İDİL

HEYKEL SANATINDA MONOKROM ASAMBLAJ LOUISE NEVELSON: KAOSUN ŞİİRSEL DÜZENİ

N. Fulya Asyalı BÜYÜKERMAN

Arş.Gör., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümü, nur.fulya.asyali@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3331-069X

Büyükerman, Asyalı Fulya. "Heykel Sanatında Monokrom Asamblaj Louise Nevelson: Kaosun Şiirsel Düzeni". idil, 94 (2022 Haziran): s. 879–894. doi: 10.7816/idil-11-94-05

ÖZ

Yaşamı, yirminci yüzyılın önemli tarihsel olayları ve sanatsal hareketleri ile kesişen Louise Nevelson, adı Kübizm, Sürrealizm, Soyut Ekspresyonizm, Minimalizm, Feminizm gibi birçok hareket ile anılmasına rağmen bu etiketlerin hiçbirine indirgenemeyen, kendine özgü bir tarz yaratmıştır. Nevelson'ın sanatında simetri ve frontallik primitif çağrışımlar yaparken modern duyarlılık kendini ilk bakışta bütün-parça ilişkisi ve kullandığı elemanların sıradan kulanım nesneleri olmaları ile ortaya koyar. 1950'lerin başında, çoğunlukla sokaklarda bulunan ahşap parçalarının ve diğer hurdaların kullanımına odaklanmasıyla kolaj fikrini kübizmden ilham alarak üç boyutlu bir alana genişleten Nevelson'ın asamblajlarında genellikle direkler, mobilya ayakları, korkuluklardan oklava ve ekmek kasalarına kadar hurda ahşaplar yer alır. Bölmeler halinde kutular içinde soyut geometrik düzenlemelerden oluşan kendi başına tamamlanmış asamblajlar ürettikten sonra bu küçük komposizyonları bir araya getirerek büyük boyutlu asamblaj heykel üretir ve bütünlük kazandırmak amacıyla tüm yapıtlarını monokrom olarak renklendirir. 'Duvarlar' olarak tanımlanan büyük ölçekli asamblajlarındaki görsel etki, resim ve heykel disiplinlerinin biçimsel sınırlarının tartışıldığı bir dönemde bu anlamda 'melez' yapıtlar ürettiği kanaatini doğurur. Nevelson, konuşmalarında sık sık 'besteci' ve 'mimar' olmaktan bahseder. Bu, onun birbirinden çok farklı nitelikte parçanın matematiksel düzeninden ortaya çıkan bir estetik bütün oluşturma amacı hakkında ipucu verir. Ona göre sanatçı; malzemenin, biçimin, tekniğin verilerinin ötesinde yapıtın tüm üretim sürecinin özünü, ruhsallığını, herzamanlı olan anlamını yansıtan bir bütünlük sunmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Nevelson, Asamblaj, Monokrom, Heykel, Hurda, Duvar

Makale Bilgisi:

Geliş: 22 Mart 2022 *Düzeltme:11 Mayıs 2022* *Kabul: 18 Mayıs 2022*

© 2022 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

Art in America dergisi,1956 yılında, çağdaş heykele; eleştirmenlerin ve sanat dergilerinin heykele ABD sanatının geleceği olarak bakma eğilimine odaklanan özel bir sayı ayırmıştır. Bu çıkarım, kısmen, ABD'de metal heykelin en yaygın malzeme olmaya başlaması ve heykel ölçeklerinin de artmasıyla bağlantılıdır. 1940'lar ve 1950'ler boyunca sergilediği çeşitli malzemelerden daha küçük ölçekli heykelleriyle yaygın bir üne sahip olan Louise Nevelson ise 1958'de New York'da *Grand Central Moderns Gallery'*de tamamen ahşaptan ürettiği heykellerin sergilendiği *Moon Garden Plus One* adlı sergisiyle bu ortamda farklı bir plastik sonuç ortaya koymuş ve oldukça ses getirmiştir. Heykeli, metalin soğuk ve sert yalınlığına sahip olmayan buluntu ahşap parçaların ham halde kullanımı ve kendi içinde ayrı düzenlemelere sahip onlarca kutunun bir araya gelişiyle ortaya çıkan bütünden oluşmakta ve metal heykelin ölçek konusundaki avantajına dönük kanaati sarsarak ABD heykelinin yükselen ismi David Smith'in ölçekleri ile yarışmaktadır.[1] Çoğunlukla korkuluklar, kirişler, klozet oturakları, pervazlar, süt kasaları, oklavalar ve çeşitli ev içi ahşap objeler gibi buluntu ahşap hurdaların montajıyla üretilmiş bu heykellerin tümü siyaha boyanmış, monokrom yapıtlardır. Sergide heykeller odanın duvarlarını kaplamış ve galerinin ortasına doğru yayılmıştır. Nevelson'ın sanatı, kübizmin geometrik soyutlamasından sürrealizmin buluntu nesnelerin montajıyla yaratılan asamblajlarına ve soyut ekspresyonizmin heykele getirdiği temsilden uzak anlatıma kadar geniş bir alana dair nitelikler taşımasıyla özgün ve dikkat çekicidir. Sanat ortamının 1960'lardaki hareketliliği içinde Nevelson'ın ünü 1962'de ABD'yi Venedik Bienali'nde temsil ettiğinde zirveye ulaşmıştır.

Louise Nevelson'ın ailesi o altı yaşındayken Ukrayna'dan ABD'de Rockland, Maine bölgesine göç etmiştir. Babasının kereste işinde çalışması ve kendisinin ahşap malzeme ile hep içi içe olması, biyografilerinde hep değinilen bir detaydır. Nevelson ailesi, ABD'deki ekonomik buhranları göçmen statüsüyle deneyimlemenin zorluklarını yaşamıştır. Sanatçı 1920'lerin başında New York'a taşınır. New York'taki ilk günlerinde, resim ve heykelin yanı sıra drama eğitimi almıştır. 1932'de Nevelson, Diego Rivera'ya New York'ta yaptığı duvar resimlerinde bir dönem eşlik eder, aynı yıl birkaç ay, sanat hayatında büyük etkisi olan Hans Hofmann'ın Sanat Öğrencileri Birliği'nde derslerine katılır. Hofmann, öğrencilerinin, siyah ve beyaz gibi sınırlı bir paleti kullanarak uygulamalarında kendilerini disipline etmeleri konusunda ısrar etmiştir. Öğrencilerini kübizmin etkisi ile bir düzenlemeyi merkezden yayılan bir yapıdansa, aynı anda birden fazla bakış açısıyla sunarak ona çok perspektifli hareket katmaya çalışan bir tarza yöneltir. Bu dönemki çalışmaları Nevelson'ın sanatında etkisi kalıcı bir temel inşa etmiştir denebilir. İki ve üç boyutlu çalışmalarıyla, küpün geometrik durağanlığını, duygusal ve estetik olarak yapıtının çekirdeği haline getirmiştir.

Nevelson'ın 1930'lerdeki otoportre resimleri ve kâğıt üzerine mürekkep çalışmaların dışında pişmiş toprak heykellerinde modernist biçim denemelerini görselleştiren kediler, ördekler, balıklar ve baykuşlar gibi hayvan soyutlamaları görülür. Picasso'nun çok perspektifli başyapıtı *Guernica* ile muhtemelen ilk defa MOMA'da, 1939'da *Picasso: Forty Years of His Art* sergisinde karşılaşır ve Hofmann ile etüd ettiği kübist yöntemin ona bir sanatçı olarak uygun bir stil olduğu kararına varır. Nevelson'ın 1940'ların başlarındaki bazı heykelleri, figürü Kübist bir elekten geçiren plastik arayışlardır, örneğin 1940 tarihli bronz Otoportresi, kadın bedeninin dinamik bir harekette yorumlanmasıdır denebilir. Bronz dışında, Nevelson başka malzemeler ve yeni sergileme yöntemleri denedi. 1945'te yaptığı *Moving-Static-Moving Figure* heykelleri soyutlanmış her bir figürün çubuk benzeri merkezi ekseni üzerinde dönebildiği çok parçalı pişmiş topraktan çalışmalardır. Bedene gönderme yapan çentikli çizgilere sahip bu kübist kökenli heykeller, Nevelson'ın yerleştirmelerinin ayırt edici özelliklerinden biri haline gelecek olan form ve hareket dalgalanmaları için sinyaller taşımaktadır.

Nevelson'ın kendiyle özdeşleşen monokrom asamblajlarında kullandığı elemanlar olan her türden buluntu ahşap parçaları toplamaya başlaması 1950'lerin başında başlamıştır. Önce her bir parçayı siyaha (ya da daha sonra beyaz ya da altın rengine) boyamış, sonra parçaları istiflemiş ve yer bulabildiği her yerde saklamıştır. Bu aşamadan sonra, toplamaya devam ederken oluşan koleksiyonu ile de üretmeye başlamıştır. Sonunda parçaları soyut geometrik düzenlemelerden oluşan asamblajlar haline getirmiştir. 1956 veya 1957'de Nevelson, süt kasalarını ve diğer ahşap kutuları, daha sonra istiflenebilecek veya başka bir şekilde birleştirilebilecek küçük, girintili rölyefler oluşturmak için kadrajlar olarak kullanmaya başladı. Bu yöntem, yapıtlarında daha büyük montajlar yapmasına izin verdi.

Asamblajın Modern Doğası

Louise Nevelson'ın sanatının birden fazla sanatsal eğilimin çatısı altında değerlendirilmesine neden olan çok yönlülüğü, eski uygarlıkların sanatlarından kendi çağına kadar sanat tarihinin farklı dönemlerindeki ortak özü yakalamak isteyişinde temellenir. Yaşam süresi yirminci yüzyılın önemli tarihsel olayları ve sanatsal hareketleri ile kesişen Nevelson, adı Kübizm, Sürrealizm, Soyut Ekspresyonizm, Minimalizm, Feminizm gibi birçok hareket ile anılmasına rağmen bu etiketlerin hiçbirine indirgenemeyen, kendine özgü bir tarz yaratmıştır. Tarihsel süreç boyunca büyüleyiciliğini koruyan Yunan mimarisi ya da Meksika piramitlerinin kalıcılığı ve zengin estetik değerlerinden etkilendiği kadar çağının güncel sanat hareketlerinde de '*zihnin bu özlere ulaşmak için aştığı uzun yolu görerek ihtişam bulur'* (Seckler,1964:33). Dönemin çoğu batılı sanatçısı gibi, Paris ve New York'da

gerçekleşen sergilerden sonra primitif sanatlara ilgi duyan Nevelson, bu yapıtlardaki teknik gelişmişliğin ve nitelikli estetik değerlerin kadim etkisinin 'ilkel' olarak adlandırılmasına alaycı bir biçimde karşı çıkar. Primitivizm, heykele stilistik bir alternatiften fazlasını sunarak; sanatçıların ilgisini, anıtların kamusal işlevselliğine karşı, dünyevi veya kişisel işlevleri olan nesnelerin 'tılsımına' yöneltmiştir. Nevelson, Kızılderili maskeleri ve Afrika sanatı sergilerinden ve özellikle 1948-49'da Orta ve Güney Amerika'ya yaptığı arkeolojik gezilerde kolomb öncesi kalıntılardaki blok yapıdan ve üzerindeki rölyeflerden oldukça etkilenir. *'Bir geometri ve sihir dünyası'* olarak tanımladığı bu sanattan *'bu, bir anda özdeşleşebileceğimi hissettiğim bir formlar dünyasıydı'* diye söz etmiştir (Merillat,1974:111). Ona göre, hangi çağda olursa olsun sanat yapıtı izleyiciyi empati ve uyum hissi ile sarmalayan, sezgisel kavrayışa dönük bu ruhsal etkiyi taşımalıdır: '*Bana öyle geliyor ki, bu formları tenim kadar yakınmış gibi tanıdım. Güçlerinin farkına vardım. Ve tüm bunlar neredeyse bir reenkarnasyon olduğunu düşündürüyor. Çünkü bilmeden nasıl anında anlayabilirsin?'*(Seckler,1964:33). Daha sonra New York'taki metro kirişlerinden reklam panolarına, vitrinlerdeki düzenlemelerden kenarda köşede yığılmış hurdalara kadar farklı bir gözle baktığını, benzerlikler yakaladığını belirtir.

Resim 1. Xochicalco, Tüylü Yılan Tapınağı, Meksika, MS 200

Resim 2. Louise Nevelson, Tropical Garden II, 1957

Nevelson'ın sanatında simetri ve frontallik primitif çağrışımlar yaparken modern duyarlılık kendini ilk bakışta bütün-parça ilişkisi ve kullandığı elemanların sıradan kulanım nesneleri olmaları ile ortaya koyar. 1930'larda Frederick Kiesler, Max Weber ve Hans Hofmann'ın yanı sıra Diego Rivera ve Frida Kahlo gibi kübist ve sürrealist tarzlarda üreten sanatçılarla yapılan ortak çalışmalardan harmanlanan fikirler, sıkı sıkıya bağlı olduğu kübist prensipler ve fragman estetiği, nihai anlatım dilini asamblajda bulur. 1950'lerin başında, daha önceki malzeme çeşitliliğini bir kenara bırakarak, çoğunlukla sokaklarda bulunan atılmış ahşap parçalarının ve diğer hurdaların kullanımına odaklanmasıyla kolaj fikrini kübizmden ilham alarak üç boyutlu bir alana genişleten Nevelson, bulduğu nesneleri kutu benzeri yapılarda düzenlemeye girişir ve bir çerçeve içinde kendi komposizyonunu tamamlamış bu asamblajları parça olarak kullanarak, bütüne hizmet eden bir yapı içerisinde bir araya getirir. Heykelleri, böylece, daha küçük ölçekli asamblajların bir araya getirilerek bir bütün oluşturduğu bir yapıdan oluşur. Nevelson; '*Kübist hareket, insan zihninin gelmiş geçmiş en büyük farkındalıklarından biriydi. Elbette, eğer heykelime bakarsanız, ne olursa olsun, hala o damgayı taşıyor. Kutu bir küptür'* demiştir (Danto vd 2009:8).

1961'de New York'da, Modern Sanatlar Müzesi'nde (MOMA) açılan oldukça geniş kapsamlı '*The Art of Assemblage'* sergisinde kübistlerin ilk asamblajlarından, o yılların soyut ekspresyonist etkisinin yoğun olduğu örneklere kadar geniş bir çerçeve içinde asamblajlar sergilenmiştir.

Serginin küratörü olan William C.Seitz'e göre, asamblajda kökleri onsekizinci yüzyıl şüpheciliğine dayanan, Guys, Baudelaire ve Manet tarafından resim kültürüne dahil edilen ve Dada'da kavgacı ama mistik bir doruğa ulaşan ironik ve anarşik mizacın derin izi vardır ve asamblaj, yöntem ve metafiziğinin benzer kökenlere ve gelişim aşamalarına sahip olması nedeniyle, modern sanatçının duyarlı ve hırçın kişiliğinin hangi yollardan geliştiğini hakkında fikir verir. Hakkı Hünler'in 'Estetiğin Kısa Tarihi' (2011) adlı kitabında aktardığı üzere, modern duyarlılığın sanat üzerindeki yansımasının, başka bir deyişle 'kültürel modernizm' adı altında tarif edilen sanat yapıtının niteliği,

> *'bir estetik öz-bilinç ve düşünüm' kültürüne teşvik eden, 'eşzamanlılık ve montaj lehine' geleneksel 'narrativ yapının reddi'ni öngören, 'gerçekliğin paradoksal, belirsiz-anlamlı ve*

> *kesinsizlik açık-uçlu yapısını keşfetme'ye yönelen ve 'yapısı- çözülmüş (deconstructed), insansızlaşmış (dehumanized) özneyi vurgulamak maksadıyla bütünlüklü bir kişilik düşüncesi'nden kararlı bir şekilde vazgeçme telkininde bulunan'* olarak özetlenebilir. (Hünler, 2011:434)

Bu anlatım, sanat yapıtında biçimsel olarak, tamlık ve süreklilik beklentisini ihlal eden, bütün parça ilişkisine yeni bir yaklaşım getiren montaj tekniklerine işaret eder denebilir. Modern sanatçı, Baudelaire'in tanımları üzerine temellenerek 'çağının gelip geçici güzellik biçimlerinden evrensel ve sonsuz olanı bulup çıkarabildiği ölçüde yaşadığı dönemin kargaşasına cevap veren bir kahraman' olarak tanımlanır. Kolaj ve asamblaj gibi teknikler, farklı zamanlardan ve mekânlardan nesneleri bir arada kullanmaya teşvik etmekle bu eşzamanlı etkiyi yaratmaya imkân verirler. Kendinden önceki tarihsel dönemlerin sanatı ile yaşadığı köklü kırılmanın yanında kendi sürecinde de sürekli iç kırılmalar yaşayan modern sanat, metaforik yıkımların ve yeniden inşaların ritmiyle gelişmiştir. Kübizmin analitik sürecinden (1909-1912) örnek vermek gerekirse, bu sanat temsil edilen nesneler dünyasının bir çözülüşü üzerine inşa edilmiştir, her yapıtta çevreden seçilmiş bir parça, dünyaya taklitten ziyade metaforik bir referans vermek için ham malzeme olmuştur. Kübist ressamlar ve heykeltıraşların, doğaya dayalı temalardan doğrudan soyut sanata işaret eden yeni bir düzen inşa edişi ve gerçekliğin kübist estetikte ard arda gelen plastik ifadelerde dönüşümü, asamblaj yöntemi için de önemli bir arka plandır.

> *Kübizmin yanılsama ve gerçeklik arasındaki diyalektiğinin bir sonucu burada yatar: Daha evvel, resmin uzamı ve biçimi fiziksel olarak yanılsamaydı ve heykelinki fiziksel olarak gerçekti. Kübizm, boyanmış resim penceresini, onu boyanmış nesne yapmak için kapattı: oldukça doğal bir şekilde üç boyuta yansıyan çevrenin bir parçası haline getirdi.'*(Seitz, 1961:25)

Asamblaj yapısal olarak, soyut resim ve konstrüktivist heykel gibi olsa da ham elemanlarının metafor yaratan fragmanlar olmaları ve çoğu zaman tanımlanabilir nesneler olmalarıyla bu geleneklerden ayrılır. Görünür bir merkez elemanın gerekliliğini reddeden ve sözdiziminin düzenini yıkan bir yapının kurulmasıyla birlikte, heykel sanatının tanımı ve sınırları genişlemiştir. Merkezkaç hareketini kullanan bu yapıt türünde sanatçı, komposizyonun elemanlarını sabit merkezden farklı noktalara yerleştirerek etkiyi dağıtmaktadır. Resimler, rölyef statüsü kazanıncaya kadar yükselmiş ve heykeller bir zemine bağlı olma zorunluluğundan kurtulmuştur. Metafizik olarak, her şey hala ilişkilidir, ancak aralarındaki fiziksel boşluklar daha büyük ve metaforik ilişkiler daha gizlidir.

> *Fiziksel materyaller kadar imalar ve çağrışımlar da yan yana yerleştirildiğinden, bir anlamlar kümesinin, taşıyıcıları olan renklerden, dokulardan ve formlardan bağımsız olarak var olabileceği neredeyse söylenebilir. Aslında, üç hat belirlenebilir: somut materyallerinki, renklerin ve diğer biçimsel niteliklerin birbirini değiştirdiği ve tatlar veya kokular gibi karıştığı görme düzeyi ve son olarak edebi anlamlar. Bergson, 'Metafizik'e Giriş' çalışmasında, şeylerin çok farklı düzenlerinden ödünç alınan birçok farklı imge, "etkilerinin yakınsaması yoluyla, bilinci, yakalanması gereken belirli bir sezginin olduğu kesin noktaya yönlendirebilir" diye yazmıştı.* (Seitz, 1961: 90)

Dadaistlerin, ve sürrealistlerin savunduğu gibi, merkezi etki noktasını yıkmak, etkiyi yaymak, kadraj içinde eş zamanlı olarak farklı etki alanlarının varolmasına izin vermek, ikonoklastik bir eleştiri de taşır. Asamblaj, Dada'nın yoksayıcı tavrı olmadan düşünülemez, çünkü bir araya getirmenin önkoşulu tam bir rastgelelik ve çözülme durumudur. Baudelaire'in modern hayatın sanatçısında yansımalarını gördüğü kahramanlardan biri de 'paçavracı' tiplemesidir, kenti arşınlayıp gözden düşmüş nesneleri toplayan paçavracı gibi asamblaj yapan sanatçı da malzemeleri olduğu kadar düzeni de tesadüfen keşfeder. En azından başlangıçta, koşulsuz bir atmosferde, malzemenin büyük ve küçük, düzenli ve düzensiz, eski ve yeni, ham ve işlenmiş hiyerarşilerinin varolmadığı muğlak bir dünyadadır.

Fiziksel olarak, hammaddesi, doğa ve insanın genellikle trajik ve gülünç, dinamik bir kargaşa içinde bir araya getirildiği modern dünyaya ait nesnelerdir. Dada, döneminin değerlerinin, biçimlerinin ve etkilerinin çoklu çarpışmasına, yaşamın ve sanatın ilerlediği yaratım ve yıkım, onay ve inkâr diyalektiğine karşı duyuları ve bilinci uyandırmıştır. Kurt Schwitters'ın *Merzbau* (Erotik Katedral, 1923-37) adlı yapıtı bu bağlamda Dadacı eylemin en özgün örneklerinden biridir. Hannover'deki aileden kalma ev, Schwitters'ın biriktirdiği onlarca nesnenin asamblajıyla oluşturduğu heykeller, sütunlar ve düzenlemeler tarafından istila edilircesine doldurulmakta ve gerektiğinde duvar ve döşemelerin yerinden edildiği bir dönüştürme arzusu sonucunda sanatçıyla beraber yaşayan bir forma dönüşmektedir.

> *O sonsuz bir eylemdir, saf bir "olay"dır. Sınırsızca oynanan bir yıkma/yapma, kurma/parçalama oyunudur. Başı sonu, girişi çıkışı, içerisi dışarısı, işlevi, amacı yoktur; anlamı ve bilgisi yoktur. Bilgiyle değil, şansla, rastlantıyla kurulur ve bozulur. Her defasında yeni bir hakikati anlamlandırır, değişik bir mit oluşturur. Sürekli bir düşünsemedir (reflection).*(Artun, 2012)

Nesne yığınları, rastgele biraradalıklar içinde, yeni sembolik anlamlar yüklenmiş ve şahsi bir dine ait bir katedrali andıran bu asamblaj mekân Ali Artun'un deyişiyle bir 'özerklik tapınağı' haline gelmiştir. *İnsanın kendini ifade etmesi olayının her türlü kayıttan, normdan, bilgiden koparılarak yüceltilmesini* amaçlayan bu özerlik arayışı Dadaist estetiğin temelidir:

> *Dolayısıyla Schwitters'ın çöpten fragmanları başlangıçlarla, yaratılışa ilişkin hafızalarla yüklüdür. Bir de çağdaş bir hafızaları bulunur. Bu da sanatçının bir paçavracı (chiffonier) gibi sürekli toplayıp birikirdiği süprüntüde saklı olan metropolün hayatının hafızasıdır*. (Artun, 2012)

Resim 3. Kurt Schwitters, *Merzbau*'dan fotoğraflar

Kentsel yaşamın insanı karşı karşıya getirdiği deneyim ve dürtü çeşitliliği karşısındaki ruhsal tepkinin ortaya dökülüşü olan kolajın tarihi kentsel olmakla birlikte, asamblajda 'hurda' veya yeni üretilmiş nesneler kadar kuşların ve böceklerin kanatları ve gövdeleri, kemikler, kabuklar gibi doğal nesneler da asamblajcıların malzemesi olabilir. Yıpranmış, yırtılmış, solmuş, parçalanmış malzemelere olan ilgi, modern sanatın altında yatan en zengin temalardan biri olan insan ve doğanın etkileşimine dikkat çeker: Bununla birlikte, kübistlerden günümüze, asamblaj geleneği ağırlıklı olarak kentsel olmuştur. Eleştirmen Lawrence Alloway, bu durum için hurda kültürü terimi kullanmıştır:

> *Hurda kültürü kent sanatıdır. Kaynağı, çekmecelerde, dolaplarda, çatı katlarında, çöp kovalarında, oluklar, çöplüklerde ve kent çöplüklerinde biriken kentlerin atılabilir malzemesi olan modası geçmiş şeylerdir. Nesnelerin bir geçmişi vardır: ilk önce yepyeni ürünlerdir; o zaman onlar, çok az kişinin erişebildiği, çoğu zaman mahrem ve tekrarlanan kullanıma tabi olan özel eşyalardır, daha sonra, atık olarak, kullanımdan zarar görmüş ancak yeniden elde edilebilir olarak yaşarlar . . . Bu tür materyallerden oluşan asamblajlar izleyiciye hem hayatın parçaları hem de çevrenin parçaları olarak gelir. Öyleyse kentsel çevre, biçim değiştirmiş veya bağlamından koparılmış olsa da nesnelerin kaynağı olarak mevcuttur* (Seitz,1961:73).

Dada'nın yıkıcı tavrı, Sürrealist sanatçıların şiirsellik arayışı ile bir ölçüde sakinleştiğinde, asamblaja da Schwitters tarzındaki rölyefsi yapıdan başka yeni bir tarz eklendi: Bir kutu (çerçeve) içinde kendine ait bir dünya oluşturan nesneler komposizyonu. Sürrealist sanatçı Marcel Jean, sürrealizmin psikolojisini analiz ederken bilinçli ve bilinçsiz, merkezcil ve merkezkaç kuvvetlerin 'nabzından' bahseder ve açık hava natürmortlarına benzeyen bu kompozisyonlarda, rüya gibi karşılaşmaların yarattığı gizemli şiirselliğe Giorgio De Chirico'nun eserlerindeki sahneleri örnek gösterir. Konu asamblaj olunca, Joseph Cornell'in 'kutuları' bu şiirselliği en lirik şekilde görselleştiren yapıtlardır. XIX. Yüzyılın drama ve operalarına derin bir ilgisi olan Cornell'in çoğu düşünce tarihine ve tragedyalara referanslar içeren asamblajlarının üretim süreci bir şairinkine benzer: Bir tema alır, metafor yaratan nesneleri seçip sezgisel bir düzen içine yerleştirir ve özenle seçilmiş ayrıntıların bir aradalığından şiirsellik yaratır. Zaman ve hafıza üzerine yoğunlaşan sanatında, kullandığı nesneler sembolik anlamları ile varolurken işlevleri, ölçekleri ve malzemeleri ne kadar farklı olsa da, yarattığı duygu bütünlüğü ve fragman estetiği ile eşitlenirler.

Resim 4. Joseph Cornell, Medici Slot Machine, 1942

Rosalind Krauss, *Modern Heykel Dehlizleri* (1981) kitabında, Cornell'in bu eşitlik hissini yaratmak için kutu oyununun zamansal karakterini kullandığı *Medici Slot Machine (1942*) adlı asamblajını örnek gösterir. Gerçek bir pusula ve kaldıraç, Palatine Tepesi'nin bir haritası ve Rönesans sanatçısı Moroni'nin bir tablosuyla üst üste bindirilmesiyle oluşturduğu komposizyonda Cornell, '*kutunun mekânsal çevresinin, birbirinden çılgınca farklı deneyimler arasındaki eşitlik yanılsamasını sağlamak için- zaman içerisinde- ardışık biçimde hareket eden bir tür psikolojik sürecin somutlaştırılması olduğunu ima etmesine izin verir'* (Krauss, 2021:160). İzleyicinin zihnini 'sınırlandırılmış' kapalı bir yapı içerinde zamanda ve mekânda yolculuğa çıkaran Cornell'in kutularının fiziksel sınırları titizlikle korunur, ancak psikolojik sınırlarından bahsetmek olanaksızdır.

Nevelson'ın Asamblajlarında Parça-Bütün İlişkisi

Bir sanatçı aynı anda hem hassas hem de serttir. Fortissimo ve pianissimo'ya sahip güzel bir enstrüman gibi.
Her zaman bağıramazsın. Sürekli fısıldayamazsın.

Louise Nevelson (Seckler,1964:20)

Louise Nevelson'ın çoğu asamblajı da Cornell gibi kapalı bir yapı içinde farklı nesnelerin düzeni ile oluşsa da seçtiği parçaların yapısı, bütünle ilişkisi ve ayrıca asamblajların biçimsel olarak sunumu ile ondan oldukça farklıdır. Nevelson da Schwitters ve Cornell gibi öncelikle bir koleksiyoncu,malzemelerinin çoğunu New York sokaklarından topladığı nesnelerin oluşturduğu düşünülürse daha evvel değinilen kent 'paçavracısıdır'. Onun asamblajlarında genellikle direkler, mobilya ayakları, korkuluklardan oklava ve ekmek kasalarına kadar hurda ahşaplar yer alır. Bölmeler halinde kutular içinde soyut geometrik düzenlemelerden oluşan kendi başına tamamlanmış asamblajlar ürettikten sonra bu küçük komposizyonları bir araya getirerek büyük boyutlu asamblaj heykel üretir. Bu asamblajlara bütünlük kazandırmak amacıyla tüm yapıtlarını monokrom olarak renklendirir.

1950'lerin asamblaj eğilimi, özgünlüğünü, kent kültürü ile bağlılığı ve vadettiği özgürlük ile doğrudan Dadaya olduğu kadar soyut ekspresyonizme de borçludur. Robert Rauschenberg ve Bruce Conner gibi Dadaist tarzda asamblaja devam eden popüler sanatçılar bir yana, Nevelson'ın asamblajlarında savaş sonrası içe dönüşün ve sorgulanan Batı düşüncesinden uzaklaşıp doğu bilgeliğine yönelen bir arayışın sadeleşen estetiği görülür. Dönemin siyasi gelişmelerinin yarattığı karamsarlık, ABD'nin 1942'de İkinci Dünya Savaşı'na girmesiyle yeniden insani değerler ve eylemlerin çatışması, yine bu yıllarda Andre Breton, Max Ernst ve Andre Masson gibi Avrupalı sürrealistlerin ABD'ye gelişi Soyut Ekspresyonist olarak tanımlanan tarzın ortaya çıkmasında etkili olur. Amerikan sanatçıların, Sürrealizmin bilinçdışına ve mite olan bağlılığını ve otomatizmi yakın bulması, politik olmaktan uzak, psikanalizme dayalı öğretileri ve bireysel mitleri temel alan, totem ve simge kullanımı gibi Batı dışı sanatlara özgü elemanları kullanan üretimleri ortaya çıkarır. 1943'te yapıtlarına dönük eleştirilere karşı New York Times'a gönderdikleri mektupta Rothko ve Gottlieb'in dile getirdiği gibi '*sadece trajik ve zamansız olanın konu olarak geçerli ve değerli olduğunu*' (Hopkins, 2000:14) ileri süren bu eğilim, biçimsel olarak da resim ile heykel arasındaki mesafeyi, soyut tablo-nesnelerde ayrım neredeyse yok olana kadar daraltır. Soyut resim ve heykel, yanılsamacı gerçeklik yerine nesnel ikinci bir gerçeklik yaratır. Sanat tarihçi Arthur C. Danto, *The Sculpture of Louise Nevelson: Constructing a Legend* adlı kitapta (2007) '*1930'lardan 1960'lara kadar Amerikan*

modernizminin ayırt edici özelliklerinden birinin, biraz mantıksız olsa da 19. yüzyılda geliştirilen 'Romantik sanatçı' anlayışını benimsemesi ve uyarlaması' olduğunu ileri sürer. Soyut ekspresyonistler, sol düşünceye tabi olduklarını iddia ederken, seleflerinin politize sanatına tepki gösterirler. '*Değerlerin reddedilmesi, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra olduğu gibi toplumun kınanması veya ona karşı çıkılması biçimini almadı. Farklıydı. Yalnız sanatçı, dünyanın farklı olmasını istemedi, tuvalinin bir dünya olmasını istedi'* (Danto vd. 2007:37).

Resim 5. Louise Nevelson, Black Wall, 1959

Resim 6. Louise Nevelson, Sky Cathedral, 1958

Nevelson'ın heykellerinde, asamblaj tekniğini kullanma biçimi, onun ilk bakışta ne resim ne heykel olarak tanımlanamayan, izleyicinin ilgisini malzemenin ve tekniğin ötesinde doğrudan yapıtın ruhsal etkisi içine hapseden bir sonuç üretmesine imkân tanır. Onlarca farklı buluntu parçanın bölmeler içinde kompozisyonu, bu bölmelerin anıtsal boyutlara ulaşan ve modern bir tapınağın süslemelerini andıran yüzey etkilerinde duvarlar oluşturması ile mimari bir etki yaratır. Bu biçimlendirme Nevelson'ın aşkınlığa dair arayışına uygun bir metafor sağlar: Şahsi bir katedral, belki şahsi bir müze ya da bir kale. Katedral imgesi, önceki yıllarda Schwitters için olduğu gibi Nevelson için de sanatının hermetik temeli ve simyacıya benzer yaklaşımı için büyüleyicidir. *19. yüzyılda ve erken 20. yüzyılda bir eserde katedralin canlandırılması, tanımı gereği insanların saf olarak tefekküre daldığı sonsuzluk ve sınırsızlık anlamına geliyordu'* (Artun,2012). Nevelson'ın en ünlü yapıtlarından birine verdiği ismin *'Sky Cathedral'* (Gökyüzü Katedrali, 1958) olması bu arayışını kanıtlar niteliktedir. Röportajlarında, sanatçının; farklı bir boyutta, aydınlık, karanlık ve gölge arasında bir şey inşa eden, 'bilinci için bir yere ihtiyacı olan' bir mimar olduğundan bahseder.

Ali Artun, 'Erotik Katedral:Kurt Schwitters'ın Mimarlığa Oyunu' adlı yazısında modern dönemin sanatçısının koleksiyonculuğu ve yapıtının bağlantısını incelerken, Rönesans döneminin tefekküre dayalı sergileme biçimleri olan 'nadire kabineleri' ve 'hafıza saraylarına' değinir. *'Kelimeler ve şeyler arasındaki bağlantının henüz kopmadığı'* ve bilginin, *'kavramlar, imgeler ve hayaller arasındaki büyülü ilişkilerle'* saklandığı bu dönemde mimari, metin gibi okunur ve bu anlamda katedraller de bu imgesel bağlantıları barındıran ve sergileyen mekânlar olarak ayna işlevi görür. Nadire kabinelerine esin kaynağı olan arzu, modern zamanın asamblajcısını da tarif eder gibidir:

> *Bu nadireleri biriktirenler, onlar arasında gizemli ilişkiler (correspondances) kurarlar, olmadık simetriler ve gerilimler oluştururlar. Onların kökenlerinde yattığını varsaydıkları birtakım ur-mekânlar, ou toposlar, zamanlar ve insanlar hayal ederek kendilerine özel bir mikrokozmos inşa ederler. Başkaları için sır küpü olan kabine, koleksiyoner için anlam yüklüdür; semiyotik bir hazinedir. Harikalarını ilişkilendirdiği, anlamdırdığı hermetik (hermeneutik) sistem bünyesinde, kaos içindeki nesnelere düzen vererek, kendine göre bir dünya tiyatrosu (theatrum mundi), bir "dünya görüşü" kurar. Elbette bu görüş, tiyatro ya da mikrokozmos da karşılığında onun öznelliğini kurar. Birer nadire müzesi olan kabineler bu anlamda otobiyografiktir. Dolayısıyla, kapalı, özel, mahrem dünyalardır.* (Artun,2012)

Modern sanatçının yaşam tarzı ve sanatı arasındaki süreklilik, Nevelson'da oldukça yoğundur ve özgün bir şekilde görselleşir. Sanatına ilişkin hemen her inceleme, sanatçının evinin tasvir edilmesiyle başlar ve onun estetiğindeki rolü vurgulanır. Gündelik yaşama ve konfora ait birçok eşyadan vazgeçilmiş görünen bu evin taş

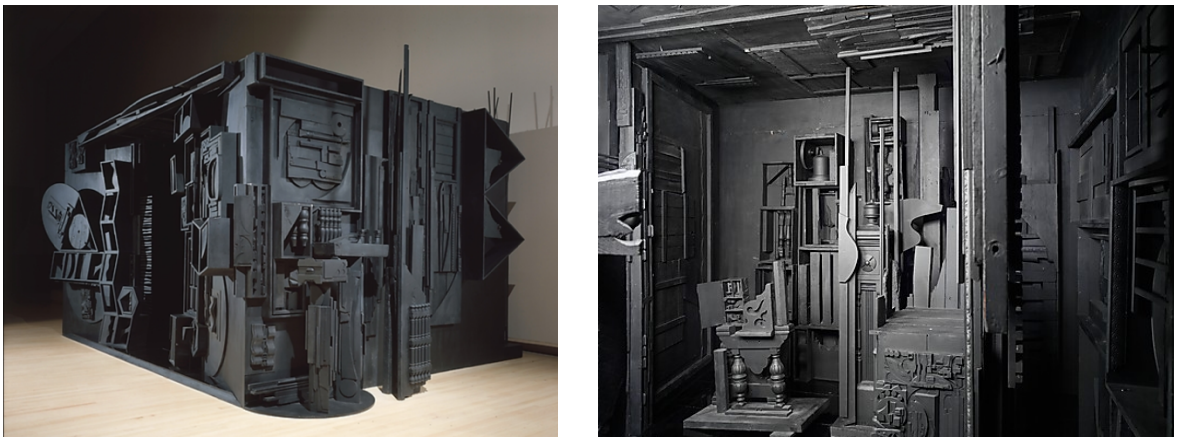
duvarları, kendi asamblajlarından oluşan *duvarları* ile ikinci bir katman olarak örülmüş ve inanılmaz bir form bolluğuna sahip, kendine ait gölgeleri ve karanlığı ile bu asamblajlar, heykelsi bir duvar kâğıdı gibi mekânın atmosferinde bir alacakaranlık etkisi yaratmıştır.

> *Pencerelerin ve kapıların önüne yerleştirilen dikdörtgen kutular, formlarını açıkça gösterirken işlevlerini reddediyor. Duchamp'ın 'Fresh Widow' kapılarının siyah deri panellerini hatırlatan Nevelson'ın karanlık heykelleri, bir odadan diğerine ve evden sokağa manzaraları engelliyordu. Evi böylece bir manastırdı, kendi içine kapalı ve dünyadan izole edilmiş, 'yasaklayıcı, hermetik, tımarhane, hapishane'ydi.* (Siegel,2017:6)

Nevelson'ın mahzen hissiyatı veren evinde odalar arası geçişler, ucu bucağı olmayan büyük bir heykeldeki boşluklar gibi algılanır. Nevelson'ın asamblaıjndaki estetik anlayışı da onun, nesneleri saklama ve sergileme tarzından ortaya çıkmış görünür: Duvarlar inşa etme pratiğine temel sağlayan sandıklar ve kutular, evde duvarlar ve zemin boyunca montaj için bekleyen parçaları istifler halde yayılır. Maskeler, çömlekler, yerel sanatlara ait ilginç nesnelerden oluşan özel koleksiyonları ile hurdaların, buluntu parçaların biraradalığı, aşinalık ve fantezi arasında bir dinamizm ve bu yolla şeylerin pratik ve ruhsal işlevleri hakkında bir düşünce koridoru yaratır.

Resim 7. Louise Nevelson'ın New York'daki evinin salonundan fotoğraflar, 1970.
Fotoğraf: Pace Wildenstein

Nevelson'ın koleksiyonculuğunun ve üretiminin en yoğun zamanlarında, sanatta biyografik iz konusu modernist söylem içinde hararetli bir şekilde tartışılıyordu. Harold Rosenberg'in *'American Action Painters'* (1952) adlı ünlü makalesinde belirttiği gibi, sanat yapıtlarının artık 'sanatçının biyografisinden ayrılamaz' göründüğü bir dönemdi. Rosenberg, sanatçı ile sanat eseri arasındaki dönüştürücü döngüyü tanımlamak için 'bütünlük' kavramını kullandı; ona göre sanat eseri sadece sanatçının kendisini ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda onu dönüştürür. Sanatsal kimlik, bu nedenle, doğrusal olmayan bir anlatıda ortaya çıkar, çünkü her sanatsal eylem, başlangıç noktasını yorumlayan bir dönüş gerektirir. Nevelson; sanatında, kişiliği ile sıkı sıkıya bağlı bir yöntem ile çalışsa da bazı eleştirmenlerin onun sanatında mülteci geçmişi, dönemin yükselen feminist söylemleri vb. etiketler altında işaretler aramasını reddeder. Her zaman daha geniş bir çerçeve ile çalışma eğilimindedir, evrensel ilkelerden yararlanmaya ve kolektif bir bedenle ilişkili görünmez, simbiyotik güçleri ortaya koymaya çalışır. Kendi deneyimlerini, nesneler arasındaki gizli ilişkilerle gizemli bir havada bırakması gibi heykellerine verdiği kapsayıcı isimlerle de biyografiye doğrudan atıfta bulunmaktan kaçınır.Yine de, kraliyetin ihtişamı, tapınaklar ve anıtsallıktan her zaman etkilenmiş olan Nevelson'ın, aynı zamanda içine girilebilen bir yerleştirme olan son dönem eserlerinden olan *'Mrs. N's Palace'* adlı, tamamlanması 13 yıl süren ve ilk defa sanatçının 80. yaş gününde sergilenen büyük heykeli ile kendine bir saray ya da bir anıt mezar düşlediği söylenebilir: Siyah aynalı zemine ve onlarca nesnenin fragman olarak bir bütüne hizmet ettiği duvarlara sahip bu 'mekân' Nevelson'ın sanatının tüm imzasını taşır. Bu yerleştirme, resim ve heykel gibi plastik ve mekânsal sanatlardan çok anlatısal ve zamansal sanatlarla ilişkili gibidir.



Resim 8. Louise Nevelson, Mrs. N's Palace, 1964-77

Louise Nevelson'ın yapıtları, ilk bakışta geometrik biçimli dış konturları, frontal yapısı ve elemanlarının arka düzlemle ilişkisindeki derinlik nedeniyle rölyef olarak algılanabilecek bir etki yaratır. Ancak farklı kutular (sandık veya kasalar) içinde kent hayatının gündelik nesnelerinden parçaların fragman estetiği içinde düzenlendiği bu asamblajlar, metonimik şekilde bütüne hizmet eden bağımsız kadrajlardır. Bu kadrajların asamblaj içindeki ritmik biçimsel tekrarlara yönelik bir düzenle bir araya getirilişi ile Nevelson, *Sky Cathedral's Presence I* (1959) ve *Black Wall* (1959) adlı yapıtlarında olduğu gibi 'duvarlar' ve 'heykel mimarisi' olarak tanımladığı büyük boyutlu heykeller üretir. İlk önce bütün parçalar boyanır, sonra bir kutuda veya bir kalasta üst üste bindirmeler ile komposizyon oluşturulur. Bazı nesneler dikey düzlemler arasında yer alır ve izleyicinin arka taraflarını hayal etmesine izin verilir. Diğerleri, izleyici hareket ettikçe sıradışı ve garip pozisyonlar alacak şekilde mağara benzeri boşluklar içinde düzenlenir. Nesneler farklı ahşaplardan üretilmiş olsa da monokrom boyanın disiplini, altta yatan malzeme çeşitliliğini düzene sokar. Heykelin genel biçimsel ilgisi, çeşitlilik ve tek biçimlilik, çoğulluk ve bütünlük arasındaki bu tür oyunlara bağlıdır.

Her asamblaj birçok tanınabilir ev eşyası içerir. Örneğin *Total Totality II'de* bir sandalyenin arkası, bir korkuluk parçası, bir başlık, bir şapkalık, bir karyoladan çıtalar, dominolar, ahşap makaralar ve bazı süslemeli pervazlar görülür. Bu tanıdık, ev içi nesneler, görünürde gizlidir. Sadece- genellikle siyah – boyanın yarı karanlık etkisi yüzünden değil aynı zamanda alışılmadık rollerde sunuldukları ve normal eksenlerinden farklı açılarda kullanıldıkları için onları ayırt etmek zordur. Boya, parçaların işlevsel nesneler olarak geçmiş varoluşlarına ilişkin referanslarını belirsizleştirir, ancak silmez. Nevelson, böylece açık bir sembolizmden uzaklaşırken buluntu nesne kullanımının zamanlar arası yolculuğu mümkün kılan şiirsel yanını elden bırakmayan özgün bir biçimsel tarz üretmeyi başarır. '*Heykellerine bu karanlık bir kez sızdıktan sonra, bugüne musallat olan erişilmez bir geçmişe işaret etti. Böylece Schwitters'ın Merzbau yapıtını karakterize eden 'bellek üzerindeki psiko-libidinal kuşatmayı' sanatına adapte etti denebilir'* (Siegel,2017:7)

Sanatının optik ve dokunsal nitelikleri, sanat eseri ve izleyici arasındaki sürekli bir görüş hattı üzerinde farklı vurgu noktaları olarak varolur. Uzaktan bakıldığında, Nevelson'ın duvarları optik yanılsamalara açık, geometrik soyutlamanın iki boyutta bir sunumu gibi gözükürken, yapıta yakınlaşan izleyici için, tek tek kutulardaki nesneler – ağırlıklı olarak ev eşyaları olmalarının dürtüsel yanıyla da- dokunsal deneyimi canlandırır, elemanların maddesel yönleri daha net bir şekilde hissedilir. Nevelson'ın duvarlarında kararlı bir ayar içinde kullandığı 'karanlık' komposizyonun elemanları arasındaki sınırları bulanıklaştırmak için kullanılır: Gören ile görülen arasındaki mesafe değiştikçe, kavrayan ile kavranan arasındaki algıyı dokunsal deneyime dönüştürür.

William Seitz, *The Art of Assemblage* yazısında Nevelson'ın asamblaja getirdiği 'disipline' dikkat çeker. Biçimsel olarak derinliği azalttığını ancak yansıtıcı yüzeylerin her bloğu, küreyi, kıvrımı veya yarığı skolastik tamlık ve hassasiyetle tanımladığından bahseder ve Nevelson'ın *Royal Tide I* (1960) adlı yapıtını örnek göstererek, her bölümün eksiksiz ve mutlak netlikte olduğu, bu '*on sekiz kıtalık bir şiirde bir birim olarak işlev gördüğünü belirtir*.' (Seitz,1961: 125) Seitz'e göre, Nevelson'ın heykelindeki biçim ve yüzeydeki doğrudanlık ve somutluk, mistisizm ve romantizm atmosferini tam susturmasa da kontrol altında tutar. Herbert Read de *Modern Sculpture'* da (1989) Nevelson'ın yapıtlarındaki bu nesne çeşitliliğinin karmaşa yaratabilecekken armoni içinde düzenlenişi, ritmi ve monokrom renginin etkisiyle, rölyef etkisi taşıdığını belirtir ve '*kesinlikle biçimsel bir bakış açısından, bir Nevelson asamblajını Nicola Pisano veya Agostino di Duccio'nun bir rölyefinden ayırt edecek hiçbir şey olmadığını'* söyler. (Read,1989:263)

Resim 9. Louise Nevelson, Royal Tide I,1960
Royal Tide I,1960

Resim 10. Agostino di Duccio, Life of San Geminiano, 1442

Monokromun Ruhsallığı

> *'Siyaha tutulduğumda o tüm renkleri içinde barındırıyordu. Bu bir renk inkârı değildi. Bu bir kabuldü. Çünkü siyah tüm renkleri kapsar. Siyah, tüm renklerin en aristokrat rengidir. Tek aristokrat renk. Benim için bu son nokta. Sessiz olabilirsiniz ve o her şeyi içerir. Size barışın, büyüklüğün, sessizliğin, heyecanın bütünlük hissini verecek hiçbir renk yoktur. Sadece siyaha dönüşmekle büyü kazanan şeyler gördüm. Daha az kelime kullanmak istemiyorum. Şimdi, ele aldığım şeyler için bunu yapıyorsa, bu, özün tam da sizin dediğiniz şey olduğu anlamına gelir: Simya'.*
>
> *Louise Nevelson (Danto vd 2007: 39)*

Sanat çevreleri tarafından Nevelson'ın asamblajlarının rölyef etkisi taşıdığına yapılan vurgu, onun asamblaja getirdiği özgün yorumun, buluntu malzemeleri kutuların geometrik kadrajı içinde düzene sokmak kadar bu düzenlemeyi monokrom boyama ile sonuçlandırmasına bağlı olduğunu gösterir. Kullandığı elemanların malzeme ve renk farklılıklarını örten monokrom rengin dönüştürücü gücü sayesinde, sıradan nesneler dikkati pratik işlevlerine çeken fazla ayrıntılarından arınır ve bütün içinde zarif bir gizem kazanır. Parçaların arka plan ile ilişkisi asamblaj tekniğinde, ara pasajlar olmadan, konturlarını ve gölgelerini net bir şekilde belli eder şekilde çivilenerek monte edilmiştir. Ancak monokrom boyamanın bütün-parça ilişkisine kattığı görsel etki, Nevelson'ın sanatında ulaşmayı ve izleyiciyi ilk andan itibaren sarmasını istediği bütüncül atmosferi yaratmasına imkân tanır.

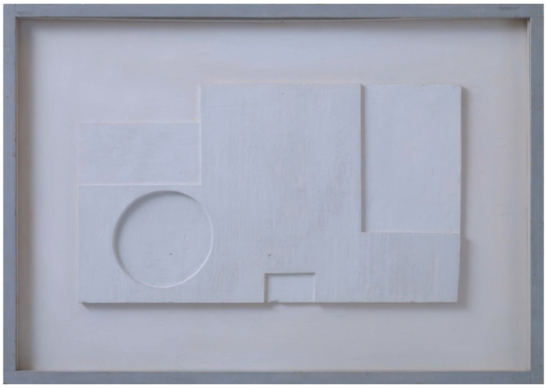
Heykelde polikromi ve monokromi arasındaki rekabet, sanat tarihi boyunca resim ve heykel sanatlarının kıyaslanmasına paralel olarak ortaya çıkar. Modern dönem öncesinde önemli bir kırılma Rönesans döneminde, onbeşinci yüzyılın sonlarına doğru meydana gelir. Monokrom heykel, biçimsel denemeler ve heykel malzemelerinde artan çeşitlenmenin etkisiyle etkileyici bir geri dönüş yaşar. Bu dönemde heykelin; doğal bedenlerin mükemmel bir taklidini amaçladığı görüşünün yaygınlaşmasıyla çok renkli anlatımlardan vazgeçilir. Monokromi böylece batı sanatı için cansız madde ile canlı bedenin kurgusu veya sanatta yaşam belirtilerinin ortaya çıkışı arasında bir salınım olarak sanatsal canlandırma alanı haline gelir. Heykel ve resim arasındaki karşılaştırmalara ilişkin açıklamalarında Leonardo da Vinci, heykelin rengin karmaşıklığından muaf olduğu için daha öz bir anlatıma sahip olduğunu ileri sürer. Frank Fehrenbach, *Coming Alive: Some Remarks On The Rise Of 'Monochrome' Sculpture In The Renaissance* (2011) adlı makalesinde Leonardo da Vinci, Michelangelo, L.Battista Alberti gibi Rönesans ustalarının konu üzerine düşüncelerine yer vererek monokrom heykelin, çok renkli heykellerden daha gizemli bir yaşam yayma eğiliminde olduğunu belirtir:

> *Bu etkiye, beyaz ve siyahın tüm renklerin 'kökenleri' olarak kabul edildiği geleneksel Aristotelesçi görüşe paralel olarak 'yaşamın ortaya çıkışı' diyebiliriz. Bu sadece beyaz mermer için değil, koyu bronz heykeller için de güçlü bir model sağlar. Tek renkli beyaz ve koyu yüzeyler, cansızlıktan çok canlılık için hareket noktası oluşturur.' (Fehrenbach, 2011:51)*

Louise Nevelson da 1950'lerde resim sanatının sınırlarını tartışan, iki ve üç boyut arasındaki deneysel alana ilgi duyan Amerikan ressamlar ile eş zamanlı olarak heykelde büyük ölçekli, siyah rengin monokrom etkisi ile sonuçlandırdığı asamblajları ile dönemin arayışlarına kendi bakışıyla katılır.

Monokromun yoğun olarak kullanıldığı dönem olan 1915 ile 1960'ların ortaları arasında, sanatçılar, boşluk, hiçlik, yokluk, sessizlik, aşkınlık ve sonsuzluk deneyimleriyle ilgilendiler ve sınırlı ve sınırsız, form ve inform, varlık ve hiçlik diyalektiğini araştırdılar. Monokromun tercih edildiği yapıtlar öznelliğe ait işaretleri, üretim ve malzemeye dair izleri ortadan kaldırır ya da örter. 1966'da Donald Judd ve Frank Stella, monokrom kullanımlarından bahsettikleri bir röportajda (Morley,2020:13) Avrupa sanat geleneğindeki eski hümanist değerlerin modern sanatın düşmanı olduğunu ve yanılsama etkileri yaratan form ve renk çeşitlemelerinden özellikle kaçınmak istediklerini söylemişlerdir. Geçmişe dönük bu red birçok sanatçıyı tuvalin dikdörtgen kadrajının ötesine geçip üç boyuta, böylece gerçek mekâna yönelmeye motive etti. Judd'a göre 'sadece üç boyutta minimal olarak tasarlanmış bir yapıt, sanatı; yanılsamacı etkilere körü körüne bağlı Avrupa geleneğinden arındırabilirdi. Monokrom rölyef, üç boyutlu formun etkilerine sahip, erken bir çözümdü. İlk öncülerden biri, 1934 ve 1939 arasında Piet Mondrian'dan etkilenen ve birkaç beyaz monokrom rölyef üreten İngiliz sanatçı Ben Nicholson'dı. Rölyef tekniği, Nicholson'ın yanılsamacı ışıktan ziyade gerçek ışığın özelliklerini keşfetmesine izin verdi. Rölyefin üç boyutluluğu, tasvir etmek yerine gerçek gölgeler oluşturdu.

Resim 11. Louise Nevelson, Dawn's Host, 1959



Resim 12. Ben Nicholson, White Relief, 1934

Modern sanatın anlamındaki dönüşümler, yirminci yüzyılın ikinci on yılında önemli ölçüde, Batılı olmayan manevi ve felsefi geleneklerin artan farkındalığının doğrudan bir sonucuydu. Doğu düşüncesi, bir sanat eserinin amacının bir zihin durumunu sembolik olarak somutlaştırmak olduğu fikrine odaklıydı. Ayrıca, tek bir renge sahip bir alanın, yöneltilmiş dikkat için önemli bir odak noktası olabileceği, doğudaki tefekkür pratiklerinde uzun zaman önce yararlı bir yöntem olarak kabul edilmişti. Örneğin, modern monokroma benzeyen resimlerin en eski örnekleri, tek renkli kareden oluşan on yedinci yüzyıl Hindu ve Budist yantralarıdır. Estetik amaçlar için tasarlanmamışlardı, daha ziyade zihni 'saf bilince' ve mutlak bir birlik duygusunun kavrandığı bir zihin durumuna çekmeye yardımcı olmak için sembolik meditasyon araçları olarak kullanıldılar. Bu keşif sonrası monokrom özellikle Batı'nın Doğu dini geleneklerine olan ilgisi yakından ilişkili hale gelmiştir.

Malevich, monokromu, 'ötesinde resmin, resim olmaktan çıktığı bir sınır' ya da eşik olarak düşünür. Böylesine sınırlayıcı bir duruma görsel bir biçim vererek, resmi ancak doğrudan deneyimlenebilen ve asla dile aktarılamayan, tarif edilemez ve soyut bir bütünlüğe açmayı umuyordu. Sunduğu 'boşluğun' düşünüldüğü gibi 'sanatın sonu değil, gerçek varoluşun başlangıcı' olduğunu vurguladı. Malevich, *Black Square* adlı yapıtını (1915) '*çöl hissiyatından başka hiçbir şeyin olmadığı bir çöl* olarak tanımlar.' (Morley,2020:108) Siyahın 'saf duygu' olduğunu, maddi aleme bağlılıktan kurtulma hissi olduğunu, beyaz alanın ise hissin ötesindeki boşluk olduğunu belirtir.

Nevelson'ın maneviyatı, 1928'de katıldığı Krishnamurti sohbetleriyle yeni bir yön almıştır. Onun ana kavramları, kübistlerin ve sürrealistlerin dördüncü boyuta ilişkin fikirleriyle kesişmiş ve zihninde örtüşmüştür. Bu boyut, fiziksel ve ruhsal gerçeklik arasında zamansız bir boşluk, bir saflık ve sınırsız potansiyel alanı olarak düşünülür. Nevelson bu 'soyut iç mekânda' aradığı ilhamı ve sığınağı bulur. Röportajlarında sık sık dile getirdiği üzere, ürettiği şeyin hangi sanat disiplinine ait olarak değerlendirildiği, malzemeye özgü nitelikler vb. konular onun için önemli değildir, bunun ötesine geçmek, '*bir şeyler yapmadığı ama o yerle yaşadığı ve o yere bir biçim*

verdiği o ekstra boyutu' ister. Yapıtlarına verdiği coşkulu ve şiirsel isimler de bu aşkınlık arzusunu ortaya koyar. Kullandığı malzeme, işin anlamının bir parçası olmak zorunda değildir. Siyah boyanın işlevi, malzeme sorununu ortadan kaldırdığı gibi, renk sorununu da etkisiz hale getirmektir. Nevelson'ın amacı, kendi ifadesiyle 'simya'dır. Dönüştürücüdür. Nevelson'ın simyası, atılan, arta kalan, yerinden edilmiş şeylere ikinci bir hayat vererek başlar. Arthur C. Danto, Nevelson'ın asamblajlarındaki bütün-parça ilişkisini ve yaratmak istediği bütünsellik ile ruhsallığa açtığı kapıdan bahsederken monokrom kullanımının son sözü söylediğini vurgular ve Nevelson'ın karmaşa ve düzen arasındaki bu arayışını Hegel'in 'Aufhebung' kavramı ile ilişkilendirir.

> *Hegel'in felsefeyi ve dünya tarihini diyalektik bir süreç olarak görmesi onun 'aşma' olarak Türkçeye çevrilen Aufhebung kavramında içerilir. Aufhebung, yeninin eskinin içinden gelmesi, eskinin ise yeninin içinde yok olup gitmemesidir. Inwood'un da altını çizdiği gibi Hegel'de yeni olan, içerisinde eskiyi (geleneği) de içerdiğinden yeni içerisinde eski olan tamamen yok olmaz. Bu durum tinin kendisini henüz bilince tamamen açmamış olmasında temellenir. Bu noktada felsefe tarihinde ve bir bütün olarak dünya tarihinde birbirine karşıt olarak konumlanan kavramlar, özünde aynı gerçekliğin farklı görünümleri olarak gerçekliğin kendisini oluştururlar (Inwood, 1992:216-217). Hegel'in gözünde Aufheben eylemi tüm felsefi kavramların içinde en diyalektik olanıdır. HegelAufheben sözcüğünün iki anlama geldiğini söyler; hem 'son vermek', 'ortadan kaldırmak' hem de 'saklamak', 'korumak' anlamlarına gelir. Hegel'e göre aşılan şey yok olmamıştır, aynı zamanda korunmuştur. Bu yüzden Hegel "bir şey ancak kendi karşıtıyla bir birlik haline geldiği kadarıyla kendini aşmıştır' der* (Yıldız ve Gültekin, 2016).

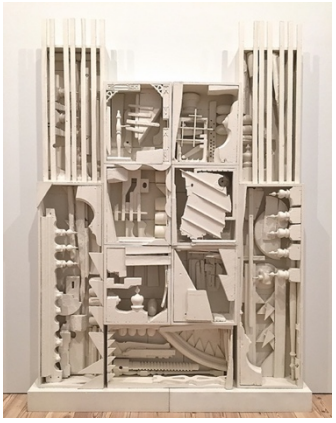
Nevelson'ın sanatında asamblaj tekniğinin, malzeme çeşitliliğinin, kutular içinde birim olarak düzenleme ve bir araya getirmenin ve son olarak kapsayıcı monokrom rengin yapıtı ulaştırdığı sonuç bu önermeye uygun görülebilir. Nesneler arasındaki farkları maskelemek, onları tek bir renk altında birleştirmek ve onları yeni bir düzende varetmek için kullanılan monokrom boyanın ardından parçalar algılanır ancak yeni bir alemdedirler, monokrom, onlara oynayacakları yeni bir rol, bir sanat eserinde yeni bir işlevsel kimlik verildiğini ilan eder. Kimlikleri korunur ancak bu kimlik, boyanma ve kimliğin aşıldığı yeni bir bütünde varolur. Nevelson'ın siyah renk üzerine düşünceleri, sanatının rolü ve amacına ilişkin duygularını açıklamaya yardımcı olan felsefi bir yöne sahiptir ancak siyah renk ile başlayan ve tekrar onunla sonlanan monokrom yolculuğunda Nevelson, ara duraklar olarak beyaz ve altın rengini de kullanır. Altın rengi, simya fikrini belki de kelimenin tam anlamıyla alırken, hurda parçalara uygulandığında onlara verdiği yeni hayatın tezatı dokunaklı ama umut verici bir etki yaratır: Saflığı ve iyiliği sembolize eden altın varak kullanımı dini panolarda ve sunaklarda önemli bir rol oynamaktadır. Modernist estetiğin sadeliği ile siyah ve beyazın uyumuna karşılık, altın rengi Nevelson'ın büyük boyutlu asamblajlarına bu defa barok bir etki verdiğinden söz edilebilir.

Resim 13. Louise Nevelson, An American Tribute to British People, 1960-64

Hurda malzemelerden yapılan monokrom renkte bir asamblajın güncel bir örneği Rachel Whiteread'in *Internal Objects* adlı sergisinde yer alan *Poltergeist* (2020) ve *Döppelganger* (2021) adlı yapıtlardır. Whiteread, son sergisinde farklı bir tarza sahip bu iki heykeli daha önceki tekniğinin aksine mevcut nesnelerin dökümü ile değil, ham halde ahşap, oluklu saç levha, ağaç dalları gibi farklı elemanları bir araya getirerek inşa etmiştir. Yapıtlarında genel olarak ev imgesinin yansıttıkları üzerine yoğunlaşan ve formu yalın şekilde ele alışıyla ev yaşantısına ait hayaletleri minimalizmin soğukkanlı plastiğiyle hissettiren Whiteread, bu defa yıkıntı estetiğinin alanına girmiş gözükür ve romantizme özgü 'derin bir belirsizliği' ortaya koyar. Biçimsel olarak bir kasırganın azizliğine uğramış bir barınak hissi veren bu heykeller, ruhsal bir ızdıraba da çağrışım yapar. Eleştirmen Richard Calvocoressi, serginin kataloğunda yer alan makalesinde bu kulübelerin 'şiddetle parçalandığını' öne sürerken Rachel Whiteread sergiyle ilgili bir röportajda bunun trajik bir son değil de süregelen bir mücadelenin tasviri

olduğu iması yapar: '*Parçalandıklarını söyleyemem, ama 'başka' bir şeyler oluyor ve bu havadan mı, zamandan mı, yoksa daha manevi bir şeyden mi, yoksa… Bence gerçekten açık uçlu.'* (Rix,2021) Bu heykellere yöneldiği zaman diliminde atölyesinde Géricault'nun 'Medusa'nın Salı' adlı tablosuna sık sık baktığını söyler: Kaçış, güvenlik arayışı, hayatta kalma gibi değişen koşullara karşı insanlığın hep içinde taşıdığı hisleri temsil edişiyle bu başyapıt kendisi için ilham verici olmuştur. Heykellere bakıldığında da ruhsal mücadelenin yıkıntı imgesiyle anlatımı ve monokrom boya ile konturlarından, zeminden, sergi mekânındaki fondan olabildiğince koparılmak suretiyle izleyiciyi bir rüya sahnesine davet edişi, Géricault'dan ziyade Turner'ın romantik tarzına yakın demek yanlış olmaz. *The Simple Truth, The Monochrome in Modern Art* (2020) adlı kitabında Simon Morley, Turner'ı modern monokromun öncüleri arasında değerlendirirken şöyle yazar:

> *Turner gibi Romantiklerin eserlerinde ufuk tamamen kaybolurken, zemin nesneyi özümsemek için genişler ve 'varlığın zemini'nin kendisini uyandırmak için kullanılır. Turner'ın resminde, herhangi bir dış referansla sağlam ve güvenilir bir ilişkinin kaybı, resmin kendi yüzeyinde neler olup bittiğine yönelen ilgiye alan açar. (Morley, 2020:88)*



Resim 14. Louise Nevelson, Dawn's Wedding Chapel II, 1959

Resim 15. Rachel Whiteread, Poltergeist, 2020

Whiteread'in ahşap çıtalardan, kafes parçalarından, oluklu demirden ve tel örgüden yapılmış bu iki heykeli son 30 yıldır döküm tekniğiyle yaptığı heykellere göre daha özgürleştirici, zihinsel olmaktan daha çok sezgisel bir yaklaşım, keşfedilmemiş bir bölgenin keşfi olarak göze çarpar. Whiteread, sanatındaki bu dönüm noktasını, bu heykellerin önceki dönem heykellerine göre 'gürültülü' olduğu yorumuyla tanımlar. *Poltergeist* (2020) ve *Döppelganger* (2021) adlı yapıtlarda, farklı yapıda malzemelerin renk ve doku farklılığını tek bir etki içinde sunmak adına monokrom olarak beyaz boya kullanır. Burdaki amacı Nevelson'ınkiyle aynıdır: Ayrışan malzemeleri bütünlüğe kavuşturarak izleyiciyi yapıtın ruhsal etkisiyle çevrelenmiş zamansızlığa hapsetmek. *'Beyazı kullanmanın çok yerinde olduğunu hissettim çünkü beyaz asla sadece beyaz değildir - onu çevreleyen renkleri yansıtır. Bana yüzeyde daha fazla enerji vermenin bir yolu gibi geldi.'* (Higgins, 2021).

Sonuç

Louise Nevelson'ın sanatı, asamblaj tekniği ve monokromu bir arada kullanışı, buluntu malzemelere yeniden hayat verirken onlarla son derece rafine soyut geometrik komposizyonlar kurması gibi farklılıkları barındıran çok kutuplu yanıyla çağdaşları arasında ses getirmiştir ve günümüzde de özgünlüğünü korumaktadır. Yapıtlarının üretim süreci, buluntu parçaların kutular içinde asamblaj tekniğinin özgür düzenlemesiyle başlar ve ardından monokrom boyamanın disiplini ve sadeleştirmesiyle yapıt bütünsel bir etkiye ulaşır. 'Duvarlar' olarak tanımlanan büyük ölçekli asamblajlarındaki görsel etki, resim ve heykel disiplinlerinin biçimsel sınırlarının tartışıldığı bir dönemde bu anlamda 'melez' yapıtlar ürettiği kanaatini doğurur. Yüzyılın başındaki sanatsal hareketlerden miras aldığı hurda merakı ile yöneldiği asamblaj, gündelik nesneler ile konuşan maddesel dili ve monokromun zihni ruhsallığa davet eden sade, sessiz örtüsü altında gizemli bir semboller dünyasına dönüşür.

Nevelson, konuşmalarında sık sık 'besteci' ve 'mimar' olmaktan bahseder. Bu, onun birbirinden çok farklı nitelikte parçanın matematiksel düzeninden ortaya çıkan bir estetik bütün oluşturma amacı hakkında ipucu verir. Ona göre sanatçı; malzemenin, biçimin, tekniğin verilerinin ötesinde yapıtın tüm üretim sürecinin özünü,

ruhsallığını, herzamanlı olan anlamını yansıtan bir bütünlük sunmalıdır. Sanatçının ustalığı, soyutu ve somutu, iç dünya ve dış dünyanın verilerini birliğe getirerek kişisel üslubunu yansıttığı yapıtının özgünlüğündedir.

Sanatçı ile ilgili bir dizi makale yayınlayan eleştirmen Elyse Deeb Speaks, '*Nevelson'ın sanatının ne biçimci eleştiri ne de şiirsel yorumlama ile de tam olarak değerlendirilemediğini bu nedenle yapıtlarının sanata fenomenolojik bir yaklaşım içeren bir söyleminin başlangıcı olduğunu'* öne sürerken resim ve heykeli içeren ama ikisi de olmayan bu melez yapıt için dönemin bir başka eleştirmeni Hilton Kramer ise *'izleyicinin, içine yerleşmiş (ya da belki de kapana kısılmış gibi) hissetmeye çekildiği bir soyut resme benzediği'* yorumunu yapar. (Schimmel vd 2016:20)

Nevelson, 1960'ların sanatçıları ve yazarları arasında tomurcuklanan bir düşünce olan 'beden ve mekân arasındaki ilişkisel boyutun, deneyimi şekillendirmede baskın bir faktör olduğu' iddiasının öncülerinden kabul edilir. Onun için son derece önemli olan, her asamblajın kendi içinde yarattığı bütünlük ve izleyicinin mekân ve bedeniyle diyalog içinde yaratılan akışkan ilişkilerin her şeyi saran hissidir. Heykellerini öznel ve evrensel olanı birleştirmeyi amaçlayan 'dünya manzaraları' olarak tasarlar. Nevelson'ın asamblajlarında, sessiz şeylerin yaşamı; onları toplayan, karıştıran, düzenleyen, dönüştüren bir varlığın anlatımına dönüşür.

Notlar

[1] Nevelson ile David Smith arasında yapılan karşılaştırma, *Arts Digest* dergisinin heykele ayrılmış Haziran 1958 sayısında açıkça vurgulanır. Eleştirmen Clement Greenberg, David Smith'i yeni Amerikan heykelinin umudu olarak tanımlarken, Hilton Kramer ise iki sanatçının çalışmaları arasındaki paralellikler ve ayrımların altını çizdiği makalesinde iki sanatçının üretiminin de eşit önemde olduğunu vurgulayarak Nevelson'u öne çıkarmıştır.

Kaynaklar

Artun, Ali. Arzu Mimarlığı-Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek. İstanbul: İletişim Yayınları/ SanatHayat, 2012 içinde 'Erotik Katedral: Kurt Schwitters'ın Mimarlığa Oyunu' S.47-72. http://www.aliartun.com/yazilar/erotik-katedral-kurt-schwittersin-mimarliga-oyunu/

Fehrenbach, Frank. Notes in the History of Art, Cilt: 30, Sayı: 3, 2011 içinde 'Coming Alive: Some Remarks On The Rise Of 'Monochrome' Sculpture In The Renaissance.' S. 47–55. JSTOR, http://www.jstor.org/stable/23208561.

Higgins, Charlotte. Rachel Whiteread: *'I wanted to make the opposite of what I had always been making'.* Rachel Whiteread ile röportaj. The Guardian, 11/04/21 https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/apr/11/rachel-whiteread-i-have-a-clarity-i-never-had-before

Hünler, Hakkı. Estetiğin Kısa Tarihi. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011.

Hopkins, David. After Modern Art 1945-2000. Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 2000.

Krauss, Rosalind. Modern Heykel Dehlizleri. Çev: Sibel Erduman, İstanbul: Everest Yayınları, Sanat:16, 2021.

Merillat, Herbert Christian. Modern Sculpture: The New Old Masters. New York: Dodd Mead Yayınları, 1974.

Morley, Simon. The Simple Truth: The Monochrome in Modern Art. Londra: Reaktion Books Yayınları, 2020.

Read, Herbert. Modern Sculpture - A Concise History. New York: Thames And Hudson Yayınları, 1989.

Revolution In The Making : Abstract Sculpture By Women 1947-2016 Ed: Schimmel, Paul., Smith, Elizabeth., Sorkin, Jenni., Wagner, Anne. Yyy: Skira Yayınları, 2016

Rix, Juliet. Rachel Whiteread ile 'Internal Objects' (12 Nisan– 6 Haziran 2021 Gagosian Gallery, Londra) sergisi ile ilgili röportaj, Studio International, 16/04/21

https://www.studiointernational.com/index.php/rachel-whiteread-interview-i-am-a-magpie-i-play-around-with-things-gagosian-gallery-london

Seckler, Dorothy Gees. Louise Nevelson ile röportaj, Washington: The Archives of American Art, Smithsonian Institution tarafından kaydedilen kaset kaydı, 1964. www.aaa.si.edu/askus

Seitz, William Chapin. The Art of Assemblage. New York: The Museum of Modern Art (MOMA), Doubleday Yayınları,1961.

Siegel, Harmon. The Black Wallpaper: Louise Nevelson's Gothic Modernism. The Art Bulletin, Cilt: 99, Sayı: 4, S. 168-190, 2017. Çevrimiçi Yay. tar.: 11 Ocak 2018. https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00043079.2017.1327778

Speaks, Elyse. Space, Gender, Sculpture: Bourgeois, Nevelson, and the Changing Conditions of Sculpture in the 1950s. Women's Studies: An Inter-disciplinary Journal, Cilt: 40 Sayı :8, 2011, S.1052-1091.

The Sculpture of Louise Nevelson: Constructing A Legend. Ed: Danto Arthur C., De Guzman Gabriel, Rapaport, Brooke Kamin., Senie, Harriet F., Stanislawski Michael New Haven: Yale Üniversitesi Yayınları, 2009.

Yıldız, Elif, Gültekin, Tuba. İletişimsel Açıdan Sanatçı Algısında Aufhebung Çözümlemeleri. Doi: 10.7816/idil-05-23-03, İdil Sanat ve Dil Dergisi, 2016, Cilt 5, Sayı 23. www.idildergisi.com

MONOCHROME ASSEMBLAGE IN THE ART OF SCULPTURE LOUISE NEVELSON: THE POETIC ORDER OF CHAOS

N. Fulya Asyalı BÜYÜKERMAN

ABSTRACT

Louise Nevelson, whose life intersects with the important historical events and artistic movements of the twentieth century, has created a unique style that can't be reduced to any of these labels, although her name is associated with many movements such as Cubism, Surrealism, Abstract Expressionism, Minimalism, Feminism. While symmetry and frontality connote primitive connotations in Nevelson's art, modern sensibility reveals itself at first glance with the whole-part relationship and the elements she uses being ordinary objects of use.In the early 1950s, Nevelson expanded the idea of collage into a three-dimensional space inspired by cubism by focusing mostly on the use of pieces of wood and other scrap found on the streets, and her assemblages often feature scrap wood from posts, furniture legs, railings to rolling pins and bread boxes. After producing complete assemblages consisting of abstract geometric arrangements in compartments boxes, she produces large-sized assemblage sculptures by combining these small compositions and colors all her works in monochrome in order to gain integrity.The visual effect in her large-scale assemblages, defined as 'walls', leads to the opinion that she produced 'hybrid' works in this sense, at a time when the formal boundaries of painting and sculpture disciplines were discussed. Nevelson often talks about being a 'composer' and an 'architect' in her speeches. This gives a clue about her aim to create an aesthetic whole that emerges from the mathematical arrangement of the very different parts. According to her, the artist; beyond the data of material, form and technique, should present an integrity that reflects the essence, spirituality, and ubiquitous meaning of the entire production process of the work.

Keywords: Nevelson, assemblage, monochrome, sculpture, scrap, wall