

# SIYAH RENGIN İKONOĞRAFİSİ: LOUISE NEVELSON ÖRNEĞİ

Halil DAŞKESEN  
Atatürk Üniversitesi, Türkiye  
hdaskesen@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-0606-5721>

<i>Atıf</i>	Daşkesen, H. (2023). Siyah Rengin İkonografisi: Louise Nevelson Örneği. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 13 (2), 348-367.
-------------	--

## ÖZ

Sanatsal yaratımın en temel unsurlarından olan renk, toplumsal bir fenomen ve hatırlatıcı kültürel bir kod olarak uygarlık tarihinin her döneminde bir araştırma konusu olmuştur. Siyah ise bu renk araştırmalarının içerisinde toplumsal, kültürel ve sanatsal niteliği açısından her zaman özel bir yere sahip olmuştur. Tarih boyunca ikonik bir renk olarak siyah, edindiği yeni tanımlamalar, birçok alana temas eden çağrışımları ve gerek optik gerek niteliksel değerleri bakımından özel bir konum edinmiştir. Bunun yanı sıra yüzyıllardır renk olup olmadığı konusunda tartışılan siyah, toplumsal, dini, felsefi, edebi, politik ve sanatsal ikonografide olumlu veya olumsuz anlamlarla anılmıştır. “Siyah Rengin İkonografisi: Louise Nevelson Örneği” isimli araştırma konusunda da ana eksenini oluşturan siyahın, kaynaklık ettiği alanlar, kullanım amaç ve yöntemleri, sembolik anlamları ve dönemlere göre değişen algısı üzerinde durulmaktadır. Bir rengin sembolik anlamlarının hangi sebeplerle, koşullarda ve nasıl değiştiğinin bir incelemesi yapılmaktadır. Bu bağlamda siyahın tüm yönleriyle en belirgin şekilde ifadesini bulduğu ve üretim sürecinde merkezi bir rol verilen renk olarak yeni anlamlar üretmeye başladığı heykeltıraş Louise Nevelson’ın çalışmaları araştırmanın kapsamını oluşturmaktadır. İkonografik ilişkilerin görsel ve plastik açıdan örneklendirildiği Nevelson’ın yapıtlarında kavramsal çözümleme ile literatüre katkı sunulması ve tarihsel kodların sanatsal üretim sürecinde temel yaklaşımlara farklı bakış açıları kazandırılması amaçlanmıştır. Çalışmada, örnek yapıtlar üzerinden kavram, biçim ve renk ilişkisi ekseninde çözümlenmeler yapılırken nitel bir araştırma yöntemi benimsenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Heykel, Siyah, Renk, Louise Nevelson.

## ICONOGRAPHY OF BLACK: THE CASE OF LOUISE NEVELSON

### ABSTRACT

As a social phenomenon and a reminder of cultural codes, color, one of the most fundamental components of artistic creativity, has been a research topic in every era of human civilization. In terms of its social, cultural, and aesthetic aspects, black has always had a unique position in these color studies. In terms of its new meanings, implications that span many different contexts, and both its optical and qualitative characteristics, black, an iconic color throughout history, has taken on a distinctive role. Black, the existence of which has been debated for centuries as to whether or not it is a color, has been addressed with either positive or negative connotations in the iconography of social, religious, philosophical, literary, political, and artistic iconography. The research titled “The Iconography of Black: The Case of Louise Nevelson” focuses on the primary axis of black, its origins, its purpose and techniques of usage, its symbolic implications, and its shifting perception through time. It is analyzed how and why the symbolic significance of a color changes throughout time. The focus of the investigation is limited to the works of sculptor Louise Nevelson, in which black finds its most visible expression in all of its aspects and begins to generate new meanings as a color assigned a major position in the manufacturing process. The purpose of this study is to advance the literature via conceptual

analysis of Nevelson's works, where iconographic relationships are illustrated visually and plastically, and to acquire new insights into the fundamental ideas behind the artistic production of historical codes. In this study, qualitative research was conducted by analyzing sample works within the framework of concept-form relationships.

**Keywords:** *Sculpture, Black, Color, Louise Nevelson.*

## GİRİŞ

Renk, özü itibariyle, belgeler-ötesi, disiplinler-ötesi bir alandır (Pastoureau M. , 2012). Renkleri tarih ve kültürel değerler açısından da toplumsal bir olgu olarak ele almak gerekmektedir. Siyah renkte bu bağlamda hem görsel etkisi hem de ikonografik kodları üzerinden değerlendirildiğinde, topluma, kültüre, coğrafyaya, dini inanca, felsefeye ve duygulara bağlı olarak anlamlar içermektedir. Dolayısıyla siyahın ikonografik çözümlenmesi her dönem ve disiplin temelinde önemli ipuçları barındırmakta, niteliksel durumu dikkate alındığında ise bir fenomen olarak yorumlanmaktadır.

Siyah zamansal olarak irdelendiğinde, her dönemin ve coğrafyanın kendi iç dinamiklerini yansıtan sembolik anlamlara rastlanmakta ve gerek hatırlatıcı gerekse tanımlayıcı nitelikler taşımaktadır. İlkel dönemlerden günümüze kadar birçok olumlu veya olumsuz anlamlar yüklenen siyah renk, her alanın tartışma konusu olarak popülerliğini korumuştur. İdeolojik ve simgesel anlamlarının yanı sıra günlük hayata dair de birçok kullanım alanına sahip siyah renk, ışık ile olan karşıt durumuyla da renk olarak kabul edilmediği dönemlerde bile renk değerini korumuştur. Dolayısıyla bu kadar etkin bir renk sanat alanında da bir ifade biçimine dönüşmüş, sembolik anlamları üzerinden eserlerin temel görsel unsuru haline gelmiştir.

Yüzyıllarca süregelen ve bir anlam zinciri oluşturan siyah, bu araştırma kapsamında ikonografik açıdan konumlandırılarak ve tarihsel olarak kullanım amacı, yöntemleri, ürettiği sembolik anlamlar ve toplumsal veya kültürel kodları üzerinden etkileriyle ele alınmaktadır. Bu tarihsel değerlendirme sonucunda siyahı hem günlük yaşamına hem de sanatsal üretimine adapte eden heykeltıraş Louise Nevelson'ın yapıtlarında siyah rengin anlam ve biçimle ilişkisi irdelenmektedir. Sanatçının üretim üslubu ve sanatsal kaygıları dikkate alınarak seçilen heykellerinde siyahın tarihsel olarak ürettiği ikonografik inceleme yöntemine göre çözümlenme yapılarak hatırlatıcı kodlar üzerinde durulmaktadır. Değer atfedilen veya korkulan bir renk olarak değerlendirilen ve kullanan her kişinin yaşam deneyimlerini ve kimliğini yansıtan siyah, araştırmanın ana eksenini oluşturmaktadır.

## İKONOĞRAFİK OLARAK SİYAH RENK

Siyah, kavrama bağlı olarak hem bir olumlama hem de bir olumsuzlamadır. Çeşitli tarihsel renk skalalarında ve sınıflandırma sistemlerinde ya belirgindir ya da yoktur ve iyi tanımlanmış sosyal, ruhsal ve zihinsel işlevlere veya anlatı konusunda biçimsel güçlere sahiptir. Ayrıca rengin sanattaki rolüyle ilgili temel soruların da merkezinde yer alır. Siyah, yaptırımlara ve kısıtlamalara tabi olan, lüks veya sadeliği (veya aynı anda her ikisini de) yansıtan, rengin sosyal veya dini kabullerde kullandığı gücü ortaya çıkarır (Paul, 2017). İkonografik olarak da gündelik yaşamdan felsefeye, kültürel özelliklerden toplumsal yapıya, kullanım eşyalarından kıyafetlere ve hatta politik imgelerden cilt rengine kadar yaygın bir sembolik değere sahiptir.

Siyah eski İngilizce'de 'blac', eski Alman dillerinde 'blah', kuzey ülkelerinde 'blakkr' olarak adlandırılır ve kelime anlamı olarak aslında bütün ışıkları emen demektir (Finlay, 2007). Kökeni muhtemelen Etrüsk dili olan "ater" uzun süre boyunca Latince'de siyahı adlandırmak için en sık kullanılan sözcük oldu. Önceleri nispeten nötr bir sözcükken, zamanla bu rengin mat veya sönük nüansını belirtmek için özgün bir anlam kazandı, sonra M.Ö. II. yüzyıla doğru olumsuz bir yan anlam yüklendi: Siyah kötü oldu, çirkin, pis, hüznü ve hatta "acımasız" [Fr. atro ce] oldu. Buna karşıt olarak, kökeni pek bilinmeyen ve uzun süre ater'den daha seyrek kullanılan niger'in başlangıçtaki tek anlamı "parlak siyah"tı, sonra ise iyi kabul edilen bütün siyahları, özellikle doğadaki en güzel siyahları nitelemekte kullanıldı. İmparatorluk döneminin başında ater'e göre çok daha sıkça kullanılır oldu ve

gündelik kullanımda başlı başına bir sözcük ailesi oluşturdu: perniger (simsiyah), subniger (siyahımsı, mor), nigritia (siyahlık), denigrare (karalamak, lekelemek) vs. (Pastoureau, 2012). Renk değeri veya optik etkisiyle birlikte gündelik hayatta ikonografik anlamlarıyla birçok sıfat atfedilen ve kültürel olarak yüzyıllar boyunca gelişen siyah renk duyarlılığı bugünün toplumlarında da benzer veya farklı nüanslar taşımaktadır. Her alanı yakından ilgilendiren renkler ve onların içinde en dikkat çekici ve tartışma konusu olan siyah, karanlıkla ve geceyle ilişkisi bağlamında ışık arayışıyla birlikte farklı ton derecelerine ve niteliklerine sahip siyahın hâkim olduğu renk paletini ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla bu siyah çeşitliliği genel olarak resim sanatıyla görünür kılmıştır.

İlkel dönemlerden beri farklı amaçlarla kullanılan siyah renk, elde etme yöntemlerindeki gelişmelerle, sonradan sanat alanında yaygınlaşmasıyla ve çeşitli boyarmaddelerle daha da kullanılabilir hale gelmiştir. Bunun sonucunda, siyah renk paleti kendi içerisinde mat, parlak, koyu ve açık siyahlar olarak gruplandırılmış ve adlandırmalarda da renk değeri dikkate alınmıştır. Bir rengi adlandırırken ışık parametresi renklendirmeden daha önemlidir. Burada hatırı sayılır derecede önemli bir dil ve duyarlılık olgusu söz konusudur. Renkler alanında ışıkla olan ilişki geri kalan her şeyden daima önce gelir. Bu nedenle, siyah karanlıkların rengi olsa bile, “ışılıklı” siyahlar da vardır; yani kararmadan önce ışıldayan siyahlar, siyah olmadan önce ışılıklı olan siyahlar vardır (Pastoureau, 2012).

Siyahın renk değerleri, ton çeşitleri ve bunlara bağlı olarak kullanım alanları ve yöntemleri ikonografik kodları için bir zemin oluşturmuştur. Tarihsel süreçte birçok role bürünen siyah renk, zaman zaman statü göstergesi bazen de bir fikrin sembolik ifadesi haline gelmiştir. Ayrıca doğaüstü durumları ve gizemli olayları anlam açısından karşılayabilen siyah, zenginlik, yalınlık ve zerafetin rengi de olabilmektedir. Siyahın üstlendiği bu rolün karşılığını bulduğu en belirgin alan ise sanattır. Bugünün modasına kadar nüfuz eden bir renk olarak imzaya dönüşmüştür. Elbette siyahın bir renk olarak kabul edilmesi durumu da geçen yüzyıla kadar önemli bir tartışma konusuydu.

Siyah, yüzyıllar, hatta binyıllar boyunca sahip olduğu başlı başına bir renk olma statüsüne, hatta bütün renk sistemleri içerisinde güçlü bir kutup olma hakkına tekrar kavuştu. Her zaman ilişkilendirilmese de aslında hembası olduğu beyaz gibi, siyah da renk olma statüsünü Ortaçağ’ın sonları ile 17. yüzyıl arasında yavaş yavaş yitirmişti: Matbaanın ve beyaz kâğıt üzerine siyah mürekkeple gravürün ortaya çıkışı bu iki renge özel bir konum kazandırdı ve önce Protestan Reformu, sonra da bilimsel gelişmeler bunları renklerin dünyası dışına yerleştirdi. Isaac Newton’ın 1665-1666 yılları civarında spektrumu bulduğunda öne sürdüğü yeni renk düzeni içerisinde artık ne beyaza ne de siyaha yer vardı. Bu tam anlamıyla kromatik bir devrimdi (Pastoureau, 2012).

Renk kullanımının ve elde etme yöntemlerinin gelişimiyle çeşitlenen renk çemberlerinde siyah ve beyaz “renksizlik” olarak nitelendirilmiştir. Bu iki rengin diğer renklere karşı başka bir eksende durduğu ve ikonografik olarak da keskin tanımları karşıladığı fikri hâkim olmuştur. Özellikle sanat tarihinde çokrenklilik olarak adlandırılan bir zaman diliminde plastik bir değer olarak tamamlayıcı bir unsur olabilmektedir. Siyahın renk olarak kabul edilmesi ise sanat alanından öte dinsel, toplumsal, politik ve kültürel ikonografinin yarattığı karşıtlıklar ve çağrışımlarla başlamış, sanat aracılığıyla da kabul görmüştür. Modern dönem ise bu konuda en net ifade örneklerini sunmaktadır.

1946 sonlarında Paris’te Galeri Maeght’te düzenlenen ve “Siyah bir renktir” isimli sergiye katılan ressamlar 15. yüzyılın sonlarında siyahın gerçek anlamda bir renk olmadığını beyan eden ilk sanatçı Leonardo da Vinci’ye dört buçuk yüzyıl sonra bir yanıt vermek arzusundaydılar (Pastoureau, 2012). Bu girişim siyah renk özelliğinin ne denli tartışılır olduğunu göstermektedir. Ancak renkler işlevsel açıdan birliktelik gerektirir; rengin toplumsal, sanatsal ve sembolik olarak bir anlam veya işlev kazanması başka bir veya daha fazla renkle ortak veya karşıt olması durumuna bağlıdır. Bu rengin reddi veya kabulü de bahsi geçen ilişkiler ağında arkeolojik, sanatsal ve yazınsal kaynaklarla şekillenmiştir. Nitekim bu tartışma yakın geçmişte siyahın renk özelliği taşıdığı gerçeğiyle ortadan kalkmıştır.

En basit bir envantere veya resmi kayıtlara geçen basmakalıp bir belgede bile, her renk tasviri, değinilen her renk öncelikle kültürel ve ideolojiktir. Hatta bir nesnenin renginin belirtilip belirtilmemesi bile son derece anlamlı bir seçimdir ve belli bir bağlama dahil olan ekonomik, siyasal, toplumsal ve simgesel anlamlar içerir (Pastoureau, 2012).

Epistemolojik nitelikteki sınıflandırmalar, renklerin geçmiş zamandan kalan yazılı ve görsel belgeleriyle ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle renklerin bilimsel açıdan sınıflandırılmasına kadar beyaz gibi siyahın da rensizlik olarak kabulünün yanında ikonografik açıdan bir olumsuzlama eğilimi olduğu görülebilir. Belirli bir zaman aralığında, renk spektrumu sadece görsel deneyimler ve toplumsal kodlar üzerinden oluşturulduğu için de siyah sanat alanının da kavramsal karşılığını bulamamıştır. Bu durumun küçük farklılıklar gösterdiği örnekler ise toplumlar ve coğrafi farklılıklara bağlı olarak ortaya çıkmıştır.

Yaratılış kitabının ilk satırlarına inanacak olursak, karanlıklar aydınlıktan önce vardı ve yeryüzü henüz canlılardan yoksunken bile onu çepeçevre kuşatıyordu; ışığın ortaya çıkışı yeryüzünde hayatın da oluşabilmesinin olmazsa olmaz bir koşuluydu: Dolayısıyla, Kitabı Mukaddes'e göre veya en azından Yaratılış'ın ilk öyküsüne göre, siyah, bütün renklerden önce vardı. İlk rengi, ancak en baştan beri de olumsuz bir statüye sahipti; siyah içerisinde yaşam olanaksızdı, ışık iyiydi, karanlıklar ise değil. Renk simgeleri açısından siyah, Kitabı Mukaddes'in ilk beş satırının ardından, boşluğu ve ölümü çağrıştırarak ortaya çıkar (Pastoureau, 2012).

Mitlerde de siyah, tanrılara, hayvan figürlerine, kutsal imgelere, gizemli olaylara, gölgeye, rüyalara ve günaha işaret etmekteydi. Avrupa, Asya ve Afrika mitlerinde kültürel özellikleri ve toplumsal inanışları da simgeleyen siyah, simgeciliğin temel renklerinden olmuştur. Felsefenin de derinlemesine bir tartışma konusu da olan siyah renk, İkel Dönem'den Antik Dönem'e, Ortaçağ'dan Rönesans'a ve Modern'den günümüze kadar politik, dinsel, kültürel ve toplumsal ikonografinin çağrışımlarını içinde barındırmaktadır. Zaman zaman olumsuz zaman zaman olumlu sembolik anlamlarıyla anılmıştır.

Yüzyıllardır siyah, genellikle korkutucu bir renk olarak kodlanmıştır. Karanlık ve gece siyahtır çünkü. Belirsizliği ve tanımsızlığı çağrıştırırken, diğer taraftan da toplumsal ön yargıların ve ırkçılığın da görsel tarifi ve imgesi gibidir. Ateşin icadına kadar insanda ortaya çıkan karanlık ve gece korkusu yerleşik bir algıyken, ateşin icadıyla bu korkuyla başa çıkılabilmemiş ve zifiri karanlıkla siyah eşleştirmesinde algı değişmiştir. Hatta ateşle birlikte boyar maddelerin elde edilme olanakları değişmiş, zamanla da bitkiler veya mineraller ısıtılarak boyar maddeler elde edilip çeşitlendirilmiştir. Boyama özelliği olan hazır nesnelere belirli ısı işlemleriyle elde edilen siyah pigmentlere ulaşılmıştır. İnsanlık tarihinin en başında da kaya resimlerinde bu boyar maddeler kullanılmıştır. Sonraki yüzyıllarda boyar madde elde etme imkanları artınca, el aletlerinden barınaklara, ten renginden kumaşlara kadar birçok yüzey siyah ile renklendirilmiştir. Böylece siyahın tanımı ve telaffuzu da farklılıklar göstermiştir.

Antik coğrafyada cenaze törenlerinin baskın rengi ve yas tutmanın görsel ifadesi olan siyahı niteleyen sıfatlar da yazı ve konuşma dilinde yaygınlaşmıştır. Bu rengi belirten iki sığata -ater ve niger'e- mecazi olarak kötileyici bir sürü olumsuz karşılık yüklenmiştir: Kötülük, hüznün, zulüm, günah, ölüm ve uğursuzluk gibi (Pastoureau, 2012). Sonraki yüzyıllarda da siyahla ilgili biriken bu olumsuz anlamlar din adamlarının, filozofların, reformcu grupların, sanatçıların, siyasal karakterlerin, üstün statüye sahip kişilerin ve ordu mensuplarının etkisiyle belirli bir zaman aralığında kalıcı bir ikonografik zemin yaratmıştır. Bu süreçte tek sayılabilecek farklı yaklaşım keşiflerin ve protestan reformunun siyah rengi ölümcül bir renk olmaktan çıkarak tevazunun ve tövbenin rengi olarak nitelemesi sonucunda olmuştur. Giderek manastırın rengi olan siyah, beyazla oluşturduğu zıtlık ve ışık ile karanlık yakıştırılmaları arasında Hristiyanlığın nefret ettiği renkten mütevaziliğin ve sadeliğin rengi haline gelmiştir. Mitolojik hikayeler ve dinsel ikonografi de renklerin konumlandırıldığı yer konusunda tarihsel açıdan çok belirleyici olmuştur. Çoğu toplumda beyaz olumlu ve değerli bir renkten, siyah ise olumsuz yorumlanmıştır.

Siyah rengin sembolik anlamları ve kullanıldığı yüzey veya malzemelere göre yarattığı algı hem görsel hem de fiziksel birçok etki yaratmaktadır. Bu etkiler ve anlam alanları da topluma veya kültüre göre farklılıklar ya da benzerlikler göstermiştir. Coğrafi açıdan da değerlendirildiğinde bu durum açıkça görülebilir. Hristiyanlıkta olduğu gibi, Müslümanlıkta da siyah, fanilik, son ve sonluluk gibi sembolik açılımlarla yüklüdür. Siyah Batı kültürlerinde matem rengini sembolize ederken, aynı zamanda şıklık ve zarafetin rengi olarak da bilinmektedir. Çin’de siyah renk kışın ve kuzeyin sembolüdür. Buna karşın Eski Mısır ve Kuzey Afrika ülkelerinde siyah, verimli toprağın ve yağmurla şişmiş bulutların rengine benzediği için bereketin simgesel rengidir. Siyah, Hint, Japon ve Çin sembolizmasında zamanın başlangıcındaki kaosun ve şekilsizliğin evrensel maddenin, özün rengidir (Mazlum, 2011). Ayrıca geceyi, karanlığı, yeryüzünün derinliklerini ve görünmeyi temsil eden siyah Eski Mısır’da ölümle ilgili tanrı tasvirleri genellikle siyahla renklendirilmiştir. Kutsal kitapta da siyah ve onunla birlikte bütün koyu renkler çoğunlukla kötü çağrışıma sahiptir: Kötülerin, inançsızların, din karşıtlarının ve de Tanrı’nın lanetinin rengi olmuştur. Hayatın kaynağı ve Tanrı’nın varlığının göstergesi sadece ışıktır. Dolayısıyla, özellikle de Ortaçağ’dan Rönesans’a İsa’nın ve ışığın rengi olan beyaz, aynı zamanda zaferin ve yeniden doğuşun da rengidir; bunun karşıtı olarak da siyah şeytanın, günahın ve ölümün rengi olarak kodlanmıştır (Kees, 1943). Siyahın tüm bu sembolik değerleri ve anlamları konusundan sonraki yüzyıllarda da benzer yorumlar yapılmıştır.

1430’da Haberci Sicile’in renklerle ilgili incelemesinde siyaha dair söyledikleri:

“İç karartıcı görünmesine karşın, siyah üstün vasıflı ve er demli bir renktir. Bu nedenle de tüccarlar ve zengin burjuvalar, kadın olsun, erkek olsun, siyah giyer, siyah süsler takarlar [...]. Siyah, kumaş boyacılarının fırınlarında ve kazanlarında yaptıkları diğer güzel renklerden daha çirkin veya küçümsenecek bir renk değildir. Hatta bazen kıymetli kızlarla aynı fiyata siyah kumaşlar da bulabiliriz [...]. Her ne kadar siyah yalnızca cenaze törenleri için tercih edilse de bu bile onu renklerin şeref koltuğuna koymamız için yeterlidir, zira prenslerin ve asil hanımların da matem rengi siyahtır” (Pastoureau M. , 2012).

Antik toplumların geleneksel inanışları ışığında, Ortaçağ’da Hristiyanlarda da bedenlerinin renginden dolayı insanlar toplumsal olarak dışlanmış ve ahlaki veya dini açıdan olumsuz karşılanmıştır. Bu kişiler bedenlerinin renkleri şeytani kavramlarla ilişkilendirilirken, derilerinin koyu renk olması, kötü, pagan ya da aykırı tabiatlarının gözle görülür işareti olarak yorumlanmıştır. Bu durum Antik Dönem topluluklarından bazı barbar kavimlerin savaşlarda kendilerini koyu renkli boyalarla boyalamaları ve korkutucu olma kaygılarında da görülmektedir. Beden rengi ve kıyafetle ilgili olan bu durum bu insanlara kötü nitelikler atfedilmesine sebep olmuştur. Bu konuda bazı yazarlar koyu derili kişinin olumsuz karakterini vurgulamak amacıyla bir sürü karşılaştırma yöntemine de başvurmuştur: Derisi “kuzgun gibi”, “kömür gibi”, “zift gibi” ve hatta “karabiber sosu gibi” siyahtır! Bu klişeler o denli çok tekrarlanır ki, bu ten rengini niteleyen en sıradan [Fransızca] sıfat -mor, maure- sonunda isim haline gelip onları etnik olarak tanımlayan bir sözcüğe dönüşmüştür (Pastoureau M. , 2008).

Bunların dışında siyah neredeyse her alanda cehennem ve şeytanın rengi olmuştur. Birçok toplumda ve kültürde siyahın bu algısı benzerlikler gösterir. Elbette bu olumsuz ilişkilendirme hali yine cehennemle ilişkili olduğu düşünülen ve kötülük getireceğine inanılan kedi, karga, baykuş gibi koyu renkli deri veya tüylere sahip hayvanlara da atfedilmiştir. Dolayısıyla bu gerçekliği olmayan ve herhangi bir kaynağa dayandırılmayan inanışlar, siyahın yüzyıllarca çağrıştırdığı imgeler ve anlamlarla ikonografik bir tasvir biçimine de dönüşmüştür.

Siyah rengin yükseliş dönemi Ortaçağ’ın sonlarında toplumsal hayatın her alanında yoğun bir şekilde gerçekleşmiştir. İkonografik olarak olumsuz anlamları devam etse de birçok alanda siyah renk yeniden değer kazanarak saygın, lüks ve hatta modaya dönüşen bir renk olmuştur. 13. yüzyılın sonlarından itibaren saygınlığın ve doğruluğun rengi olabilen siyah, bir sonraki yüzyılda ahlâk kurallarını ve bazı toplumsal yasaları simgelemiştir. Daha sonra, tekstil alanında kumaş boyamacılığının siyah rengin farklı tonlarını elde etmekte gösterdiği başarıyla birlikte artık popüler bir renk haline gelmiştir. Böylece, siyah,

sarayın, hatta krallığın rengi olmuş; bu durum modern çağın öncesine kadar, en azından 17. yüzyıla kadar devam etmiştir (Pastoureau M. , 2008).

14. yüzyılın ortalarındaki Büyük Veba, Avrupa nüfusunda önemli ölçüde ölümlere sebep olmuş ve sonrasında siyah muhtemelen arınma veya kefaret arzusu nedeniyle sembolik olarak yükselmiştir. Bu gelişmelerle siyah kumaşların kullanımı da sembolik olarak bir tutkuya dönüşmeye başlamıştır. Protestan ideolojisinin görsel ipuçları da siyahı kutsar niteliktedir. Protestan reformcular, rengi ruhsal ideallerin bir ifadesi olarak onaylayan ve temelde ona güvenmeyenler arasında süregelen ikilemde renk karşıtı bir aşırılığı temsil etmişlerdir (Paul, 2017). Bu ortamda, ahlaki renk kodları Kilise'den günlük yaşama kadar uzanmıştır ve kıyafet, Protestan Reformunun ideallerini somutlaştırmış ve en etkili, yaygın işaretlerinden birini temsil eder hale gelmiştir.

Tekstil alanındaki siyah tutkusu, renk teknolojisinin yanı sıra tarihi olayları ve sosyal olayları yansıtır. Avrupa'da gerçekten derin ve tek tip bir renklendirme ile siyah kumaşın üretilmesi ancak on dördüncü yüzyılın ortalarında mümkün olmuştur. Kömür ve kurum gibi malzemelerle güçlü siyah pigmentler üretilmiş, ancak gerçek bir siyah boya elde edilememiştir. Orta çağ boyacılarının tek tip ve tek renkli siyah üretebildiği tek ürün, yalnızca Doğu Avrupa, Yakın Doğu veya Kuzey Afrika'da bulunan ağaçların öz suyundan bir sıvı ile kaplanmış böcek larvalarının kabuğu olan 'meşe meyvesi' idi (Paul, 2017).

Siyah rengin kıyafet modası da özellikle soyluların ve zenginlerin kıyafeti haline gelmiştir. Sinemada ve edebiyattaki 15.yüzyıl tasvirlerinde de siyahın ne denli hâkim olduğu görülebilir. Giyen kişilerden dolayı da siyahın sembolik anlamı o yönde kodlanmıştır. Nitekim siyah önce İtalya'da daha sonra Fransa'da tekstil alanında tercih edilen önemli bir renk olmuş ve moda dönüştürmüştür. Bu durum sonraki yüzyıllarda da devam etmiş hatta cinsiyet, statü, meslek veya sektörü niteler hale gelmiştir. Devlet memurluğunda, siyasi figürlerde, bankalarda, finans sektöründe ve idari işlerde egemen bir renk olarak yaygınlaştığı görülebilir. Bu kullanım şekli ile siyah, ciddiyet, mesafe ve otoriter bir sembolik anlam taşıyor hale gelmiştir.

Siyah, zamansal olarak oluşan toplumsal veya kültürel değişimlerden birçok yeniliğe rağmen köklü batıl inançlar ve zihinsel kodları nedeniyle genellikle benzer şekilde algılanmıştır. İnsanlar her dönemde ve coğrafyada siyah yorumu korku, gizem, yasak, uğursuzluk ve tehditkâr olarak kalmıştır. Bu nedenle siyahın bu niteliklerinin boyutunu vurgulayan ve hâlâ kullanımda olan bazı Fransızca ifadeler; *marché noir* [karaborsa], *mouton noir* [yüz karası anlamında "kara koyun"], *bête noir* [en çok nefret edilen şey ya da kimse anlamında "kara hayvan"], *liste noir* [kara liste], *trou noir* [kara delik], *série noire* [kara seri; polisiye], *messe noir* [kara ayin; büyücü ayini] (Pastoureau M. , 2008). 15. yüzyıllarda eski Fransızca literatüründe, bir nesnenin veya canlı bir varlığın siyahlık derecesini basit karşılaştırmalarla ifade etmek için bazı deyimler kullanılmıştır: "karga gibi siyah", "zift gibi siyah", "kömür gibi siyah", "dut gibi siyah", "mürekkep gibi siyah." Matbaayla birlikte sonuncu deyiş simgesel bir değer kazanıp, bütün diğerlerinden çok daha fazla kullanılır oldu: Mürekkep en mükemmel siyah üründü. 15. ve 17. Yüzyıllarda kitap basımı ve gravür resimlerin yaygın hale gelmesi de siyah renk açısından önemli gelişmelerdendir. Bu durum siyah ve beyazın diğer renklerden farklı değerlendirmelerine neden olmuştur. Renk olarak kabul edilmeyen siyah ve beyaz, toplumsal ve dini açıdan da renkler konu olduğunda o paletin dışında kalmışlardır. Nitekim bu durum Protestanların renkler konusundaki yaklaşımı açısından da belirleyicidir. Çünkü onlara göre gösteriş çok renklilikti ve ahlaki nitelikler renksizlik gerektiriyordu. Bu renksizlik ise özellikle siyahla vurgulanmıştır. Protestanlık, dini ve toplumsal yaşamın bütün alanlarında (ibadet, giyim, sanat, mesken ve "ticaret hayatı") neredeyse tamamen siyah-gri-beyaz eksenini etrafında kurulu bir kurallar ve öneriler düzeni oluşturmuştur. Canlı veya çok çarpıcı renklere karşı duruş, ibadetle ilgili her türlü mekânsal ve görsel unsurlarda kendini göstermiştir (Phillips, 1975).

Siyahın, koyu renkli kötü veya olumsuz görülen kavramlarla eşleştirilmesi hem bakış açısını hem de tasvirlerin özelliklerinin yansıtılmasına önemli ölçüde etki etmiştir. Uygarlık tarihine bakıldığında siyahın konumlandırılırken doğadan esinlenilmesi de kaçınılmaz olmuştur. Bunlara ek olarak diğer etkili

bir alan ise dinsel kabuller ve inanç sistemidir. Nitekim siyahta renk olarak baştan dini inanç olmak üzere toplum, kültür ve coğrafyadan dolayı sembolik bir yer edinmiştir. Bu durumun temel sebeplerinden biri ise beyaz renkle olan karşıt durumudur. Ancak zamanla bu karşıtlık bile siyahın yükselişini engelleyememiş ve savunulan bir renk olmuştur.

Calvin, Luther ve Melanchthon gibi reformcular ve teologlar, her türlü lükse karşı bir kampanyada elbiselerin sade ve gösterişsiz olması gerektiğini siyah renk üzerinden savunmuşlardır. Günlük hayatın önemli bir parçası olan kıyafetlerde gösteriş bir günah ve masumiyet dışı olarak niteleyen bu fikir insanları, konuyu daha da geriye götürerek bu yaklaşımı inançlarla teolojik açıdan ilişkilendirmişlerdir. Ayrıca “günahtan önce giysiye ihtiyaç yoktu” fikriyle konuyu Âdem ve Havva ile ilişkilendirmiş, utançlarını ve günahlarını giysi ile örttüklerini dile getirerek tasvir etmişlerdir. Giysiler, mahremiyetin, ahlaklı olmanın, pişmanlık ve alçakgönüllülüğün bir işareti olarak basit, koyu renkli ve gösterişten uzak olması önerilmiş, parlak renklerin dünyevi kibiri temsil ettiği ve kaçınılması gerektiği vurgulanmıştır. Çocuklar dışında, yetişkin kadın ve erkeklerin dindarlıkları siyah kıyafetlerle ölçülmüştür (Eire, 1986). Renk alanındaki bu köklü değişimlerin temel sebepleri Antik dönemlerden kalan renksizlik algısı, dinsel sembolizmin değişmesi, Protestan Reformu, felsefi fikirler, sanat alanındaki gelişmeler ve renk paletinin çeşitlenmesi, kimya ve tekstil alanındaki yenilikler ve Fransız Devrimi gibi büyük etkiye sahip durumlar renk konusunda ciddi ölçüde bir algı ve kullanım değişikliğine yol açmıştır. Bunların yanı sıra matbaa alanındaki gelişmeler de siyahın kullanım alanını genişletmiştir. Tek olumsuz durum ise Newton’un renk spektrumunda siyahın yer almaması ve renk olarak kabul edilmemesi olmuştur. Bu yeni kromatik düzen içinde artık siyah ve beyaz dışarıda bırakılmıştır (Blay, 2005). Siyahın yükselişine karşı Newton’un renk çemberi olumsuz bir gelişme olarak kabul edilebilir. Dünyadaki her alanda yaşanan gelişmeler ise siyahın farklı algılanmasının ve kullanılmasının önünü açmıştır.

17. yüzyıl toplumsal ve dini açılardan olduğu kadar, ahlâki ve simgesel açılardan da karanlık bir yüzyıl olarak anılmıştır. Barbarca davranışlar, hoşgörüsüzlük, ilkel davranış biçimleri, cinayetler ya da korkunç felaketler ve savaşın felaketlerine, din çatışmalarına, vergilerin yüküne, iklimin bozulması, ekonomik ve demografik kriz, salgın hastalıklar, geri dönen korkular ve kıtlıklar da eklenmiştir. “Büyük Yüzyıl”ın perde arkası karanlık, hatta kap karanlıktı. Her alanda hâkim renk siyahtı. 18. yüzyılda da renklilik ve renksizlik tartışmaları arasında siyah renk konumlandırılmamıştı. Gökkuşağı renkleri arasında da olmayan siyah, tartışmalarda savunulan veya reddedilen bir renkti. Bir tartışma konusu olarak siyah 18. ve 19. Yüzyıllarda Fransız Devrimi’nin de etkisiyle yine sembolik anlamlar üzerinden en çok kıyafetler de tercih edilmiştir. Seçkinlerin kıyafeti olduğu kadar, düşük gelirli insanların da kıyafeti olmuştur (Pastoureau M. , 2008). Nitekim kıyafetlerle ilgili bu yükselişin bir süre sonra aksi yönde ifadeler ve iddialarda yükselmiştir. 17. ve 18. Yüzyıllar arasında kimya ve tekstil alanındaki gelişmeler renklerle ilgili yeni bakış açıları yaratmıştır. Bunlardan en çok etkilenen siyah renk, öne çıkan teorinin yaratıcısı Chevreul’ın ikili renk ilişkileri ve renk uyumları üzerine yaptığı çalışmasıyla ışığın temel alındığı renk çemberinde dışarıda kalmıştır. Leonardo da Vinci’nin: “Siyah bir renk değildir.” İfadesi de bu durumu destekler niteliktedir (Vinci, 2014).

19. yüzyılın ortalarına doğru siyah gündelik yaşamın her yerinde mevcuttu: İkinci sanayi devriminin başlangıç döneminde Avrupa’da ve Amerika’da 20. yüzyılın ortasına dek tüm kentsel alanları ve kırsal kesimin bir bölümüne yavaş yavaş yayılmıştır. O dönemde kömür, katran, demiryolları ve bitüm yaygınlaşmış ve siyah böylelikle gündelik hayata farklı alanlardan da dahil olmuştur. Siyah zamanla edebi metinlerdeki sembolik anlamlarındansa kömür, duman ve çevre kirliliğiyle anılmıştır (Dickens, 2016). Siyah bu düzeyde hayatın içindeyken onun sembolizmini en etkili şekilde yansıtan sanatçılar da bu zamansal değişimler ve gelişmelerle renk paletlerinde siyahı yeniden dahil etmişlerdir.

Fotoğrafın icadı ve sanat dünyasında hızla yaygınlaşması, ressamaları geleneksel anlayışa olan tutumlarını değiştirmiş, renklere ve biçimlere yaklaşımları önemli ölçüde değiştirmiştir. Fotoğraf, ressamaların anlam arayışlarını yüzeylere indirgemelerini, yeni optik etkiler keşfetmelerini, siyah ve beyazın diğer renklerle karşılaştırmalarını sağlamıştır. Sinema ve fotoğraf alanlarındaki siyah-beyaz hakimiyeti hem renksizlik olarak nitelendirilmiş hem de bu iki rengin kullanımının yaygınlaşmasına

olanak tanımıştır. Resim alanındaki kullanımı ise siyah-beyazın renk statüsü kazanmasında en önemli alan olmuştur. Manet, Renoir ve birçok başka sanatçı zamanla siyaha karşı özel ilgi duymaya başlamışlardır. Siyahın yeniden bu yükselişi Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yoğunlaşmış ve soyut sanat anlayışının en verimli görsel ifade araçlarında biri haline gelmiştir. Özellikle de Rus Süprematizm akımında siyahın önemli bir yere sahip olması kullanım alanını genişletirken, sadeliğin ve soyutlamanın en net tasviri haline gelerek sembolik anlam alanı genişlemiştir. 1920-1930'lara gelirken, siyah tamamen "modern" bir renge dönüşmüştür. Bununla birlikte, siyah her ne kadar ressamlar aracılığıyla modern bir kimlik kazanmış olsa da toplumsal ve gündelik yaşamda siyahın kabul görmesi ve moda olmasını sağlayanlar tekstil alanı ve tasarımcılar olmuştur. Böylelikle siyah olumsuz çağrışımlarında uzaklaşarak şık, asil ve zarif anlamlar barındıran bir renk haline gelmiştir (Pastoureau M. , 2008). Bu durumda algı ve yorum önem kazanmıştır.

Doğada ve sanat alanında var olan biçim-örüntü unsurları insan algısının birleştirici ilkeleri ışığında aydınlığa kavuşmaktadır. (Bulat, Bulat , & Aydın, 2014) Renk unsuru ise bu ilkelerden en önemli görsel değerleri taşımaktadır. Renklerin bu denli önem kazandığı sanat yapıtları ve izleyicinin algısı açısından siyah rengin de yadsınamaz bir yeri vardır. Siyah sanatın her alanıyla temas edebilen bir özelliğe sahip olduğu için sanatçıların da üzerinde durduğu ve eserlerinde yoğun bir şekilde kullandığı görsel bir öğe olmuştur. Ancak burada her dönemde olduğu gibi ışık ve beyaz renk, siyahın kullanımında belirleyici bir rol üstlenmiştir. Çünkü yoruma ve özgün üretim biçimlerine rağmen siyah ikonografik olarak karşıt olduğu kavramlardan bağımsız kullanılmamıştır. Böylece siyah bir renk olarak değil, aynı zamanda bir kavram olarak da her alanda ele alınmıştır.

Renk ve ışık alanında yapılan bilimsel çalışmalar ve ortaya atılan teoriler de siyah rengin sanatçı ile ilişkisini ve rengin kullanımı ile bakış açılarını etkilemiştir. "Doğada siyah yoktur." Bu ise 19. yüzyıl ressamlarının temel yaklaşımlarıdır (Finlay, 2007). Bazı sanatçılar siyahı üretimlerinin merkezine alırken, bazıları ise muhalif bir duruş sergilemiştir. Farklı tutumların görüldüğü sanatçıların eserlerinde de farklı sembolik anlamlarda kullanılmıştır. Hatta siyahın ikonografisi her sanat yapıtında sanatçının üslubu, kültürel özellikleri, yaşadığı coğrafyaya bağlı olarak değişiklikler göstermiştir.

Sanatta maddi bir bileşen olarak siyah, bir anlatıyı şekillendirebilir ve ne amaçla kullanılırsa kullanılsın eserin merkezinde bir rol üstlenebilir. Bu durum sanatçıların yapıtlarında açıkça görülebilir. Gravürler ve estaplardaki kullanımı dikkat çekerken, resim ve heykel alanında da en etkili renklerden biri haline gelmiştir. Caravaggio gibi sanatçıların eserlerinde siyah, başrolde olmuştur. Saray ressamı Goya'nın eserlerinde de korku ve karamsarlığın ifadesi siyahla hayat bulmuştur. Siyahı bolca ve ustalıklı kullanan bir diğer ressam Manet, Velázquez'e, Goya'ya ve Japon baskılarının estetiğini ve siyah renk kullanımını inceleyerek kendi üretim anlayışına adapte etmiştir. Nitekim bu konuda Pissarro'nun Manet "siyahla ışık yaptı" yorumu açıklayıcı bir örnek olmuştur. Siyahın ışık gölge etkisindeki rolü dışında ayrıca mat, kadifemsi değerleriyle belirsizlik, melankoli ve tuhaflık hissi uyandırmada da anahtar görevi görmüştür. Rodchenko'nun 1918'deki siyah resimleri, Malevich'in beyaz resmine doğrudan tepki olarak üretilmiştir. Bu eserleriyle ilhamını ve muhalif duruşunu göstermek için Malevich ile görsel bir diyalog başlatmıştır. Malevich'in beyazı, sınırsızlık ideallerini özetlerken, duygu ve felsefe alemlerine ulaşmaktadır. Rodchenko ise siyahı renkten öte tonun ortadan kaldırılması olarak görmüştür. Robert Motherwell ise siyah ve beyazı, soyut, tamamen görsel yollarla insanın acı ve hüznünü anımsatan resimlerinde temel unsur olarak kullanmıştır. Motherwell'in siyahı, boğa güreşleriyle bağlantılı kültürel çağrışımlara da sahiptir. Motherwell'e göre siyah, maddi bir töz olarak derin bir anlama sahipti ve yapım sürecinde bir sanat nesnesinin yaratılmasına zemin hazırlıyor ve kök salıyordu. 1950'lerin sonlarında, "Gördüğünüz şey, gördüğünüz şeydir" diyen Frank Stella'ya bakıldığında da Motherwell'in eserlerine gönderme yaparcasına metafor ve duygudan uzak bir şekilde mimimal anlayışla siyah rengi formla buluşturmuştur. Üretim sürecinin son yıllarında yalnızca siyaha odaklanan ve 'nihai tablolar' olarak tanımladığı sade, kare, siyah resimler yaratan Ad Reinhardt'da, sanatçılara ve onların üretim üsluplarına siyah dışındaki diğer renkler konusunda tepkisini dile getirmiştir (Paul, 2017).



Sanat aracılığıyla sembolik anlamlarının sınırlarını aşan siyahın, sanatçıların üretim anlayışlarıyla yeni bir kimlik kazandığı görülmektedir. Bu durum siyah renge yeni anlamlarla birlikte kullanım koşullarını ve amacını da değiştirmiş, siyahı mitolojik bir kült ve kişisel veya politik koşulları yansıtan alegorik bir kavram özelliği de kazandırmıştır. Ayrıca siyah resimlerde ışık-gölge etkisinin ve kompozisyonun en temel unsurlarından olabilmişken, diğer taraftan da toplumsal olayları niteleyen veya tanımlayan güçlü bir rol kazanmıştır. Her ne kadar geleneksel ikonografisinden uzaklaşmış olsa da yine benzer anlamlar ve amaçlarla kullanılmaktadır. Işığı soğuran fiziksel yapısıyla siyah, uygarlık tarihinin her dönemi ve toplumunda bir yer edinmiştir. Böylece sanatın etkileşimli ve disiplinlerarası olma refleksi, sanatçıların ve haliyle yapıtlarının ifade olanaklarını daha zengin ve çeşitli kılmalarına zemin hazırlamaktadır (Şengünalp, Yağmur, & Daşkesen, 2022).

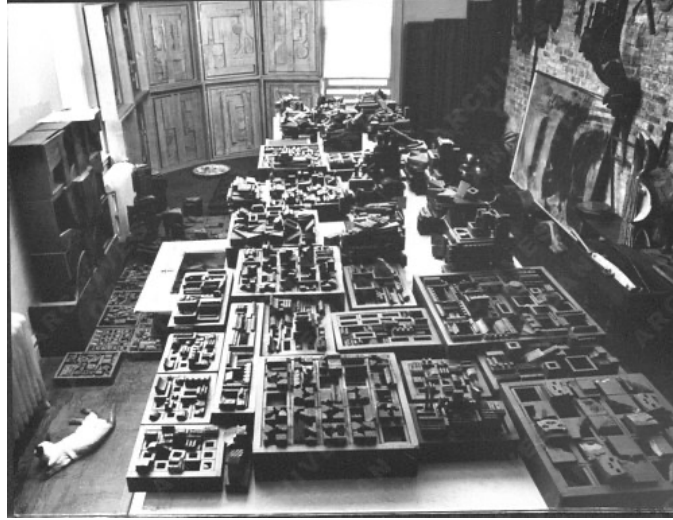
### **LOUISE BERLIAWSKY NEVELSON (1899-1988)**

“Siyaha âşık olduğumda, tüm renkleri içeriyordu. Bu bir renk inkârı değildi. Bu bir kabuldü. Çünkü siyah tüm renkleri içinde barındırır. Siyah en aristokrat renktir; Tek aristokrat renk” (Paul, 2017) ifadeleriyle siyah renge olan ilgisini dile getiren heykeltıraş Louise Nevelson kadın sanatçıların dışlandığı ve ırkçı muamelelere maruz kalınan New York yaşantısını eserlerine yansıtmıştır. Kendisini zaman zaman edindiği marjinal kimliği ile tanıtan sanatçı, eserlerindeki monokrom renk tercihleriyle öne çıkmıştır.

Rus asıllı Yahudi bir heykeltıraş olan Louise Berliawsky, 23 Eylül 1899’da Rusya’nın Kiev kentinde doğdu. 1905’te ailesiyle birlikte Rockland, Maine’e göç etti. 1918’de, liseden mezun olduktan kısa bir süre sonra Nevelson, New York’ta zengin bir armatör olan Charles Nevelson ile nişanlandı. 1920’de evlendiler ve aynı zamanda heykeltıraş olan Myron (Mike) adında bir çocukları oldu. New York’ta evli genç bir kadın olarak Nevelson resim, drama ve ses dersleri aldı. 1931’de Nevelson soyut ressam Hans Hofmann ile çalışmak için Almanya’nın Münih kentine taşındı. 1933’te New York’a dönen Nevelson, o yıl ilk kez eserlerini sergiledi. Kariyerinin bu ilk aşamasının küçük ölçekli, soyut çalışmaları genellikle insan ve hayvan temalarına dayanıyordu (Neumann, 2015).

Çocukken babasının kereste deposundan topladığı tahta artıklardan ilk sanatsal çalışmalarını yapan ve daha sonra üretiminde oldukça önem veren Nevelson, 1942’de eserlerine “bulunmuş nesnelere” ekledi. Nevelson’ın ahşap yapıları, Greenwich Village’daki evinin yakınındaki sokaklardan topladığı kırık ve atılmış mimari süslemelerin yanı sıra sandıklardan oluşmaktaydı. Asamblaj geleneği içinde çalışarak, tanıdık nesnelere orijinal kimliklerinden çıkarıp karmaşık yapılar içinde nesnelere dönüştürdü. Nevelson’ın erken dönem ahşap figüratif parçalarından bazıları çok renkliken, kısa süre sonra heykellerini tamamen siyaha boyamaya başladı. Düz ve tek renk, kompozisyon içindeki biçimleri birleştirdi ve dikkati işe odakladı. 1960’ların başında, tamamen beyaz ve tamamen altın yapıların yanı sıra pleksi, çelik ve çelik gibi malzemelerde kullanmıştır (Neumann, 2015).

Fundación Pablo Atchugarry, Savaş Sonrası sanatçı Louise Nevelson ve heykeltıraş Pablo Atchugarry’nin ikili bir çalışma sergisi olan Siyah Beyaz Diyalog’u izleyicilerle buluşturdu. Sanatçılar, 20. yüzyıldan kalma heykel çalışmalarını karşılaştırıyor ve renkten bağımsız bir form söylemi paylaşıyorlardı. Bu diyalog olarak yorumlanan ve tek renkli anıtsal heykel üretim üslubu ile tanınan Louise Nevelson, anıtsal, tek renkli soyut heykelleriyle tanınan heykeltıraş olarak Kübizm’in soyutlanmış figürlerinden ve Sürrealizmin deneysel özgürlüğünden ilham almış, kendine özgü modernist tarzını yarattı. Hans Hofmann yönetimindeki çalışmalarına atfedilen tek renkli yaklaşımı, bir “öz disiplin” tanımı gibiydi (Cora, 2020).



**Şekil 1:** Louise Nevelson'ın Studio'sundan Bir Görüntü

**Kaynak:** <https://tinyurl.com/ctkpr8k9>

Amerikalı heykeltıraş Nevelson, yaşamı boyunca önde gelen Amerikan heykeltıraşlarından ve savaş sonrası yılların en başarılı kadın sanatçılarından biri olarak kabul edildi. 1940'ların başlarında, çalışmaları soyut ve aynı zamanda görüntü ve form repertuarını genişlettiği için daha anıtsal hale geldi. 1947'de baskı resim eğitimi almış, ancak heykel onun birincil tercihi olmuştur. 1950 civarında Nevelson, Antik Maya sanatını görmek için Yucatán'a önemli bir gezi yaptı ve Guatemala'yı da ziyaret etti. 'Formlar dünyası' ve etkileyici piramitler sanatına ilham veriyordu. Totemik biçim ve imgeye olan ilgisini eserlerine yansıtan Nevelson, 1957'den sonra yoğun bir şekilde ahşaptan buluntu nesnelere kullanarak eserler üretmiş ve atık malzemeleri dönüştürmek üretiminin içerik olarak bir parçası olmuştur. Heykel enstalasyonlarında genellikle dikdörtgen ve önden izlenebilen tek renkli bütünlüklü kurgulanan anıtsal yapılardan oluşturmuştur. Özellikle siyah renge odaklanan Nevelson kasvetli, dışa kapalı ve karanlık izlenimler veren ancak kendi tanımıyla da zarif ve gizemli kurgular oluşturmuştur. Bir seri olarak ürettiği buluntu evsel atıklardan oluşturduğu soyut ahşap formlarının her biri, farklı şekilde asılı veya ayakta duran unsurların bir birlik kavramının vurgulandığı "ev" fikrini yansıtmıştır. Bütünde birlik detayda ise karmaşıklık ve gizem duygusu, soyutlamaya olan bağlılığıyla birleştiğinde, heykellerinin, belirli referansların olmaması nedeniyle halka açık heykel için olabileceğinden daha kabul edilebilir görünmesini sağlamıştır (Swartz, 2014).

Nevelson'ın sanatının yaşadığı yerin özelliklerine yakından bağlı olduğu ve New York'taki bulunduğu konum arasındaki yakın bağlantısını, İngiliz eleştirmen John Russell; "Nevelson'ın heykelinin duygusal etkisi, Avrupa klasik resminden miras aldığı saf biçimsel değerler ile toplumun attıklarını kurtarma ve yeniden üretme kapasitesi arasındaki gerilimden kaynaklanmaktadır." ifadeleriyle belirtmiştir. Nevelson, New York sanat camiası için bir sanat merkezi haline gelen yaşadığı ve bir stüdyo olarak da kullandığı evi 1954 yılındaki gecekonduların yıkım kararı ile yıkılmak istenmiştir. Bu karar onun üretim sürecinde yaklaşımını ve biçimsel tercihlerini etkilemiştir. O bölgede her evi yaşayan bir hücre olarak yorumlayan sanatçı, yaşayan topluluklar olarak bahsettiği bu evlerin ürettiği anlamı, heykelsi formlarında biyolojik bir yapı olarak yorumlamıştır. Hücre olarak adlandırdığı bu yapıları heykellerinde yeniden yapılandırdığını ve hayatın parçalarla bütünlük oluşturduğunu dile getirmiştir (Taylor, 2016). Bu nedenle onun yapıtlarında kentsel deneyimin ve ev arketipinin yansımaları izlenebilmektedir.

Nevelson'ın Siyah Duvar'ı (Görsel 2), bölge insanının maddi kalıntılarını bir araya getirmeye ve tahliye edilen mahalledeki komşularının anısını canlı tutabilmek olarak görülebilir. Gecekondu operasyonundan kalan boşaltılmış daireler, kırılan camlar, dağılan eşyalarla birlikte evinden çıkmak zorunda kalıp komşularında yaşamaya başlayanların Nevelson için akılda kalıcı bir anı olarak üretimine yansması sürpriz olmamıştır. 1960'larda bazı yazarlar Nevelson'ın yaşadığı yerden tahliyesini yeni

heykel dilinin ortaya çıkışıyla ilişkilendirmişlerdir. Bir yaşam alanını ve sığınağı kaybederken, heykelleri aracılığıyla bunlardan onlarca inşa etmiştir. Onun kent ve ev metaforu, yerinden edilmenin ve ayrılıkların gerçekliğini vurgulamıştır. Sanatçı bir keresinde kullandığı malzemeleri tarif ederken, atık malzemelerin toplumsal yönünün öneminden ve “ömrü olan eski ahşapları topluyorum” ifadeleriyle malzemeyi yaşayan bir varlık olarak gördüğünden bahsetmiştir (Siegel, 2017).



**Şekil 2:** Louise Nevelson, “Black Wall”, 1959

**Kaynak:** <https://tinyurl.com/mrjvhh8y>

Modüler yapılar tasarlayan, yıkımın estetik olanaklarını ve mekanlarla birlikte atık malzemelerin hafızasını sorgulayan Nevelson’ın duvarları, gecekondü kalıntılarını basitçe bir araya getirmekten öte, bir tür yer değiştirmeyi ya da tahliyeyle karşı karşıya kalan hafıza mekanlarının bir ifadesini temsil etmişlerdir. Kendi evinin de kaybını, bir sonraki sergisi için takıntılı duvar üretimine adapte eden Nevelson, binalar gibi gelişen minyatür bir mimari üslup yaratmıştır.

Nevelson siyah duvarlarında, gece kondular yıkılmadan önce yaşadığı evin ön pencerelerinden gördüğü cepheler ve kendi evinin mimari çağrışımlarını ele almıştır. Bu sokak manzaralarının karmaşık detayları, Nevelson’ın heykelinin ilişkili olduğu yapı formlardır. Nevelson’ın duvarlarından eleştirmen Christopher Andrae, “Onların yaratıcı etkisi, geceleyin bir şehirde tek başına yürüme deneyimine benzer” diye yorumlamıştır. New York’un karanlık sokaklarında Nevelson kendi görsel ve yaşam deneyimlerini sunarak, birleştirilmiş, bütünde tek parça ve detay düzensiz, modası geçmiş ve eskimiş anıtsal yapılarıyla kentsel bir montaj izlenimi yaratmıştır (Taylor, 2016). Bu yapılar siyah renkleriyle her ne kadar karamsar ve olumsuz olsa da Nevelson, bir mekânsal hafızayı, insan ilişkilerini ve bir arada olma durumunu pozitif ve duygusal bir bakış açısıyla sunmuş, bu zamanla özgün bir üretim biçimine dönüşmüştür.

New York’u büyük bir heykel olarak gördüğünü dile getiren Nevelson, duvar olarak adlandırılan mat siyah kaplamalı heykelleriyle bir semtin, kentsel bir mimarinin manzarasını sunmaktadır. Yıkılan, terk edilen ve atıklarla dolu bir hurdalığa dönen kent Nevelson’ın siyah renkli yapılarında yanmış bir şehir izlenimi de vermektedir. Nitekim Sanayi Devrimi ile birlikte is, kömür ve yakıtların siyahlığı onun yapıtlarında da benzer çağrışımlar ve sembolik anlamları içerirken, genel olarak “kurum siyahı” olarak tanımlanmıştır. Nevelson’ın bu yapıtları bir kentsel politikaya, karşı duruş ve eleştiri olarak da yorumlanabilir. Bu bağlamda sanatçının Siyah Duvarı da modernizm adına kentte gerçekleştirilen dönüşümlerin tanıkları olarak görülebilir (Taylor, 2016).

Siyahın tarihsel açıdan süregelen ikonografik anlam ve kullanım biçimleri de Nevelson'un yapıtları üzerinden düşünüldüğünde modern dönemin zihinsel kodlarını yansıtmaktadır. Gerek olumsuz anlamda gerekse bir eleştiri olarak kullandığı siyahlık, bazen de kendi ifadeleriyle bütünlüğü, bereketi, zarafeti ve asaleti temsil etmiştir. Nevelson yapıtlarında kullandığı parçalı unsurları siyah renk aracılığıyla daha bütünlüklü gösterebilirken, diğer taraftan da gizemli bir etki yaratan bu renk sanatçının bir makine inşa edercesine kurguladığı kompozisyonların eleştirel yönünü güçlendirmiştir. Her ne kadar beyaz ve altın sarısı gibi monokrom uygulamaları olsa da siyah onun için özel bir yer edinmiştir.

1957'den başlayarak Artists Equity Association'ın (AEA) liderliğini yapan ve 1962'de, Nevelson Venedik Bienali'ne davet edilen Nevelson, bu başarılarıyla uluslararası sanat dünyasındaki artan yükselişini devam ettirmiştir. Nevelson, kadın sanat hareketi içinde bir öncü olarak daha fazla tanınmaya başlamış ve feminist sanatçılar için bir ilham kaynağı olarak tanınırken, tipik olmayan sanat yapım tekniklerini geçerli yollar olarak savunan eleştirel bir kadın figür olarak gösterilmiştir (Wilson, 2017). Ancak o, sanat çevresindeki rolü ve tarzından dolayı farklı birçok sıfatla da anılmıştır.

Tarih, Nevelson'ı dışarıdaki dünyayla bağlantısı kopmuş, deliliği dehayla, halüsinasyonları sanatla gösteren deli bir kadın ve quir bir birey olarak sunar. Ancak ona yakıştırılan sıfatlar ve kimlikler Nevelson'un kendi eseri denilebilir, çünkü yüksek sesle yalnızlığını ve eksantrikliğini ilan etmiş ve karanlıkta yaşadığı depresif nöbetlerde "ağaçlar konuşuyor ve diğerleri karşılık veriyor" ifadeleriyle ruh halini yansıtmış ve kendini bir istifçi olarak böyle tanıtmıştır (Siegel, 2017). Modernist tavrını kendi özgün tarzı ve heykel üslubuyla marjinal bir kimliğe bürünerek yansıtan sanatçı, yaşam biçimi, siyah renk takıntısı ve tuhafıklarıyla fenomen bir kadın sanatçı olarak tanınmıştır. Tüm bu unsurlar onun modernist ideolojiye ve özerklik mitine yönelik çağrışımları taşımaktadır. Onun cadı kişiliği, tek renkli siyahlık beğenisi ve ev arketipi konusundaki deneyimsel ifade biçimi, çok yönlü bir sanatçı modeli ortaya çıkarmaktadır.

Modernist sanatçı örneğinde olduğu gibi kitlesel olanı ötekilerden, kitsch ve dekorasyondan ayırmak için kamusal dünyadan eleştirel bir mesafe geliştirerek aranan toplumsal özerklik karşıtlığı Nevelson da karşıtlığını bulmuştur. Nevelson'un modernist özerkliğe meydan okuması, gücünü ve geleneklerini gotik edebiyattan almaktadır. Eril hakimiyetinden ve zulmünden dolayı eve hapsolan hatta tecrit edilmiş gibi görülen kadın figürünün gotik tasvirini yapan ve bu tutuma karşı her ne kadar kendisini feminist olarak tanımlamasa da kadınların maruz kaldığı cinsiyetçi durumları heykelleriyle görünür kılan Nevelson, muhalif duruşunu sergilemiş ve izleyiciyi bu bağlamda sorgulatmıştır. Bu durumu ise şu sözlerle ifade etmiştir; "Ben feminist değilim. Ben kadın olan bir sanatçıyım" (Siegel, 2017). Ayrıca çalışmaları, sanatçı ile sanat eseri, resim ile heykel ve sanat ile toplum arasındaki sınırlara meydan okuyarak, bu sınırların her birinde, modernizmin bu özerklik biçimlerinin kırılğan, çelişkili ve nihayetinde sürdürülemez olduğu korkusunu nasıl bastırıldığını ortaya koymuştur.

Nevelson, bir "iç dünya'yı sınırlayarak ve çevreleyerek, bir kadın sanatçı olarak ana akım sanat dünyasından ayrılmasını, kendi kendini ilan ettiği hermetizme uygun olarak mekânsal olarak gerçekleştirdi. Gotik kadının toplumsal tasvirine karşı oluşumlara da dahil olan sanatçı, alaycı yorumlara da üretimleri ile cevap vermiştir. Nevelson'un gotik dairesi ve buradaki yaşamıyla birlikte gotik kadının ev içi kısıtlamasının bir sembolü olarak yine tek renkli duvarlarını kullanmıştır. Ona göre, imgeler, kahramanın arzularının gizli derinliklerini sembolize eder. Rosenberg, sanatçı ve sanat eseri arasındaki geri bildirim döngüsünü tanımlamak için "bütünlük"ü kullanmıştır. Diğer yandan Nevelson'un evi sembolik bir motif olarak vurgulaması, siyah renkle görsel ve zihinsel ilişkisi, psikosomatik krizleri, intihar duyguları ve halüsinasyon vizyonları üzerine de tartışmalar olmuş, melankolik kişiliği ve gizemli gotik kimliği ile muhalif duruşu onun marjinal tavrı olarak değerlendirilmiştir (Siegel, 2017). Tüm bu kişilik özellikleri ise adeta Nevelson'un ikonografisinde siyah renkle özdeşleşmiştir.



**Şekil 3:** Fotoğraf: Geoffrey Clements, Louise Nevelson Duvar Heykelinin Önünde, 1970

**Kaynak:** <https://50x50.sjmusart.org/nevelson/>

Bir “kadın sanatçı” olarak dışlanma ve görmezden gelinme durumlarına maruz kalma duygusuyla Nevelson, erkek egemen sanat kurumlara ve ayrımcı tavırlarından dolayı müzelere tepki göstermiştir. Onun gotik geleneklere ve kadın cinsiyetine dair mecazları kullanması kabul edilebilir tepkiler olarak görülmüştür. Bu amaçla, yalnızlığını ve depresyonunu bilinçli olarak vurgulamış, hatta evinin daha önce bir akıl hastanesi olduğu söylentisini bile yaymıştır. Cadı kadın sıfatıyla gotik bir avatar yaratan Nevelson, eserlerinde olduğu gibi bu sıfatı niteleyen tarzda kıyafetler ve aksesuarlar da kullanmıştır (Siegel, 2017). Ataerkil kültürün ona dayattığı öz tanımlamalara karşı sanatsal sürecinin sembolik ifadelerini kullanarak savaşmıştır. Çalışmalarının siyahlığı ve büyük ölçekli olması, onun psikolojisinin doğrudan dışavurumları olarak yorumlanmıştır.

Nevelson’ın duvarlarında yatay ve dikey düzlemlerde yerleştirilen buluntu nesnelere, oluşturduğu doku ve derinlikli yerleştirmeler ile bir rölyef gibidir. Birçok farklı form ve özellikle malzemeden oluşan bu assemblajlar siyah renkle bir bütünü oluşturmaktadır. Onun kullandığı atık nesnelere çağrışımları ise sanat anlayışının ipuçlarını taşımaktadır. Bu durumu Dore Asthon; “Yarı belirsiz içerikleriyle karakteristik dikey kutuları ... yarı açık bir kapı, anahtar deliği olan bir çekmece, yüksek, dar bir pencere kısacası gizliliği simgeleyen şeyler.” olarak yorumlamıştır. Bu anlamda, gotik filmlerin içerik ve mecazlarından yararlanmıştır. Bu tanıdık, ev içi nesnelere, görünürde siyah renk ve çoklu kurguda gizlenir ve alışılmışın dışında açılarda yerleştirildikleri için de tanımları dışında anlamlar üretmektedirler (Altabe, 2010). Tanıdık ve doğal olanı yeni bir anlam zemininde sunmaktadır. Bu şekilde, yekpare siyahlıklarının görece soyutlaması, nesnel olmayan formları ve ritimleri bütünde durağan detayda ise hareketli bir tür deneyime sürüklemektedir. Siyah duvarlar, izleyiciyi hem yaklaşmaya hem de geri adım atmaya teşvik ederken, aynı zamanda bir araç olarak heykelin özerkliğiyle ilgili olan ellili yılların ortalarındaki eleştiride heykel estetiğinin merkezi tartışmasına da yanıt vermektedir.



**Şekil 4:** Louise Nevelson, “A Mrs N’s Palace”, 1964-1977

**Kaynak:** <https://www.dailyartmagazine.com/louise-nevelsons-sculptures/>

Nevelson’ın bu çalışmaları yekpare renkli yüzeylere dönüşürken, yakın görünümde, tek tek kasalardaki ev eşyaları dokunsal deneyimi hatırlatmakta ve maddi yönleri daha net bir şekilde hissedilmektedir. Nevelson’ın asamblaj olarak sınıflandırılabilir yapıları, izleyicinin bedenini harekete geçirerek etraflarındaki boşluğu doldurur ve kavramsal olarak bağımsız, özerk heykel alanı ile izleyicinin bedeninin çevreleyen alanı arasındaki kavramsal engeli ortadan kaldırmaktadır. Greenberg’in asamblajda gerçek malzemelerin birikimini bastırılmış olanın bir tür geri dönüşü olarak tanımlamış, heykelin biçimsel diliyle monokrom ve asamblajı birleştiren Nevelson modernist saflık arayışında sanki üretim biçimini tanımlamıştır. Monokrom geleneğin ikonografisinin yüzyıllardır her alana temas ettiği noktada ise Nevelson kendi yorumuyla yer edinmiştir. Siyah artık sadece bir renk değildir onun için bir kimlik, bir eleştiri, bir karşı duruş, bir toplumsal kod ve yaşam deneyimine dönüşmüştür. Onun bu sanatsal ve kavramsal eğilimi ile optiklik/dokunsallık, resim/heykel ve sanat/dekorasyon gibi görünüşte kökleşmiş karşıtlıklara cevap üretmektedir. Toplumsal ve bireysel bastırılmış duygu durumları bu yaklaşımıyla ortaya çıkmıştır. Ayrıca optik ve dokunsal iletişimi teşvik eden bu çalışmalar mekânsal ilişkileriyle de izleyicinin sorgulama ve bağ kurma biçimini değiştirmektedir. Siyah renk ise bu yerleştirmelerin tam merkezinde hem anlam hem de biçime etki etmiştir. Bu bağlamda, Nevelson’ın monokrom siyah asamblajlarla kaplı karanlık odaları, eski çalışmaları soyut renk düzlemleri olarak değil, benzer şekilde karanlık alanların tasvirleri olarak hayal edilebilir. Siyahın bu amaçla kullanımı, onun kendini cadı olarak tanımlaması ile gizem ve gerilim hislerini eserlerine yansıtmıştır. Siyahla olan ilişkisini; “*Çalışmalarım siyahtı ve hepsi kapalıydı. . . Siyah kadife kullanır ve kutuları kapatırdım. Başka bir deyişle, bu benim içimde büyük bir gizlilik yeriydi*” (Siegel, 2017) sözleriyle açıklamıştır. İşaret ettiği gibi, gotik metinlerde gizli anlamlar ve figürler aramaya yönelik yorumlayıcı eğilim, karakterlerin kapalı yüzeylerin altına gizlenmiş figürlerin tutunduğu gotik geleneğin kendisini özetlemiştir.

Kendisini soyut dışavurumcu yerine, bir çevre sanatçısı olarak hayal eden Nevelson’ın çalışmalarının hala önemli olmasının nedeni, yalnızca modernist özerklik eleştirisinin diğerlerinden daha erken olmasındansa onun gotik, feminist uzlaşımları ve kadın sanatçı kimliğini sanatı aracılığıyla politik bir savunuya dönüştürmesi olmuştur. Böylece Nevelson, modernist girişimin kendi korkularıyla yüzleştiği karanlık bir dublör yaratmıştır.

1972 ve 1973’te Louise Nevelson, Rüya Evleri adını verdiği bir dizi heykelinde de olduğu gibi eserlerinde geometrik bir görsel alan yaratmak için zıt ışıklar ve siyah renkli geçişlerle parçalı yapıları birbirine bağlayarak asamblaj tarzında eserler yapmıştır. Geçirgen boşluklar kullandığı bazı yapıtlarında



sadece fiziksel boşluklarla değil aynı zamanda kapı ve pencere metaforlarıyla da geçirgenlikler yaratmıştır. Organik ve kendi tabiriyle nefes alabilen ağaç malzemelerle yarattığı doğal kurguya geometrik köşeli formlarla gerilimli bir etki kazandırmıştır (Glimcher, 1976). İzleyici için keşfedilmesi zor bir yapboz gibi sunduğu bu çalışmaların dinamizmini, gizleme ve ifşa etme gibi karşıt güçlerin birlikteliği yoluyla üretmiştir. Nevelson'un bu kültürel, toplumsal, politik, cinsiyet karşıtı, kimlik ve mekânsal çağrışımları yüksek ikonik yapıtları ev arketipi üzerinden izleyiciyle yakınlık kurmaktadır. Yeniden inşa edilmiş evleri, odaları veya yaşam alanları anımsatan anıtsal rüya evleri kümülatif yöntemlerle oluşturmuştur.



**Şekil 5:** Louise Nevelson, "Dream House Wall II", 1972

**Kaynak:** <https://tinyurl.com/nhs4pche>

"Dream House Wall II" isimli çalışması (Görsel 5) da bir dolap gibi kapakları açılabilir olan ve raf veya bölmelerle ayrılan tamamı siyah ile renklendirilmiş başka bir ikonik eseridir. Bazı yapıtlarının boyutlarını şaşırtıcı şekilde birbirinden farklı şekilde tasarlayan Nevelson, küçük bir masanın üzerine sığacak veya bir insanın içine girebileceği boyutlar sergilemiştir. İzleyiciler Nevelson'un kutu benzeri eserlerinin bazılarının içine girebilmiş ve fiziksel olarak yapıta dahil olmuşlardır. Nitekim sanatçının kendisinin bir heykelden çıkarken gibi poz vererek çekildiği fotoğrafında görüldüğü gibi. Kürk mantoyla verdiği bu pozda, vücudunu soyut bir yapıyla bütünleştirerek elinde siyah bir telefon ahizesi ile görülmektedir. Gözetleme deliğine benzer boşluklarıyla bu 'telefon kulübesi' yapısı, dışarıdaki izleyici ile içeride ne olduğunu görebilen arasında röntgenci bir ilişkiyi ve diğer bir yandan da gizemi, gizliliği çağrıştıran anlamlar üretmektedir (Wilson, 2017). Ancak Nevelson'un varlığı gizli bir iç mekân hissini engeller ve gizliliği ifşa etmekte, bunu da siyah renk ile vurgulamaktadır. Sanatçının bedeni ile onu çevreleyen ahşap yapı arasında bir mekânsal ilişki vurgulanmaktadır.

Kadın bedeni olarak ev, cinsiyetlendirilmiş bilinçdışı olarak iç mekân metaforlarını yoğun bir şekilde kullanan sanatçı, hurdalıklardan topladığı atık malzemelerle yaptığı heykellerini bazı durumlarda geçici bir uygulamaymışçasına sergilendikten sonra imha etmiştir. Bazı durumlarda ise sergilendikten sonra yapıları tamamen söker ve yeni kompozisyonlar üretmek için parçalarını toplamıştır. Kendisi bu atıklarla oluşturulan anıtsal yapılarda farklı formlar ve farklı şekilleri bir araya getirerek sanat eserine dönüştürmüştür. Organize bir şekilde birleştirilen parçaların siyah rengi ise onun imzasına dönüşmüştür.



**Şekil 6:** Fotoğraf: Marvin W. Schwartz, Louise Nevelson ve Heykeli, Spring Street Studio, 1972

**Kaynak:** <https://tinyurl.com/2bb9a3tt>

Nevelson'ın heykelleri, kurtarma, toplama ve sınıflandırma süreçlerine dayanıyor ve bu bağlamda kendisini bir mimar olarak tanımlıyordu. Heykelleri ve sanatı haline gelecek olan malzemelerle birlikte yaşamış ve kendi yaratımını sürekli değişen ev ortamında canlı tutmuştur. Ayrıca onun mobilyaya olan derin ve kalıcı ilgisi, özellikle de bu tür nesnelerin geçmişle olan bağı ve hatırlatıcı etkisi nedeniyle olmuştur. Özellikle ahşabın kendisine “canlı” hissettirdiği, insan bedenlerinin karşılaştıkları canlı nesnelerle anlamlı bir şekilde etkileşime girdiği teorisi onun yapıtlarında karşılığını bulmuştur (Wilson, 2017).

Üç boyutlu bir nesneyi iki boyutlu bir temsile çevirerek hacimsel olan heykellerinde rölyef etkisi yaratan Nevelson için siyah elbette sadece bir renk değil, aynı zamanda sürekli değişen bir şey ve politik bir görsel değerdir. Nevelson, siyahlığa olan derin bağlılığını birçok kez dile getirmiştir; “*Siyaha aşık olduğumda tüm renkleri içeriyordu. Bu, rengin inkârı değildi. Bu bir kabuldü. Çünkü siyah tüm renkleri kapsar. Siyah, hepsinin en aristokrat rengidir. Tek aristokrat renk. Benim için bu son nokta. O her şeyi içerir. Size bütünlük hissi verecek başka hiçbir renk yoktur*” (Martin, 1991).

Siyah ışığı soğuran bir renk olduğu ve gölgeyi de hapsettiği için diğer renklerden daha çok bütünlük sağlar. Nevelson'da siyahı yapıtlarında bu amaçla optik etkisi açısından ve ürettiği sembolizmden dolayı yoğun bir şekilde kullanmıştır. O, siyahı eksiklik ya da olumsuzlama olarak değil, daha ziyade bir sonuç, bir bütünlük ve olumlayıcı olarak anlamlandırmıştır. Fred Moten'in “The Case of Blackness” adlı makalesinde öne sürdüğü gibi: “Siyah patolojisi üzerine kültürel ve politik söylem o kadar yaygındı ki, siyahlığın veya (renk) tüm temsillerinin karşısında arka planı oluşturduğu söylenebilir (Moten, 2008). Bu arka plana karşı Nevelson, siyahlığı barış, birliktelik, büyüklük, sessizlik ve heyecan terimleri etrafında toplamıştır. Ayrıca üzüntü ya da sevinç uyandırma kapasitesinden de bahsetmiş, heykelin anlamına bağlı olarak yas, üzüntü veya kasvet çağrışımlarını da kullanmıştır.

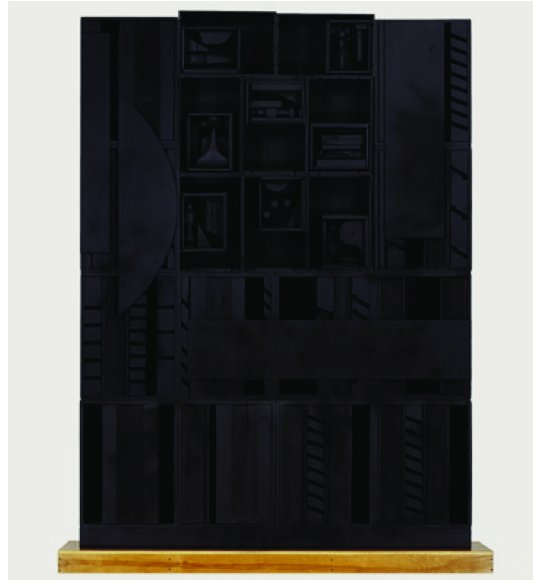




Şekil 7: Louise Nevelson, “Cascade VII”, 1979

**Kaynak:** <https://www.pacegallery.com/artists/louise-nevelson/>

Arthur Danto, Nevelson’ın monokromla olan ilişkisi hakkında yazarken analizinde: “*Nevelson’ın siyahlığının hiçbir anlamı yoktur, o, bir ticari markaya benzer şekilde görsel ve iddialı bir şekilde işaret etmenin bir yolu olarak, otoriter bir araç olarak kullanır.*” Danto’nun eksik muhasebesi, siyahlığın Nevelson için taşıdığı birçok anlamı göz ardı etmiştir. Ona göre siyahlık, görkemli veya muhteşem anlamında “tek aristokrat renk” olarak kabul görür (Wilson, 2017). Çalışmalarındaki siyahı bütünlüğün ön koşulu olarak yorumlar ve siyahlıkla olan ilişkisini yapım teknikleriyle seçilen malzemelerin tek renk aracılığıyla kaynaşması olarak özetlemektedir. Bu nedenle Nevelson’ın siyah soyut bir eserinin ne tür bir ideolojik ifade sunabileceği potansiyeli oldukça açıktır. Yapıta bir izleyici olarak bakıldığında ayrıca siyah, yüzey tüm ışığı emdiğinde ve geride yansıtacak ışık kalmadığında ortaya çıkan nötr bir renk, yani renk yokluğu olarak optik bir etkiye sahiptir.



Şekil 8: Louise Nevelson, “Homage to Martin Luther King, Jr.”, 1974-1985

**Kaynak:** <https://tinyurl.com/yt9n7y7u>

Bu siyahlık, biçimsel düzeyde yalnızca birleştirici bir pigment olmakla kalmaz, aynı zamanda Moten’in “sosyal kromatizm” olarak adlandırdığı şey etrafındaki diğer yorumlar için çıkarımlar doğurmaktadır.

Nevelson'ın siyah olmayan bir sanatçının, Danto'nun yorumladığı gibi ölüm, kasvet veya renk yokluğu olarak değil, sonsuz ve bol bir kaynak olarak siyahlığı savunduğu çalışması Martin Luther King'e Saygı isimli heykeldir (Görsel 8). Nevelson, 1960'lar ve 1970'ler boyunca, Afrikalı-Amerikalıların siyahı güzel ilan ettiği ABD'deki Sivil Haklar Hareketi ve Siyah Güç aktivizmi yıllarında siyahlığın büyüklüğünü ve aristokrat doğasını mırıldanıyordu. Siyahlığın çoğunlukla yoksulluk, sınıf altı ve güçsüzlüğün bir kısaltması olduğu ABD bağlamında, "siyah güzeldir" formülasyonu yoğun bir retorik güce sahip olmuştur. Aynı zamanda, 1970'lerdeki sanatçılar, Frank Bowling'ın siyah soyutlamanın çokluğuna yaklaşmak için daha karmaşık biçimci bir dil için çağrıda bulunan "Siyah Güzeldir Demeye Yetmez" adlı makalesi de dahil olmak üzere, bu önerileri ve tartışmaları inceliyorlardı (Moten, 2008). Bu yaklaşımlar tartışılırken siyah sanatçıların karşılaştıkları yapısal ve endemik ırkçılığa direnme mekanizmaları güçleniyordu.

Yahudi bir göçmen olarak Nevelson, yirminci yüzyılın ortalarında Amerika Birleşik Devletleri'nin ırksal tanımlamaları bağlamında beyaz olarak kabul edilmediği için siyahı yalnızca bir pigment veya boya olarak değil, belirsiz bir şekilde düzinelerce derme çatma unsur ev biçiminde forma dönüştüğünde, estetiğin ötesinde yeni yaşam alanlarının olasılığı hakkında bir ifadeye iten, istikrarsızlaştırılmış bir kültürel yapı olarak sürekli kullanmıştır. Bu konuda ABD'de 1966-1982 yılları arasında siyahilerin haklarını savunan Kara Panter Öz Savunma Partisi'nin Mart 1972 Platformu özgürlük taleplerini ya da diğer bir deyişle "Siyah ve ezilen topluluklarımızın kaderini belirleme gücü" olarak ırkçılık karşıtı siyasi oluşumlar bile mevcuttu (Wilson, 2017). Böyle bir ortamda Nevelson'ın da maruz kaldığı ırkçılık, kadın karşıtı cinsiyetçi tutumlar ve homofobi sorunları her alanda olduğu gibi toplumsal ve kültürel açıdan da zihinsel ve sembolik kodları güncellemiştir. Bu politik ve toplumsal meseleler de Nevelson için eleştirel bir ifade yöntemini ortaya çıkarmıştır.

Sıcak bir malzeme olarak nitelenen ahşap, farklı iklimlere uyum sağlayabilme, mekânsal koşullara bağlı olarak genişleme veya büzülme- adeta nefes alma- konularında önemli bir potansiyele sahip olduğu için Nevelson'ın olası bir diyalog ve sosyal değişim alanı olarak üretimlerinin merkezinde yer almıştır. Bunlara ek olarak Nevelson'ın heykellerini oluşturan nesnelere, umutsuzca veya istemeyerek atılan ev eşyalarının yanı sıra, insanın aceleyle geride bıraktığı yerleri veya bir hayatta kalma mekanizması olarak eldeki mevcutlardan yeniden inşa etmek zorunda kaldığı yeni hayatları akla getirmektedir. Kompozit parçaları, siyahla örterek bir anma hali veya cenaze töreni gibi durumları hatırlatan heybetli yapıları dönüştürmektedir. Hatta bu atık malzemelerin yaşanmışlıklarıyla taşıdıkları hatıralar heykel olarak yeniden sergilenince, izleyicinin yas tutma ve anma görevini yerine getireceği birer anıta dönüşmektedir. Belki de heykellerindeki biçimsel, görsel ve boyut tercihleri de siyah renkle birleşince yas tutma veya anma kavramlarını daha çok çağrıştırmak için özellikle seçilmiştir. Siyahın ikonografisine de bakıldığında günümüzde de cenaze törenlerinde sadeliğin ve anma halinin en belirgin sembolik değerlerini taşıdığı görülebilir.

Heykellerinde, birbirine benzemeyen şekilleri bir araya getirip siyahlık üzerinden birleştirip benzerlikleri vurgularken, monokroma ve birleştirme eylemine olan bağlılığını sergileyen Nevelson cinsiyetçilik karşıtı yapımlarını, bedenler ve şeyler arasındaki ilişkiselliğe dair sanatçı kimliği ve siyahlık tutkusu, sanatsal girişiminin en önemli yönleri olarak düşünülebilir.

## SONUÇ

Siyahın tarihsel açıdan ikonografisine bakıldığında patolojisi üzerine kültürel ve politik birçok söylem ve yorum vardır. Siyahın tüm temsillerinin kodlanmış algı ve inanışlarla şekillendiği söylenebilir. Olumlu veya olumsuz tüm çağrışımları hayatın her alanında sosyal yaşama dahil olmuş, toplumsal, dini, politik ve sanatsal açıdan önemli bir ifade biçimi olmuştur. Her türlü felsefi ve edebi fikrin sembolü olabilen siyah renk, çok farklı kavramlar üzerinden karşıt anlamlar üretmiştir. Niteliksel açıdan süregelen bu siyahlık algısı ve kullanım geleneği her dönemin özelliklerine bağlı olarak tercih edilmiştir. Bu durum Modernizm ile daha da farklı bir boyuta ulaşmış, sanat aracılığıyla ikonografik çözümlemesi değişmiş, olumlu veya olumsuz anlamlarından daha çok bir imge veya temsile dönüşmüştür.

Sonuç olarak, siyahın sanat alanında kullanımı hem estetik hem de ikonografik açıdan kavramsallaştırılmıştır. Bu bağlamda Louise Nevelson'ın da üretiminde merkezi bir rol verdiği ve tüm yaşantısından görsel veya zihinsel deneyimlerinden ipuçları taşıyan siyah renk sembolik anlamlarını, onun asamblajlarında ve anıtsal siyah renkli duvar heykellerinde bulmuştur. Nevelson'ın heykellerinde siyah renk tarihsel anlamlarına referanslar içerirken diğer taraftan da heykelin plastik bir ögesi olarak kullanılmıştır. Biçim ve bağlamın öneminin ortaya çıktığı bu çalışmalarda, siyah kentsel ve bireysel ikonografinin parçası haline gelmiştir. Bilinç altında görsel bir iletişim aracı ve hafıza da hatırlatıcı bir unsur olarak kullanılabilen siyah, kültürel bir fenomen olma özelliğini antik çağlardan günümüze taşımıştır. Siyahın bu yolculuğunda ona eşlik eden Nevelson, tarihsel birçok kavramla ilişkilendirilen siyahı kendi marjinal tarzı ile yeniden anlamlandırmış ve sanat alanının kelime dağarcığına eklenecek yeni bir siyah sembolizmi yaratmıştır.

#### KAYNAKÇA

- Altabe, J. B. (2010). *Sculpture Off The Pedestal*. Florida: Universal Publishehrs-Boca Raton.
- Blay, M. (2005). *Les figures de l'arc-en-ciel*. Paris: Belin - Pour La Science.
- Bulat, M., Bulat, S., & Aydın, B. (2014). Form ve Kompozisyon. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(6), 478-488.
- Cora, B. (2020). Louise Nevelson & Pablo Atchugarry: Dialogue in Black and White. Miami: The Fundación Pablo Atchugarry.  
<https://static1.squarespace.com/static/5bcc522211f7844925531dc1/t/5ddacae19de5330a90baa81f/1574619877546/Nevelson+Atchugarry++Press+Release+FINAL.pdf> adresinden alındı
- Dickens, C. (2016). *Great Expectations*. Londra: Macmillan.
- Eire, C. M. (1986). *War Against The Idols The Reformation Of Worshup From Erasmus To Calvin*. Virginia: Cambridge University .
- Finlay, V. (2007). *Renkler*. (K. Emiroğlu, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Glimcher, A. B. (1976). *Louise Nevelson*. New York: E. P. Dutton & Co. Inc.
- Kees, H. (1943). *Farbensymbolik in Agyptischen Religiosen Texten*. Gottingen: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Gottingen.
- Martin, B. L. (1991). From Negro to Black to African American: The Power of Names and Naming. *Political Science Quarterly*, 1(106).
- Mazlum, Ö. (2011). Rengin Kültürel Çağrışımları. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(31).
- Moten, F. (2008). The Case of Blackness. *Critism*, 2(50).
- Neumann, C. E. (2015). *Nevelson, Louise (1899-1988)*. <http://www.glbqtarchive.com/>:  
[http://www.glbqtarchive.com/arts/nevelson\\_1\\_A.pdf](http://www.glbqtarchive.com/arts/nevelson_1_A.pdf) adresinden alındı
- Pastoreau, M. (2008). *Black The History Of A Color*. Paris: Princeton University Press Princeton And Oxford.
- Pastoreau, M. (2012). *Siyah Bir Rengin Tarihi*. (M. TUFAN, Çev.) İstanbul: SEL YAYINLARI.
- Paul, S. (2017). *Chromaphilia - The Story of Colour in Art*. New York: Phaidon.

Phillips, J. (1975). *The Reformation of Images: Destruction of Art in England*. (P. Seaver, Dü.) London: The Journal of Modern History.

Siegel, H. (2017). The Black Wallpaper: Nevelson's Gothic Modernism. *The Art Bulletin*(99).

Swartz, A. K. (2014). *Louise Nevelson*. Grove Art Online:  
[https://www.researchgate.net/publication/322462362\\_Nevelson\\_Louise](https://www.researchgate.net/publication/322462362_Nevelson_Louise) adresinden alındı

Şengüenalp, C., Yağmur, Ö., & Daşkesen, H. (2022). Edebi Metinlerin Heykel Sanatında Çağırışım Aracı Olarak Kullanımı: Litearture Sergisi Örneği. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(135), 66-81.

Taylor, A. J. (2016). *Rebulding New York*. www.tate.org.uk: <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/black-wall-louise-nevelson/rebuilding-new-york> adresinden alındı

Vinci, L. D. (2014). *A Treatise On Painting*. (J. F. Rigaud, Çev.) London: S. Gosnell.

Wilson, J. B. (2017). Keeping House With Louise Nevelson. *Oxford Art Journal*(40).

#### ŞEKİLLER KAYNAKÇA

Şekil 1: <https://tinyurl.com/ctkpr8k9>

Şekil 2: <https://tinyurl.com/mrjvhh8y>

Şekil 3: <https://50x50.sjmusart.org/nevelson/>

Şekil 4: <https://www.dailyartmagazine.com/louise-nevelsons-sculptures/>

Şekil 5: <https://tinyurl.com/nhs4pche>

Şekil 6: <https://tinyurl.com/2bb9a3tt>

Şekil 7: <https://www.pacegallery.com/artists/louise-nevelson/>

Şekil 8: <https://tinyurl.com/yt9n7y7u>