

**T.C.**  
**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**HEYKEL ANASANAT DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**ROBERT RAUSCHENBERG'İN İMGE ÜRETİMİ**  
**VE SANATÇI TUTUMU**

**Hazırlayan**  
**Sercan BAŞDOĞAN**

**Danışman**  
**Yrd. Doç. Sevgi AVCI**

**İzmir-2013**

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Robert Rauschenberg’in İmge Üretimi ve Sanatçı Tutumu** ” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyograf yada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../2013

Sercan BAŞDOĞAN

## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ...../...../..... tarih ve .....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin .....maddesine göre .....Anasanat Dalı ..... öğrencisi .....'nin **Robert Rauschenberg'in İmge Üretimi Ve Sanatçı Tutumu** konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat ..... da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin .....olduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

*TEZ/PROJE VERİ FORMU*

**Tez/Proje No:**

**Konu Kodu:**

**Üniv. Kodu:**

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

**Tez/Proje Yazarının**

**Soyadı:** BAŞDOĞAN

**Adı:** Sercan

**Tezin/Projenin Türkçe Adı:** ROBERT RAUSCHENBERG'İN İMGE ÜRETİMİ VE SANATÇI TUTUMU

**Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı:** Robert Rauschenberg's Image Production and Artistic Attitude

**Tezin/Projenin Yapıldığı**

**Üniversitesi:** D.E.Ü.

**Enstitü:** G.S.E. **Yıl:** 2013

**Diğer Kuruluşlar :**

**Tezin/Projenin Türü:**

**Yüksek Lisans:**

**Dili:** Türkçe

**Doktora:**

**Sayfa Sayısı:** 95

**Tıpta Uzmanlık:**

**Referans Sayısı:** 82

**Sanatta Yeterlilik:**

**Tez/Proje Danışmanlarının**

**Ünvanı:** Yrd. Doç.

**Adı:** Sevgi **Soyadı:** AVCI

**Türkçe Anahtar Kelimeler:**

**İngilizce Anahtar Kelimeler:**

1- kolaj tekniği

1- collage technique

2- birleştirme

2- combine

3- soyut dışavurumculuk

3- abstract expressionism

4- imge

4- image

5- tutum

5- attitude

**Tarih:**

**İmza:**

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum.  Evet  Hayır

## ÖZET

Robert Rauschenberg'in söylemiyle, “*sanat ve yaşam arasındaki boşluk içinde*” yaşamaktayız. Etrafımızdaki nesnelere olduğu gibi görmeyip onların üzerlerine anlamlar yükleyerek işlevler vermekteyiz. Ve bu boşluk içinde nerede durduğumuzu kavramaya çalışıyoruz.

Bu arayışlar içinde, Rauschenberg kendi yaşadığı dönem içindeki böylesi karmaşık sanat çevresinde kendi dünya görüşü ve sıradışı kişiliği bağlamında gündelik hayatın içinden atık nesnelere, serigrafik baskılar ve tiyatro performansları şeklinde izleyicilere sanat eserleri bırakmıştır.

Yaşamı boyunca herhangi bir sanat disiplinine bağlı kalmadan sadece yaşadığı tarihin kısıtlamaları içinde sonsuz hayal gücü ile birçok denemeler yapmıştır. Özellikle duygularını hiçbir zaman gizlemeyip tam tersi sanat çalışmalarında imgesel bir biçimde korkusuzca sunmuştur. Kendisine ait yöntem ve teknikler ile günün ikonalarını çalışmalarında yansıtmıştır.

Günümüz tüketim dünyasının kaybetmiş olduğu nesnel bakış anlayışını, sanat eserlerinde; bir koleksiyonerin tozlu raftan çıkardığı eserler gibi bizlere göstermiştir. Ve Rauschenberg olanaklarını zorlayarak yaşamına ve hayatta dair anekdotları; pratik, teorik ve düşünsel boyut düzlemlerinde kendi sanat anlayışı ile birleştirerek sanat dünyasına birçok eser katmıştır.

## **ABSTRACT**

**As Robert Rauschenberg said, we are living “in the gap between art and life”. Surrounded with objects that we are not accepting how they are and which we give some kind of meanings and functions to them. And in that time we are trying to comprehend where we stand in the abyss.**

**In these quests, the life of Rauschenberg’s period which was such a complex art scene these days and he left masterpieces to the audience according with his philosophy of life and extraordinary personality withal lumber objects, silkscreen prints and theatre performans through from the daily life.**

**Throughout his life without being tied to any discipline of art, just within the constraints of his living of history, he had made many essays with an endless of imagination. Especially he had never concealed his feelings just the opposite he had presented them fearlessly in a imaginative way in his artworks. With his own methods and techniques he reflected the icons of the day in his works.**

**In today's consumer world which has lost an objective point of the view understanding, he had shown us in his works of art like a collector who has taking out the artifacts from the dusty shelves. And by forcing his possibilities, Rauschenberg's life and anecdotes about life which in the practical, theoretical and philosophical dimension levels of ways combined with his own understanding of art has added many works of art to the world.**

# İÇİNDEKİLER

## ROBERT RAUSCHENBERG İN İMGE ÜRETİMİ VE SANATÇI TUTUMU

YEMİN METNİ .....	ii
TUTANAK .....	iii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU .....	iv
ÖZET .....	v
ABSTRACT .....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
RESİMLER LİSTESİ .....	ix
ÖNSÖZ .....	xi
<b>GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>

## 1. BÖLÜM

<b>ARAŞTIRMANIN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ.....</b>	<b>4</b>
<b>1.1 İmge; Bilgi ve Varlık .....</b>	<b>4</b>
<b>1.2. İmgenin Üretimi (Kurulumu), Özne(Tutum) -Algı – Bilinç .....</b>	<b>12</b>

## 2. BÖLÜM

<b>ROBERT RAUSCHENBERG'İN YAŞAMI VE ÖNE ÇIKAN ESERLERİ .....</b>	<b>19</b>
--	-----------

## 3. BÖLÜM

<b>ROBERT RAUSCHENBERG'DE İMGE ÜRETİMİ</b>	
<b>3.1. Çocukluk Döneminde İmge Üretiminin Temel Unsurları .....</b>	<b>36</b>
<b>3.2. Ergenlik Döneminde İmge Üretiminin Temel Unsurları .....</b>	<b>48</b>
<b>3.3. Yetişkinlik ve Yaşlılık Dönemde İmge Üretiminin Temel Unsurları .....</b>	<b>68</b>

## 4. BÖLÜM

**ROBERT RAUSCHENBERG'İN SANATÇI TUTUMU .....81**

**SONUÇ .....91**

**KAYNAKÇA .....92**

**ÖZGEÇMİŞ**



## RESİM LİSTESİ

- Resim 1 : Rauschenberg, Monokrom resimler, 1951, Sanatçının kendi Koleksiyonunda s.21
- Resim 2 : Rauschenberg, Factum I, 1957, Çağdaş Sanat Müzesi, Los angeles, Panza Koleksiyonu s.25
- Resim 3 : Rauschenberg, Factum II, 1957, Modern Sanat Müzesi, New York s.25
- Resim 4 : Rauschenberg, Venedik Bienalı büyük ödülü,1964, Amerikan Sanatı arşivi s.29
- Resim 5 : Rauschenberg, Dünya günü posteri,1970, Litografi baskı s.31
- Resim 6 : Rauschenberg, BMW 635 CSİ Sanat arabası, 1986, Guggenheim müzesi s.33
- Resim 7 : Rauschenberg, Dünya günü posteri, 1990, Gemini G.E.L., New York s.34
- Resim 8 : Josep Albers ve öğrencileri bir kağıda öğrencileri ile bir işlem yapmakta, Black Mountain Koleji, New Haven,1946 s.41
- Resim 9 : Josep Albers öğrencileri ile bir kağıdın katlamasını incelemekte, Black Mountain Koleji, New Haven, 1946 s.41
- Resim 10 : Rauschenberg, Yatak çalışması, 1955, Modern Sanat Müzesi, New York s.45
- Resim 11: İsimli (beyaz ayakkabılı adam), 1954, Çağdaş Sanat Müzesi, Los Angeles s.46
- Resim 12: Rauschenberg, Monogram,1955-59, Modern Müze, Stockholm s.46
- Resim 13: Rauschenberg, Odalık,1955-58, Müze Ludwig, Köln s.47
- Resim 14: Cedar tavernası, 24 üniversite yeri,1962, Robert Otter s.50
- Resim 15: Cedar taverna tabelası, 24 üniversite yeri,1962, Robert Otter s.51
- Resim 16: Cedar tavernası önünde bekleyen sanatçı grubu s.51
- Resim 17: John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, Londra, 1964, Douglas H. Jeffrey s.53
- Resim 18: “John Cage’den öğrenci ve öğretmenler için 10 kural” (ingilizce) s.54
- Resim 19: “John Cage’den öğrenci ve öğretmenler için 10 kural” (türkçe) s.55
- Resim 20: Rebus,1955, Modern Sanat Müzesi, New York s.57

Resim 21: Tideline,1963, Luisiana Müzesi, Humleboek	s.57
Resim 22: İsimsiz,1963, Guggenheim Müzesi, New York	s.58
Resim 23: Estate,1963, Guggenheim Müzesi, New York	s.58
Resim 24: Jasper Johns,El Lambası III, 1958, Sanatçı koleksiyonu	s.64
Resim 25: Jasper Johns, Ampul I, 1958, Sanatçı koleksiyonu	s.64
Resim 26: Jasper Johns,Ampul II, 1958, Sanatçı koleksiyonu	s.65
Resim 27: Jasper Johns,Fool's House,1962, Jean-Christophe Castelli Kolleksiyonu	s.65
Resim 28: Rauschenberg, Erased de Kooning Drawing, 1953, Modern Sanat Müzesi, New York	s.86

## ÖNSÖZ

“Robert Rauschenberg’in imge üretimi ve sanatçı tutumu” başlıklı araştırma çalışmasında, sanatçının yaşadığı dönem hakkında sosyal, ekonomik, ve siyasal görüşlerinin çalışmalarındaki yansımaları ve sanatçı duruşu ele alınmıştır.

Kendini her daim yeniliğe açık bırakan bitip tükenmeyen merakından dolayı denemelerle arayış içinde bir sanatçıdır. Gündelik hayat ve sanat kavramı arasındaki sınırları kaldırma isteğiyle çalışmalar ortaya çıkarmıştır. Böylesi bir fikirle hareket edip başta, yaşantısının imge dünyasını keşfetmiş; yaşadığı dönemin imgeleri ile çevresel gözlemlerinden edindiği görsel malzemeleri kullanmıştır. Bununla yetinmeyip bir sanat disiplinine bağlı kalmadan dönemin baskın olan sanat akımından da yararlanıp çeşitli denemeler yapmıştır. Bu doğrultuda arkadaş ilişkilerinden edindiği düşünce biçimlerini de alarak dönemin getirdiği olanaklar ile gelişimini sürdürmüş, kendi ülkesinin sınırları dışında da faaliyetlerde bulunup etkin bir şekilde sanat dünyasına adını yazdırmıştır.

Araştırmamda kullandığım bilgileri, Rauschenberg’in röportajlarında kendi ağzından çıkan sözleri ve hakkında yazılanları kıyaslayarak çapraz araştırma yöntemi ile en yalın bir biçimde sunmaya çalıştım.

Tez çalışmasını hazırladığım süre boyunca, tez danışmanım sayın Yrd. Doç. Sevgi AVCI'nın hem tez üzerine olan konuşmaları hem de ara verdiğimiz sıralarda bile hayat, sanat ve genel sanatı üzerine olan konuşmalarındaki katkılarından dolayı teşekkürlerimi arz ederim. Ve hiçbir zaman yanımdan ayrılmayan, yaşam üzerine düşüncelerini paylaşan ama maddi ama manevi olarak benden yardımlarını esirgimeyen BAŞDOĞAN ailesine sonsuz minnettarlığımı sunarım. 2001 yılından beri aldığım eğitimimde katkıları bulunan Prof. Cengiz ÇEKİL, Yrd. Doç. Oktay ŞAHİNLER'e, Yrd. Doç. Gökçen ERGÜR'e, Yrd. Doç. Arzu ATIL'a, Araş Gör. Mert Taşkın DEMİR'e ve ayrıca Araş. Gör. Derya BARAN ile yaptığımız konuşmaların katkıları için teşekkür ederim.

Sercan BAŞDOĞAN

## GİRİŞ

Milton Ernst Bob Robert Rauschenberg kimdir?, kimler ile arkadaşlık kurdu?, kimler ile arkadaşlığını sonlandırdı?, yaşamı boyunca neler yapmıştır ve nelerden etkilenmiştir ? Bu sorular aslında ne kadar basit ise bir o kadar da cevaplanması zor olan sorulardır.

Bir sanatçının kendi üzerine yazılan, anlatılan ve kayda geçen görsel öğeler ile karmaşık dünyasına ne kadar inilebilir? Hele ki dünyanın köklü bir değişimden geçtiği 1948 ile 2008 yılları arasında o sanatçının, bu değişime ayak uydurma çabası ile ortaya çıkan yaşam öyküsü ne kadar doğrudur? Başka bir deyişle sanatçı üzerine üretilen kavramlar ile sanatçının yaptıkları gerçekten örtüşüyor mu yoksa sadece örtüştürülüyor mu ? Sanatçı kendisini nasıl tarif etmiş ?, neleri nasıl görmüş ? ve görselleri gerektirdiği gibi ayıklayıp “bize” yani seyirciye nasıl bir sunum şekli ile sergilemiştir ? Bu türevdeki sorular ve cevapları doğrultusunda; konuyu araştırmanın sebebler oluşmuştur. Ve sanat eserinin içindeki sanatçı ile çalışma biçimi arasındaki gizil olan bağı sorgulamaya yöneltmiştir.

Modern Sanat New York Müzesi'nde resim ve heykel şef küratörü John Elderfield'in Robert Rauschenberg hakkında kendisiyle perçinlenen sözü “sanat ve yaşam arasındaki boşluk” ile neyi kast etmek istemiştir. Boşluk; sonsuz bir imge düzlemi mi ?, bir düşünce biçimi mi ?, bir sanat akımı dizeleri mi ? yoksa sadece herkesin kendine göre tanımladığı bir nesne mi? Boşluğu tanımlamaktan öte, boşluğun herhangi bir şekilde doldurulması kaçınılmazdır. Çünkü sanatçının kendisi bir arayış içinde olduğu kadar onun etrafında bulunan kişiler de her zaman bir arayış içindedir. Bu arayışın göreceliliğe göre kimler tarafından doldurulduğu önemli değildir. Herhangi biri tarafından şüphesiz doldurulacaktır. Önemli olan o dönemdeki hayat ve sanat tarihi ile olan paralelligidir. Yapılması gereken ne ise sanatçı tarafından yapılır ve bir problem ortaya konur. Bunu sanat ile ilgilenen kişiler ama dilsel ama görsel öğeler ile diğer seyircilerinin daha sade ve kavranması için kolay bir kalıbın içine aktarır. Ama konuyu tekrar derinlemesine ele aldığımızda sürecin öyle olmadığını görürüz. Sanatçı ve sanat eseri arasındaki bağ, sanatçının yaşamış olduğu gerçekler,aldığı tavırlar ve tutumlar ile ilişkilidir. Rus yazarı Leo Tolstoy'un

“Sanat bir el sanatı değil, sanatçının tecrübe ettiği duygu aktarımıdır.”<sup>1</sup>sözü, sanatçının yaşamış olduğu hayatı gözardı etmememiz gerektiğini vurgulamaktadır. Sanatçı, çevresine her ne kadar objektif bakış açısıyla yaklaşırsa da ister istermez hayatın kendisi sanatçı üzerinde etki kırıntıları bırakmaktadır. Bu etkiler bilinçaltına yerleşmekte sonra düşünce ve imgeler ile karşımıza çıkmaktadır. Reel dünyanın tecrübesi hangi yaşta olursa olsun; şüphesiz sanatçının belli duygusal dönemlerinde çalışmalarına yansımaktadır. Dünyaya karşı tutumu ve sanatçı olmayan bir kişinin, imgeler yığılmasından dolayı bir kırılma noktası olarak nitelendirdiğimiz sanatı herhangi bir yaşam evresinde ortaya çıkarabilir. Örnek vermemiz gerekirse; Joseph Beuys’un binmiş olduğu Ju 87 Stuka tipi uçağı 16 Mart 1944 yılında anıdan ortaya çıkan kar fırtınası sonucunda Freifeld’in 200 metre doğusunda, bugünkü adlı ile Snarmenka’ya düşer. Ağır yaralanan Beuys Alman arama-komandoları tarafından bulunur ve göçebe tatarlar tarafından çeşitli ev ilaçları ile sekiz gün boyunca özverili şekilde bakılır. Bu ev yapımı ilaçlar; hayvansal yağlar ile yaraları kapatılır ve vücudun sıcak kalması için keçeyle sarılır. Böylesine bir travma sonucunda hayatta kalma mücadelesi veren Beuys’un hayatta karşı tutumu ve bilinçaltını kökten değiştirir. Ve Beuys’u hayatta bağlayan keçe ve hayvansal yağları ister istermez bundan sonraki “sanatçı yaşamı” olarak tanımladığımız hayatında kullanır.

Örneklenen Joseph Beuys’un hayat tecrübesinden çok, yaşanan olay ile herhangi bir kişinin sanata girişindeki imgelerin ve tutumun bir göstergesidir. İmgeler; savaş, yıkım, kaza, ölüm, keçe, hayvansal yağlar ve hayatta kalma mücadelesi, tutum ise, sekiz gün boyunca hareket etmeden düşünmek ve gerçekliği anlamak. Bu çeşit kırılma olayları belki de hergün yaşanmaktadır ama imgeleri ve kişinin tutumu bağlamında ne kadar gerçekliğe yakınlığı vardır. Beuys’un “Herkes sanatçı olabilir.” sözü belki de yaşanılmış yıkım ardından gelen duygu yoğunluğunun bir göstergesi ve bu duyguyu sanatçıyı hayata bağlayan nesnelere ile sanat eserine dönüştürmesidir. Sanat kavramların altında yatan imgelemlerin ve sanatçının tutumu ile yaşamın örtüştüğünü gösterip yegane bir örneklendirme teşkil eder. Bu söz ile Beuys, tecrübe eden her varlığın kendi yaşamına dair imgeleri ve düşüncelerini tümevarım yönetimi ile paylaşmasına yol açtı. Ve Robert Rauschenberg bu düşünce

---

<sup>1</sup> [http://thinkexist.com/quotation/art\\_is\\_not\\_a\\_handicraft-it\\_is\\_the\\_transmission\\_of/8029.html](http://thinkexist.com/quotation/art_is_not_a_handicraft-it_is_the_transmission_of/8029.html), (erişim 23 Eylül 2012)

biçimine yakın çalışmalar üretti. Sanatçı yaşamının başlangıcında yatak, tekerlek, tekerlek izi, şemsiye, boyunbağı, coca-cola şişesi, keçi, tavuk gibi sanat yaşamındaki önceki hayatında bulunan nesnelere imgesel olarak kullanmıştır. Ve sonra kendi imge hazinesinden sıyrılıp daha evrensel, başta yaşadığı çevresinin ortak alanlarını ve sonra da kendi tarihini ilgilendiren imgelere yönelmiştir.

Oscar Wilde'in, "*Dünyanın gerçek gizemi görünmeyen değil, görünendir.*"<sup>2</sup> sözü ile Robert Rauschenberg cümledeki bu kavramı somutlaştırmıştır. Yaşamdaki gündelik atıl nesnelere, New York sokaklarından topladığı çeşitli çöpler ile kendisinin "Birleştirmeler" adını verdiği çalışmalarında sunmuştur. Ve görünmeyenleri, izleyiciye sanat galerilerine taşıyarak görünür hale getirmiştir.

Araştırma çalışmam bu bağlantılar ışığında; birinci bölümde kavramları sıfatlandırmadan kendi içinde irdeledim ve kavramların bağını tanımlamaya çalıştım. İkinci bölümde Robert Rauschenberg'in yaşamını tarihsel süreci içinde ve ön plana çıkan çalışmaları ile açıklamaya çalıştım. Üçüncü bölümde Rauschenberg imge üretimini dört evresi içinde ele alarak; sanatçı kişilik özelliklerini, yaşadığı çevrenin etkisini ve çevresinde bulunan kişiler ile ilişkiler bağlamında düşünce biçimlerini incelemeye çalıştım. Ve ortaya çıkan bu verilerin çalışmalarına etkisini, gelişimini görsel malzemeler ile, kendisiyle yapılmış olan görüşmelerdeki düşüncelerini nasıl desteklediğini araştırdım. Son olarak dördüncü bölümde, Rauschenberg'in çevresel etkilerinin neden - sonuç ilişkilerini ve sanatçının davranış ve tutumu üzerine nasıl yansıdığını inceledim.

---

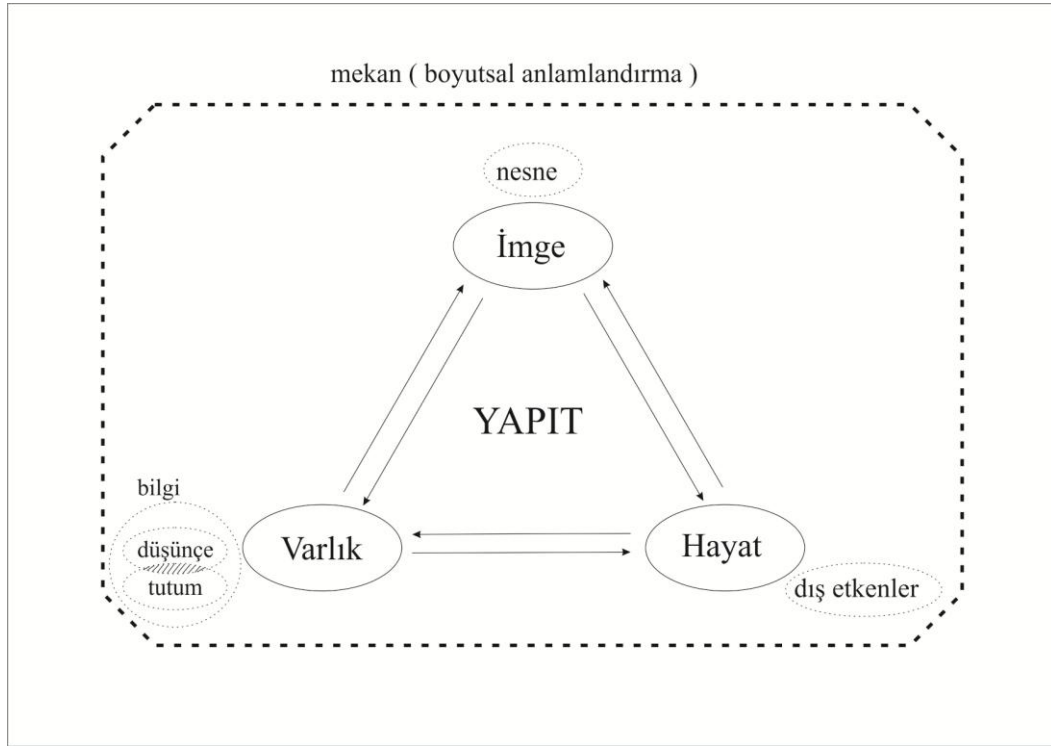
<sup>2</sup> <http://www.brainyquote.com/quotes/keywords/invisible.html?vm=1> ,(erişim 15 Temmuz 2012)

# 1. BÖLÜM

## ARAŞTIRMANIN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ

### 1.1. İmge; Bilgi ve Varlık

Çalışmamda, Robert Rauschenberg'in imge üretimini ve tutumunu anlatmaya başlamadan önce insan zihinde oluşturduğu ve bir yapıtı üretirken geçirmiş olduğu düşünme evrelerini ve yapıta aktarımlarını mümkün olduğu kadar sıfatlandırmalardan kaçınıp imge, bilgi ve varlık (özne) ile ilgili kavramların çerçevesini kurmak istiyorum. Bunun için birbirinden hem bağımsız hem de bağımlı olan kavramları kendi içinde irdelememiz gerekmektedir.



Şekil-1

Şekil-1’de görüldüğü üzere bu temel kavramları tamamlayan soyut ve somut olan yan kavramlar vardır. Bir yapıtın üretim sürecindeki en dinamik olan (özne) varlıktır. Ama varlığın kendini ifade edebilmesi için belli bir bilgi birikimine ihtiyacı vardır. Burada “varlık nedir?” sorusundan çok “bilgi nedir?” sorusu ortaya çıkıyor. Bilginin ortaya çıkabilmesi için bir nesne (imge) ile herhangi bir deneyim yaşanması gerekiyor ki varlık kendisini ontolojik olarak hem bilme etkinliğini hem de bu

etkinlik sonucu elde edilen bilgiyi tanımlamak için kullanıldığına işaret etmekte ve insanlara ait bir etkinlik olan bilginin iç içe geçmiş birçok etkinlikten (algılama, anlama, düşünme, muhakeme etme, yorumlama, açıklama, doğrulama, değerlendirme gibi) oluştuğunu vurgulamaktadır. Öyleyse “*Bilgi: mantıklı bir yargı ya da deneysel bir sonuç sunan, başkalarına sistemli bir biçimde bir iletişim aracıyla aktarılan olgulara ya da düşüncelere ilişkin örgütlü ifadeler dizisi*”dir.<sup>3</sup> Bu durumda öznenin etkinliğini bilgi, nesnenin ise imge ile göstermektedir. Ama özne ve nesne arasındaki oluşan dinamik süreçte bu bilgi verileri muhakkak belli bir mekan (boyutsal anlamlandırma) içerisinde gerçekleşmektedir. Tüm bu süreçteki bilgi edinimi soyut bir şekilde zihinde oluşmaktadır. Mekansal boyutta (reel olan) özne(varlık)-nesne(imge) ilişkisinin özne'nin (varlığın) alt grubunda görünmeyen bir imge daha oluşmaktadır. Başka bir deyişle görünmeyen olan imge reel dünyada bulunmakta iken özne'yi oluşturan bilgi, düşünce ve tutumla birlikte yeniden farklı bir hal alıp yapıt içinde kendini göstermektedir. İmge üzerine Jean-Paul Sartre şu sözleri sarf etmiştir:

*“Masanın üstündeki şu beyaz kâğıda bakıyorum; biçimini, rengini, konumunu algılıyorum. Bu farklı niteliklerin ortak özellikleri var: en başta, varlığı hiçbir biçimde benim keyfime bağlı bulunmayan, bir tek saptayabileceğim varoluşlar olarak kendilerini sunuyorlar bakışıma. Benim içindirler, ben değildirlere. Ancak, başkası da değildirler, yani hiçbir kendiliğindenliğe, ne benim ne de başka bir bilincin kendiliğindenliğine bağımlı değildirler. Aynı anda, hem burada bulunurlar hem de eylemsizdirler. Duyumlanabilir içeriğin pek çok kez betimlenen bu eylemsizliği, kendinde varoluştur. Bu yaprağın, bir tasarımımlar bütününe indirgendiğini ya da bundan daha fazlası olduğu ve olması gerektiğini tartışmak bir şeye yaramaz. Kesin olan şey, saptadığım beyazın, benim kendiliğindenliğim tarafından üretilemeyeceğidir”.*<sup>4</sup>

Özne(varlık)-nesne(imge) ilişkisinde nesnenin durağan halinde hiçbir hareket (eylem) sunmayıp bu bağlamda asıl soyut hareketliği özne'nin kendisi zihin içinde bir nevi üçüncü tekil kişiliği üstelenip onu imge'nin imgesi olarak görmektedir.

---

<sup>3</sup> Manuel CASTELLS, **ENFORMASYON ÇAĞI: EKONOMİ. TOPLUM VE KÜLTÜR**, çev: Ebru Kılıç, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008, s.20

<sup>4</sup> Jean-Paul SARTRE, **İMGELEM**, çev: Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2009, s.7



*“Peki, ama şimdi de kafamı çeviriyorum. Kâğıdı görmüyorum artık. Şimdi gri duvar kâğıdını görüyorum. Kâğıt yaprağı burada değil artık, orada değil artık. İmha olmadığını biliyorum ama gene de: eylemsizliği, imha olmaktan koruyor onu. Benim için olmaya son verdi yalnız. Ama gene de burada işte. Başımı çevirmedim, hâlâ gri kâğıda bakıyorum; odada hiçbir şey yerinden oynamadı. Bununla birlikte, biçimi, rengi ve konumuyla kâğıt gene beliriyor bende; bana belirdiğindeyse, bunun az önce gördüğüm kâğıt yaprağı olduğunu da biliyorum kesinlikle. Bu şahsen aynı yaprak mı gerçekten? Hem evet, hem de hayır. Aynı niteliklere sahip aynı kâğıt yaprağı olduğu savındayım kuşkusuz. Ancak, o yaprağın orda kaldığını bilmiyor da değilim: karşımda bulunmadığını biliyorum; ona gerçekten görmek istersem, çalışma masama doğru dönmem, bakışlarımı kâğıdın durduğu üstü kurutma kâğıdı kaplı sümene yöneltmem gerek. Şu an bana kendini gösteren yaprak ile az önce gördüğüm yaprak tıpatıp aynı öze sahip. Öz dediğimdeyse, yalnız yapıyı değil, bireyselliği de kastediyorum. Ne var ki, öz açısından bu tıpa tıplığa, varoluş açısından bir tıpa tıplık eşlik etmiyor. Çalışma masamda bulunan yaprak, aynı yaprak kuşkusuz, ama başka biçimde var oluyor. Görmüyorum onu kendiliğindenliğime bir sınır olarak, zorla kabul ettirmiyor kendini; kendinde var olan eylemsiz bir veri de değil. Tek kelimeyle, fiilen var olmuyor, imge olarak var oluyor”.*<sup>5</sup>

Özne'nin mekanda bulunma durumu ile algılarını başka bir yöne yoğunlaştırması nesne'nin biçimi, rengi, konumu üzerinde herhangi bir değişikliğe maruz bırakmamaktadır ama zihinde kalan nesne'nin imgesi zihindeki anlık imge üzerinde bilgi, düşünce ve tutumla daha farklı bir görsellik almaktadır.

*“Ancak, bir imgeyi imge olarak dolaylısızca kavramak ile genelde imgelerin doğası üstüne düşünceler kurmak başka başka şeylerdir. İmge olarak varoluşa ilişkin hakiki bir kuram oluşturmanın tek yolu, bu konuda düşünümümlü bir deneyden doğrudan kaynaklanmayan herhangi bir şey ileri sürmekten kesinlikle kaçınmaktır. Gerçekten de, imge olarak varoluş güçlüğüle ele geçirilebilecek bir varlık kipidir. Zihnimizi yormamızı gerektirir; ama en önemlisi, tüm varoluş kiplerini fizik varoluşu örnek olarak kurma yolundaki neredeyse alt edilmez alışkanlığımızdan kurtulmamız gerekir. Varlık kiplerinin birbirine böyle karıştırılması, başka her yerde olduğundan daha akıl çeler burada çünkü imge olarak kâğıt yaprağı ile gerçeklik olarak kâğıt yaprağı, birbirinden farklı iki varoluş düzleminde tek ve aynı yapraktır zaten.”*<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Satre, J.P., y.a.g.e., s.8

<sup>6</sup> Satre, J.P., y.a.g.e., s.9

Jean Paul Satre'nin düşündüğü imgeyi katkısız, zihinde ontolojik olarak algılamamızı istemektedir. İmge'nin ama deneysel ama tecrübe edindiğimiz bilgi kaynaklarını bir kenara itmek ve varoluş biçimini en saf hali ile bize imge'yi düşünmemizi sağlamaktadır. Burada en temelde yatan varlıksal bir şekilde imge'ye kendi başına bir devinim ve süreklilik oluşturmaktadır.

Yukarıda oluşturulan şekil'de her ne kadar imge temeli ve imge'nin varoluşu üzerine olsa da mekan platformunda oluşturan asıl merkezde olan yapıt'ın içinde özne'nin zihindeki katmanlı ve sıralı bir şekilde gerçekleştirdiği imgeleri nesne veya nesnelere ile yansıtmaktadır. Gerçekleşen olgular yapıt dediğimiz nesne'yi oluşturan diğer nesnelere imge devinimleri sayesinde yapıtın hareketliliğini sağlayan bu güç kaynağından almaktadır.

*“Dolayısıyla, zihnimizi, imgeyi imge olarak katıksız murakabeden ayırır ayırmaz, imgeler kurmaksızın imgeyi düşündüğümüzde, bir kayma yaşar ve imge ile nesne arasındaki özsel ayrılığın ileri sürülmesinden, bir varoluşun ayrılığının ileri sürülmesine geçeriz. İmge, nesne olduğuna göre, imgenin nesne gibi var olduğu sonucu çıkartılır. Böylece, imgeye ilişkin saf yürekli metafizik dediğimiz şey oluşturulur. Bu metafizik, imgeyi şeyin, kendisi de bir şey olarak var olan bir kopyası kilmaktan ibarettir. Böylece, “kişi olarak” yaprakla aynı niteliklere sahip, “imge olarak” kâğıt yaprağı ortaya çıkar. Eylemsizlik içindedir, bir tek bilinç açısından var olmaktan çıkmıştır artık: kendinde var olur, bilinçte değil, kendi gönlünce ortaya çıkar ve yok olur; algılanmaya son vererek, var olmaya son vermez, bilinç dışında bir şey varoluşunu sürdürür. Bu saf yürekli metafizik ya da daha doğrusu varlıkbilim, herkesin varlıkbilimidir. İşte, şu tuhaf aykırı düşüncenin farkına varılması da bundandır: az önce bize, imgelerini imge olarak hemen tanıyabildiğini ileri süren, psikolojik kültürden yoksun adam, şimdi sözlerine imgelerini gördüğünü, imgelerini duyduğunu, vb. ekleyecektir. İlk iddiası kendiliğinden deneyden, ikincisiyse, saf yüreklile kurulmuş bir kuramdan kaynaklanır. Kendi imgelerini görse, kendi imgelerini birer şey olarak algılasa, bunları artık birer nesne olarak ayırt edemeyeceğini anlamaz; böylece, iki ayrı varoluş düzleminde tek bir yaprak kâğıt oluşturmak yerine, aynı düzlemde var olan tıpatıp aynı iki yaprak oluşturur. Epiküros'un “benzetilen” kuramı, imgeler konusundaki bu saf yürekli şeyciliğin güzel bir örneğidir. Şeyler ardı arkası kesilmeden “benzetiler”, “putlar” yayarlar, bunlar da birer zarftan başka bir şey değildir. Bu zarflar ise nesnenin tüm niteliklerine, içerik, biçim, vb. sahiptirler. Hatta bunlar kesinlikle nesnedirler. Bir kez yayıldılar mı kendilerini yayan nesne gibi, kendinde var olurlar artık ve*

*tanımlanmamış bir zaman boyunca da havada dolaşabilirler. Duyarlı bir aygıt bu zarflardan biriyle karşılaşır içine çektiğinde algılama gerçekleşir. Katıksız ve a priori kuram, imgeyi bir nesne kıldı. Ne var ki, iç sezgi, imgenin şey olmadığını öğretir bize. Sezginin sağladığı bu veriler, yeni bir biçime bürünüp kuramsal kuruluşla bütünleşirler: imgesi olduğu şey gibi, imge de bir şeydir. Ancak, imge olması nedeniyle, tasarımı yaptığı şeye göre bir tür metafizik aşağılık içine düşer. Kısacası, imge daha az şeydir. İmgeye ilişkin varlıkbilim de böylece tamamlanmış ve dizgeleşmiş oluyor: imge, kendi varoluşuna sahip daha az şeydir, bilince herhangi bir şey gibi sunar kendini ve de imgesi olduğu şeyle dışsal ilişkiler sürdürür”<sup>7</sup>*

*“İmge denilmesini de işte bu iyi tanımlanmamış ve belli belirsiz (bir tür büyümlü zayıflıktan başka bir şey olmayabilen ya da tam tersine, daha düşük bir açıklık ve ayrılık derecesi olarak betimlenecek) aşağılığın ve sözü edilen dışsal ilişkinin doğruladığı hemen görülür, bunun sonucunda ortaya çıkabilecek tüm çelişkiler de kestirilebilir.”<sup>8</sup>*

İmgenin görsel olana ilişik çağrışımının ve algılama süreçlerinin sonucu zihinde oluşan görüntüye atfedilen anlamların değişebilirliği; doku, koku, tat, ses gibi öznenin kaynağı olan farklı dinamiklerin imgesel aktarımını farklılaştırmaktadır. “İmge” için; bir nesne hakkında bilgi edinme, gerekli imge(leri) oluşturma, konu üzerinde çok yoğun bir düşünme ve merak gibi, aşamalı bir süreçten bahsedilebilse bile bu süreç sürekli değildir. “Kuantumlu”dur. Kesiklidir. Çünkü bilimde ya da sanatta “imge” bir konu üzerinde yoğun bir düşünme ve yoğun bir imgelem yapılırken birden bir “anlıklar kesişme” ile oluşur. “Zihinde kıvılcım çaktı” ya da “ilham geldi” denir.

İmgenin oluşum sürecinin dinamiklerinden özne, topladığı görsel enformasyonu; algı sürecinde yorumlayarak, yeniden düzenleyeyip iletişime açık hale getiriyor. Gordon Marshall, A Dictionary of Sociology kitabında iletişimin en az beş şekilde gerçekleştiğini belirtiyor:

*“İnsanın iç iletişimi, kendi benliğiyle iç konuşmalarını kapsar. Kişiler arası iletişimin kapsamı, Erving Goffman’ın analiz ettiği türden yüz yüze etkileşimdir ve bu kapsamda beden hareketleri ve mekânsal düzenlemeler gibi yan diller incelenir. Grup iletişimi grup dinamiğini içine alırken; kitlesel iletişimin alanı, genellikle yüklü*

---

<sup>7</sup> Satre, J.P., a.g.e., s.9

<sup>8</sup> Satre, J.P., a.g.e., s.10

*bir para kazanmak için kitlesel kaynaklardan kitlesel yollarla kitlesel dinleyiciye gönderilen kaynaklardır. İletişimin beşinci ve gün geçtikçe büyüyen bir biçimine ise insan – ötesi adı verilmiştir ve insanın dışındaki canlı-cansız varlıklarla iletişimini kapsamaktadır.”<sup>9</sup>*

İmgenin oluşumu ve devinimin devamlığı için gereken sac ayağının bir diğer temeli ise dış etkenlerdir. Dış etkenlerde etkin bir rol oynayan özne'nin bu aşamada artık bilginin yansması olan düşünce ve tutumlar yani; özne'nin karakteristik kimliği diğer özneler ile olan iletişimini sağlamaktadır. Bu süreçte grup iletişiminin yapıt yoluyla mekansal platformda belli başlı çıkarlar üzerinde bir toplanma gerçekleşmektedir. Bu çıkarım ilişkisi her ne kadar ekonomik bir dayanağı gibi gözükse de aslında temelinde yapıtın ne tür nesnelere ve ne tür bilgi düzeyi ile yapıldığına dair grup iletişimi içinde veri alış-verişi yapılmaktadır. Sözün gereği grup iletişimi içindeki öznelerin yanı sıra dış etkenlerin bilgi düzeyi sözüm ona o kadar da önemlidir. Çünkü yapıt içindeki bilgi, düşünce ve tutumdan ortaya çıkan imgelerin kavrayışı ve anlaşılabilirliği, sözel grup iletişimi arasındaki konuşmalarda ortaya çıkmakta ve yapıtı oluşturan imgelerin bir nevi karşılığını bulmaktadır. Özne - nesnel imge – yapıt - grup iletişimi içindeki bilgi hem asıl olan imgenin varlığını soyut olarak ortaya çıkarmakta ve reel dünya üzerinde grup içindeki bilgi alış-verişi ile yapıtın değerini göstermektedir. Tekrardan vurgulamak istediğim imgenin anlaşılabilirliği için iletişim halinde olan grubun bilgi düzeyi ve yaşam anlayışı da önemlidir.

*Bilgi, insan aklının kavradığı ve içselleştirdiği düşünce ve veriler ile ilgili bir kavramdır. Bilgi edinmek için beyine çok miktarda enformasyon yığılması gerekir. Toplum giderek katmanlaştıkça ve etkileşimler hızlandıkça enformasyona ulaşabilmek daha önemli hale gelir.”<sup>10</sup>*

*"Gerçekliği sadece bizim duyarsızlığımızın dışında, kendi başına var olan bir dış dünyaya indirgememeliyiz. Bizim duyarlılığımızın dışında kendi başına var olan şey maddedir. Oysa gerçeklik, insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar. (...) Bu gerçekliği çok az sanatçının bireysel ve toplumsal*

<sup>9</sup> Gordon MARSHALL, **Sosyoloji Sözlüğü**, Çevirenler Osman Akinbay, Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999, s.336

<sup>10</sup> Daniel R. HEADRİCK, **Enformasyon Çağı**, çev. Zülal Kılıç, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2002, s.15

*görüŖü belirler. Gerçekliğin bütünü özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır; (...) Yalnız olayları değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır".<sup>11</sup>*

Çalışmamın içindeki varlık – nesne – hayat üçlemesi üzerinde görünmeyen, ontolojik açıdan imgenin imgesinin bir güç dinamosu gibi güç kaynağı teşkil eden bir şey ile ilişkilidir. Şey denenmesinin en bariz sebeplerinden biri hayatın gerçeklik değişkenliğinden kaynaklanıp imgenin kendini her durum ve olguda farklı bir biçimde lanse etmektedir. Fakat özne ile hem bağımlı hemde bağımsız bir şekilde etkileşim halindedir. Bunu da sağlayan öznenin yani; bireyin yaşamış olduğu hayat evreleri ile bağlaşmaktadır. İmgelerin ve imgelemlerin var olan söylemleri manipüle edilip değiştirilebilir ve yeniden oluşturabilirler. Düşünce ve hayatı algılama biçimlerimizin değişkenliği içinde farklılaşıp, deneyimleri ve duyguları iletebilirler. Oluşturma derken özne yapıtı kurgular, kurguladığı ise hayattaki dış etkenlerin kesitleri içindeki çeşitli imgeleri alıp bir sınırlama içinde yapıtın temel elemanları kendi içselleştirdiği dünyasında tekrardan reel dünyaya sunar. İmgeleri kesmek ve bir araya getirmek, düşünme ve tahayyül yollarının keşfidir.

*İmgeler giderek, yalnızca bireylerin kişisel tarihlerini değil, insanların kendi arşivlerindeki enformasyonlarla sürdürdükleri ilişkileri kaydetmenin de ana aracı olacaklardır. Bu anlamda, daha önceki analog imgeler, tarihsel değişim ile imge, kimlik, bilgi ve enformasyonun bir süreklilik dahilinde nasıl dolaşıma girdiklerinin ve geçmişte nasıl dolaşıma girmiş olduklarının işareti olacaklardır."<sup>12</sup>*

19. yüzyıla kadar imge yansıma kuramı kapsamında ele alınır. İmge maddesel olmaktan çıkar, anlıksal yaşamın bir parçası olur. 19. yüzyıl felsefecilerinin çoğu imgede bir kopya, az ya da çok, değiştirilemeyen, hareketsiz bir resim gördüler. 1903'ten bu yana yapılan deneyler ise zihinsel imgelerin ne denli değişmeye yatkın olduğunu göstermiştir. Bugün kesin bir kanıt vermeksizin sadece belirsiz imgelerin var olduğunu değil, imgelerin en belirgin en somut olanları içinde bile bir belirsizlik olduğuna ortaya çıkarıldı.

<sup>11</sup> Ernest FISCHER, **Sanatın Gerekliliği**, çev. C.Kopan, Payel Yayınları, İstanbul, 2003, s.104

<sup>12</sup> Ron BURNETT, **İmgeler Nasıl Düşünür?**, çev. Güçsal Pusa, MetisYayınları, İstanbul, 2007, s. 112

Hayattaki olan deneyimlerimiz görselleştirmelerin içeriğini değiştirmekte ve oluşturulmuş imge ve imgelemler kendi söylemlerini farklı koşullarda sürdürmektedir. Bu farkı koşullar derken hayattaki farkı oluşların tarihsel sürecin evrelerini işaret etmektedir. Öznenin vasıtası ile imgenin kendisinden çıkan imgelemleri zaman içinde başkalaşıma uğramaktadır. İmge,tarihsel olarak değişebilen bir anlamlar çokluğu içinde anlıksal göstergeler ile kendini gösterir. Kalıcı ve değişmez bir işlevselliği barındırmazlar. Sürekli olarak, “şimdiden” aktarımlara açık bir biçimde işlevlerini güncelleştirirler. Farklı söylemler veya farklı oluşlar geliştirirler.

Durağan bir anlamsallık ilişkisinin uzağında yaklaşmamız gereken imge kavramını, toplumsal ağları oluşturan tekil ve kolektif pratikler içinde düşünmek gerekir. *“Başka bir deyişle, iletişim araçlarından ya da toplumsal kullanım ve bağlamlarından soyutlanmış imge diye bir şey yoktur.”*<sup>13</sup>

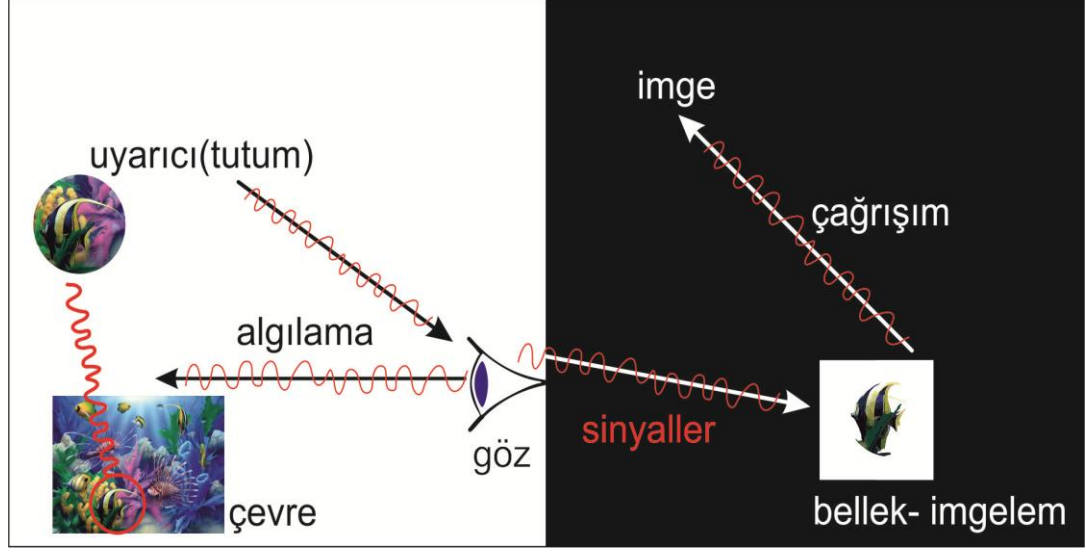
İmge ile oluşturma kavramları arasında yer alan ve açıklanması gereken önemli bir kavram da “imgelem”dir. “İmgelem” imgeler arasında yeni ilişkiler kurma, yeni kavram ve düşünceler oluşturma yetisi olarak tanımlanabilir. Burada bilinç söz konusu değildir. Aslında imgelem her insanın yaptığı, yapabildiği bir şeydir. İnsana özgü bir yetenektir. Buna karşılık bilinç için de bilgi dediğimiz şey köledir, taklit eder. Oluşturma gücünü köreltir. İnsanın doğuştan varolan imge ve imgelem gücü, hayatın yani dış etkenlerin etkileri tarafından kesikli bir biçimde manipüle edilir. Özne içindeki üçüncü tekil kişiliği kullanıp bu baskı ve yargılardan sıyrılarak kendi içinde olan doğal yetisini ama bilinçli ama bilinçsiz ve sabırlı bir çaba ile yapıya aktarır ve ortaya koyar. Özgür düşünme biçimini yapılandırabilir. Bilim adamı, felsefeci ve sanatçı önce hayal eder sonra hayalinin peşine düşer. Sorun teşkil eden her duruma karşılık oluşturulacak sonuçlar önce hayal etmekle başlar. Albert Einstein *“Ben imgelemimi yazmak için bir sanatçı kadar yeterliyim. İmgelem bilgidен daha önemlidir. Bilgi sınırlıdır. İmgelem dünyayı kuşatır.”*<sup>14</sup> sözü bu kavramı güzel bir şekilde özetlemektedir.

---

<sup>13</sup> Burnett, R., **y.a.g.e.**, s. 35

<sup>14</sup> [http://thinkexist.com/quotation/i\\_am\\_enough\\_of\\_an\\_artist\\_to\\_draw\\_freely\\_upon\\_my/12640.html](http://thinkexist.com/quotation/i_am_enough_of_an_artist_to_draw_freely_upon_my/12640.html) (erişim 11 Ekim 2012)

## 1.2. İmgenin Üretimi (Kurulumu), Özne(Tutum) -Algı - Bilinç



Şekil-2

Zihinde imgenin üretimi; özne dışında kalan şeyleri nasıl algılamakta ve bunlarla nasıl bir ilişki içindedir? Algılama kapsamımızın dışında olan ve algı yüzeyine giren nesnenin görselliği zihinde nasıl bir görüntü dönüşümüne girmektedir? Algı sürecini, öznenin beden olarak da içinde olduğu bir oluşum, etkileşim ve geçişim üzerinden, yukarıda şekil-2 de temel kavramlarını inceleyeceğiz. Bir yapıtın oluşmasında gerekli nesnelere; kendisinin dışında olanın karşısında, imgeyi kuran öznenin deneyim süreci, imge ve nesne ile bulunduğu etkileşimlerin farklılığı, algıdaki seçicilik bağlamında belleğin analitik düşünmesinin dışında öznenin tutumu ortaya koyacaktır.

*“ALGI. (Os. İdrak, Şuur, Teferrüs; Fr. Perception, Al. Perception, Wahrnehmung, Empfindung, Erfassung, İng.Perception, İt.Percezione) Nesnel dünyayı duyu yoluyla öznel bilince aktarma. Algı, dış dünyanın duyu yolu ile gelen imgesinin bilinçte gerçekleşen tasarımıdır. Nesnel duyu organlarını etkiler. Bu etki bilince aktarılır. Ne var ki algı, arı duyumlardan ansal bir işlevi gerektirmesiyle ayrılır. Örneğin görme duyumuz, her iki gözümüzde ve çeşitli planlarda beliren iki ağaç imgesi getirir. Bu iki ağaç imgesi ansal bir işlevle tekleşir. Tekleşen bu imgeye, bellekte biriken eski algılardan gerekli olanlarda çağrışım*

yoluyla eklendikten sonra ağaç algısı gerçekleşmiş olur. Özellikle görme, işitme ve dokunma duyuları insanın bilincine kavram ve düşünce yapımı için algısal gereçler taşırlar. Algı, gerçek anlamda, öznenin kendisi dışında olanı alması demektir. Bununla birlikte ruhbilimciler ruhsal edimlerle ilgili olarak, dış algı'ya karşı bir de iç algı'nın sözünü ederler.”<sup>15</sup>

Şekil-1'in merkezinde bulunan yapıtı oluşturan devinimdeki temel öge olan varlığın (özne), şekil-2'deki nesneyle olan ilişkisini büyüteç altına alacaktır. Birbiri ile bağlantılı dış algı ve iç algının ötesinde, özne ile nesne arasında algılama sürecinde olan ilişki gerçeklik sorunu ile karşı karşıya bırakmaktadır. Çünkü öznenin kendisini “ben varım, ben buradayım” algısı birincil diğer özneler ve ikincil olarak nesnelerin var oluşu ile ilgilidir. Rene Descartes felsefesinin temelini oluşturan “Düşünüyorum, öyleyse varım / cogito ergo sum” ile nesneyi içsellığe bağlı bir düşünüm çelişmesine iter.

*“Öte yandan, eğer düşünmeye bir kez son vermiş olsaydım, imgelemiş olduklarımın tüm geri kalanı gerçekten varolmuş olsalardı bile, kendimin varolduğuna inanmak için hiçbir nedenim kalmazdı. Bundan benim bütün özü ya da doğası yalnızca düşünmek olan bir töz olduğumu, ve varlığım için herhangi bir yere gerek olmadığını, ne de hiçbir özdeksel şeye bağımlı olmadığını anladım.”*<sup>16</sup>

Oysa ki öznenin iç algısı yani tutumu; insanın varoluşu, doğa ile birlikte diğer özneler ile de bir etkileşim içindedir. “Varolma isteği”, “ben” kavramını bilince ulaştırır (öz-bilinç) ve nesne üzerindeki etkinliğiyle, dışında yer alan gerçekliği kendi gerçekliğine dönüştürür. Bu durumda nesne (dış algı) bakıldığında öznenin kendi içindeki “ben” kavramı (iç algı) başka deyişle tutum bağımsız bir şekilde işlev kazanmaktadır. Ve ardından tutum sayesinde kendi gerçekliğini nesneye aktarmaktadır.

*“Tutum, bireyin kendine ya da çevresindeki herhangi bir nesne, toplumsal konu, ya da olaya karşı deneyim, bilgi, duygu ve güdülerine (motivation) dayanarak örgütlediği zihinsel, duygusal ve davranışsal bir tepki ön eğilimidir. Burada sözü*

<sup>15</sup> Orhan HANÇERLİOĞLU, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi,1999, s.9

<sup>16</sup> Rene DESCARTES, **Yöntem Üzerine**, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İSTANBUL,1997, s.27



edilen toplumsal konu bir birey, bir ürün ya da bireyin yarattığı herhangi bir şey olabilir. Burada önemli olan nokta, *bireyin sahip olduğu deneyimleri, bilgi birikimini, duygularını ve güdülerini nasıl bir örgütlenme içerisinde birbiriyle ilişkilendirdiğidir.*<sup>17</sup> Yani bireysel düzeydeki örgütlenme yapısıdır önemli olan. Örgütlenme belli değerlendirme süreçlerine bağlı olduğuna göre, söz konusu deneyimler, bilgiler, duygular ve güdüler biçim değiştirdikçe aralarındaki ilişki biçimi, dolayısıyla örgütlenme biçimi de değişir. Buna bağlı olarak tutumlarda da değişim ortaya çıkar.

Özne (iç algı = tutum= bilgi ve hayattan gelen tecrübeler) - nesne (dış algı = çevre) - bilinç (varolma isteği) üçlemesi varlığı varlık yapan ve varlığın bileşkelerinden çıkan yapıtları oluşturan temel öğelerdir. Bu ana noktalar, öznenin tarihsel zaman boyutunda (mekan, boyutsal anlamlandırma) yaşamı boyunca kesintili bir şekilde birbirleri ile temas haline girmektedir. Temaslar sonucunda zihindeki etkileşimler ile imgeler, anlaksal olarak zihin yüzeyimize çıkmaktadır. Bellek içinde bilinç; girişi ve çıkışı çoklu olan zamansal bir labirenttir.

*“Bilinç, yani zihnin diyalektiği dünyanın, doğanın ve tarihin hareket biçimlerinin aynı zamanda yansımasıdır.”*<sup>18</sup> Öznel düşüncenin ve nesnel dünyanın aynı mekanda bulunuyor olması her ikisini birbiri içinde görerek, deneyimlerin sonuçlarından oluşan durumdur. Tarihsel zaman boyutunda öznenin elde ettiği bilgi; geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman kavramları içinde yerini alır. Yani öznenin algısı, düşünce etkinliği içinde üretilen bilginin yoluyla oluşturan yapıt ile tarihsel bir alanda yerini bulur. Düşünsel etkinlikten doğan imgelemlerde (çağırışım) oluşturan yapıtın imgeleri sonucu tarihsel bir bağlamdadır. İnsan kendini, bilinç değişimlerinin etkisinde aralıklı olarak şimdiki zamanda sezer; geçmişi şimdiki zamana yönelimlidir ve kendini her yönelimi sonunda parçalı bir iç algı dokunuşuna sahiptir.

Bilincin, reel dünya ile diyalektiği ne kadar önemliyse öznenin tutumu da o kadar paralellik içindedir. Tutumun gelişmesi ki bu gelişmenin değerlendirmesi o

---

<sup>17</sup> Metin İNCEOĞLU, **Tutum-algı-iletişim**, Beykent Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 13

<sup>18</sup> Friedrich ENGELS, **Doğanın Diyalektiği**, çev. Arif Gelen, Sol Yayınları, Ankara, 2002 s.12

an mekansal değerler ile alakalı olup öznenin bireyselliği ve hayatında edindiği özne(ler) ilişkisi, toplumsal ilişkiler, sosyal ilişkiler vs. ile bağlantılı artı ve eksi değerler üzerine kurularak öznenin karakteri üzerinde büyük bir değişime uğratmaktadır. Öznenin algılama anlayışı ve seçiciliği, bir nevi toplumsal yaşam tarihinin getirdiği kültürle de bağlantılıdır. Bu sebeple kültürün değişme sürecinde öznenin tutumu da değişim gösterip öznenin algısalılığı üzerinde etkin bir anlama süreci taşımaktadır.

*“Değişen ölçülerde, imgelerin gerçekliğin ürünleri, temsilleri ya da kopyalarından ibaret olmadığına inanıyorum. İmgeler kültürel etkinliğin yan ürünleri değildir. İnsanların kendilerini görselleştirme ve bunun sonuçlarını nakletme yollarıdır imgeler. İnsan doğasına ve insanların yarattığı kültürel ve sosyal biçimlenimlere (configurations) dair tutarlı ve tarihsel olarak şekillenmiş bütün tanımların tam merkezinde yer alır. İmgelerin inşası, kullanımı ve dağıtımı her kültürde temel önemdedir.”<sup>19</sup>*

Kültürel değişimin sürecinde ihtiyaca göre üretilen nesnelere yansıması ile öznenin gündelik yaşamdan aldığı deneyimlerle özne tutumundaki motivasyonu üzerinde etkisi bulunmaktadır. Kültürün getirdiği farklı anlamlandırmaları veya imgelerin değişen söylemlerini yaratan sosyo-politik durumlar, ve onlarla karşı karşıya kaldığımız veya onları ürettiğimiz psiko-sosyal koşullar, sürekli bir değişim içindedir. Kültürün ne olduğuna yönelik bir tanım yapmak yerine, kültürü bu değişkenliğin içinde sürekli bir dönüşümde bulunan etkinliklerin uzamı olarak değerlendirmek, imgelerin sürekli güncellendiğine, başka şeylere eklendiğine ve ilgili unsurlara iletildiğinde orada da onlarla birlikte yeniden bir dönüşüm içinde bulunduğuna yönelik bir bakış geliştirmek yerinde olacaktır. Öznenin etrafını saran kültürün ürettiği nesnelere yığınının böylesi hızlı bir enformasyon çağı karşısında öznenin kendi düşüncelerini toplayıp tarif etmesini zor kılmaktadır.

Öznenin iç algısı bu durum içinde nesne veya nesnelere olan ilişkisini mümkün olduğu kadar en aza indirgeyip varolma isteğindeki “ben” kavramının tutumuna bağlı olarak yaşamındaki edindiği bilgiler ile kendisini tarif eden nesnelere alıp diğerlerini göz ardı etmektedir. *“Beyin, sinir sistemi ve duyu organlarının işlevi*

---

<sup>19</sup>Ron BURNETT, *İmgeler Nasıl Düşünür?*, çev. Güçsal Pusa, MetisYayıncılık, İstanbul, 2007, s.38

*aslında eleyicidir, üretici değil.*”<sup>20</sup> Modern çağdaki nesnelliğin aşırı gelişimi nedeniyle öznenin iç algısına doğru yönelmesi kaçınılmazdır. Tetikleyici görevi gören nesnelerin çokluğu; bilinç, iç algı ve tutum süreçlerinden geçerek öznenin eylem özgürlüğünde algı seçiciliği kazandırıp, oluşturulan yapıtların üzerinde hem nesnelerin imgeleri hem de öznelerin yansıma imgelere ile tekrar karşımıza çıkmaktadır. Bu tetikleme gerçekleştiren aslında nesnenin kendisi değil, öznenin iç algısındaki tutumun özgürleşmesidir. Kendi dünyası onun karar verme ve hareket olasılıklarının hareket sahasıdır.

Geçmiş, şimdiki zamanda duyumsatan bellek (mémoire), kesintisiz bir akış içindedir ve kesintisizlik (süre) içinde olmakta olan değişimler; bir durumdan diğerine bir geçiş değil, yaratıcı bir atılımdır: *elan vital*<sup>21</sup>

Elan vital, oluş'u yani süreyi gerektirir çünkü akış içinde kendini yaratır ve bunu sağlayan bellek, bilinçin imgeleriyle ilişkilidir. Belleğin bu bağlamda ilişik olduğu yaşam, sezginin de kaynağıdır. Sezgi yaşama içe dönüktür; imgeyi kavrar. Anlak ise beden ile madde arasındaki ilişkiyi koordinatlandırır yani dışa dönüktür ve süreyi kavrayamaz. Elan vital sezgi yoluyla yaşama (içe) dönük, kişisel bir özgürleşmedir:

*“Kişisel girişim bir yanılısama değildir; insan koca bir makinede çaresiz bir dişli de değildir; elan vital kendisini tinsel yaşamda, toplumsal süreçte ve bireysel eylemde olduğu gibi doğada da gösterir. Yaşam yaratıcıdır ve bütün gerçeklik verili bir anda yalnızca sıradan sezgisi ve şairin esini olan yaratıcı anlıkla anlaşılabilir. Sezgi gelişmemiş hayvanların içgüdüsünden türer ve bütün yaşamı yönlendiren taklit gücünü bize verir. Bu, görme karşısında dokunma gibi, anlığa göre uzaktan bilgidir.”*<sup>22</sup>

Öznenin tutumunda bulunan elan vital (öz-bilinç) sayesinde doğan yapıtlar diğer öznelerin tutumları yani toplumun algısı ile karşılaşp imgeleri ve imgenin üretimini sonsuz bir düzleme taşımaktadır. Böylece imgeler donmuş değiller, sosyal deneyimlerle güncelleşebilir, dönüştürülebilir ve yeni bir süreç içine girebilirler.

<sup>20</sup> Aldous HUXLEY, **Algı Kapıları**, çev. Mehmet Fehmi İnce, , İmge Kitabevi, İstanbul, 2003, s.16

<sup>21</sup> Yaratıcı tekamül, Yaşamsal atılım, dirimsel dürtü

<sup>22</sup> Felix MARTİ-İBANEZ, **Felsefe Öyküleri**, çev. Hamide Koyukan, İmge Kitabevi, Ankara, 1996

*“Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümüdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan - birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz. Rasgele aile fotoğraflarında da böyledir bu. Fotoğrafçının görme biçimi konuyu seçişinde yansır. Ressamın görme biçimi bez ya da kâğıt üzerine yaptığı imgelerle yeniden canlandırılır. Her imgede bir görme biçimi yatsa da, bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır.”<sup>23</sup>*

*“İmgelem, geleceğin dünyasını ya yüseklerle çıkarır ya derinliklere yerleştirir, ya da bağıntılı olarak bir ruhgöçüne sürükler. Uzayda yolculukların düşünüyü kurarız –oysa uzay, bizim içimizde değil mi? Ruhumuzun derinliklerini tanımıyoruz- Gizemli olan, yolunu iç dünyamıza doğru sürdürmekte. Sonsuzluk, bütün dünyalarıyla, geçmişle ve gelecekle, sadece içimizdedir, başka hiçbir yerde değildir.”<sup>24</sup>*

Öznenin belleği içinde olan elan vital sayesindeki imge üretiminin ötesinde öznenin kültürel bellekte olan imgelemi, değişen ve güncelleştirilen bir belleği taşımakla birlikte fiili olarak oluşturan bir şeydir. Kültürel belleği günümüze taşıyan bir insan (biyolojik bir hafıza) yoktur, bu işlem imgelemler üzerinden gerçekleşir.

*“Bilinçte yalnızca imgeler bulunur, bu imgeler nitelikseldir ve yer kaplamaz. Uzayda ise yalnızca hareketler bulunur, bunlar da nicelikseldir ve yer kaplar. Fakat, bir düzenden bir diğerine geçmek nasıl mümkün olmaktadır.”<sup>25</sup>*

*“Dünya sonsuz sayıda noktada sonsuz sayıda eğriye değen sonsuz eğridir, tek değişkenli eğridir, tüm dizilerin yakınsayarak yöneldiği dizidir. (...) Öyleyse dünyadan özneye gidiyoruz, ama bir kayma pahasına; dünyanın yalnızca öznelde edimsel olarak varolmasına, ama öznelin de edimselleştirdikleri virtüellik olarak bu dünyaya taşınmalarına yol açan bir kayma. (...) Dünyayı özneye yerleştirmek gerekir ki özne dünya için olabilsin. Dünyanın ve ruhun kıvrımını oluşturan işte bu*

---

<sup>23</sup> John BERGER, **Görme Biçimleri**, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s.10

<sup>24</sup> Novalis, **Geceye Övgüler**, çev. Ahmet Cemal, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006, s.9

<sup>25</sup> Özcan Yılmaz SÜTÇÜ, **Gilles Deleuz'de İmge Hareketi olarak Sinemanın Felsefesi**, Es Yayınları, 2005, s.71

*kaymadır. İfadeye temel özelliğini kazandıran da budur: ruh dünyanın ifadesidir (edimsellik), çünkü dünya ruhun ifade ettiği şeydir (virtüellik).’’<sup>26</sup>*

Özne ve nesne arasındaki ilişkiyi ele alarak, imgeselliğe dair bir kurulumun algısal sürecini de inceledik. Özne kavramı, anlamlandırıcı etkinlikten ve sabit bir durumdan çıkıp görünümlere dahil bir etkileşimin içine girdi. “İmgenin kurulumu” kavramını yavaşça “imgenin ve öznenin oluşu”na doğru kaydırabilir ve kurulum kavramının yapısalcı içeriğinden vazgeçebiliriz. Ele almak istediğim özne kavramının değişmeyen bir niteliği yoktur. Kurucu bir etkinliğin sahibi ve zihinselliğine çeşitlilik kazandıran, değişmeyen bir beden değildir. Başka deyişle öznellikten bahsetmiyoruz artık. Özne kavramını, hem durumların içinde hem de durumların bir dinamiği olarak oluş içinde olan (varolma isteği), yer değiştiren ve etkileşimler sayesinde çoklaşan bir kavram olarak ele almaktayız.

Sonuç olarak imgeselliğe dair bir eylemin, algılamanın birbiri içine giren dinamiklerinde, hareket alanlarında oluştuğunu söyleyebiliriz. Özne ve nesne, birbirinden ayırarak bir tanımlama, anlam yükleme ve imgeleştirme etkinliği yerine; öznelerarası, nesnelerearası ve ikisinin birbiriyle etkileştiği bir algı boyutu içinde farklı bilinç düzeyleri üretir. Bilinç; beden gibi hareket alanının içinde belli bir sabitliği olmayan ve yer değiştiren, karşılaşan ve oluşan bir algısallığın içindedir.

---

<sup>26</sup> Gilles DELEUZE, *KIVRIM*, çev. Hakan Yücefer, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2006, s.40

## 2. BÖLÜM

### ROBERT RAUSCHENBERG'İN YAŞAMI VE ÖNE ÇIKAN ESERLERİ

(Milton Ernst Bob) Robert Rauschenberg, 22 Ekim 1925 yılında Dora ve Ernest Rauschenberg'in oğlu olarak, Port Arthur, Texas'ta dünyaya gelir. Babası Alman asıllı ve Cherokee atalarından olma, annesi de Anglo-Sakson soyundan gelmektedir. Ailesi Koyu Hıristiyan mensuplarından. Yaşadıkları bölgenin ekonomik şartları elverişli olmadığı için, ailesi fakir olup Rauschenberg'in çocukluk ve gençlik yılları zorluklar içinde geçmesine sebep olmuştur. Okul döneminde, diğer çocuklar gibi derslerine çalışmak yerine okul kitapların sayfa kenar boşluklarına çeşitli karalamalar yapmış ve dans etme hayalleri kurmuştur. Ailesinin din yapısına bağlı olarak din adamı olmaya karar verir. Ama kilisenin dans etmesini yasakladığı için dinin sıkı ve dogmatik anlayışına içine sindiremez.

1942 yılında meslek seçiminde büyükbabasının doktor olmasını bir etken sayarsak kısa bir dönem de olsa, Texas Üniversitesinde ilaç hazırlama ve kullanım bilimi olan Farmakoloji Bölümü ile meşgul olmuştur ve II. Dünya Savaşında Amerika Birleşik Devletinin Donanmasına hizmet etmiştir. Sanata yatkınlığını donanmada keşfetmiştir. Silah arkadaşları, sevdiklerine, ailelerine portrelerini yollamak için Rauschenberg'ten çizmesini istemişlerdir. Askeri bölgede geceleri her yerde ışıkların erken saatte kapanmış olmasından dolayı zamanını çoğunlukla Çamaşırhane'de geçirmiştir. Böylece çizim yapmanın özel bir şey olduğunu kavramıştır. Halbuki bu zamana kadar, çizim yapmanın herkeste olağan bir durum olduğunu sanmıştır. İlk tablolarını, California'da Huntington Kütüphanesindeki İngiliz ustaları Joshua Reynolds ve Thomas Gainsborough'un koleksiyonları, San Diego'daki Donanma Kurul Hastanesi'nde tıbbi teknisyen olarak çalışırken görmüştür.

1947 yılında, G.I. Bill adlı II. Dünya savaş sonrası kıdemli askerlere mesleki eğitim adı altında verilen burs ile Kansas Şehri Sanat Enstitüsü'ne gitmiştir. Sanat Tarihi, Taslak ve Kompozisyon, Heykel, Müzik, Anatomi ve Moda Tasarımı derslerini almıştır. Eğitimi sırasında vitrin dekorasyoncusu, filmler için sahne

dekorları ve fotoğraf stüdyo dekorcusu olarak düzenlemeler yapmıştır. 1948’de “en az 15 yıl geç kaldım” düşüncesi ile Paris’in yolunu tutmuştur. Julian Akademisi’ne girerek geleneksel tarzda Peysaj ve Şehir manzara tabloları çizmiştir. Burada genç bir New York sanatçısı Susan Weil ile tanışmıştır. Weil, Kuzey Carolina’da bulunan Black Mountain Koleji’ne gitme hazırlığındadır. Rauschenberg, Black Mountain Güzel Sanatlar müdürü Josef Albers hakkında çıkan yazıları okur ve Albers’e hayran kalır. Ve biraz ayırdığı para ile Susan Weil’e katılmaya karar verir.

1948’de Amerika geri döner ve sonbahar döneminde Kuzey Carolina’da bulunan Black Mountain Kolejine girmiştir. Bauhaus Üniversitesi’nin öğrencisi ardından öğretmeni olan Joseph Albers’den ders almıştır. Katı ilkeleri, kendinden emin, düşündüğü ve yaptığı eylemleri tutarlı kısaca otoriter bir yapıya sahip olan Joseph Albers ile Rauschenberg’in düşünceleri birbirlerini zıt yöne iten miktatılar gibidir. Ama Albers, Rauschenberg tarafından “*harika bir öğretmen ve çekilmez bir kişi*”<sup>27</sup> olarak hatırlanmaktadır. Albers’in öğretilerinden kavradığı; malzemeler ile disiplinlerarası sanat içinde sürekli açık bir fikre sahip olunması gerektiğidir.

Bu dönemlerde Rauschenberg’in sanatsal yaşamına yön verecek olan Merce Cunningham, John Cage ve David Tudor ile arkadaşlığa başlar. Black Mountain Koleji’nde, John Cage tarafından oynanan Tiyatro Parçası #1’e katılır ve bu bilinen ilk “Happening” i olmuştur.

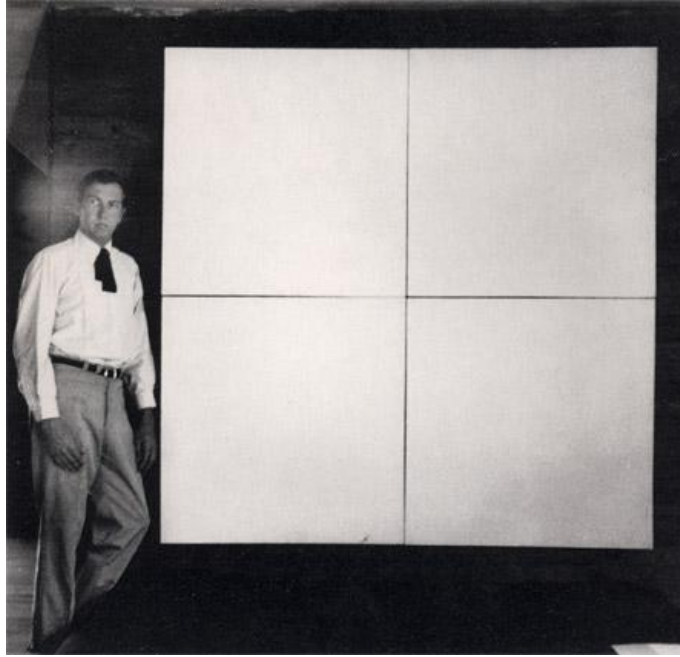
1949’da New York’a taşınır ve “The Arts Student League” katılıp Morris Matar ve Vaclav Vytail ile 1952’ye kadar birlikte çalışmıştır. Haziran 1950’de sınıf arkadaşı Susan Weil ile evlenmiştir. 1951 Şubat ayında “The Arts Student League” den meslektaşı Cy Twombly ile tanışır ve arkadaş olurlar. Üç ay sonra, 14 Mayıs - 2 Haziran arası Rauschenberg ilk kişisel sergisini, Betty Parsons Galerisi’nde gerçekleştirir.

16 Temmuz 1951’de bir aydan kısa sürede sergi kapandığında Rauschenberg ve Weil’in oğlu Christopher dünyaya gelir. Aynı ay içinde Rauschenberg ve

---

<sup>27</sup> Michael KIMMELMAN, **Amerikalı sanatçı Robert Rauschenberg 82’sinde vefat ediyor**, s.3 <http://www.nytimes.com/2008/05/14/arts/design/14rauschenberg.html?pagewanted=3> (erişim 4 Haziran 2009 )

Twombly, Susan ve Christopher olmadan Black Mountain Kolejine birlikte kaçmışlardır. Eşi Weil ve oğlu onlara tekrar katıldıktan sonra, Weil oradan hızlı bir biçimde ayrılmaya ve eşinden boşanmaya karar verir. Evli kalmaları iki yıl sürer ve 1953 yılında Susan Weil, Rauschenberg'den boşanır. Bu çalkantılı yıllar içinde Rauschenberg, Susan Weil ile fotografik ozalitler ile denemeler yapmıştır. Ardından “Siyah Üzerine Siyah ” ve ”Beyaz Üzerine Beyaz” adlı tabloları resmetmiştir. Dört panonun bir araya getirilişi, beyaz yüzey üzerinde fırça izlerinin hiçbir görüntüyü göstermemesi, hem hiçbir şey hem de her şeyi ifade edişi, onun yaşamı boyunca söylediği “*sanat ve yaşam arasındaki boşluk içinde*” düşüncesini görsel olarak sunmuştur. Nitekim sarsıcı yılların ardından gelen tinsel bir sessizlik ile üzerini örtmenin dışavurumsal bir tavrı olarak da düşünülebilir. Bu eylemler onun akıl karışıklığını gidermeyip, Cy Twombly ile başta Avrupa ve ardından Kuzey Afrika seyahat edip kendini New York kalabalığından uzak tutmuştur.



Resim 1: Rauschenberg, Monokrom resimler,1951, Sanatçının kendi Koleksiyonunda

<http://artintelligence.net/review/?p=497> (erişim 1 Haziran 2009)

1953 kışında Rauschenberg, New York'ta Cy Twombly ile paylaştığı Fulton caddesindeki Stüdyoya ayak basar ve hayatına yön kazandıracak olan Jasper Johns ile tanışır. Johns, 1930 doğumlu, İletişim Sanatları okuluna başvurmak için Güney Carolina'dan New York'a gelir fakat hikayesi askere alınması ile bölünür ve iki



yıllık ordu hizmeti yaparak 1952 yılında şehre geri döner. Marlboro Kitabevinde bir iş bulup emin olmaksızın bir şair mi yoksa bir ressam mı olacağına dair çalışmaya devam etmektedir. Kuzey Carolina'daki Black Mountain Koleji'ni ziyareti sırasında sadık dostu olan hem sanatçı hem de sanat yazarı Suzi Gablik aracılığı ile Rauschenberg'i tanımıştır. Bir sanatçının verdiği partide tekrar karşılaşmalar ve aralarında bir arkadaşlık bağı kurulmaya başlamıştır. Rauschenberg ve Johns birbirlerini ile daha sık görüşürler. Rauschenberg, Johns'u Kitabevindeki işi bırakması için ikna eder ve mağaza vitrinlerini düzenlemeleri için ona katılmasını istemiştir. Matson - Jones adı altında birlikte çalışırlar ve gayet başarılı olurlar. 1955 yılında Rauschenberg Fulton caddesindeki stüdyosunu Johns'un Pearl caddesindeki stüdyoya taşır ve daha sonra birlikte Front caddesinde ortak bir stüdyo açarlar.

Rauschenberg, Johns ile ilk karşılaşmasından önce Soyut Dışavurumculuğa bağlı saygı uyandıran birkaç Avant-Gard galerileride kendini gösterir, ve öncülük eden birkaç kişinin daveti ile yerini almıştır. Rauschenberg, Franz Kline gibi önemli sanatçı arkadaşları arasında Soyut Dışavurumcu çevreler tarafından tanınıyor ve Cedar tavernasında düzenli olarak toplanıyorlardı. Cedar tavernası New York Avant-Gard'in merkezi olup şair ve ressamların bir araya gelip içki içtiği, tartıştığı, rahatladığı bir yerdi. Çoğu alışkanlıkların arasında Cedar'in diğer sürekli müşterileri, hiç sahip olmadıkları kadar değerini bilen izleyicilere sahiplerdi. Rauschenberg henüz gençken, tutkulu bir biçimde New York'un sanat dünyasına adımını atar ve doğal olarak Cedar tavernasının çekimine karşı koyamaz. Yıkık bir semt tavernası olan Cedar, kimliksiz ve kılıksızlığı gibi özellikleri yüzünden, ressamlar ve onların bedavacıları tarafından benimsenir. Tanımlanması gerekirse Bohem yaşam tarzının en kötü hali orada yaşanıyor ve bu onlar için en iyiydi. Tavernanın giderek üne kavuşmasıyla sahipleri, yeni gelen sanatçıların paraları ile söz verdikleri iç dekoru yenilemek istemişlerdir. Ama sanatçılar bir boykotla gözdağı vermişlerdir. Ne pahasına olursa olsun kendilerine ilham veren bu ortamın değiştirip seçkin kısırlaştırmasına maruz kalmasını istemezler. Bunun yanında onaysız bir halde Soyut dışavurumcular, Cedar tavernası sınırlarında asla olmayan vahşi batının bir kopyasını yaratmışlardır. Böylesi kazak bir sanat dünyasının tamamlayıcıları olan içkili ağız

dalaşları, kadınlar üzerine kavgalar, kibir ve övünme ve tabii ki sanatçı konuşmaları çarpıcı bir karışım sunmaktadır.

Var olan hakikat şu ki soyut dışavurumculuk; Amerikan sanatında bir kimliğin başlangıcını oluşturma hareketiydi. Dış dünyanın yaptırımları ile öznel ve karakterize tavırlar arasındaki boşluğun gitgide büyümesi uç kesimleri birbirinden adeta siyah-beyaz gibi uzak tutuyordu. Bu soyut dışavurumculuğun evrensellik düşüncesi ile çakışıyordu.

Cedar tavernasının canlı sahnesi Rauschenberg'i hem kendisine çeker hem de iğrendirir. Çünkü bazı soyut dışavurumcuların çalışmalarına –özellikle de Franz Kline ve Barnett Newmann- tutkulu bir şekilde hayranlık duymakta ve arkadaşlıklarının değerini bilmektedir. Bu genel endişeler içinde Cedar tavernasında sanat dünyası üzerine şiddetli konuşmalar ve buna bağlı olarak sanat yapmanın etkileri öyle bir ortam yaratıyordu ki bu hegemonya içinde genç Rauschenberg nasıl resim yapabiliirdi?

Rauschenberg ve Johns, yaşanan bu sosyolojik kimlik korkuları, toplum ayrışmaları ve siyasi özgürlük arayışı içinde birlikte çalışıp yaşamaktadırlar. Birbirleri ile etkileşim halinde olup kendi aralarında bir çeşit iletişim geliştirirler ki bunu da soyut Dışavurumcular kabul etmişlerdir. Yeni resimsel bir dil, yeni imge sistemleri, yeni konular ve yeni bir öznellik anlayışı oluşturmaktadırlar. Rauschenberg, Johns ile tanışmasından sonra ressamlıktan, bir soyut dışavurumcu dramatik kişiliğe dönüşmüştür. Ve tekrardan sanatının içine Kültür - Tarih, Politika, Judy Garland ve Abraham Lincoln girmeye başlamıştır. Karşılığında, Johns ise artık tamamıyla bir ressam olmuştur.

Johns'un Rauschenberg'in yaşamına dahil olması, onun sanatını önemli ölçüde değiştirmiştir. Birinin lider diğerinin ise onun takipçisi olması değil, daha çok karşıdakinin eğilimlerini güçlendirmek, yeni yönler ve durumlar üzerine gitmek için birbirlerine güç vermiş, risk alırken destek olmuş, tartışma ve görüşmeler için elverişli bir ortam sağlamışlardır. Her ikisi de hiç yaşamadıkları bir biçimde iletişim kurma ve yardımcı olma konularında birbirlerini desteklemişlerdir. Ve Rauschenberg bu eylemleri şu sözler ile ifade eder :

*“O ve ben birbirimizin ilk ciddi eleştirmeniydik. Gerçekten, o fikirlerimi paylaştığım veya resim hakkında tartıştığım ilk ressamdı. Hayır, o değildi, ilk Cy Twombly’ di. Fakat Cy ve ben eleştirel değildik. Ben işimi o da kendi işini yapardı. Cy’in tavrı o kadar kişiseldi ki onca olay bitikten sonra sadece ele alabiliyordun. Fakat Jasper ve ben abartısız fikirleri değiştirdik. Bana söylerdi: ” Senin için müthiş fikirlerim var”, ve bende onun için bir tane bulmak zorundaydım. Bizimkisi iki farklı duyarlılıktı, ve bu kadar yakın olmamız, işlerimizde herhangi bir benzerliğe yolaçmamıştır.”<sup>28</sup>*

Johns ise Rauschenberg adına şu sözleri sarf eder:

*“O zamanının bir çeşit radikal ressamıydı, ve onun hakkında başarılı bir profesyonel olduğumu düşünüyordum. Evvelce birçok sergi yaptı, herkes onu tanıyordu ve Black Mountain Koleji’nde bütün Avant-Gard sanatçılar ile çalıştı”<sup>29</sup>*

Artık şüphe götürmez bir biçimde Rauschenberg ve Johns birbirlerine hem profesyonel hem de kişisel anlamda son derece yakınlık hissetmişlerdir.

Johns söyle der : *“ Bizim dünyamız çok sınırlı. Düşünüyorum ki birbirimize çok muhtaçız. Aramızda bir enerji tetiklemesi vardı. Diğer insanlar bunu böyle anlamlandırıyor fakat bu basitçe karşılıklı bir çalışma yöntemidir.”<sup>30</sup>*

Bu dönem sırasında karşılıklı çalışma anlayışı birçok resminde görünmektedir. İsimsiz (1955) adlı bir birleştirmesinde, Rauschenberg, Johns ile ilişkisine ve duygusal yaşamdaki yerine açık bir biçimde gönderme yapmıştır. Çalışma yüzeyine Twombly’den birkaç parça eskiz, genç oğlunun bir adet fotoğrafı, doğum şehrindeki yerel bir gazetede ailesi hakkında çıkan küpürler, bir akrabasının naif bir yağlıboya çalışması, bir Amerikan bayrağı çizimi (Johns’un 1955’de ilk yaptığı), Rauschenberg’in “çok güzel” olarak adlandırdığı Johns’un bir fotoğrafı ve Johns’a ait akıllıca yırtılmış mektuplar birleştirilmiştir. Bu birleştirme aile ve sevgi üzerine yoğunlaşır. Görünüşe göre geçmiş (aile) ve günümüz (cinsel) sevgisi ile

---

<sup>28</sup> Jonathan KATZ, **The Art of Code Text**,  
[http://www.queer-arts.org/archive/show4/forum/katz/katz\\_set.html](http://www.queer-arts.org/archive/show4/forum/katz/katz_set.html) (erişim 6 Haziran 2009 )

<sup>29</sup> KATZ,J.,y.a.g.e.

<sup>30</sup> KATZ,J.,y.a.g.e.

ilgili parçalar oransız bir biçimde bütünde kaybolup sanatçı ile hiçbir bağı olmaksızın birleşmektedir.

Rauschenberg çalışmalarını, Johns ile fikir alış-verişinden sıyrılıp daha gelişmiş edebi bir zeminde ortaya koymaktadır. Danto's İnferno (1959-60) adlı resim serisinin bir çiziminde kıta üzerindeki oğlancılara kaderine olağandışı bir biçimde dikkat çeker. Dante'ye göre, oğlancılar sonsuza dek sıcak kumun üzerinde çıplak ayakla koşmaya mahkum edilirler. Çizimin en tepesinde, Rauschenberg ayağının dış hattını kırmızı ile çizer.

1957 yılında Rauschenberg neredeyse birbirine benzer olan *Factum I* ve *Factum II* 'yi üretmiştir. "Factum" kelimesinin anlamı bir durumu veya gerçekliğin ifadesidir. İki çalışma birbirini tamamlayan ikizler gibi Rauschenberg sanatının coğrafi konumlama bağlamında nitelikleri ve nicelikleri hakkında genel ifadeler sunmuştur.



Resim 2: Rauschenberg, Factum I, 1957,  
Çağdaş Sanat Müzesi, LA  
Panza Koleksiyonu



Resim 3: Rauschenberg, Factum II, 1957,  
Modern Sanat Müzesi, NY

<http://jonathandneil.com/pdfs/MP/Factum1Factum2.pdf> (erişim 15 Temmuz 2012)

Rauschenberg ve Johns'un birbiri ile sıkı ilişkisi ve çalışmalarında karşılıklı yansıtılan imgeler hiç şüphesiz herkes tarafından görülüyordu. Birlikte yaşayan, çalışan ve sergilere birlikte çıkmaları, koleksiyoncular tarafından çalışmaları birbirinin birer parçası olarak görülmekteydi. Açıkça eleştirmenler dahi doğal olarak kişiliklerini bir tutup onları, aynı şekilde eleştirmişlerdi. Çalışmalarını zamanın ve olaylara göre değil , çeşitli sanat anlayışlarına göre değerlendiriyorlardı. Neo-Dada, Assemblaj ve Çöp Sanatı (Junk art) üzerinden olumlu veya olumsuz çeşitli yorumlar yapmaktaydılar. Başka bir deyişle soyut dışavurumculuktan uzaklaşıp yeni Amerikan tarzının ilk belirtilerini göstermişlerdir.

Rauschenberg'in, Amerikan yaşamını benimsemiş olması, seçtiği fotoğraflar ve imgeler ile deneysel çalışmalarında görünmektedir. Avrupa sanatının zarif, şık ve akılcı özelliklerini görüp, bunlar içinden Amerikan üslubuna uygun olan pürüzsüz ve ruh bağımsızlığını almıştır. Daha çok büyük, kaba, özgür, atılgan gibi ifadeler ile Amerikan tarzını yansıtmaktır. Ama bunların ötesinde Rauschenberg ve Johns'un yaptığı çalışmalar tamamıyla onlara aittir.

Rauschenberg 1959 yılı ortalarında, New York'u Florida'da Dante çizimlerine çalışmak için terk eder. Bu Johns'la ilişkisinin sonunun geldiği şekilde görülebilir. Birbirlerine düşünce bakımından yakın olmalarına rağmen kişilik yönünden tamamıyla zıttılar. Johns daima utangaçtı, Rauschenberg cana yakın, öyle ki bazı ressamlar onu bir çeşit palyaço gibi görürlerdi. Johns ise yavaş, temkinli, soğuk ve ciddi bir anlayış ile konuları saplantılı halde tekrarlar ve edebi kaynaklara bağlı çalışır. Fazlasıyla okuması ve düşüncelerini açık ifade etmesine rağmen çalışmaları hakkında nadir tartışır. Suskun ve kendini korumacı görüşme tarzı ile "*Johnsian*" sıfatını almıştır. Diğer tarafta Rauschenberg çok iyi bir çenebaz, ve çalışma düzeni kendiliğinden ve sezgiseldir. Çalışmaları kaynak olarak hayatın kendisi, seyrek de olsa edebiyata dayanmaktadır. Edebiyata az başvurması Rauschenberg'in, Disleksi hastalığı sebebi ile okumalarında zorluklar çekmesinden kaynaklanmaktadır. Johns, Rauschenberg'in beğendiği bir şiiri yüksek ses ile okuduğunu hatırlamakta ki istekli bir halde dinlerken bile sabrı ve ilgisi azalıyor ve ciddi bir çalışma ortamı oluşmasını önlüyordu.

Çalışmaların getirdiği ün ile birlikte geniş kitleler tarafından ikisi de artık hep göz önündeydi. İnsanlar onları ikili bir sanatçı olarak görüyorlardı. Ancak iki sanatçı sahip oldukları şeyi inkar ettiren korku yüzünde sessiz kalıyorlardı. Öyle ki çalışmalarında hayatlarındaki en ciddi ve gerilimli olayların imgeleri ile karşımıza çıkarıyorlardı.

1961'de iki sanatçı birbirinden ayrılp kendi yollarlarını çizmeye başlamışlardır. New York'u terk edip doğdukları güneye çekilirler. Her ikisi de belki yaşamlarının en ciddi ve en yoğun dostluklarını yaşadılar öyle ki bu ilişki ikisinin sanatsal gelişimlerinin en kritik anlarında çalışmalarına da yansımaktadır. Ayrılma sonrasının etki ve tepkileri o kadar güçlüydü ki Rauschenberg ve Johns'un sanatçı davranışları kökten değişmiştir. On yılı aşkın süre içinde, birbirlerini ne gördüler ne de haklarında konuşmuşlardır. Johns bu konu üzerine hiç konuşmamıştır.

Kırılgan bir dönem içinde olan sanatçılar bu ilişki üzerine daha fazla görüşme yapmak istemediler; ama sanat eserleri üzerinde çeşitli gizil anektodlar sunmaktadırlar. Öyle ki çalışmalarında bir çeşit resimsel bir dialog olduğu görülmektedir. Sadece ortak motifleri -ampullerden kullanılmış gazete küpürlerine kadar- paylaşmıyorlar, dostluklarına dair yaşadıkları ilişkinin kendine has yönlerini bazı çalışmalarında göstermektedirler.

Ne var ki aralarındaki en güçlü bağlantı, ne biçimsel ne de konusaldı, onların ki soyut dışavurumculuk karşısında ortak bir tutumdu. Soyut dışavurumculuğunun egemenliğinden doğup ve bu akıma karşıt olarak Rauschenberg ve Johns'un katkılarının çoğu Amerikan sanatını biçimlendirdi. Ve bu karşı duruşlarından doğan alternatif çalışmaları ile sanata damgasını vurmuşlardır. Çoğu eleştirmen Rauschenberg ve Johns'un çalışmalarının 1954 ve 1961 arasında çıktığını dair ortak görüştedir.

1960'luların başlarına kadar, Rauschenberg günlük gazete ve dergilerin fotoğraflarını kesip imgesel baskı resimleri yapmıştır. Bundan on yıl önce Birleştirmeler (Combines) adını verdiği anonimleşmiş günlük nesnelere ve gündelik hayatın akışını arayan resim ve heykelin kendi içinde erittiği çalışmalarla karşılık soyut dışavurumculuğun içe dönük çalışmalarına vermiştir. Aynı şekilde

Rauschenberg'in ipek baskıları sıradan olanı birçok farklı formlarda sunarak avant-gard'ın temsiline tekrardan etkili bir görsel dile kazandırmıştır. Sanat tarihçisi Leo Steinberg belirttiği gibi; “*O ne keşfetti ise herşeyden fazla idi... resimsel bir yüzey olup tekrardan dünyanın içine girmesine izin verdi.*”<sup>31</sup>

Rauschenberg'in sınır tanımayan yaklaşımı ile Steer Güzel Sanatlar Baskı stüdyosuna yeni yönelmeler ile yardımcı olmuştur. İşbirliği halinde yetenekli baskıcılar ile çalışıp malzeme ve tekniklerin sınırlarını zorlamışlardır. Litografi üzerine geleneksel yaklaşımları yeniden düşünmesi, serigrafi baskı, oymalı taş tekniğine yeni süreçler kazandırması dijital baskı gibi, parlak kağıt üzerine baskı, mukkava, kumaş ve plastik gibi malzemeler ile çalışmışlardır. Rauschenberg'in baskı yapma isteği doğal bir gelişmeydi, yayınevinin özelliklerine göre çalışmalarındaki parmak izlerini ve magazin resimlerini çizimlerine aktarmıştır.

1962 yılında Universal Limited Art Edition'da (ULAE, West Islip, NewYork) yayımcı olan Tatyana Grosman'ın daveti ve ikna çabaları sonucunda Rauschenberg baskı resim tekniği ile ilgilenmeye başlamıştır.

1964 yılında, Merce Cunningham Dans grubu ile Avrupa ve Asya'yı dolaşip dünya çapında bir başarıya ulaşmıştır. Rauschenberg o yılda, 32. Venedik Bienali'nde Resim alanında birincilik ödülünü alan ilk Amerikan sanatçısı oldu. Bu olay ile şöhretini uluslararası platforma taşımıştır. Rauschenberg'in, otuz sekiz yaşında büyük ödülü kazanması, Avrupa'nın yaşlı ustalara ödül verme geleneğini yıkmıştır. Çalışmalarda bulunan imgeler son derece ağır eleştirel göndermelerde bulunmaktadır. 25 Haziran 1964'de Fransız Gözcüler yayınlarında çıkan “*Bu dolarlar Cenova Düka sarayınıdır*”<sup>32</sup> (Des Dollars chez les Doges) adlı başlıklı bir makale eleştirinin boyutunu ortaya koymuştur. Çizimin arka planında, gotik tarzda yapılmış Venedik Cenova Dükası sarayı (Palazzo Ducale di Venezia) yer almaktadır.

---

<sup>31</sup> National Gallery of Art, **Dünyanın girmesine izin ver**  
<http://www.nga.gov/exhibitions/2007/rauschenberg/index.shtm> (erişim 23 Eylül 2012)

<sup>32</sup> Archives of American Art, **25 Haziran 1964 'de Robert Rauschenberg karikatür yaparak Venedik Bienali sanat sergisinde birincilik ödülünü kazandı**, <http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/cartoon-satirizing-robert-rauschenberg-winning-first-prize-venice-biennale-art-exhibition-9051> (erişim, 22 Haziran 2009)

Saray Venedik dükalarının mülküydü. Dükalık mülkü olduğu kadar, Venedik Cumhuriyeti'nin politik kurumlarına da ev sahipliği yapmıştır. Venedik, aristokrat seçkin kimselerce yönetilmiştir. Çalışmada göze çarpan Amerika topraklarında ortaya çıkan Süpermen kahramanı, sağ elinde bir çuval yüz bin dolar, sol elinde ise madeni dolar bulunmaktadır. Hemen sağ üstünde Yunan mitolojik tanrılarında Eros vardır. Elindeki oku ve yay, dolar simgesi olarak resmedilmiştir. Kurgu yönünden incelenirse Süpermen kahramanı; Amerika'nın gücünü simgelemesi, Eros aracılığı ile paraya aşık olduğunun ve zihinin metalaşmasını yansıtmaktadır. Düka sarayından para çalıp uçarak kaçmaktadır. Nitekim resmin siyasi, sosyo-kültürel göndermelerle kendi ülkesini temsil etmesi sadece birinciliğe layık görülmesinin dayanak noktasını işaret etmektedir. Aslolan gerçekliği, bütün çıplaklığıyla yansıtmıştır.



Resim 4: Rauschenberg, Venedik Bienali büyük ödülü, 1964, Amerikan Sanatı arşivi

<http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/cartoon-satirizing-robert-rauschenberg-winning-first-prize-venice-biennale-art-exhibition-9051> (erişim, 22 Haziran 2009)

1966 yılında Sanat ve Teknoloji deneyimleri (Experiments in Art and Technology, E.A.T.) mühendis Billy Klüver ve Fred Waldhauer, sanatçılar Robert



Rauschenberg ve Robert Whitman tarafından kuruldu. Kar amacı gütmeyen “9 Evenings” deneyini geliştirmişlerdir. New York’lu on çağdaş sanatçı ( Robert Rauschenberg, John Cage, David Tudor, Yvonne Rainer, Deborah Hay, Robert Whitman, Steve Paxton, Alex Hay, Lucinda Childs ve Öyvind Fahlström ), dünyaca tanınmış Bell Telefon laboratuvarlarından otuz mühendis ve bilim adamı ile yeni teknolojiyi dahil ederek ilk gösteri performanslarını sergilemişlerdir. Video projeksiyonu, kablosuz ses iletimi ve Doppler sonar -günümüzün sıradan teknolojisi olan- 60’lı yılların sanatında hiç görülmemiştir. “9 Evenings: Tiyatro ve Mühendislik” başlığı altında, 1960'larda önemli bir sanatsal etkinlik olarak kabul edilmiştir. Bu gösterileri 1950’li yılların sonu ile 1960’ların başında sanat, dans ve müziğin olağanüstü yaratıcı enerjisi ile bir sonu temsil eder. Ve sanatçıların çalışmalarında yeni teknoloji kullanmalarının başlangıcı olur. “9 Evenings”, Robert Rauschenberg ve Billy Klüver tarafından organize edilmiştir. Çalışma, New York’ta bulunan 69. Alay tüfekhanesinde 13 - 23 Ekim günleri arasında gerçekleşmiştir. Performans üzerine Billy Klüver şunları yazdı: “9 Evenings ,inanılmaz zenginliği ve performansların hayal gücü içinde benzersizdi. Tüfekhane, sanatçıların teknoloji ile ilişkileri ve mühendislerle alışılmadık işbirliği sayesinde eşi görülmemiş ölçekte çalışmalarına fırsat verdi. Ve büyük boyutlu çalışmalar böylece ortaya çıktı. ”<sup>33</sup>

“9 Evenings”, sanatçı ile mühendis ve bilim adamları arasında ilk büyük çaplı işbirliği olmuştur. İki grup birlikte 10 ay boyunca teknik donanım ve sanatçıların performanslarının ayrılmaz bir parçası olarak kullanılan sistemler geliştirmek için çalışmışlardır. Onların işbirliği ile yeni teknolojinin Tiyatro’da kullanımı, hem özelleştirilmiş sistemler, donanımlar hem de varolan donanım ile yenilikçi kullanımlarda birçok “ilkler” doğurmuştur. Kapalı devre televizyon ve televizyon projeksiyonu ilk kez sahnede kullanılmıştır. Fiber optik kamera ile bir sanatçının cebindeki nesnelere çekilir; kızılötesi bir kamera tamamen karanlıkta olan hareketleri çeker; Doppler sonar cihazı sayesinde hareketler sese çevrilir ve taşınabilir kablosuz FM vericisi ile konuşmalar ve vücut sesleri Tüfekhanenin hoparlörüne aktarılır. 1970

---

<sup>33</sup> Robert RAUSCHENBERG tarafından Açık Skor 9 Evenings: Tiyatro & Mühendislik, [http://www.microcinema.com/newsflashes/open\\_score\\_by\\_robert\\_rauschenberg\\_pre-release.html](http://www.microcinema.com/newsflashes/open_score_by_robert_rauschenberg_pre-release.html) (erişim 10 Ağustos 2009)

yıllarında Rauschenberg, birleştirme kavramını kullanarak sosyal ve politik durumlara dikkat çekmek için sanatçı meslektaşlarından ayrı durmuştur. Yaşamı boyunca savaşın sonuçları, ırksal eşitlik, nükleer silahsızlanma, Afrika'da ırk ayrımı, ekonomik gelişme, sanatçı hakları, ve çevrecilik gibi konular üzerinden oluşturduğu sanat çalışmaları ile göndermeler yapmaktadır. Yaşamı ve sanatındaki tutumu modern bir sanatçı kimliği çizmekteydi. Yenilikçi olmak için uğraşmasının yanında Rauschenberg ayrıca bir yurttaş sanatçı kimliği altında, “Sanat dünyayı nasıl daha iyi hale getirebilir?” sorusu ile ilgilenmekteydi. Bu görüşlerini yansıtmak için 22 Nisan 1970'de “Dünya günü” adlı afiş çalışmasını yapmıştır. Birleşik devletlerde çalışma birden ünlenmişti sebebi ise o sıralarda 25 milyon Amerikalı'nın daha temiz, daha sağlıklı ve çevresel tahribatların sonu gelmesi isteğini dile getirmek için toplanmasıydı. Rauschenberg'in bu afişi, kitlelere ulaşmak ve geleneği övmek için oluşturmuştur. O dönemde ulusun sembolü, Amerikalı kel kartal, böcek zehirleri nedeniyle yok olma tehlikesi ile karşı karşıyaydı. Rauschenberg bunu, kartalı büyük bir şekilde kolajın merkezine yerleştirerek vurgulamıştır.



Resim 5: Rauschenberg, Dünya günü posteri, 1970, Litografi baskı  
<http://art-for-a-change.com/blog/2008/05/robert-rauschenberg-1925-2008.html>  
(erişim 26 Haziran 2009)

1984’de ROCİ ( Rauschenberg Overseas Culturel Interchange -Rauschenberg Denizaşırı Kültür Değişimi ) adlı bir programı resmi olarak Birleşik devletlerde ilan etmiştir. Projeyi kendisi finanse edip işbirliği ile sanat yapımı sayesinde uluslar arası barış ve kültür değişimi tanıtım görevine sahipti. ROCİ himayesi altında Rauschenberg dünya ülkelerini gezerek sanatçılar ile çalıştı. Her ülkenin malzeme ve ustalıklarına göre sanat eserleri oluşturup, çalışmalarını ev sahibi ülkede sergileyip, bağışlamıştır. Proje 22 ülkede seyahati gerçekleştirmiştir. Bunlardan bazıları: Meksika, Japonya, Tibet, Venezuela, Almanya, Malezya, Şili, Çin, Küba ve Sovyetler Birliği’dir. Özellikle Sovyetler Birliği, Küba, ve Çin ziyaretleri ile ROCİ projesi, Reagan Hükümetinin soğuk savaş politikasına açık bir şekilde meydan okumasıyla bilinmektedir. Ama bu ülkelerin içinde Şili’nin güney Amerika topraklarında sanatçılar soğuk savaşın gerçek politikasının arkasındaki terör ve dehşete karşı karşıya kalmaktadırlar.

Yazar Robert Saltonstall Mattison “Robert Rauschenberg:Sınırları Geçmek” adlı kitabında, Rauschenberg’in Şili’de yürek parçalayıcı ve tartışmalı günlerini ayrıntılı bir biçimde yazdı. *“11 Eylül 1973’de demokratik seçim ile Savador Allende’nin sosyalist hükümeti, Amerika yöntemi ile askeri bir darbeye devrılmıştir. Yönetime, baş diktatör olan General Augusto Pinochet getirilmiştir. Binlerce sivil infaz edilir veya basitçe askeriye tarafından “yok oldu” sözü kullanılır. 1984’de Rauschenberg Santiago, Şili’ye vardığında, bu katliam halen devam etmekteydi. Rauschenberg’in hatırladığı, “Silahlı askerler her yerdedi, ve sokaklarda silah seslerinden irkiliyordu.”*<sup>34</sup> Pinochet, popüler protestolardan dolayı eyaleti kuşatmasını bildirdiğinde, Rauschenberg on beş günlük bir ziyaret için bölgeye girmişti. Böylesi bir müdahale karşısında boş duramazdı ve öğrencilerle politik aktivitelere katılmıştır. Çoğunlukla kilise sığınaklarında buluşmuşlardır. Ve onun arkadaşları ve yakınları ortaklıkta görünmemesi gerektiğini söylüyorlardı. Ama bu deneyimlerin sonucu ve çalışanların tavsiyeleri tam tersi olarak, Rauschenberg’i Santiago’nun varoşlarına tek başına giderek fakir yaşamı fotoğraflamasını

---

<sup>34</sup> **Mark Vallen, sanat için olasılık, olaylar , teori, yorumu,**  
<http://art-for-a-change.com/blog/2008/05/robert-rauschenberg-1925-2008.html> (erişim 24 Haziran 2009)

tetiklemiştir. Ve sonuç itibariyle 1991 ROCİ sergisi doruğuna ulaşmış, Washinton’de Uluslar arası Sanat Galerisinde, 50. müze yıl dönümü kutlamasında yerini almıştır.

1986 yılında New York’a geri döndüğünde, BMW’nin sanat arabaları projesine altıncı sanatçı olarak katıldı. Yaptığı çalışma ile fotografik teknikler kullanarak ünlülerin resimlerini ve klasik tabloları arabaya yüzeyine aktaran ilk sanatçı olmuştur. Sanat arabasının motif kullanımını altı parça halinde genişletti, 1988 “Beamer” serisi aracı minelenmiş alüminyum üzerine saydam filmler ve markalı kolaj tekniklerini kullanarak tekrardan sunmuştur. Sanat arabasının ilk gösterimi, 1986 New York’ta Park caddesi BMW galerisindeydi. Avrupa’da gösterimi 1988 Batı Almanya’da olmuştur. Bu yıldan sonra Avrupa çeşitli yerlerinde sergilenmekte ve 1997 Guggenheim Müzesi’ndeki Rauschenberg Retrospektif’inde en çok övgü alan sanat eseri olmuştur. Böylesi fikri bir sanat eserlerinin hareket halinde oluşunu şu cümle ile tarif etmekte, *“Sürülebilen müzeleri harika bulurum. Bu araba ile rüyam gerçekleşmiş olacak.”*<sup>35</sup>



Resim 6: Rauschenberg, BMW 635 CSI Sanat arabası, 1986, Guggenheim müzesi  
[http://petrolsmell.com/2010/11/28/bmw\\_art\\_cars/](http://petrolsmell.com/2010/11/28/bmw_art_cars/) (erişim 9 Kasım 2012)

1990’da Robert Rauschenberg Vakfını (The Robert Rauschenberg Foundation) başlatmıştır. Vakfın kendisi kar gütmeyen bir doğrultuda sanatçıların ihtiyaç duydukları araç ve gereçleri karşılama ve halkın dikkatini sanata çekmek için

<sup>35</sup> **Robert Rauschenberg: 1986 yılından Araba Fuarı BMW 635 CSI,**  
[http://www.7-forum.com/artcars/bmw\\_artcar\\_rauschenberg.html](http://www.7-forum.com/artcars/bmw_artcar_rauschenberg.html) (erişim 24 Haziran 2009)

kurulmuştur. Bunun içinde tıbbi araştırma, eğitim, çevrecilik, evsizler, dünya açlığı ve evrensel sanatı genişletmeyi de içermektedir. Buna örnek olarak Aralık 1996'da "Future Generations" organizasyonu aracılığı ile Tibet halkı yararına bir dizi baskı/afiş yayınlanmıştır. 27. başarı yılında Rauschenberg'in hem kurduğu hem de yönettiği "Değişim A.Ş." (Change Inc.) adı altında sanatçılar için acil ödenek sağlayan bir organizasyon daha kurdu. 1970'de ilk Dünya günü afişini yaptıktan sonra, 1990'da dünya günü olaylarının 20. yıl dönümünde yardım amaçlı ikinci bir poster daha yaptı. Sonraki yılda otobüs panoları, "Son dönüş – senin dönüşün"(Last Turn - Your Turn) ve "Ozon tabakası"(Ozone) ile Birleşik Devletleri'nde modern dünyanın bütün önemli şehirlerindeki çevresel problemlere dikkat çekmiştir. Birleşik Devletlerde çevre hakkındaki konferans (United Nations Conference on Environment,UNCED) için özgün bir çalışma yapıp açılışı New York'ta gerçekleştirmiştir, ve 1-12 Haziran Rio De Janeiro konferansı için "Earth Summit '92" baskısı üretilip kullanılmıştır. Başka çalışması da("Şehir Zirvesi"(City Summit), 1994 sonbaharında Kahire için düzenlenen ve 20 Eylül 1993'te New York'ta açılışı yapılmış olan afiş) bir dergi/afiş yayını tarafından Dünya nüfusu ve Gelişim üzerine Birleşik Devletler konferansının küresel farkındalığı için desteklenmiştir. Rauschenberg ayrıca Haziran 1996 İstanbul'da yapılan İnsan Yerleşim alanları üzerine Birleşik Devletler konferansı olan "Habitat" için özgün çalışmalar yapıp destekte bulunmuştur.



Resim 7: Rauschenberg, Dünya günü poster, 1990, Gemini G.E.L., New York  
<http://nurturenature.org/RRcatalogue5.pdf> (erişim 20 Aralık 2012)

2002 yılında bir inme sonrası sağ tarafı felçli olarak kaldı, artık yalnızca sol elini kullanabiliyordu. Bir grup yardımcısı ile beraber stüdyosunda birkaç yıl daha verimli çalışabilmiştir. Bu zor geçen günleri şu kelimeler ile anlatmakta:

*“Nasıl yapacağımı anlayana dek daima bir tarafı ile uğraşırım, sonra dururum.” der bir konuşmasında. “Sıkıldığım ya da anladığım sırada – Kelimeleri alternatif olarak kullanıyorum – istediğim başka bir biçim alıyor. Birçok insan akıllarına fikir gelsin Ben öyle biri değilim. Görmezden gelemeyeceğim şeylerin karşı konamaz olasılıklarını kabul etmeyi tercih ederim.” Ve ekler: “Yaptığın herşey başka birinin estetiğini kötüye kullanmış olacak. Sanatçı doğulduğunu düşünüyorum. Bunu öğrenemezdim. Ve umarım ki hiçbir zaman öğrenmem çünkü daha çok bilmek yalnızca sınırlarımızı genişletir.”<sup>36</sup>*

Felç geçirdikten sonra yaşamının geri kalanı “Gökyüzüm” olarak adlandırdığı Florida Captiva adasındaki evinde sürdürmüştür. 12 Mayıs 2008, Pazartesi gecesi evinde yaşama gözlerini kapamıştır. Manhattan Galerisinin temsilcisi Arne Glimcher ve Pace Wildenstein Galerisinin sözcüsü, Robert Rauschenberg’in vefat nedenini kalp krizi olarak açıklamıştır.

20. yüzyılın önde gelen Amerikan sanatçılardan Robert Rauschenberg, estetik içinde bulunan yücelik ve gündelik kavramlar arasındaki büyük uçurumu tıpkı kendi çalışmalarında adlandırdığı gibi birleştirdi. Sanat ile yaşam arasındaki boşluğu bize dolu dolu sundu. Kendi demokratik anlayışı içinde herkesin yaşama hakkı ve ifade hakkı olduğunu savunurdu. Ve bunu klasik politik tavrılar içinde değil, tam tersi sanat ile yaşamda kullanılan küçük nesnelere gösterdi. İnsancıl, etrafımıza saygılı ve çevreye duyarlı olmamız, birbirimizi anlamak için uğraş vermemiz gerektiğini sanat eserlerinde farklı kesimlere hitap eden imgeleriyle yansıttı.

---

<sup>36</sup> Michael KIMMELMAN, **Amerikalı sanatçı Robert Rauschenberg 82’sinde vefat ediyor**, s.4  
<http://www.nytimes.com/2008/05/14/arts/design/14rauschenberg.html?pagewanted=4& r=1>  
(erişim 4 Haziran 2009 )

### 3. BÖLÜM

#### ROBERT RAUSCHENBERG'DE İMGE ÜRETİMİ

Robert Rauschenberg'in yaşamı ile bağlantılı olarak, sanat eserlerinin oldukça karakteristik, temel özellikleri vardır. Onun kuşağındaki hiçbir Amerika sanatçının yapıtlarında bu denli aşırı uçlarda sanatsal bir etkiyi birleştirdiği söylenemez. O, çalışmalarında hem geleneksel etkiyi hem de modern ifade araçlarının evrenselliğini birleştirmiştir. Böylesi bir çalışma anlayışının altında muazzam bir algılama seçiciliği ve belki de ölçülemez bir hayal gücü yatmaktadır. Peki, her bireyde az veya çok varolan algılama seçiciliği nasıl bir süreçten geçmektedir? Bunun için Rauschenberg'i yaşamını ve imge üretimi ile olan ilişkisinin üç evrede inceleyeceğim. Bu incelemenin ana hattını insanın fiziksel ve zihinsel özellikleri bağlamında; çocukluk, ergenlik, yetişkinlik ve yaşlılık evrelerinde yaşanan temel faktörleri dayanarak açacağım. Çalışmamın kavramsal çerçevesinden kısa bir hatırlatma yaparak, hem insanın gelişimsel açısından kilit taşı oluşturacak kişilik özelliklerini hem de Robert Rauschenberg ile ilgili unsurları irdeleneceğim.

##### 3.1 Çocukluk Döneminde İmge Üretiminin Temel Unsurları:

İnsan aklının temeli bilinçtir. Bu bilinç insanın kendisi ve çevresi ile ilişkisini düzenlemesini sağlar. İnsan zihninin temel özelliği olan bilinç ile birlikte, kendini gözleyebilme, zamanı algılayabilme ve özgür irade insanda bulunan özel niteliklerdir. Psikoloji bilimsel bakış açısı insanı irdelerken, insanı değer yargıları ile insanın yaptığı davranışların iyi veya kötü olması ile ilgilenir. Buradaki kilit taşı; bir birey davranışları ile yaşamını saran çevresini örgütlü ve sıralı bir şekilde önce zihininde oluşturup (ki tutum önemli bir faktör) sonra davranışlarına iyi veya kötü eylem olarak yansıtmaktadır. Amerikalı psikolog Gordon Willard Allport insan davranışlarının sosyal psikoloji tanımını şu şekilde dile getirmektedir: "Bireylerin düşünce, duygu ve davranışlarının, başkalarının gerçek, hayal edilen veya gizli varlığından etkileniş tarzını anlama ve açıklama çabası" ve "Allport'un kişisel özellik teorisi" ile üç seviyede anlatılmaktadır.

## **Allport'un Üç Seviyeli Kişilik Özelliği:**

**1. Ana Kişisel Özellik (Cardinal Trait):** Bu kişisel özellik bir birey'in davranışlarını biçimlendiren ve egemen olandır. Bunlar hükmeden tutkular ve takıntılardır örneğin para ihtiyacı, şöhret gibi.

**2. Merkez Kişisel Özellik (Central Trait):** Bu her insanda bir dereceye kadar bulunan genel bir özelliktir. Bunlar ana kişisel özellikleri gibi üstünlük sağlamamasına rağmen bizim davranışlarımızı şekillendiren temel yapı taşlarıdır. Merkezi bir özellik için bir örnek dürüstlük olacaktır.

**3. İkincil Kişisel Özellik (Secondary Trait):** Bunlar sadece belirli durumlarda görülen özelliklerdir (örneğin, belirli beğeniler veya hoşlanmadıklarımız ki bu çok yakın bir arkadaşım tarafından biliniyor olabilir gibi). İnsan karmaşıklığından eksiksiz bir görüntü(profil) elde etmek için arkadaşlar da dahil edilmelidir.

Bu araştırma methodu bağlamında Robert Rauschenberg'in çalışmalarındaki kaynağını incelerken aslında temel taşların davranışlar ile imge üretiminin ilk yansımalarını yaşamındaki çocukluk yıllarına bakmamız gerekecektir. Ve devamında Allport'un üç seviyeli kişilik özelliği ile Robert Rauschenberg yaşamını yer yer ortaya çıkaracaktır.

Robert Rauschenberg'in çocukluk yıllarını merkezi kişisel özellikleri en olağan bir şekilde ortaya çıkarmaktadır. Çünkü bir çocuğun o dönemdeki yaşamsal sorumlulukları eğitim, kendini ve çevresini tanımaktır. Tabii ki eğitimi bir kenara koyarsak kendini tanıma ve ifade etme özelliği yaşadığı yerin olanakları kadardır. Bu durumda biyografisinde de bahsettiğim gibi yaşadıkları bölgenin ekonomik şartları elverişli olmadığı için, ailesi de fakir olup çocukluk yılları zorluklar içinde geçmesine sebep olmuştur. Aslında bu dönemde sanatçı kimliği yavaş yavaş ortaya koymaktadır. Fakat Rauschenberg - sanatçısı ile Rauschenberg – çocukluğunu ayrı tutmak gerekir. Öte yandan sonuçta sadece bir çocuktur. Ve bu yılları yaptığı bir röportaj da en açık bir şekilde dile getirmektedir:

*DZ (Die Zeit): Çocukluğunuzda, sanatçı olacağınızı biliyor muydunuz?*



RR (Robert Rauschenberg): Ne düşünmektesiniz ? Sanatçı, bu kelime bizim evde hiç ama hiç yoktu. Kendim çizim yaptığım ve bütün okul kitaplarını karalamamın sebebi okuma ve yazmayı yapamadığım içindir. Ben bir yazı körüyüm (Legastheniker), ama o zamanlar tabii ki kimse bilmiyordu. Bu kaç yıl önce yazı körlüğüm ile buralara kadar geldiğim için bir ödül aldım. Tom Hanks de bir ödül aldı ve birkaç kişi daha. Çok gururluydum ve hemen annemi aradım. Ama Tom Hanks i tanımiyordu. Ve yazı körlüğü için bunları söyledi: “Ah böyle deniyor demek. Bizde düşünüyorduk ki sen aptalsın.”

DZ: Doğrusu söylediklerinizden pek mutlu bir çocukluk yaşamadığınız anlaşılıyor.

RR: O zamanlar oldukça yalnızdım. Her zaman yatağımı işgal eden bir çok teyzeler vardı böylece bende terasta yatmak zorunda kalıyordum. Etrafımda çocuklar hiç yok gibiydi, sadece kız kardeşim vardı. O da benden on yaş küçüktü. Okuldaki palyaço bendim, dersleri takip edemiyordum. Ayrıca okulda hep gömlek giyinmek zorundaydım, onları da annem kendisi dikerdi. İlk gerçek gömleğimi liseyi bitirdikten sonra aldım. Biliyor musunuz, ben birazcık çekingendim. İnsanlar beni korkutuyordu. Ve bundan biraz kalmış olmalı. Biraz da alçakgönüllülük var. Her ikisini de ailemden aldım.

DZ: Demek istediğiniz, sanata duyduğunuz sevgi çocukluk yıllarındaki sıradanlıktan mı gelmekte?

RR: Sıradanın içinden ya gelmekteyim, bunu neden göstermemelik edeyim ki? Arkadaşım Darryl, Rauschenberg-sanatçının, Rauschenberg-çocukluğunda var olduğunu söylemekte. Bende bir fotoğraf vardı, sekiz yaşındayım ve önceden bir kulübe olan evimizin arkasında bir yerde duruyorum. Her taraf çöp, her tarafta annemden kalma kumaş parçaları. Ve bir şekilde doğrudur, o zamanlar çöp insan olduğum. Birçok küçük kutularım vardı, bulduğum şeyleri toplamak için. Örneğin böcekleri, ağaç evin altında saklıyordum. Öyle bir evdi ki bir çocuk rahatça altına girebiliyordu. Aslında hep yarı karanlık yerlerde oynardım; ağaca tırmanırdım, oradan da evin çatısına. Anlayacağımız ya pisliğin içinde ya da gökyüzündeydim.<sup>37</sup>

Konuşmasında sözüne ettiği gibi Rauschenberg-sanatçı kimliğinin, Rauschenberg-çocukluğunda var olduğunu söylemekte. Bu tür davranışlar ile Rauschenberg nesneye olan bakışını çocuksu bir tavır ile gösterdi. Bunu bilinçli

<sup>37</sup> Hanno RAUTERBERG, **Ben Gökyüzüme sahibim**  
<http://www.zeit.de/2006/03/Rauschenberg> (erişim 17 Temmuz 2009)

yapma olasılığı çok düşüktür. Çünkü her çocuk gibi o da kendini ifade etme ve çevresini anlatma eğilimi içindeydi. Ancak topladığı çöp atıklardan, buluntu nesnelere kendi hayal dünyasının yarattı.

Rauschenberg'in çocukluk yıllarında göze çarpan ve oyun oynarken gelişen bu davranış biçimi ile toplayıcılık anlayışı edinmiştir. Topladığı nesnelere olduğu gibi muhafaza edip onları hayal dünyasında (imge üretimi) farklı şeylermiş gibi oynamıştır. Bu gelişimin içinde merak algısının bir etkisi vardır. Bu nedenle şartlar içinde kendisine en yakın hissettiği nesnelere benimsemektedir. Örneğin; bir çocuğun yoldan bulduğu karton kutuyu alıp içine girmesi ve onu bir uzay mekiği hayal edip uzaya gittiğini düşünmesi gibi. Başka bir deyişle sıradan olana bir şey yüklemek. Bu düşünce biçimini Rauschenberg şu sözler ile dile getirmektedir:

*DZ: Sizin sanatınız bir saklama sanatı, çöpe giden birçok şeyi, Ampuller, Araba lastiği veya eski bir yatak örtüsünü barındırmakta.*

*RR: Bende böyle işte, her şey bende merak uyandırıyor. Çok kolay şaşıyorum, en gösterişsiz nesnelere bile. Büyük jestlere ihtiyacım yok. Ya da cesaretli sanatsal yaratıma da yok. Etrafımızı saran şeylere kendimizi adamak yeterlidir. Değersiz olanın da bir şerefi, bir sırrı vardır.<sup>38</sup>*

Oyun oynarken sıradan olan nesneyi kendi sözü ile değersiz olanın bir sırrı olduğunu ifade etmesi şartların kendisini zihinde nasıl bir düşünme biçimine girdiğini gösterebilmektedir. Böylesi bir yaşam şartları ile hayal dünyasını temelini biçimlendiren ve ardından sanatçı kimliği altında ürettiği imgeler arasında doğal bir bağın oluştuğunun göstergesidir. Doğal bir bağ yani sır ile anlatılan aslında kişiliğinde Rauschenberg'in fakir yaşamı, meraklı ve toplayıcı tutumu ve oyun oynama anlayışı olan özellikleri nesnelere olduğu gibi el değmeden aktarmasıdır. Tabii ki tekrardan söylemem gerekirse bu örgüyü bir düşünce altında oluşturmamaktadır çünkü o dönemde bir çocuğun gerektirdiği eylemleri yapmıştır.

Edinimleri ile merkez kişisel özelliklerini geliştiren Rauschenberg sanatçı kimliğini nasıl elde etti? Bu soru ana kişisel özellikleri dikkate alınarak

---

<sup>38</sup> RAUTERBERG,H.,y.a.g.e.

cevaplanabilir. Hayatını devam ettirebilmek için çalışması gerekir ve fakirliği nedeniyle bir çıkmazda kalmıştır. Çocukluktan çıkıp ergenliğe geçen Rauschenberg, gerçek dünyanın yüzüyle karşı karşıya kalışını kendi ağzından şu sözler ile dile getirmektedir :

*DZ: Ve dar olan yurdunuzdan kaçmak için pisliğin veya gökyüzünün içinde mi karar verdiniz?*

*RR: O sonradan geldi. Ve sanatçı olmam, rastlantıdan ibarettir.*

*DZ: Sanatçı olmak istemiyor muydunuz?*

*RR: Bir zamanlar Los Angeles Tersanesine düştüm. Orada çizimim epey iyi ilerledi. Arkadaşlarım kendilerine ait çizimler istiyordu, onlar evlerine, ailelerine veya sevdiklerine göndermek için. Ve böylece hepsini çizdim, çoğunu çamaşırhanelerde çizdim çünkü gece ışıklar her yerde kapalıydı. O zamanlar daha yeni kavramaya başladım, çizimin özel bir şey olduğunu. Bu vakte kadar bunu herkesin yapabildiğini, gayet normal bir durum olduğunu düşünüyordum.<sup>39</sup>*

Ergenlik yıllarında yaşadığı bu deneyim, onun için kendini tanıma fırsatı verdi. Çizim yapmanın özel bir şey olduğunu kavradı. Bu belki de her birey için hem de bir sanatçı adayı için bir kırılma noktasıdır. Bu kırılma noktası tekil olarak algılanmamalı; hayattaki süreklilik birçok kırılma noktalarından geçmektedir. Bu geçişte askerlik yıllarında almış olduğu sanatsal eğitimi ile sanata aşinalık kazanan Rauschenberg, Paris'te bulunan Julian Akademisine gider ve orada gelecekteki eşi olacak Susan Weil ile tanışır. Ve Kuzey Caroline'de Black Mountain kolejine birlikte devam etmeye karar verirler.

Almanya'daki Bauhaus'un kapatılması sonucu Amerika'ya giden ressam ve sanat teorisyeni Josep Albers'in Kuzey Caroline Black Mountain Kolejinde verdiği dersler ile Rauschenberg eğitimine devam eder. Albers'in rengi ve biçimleri temel yapılarına indirgeyen resimleriyle Rauschenberg üzerinde etkisi olmuştur. S. Ergun'a göre, "Albers'in yoğun, disiplinli çalışma temposu ve "Werklehre/Atölye eğitimi" olarak isimlendirdiği, malzemeyi ( kağıt, karton, metal levha, vs.) kullanmada,

---

<sup>39</sup> RAUTERBERG,H.,y.a.g.e.

*bükmede, şekillendirmede limitleri, olanakları zorlama metotları, Rauschenberg'in yapıtlarında bugün bile izlerini sürdürmektedir.*"<sup>40</sup>



Resim 8: Josep Albers ve öğrencileri bir kağıda öğrencileri ile bir işlem yapmakta, Black Mountain Koleji, New Haven, 1946

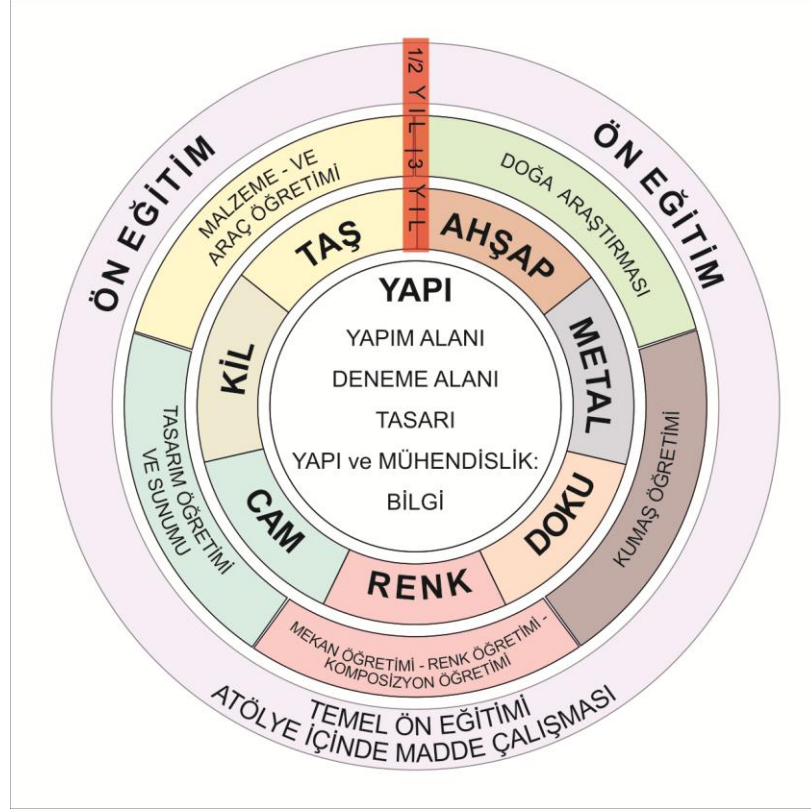
<http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2010-1/hoeffler-carolin-1/PDF/hoeffler.pdf> (erişim 12 Ekim 2012)



Resim 9: Josep Albers öğrencileri ile bir kağıdın katlamasını incelemekte, Black Mountain Koleji, New Haven, 1946

<http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2010-1/hoeffler-carolin-1/PDF/hoeffler.pdf> (erişim 12 Ekim 2012)

<sup>40</sup> Serfiraz ERGÜN, **ROBERT RAUSCHENBERG**, Argos Yeryüzü Kültürü, Şubat 92, Sayı: 42, s: 81



Şekil 3 : “Werklehre - Atölye eğitimi” Bir çark şeklindeki şemanın, dış kenarı altı aylık ön eğitimi temsil ediyor (Ön eğitim). Bu eğitim resim yapmayı ve şekille ilgili giriş deneylerini içeriyor. İçteki iki çember üç yıllık kısmı gösteriyor (Biçim öğretimi ve Atölye öğretimi), kullanılan malzemelerle beraber. Üç yıllık atölye iki usta tarafından veriliyor: bir sanatçı ve bir zanaatçı. Ortada, çarkın merkezi yapı yapımına ve mühendisliğe bir gönderme yapıyor. Mimari teoride öğrenilmiş ve gerçek yapı inşaatlarında çalışılmış oluyor.

Rauschenberg’in eğitimi sırasında Albers ile ilişkisine bakıldığında Allport’un son evredeki ikincil kişisel özelliğe dayalı olarak hem Albers’in öğretileri hem de eleştirileri ile karşı karşıya geldi. Bu yol ayrımı içinde belki Rauschenberg sıkıntı bir döneme girmişti. Çünkü Albers’in vermiş olduğu Bauhaus mantığının “Werklehre” öğretisinin sıkı yapısı altında kalmakta idi. Buradaki çelişki Rauschenberg’in yaşantısının iç dünyasına ters bir olgu oluşturmuştu. Başka deyişle çocukluğundaki edinimleri ile eğitim yolundaki farklılıklar arasında kaldı. Bu farklılığı ve Albers’in otoriter tutumunu şu konuşmalarda açıkça ifade etmekte:

RR: “... Şunu belirtmek istiyorum : Albers’ten disiplin öğrenmek istiyordum. Estetik olarak birbirimize çok uzaktık. “sanat dolandırıcılıktır” demediği gün yoktu. Dolandırıcılıkla işim olmasını istemiyordu. Böylece bu olumsuzlamayla, ters bir şekilde, bana doğruluğu öğretti. Kendimi sahtekar hissederek, kırmızıya yeşil, turuncuya sarı koymam mümkün değildi. Renklerle çalışmam mümkün olmadığı için,

*beyaz içine beyaz resimlerle çalışmaya başladım. Şimdi size bunu sormak istiyorum, Alber'in beni pozitif etkilediğini düşünüyor musunuz?*

*Art: Doğrudan değil. Belki söyle söylenebilir. Rauschenberg, Albers'in protestolarına istinaden büyülmüştür.*

*RR: Hayır, protestolar değil, bu benim için iyiydi. Bir sürü ev ödevi yapmam gerekiyordu ve bunları özenle ve talimatlara uygun yapıyordum.*

*Art: Zaten yalan söylemeyeceğinizi düşünmüştük.*

*RR: Ben bir şeyler öğrenmek istiyordum. Her gün Albers çalışmamıza bakıyordu. Çalışmalarımızı duvara yapıştırmamız gerekiyordu. Ve ne zaman benim çalışmama sıra gelse "Bunu kimin yaptığını bilmek istemiyorum." diyordu. Tabii herkes bana bakıyordu. Bunun üzerine sevdiği bir öğrencisinden, resmimi onun yapıştırmasını için rica ettim. Ama bu da işe yaramadı. Çalışmayı gördüğünde "Bunu kimin..." diye tekrar bağıyordu.*

*Art: Beyaz ve siyah resimleriniz Albers'e karşı bir çeşit isyan mıydı?*

*RR: İsyan değil, sanatçı olarak ilk gerçek sorumluluğumla sanata giriş.*

*Art: Renklerden korkuyor muydunuz?*

*RR: Renklerle çalışıyorsam, hangi renkle çalışsam bana zor geliyor diye sordum kendime. Kırmızı. Böylece renkli resimler oluştu. Albers'in bana verebileceği her şeyi aldım ve kendimi formladım. Hiç kimse, kendim hakkında, bana bu kadar fazla şey öğretmezdi. Bu yüzden itiraz etmeyi hiç düşünmedim.*

*Art: Uslu öğrenci Rauschenberg*

*RR: Uslu olmaya çalıştım ama başaramadım.*

*Art: İşkence çekmiş olmalısınız.*

*RR: Günden güne aşağılayıcıydı.<sup>41</sup>*

Rauschenberg, Albers'in eğitimi altında gün geçtikçe kendini ezilmiş hissetmekteydi. Her ne kadar onun öğretilerini dinlemiş ve uygulamışsa da çocukluk

---

<sup>41</sup> Ute THON, **Güvensizliğe ihtiyacım var**, <http://www.art-magazin.de/div/heftsuche/Rauschenberg/1979/2008/0/OGOWTEGWPPAOWPOGEEEREGHPPHEG RPEEEPR/%22Ich-brauche-Unsicherheit%22> (erişim 23 Temmuz 2009)

yıllarındaki edinimleri ortaya çıkmak için uygun zamanı kolluyordu. Edinimleri, Allport'un üç seviyeli kişilik özelliğindeki merkez ve ikincil kişisel özelliklerin bir çakışması oluşmaktaydı. Bu çakışmayı ise Rauschenberg'in deyişiyle "İsyan değil, sanatçı olarak ilk gerçek sorumluluğumla sanatta giriş." olarak tanımlamaktadır. Ve başka bir röportajında Albers ile sürtüşmesini şu şekilde betimlemektedir :

*DZ: Sonra Kuzey Carolina'da, katı geometrik resimleri ile tanınan ünlü olan Bauhaus - öğretmeni, Josep Albers ile çalışmaya başladınız. O zamanlar farklı bir sanatçı mıydınız? Veya onun yanında neler kaybettiniz?*

*RR: Bundan evvel Paris'deydim. O günleri zor anımsıyorum. Bildiğim tek şey, birkaç Nü çalışmayı eve yolladığım. Onları bir zaman istediğim de, annem hepsini boyamış. Çıplak bayanları iç çamaşırı ile giydirmiş.*

*DZ: Ve Albers?*

*RR: Albers insafsız biri, üzerinde Laboratuvar gömleği ve beyaz eldiven ile boyama yapardı. Buna karşılık ben, ellerimle boyamayı sever ve boyayı sıçramasına izin verirdim. Beni sık sık azarlar, küçük düşürür, başarısız bir kimse olarak adlandırır, uzun saçlarımı kesmemi isterdi. Ama belki disipline ihtiyacım var, kendimi bulmak için direnişe ihtiyacım vardı. Her zaman söylediği: "Sanat aldatmacadır."*

*DZ: Bunu da dikkate aldınız.*

*RR: Öyle mi?*

*DZ: Eh, en azından İllisyonist olmadınız. Bir nevi Natüralist.*

*RR: Uzun süreliğine Albers'in etkisi altında monokrom resimler yaptım. Buna rağmen pılı pırtı ve istif etmeye olan tutkum beni hiçbir zaman bırakmadı. Kolejde, hatta gönüllü olarak çöp kamyonunu sürerdim, her zaman bulduğum şeyler kullanabileceğim arzusundan dolayı. Ve her şeyin üzerini oldukça fırçalardım. Bir kere tuvalim olmadığı zaman bir yatak örtüsüne biraz tırnak ojesi ve çizgili dış macunu bile kullandım. Birçok eleştirmen sonra, dada veya sürrealizm'i geliştirmek istediğimi söyledi. Ama bunlar sadece heves ve istekti.*

*DZ: Bu taşkınlığın cesareti neydi?*

*RR: Bi bilsem. Belki diğer sanatçıların beni ciddiye almamasından kaynaklanmaktadır. Ben daha çok müzisyen ve dansçılar ile John Cage ve Merce Cunningham ve Earl Brown ile birlikteydim. Birazcık kıskanıyordum onları, çünkü*

*onların sanatı tamamıyla anlaktı. Sabit değil, mobilya değil, kararlaştırılmışlık da yok. Bu beni çok etkiledi.*<sup>42</sup>



Resim 10: Yatak, 1955, Modern Sanat Müzesi, NY

<http://gaylealstrom.wordpress.com/2011/11/28/robert-rauschenberg-in-moma/> (erişim 3 Eylül 2012)

Rauschenberg yaşamındaki fakirlik olgusunu 1955’de deneysel “Yatak” çalışmasında sanat eğitime dair teorik ve pratik bilgi ile çocukluk yıllarından gelen toplayıcı, meraklı ve keşifçi kişilik özelliklerini ortaya koymuştur. Belki de bu çalışmadaki deneysel tavır onun yaşamındaki olanaksızlıklardan kaynaklanmakta, sonraki çalışmaları için temel oluşturmaktadır. Genel olarak bütün çalışmalarındaki “Birleştirme” fikri böylece ortaya çıkmış oluyordu. Bunun ötesinde “Yatak” çalışmasının ilk olma özelliği çocukluk döneminde kendi sözleri ile söylediği “*O zamanlar oldukça yalnızdım. Her zaman yatağımı işgal eden birçok teyzeler vardı böylece bende terasta yatmak zorunda kalıyordum.*” ile bağlatırılabilir. Bilhassa

<sup>42</sup> Hanno RAUTERBERG, **Ben Gökyüzüme sahibim**  
<http://www.zeit.de/2006/03/Rauschenberg> (erişim 17 Temmuz 2009)



yatak örtüsünü seçmesini belirleyen etken olabilir. Başka deyişle imge üretiminde kendi biriktirdiklerinden beslenmesi söz konusudur.



Resim 11: İsimsiz (beyaz ayakkabılı adam), 1954, Çağdaş Sanat Müzesi, LA  
[http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz1-11-06\\_detail.asp?picnum=2](http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz1-11-06_detail.asp?picnum=2)  
(erişim 3 Eylül 2012)



Resim 12 : Monogram, 1955-59, Modern Müze, Stockholm  
<http://www.modernamuseet.se/en/The-Collection/The-collection1/The-Collection/>  
(erişim 3 Eylül 2012)



Resim 13: Odalık, 1955-58, Müze Ludwig, Köln  
[http://arthistory.about.com/od/from\\_exhibitions/jg/rauschenberg\\_combines/rrc\\_08.htm](http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/jg/rauschenberg_combines/rrc_08.htm)  
(erişim 3 Eylül 2012)

*Art: Çalışmalarınızda ikide bir otobiyografiksel olarak yorumlanmakta. Eleştirmenler doldurulmuş bir Tavuk görüyor ve Texas'taki çiftlikteki çocukluğunuzla bağlantı kuruyorlar. Böyle bir yorum sizce doğru mu?*

*RR: Böyle bir yaklaşım tamamıyla yanlış. Sağ olsun, Bay Sigmund Freud sayesinde insanlar çalışmalarında otobiyografiksel semboller okumak istiyor. Ama çoğu anlamlandırmalar ne yazık ki olan bitenin yanına bile yaklaşmıyor, o an ki çalışmamla ilgili yani anlaksallıkla ilgilidir. İnsanların çalışmalarımın arkasında saklanmış herhangi bir anlam aramalarını istemiyorum.<sup>43</sup>*

Her ne kadar Rauschenberg nesnelerin imgeleri ile uğraşmadığını söylese de çalışmalarında bu yaklaşım anlayışı ortaya çıkarılmaktadır. Baskın bir içgüdü ile geçmişte bastırılmış olan duygu yoğunluğu bir anda kişisel bir bakış açısından nesnel

<sup>43</sup> Ute THON, **Güvensizliğe ihtiyacım var**, <http://www.art-magazin.de/div/heftsuche/Rauschenberg/1979/2008/0/OGOWTEGWPPAOWPOGEEEREHPPHEGRPEEEPR/%22Ich-brauche-Unsicherheit%22> (erişim 23 Temmuz 2009)

bir bakış açısına kaydırılamamaktadır. Çünkü bir sanatçı olarak, çocukluk yıllarındaki meraklı kişiliği ile algı seçiciliğini deneysel anlamda geliştirmektedir. İmge, ister istemez bilinçaltındaki bir çağışım ile bastırılmış olan duyguları, anlık oları çıkarmaktadır. Ve çalışmalarındaki deneyselliği çocukluk yıllarında edindiği özelliği şu şekilde ifade etmekte:

*RR: “Çok meraklıyım. Bu tanrının bir lütfü. Her gün yeni şeyler keşfediyorum. Eğer merakınızı kaybederseniz körleşirsiniz. İçgüdülerinizi ve merakınızı koruyun. Onlara saygı göstermelisiniz, yoksa ölürlür.”<sup>44</sup>*

Rauschenberg’in yaşamının kişilik özellikleri bağlamıyla sanat yapmanın ötesinde, hayatın doğal anlaşılabilir dizgisi olan kaosu üzerinde yoğunlaşmaktadır. Tıpkı bir insanın yaşamını hayatın nereye ve nasıl götüreceğini bilmemesine rağmen yaşaması gibi. Ve kolaj tekniği ile hayattaki atıl nesnelere kullanımı sanatına dahil etmektedir. *“Resimlerimin hayatın yansımaları olmasını istiyorum, ve hayat durdurulamaz... Sıradan olana olanak tanıyorum.”<sup>45</sup>*

İzleyecinin resimlerde yaşamasını ve tecrübe etmelerini istiyor. Birbirleri ile ilişkili olmayan nesnelere ve resimleri birleştirerek onlara anlamlar vermeyi denemektedir. Bütün bu karışıklığı bir sanat bağlamı içine yerleştirerek yapmaktadır. Böylece sanatta olup bitenleri düşünceleri bir şekilde redetmektir. Rauschenberg kendini Avant-gard olarak tanımlamaktadır. Biraz ironik bir biçimde *“Avant-gard asla başarılı olmadı. Kendi içinde başarılıydı ama dış dünyada değil.”<sup>46</sup>* bu sözü ile sürekli sanatını yeniden icat etmeye çalışan yenilikçi bir sanatçı kimliğini ortaya koydu.

### **3.2 Ergenlik Döneminde İmge Üretiminin Temel Unsurları:**

Rauschenberg’in sanat eğitimini tamamlamasından sonra New York sanat dünyasına girişi ve kabulü oldukça sancılı dönemlerden geçmektedir. Allport’un ikincil kişisel özelliği bağlamında eğitimi sırasında sadece Josep Albers ile uğraşmakta iken şimdi sanat dünyasının izleyicileri, eleştirmenleri, sanat galeri sahipleri ve en önemlisi hem

<sup>44</sup> Michael KAPTIVE, **The Irrepressible Ragman of Art**, <http://www.nytimes.com/library/arts/082700rauschenberg-art.html> , (erişim 11 Mayıs 2008)

<sup>45</sup> **Genel Görüş**, <http://genericopinion.ca/rauschbed.html> (erişim 3 Ekim 2012)

<sup>46</sup> **Genel Görüş**, <http://genericopinion.ca/rauschbed.html> (erişim 3 Ekim 2012)

sanatçı arkadaşları hem de bir nevi sanatçı rakipleri olan kişiler ile mücadele etmek zorunda kalacaktı. Bu unsurların ötesinde sanat dünyasına yeni giren bir sanatçı olarak ekonomik sıkıntılar halen o yıllarda devam etmekteydi. Bu sıkıntılı günleri bir görüşmede karşılıklı olarak dile getirmektedir:

*DS: Ben Dorothy Seckler, Robert Rauschenberg ile 21 Aralık 1965 New York'ta görüşmekteyim. Robert, demin size neden ilgilendiğimi açıkladığım gibi bu görüşmenin başlangıcı yaklaşık olarak 1950 dönemine dayanmaktadır. Eleştirmenler sıklıkla çalışmalarınız hakkında varolma terimi üzerinden tartışmakta, iddia ettikleri gibi sizin soyut dışavurumculuk ve Pop sanatı arasında bir köprü olduğunuzu, davranış ve düşüncelerinizin diğerinden nasıl belirgin ve köprüünün diğer sonunda duran sanatçı şahsiyetlerden nasıl farklı olduğunu görmek ilginç olabilir. Cezayir'de veya Kazablanka'da bulundunuz, 1953'den hemen önce, ve belki de bu başlanması gereken iyi bir noktadır. New York'a geri gelmek zorunda kaldınız, ve o zamanlarda epeyce bir mücadele yaşadınız. Hatırladığım kadarı ile, günlüğü on beş cent'e Fulton sokağında yaşamanızı sürdürmeniz gerekiyordu. Bu doğru mu?*

*RR: Bazı günler yirmi beş idi.*

*DS: Peki, o mücadele döneminde dikkatimi çeken bazı insanlar çalışmalarınız hakkında yazanların söylediği çevrenizi kabul eden bir pozisyon almanızın nedeni soyut dışavurumcuların tersine onlar çevrelerine karşı isyankar olup, sebebi veya genel olarak söyledikleri soyut dışavurumcular yükselmekte iken bu dönem sırasında Pop sanatçılarına karşı çok daha iyi davranılıyordu. Şimdi halen daha buradasınız, Betty Parsons ve inanıyorum ki Egan'da kayda değer bazı sergiler açmanıza rağmen. Ve bu dönem halen daha bir mücadeleydi. Görünüşe göre davranışlarınız zenginlik tarafından o kadar etkilenmiş değil.*

*RR: Tutumumdaki temel farklardan biri ve de bazı soyut dışavurumcuların dayanmakta olduğu gerçek gibi benim doğal bakış açım da asla kültüre dayanmadan yaratıcı süreç içinde duruma uygun bir şekilde gerçekliği dahil etmektedir. Ben herhangi bir kişinin, sanatçı olsun veya olmasın, başkasının üzerine işlerin sorumluluğunu atmak için kimse tarafından izin verilmiş olduğuna inanmıyorum. Sadece zor olduğu için bu fikir ile çalışmanın çok ilginç bir güdü olduğunu düşünmüyorum veya bu durumun bu kadar kolay olduğu için kabul etmiyorum. Zenginlik ile düşünüyorum ki konuştuğumuz o dönem hakkında bu bana çok yabancıydı ve ortada yeni zorluklar vardı. Eğer kirayı ödemek için sorunuz yoksa başka birşey yapmak için sorunuz vardır; birinin hep belirli miktarda biraz soruna*

*ihtiyaçı vardır. Bazı insanların çalışmak için çok sıkıntıya ve bazılarının ise daha aza ihtiyaçı vardır. Ve Con Edison'un atıklarını sokaklardan toplayabildiğim ve çalışmalarında kullanmak için günün bana ne getirebileceği için kendimi çok zengin hissediyordum. Aslında öyle ki bazen burada bir misafir gibi New York'ta yaşamak beni utandırıyor.*<sup>47</sup>

Rauschenberg'in, New York'a gelmesi ile maddi sıkıntıları halen devam etmekteydi. Ama bu onun için bir sorun teşkil etmemekteydi. Çünkü sokakta bulduğu atık nesnelere çocukluk yıllarındaki gibi toplamakta ve atölyesine taşımaktaydı. Sanatı bir şekilde devam etmekteydi. O dönemde maddi sıkıntıların ötesinde düşünsel sorunlar edinmişti. Çalışmalarındaki "var olma" olgusu kendi benliğinde de ortaya çıkmıştı. Rauschenberg sanatçı kimliği altında eğitiminde kavradığı temel prensipler ile yaşamının gerçeklik olgusunu yansıtmaktaydı. Fakat New York, Cedar tavernasında sosyalleşen resim sanatı dünyasının kişileri ile bir türlü bir araya gelemedi. Ünlü Cedar tavernası Pollock, de Kooning, Robert Motherwell, Mark Rothko, ve Franz Kline gibi New York okulunun sanatçıları için bir numaralı uğrak yeri idi. İçki içmek, sosyalleşmek ve sanatı tartışmak için en azından gün aşırı her gece toplanırlardı. Aslında, çoğu zaman soyut dışavurumculuğun burada doğmuş ve geliştirilmiş olduğu söylenebilirdi. Rauschenberg, o dönemin Soyut Dışavurumcuları ile aralarında sanatlarına dair kültürel bir ortaklık bulunmadığını hissediyordu.



Resim 14: Cedar tavernası, 24üniversite, 1962, Fotoğrafçı: Robert Otter

<http://www.robertotter.com/gallery/westvillage/gallerywv3.htm> (erişim 9 Ağustos 2012)

<sup>47</sup> Dorothy SECKLER, **Robert Rauschenberg ile röportaj-21 Aralık 1965**, <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/rausch65.htm> ( erişim 8 Kasım 2009)



Resim 15: Cedar tavernası tabelası, 24üniversite, 1962, Fotoğrafçı: Robert Otter  
<http://www.robertotter.com/gallery/westvillage/gallerywv3.htm> (erişim 9 Ağustos 2012)



Resim 16: Cedar tavernası önünde bekleyen sanatçı grubu  
[http://theplathdiaries.blogspot.com/2012\\_03\\_01\\_archive.html](http://theplathdiaries.blogspot.com/2012_03_01_archive.html) (erişim 21 Ağustos 2012)

Soyut dışavurumcularla anlaşmazlıkları aslında fikir ayrılığından kaynaklanmaktaydı. Rauschenberg'in görüşmelerde dediği gibi, "*Tutumumdaki temel farklardan biri ve de bazı soyut dışavurumcuların dayanmakta olduğu gerçek gibi benim doğal bakış açım da asla kültüre dayanmadan yaratıcı süreç içinde duruma uygun bir şekilde gerçekliği dahil etmektedir.*"<sup>48</sup> sözüne ettiği kültürlü bir şekilde sanat hakkında bilgi noksanlığı varmış gibi görünmekte ama Rauschenberg düşüncelerini; nesnel bir bakış ve yaratıcı sürecin bilinci ile durumlara daha gerçekçi, objeleri olduğu gibi kendi dilinde o an içinde algıyarak ortaya koyar. Soyut dışavurumcular daha çok düşünceyi arka plana atıp kendi içlerindeki duygu karmaşasını ama nesnelere ama tuval üzerine yoğun renk geçişleri ile yansıtmaktadırlar. Daha çok duyguların çalışmasına izin verirlerdi. Cedar tavernasında her gece böylesine yaşanan tartışmalar içinde Rauschenberg, düşülen fikir ayrılıklarında yalnız kaldığı hissine kapılmıştır. Soyut dışavurumcularla fikir ayrılığını farkederek Rauschenberg kendine yakın fikirlere sahip Jasper Johns ve başka sanat disiplininden olan Merce Cunningham, John Cage ve David Tudor ile duygu ve düşüncelerini paylaştı. Rauschenberg içinde bulunduğu durumu kendi cümlelerle şöyle dile getirir:

*RR: Eh, tam olarak bilmiyorum ama hatırlıyorum. Bu kesinlikle çok daha karmaşıktı ve şimdiki genellememe göre daha çok dahil olduğumu hissediyordum. Fakat sanatçıların haşmetli ortamı içindeydim, demek istediğim New York'ta yeniydim ve düşündüm ki buradaki olup biten resimler tam anlamıyla inanılmazdı. Bill de Kooning'in dünyanın büyük ressamlarından biri olduğunu halen daha düşünüyorum. Ve Jack Tworkov'da beğeniyordum, kendisini ve çalışmalarını. Ve Franz Kline. Ama Cedar tavernasında benim için konuşmaya zorlandığım birçok sanatçı bulmuştum. Benim gibi düşünenden neredeyse daha çok ortak bir fikri paylaşımlar var gibi gözüküyordu, ve o zamanlarda çalışmalarına cesaret veren ne ressamlar ne de akranlarım değil sadece çalışan bir grup müzisyenlerdi: Morton Feldman, John Cage, Earl Brown ve bu grubun etrafında olan dansçılar. Onlarla birlikte kendimi çok doğal hissediyordum. Soyut ekspresyonizmin kendini dayatması hakkında bir şey*

---

<sup>48</sup> Dorothy SECKLER, **Robert Rauschenberg ile röportaj-21 Aralık 1965**, <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/rausch65.htm> (erişim 8 Kasım 2009)

*vardı ki şahsen bunu daima erteliyordum, çünkü o zamanda odağım olabildiği kadar ters yöndeydi.*<sup>49</sup>

Rauschenberg'in, Cage ile tanışıklığı, fikir alış-verişi ve deneysel çalışmalar üzerine konuşmaları eğitim yıllarına dayanmaktaydı. İkisinin sanat dünyasına girişi ile bu konuşmalar farklı bir boyuta taşınmaktaydı. Artık birbirleri ile iş birliği halinde olup sanat çalışmalarını nasıl daha etkili tarif edebilmenin yolları üzerine düşünmekteydiler. Ve birbirlerinin çalışmalarına düşünsel anlamda karşılıklı geliştiriyorlardı. Rauschenberg'in, John Cage ve Merce Cunningham arasında ile kendini rahat hissetmesini aralarındaki fikir uyumu ile tarif etmek mümkündür. Bu üçlünün her ne kadar farklı sanat disiplinleri; müzik, dans ve plastik sanatlardan olmalarına rağmen ortak yönleri bir çalışma yönteminden gelmekteydi. Bu sadece bir sanat disiplini değil, sanatın bütün dallarını kapsayan hem araştırma hem de işbirliği üzerine kurulu her insanın doğal öz disiplini ile ilgili bir çalışma yöntemi idi. Farklı sanatçıların birbirleri ile ortak bir dilde buluşup kendi sanatlarının yoğun çalışma tempolarını bir araya getirmek üzerine kuruluydu. John Cage kendi anlayış biçimini "John Cage'den öğrenci ve öğretmenler için 10 kural" başlıklı metinde ortaya koymuştur. Her ne kadar bu kurallar Cage'in sanat tavrı ile ilgili olsa da Rauschenberg'de bu kurallardan biraz olsun etkilenmiştir. Çünkü bu kurallar sadece sanatı ilgilendiren bir konu değil, genel anlamda bir insanın duruma nasıl yaklaşması gerektiğini göstermektedir.



Resim 17 : John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, Londra, 1964, Douglas H. Jeffrey  
<http://places.designobserver.com/feature/the-collaborative-legacy-of-merce-cunningham/24798/>  
(erişim 27 Ağustos 2012)

<sup>49</sup> SECKLER,D., y.a.g.e.



MERCE CUNNINGHAM STUDIO 55 BETHUNE STREET NYC NY 10014

10 RULES FOR STUDENTS AND TEACHERS

FROM JOHN CAGE

- Rule 1: Find a place you trust, and then, try trusting it for awhile.
- Rule 2: (General Duties as a Student)  
Pull everything out of your teacher.
- Rule 3: (General Duties as a Teacher)  
Pull everything out of your fellow students.
- Rule 4: Pull everything out of your students.
- Rule 5: Consider everything an experiment.
- Rule 6: Be Self Disciplined. This means finding someone wise or smart and choosing to follow them. To be disciplined is to follow in a good way. To be self disciplined is to follow in a better way.
- Rule 7: Follow the leader. Nothing is a mistake. There is no win and no fail. There is only make.
- Rule 8: The only rule is work. If you work it will lead to something. It is the people who do all the work all the time who eventually catch onto things. You can fool the fans--but not the players.
- Rule 9: Do not try to create and analyze at the same time. They are different processes.
- Rule 10: Be happy whenever you can manage it. Enjoy yourself. It is lighter than you think.
- Rule 10: We are breaking all the rules, even our own rules and how do we do that? By leaving plenty of room for "x" qualities.

Helpful Hints:

Always Be Around.  
Come or go to everything.  
Always go to classes.  
Read everything you can get your hands on.  
Look at movies carefully and often.  
SAVE EVERYTHING. It may come in handy later.

Resim 18 : "John Cage'den öğrenci ve öğretmenler için 10 kural" (ingilizce)

<http://lailijun.com/10-rules-for-students-and-teachers-from-john-cage/>

(erişim 27 Ağustos 2012)

**MERCE CUNNINGHAM STÜDYOSU 55 BETHUNE SOKAĞI NYC NY 10014**

JOHN CAGE'DEN ÖĞRENCİ VE ÖĞRETMENLER İÇİN 10 KURAL

- Kural 1 : Güvendiğiniz bir yer bulun, ve sonra, bir süre güvenmeyi deneyin.
- Kural 2 : ( Öğrenci olarak genel görevler)  
Öğretmeninizden her şeyi çıkarıp alın.  
Dost olan öğrenci arkadaşlarınızdan herşeyi çıkarıp alın.
- Kural 3 : ( Öğretmen olarak genel görevler)  
Öğrencilerinizden her şeyi çıkarıp alın.
- Kural 4 : Herşeyi bir deney düşünün.
- Kural 5 : Öz disiplinli olun. Bilge veya akıllı birini bul anlamına gelir. Disiplinli olmak için iyi bir yol takip etmektir. Disiplinli olmak için daha iyi bir şekilde takip etmektir.
- Kural 6 : Lideri takip et. Hiçbirşey bir hata değildir. Ne kazanmak ne de başarısızlık vardır. Sadece yapmak vardır.
- Kural 7 : Tek kural çalışmaktır. Eğer çalışıyorsan, seni bir yere götürecektir. Sonunda bir şeyler üzerinden yakalayanlar her zaman tüm işleri yapan insanlardır. Hayranları kandırabilirsin – ama oyuncularını değil.
- Kural 8 : Aynı zamanda oluşturma ve çözümlemeyi yapmaya çalışma. Bunlar farklı süreçlerdir.
- Kural 9 : Ne zaman yolunu bulabilirsen mutlu ol. Keyif al. Düşündüğünüzden kolaydır.
- Kural 10 : Bütün kuralları yıkıyoruz, hatta kendi kurallarımız dahil ve bunu nasıl yaparız ?  
“x” nitelikleri için mümkün olduğu kadar yer bırakarak.

Faydalı tavsiyeler :

Her zaman etrafta bulun.  
Herşey için ya gel ya git.  
Her zaman sınıflara git.  
Eline geçen herşeyi oku.  
Filmleri dikkatli ve sıklıkla izle.  
HERŞEYİ SAKLA. Daha sonra işine yarayabilir.

Resim 19 : “John Cage’den öğrenci ve öğretmenler için 10 kural” (türkçe)

Rauschenberg’in merkez kişisel özellikleri, ve eğitiminde edindiği deneyimler ile Cage’in kurallarının üst üste gelmesi, çalışma yönteminin özünü oluşturmaktadır. Rauschenberg hem kendisinin doğal öz disiplinini hem de sanatsal yönünü bir nevi perçinlenmiştir. Kendi dünyasının resimlerini, gerçek dünyanın zenginliklerini; atıl nesnelere bir uyum içinde çalışmalarına aktarmaktadır.

RR: (...)Görüntülerin, malzemelerin ve resimlerin anlamları benim irademin bir illüstrasyonu olmamasının yollarını bulmak için çalışmakla meşguldum ama daha çok gözlemlerimin tarafsız bir belgesi gibi, ve gözlemlerle demek istediğim, şehir hakkındaki tam anlamıyla heyecanlarım, bir tarafta kırk katlı bir bina var ve hemen sağında küçük ahşap bir kulübe var. Biri bir park alanı diğeri ise herşeyin o kadar kalabalık olduğu ofislerden, tuvaletlerden ve pencereden bir labirent.(...)<sup>50</sup>

Herşeye açık olan, var olan ile yetinip elindeki malzeme ile en iyisini ortaya koymaktadır. Çünkü Rauschenberg'in yaşadığı bölgenin atıl nesnelere Fulton sokağındaki atölyesine taşıyıp onları tekrar nesnel bir bakış açısı ile deneysel çalışmalar yapmaktadır. Yaşadığı bölgenin sıradan görülmeyen zenginliklerini şu sözler ile anlatmaktadır:

RR: Yani, Battery'e yakın olan aşağı şehir merkezinin tarzını seviyorum. Burada bu zamanlarda oturuyordum, zannediyorum bunu takiben burası yukarı şehir merkezine taşındığım yerdi ve dört yıldır burada oturdum ve bu 1965'deydi. Eşim oğluma hamileydi ve kayınvalidemin kararı altında bir apartmanın zemin katına taşındık. Yaklaşık bir veya bir buçuk yıl huzurlu yaşadık ama geri kalan yıllarda sanki yukarı şehir merkezindeki birbirinden uzak insanlar gibi bende kendimden uzak yaşıyordum. Fakat aşağı bölgeyi daha çok seviyorum çünkü oradaki kira sözleşmeleri daha yaptırımcıydı. Şehrin bir tarafında tüm çeşitlerle harika hayvanlar, New York'un en geniş hayvan mağazasına sahiptim. O zamanlarda Washington Marketi vardı; her çeşit taze sebze, ithal peynirler ve et alabileceğin bir tek onlar vardı. Bir çiftçinin marketi gibiydi. Sonra aynı blok içinde sağda toptan bitki satan yerler vardı. Çiçekler bölgesi 26. Caddeye kadar gitmekte fakat orası başka bir çeşit bölgeydi. Sonraki blokta oldukça çok ihraç fazlası elektrik ve elektronik donanımlar mağazaları vardı. Ve sonra şehrin karşısında Fulton Balık Marketi vardı. İkisini sadece büyük iş yerleri ayırıyordu. Gün içinde sokaklar insanlarla o kadar doluydu ki sanki karınca yuvasına tekme atmışlar. Ve Bam! saat altıyı vurduğunda, insanların ayak seslerini üç blok öteden duyabiliyorsun. En yüksek binalar oradaydı. Eğer seçimim olsaydı her zaman suya yakın olmak isterdim. Ve eğer kavurmuş kahvenin kokusu güçlü değilse, her daim Balık Marketin kokusunu alabilirsin. Burasını şehrin çok zengin bir bölgesi olduğunu düşünüyorum.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup>Dorothy SECKLER, **Robert Rauschenberg ile röportaj-21 Aralık 1965**, <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/rausch65.htm> (erişim 8 Kasım 2009)

<sup>51</sup> SECKLER, D., **y.a.g.e.**



Resim 20: Rebus, 1955, Modern Sanat Müzesi, NY  
[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=98673](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=98673)  
(erişim 4 Aralık 2012)



Resim 21 : Tideline, 1963, Luisiana Müzesi, Humleboek  
<http://giampierofichera.wordpress.com/2012/12/23/%E2%98%80tideline-robert-rauschenberg-1963/>  
(erişim 4 Aralık 2012)



Resim 22 : İsimsiz,1963, Guggenheim Müzesi, NY  
<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Untitled&page=&f=Title&object=82.2912>  
(erişim 5 Aralık 2012)



Resim 23 : Estate,1963, Guggenheim Müzesi, NY  
<http://www.artchive.com/artchive/R/rauschenberg/estate.jpg.html>  
(erişim 5 Aralık 2012)

Rauschenberg'in çalışmaları kaynağını günlük hayattan alır. Günlük hayat onun çalışmalarında yaşamayı devam eder. Gerçek dünyanın herkesin görmezden geldiği nesnelere, büyük kağıtlara sanki yığılmışlarçasına dizmektedir. Dönemin soyut dışavurumcuların renk ve fırça tekniği, dadaistlerin kolaj tekniğini bir araya getirip farklılığını ortaya koymaktadır. Rauschenberg'in birleştirmeleri; somut nesnelere ile soyut sanatın yitirmiş olduğu nesneliliğin anlamını yeniden vurgulamaktadır. Böylece, sanat yapıtlarıyla çevre arasında kopmuş olan ilişkiyi yeniden kurmuştur. Bitmeyen bir keşfetme yeteneği ile, hayatın akıl almaz canlılığı ve sürekliliği göze çarpmaktadır. Özgürce oluşturulmuş, rastlantısal ve anlamsızca birleştirilen konu dışı nesne ve resimleri ile Rauschenberg'in çalışmaları, soyut dışavurumcuların alışılmış ölçütlerini yerine getirmez, dolayısıyla da iç duyudan uzak gibi görünmektedir. Göze çarpan bir örnek olarak Rauschenberg'in 1963 yılında gerçekleştirdiği "Estate" isimli çalışmasında, şehir yaşamı ve kitle iletişim araçlarıyla ilgili imgeleri konu alan araştırmalarını sanatsal bir doku ve etkiyle göstermektedir. Rauschenberg bu birleştirmeleri verdiği röportajda şu şekilde ifade etmektedir:

*JEK: Bir realist misiniz ? Nedeni, çalışmalarınızın bir şeyi temsil etmesi ve insanlar tarafından ortaklaşa görülmesi mi, yoksa daha çok bireyin içsel bir görüşü olarak mi hissediyorsunuz?*

*RR: Sanırım bu tamamıyla benim dışımda bir şey ve ben sadece bilgi koleksiyoncusuyum, sanatçı sunumu yapar. Düşünüyorum da en büyük sürpriz "Gerçek" tir. Ben anti - yorumcuyum.*

*JEK: Söylemek istediğiniz izleyicilerin dünyanın diğer parçalarında olduğu gibi sizi yorumlaması veya tarzınız özel bir duruma kasıtlı olarak bakmaya mı yol açmakta?*

*RR: Hiç de özel bir duruma bakmak değil. Ben bunu sahip olduğun eşsiz kişisel farklılıkları çizmek için bir davetiye olarak algılıyorum. Mümkün olabildiği kadar da kişisel olarak yapılması gerektiğini düşünüyorum. Söylemek istediğim hiçbir şey, bir sınırlama olarak kendi başına bir şey anlamına gelir. Bu en çok eleştirdiğim anlaşmazlıklardan biridir ki, bu birinin açık fikirli olması gerektiren deneyimler üzerine siyah ve beyaz bir kısıtlamaya zorlar. Onu saptırmaktadır. Ve bu onu herhangi psikolojik veya felsefi boyuta sahip olmaktan uzak tutar.*

*Bir kere yazıldı mı, artık öyle kalıyor. Değişmeyen bir durum haline geliyor.*

*JEK: Şu an seçim ve dizgisel benzetmeler -- sanki kamera ile bir kompozisyon seçerek insanları belli bir şeyleri düşünmek için yönlendiriyorsunuz.*

*RR: İyi de benim aklımda her zaman bazı şeyleri daha çok yok etmek yerine, onları bir araya getirme anlayışı vardır. Yönlendirdiğim çoğu durumda her ne olursa olsun onları ilgilendirmektedir. Ben sadece vurgulamak için altlarını çiziyorum.*

*JEK: Bazı eleştirmenler kolajlarının etkisini aşırı çokluluğu önerdiğini söylemektedir. Dışarıda kahredici yığınlar dolusu bilgi olduğunu bildirmek istemez misiniz?*

*RR: Bunun için dikkat çekmeye hoşlanıyorum. Ve dünyanın kavrayabildiğimizden daha zengin olduğunu, ve inanabildiğimizden daha çok çeşitlenmeler ve sürprizlerle dolu olduğunu düşünüyorum.*

*JEK: Fakat bununla birlikte hayatının içinden dünyaya bakmak için bir yol buldunuz, dünyaya yaklaşan bir yol öyle ki diğer insanlara bunu da öğretmek için?*

*RR: Muhtemelen açık fikirlilikle, eğer mümkün ise. Ve tahammül edebileceğimiz kadar keyif ile.*

*JEK: Kendinizi sanat tarihi içinde yer almak için hazır olduğunuzu görüyor musunuz?*

*RR: Oh, tabii ki düşünüyorum. Çalışmalarımın insanlar üzerinde uluslararası etki içinde sahip olmasıyla. Nitekim yetmiş iki yıl boşuna harcanmadı! Ama henüz işim bitmiş değil. Halen daha meşgulüm, Bebek!<sup>52</sup>*

Rauschenberg'in sanat yapmak için kullandığı nesneleredeki imge çağrışımları aslında herkesin gördüğü, kullanmakta olduğu gündelik nesnelere. Dünyasının zenginliği nesnelere kullanım alanlarının yer değiştirmesi veya farklı nesnelere ile birleştirmesidir. Bu sanat gereksimini "zihinde boyutsal bir birleştirme" olarak tanımlayabiliriz. Tanımlama daha çok sanat nesnesinin biçimi üzerinden izleyecinin

---

<sup>52</sup> Jason Edward KAUFMAN, **Ticaret kesinlikle sanat dünyasını evrensel olarak alt üst etti**, The Art Newspaper, Eylül 1997  
[http://www.jasonkaufman.com/articles/robert\\_rauschenberg\\_at\\_72.html](http://www.jasonkaufman.com/articles/robert_rauschenberg_at_72.html) (erişim 14 Kasım 2008)

yaşam deneyimi ile ilişkendirmesini vurgulamaktadır. Nitekim Rauschenberg yorum katmak ve biçim bozmak gibi temel unsurlarını ikinci plana atmaktadır. Ve sanat malzemeleri ile gündelik nesnelere aynı konum üzerine indirmektedir.

*“Hiçbir şeye benzemeyen bir resim istemiyorum. Onun bir şeye benzemesini istiyorum. Ve sanırım gerçek dünyadan yapıldıysa bir resim, o zaman gerçek dünyaya daha çok benzer olduğunu düşünürüm.”*ve *“Bir çift çorap, bir resim yapmak için ahşap, çivi, terebentin, yağ, ve kumaşdan daha az uygun değildir.”*<sup>53</sup>

Rauschenberg’in çalışmaları için, *“şunun bunun kuvvetli ve gürültü patırtılı derlemeler”*<sup>54</sup> sözünü kullanmaktadır. Birleştirmelerindeki nesne ve resimler gündelik hayatın gerçekliğinden alınıp yüzeye gelişigüzel bir şekilde düzenlenmektedir. Ve izleyicinin şehir yaşamında gördüğü nesnelere dair göndermeler yapmaktadır. Aynı fikre sahip ama daha zihinsel olarak değerlendiren Tilman Osterwold’a göre, Rauschenberg’in çalışmalarına *“mnemonic görseller”* olarak tanımlamaktadır. Birbirinden çok uzakta yer alan gerçeğin katmalarından toplanmış imgeler, çağışım ve düşünceler yoluyla birleşmektedir. Bu sayede sanatın tarihsel gelişimi ile o an süregelen hayatın gündeliğini, politikasını, bilimsel gelişimi gibi unsurları birleştirmektedir. Bu birnevi tekrarlamalar izleyicilerin yaşadığı o anlar için hatırlatmalar olacaktır.

Rauschenberg’in, John Cage ve Merce Cunningham arkadaşlığı dışında sanat çalışma yöntemlerini aynı fikirleri paylaşan bir diğer can dostu Jasper Johns’dur. Bu arkadaşlığa Rauschenberg ile Black Mountain kolejindeyken hem bir sanatçı hem de sanat tarihi öğrencisi olan Suzi Gablik vesile olmuştur. Rauschenberg’in Johns hakkında ilk düşüncelerini Gablik’e aktarırken *“Jasper ılıman, güzel, ince, ve romantikti. Neredeyse hasta görünüyordu --sanırım romantik ile demek istediğim bu.”* ve bu karakter yapısına kendini yakın hissetmiş olan Rauschenberg, Jasper ile aynı atölyeyi paylaşmaya başlarlar.

New York’un Pearl sokağında Jasper Johns ile aynı evde yaşamakta ve çalışmakta olan Rauschenberg doğal olarak birbirlerini etkilemektedirler. Johns’un

<sup>53</sup> Susan HAPGOOD, **Neo-Dada Redefining Art 1958-62**,

<http://edu.warhol.org/app-rauschenberg.html> (erişim 11 Ekim 2012)

<sup>54</sup> Norbert LYNTON, **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s: 283



suskun, çekingen yapısı ile Rauschenberg'in daha konuşkan ve dolup taşan ruh hali arasındaki zıtlık, eserleri arasında farklılıklarla da kendisini açıkça göstermektedir. Kişilikleriyle bağdaşır şekilde, Johns bir model olarak hazır nesnenin etkisi altında kalırken, Rauschenberg'de nesne birleştirmeleri ile hayatın kendisini ön planda tutmaktadır. Her ikisi de gerçeğin parçalarını soyut dışavurumculuktan çıkmış görsel bir dille bütünleştirmeyi ve böylece aşırı içe dönüklüğün sınır çerçevesini genişletmeye çalışmaktadırlar. Rauschenberg'in birbirine benzeyen ve soyut dışavurumcu tarzda çalıştığı resimlerinde Jasper Johns ile aynı kavramı savunduğu söylenebilir. Bu amaçla Johns ve Rauschenberg'in yalnızca hayattan yaygın olan nesne imgelerden değil, her türlü kaynaktan yararlanmışlardır.

Johns ile ilişkisine derinlemesine bakıldığında Rauschenberg – Cage arasında olan sanatçının doğal öz disiplinin çalışmasına benzer bir yöntem yatmaktadır. Bu yöntem Johns'a ait olup ister istermez Rauschenberg'in etkilenip çalışma mantığına bunu katmıştır. İkisinin soyut dışavurumdan gelmesi ve etkilenmesi ama soyut dışavurumcular gibi aynı bakışı sahip değildirler. Johns'un bu doğal öz disiplini, çalışmasındaki düşünceleri ve kavramların temelini şu sözler ile anlatmaktadır :

*Bazen onu görüyorum ve sonra resmediyorum. Başka zamanlarda resmediyorum ve sonra görüyorum. Her ikisi de katışık durumlardır, ve hiçbirine de tercih etmiyorum.*

*Doğanın her noktasında görmek için birşey vardır. Çalışmalarım gözüün değişen odaklamaları için benzer olanaklar içermektedir.*

*Öğretmenimin “bakışın dönen noktası” şeklinde ( Cezanne ve kübizm hakkında konuşuluyor) adlandırdığı üç akademik fikir benim ilgimi çekmiştir. ( Son günlerde Larry Rivers resim yaptığı yerden 62 veya 93 cm uzaklıkta olan siyah bir dikdörtgeni işaret edip ve dedi ki “...sanki orada da birşeyler oluyor.” Marcel Duchamp'ın önerisi “Birinden örnek olarak nesneden başka bir hafıza izlenimine aktararak yeterli görsel imkansızlığına ulaşmak için”;ve Leonardo'nun fikri (“ Bu nedenle, ey ressam, çizgiler ile vücutlarınızı çevrelemeyiniz...”) ki bir bedenın sınırı ne kapalı bedenın bir parçası ne de etrafı saran atmosferın bir parçasıdır. Genellikle, basitlik kavramları ile ilgili resimlere karşıyım. Herşey bana yoğun görünüyor.<sup>55</sup>*

---

<sup>55</sup> Kristine STILES, Peter Howard SELZ, **Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists' Writings**, <http://books.google.com.tr/books?id=WXV-HlsUzdcC&pg=PA325&lpg=PA325&dq=jasper+johns+sketchbooks+notes+art+and+literature+sprin>

Johns'un bu temel düşünceleri bağlamında yaptığı çalışmaların Rauschenberg'in birleştirme kavramı ile paralellik göstermektedir. Johns'un bu kavram anlayışını Cage'in kurallarına benzer kendi bireysel bir çalışma yöntemi yazmıştır :

<i>Bir şey tek yönlü çalışır</i>	<i>(One thing working one way)</i>
<i>Başka bir şeyde başka yönlü çalışır.</i>	<i>(Another thing working another way.)</i>
<i>Bir şey farklı zamanlarda farklı yönlerde çalışır.</i>	<i>(One thing working different ways at different times).</i>
<i>Bir nesne al</i>	<i>(Take an object)</i>
<i>Onun üzerine bir şey yap.</i>	<i>(Do something on it.)</i>
<i>Onun üzerine başka bir şey yap.</i>	<i>(Do something else to it.)</i>
“ “ “ “ “	( “ “ “ “ “ )
<i>Bir tuval alın.</i>	<i>(Take a canvas.)</i>
<i>Üzerine bir işaret koyun.</i>	<i>(Put a mark on it.)</i>
<i>Üzerine başka bir işaret koyun.</i>	<i>(Put another mark on it.)</i>
“ “ “ “ “	( “ “ “ “ “ )
<i>Birşey yap.</i>	<i>(Make something.)</i>
<i>Onun için bir kullanım bulun.</i>	<i>(Find a use for it.)</i>
<i>Ve Veya</i>	<i>(And Or)</i>
<i>Bir işlev icat edin.</i>	<i>(Invent a function.)</i>
<i>Bir nesne bulun.</i>	<i>(Find an object.)<sup>56</sup></i>

Johns, basit kavramlı düşüncelere karşı bir duruş sergilemektedir. Bu basit kavramını belki hayatın karmaşalığı ile karşılaştırmaktadır. Hayatın kendi içinde akan düzeninden bir parça alıp o nesneyi yukarıda aşamalı geçişler ile sanat çerçevesine oturtmaktadır. Böylece sade ve ön plana çıkmış bir sanat objesi aslında hayattan alınmış bir kavram gibi görünmektedir. Bu kavramsal düşünce içinde soyut dışavurumcuların aşırı içe dönüklüğüne karşı bir tepki olarak ta sayabiliriz. Rauschenberg'in, Cage ve Johns ile ilişkisinden çıkarımı sanat nesnesine nasıl yaklaşılması gerektiği değil, nasıl düşünülmesi gerektiği fikridir. Bu düşünce biçimini kendine farklı bir şekilde yorumlayarak nesnelere tekil kavramlar gibi ele

---

[g+1965&source=bl&ots=Uji\\_y\\_VUNc&sig=XWY-AljTkphv8ukIT8K6BKgAs6o&hl=tr&sa=X&ei=M60UJ6nLeqE4ASSi4EI&ved=0CDEQ6AEwBg#v=onepage&q&f=false](http://www.stile.com/works/1965&source=bl&ots=Uji_y_VUNc&sig=XWY-AljTkphv8ukIT8K6BKgAs6o&hl=tr&sa=X&ei=M60UJ6nLeqE4ASSi4EI&ved=0CDEQ6AEwBg#v=onepage&q&f=false) , (erişim 17 Ekim 2012)

<sup>56</sup> STİLE,K. ve SELZ,P.H., **y.a.g.e.**

olarak birleştirmiştir. Böylelikle alışmaları her ne kadar st üste bindirilmiş resim ve nesnelere oluşsa da sanat çalışmasının özgürlüğünü birçok nesnel kavramlarla yansıtılmaktadır.



Resim 24 : Jasper Johns, El Lambası III, 1958, Sanatçı koleksiyonu  
<http://noise-admiration.blogspot.com/2012/10/artwork-of-day-932012-jasper-johns-14.html>  
(erişim 22 Eyll 2012)



Resim 25 : Jasper Johns, Ampul I, 1958, Sanatçı koleksiyonu  
<http://noise-admiration.blogspot.com/2012/10/artwork-of-day-932012-jasper-johns-14.html>  
(erişim 22 Eyll 2012)



Resim 26 : Jasper Johns,Ampul II, 1958, Sanatçı koleksiyonu  
<http://noise-admiration.blogspot.com/2012/10/artwork-of-day-932012-jasper-johns-14.html>  
(erişim 22 Eylül 2012)



Resim 27 : Jasper Johns,Fool's House,1962, Jean-Christophe Castelli koleksiyonu  
<http://www.artistsnetwork.com/articles/artist-interviews-profiles/jasper-johns-and-gray>  
(erişim 22 Eylül 2012)

Rauschenberg'in aşırı taşkınlığı ile Johns'un sakinliği aynı atölyeyi paylaşmasıyla birbirlerini bir şekilde tamamlamışlardır. Yaşayış biçimlerinin ve karakterin farklı olması birbirlerine daha nesnel eleştirme olanağı sağlamıştır. Rauschenberg'in Johns hakkında düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir :

*JEK : O dönemde sürekli, siz ve Jasper Johns birbirinizin en iyi seyirci olduğunuzu söylediniz. Niye?*

*RR : O zamanlar, sadece birbirimizin işleri ile ilgilenen bir tek biz vardık. Bu şekilde düzen içinde durmamız gerekmezdi! Marboro Kitap evinde işini kaybettiği zaman downtown'a taşındı. Ben de Front sokağında yaşıyordum ve o Water sokağına yerleşti. Semt içindeki tek iki sanatçı bizdik. Yapmaya çalıştığı şey gerçekten hoşuma gidiyordu, ve o da çalışmalarından hoşlanıyordu -- onaylamazdı, ama hoşlanıyordu işte. Her ikimizde izolenmiş güçlü kişilerdik. Sahiden, birbirimiz için iyidik çünkü tamamıyla farklı estetiklerden gelmiştik. Demek istediğim her şeyden yeteri kadar alabilemiyordum, ve onda da hiçbir şeyden çok vardı. Bu bizi doğal olarak nesnel yaptı. Birbirimizi belki uyumsuzluklar ile etkiledik. Ama karşılıklı bir saygımız vardı.<sup>57</sup>*

Johns ve Rauschenberg'in birbirini anlaması ve eleştirel anlamda yardımlaşmaları aslında o dönemin baskın olan soyut dışavurumcu sanatçıların tavırları ile ilgilidir. Soyut dışavurumcuların Cedar tavernasında buluşmaları ve sadece kendi aralarında tartışmaları Rauschenberg ve Johns'u daha da yakınlaştırmıştır. Bunu başka bir röportajında şöyle açıklamaktadır:

*PT: Jasper John ile olan işbirliğinizi tarihin nasıl tarif etmesini istersiniz?*

*RR: (Bol bol kıkırdar).Soyut ekspresyonistlerle kendimizden geçmeyen sadece bizdik. Onlara karşı değildik fakat bu tutumla da ilgilenmiyorduk. İkimizde hissettiği sanatlarının çevresinde çok fazla abartılı duygusallık vardı. Cedar tavernasında takılmama ve Franz Kline sarhoş olup onu eve bırakmama rağmen ilk hayal kırıklığım hiç kimse beni ciddiye almamasıydı. Jasper da ciddiye alınmamıştı. Ve palyaço olarak görüldüm.Samimi, zararsız, mahluklardık.*

---

<sup>57</sup> Jason Edward KAUFMAN, **Ticaret kesinlikle sanat dünyasını evrensel olarak alt üst etti**, The Art Newspaper, Eylül 1997, <http://www.jasonkaufman.com/articles/robert-rauschenberg-at-72.html> (erişim 14 Kasım 2008)

*PT: Jasper ile ilişkiniz hakkında önceden konuşmuştuk.*

*RR: Hmm, düşünüyorum en iyisi bu konuyu kenara bırakalım. Hem kişisel hem de çalışan sanatçılar olarak Jasper ve benim yaşadığım sevgiden korkmuş değilim. Birbirimizin yaşamında en önemli kişiler olduğumuz için o günlerde herhangi bir günah veya çekişme görmüyorum.*

*PT: Neden ayrı yollara düştüğünüzü anlatabilir misiniz?*

*RR: Tanınmış olmaktan utanmak.*

*PT: Ünlü olmaktan mı utanmak?*

*RR: Sosyal olarak. Şefkat ve duyarlılık dedikodu haline gelseydi ne olurdu. Bir çeşit yenilik; çok iyi tanınan geleceği parlak azginların sevgili olması sanat dünyası için yeni bir olaydır.<sup>58</sup>*

Rauschenberg'in arkadaşlık ilişkilerinden almış olduğu hem sanatsal kavramları hem de doğal öz çalışma disiplinlerini kendi içinde tıpkı birleştirme çalışmalarındaki nesnelere gibi bir araya getirerek kendi çalışma görgüsünü genişletip ardından bunu en sade bir şekilde tanımlamakta ve çalışmalarına yansıtılmaktadır. Çocukluk ve eğitim yıllarındaki bütün deneyimlerini ve atölyedeki çalışma disiplini şu sözler ile aktarmaktadır:

*DZ: Siz hiçbir zaman bir yaratıcı, bir mucit olmak istemediniz?*

*RR: Ben fikirleri olan bir sanatçı değilim. Fikirlerden nefret ederim. Ve yine de aklıma gelirse, hemen dolaşmaya çıkarım, unutmak için. Güvensizliğe, bilgisizliğe ihtiyacım var. Bu tıpkı bir performans gibi, onda da aslında sonradan ne olacağını bilmiyorsun. Atölyeye gittiğimde, yazılmamış bir kağıdım. Dışarı çıktığımda ne yazık ki yazılmamış bir kağıt gibi değilim.*

*DZ: Her zaman başka şeylerle uğraştınız, neden?*

*RR: Eğer bir şeyi iyi yapabiliyorsam ve alışkanlığa dönüşürse, o zaman çabukça sıkılmaya başlarım. Başka şeylerle uğraşırım. Bundan dolayı da fotoğraf çekmek*

---

<sup>58</sup> Paul TAYLOR, **Robert Rauschenberg**,  
<http://www.interviewmagazine.com/art/robert-rauschenberg-/#> (erişim 13 Kasım 2012)

*hoşuma gidiyor, daima fotoğraf makinesi ile nesnelere kendilerini yeniden keşfettiriyorlar.*<sup>59</sup>

Başka bir röportaj da çalışma disiplini tamamlayıcı bir şekilde şöyle ifade etmektedir:

*JEK : Her zaman hazırlıksız bir biçimde mi çalışıyorsunuz, hiç hazırlayıcı eskizler yok mu?*

*RR : Çalışmamdan önce eskizlere sahip olduğum tek zaman bazı mimari ve fiziksel yapılandırmalardadır, o da parçayı tamamlamak için gerekli olduğu içindir. Anlatmak istediğim eğer ki bir şeyi yapmadan önce hayal edebiliyorsam, o zaman hayal etmek yeterlidir. “Önyargılı bir hayal gerçekleştirmek” zevk ve heyecanımı yıkar. Maceranın tadını kaçıtır, o zaman sadece bir işçi olurum.*<sup>60</sup>

Rauschenberg çalışmasına olan yaklaşımını hazırlıksız bir şekilde betimlemektedir. Bu belki de onun taşkınlık anlayışına denk gelmektedir. Hayat ile sanat arasında boşluğu uçsuz bucaksız olan hayal gücü ile doldurmaktadır. Boşluğun ne kadar ve ne ile dolduğu önemli değildir, önemli olan boşluğun ne kadar genişleyebilmesidir. Rauschenberg kaçırılmaması gereken en küçük süprizleri bile yansıtmak istemektedir.

### **3.3 Yetişkinlik ve Yaşlılık Dönemde İmge Üretiminin Temel Unsurları:**

Araştırmanın kavramsal çerçevesinde şekil-1’de bulunan temel kavramları kendi içinde açıklamıştık. Bu bölümde Rauschenberg’in almış olduğu süreçteki bilgi birikimi ve kişilerle olan paylaşımını son evresinde nasıl tam olarak şekillendiği irdeleyeceğim.

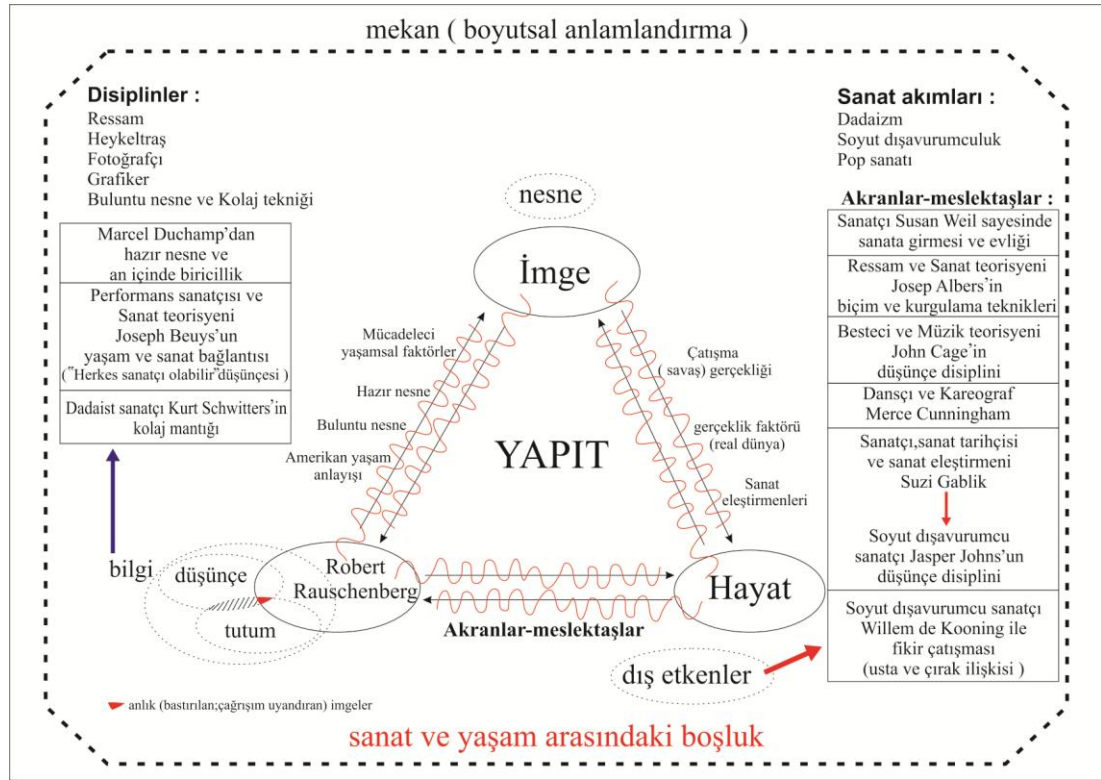
Rauschenberg’in yaşamı boyunca devam edip üst üste binen; sanat akımları ve disiplinleri, arkadaşlık ilişkilerinden çıkarımı, çalışma öz disiplinine eklediği

---

<sup>59</sup> Hanno RAUTERBERG, **Ben Gökyüzüme sahibim**  
<http://www.zeit.de/2006/03/Rauschenberg> (erişim 17 Temmuz 2009)

<sup>60</sup> Jason Edward KAUFMAN, **Ticaret kesinlikle sanat dünyasını evrensel olarak alt üst etti**, The Art Newspaper, Eylül 1997,  
[http://www.jasonkaufman.com/articles/robert\\_rauschenberg\\_at\\_72.html](http://www.jasonkaufman.com/articles/robert_rauschenberg_at_72.html) (erişim 14 Kasım 2008)

düşünce yöntemleri, yeteneklerine kattığı yeni bilgiler, hem yapısal hem de teorik anlamda nesnelerin kullanım alanlarını farklı platformlarda sergilemesi ile ana kişisel, merkez kişisel ve ikincil kişisel özelliklerinin yavaş yavaş kemikleştiğinin göstergesidir. Sanat dünyasında kendisine dair bir yol açıp içinde yaşadığı kültürü ve kendi ifade etme yöntemlerini kabul ettirmiştir.



Şekil-4

Bu katılışma, çalışmalarını belirli bir yönde sabit kalmaması için ona rahat bir deneme yapma olanağı sağlamıştır. Eklektik, karışık ve ciddi gibi durmayan çalışmaları ile dünya üzerinde varolan hazır-nesne, buluntu nesne ve atıl nesnelere tekrardan canlandırmıştır. Nesnelere bir bütün içinde birleştirilmiş bir göstergenin bütünlüğü anlamına gelmemekte çünkü göstergelerin imgeleri izleyici için belli bir odaklanma noktası sağlamamaktadır. Tam tersine çalışmanın bulunduğu mekan ile tepkimeye girip mekanı da sanat çalışmasının içine katmaktadır. Böylece izleyicinin mekandan uzaklaşması dahi çalışmanın etkisi kısa kısa hatırlatmalar ile hayatın içindeki diğer nesnelere imgeleri ile bağlaştırılarak çalışmanın geçmiş mekanına geri gitmesini sağlayacak ve çalışmanın ömrünü uzatacaktır.



Rauschenberg'in denemelerindeki somutlaştırma anlayışını kavramsal bir çerçevede içinde açıklayabiliriz. Bitmiş bir çalışmasını izleyicilere sunup, onlardan devamını getirmesini istemektedir. Bu sayede çalışma her daim kalıcı durumdadır ama bu durum sadece zihinlerde olacaktır. Bu kavramsal anlayışı şu sözler ile dile getirmektedir:

*DZ: Hiçbir zaman bir sanat biçimine sıkı sıkıya bağlı kalmadınız, her zaman Resim, Heykel, Performans arasında dolaştınız.*

*RR: Böyle görülebilir. Saplanmak istemiyorum. Hiçbir zaman kesin olmak istemiyorum. Sanatın herhangi bir şekilde ideal ve güzel olması ve kendi içine kapalı olması hasta bir düşüncedir. Biliyor musunuz, benden olan her resim tamamen farklı da görünebilirdi. Ve eğer resimlerimi resim olarak görmezseniz kendi adıma çok memnun olurum. Onlar oyun sahasıdır. Onlardan heves almalısınız, devamını kendiniz boyamak ve yapmak için.*

*DZ: Ama ne yazık ki Müze de dokunmak kesinlikle yasaktır.*

*RR: Bana inanabilirsiniz, resimlerimin atölyeden çıktıktan sonra artık ellenmemesi gerçekten çok zor benim için. Bitmiş bir sanat eseri, benim için öyle bir şey yok.<sup>61</sup>*

Rauschenberg'in çalışmalarını "oyun sahası" olarak görmesi merkez kişisel özelliklerine bağlı çocukluk yıllarına dayandırılabilir. Yap-boz anlayışını; bir çocuğun kum sandığında hayal gücü ile oynaması ve bırakıp gittikten sonra başka bir çocuğun devam etmesi gibi algınabilir. Bu eylemi Rauschenberg atölye sınırlarında gerçekleştikten sonra müzeye konan çalışmalarını izleyici tarafından zihinde yap-boz gibi oynamasını ve eğlenmesi ister. İzleyici için bir zihin egzersizi sağlamaktadır. Rauschenberg çalışmalarını kendi yaşamı ile sınırlandırmamakta, onları daha çok farklı zamanlarda değişen düzlemler olarak nitelendirmektedir. Bunu tekrardan varolan yeni düzlemde şekil alması olarak düşünmektedir. Hayat ile bağlantılı olarak cümleleriyle şöyle dile getirir:

*RR:(...)Ve zaten bir resmin sınırlı bir ömrü olduğunu düşünüyorum. Biri bakmadan kendisine o kadar tanıdık geldiğini farkına varıyorsa bir resim kendisinin bir kopyası haline çok çabuk dönüşmektedir. Sanırım bu sadece doğal bir olgudur. Hatta belki de önemli bir şeydir. Her zaman olduğu gibi gördüğümüz şeyleri daha*

---

<sup>61</sup> Hanno RAUTERBERG, **Ben Gökyüzüme sahibim**  
<http://www.zeit.de/2006/03/Rauschenberg> (erişim 17 Temmuz 2009)

önce hiç bakmadığımız gibi onları yeniden görmek için yıllar boyu bir güce sahip olduğumuzu sanmıyorum. Sana çok yakın ve her gün gördüğün birisi olabilir. Eğer onlar iki haftalık geziye veya sen iki haftalık geziye çıkarsan sadece ilk onbeş dakika içinde bir araya geldiğinizde senin fikirlerin ile onların fikirlerinin nasıl değiştiğini bakışlarından fark edersin. Ve sonra biri yeniden alıştır. Aynı şey resimde de meydana gelmekte. Eğer ki çalışmayı bilinen yöntem ve malzemelerle kelime oyunları yaparak veya biçimlerle sembolik olarak uğraşarak, çalışmanın ömrünü daha kendisi gösterme fırsatı bulamadan kısaltırsın. Demek istediğim kendisine ait bir yaşamı yoktur. Zaten şu anda başka birinin yaşamını sürdürüyor.<sup>62</sup>



Şekil-5

<sup>62</sup> Dorothy SECKLER, **Robert Rauschenberg ile röportaj-21 Aralık 1965**,  
<http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/rausch65.htm> (erişim 8 Kasım 2009)

Rauschenberg'in her ne kadar "Eğer ki çalışmayı bilinen yöntem ve malzemelerle kelime oyunları yaparak veya biçimlerle sembolik olarak uğraşarak, çalışmanın ömrünü daha kendisi gösterme fırsatı bulamadan kısaltırsın." diye söylemesine rağmen ilk çalışmalarında kendisi ve dönemin durumu hakkında gizil bir şekilde farklı teknikler ve imgeler kullanmıştır.

Rauschenberg çeşitli şekillerde boyamalar uygulamıştır. Soldaki figür üstüne nasıl ince, saydam bir katman sürdüğünü ve sağ tarafa kalın, opak turuncu bir çizginin merkezine biraz beyaz boya damlaları koyduğunu göstermektedir. Görsel ritimler oluşturmak için biçimleri tekrarlamıştır. Soldaki figürün kavisli sağdaki kavisli turuncu fırça darbesi ve merkez içindeki yuvarlak ökçe tarafından taklit edilmektedir. Anlam üretmek için sembolik görüntüler kullanmıştır. İp cambazı ile iki boyutlu ve üç boyutlu sanat arasındaki hassas dengeyi temsil edebilir. Çalışmasında gerçek ayak izleri ve başka kişisel imgeler dahil etmekle, Rauschenberg sanatında gerçek insanların izleri olduğunu göstermektedir.

Çağdaşları gibi o dönemde geçerliliği olan belli akımlara tabii olmaması, bildik teknik ve yöntemlere başvurmaması ve kendisini nesnel bir şekilde ifade etmesi hayatın gizil sürekliliği ile ilgilidir. Hayat içinde devam eden yaşamı sadece o gün sınırlandırarak biten gün ardından yeni bir başlangıç; beyaz bir kağıt gibi tekrardan devam etmektedir. Böylece görünmeyen şeyleri görünür hale getirmek için onları gizli bir biçimde yarı saydam olarak işlemektedir. Tıpkı elle tutulamayan, var ile yok arası düşünceler gibi. Bu yaklaşımını çalışmalarında biçimsel anlamda değil yaşamında kavramsal etkilerin oluşturduğu anlık ipuçları ile ifade etmektedir. Anlık ipuçları ile sonsuza kadar var olmanın peşinde değil ama fikrin peşindedir. Sanatın ömrü ve izleyici ile ilişkisini esprili bir şekilde şu sözler ile dile getirmektedir:

*DZ: Sanatınız ne de olsa biraz geçici. Bazı çalışmalarınız sanki bir sonraki yüzyılı atlatamayacak gibi gözüküyor. Bu sizi rahatsız etmiyor mu?*

*RR: Benim sanatım sonsuz ve ebedi olmayacak ki. Ama lütfen, bunu benim Koleksiyonculara sakın söylemeyin?*

*DZ: Sizden bir şey kalmasın mı?*

RR: Geçmişte kalan, geçmiştir ve özellikle beni hiç ilgilendirmiyor. Sanırım oldukça Amerikalı olduğum içindir. Bazen sadece bir çalışmama bakıyorum ve düşünüyorum: “Hm, bir gün bu sanatçı ile elbette tanışmak istersim...” Aslında sonsuza dek sahip olduğum tek şey benim Çölkaplumbağım Rocky’dır. Ama Florida’yı hiç beğenmedi, bir kere buradaydı ve iki haftalığına bir şey yemedi. Bende onu New York’a geri götürdüm, orada, sanat içinde kendini rahat hissediyor. Sanatı seviyor, gerçekten, bu bir şaka değil. Ne zaman sanat eserlerini etrafa assak, etrafında sürünüyor, kafasını uzatıyor ve bir süre sonra sevdiği eserini buluyor. Onun etrafında oturuyor. O gerçek bir Sanat eleştirmeni. Hem de tanıdığım en iyisi.<sup>63</sup>

Kendi çalışmaları hakkında düşüncesini “Sanırım oldukça Amerikalı olduğum içindir.” sözü ile belirtmektedir. Çalışmalarının konusu dönemin hayat anlayışını ve kendi yaşantısını yansıtmaktadır. Ona göre sürekli değişen hayat karşısında algı da değişir. Bu düşünceyi şu şekilde ifade etmektedir:

DS: Resmin ömrü olduğunu, resimle ilgili algının istikrarsızlığını daha önce konuştuklarımızla bağlarsak, resmin bir ömüre sahip olduğu teorisini Duchamp ortaya atmıştı. Yanlış hatırlamıyorsam, sanırım 15 yıl demişti, emin değilim siz hatırlıyor musunuz?

RR: Evet.

DS: O zaman görünüşe göre, her durumda imge başka nesiller veya gelecek kuşaklar için muhtemelen başka temeller üzerinde algı ile geri gelecektir. Ve demek istediğiniz bundan 200 yıl sonra, siyah diğer çağrışımların bütün çeşitleri olabilir...

RR: Haklısın.

DS: Bazı soyut dışavurumcular tarafından ortaya atılan bu ızdırap algılanmayabilirdi halbuki resmin farklı bir yaşamı olabilir. Başka bir deyişle, bazı başka nitelikler getirebilir

RR: Zorunlu olarak olacağını düşünüyorum. Eminim eski resimleri istenilen şekilde okumuyoruz.

DS: Hayır.

---

<sup>63</sup> Hanno RAUTERBERG, **Ben Gökyüzüme sahibim**  
<http://www.zeit.de/2006/03/Rauschenberg> (erişim 17 Temmuz 2009)

*RR: Sanırım saflığının parçası olabilir oysa resim şimdiki kadar olağanüstüdür, yalnızca kendi çağdaşlarına göre olağanüstüdür. Şu anda New York'ta eski ustalar, yeni ustalar, usta olmayan, her tarzda resim yapanlar var ve hepsi birarada yaşamaktadır.<sup>64</sup>*

Rauschenberg'in sanata dair görüşmelerinde, çalışmaları hakkında kullandığı kelimeler; oyun sahası, sanat çalışmasının ömrü, izleyecinin çalışmayı okuması ve onunla iletişim içinde olması gibi etkin ve edilgen kavramlar ile çözümleyebiliriz. Çalışmalarında sakladığı görselliklerde hayatın güncel durumlarını izleyiciye sunmaktadır. Esas olan, izleyecinin yapıt ile iletişime geçtiği o andır. Bu bağlamda izleyici ve sanatçının bilgi ve düşünce düzeyi ile sanat eseri arasına bir alan açarak izleyicinin anlık fotografik hafıza bilgisini tekrardan yaşamasına sağlamaktadır. Rauschenberg'in "o an" ile ilgili kavramsal durumu Marcel Duchamp ile yaşadığı olayda kendi ağzından şu şekilde anlatmaktadır:

*JEK: Kolaj sizin en baskın tarzlarınızdan biri olmuştur. Çalışmalarınızı bu açıdan tartışa bilirmisiniz?*

*RR: Hmm, onun dışında da birçok şeyler yaptım. Fakat kolajın kendisi ve kolaj yapma etkinliği, değişimi bir dönüşümden geçirmektense daha çok çeşitli elemlerle bağ kurmanın en doğrudan yoludur. Onun için gerçek nesnelere kullanılmadan hoşlanıyorum, aynı derecede onun gibi bir şeyi karşısına koymak -- tıpkı boyanmış bir resim veya bir fotoğraf. Doğrudanlığı seviyorum ve gerçek benim yorumum tarafından ne kirletilmemiş ne de cansızlaştırılmamış oluyor.*

*JEK: Öyle farz ediyorum ki buluntu nesnelere ile çalışmanızın bir nedeni de bu. Dada ve Duchamp ile aşırı bir biçimde birleşmektedir. Onunla karşılaşmanızda neler hatırlıyorsunuz?*

*RR :Bir "sanatta objeler" ( the object in art) sergisindeydim [ "Art and the Found object" Amerikan Sanatı Federasyonu tarafından 1960'da organize edildi] ve Duchamp da sergideydi. Rack şişesi ile gelmişti. Kız kardeşi orijinal olanı atmıştı, o da arkadaşı Man Ray' a bir tane getirmesi için telefon etti. Man Ray hangi Rack şişesinin orijinal olduğunu hatırlayamayıp, Duchamp'a altı veya sekiz tane gönderdi, ve hangisinin olduğunu hemen anladılar çünkü kayıtları çok iyi alınmıştı. Gösteriyi organize eden adam ile öğle yemeği yedik, ve sergideki bütün parçaların satışa sunulduğunu söyledi. Bende hemen atlardım "Ya Rack Şişesi ?" dedim ve cevaben*

---

<sup>64</sup> Dorothy SECKLER, **Robert Rauschenberg ile röportaj-21 Aralık 1965**, <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/rausch65.htm> (erişim 8 Kasım 2009)

*“Tabii ki, o da satış içinde.” “Ne kadar ?” diye sordum, “Üç dolar” dedi. Böylelikle hemen satın aldım.*

*1960 yılında Marcel ve Teeny yeşil bir kutuyu (Box- in- a- Valise) Jasper Johns’a teslim etmek için geldi ki benim yaşadığım aynı binada idi. Jasper ve ben ilk sanatçılardık. Yarı – emeklilikle ünlenen Duchamp, bizi görmek için dışarı çıkmıştı. Jasper’e kutuyu verirken, “imzalamamı istemiyor musun?” diye sordu. Ve Jasper, “Şey elbette eğer istiyorsanız”, dedi. Ve imzaladı. Sanırım hazır nesnenin sanat tarihi içindeki etkisini Duchamp’dan daha iyi anlıyorum, böylece Rack şişesi hakkında acaba soru sorup sormama konusunda aklım karıştı. Bende Teeny döndüm ve dedim ki, “bir Rack şişesi var elimde, sizin geldiğinizi bildiğim için bütün geceyi ayakta kendi kendime acaba ondan imzalamasını istesem ahlaki mi yoksa hakaret mi olur?” diye karar vermeye çalıştım. Bunun üzerine Teeny, “Oh, aptallaşma Bob. O her şeyi imzalar” dedi. Ve Fransızca olarak imzaladı. Böylece kız kardeşi tarafından atılandan sonraki en orijinal Rack şişesi bendeydi.*

*JEK: Hazır-nesne’nin etkisini Duchamp’dan daha iyi anladığınız ile ne anlatmak istiyorsunuz?*

*RR: Duchamp bütün tepkileri anlamak zorunda değildi. Olay gerçekleştikten sonra tepkileri anlamak sadece tarihsel bir değerlendirmedir. Fakat onun işi bundan çok daha kavramsaldı. O sadece yaptı.<sup>65</sup>*

Rauschenberg’in Duchamp için “O sadece yaptı” demesi “Çeşme” adlı Richard Mutt 1917 imzalı pisuvara gönderme yapmaktadır. Çünkü olayın gerçekleştiği an içinde bir değerlendirme sadece orada bulunan kişiler tarafından yapılmaktadır. Ama asıl yankıyı tarihin kendisi belirlememektedir. Bunu kavrayan Rauschenberg’in kullandığı nesnelere çeşitlemeler, tekrarlamalar, semboller ve kişisel imgeler ile anı dondurup yorumsuz ve sade bir halde sunması durumun daha bitmediğinin gösterip, izleyicinin tarihsel bir gözle çalışmalarında devamını getirmesini ve çalışmalar içinde bulunan öğelerin imgeleri, izleyeciler tarafından başkalaştırarak tarih içinde her daim yerini almaktadır.

Rauschenberg hayatın güncel durumlarına dikkat çekmesi ve serigrafi baskı yöntemi çoğaltıp farklı bir şekilde sunması bir fotoğraf makinesinin objektif açısı mantığında düşünülebilir. “Sanatçının işi tarihin içinde kendi zamanının bir tanığı

---

<sup>65</sup> Jason Edward KAUFMAN, **Ticaret kesinlikle sanat dünyasını evrensel olarak alt üst etti**, The Art Newspaper, Eylül 1997, [http://www.jasonkaufman.com/articles/robert\\_rauschenberg\\_at\\_72.html](http://www.jasonkaufman.com/articles/robert_rauschenberg_at_72.html) (erişim 14 Kasım 2008)

olmaktır.”<sup>66</sup> Sözüyle anı kalıcı hale getirmek ve tüm gerçekliği ile göstermek istemektedir. Böylesi bir algılama ise fotoğraf çekmeye olan merakından kaynaklanmaktadır. Fotoğraf çekme ilgisini bir görüşmede şu sözler ile ifade etmektedir:

*DZ: Daha talebelik yıllarınızda fotoğraf çekmekten hoşlanıyordunuz. O zamanlar Ashville Black Mountain Kolejinde bütün Birleşik Devletlerini santimetre kare olarak çekme fikriniz vardı. Bu dürtü, sanatınıza şekil verdi mi, bir şeyi atlamamak ve görülmeyeni görmek için?*

*RR: Görülmeyeni görmek, evet, öyle söylenebilir. Fakat tasarı sonradan tamamen suya düştü. Bugün bile Ashville şehir sınırından anca çıkabilirim.*

*DZ: Artık her şeyi fotoğraflayan uydular var.*

*RR: Evet, ayrıca onların da gelmesi oldukça zaman aldı.*<sup>67</sup>

Rauschenberg’in fotoğraf çekme alışkanlığı insan gözünün normalde görmediği durumları, fotoğraf ile daha net ve daha keskin olarak görmesini sağladı. Bu sayede kendi nesnel bakışı dışında üçüncü bir göz daha araya girmekte ve Rauschenberg tarihi çok daha iyi irdeleyebilmektedir. Fotoğraf kullanımı ile ilgili görüşünü şöyle dile getirmektedir:

*JEK: Çalışmalarınızda bir diğer değişmeyen fotoğrafın kullanımı. Neden fotoğraf çekiyorsunuz?*

*RR: Birçok şey var içinde. Birincisi, disiplin. Her gölgeye veya duvardaki her çatlağa düşünceli, kasıtlı bir biçimde bakmak bahanedir, veya Barok olan her şey, bir anda hepsini görmek akıl karıştırıyor. Sanırım not defterime çizim yapmak gibi birşey çalışmalarımı yapmak için fotoğraf çekiyorum.*

*JEK: Çok mu Televizyon seyrediyorsunuz?*

*RR: Gün boyunca açık tutuyorum. Bilinmeyen bir konuya açılan başka bir penceredir. Doğanın bir parçası olarak görüyorum. Öyle ki, topluma olan etkisi hayatın kendisinden daha çok zararlı olduğunu sanmıyorum. Baktığın her hangi bir*

---

<sup>66</sup> Paul TAYLOR, **Robert Rauschenberg**, <http://www.interviewmagazine.com/art/robert-rauschenberg-/#> (erişim 13 Kasım 2012)

<sup>67</sup> Hanno RAUTERBERG, **Ben Gökyüzüme sahibim** <http://www.zeit.de/2006/03/Rauschenberg> (erişim 17 Temmuz 2009)

*pencere bunu yapabilir. Nasıl bakıldığına bağlıdır. Bu senin davranışların ile ilgidir.*<sup>68</sup>

Bir diğer görüşmesinde ise son dönemlerinde felçli halinden dolayı etrafında bulunan insanlardan fotoğraf çekmesini ister ve fotoğrafı nasıl kullandığını anlatmaktadır:

*DZ: İnmelerden sonra hala resim yapabiliyor musunuz?*

*RR: Bir Felçli olarak mı demek istediğiniz? Sağ tarafım tamamıyla felçli bu da doğal olarak kolay değil. Bir fotoğraf makinasını dahi tutamıyorum artık. Ama şanslıyım ki etrafımda çok insan var. Ve hepsinin eline bir fotoğraf makinası tutuşturuyorum, bakıcım bile. Onlara her zaman söylerim, lütfen seçmeyin. Ve kötü bir Motif gördüğünüz zaman, o kesinlikle iyi bir şey, diyorum. Böylece binlerce Fotoğrafım oluyor, aslında eskisi gibi, yabancı resimler, kendime mal ettiğim. Büyütüyorum, boyuyorum, yabancılaştırıyorum.*

*DZ: Halen daha çok Televizyon izliyor musunuz?*

*RR: Ne düşünüyorsunuz ki? Elbette. Neredeyse her odada bir TV var ve günde 24 saat açık.*

*DZ: Ne kadar korkunç. Neden ki?*

*RR: İhtiyaçım var onlara. Eğer hepsi kesilse, bu sanki ölüm gibi bir şey olur. Her şeyden koparılmış olurum. O zaman sadece Sanat kalır?*<sup>69</sup>

Rauschenberg, kolaj tekniği ile fotoğrafları dizgiler halinde sunmasına rağmen bir diğer üçüncü göz olan televizyondan da bilgisini farklı bir biçimde almaktadır. Ve bu bakış anlayışını bir pencere gibi düşünmesi ile her insanın nasıl gördüğüne veya görmek istediğine bağlamaktadır. Bu sayede hayatta nasıl baktığımızı yönelik eğilimleri de çalışmalarındaki nesnel tarihi bir pencere olarak algılayabiliriz. Rauschenberg fotoğrafları her ne kadar orijinal halinde kullansa da keşifçi bir anlayışla farklı anlatımlar aramaktadır. Fakat bu anlatım, konu ile ilgili değildir. Çeşitli malzemeleri ve tekniklerin birbirleri ile etkileşimi ve iletişimi

---

<sup>68</sup> Jason Edward KAUFMAN, **Ticaret kesinlikle sanat dünyasını evrensel olarak alt üst etti**, The Art Newspaper, Eylül 1997, [http://www.jasonkaufman.com/articles/robert\\_rauschenberg\\_at\\_72.html](http://www.jasonkaufman.com/articles/robert_rauschenberg_at_72.html) (erişim 14 Kasım 2008)

<sup>69</sup> Hanno RAUTERBERG, **Ben Gökyüzüme sahibim** <http://www.zeit.de/2006/03/Rauschenberg> (erişim 17 Temmuz 2009)



üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu arayışı bir çalışma üzerine olan anlatımında şu şekilde söylemektedir:

*JEK: Ve geçenlerde Pace'de gösterdiğiniz "Anagrams" bağlantılı, Seattle' de bulunan yeni bir müzik salonu için bir duvar resmi üzerinde çalışıyorsunuz.*

*RR: Yaklaşık üç metre yüksekliğinde ve onsekiz metre uzunluğunda olacak, lobide, fakat camın arkasından sokaktan görünür bir biçimde. Bende düşündüm ki konuyu mümkün olabildiğince müzikal bir şekilde yapayım tıpkı Seattle'in kendisi gibi. Her taraftan ve Seattle üzerinden bol bol fotoğraf çekmek için çatıya çıktım. Fotoğrafları büyüten ve kök boyası ile baskı yapan bir bilgisayar bulduğum zaman "Anagram"ların son çeşitlemelerinden yapmaya başladım. Böylece suyu bir çözücü olarak kullanabilirdim. Bütün diğer zehirleri teneffüs etmişim ve hala yaşıyorum, bu beni öldürebilir mi diye düşünüp birde suyu deneyeyim dedim. Güncel fotografik resimleri böyle ipek baskı gibi bilinen tekniklere bağlı olmadan soyut bir şekilde ve şiirsel kullanmak eğlenceliydi. Gerçekliğin şiirsel yumuşaklığını gerçekten sevdim.<sup>70</sup>*

Rauschenberg'in çalışmalarında ki anlık durum anlayışını farklı bir sanat disiplininde de kullanmıştır. Anlık hareket olan tarihsel anektodları dondurup onları soyut dışavurumculuğun getirmiş olduğu özgür ve asi tutumlarla birleştirerek çalışmalarındaki canlılığı sağlamaktadır. Ve bu anlayışı başta dans etme sanatı ile daha sonra yarı kurgulanmış tiyatro parçaları ile sergilemektedir. Rauschenberg çalışmalarının ana fikri için o dönemin izleyecileri tarafından doğrudan bir şekilde algılanabileceğini ve bir sonraki gelecek kuşaktan izleyeciler tarafından daha farklı algılanabileceğini vurgulamaktadır. Bu düşünceyi daha derinlemesine irdeleyerek arkadaşları ile yarı müzikal yarı performans şeklinde tiyatro parçaları gösterime sunmuştur. Ve sanat çalışmalarında kullandığı nesnelere ile tiyatro gösterisi arasındaki bağı şu sözlerle dile getirmektedir:

*DS: Konuşmanızı böldüğümde henüz disiplinler hakkında konuşuyordunuz.*

*RR: Sanırım benim tiyatro ile bu kadar meşgul olmanın sebeplerinden biri de tiyatro içinde aşırı bir biçimde sevdiğim iki şeyin bulunmasıdır. Bir tiyatro parçasını ortaya*

---

<sup>70</sup> Jason Edward KAUFMAN, **Ticaret kesinlikle sanat dünyasını evrensel olarak alt üst etti**, The Art Newspaper, Eylül 1997, <http://www.jasonkaufman.com/articles/robert-rauschenberg-at-72.html> (erişim 14 Kasım 2008)

koymak için diğer insanlar ile kişinin düzenli bir şekilde çalışması zorunluluğunu gerektirmesi nedeniyle seviyorum. Tiyatro eserinin ortaya çıkabilmesi için herkesin sorumluluğunu tamamıyla yerine getirmesi gerekir. Bu sadece bir çeşit özgürlüğün ters ucudur ki parçanın yapılması için kişinin gerektiğinden daha fazla düzene dahil olması gerektirir. Ve koreografisi olmayan parçalar yapmayı deniyorum, fakat bunlar planlıdır ve sahnede bir bütünü tamamlayacak şekilde sonuçlanması karşılıklı güvene dayalıdır. Şimdi performans hakkında konuşuyorum, örgütlü disiplinin aksine bu performansı sergileyen kişiyi birinin görmesi için mümkün kılar, veya tiyatroya zamanında varmak, veya gösterinin başlamaya hazır olduğunu mümkün kılar. Bu resim dahilinde, bir çeşit özgürlük var ki birinin bir kereliğine daha iyi olmasına izin veriyor ve diğerinden daha çok değil. Resimde olduğu gibi, aynı renk olabilir, fakat bazen kırmızı başka resimlerde olduğundan daha iyi görünüyor. Bu bilinen gerekli ortak varoluşun bileşimidir ve olumlu bir ilişkinin içindeki bilinen, birbirlerine yapıcı olan bir ilişkidir. Biri veya diğerleri olmadan, etkinliğin olması mümkün değildir. Tahminimce bu dualizme karşı bir çeşit kavgadır, dualizmi kullanmak gibi aynı zamanda hem evet hem hayır kullanarak evet diyebilmek için, umarım.

DS: Son bir kaç hafta da Happening 'te sunduğunuz tasvirlerle ve hareketlere hayran kalmıştım. Göndermeler hem çok güzel ve hem de çok belirsizdi. Sahneyi geliştiren yollar veya ilk dürtüler hakkında, insanlar ve gelişen durumlar tarafından nasıl değiştiğini söylemek istediğiniz bir şey varsa merak ediyordum.

RR: Tiyatro parçalarımı Happening olarak adlandırmıyorum. Dans yoluyla tiyatroya katılımım dolayısıyla onları dans tiyatrosu olarak göstermek isterim veya belki sadece tiyatro veya herhangi bir şey, çünkü Happening 'ten anladığım şu ki nesne ile çalışan, veya nesnelere onun içeriği ve konusu olan bu malzemeleri, hareketlendirme arzusu olan ressamlar olarak ortaya çıktılar. Sanırım benimkisi gerçekten oldukça geleneksel bir cevap olarak danstan ortaya çıkıyor. Başladığım yol öylece gelen bir fikirle ve sonra fikir yeterli değilse, başka bir fikrim vardır. Hatta bir üçüncü, bir dördüncü... Kompozisyon bütün bu şeylerin üst üste yığılması ile öyle bir şekil alır ki birbirleri ile etkileşime geçerler. Siyah ve beyazın birbirleri ile olan zıtlık etkisini planlamadığınız gibi kendiliğinden gerçekleşir. Yani bir parçayı oluştururken temel sorunlarımdan biri birşeyi nasıl başlatacağım ve daha çok veya daha az sürekli ve can alıcı gözükmesi gereken bütün öğelerin hissiyatını bozmadan nasıl durduracağım. Bunun için tam kelimeyi bilmiyorum, bir şey basitçe başka bir

*aşamayı izler. Kısaca tüm öğeler birbirleri ile aşamalı ilişkiler oluşturur. Ve işte bu yol ile resimlerle çalışıyorum. Bunlar aynı türdeki sorunlardır.*<sup>71</sup>

Rauschenberg'in çalışmalarındaki kolaj tekniğindeki anlayışı ile dans tiyatro gösterileri arasında düşünceleri birebir örtüşmektedir. Ama bu örtüşmeyi sadece iki disiplinde yapmamaktadır aksine bu anlayışı kullanmış olduğu bütün sanat disiplinlerinde ve kendi yaşamında da uygulamıştır. Birbirleri ile çok farklı olan bileşikleri bir araya getirmiştir. Bu getirimler sayesinde mümkün olabildiği kadar yaşantısının ama içinden ama hayatın dışından olan her tür birey ve topluma hitap etme olanağı sağlamıştır ona. Ve Rauschenberg sanatın en temel ve baskın olan "iletişim" aracını farklı biçimlerde bizlere sunmuştur.

---

<sup>71</sup> Dorothy SECKLER, **Robert Rauschenberg ile röportaj-21 Aralık 1965**,  
<http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/rausch65.htm> (erişim 8 Kasım 2009)

## 4. BÖLÜM

### ROBERT RAUSCHENBERG'İN SANATÇI TUTUMU

Rauschenberg'in tutumuna geçmeden önce araştırmanın kavramsal çerçevesi adı altında tutumun tanımı için kısa bir hatırlatma ile başlamak istiyorum. Tutum, bir kişinin etrafında herhangi bir nesne, toplumsal konu veya durumlara karşı güdü, duygu, deneyim ve bilgiye dayanarak almış olduğu davranışların bir ön eğilimidir. Bu ön eğilimin; olumlu veya olumsuz bir davranış biçimi haline gelmesini oluşturacak olgular ise durumları oluşturan konuların altında yatan temel nedenlerdir. Başka bir deyişle öznenin merkez kişilik özellikleri bağlamında davranışların doğrultusunda başlangıcı oluşturan tetiklemelerin nedenleri nedir ve bu tetiklemeler sonucunda olaylar örgüsü nasıl sonuçlanmıştır veya sonuçlanacaktır.

Tutumun davranışları tanımlar iken iyi ve kötü davranış biçimlerini sosyo-politik etkenleri göz önünde bulundurarak ele alınması gerekmektedir. Çünkü bireyin toplumdaki yeri ile birebir ilişkindirilmekte ve toplum içindeki birey(ler); iletişimlerini iyi veya kötü yönde teşkil edecek davranışlar sergilemektedir. Tutum, aynı zamanda bir savunma mekanizması olarak ego'ya koruyucu bir işlev görmektedir. Bireyin kişiliğini koruyan ve temel değerlerine yönelik her türlü tehlikeyi önlemeye yönelik bir yapıya sahiptir. Yani birey kendisine ilişkin kabul etmediği gerçekleri reddederek, egosunu korumaya çalışmaktadır. Bilinçaltı savunma mekanizmalarında olduğu gibi, birey belirli nesnelere, durumlar karşısında ya da kişilere karşı tutumlar geliştirerek öz benliğini sarsıcı duygulardan korumaktadır. Birey doğal olarak benliğini koruyucu nitelikte tutum geliştirmektedir.

Bireyin tutum gelişimini inceleyebilmek için başta merkez kişilik özelliklerini tanımlamaları ve bireyin yapmış olduğu mesleğinin temel özelliklerinin etkenleri üzerinde durmamız gerekmektedir. Ama bu ayrım içindeki önemli olan fark, örneğin sanat ile uğraşan bir bireyi hangi mesleki kurallar içinde incelenebileceğidir. Sanatçı kimliğini mesleki anlamda bir gözle bakmak kaçınılmaz bir çıkmaza sokacaktır. Çünkü sanatçının asıl sorunlarından biri de kendisini “var olma ve var etme” çabası ile ilgilidir. Bu durumda sanatçının yaşamı ile hayattan elde ettiği deneyimlerle kendisine yönelik çeşitli çıkarımlar sonucunda tutum geliştirir ve gösterir. Sanatçının

çıkarımlar içine; dünya görüşü, nesnelere olan gözlemleri, çevreyle olan ilişkisi, arkadaşlık ilişkileri ve sanat dünyası içindeki yerini etkileyecektir.

Rauschenberg'i bu bilgiler ışığında incelerken yaşamı boyunca edindiği tecrübelerle, merkez kişilik özelliklerini nasıl geliştirdiği ve genişlettiği irdelenebilir. Bu merkezi kişilik özellikleri (meraklı, toplayıcı, keşifçi, göçebe, espirili ve kıskanç) ile içinde bulunduğu çevrelere uyum sağlamıştır. Fakir bir yaşantıdan gelmesi ve zorluklar içinde New York sokaklarında atıl nesnelere sanatını yapması kendisinin bir seçimi ve yaşadığı ortam ile ilgili sanat çalışmalarına olan yansımaları, dünyaya görüşü ile ilgiliydi. Ama bütün bunlar sanatçı tutumunu gerçekten tetikleyecek etmenler değildi. Asıl sorun çevresel ilişkilerinde, soyut dışavurumcuların tutumuydu. Soyut dışavurumcuların atölyelerinden sonra ikinci uğrak yeri olan Cedar tavernasında bir araya gelip görüşlerini birbirleri ile paylaşırlardı. O dönemdeki düşüncelerini şu şekilde aktarmaktadır:

*JEK: O zamanın sanat dünyası nasıldı?*

*RR: Çoğu iyi dostlarım Amerikan ressamlarıydı. Franz [Kline] ve Barney Newman favori olanlarımdı. Bill [DeKooning] her zaman severdim. [Jack] Tworok kişisel olarak tanırdım. Ve [Ad] Reinhardt tanırdım. [Jackson] Pollock ile karşılaştım. Müthiş bir zamandı, bir çeşit eğitim ve artık var olmayan fırsatlar. O günlerde sadece beş adet Galeri vardı, ve sanatçılar hem sosyolojik hem de psikolojik ve hata eleştirisel olarak gerçekten birbirlerine ihtiyaç duyuyordu. Bu şimdi imkansız. Ticaret kesinlikle sanat dünyasını evrensel olarak alt üst etti, değil mi? Kira ödemesini kolay hale getirdi, fakat o zamanlar kira daha da ucuzdu.<sup>72</sup>*

Black Mountain kolejli Rauschenberg'in, Cedar tavernasında çoğu New York okullu soyut dışavurumcuların kendi meslektaşları tarafından bir palyaço olarak görülmesi ve onlara yardım etmesi rağmen saygı görmemiştir. Bu tutumlar karşısında Rauschenberg ciddiye alınmamasına ister istermez bir tepki koymak istemekteydi.

---

<sup>72</sup> Jason Edward KAUFMAN, **Ticaret kesinlikle sanat dünyasını evrensel olarak alt üst etti**, The Art Newspaper, Eylül 1997, [http://www.jasonkaufman.com/articles/robert\\_rauschenberg\\_at\\_72.html](http://www.jasonkaufman.com/articles/robert_rauschenberg_at_72.html) (erişim 14 Kasım 2008)

Soyut dışavurumculardan Willem de Kooning ile Rauschenberg arasında geçen bir anısını röportaj da şu şekilde ifade etmektedir:

*Art: Kariyerinize New York'ta başladığınızda, Jackson Pollock ve Willem de Kooning'in soyut dışavurumculuğu talep edilen sanattıydı. Bu baskı, sizin yaratıcı sürecinizi hızlandıran bir faktör müydü?*

*RR: Hayır. Eğer iki sanatçı aynıını yapıyorsa, o zaman esprisi daha az olur, görüşümdedir. O zamanlar New York'taki bütün ressamlar Kooning veya Hans Hofmann gibi resim yapıyor. Bir kere Kooning'e bir Barda şunu sordum, "nasıl bir duygu bu kadar insanın seni taklit etmesi." Ve o da cevap olarak: "Bu kadar kötü resimlerin nasıl yapıldığına dair fikri bulamadıkları sürece, bana ne."73*

Rauschenberg'in alınan tutumlara karşı kendisini koruması doğal bir güdüydü. Ama soruya verilen cevabın içinde gerçeklik üzerine bir aldatmaca olduğu ifadesi belki de Rauschenberg'i sinirlendirmiştir. Çünkü Rauschenberg çalışmalarında tarihsel gerçekliği olduğu gibi yansıtmayı denemiştir. De Kooning'e olan saygı ve aşırı hayranlık başka bir şeye dönüşmüştü. Ve dönüşüm birnevi usta-kalfa arasındaki sürtüşme olarak ta algılanabilmektedir.

Rauschenberg'in gerçeklik anlayışı ile De Kooning'in anlayışın ters düşmesi ile duruma tetikleme sağlayacak etkenleri oluşturmuştur. Rauschenberg, De Kooning çalışmalarından birini silme isteği uyandırmıştır. Ve sanat tarihinde yerini alan bir eylem sonucunda "De Kooning silmek" adlı çalışma ortaya çıkmıştır. Bu yok etme isteğini ve anısını bir röportaj da şu sözler ile ifade etmiştir:

*DZ: Sanatınızı, Anti-Sanat olarak algılayabilir misiniz? Klasik tasavvurların sonsuzluğu ve yüceliğine karşı bir ayaklanma mı bu?*

*RR: İtiraf etmeliyim ki, Pathos kadar Barney Newman kadar veyahut Bill de Kooning kadar ortaya hiçbir şey çıkaramazdım. Onlar o kadar çılgın, kendinden emin ki kendi özgürlüklerinde süzülüyorlardı. Beni, Soyut Dışavurumculuk; ellili yılların sanatı oldukça korkuttu. Ben her zaman mütevazı olmayı seviyordum.*

---

<sup>73</sup> Ute THON, **Güvensizliğe ihtiyacım var**, <http://www.art-magazin.de/div/heftsuche/Rauschenberg/1979/2008/0/OGOWTEGWPPAOWPOGEEEREHPPHEG RPEEEPR/%22Ich-brauche-Unsicherheit%22> (erişim 23 Temmuz 2009)

DZ: *Ve mütevazı bir şekilde Heroen William de Kooning'in bir eserini yok ettiniz.*

RR: *Yok etmedim.*

DZ: *Onun bir resmini sildiniz ve Silineni, sanat eseri olarak açıkladınız.*

RR: *Evet, ama o zamanlar daha çok gençtim ve o bir denemeydi. Silinmiş olan kendini acaba bir resim olarak gösterebilir mi diye görmek istedim. O zamanlar, Bill' in yanına bir şişe Jack Daniels ile gittim. Ve umuyordum ki evde olmasın. Böylece sanat eserine amaçladığım fikir, bu durum için yeterli olabilirdi. Ama ne yazık ki evdeydi ve Whiskey için sevindi. Sonradan bende sevindim. Ona fikrimden bahsettim ve o da bana bunun gerçekten gerekli olup olmadığını sordu. Ardından benimle ilişkili olan bir resim çıkardı. Yağ sıçramaları, Mürekkep lekeleri, tebeşir çizgileri olan bir resim.*

DZ: *Ne kadar zaman da silmeniz gerekiyordu?*

RR: *4 hafta sanırım. Ve yaklaşık 15 silgi ile. Bu kadar süre zarfında hiçbir resim ile çalışmamıştım.*

DZ: *Özellikle de bir Yok resim ile.*

RR: *Evet, silmek bir ayrıcalık olarak kaldı.*

DZ: *Neden acaba?*

RR: *Yok eden biri değilim. Dünyaya dört kolla sarılmak daha güzel.”<sup>74</sup>*

Rauschenberg'in anısında; De Kooning eğer evde olmasaydı çalışmanın zaten amacına ulaştığını ve sanat eserindeki durum için yeterli olacağını düşünmüştür. Diğer yandan sanat eserindeki durum ile ilgili önceki monokrom resimleri hakkında da gönderme yapmaktadır. Bir resim kendini göstermeden nasıl gösterbilir düşünce ile soru işaret aklında kalmıştır. Bu duruma Mark Stevens ve Annaly Swan'ın yorumu açıklık getirebilir:

*“De Kooning olaya ilgi duymaya başlar. Rauschenberg'in son günlerdeki monokromatik tabloları bağlamında de Kooning'in çalışmasını silmesi ile imgesiz olan hayalet benzeri monokromatik bir çalışma yaratacaktı. Fakat de Kooning*

<sup>74</sup> Hanno RAUTERBERG, **Ben Gökyüzüme sahibim**  
<http://www.zeit.de/2006/03/Rauschenberg> (erişim 17 Temmuz 2009)

*şüphesiz Rauschenberg'in diğer anlamlı isteklerinden haberdardı. Genç sanatçı kuşaksal sembolik bir hareket ve oedipus cinayeti ile karşı karşıyadır, komik ve aşırı ciddi ikisi bir arada. Kendisini ağır bir babadan kurtarmaktaydı. Daha da ötesi Dada dilinin şaka anlayışında, yani sanat nesnesinin kutsallığına saygısı veya de Kooning kuşağının romantik tutkusuna eleştiren bir yaklaşımla bunu gerçekleştirdi. De Kooning'in tutkulu sanatının yolunu kestiğini iddia ediyordu. Ve silinmesi gerekiyordu.”<sup>75</sup>*

Böylesi bir hareket duygusal bir çalkantıdan değil de, De Kooning'e karşı duyduğu aşırı sevgiden kaynaklanmaktadır.

Rauschenberg'in monokrom resimleri ile “De Kooning silmek” çalışması arasındaki fikrin paralelliğinin temelinde gerçeği yansıtmaya fikri vardır. Bunu kendi sözleri ile “ben bir bilgi koleksiyoncusuyum” diye ifade eder. Genel olarak çalışmalarında izleyiciye zihinsel bir oyun sahası açmakta ve izleyicinin istediği gibi tekrardan kurgulamasını sağlamaktadır. Bu anlamda monokrom çalışmalarına bakıldığı zaman izleyicinin kendi yaşamış gerçekliği üzerinde düşünmesine ve hayal etmesine olanak sağlamaktadır. Böylece Rauschenberg'in çalışmaları her ne kadar tarihsel anektodlar ile kurgulanmış olsa da uçu yoruma açık imgesel bir platform oluşturmuştur.

De Kooning'in bu durum hakkında başka anlamlar yattığını sezmesi, Rauschenberg'in çalışma biçimine benzer kendisine ait bir çalışma seçmek istemekteydi. Çünkü çalışma sürecini hem düşünsel hem de pratik yolda zorlaştırmak için bir eser aramaktaydı. Ve durumun yaşandığı an şu şekilde gerçekleşmiştir :

*“De Kooning uygulama için hazırladığı karmaşık süreç bağlamında Rauschenberg, “Bana gerçekten acı çektirdi”, dedi. De Kooning bir çizim portfolyosu getirdi ve karıştırmaya başladı. Sonunda bir tanesi için karar vermişti. Ona yakından baktı. Ama sonra çizimi portfolyo içine geri koydu. “Hayır, sana özlem duyacağım bir çizim vermek istiyorum”, dedi. De Kooning başka bir portfolyo daha getirdi. İlkinde yaptığı gibi yavaş yavaş karıştırarak her çizimi ve bir sonrakini tek tek inceledi. “İşte bunu özlerim, bunu seviyorum” dedi. Belli bir resim için karar vermiş gözüküyordu ki son olarak “Hayır, onun çok zor silinmesini istiyorum” dedi.*

---

<sup>75</sup> Mark STEVENS ve Annalyn SWAN, **de Kooning: an American master**  
<http://media.nymag.com/docs/08/05/dekooningpages.pdf> (erişim 3 Eylül 2012)



Üçüncü bir portfolyo daha getirdi. En sonunda, kurban edilmek için yeni ve önemli bir tanesini seçmişti. Resim, yoğun karışık teknikler barındırıyordu. Rauschenberg, “kömürkalemi, kurşunkalem ve herşey vardı. İki ayımı aldı ve buna rağmen tamamıyla silinmemiştir. Çok fazlasıyla silgi bitirmiştir”, dedi. Sonra, genç sanatçı Rauschenberg silinmiş de Kooning’i halka sergilemesi ile de Kooning’i sinirlendirmişti. De Kooning bunun halka açılmasından önce sanatçılar arasında kişisel bir konu olmasını ve katilin gizli kalması gerektiğine inanmıştı. Çünkü kendisi eski bir kuşaktan gelmişti.”<sup>76</sup>



Resim 28: Rauschenberg, Erased de Kooning Drawing, 1953, Modern Sanat Müzesi, New York  
<http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25846> ( erişim 4 Aralık 2012)

Rauschenberg’in bu tutumu aslında düşüncelerine tersi düşmekteydi ama asıl sorun Willem de Kooning’in o dönemdeki soyut dışavurumcular tarafından en tanınmış ve en baskın kişiliğe sahip olmasıydı. Ve muhtemelen Willem de Kooning bu

<sup>76</sup> STEVENS,M. ve SWAN,A., y.a.g.e

durum için en uygun kişiydi. Rauschenberg'in Calvin Tomkins'le yaptığı konuşmasında şu sözleri dile getirmektedir:

*“Eğer kendi çalışmam silinmiş olsaydı o zaman sadece sürecin yarısı olacaktı ve ben tamamını istiyordum. Herneyse, herkes tarafından ünlü kabul edilmiş birisinin bir çalışması olması gerektiğini anladım, ve bunun için en uygun kişi de Kooning'di. Böylece atölyesine gittim ve aklımda olanı ona anlatım. Yok etme fikrinin konuşma içinde geçtiğini hatırlıyorum ve bunun bir imha olmayacağına sürekli söylemeye çalıştım”.*<sup>77</sup>

Rauschenberg'in, de Kooning'e olan kişisel tutumu ile yaşamış olduğu soyut dışavurumcuların tavırları ile birleşmesi son derece dikkat çekmektedir. Yapılan eylem bir nedenler zincirinin son halkasıdır. Ve bu eyleme önceki çalışmalarındaki kurgulamalar ile yani monokrom resimlerindeki imgeyi nasıl imgesiz bir şekilde gösterebilirim sorusu ile birleştirmektedir. Ve “de kooning silmek” başlıklı bir videosunda Willem de Kooning ile hikayesini anlatırken “*Kendi çalışmalarımı sildiğim sırada henüz sanat değildi ve sonra düşündüm ki, aha!, ama bu sanat olması lazım.*”<sup>78</sup> cümlesi ile durum içindeki sanatın gerçekliğini, kendi tutumunu ve çevresel etkenlerin neden-sonuç ilişkisini açıklamış bulunmaktadır.

Rauschenberg'in her ne kadar anlattıklarına rağmen, bu çalışmayı yaparken gerçekten monokrom resimleri ile bağlantılı olarak mı yapmakta yoksa Cedar tavernasında yaşanan olayların gelişminden dolayı mı acaba diye bir soru işareti bırakmıyor da değildir?

Rauschenberg'in soyut dışavurumculara olan kişisel tutumunun yanında kendi arkadaş çevresine de farklı bir yaklaşımı olmuştur. Sanatçı kimliğinin altında çalışmalarını üretmekte olan Rauschenberg; bilgisizliği, güvensizliği ve şüpheli tutumunu hep ön planda tutmuştur. Bu sayede sanat eserlerindeki tarihsel gerçekliği yansıtmaktadır. Ama bu çalışma tutumunu yaşantısına da katmıştır. Kendisine yakın

---

<sup>77</sup> Lawrence ALLOWAY, **American Drawings catalogue**, s. 60  
[http://greg.org/archive/2012/01/11/erased\\_de\\_kooning\\_drawing\\_is\\_bigger\\_than\\_it\\_used\\_to\\_be.html](http://greg.org/archive/2012/01/11/erased_de_kooning_drawing_is_bigger_than_it_used_to_be.html)  
(erişim 27 Eylül 2012)

<sup>78</sup> Robert RAUSCHENBERG, **Robert Rauschenberg on "Erased de Kooning" videosu**  
<http://www.youtube.com/watch?v=nGRNQER16Do> (erişim 12 Eylül 2012)

kişilerin yaşantılarından etkilenmekte ve şüpheli bir tutum ile sanki bunun sebebi kendisiymiş gibi düşünmekteydi. Bu düşüncesini şu sözler ile dile getirmektedir:

*PT: Zaman zaman ziyaretleriniz dışında, New York' tan ayrıldınız. Nasıl oldu?*

*RR: Çok değişken bir zaman gibi görünüyordu. Bütün arkadaşlarım boşanıyordu; ben de yalnızdım. Psikanaliz için ne zamanım ne de sabrım vardı zaten beni de ilgilendirmiyordu. Ben de neler olduğunu anlamak için sadece bir öğle vaktini alır diye düşündüm. Böylece oldukça çok sayıda insan tarafından tavsiye edilen astrolog Zoltan Mason'a gittim. Mesleğini yazman gerekiyordu ve "ressam" yazdım. Kim olduğumu bilmiyordu, beni "boyacı" sandı. Ne yaparsan yap ama dağlardan uzak durmam gerektiğini söyledi. Yükseklik korkum var, evet bu iyi bir fikir. Fazlaca yaşlı olan dağları görünce kendimi kapana kısılmış hissediyorum ve o dağlar, tepe ve kayalardan yapılma oldukları için fazlaca yaşlıydı. Ayrıca "Su ve güneşin olduğu yere gitmemi" söyledi. Meksika körfezine yakın olan Port Arthur Teksas'ta doğdum. Ve zaten Florida'ya önceden gittiğim için tek yapmam gereken arabaya binmek ve sürmekti. Ve ne zaman Captive adasına gittiysem özel bir çeşit manevi yakınlık hissettim, neredeyse bir çeşit sihir, ve böylece sık sık oraya gitmeye başladım.<sup>79</sup>*

Rauschenberg'in yaşantısı bağlamında hayatta ile ilgili tutumu sadece bir durumdan ibaret değildir. Tutumu en sıkı arkadaşlarında dahi sürdürmüştür. Kendisini çok yakından tanıyan ve birçok proje de birlikte çalışmış olan müzisyen John Cage; Rauschenberg hakkında düşüncesini şu dille aktarmıştır:

*"Onunla ilk karşılaşmam harikaydı. İlk bakışta konuşmamızın gerekli olmadığını hissettim, çok ortak yönümüz vardı. Ama bunun ilk zamanlarda olduğunu da eklemeliyim. Sürekli olarak etrafındaki arkadaşlarıyla olan ilişkilerini gereksiz bahanelerle bozar, onları delirtinceye kadar uğraşır..."<sup>80</sup>*

Rauschenberg'in çalışmasında uyguladığı keşifçi anlayışına bağlı sabırsız tutumunu arkadaşlık ilişkisine ister istermez yansıtmıştır. Merkez kişilik özelliklerinden göçebe tutumu, hiçbir şeyi alışkanlık haline getirmeyi önlemiştir. Çünkü çalışmalarındaki birleştirme pratiğini yaşantısına da dahil etmiştir. Böylece

---

<sup>79</sup> Paul TAYLOR, **Robert Rauschenberg**,

<http://www.interviewmagazine.com/art/robert-rauschenberg-/#> (erişim 13 Kasım 2012)

<sup>80</sup> Daniels CHARLES, "John Cage ile söyleşi", Sanat Dünyamız, Sayı : 67, Dosya: Performans, YKY Yayınları, s: 13

çalışmalarındaki Rauschenberg tutarsızlığı ama kendi göre has tutarlılığı ile arkadaşlık ilişkilerinde de belirginleşmiştir.

Rauschenberg'in arkadaş ilişkilerindeki ilk tanışmaları ve ortak paylaşımları çok yoğun bir şekilde gerçekleşmesine rağmen sonradan aralarının açılması çalışmalarına yansıttığı kendine has tutarlılığı ile ilişkilidir. Kendisinin "Sanırım oldukça Amerikalı olduğum içindir." söylevi bu tutumu, Amerikan yaşantısının hızlı, tüketici ve sonuçlarına katlanma anlayışına bağlı olarak hayattaki aşırı bir yükselişten etkilenmemek için geçmiş ile ilgili her tür bilgi birikimini yok etmiştir. Bu şüpheli ve ürkek yapısını bir çalışma ile bağlantı açıkça dile getirmiştir:

*Art: 1964'de ilk Amerikalı olarak Venedik Bienali ödülünü kazandınız. Bildiriden sonra hemen New York ta Atölye yi aradığınız ve bütün tasarıları yok ettirdiğiniz, bu doğru mu?*

*RR: Evet. Stüdyo yardımcıma bütün serigrafi baskı kalıpları yok etmesini söyledim. Geçmişten ve başarıdan etkilenmek istemiyordum. Çalışmak için güvensizliğe, bilgisizliğe ihtiyacım var. Atölye'ye girdiğim zaman en iyisi yazılmamış boş bir sayfa olmak.<sup>81</sup>*

Rauschenberg bu tutumunu hem çevre ilişkilerine hem de çalışmalarına açıkça yansıtmıştır. Geçmiş ile bağlantısız olarak sadece yaşamına özgün bir düşünme ve hayatı kuralsız bir oyun sahası olarak görmesi çalışmalarındaki bütün tarihsel anekdotları saf bir şekilde sunmasına olanak vermiştir.

Rauschenberg'in bütün bu tutumlarını kapsayan ve en genel olarak çalışma anlayışı ile gizil bir kavram ortaya çıkarmıştır. Hayatla aynı anlamı taşıyıp ama hayatın dahi kontrol edemediği rastlantısallık olgusunu, Rauschenberg yaşantısının her durumunu, sanat eserlerinde etkin bir şekilde çalışarak kullanmıştır. Rastlantısallık ile ilgili düşüncesini bir röportajda şu sözler ile ifade etmiştir:

*DS: Her nasılsa ve ister istemez masumiyeti çok kolayca kaybettik çünkü yaşam; dikkatimizi faaliyetler ve işlerimiz üzerinde odaklanmış olarak tutmamızı talep etmektedir ve bu böyle devam ediyor. Ve elbette, ressamın önceliği görsel anlamda*

---

<sup>81</sup> Ute THON, **Güvensizliğe ihtiyacım var**, <http://www.art-magazin.de/div/heftsuche/Rauschenberg/1979/2008/0/OGOWTEGWPPAOWPOGEEEREHPPHEGRPEEEPR/%22Ich-brauche-Unsicherheit%22> ( erişim 23 Temmuz 2009)

*sanat eseri ile izleyici arasında iletişimi engeleyen durumun ortadan kalkmasını sağlıyor.*

*RR: Yani, bu durumun birazcık daha karıřık olduęunu dūřünüyorum. Mantięin belli bir kısmı fikrin ise oluřum sūreci protest olabilir veya bařka bir řey fakat dil ve felsefenin bütūn tūrleri sayesinde önemli olan birřeyi bir yerden bir yere tařımak için cesaretlendirildik. İřte önemli olan nokta oraya ulařmak ve oraya ulařmak, ulařmanın bařka bir yönüdür. Yani oraya rastlantısal olarak ulařırsın.*

*DS: Evet.*

*RR: (...)ki orada, nereye gittiğinin nasıl gittiğinden daha önemli olduğu bir beğeni hiyerarşisi vardır.<sup>82</sup>*

Ve sonuç itibarı ile yařantısında ve eserlerinde sūre içinde çıkan sorunlara karřı her zaman hazırlıksız bir řekilde kendine özel dūřünme ve hayal kurgusu ile özūmler üretmiřtir. Ve her durumdan haz alınması gerektięini bütūn sanat eserlerindeki nesnelere, fırça darbeleri, tiyatro eserleri, bilimsel çalıřmalar ile izleyiciye gizli bir řekilde yansıtmıřtır.

---

<sup>82</sup> Dorothy SECKLER, **Robert Rauschenberg ile röportaj-21 Aralık 1965**, <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/rausch65.htm> (erişim 8 Kasım 2009)

## SONUÇ

Rauschenberg, kimdir? denilse, tek kelime ile “Birleştirici” cevabı yanlış olmayacaktır. Çünkü sanatçı, yaşamı boyunca yaptığı sayısız denemeler ile hayatın parçalanmış halini birleştirmiştir.

Çocukluk yıllarında sahip olduğu kişilik özelliklerini kaybetmeden yaşamı boyunca üzerine ekledikleri ile düşüncelerini geliştirerek kendi sanatsal yöntemlerini hem kuramsal hem de pratik anlamda gerçekleştirmiştir. Birleştirme düşüncesinin altında yatan çeşitlilik olgusunu, tek bir sanat disiplininde yoğunlaşarak değil, tüm sanat disiplinlerine başvurarak kullanmıştır. Sanat tarihi, basın yayın organlarını ve yaşadığı dönemin problemleri üzerine giderek kendi dilinde biraz espirili biraz iğneleyici bir biçimde çalışmalar üretip herkesin dikkatini çekmiştir.

Pablo Picasso'nun “*Her çocuk sanatçı doğar, problem büyüdüğünde nasıl sanatçı olarak kalacağıdır.*” sözünü Rauschenberg, yaşamı boyunca çocuksu cesaretini hiçbir zaman kaybetmeyip yeri geldiğinde herşeyin üstüne gitmiş ve yeri geldiğinde her şeyi bir anda silmiştir. Bu sayede soyut dışavurumcuların döneminden gelmesine rağmen eski düzene karşı çıkışı Rauschenberg tutumu ile Rauschenberg'i yaratmıştır. Bunun yanı sıra kollektif çalışma anlayışını da benimseyip rafine bir şekilde siyasal, toplumsal ve bilimsel konularda çalışmaları ile günümüz çağdaş dünyanın sanatının temellerini ortaya atmıştır. Sanatçı, dünya ile kendi dünyası arasında bir seçim yapmak yerine neden-sonuç ilişkisi kurdurmaksızın fikirlerini, sezgilerine güvenerek bir pota içinde eritip çalışmalarına yansıtmıştır. Kendi ülkesinin sınırlarından taşıyıp birçok ülkede birinci planda sosyal ve politik konulara değinmek üzere ikinci planda da gittiği yerlerin yerel sanatçıları ile ortak çalışmalar yürütmüştür.

Rauschenberg yaşamını mümkün derecede değerlendirerek hayalinin yettiği yeri kadar çalışmıştır. Ve bugüne, belki de çalışmalarından çok düşünme anlayışını miras bırakmıştır.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar :

BERGER, John, **GÖRME BİÇİMLERİ**, Çeviri: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 2003

BURNETT, Ron, **İMGELER NASIL DÜŞÜNÜR?**, Çeviri: Güçsal Pusar, Metis Yayınları, İstanbul, 2007

CASTELLS, Manuel, **ENFORMASYON ÇAĞI: EKONOMİ, TOPLUM VE KÜLTÜR -CİLT 1 -AĞ TOPLUMUNUN YÜKSELİŞİ**, Çeviri: Ebru Kılıç, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008

CHARLES, Daniels, **“JOHN CAGE İLE SÖYLEŞİ”**, Sanat Dünyamız, Sayı : 67, Dosya: Performans, YKY Yayınları

DELEUZE, Gilles, **KIVRIM**, Çeviri: Hakan Yücefer, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2006

DESCARTES, Rene, **YÖNTEM ÜZERİNE**, Çeviri: Aziz Yardımlı, İdea Yayınları İSTANBUL, 1997

ENGELS, Friedrich, **DOĞANIN DİYALEKTİĞİ**, Çeviri: Ahmet Gelen, Sol Yayınları, Ankara, 2002

ERGÜN, Serfiraz, **ROBERT RAUSCHENBERG**, Argos Yeryüzü Kültürü, Şubat 92, Sayı: 42

FISCHER, Ernst, **SANATIN GEREKLİLİĞİ**, Çeviri: Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul, 2003

HANÇERLİOĞLU, Orhan, **FELSEFE SÖZLÜĞÜ**, Remzi Kitabevi, 1999

HEADRICK, Daniel R., **ENFORMASYON ÇAĞI- AKIL VE DEVRİM ÇAĞINDA BİLGİ TEKNOLOJİLERİ**, Çeviri: Zülal Kılış, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2002

HUXLEY, Aldous, **ALGI KAPILARI**, Çeviri: Mehmet Fehmi İmre, İmge Kitabevi, İstanbul, 2003

İBANEZ, Felix Marti, **FELSEFE ÖYKÜLERİ**, Çeviri: Hamide Koyukan, İmge Kitabevi, Ankara, 1996

İNCEOĞLU, Metin, **TUTUM- ALGI- İLETİŞİM**, Beykent Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010

LYTON, Norbert, **MODERN SANATIN ÖYKÜSÜ**, Çevirenler: Cevat Çapan ve Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004

MARSHALL, Gordon, **SOSYOLOJİ SÖZLÜĞÜ**, Çevirenler: Osman Akınhay ve Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999

NOVALIS, **GECEYE ÖVGÜLER**, Çeviri: Ahmet Cemal, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006

OSTERWOLD, Tilman, **POP ART**, Taschen Yayınları, 2007

SATRE, Jean-Paul, **İMGELEM**, Çeviri: Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2009

SÜTÇÜ, Yılmaz Özcan, **GILLES DELEUZ'DE İMGE HAREKETİ OLARAK SİNEMANIN FELSEFESİ**, Es Yayınları, 2005

#### **İnternet :**

<http://www.brainyquote.com/quotes/keywords/invisible.html?vm=1> ,(erişim 15 Temmuz 2012)

[http://thinkexist.com/quotation/art\\_is\\_not\\_a\\_handicraft\\_it\\_is\\_the\\_transmission\\_of/8029.html](http://thinkexist.com/quotation/art_is_not_a_handicraft_it_is_the_transmission_of/8029.html) , (erişim 23 Eylül 2012)

[http://thinkexist.com/quotation/i\\_am\\_enough\\_of\\_an\\_artist\\_to\\_draw\\_freely\\_upon\\_my/12640.html](http://thinkexist.com/quotation/i_am_enough_of_an_artist_to_draw_freely_upon_my/12640.html) , (erişim 11 Ekim 2012)

KIMMELMAN, Michael, **Amerikalı sanatçı Robert Rauschenberg 82'sinde vefat ediyor**, <http://www.nytimes.com/2008/05/14/arts/design/14rauschenberg.html?pagewanted=3> ,  
[http://www.nytimes.com/2008/05/14/arts/design/14rauschenberg.html?pagewanted=4&\\_r=1](http://www.nytimes.com/2008/05/14/arts/design/14rauschenberg.html?pagewanted=4&_r=1) (erişim 4 Haziran 2009 )

KATZ, Jonathan, **The Art of Code Text**, [http://www.queer-arts.org/archive/show4/forum/katz/katz\\_set.html](http://www.queer-arts.org/archive/show4/forum/katz/katz_set.html), (erişim 6 Haziran 2009 )



National Gallery of Art, **Dünyanın girmesine izin ver**

<http://www.nga.gov/exhibitions/2007/rauschenberg/index.shtm> , (erişim 23 Eylül 2012)

**Robert RAUSCHENBERG tarafından Açık Skor 9 Evenings: Tiyatro & Mühendislik**,[http://www.microcinema.com/newsflashes/open\\_score\\_by\\_robert\\_rauschenberg\\_pre-release.html](http://www.microcinema.com/newsflashes/open_score_by_robert_rauschenberg_pre-release.html) , (erişim 10 Ağustos 2009)

**Mark Vallen sanat için olasılık, olaylar , teori, yorumu**,<http://art-for-a-change.com/blog/2008/05/robert-rauschenberg-1925-2008.html> , (erişim 24 Haziran 2009)

**Robert Rauschenberg: 1986 yılından Araba Fuarı BMW 635 CSI**,[http://www.7-forum.com/artcars/bmw\\_artcar\\_rauschenberg.html](http://www.7-forum.com/artcars/bmw_artcar_rauschenberg.html) , (erişim 24 Haziran 2009)

RAUTERBERG, Hanno, **Ben Gökyüzüme sahibim**,<http://www.zeit.de/2006/03/Rauschenberg> , (erişim 17 Temmuz 2009)

THON, Ute, **Güvensizliğe ihtiyacım var**,<http://www.art-magazin.de/div/heftsuche/Rauschenberg/1979/2008/0/OGOWTEGWPPAOWPOGE EEREGHPPHEGRPEEEPRRA/%22Ich-brauche-Unsicherheit%22> , (erişim 23 Temmuz 2009)

KAPTİVE, Michael, **The Irrepressible Ragman of Art**,<http://www.nytimes.com/library/arts/082700rauschenberg-art.html> , (erişim 11 Mayıs 2008)

SECKLER, Dorothy, **Robert Rauschenberg ile röportaj-21 Aralık 1965**,<http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/rausch65.htm> , (erişim 8 Kasım 2009)

**Genel Görüş**,<http://genericopinion.ca/rauschbed.html> , (erişim 3 Ekim 2012)

KAUFMAN, Jason Edward, **Ticaret kesinlikle sanat dünyasını evrensel olarak alt üst etti**, The Art Newspaper, Eylül 1997,[http://www.jasonkaufman.com/articles/robert\\_rauschenberg\\_at\\_72.html](http://www.jasonkaufman.com/articles/robert_rauschenberg_at_72.html) , (erişim 14 Kasım 2008)

HAPGOOD,Susan, **Neo-Dada Redefining Art 1958-62**,[http://edu.warhol.org/app\\_rauschenberg.html](http://edu.warhol.org/app_rauschenberg.html) , (erişim 11 Ekim 2012)

STILES, Kristine ve SELZ, Peter Howard, **Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists' Writings,**

[http://books.google.com.tr/books?id=WXV-HlsUzdcC&pg=PA325&lpg=PA325&dq=jasper+johns+sketchbooks+notes+art+and+literature+spring+1965&source=bl&ots=Uji\\_y\\_VUNc&sig=XWy-AljTkphv8ukIT8K6BKgAs6o&hl=tr&sa=X&ei=M60UJ6nLeqE4ASSi4EI&ved=0CDEQ6AEwBg#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.tr/books?id=WXV-HlsUzdcC&pg=PA325&lpg=PA325&dq=jasper+johns+sketchbooks+notes+art+and+literature+spring+1965&source=bl&ots=Uji_y_VUNc&sig=XWy-AljTkphv8ukIT8K6BKgAs6o&hl=tr&sa=X&ei=M60UJ6nLeqE4ASSi4EI&ved=0CDEQ6AEwBg#v=onepage&q&f=false) , (erişim 17 Ekim 2012)

TAYLOR, Paul, **Robert Rauschenberg,**

<http://www.interviewmagazine.com/art/robert-rauschenberg-/#> , (erişim 13 Kasım 2012)

STEVENS, Mark ve SWAN, Annalyn, **de Kooning: an American master**

<http://media.nymag.com/docs/08/05/dekooningpages.pdf> , (erişim 3 Eylöl 2012)

ALLOWAY, Lawrence, **American Drawings catalogue,**

[http://greg.org/archive/2012/01/11/erased\\_de\\_kooning\\_drawing\\_is\\_bigger\\_than\\_it\\_uses\\_to\\_be.html](http://greg.org/archive/2012/01/11/erased_de_kooning_drawing_is_bigger_than_it_uses_to_be.html) , (erişim 27 Eylöl 2012)

RAUSCHENBERG, Robert, **Robert Rauschenberg on "Erased de Kooning"**

**videosu** <http://www.youtube.com/watch?v=nGRNQER16Do> , (erişim 12 Eylöl 2012)

## ÖZGEÇMİŞ

**Ad, Soyad :** Sercan BAŞDOĞAN

**Doğum yeri ve yılı :** Batı Almanya, 1982

**Yabancı Dil :** İngilizce, Almanca

### **Eğitim :**

Yüksek Lisans :2010-2013, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel

Lisans : 2001-2006, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel

Lise : 1996-2000, Karşıyaka Anadolu Meslek lisesi ve Kız Meslek lisesi

### **İş Tecrübesi :**

2011-2012, VİP Tanıtım, Grafiker ve Koordinatör

2009-2010, AY-KA Dijital Baskı Merkezi, Grafiker ve Baskı operatörü

### **Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri : ---**

### **Alınan Burslar ve Ödüller :**

Burslar ; 2007 Daad Bursu

Ödüller ; 2005, 4. EÇEV Heykel Yarışması, Eçev Büyük ödülü

2007, Turgut Pura Vakfı 26. Resim ve Heykel yarışması, Yıldız-Halim

Şima özel ödülü

### **Sergiler :**

2007, Turgut Pura Vakfı 26. Resim ve Heykel Yarışması, İzmir Sanat Galerisi, İzmir

2006, Kişisel Sergi “Sercan Başdoğan Heykel Sergisi”, Büyükşehir Belediyesi Çetin Emeç Sanat Galerisi, Konak, 18-26 Mayıs, İzmir

2005, Karma Heykel Sergisi 23. Universaide Yazoyunları, Büyükşehir Belediyesi Çetin Emeç Sanat Galerisi, Konak, 1-30 Ağustos, İzmir

2005, Ege Çağdaş Eğitim Vakfı, 4. Heykel Yarışması ( EÇEV)

2005, Renk-Form-Kompozisyon Resim sergisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel

Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, İzmir

2004, Heykel Bölümü Desen Sergisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu, 7-17 Aralık, İzmir

**Workshoplar :**

2005, Didim Belediyesi tarafından Didim Barış Festivali, Kum Heykel workshop, 31 Ağustos -3 Eylül, Didim, Muğla

2004, Söktaş İplik Fabrikası ve Dokuz Eylül Üniversitesi Heykel bölümü işbirliği ile, atık nesne ve hazır nesne ile heykel yapma, 12-19 Temmuz, Söke-Aydın