2022) öne sürdüğü bu sanat teorisine dayanarak, sanatsal deneyimin özünü biçimcilik ve ilgisizlik/çıkarsızlık karakterleriyle tanımlayıp, Kantçı görüşten sapmayan, sanatı salt kültürel olanla özdeşleştiren modern sanat teorilerinin, insanı sanatsal deneyimin doğal kaynaklarına yabancılaştırmakta olduğunu düşünür, zira ona göre pratik amaçlardan tamamen bağımsız, ilgisiz/çıkarsız bir estetik beğeni, sanatı içeriğinden, geçmişinden, ortaya çıkış koşullarından, dolayısıyla yaşamdan soyutlarken, böylesi bir biçimcilikte direktmek, maliyet ve estetik arasında-

ki ilişkinin dile getirilmesinden rahatsızlık duyanların, sadece sofistike bir beğeni türünü estetik addedip gerisini hor görerek ürettiği, formu içeriğe kayıtsızlaştırma çabasıdır (ss. 184-185, 216). Dahası bu biçimci anlayışın radikalleşmesiyle ortaya çıktığını söyleyebileceğimiz ve seçkin bir kesime hitap eden çağdaş sanatın, kimi eleştirmen ve teorisyenlerin iddia ettiği gibi belli bir alışma sürecinden sonra ortalama beğeni nesnesi haline gelebileceğini düşünmek de yanılıdır, zira insan doğası, estetik beğeniye belli sınırlar çizer ve çağdaş sanat sadece kanıksanmış sanat anlayışına değil, insanın bu adaptif yapısına da karşı bir duruş olarak ortaya çıkmış, doğasını olumsuzlamıştır (Dutton, 2022, ss. 230, 236). Duchamp Çeşme'sinde, Manzoni *Sanatçının Boku*'nda Kosuth *Bir ve Üç Sandalye*'sinde sanatı kişisel duygulardan, beceriden, beğeniden ama belki de en keskin biçimde güzellikten arındırıp sanatçının fikrine, tasarısına indirgemekle, Duttoncu perspektiften sanatın nesnel referansını bertaraf eder: artık fikrin şoke edici yaratıcılığının bilgisi olmaksızın, sanat nesnesindeki sanatsallık tanınabilir değildir. Bu bağlamda da Dutton'un tercüme edilebilirlik üzerinden açıkladığı sanatın evrenselliği çağdaş sanatta askıya alınmıştır.

Öte yandan sanat deneyimindeki ilgisizlik/çıkarsızlık, içeriğe kayıtsızlıktan ziyade, Dutton'un perspektifinden olsa olsa ölüm riski altında edinilen adaptif özelliklerin risksiz koşullar altında deneyimlenmesi/tekrar üretilmesi ve dolayısıyla fayda sağlamaması anlamına gelebilir. Üstelik ilgisizlik/çıkarsızlık ve buna bağlı olarak işlevsizlik özelliklerini "gerçek" sanatın alamet-i farikası olarak tanımlamakta da yine sanatın doğal kaynaklarına yabancılaşmanın etkisi görülür, zira yukarıda değindiğimiz gibi cinsel seçimle birlikte devreye giren işe yaramazlık, gereksizlik, aşırılık, sanatın filizlenirken kazandığı başat karakterlerdir ve sanat zaten ölüm kalım meselesi olmasa da keyfi var olabilme imkanıyla birlikte ortaya çıkar. İnsanın derinliksiz, fakir, ucu ucuna bir gerçeklikten, zengin, çeşitli, olanaklı gerçekliğe açılmasının, insani olanaklılığın sınırlarını deneyerek genişletmesinin biçimlerindedir. Kendini amaç edinebilme ve salt araçsal olmanın tohumları, zaten tam da bu çeşitlilik, zenginlik alanındaki keyfilikte atılmıştır. Doğanın, sıkı zorunluluğa başkaldırdaki cüret ve keyfiliği barındırmasına körleşmek, yaşamı niteliksiz tek boyutlu bir olma haline indirgemek, sanat deneyimini, örneğin duyu organlarının adaptif geçmişinden soyutlayıp köksüzleştirerek sanatı dünyasızlaştırmak ve dolayısıyla ister istemez kutsallaştırmak, çağın yaygın sanat anlayışının arka planıdır. Özetle, doğanın tarihinin imkanını reddeden zihinde sanat yabancılaşmıştır.

Bunun bir uzantısı olarak, Dutton, doğa ve kültür arasında var olduğu düşünülen duvarı, içinden geçilebilir hale getirir. Kültürün insanın adaptif donanım ve yazılımından ve bunların belirlenimleri ve sınırlamalarından bütünüyle bağımsız bir şekilde saf bir kendiliğindenlik olarak ortaya çıktığını düşünmek ve sanatı da bu alanın zirvesine yerleştirmek Mars'ın hava şartları altında duyma yetisi gelişmemiş bir Marslının da Beethoven'ın piyano sonatlarını büyük bir başarı olarak takdir edeceğini düşünmek gibidir (Dutton, 2022, s. 250). Dutton, kültürün, insanın doğal zorunluktan özgürleşerek kendi kendini belirleyen yaratılmış ikinci doğası olduğunu reddetmese de, kültürü inşa eden özgürlüğün mutlak bağımsız, yoktan var eden bir güç olduğu fikrine sıcak bakmaz. Hatta kültürün imkanını cinsel seçimle birlikte çeşitlenen yaşamda ve burada ortaya çıkan yan ürünlerde gördüğünden, kendisi açıkça ifade etmese de özgürlüğü de doğasız ve evrimden ari bir güç olarak düşünmediğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla özgür üretim etkinliği her daim doğal tarihin yüküyle yolunu çizmek zorundadır. Doğa ve kültür arasındaki geçirgenliğe mutlak bir set ya da sınır çekmek, doğayı olumsuz olarak karşısına almış ve onu aştıkça kendisi olabileceğini varsayan köksüz bir özne düşüncesine dayanmasıyla evrimi zaten dışlamakta, olgusal olanı makul bulduğuna tercih etmektedir. Oysa evrimsel estetik, sanatı adaptif köklerine



hapsetmez, buradan özgürleşebilmeyi de bu köklerle uyumlu kalmayı da sanatın tercihinin bırakır. Bu durumda diyebiliriz ki Dutton'un derdi sanatı kültür alanından alıp doğa alanına sıkıştırmak değil, kültürel alana sıkıştırılıp biçimcilikle doğasına aykırı tanımlanmaya çalışılan sanatın doğadaki kökenlerini empirik düzlemde sadece hatırlatmak ve farkındalık yaratmaktır.

Kurduğumuz bu bağlamda, Dutton'un teorisindeki hesabı verilmemiş kilit nokta doğa-kültür geçişi ve ayrımı olarak belirginleşir ve konuya odaklı net bir açıklama yapmamış olsa da doğa ve kültür arasında biyotik bir ilişki kurguladığını söyleyebiliriz. İkisinin ayrı varlıklarını reddetmeyip, kültürün adaptasyona, genlere, seçim mekanizmasına veya kısaca doğal zorunluluğa indirgenebileceğini düşünmezken, bunlardan mutlak anlamda bağımsızlaşabileceği görüşüne de katılmaz, zira kültürün temel yapı taşlarının doğada olduğunu açıkça ifade eder. Dolayısıyla bu iki ayrı alan arasında bir etkileşim ve bir geçiş kurgular ve hatta sanatın yabancılaşmasını da bu geçişin yok sayılmasında gerekçelendirir. Fakat geçişin yok sayılmaması için imkanın gösterilmesi de şarttır. İşte bu noktada başvuracağımız isim Schelling'dir. Dutton'un evrimsel estetik iddiasına transandantal düzeyde olanak tanıyacak olan, sanatın imkanını doğa ve kültürün geçişli ayrılığında gören, hatta doğa-kültür ve bunun varsaydığı sezgi-akıl, bilinçsiz-bilinçli, zorunluluk-özgürlük düalizmini ortadan kaldırma görevini de sanata veren, sanat, yaşam ve doğa arasındaki ontolojik bağı görünür kılan Schelling'in erken dönem felsefi sistemidir.

## II. Doğa ve aklın özdeşliği olarak sanat veya sanatın akıldışılığı

Dutton'un fark ettiği, Kant'ın ilgisiz/çıkarsız estetik beğeni ve sanatın otonomisi iddiasının yavaşsılaşmakta ve yabancılaşmakta olan sanatın teorik ifadesi olduğudur. Önerisi ise, sanatın yaşamla olan bağının modern bilimle onarılabileceğidir. Schelling ise Kant'la yüzleştiğinde, sanatı, Kopernik devrimini alaşağı etmek pahasına, doğayı görüngüler bütünü olmaktan çıkarıp varlıklar bütünü kılmak, doğayla ilişkiyi temsilin ötesine taşımak karşılığında inşa etmesi gerektiğini görür (Grant, 2006, s.6). Bu bağlamda Dutton'un Kant'la aynı Kopernikçi paradigma içinden düşündüğünü söylemek yerinde olacaktır, zira Kopernik devriminin *telossuz* doğa kurgusunu başlangıçtaki inorganik doğanın sınırlarından çıkarıp organik doğaya genişleterek devrimi tamamlayan, evrim teorisidir. Evrimle birlikte doğal yasalara ve nedenselliğe başvurarak açıklanabilen artık sadece inorganik madde/cansız dünya değil, organik madde/yaşam dünyasıdır ve canlılar oldukları şeyi aşkın bir zihindeki tasarımlarına değil, çevrelerine uyum sağlamalarını destekleyen doğal seçim sürecine borçludur (Ayala, 2010, s. 841). Yani taş nasıl ki doğası gereği değil de yerçekimine tabi olduğu için yere düşüyorsa, balık da suda yüzmesi için yüzgeçli değil de suda yüzdüğü için yüzgeçlidir. Böylelikle bütünüyle bilimsel açıklamanın nesnesi haline gelen, görüngenüye indirgenen doğa, öznesiz kalır, özne de doğasız. Schellingse, henüz Kopernik devrimi evrimle tamamlanmamışken, yaşam henüz bilimsel bakışta temsil edilemeyen, anlaşılamayan ama akıl erdirilmez sıfatıyla tümüyle de reddedilmeyen, bilimsel otoritenin nüfuzu altında kalabilmesi için de iddiasızca düşünülmesinde sakınca görülmemeyen bir kavramken, üçüncü Kritik'te üretici ve biçimlendirici güç olarak kendinde doğa adı altında salt bir düşünüm nesnesi haline getirilmesine rağmen vazgeçilemeyeşine dikkat kesilir ve salt bir dışsallığa indirgenmekte olan doğa kavramına doğayı yaşam ve organizma olarak inşa ettiği doğa felsefesiyle hızla refleks gösterir (Schelling, 2004, s. 67, 1995, ss. 30, 36). Ona göre devrimin bakış açısıyla ortaya çıkan ikilikleri yine devrimin bakış açısıyla ortadan kaldırmak ya da köprülemek mümkün değildir, bunun yerine köprüleyici görülen kavramı sistemin doğurgan zemini/kurucu ilkesi yapmak, dolayısıyla yaşamdan ve kendinde doğadan başlamak gerekir (Schelling, 1995, s. 36, Peterson, 2004, s. xix).

İkilikleri kapsayıcı bir zeminde hareket etmek, sonrasında ilişticilere doğan ihtiyacı ortadan kaldırmaz ve böylelikle sadece doğadaki özne ve öznedeki doğa değil, bunların özdeşliği de gösterilmiş olacaktır. Sanat da zaten bu özdeşliğin ifadesi olarak devreye girer (Schelling, 2022, s. 612).

Diyebiliriz ki Schelling'in üçüncü Kritik'le birlikte fark ettiği şudur: insan, bilinçli ve öz bilinçli bir canlı olarak, çatlattığı kabuğunu bir daha tanımamacasına kırıp içinden çıkmış, doğasından ayrı düşüp onu geçmişi olarak gerisinde bırakmış ve hatta karşısına almıştır fakat karşıdan kurduğu bu mesafeli ilişki, ilişkilenebilmesiyle tatmin yaratsa da mesafeli olmasıyla dolaysız bütünlük talep eden bir gerilim üretmektedir. Varlık bilinçle yarılmıştır ve bu kaçınılmazdır fakat Kantçı Kopernik devriminde, varlık tanınmaksızın yarıktan tanınmaktadır. Oysa bu yarıktan hakikat diye bahsedilecekse bile, bir yarığın yarılmadan önceki yekpareliği de varsaydığı, hakikatin dışına itilemez, yarık ait olduğu bütünden gayri bir kendiliğindenlik olarak düşünülemez. Schelling, hakikatin, tüm yarıkların mutlak ayrımsızlığı olduğu fikrine ilk döneminde Kant felsefesi üzerine çoğunlukla Fichte etkisi altında düşünüp, mutlağın kendisinin dışına çıkabilmesinin ve dolayısıyla sentetik yargının nasıl mümkün olduğunu sorgularken uyanmıştır (Schelling, 1980, s. 164). Bu süreçte ona ilham olan Hölderlin'in yargıya önsel entelektüel sezgi veya varlık, yani mutlak hakikat kavramıdır (Hölderlin, 2012, ss. 28-29). Schelling Hölderlin'in yargıyla ikiye bölünmüş mutlak hakikat fikrine tutunur ve felsefenin öne sürdüğü ve nesnelleştirmeye çalıştığı mutlak hakikate, hakikati ikiye bölmüş yargı aracılığıyla ulaşılamayacağına, hakikatin kavrama değil, sezme işi olduğuna ikna olup bunu felsefeye göstermenin yolunu arar. Bu bakış açısından, filozof yargıyla ve kavramıyla karşısına alıp ancak tek taraflı değerlendirebileceği hakikatin aslında bir parçası olduğunu fark etmeli, parçası olduğu mutlak bütünü gösterebilmek adına, her an o bütünün sezgisinden hareket edip onu üretmeli, parçaları onlara önsel bütündeki yerleri ve anlamları üzerinden tanımlama çabasından vazgeçmemelidir. Fakat burada açık ki aşılması gereken bir problem vardır: parçaların bir araya gelip bütünün hesabını vermesi söz konusu olmadığından, hem onların bütünde doğru konumlandırılmış oldukları konusunda filozofun sezgisinden başka güvenecek bir zemin kalmaz hem de felsefe mutlak hakikati gösteremeyeceğini ilan etmiş olur. Oysa mutlak bir ayrımsızlık, bütünlük, birlik hali, ayrımlara, sınırlara, çokluğa çözülmüşse de mutlağın, hakikatinden bir şey kaybetmemiş olması düşüncesi, mutlağa dair sezginin nesnelleştirilmesi gerekliliğini de beraberinde getirir. Schelling'in çözümü, felsefeyi hakikati açıklama etkinliğinden, hakikati üretme etkinliği haline çevirmektir; felsefe teorik bakışla kavrayamayacağı hakikati eylemiyle üretmeli, üretmek göstermeli, gerçekleştirilmelidir (Schelling, 1980, s. 190). Dikkat edilecek olursa yöntemin bu şekilde belirlenmesi, düşüncenin üretkenliği kadar nesnesinin de üretkenliğini ve bunların karşılıklılığını gerektirip mutlak hakikati yaşamsal ve organik bir kurgu çerçevesine sokmanın ilk adımı olarak anlaşılabilir.

Böylelikle Kant'ın (1996) aklın duyuşal içeriğe sahip olmamasına rağmen koşulsuzun idesini üretmesinin ardındaki bütünlük arayışının, aklın ihtiyacından ve doğasından kaynaklandığını öne sürmesindeki kolaycılığı aşmak da mümkün olur, zira aklın böyle bir doğaya ve ihtiyaca sahip olması, akıl öncesi aklın da ait olduğu mutlak ayrımsızlıkla gerekçelendirilmiş olur (A309, A327). Akıl, yargı düzeyindeki koşullulukla tatmin olmaz, zira yargı öncesi mutlak birliğin ayrılmış parçasıdır, yani hem mutlakla kadim ontolojik bir tanışıklığı vardır hem de eksiktir, bu sebeple arayışta. Buradan hareketle Schelling, fark ettiği ama bu fark edişi de dışarda bırakmayan bu hakikatin hesabını vermeye girişir. Yargıya aşkın ama yargıyı da kapsayan bu hakikati, yargı alanının içinden ifade etmek, aracı kavram olan felsefenin değil, yargının belirleyici işlevini askıya alabilen ve estetik sezgiyle işleyen sanatın işidir. Schelling sisteminde dile getirilemez olanı dile getirme kabiliyeti olarak sanat tam da bu gerilim üzerinde ve gerilim sayesinde

de varlık gösterir. Sanat, entelektüel sezgiyi nesnelleştirebilmesiyle, felsefenin peşinde olduğu mutlak hakikati gösterir (Schelling, 2022, s. 315). Öyleyse diyebiliriz ki sanat burada, bilginin göstermek için bir kısmını görünmez kıldığı, dolayısıyla var etmek için bir açıdan da yok etmek zorunda kaldığı mutlağı ya da kökensel varlığı, orijinal haliyle, yargıda kazandığı tüm dolayım-lardan arındırarak doğrudan gösterme işi olup kavramın eksilttiğini bütünleme, kavramın gös-teremediğini gösterme işi olarak karşımıza çıkar. Yargının kurduğu bağ, ilişkilendirdiği öğeleri ve dolayısıyla temelde özne ve nesneyi veya kavram ve varlığı ayırmaya dayalıyken, Schelling sanata, kavramı aradan çıkararak doğrudan bağın kendisini açığa vurma görevi yüklemiş gö-rünmektedir. Bunun yolu da bilinç düzeyinde varlıkla doğrudan ilişki sezgi olduğundan, sezgiyi kavramın belirleyiciliğine teslim etmeden kavramı duyusallığın hizmetine sunmak, duyusallığı kendinde amaç haline getirmek, dolayısıyla aslında günlük deneyimi tersine çevirip gören değil de görülen olmaktan yani estetik sezgiden geçer. Bu anlamda da sanat, mutlak varlığın kendini duyurması veya tersinden, entelektüel sezginin sanat eserinde nesnelleşmesi söz konusu olduğu için, varlığın kendini duyması olarak anlaşılabilir.

Ontolojinin fiilen ortadan kaldırıldığı ve tüm yetkinin tasarımlara verildiği Kant sistemine bir nevi refleksi inşa edilen, varlığın öncelenip bilginin imkânı kılındığı Schelling sisteminde gerek doğa gerekse doğa ve sanat ilişkisi yeniden düşünülür. Mutlak varlık yine de kavramsallaştırılmaz olmasıyla felsefi refleksiyonun dışında kalsa da kökende olmasıyla felsefi refleksiyona bir yöntem kazandırıp yön verir. Bilginin meşru alanı tasarımlarla sınırlı olsa da tasarımların doğ-ruluğunu sadece zekâ sahibi, tasarlayan, bilinçli öznenin perspektifine indirgemek, özne-nes-ne, zekâ-doğa, tasarlayan-tasarlanan, bilinçli-bilinçsiz çakışmasını açıklamak değil, tek yetkili kılınan öznenin nesne üzerinde tahakküm kurması, nesneyi kendisi için araç olmasıyla dikkate alması anlamına gelir. Bu bakımdan transandantal felsefe, doğayı özbilincin bir organı olarak, özbilincin meydana gelebilmesi için gerekli koşulları karşılayan zorunlu aracı olarak kurgula-makla tek taraflı bir hakikat anlatısı sunar (Schelling, 2004, s. 194). Oysa bu çakışma, hakiki bir çakışma olacaksa, sadece öznenin nesnelliliği değil, nesnenin özneliği de gösterilmeli, idea-list açıklamanın tek yönlülüğü realist açıklamayla kırılıp hakikat anlatısı bütünlümelidir. Bu, Schelling'in (2022) ifadeleriyle, zekanın yokluğunda da kendi başına var olan doğaya nasıl zekâ eklendiğini, bu doğanın nasıl tasarlandığını, doğadan hareketle zekaya nasıl ulaşıldığını göster-mek, yani maddedeki formu açığa çıkartmak demektir (ss. 30-31). Böyle söylendiğinde bu zaten doğa bilimlerinin ürettiği teorilerle doğa görüngülerini doğa yasalarına dönüştürmesi, doğayı te-leolojiye başvurmaksızın doğal güçlerle açıklamasına karşılık gelse de, Schelling doğa bilimleri-nin empirik düzeyinin aşılması ve spekülatif düzeye çekilmesi gerektiğini, yani doğadaki ikincil güçlere, ilksel kaynaktan yoksun mekanik harekete, doğanın yüzeyine, dışındakilere, doğadaki nesnel olana yönelen doğa bilimlerinin, doğadaki kökensel güçlere, hareketin nihai veya orijinal nedenine, doğadaki nesnel-olmayana, doğanın içine bakan doğa felsefesi halini alması gerekti-ğini düşünür (Schelling, 2022, ss. 30-31, 2004, s. 196). Böylelikle doğa tam da doğa bilimlerinin progresif ve kümülatif çalışmalarının sonucunda gelecekte bir gün, erişmeyi, bulmayı, keşfetmeyi varsaydıkları şekilde kendini var eden ve kendi kendini açıklayan bir sistem olarak ortaya çıkar. Yani doğa felsefesi veya spekülatif fizik, doğa bilimlerinin realist anlamda imkân koşullarının gösterilmesidir. Bu da doğa felsefesi ve doğa bilimlerinin doğayı nasıl gördüğüne dair önemli bir farkın altını çizer: doğa bilimleri empirik düzeyde iş yaparken doğayı hazır, bitmiş ürün, şey veya var olan olarak görürken, doğa felsefesinin spekülatif bakışında doğa, olmakta, gerçekleşmekte, tamamlanmakta olan, oluş olarak vardır ve bu anlamda da üretim etkinliği ve sürecidir (Schel-

ling, 2004, s. 201). Bilimlerin amaçladığı gibi doğayı açıklamak, doğa yasalarını anlamaksa ve doğa, prensibini kendinde taşıyan kendi başına var olansa, doğa, nihai nedenini dışında bulan bir görüngüler toplamı değil, organik bir yapı olması gerekir ve Schelling doğayı bir organizma olarak inşa eder. Doğa amaçlı, içsel prensibe sahip ve kendini bu prensiple organize eden, her parçasının bütünü varsaydığı ve içsel prensip gereği birbiriyle karşılıklı bağlı olduğu, dışsal bir nedenden bağımsızca kendini üretebilme gücü olan, gerçekliğini kendine borçlu, bütünlüklü, sistematik bir yapı, yaşamsa bu içsel prensibin kendisidir (Schelling, 2004, ss. 81, 114, 278, 1995, ss. 32-36).

Doğa mutlak bir kendini üretme etkinliğidir fakat bu, doğanın kendini bir anda ve bir kerede üretip olmuş bitmiş bir şey olarak var etmesi anlamına gelmez, zira doğanın öz-üretim olması, doğanın kendini gerçekleştirmek için aşması gereken bir üretim-ürün veya özne-nesne ikiliğini de içinde barındırır ve bu da doğanın dinamik bir kendini organize etme, üretme sürecinde gelişimsel bir sistem olarak ortaya çıkmasına sebep olur. Tüm bu süreç boyunca bilinçsiz, dolayısıyla kendinin farkında olmayan, kör bir üretim etkinliği mevzubahistir ve mutlak üretici etkinliğin kendini üretmesi, yani hem üreten hem üretilen olabilmesi, ürününden ayrı düşmeyen bir üretici etkinlik olabilmesi, hem form hem madde olabilmesi, ancak ürünlerinde kendini geliştirmesiyle, kendiyile özdeşlikten uzak anorganik alt formlarından, kendiyile özdeşliğe yaklaştığı kimyasal süreçlerin devreye girdiği üst formlarına ve nihayetinde kendiyile özdeş en üst formu olan organizmaya evrilmesiyle mümkündür (Schelling, 2004, s. 271). Bu bir yetkinleşme süreci olduğundan, doğa her bir aşamada ürünlerinde çeşitlenip, bireyselleşir: doğa en orijinal ürünü olan kendisi formsuz ama her formu alabilen sıvıdan, belirli bir işlev doğrultusunda örgütlenmiş olmasıyla diğer ürünlerden kolaylıkla ayırt edilebilen organizmaya, geniş ürün yelpazesini böyle oluşturmuştur (Schelling, 2004, s. 27). Bu kompleks sürecin en indirgenmiş halini, salt yer kaplama olarak ortaya çıkan varlığın, hareket edebilen, değişen varlığa ve bunun da nihayetinde kendi kendini değiştirebilen, kendi kendini üretebilen, organize edebilen varlığa evrimi olarak tasvir edebiliriz. Schelling'in öz gelişiminde inşa ettiği bu doğa, salt yer kaplayan, içine girilmezlik özelliği ile ortaya çıkan maddenin, hareket edebilmek için üzerine etkiyen dışsal kuvvete ihtiyaç duyan, etki tepkiyle işleyen mekanik maddeye ve bunun da hareket prensibini kendinde taşıyan dolayısıyla yaşam haline dönüşmüş, uyarma ve uyarılmayla işleyen ve kendi kendini üretebilen organik maddeye evrimi, yani kendini üretmesi süreci olarak özetlenebilir. Buna göre, organizmayı ve yaşamı üretmekle doğa kendini gerçekleştirip tamamlandığında, yani doğa kendisi olduğunda, kendi kendini ürettiğinde veya ürününde kendini yansıtabildiğinde, bir ekosistem haline geldiğinde, bu kör üretim de tamamlanmış olur.

Bundan sonrası bu varlık alanının kendi üzerine kapanmasıyla veya kör üretimin en yetkin varlığı olan organizmanın kendi üzerine dönebilen üretici bir etkinlik haline, yani (öz)bilinç haline dönüşüp kendini tüm bu gelişim sürecinde tanıyarak tekrar ürettiği epistemolojik gelişim sürecidir. Bu, doğanın öz-üretim güçlerinin, organizma aracılığıyla düşüncede kendini yeniden ürettiği, yani akıl haline geldiği özbilincin gelişim sürecidir (Schelling, 2004, ss. 273-274). Kendinin özdeşini üretmek olan doğadaki gerilim, burada kendini bilme gerilimine dönüşür. Bilincin ortaya çıkmasıyla birlikte üretici etkinlik kendine yabancılaşır ve kendi kendini, tanımaya çalıştığı nesnesi olarak karşısına alır. Yani bilincin ortaya çıkmasıyla birlikte yöneldiği nesne, onun ortaya çıkmasına imkân tanıyan geçmiş olsa da, bu geçmiş bilinçsiz olduğu için bilinçli hal tarafından hatırlanmaz ve tüm doğal üretim aşamaları bu kez bilinçli olarak tekrarlanmak, geçmiş yeniden üretilmek ve üretilerek bir nevi hatırlanmak durumundadır (Schelling, 1994, s.110). Bu

hatırlama süreci tıpkı doğadaki gibi aşamalıdır. Bilinç teorik ilişkilene aşamasında duyumsama, algılama, anlama ile kendisinin de müdahil olduğu varlık alanını veya doğayı mekanik olarak inşa eder, böylelikle doğa kendini bilinçli özne üzerinden mekanizma olarak tanımış olur. Fakat burada hala bilen/tasarlayan etkinlik bilinen/tasarlanan etkinliğe dışsaldır. Bilen ve bilinen etkinliğin bu dışsallığının ortadan kaldırılması, pratik aşamada eylemle gerçekleşir ve bilinç kendine yönelerek kendi yaşamının yasalarını belirleyerek ahlakı, toplumu, politikayı, sanatı kapsayan koca bir tin veya kültür alanında doğasını özgürce yeniden üretir. Yani böyle bakıldığında kültür, kendi kendini bilinçli bir şekilde özgürce üreten doğadır. Bu hatırlama sürecinde varılacak nihai nokta ise doğanın bunu yaptığının, yani kendini bilinçli bir şekilde ürettiğinin farkına vardığı, dolayısıyla bilinçsiz üretim etkinliğiyle bilinçli üretim etkinliğinin bir ve aynı etkinlik olduğunun bilincine varıldığı, mutlak üretici etkinliğin kendini bildiği özdeşlik noktasıdır. Diğer bir deyişle, doğa sadece kendi kendini üretmekle kalmayıp bu kör üretiminin özne dolayısıyla bilinci haline geldiğinde sistem tamamlanmış, özdeşlik sağlanmış olacaktır. Fakat bu bilinçsiz ve bilinçli üretimin özdeşliği, aynı anda hem bilinçli hem bilinçsiz olmak, hatırlanamaz hatırlamak türünde bir paradokstur ve Schelling bu paradoksun ancak sanatla çözülebildiğini, hatta sanatın bu paradoksu çözmek adına var olduğunu öne sürer (Schelling, 2022, ss. 39, 311). Sanat, doğa ve kültürün özdeşliğinin gösterilmesidir.

Daha kestirmeden ifade edecek olursak, insanın istemsiz ve istemli etkinliği, pasifliği ve aktifliği, maruz kalması ve maruz bırakması, duyumsaması ve düşünmesi, varlığı ve bilmesi, yani zorunluluk ve özgürlük görünürde ayrı ve karşıt olsa da özde özdeş olduğundan, insan bu özdeşliği ifade etmek adına sanat üretir. İnsanın yaşamının üzerine kurulu olduğu bu zorunluluk-özgürlük, teori-pratik, varlık-düşünce, akıl-doğa gerilimi olmaksızın sanatın ortaya çıkması da mümkün değildir (Schelling, 2022, ss. 309-310). Bu sistemde sanat, dile gelmez olanı dile getirmesiyle, kavramsal olarak tüketilemez bir nesne deneyimi olmasıyla paradoksu aşarak çözme etkinliği olarak karşımıza çıkar. Sanat deneyiminde özne ne nesnesiyle teorik yaklaşımın salt nesnel ilişkisini kurar ne de pratiğin öznel ilişkisini, nesnesiyle aynı anda hem öznel hem de nesnel olarak ilişkilendirir; hem üretici olduğunun farkındadır hem de ürün ondan bağımsız görünür. Bu bağlamda sanatın, ortaya çıkmasıyla, kendini, ondan bağımsız bir varlık alanının zorlayıcılığı ve bağlayıcılığı altına girmiş bulan bilincin, bu zorlayıcılığı tam da bu bağımsız varlık alanı üzerinden aşma etkinliği olduğunu söyleyebiliriz. Başka bir deyişle, sanat deneyimi, kaçınılmaz olan duyumsamayı, bir resme bakakalmamız, bir şarkıyı defalarca dinlememizdeki gibi bile isteye kaçınılmaz hale getirmek, duyumsamanın zorundalığını, duyumsamaya bile isteye teslim olarak aşmak, ondaki çeşitliliği serbest bırakmak ve duyumsamayı özgür etkinlik haline getirmektir. Duyumsamanın çeşitliliğini kavramda tüketerek aşmak ve onu salt zihinsel kılarak varlığı düşüncede soğurmak yerine, duyumsamayı özgürleştirebilmektir. Dolayısıyla diyebiliriz ki Schelling sisteminde sanat, duyusalığın kavram ve akılda tüketilebilirliğine, düşüncenin varlık üzerinde hegemonya kurabilmesine karşı koyuş olarak vardır, varlığın kendini sınırsızca göstermesinde zorlanmışlık hissetmeme, doğayla özdeşliği yadsımadan kabul etme deneyimidir. Açık ki Schelling estetik deneyimi nesnenin varlığına ve duyulur etkisine kayıtsız bir deneyim olarak anlayan Kant'ın aksine salt bir biçimcilikle duyusalığın aşılması, duyusalıktan salt zihinsel olanla özdeşleşerek özgürleşmek olarak görmez (Kant, 1987, ss. 209, 224). Bunun yerine, tam da sanat nesnesinin tüm çelişkileri çözen varlığı, reel ve ideali, doğa ve özbilinci birbirinden sonsuza dek ayırmış olan duyusalığı dönüştürebilmenin imkânı olarak ortaya çıkar ve estetik deneyim duyusalığı özgürleştirerek kendini bulma halini alır (Schelling, 2022, ss. 619-621). Kaldı



ki Schelling sanatı karakterize ederken Kant gibi nihayetinde biçimcilik vurgusunun da altyapısını hazırlayan çıkarsız/ilgisiz beğeni üzerinde durmaz ve hatta sanat teorisinde ilgisizlik terimini kullanmayı pek tercih etmemiştir. Onun için sanat eserinin organik ve bağımsız bir bütün olmasıyla amacını kendinde taşıması ve salt dışsal bir amaca hizmet etmemesi; ihtiyaç giderme ve faydalı olmayı öncelikli amacı haline getirmemesinden bahsetmek yeterlidir. Aslında bu aynı zamanda sanat eserlerinin birincil amacı olmasa da ikincil ya da yan amacının fayda sağlamak olabileceği durumlar için de açık kapı bırakmaktadır.

Öyleyse sanat, felsefenin kavramsallaştıramayacağı dile gelmez mutlak özdeşliği, duyusal-laştırılabilirlik etkinliği olmasıyla felsefenin *organonu*, doğa felsefesi ve transandantal felsefeyle örülmüş kubbесinin kilit taşıdır (Schelling, 2022, s.40). Schelling akıldışını mutlak hakikate dahil ettiğinden, felsefe akli olanın bütünlenmesi, tamamlanmış kapalı bir akıl sisteminin inşası olmaktansa, akla aşkın olan ama akli da üretmiş bir hakikate erişme çabası olarak kalır. Akıl ermediğini ifşa etme görevi sanata, kavramın yetersizliğini aşma gücü sezgiye verilmiştir. Hakikat anlayışındaki bu fark, akli ve kavramı hakikatin tek aracı ve bu sebeple de hakikatin kendisi ilan eden Kant'ın Aydınlanmacı görüşünde ilk çatlağı açar ve hakikatle kurulacak ilişkide sanatı felsefeden daha becerikli kılar, zira filozofun nesnelleştiremediği entelektüel sezgi, sanatçının yaratım eylemi ve sanat eserinde nesnelleşir; filozofun söyleyemediğini sanatçı söyler. Söz konusu edilen sanat, bilinçsiz üretici etkinlik ile bilinçli üretici etkinliğin, doğa ile akıl özdeşliğini yansıtır, bu ikisinin karşıtlığının feshini ürettiğinden, kökensel uyumu açığa çıkarır ve bu sebeple güzeldir (Schelling, 2022, ss. 309-310). Güzellik, özbilinç haline gelmiş özretim etkinliğinin, kendiyle özdeşliğini deneyimlemesi, özgürlük ve zorunluluk, akıl ve doğa arasındaki sonsuz karşıtlığın sonlu üründe çözülmesi, yani sonluda gösterilen sonsuz anlamına gelmekle sanat eserinin zorunlu koşuludur (Schelling, 2022, ss. 309-310). Organizmanın mekanikleşmeksizin bilinçle üretilmesi, böylelikle doğanın kör özdeşliğinin bilinç kazanması, yaşamın özgürce üretilmesidir. Dolayısıyla sanat, mutlağı, Hegel'in deyimiyle sanatçının kullandığı materyal dolayısıyla ancak doğanın "çetin yabancılık"ı mesafesinden gösteren yetersiz bir kabiliyet değildir (Esposito, 1977, ss.172-173). Bilakis bu yabancılık kökensel olmayıp bilincin perspektifinden üretildiği için sanat diye bir etkinliğin varlığından, sanatsal deneyim ihtiyacından ve sonluda sonsuzu sembolize eden sanat eserinden söz edilebiliriz.

Peki Schelling'in doğa-kültür karşıtlığını ortadan kaldırdığı sisteminde sanata yüklediği anlam, biçtiği görev ve verdiği konumu göz önünde bulundurarak, Dutton'un çağdaş sanatın, sanatın doğal kaynaklarına yabancılaşma olduğu iddiası için ne söyleyebiliriz? Kurduğumuz bağlam dahilinde, Schelling'in özellikle sanatın olmazsa olmazını güzel olarak belirlemesi, güzelin ortaya çıkmasını da kavramın duyusalılık ve çeşitlilik karşısında askıya alınmasıyla açıklaması, akla ilk, Schelling'in Dutton'ı onaylarcasına çağdaş sanatı, sanat-olmayan olarak değerlendireceğini getirir. En genel ifadeyle, kavrama teslim olmuş, anlaşılır olmayı duyulur olmaya tercih etmiş, güzelden özgürleşip ilginç, orijinal, meydan okuyucu, şoke edici ve provokatif olmayı yeğlemiş çağdaş sanat akımlarının, varoluş kaynağına aykırı, dolayısıyla kendine aykırı bir etkinliğe dönüştüğü, varlığın düşünce karşısındaki mutlak hezimetinin tezahürü haline geldiği düşünülebilir. Kaldı ki Schelling sanatı mutlağın veya kendi-olmanın içsel çelişkisini ortadan kaldıran, sonlu-sonsuz ilişkisindeki karşıtlığı fesheden ve bunların özdeşliğini maddede, duyusalda, tikelde gösterebilen etkinlik olarak tanımlamışken, çağdaş sanatın, sanatın özeleştirisi olarak ortaya çıkması, sanatın bahse konu tanımının da eleştirilmesi ve hatta reddedilmesi anlamına gelecektir.

Çağdaş sanat, eserlerin sanatsallığını, onu oluşturan öğelerin düzenlenişinin içsel zorunluluğunda görmekten vazgeçip, uzlaşma, sosyal mutabakata, dolayısıyla eserin içeriğine dışsal bir forma veya düşünceye dayandırdığından, bu Schelling'in bilinçli ve bilinçsiz eşzamanlılığını gerek kılan sanat üretimi anlayışına aykırıdır. Sanat, doğasıyla özdeşliğini deneyimlemek, kendini bilinçsiz geçmişle tanımak ya da geçmişini sahiplenmek isteyen insanın ihtiyaç duyduğu üretimse, çağdaş sanat, geçmişine, doğasına, zorunluluğa, dolayısıyla varlığına savaş açmış, kendini salt düşünceyle, akılla, bilinçle, özgürlükle özdeşleştiren insanın üretimi olabilir gibi gözükmektedir. Böylesi bir estetik deneyimde alınan haz ise, varlık-düşünce birliği olmaktan alınan estetik haz değil de insanın salt akli olmaktan aldığı entelektüel bir hazdır diyebiliriz. Beğeni, doğanın çokluk ve çeşitliliğinin kavramsallaştırılmazlığının keyfini sürmekten uzaklaştırılıp, akledilebilir hale getirilmiştir; estetik deneyim için sanatçının eserde hedeflediğinin bilgisini talep eden karakterdeki her çağdaş sanat eserini, yeterince akıllıysan beğenirsin, beğenmediysen anlamamışsındır!

Schelling'e göre bilinç olmakla yani kendini tanıyıp bilme yeteneği kazanmakla aynı anda hem kendindeliğini kaybetmiş, varlığından ayrı düşmüş hem de bu kaybettiği kendindeliğinin peşine düşmüş öznenin kendisiyle özdeşliği, kimliğini bulması, kendisi olması, varlığını keşfedip onu, kavrama direnen yönünü budamadan yeniden üretmesiyle mümkündür. Çağdaş sanatın entelektüel kimliğininse, sanatı, insan için Schellingci anlamda özsel kimliğini bulma deneyimi olmaktan çıkarıp, adeta bir yanılısamayı pekiştirme aracına dönüştürmüş olduğu ya da tersinden, kendi olma çabasını reddetmiş veya vazgeçmiş insanın ürünü olduğu düşünülebilir. Yanılısama, özbilinçli bir ekosistemin özbilinç yeteneği olan insanın, ekosistemi, varlığın yaşamını reddetmesi ama bunu yaparken yaşamı varlıksız düşünceye ya da salt akla mal edilebilir görmesidir, oysa akla mal edilmiş, varlıkla ilişkisi kesilmiş yaşam, insanın kendini de reddetmesi, dolayısıyla ölmesi anlamına gelecektir.

Öyleyse diyebiliriz ki Dutton'un çağdaş sanatın doğal kökene yabancılaşma olduğuna dair ılımlı uyarısı, Schelling'in hakikat anlatısında insanın doğayla ilişkilenebilmesine dair çok daha kritik, yaşamsal bir soruna işaret etmektedir. Hatta Dutton da fark etmeden, meseleye çağdaş sanatı üreten, özne hakimiyetinin çekirdeğini oluşturduğu modernist paradigmadan bakmakta, bu sebeple kurtuluşu ya da yardımı bilimsel logosta aramaktadır. Özne kendini hakikatin bir parçası olarak değil de hakikatin kendisi olarak anladığında, tüm doğayı kendinin, aklın, bilincin, benin hizmetine sunup araçsallaştırır ve doğanın içsel yaşamı da nihayetinde zihinsel bir kurguya/tasarıma/temsile izafe edildiğinden, madde ve mekân gittikçe şeffaflaşmakta, içi olmayan bir görüntüye indirgenmekte, doğa dirençsiz, güçsüz, etkinliksiz bir şeyler yığını olarak gözden çıkarılabilir bulunmaktadır. Oysa form maddede, bilinçli bilinçsizde, özgürlük zorunlulukta, özne nesnede var olabilir. Yaşam bunların birliği, ölüm ayrılığıdır. Sanat eserini bir düşüncenin aktarıcısı haline getirmek, bu sebeple, ölümün, hakikatsizliğin, dağılımlılığın, uyumsuzluğun, çelişkinin temsili olabilir. Bu temsil, doğanın yokluğunda kendini tam da olması gerektiği gibi var edebileceğini düşünen, doğayı kendilik projesindeki bir pürüz olarak anlayan kültürün, ürününe, ürünün kazanabileceği bağımsızlığa tahammül edemeyen üretimidir. Bu bağlamda Dutton'un çağdaş sanat konusundaki tatminsizliğinin kaynaklarını tespit etmek için yüzünü doğaya çevirmesini doğru hamle olarak değerlendirebilirsek de sorunun kaynağı olan telossuz doğa anlayışını farkındalık yaratacak çözüm olarak sunmakla aslında çağdaş sanatın içinde ortaya çıktığı paradigmayı tekrar üretmiş olur. Kültür ve doğa arasında bir geçişliliğe işaret etmeye çalışıp bunun hesabını veremeyişinin sebebi de yine modernist bakışın temel düa-

litelerinin içinden düşünmesidir diyebiliriz. Özne-doğa ilişkisi temelinde çağdaş sanatın, kendinin olumsuzuna dönüşmüş bir yabancılaşma momenti olduğu öne sürülecekse, Schelling'in modern paradigmanın dışına çıkabilmeyi denemiş bakışı bu iddiayı daha tutarlı gerekçelendirir, zira sanat üretiyor ve deneyimliyor olmanın, sanatsal yeteneğe sahip olmanın nihai sebebi bilince sonsuz bir çelişki gibi görünen doğa-özgürlük özdeşliği ve bu özdeşliğin ancak güzelde ifade bulup nesnelleştirilebilmesidir. Bu anlamda da Schelling'in sanatı, epistemolojik bir ihtiyacın giderilme aracı olarak değil, ontolojik bir gereksinim olarak, insanın özretim etkinliği olarak varlıkla kopmaz bağının açığa çıkması olarak gördüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Öyleyse Schelling'in çizdiği çerçeveden bakıldığında da güzelin devre dışı bırakılması demek, söz konusu özsel varlığın çağrısını duymamak, bilince sonsuz görünen çelişkiyi tanımadığını ilan etmek, onu yok sayarak aşmaya çalışmak anlamına geldiğinden, çağdaş sanatı bir sanat-olmayan etkinlik olarak tanımlamak yerinde görünmektedir.

### III. Değerlendirme

19. yüzyıl koşulları ve standartları içinden ve ister istemez dönemin hâkim kavramlarıyla inşa edilmiş bir sanat teorisinin, 21. yüzyılın bilim ve teknolojiyle bütünüyle altüst olmuş koşul ve standartlarında üretilen çağdaş sanatı, sanat olarak tanımlayamaması şaşırtıcı değil, beklenen bir sonuçtur. Fakat Dutton'un işaret ettiği doğa-sanat ilişkisine çok daha kökensel bir tarzda yaklaşıldığında, Dutton'un çağdaş sanatta deneyimlediğini iddia ettiği tatminsizliğin aslında neden kaynaklandığını anlamamıza da şüphesiz yardım etmiştir. Üstelik çağdaş sanatın artan çevre sorunları ve sonunda patlak veren küresel iklim kriziyle eşzamanlılığı Schelling'in doğa-sanat ilişkisi kurgusunun öngörü hanesine de sayı kazandırır; ekosistemin reddiyle sanat eserinin görülgüye indirgenmesi aynı zamanın ruhunu yansıtır. Bu sebeple Schelling'in sanat anlayışını miadı dolmuş ve çağdaş dünyayı aydınlatmaya ışığı yetmeyecek bir kaynak olarak rafa kaldırmak ne kadar yersiz olacaksa çağdaş sanatı da, Duchamp'la yaşanan kırılmadan sonra yerinde sayıyor-muş, yeni ifade tarzları, yeni metotlar geliştirmemiş gibi, Schelling'in kavramsallaştıramayan hakikati duyusallaştırarak ifade edebilen "güzel" sanat anlayışına binaen idealist bir yanılısama-yı pekiştirme aracı olarak değersizleştirmek, bu yabancılaşmanın olası ötesine kör kalan keskin bir hükümde bulunmak da özensiz ve gereksiz olur. Kaldı ki hakikat, mutlak olmasıyla, zamsal bir dönemde sakatlanan ifade aracını, yani kendinin olumsuzlamasına dönüşmüş sanatı da kapsamak, hatta böylesi bir sanatı kendiyile özdeşliğe erişme çabasının geçerli bir formu olarak üretmek, yani özbilincinin gelişimsel tarihinin bir momenti olarak içermek zorunda değil midir? Yukarıda sözü edilen gerekçelere binaen çağdaş sanatın bir yabancılaşma hali olarak kabul edildiği durumda bile bu, hakikatin kendinin daha yetkin ifadesini üretmek üzere geliştiğinin göstergesi olarak anlaşılabilir mi? Veya insan ve doğa arasında Schelling'in iddia ettiği gibi kopmaz organik bir bağ varsa, doğada ve insanda aynı üretici/yaratıcı etkinliğin sanatla nesnelleştiği öne sürülüyorsa, çağdaş sanatın başarısızlığı diye addedilen, bu bağın kopmaz oluşu iddiasının da bir nevi feshi anlamına gelmez mi? Kırılmadan sonra, dijital ve yapay zekâ sanatları, performans sanatları, enstalasyonlar, arazi sanatı, sokak sanatı vs. gibi sanatın kategorizasyonunun sınırlarını zorlayarak çeşitlenen ve aslında yaşamda nüfuz edebildiği alanı da her geçen gün genişleten sanat dünyasının yaşamla onarılmaya muhtaç bir bağı olduğunu söylemek yerine, onda nesnelleşen yaratıcı etkinliği (tarzı tartışmaya açık olsa bile yaratıcı olduğu tartışmasızdır) doğasız, yaşamsız kalmanın bir eleştirisi olarak düşünmek, sanatın tüm sınırları kaldırıp her şeyi sanat kılma eğilimi kazanmış olmasını, modern ayrışmayı aşmanın bir yolu olarak yorum-

lamak da mümkün görünmektedir. Gaudi'nin *Le Pedrera*'sı ya da *Casa Battlo*'sundan, Gehry'nin *Dancing House* ya da *Stata Center*'ına, Rozin'in aynalarından, Jansen'in *Strandbeests*'lerine, Banksy'nin sokak sanatından Abramovic'in performanslarına, Refik Anadol'un fiziksel ve dijitali buluşturan eserlerinden, Eliasson'ın enstalasyonlarına sayısız yaratma formunun, eski dingin ve huzurlu deneyim vaadinde bulunmasa da şaşırtıcı ve ufuk açıcı bir tarzda yaşamsal bağı bu kez farkındalıkla tekrar ürettiğini, bu bağı ima etmek yerine her seferinde yeni bir ortam üzerinde işler hale getirerek doğrudan gösterdiğini söylemek uygunsuz değildir. Bu manada da çağdaş sanatın, yaşamı, aslında doğayla incelen bağı farkında olarak eleştirel bir dille ürettiğini, bu eleştiriyi yapabilmek için de güzel paradigmasının dışında durması gerektiğini söyleyebiliriz. Güzeli üretmenin halihazırda varsaydığı ayrışmanın feshedilmesi için, güzelin dışından sanat üretmek ve güzelin aşmaya çalıştığı ayrışmayı, güzeli reddederek aşmak da yaşamın özdeşliğini ifade etmesinin bir yolu sayılabilir. Dolayısıyla, çağdaş sanat, sanatın kendine yabancılaşması olarak anlaşılrsa da bu yabancılaşmanın yine sanatla aşılabilir olduğunu, sanatın kendisi, ürettiği yeni sayısız formla temin etmektedir.

## Kaynaklar

- Ayala, F. (2009). Darwin's explanation of design: from natural theology to natural selection. *Infection, Genetics and Evolution*, (10), 840-843.
- Dutton, D. (2022). *Sanat içgüdüsi: Güzellik, zevk ve insan evrimi* (M. Turan, çev.). Ayrıntı.
- Esposito, J. L. (1977). *Schelling's idealism and philosophy of nature*. Bucknell UP.
- Grant, I. H. (2006). *Philosophies of nature after Schelling*. Continuum.
- Hölderlin, F. (2012). *Şiir ve tragedya kuramı* (M.B. Albayrak, çev.). Notos.
- Kant, I. (1987). *Critique of judgment* (W. S. Pluhar, çev.) Hackett Publishing.
- Kant, I. (1996). *Critique of pure reason* (W. S. Pluhar, çev.). Hackett Publishing.
- Kant, I. (1994). The one possible basis for a demonstration of the existence of god. (G. Treash Çev.) University of Nebraska Press.
- Peterson, K. R. (2004). "Translators introduction". *First outline of a system of the philosophy of nature*. State University of New York Press.
- Schelling, F.W.J. (2004). *First outline of a system of the philosophy of nature* (K.R. Peterson Çev.). State University of New York Press.
- Schelling, F.W.J. (1995). *Ideas for a philosophy of nature* (E. Harris & B. Heath, çev.). Cambridge University Press.
- Schelling, F.W.J. (1994). *On the history of modern philosophy* (A. Bowie, çev.). Cambridge University Press.
- Schelling, F.W.J. (2022). *Transandantal idealizm sistemi* (M. Ertene, çev.). Doğu Batı.
- Shiner, L. (2022). *Sanatın icadı: Bir kültür tarihi* (İ. Türkmen, çev.). Ayrıntı.
- Wyipjewski, J. (ed.). (1999). *Painting by numbers Komar and Melamid's scientific guide to art*. University of California Press.