

# “DOĞU’YU BATI’YA DOĞRU HEYKELLE YORUMLAMAK ve ISAMU NOGUCHI”

Yrd.Doç. Olcay ATASEVEN\*

## ÖZET

*Bu çalışma ile Noguchi’nin yaşamının, sanat anlayışı ve estetik tavrına etkisi ana hatlarıyla irdelenerek; onun yapıtlarının biçimsel oluşumları ile yaşam tarzı, doğayı yorumlayışı ve insan kavramına yaklaşımı arasındaki yakın bağ ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Özellikle de Noguchi’nin hem Doğu hem de Batı kültürü tarafından biçimlenen kimliğinin, sanatına ve kendisini var etme sürecine kattığı özgünlük araştırılmıştır.*

**Anahtar Sözcükler:** *Isamu Noguchi, Doğu-Batı, öteki, modern heykel, devingenlik.*

---

\* Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Doğu Yerleşkesi, 32200 Çünür-Isparta / TÜRKİYE

## DOĞU'YU BATI'YA DOĞRU HEYKELLE YORUMLAMAK ve ISAMU NOGUCHI

“Noguchi'nin yaşam felsefesi ve sanatsal üretimleri birbirinden ayrı düşünülmesi neredeyse olanaksız şekilde iç içedir. O, sıradan bir düşünür değildi. Kuyunun dibinden yıldızlara bakmanın bir heykel olabileceğine inandı; eski anıtların ve taşların canlı olduğundan, heykel olarak ışık ve sestən, anıları - belleği taşıyan biçimlerden söz etti.” (Rubin 2009)

Geçtiğimiz yüzyılın modernist sanat anlayışının heykel alanındaki yetkin temsilcilerinden olan Japon asıllı Amerikalı sanatçı Isamu Noguchi, ardında bıraktığı yapıtlarla kendi döneminin estetik sürecine önemli katkılarda bulunmuş, Doğu ve Batı'yı hem kişiliğinde hem de sanatında kaynaştırarak üzerinde düşünce üretilip ilgi odağı haline gelen bir sanatçı olmuştur.

Noguchi'nin sanatını oluşturma biçimi her ne kadar Batı'nın koşulları çerçevesinde şekillenirse de iç dünyasının biçimlenişi çocukluğundan beri bağlantılı olduğu Doğu'nun imgeleri, duyarlılıkları, felsefesi, yaşam biçimi, doğayı algılayışı, bakış açısı gibi unsurlarla gerçekleşmiştir. Yarı Amerikalı yarı Japon Noguchi'nin çocukluğunu geçirdiği Japonya coğrafyası ve özellikle buraya özgü Zen bahçeleri onun yaratıcı etkinliğinin köklerini oluşturur. Dolayısıyla onun heykellerinde, bahçe tasarımlarında, sahne düzenlemelerinde ve yarattığı objelerde Doğu'ya özgü duyarlılığın ve bakış açısının izlerini bulmak doğaldır, kaçınılmazdır. Doğu felsefesinin ona kattığı duyarlılığı, yaratıcı sürecine etki eden kendine özgü bir duruma dönüştüren Noguchi, çalışmalarında doğaya ait biçimlerle geometrik yapılar arasındaki karşıtlık ilişkisini kullanarak, özgün bir karakter, yeni bir estetik anlayış oluşturmuştur.

Ancak iki uluslu kökeninin, yaşamının belli bir bölümünde hem yaşadığı ülkede hem de ikinci vatanında ona bazı zorluklar çıkarmadığı söylenemez. Bu durumun yapıtlarının üslupsal biçimlenişine, dünyayı yorumlayışına, politik tavrına etkisi de kaçınılmaz olmuştur. Örneğin, bazı çalışmalarındaki sökülüp takılabilen (*hareketli-demonte*) tasarımlar, bir o yana bir bu yana, hem oraya hem buraya ya da ya orası ya burası ikilemleri arasındaki gelgitleri yansıtır biçimdedir.

Noguchi'nin sanat yaşamı neredeyse, Doğu-Batı söylemlerinin yoğun olduğu, çalkantılı politik tartışmaların içinde geçmiştir. Bu söylemin en etkili eleştirmenlerinden biri olan Edward Said, Noguchi'nin çoğu çalışmasının tumturaklı içeriğini oluşturan temel önermelere şüpheyile yaklaşmıştır. Çünkü Said, Avrupalılar ve onların öteki dedikleri arasında beş yüzyıl önce sistematik bir şekilde başlamış olan alışverişin, çok zor değişecek olan, kemikleşmiş bir “biz” ve “onlar” düşüncesini/ayrımını yarattığını savunurken, bunun siyasi yönlerinin dikkatli bir şekilde sorgulanması halinde modernist Doğu-Batı sentezcisi Noguchi'nin bakış açısının pek de kolay savunulamayacağını iddia eder (Winther 1994). Ama buna rağmen Bert Winther (1994:23) onun, artık klişeleşen Doğu-Batı karşıtlığının kültürel etkisi, ırksal tutumların kendini yabancı hissettirme durumu ve Doğu ile Batı'nın siyasal ilişkilerindeki iniş çıkışları karşısında başarılı bir tercüman olarak ortaya çıktığını düşünmektedir.

Yine de oryantalist söyleme benzer bir şekilde dile getirilecek olursa, Doğu'ya ait ruhanilik Batı'nın temsil ettiği akılclığı potasında bir bütünü oluşturma idealini gerçekleştirmeye

doğru, Noguchi'nin varlığında yol almıştır. Noguchi'nin kendi varlığı, yapıp ettikleri, ortaya koydukları, kısacası sanatı, Doğu ile Batı'nın buluşması ve kaynaşması konusu üzerine yapılan pek çok tartışmaya bireysel boyutta yanıt niteliği taşımaktadır adeta.

Ama Noguchi'nin, hem kişisel yaşamında hem de sanatsal yaşamında iki uluslu kültürünü kaynaştırmayı başarmış ve bunun olabilme ihtimalini de en azından sanatıyla kanıtlayabilmiş bir örnek olduğunun altını çizmek gerekir. İki ayrı kültür, onun varoluşunda biri diğerinin güdümü altına girmeden, biri diğerinin içinde erimeden, biri diğer için sömürülen konumunda olmadan etkili olmuştur.

Sherman E. Lee'nin dile getirdiğine göre, Doğu ve Batı'nın buluşması hakkındaki kimi fikirler, bu bireşimin olanaksızlığını savunur. Lee, bazıları büyük oranda tamamlanmış girişimler olsa da bunların vasat başarılar olduğú düşüncesini öne sürer. Ona göre Ryusaburo Umehara, Foujita, Zao Wou-ki, Tseng Yu-ho ve Nam June Paik gibi bazı isimler öne çıkarken, ya Doğu'yu ya da Batı'yı baskın kılan özellikte sonuçlar ortaya koymaktadırlar. Bunların duygusuz imitasyonlar, teknolojik araçların düşüncesizce adaptasyonu, dekoratif biçimlerin başarısız sahtelikleri, pek çok kültürün estetik değerlerini birleştirmeyi deneyen çağdaş sanatçıların büyük başarısızlığının fark edilir işaretleri olduğunu düşünür. Ama Lee, bunların hiç birinin Isamu Noguchi'nin yaptığı işler için geçerli olmadığını savunur. En başta ailesi aracılığıyla Noguchi, Doğu ve Batının birlikteliğini doğal yolla temsil eden bir konumdadır (Lee 1994:9). Çünkü 17 Kasım 1904'te Los Angeles'ta Amerikalı bir edebiyatçı Leonie Gilmour (annesi) ile Japon bir şair olan Yonejiro (*Yone*) Noguchi'nin (*babası*) çocuğu olarak dünyaya gelir. Ama Isamu'nun hem Doğu hem de Batı'ya ait olma durumunu kendi varlığında birleştirmiş olması; annesi babasıyla bir arada yaşayabilmesi için yeterli ve bağlayıcı neden olamamıştır ne yazık ki. Zira kısa zaman sonra münzevi karakterli bir yapıya sahip, yalnız yaşamayı tercih eden babası tarafından terk edilmişlerdir. 1905'te annesiyle birlikte Tokyo'ya gider ve çocukluk yıllarını Japonya'da geçirir. Buradaki Doğu'ya özgü atmosfer, Japon kültürüne özgü nesnelere, olgular, durumlar ve ülkenin doğası onun belleğinde derin izler bırakmıştır. Japonya onun için çocukluğunun mutlu anılarını temsil ederken aynı zamanda da ortada olmayan bir baba ile yeniden bağ kurma çabasını içeren bir tür Japon kimliği arayışını simgeler. Ama diğer taraftan Noguchi, kendisini her zaman ilk gençlik yıllarını Indianada yaşamış, uzun sanat kariyerini New York'ta geçirmiş bir Amerikalı olarak düşünmüştür. Buna rağmen genel durum ise onun 'öteki' olarak nitelendirilmesi ile karmaşık bir hal almıştır. Noguchi karma etnik yapısı yüzünden, Amerika'da genellikle bir Japon sanatçı olarak nitelendirilmiş, Japonya'da da son zamanlara kadar bir Amerikalı sanatçı olarak görülmüştür (Altshuler 1994:92).

1915 yılında artık eğitimi için Amerika'dadır. O yıllar, I. Dünya Savaşı yıllarıdır ve devam ettiği okul, askeri eğitim kampına dönüştürüldüğü için başka bir okula geçiş yapmak zorunda kalır. Böylece çocukluğunda kıtalar arası başlayan geçişlilik, hareketlilik, gezicilik gittiği okullar içinde de devam etmiş; bu tüm yaşamının genel bir karakteri haline gelmiştir. Annesi sanatla ilgili yeteneğini, o yıllarda fark eder ve eğitiminin bu yönde devam etmesini sağlar. Onu Leonardo Da Vinci Sanat Okulu'na yollar. Bu okuldaki öğretmeni Onorio Rutoco'dan

heykele ilişkin temel bilgileri edinir. Eğitiminin ardından 21 yaşındayken gerçekleştirdiği ilk sergisindeki çalışmalarını daha önceden görmüş olduğu bir Brancusi sergisinin ve İrlandalı şair Yeats'in "At The Hawk's Will" adlı eserinin verdiği esinle biçimlendirmiştir. Noguchi, özellikle Brancusi'nin sanatından son derece etkilenmiş ve onu neredeyse kendine rehber edinmiştir. 1927'de Guggenheim'in genç sanatçılar için verdiği bir olanak sayesinde Paris'e, Uzak Doğu'ya yolculuğa çıkar. Gezisinin özellikle Paris ayağı, hayranı olduğu Brancusi ile tanışması, onun deneyimlerinden faydalanması için bulunmaz bir fırsat olmuştur. Ondan öğrendikleri, hayatı boyunca uygulayacağı ilkeler haline gelir. Noguchi, sanat dünyasında kendini var etme sürecinde ilerlerken, Brancusi'nin biçim ve tin anlayışını benimseyip onun oluşturduğu izleği takip etmiştir. Onu hep bir yol gösterici olarak görmüştür.

Baraz (2008)'in aktardığına göre; Noguchi, Brancusi atölyesindeki kısa eğitiminden sonra artık kendini çok daha iyi ifade edebileceği eserlerini yaratacağına inanır. Bu dönemde, Paris Montparnasse'da, D'Arsonval Sokağı'ndaki atölyesinde, tahta ve taş yontular yapar. Organik bir soyutlamaya giderek kendine özgü heykeller üretmeye başlar. "Leda" adlı eseri, Brancusi'den esinlenerek yarattığı, pirinç tabakaları eğip büküp bağlantılarını birbirine ekleyerek, parçaları heykelin bütününe kenetlediği bir çalışmadır (Resim 1). Baraz bunun, bir sanat yapıtında anlamların biraradalığını reddetmek anlamına geldiğini söylemektedir.

*"Noguchi'nin eserleri daha çok evrenle ilgili merkezi bir analizin yapıldığı ilginç bir estetikdir. Bu eserlerde dolayimli bir söylem söz konusudur. Açıklanamayan doğal, nesnenin imsel formlarını yaratır. Çünkü ona göre doğanın kendisi başlı başına bir heykeldir. Doğanın gözüken ve gözükmeyen yasalarını, organik dünyanın içinde saklı duran geometrik biçimleri, heykelini yaparken sınırlamalarla durdurur ve yeniden yorumlar. Noguchi kendisiyle yapılan bir söyleşide şöyle söyler: "Asıl sorun maddenin doğasında bulunan has değerleri yok etmeden nasıl değiştireceğinizdir." Paris'te çalışmaları sırasında yapmış olduğu heykel çizimlerinde geometriyle organik yapı arasındaki yer değiştirme açıkça görülür. Bu iki imaj arasındaki dinamik ilişki, sanatçının tüm yaptıklarında zaman içinde hep gündemde kalacaktır." (Baraz 2008)*

Daha sonradan soydaşlarının zorunlu bırakılacağı bu yer değiştirme eylemleri, hayatının o dönemlerinde kendi isteği ile belirlediği gereklilikler doğrultusundaki yolculuklar, geziler ve devingenlik durumlarıdır başka bir deyişle. Guggenheim'in desteğiyle gerçekleşen sanat yolculuğunun Uzak Doğu bölümünde ise Çin, Japonya ve Hindistan vardır. Buralarda da kendi sanatına açılım ve katkı sağlayabilecek araştırmalarını, incelemelerini sürdürür. Yedi ay boyunca Çin'de zaman geçirir.

Buradaki antik saraylar, bahçeler ve binalardaki taş işçiliği üzerine eğilir. Bu ülkenin önemli bir sanatçısı olan Ch'i Pai-Shih'den etkilenerek Çin fırçası ve mürekkebiyle pirinç kâğıtlara portreler



1

Resim 1: Isamu Noguchi, "Leda" 1928, 59.4 x 30.2 x 32.1cm, pirinç levha. The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, NY.

çalışır. Buradan sonra ikinci ülkesi olan Japonya'yı yeni bir gözle tekrar keşfedeceği bir sürece girecektir.

Buradaki Zen Bahçeleri özellikle inceleyeceği önemli kaynaklardan biridir. Antik Çin ve Japon geleneğinden gelen kültürü inceleyerek edindiği deneyimler, daha sonra gerçekleştireceği modern bir dil taşıyan soyut yapıtlarının oluşumunu etkileyecektir. Japon geleneğine ait bir yapı olan Zen Bahçesi imgeleri, Martha Graham'ın koreografileri için tasarladığı minimalist sahne tasarımlarında ona esin kaynağı olacaktır. Baraz (2008)'in da belirttiği gibi Isamu Noguchi'nin sahne tasarımlarının, günümüzün sanatsal anlatım biçimlerinden enstelsasyonların ilk örnekleri olduğu kabul edilmektedir. Bu tasarım ve yerleştirmelerde Noguchi, sembolik soyut elemanlara başvurarak sahneyi bir heykele dönüştürür. Bu süreç, aynı zamanda Noguchi'yi heykelde mekân algısının nasıl bir önem taşıması gerektiğini sorgulamaya iter. Noguchi bu konuyla ilgili düşüncesini şöyle dile getirmektedir:

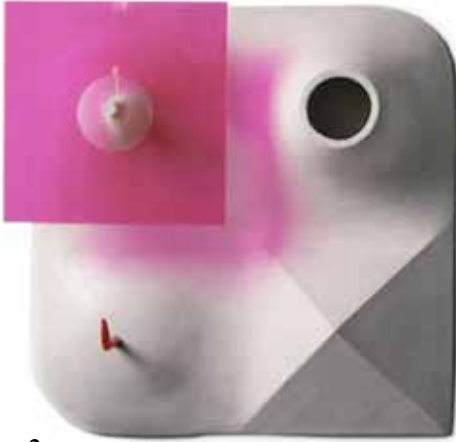
*“Bu gün birçok heykeltıraş malzemenin önemini daha çok fark ediyor ancak sembolizme pek fazla yakınlaşıyor... Bence heykelin özü, bizim varlığımızın devamını sağlayan mekânın algılanmasıdır. Heykelin tüm boyutlarını kurarken ölçütümüz mekândır, zira bizim hacim, çizgi, nokta, şekil verme, uzaklık ve oran konularındaki göreliliğimizi oluşturan şey mekânın kendisidir. Hareket, ışık ve zaman da bizzat mekânın özellikleridir. Bütün bunlardan bağımsız bir mekân tasarlanamaz. Bunlar aynı zamanda heykelin de temelidir ve bunlara ilişkin kavramsallaştırmamız değiştiğinde heykelimizin de değişmesi zorunludur... Sanatta olduğu gibi doğada da gelişme söz konusudur, böylece değişim yaşamda karşılığını bulur. Bu nedenle, gelişmenin yönü her zaman sadece yenilenmeye doğrudur; insan doğasının sürekli bir biçimde kaosa evrilmesidir söz konusu olan. Eğer gelişmenin anlamının insanın sürekli olarak anlamsız bir boşluğa doğru transfüzyonu olduğunu söylersem, evren hakkındaki bilgilerimiz mekânı enerjiyle doldurdukça bugünkü ihtiyacımızın ne kadar büyük olduğu ve bizi daha büyük bir kaosa ve yeni dengelere yönlendirdiği de açığa çıkacaktır zannedirim. Bana kalırsa, heykeltıraş mekânı düzene koyan ve canlandıran, ona anlam veren kişidir.” (Noguchi 1999:4)*

Noguchi'nin mekân ve malzemenin önemini diğer öğelerin üzerinde tutan bir bakış açısı geliştirmesi, çalışmalarında daha sonradan ortaya çıkacak soyut yapının oluşumunda büyük bir etken olmuştur denebilir. Noguchi'nin soyuta ulaşan tavrı sembolik ve doğrudan anlatımın kısıtlayıcı yönünü fark etmesiyle oluşmaya başlar. Ancak bu, Soyut Dışavurumculuğun doğası üzerine güncel tartışmalara katılmak için oluşturulmuş bir tavır olarak görülmemelidir. Noguchi, kültürel, sanatsal ve politik söylemini ortaya koymanın, bu konuyla ilgili sorumluluğunu yerine getirmenin başka bir yolu olarak soyutlamayı seçmiştir. Noguchi'nin soyuta yönelme süreci, politik içeriği açıkça ortada olan 1935 yılında yaptığı “Death” (Ölüm) adlı çalışması nedeniyle saldırgan bir eleştirmen tarafından ‘sansasyoncu’ olarak yaftalanmasının ardından gelmiştir. Çünkü “Death”, figüratif bir çalışma olarak söylemek istediği iletiyi doğrudan anlatan bir biçimlendirmeye sahiptir. Eleştirmenler çalışmanın bu tarzıyla ilgili oldukça acımasız bir tavır takınmışlardır (Lyford 2003:140). Noguchi soyutun, heykelsi anlatımın sınırsız bir alanı olduğunu belirterek, bunun da ancak ruh ve madde arasındaki ideal dengenin kurulabilmesiyle sağlanabileceğini savunur. Sanatçı kendisini doğanın bütünlüğü fikrine uygun olarak doğanın

bir parçası olarak görebilirse bu denge kurulabilecektir. Ona göre, sanatçının çalıştığı malzeme de bir malzeme olmanın çok ötesindedir, malzeme temanın değerini ortaya çıkaran özel bir konumdadır. Örneğin, Noguchi için malzeme olarak taşın önemli bir yeri vardır. Taşı heykel için en temel malzeme olarak görür. Ardından onun için diğer önemli bir nokta olan tema ve bu temanın nasıl işleneceği gelir. Temanın gerçekçi ya da gerçek dışı olmasından ziyade amacın bu temayı ifade edebilmek olduğunu düşünen Noguchi (1999:4), heykeli sözle görselleştirebilmenin de zorluğunu ifade eder. Ancak bütün bunların kavranması ile heykelin bir senfoniye dönüştürülebileceğini düşünür.

Heykele ilişkin çözümlemenin devam ettiği bu sürecin ardından, Noguchi'nin yaşamının farklı bir dönemece girdiği, insana ve özgürlük kavramlarına ilişkin çeşitli sorgulamaları yeniden ele aldığı 1940'lı yıllar gelir. Bu yıllarda Amerika ve Japonya arasında politik sorunlar yaşanmaya başlar. Sonunda Japon'lar Pearl Harbor'a baskın düzenler. Noguchi'nin yaşamı bu baskından sonra olumsuz yönde etkilenir. Onun özel durumu yani iki ülkeye ait olma konumu tam anlamıyla bir 'arada-kalmışlık' duygusunu beraberinde getirecektir.

Bu süre içinde ortaya çıkardığı yapıtlar, savaş ve kırılan insanlık onurunu konu alan soyut çalışmalardır. "My Arizona" (1943) adlı rölyefi, "This Tortured Earth - Zulüm Görmüş Yeryüzü" (1943) ve "Monument to Heroes - Kahramanlara Anıt" (1943) gibi yapıtlarını da bu zaman içerisinde oluşturmuştur. "Monument to Heroes" adlı çalışması tahta ve insan kemiği kullanılarak yapılan bir çalışma olarak özellikle dikkat çekmektedir (Resim 2, 3, 4).



2



3

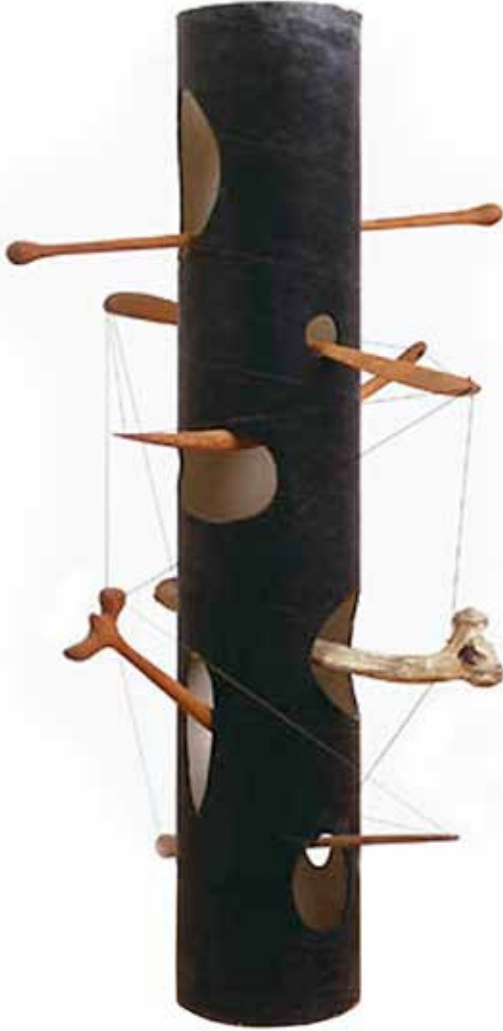
**Resim 2:** Isamu Noguchi, "My Arizona" 1943, 46.4 x 46.4 x 11.7 cm, fiberglas, plastik. The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, NY.

**Resim 3:** Isamu Noguchi, "This Tortured Earth" 1943, 7.6 x 96.8 x 73.7 cm, bronz. The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, NY.

Noguchi'nin 1940'ların başında yaptığı bu soyutlamalar yalnızca modern sanat tarihi içindeki özel konumlarını açığa vurmaz.

"Şeylerin arasındaki ilişkileri anlatmasının yanı sıra, Pearl Harbor'dan sonra Birleşik Devletlerin ırklar arasındaki ayrımcılığı ön plana çıkardığı kültürel ortamda kimliklerin nasıl tartışıldığı ve konumlandığı hakkında Amerikan kültürüne işlemiş varsayımları sorgular. Noguchi'nin bu kesitleri biçimlendirmede kilit noktası, 1940'ların başında soyutlamaya geçiş yapmasıdır. Çünkü

çeşitli biçimsel-geleneksel ve kültürel referans noktalarını birbirine kaynaştırarak, onlara çoklu anlamlar önermesine olanak sağlayan şey, bu çalışmaların soyut dilidir.” (Lyford 2003)



4



5

**Resim 4:** Isamu Noguchi, “*Monument to Heroes*” 1943, 71.8 x 34.6 x 24.8 cm, mukavva, ahşap, kemik, ip. (Gerçekleştirilmemiş maket)  
The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, NY.

**Resim 5:** Isamu Noguchi, “*Kouros*” 1945, 292.2 x 86.7 x 16.7 cm, pembe Georgia mermeri. The Metropolitan Museum of Art, NY.

Sonunda Amerika'nın 1945 Ağustos'unda Japonya'ya atom bombası atması, Noguchi'yi çok derinden sarsmış ve ruhsal bir çöküntünün içine sürüklemiştir. Baraz (2008)'in ifadesiyle o, bu insanlık dışı saldırılara karşı ancak sanatıyla yanıt verebilir, duygularını ancak sanatla ifade edebilir. Sonradan adı “*Sculpture to Be Seen from Mars - Marstan Gözüken Heykel*” (1947) olarak değişecek olan kum malzemeye kumun üzerine “*Memorial to Man - İnsanoğlunun Anısına*” adını koyduğu bir çalışma gerçekleştirir. Bu çalışma savaşın vahşetine karşı yapılmış ironik bir yaklaşımdır.



6



7

*Resim 6: Isamu Noguchi, "My Pacific" 1942, 104.1 x 53.3 x 20.9 cm, dalgaların karaya attığı ağaç. The Museum of Modern Art, NY.*

*Resim 7: Kouros Heykeli, İ.Ö. 590-580, yükseklik 193.04 cm, mermer. The Metropolitan Museum of Art, NY.*

1946'da, Japonya'daki Hiroşima ve Nagazaki'nin bombalanmasının ardından geçen bir yıldan kısa bir zaman sonra, Japon asıllı Amerikalı heykeltıraş Noguchi, Modern Sanatlar Müzesi'nde gerçekleştirilecek olan "14 Amerikalı" adlı bir sergiye katılması için seçilir. Son dönem Amerikan sanatının çeşitliliğini ortaya koyan sergiler serisinden biri olan bu serginin, Amerika'nın çağdaş sanatından bir kesit sunduğu bildirilmektedir. Noguchi, bu dönemde, New York sanat ortamından bir süre uzak kalmış olmasına rağmen, bu sergiler dizisi içinde yer alır. 1945'te tamamladığı, mermerden anıtsal bir heykel olan Kouros'u da içeren 15 çalışmasını sergiler. Japonlarla olan savaş ortamında, federal hükümetin savaş boyunca Japon asıllı Amerikalıları gözaltına alma kararına rağmen müze, Noguchi'yi sergiye dâhil etmesi ve çeşitli kültürel etnik geçmişi olan sanatçıları kucaklamasıyla bir çeşit sanatsal demokrasiye ön ayak olmayı umduğunu göstermek istemiştir.



Sergi küratörü olarak Dorothy Miller, sergi kataloğunun önsözündeki açıklamasında; “bu sanatçıların kaygısı estetikten çok iletişimdir... Dil-üslup Amerikandır. Ama bölgeci ya da şoven bir eğilimin izini de taşımaz... Tersine, Amerika ve Avrupa’dan daha az olmayan Doğu’yu da kapsayan sanat dünyasının tek bir dünya olduğuna gönderme yapan çok derin bir bilinçlilik vardır” (Lyford 2003) diye belirtmektedir. Lyford’a göre, onun çalışması muhtemelen, Doğu ile başka bir dizi bağlantıyı ince bir beceriyle ortaya çıkardığı için, her hangi biri Noguchi’nin yer almasını, sergide belli bir sanat alanı yaratmak için Miller’in çabasının bir parçası olarak düşünebilir. Eş zamanlı bir şekilde pek çok kültüre gönderme yapan sanat yapmadaki yaklaşım biçimleri ve araçların bir çeşitliliğini simgelediği için, Noguchi’nin kariyeri Miller’in sergide vurgulamak istediği çeşitliliği de yansıtıyor gibi görünmektedir. Yine Lyford (2003)’un ifadesiyle, “Kouros” (1945), “My Pacific” (1942) ve “Katchina” (1943) adlı çalışmaları ile Noguchi’nin kazandığı deneyim, Amerika, Pasifik ve Avrupa gelenekleri arasında kolayca güçlenmiştir (Resim 5, 6). Lyford’un aktarımıyla bu çalışmaların arasında da anlamlı bir şekilde, çoğunlukla eleştirilenlerin dikkatini, 9 fit uzunluğundaki Kouros çekmektedir. Çünkü Kouros’un yalnızca devasa boyutlarıyla değil, doğrudan eski Yunan’daki kahraman erkek figürü geleneğine göndermesi ile de ayrı bir iddiası vardır (Resim 7).

Noguchi’nin, eski çağ heykellerini inceleyip bunları çağdaş ortamda nasıl bir bakış açısıyla dönüşüme uğrattığıyla ilgili söyledikleri Kouros’la da bağlantı kurulabilmesi açısından önemlidir: “Heykelle birlikte biz, kişisel varlığın bir anını tanımlayan ve arzularımızın oluştuğu ortamı aydınlatan plastik ve uzaysal ilişkileri ifade ediyoruz. Bu tanımla ilgili bilgilerimiz geçmişin tapınak heykellerinde bulunur. Buralardaki toplumsal, duygusal ve mistik karakter taşıyan formlar çok daha büyük bir amaca hizmet ederler. Bu yüzden, burada tanımlandığı gibi heykelin işlevinin sadece bir mimari süsleme veya müzelerin hazinesi olmaktan çok daha ötede bir şey olduğu açıktır. Bu her iki nokta da taşıdıkları değer ihtimali yüzünden özel mülkiyet içinde bir uzantıdır. Burada üçüncünün düşüşünden yani orijinal ve en güçlü çıkış noktası olan dinden bahsetmeye bile gerek yoktur. Eğer heykel daha büyük bir amacı gerçekleştirecekse, günümüzün canlı teknolojik düzeni altında kendine yeni bir kanal açmak zorundadır.” (Noguchi 1949)

Amy Lyford (2003), Noguchi’nin bu pürüzsüz mermer çalışmasının, heykelin dikey, organik ve normal insan boyutlarını aşan ölçüleriyle onun eski Yunan adaşının soyundan geldiği yorumunu yapmaktadır. Noguchi’nin Kouros’u, boyutları dikeyliği ve adı açısından Yunan geleneği ile yakın özellikler taşısa da tek ve bütün bir formdan ziyade birbirine bağlanmış parçaların bir yığını olması nedeniyle bu gelenekten ayrılmaktadır. Yekpare bir taş bloktan yontulmak yerine mermer plakaların kenetlenmesiyle inşa edilmiş olan Noguchi’nin Kouros’u, inceltilmiş iskelete benzer bir form olarak yeniden yorumlanmıştır. Açık, parlatılmış bir göğüs kafesi ile boşluğu ortadan kaldırmak yerine çerçeve içine alır.

Noguchi’nin hareketli ve gezgin yaşamından bir kesiti somutlaştırdığı düşünülen Kouros ve aynı tarzı taşıyan diğer çalışmalarında kütle ve boşluk ikileminin önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Burada boşluğun önemi yadsınamaz bir boyut kazanmıştır onun gözünde. Noguchi 1946’da modern heykeli tanımlarken “biz (heykeltıraşlar) şimdi daha çok şeylerin kendileriyle değil, şeylerin birbirleriyle olan ilişkileriyle ilgileniyoruz. Bizim gerçeğimiz aralarındaki boşluk...”

diyor. Böyle bir heykel kavramı, sanatçının duvara monte edilmiş, kenetlenen plaka parçalarından oluşan çalışmalarının doğasından kaynaklanan sürece uyar – beden (*gövde/hacim*) ve uzaysal konum (*boşluk*) arasındaki çekişmeli durumda var olmayı tercih eden bu çalışmalar, kolayca kategorize edilmeyi reddeder (*Lyford 2003*). Onun bu türden çalışmalarında ne hacim ne de boşluk, Doğu-Batı ikileminin hayatını şekillendirmesinde olduğu gibi birbirine üstün gelmez ya da birbirini yok etmez. O, çalışmalarında hacim ve boşluğun muğlak bir ilişki içinde olmasını özellikle istemiştir. Heykelin büyük oranda boşluk ya da yalnızca hacimden oluşmasının yeterli etkiyi sağlamayacağını düşünmüştür. İkisini de birbiri sayesinde, birbirini var eden bir konuma sokmaya çalışarak yaratısını oluşturmaya gitmiştir.

Lyford, Noguchi'nin Kouros'unda karamsar bir hava sezinlerken, bu heykelin merkezindeki materyalin boşaltılıp açık bir iskelet yapısına dönüştürülmesiyle aslında ideal Kouros figürünün içinin boşaltılmış olduğunu öne sürer. İkisi arasındaki fark Noguchi'nin modernist heykel tekniğini ortaya koymaktadır. Örneğin, insan bedeni betimlemelerinin birbirine kenetlenmiş bir sisteme indirgenmesi, çalışmanın çok parçalı ve kenetlenip çözülebilen, kolayca bir yerden bir yere taşınabilen yapısı, eski Yunan Kouros'ları ile hiç de bağdaşmayan özelliklerdir. Bu hareketlilik heykelin Yunan geleneğinden farklılığı açısından önemlidir. Çünkü Noguchi'nin Kouros'u ve diğer kenetlenebilir heykelleri yalnızca birkaç dakika içinde parçalara ayrılıp tekrar monte edilebilir şekildedirler. Sökülüp takılabilen hareketli bir anıt olan Noguchi'nin Kouros'u, kahraman erkek figürünü hareketli, temsili bir kukla olarak tematize eder. Bu kendi yaşam biçimini, yaşadıklarını anlatmanın bir yoludur onun için aynı zamanda. Lyford, Noguchi'nin bu çalışmasıyla aslında 1930'ların sonu 1940'ların başı boyunca Mexico City, San Francisco, Los Angeles ve Amerikalı Japonlar için Arizonadaki bir tehcir kampındaki mahrumiyetinin de dâhil olduğu yerler arasında oradan oraya taşınmalarını/sürüklenmelerini zarif bir biçimde ama belki de bilinçsiz olarak yansıttığını dile getirmektedir.

*“Fratz Fanon'un öne sürdüğü gibi, “konuşmak belli söz dizimini kullanan bir konumunda olmak... şu ya da bu dilin morfolojisini yakalamak, kavramak, anlamak anlamına gelir... ama hepsinden önce bir kültürün varlığını kabul etmek anlamına gelir”, o zaman Noguchi'nin ikonik kouros formunu hareketlendirmesi, Avrupa kültürünü taşıyan çalışmalarına dayanır. Oysa onun bu yorumu, eski çağ geleneklerinde ortaya çıkan özgürlükçü evrensel bir insanlık idealinin varlığını sürdürülebilmesi ile ilgili konuyu gündeme getirmek amacıyla, evrensel “insan”ın antik kültüre ait gösterenini yeniden ortaya koyar. II. Dünya Savaşı boyunca bütün yerleşik Japon kökenli kişilerin Birleşik Devletlerin batısından uzaklaştırılmasıyla derinleştirilmiş bir politika oluşmuştur. Bu, Amerikan kültürü içindeki irksallaştırılmış çizgileri aşmakta zorlanan türden bir evrensellik anlayışının açıkça görüldüğü bir politikadır. Birleşik Devletler'in Amerikalı Japon'ları tehciere (zorunlu göçe) mecbur bırakmasının ardından ise Noguchi'nin özgürlükçü/liberal ideali sorgulama süreci başlar.” (Lyford 2003)*

Amerikan kültürü içindeki ırksal ayrımcılık taşıyan tutumlar, savaşın bitmesiyle sona ermiştir. Ancak buna rağmen böyle bir ortamda Lyford'un anlatımıyla, 1946'da Noguchi'nin çalışmalarıyla ilgili pek çok eleştiri yazısında, heykeltıraşın açıkça birbirine karşıt olan Avrupa ve Asya geleneklerini kendi hayatı ve sanatında harmanlayan bir figür olarak vurgulandığı gö-

rülmektedir. “14 Amerikalı” sergisi sürerken Noguchi’nin heykeli üzerine yazılan bir makalede, Thomas Hess (*Art News Editörü*) Noguchi’nin Kouros’unu Doğu ve Batı’nın şiirsel bir karışımı olarak tanımlar. Hess, “Doğu’ya özgü kaligrafi ve arkaik Yunan heykelinin birbirine zıt etkilerinden türeyen Kouros’u, Noguchi’nin insanlık adına iyimserliğinin bir dışavurumu” olarak yorumlar (*Lyford 2003*). Hess için Noguchi’nin Kouros’u adeta eski uygarlıkların kusursuzluk atmosferini yakalayıp, kendi yarattığı evrende dimdik yürüyen bir etki uyandırmaktadır. “Noguchi’nin konuyu yorumlayışı, II. Dünya Savaşı’nın sonucu olan evrenselleşen hümanizmin özgürlükçü görünümüne uygunluğuna meydan okur.” (*Lyford 2003*)

Hess’in, Doğu ve Batı’nın kaynaşması dediği, ideal bir hümanizmi yansıtan küçük bir ritüel olarak gördüğü Kouros, dengeli, sabit, kararlı bir eski çağ biçimini taşınabilir, hareket edebilir bir heykel olarak yeniden yorumlar. Bu heykel, parçalarının çeşitliliği portatif yapısı ve büyük gövdesi ile birbiriyle benzeşmeyen ama kenetlenen elemanların dengesinden oluşan hareketli bir figür olma özelliğiyle modern insanı yeniden oluşturmuştur aslında.

Noguchi’nin Kouros’u, kütleli olmayan portatif bir heykel olarak, eski çağlarda olduğu gibi ideal bir erkek figürünün günümüzdeki temsilidir. Ancak aynı zamanda bu çalışma, Noguchi’nin 1940’ların başından itibaren belli bir dönüşüm süreci içerisinde olan diğer çalışmaları ile birlikte kendisini temsil etme eğiliminin de bir örneğini oluşturmaktadır. Çünkü Noguchi’nin bu dönemde yaptığı bir takım soyut heykelleri, katı hiyerarşilerin olduğu sisteme ait sabitlemiş değerlerden ziyade, kültürel dönüşüm süreci içerisinde gözle görülür hale gelen yeni kimlik oluşumlarını canlandırır. II. Dünya Savaşıyla birlikte Amerika’da yaşayan Japonlar için etkisi daha da artan bir halde hissedilmeye başlayan şey, ‘öteki’ olma durumudur. Amerika’nın kendi vatandaşı Japonlar için tehcir politikaları uyguladığı bu yıllar, Noguchi’nin yaşamını da hareketlendirmiş, yersiz yurtsuzluk düşüncesini daha da derinden hissettirmiştir. Ayrıca bu dönemler, onun yer değiştirmelerinin yoğunlaştığı, tehcir kamplarında (*gönüllü bile olsa*) kaldığı süreçleri de simgelemektedir.

Dolayısıyla kenetlenen, portatif biçimsel düzenlemesi ile Kouros ve Noguchi’nin 1940’ların ortasında yaptığı diğer kenetlenen çalışmaları, hem Noguchi’nin yaşantısının devingen, gezginci doğası hem de birden fazla etnik yapı içeren geçmişi arasında salınan bir şekilde onun yaşam sürecine, hareketliliğine de gönderme yapar demek yanlış olmayacaktır. Yani Kouros, 20.yy insanının var olması için, göçün, yer değiştirmenin, tehcirin, sürgünün model oluşturduğu bir dünyada, sabit-yerleşik-durağan genel bir insan imajının ne zamana kadar geçerli olacağını yeniden ele alıp, sorgular.

Noguchi’nin 1940’larda yaptıkları, özellikle de Kouros’ta oluşturduğu şey aslında dönüşüm ve yerinden edilme süreçlerinin farklı şekillerde somutlaştırılmasıdır. Bu çalışmalar, varoluş nedenlerinin kavramsal işaretlerini doğrudan doğruya kendi biçimlerinde ifade eden yapıdadırlar.

Daha önce de değinildiği gibi Noguchi, insana ve evrene ilişkin bu yorumlarını heykel aracılığıyla kurgularken ona Doğu kültürüne özgü duyarlılığı, algılama ve yaklaşım tarzı eşlik etmiştir. Çeşitli eleştirmenler, Noguchi’nin Doğu kültüründen gelen yorumlama ve görme biçimini Batı’nın üslubuyla kaynaştırarak heykele dönüştüren tavrına, onun Kouros tarzı çalışmaları üzerinden yaptıkları çözümlemelerde işaret etmektedirler. Onun bu heykelleri, Doğu’ya özgü