

**SANAT HAYATA NASIL BAKAR?  
GEÇEN VE YAŞANAN ZAMANA TONY CRAGG ARACILIĞIYLA BAKMAK**

**Birnur Eraldemir**  
Çukurova Üniversitesi  
Eğitim Fakültesi  
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

**ÖZET**

Bu çalışmanın amacı, geçmiş, bugün ve gelecek arasındaki canlı ilişkiyi korumaya özen gösteren bir sanatçı olarak Tony Cragg'ın ürünleri, farklı sanatçıların deneyimleri, yazarlar ve düşünürlerin kuramsal yaklaşımları bağlamında, sanatın günlük yaşamdaki kaynaklarının araştırılmasıdır.

**ABSTRACT**

The purpose of this study is to explore the sources of art in everyday life from the viewpoint of the work of Tony Cragg, who shows care and effort in the preservation of the lively relationship amongst the past, present and future, the experiences of various artists, and the theoretical approaches of several writers and thinkers.

**Sanat Hayata Nasıl Bakar?**

Tarih oluşturabilen her bilgi alanı ürettiği bilgi veya bilgi nesnesinin güncelliğine ya da popülerliğine göre değil, etkilerinin kalıcılığı ve sürekliliğine göre değerlendirilir. Bu yüzden her tarihsel olgunun neye aracılık ettiği hayata bakarak anlaşılabilir. Bu bakış elbette ki aracısı olunan durumu mutlaklaştırılmaz, ancak onu gerçekliğe dönüştüren koşulları doğru analiz etmememize yardımcı olur.

Sanatı da tarih oluşturabilen bir bilgi alanı olarak düşündüğümüzde geçmiş, bugün ve gelecekteki olabilirlikler arasındaki karşılıklı ilişkilerden, bunların tüm dolaylılamalarını ve çelişkilerini kapsayacak biçimde süreklilik sağlayan bir etkinlikten söz ediyoruz demektir. Kimi zaman, büyük çatışma ortamlarında yaşanan kopuşlar bu sürekliliği kesintiye uğrattırıyor gibi görünse de kopuşun nerede olduğu, neyle buluştuğu, ürettiği değer, davranış ve oluşların sanatla hayat arasındaki ilişkiyi nasıl etkilediği tarihsel akış içinde anlam kazanır. Böylesi bir kopuşun en yoğun yaşandığı dönemlerden birisi yirminci yüzyılın ilk yarısına denk düşer. Çelişkiler, devrimler veya karşı devrimler süreci olarak adlandırılan bu kısacık zaman diliminde yaşananlar yüzyıllarla ifade edilen geçmiş birikimlerin yarattığı etkilerden daha güçlü ve daha karmaşık sonuçlar doğurmuştur. 18. ve 19. yüzyılda sosyo-politik yaşamda etkili biçimde yaşanan deneyimler, sanatı hayatın pratiğine uydurmak ve hayatın değiştirilmesini sağlayacak bilgi gereksinimlerini karşılamaya dönük köklü bir kültür oluşturmak için gereken alt yapıyı hazırlamaktaydı. Bunun en önemli kanıtı 19. yüzyıldan bu yana sanatın 'yenilikçi, deneysel, değişimci' gibi eğretilmelerle birlikte

anılmasıdır. Bu tanımlamalara bakılarak, 20. yüzyılın ilk yarısına kadar insanlığın genel ilerlemesi içinde sanatın, yeniden biçimlendirilecek bir hayat için temsil alanı olarak görüldüğü söylenebilir. Bu temsil insani ve politik bir çabayı anlatır. İnsan etkinliklerinin her alanında gözlenen yenilenme çabası, bütün bilgi alanlarının geleceğe dönük öngörülerini biçimlerken, sanatın zaman, uzam ve mekan bağlamında anlamını bulan bu potansiyelini de etkili hale getirmeye çalışmıştır. Ancak bugün, söz konusu tarihsel dönemde oluşan kimi kavramlar, oluştuğlarında sahip oldukları içeriklerinden epeyce uzaklaştırılarak kullanılmaktadırlar. Peter Burger'ın de değindiği gibi “politik devrimin burjuvazi tarafından kabulünün ardından bu gelişme belirgin bir değişim yaratmıştır.” Ona göre sanat bir dönem sosyal ve doğal çevre açısından açıklayıcı olabiliyorken daha sonraları biçim ve içerik arasındaki ilişki bozulmuş, bazı sanatçılar, biçimi subjektif amaçları için uygulama alanı olarak algılamış, diğerleri ise statükonun sosyo-kültürel yapısını kabul etmişlerdir. Eleştirel temsiliyetini yitiren sanat, köklü bir kültür geliştirmeye dönük projesini hayata geçirme şansını sona erdirmiştir. Yeni bir yaşam alışkanlığını düzenleme çabasından vazgeçen sanat, piyasa kültürünün yarattığı değerler sistemi içerisinde kendine bir alan açmaya çalışarak ölçütlerini de piyasa kurallarına göre belirlemeye başlamıştır.(Sarup 1995)

“Tarz ve türlerin çokluğu artık, zaman okunun bir arada yaşama uzamı üzerine yansıtılması değildir. Artık tarzlar ilerici ve gerici, ileriye bakan ve geçersiz diye adlandırılmıyor. Bugün yeni sanatsal icatlar, eskiden kalmış olanları avlayarak onların yerlerine geçmek için değil, artık önüne gelenin katıldığı sanat sahnesinde kendilerinin de ayak basabileceği bir yer bularak ötekilerin arasına karışmak için yapılıyor. Artzamanlılığın yerini eşzamanlılığın, ardıllığın yerini birlikte var olmanın ve tarihin yerini daimi bugünün aldığı bir düzenekte Haçlı Seferlerinin yerini de rekabet alıyor.” (Bauman,2000 )

Günümüz sanatında görülen çoğu tarihsel ilişkilendirmeler bu içerik farklılığı nedeniyle hem yaşanan anda üzerinde durulan zemini kayganlaştırmakta hem de farklı tarihsel dönemler arasındaki ilişkiyi biçimsel bir ilişkiye indirgemektedir. Çatışmayı günümüze taşıyan bu bilinmezlikte sanatın hayatla olan bağlarının yeniden nasıl kurulacağı ve kalıcı bir etkinin nasıl yaratılacağı sorusu yanıt beklemektedir. Sorunun yanıtını bulmak için, bugün ile dün arasındaki canlı ilişkiyi koruyan ve bir umutsuzluğun dile getirilmesi yerine belleklerimiz hareketle geçiren bazı eleştiriler ile kimi sanatçıların sanata ve hayat üzerindeki etkilerine ilişkin düşüncelerinin görselleştiği ürünlere yeniden bakılmalıdır. Örneğin: Bürger, sanatın yaşam pratiğinden koparak aykırı biçim sanatı haline gelmesinin yanında estetik bir deneyim olarak değer kazanmasını göz ardı etmez ve deneyimi yeni oluşumlar için bir olanak olarak görür. Doğaldır ki toplumsal bir altdizge ve tarih oluşturan bilgi olarak sanatın bu deneyimi önemlidir. Herbert Marcuse, ‘Kültürün Olumlu Karakteri’ adlı denemesinde sanatın gündelik yaşamdan kopması nedeniyle söz konusu deneyimin ele avuca gelmez bir etki üretmediğini söylese de sanatın diyalektiğine vurgu yaparak, özünde sanatın işlevini aykırı bir işlev olarak tanımlar. “Bu işleve göre sanat bir yandan unutulmuş doğrularını.... diğer yandan da gerçeklikten koparılan bu tür doğruların neler olduğunu gösterir.” (Sarup, 1995) Hayata ve sanata karşı yaşanan duyarsızlığı üretim süreçlerinden koparılmış insanların edilgenleştirilmesi olarak gören Adorno, popüler sanatı da bu

insanların anlamsız serbest zamanlarının betimlenmesi diye açıklamasının yanında popüler sanatta soyutlanmış bir biçimde de olsa, olumsuzlayıcı bir ögenin yer alabileceğini düşünür. Olumsuzlayıcı ögeyi “Sözde etkinlikte yansımaları gördüğümüz toplumsal edilgenleştirme durumunun yarattığı öfkelenmişlik.” (Jay,1989) olarak tanımlar ve hiçbir zaman yok edilemeyecek olan bu öfkeyi ‘Swing’ dansının sözcük anlamından yola çıkarak yaptığı eğretilmeyle betimler. “Bir böceğe dönüşmek için insanın enerjiye ihtiyacı vardır ve bu enerji insanın insana dönüşmesini de gerçekleştirir.” (Jay,1989) Matei Clanscuc’ ye göre, “Hiçbir tarihsel başkalaşımında hissettirilmemiş, önceden şekillenmemiş tek bir yeni oluşum yoktur.”. Clanscuc’ nin söylediklerini başka bir ifadeyle söylersek, her ‘tükeniş’ yeni ‘oluş’un habercisidir.

Norbert Lynton, sanatın durağan bir süreçte gerçekleşmediğini ve yaşanan değişimin ve yenilenmenin organizmanın doğasında var olduğunu söyleyerek umutsuzluğa kapılmamak için tarihe bakmak gerektiğini hatırlatır.

“1880 ve 90’ lı yıllar gerçekten bir çöküşün izlerini taşıyordu ve bu durumda aşırı bir incelikten gurur duyanlar olduğu gibi, o durumu bir soysuzlaşma sayarlarda yok değildi. Ama o yıllar aynı zamanda Post-Empresyonizmin ve Tolstoy’ un da dönemi idi. 18. yüzyılın sonu ise, sanatın yeniden ahlaksal işlevini önemseydiği ve kamu sorunlarıyla ilgilendiği, David’ in Neo-Klasizmin dönemi idi.”( Lynton,1997)

Lynton, 1945’ ten günümüze uzanan dönemin önemli isimleri olduğuna inandığı bazı sanatçılara yönelik değerlendirmelerini de bizlerle paylaşırken, bu sanatçıların kimliğinde ya da sanatsal yaklaşımlarında öne çıkardığı özellikler, modern zamanlarda sanatın anlamı üzerine yapılan değerlendirmelerin zaman ve uzam bağlamında ne kadar önemli olduğunu da gösterir: “Bu sanatçılar, sanatı bizim bugün indirgediğimiz boş zaman etkinliği kategorisinden kurtarmakta direnen kimselerdir. Sanat hayat ekmeğine sürülen reçel değildir; hele hele oyalanmak için kullanılması hiç düşünülemez. Kolay ve boş laflardan ibaret de olmamalıdır. Bu sanatçılar bizim onayımızı ya da karşı çıkmamızı değil, dikkatimizi isterler; çünkü bizi ciddiye almaktadırlar.”(Lynton,1997)

Kültürel ortam günümüzde, çeşitli alıntı yöntemleriyle gerçek temellerinden koparılmış olay ve olguları kurmaca bir gerçeklik içine sıkıştırarak; renkli zeka oyunları yoluyla üretilen özyaşam öykülerinin gevezelikleri yanı sıra beden, kimlik, cinsellik, teknoloji, nostalji gibi fetiş nesnelere izleyiciyi kuşatan tüketim araçlarından biri haline gelmiştir. Böylesi bir kültürel ortamda, Lynton’un işaret ettiği bu sanatçıların nereden neden durdurduklarını, gerçekliği gelenek ve geleceğin uzamında nasıl nesnelleştirdiklerini doğru anlamak gerekir.

Lynton’un işaret ettiği isimlerden Christo’yu önemli ürünlerinden birini inceleyerek anlatan Mustafa Okan “Reichstag Paketlemesi” örneğinde, belleklere seslenen bir sanat ürünündeki gerçekliği açığa çıkarma potansiyelini vurgular. Ona göre paketleme eylemindeki “sahte gizleme” nesnenin tarihsel gerçekliğiyle yeniden yüzleşmemize olanak sağlar. “Georgi Dimitrov, Reichstag’ ın ve Almanya’nın tarihindeki önemli dönemeçlerden birine tanıklık etmiştir. Dimitrov 23 Şubat 1933 gecesi Reichstag’ ta çıkan yangının sorumlularından biri olarak tutuklanmış, kundakçılık davasının sanığı olarak yaptığı savunma ile Nazi diktatörlüğüne yol açan büyük kıskırtmayı açığa çıkarmıştır.”(Okan, 1996)

Sanatı insan düşüncesi ve eylemi olarak tanımlayan Beuys'un, 1960-80'li yıllarda sosyo-politik gerçeklerle kişisel gündemini birleştirerek ürettiği simgesel nesnelere yarattığı etki tartışmasız şekilde sürmektedir. Örnek olarak seçilen iki çalışma, sözü edilen bu etkiyi anlamaya yardımcı olabilir. Beuys, Batı Alman bayrağındaki renk şeritlerinin oranlarını yeniden biçimleyerek sözde "ekonomik mucizenin" yaratacağı mutsuzluğu göstermeye çalışmıştır. Benzer temalı başka çalışmasında, Dünya Ticaret Merkezinin fotoğraflandığı bir kartpostalda görünen ikiz kulelerin üzerine Hıristiyanları vebadan koruduğuna inanılan iki azizin, Cosme ve Damien' in isimlerini yazmış ve bu kartpostalı postalamıştır. İlk çalışmada vurgu yapılan mucizenin 11 Eylül felaketini yaratan koşulları oluşturmaya başladığını çok önceden haber vermiştir.

Lynton' un önemli bulduğu sanatçılardan biri de heykeltıraş Tony Cragg'dir. Sanatta sınıranın veya tartışılan kavramlar, sanatçının söyleşileri ve çalışmaları bağlamında yeniden gözden geçirilecektir.

### **Geçen ve Yaşanan Zamana Tony Cragg Aracılığıyla Bakmak**

Tony Cragg, sanat dünyasının reklamcı propaganda yoluyla yaşanmış deneyimlere eklenmeye başladığı bir süreçte, seksenli yılların başlarında, sanat ürününü izleyicinin yeni bir deneyim yaşaması için olanaklı hale getiren sanatçılardan biri olarak öne çıkar. Kökeni açıkça kavram sanatına uzanan sanatçının süprütüler arasından topladığı plastik ve benzeri maddelerle oluşturduğu nesnelere değişim süreci, süprütünün kazandığı anlam açısından dikkat çekiciydi. Daha sonra oyma, model kullanma gibi klasik malzeme ve yöntemleri de kullanan sanatçı, "alışılmışla, alışılmamış arasındaki o dar alanda" (Lynton,1996) hem estetik deneyimlerden yararlanarak nasıl 'yeni' kalınabileceğini, hem de Benjamin'in "Hayat, yapıtı açıklamakta kullanılmaz. Ama yapıtı, hayatı yorumlamakta kullanılabilir"(Sontag,1991) sözünü kanıtlar gibi, hayata ilişkin yorumlamaların öznel yaratıcılığın nesnelleştirilmesi ile nasıl uzlaşım sağlayabileceğini göstermektedir.

Norbet Lynton, Cragg'in *Ana Sütü II* adlı insan büyüklüğünde, bronzdan yapılmış, antik küpleri hatırlatan çalışmasını yorumlarken dikkatlerimizi iki noktaya çekiyor. Bunlardan biri, çalışmada ki çağrışımlarının zenginliği ( "bu yapıtı...simyayla ilgili imbiçleri ve endüstride kullanılan kapları akla getiriyorsa da,.....1985'teki nükleer felaketi, Çernobil'deki patlamayı,..ve zehirleyen sızıntıyı çağrıştırıyor"), diğeri, sanatın kendi tarihinde yaşanan deneyimlerin zaman ve uzam bağlamında ortaklıklar kurabilme becerisidir. (" Brancusi'nin 1943'te, savaşın en karanlık döneminde yaptığı ..., sanatçının son direnişini dile getirdiği Kaplumbağa adlı olağanüstü heykellerinden birini hatırlatması da büsbütün rastlantı olamaz.").

Resim-1

Sanatçıyı kendisine ait bir alan oluşturan uzman olarak tanımlayan Tony Cragg kendi duyarlılığını 'Doğal Yaşam', 'Bilgi Dünyası' ve 'Yapay Dünya' olarak üç alana yöneltir. Doğayı, dünyanın estetik olgusu olarak, hatta yalnızca estetik değil geçmişe ve şimdیه ilişkin tüm kavrayışlarımızın en önemli ölçütü olarak kabul eder.

Kavrayışlarımızın oluşumunda sürekli büyüyen ve gelişen bilgi dünyasının da önemli katkıları olduğunu belirterek, bu iki alanın birbiri ile etkileşiminden oluşan ve bilgi dünyasının görselleşmesine olanak sağlayan alanı yapay dünya olarak tanımlar. Özellikle yapay dünya ile sanat arasında kurduğu sorunlu ilişkiyi söyleşilerinde açıkça dile getirir.

**“Sanat daha çok insan ve cansız doğayla ilgilenmiştir. Ancak insanın ilişkide olduğu ve iradi olarak biçimlediği yapay dünya en az diğeri kadar doğru okumamız gereken bir alandır. İnsan yapımı bu dünyayla işlevsellik aracılığıyla ilişki kurarız. Çünkü çoğu nesnenin varoluş nedeni onun işlevi ile sınırlıdır. İşlevsel dünyayı yöneten kurallar hiçte karmaşık değildir. Onlar bize değerli bilgiler de iletirler. Ancak yapay dünyanın daha karmaşık ve pek de fark edemediğimiz diğeri bir yanı vardır ki o, ‘güç’ ün nesnelleştirdiği yandır. Bu özellik işlevselliğin çok ötesinde, ticari ve güç ilişkilerine bağlı olarak ortaya çıkar ve sanatsal üretimimde spekülasyonlarımızı yönlendirir.”** (Cragg,1987)

Tony Cragg, Almanya’ da yaşayan bir İngiliz’dir. Üniversitede kimya okumuş, daha sonra Kraliyet Sanat Koleji’nde sanat eğitimi almış, farklı iki bilgi alanının doğayı ve gerçekliği anlayabilmek için kullandıkları yöntemler onun kavram ve imgeler dünyasını zenginleştiren olanağa dönüşmüştür. O, sanatın ve bilimin eninde sonunda insani bir etkinlik ve insanın daha iyi gelecek umudunun aracısı olduğunun farkındadır ve her iki alanın deneyimlerinden yararlanarak sanat dışı gerçeklikle ilişkisini insandan yana kullanır.

**“Analitik yöntemden çok geleneksel bir yaklaşımı tercih ediyorum. Dünyayı gözlüyor ve tepki gösteriyorum. Var olandan başlayabilirim ancak. İnsan var olanları görebiliyorsa ilişkileri anlayabilir. Yalnızca doğal dünya ile değil elektriğin nasıl ve neden üretildiğiyle de ilgileniyorum. Bu evrensel bir duyarlılık oluşturuyor. Bu yaşamımızı takdir edebilmek gibi bir şey.”**

George Lucas, sanatın günlük yaşamdaki karşılığını araştırırken “Her sanatsal eylemin ardında şu soru gizlidir: Bu dünya ne ölçüde gerçekten insanın olan bir dünyadır ve insanoğlu bu dünyayı ne ölçüde insanlığa yaraşan bir dünya olarak onaylayabilir?”(Özbilge,1995) diye sorar. Bu sorunun Tony Cragg’ in çalışmalarında bulduğumuz karşılığı hayli ilginç. O, sanatsal etkinliği sürdürenlerin, yani sadece üreticisi olarak değil alımlayıcısı olarak da özerk insanların bu çabanın içerisinde yer alması gerektiğini düşünür. Bu yolla insanların yalnızca kendi varlık bilincini değil, toplumsal bilinci de yaratacağına inanır.

**“Bazı insanlar işlerimi gördükten sonra ‘kıyıda yürürken gördüğümüz plastiklere artık aynı gözle bakamıyoruz’ diyorlar. Bu oldukça basit ve sıradan bir gelişme. Oysa ben daha derin ve güçlü ilişkiler kurulabilmesi için daha çok çaba gösterilmesi gerektiğine inanıyorum. Benim çalışmalarımın amacı, insanların**

**dünyadaki diğer şeyleri görmezden gelme tavrından vazgeçmelerini sağlayabilmek. Bunun için bir görsel sözcük hazinesi arıyorum.”(Cragg,1987)**

Tony Cragg endüstri ürünlerinin fetiş nesnelere haline getirildiği günümüzde kullandığı bu malzemelerle tehlikeli ve keskin bir sınırdaki dolaştığının farkındadır. Ancak, Jürgen Habermas'ı öfkeliendiren uygarlığın istenmeyen süprütülerini “plastikle kamufle etmek neden yanlış olsun” diye soran Hughes'a,(Hobsbawm,1996) plastikten yapılmış ya da plastikte kaplanmış işleri üzerine söyledikleriyle cevap verir.

**“Plastiği yüceltmek istemiyorum. İstedığım imgelerimin kalitesini geliştirerek, malzemenin nesnelere verdiği karşılıkları geliştirmek. Günümüzde nesnelere dünyası yeterince derin düşünülerek yaratılmıyor. Gittikçe yapay ve insan yapımı haline gelen bu dünyada yaşamak beni de endişelendiriyor. Eğer bu dünya derin ve anlamlı imgeler oluşturabilse bunu kabullenebilirdim. İnsan kuş sesi yerine radyo dinlemek istiyorsa dinlesin, ancak radyonun potansiyelini geliştirmesi gerek. Sanatın dünyanın anlaşılmasının bir parçası olduğuna inanıyorum..”(Cragg,1987)**

Tony Cragg'in, söylediklerinin bütününe baktığımızda sanatın kültür oluşturabilmesi için bilgi aktarımının gerekliliğine vurgu yaptığını görürüz. Sanat, dünyayı doğru anlamak ve doğru anlatabilmek için bilgiye gereksinim duyar. Fakat, bilginin kontrol edilebilir bir yanı vardır ve eğer sanat sadece bir bilgilendirme aracı gibi görülürse, Eric Fromm'un “İktidarsızlık Duygusu”(Jay,1989) diye adlandırdığı edilgin bir bağlanma durumu yaratır, değişim değeri önem kazanır. Oysa ki sanat bu özelliğiyle değil, üretim düzeyinde, yani kompozisyon ve kurgulama aşamalarında kendi varlığını değiştirip dönüştürerek kendi dışındaki gerçekliğe müdahale edebilir. Tony Cragg öznel imgelem ile nesnel gerçeklik arasındaki ilişkiyi, sanat alımlayıcılarının normlarla uyumlarını bozacak biçimde yeniden kurarken “sanatın özgün biricikliği olan halesini”(Benjamin)de özenle korur. Onun sanata yaklaşımında önemsenmesi gereken özelliklerinden biri de budur. **“Fikirlerin gösterimini değil şekil almasını önemli bulurum”** sözlerinde belirttiği gibi **“heykel eğer formu doğruysa işe yarar”**.

Modernizmin yarattığı politik ve estetik ortamda başlayan ve günümüze kadar süren ‘sanat için sanat’, ‘sanatın toplumsal yararları’, ‘biçim ve içerik ilişkisi’, ‘yeni ve gelenek karşıtlığı’, ‘sanatta temsiliyet sorunu’ tartışmaları, özünde sanatla hayat arasındaki ilişkiyi sorgulamaya çalışıyordu. Sanat kavramının bilinen anlamlarından sıyrıldığı, dünya için yeni izler sürme özleminden vazgeçildiği günümüzde bu tartışmanın taraflarını birbirinden ayırmak da hayli güçleşti. Sanatta modern akımları canlandıran ve sözü edilen çatışmayı anlamlı kılan entelektüel ortam “dünya gerçekte sanat yapıtında görüldüğü gibidir”(Marcuse,1997) anlayışının bir gelecek projesine dönüştürülmesini olanaklı kılıyordu. Geleceği kurgulamak yerine sınırsız bir şimdiki zaman algılamasının yarattığı kurmaca gerçeklikler dünyasında bu tartışmaların da nedenselliklerini kaybetmeleri doğaldır. Tony Cragg bu sorunu yeniden gündeme getirirken bir yandan da tarafları tanımamıza yardımcı oluyor.

**“Bir sanatçı olarak çalışmaya başladığınızda fiziksel dünyayı değiştirmek için özel bir sorumluluğu da yüklenirsiniz. Sanırım bu yeni görünümler yaratma işinden biraz farklıdır. Evet, heykeltıraş kendi gerçekliğinden kaçamaz. Plastik deneyimlerden de konuşmak zorundadır. Ancak tanımlayıcı bir ifadeyle bir şeyler yapacaksanız bu bir jest olmamalıdır. Jest bir yere varmak için bir harekettir. İlginç bir görüntü olabilir, fakat önemli bir bilginin uygun taşıyıcısı olduğunu düşünmüyorum. Bu biraz bir cümle kurmakla bir kelime söylemek arasındaki fark gibi. Bir kelime kendi başına bir jesttir. Eğer bir heykeltıraşsanız, yine de bir şeyler yapmak zorundasınız. Altmışların sonlarında yetmişlerin başlarında çeşitli tanımlarla (Art Povera, Minimal, Kavramsal) üretilen heykeller genelde başka bir şeyden çok bir jestti. Ancak cesur bir jestti. Bu bir çeşit sanat yapmanın farklı yollarının gelişimi idi. Sanatı işenebilir, tükürülebilir, yürünebilir yapabilmek yenilik ve orjinallikle ilgili değildi, sanatsal olmayandan sanatsal olana yeni bir bölgenin iddiasıydı. Bundan çok etkilendim. Çünkü yeni tanımlar aramanın önemli olduğunu düşünüyordum. Fakat yetmişlerin ortalarından sonra durumun çok farklı hale geldiğini görüyoruz. Doğal malzemenin kendisine ya da doğal süreçlere çok fazla güven var. Bu süreçler yeni bir şeylerin açığa vurulmasına olanak sağlamıyor. Bana göre yetmişlerin ortalarından beri temel sorun bir içerik ve düşünce oluşturma sorunu. Materyalleri bir bakıma sanat materyalleri olarak inceledim. Fakat burada bırakamam. Çünkü onları yerleştirmek ve anlamlandırmak istiyorum.” (Cragg,1987)**

Tony Cragg’ın çalışma alanının kentler ve teknoloji toplumu olduğu açıktır. Kentler ve teknoloji modernizmin imgeleridir. Kentler modernizmin feodalizmle girdiği çatışmanın anlam kazandığı alanlardı.19.yüzyıldan 20.yüzyılın ilk yarısına kadar teknoloji, yenilenmenin, gelişmenin ve değişimin gerçekleşeceği koşulların yaratıcısı olarak kabul edilirken, kentler yeni üretim ilişkilerinin biçimleyeceği insanların geleceklerini inşa edecekleri alanlar olarak görüldü. Teknolojinin kullanılma biçimi bir değişim yaratmaktan çok bir egemenlik aracına dönüşünce teknolojinin alanı da kültürel olana yönelmiştir. Gücün sürdürülme aracına dönüşen bu yeni kültürel ortam sadece kentin ilerici potansiyelini yok etmekle kalmaz, aynı zamanda hem doğal hem de kaçınılmaz bir kader gibi varılacak ufku da işgal eder. Böyle bir kaddeden kurtulmak için eskiye, ilkele, kırsala dönüşün pompalanmasının tersine Tony Cragg ‘Denizdeki Evler’ çalışmasıyla kentin o ütöpik anlamını yeniden hatırlatır. Norveç’ in bölgesel taşlarından yapılan, bir bakışla ev bir başkasıyla gemi ya da mezar görünümündeki biçimler Oslo’nun oldukça büyük ve uzun kumsalına yerleştirilmiştir. Durağan mevsim özellikleri nedeniyle bu kumsal bir sığınak görevi de görür. Hem denizin içinde hem de dışında gibi algılamaya olanak sağlayan yerleştirme, denizden merkeze doğru yönelimi ya da bir birikimden okyanusa, dünyaya açılan uygarlığı çağırıştırır.

Tony Cragg, kentlerin uygarlık tarihi kapsamındaki anlamı üzerinde durmakla birlikte bugünün kent algısına yönelik kaygılarını da dile getirir. Özellikle kentin yarattığı doğa ve doğallık özleminin nedenlerine ve sunuluş biçimlerine bir sanatçı olarak karşı çıkar. Doğa nedir, nerede durur diye sorar. Her değişim gibi doğanın da değişimini diyalektik bir gerçeklik olarak gören sanatçı, modern insan için doğanın ve

makineleşmenin olumlu birlikteliğinin yaratılması için çaba gösterilmesi gerektiğini söyler. Her şeyden vazgeçebilir misiniz? sorusuna, vazgeçmek yerine bu birlikteliği kabul edip kent yaşamının kalitesini artırmanın yollarını bulmalıyız diye yanıt verir.

**“Kaybettiğimiz doğal dünya üzerine bir nostalji yaratmak istemiyorum. Kente ilişkin sorunlarla ilgilenmek gibi yüzeysel bir yaklaşım geliştirmek de çok kolay. Öncelikle kent olgusunun kendisinin, modern insan için çok önemli olduğunu kabul etmemiz gerek. Kaybettiğimiz doğal dünya üzerine kütükleri saplayarak ya da asarak bir sanat yapmak istemiyorum. Fakat aynı zamanda sadece geleneksel kaliteyi öne çıkarmak da istemiyorum. Ben materyalist dünya görüşüne sahibim. Materyalizm aynı zamanda bir dildir. Ve bu maddeye ait bir dildir, yazılı dil kadar hassastır. Bu yüzden hassas davranmalı, ve bu dilin de kalitesini yükseltmeliyim. Dilin kalitesini artırarak hayatın kalitesini ve kendi hayatımın kalitesini artırıyorum. Fantezi bir dünya kurmak gerçek hayatın modellerini bulmam, aslında, onun içinde yaşamam için bana yol gösteriyor. Sadece bir dürtüyle değil entelektüel bir duyguyla, akılla yaşamam için.”**  
(Cragg,1987)

Tony Cragg’in çalışmalarına bu bağlamda bakarsak bir çok eserinde doğal ve yapay malzemeyi birlikte kullandığını görürüz. Diyalektik bir bütünlük ve kurguda yaratılan eşitlikçi tavır hemen algılanır. ‘Axehead’ ve ‘Stack’ adlı çalışmalarda doğal ağaçlar, düzeltilmiş keresteler ile yapay teknoloji ürünü malzemeler ya bir bütünselliği ya da bir değişimin süreçlerini anlatırlar. Axehead’ de ağaç parçaları, ağaç görünümü verilmiş tahtalarla yapılmış mobilya parçaları ile yan yana gelerek bir inşa sürecini ya da bir onarımı çağrıştıracak şekilde yukardan yüzeye doğru genişleyerek düzenlenirler. Stack’te metal plakalar arasında kullanılan doğal ve işlenmiş ağaçlar kübik oluşumun kütleli algısını güçlendirecek şekilde üst üste sıralanmışlardır. Her bir parçanın vazgeçilemez varlığı hemen göze çarpar. Aradan çıkaracağınız tek eleman biçimin geometrik algısını alt üst edebilir. Genel olarak bu çalışmalarda benzerlikler farklılıklardan daha çok vurgulanmıştır. Çoğulculukla çoğulluğun birbirine karıştığı günümüzde, farklılıklardan çok benzerliklerle anlamlı bir bütün oluşturulacağını vurgulayan Tony Cragg her şeyin sanat veya her farklılığın bir zenginlik olarak sunulduğu yeni değerlere yönelik eleştirel görüşlerini dile getirmiş olur.

Resim-2,3,4,5

Cragg’in bazı çalışmalarında belirli referanslara başvurduğunu düşünsek de bunların kültürel bir sembolle ya da herhangi özel bir imajla ilişkiye girdiğini söyleyemeyiz. Daha genel ifadeler, benzerliklerden çok görünümler yaratma peşindedir. Bu çaba her türlü güncellikten kaçınmanın da yoludur. Gerçeği nesnenin kendi gerçeğinde arayan sanatçının ürettiği nesnelere sofistike görünümünün yanında temel araçlar olarak ortada dururlar. Havan ve tokmağı, deney tüpleri, masalar, sandalyeler gibi. Alışılmadık mekanlarda ve boyutlarda şaşırtıcı ilişkiler içinde ve varoluş koşullarının dışında, yeni bir bağlamda yeni bir durumun elemanı olarak karşımızdadırlar. Nesne hem içinde konumlandığı bütünün bir parçası olur, hem de bu



bütünü oluşturmak için yeni anlamlar üstlenir. Bir dönüşüm söz konusudur, ancak bu dönüşüm ne ödünç alınmış, geçici ya da gündelik anlatımları, ne de yeni biçimsel görünümüyle belleğini yitiren nesnelere kullanır. Anlamla nesnenin yeni ilişkisi hayatın farklı çelişkilerine yönelmek için kendini gösteren diyalektik bir dönüşümü içermektedir.

Resim-6,7,8

Tony Cragg, başka bir grup çalışmasında daha çok çağrışım nesnelere diyebileceğimiz ürünlerle karşımıza çıkar. Bu ürünler nesnelere gerçeklik içindeki hallerinden alıntılar yaparak çağrışım yoluyla bizim bellekimize seslenir. Geleneksel heykel malzemeleri dediğimiz demir, döküm, taş gibi materyalleri kimi zaman tek başına kimi zaman da endüstri üretimi materyallerle birlikte kullanarak heykelin kendi geleneklerini günümüzle buluşturur. Buluşma sadece kullanılan malzeme benzerliğinin yarattığı çağrışımla sağlanmaz. Malzemeyi kullanma ve biçimleme anlayışındaki saygılı ve ölçülü benzerlik, ilk çağlardan bugüne kadar üretilen gerek işlevsel gerekse estetik nesnelere olan bağlantısında anlam kazanıyor. Bu çağrışımlar yaşadığımız dünyadaki farklı organizmalara da ulaşarak bazen bir organizmayı bazen bir deniz kabuğunu bazen de toplumsal bir deneyimi anımsatır.

Resim-9,10,11,12

Tony Cragg'ın çalışmalarında çoklu bileşimler de sıklıkla kullanılmıştır. Farklı parçacıkları bir arada tutan bu bileşimler, fiziksel benzeşim yoluyla, aynı materyalin farklı biçimlerinin kullanılmasıyla, sistematik ya da grafiksel hareketlerin tekrarı yoluyla sağlanır. Tekrarlanan biçimlerin genişleyen yapısı organik formların gelişim evrelerine benzerlik gösterir. Rudolf Arnheim'a göre sıralama, yaşamsal bir ön koşuldur. "Sıralı düzenlemeler yapma güdüsü, evrim sayesinde her canlıda doğuştan bulunmaktadır. Hayvanların sosyal organizasyonları, kuş ve balıkların uzamsal oluşumları gibi. Sıra düzen insan aklının da kendi varoluşunu algılayabilmesi için ön koşuldur." Cragg'ın de bu tür çalışmalarındaki etki kendi ifadesiyle "ilk düzen deneyimiyle" yaratılır. Soyut diyebileceğimiz bu düzenlemelere yönelik duyusal algıdan duyumsal düşünmeye geçiş kaçınılmaz ikinci adım gibi görünmektedir. Çünkü bir nesne veya olayın doğrudan duyusal algıya bağlı olması olanaksızdır. Bu düzen, aynı zamanda başka bir gerçekliğin o düzen içindeki yansımasıdır.

**"Görme önemlidir. Anahtar rol oynar. Görme diğer duyularla da desteklenir, geçmiş yaşantılardan elde edilen bilgilerle birleşir ve verilen tepkiler ne olduğumun, nerede olduğumun, her hangi bir şeyin ne ve nerede olduğunun farkına varmamı sağlar. Bu bilgi benim duyusal ve entelektüel varoluşum, düşünce materyallerim, fantezilerim ve rüyalarım için veri sağlar. Bu bilgi sadece çevremdeki dünyanın yüzeyinden toplanmış bir bilgi değildir. O aynı zamanda bana yasaları, fiziksel yapıları, kimyasal ve atomik olayları ve algılanamayan enerjileri anlatır. Görebildiğim yüzeyin altında benim beş duyu sınırlarımı aşan ve hayal gücümün çok ötesinde kocaman bir dünya veya dünyalar bulunmaktadır.**

**Diğerlerinden habersiz, yalnızca biriyle ilgilenmek artık imkansızdır. Her yüzey saklı bir dünyaya geçişin anahtarıdır.”**

Resim-13,14,15

Cragg’ın bu görüşleri bir dizi zar/kabuk diyebileceğimiz çalışmalarında görsel anlatımını bulur. İçi boş biçimlerin oluşturduğu bu heykel grubundaki her ürün kendi biçimsel varoluşunu belirleyen ana biçimden sıyrılarak bağımsız birer nesne olur. Metamorfozun sonucu gibi görünen bu nesnelerin yüzeylerinde ritmik kıvrımlar ve katmanlarla oluşturulan düzen hem kendilerinin hem de eğilip bükülerek terk ettikleri ana yapının değişim sürecini anlatırlar. Kabuğun oluşturduğu biçimin işaret ettiği boşluk bu dış sistem yardımıyla en az kabuğun kendisi kadar önem kazanır. Kabuklar kendi tekilliklerinin nesnelleşmesiyle başka bir oluşun göstergesi ve evrensel bir kuralın kanıtı olurlar. Belli koşullar altında doğarlar ve o koşullar devam ettiği sürece yaşarlar, koşullar değiştikçe kendileri de değişir.

Resim-16,17,18

“Ya ‘seçiciliği ya da ‘diyalektiği’ seçeceksiniz. ‘şey’lerde ya da fikirlerde olabilecek çelişkileri kendi aralarında çatıştırmak, onları birbirleriyle karıştırıp anlamsızlaştırmak yerine, onları tanımak ve bu tanımada en uç kesinlik kertesine ulaşmak, daha uygun bir yöntem olur. Bu çelişkilerin ‘gerçeğin’ içinde nasıl uzlaşabileceklerini araştırmak gerekir.”( Wallon2002)

Henri Wallon’un bilginin üretilmesi için önerdiği bu yöntem tek başına sanatın bilgi üretme sorunsallarını anlamamıza yetmese de Cragg’ın farklı biçimlemelerle karşımıza çıkan ‘nesnel yaklaşımını’ anlamamıza yardımcı olabilir. Kendisinin ‘ben bir materyalistim’ vurgusuyla dile getirdiği bu yaklaşımı ‘fiziksel fenomenler ve bunlardan türetilebilecek pek çok ilişki üzerine üretilen düşünceler’ diye yorumlamak belki de en doğru olanıdır. Çünkü onun materyalizmi, maddeler dünyasının bağlantı ve ilişkilerini yeniden kurmayı içerir. Onun ilgisi materyalleri asimile etmek ya da onları birbiriyle çatıştırmak yerine, jeolojik oluşumlardan kentsel yapılanmalara, insanoğlunun dünyayı şekillendirmek için kullandığı tüm araç gereçlere, gereksinimlerini karşılamak için ürettiği bütün nesnelere ve bunların çevreleriyle oluşturdukları anlam ilişkilerine yöneliktir. Cragg’ın heykelleri hem organik hem de inorganik dünyayı yansıtır. Doğrudan bir imge olarak görünmese de ‘insan’ bütün çalışmalarının ana temasıdır. İnsanı, insan teklerinin psikolojik, sosyolojik veya politik bir varlık olarak hissedildiği imalar yoluyla göstermek yerine, genel bir varlık olarak, insanlık olarak anlatmayı seçer. İnsan formunun algılandığı ürünlerde ise kişiselleştirilmiş göstergelerden çok temsiliyete dayalı işaretler öne çıkar. Portre adını verdiği çalışmalarında bile üreten, yapan insan biçimlemesi onun kimliğinde genel bir insanlık iması olarak karşımızda durur. İnsanın varoluş öyküsü; ürettiği aletler, malzemeler ve nesnelere aracılığıyla Tony Cragg’ın heykellerinde yeniden yazılır.

Resim-19,20

## KAYNAKLAR

- Bauman, Z.,2000, Postmodern Sanat ya da Avangardın İmkansızlığı, Varlık Dergisi, Eylül,2000/09-1116
- Cragg, T.,1987, Art Council of Great Britain, Hayward Galery,South Bank Center, London
- Hobsbawm, E.,1996, Kısa 20.Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı, Sarmal Yay. İstanbul
- Jay,M.,1989, Diyalektik İmgelem, syf. 278, Ara Yay. İstanbul
- Lynton, N.,1997, Modernizm Serüveni, “Postneoizmler ve Sanat”, syf. 42-52,YKY, İstanbul,
- Marcuse, H.,1997, Estetik Boyut,syf.11,İdea Yay.İstanbul
- Okan, M., 1996, Paketlenmiş Reichstag, Adam Sanat Dergisi, Sayı:128, Temmuz, İstanbul
- Özbilge, Ö.,1995, “Dilin Arafında Yaratıcı Düşünce”, Araf-net, Sayı:3,Temmuz
- Reser, J., 1996, “Latent Tectonics in The Work of Tony Cragg”, Art and Design Sculptre, Profile:55, Academy Group Ltd., London
- Sarup, M.,1995,Post Yapısalcılık ve Postmodernizm, syf.169, Ark Yay. İstanbul
- Sontag, S.,1991, Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş, Metis Yay. syf. 107, İstanbul,
- Wallon, H.,2002, “Doğa Bilimleri ve İnsan Bilimleri”, Evrensel Kültür Bilim Eki, Sayı:3, İstanbul

## RESİMLER



Resim – 1



Resim – 2



Resim – 3



Resim – 4



Resim – 5



Resim – 6



Resim – 7



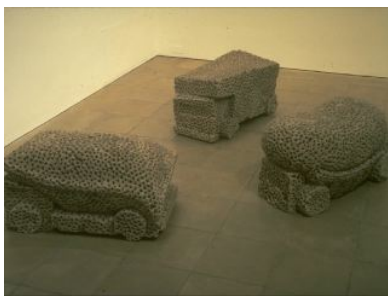
Resim – 8



Resim – 9



Resim – 10



Resim – 11



Resim – 12



Resim – 13



Resim – 14



Resim – 15



Resim –16



Resim – 17



Resim – 18



Resim – 19



Resim – 20