ROBERT RAUSCHENBERG'İN YAPITLARINDA GÜNLÜK YAŞAM, SANAT VE İZLEYİCİ İLİŞKİLERİ

Doç. Dr. SAMET DOĞAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi ABD

sametdogan@comu.edu.tr ,ORCID: 0000-0003-0800-4551

ÖZET

Robert Rauschenberg, Amerikan Soyut Dışavurumculuğun ardından gelen yeni sanat hareketlerinin en güçlü isimlerinden biridir. Herhangi bir akım ya da eğilim biçimiyle sınırlandırılamayan sanatçı bir yönüyle Neo-Dada bir yönüyle de postmodern sürecin öncü isimlerinden biri olarak anılır. 1925 Texas doğumludur. Çalışmalarında birçok farklı malzemeyi bir arada kullanarak sanatta yeni bir anlayışın önünü açmıştır. Eserleri resim ve heykel arasındaki ayrımları ortadan kaldırmış ve farklı bir üretim biçimini gündeme getirmiştir. Eserlerinde göze çarpan en önemli özellik sanatçı ile eseri arasındaki geleneksel ilişki biçimlerinin terkedilmesidir. Sanatsal üretimlerinde rastlantı ve oyun eserlerini biçimlendiren temel bileşenleridir. Kariyeri boyunca birçok çalışma türü ve farklı malzeme kombinasyonları deneyen sanatçı üretimden ziyade yeniden üretim tekniklerine odaklanmıştır. Eserleriyle sanatın sınırlarını sorgulayan sanatçı sanat ile yaşam arasındaki sınırı olabildiğince ortadan kaldırmaya, sanatın geleneksel tanımlama biçimlerini yıkmaya çalışmıştır.

Bu bildiri Robert Rauschenberg'in yapıtları aracılığı ile gerçekleştirmeye çalıştığı düşünsel hedeflerini eserleri eşliğinde sorgulama ve çözümleme amacı taşır. Bu amaç doğrultusunda sanatçı ve eserleriyle ilgili kaynaklar, görsel veriler, sanatçıyla yapılan röportajlar incelenmiştir. Buradan elde edilen veriler ışığında sanatçının düşünsel eğilimleri ile sanat pratiği arasındaki ilişkiler çözümlenmeye çalışılmıştır. Yapılan araştırma sonucunda Rauschenberg'in geleneksel sanat üretimine ve sanatçı profiline postmodern bir bakış açısı kazandırdığı, bu yaklaşımının eserleriyle uyum içerisinde olduğu, bunun yanı sıra eserlerinin sanat ile yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırmaya dönük bir işlev üstlendiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler : Robert Rauschenberg, sanat, resim sanatı, izleyici, günlük yaşam

1. GİRİŞ

20. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olarak anılan Robert Rauschenberg 1925 Texas doğumludur. Eserleriyle Soyut Dışavurumculuktan sonraki sanat hareketlerini büyük ölçüde etkileyen sanatçı Neo-Dada hareketinin önemli isimlerinden biri olarak anılır. Geniş bir konu

yelpazesinde çalışmış, gündelik hayatın kültürel verilerini kullanarak eserlerini oluşturmuştur. Üretimden çok yeniden üretim tekniklerine (serigrafi, baskı transfer yöntemi) odaklanan sanatçı resimlerinde postmodern pratikleri karakterize eden parçalanma, sahiplenme, belirsizlik gibi özellikleri ön plana çıkarmıştır. Herhangi bir resim disiplinine bağlı kalmaksızın eserlerini üreten sanatçı farklı konu, teknik ve kompozisyon yaklaşımıyla sanat tarihinde birçok yeni hareketin öncülüğünü yapmıştır.

Birbiri üstüne binen görüntüler, formlar arası sistematik yinelemeler, rastlantısal kurgular, heterojenlik ve daha sayılamayacak birçok resimsel yaklaşım Rauschenberg'in yapıtlarını karakterize eden özelliklerdir. Birçok farklı okuma pratiklerine açık olan bu yapıtlar sanatın ve sanatçının geleneksel konumunu, sanat ile yaşam arasındaki ilişkileri ele alır ve bu konuları eleştirel bir dille sorgulama konusu yapar. Rauschenberg'in sanat ve yaşamı aynı çizgide buluşturma amacı temel olarak entelektüel bir yaklaşım biçimidir ve estetik niyetlerin bir adım ötesindedir. Bunun nedeni geleneksel sanat ile günlük yaşam arasındaki kopukluk, birbirleri arasındaki katı sınırlardır ve Donalt Kuspit'in değimiyle nihayetinde sanatın "yaşamdaki önemini yitirmesidir" (Kuspit, 2010:153).

Rauschenberg'in sanat ile günlük yaşamı uzlaştırmaya dönük çabaları 1950'li yıllardaki Kombine (Birleştirilmiş) resim serisiyle başlamış, 1962'den sonra ürettiği ipek baskı resimleriyle devam etmiştir. Eserlerinde sanatın seçkin ürünleriyle günlük yaşamın kültürel verilerini (trafik işaretleri, reklam görüntüleri, kamyonlar, binalar, politik karakterler vb) bir araya getiren sanatçı, bu görüntüleri alışılagelmiş kompozisyon anlayışını ve ilkelerini tümüyle bozacak şekilde organize etmiştir (Görsel 1). Modernist sanatın alışılagelmiş kodlarıyla eserlerini üretmekten titizlikle uzak duran sanatçı yaptığı eserlerle sanatın katı kurallarını ve estetik ilkelerini geçersiz kılmaya, dahası bunları ortadan kaldırmaya çalışmıştır.



Görsel 1. İzleyici (Tracer), 1963, Tuval üzerine yağlıboya ve ipek baskı, 214.63 x 153.35 cm.

2. KOMBİNE (BİRLEŞTİRİLMİŞ) RESİMLER

Rauschenberg'in sanat ile yaşamı bütünleştirmeye dönük ilk çabaları 1950'li yıllarda başladığı Kombine resimleriyle ön plana çıkmıştır. Kombine resimler resim ve heykel olmak üzere her iki alanın özelliklerini kapsayan üç boyutlu eserlerdir. Bu eserleri Rauschenberg şöyle tanımlar: "Onları insanlara her gösterdiğimde, bazıları resim olduklarını söyler, diğerleri onlara heykel derdi. … Bu yüzden, heykel ya da resim olmayan bir şeyin çıkmazından kurtulmak için Kombine 'Birleştirme' terimini icat ettim. Ve işe yaramış gibi görünüyordu" (URL 1).
Kombine resimler çeşitli hurda malzemelerden, günlük yaşam ürünlerinden, doldurulmuş hayvanlardan, gazetelerden, dergilerden, tuvallerden, boya malzemelerinden, kişisel fotoğraflardan ve daha sayılamayacak birçok materyalden oluşur. Rauschenberg tüm bu malzemeleri herhangi estetik ve tematik bir bağlama ihtiyaç duymadan yan yana getirerek, üst üste bindirerek ya da iç içe geçirerek bir anlatıma kavuşturur. Bu malzemelerin birbiriyle olan ilişkileri ya da bağlantıları hiçbir zaman bilinen bir dilin gramer mantığını önceden varsaymaz. Eserlerin tematik özgünlüğü gücünü bir sanat eserinin tek bir anlamı olduğu fikrinden uzaklaşarak alır (Krauss, 1974).

Örneğin Rauschenberg'in 1955 yılına ait Odalık (Görsel 2) adlı çalışması birbirinden tümüyle farklı ve aykırı malzemelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Dört tekerlekli bir kaide

üzerinde yükselen eserde yağlı boya, sulu boya, mum boya, pastel, kağıt, kumaş, fotoğraflar, basılı reprodüksiyonlar, minyatür ozalit, gazete, metal, cam, kuru ot, çelik yünü, yastık, ahşap direk gibi malzemeler kullanılmıştır. Ahşap bir yapının farklı yönlere bakan dört yüzeyine yapıştırılan tüm bu malzemelerin en tepesinde ise doldurulmuş gerçek bir horoz yer alır.



Görsel 2. Odalık (Odalisk), 1955-58, Kombine resim, 210.8 x 64.1 x 68.8 cm.

Ahşap yapının yüzeydeki resimlerin çoğu, sanatçının annesi ve kız kardeşinin fotoğrafları da dahil olmak üzere çeşitli kadınlara aittir. Kadın fotoğrafları ile horoz arasında ya da eserin düzenleniş şekliyle imgeler arasında faklı okuma pratiklerine açık bir yapı vardır. Her izleyicinin farklı anlamlar çıkaracağı bu ilişkiler ağında, yapıta bakan göz (izleyici) yaratıcı sürecinin bir parçası olarak esere dahil olur. Bu yaklaşım biçimi ise Rauschenberg'in Kombine resimlerinin düşünsel ve estetik yönünü oluşturur.

Aynı bağlamsal temellerden hareket eden bir diğer çalışma ise sanatçının 1955 tarihli Röportaj (Görsel 3) adlı çalışmasıdır. Gündelik hayatın kültürel verilerini kullanarak yaptığı bu eser tuğla, ip, çatal, çivi, ahşap, buluntu bir tablo, buluntu bir çizim, dantel, ahşap, bir zarf, mektup, kumaş, fotoğraflar, basılı reprodüksiyonlar, havlu ve gazete gibi malzemeleri içerir. Ortada her iki paneli birbirinden ayıran bir kapı, sağ ve sol kısımlarda ise rastlantısal bir şekilde zemine iliştirilmiş çeşitli nesnelerle ve boyalı paneller yer alır. Bu yapıtta bir önceki gibi nesnelerin ve imgelerin birbiriyle olan farklılıkları üzerinden inşa edilmiştir. Eserin organizasyonu ve

görünümü heterojen bir karakter sergiler. İmgeler, nesneler ait olduğu bütüne dahil olmakta direnir ve kendi maddi varlığını olabildiğince ön plana çıkarır.



Görsel 3. Röportaj (Interview), 1955, Kombine resim, 184,8 × 125,1 × 63,5 cm.

Rauschenberg'in çalışmalarında her görüntü bir nesnenin dönüşümüne değil, aktarımına bağlıdır. Bu işlemde nesne maddi yoğunluğunu kaybetmek şöyle dursun, tam tersine ve ısrarla, görüntülerin kendilerinin de bir tür malzeme olduğunu öne sürer. Bir nesne, dünyanın uzamından çıkarılır ve bir resmin yüzeyine gömülür, asla malzeme olarak yoğunluğundan ödün verilmez. Aksine, görüntülerin kendilerinin bir malzeme türü olduğunda ısrar eder (Krauss, 1974).

Rauschenberg'in bu yaklaşım biçimiyle oluşturduğu eserler arasında bir adım öne çıkan Monogram (Görsel 4) sanatçının belki de en spekülatif ve en çok tanınan eseridir. Monogram, Rauschenberg'in son halini almadan önce birkaç kez elden geçirdiği en ünlü kombinelerinden biridir. Zemine yerleştirilmiş soyut bir resim üzerinde, burun kısmı boyalı, ortasında araba lastiği olan bir Ankara keçisi ve tenis topundan basılı kağıtlara kadar çeşitli kolajların uyumsuz çağrışımlarıyla bir araya getirilmiştir.



Görsel 4. Monogram, 1955-59, Kombine resim, 106.6 x 160.6 x 163.8 cm.

Çalışmadaki nesnelerin, görüntülerin ve boya katmanlarının kombinasyonu, keçi ve lastiğin tuhaf iç içe geçişiyle oluşturulan bütünlük algısal bir birlik değil, tam anlamıyla bir bölünme yaratır. Bu bölünmede keçi, gövdesine giydirilen lastiğe rağmen, keçi, lastik de lastik olarak kalır ve göz bunları ayrı ayrı algılar. Bu durum ise söz konusu çalışmayı tıpkı Odalık ve İnterview'de olduğu gibi birbirinden farlı okuma ve yorumlama biçimlerine imkan tanıyan çok katmanlı bir esere dönüştürür. Çalışmaya ismini veren Monogram da bu özelliği daha da esrarengiz kılar: Monogram bir ya da birkaç harfin birbiri içine geçerek oluşturduğu motiftir; Çalışmadaki monogram ise keçi ile araba lastiğinin birbiri içine geçişiyle sağlanmıştır. Böylece "O" harfi, anlama ve tüm güzellik fikirlerine karşı bir isyan olarak hayvanın etrafından dolanarak bir düğüm oluşturmuştur (URL 2).

Sanatçının tüm Kombine resimlerinde olduğu gibi Minutiae (Görsel 5) adlı çalışması da yüzey bakımından düzensizdir, çizgi romanların gazete kupürleri, eski fotoğraflar ve poster parçalarıyla kaplıdır. Birbirine bağlı farklı boyutlarda üç dikey panelden oluşan eser, çeşitli boya müdahaleleriyle renklendirilmiştir. Kırmızı, sarı ve mavinin hakim olduğu kompozisyonda ahşap, metal, plastik ve ayna bir arada kullanılmıştır.



Görsel 5. Minutiae, 1954, Kombine resim, 214.6 x 205.7 x 77.4 cm.

Paneller arasında, çok renkli bir kumaş perdenin farklı parçalarını birleştiren bir unsur olarak hizmet ettiği bir geçit vardır. Sol panelde, Pompeii'den kalma eski bir freski andıran ve resimsel canlılığını sürdüren bir bitki motif görüntüsü yer alır. Bu çalışma da diğerlerinde olduğu gibi açık bir yapıt olarak kendini aynı anda bir ekran, bir sahne dekoru ve bir tablo olarak sunar. Aynı anda farklı çağrışımların önünü açar ve basit bir bakıştan daha fazlasını gerektirir. Bakış açılarının çeşitliliğini değil, Catherine Millet'nin belirttiği gibi "bakışların çoğalmasını" talep eder (URL 2).

2. İPEK BASKI (SERİGRAFİ) RESİMLER

Rauschenberg Kombine resimlerinden sonra 1962 yılında farklı bir çalışma yöntemine geçiş yapmıştır. Tuval yüzeyine ipek baskı yöntemi ile oluşturduğu bu dönem çalışmaları plastik ve düşünsel yönden Kombine resimlerinin bir uzantısı niteliğindedir. Kombine resimlerindeki önemsiz ve hurda nesneler bu süreçte yerini magazin dergilerden, sanat kitaplarından, gazetelerden, reklam afişlerinden ve sıradan görsel kaynaklardan alıntıladığı imgelere, buluntu fotoğraflara bırakmıştır. Tüm bu görselleri son derece ilişkisiz ve rastlantısal bir şekilde bir araya getiren sanatçı, sonrasında bu görüntüleri ipek baskı (serigrafi) yöntemiyle tuval yüzeyine aktarmıştır. Kitle kültürünün tanıdık imgeleriyle geleneksel sanatın seçkin eserlerini yan yana getirildiği bu kompozisyonlar, Kombine resimlerinde olduğu gibi günlük yaşamla sanatı aynı pota içinde eritme maksadı taşır. Rauschenberg'in bu doğrultuda söylediği "resimlerimin yaşamın yansıması olmasını istiyorum" (Fineberg, 2014:167) sözü de bu amacı kesin bir dille ortaya koyar.

Rauschenberg'in ifadesinin yönü sanat ile günlük yaşam, popüler kültür ile seçkinci kültür arasındaki mesafeyi kapatmak, her ikisi arasındaki sınırları yıkma amacı taşır. Bu çaba bu dönem çalışmalarını karakterize eden en önemli faktördür. Bu yaklaşım biçimini sergileyen Havayolu (Görsel 6) adlı resmi Rauschenberg'in bu konudaki kararlılığının bir göstergesi olarak karşımıza çıkar. Resim geleneksel resim anlayışından tam anlamıyla bir kopuşu temsil eder. Televizyon reklamlarının ardı ardına tekrarlanan görüntülerini çağrıştıran resim, farklı kaynaklardan edinilmiş imgelerin sıradan bileşimini andırır. Tam bir karmaşayı andıran bu görüntü çoğulluğu tıpkı Monogram çalışmasında olduğu gibi birbirlerini dışlayacak ve organik bir birlik oluşturmayacak şekilde organize olur.



Görsel 6. Havayolu, 1964, Tuval üzerine yağlıboya ve ipek baskı, 5.49x4.88 cm.

Yıkılmış bir bina, eski Amerikan başkanı John F. Kennedy, Rubens'in resminden bir ayrıntı (Venüs figürü) atmosferde süzülen bir astronot, kartal, vinç gibi görüntüleri içeren resim herhangi bir kompozisyon kurgusu olmadan tuval yüzeyine aktarılmıştır. Resimdeki formlar arası yenilemeler, belli aralıklarla tekrarlanan görüntüler ve çok miktarda özel referanslar belleğin öznel düşünce süreçleri gibi bir işlev görür. Buradaki aşırı görsel yükleme, medya çağına uygun bir bilinç akışı şeklinde, yeni bir deneyime etki edecek hale getirmek gibi stil açısından daha karmaşık bir düşünceyi içerir. Nitekim Rauschenberg bu resimle ilgili olarak "televizyon setleri ve dergiler tarafından dünyanın aşırılıklarıyla bombardımana tutulmuştum… ve samimi çalışmanın tüm bu unsurları kapsaması gerektiğini düşündüm" der (Fineberg, 2014:176).

Rauschenberg'in söylediği üzere bu dönem yapıtları izleyici üzerinde oluşturulan tam bir görsel bombardımandır. Bu resimlerin neredeyse tamamı herhangi bir ikonografik okumayı desteklemezler ve kendi görünümleri ötesinde bir şey sunmazlar. Bu anlamda Rauschenberg izleyiciyi yönlendirecek her türlü artistik çabayı saf dışı bırakır. Sanatçının duygusallığı ve psikolojik derinliği ya da "renk" gibi

katmanlı bileşenlere yönelik araştırmalarını tamamen resmin dışına iter. Bunun yerine imgelerin somutlaştırılmasıyla ilgilenir. Tıpkı Şili Kayalıkları (Görsel 7) resminde olduğu gibi ressamın iç dünyasını boyalarla, renklerle ya da fırça vuruşlarıyla tuvale aktarmak yerine seri bir üretim şeklinin tüm olasılıklarını devreye sokar. Bu yaklaşımla yaptığı çalışmalar yapıt ile izleyici arasındaki geleneksel ilişki biçimine farklı bir bakış açısı kazandırır, sanatsal üretimlerin merkezine sanatçıyı değil izleyiciyi konumlandırır.



Görsel 7. Şili Kayalıkları, 1985, Tuval üzerine yağlıboya ve ipek baskı, 351.8 x 662.3 cm.

3. SONUÇ

Rauschenberg'in sanat pratiği sanatın geleneksel çağrışımlardan ve sanatçı odaklı üretim biçiminden büyük oranda ayrılır. Rastgele bir düzen içerisinde tasarladığı resimleri geleneksel sanatla belirgin bir karşıtlık ilişkisi içerisindedir. Bu karşıtlık sıradan fotoğrafla bir Rönesans resminin yan yana gelmesi gibi imgelerin kendi aralarındaki karşıtlığını da kapsar. Bu yaklaşımın bir sonucu olarak ortaya çıkan yapıtları da modernist sanatın yaklaşım biçimlerini reddeder, yaşam ile sanat arasındaki sınırları ve mesafeyi tümüyle ortadan kaldırmaya odaklanır. Bu bakış açısıyla ürettiği eserler ise sanatın toplumsal önemini yeniden düzenlemeye yönelik radikal bir çabanın ürünü olarak ortaya çıkarlar.

KAYNAKÇA

Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*, (Çev. Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Krauss, R. (1974) *Rauschenberg and The Materialized İmage,* ArtForum, Vol. 13, No.4, https://www.artforum.com/print/197410/rauschenberg-and-the-materialized-image-36098, (Erişim tarihi: 22.11.2022)

Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. Yasemin T. (çev.). 3. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.

URL 1. https://www.thoughtco.com/robert-rauschenberg-combines-4123111,

(Erişim tarihi: 25.11.2015)

URL 2. http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Rauschenberg-EN/ENS-rauschenberg-EN.htm, (Erişim tarihi: 05.12.2022)