

“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 dolaylı 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:

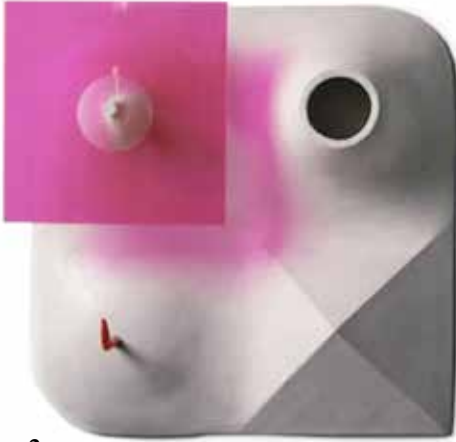
“Bu gün birçok heykeltıraş malzemenin önemini daha çok fark ediyor ancak sembolizme pek fazla yakınlaşıyor... Bence heykelin özü, bizim varlığımızın devamını sağlayan mekânın algılanmasıdır. Heykelin tüm boyutlarını kurarken ölçütümüz mekândır, zira bizim hacim, çizgi, nokta, şekil verme, uzaklık ve 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 değiştikçe 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 kenetlenebilir, portatif biçimsel düzenlemesi ile Kouros ve Noguchi’nin 1940’ların ortasında yaptığı diğer kenetlenebilir çalışmalarından bazıları, 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

kaligrafinin uçuşan, kıvrımlı ve devingen yapısı ile eski Yunan'a ait arkaik yapının güçlü, kusursuz, durağan ve dengeli özelliğinin bütünleşebildiği birer örnek olarak gösterilebilir. Doğu'ya özgü düşünüş ve doğayı algılayış biçimi onun özgün yaratış tarzını simgeleyen diğer çalışmalarında da yansıma bulmuştur. Organik dünyanın içinde saklı bulunan geometrik yapılar onun heykelinde yeniden yorumlanmış ve doğal biçimin ya da maddenin asıl değerini yok etmeden kendi varlığının imlerinin eşliğinde bir bütünlüğe ulaşarak kişisel üslubunun oluşmasına olanak sağlamıştır. Noguchi'nin, heykelsi anlatımda sınırsızlık alanı olarak değerlendirdiği 'soyut eğilim'i ruh ve madde arasında kurulan ideal bir denge olarak görmesi ise onun kişisel yapısında saklı olan Doğu'ya özgü biçimlenişten kaynaklanmaktadır. Aynı düşünceye koşut olarak bu dengenin kurulabilmesi de ona göre, ancak sanatçının kendisini doğanın bir parçası olarak görebilmesiyle mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

ALTSHULER, Bruce, 1994, "Introduction", *Isamu Noguchi Essays and Conversations*, Editörler: Diane Apostolos-Cappadona, Bruce Altshuler, Margaret Rennolds Chace, Harry N. Abrams Inc., New York, s. 92-93.

BARAZ, Yahşi, 2008, "Ölümsüzlüğün Özgün Formları Isamu Noguchi"
<http://lebriz.com/pages/lstd.aspx?lang=TR§ionID=6&articleID=346&bhpc=1> (Erişim Tarihi: 22 / 03 / 2010).

NOGUCHI, Isamu, 1949, "Towards a Reintegration of the Arts", *College Art Journal*, Vol.9, No.1 (Autumn, 1949), College Art Association, s. 59-60. <http://www.jstor.org/stable/773092> (Erişim Tarihi: 25 / 06 / 2010)

NOGUCHI, Isamu, 1999, "İçsel Varlıkların Biçim Bulması", (A Sculptor's World) Çev. Ecehan Balta, Plastik Sanatlar Bülteni ARK, Haziran-Eylül, Çağdaş Heykeltıraşlar Derneği Yay., Ankara, s. 4-5.

LEE, Sherman E., 1994, "Isamu Noguchi: A Recollection", *Isamu Noguchi Essays and Conversations*, Editörler: Diane Apostolos-Cappadona, Bruce Altshuler, Margaret Rennolds Chace, Harry N. Abrams Inc., New York, s. 9.

LYFORD, Amy, 2003, "Noguchi, Sculptural Abstraction, and the Politics of Japanese American Internment", *Art Bulletin*, Vol.85, No.1 (Mar., 2003), Los Angeles, s. 137-151. <http://www.jstor.org/stable/3177330> (Erişim Tarihi: 25 / 06 / 2010)

WINTHER, Bert, 1994, "The Rejection of Isamu Noguchi's Hiroshima Cenotaph: A Japanese American Artist in Occupied Japan", *Art Journal*, Vol.53, No.4, *Sculpture in Postwar Europe and America, 1945-59*, (Winter, 1994), College Art Association, s. 23-27. <http://www.jstor.org/stable/777557> (Erişim Tarihi: 25 / 06 / 2010)

RUBIN, Edward, 2009, "Spirit and Matter Written In Stone: Isamu Noguchi at the Yorkshire Sculpture Park", *Huma 3 Reviews: Art Criticism-Thursday, January 22*. <http://www.huma3.com/huma3-eng-reviews-id-342.html> (Erişim Tarihi: 30 / 03 / 2011)

“INTERPRETING EAST TOWARD WEST THROUGH THE SCULPTURE and ISAMU NOGUCHI”

Assit.Prof. Olcay ATASEVEN*

ABSTRACT

This study aims to define the impact of Noguchi’s life on his art and aesthetic attitude as well as to explore the relationship between the form of his art work and way of life, his interpretation of nature and human concept. In particular, the study investigates how Noguchi’s unusual identity, which encompasses both East and West, influenced the development of his art and character.

Key Words: *Isamu Noguchi, East & West, the other, modern sculpture, mobility.*

* Süleyman Demirel University, Faculty of Fine Arts, East Campus, 32200 Çünür-Isparta / TURKEY

INTERPRETING EAST TOWARD WEST THROUGH THE SCULPTURE AND ISAMU NOGUCHI

“Japanese American artist Isamu Noguchi’s philosophy of life and artistic output are so intricately intertwined that it is near impossible to think of them separately... Noguchi was no ordinary thinker... He believed that seeing stars from the bottom of a well can be a sculpture, spoke of ancient monuments and stones as being alive, light and sound as sculpture, and shapes carrying memory.” (Rubin 2009)

Japanese American artist Isamu Noguchi, one of the competent representatives of modernist understanding of art in the field of sculpture in the past century, contributed significantly to the aesthetical process of his own period with the artworks he left behind and became an artist coming into the limelight where the ideas have been generated through his artworks by integrating East & West both in his personality and his art.

In spite of the fact that Noguchi’s style in forming his art was shaped in the frame of the terms of West, the formation of his inner world has been realized via the elements such as the images, sentimentalities, philosophy, life style, nature perception and standpoint of East that he had a connection with since his childhood. The geography of Japan and especially authentic Zen gardens peculiar to there, where half American half Japanese Noguchi spent his childhood years, form the roots of his creative activity. So, it is natural and inevitable to find the traces of sensitivity and point of view peculiar to East in his sculptures, garden arrangements, stage designs and objects he created. Transforming the sensitivity he acquired through Eastern philosophy into a self case which affects his creative process, Noguchi formed a new aesthetic understanding and an authentic character in his works by using the contrast relationship between the forms which belong to nature and geometrical structures.

However, it can not be said that his bi-national origin did not give him any difficulties in a certain period of his life both in the country he lived and his second homeland. The effect of this situation has become inevitable to the stylistic formation, interpretation of the world and political attitudes of his works. For instance, movable-demountable designs in his some artworks are in the form of reflecting the tides among dilemmas such as hither and thither, both there and here or either there or here.

Noguchi’s art life has almost passed in turbulent political debates where East & West discourses are stiff. Edward Said, who is one of the most effective critics of this speech, has approached with suspicion to the basic postulates which form the sententious content of most of Noguchi’s works. Because, while Said defends the idea that the dealings which started systematically some five hundred years ago between Europeans and what they called as the other has created an entrenched ‘we’ and ‘they’ thought & distinction that might change so hard, he claims that modernist East & West synthesist Noguchi’s perspective cannot be advocated so easily if political sides of this situation are questioned carefully (Winther 1994). However, Berth Winther (1994:23) thinks that he emerges as a successful interpreter in the face of the cultural effect of stereotyped East & West contrast, the feeling in which racial attitudes makes someone alienated from society and political ups and downs of East and West.

After all, if it is put into words in a similar way to orientalist discourse, spiritualism belonging to East resulted in Noguchi's existence toward realizing a whole in the melting pot of rationalism represented by West. Noguchi's own existence, the things what he did and set forth or in short his art bears a kind of individual response to many debates established on the meeting and combination of East & West in a sense.

Yet, it is necessary to highlight that Noguchi succeeded in combining bi-national culture both in his personal and artistic life and has been a model able to prove its eventuating possibility with his art at least. Two different cultures have been effective in his existence without the one enters under the guidance of the other, without the one melts in the other and without the one becomes in the position of being exploited for the other.

As Sherman E. Lee verbalizes, some ideas about the meeting of East & West defend the impossibility of this synthesis. Lee asserts the idea that these are average achievements although some others are the enterprises completed to a large extent. According to him, while some names such as Ryusaburo Umehara, Foujita, Zao Wou-ki, Tseng Yu-ho and Nam June Paik come to the forefront, they suggest some results in a feature that predominates either East or West. Lee thinks that all these things are senseless imitations; adaptation of technological tools tactlessly, ineffective artificialities of decorative forms, visible signs of contemporary artists' huge failure who try to connect aesthetic values of many cultures. Yet, Lee defends the idea that none of these are valid for the works done by Isamu Noguchi. Through his family first and foremost, Noguchi is in a position representing the togetherness of East and West in a natural way (*Lee 1994:9*). Because he was born in Los Angeles on 17 November 1904 as the son of an American teacher of literature and writer Leonie Gilmour (his mother) and Japanese poet Yonejiro (Yone) Noguchi (his father). But, that he has connected the case of belonging to both East and West could not have been a sufficient and linking reason for him to live in company with his parents unfortunately. Because, Noguchi's dad who had a recluse character and preferred to live alone left them after a short period of time. In 1905, he went to Tokyo with his mother and spent his childhood there. The atmosphere special to East there, objects-facts-cases peculiar to the Japanese culture, and the nature of the country made deep marks on his memory. While Japan represents happy memories of his childhood, it also symbolizes a kind of quest for Japanese identity including the struggle to establish a mutual relation with a father once more again who is not in sight. Yet, on the other hand, Noguchi has always thought of himself as an American who lived his youth in Indiana and spent his long art career in New York. Nevertheless, the general situation has come to a complex one as that Noguchi was qualified 'the other'. Noguchi, owing to his co-ethnicity, has usually been characterized as a Japanese artist in America and as an American artist in Japan until recent times as well (*Altshuler 1994:92*).

In the year 1915, he was in America for his education at last. Those were the years of the First World War and as his school was transformed into a military training camp, he had to make a transition to another school. So, the transition, mobility and traveling which began continentally in his childhood lasted for the schools he had already been to as well and that it became a general character of all his life. His mother noticed his artistic talent in those years and provided

the continuation of his education in that direction. She sent him to Leonardo Da Vinci Art School. He acquired basic information related to sculpture from his teacher Onorio Rutoco in this school. He had formed his works (*which he accomplished in his initial exhibition when he was twenty-one years old after from his training*) with an inspiration given by Irish poet's work "At the Hawk's Will" and a Brancusi exhibition he had already visited. Noguchi influenced by Brancusi's art extremely in particular and almost made him a guide to himself. Through an opportunity given by Guggenheim to young artists in 1927, he went on a journey to Paris and Far East. The Paris foot of his expedition in particular and his meeting Brancusi whom he admired became an unobtainable opportunity for him to benefit from his experiences. What he learnt from him became some principles that he would apply during his life. While Noguchi proceeds over the course of surviving himself in the world of art, he absorbs the form and spiritual understanding by Brancusi and followed the path formed by him. He always perceived him as a guide to himself.

According to what Baraz (2008) quotes; Noguchi believed that he could create works where he was able to express himself better after a short training in Brancusi's atelier. In this period, he made wooden and stone carvings in his atelier in D'Arsonval lane in Paris Montparnasse. By moving to an organic abstraction, he began to produce sculptures according to his own style. His work named 'Leda', which he was inspired by Brancusi, is a sculpture that he clamped the pieces onto the whole of the sculpture by bending brass layers and adding their connections into each other (Figure 1). Baraz says this means denying the togetherness of meanings in an art work.

"Noguchi's works are mostly an interesting aesthetic where a central analysis is made related to universe. In these works, a mediated discourse is at stake. He creates symbolic forms of an unexplained natural object. Because, according to him, the nature itself is a sculpture out-and-out. While he makes his sculptures, he protects and reinterprets the visible - invisible laws of nature and geometrical forms hidden in organic world with restraints. In a conversation with Noguchi, he says: "The real problem is how you are going to change the genuine values existing in the nature of the matter without exterminating them." In sculpture drawings he made during his studies in Paris, the change of location between geometry and organic structure is clearly seen. The dynamic relation between these two images will always be on agenda in all works made by the artist in time." (Baraz 2008)

These changes of locations whose collaterals would be left mandatory later on were the cases of travels, expeditions and dynamism in line with the necessities determined with the artist's own free will in those periods of his life.

As for the Far East part of his art travel realized through Guggenheim's support were China, Japan and India. He perpetuated his

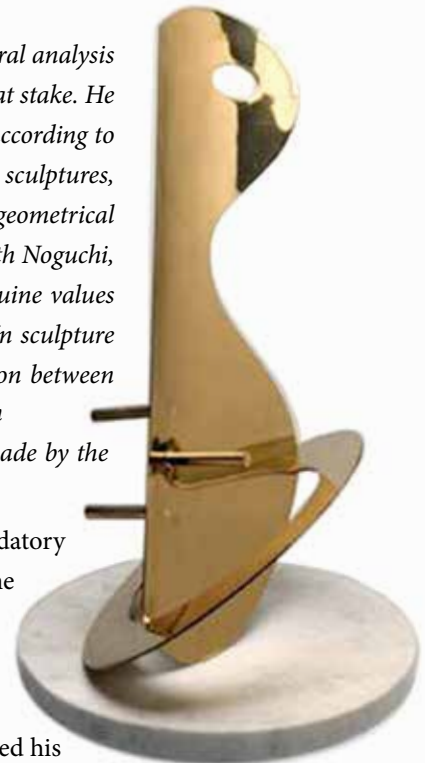


Figure 1: Isamu Noguchi, "Leda" 1928, 59.4 x 30.2 x 32.1cm, gold-plated brass. The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, NY.

researches and examinations that might provide an expansion and support to his own art there as well. He spent for about seven months in China. He involved himself in ancient palaces, gardens and stonemasonry of the buildings. Influenced by Ch'i Pai-Shih, an eminent artist of the country, he worked portraits on brass papers with Chinese brush and ink. After that, he entered into a process where he would rediscover his second country 'Japan' with a new perspective.

Zen Gardens there were one of the significant sources he would examine in particular. Experiences he gained by examining the culture originating from ancient Chinese and Japanese culture would affect the formation of his abstract works with a modern language that he would accomplish later. Zen Garden images which belong to Japanese tradition would be a source of inspiration for him in the minimalist stage designs that he created for Martha Graham's choreographies. As Baraz (2008) states, Isamu Noguchi's stage designs have been accepted to be initial samples of installations that are one of the artistic expression styles of today. Noguchi transforms the stage into a sculpture by applying to symbolic abstract components in these designs and installations.

This process pushes Noguchi to question the importance of space perception in sculpture as well. Noguchi explains his thoughts on this subject as follows:

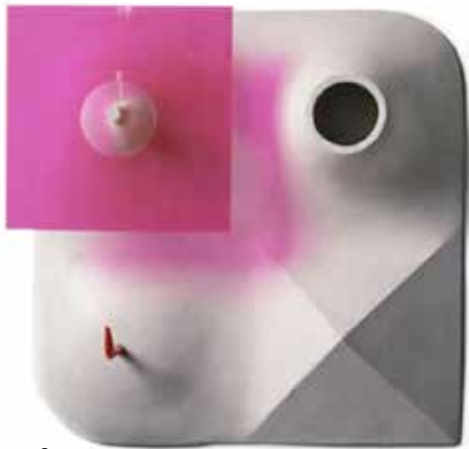
"Today many sculptors discern the significance of material some more, however, they come close to symbolism much more... To me, the core of sculpture is the perception of space providing the continuation of our existence. While setting all dimensions of sculpture, our criterion is space. Likewise, the thing which forms our relative perception on the subjects of volume, line, point, shaping, distance and proportion is the space itself. Movement, light and time is also the features of the space itself. A space cannot be designed independent of all those things. These are also the essentials of the sculpture. As our conceptualism related to these things alters, the change of our sculpture is a must too... As in art, development in nature is under consideration as well, so the change finds its equivalent in life. For that reason, the direction of development is always directed to innovation; the thing being talked of is the inversion of human's nature into chaos continuously. If I say that the meaning of development is the transfusion of human being toward a meaningless emptiness continuously, as our knowledge pertaining to universe fills the space with energy, I think that how great our today's need is and that it orients us to a bigger chaos and new balances will be revealed. In my opinion, sculptors are persons who put the space into order, enliven and give meaning to it." (Noguchi 1999:4)

It can be said that Noguchi's developing a standpoint which keeps the importance of space and material over other elements has been a great factor in the emergence of an abstract structure that might appear later in his studies. Noguchi's manner reaching at abstraction begins when he realizes the restrictive side of symbolic and direct narration. However, this should not be regarded as an attitude formed to take part in current discussions over the nature of Abstract Expressionism. Noguchi has chosen abstractionism as another way of putting forth cultural, artistic and political discourse into consideration and carrying out his responsibility pertaining to the issue. Noguchi's orientation toward abstraction came after he had been labeled

as 'sensational' by a belligerent critic owing to a work called 'Death' made by Noguchi in 1935 the political content of which was apparent. Because 'Death' had some shaping that narrates the desired message as a figurative work directly. Critics adopted a merciless manner related to this style of artwork (Lyford 2003:140). By stating that abstraction is a boundless area of sculptural narration, Noguchi defends the idea that it could only be provided if an ideal balance is set up between spirit and substance. If an artist considers himself as a part of nature in pursuant of the idea of the wholeness of nature, then this equilibrium could be established. According to him, the material the artist is working with is far beyond of being just a material; the material owns a high-ranking revealing the significance of the theme. For instance, stone is of great importance for Noguchi as a material. He regards stone as the most basic material for sculpture. Next, another vital point for him is the theme and that how it will be treated. Rather than a realistic or an unrealistic theme, Noguchi (1999:4) states the hardship of visualization of sculpture via verbalism who thinks that the aim is to be able to express this theme. He thinks that sculpture could be transformed into a symphony only after all these things have been comprehended.

After this process in which an analysis is in progress related to sculpture, the forties appeared where several questionings pertaining to human & freedom concepts were handled and Noguchi's life took a new turn. During those years, political problems between America and Japan were experienced. In the end, the Japanese made a raid on Pearl Harbor. Noguchi's life was affected negatively after this sudden attack. His special case that is to say, the position of belonging to two countries brought along the feeling of 'being mixed up in an affair' exactly.

The works he created during that period are the abstract ones about the war and broken human dignity. He carved out the relief named "My Arizona" (1943) and other works such as "This Tortured Earth" (1943) and "Monument to Heroes" (1943) during that time. His work called "Monument to Heroes" pulls attention in particular as it is made of wood and human bone (Figure 2, 3, 4). These abstractions made by Noguchi in the early years of 1940 do not only reveal their special positions in the history of modern art.



2



3

Figure 2: Isamu Noguchi, "My Arizona" 1943, 46.4 x 46.4 x 11.7 cm, fiberglass, plastic. The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, NY.
Figure 3: Isamu Noguchi, "This Tortured Earth" 1943, 7.6 x 96.8 x 73.7 cm, bronze. The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, NY.



4



5

Figure 4: Isamu Noguchi, “*Monument to Heroes*” 1943, 71.8 x 34.6 x 24.8 cm, cardboard, wood, bones, string. (Unrealized model)
The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, NY.

Figure 5: Isamu Noguchi, “*Kouros*” 1945, 292.2 x 86.7 x 16.7 cm, pink Georgia marble. The Metropolitan Museum of Art, NY.

“In addition to proposing a sculpture concerned with relations between things, these works question the assumptions embedded in American culture about how identities might (or might not) be negotiated and positioned within the racialized cultural matrix of the United States after Pearl Harbor. Key to Noguchi’s figuration of such intersections was his turn to abstraction in the early 1940s. For it is the works’ abstract language that enables them to suggest multiple meanings, by intermixing diverse formal and cultural points of reference.” (Lyford 2003)

In the end, Noguchi was shaken deeply and drifted into a spiritual depression when America launched an A-bomb to Japan on August 1945. In Baraz’s (2008) statement, he could respond to those inhuman assaults only with his art and he was able to express his ideas only through art. He realizes a work with some sand material on sand called “*Memorial to Man*” the name of which would later be changed as “*Sculpture to Be Seen from Mars*” (1947). This work is an ironical approach against the violence of war.

In 1946, shorter than a year of time after Hiroshima and Nagasaki had been bombed, Japanese American sculptor Noguchi was chosen for participation to an exhibition called “14 Americans” to be realized in the museum of Modern Arts. It was noted that this exhibition, which is one of the exhibition series that reflects the variety of the most recent American art, presents a cross section of America’s contemporary art. Although Noguchi was away from artistic environment of New York for some time, he took part in the row of these exhibitions in this period. He exhibited his 15 works including Kouros which was a monumental sculpture made out of marble he completed in 1945. In the war atmosphere with the Japanese, despite Federal Government’s resolution stating that Japanese Americans had to be kept under custody during the war, the museum itself wanted to show that it hoped to be the initiator of a kind of artistic democracy by inviting Noguchi to the exhibition and hugging artists from various cultural ethnic backgrounds.

As an exhibition curator, Dorothy Miller states in the introduction part of the exhibition catalogue that; *“these artists are concerned with communication even more than esthetics... the idiom is American but there is no hint of regionalism or chauvinistic tendency... On the contrary, there is a profound consciousness that the world of art is one world and that it contains the Orient no less than Europe and the Americas”* (Lyford 2003). According to Lyford, as his work possibly reveals another row of connection with East by means of a fine talent, someone might think that Noguchi’s participation could be thought as a piece of Miller’s struggle to create a certain area for art in the exhibition. As it symbolizes a variety of tools and approaching styles in making art that refers to many cultures synchronically, Noguchi’s career seems as if it reflects the variety that Miller desired to stress in the exhibition. In Lyford’s (2003) statement again, the experience gained by Noguchi through the works “Kouros” (1945), “My Pacific” (1942) and “Katchina” (1943) got stronger easily among the traditions of America, Pacific and Europe (Figure 5, 6). According to Lyford’s narration, among these works meaningfully as well, Kouros (9 feet length) pulls the attention of the critics mostly. Because, Kouros has another claim as well not only with its huge dimensions but also a direct reference to the hero male figure tradition in ancient Greek (Figure 7).

What Noguchi told about ancient era’s sculptures after examining them and that how he transformed them (with which kind of standpoint) in a contemporary atmosphere is significant in terms of making a connection with Kouros as well:

“By sculpture we mean those plastic and spatial relationships which define a moment of personal existence and illumine the environment of our aspirations. Our knowledge of this definition is found in the temple sculpture of the past. There the forms, communal, emotional, and mystic in character, fulfill its larger purpose. It is apparent, therefore, that the function of sculpture, as here defined, is more than merely the decoration of architecture, or the treasure of museums. Both of these outlets, worthy through they may be, are an extension in kind of private ownership. It is not necessary to draw here on the decline of the third, the original and most potent outlet, religion, In the technological order alive today, another channel must be opened for sculpture, if that art is to fulfill its larger purpose.” (Noguchi 1949)



6



7

Figure 6: Isamu Noguchi, "My Pacific" 1942, 104.1 x 53.3 x 20.9 cm, driftwood. The Museum of Modern Art, NY.

Figure 7: Statue of a kouros, ca. 590-580 B.C., height 193.04 cm, Naxian marble. The Metropolitan Museum of Art, NY.

Amy Lyford (2003) gives the interpretation that Noguchi's smooth marble descends from his ancient Greek namesake with measurements exceeding vertical, organic and normal human body of the sculpture. Noguchi's Kouros, despite the fact that it owns close features with Greek tradition in terms of its dimensions, verticality and name, differs from this tradition as they are sums of pieces connected to each other rather than just a single or whole form. This work of Noguchi, built by the connection of plates instead of sculpting out of a single stone block, has been re-interpreted as a form similar to thinned skeleton. With an open, polished chest cage he frames the space instead of removing it.

In his study called Kouros and other studies with the same style that are thought to have been concreted a section from Noguchi's movable and touring life, it is seen that mass and space dilemma is of great importance. Here the importance of space gains an undeniable dimension

at his side. When in 1946 Noguchi identifies modern sculpture, he says “*we (sculptors) are not interested in the things themselves now, but relations of the things among themselves. Our reality is the space among those ones...*” Such a concept of sculpture suits to the process which stems from the nature of the artist’s works formed out of pieces of plates that can be clamped that is mounted on the wall- these works that prefer existing in the argumentative situation between body (*torso/volume*) and spatial position (*gap*) deny being categorized easily (Lyford 2003). In such styles of works by him, neither volume nor space is victorious over one another or destroy each other as in the shaping of his life by East & West dilemma. He wants that volume and space should be in an ambiguous relation in his works in particular. He thinks that the formation of sculpture from space at a great rate or only from volume might not provide the desired effect. He goes into forming his creation by trying to put it in a position that brings each other into existence through both ones.

While Lyford understands a pessimistic style in Noguchi’s Kouros intuitively, in fact, he puts forward the idea that the inner part of the ideal Kouros figure has been emptied by transforming the material in the center of this sculpture into an open skeleton structure after emptying it. The difference between these two ones puts forth Noguchi’s modernist sculpture technique for consideration. For instance, reduction of human body depictions to a system clamped to each other, portable and multi-patchwork structure from one place to other which can be clamped and untied easily are all the features not compatible with ancient Greek Kouros at all. This mobility is important in terms of the difference of the sculpture from Greek tradition. Because Noguchi’s Kouros and his other sculptures that can be clamped are in the forms that can be disassembled only in a few seconds and then they are gathered. Noguchi’s Kouros, a portable monument which can be demounted and mounted, thematizes heroic male figure as a movable imaginative effigy. This is actually a way to narrate his own life style and experiences for him at the same time. Lyford, with Noguchi’s this work, expresses that he had reflected his removes-drifts among Mexico City, San Francisco, Los Angeles and the place including his deprivation in an internment camp for Japanese Americans in Arizona during the end of 1930’s and the beginning of 1940’s subtly but may be unconsciously.

“If, as Frantz Fanon argues, “to speak means to be in a position to use a certain syntax... to grasp the morphology of this or that language ... but... above all to assume a culture,” then Noguchi’s mobilization of the iconic kouros form aligns his work with European culture. Yet his version reinvents this antique cultural signifier of a universal “Man” in order to raise questions about the viability of the liberal ideal of a universal humanity embodied in the ancient tradition. His critique of the liberal ideal follows the enforced relocation of Japanese Americans by the United States government, a policy that clearly demonstrated that such universality would have a difficult time crossing the racialized lines within American culture, lines that were deepened by the exclusion of all residents of Japanese descent from the western United States during World War II.” (Lyford 2003)

Attitudes that have racial apartheid in American culture did not come to an end when the war is over. However, despite that, through Lyford’s narration in such an environment, in most critiques related to Noguchi’s works in 1946, it is seen that the sculptor has been stressed as a

figure harvesting Europe and Asia traditions, which are openly opposite to each other, in his own life and art. In an essay written on Noguchi's sculpture while "14 Americans" exhibition is continuing, Thomas Hess (*Art News Editor*) defines Noguchi's Kouros as a poetic mixture of East & West. As Lyford quotes; "*Deriving from the opposing influences of archaic Greek sculpture and Oriental calligraphy*," Hess wrote, "it (*Kouros*) is an expression of Noguchi's optimism for humanity..." (Lyford 2003) Noguchi's Kouros for Hess gives an impression walking upright in the universe he created on his own by capturing perfection atmosphere of ancient civilizations virtually. "*Noguchi's version of the subject challenges the relevance of a liberal view of a universalizing humanity in the wake of World War II.*" (Lyford 2003)

Kouros reinterprets the balanced, fixed and determined ancient civilization style as a portable and movable sculpture viewed as little ritual reflecting ideal humanism, which is called the combination of East & West by Hess. This sculpture reconstituted the modern human figure indeed, through its features such as the variety of its pieces, portable structure, giant body and a movable figure formed out of the balance of its components which do not look like each other but can be clamped.

Noguchi's Kouros as a portable sculpture which is not in the form of a mass is the representation of an ideal male in present day as in ancient times. However, this work, at the same time, forms a sample for tendency toward demonstrating himself with Noguchi's other works which have been in a certain period of change since the beginning of 1940's as well. Because some abstract sculptures made by Noguchi during that period revive the formations of new identities which turn visible in the process of cultural transformation rather than fixed values of the system in which strict hierarchies exist. Along with the Second World War, the thing the effect of which began to be felt some more for the Japanese in America was the case of being 'the other'. Deportation policies applied to its own citizens by America in those years made Noguchi's life more active and also made him feel the idea of having no land more deeply. In addition, those periods also symbolize the durations where his transpositions became so dense and the times where he stayed in deportation camps (*although he was volunteering*).

So, it would not be wrong to say that Kouros with its interlocking and portable stylistic arrangement and some other works which was made by Noguchi in the middle of 1940's, make some references to both his dynamic and mobile life and to his past which includes more than one ethnic structure. That is to say, Kouros, for the existence of the twentieth century man, in a world where immigration, transposition and exile have been a model, re-tackles and questions how far a fixed-settled-stagnant human image would be valid.

What Noguchi did in 1940's and the things which he created in Kouros especially are the concretizations of the periods of transformation and displacement in different ways. These works are in a form expressing the conceptual signs of their reasons for being in their own styles directly.

As mentioned before, while Noguchi fictionalizes his interpretations pertaining to human and universe through sculpture, his sensitivity, perception and manner of approaching special to Eastern culture accompany him. Some critics point at Noguchi's manner by combining his

Eastern interpretation and vision style with Western style and transforming it into sculpture in the resolutions they made over Kouros style works. These sculptures of him can be shown as a sample in which fuzzy, serpentine and dynamic structure of calligraphy special to Eastern culture and strong, perfect, stagnant and balanced feature of archaic structure special to ancient Greek could become a whole. Thinking style special to East and the style for perceiving nature have found a reflection in his other works which symbolizes his self creative style. Geometrical structures hidden in organic world have been re-interpreted in his sculpture and they provided an opportunity to form his own style without exterminating the real value of natural structure or material by reaching at an integrity accompanied with the signs of his own existence. That Noguchi sees 'abstract tendency' as an ideal balance between the soul and the substance, which is evaluated as a boundlessness area in sculpting narration by him, stems from the formation special to East hidden in his personal character. In his opinion, in parallel to the same thought, setting up that balance would only be possible if an artist sees himself / herself as a piece of nature.

REFERENCES

- ALTSHULER, Bruce**, 1994, "Introduction", *Isamu Noguchi Essays and Conversations*, Editörler: Diane Apostolos-Cappadona, Bruce Altshuler, Margaret Rennolds Chace, Harry N. Abrams Inc., New York, s. 92-93.
- BARAZ, Yahşi**, 2008, "Ölümsüzlüğün Özgün Formları Isamu Noguchi" (*Genuine Forms of Immortality Isamu Noguchi*) <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=6&articleID=346&bhcp=1> (Date of Access: 22 / 03 / 2010).
- NOGUCHI, Isamu**, 1949, "Towards a Reintegration of the Arts", *College Art Journal*, Vol.9, No.1 (Autumn, 1949), College Art Association, s. 59-60. <http://www.jstor.org/stable/773092> (Date of Access: 25 / 06 / 2010)
- NOGUCHI, Isamu**, 1999, "İçsel Varlıkların Biçim Bulması", (*A Sculptor's World*) Translate. Ecehan Balta, *Plastik Sanatlar Bülteni ARK*, June-September, Çağdaş Heykeltıraşlar Derneği Yay., Ankara, s. 4-5.
- LEE, Sherman E.**, 1994, "Isamu Noguchi: A Recollection", *Isamu Noguchi Essays and Conversations*, Editörler: Diane Apostolos-Cappadona, Bruce Altshuler, Margaret Rennolds Chace, Harry N. Abrams Inc., New York, s. 9.
- LYFORD, Amy**, 2003, "Noguchi, Sculptural Abstraction, and the Politics of Japanese American Internment", *Art Bulletin*, Vol.85, No.1 (Mar., 2003), Los Angeles, s. 137-151. <http://www.jstor.org/stable/3177330> (Date of Access: 25 / 06 / 2010)
- WINTHER, Bert**, 1994, "The Rejection of Isamu Noguchi's Hiroshima Cenotaph: A Japanese American Artist in Occupied Japan", *Art Journal*, Vol.53, No.4, *Sculpture in Postwar Europe and America, 1945-59*, (Winter, 1994), College Art Association, s. 23-27. <http://www.jstor.org/stable/777557> (Date of Access: 25 / 06 / 2010)
- RUBIN, Edward**, 2009, "Spirit and Matter Written In Stone: Isamu Noguchi at the Yorkshire Sculpture Park", *Huma 3 Reviews: Art Criticism-Thursdays*, January 22. <http://www.huma3.com/huma3-eng-reviews-id-342.html> (Date of Access: 30 / 03 / 2011)