



**GİRESUN**  
**ÜNİVERSİTESİ . UNIVERSITY**



# **SOSYAL BİLİMLER** **ENSTİTÜSÜ** **Graduate School of** **Social Sciences**

**RESİM VE BASKI SANATLARI**  
**ANABİLİM DALI**  
**Yüksek Lisans Tezi**

**Tuba MALKONDU**  
**20152020031**

**2018**

**GİRESUN**





**T.C.**

**GİRESUN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM VE BASKI SANATLARI ANABİLİM DALI**

**SOYUT DIŞAVURUMCU SANATTA MARK ROTHKO VE BARNETT  
NEWMAN'IN RENK ALANI YAKLAŞIMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan**

**TUBA MALKONDU**

**TEZ DANIŞMANI**

**Dr. Öğr. Üy. Gülcan BAŞAR**




**Temmuz 2018**

**GİRESUN**

## JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 10.07.2018 tarihli toplantısında oluşturulan jüri, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim ve Baskı Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Tuba Malkondu'nun, "Soyut Dışavurumcu Sanatta Mark Rothko ve BarnettNewman'ın Renk Alanı yaklaşımlarının karşılaştırılması" başlıklı tezini incelemiş olup aday 10.07.2018 tarihinde, saat 10:00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Aday çalışma, sınav sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Jürisi	Unvanı, Adı Soyadı	İmzası
Üye (Başkan)	Doç. Dr. Tolga Akalın	
Üye	Dr. Öğr. Üy. Gülcan Başar	
Üye	Dr. Öğr. Üy. Nurullah Atalay	

ONAY

10/07/2018

Doç. Dr. Güven ÖZDEM

Enstitü Müdürü

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Soyut Dışavurumcu Sanatta Mark Rothko ve Barnett Newman’ın Renk Alanı yaklaşımlarının karşılaştırılması” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın, yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

10.07.2018

Tuba MALKONDU

## ÖNSÖZ

II. Dünya savaşı, politik, ekonomik ve bilimsel alanda değişimlerin yaşandığı bir dönem olmasının yanında sanatta da yeni akımları beraberinde getirmiştir. Sanatçılar II. Dünya Savaşında yaşadıkları ruhsal gerilimler sonucunda; ruhlarının içinde var olan gizemi, sanatlarına yansıyan Soyut Dışavurumcu akımın içinde oluşan Renk Alanı ve Eylem Resmi ile devasa boyutlardaki tuvallere aktarmışlardır. Bu gizemi aktaran Renk Alanı üstatlarından olan; Mark Rothko ve Barnett Newman'ın eserlerinin karşılaştırılması tezin amacını oluşturmaktadır. Bu tez çalışması Renk Alanı karşılaştırması konusunda yerli kaynak olmaması ve ulaşılabilen yabancı kaynakların da eksik olmasından dolayı önem arz etmektedir.

Bu çalışma, Giresun Üniversitesi Görele Güzel Sanatlar Fakültesi öğretim üyelerinden Dr. Öğr. Üy. Gülcan BAŞAR yönetiminde yapılarak, Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü'ne, Yüksek Lisans Tezi olarak sunulmuştur.

Soyut Dışavurumcu Sanatta Mark Rothko ve Barnett Newman'ın Renk alanı yaklaşımlarının karşılaştırılması adlı tez çalışmasında, engin tecrübesini, bilimsel desteğini, sabrını, hoşgörüsünü ve zamanını esirgemeyen saygı değer hocam Dr. Öğr. Üy. Gülcan BAŞAR'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Hayatımın her döneminde benden, sevgisini, desteğini, gülümsemesini ve hayat tecrübesini esirgemeyen ve iyiki benim babamsın diye hissettirdiğin için rahmetli canım babam Ali HATIRA'ya sonsuz ve derinden teşekkür ederim.

Hayata ilk gözlerimi açtığım andan itibaren her konuda desteğini esirgemeyen, şefkatiyle, sevgisiyle motive eden ve hep yanımda olan, fedakâr annem Bedriye HATIRA'ya sonsuz minnet ve şükranlarımı sunarım.

Tez çalışması sürecinde desteğini, sevgisini, güvenini ve yardımlarını esirgemeyen hayat arkadaşım Sait MALKONDU'ya sonsuz teşekkür ederim.

Ayrıca, tez çalışması boyunca küçük olmasına rağmen, beni dinleyerek göstermiş olduğu anlayış için yaşam kaynağım olan oğlum Tuğrul MALKONDU'ya çok teşekkür ederim.

TUBA MALKONDU

GİRESUN-2018

**ÖZET**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**SOYUT DIŞAVURUMCU SANATTA MARK ROTHKO VE BARNETT  
NEWMAN'IN RENK ALANI YAKLAŞIMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI**

**TUBA MALKONDU**

Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü

Resim ve Baskı Sanatları Anasanat Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üy. Gülcan Başar

Temmuz 2018, Sayfa: 200

Jüri

Dr. Öğr. Üy. Gülcan Başar

Doç. Dr. Tolga Akalın

Dr. Öğr. Üy. Nurullah Atalay

Bu tez çalışmasında Mark Rothko ve Barnett Newman'ın resimlerinde kullandığı, Renk Alanı yaklaşımları karşılaştırılmıştır. Araştırma yöntemi olarak nitel tarama yöntemi kullanılmıştır. Yerli ve yabancı nitel kaynaklar sınıflandırılıp kronolojik olarak düzenlenmiş, sanatçı biyografileri ve sanatçıların kendi eserleri ile ilgili ilişkin örnekler aktarılmıştır. Çalışmanın ana konusunu oluşturan Soyut Dışavurumcu Sanatta Mark Rothko ve Barnett Newman'ın Renk Alanı yaklaşımlarıyla oluşturdukları sanat eserleri ve sanat felsefeleri sanatçıların kendi ifadeleri ve dönemin sanat eleştirmenlerinin beyanları esas alınarak, genel sanat tarihinin doğal akışı içinde edindikleri yer çerçevesinde karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

20. Yüzyılda sanat hareketlerine yön veren en önemli merkezlerden birinin New York olduğu bilinmektedir. Kent bünyesinde bulunan müze, resim, özel

koleksiyonlar ve sanat galerileri ile zengin bir sanat arşivine sahiptir. New York göçmenlerin yoğun olarak yaşadığı, farklı kültürlerden izler taşıyan kozmopolit bir metropoldür. Bu derin ve zengin izler Mark Rothko ve Barnett Newman'da da mevcuttur.

Çalışmanın birinci bölümünde araştırmanın amacı, önemi, kapsamı ve yöntemi aktarılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde Soyut Dışavurumculuk akımının oluşumu ve sanatçıları ile ilgili nitel kaynak taramalarına yer verilmiştir. Soyut Dışavurumculuk Akımının içinde oluşan, Renk Alanının öncü isimlerinden olan Mark Rothko ve Barnett Newman'ın, eserlerinin ortaya çıkış noktaları ve karşılıklı olarak incelenmesinin ele alındığı bu tezde, ilk olarak Soyut Dışavurumculuk Akımının tanımı, oluşum süreci ve II. Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika Birleşik Devletleri'nde sanat ortamı ele alınmıştır. Ayrıca Renk Alanı'nın New York sanat ortamındaki yerinin ve 20. Yüzyıl sanat anlayışını nasıl şekillendirdiğinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.

II. Dünya Savaşının neden olduğu stres ile iç dünyalarında fırtınalar yaşayan ve dünyaya karşı inançlarını yitiren sanatçılar, dünyada var olan biçim yapısını yok sayarak kendi var olan ben merkezci dünyalarını ve fiziksel hareketlerini yansıtan radikal bir akım ortaya çıkarmışlardır. Böylece, soyut dışavurumculuk akımının içinde Renk Alanı ve Eylem Resmi gibi yeni tarzlar oluşmuştur.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Rothko ve Newman'ın hayatları ve eserleri incelenmiştir. Rothko son dönemlerinde, Texas'ta bulunan Rothko Şapeli'nde sergilemek için, devasa boyutlu koyu tonlu eserler yapmıştır. Şapeldeki eserlerin koyu tonlu kullanılmasının nedeni son yıllarını büyük bunalımlarla içe kapanık ruh gerilimleriyle geçirmiş olmasıdır. Rothko'yu karakterize eden paletin karanlığından doğan trajik duygu, 1968 ve 1969 yılında yaptığı eserlerinde ağırlıklı olarak görülmektedir. Trajik duyguları ve bunalımları içeren koyu renkli griler, siyahlar ve kahverengiler paletten tuvale taşınmıştır. Newman ise özgün saf bir ses olan, ağlama sesini ve bu sesle ifade ettiği yalnızlığı On dört İstasyon adını verdiği eserlerinde anlatmıştır. Ayrıca Newman'ın heykelleri ve 18 Cantos baskı çalışmaları da Renk Alanı tarzına göre oluşturulmuştur.



Tezin son bölümünde ise Barnett Newman ve Mark Rothko'nun, Renk Alanı bağlamında yapmış oldukları eserlerin karşılaştırılmaları yapılmış, bu doğrultuda sonuç ve önerilere yer verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Soyut Dışavurumculuk, Mark Rothko, Barnett Newman ve Renk Alanı.



**ABSTRACT**

MSC THESIS

**THE COMPARISON OF COLOR FIELD APPROACHES OF MARK ROTHKO  
AND BARNETT NEWMAN IN ABSTRACT EXPRESSIVE ART**

TUBA MALKONDU

Giresun University Institute of Social Sciences  
Department of Painting and Printmaking

Advisor: Assist. Prof. Dr. Gülcan Başar

July 2018, Pages: 200

July

Advisor: Assist. Prof. Dr. Gülcan Başar

Assoc. Prof. Dr. Tolga Akalın

Advisor: Assist. Prof. Dr. Nurullah Atalay

In the present thesis, the Color Field approaches used by Mark Rothko and Barnett Newman in his paintings have been compared. Literature survey method was used as research method. Domestic and foreign literature were classified and arranged chronologically, and also artist biographies and examples related to their own works were presented. The artworks and philosophy created by Mark Rothko and Barnett Newman's Approaches to Color Field, which are the main theme of the present study, have been examined comparatively in the context of place in the natural flow of general art history and based on the artist's own expressions and the statements of art critics in that period.

It is known that one of the most important centers of art movements in the 20th century is New York. The city has a rich art archive with its museums, paintings, private collections and art galleries. New York is a cosmopolitan metropolis bearing the traces of different cultures inhabited intensively by immigrants. These deep and rich traces were also available for Mark Rothko and Barnett Newman.

In the first part, the purpose, importance, scope and method of the research were mentioned. In the second part, the literature search on artists and the formation of the Abstract Expressionism Movement was included. In this thesis, in which the points of origin and the mutual examination of the Mark Rothko's and Barnett Newman's works, the pioneers of the Color Field, formed in the Abstract Expressionism Movement were discussed, firstly the definition and formation process of Abstract Expressionism Movement and the art scene in the United States after World War II was mentioned. It was also aimed to reveal how did Color Field play role in the New York art scene and shapes the art of 20th century.

Artists who have lost their beliefs against the world and suffer a severe trauma in their inner world with the stress of World War II emerged a radical trend that reflects their own mythical worlds and their physical movements, ignoring the formative structure that exists in the world. Thus, new styles such as Color Field and Action Picture were formed in the abstract expressionist movement.

In the last part of the thesis, comparisons between Barnett Newman's and Mark Rothko's works in the context of Color Field were made, and accordingly conclusions and recommendations were presented.

**Keywords:** Abstract Expressionism, Mark Rothko, Barnett Newman and Color Field.

**İÇİNDEKİLER**

<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>I</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>II</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>V</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>VII</b>
<b>KISALTMALAR DİZİNİ</b> .....	<b>X</b>
<b>RESİMLER DİZİNİ</b> .....	<b>XI</b>
<b>ŞEKİLLER DİZİNİ</b> .....	<b>XIX</b>
<b>BİRİNCİ BÖLÜM</b> .....	<b>1</b>
1. GİRİŞ .....	1
1.1. Araştırmanın Amacı .....	1
1.2. Problem Durum .....	2
1.3. Araştırmanın Önemi .....	2
1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları .....	3
1.5. Araştırmanın Yöntemi .....	3
1.5.1. Araştırma Modeli .....	3
1.5.2. Evren .....	4
1.5.3. Örneklem .....	4
1.5.4. Veri Toplama Araçları .....	5
1.5.5. Verilerin Analizi .....	5
<b>İKİNCİ BÖLÜM</b> .....	<b>6</b>
2. SOYUT DIŞAVURUMCULUK AKIMININ OLUŞUMU .....	6
2.1. Soyut Dışavurumculuk .....	6
2.1.1. Eylem Resmi (Action Painting) ve Jackson Pollock .....	12
2.1.2. Renk ve Renk Alanı Resmi (Colorfield Painting), Mark Rothko - Barnett Newman .....	12
2.1.2.1 Renk Alanı Resminin Özellikleri: .....	15

2.2. Soyut Dışavurumcu Yabancı Sanatçılar.....	17
2.2.1. Jackson Pollock (1912-1956).....	17
2.1.2. Willem De Kooning (1904-1997).....	20
2.1.3. Mark Tobey (1890-1976).....	22
2.1.4. Franz Kline (1904-1948).....	24
2.1.5. Clyfford Still (1904-1980).....	25
.....	25
2.1.6. Morris Louis (1912-1962).....	27
.....	28
2.1.7. Ad Reinhardt (1913-1967).....	29
2.3. Soyut Dışavurumcu Türk Sanatçılar.....	30
2.3.1. Adnan Turani.....	30
2.3.2. Zeki Faik İzer (1905-1988).....	33
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....</b>	<b>35</b>
3. MARK ROTHKO.....	35
3.1. MARK ROTHKO'NUN HAYATI (1903-1970).....	35
3.2. MARK ROTHKO'NUN ESERLERİ VE RENK ALANINA YÖNELİMLERİ .....	37
<b>DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....</b>	<b>65</b>
4. BARNETT NEWMAN.....	65
4.1. BARNETT NEWMAN'IN HAYATI.....	65
4.2. BARNETT NEWMANIN ESERLERİ ve RENK ALANINA YÖNELİMLERİ .....	67
4.2.1. Barnett Newman'ın Haçlı On dört İstasyonu.....	75
4.2.1.2. Newman'a Göre On dört İstasyon ve Anlamları.....	106
4.2.2. Barnett Newman'ın Heykel Çalışmaları.....	116
4.2.2.1. Here I.....	116
4.2.2.2. Here II ve Here III.....	119
4.2.2.3. Broken Obelisk.....	124
4.2.2.4. Zim Zum I 1969.....	127

4.2.2.5. Lace Curtain for Mayor Daley .....	130
4.2.3. Barnett Newman'ın Baskı Çalışmaları.....	134
<b>BEŞİNCİ BÖLÜM .....</b>	<b>141</b>
5. MARK ROTHKO VE BARNETT NEWMAN'IN RENK ALANI	
YAKLAŞIMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI .....	141
<b>ALTINCI BÖLÜM .....</b>	<b>146</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>146</b>
<b>ÖNERİLER .....</b>	<b>150</b>
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>152</b>
<b>GÖRSEL KAYNAKLAR.....</b>	<b>165</b>
<b>ŞEKİL KAYNAKLARI.....</b>	<b>178</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>179</b>

**KISALTMALAR DİZİNİ**

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
a.g.e	: Adı geçen eser
ARS	: Artists Rights Society
Arts WA	: Washington State Arts Commission
cm	: Santimetre
DC	: District of Columbia
INBA	: Instituto Nacional de Bellas Artes
Inc.	: Anonim
İnc	: İngiliz uzunluk ölçü birimi
mm	: Milimetre
MOMA	: The Museum of Modern Art, Modern Sanatlar Müzesi
Mrs.	: Bayan (women)
NGA	: The National Gallery of Art
NY	: New York
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
US	: United States
WPA	: Federal Art Project

## RESİMLER DİZİNİ

- Resim 1.** Jackson Pollock, Number 1, Web:  
<https://www.nga.gov/collection/highlights/pollock-number-1-1950-lavender-mist.html> ..... 19
- Resim 2.** Willem De Kooning, Woman I, Web:  
[https://www.moma.org/rails4/m/tours/7/tour\\_stops/79?locale=en](https://www.moma.org/rails4/m/tours/7/tour_stops/79?locale=en)..... 21
- Resim 3.** Mark Tobey, ‘Forms Follows Man’, Web:  
[https://poba.org/poba\\_portfolios/mark-tobey-exceptional-strokes/](https://poba.org/poba_portfolios/mark-tobey-exceptional-strokes/) ..... 23
- Resim 4.** Franz Kline, Web: <https://mcachicago.org/Collection/Items/1955/Franz-Kline-Vawdavitch-1955> ..... 24
- Resim 5.** Clyfford Still, Web: <http://bardotbardot.blogspot.com.tr/2011/04/young-dreams-clyfford-still.html?zx=24019a5e179072d5> ..... 25
- Resim 6.** Clyfford Still, Ph-4 Web:  
<https://collection.clyffordstillmuseum.org/object/ph-4> ..... 26
- Resim 7.** Morris Louis, Number 4, Web:  
<https://www.moma.org/collection/works/83397> ..... 28
- Resim 8.** Ad Reinhardt, 1963, Web:  
[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/ad-reinhardt-abstract-painting-1963](https://www.moma.org/learn/moma_learning/ad-reinhardt-abstract-painting-1963) ..... 29
- Resim 9.** Adnan Turani, Yeşil İçin Şarkı, 1972, Web:  
<http://s.ogrensen.com/sanat/31/index.html?page=4> ..... 31
- Resim 10.** Adnan Turani, 1963, İsimsiz, Üniversite Eser Kodu: 13, Web:  
[http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artistDetailID=67](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=67) ..... 32



- Resim 11.** Mark Tobey, İsimsiz, 1963, Web:  
[http://www.torbandena.com/pdf/Catalogo-torbandena-50anni\\_WEB.pdf](http://www.torbandena.com/pdf/Catalogo-torbandena-50anni_WEB.pdf)... 32
- Resim 12.** Zeki Faik İzer, 1972, Web: <http://www.artnet.fr/artistes/zeki-faik-izer/abstract-composition-5fjkz2n9f7dstgokgjlpg2> ..... 34
- Resim 13.** Mark Rothko İsimsiz (Sari, Kiraz, Turuncu), 1947. Web:  
<https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/yellow-cherry-orange>..... 38
- Resim 14.** Mark Rothko, İsimsiz (Multiform), Web:  
<http://www.rosannafumai.com/2007/11/22/mark-rothko-lesperienza-tragica-della-pittura/> ..... 40
- Resim 15.** Mark Rothko, Nr. 6, Web:  
<https://www.etsy.com/nl/listing/586176924/mark-rothko-no6-violet-groen-rood-1951>..... 41
- Resim 16.** Mark Rothko No. 27 (Light Band), Web:  
<https://theartstack.com/artist/mark-rothko/white-band-no-27> ..... 43
- Resim 17.** Mark Rothko, Untitled, Black Over Reds, Web:  
<http://www.markrothko.org/black-reds-1957/> ..... 44
- Resim 18.** Mark Rothko, Violet and Yellow İn Rose, Web:  
<http://www.markrothko.org/dark-over-light-earth/> ..... 46
- Resim 19.** Mark Rothko, Black On Maroon, Web:  
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-black-on-maroon-t01163> ..... 47
- Resim 20.** Mark Rothko, Brown and Black İn Reds, Web:  
[http://www.theathenaeum.org/art/display\\_image.php?id=485651](http://www.theathenaeum.org/art/display_image.php?id=485651) ..... 48
- Resim 21.** Mark Rothko, Brown and Black İn Reds, Web:  
<http://www.markrothko.org/untitled-1958/> ..... 49

- Resim 22.** Mark Rothko, Untitled, Web:  
[https://issuu.com/museotamayoy/docs/rufino\\_3\\_issuu](https://issuu.com/museotamayoy/docs/rufino_3_issuu)..... 50
- Resim 23.** Untitled (Brown and Gray), Web: <http://www.markrothko.org/untitled-brown-and-gray/> ..... 51
- Resim 24.** Mark Rothko, Untitled (Black On Gray), Web:  
[https://www.1000museums.com/art\\_works/mark-rothko-untitled-black-on-gray](https://www.1000museums.com/art_works/mark-rothko-untitled-black-on-gray)  
..... 53
- Resim 25.** Mark Rothko Şapel'inin Giriş 1. web: <https://www.google.com.tr/maps>56
- Resim 26.** Mark Rothko Şapelin'in Giriş 2. Web: <https://www.google.com.tr/maps>  
..... 56
- Resim 27.** Dünya Dinlerine Ait Kutsal Kitaplar. Web:  
<https://www.google.com.tr/maps> ..... 57
- Resim 28.** Şapel'in İçinden Görüntüler 1. Web: <https://www.google.com.tr/maps>.. 58
- Resim 29.** Şapel'in İçinden Görüntüler 2. Web: <https://www.google.com.tr/maps>.. 58
- Resim 30.** Şapeli'nin İçinden Görüntüler 3. Web: <https://www.google.com.tr/maps>60
- Resim 31.** Rothko Şapeli'nin İçinden Görüntüler 4. Web:  
<https://www.google.com.tr/maps> ..... 61
- Resim 32.** Rothko Şapeli'nin İçinden Görüntüler 5. Web:  
<https://www.google.com.tr/maps> ..... 62
- Resim 33.** Rothko Şapeli'nin İçinden Görüntüler 6. Web:  
<https://www.google.com.tr/maps> ..... 62
- Resim 34.** Rothko Şapeli'nin İçinden Görüntüler 7. Web:  
<https://www.google.com.tr/maps> ..... 63
- Resim 35.** Rothko Şapeli'nin İçinden Görüntüler 8. Web:

<a href="https://www.google.com.tr/maps">https://www.google.com.tr/maps</a> .....	63
<b>Resim 36.</b> Rothko Şapeli'nin İçinden Görüntüler 9. Web: <a href="https://www.google.com.tr/maps">https://www.google.com.tr/maps</a> .....	64
<b>Resim 37.</b> Barnett Newman, Genesis, Web: <a href="https://tr.pinterest.com/pin/376824693802851190/">https://tr.pinterest.com/pin/376824693802851190/</a> .....	66
<b>Resim 38.</b> Barnett Newman, Moment, Web: <a href="http://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-moment-t05501">http://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-moment-t05501</a> .....	68
<b>Resim 39.</b> Barnett Newman Onement I, 1948, Web: <a href="https://www.wikiart.org/en/barnett-newman/onement-i-1948">https://www.wikiart.org/en/barnett-newman/onement-i-1948</a> .....	70
<b>Resim 40.</b> Barnett Newman, Vir Heroicus Sublimis, 1950-51, Web: <a href="https://www.moma.org/collection/works/79601">https://www.moma.org/collection/works/79601</a> .....	71
<b>Resim 41.</b> Barnett Newman, Outcry, 1958, Web: <a href="https://uploads5.wikiart.org/images/barnett-newman/outcry.1958.jpg!halfhd.jpg">https://uploads5.wikiart.org/images/barnett-newman/outcry.1958.jpg!halfhd.jpg</a>	74
<b>Resim 42.</b> Barnett Newman, First Station, 1958, Web: <a href="https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69371.html">https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69371.html</a> .....	78
<b>Resim 43.</b> Barnett Newman, Second Station, 1958, Web: <a href="https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69372.html">https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69372.html</a> .....	80
<b>Resim 44.</b> Barnett Newman, Third Station, 1960, Web: <a href="https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69373.html">https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69373.html</a> .....	81
<b>Resim 45.</b> Barnett Newman, Fourth Station 1960, Web: <a href="https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69374.html">https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69374.html</a> .....	83
<b>Resim 46.</b> Barnett Newman, Fifth Station, 1962, (Web: <a href="https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69375.html">https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69375.html</a> .....	84

- Resim 47.** Barnett Newman, Sixth Station, Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69376.html>..... 86
- Resim 48.** Barnett Newman, Seventh Station, 1964, Web:  
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69377.html>..... 88
- Resim 49.** Barnett Newman, Eighth Station, 1964, Web:  
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69378.html>..... 89
- Resim 50.** Barnett Newman, Ninth Station, 1964, Web:  
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69379.html>..... 91
- Resim 51.** Barnett Newman, Tenth Station, 1965, Web:  
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69380.html>..... 92
- Resim 52.** Barnett Newman, Eleventh Station, 1965, web:  
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69381.html>..... 94
- Resim 53.** Barnett Newman, Twelfth Station, 1965, Web:  
[https://www.nga.gov/collection-search-result.html?artobj\\_credit=robert%20and%20jane%20meyerhoff%20collection](https://www.nga.gov/collection-search-result.html?artobj_credit=robert%20and%20jane%20meyerhoff%20collection)  
..... 96
- Resim 54.** Barnett Newman, Thirteenth Station, 1965, Web:  
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69383.html>..... 99
- Resim 55.** Barnett Newman, Fourteenth Station, 1965, Web:  
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69384.html>..... 100
- Resim 56.** Barnett Newman, Be II, 1961/64, Web:  
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69385.html>..... 102
- Resim 57.** Barnett Newman's, "The Stations Of The Cross", 1958-1966, In The National Gallery Of Art's East Building, Tower 1 Galleries, Web 1: <https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/barnett-newmans-stations->

of-the-cross-draws-pilgrims-to-the-national-gallery/2017/04/13/e2cfc882-1ef0-11e7-ad74-3a742a6e93a7\_story.html?utm\_term=.64b891d4bf96..... 104

**Resim 58.** Barnett Newman’s, “The Stations Of The Cross”, Web:  
<http://www.pearltrees.com/t/arts-etats-pouvoir/artisteguerre/id9556863/item93999742>..... 104

**Resim 59.** Barnett Newman, Shining Forth (To George), 1961, Web:  
<http://galeriegradiva.com/action/barnett-newman/> ..... 112

**Resim 60.** Barnett Newman, Who’s Afraid Of Red, Yellow And Blue I, 1966,  
[http://www.academia.edu/25585724/Bridging\\_the\\_Generation\\_Gaps\\_in\\_Barnett\\_Newmans\\_Whos\\_Afraid\\_of\\_Red\\_Yellow\\_and\\_Blue\\_Paintings\\_American\\_Art\\_2005\\_s.16-19](http://www.academia.edu/25585724/Bridging_the_Generation_Gaps_in_Barnett_Newmans_Whos_Afraid_of_Red_Yellow_and_Blue_Paintings_American_Art_2005_s.16-19)..... 114

**Resim 61.** Barnett Newman, Who’s Afraid Of Red, Yellow And Blue II, 1967,  
[http://www.academia.edu/25585724/Bridging\\_the\\_Generation\\_Gaps\\_in\\_Barnett\\_Newmans\\_Whos\\_Afraid\\_of\\_Red\\_Yellow\\_and\\_Blue\\_Paintings\\_American\\_Art\\_2005\\_s.16-19](http://www.academia.edu/25585724/Bridging_the_Generation_Gaps_in_Barnett_Newmans_Whos_Afraid_of_Red_Yellow_and_Blue_Paintings_American_Art_2005_s.16-19)..... 114

**Resim 62.** Barnett Newman, Who’s Afraid Of Red, Yellow And Blue III, 1966-1967,  
[http://www.academia.edu/25585724/Bridging\\_the\\_Generation\\_Gaps\\_in\\_Barnett\\_Newmans\\_Whos\\_Afraid\\_of\\_Red\\_Yellow\\_and\\_Blue\\_Paintings\\_American\\_Art\\_2005\\_s.16-19](http://www.academia.edu/25585724/Bridging_the_Generation_Gaps_in_Barnett_Newmans_Whos_Afraid_of_Red_Yellow_and_Blue_Paintings_American_Art_2005_s.16-19)..... 114

**Resim 63.** Barnett Newman, 1970, Who’s Afraid Of Red, Yellow And Blue IV,  
 Web: <https://www.artsy.net/artwork/barnett-newman-whos-afraid-of-red-yellow-and-blue-iv> ..... 115

**Resim 64.** Barnett Newman, Here I (To Marcia), 1950, Web:  
<https://collections.lacma.org/node/174929> ..... 117

- Resim 65.** Barnett Newman, Here II 1965, Web:  
[https://artmap.com/daros/exhibition/barnett-newman-jackson-pollock-2011#i\\_j3b1d](https://artmap.com/daros/exhibition/barnett-newman-jackson-pollock-2011#i_j3b1d) ..... 120
- Resim 66.** Barnett Newman, Here III, 1965-1966. Web:  
<https://www.artsy.net/artwork/barnett-newman-here-iii>..... 122
- Resim 67.** Barnett Newman, Broken Obelisk, 1963-69, Web:  
<https://www.moma.org/collection/works/81555>..... 125
- Resim 68.** Barnett Newman, Broken Obelisk, 1963-1967, Web:  
<https://news.artnet.com/art-world/barnett-newman-obelisk-restoration-rothko-chapel-421994> ..... 126
- Resim 69.** Barnett Newman, Zim Zum I, 1969, Web:  
<https://www.artsy.net/artwork/barnett-newman-zim-zum-i>..... 128
- Resim 70.** Barnett Newman, Zim Zum I, Web: Web:  
[http://www.sandrageringinc.com/exhibitions/2015-07-09\\_light-and-the-space-of-the-void/#/images/12/](http://www.sandrageringinc.com/exhibitions/2015-07-09_light-and-the-space-of-the-void/#/images/12/) ..... 129
- Resim 71.** Barnett Newman, Lace Curtain For Mayor Daley, 1968, Web:  
<https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/685623> ..... 131
- Resim 72.** Barnett Newman, Lace Curtain For Mayor Daley, 1968, Web:  
<https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/685623> ..... 132
- Resim 73.** Barnett Newman, Cantos III, 1963-64, Web:  
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-canto-iii-p01029> ..... 136
- Resim 74.** Barnett Newman, Cantos XVI, 1963-64, Web:  
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-canto-xvi-p01042>..... 138
- Resim 75.** Barnett Newman, Cantos V, 1963-64, Web:  
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-canto-v-p01031> ..... 139
- Resim 76.** Barnett Newman, Cantos V<sub>1</sub>, 1963-64, Web:

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-canto-vi-p01032>..... 140

**Resim 77.** Barnett Newman, Dionysius, 1949. Web:

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.70526.html>..... 145



**ŞEKİLLER DİZİNİ**

<b>Şekil 1.</b> Renk Çemberi, Çizim : Tuba Malkonu CDR. ....	13
<b>Şekil 2.</b> Şapel'in Resim Asma Planı. Çizim: Tuba Malkonu, Adobe İllüstratör 2018. .....	54
<b>Şekil 3.</b> Şapel Mimari Krokisi. Çizim: Tuba Malkonu, Skech Up .....	55
<b>Şekil 4.</b> Çizim: Tuba Malkonu, Adobe Phososhop Ve Skech Up 2018. ....	72
<b>Şekil 5.</b> On Dört İstasyon Sergi Planı, Çizim: Tuba Malkonu, Adobe Photoshop 2018.....	105
<b>Şekil 6.</b> Barnett Newman, Here I (To Marcia), 1950, Kaynak Çizim: Tuba Malkonu Adobe Photoshop 2018. ....	118
<b>Şekil 7.</b> Barnett Newman, Here II 1965. Kaynak Çizim: Tuba Malkonu Adobe Photoshop 2018.....	121
<b>Şekil 8.</b> Barnett Newman, Here III, 1965-1966, Kaynak Çizim: Tuba Malkonu Adobe Photoshop 2018. ....	123
<b>Şekil 9.</b> Barnett Newman, Zim Zum I, Kaynak Çizim: Tuba Malkonu Adobe Photoshop 2018.....	129
<b>Şekil 10.</b> Barnett Newman, Lace Curtain For Mayor Daley, 1968. Kaynak Çizim: Tuba Malkonu, Adobe Photoshop 2018.....	133



## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. GİRİŞ

Soyut Dışavurumculuk Akımının içinde oluşan, Renk Alanı'nın öncü isimlerinden olan Mark Rothko ve Barnett Newman'ın, eserlerinin ortaya çıkış noktaları ve karşılıklı olarak incelenmesinin ele alındığı bu tezde, ilk olarak Soyut Dışavurumculuk Akımının tanımı, oluşum süreci ve II. Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika Birleşik Devletleri'nde sanat ortamı ele alınmıştır. Ayrıca Renk Alanı'nın New York sanat ortamındaki yerinin ve 20. Yüzyıl sanat anlayışını nasıl şekillendirdiğinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.

Soyut Dışavurumcu Sanatta Mark Rothko ve Barnett Newman'ın Renk Alanı yaklaşımlarının karşılaştırılması araştırmanın temelini oluşturmaktadır. Bu karşılaştırmalardan önce Soyut Dışavurumcu sanatla ilgili bazı bilgiler destek niteliğinde olması için dahil edilmiştir.

#### 1.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı Soyut Dışavurumcu Sanatta Mark Rothko ve Barnett Newman'ın Renk Alanı Yaklaşımlarının karşılaştırılması amaçlanmaktadır. Bu çalışmada 20. Yüzyılda ortaya çıkan Soyut Dışavurumcu akım, Renk Alanı uygulamaları ile çalışan sanatçılar ve bu sanatçıların üzerinde eserlerindeki plastik ve içerik açısından benzerlik ve farklılıkların ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

Soyut Dışavurumcu yaklaşımlarıyla Mark Rothko ve Barnett Newman'ın, II. Dünya savaşında yaşadıkları bunalım ve içsel duygu karışıklıklarının eserlerine yansımaları araştırılmıştır. Newman ve Rothko'nun Soyut Dışavurumcu akımın içinde Renk Alanı karşılaştırılmasının sınırlı olduğu ve bu eksikliğin giderilmesi çalışmanın amacı olmuştur.

## 1.2. Problem Durum

Soyut dışavurumcu akım, dönemin zorlu şartlarına karşı iç dünyalarında ruhsal kaygılar yaşayan ve bunu dışarıya salt izlenimcilik akımıyla yansıtamayan bir grup sanatçının oluşturduğu yeni bir akım olarak ifade edilebilir. Kendi içlerinde yaşadıkları sancılı süreçleri benmerkezci tavırlarıyla ifade etmeyi seçmiş, bunu ifade etme tarzları olarak da yoğun renk ve çizgi kullanmışlardır. Ardından Renk Alanı'nın keşfedilmesiyle ruh durumlarının karmaşık mücadelesini tuvale ya da herhangi bir zemine aktarmayı tercih etmişlerdir. Bu alanda çalışan yerli ve yabancı birçok sanatçı sanat tarihi içerisinde kendilerine yer bulmuştur. Ancak, Mark Rothko ve Barnett Newman'ın eserlerinin oluşumundaki etmenlerin incelenmesi ve Renk Alanı ile çalışan her iki sanatçının spesifik olarak eserlerinin ele alınıp karşılaştırıldığı bir çalışma henüz yapılmamıştır. Bu durum çalışmamızın problemini oluşturmaktadır.

## 1.3. Araştırmanın Önemi

Yapılan alan taramasında soyut dışavurumculuk akımı ile ilgili yerli ve yabancı pek çok kaynak bulunmaktayken, özellikle Mark Rothko ve Barnett Newman'ın Renk Alanı Yaklaşımlarının Karşılaştırılmasına yönelik, bu çalışmada Türkçe kaynağa rastlanmamıştır.

Mark Rothko ve Barnett Newman'ın eserlerinin karşılaştırmalı analizleri nitel olarak eksiktir. Dolayısıyla hazırlanan bu tez çalışması bu eksikliğin giderilmesine önemli katkılar yapacaktır. Eser karşılaştırması yöntemi ile Renk Alanının incelenmesi, yeni araştırmacılara yeni ve güncel bir kaynak oluşturması açısından önemlidir.

Narman Çal'ın, "Soyut Dışavurumcu Sanat Hareketi Bağlamında Mark Rothko ve Sanatı" adlı tez çalışmasında, Soyut Dışavurumcu sanatçılardan olan Mark Rothko'nun sanatı ve sanatındaki temsil konusundaki görüşlerine yer vermiştir. Ayrıca Rothko'nun kendi yaptığı açıklamalar ve sanatçının sanatı üzerine yapılan açıklamaları tez çalışmasına dâhil etmiştir. Burada yazarın, Rothko'nun hayatı ile ilgili eleştirmenlerin ve sanatçıların görüşleri doğrultusunda tezine yön verdiği

görülmektedir. Fakat Çal'ın tezinde ulaşılan, Mark Rothko ile ilgili Renk Alanı bilgilerinin oldukça sınırlı olduğu görülmektedir. Ayrıca Mark Rothko'nun eserlerinin Renk Alanı bazında analizlerine ulaşılamamıştır (Çal, 2002). Diğer Türkçe yayınlanmış tezlerde ise Mark Rothko ve Barnett Newman'ın, Renk Alanı yaklaşımlarının karşılaştırılması ile ilgili Renk Alanı bazında herhangi bir inceleme bulunmamaktadır. Yabancı tez kaynaklarından ulaşılan, Jeffrey J. Katzin'in "Perception, Expectation, and Meaning in Barnett Newman's Stations of the Cross Series", adlı tez çalışmasında Barnett Newman'ın On dört İstasyon serisini açıklarken, bantları ve zip'leri grup olarak ifade etmektedir. Fakat istasyonlar alanlar olarak kendi içinde Renk Alanlarına ayrılmadığı için, kaynağın yetersiz olduğu görülmektedir. Bu çalışma alanda bu boşluğu dolduracak ilk kaynak olması yönünden önem arz etmektedir.

#### **1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları**

Mark Rothko ve Barnett Newman'ın hayatları ve eserleri ile sınırlıdır.

#### **1.5. Araştırmanın Yöntemi**

##### **1.5.1. Araştırma Modeli**

Yıldırım'a göre nitel araştırma yöntemini döküman analizi, gözlem ve görüşme gibi yöntemleri araştırabilmek için tercih edilen süreç olarak ifade edilmiştir (Yıldırım, 1999, s.10). Şen, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan betimsel araştırma yöntemini ise; olguları ve bu olgular arasındaki bağlantıları saptama, sınıflandırma ve kaydetme olarak ifade etmiştir (Şen, 2005, s.346).

Yıldırım, nitel araştırma yöntemlerinde sıklıkla tercih edilen bilgi toplama yöntemlerini:

- 1- Görüşme
- 2- Gözlem

- a- Katılımcı gözlem
- b- Katılımcı olmayan gözlem

### 3- Yazılı dokümanlar

- a- Gözlem notları
- b- Görüşme kayıtları
- c- Dokümanlar

d- Resimler ve grafik sunumlar şeklinde ifade etmektedir (Yıldırım, 1999, s.10).

Çalışmamızda Nitel Araştırma Yöntemlerinden Betimsel Tarama Tekniği kullanılmış, veriler Yazılı Doküman ve Belgelerin Analizi Tekniği ile toplanmıştır.

## **1.5.2. Evren**

Aziz çalışma evrenini sınırsız olarak ifade etmekte, dolayısıyla gerçekçi yönde bir araştırma yapmanın zorlayıcı olduğunu aktarmaktadır. Bu nedenle çalışma yapılacak alanı bütünüyle değerlendirmeden ziyade çalışmanın bir bölümünün kesitinin alınmasının yeterli olduğunu belirtmektedir. Bu çalışma yöntemine de çalışma evreni olarak ifade etmektedir (Aziz, 2011, 49-50).

Çalışmanın evrenini Renk alanı tekniği, bu teknik ile çalışan sanatçılar ve eserleri oluşturmaktadır.

## **1.5.3. Örneklem**

Örneklem yöntemi çalışma alanının geniş olması durumunda tercih edilen bir yöntem olmakla birlikte araştırma aşamasında birey ve objeler incelenmektedir (a.g.e, 2011, s.49).

Çalışmanın örneklemini 1940 sonrası Soyut Dışavurumcu akım ile çalışan sanatçılar oluşturmuş, aynı zamanda Soyut Dışavurumcu akım içinde oluşan Renk Alanı tekniği ile çalışan Mark Rothko ve Barnett Newman'ın hayatı ve eserleri oluşturmaktadır.

#### **1.5.4. Veri Toplama Araçları**

Araştırmada birden çok veri toplama yöntemleri ve veri kaynakları kullanılmıştır. Araştırmacı, öncelikle kendi deneyimi ve ilgili literatür desteğini kullanmış ve bununla birlikte uzman görüşlerine de başvurmuştur. Elde edilen bulgular farklı veri toplama yöntemlerine ve veri kaynaklarına göre karşılaştırılarak teyit edilmiş ve anlamlı bütünler halinde raporlaştırılmıştır. Çalışmamızda ağırlıklı olarak Betimsel Tarama Tekniği kullanılmıştır.

#### **1.5.5. Verilerin Analizi**

Özdemir, betimsel analiz tekniğini, çeşitli veri toplama teknikleri ile ulaşılmış verilerin daha önceden belirlenmiş kıstaslara göre özetlenmesi ve yorumlanması olarak açıklamaktadır. Araştırmacı gözlediği ya da görüştüğü bireylerin görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtabilmek amacıyla doğrudan alıntılara sık sık yer verebilmektedir. Etnometodolojik analizde ise, araştırmacı kendisini günlük yaşamlarını ve hayat tarzlarını incelemiş olduğu bireyler ile duygu alışverişine girerek bu kişilerin davranışlarını, ruh durumlarını, algılarını ve topluma karşı geliştirdikleri bakış açılarını elde ettiği veriler ışığında anlamlandırmaya çalışmaktadır (Özdemir, 2010, s.336, 338).

Çalışmamızda veriler Betimsel analiz teknikleri ve Etnometodoloji, İçerik karma olarak kullanılarak analiz edilmiştir.

Betimsel analiz yöntemi kullanılarak çeşitli veri toplama teknikleri ile elde edilen veriler özetlenerek ve yorumlanarak nitel veriler oluşturulmuştur. Ardından Etnometodoloji yöntemi kullanılarak Renk Alanı tekniği ile çalışan Mark Rothko ve Barnett Newman'ın hayatları ve eserleri ile ilgili sanatçıların yaşadıkları duygu durumu geçişleri, sanat anlayışları ve topluma karşı bakış açıları empati kurularak analizi yapılmıştır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. SOYUT DIŞAVURUMCULUK AKIMININ OLUŞUMU

#### 2.1. Soyut Dışavurumculuk

Tarihte yaşanan zorlu süreçler sonrasında, modern çağın sanat fikirlerinin temelleri atılmıştır. Turani'ye göre; bu süreçlerden bir tanesi, çağımızı şekillendiren olgu endüstridir. Endüstrinin toplumsal yapıyı, insan yaşamını, politik görüşleri, felsefeyi ve sanatı etkilemesi kaçınılmazdır. Endüstrinin etki alanı geniş olmasının yanı sıra, oldukça etkili bir silahtır. Kullanımı iyi yönde olabileceği gibi kötü yönde de olabilir. Yapılan icatlarla endüstri gelişmiş, ancak atomun parçalanması bilimde büyük bir buluş olarak kabul edilirken, dünyayı kötü yönde etkileyen yönleri de olmuştur. Bu parçalanma eğilimi devletlerarası parçalanmalara, savaşlara, dolayısıyla insanların yaşadığı bunalımlara ve ekonomik güçlüklerle neden olmuştur. Bu yaşanan olumsuz faktörlerden etkilenen sanatçılar, objeyi resimde parçalama güdüsüyle tabloda yok etmişlerdir (Turani, 2010, s. 555).

1930-1945 yılları arasında yaşanan Faşizm, Yahudi soy kırımını ve II. Dünya Savaşı sebebi ile tüm ahlaki değerleri derinden sarsmıştır. Amerika Birleşik Devletleri ile Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği dünyada iki baskın ve büyük güç olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Küresel güce sahip devletlerin kendi çıkarları için az gelişmiş ya da gelişmemiş ülkeler üzerindeki hesapları insan hayatını hiçe sayan uygulamaları meşru kılmaları neticesinde, insanlar buldukları coğrafyada yaşayamaz hale gelmiş; savaşlar, afetler, kıtlık, kurallık, işsizlik güvenlik gibi sebeplerle başka coğrafyalara göç etmek zorunda kalmışlardır. Bu yeni kitle yeni yerleşim alanlarında yabancılık ve azınlık duygusu ile baş başa kalmıştır.

Hopkins, 1930 yıllarının dünyada kaos yılları olduğunu belirtmekte, Jackson Pollock ve Mark Rothko'nun siyasi görüşlerinin enternasyonalist olduğunu ifade etmektedir. İki sanatçının da, çalışan sanatçıların koşullarını iyileştirmeye kendilerini adanmış bir kuruluş olan Sanatçılar Birliği'ne üye olduğunu belirtmektedir. Rothko'nun zamanla diğer sanatçılar ve entelektüeller ile birlikte, Halk

Cephesi ile müttefik olan Amerikan Sanatçılar Kongresi'ni, Stalin'i ve bir dizi tartışmalı Sovyet grubunu desteklediğini işaret etmektedir. Bununla birlikte Rothko, 1930'ların sonlarına doğru siyasi faaliyetlerini ciddi bir şekilde değiştirmiştir. Hopkins 1939'ta imzalanan Ribbentrop Paktı ve Finlandiya'nın işgali sonucunda, New York'ta bulunan avangard sanatçıların büyük hayal kırıklıkları yaşadıklarını ifade etmektedir (Hopkins, 2000, s.7-8). Artuna göre; Sovyet komünist partilere ve Britanya İşçi Partisi'ne alternatif oluşturmak üzere yola çıkan "kültürel çalışmalar" faaliyeti, ilerleyen yıllarda dalga dalga büyümeye devam etmektedir. Bu faaliyetin kurucusu olan Raymond Williams kültürel çalışmalarını şu şekilde ifade etmektedir; "entelektüel araç gereçlerimizi ve en iyi çalışanları yanımıza alarak, en geniş anlamda en kişisel olanından, politik olanına kadar üzerlerindeki bütün baskıları kavramaları ve kendi çıkarlarına olan insanlara doğru gitmek için..." (Artun, 2016, s. 32).

Barnett Newman, 1941 savaş sürecinde;

"Dünyanın sonunun geldiğine inandığını anımsıyor. Bununla beraber benim için resim sanatının da sonu gelmişti. Çünkü anlamını ve meşrutiyyetini yitirmişti artık. Bundan sonra yine çiçek, insan ve eşya resimleri yapabileceğimize asla inanmıyordum. Ne yapacağımız sorusunun cevabı ise yoktu." (Krausse, 2005, s. 107)

Bu dönemde Dışavurumcu akım sanatçılarının ilk kez resmin kurallarına göre değil, kendi özlerine ve kendi estetik görüşlerine göre resimlerini şekillendirdikleri görülmektedir. Bu kuralların sıkıcı üstünlüğünden kurtulan sanatçıların, özgürce resimlerini yapmaya başladıkları bilinmektedir. Ortaya çıkan sonuçların bazılarının anlaşılmadığı ve bazı çevrelerce beceriksizlik olarak adlandırıldığı görülmektedir. Fakat Krausse'e göre modern çağın resimlerinde betimlenenden ziyade, neyi çağrıştırdığı önemlidir. Bunun içinde hayal gücü, sorgulama ve tefekkür (derin düşünme ve şükretme) gibi yetilerle düşünmek gereklidir. Bu nedenle bu sanatın anlaşılması biraz zaman almaktadır. Ayrıca sanatçılar estetik geleneklerden ve kalıplaşmış kompozisyon fikirlerinden ziyade benmerkezci düşünmeye başlamışlardır. Bu durumda sanatçıya sanatta tanınan sınırsız bir özgürlük ve yaratım gücü sunmaktadır. Sanattan anlamayan insanlar "özgür ruhu" eleştirerek tuvale atılan anlamsız fırça hareketleri olarak yorumlamaktadır. Sanatçılar izleyiciden sadece bu

yeni sanat akımıyla ilgili “bir resmin neyi betimlediğini bakıp çıkarmalarını” değil, “resme bakıp çağrışımlar yaratmalarını istemektedirler” (a.g.e, 2005, s. 107-108).

Hopkins’e göre, 1945 yılında Japonya’nın Nagasaki şehrine bir atom bombası düşmesi ile İkinci Dünya Savaşının sonuna doğru gelinmeye başlamıştır. Çatışmada yıllar boyunca, sayısız insan hayatını kaybetmiştir. Stalin’in SSCB’deki vahşet planları, Doğu Avrupa ile Amerika arasında yeni bir ideolojik “Soğuk Savaş” başlamadan önce, Batı’daki uluslararası ilişkilerinde şekillenmeye başlayacağını ifade etmektedir (Hopkins, 2000, s.1).

Hopkins Nagazaki’deki dram, SSCB’deki soğuk savaş dönemi Doğu Avrupa ve Amerika’da başlayan bu keskin değişimlerin sonucunda insanların duygu ve düşüncelerinde oluşan devinimi şu şekilde ifade etmektedir: II. Dünya Savaşı’nın bunaltıcı atmosferinden sonra, insanlarda tekrardan yeniden başlama dürtüsü oluşmuştur. Fakat Nagazaki şehrine atılan bomba ile insanlarda yeniden başlama dürtüsü yerine, yeniden korku zirveye çıkmıştır. Bu korku dolu yıllar ile birlikte Soğuk Savaş ürkütücü bir şekilde, dünyanın kapısını birçok defa çalmıştır. Bu acımasız çıkar ilişkileri savaş sonrasında Batı Sanatına yön vermiştir. Bu yönelimler yaşanırken Fransa’da, Komünizme bağlı realist guruplar, Avrupa’nın kültürel ve politik arzularına karşı çıkmışlardır. 1939’dan önce sanat dünyasına hakim olan Fransa’nın, sanatsal alandaki prestijli konumu zamanla sarsılmış, yıllar süren işgallerden sonra büyük yıkımlara maruz kalıp toparlanamamıştır. Guruplar arasında yaşanan tartışmalar sonucunda, işçi grubunu yansıtan sert sanatsal çalışmalar gündeme gelmeye başlamış, sanatçıların seçtikleri konular ise direnişçi kahramanlık hikâyeleri ve endüstriyel huzursuzluk temalarıyla ilgili büyük boyutlu resimler olmuştur. Fransa’da yaşanan bu olaylarla birlikte Nazi sempatanları, Nazilerle işbirliği yapmış, bu işbirliğine girmiş bu işbirliğine de Vichy Rejimi adını vermişlerdir. II. Dünya savaşı sonrasında yaşanan bu çağdışı olaylar varoluşçu felsefeyi doğurmuştur. 1942 yılında Vichy Rejiminin kaldırılması ile varoluşçuluk felsefesi özgürce gerçekleşebilmiştir. Bu felsefenin ana teması insan, insan özgürlüğü de önemli bir kıtas olmuştur. Sanatçılar Varoluşçuluk felsefesiyle birlikte yaşadıkları heyecanları, hazları, sevinçleri, hüznüleri, kırgınlıkları ve protestoları sanatın sınırsız açılan kapılarıyla birlikte tuvallerine aktarabilmişlerdir (Hopkins, 2000, s.14-17).



Savaşın ardından sanatçıların üretebilmek ve özgürlük için bir yerlerden başlamaları ve ileriye dönük adımlar atmaları gerekmektedir. Önemli sanatçılar savaştan kaçmak ve sanatlarını özgürce oluşturabilmek için en güvenli yer olabileceğini düşündükleri, Amerika Birleşik Devletlerine göç etmişlerdir. Pek çok ulustan göç alan Amerika kısa tarihsel geçmişi ve zayıf sanatsal birikimi dolayısıyla oluşan kültürel boşluğu kapamak için sanatı ve sanatçıyı ön planda tutmayı bir devlet politikası olarak benimsemiştir. Bu amaçla 1929 yılında New York Sanat Müzesinin kurulmasına karar verilmiştir. Devletin izlediği aktif sanat politikası modern sanat müzesi kurucularından Mr. Rockefeller'in söylediği “Çağdaş sanatçıları, hayatı boyunca bir somun ekmek alacak parayı bile bulamayan Van Gogh'un kaderinden korumak için” cümlede açıkça ifade edilmiştir (Krausse, 2005, s.106-107).

20. yüzyıl sanat alanında köklü değişimler yaşanmıştır. Yaşanan bu değişimlerin en önemlisi, dünya sanat merkezinin Paris'ten New York'a taşınmasıdır. Sanat merkezinin taşınmasının gizli nedeni ise; Amerikan kültür ve sanat politikasının bir parçası olmasıdır. Paris II. Dünya savaşı nedeniyle, büyümlü atmosferini kaybetmiş ancak II. Dünya savaşının bitmesiyle, bazı sanatçılar Paris'e geri dönüp atölyelerinde çalışmalarına devam etmişlerdir. Paris'i yeniden canlandırmaya çalışmışlar, fakat pek çok ulustan göç alan Amerika, kısa tarihsel ve zayıf sanatsal birikimi dolayısı ile oluşan kültürel boşluğu kapatmak için, sanatı ve sanatçıyı ön planda tutmayı bir devlet politikası olarak benimsemiştir. Böylelikle sanatın başladığı yer olan Paris'in yerine ABD daha cazip hale gelmeye başlamıştır. ABD'de 1920-1930 yıllarında yaşanan bunalımların yavaş yavaş atlatılmaya başlaması ve Amerikan ekonomisinin canlanması yönündeki gelişmeler sonucunda yeni galeriler, yeni dergiler ve yeni okullar açılmıştır. Yeni Amerikan sanatının gelişmesi yönündeki en önemli adımlardan biri, Peggy Guggenheim'in (1898-1979) yeni nesil sanatçıların eserlerine galerilerinde yer vermesi ve eserlerin beğenilmesi ile yaşanan yoğun ilgi sonucunda, birçok yeni galerilerin ortaya çıkmasıdır (Antmen, 2009, s. 145). Bu etkenlerin yanı sıra sanat borsasının da, ABD ye taşınması sonucunda kültür savaşını ABD kazanmıştır.

Sanat alanında bu dönemdeki gelişmeleri Lynthon şöyle özetlemektedir: Soyut sanat savaş öncesinde, umutsuz bir sanat akımı gözüyle bakılırken savaş sonrası soyut sanat zirveye çıkmıştır. Bu zirveye çıkışta önemli etkenlerden bazıları, Komünizm ve

Faşizm' in soyut sanatı yasaklaması olmuştur. Özgürlük için soyut sanat, sanatçıların olduğu kadar, özgür bireylerinde simgesi haline gelmiştir. Sanatçılar özgürlüğün verdiği haz ile sayısız eserler oluşturmuştur. Eserlerin konularını ise insanların çektikleri acılar ve yaşanan gerilimler oluşturmuştur. Sanatçılar verilmek istenen mesajı izleyiciye ustalıkla aktarmışlardır (Lynton, 2009, s. 266-267).

Hopkins sanat tarihçisi Michael Leja'nın, Amerikan'ın kültür atmosferi ile ilgili yorum yaparken; Rothko ve Pollock gibi Soyut Dışavurumcu sanatçıların psikanaliz ve klasik mit efsanesine yakın olduğu kadar modern insanın güncel temalarını doğrudan etkilendiklerini aktarmaktadır (Hopkins, 2000, s.10).

Turani'nin tespitine göre, 1945-1960 yılları arasında ünlü soyut ressamaları tanıtan galeriler; Galerie Charpertier, Galerie de France ve Galerie Jeane Boucher gibi sanat kurumları kapanmış ya da New York'a taşınmışlardır. Turani bu yaşanan durumu dönemin ünlü Soyut Expresyonist sanatçılarından Mark Rothko'nun ifadesi ile aynen şu şekilde aktarmaktadır: "Bugün artık Amerika, bütün dünya sanatçılarının buluşması gereken yer olarak kabul edildiğine göre, gerçekten küresel bir düzeyde oluşacak kültürel değerleri benimsemenin vakti gelmiştir" (Turani, 2010, s.697).

Tansuğ'a göre, siyasi ve politik değişimler, Soyut Dışavurumculuk akımına yön vermiştir. Bu akımın temsilcileri ise Jackson Pollock (1912-1956), Willem De Kooning (1904-1997), Mark Rothko (1903-1970), Mark Tobbey (1890-1976), Franz Kline (1910-1962), Robert Motherwell (1915-1991), Clyfford Still (1904-1980) ve Morris Louis (1912-1962) dir. Bu sanatçıların üslup yönünden benzerliklerinin az olmasına karşın, paylaştıkları ortak nokta resmin yaratıcı yönünü ön plana çıkarmak, resmin ne anlattığını ve kurallarını resme başlamadan önce planlamayı reddetmektedirler. Bu akım sanatçılarına göre önceden planlama, resmin özgürlüğünü kısıtlamaktadır (Tansuğ, 1999, s. 251-252). Turani II. Dünya Savaş'ının neden olduğu ruhsal gerilimlerle iç dünyalarında fırtınalar yaşayan ve dünyaya karşı inançlarını yitiren sanatçı ve sanatçı adaylarının, ortaya çıkardıklarını ifade etmektedir. Turani'ye göre bu sanat akımının temsilcileri dış dünyaya ait biçim yapısını yok sayarak kendi var olan dünyalarını ve fiziksel hareketlerini yansıtan bir akım ortaya çıkarmışlardır. Bu sanat akımının temsilcileri Avrupa'nın Londra, Roma, Paris ve diğer sanat merkezlerinde yaşamışlardır. Bu merkezlerde, ustalardan ders almış detaylı ve özgün araştırmalar yapmışlardır (Turani, 2010, s.705-706).

Amerika dışında doğup büyüyen ve sanatçıların Londra, Roma, Paris, Moskova gibi önemini ve işlevini yitiren sanat merkezlerinden çok, daha geniş imkânların sunulduğu Amerika'ya göç ettikleri dünya sanatının yeni merkezinin New York olmaya başladığı görülmektedir. Turani, dünyadaki bu hızlı gelişmeler ile sanatçıların yoğun ve titiz araştırmaları neticesinde soyut ekspresyonizmin önem kazandığını ifade etmektedir. Bu akım sanatçılarının, alışlagelmiş tek düze sanat değerlerine uyma zorunluluğu duymadan, formları içlerinden geldikleri gibi kurgulayarak dramatik ya da lirik bir ruh hali ile tuvali biçimlendirdiklerini aktarmaktadır. Turani'ye göre; sanatçı o an ne hissediyorsa, kurguyu tuvaline hissettiği gibi aktarma özgürlüğüne sahip olmuş, herhangi bir kural ve kısıtlanma söz konusu olmamıştır. Kompozisyonu oluşturan unsurların birbiriyle olan ilişkisine değil, tuval yüzeyindeki boyasal alanın bir bütün olarak hissedilmesi, soyut dışavurumculuk akımının kendine has özelliği olmuştur.

Ekspresyonist akım sanatçıları, içgüdülerini dinlemeyip, ruhlarındaki eşsiz uyumu keşfederek harekete geçirmiş ve sanat eserlerinde ise heyecanlı dramları tiyatro sahnesindeymiş gibi canlandırmışlardır. Ekspresyonist sanatçılar Ekspresyonist sanatçılar gibi görüneni değil ardında görüneni, görme yetilerinden dolayı keşfetmişlerdir. Kircher Ekspresyonist sanatçılar için; "Çevremizde olan olaylar, bizi çeviren eşyaların arkasında bulunan sıklarda gizlidir" der (a.g.e, 2010, s.577-578).

20. Yüzyıl'ın ilk yarısında var olan sanat akımlarındaki biçimlendirme anlayışları, sanatçıların kendi yasalarını kendi koydukları bir nitelik taşımaktadır. Sanatçılar genellikle büyük boyutlu tuvaleri tercih etmişlerdir. Bu tercih sanatçıların belli bir şekillendirme ya da çözümleme ihtiyacı duyduklarından değil; özgürce eylemi o an ki duygu durumuna göre tuvale yansıtma isteklerinden doğmuştur (Antmen, 2009, s.150-151).

20. yüzyılda başlayıp hızla kabul gören Soyut Ekspresyonizm akımı zamanla kendi içinde de ayrılmış, farklı tarzları benimseyen alt gruplar oluşmuştur. Antmen bu grupları şu şekilde sıralamıştır:

1. Eylem Resmi (Action Painting), Jackson Pollock
2. Renk Alanı Resmi (Colorfield Painting), Mark Rothko ve Barnett Newman (a.g.e, 2009, s.150)

### 2.1.1. Eylem Resmi (Action Painting) ve Jackson Pollock

Resimlerini ilk kez 1948'de sergileyen Jackson Pollock'un resmi, sanatçının tüm bedeninin hareketinin resmi oluşturması bağlamında 1952'de Harold Rosenberg tarafından, Eylem Resmi (Action Painting) olarak tanımlanmıştır. Ayrıca boyaların yüzeyin her yerinde neredeyse eşit dağılımından dolayı, All Over (Tüm Yüzey) resmi olarak da nitelendirilmiştir. Pollock eserlerinde tuval bezini yere ya da duvara asarak özgürce çalışmıştır. Tuval bezinin etrafında rahatça dolaşarak ve bol boya akıtarak eserleriyle bütünleşmiştir (Resim 1). Turani Pollock'un tuval bezinin etrafında rahatlıkla hareket edebilmesi, her yönüyle tuvale müdahale edebilmesi ve bedenini hareket halinde kullanmasını, Eylem Resmi'ne en iyi örnek olarak göstermektedir (Turani, 2010, s.708). Gombrich'e göre Soyut Expresyonizm akımının öncüleri için sanat, daha önceden düşünülmeden bir anlık ortaya çıkan o duyguyu resmedebilmektir (Gombrich, 2009, s.602).

### 2.1.2. Renk ve Renk Alanı Resmi (Colorfield Painting), Mark Rothko - Barnett Newman

Gökay, rengi ışığın farklı dalga boylarıyla insan zihninde oluşturduğu his olarak ifade etmektedir. Renkler doğada en saf haliyle bulunmasına rağmen o tonları elde etmemiz mümkün olmamakla birlikte, bu durum her insanın renk tonu yorumunun farklılığından da kaynaklanmaktadır (Gökay, Ayaydın, Vural, Tuna, 2009, s.114).

Becer'e göre ışık yansımalarıyla oluşan renk, izleyici üzerinde birçok insani duyguları uyarmaktadır. Sıcak renklerin uyarıcı çağrışımlar yaratması ve soğuk renklerin yatıştırıcı etkisi dikkat çekmektedir. Üç ana rengin kırmızı, sarı, mavi; üç ara rengin ise mor, yeşil ve turuncu olduğunu aktarmaktadır. Soğuk bir renk olan mavi rengi sıcak bir renk olan kırmızı ile palette karıştırdığımızda mor renk elde edildiği görülmektedir. Ayrıca soğuk rengin miktarı arttırıldığında insan ruhunda kasvetli, trajik ve ruh durumu bozukluklarına neden olduğunu bilinmektedir. Becer, algılayabildiğimiz her rengin psikolojik etkilerinin olduğunu ifade etmektedir. Bunlar şu şekildedir:



Şekil 1. Renk Çemberi, Çizim: Tuba Malkondu CDR.

Yeşil: Kıskançlık

Mavi: Sadakat ve içtenlik

Kırmızı: Etkinlik ve cesaret

Kahverengi ve mor: Tekdüze, sıkıcılık, depresyon ve yalnızlık

Beyaz: Teslimiyet

Siyah: Karamsarlık (Becer, 2013, s. 57-59).

Soyut Dışavurumcu sanatçılardan olan Mark Rothko'nun eserlerinde sarı, turuncu, kırmızı, mavi, siyah, kahverengi ve gri rengi kullandığı, aynı zamanda Şapel resimlerinde mor ve yoğun olarak maviye yakın mor rengi tercih ettiği görülmektedir. Rothko'nun kendi ruh durumunu en iyi yansıtan renk olarak mor ve tonlarını seçtiği, Newman'ın ise On dört istasyonunda siyah, beyaz ve gri rengi kullandığı görülmektedir.

Kavak, renklerin izleyici üzerinde etki ettiği psikolojik anlamları şu şekilde ifade etmektedir:

**Mavi:** Mavi rengin kişide huzur etkisi yaratırken aynı zamanda uzaklık hissini de baskın kıldığını, bununla birlikte kişinin ruhsal olarak hiçliğe ve derinliğe çekildiğini aktarmaktadır.

**Kırmızı:** Dinamik ve enerjik olan kırmızı renk, iyi yönde uyaran olabileceği gibi uzun süre kırmızı renk ile etkileşim yaşandığında ruhsal rahatsızlıklara da neden olabilmektedir.

**Sarı:** Sarı rengin canlı ve aydınlık hissini, ruhsal yönden ve gözün algıladığı oranda aydınlatıcı olduğunu fakat hastane kurumlarında kullanılan sarı rengin ise hüznü çağrıştırdığını ifade etmektedir.

**Yeşil:** İki ana rengin karışımından oluşan yeşil renk denge ve uyumu simgelemektedir.

**Mor:** Yazar mor rengin, maneviyat hissini, bilinçaltı korkularını ve tedirginlik algısını oluşturabilen bir renk karışımı olduğunu aktarmaktadır (Kavak, 2015, s.75-78).

Psikolojik rahatsızlığı olan sanatçıların, mor renge karşı ilgi duydukları bilinmektedir. Mor karışımın içinde var olan mavi tonunun yoğunluğundan dolayı depresyon, manik bozukluk, duyguları derinde yaşama ve mitsel sembollere ilginin arttığı görülmektedir.

**Turuncu:** Sarı rengin aydınlatıcı etkisi ve kırmızı rengin uyarıcı etkisiyle oluşan turuncu renk mutluluk etkisi yaratmaktadır. Bu kullanılan karışım renklerinden sarı renk miktarının artmasıyla yoğun rahatsız edici aydınlık hissi oluşmaktadır. Kırmızı renk miktarının artırılmasıyla oluşan turuncu renk ise sıcaklık ve mutluluk duygularını yansıtmaktadır.

**Beyaz:** Masumiyet ve saflığın rengi olan beyaz renk, sessizlik, boşluk ve belirsizlik hislerinin içinde barındırmaktadır.

**Siyah:** Karanlığın ve karamsarlığın rengi olan siyah renk, boşluk, hiçlik ve gizemli derinliği yansıtmaktadır (Kavak, 2015, s.79-80).

Barnett Newman'ın On dört İstasyonunda kullanmış olduğu siyah, beyaz ve gri renk tonlarıyla, özgün saf bir ses olan ağlama sesini boşluk, sessizlik ve zip tekniği ile derinliği gizemli kılarak ölümsüzlük ritüelini gerçekleştirdiği görülmektedir.

Soyut dışavurumcu sanatçılar renkleri tuvallerinde yada herhangi bir resim tasarlayabilecekleri zemin üzerinde kalın boya tabakalarını yoğunlaştırarak kullanmayı tercih etmektedirler. Bu renk tonları koyu siyah, koyu kahverengi, sarı, mor, mavi tonun güçlü olduğu mor renk, kırmızı, yeşil ve turuncudan

oluşturulmaktadır. Ayrıca Soyut dışavumcu sanatçılar bu renklerle gerçeği boşlukta ve derinlikte yansıtabilmektedirler (Richard, 1984 s.23-25).

Renk Alanı tuval ya da benzer bir malzeme ya da herhangi bir zemin üzerinde, renklerin matematiksel olarak kapladıkları alan ile orantılı olarak değerlendirilir. Newman'ın istasyon resimlerinde büyük bir tuval üzerinde açık bej ya da krem tonları ile kaplanan geniş yüzey karşısında, keskin ve çok daha küçük bir alanı kaplayan koyu renkli alanın sanatçının duygu ve düşüncelerini alanlara yüklediği anlam ve öneme göre, matematiksel olarak orantıyla aktardığı bilinmektedir. Renk Alanı ressamları rengin toplumsal ve ruhsal içeriğinden ve yaşam ile ilintili tüm anlamlarından soyutlayarak kullanmaya çalıştığı görülmektedir. Renk Alanı sanatçıları için renk, yalnızca salt renk olmakla birlikte göz ile temasında direkt tuval ile karşılıklı ilişki kuran geniş bir Renk Alanı'nı barındırmaktadır. Renk Alanı Resmi, soyut resimdeki önemli bir gelişmeyi işaret etmektedir. Çünkü bir arka plana karşı bir form veya bir figür öne sürülmeden geliştirilmiş ilk stil olduğu değerlendirilmektedir.

#### **2.1.2.1 Renk Alanı Resminin Özellikleri:**

- Parlak ve ana renkler, şekilli ya da şekilsiz alanlar veya geometrik olabilen, ancak çok düz kenarlı olan ya da olmayan belirli şekiller olduğu görülmektedir.
- Eserler tuvalin veya oluşturulduğu alanın düzlüğünü vurgulamaktadır.
- Heyecan, korku, tedirginlik ve ağlama hissi gibi insani duygular, renkler ve şekiller arasındaki gerginlikten oluşmaktadır.
- Şekillerin örtüşme veya birbirine geçme yoluyla entegrasyonu (birleşme) mekânsal ayrımları bulanıklaştırmakta, bu nedenle görüntünün arka plana karşı neredeyse hiçbir anlamı olmamaktadır. Bu oluşan şekiller tuvalde ya da başka bir malzemede bazen ortaya çıkmış, bazen de eseri çevreleyen renklerle dağılım göstermiştir.
- Eserlerin ölçüleri genellikle çok büyük tasarlanmıştır. Sanatçılar eser çalışmalarını tuvallere, heykellere ve tuval benzeri kumaşlarına aktarmışlardır. Bu da izleyicinin rengi muazzam bir Renk Alanı olarak keşfetmesini sağlamaktadır (thoughtco.com, 2018, para.12).

Newman ve Rothko'daki Renk Alanı kavramı şu şekildedir: Rothko, Renk Alanlarını tuvalde parçalara bölmekte, fakat zemine bağlamamaktadır. Adeta yüzen şekiller gibi algılamamıza neden olmaktadır. Sanatçının, ayrıca Renk Alanlarının sıralama şekliyle, özellikle koyu renk kullandığı Renk Alanlarında derine çekilme hissini izleyiciye aktardığı görülmektedir. Newman'ın ise, on dört istasyonunda oluşturduğu Renk Alanlarını zemine bağladığı ve bir yer hissi oluşturduğu görülmektedir. Newman kendi keşfi olan zip ile Renk Alanlarını tuvalde ayırmıştır. Fakat Newman'ın 18 Cantos baskı çalışmalarında Rothko'nun çalışmalarına benzer Cantos III (Resim 73), Cantos XVI (Resim 74), Cantos V (Resim 75) ve Cantos VI (Resim 76) çalışmalarında kullandığı zip'ler ve dikdörtgenler yüzüyor gibi görünmektedir. Canto III, ve Canto V'de dördüncü alanda ve Canto VI'da ikinci Renk Alanı'nda oluşmuş zip'ler, yukarı ve aşağı yönde alanı kesmediği görülmektedir.

Antmen, özgün bir üslup özelliği gösteren Renk Alanı'nı, sanatçının imzası olduğunu aktarmaktadır. Renk Alanı sanatının öncüleri şu şekildedir: Mark Rothko, Barnett Newman ve Ad Reinhardt. Akımdaki sanatçıların sanat anlatım tarzında renk hakim olmuştur. Tuvalin zemininde tek bir renk ya da daire ve dikdörtgenlerle oluşan kompozisyonu, devasal butlu tuvallere aktarmışlardır. Eserlerine, büyük fırça hareketleriyle o anki hislerini, yaşanan insani duygularını, sevinç, keder, ölüm ve huzuru terapi yapıyormuş gibi yansıtmışlardır. Tuvalleriyle çalışırken, dünyanın telaşından kendilerini soyutlayıp adeta renk ile meditasyon yapmışlardır. Rothko, renk geçişlerindeki tonların ruh durumlarını yansıtan, saf bir resim alanı oluşturmuştur. Renk Alanı'nda öncü olan sanatçı Mark Rothko, karmaşık düşüncelerin basit dışavurum fikrini keşfederek, kendi ruh dünyasında bir tarz yaratmış ve Renk Alanının başlıca temsilcisi olmuştur. Antmen Renk Alanı ve Eylem Resmi arasındaki farkları şu şekilde özetlemiştir: Renk Alanı resmi, düşüncenin psişik enerjisini taşımaktadır. Eylem Resminde beden hareketlerinin kullanımıyla boya tuval yüzeyine aktarılmıştır. Renk Alanı resminde ise rengin gözde bıraktığı etki, tuvalin sakinliği, yalınlığı ve bütünlüğü önem kazanmıştır. Kendiliğinden o anda gelişen duygular olmaksızın, önceden tasarlanan bu olağanüstü yapıtların ortak özellikleri ise yalınlıkları ve tek renkli sade oluşlarıdır (Antmen, 2009, s.150).



## 2.2. Soyut Dışavurumcu Yabancı Sanatçılar

1940 yılından sonra Soyut Dışavurumcu yaklaşımları ile sanat sahnesinde yeralan sanatçılardan bazıları şu şekildedir:

### 2.2.1. Jackson Pollock (1912-1956)

İrlanda asıllı Jackson Pollock, 1912 yılında Cody Wyoming'de doğmuştur. Eğitimini New York'ta bulunan Art Students League okulunda almıştır. Hocası Thomas Hart Benton dur. Pollock hocası ile ilgili şunları ifade etmiştir:

Benton'la çalıştığım için güçlü bir biçimde karşı çıkabileceğim bir şey vardı; sonradan düşündüğümde, onun gibi güçlü direnç gösteren birisiyle çalışmanın pek direnç gösteremeyecek daha zayıf bir kişilikle çalışmaktan daha iyi olduğunu fark ettim. Benton ayrıca beni Rönesans sanatıyla tanıştıran kişidir (Antmen, 2009, s.155).

Resim tekniğinde hocasının etkisi yıllarca sürmüştü, fakat ilerleyen yıllarda tedavi gördüğü psikanalitik terapi ile birlikte görüş açısı değişmiş ve gerçek üstücülük akımına ilgi duymaya başlamıştır. İlerleyen yıllarda akıtma tekniğiyle yeni soyut resimler oluşturmuştur. Alışıla gelmişin dışında tuvali şövalye haricindeki bir zemine yerleştirip, etrafında çeşitli fiziki hareketler ile ritmik fırça damlatmaları yaparak dolaşmıştır. Pollock'un kendisine özgü tekniğiyle alışıla gelmiş kompozisyonu reddetmiştir. Pollock aksiyon resim tekniğini bulan kişi olarak adlandırılmıştır (a.g.e, 2009, s. 154).

Jackson Pollock'un, boyları damlalar hâlinde akıtarak yaptığı eserleri ilk kez 1948 yılında sergilenmiştir. Kooning'in söylediği gibi bu resimlerde Jackson Pollock adeta "buzları eritmiştir" ve resimlerdeki simgelerle bunları ortaya çıkaran resim yapma eylemi, farklı akım tarzlarını benimseyen ressamların yeni yapılandırılan sanatı anlamalarına imkan tanımıştır. Bu olağanüstü teknik, yere serilen geniş tuvaler üzerine bir teneke kova yardımıyla damlatarak ve ritmik bir şekilde dökerek ortaya çıkmaktadır. Tuval; üzerindeki oluşan rastlantısal izleri, farklı açılardan yaklaşan, her iki kolunu çeşitli yönlerde sallayarak ve ellerini tuval üzerinde dolaştırarak boyayı

damlatıp saçan ressamın hareketlerini video gibi kaydetmiştir. Pollock'un görsel şöleni, adeta dans eden bir balerinin zarif hareketlerini temsil etmektedir. Önceden yaptığı eserlerinde kullandığı şiddet dolu izleri bu teknikte kullanmamıştır, aksine naif hareketler hakim görülmektedir (Lynthon, 2009, s.230).

Pollock'un geliştirdiği bu teknikle ilgili bazı sanat eleştirmenleri ve sanat çevreleri, sanatçı için "Damlacı Jack" ifadesini kullanarak alay etmişler, aynı zamanda da sanat tarihinde bir dönüm noktası yaratan kişi olarak takdir etmişlerdir. Tuvalde yaratmış olduğu dinamik enerjiyi, bazıları tarafından itici veya tesadüfi damlalar olarak nitelendirildiği için kabul görmemiştir. Aslında Pollock yaptığı Eylem Resmi'nin tamamen tesadüfi olmadığını, kontrol edilebilir bir eylem olduğunu ifade etmiştir (Het Wereldmuseum Van De Kunst, s. 377).

Pollock Number I "Lavender Mist" tablosunda (Resim 1), beyaz, mavi, sarı, gümüş, umber, pembe ve siyah boya ile yoğun ve karmaşık katmanlar oluşturmuştur. Tuvalde lavanta renkli boya kullanmamış ama pembe, mavi ve siyah renklerin bulunduğu yerlerde lavanta rengi oluşmuştur. Pollock'un arkadaşı, sanat eleştirmeni Clement Greenberg, tabloyu gördüğünde, "sisli bir bulut" gibi hissettiğini söylemiştir. Bu atmosferik açıklama resmin altyazısı olmuştur (Lynthon, 2009, s.231).

Pollock'un el izleri, tuvalin sol üst ve sağ kenarlarında görülmektedir. Bunlar sanatçının çalışmadaki varoluşunun izleridir (nga.gov, s. 150-151). Geniş bir tuval yüzeyindeki bu renk çizgileri incelemekte ve kalınlaşmaktadır. Yüzeydeki renkler ve vurgular oldukça homojen dağılmıştır. Renk dağılımında arka plan koyu ise damlalar açık tonda, arka plan açık renk ise damlalar koyu tonda kullanılmıştır. Sanatçının kullandığı damla hareketleri karmaşık ritimli bir tür enerji yansıtmaktadır. Eleştirmen Harold Rosenberg, 1952'te Jackson Pollock'un geliştirdiği resim yapma tekniğini, Action Painting olarak adlandırmıştır. Pollock'un atölyesinde çalışırken çekilen fotoğraflarında ve videolarında; Pollock'un üzerinde t-shirt, jean pantolon ve ayakkabılarıyla, elinde boya kovanı ve fırçasıyla zemine serilen oldukça büyük bir rulo tuval bezinin etrafında, rahat ritmik hareketleri dikkat çekmektedir (Lynthon, 2009, s.231)

Motherwell ve Rosenberg'in yayımcısı olduğu "Olasılıklar I" adlı dergide Jackson Pollock'un sanatıyla ilgili yaptığı açıklamalara yer vermişlerdir.

Pollock sanatının tekniğini şu şekilde ifade etmiştir:



**Resim 1.** Jackson Pollock, Number 1,

Web: <https://www.nga.gov/collection/highlights/pollock-number-1-1950-lavender-mist.html>

Resmimin içindeyken ne yaptığının farkında değilim. Ne yapmış olduğumu görebilmem, ancak bir çeşit “tanışma” döneminden sonra mümkündür. Değişiklikler yapmaktan, simgeleri bozmaktan vs. korkmam; çünkü resmin kendine özgü bir yaşamı vardır. Ben bu yaşamın ortaya çıkması yolunda çaba harcarım. Eğer resimle olan ilintim koparsa sonuç anlamsızlaşır. İlintim sürdükçe saf bir uyum, kolay bir alışveriş söz konusudur ve iyi bir resim ortaya çıkar (a.g.e, 2009, s.231)

### 2.1.2. Willem De Kooning (1904-1997)

Willem De Kooning, 1904 yılında Rotterdam’da doğmuştur. Hollanda asıllı sanatçı Amerikan Soyut Dışavurumcu sanatının önemli isimlerinden olmuştur. Street’e göre Kooning yapmış olduğu kadın temalı tablolarında, figüratif eylem resmi tekniğini kullanmıştır. Sanatçının fırça vuruşlarındaki özgürlük ve keskin hatlar izleyici tarafından tercih edilmektedir. Tuvale yakın hareketlerle yüklediği Renk Alanları ve gelişi güzel konturlar arasında var olan figür, bilinç dışı imgeye dönüşmektedir. Willem De Kooning arka plan ve figürün iç içe girdiği tuvalde, bir bütünlük sağlamayı başaramıştır. Tuvallerinde canlandırdığı, bazen kudretli ve şehvetli, bazen saldırgan ve canavar olan bu kadınlar kısmen de Kooning'in en sevdiği ressamlardan biri olan Picasso'nun Kübist portreleri ve Peter Paul Rubens'in (1577-1640) eserlerinden esinlenmiştir. Soyut Dışavurumculuğun en ünlü eleştirmenlerinden biri olan yazar Clement Greenberg, Soyut Dışavurumcu sanatta, diğer ressamların dehşet, vahşet ve gerginlik sanatını icra etmelerinden ziyade, Kooning'in figüratif sanata dönüşünü desteklemiştir (Street, 2016, s.9).

İnatçı’ya göre; De Kooning eserlerinde işlediği kadın imgesini sevme ve reddedilme konusuyla birleştirerek büyük tuvalere yansıtmıştır. 1950 yılında “Kadın I” adlı eserini (Resim 2) fırça vuruşlarındaki özgür, sert ve dağınık renk armonisi ile uyumlandırmıştır. Sanatçının fırça vuruşları, yüz bölgesinde gözleri ve ağzı vücudunda ise göğüsler, bacaklar ve kolları biçimlendirerek vurguyu sağlamıştır. Bu uyum belirgin bir şekilde, kadın figürünün duruşu ve yüz ifadesinde oluşan kendisine ve vücuduna gerekli özeni göstermediği izlenimiyle örtüşmektedir (İnatçı, 2013, s. 149-150).



**Resim 2.** Willem De Kooning, Woman I,

Web: [https://www.moma.org/rails4/m/tours/7/tour\\_stops/79?locale=en](https://www.moma.org/rails4/m/tours/7/tour_stops/79?locale=en)

Lynthona göre; De Kooning'in ustalığı Yeni Amerikan Resmi'nin öncüsü olarak kabul görmesini sağlamıştır. Lynthon ayrıca Pollock'un, "Action painting" (Eylem Resmi) tekniğini kullanan yegâne sanatçı olmadığını ifade etmektedir (Lynthon, 2009, s. 234).

### 2.1.3. Mark Tobey (1890-1976)

Mark Tobey Wisconsin Eyaleti'nde, Centerville'de doğmuştur. Tobey resim yapmaya başlamadan önce 1920'lerin ortasından sonuna kadar illüstratör, ardından portre ressamı ve karikatürist olarak çalışmıştır. Kariyerine Chicago'da ve daha sonra New York'ta devam etmiştir. Lekeci üslubu ilk resmeden sanatçı, Mark Tobey olmuştur. Tobey Amerikan resminden daha farklı çalışmalar tasarlıyordu. Resimdeki merkez noktaya renkleri yaymamış ve aksine tüm tuvali renklendirmiştir. İlerleyen yıllarda tanıştığı Reng Kwei adında bir Çinli sanatçıdan Doğu Asya fırça tekniğini öğrenmiştir. Zamanla bu fırça vuruşlarını kendi üslubuyla birleştirenince adını "beyaz yazı" (Resim 3) verdiği kendine özgü tekniği bulmuştur (Turani, 2010, s. 630).

İnatçıya göre; Tobey'in "Ritüel Alanlar" serisinden (Resim 3) 1941-1943 tarihli resmi, sanatsal gözlem sonucunda oluşan ritmik hareketlenmeler, resmin bir taraftan diğer tarafa doğru yığıp rahatsız etmektedir. Resimdeki küçük parçalar birbirlerine bağlanarak toplu hareket eden ve aynı zamanda ilerleyen bir mekanizmayı oluşturmaktadır. Tobey'in parçadan bütüne oluşturduğu bu kompozisyonu, mitin zaferini görselleştirircesine inanç dünyasını soyut olan dünyaya taşımaktadır (İnatçı, 2013, s. 77).

Seitz'e göre Tobey sessizliğe değer verse de, hareketin ve rengin sanatı için vazgeçilmez unsurlar olduğunu görmektedir. Resimlerinde her yönden gelen enerjiyi yakalayıp, görselleştirmesi en önemli özelliğidir. Tuvallerinde biçimleri, birleşmeleri, kütleleri ve enine olan hareketleri kısacası tüm fiili hareketleri, geçitler şeklinde uygulamıştır. Tobey için resim yapmak, profesyonel bir teknik olmaktan çok, yaşamla bir benzeşimdir. Her zaman belli olan bu mahkumiyette, meditasyon esas olmuştur. Onun için görsel dualar ve Tanrı ile olan bu küçük derin iletişim, resimlerinde görülmektedir. Tobey 1951'de "Biz sanatçılar daha fazla nefes almayı öğrenmeliyiz" diye yazmıştır. Ancak iyi yapılmış statik bir tablo "nefes almıyor, nefes aldırıyor" ise sanatçı bir çalışmanın bütünleşmesine yaklaşırken, boyama sürecinde tüm güçlerin hedeflerine ulaşmasına kadar devam etmeli, ancak çalışma sırasında nerede ve ne zaman duracağını bilmelidir. Tobey'e göre; "Eğer ne zaman duracağınızı bilmiyorsanız ve resmi çok uzaklarda taşıyorsanız, ellerinizde bir ceset vardır." Enerji



**Resim 3.** Mark Tobey, 'Forms Follows Man', Web: [https://poba.org/poba\\_portfolios/mark-tobey-exceptional-strokes/](https://poba.org/poba_portfolios/mark-tobey-exceptional-strokes/)

donmadan önce yaratıcı süreci ressamdan izleyiciye aktarmaktadır. Bu aktarım sürecinde iletilmek istenen mesajın, iyi bir resmin nefes alışında gizli olduğunu ifade etmektedir, Tobey eski bir Çin prensibine göre; “Bir resim hissetmekten ziyade bir resmi hissetmek daha iyidir” diyor (Seitz, 1962, s.31).

Tobey Pollock'un kullandığı kalın boya tekniğini incelemiş olabilir, ancak eleştirmen Harold Rosenberg'e göre; “Aksiyon Ressamlığı onun hedefi değildi” demiştir. Tartışılan eylem fikrine bir cevap olarak Tobey 1958'de şöyle yanıt verdi: “Bugün bazı sanatçıların resim eyleminden bahsettiklerini duyuyoruz, ancak bir akıl durumu ilk hazırlıktır ve bu eylemden başlıyor. Barışın, huzurun, belki de resim için aranan ve eyleme hazırlık niteliğinde olan idealin ya da bir başka idealin gerekliliğidir”. Tobey her zaman göçebe bir yaşam sürerken, evini İsviçre'nin Basel kentine taşımış ve burada bir atölye kurmuştur. Hayatının son dönemlerinde, Tobey resminin ölçeğini genişleterek, kendine özgü resim tekniğini yayarak “beyaz yazı” imzası kavramını genişleten destansı eserler üretmiştir. Sanatçı olarak yer aldığı Paris'teki Musée des Arts Décoratifs, New York Modern Sanat Müzesi ve Dallas Sanat

Müzesi tarafından verilen retrospektif sergilerle devam etmiştir. Sadece 1970'lerin başlarında Demans hastalığının başlamasıyla, resim hayatındaki aktifliğini kaybetmiştir (Peggy Guggenheim Collection , 2017).

#### 2.1.4. Franz Kline (1904-1948)

Franz Kline 1910 yılında Pennsylvania'da doğmuş, yetimhanede büyüüp kendi kaderini yönlendirebilen bir çocuk olmuştur. Boston Üniversitesinde sanat öğrenimi görmüş ve zamanla kendisini geliştirmiştir. İlerleyen yıllarda Kooning'den etkilenerek kendi geliştirdiği siyah beyaz tekniği tuvallerinde geniş fırça hareketleriyle şekillendirmiştir (theartstory, para.1, 2, 3).

Antmen'e göre; Franz Kline tuvallerinde siyah beyaz renkli imgeleri kullanmayı tercih etmektedir (Antmen, 2009, s.150).

Gombrich, Kline'nın 1955 yılında tamamlamış olduğu "Beyaz Biçimler" adlı tablosunda (Resim 4), kendi tarzını yansıttığına ve çizgilerle yaratmış olduğu tuvaldeki değişimlere dikkat çekmektedir. Ayrıca oluşturmuş olduğu sanatçıya özgü çizgiler Mark Rothko'daki gibi derinliği olan bir etkiye sahip olduğu görülmektedir (Gombrich, 2009, s.605).



**Resim 4.** Franz Kline,

Web: <https://mcachicago.org/Collection/Items/1955/Franz-Kline-Vawdavitch-1955>



### 2.1.5. Clyfford Still (1904-1980)

Kanadalı olan Clyfford Still, Washington Spokane Üniversitesinde eğitim görmüştür. Üniversite eğitimi bitirdikten sonra, California Güzel Sanatlar Okulu'nda sanatsal içerikli dersler vermiş ve birçok önemli sergiye katılmıştır. Kendine özgü sanat anlayışını gerçekleştirebilmek için New York'a taşınmıştır (Turani, 2010, s.707).

Street'e göre, Clyfford eserlerinin konusunu belirlemek için, Rothko'nun tarzından esinlenmiştir. Still'de resimlerinin başlıklarını, Rothko gibi kasıtlı olarak numaralandırmış ya da başlıksız bırakmıştır. "PH-4 1952" (Resim 6) eserindeki gibi büyük baş harfleri bir sayı ile başlıklandırmıştır. Eserlerinde yaşadığı güçlü duygusal ve ruhsal hissi izleyiciye yansıtabilmiştir. Clyfford yaşadığı hissi şu sözleriyle ifade etmektedir "her zamanki anlamda resimler değiller bunlar; korkulu birliktelik içinde ve ölümü birleştiriyorlar". 1950'lerin başlarında Soyut Ekspresyonist sanatçılarla



**Resim 5.** Clyfford Still, Web: <http://bardotbardot.blogspot.com.tr/2011/04/young-dreams-clyfford-still.html?zx=24019a5e179072d5>



**Resim 6.** Clyfford Still, PH-4 Web: <https://collection.clyffordstillmuseum.org/object/ph-4>

birlikte New York'ta yaşamaya başlamış fakat 1960'ların başlarında sanat dünyasına sırtını dönmüş ve Maryland'deki bir çiftliğe taşınmıştır. Yaşamı boyunca eserlerinin çoğunu satma konusunda, isteksiz davranmış olması ve eserlerinin yaygın olarak görülmemesinin nedenini Street, sanata ticaret olarak yaklaşılmasından Clyfford'un rahatsız olduğunu ifade etmektedir. Still'in tablolarının yaklaşık yüzde 94'ü 1980'den sonra hayatını kaybettiğinde gün yüzüne çıkmıştır. Sanatçının sanat çalışmalarına adanmış bir müze, 2011 yılında Denver'da açılmıştır. Bu müze

sayesinde, sanatçının sanat tarihinde gözden kaçan konumu yavaş yavaş gün yüzüne çıkıp anlamlandırılabilmiştir (Street, 2016-2017, s.18).

Rusell, Clyfford'un resimlerinin sanat eleştirmenleri tarafından tercih edilmemesinin, sanatçı için problem teşkil etmediğini ifade etmektedir. Sanatçı için önemli olmamıştır. Sanatçı için asıl önemli olanın kendi tutkularını yaşayabilmek ve kendini özgün şekiller ve renklerle 1951 yılında yapmış olduğu isimsiz (Resim 5) eserindeki gibi tuvale aktarabilmek olduğunu belirtmektedir. Sanat tarihçisi Robert Rosenblum'un 1961'de Still'in sanatıyla ilgili belirttiği gibi, "Still'in sanatın yaratılmasında, tüm güdülerden belki de en yüce olan, yüce olanın özleminin bir yankısıdır. Ayrıca Amerikan inancına dair bir şey de var ki, insan hırsına hiçbir sınır getirilmemesi gerekir" çarpıcı bir yorum getirmektedir (Russell, 1981, s.23).

#### **2.1.6. Morris Louis (1912-1962)**

Morris Louis 1912 yılında ABD'nin Maryland eyaletinde doğmuş, Yahudi göçmen bir ailenin en küçük çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Ailesinin tıp alanında kendisini geliştirmesi yönündeki baskılarına karşı gelmiş, sanata ilgisi ve yeteneği nedeniyle sanat eğitimi almıştır (theartstory.org, para. 1). Clement Greenberg, sanatçının eserlerini ve tarzını diğer önemli sanatçılara tanıtarak gelişimine katkıda bulunmuştur (morrislouis.org, para.18).

Louis 1962 yılında yapmış olduğu Number 4 (Resim 7) adlı eserinde, tuvalin derinliklerinde bulunan enerji sütunlarının oluşturulması için yanyana ve bütünleşen yumuşak fırça hareketleriyle dikey şeritler oluşturmuştur. Dikey şeritlerin, konumlarına, Renk Alanlarına ve renk tonlarına bağlı olarak optik göz yanılması hareketleri ile birbirleriyle titreşim halinde oldukları görülmektedir (phillipscollection.org, para. 2).

Kuspit, Morris Louis ve Kenneth Noland'ın tuvalde kullandıkları yüzeyi ne kadar saydam ve göz alıcı olarak tasarlasalarda, Piere Alenchinsky ve Asjer Jorn'un kullandığı duygusal fırça hareketlerinden yoksun olduklarını ifade etmektedir (Kuspit, 2008, s. 242).



**Resim 7.** Morris Louis, Number 4, Web: <https://www.moma.org/collection/works/83397>

### 2.1.7. Ad Reinhardt (1913-1967)



**Resim 8.** Ad Reinhardt, 1963, Web: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/ad-reinhardt-abstract-painting-1963](https://www.moma.org/learn/moma_learning/ad-reinhardt-abstract-painting-1963)

Ad Reinhardt 1913 yılında Buffalo New York'da doğmuştur. Columbia Üniversitesinde ve National Academy'de sanat öğrenimi görmüştür. İlk kişisel sergisini New York'da açmıştır. Geometrik soyutlamaları benzersiz bir şekilde tuvaline yansıtmıştır. Kare formunda tuvalerde güçlkle algılanabilen iki siyah renk tabakasını, bir haç biçiminde kesip üç parçaya bölmüştür (Lynton, 2009, s.385).

Street, Reinhardt'ın sanatını ve tekniğini şöyle özetlemektedir: Reinhardt'ın yapmış olduğu eser gözlem yoluyla dikkatli incelendiğinde, tuvalde (Resim 8) saf

siyah rengin olmadığı görülmektedir. Bunun yerine, Ad Reinhardt mat yağlı boyada çok koyu renk tonlarını dikkatlice katmanlaştırmıştır. Siyah ve biraz kırmızı ya da biraz mavi yağlı boyayı küçük bir kavanoza karıştırmış sonra da terebentin eklentisiyle üzerini doldurmuştur. Karışımı en az bir hafta boyunca dinlenmesi için bırakmış, ardından terebentin suyunu süzdürmüştür. Tuvale bu karışımı birkaç kat halinde uygulamış, sonuçta karışım çok yoğun ve mat olup tüm parlaklığını yitirmiştir. Sonuç olarak, fırça izleri, kareler ve haç görüntüsü neredeyse görünmez olmuştur. Street, Reinhardt'ın diğer Soyut Ekspresyonistler gibi, kariyerine figüratif bir ressam olarak başladığını ifade etmektedir. Daha sonraki çalışmalarında, formu aşamalı olarak basitleştirdiğini ve kendisi için en önemli öğenin, formu sade hale getirip renklere yaklaşımını giderek yoğunlaştırdığını aktarmaktadır. Sanatçının Renk Alanı çalışmalarına kendi tarzında, 1967 tarihine kadar çalışmaya devam ettiğini belirtmiştir (Street, 2016, s. 14-15).

### **2.3. Soyut Dışavurumcu Türk Sanatçılar**

Türkiye'de İkinci Dünya savaşının sona erdiği, 1950'li yıllardaki ileriye yönelik gelişim döneminde Türkiye sadece Avrupa'nın sanayi alanında kalkınma gelişimini takip etmemiş aynı zamanda Amerika'da sanat alanında yaşanan büyük yenilikleri de takip etmiştir.

1960'lı yılların resimlerinde tuvaldeki hareketliliği; renk, ritim, hareketli, boya akıtmaları ve dokusal etkiler sağlamıştır. Bu tarzı benimseyen Türk sanatçılar; Adnan Turani ve Zeki Faik İzer olmuştur (Erdemci, F., Germaner, S., Koçak, O., Rona, Z., 2008, s.9).

#### **2.3.1. Adnan Turani**

Kabacalı'nın Adnan Turani ile gerçekleştirdiği röportajından tespitleri şunlardır: Adnan Turani 1925 Beşiktaş İstanbul'da dünyaya gelmiş, İstanbul öğretmen okulunu bitirmiştir. Turani İstanbul öğretmen okulunda öğrenimine başlamadan önce,

babasının vefatı ile Tütün fabrikasında çocuk işçi olarak göreve başlamıştır. Aynı zamanda babasının “okulunu ne koşulda olursa olsun mutlaka bitirmelisin” diye vasiyeti nedeniyle, ortaokulu dışarıdan sınavlara girerek bitirmiştir. Ortaokuldan mezun olduktan sonra öğretmen okuluna gitmiş, ilk resim öğretmeni Şevket Dağ’dan resim dersleri almıştır. Müziğe yönelik ilgisinden dolayı Ekrem Zeki’den keman dersleri almış, aynı zamanda çok değer verdiği hocası Zeki, Turani’nin Batı müziğini keşfetmesine yardımcı olmuştur (Kabacalı, 2007, s. 344). Ardından kazanmış olduğu Ankara Gazi Eğitim Resim bölümünden 1945 yılında, mezun olmuştur. Üniversite hayatından sonra kendisini geliştirmek adına Almanya Münih Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisi’ne gitmiş, Heins Trokes’dan eğitim almıştır. Turani’nin Almanya’ya ilk resim eğitimi almak için giden bir Türk öğrencisi olmasından dolayı, sanattaki konumu açısından önemli olduğu görülmektedir (biyografya.com, para.1).

Akdeniz’e göre sanatçı, eserlerinde Soyut Dışavurumcu tarzda doğrudan kendi içsel güdülerine dayanarak resimlerini tuvallerine aktarmıştır (Resim 9). Adnan Turani 1972’den sonraki resimlerinde kaligrafik tarzı araştırıp kendi tarzıyla yorumlamıştır. Turani’nin yapmış olduğu “isimsiz” (Resim 10) eseriyle, Mark Tobey’in 1963 (Resim 11) yılında yapmış olduğu eseri, bazı nüanslarla birbirine benzemektedir. Turani’deki lekeler, çizgiler ve boya renklerinin hareket yönleri sonucunda motifler bir kompozisyon oluşmaktadır. Tobey’de ise beyaz yazı tekniğiyle tuvali kaplayan boyanın, çizgilerle ahengi ve hareketleri dikkat çekmektedir (Akdeniz, 1990, s.75-76).



**Resim 9.** Adnan Turani, Yeşil İçin Şarkı, 1972, Web: <http://s.ogrensen.com/sanat/31/index.html?page=4>



**Resim 10.** Adnan Turani, 1963, İsimli, Üniversite Eser Kodu: 13,  
Web: [http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artistDetailID=67](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=67)



**Resim 11.** Mark Tobey, İsimli, 1963,  
Web: [http://www.torbandena.com/pdf/Catalogo-torbandena-50anni\\_WEB.pdf](http://www.torbandena.com/pdf/Catalogo-torbandena-50anni_WEB.pdf)



Kabacalı'ya göre Turani, Soyut Dışavurumcu sanatla ilgili şunları ifade etmektedir: “Doğasal biçim, hiçbir zaman resimsel biçim olamıyor. Doğayı aynen tuval üzerine geçiremezsiniz. Onun, kesinlikle bir resimsel biçim olarak değişikliğe uğraması, resimsel ya da boyasal yahut desensel biçim olarak yaşanması şarttır. Bu boyanın da hangi heyecan verecek şekilde ifade edileceğinin düşünülmesi... Bir kadının yüzü çok güzel olabilir. Resimde önemli olan, onun hangi şekle gireceğinin önceden belirlenmesi şeklindedir. Bu, ışık-gölge meselesi değil, transparan-mat meselesidir. Sıcak-soğuk ya da siyah-beyaz olarak da alınabilir, o da bir imkândır. Kaligrafik dağılıma da gidilebilir.” (Kabacalı, 2007, s.346).

### **2.3.2. Zeki Faik İzer (1905-1988)**

Zeki Faik İzer 1905 yılında İstanbul'da doğmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğrenim görmüş, İbrahim Çallı'nın öğrencisi olmuştur. Paris'e sanat öğrenimini yapmak için gittiğinde Andre Lhote ve Otton Friesz'in atölyelerinde ders almıştır. Dersler sonucunda, Zeki Faik İzer'in figür deformasyonlu sanat çalışmaları, 1950'lerde nesneden bağımsız tuvaleri, çizginin ve rengin soyut hakimiyeti yönünde gelişmiştir (36. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi, 2016, s.389).

Başar'a göre 1933 yılında kurulan D Grubu, Türk sanatının çağdaşlaşması için Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Cemiyetinden sonra kurulmuştur. D Grubunun kurucusu, Zeki Faik İzer olmuştur. Diğer grup üyeleri şu şekildedir: Zeki Faik İzer, Elif Naci, Abidin Dino, Nurullah Berk, Cemal Tollu ve Zühtü Müritoğlu. Grup içindeki sanatçıların izlenimci akımı reddettiklerini belirtmektedir. Sanatçılar kübist sağlam bir kompozisyon tarzıyla eserlerine yön vermektedirler. Ayrıca D Grubu'nun eserlerini ve tarzlarını sanat çevrelerine aktarabilmek için, Ar Dergisi'nden yararlandığı yönünde, bazı kaynaklarda bilgiler olduğunu ifade etmektedir. Fakat Ar Dergisi bir bildiri yayınlarken, bu gibi spekülasyon haberlere cevap olarak şunları söylemiştir: “Ar, ne bir cemiyetin, ne bir zümrenin, ne de bir grubun organıdır. Onun sayfalarında eski yeni, kavgasına değil, fakat güzel çirkin, doğru yanlış mücadelesine şahit olacaksınız” (Akkaya, Başar, 2002, s.217-223).

Beykal'a göre Zeki Faik İzer'in Soyut Dışavurumcu tarzı, Batı'da uygulanan yöntemlere benzemektedir. Konu olarak doğa temalı soyut şekilde kurgulanmış



**Resim 12.** Zeki Faik İzer, 1972, Web: <http://www.artnet.fr/artistes/zeki-faik-izer/abstract-composition-5fjkZ2N9f7DsTgokgjwlp2>

olduğu eserlerini, dinamik bir etkiyle yansıtmaktadır (Resim 12). Bu etki için renk, hareket ve kavram karşıtlıklarını benimseyip kullanmaktadır. İzer'in vazgeçemediği asilik unsuru hemen hemen her yapıtında görölmektedir (Beykal, 2013 s.71).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. MARK ROTHKO

#### 3.1. MARK ROTHKO'NUN HAYATI (1903-1970)

Mark Rothko 1903 yılında, SSCB'nin Letonya şehrinde doğmuş, dört çocuklu bir ailenin en küçüğüdür. Asıl adı Marcus Rothkowitz'dir. 1940 yılından sonra Rothko ismini değiştirmiştir. Babası Yahudi kökenli bir eczacıdır. 1919 yılında Rothko ilk evliliğini Anna Yacov'la gerçekleştirmiştir (Solal, 2013, s. 5). SSCB'de kendi sessiz dünyalarında yaşarken, SSCB'nin şiddetinden kurtulmak için ailesiyle ABD'ye göç etmek zorunda kalmışlardır. Rothko burslu olarak 1921 yılında Yale üniversitesini kazanmıştır (Polat, 2012, s. 46-47). Üniversiteyi bitirmeden 1923 yılında okuduğu Liberal sanatlar bölümünden ayrılmış, maddi olarak hayatını devam ettirebilmek için New York'ta gazete sektöründe, gazete dağıtıcısı olarak çalışmıştır. 1924 yılında sanat dersleri almaya başlamış, oldukça yetenekli ve istekli olan Rothko, birkaç yıl içinde George Bridgman, Arshile Gorky ve Max Weber gibi ünlü ve alanında çok iyi olan ressamlarla çalışmıştır. 1920'lerin sonunda karşılaştığı Milton Avery (1893-1965) ve 1929'da Bernard Karfiol'un galerisinde yapılan bir sergide Rothko'nun resimlerinden birinin seçilmesiyle, sanat hayatı bir anda değişmiştir. Rothko'nun bir eseri ilk defa galeride sergilenmiş, resminin beğenilmesinin ardından Rothko gözde sanat gruplarına katılmıştır. Rothko "The Ten" adlı grubun kurucu ortağı olmuş, New York'ta 1936-37'de WPA Federal Art Projesi üzerinde çalışmıştır (Selz, 1961, s.7).

Solal, Rothko'nun ilk evliliğinin mutsuzlukla son bulduğunu ardından, kendisini sanat ile teselli ettiğini ve ilerleyen zamanlarda eserlerine talebin arttığını ifade etmektedir. Sanat hayatında yükselişi devam ederken, bir kamp sahasında tanıştığı genç bir Yahudi olan Edith Sachar ile evlenmiştir. Fakat bu birliktelikte uzun sürmemiş, sekiz yıl sonra ayrılmışlardır. Sanatçı sanatında çeşitli denemeler yeni arayışlar içerisinde çalışmaktadır. Yeni keşfetmeye çalıştığı sanatında Nietzsche felsefesi hakim görülmüş, bu yeni sanatındaki mitleri eserlerinde gerçekleştirmiştir

Oldukça yoğun çalıştığı dönemde illüstratör fotoğraf sanatçısı olan Mary Alice ile evlenmiştir (Solal, 2013, s.64).

Rothko'nun psikolojik sorunları ağır depresyon atakları ve çevresel faktörlerden dolayı evliliklerinin uzun yıllar sürmediği anlaşılmaktadır. Eserlerinde konu olarak seçtiği trajedi, korku ve sessizliğin kaynaklandığı unsurlardan bir tanesi mutsuz acı dolu hayatı olduğu görülmektedir.

Kimball'a göre 1946'nın sonunda, New York'ta resimlerini incelediği Pierre Bonnard (1867-1947), Rothko'nun tamamen sınırlara hapsolmuş bir üslubu damıtıp, basitleştirip uygulayacağı renk modülasyonunu bulmasında yararlandığı büyük üstat olmuştur (Kimball, 2004, s.57).

Jackson, Rothko'nun erken dönem resimlerini, sanatsal olarak kaliteli fakat gerçekçi ve akılda kalıcı çekicilikte bulmadığını ifade etmektedir. Zamanla tarzında değişimler gözlediğini, bu değişimlerin 1940 yıllından sonra Nietzsche'nin eserlerinden "Tragedyanın Doğuşunu" kitabını okumasıyla geliştiğini aktarmaktadır. Jackson, Rothko'nun sanatın görevini; modern insanın hayatta karşılaşılabileceği korku ve trajedilerden sanat ile kurtulabileceğini ve bu kurtuluşunda mit sayesinde olacağını iddia ettiğini, ifade etmektedir. Resimlerinin büyük çoğunluğunda kullandığı Oedipus, Antigone, Furiler vb. mitolojik kökenli isimler vermiştir. Bu eserlerindeki isimler, Rothko'nun kendini bir mit yaratıcısı olarak gördüğünü kanıtlar niteliktedir (Jackson, 2012, s.163).

Rothko'nun Nietzsche'den ve yazdıklarından etkilenmesinin asıl nedenini; Harris, onun felsefe eğitimi alması ve Yunan mitolojisine duyduğu büyük hayranlıktan kaynaklandığını iddia etmektedir. Harris'e göre Rothko, Kierkegaard'ın varoluşçuluk felsefesinden etkilenerek, iman ve şüphe konularını Kierkegaard'ın felsefesinde gösterildiği gibi eserlerine yansıtmıştır. Kierkegaard'ın felsefesinden etkilenerek elde edilen yansımadaki görüş; "kişi önemli bir karar anında yaşadığı dehşeti, korkuyu ve titremeyi o ruh halini yaşamadığı zaman, erişilebileceği yüceliğe erişemez. Kurtuluş bu duygular yaşandığı zaman gerçekleşecektir" şeklinde özetlenebilir. Rothko'nun tasarımları ve düşünce tarzının, Fichte'nin hayal gücüyle uyum içinde olduğu fark edilmiştir (Harris, 2014, s.107). Fichte göre; "Belirsiz olanla zamansız olanın ve sonsuz olanın arasındaki belirsizlik, bilinç arasında salınan düşüncelerdir". Rothko

sanatına Fichte'nin kendi düşüncelerine uygun tarzdaki fikirlerine göre çalışmaya devam etmiştir (Parry, 2010, s. 79).

Somers'a göre Rothko, gözlemcinin optik ve hassas düşüncesine dayalı bir varoluşsal deneyim yaratabilmek için, dışsal gerçekliğe doğru tüm referansları ortadan kaldırmış, resmin "saf bir estetik" olduğunu savunmuştur. Kalın boya tabakalarını, ışıklandırılmış ve renklendirilmiş katmanları veya renklendirilmemiş olanları, tuvallerin yüzeyinde gezdirmiştir. Rothko genel olarak eserlerine bir isim vermemiş, bununla birlikte numaralandırmıştır. Sanatçı çalışmalarında sürrealist biyomorfizmi (biçimlerin dinamizmi) ayırarak yumuşak, geometrik renk alanlarını ve izleyici için özel, zamansız efsaneleri ileten bir deneyim olması için resmetmiştir. Rothko soyut biçimlerini görünür dünyayla doğrudan ilişkilendirmeden, "içsel özgürlük" ile hareket eden, dramatik ve organik "performansçılar" olarak görmüştür (Somers, 2015, para.3).

Turani'ye göre Rothko, 1947'de belirsizliğin derin sularında dikdörtgenlerin ve şekillerin serbestçe yüzmesine izin veriyordu. Rothko'nun resimlerinde var olan kat kat boyaların üzerinde, dikdörtgenler ve şeffaf boya tabakaları birbirlerine nazıkçe sürtünmeden yavaş yavaş sessizlikle akıp geçmektedir. Renk Alanı ruh halinin genel sınırını belirlemiş gibi görünse de, şekil daha belirgin bir özelliğe ve daha somut bir karaktere kavuşmaktadır. 1951'de New York'ta "Abstract Painting and Sculpture in America" sergisinde ve 1955'te de Paris'teki Musée D'Art Moderne'de açılan "Amerika'daki Elli yılın Sanatı" sergisinde eserleri sergilenmiştir (Turani, 2010, s.706).

### **3.2. MARK ROTHKO'NUN ESERLERİ VE RENK ALANINA YÖNELİMLERİ**

Rothko 1947 yılında yaptığı resimlerin anlamlarını şu şekilde ifade etmiştir: "Resimlerimi dramalar olarak düşünüyorum, resimlerdeki şekiller sanatçılardır. Onlar bir grup aktöre olan ihtiyaçtan yaratılmışlardır. Mahcup ve utanmadan dramatik bir şekilde hareket edebilirler" (Lippens, 2012 s.358).

Rothko'nun ilk eserlerinden biri olan İsimsiz (sarı, kiraz rengi, turuncu) (Resim 13), 1947 yılında tamamlanmıştır. Eserde ilk görsel algıyı yan yana bulunan iki dikey



**Resim 13.** Mark Rothko İsimsiz (sarı, kiraz, turuncu), 1947. Web: <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/yellow-cherry-orange>

dikdörtgen çekmektedir. Resim sıcak renklerle oluşturulmuş fakat turuncu, kiraz ve sarı renkler ile sert keskin fırça vuruşları gerginlik yaratmıştır. Bu sıcaklık ve gerginlik hissi izleyiciyi etkilemektedir. Aynı zamanda tuvalerin yere yakın ve 173.5 x 107 cm boyutunda tercih edilmesi, izleyiciyi resme doğru çeken ve etkileyen en önemli unsurlardan olmuştur.

Ponga, Rothko'nun devasal boyutlu eserleriyle ilgili olarak bu eserlerin kendisinde gelgit hissi yaratıldığını ve aniden saran bir bulut gibi tuvalin kenarları boyunca yükselerek taşıdığı söylediğini aktarmaktadır. Ayrıca bu bulutlarla ilgili Rothko; "Ben soyut bir ressam değilim, renkler, şekiller veya bunun gibi şeylerle ilgilenmiyorum, sadece en temel insan duygularını ifade etmekle ilgileniyorum. Bunlar; trajedi, çöşku, kader ve hayatın gerçeği... Eserlerimde parçalara ayrıldığını ve ağladığımı gösteriyorum ki, en temel insan duygularını aktarabileyim" diyerek kendinin sanat anlayışını aktarmıştır (Ponga, 2011, s.167-169).

Rothko'nun sanat anlayışı ve santtaki arayışları, Thys tarafından şöyle özetlenmiştir: Dünya Savaşları, sanat ürünleri üzerinde aşırı şiddet ve benzeri görülmemiş ekonomik ve politik kargaşalara neden olmuştur. Sanatçılar bu yaşanan acı dolu yılları ifade edebilmek için bir cevap aramışlardır. Rothko ise, içsel cevabını sezgisel ve görsel dilde bulmuştur. Resim ona göre yaratıcısının iç ruhunu yansıtır, ancak bir dünya görüşünü oluşturan nesne veya olayların takliti değildir. Rothko İsimli (Multiform) (Resim 14) adlı yapıtında, iç dünyanın ruhunu yansıtmaktadır. Sanatçı bu eserini 1948 yılında tamamlamıştır. Tuvalin büyük bir bölümünde irili ufaklı kareler ve dikdörtgenler dikkat çekmektedir. Bu da sanatçının geometrik şekillere, karelere ve dikdörtgenlere duyduğu ilgiyi göstermektedir. Eserde renk ilişkileri, geometrik biçimler ve boyalı yüzeyin sertliği dikkat çekmektedir. Bu sertlik ilerleyen yıllarda, fırça hareketlerinin renkler arası sınırının kaynaşması ve farklı duygu durumlarının yaşanmasıyla yumuşaklık gösterecektir (Thys, 2012, s.374).

Rothko'nun büyüleyici atmosferik dikdörtgenlerinin oluşumunda, Nr. 6 "Mor, yeşil ve kırmızı" (Resim 15) eserinde, zeminde kırmızı rengin hakimiyeti görülmektedir. Mor ve yeşil renkli seyreltilmiş yağlı boya ince bir tabaka halinde sürmüştür. Rothko, bu tekniğinde tuvalin üzerinde kullandığı renkleri birbirlerine karıştırmamıştır. Tuval alanında beş Renk Alanı oluşmuştur. Birinci Renk Alanı zemin rengi olarak kırmızıyı, diğerleri ise sırasıyla şu şekilde olduğu görülmektedir: İkinci



**Resim 14.** Mark Rothko, İsimsiz (Multiform), Web: <http://www.rosannafumai.com/2007/11/22/mark-rothko-lesperienza-tragica-della-pittura/>





**Resim 15.** Mark Rothko, Nr. 6, Web: <https://www.etsy.com/nl/listing/586176924/mark-rothko-no6-violet-groen-rood-1951>

ve üçüncü Renk Alanı turuncu, dördüncü Renk Alanı yeşil ve beşinci Renk Alanı mor renk olduğu görülmektedir. Ayrıca birinci Renk Alanı'ndaki kırmızı zemin rengiyle, diğer Renk Alanlarının konturlarının birleşim yerlerinin üstüne gelecek şekilde, fırça hareketleri ile geçişler yapıldığı görülmektedir. Bu geçişler sonucunda dikdörtgenler yüzüymüş gibi hissedilmektedir. Renk Alanlarındaki parlak renklerin geçiş alanları da ufak fırça hareketleri ile renk titreşimleri etkisi yaratmaktadır.

1940'ların ikinci yarısında Jackson Pollock gibi, Rothko'da büyük tuvalere boyamayı tercih etmiştir. Rothko'nun imza niteliğindeki resimlerinin, neredeyse tamamı bir dizi kare ve yüzer gibi görünen veya havada asılı duran yıpranmış kenarlara sahip dikdörtgen şekillerden oluşmaktadır. 1954 yılında yaptığı No: 27 (Resim 16) adlı eseri Rothko'nun tarzının en iyi yansıtan örneklerinden biridir. Rothko resimlerindeki şekillerini şu şekilde ifade etmiştir; "eşsiz bir durumda eşsiz unsurlardır. Aslında onlar irade ve kendini kanıtlama tutkusu olan organizmalardır". Tuvalerde bıraktığı açık alanı Rothko Nietzsche felsefesine göre, ışığın Tanrısı Apollon ve şarap tanrısı Dionysos'un enerjisine benzetmektedir. Bu tuvaldeki ışık "İhtişamın patlaması" olarak ifade edilmiştir (Lippens, 2012 s.357-359).

Sanatçı No: 27 adlı eserini dört Renk Alanına bölmüştür. Birinci Renk Alanı tuvalin zemin rengi olarak mavi renk tercih edilmiştir. Konturları oldukça düzensizdir. İkinci Renk Alanı konturları tramlı ve düzensiz olan koyu grili mavi ton zeminin rengi içerisine çekilmekte olduğu görülmektedir. Bu çekilme hissi üçüncü buz mavisi Renk Alanı ve dördüncü mat mavi Renk Alanı'nda da oluşmuştur.

Rothko'nun saf sanat anlayışı, Renk Alanıyla rengin farklı tonlarını açığa çıkarmaya çalışmaktadır (Antmen, 2008, s.151). Şekillerin yanı sıra dikdörtgenler ve Renk Alanları, her tabloda farklı tatlar yansıtmıştır. Dikdörtgen kenarlar ve şekiller keskin bir çizgiyle belirlenmemiştir. Buğulu, naif ve hafif fırça geçişleriyle homojen olmayan fırça hareketleri görülmektedir. Resimleri renk, doku, derinlik ve oran orantı ile saflığa ulaşmıştır. Tuval yüzeyini, sınırsız olarak kat kat boya tabakalarıyla beslemiştir. Rothko, tuvallerinde gizemli çizgilerin ve birleşim noktalarının derinlemesine analizini yapıp, iç dünyasını yansıtmıştır.



**Resim 16.** Mark Rothko No. 27 (Light Band), Web: <https://theartstack.com/artist/mark-rothko/white-band-no-27>

Bolla, Rothko'nun form ışık, renk, Renk Alanı, boya kullanımı tekniği ve eserlerin içsel analizini şu şekilde özetlemiştir: Renk Alanı aracılığıyla Rothko, formların ışık mistisizminde farklı bir boyut açmıştır. Tuvallerinde yoğun ve şiirsel boya katmanları kullanmış, tutkuyla duygusal yaşamlarımızın derinliklerinde o duyguyu hissetmemizi sağlamıştır. Bu boya katmanlarının üstüne tekrar tekrar ince boya sürüşleri yapmıştır. Sonradan sürdüğü renk alttaki renge yumuşak bir şekilde geçmiş, adeta renk tülleri oluşturmuştur. Fakat bu renk, düşünüldüğü gibi berrak olmamıştır. Rothko'nun resimlerindeki Renk Alanı katmanları derinlik perspektifi yaratmıştır. Sanatçı tasarlama aşamasından önce; esere izleyici yaklaştığında ya da uzaklaştığında farklı derinlik yüzeyi hesaplarını yapıp o şekilde resmi uygulamaya



**Resim 17.** Mark Rothko, Untitled, Black over Reds, Web: <http://www.markrothko.org/black-reds-1957/>

geçmektedir. Rothko'nun "Black over Reds" tablosunda (Resim 17), resme ilk olarak yaklaşıldığında, dördüncü Renk Alanındaki siyah panel tarafından derinlik hissi olarak algı bir anda yüzeye dönüşür, resimden uzaklaşıldığında ise ikinci ve üçüncü Renk Alanlarındaki kırmızı gölgelerin basamakları belli belirsiz soft geçişler varmış gibi görünmektedir. Renklerin hareketlerini, uzaklaşıldığında da yaklaşıldığında da

hissedilmektedir. Ayrıca Bolla'ya göre, eserde bir hareket ve izleyiciye karşı duygu geçişi ve bir yankı söz konusudur. Sanatçı, bu hislerin hesabını tek tek düşünüp analizini yapıp uygulamaya geçmiştir. Bir anda oluşan, alelade ve izleyiciye duygu geçişi aktaramayan eserlerden olmadığını ifade etmektedir (Bolla, 2006, s. 59-62).

Antmen, Rothko'nun soyut çalışmalar yaptığını, fakat sanat anlayışının ona göre gerçekçi olduğunu savunmaktadır. Resimlerinde dikdörtgen büyük tuvalerde şekillerin dengeli kompozisyonunu kullanmayıp, dikdörtgen yüzeyin şeklini ön plana çıkarmaktadır. Konu olarak sanatçının acı, haz, keder, trajedi ve hüznün gibi duyguları gerçekçi tarzda tuvallerine aktardığını ısrarla vurgulamaktadır. Ayrıca resimlerinin tiyatro sahnesinde bir dramı canlandırdığını, tuvaldeki şekilleri ise oyunu canlandıran bir oyuncuya benzettiğini söylemektedir. Bu durumun; İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı ruh halinden kaynaklandığını ifade etmektedir (Antmen, 2008, s.156).

Hubbart, Rothko'nun eserlerinin yaşamından derin izler taşıdığını, ayrıca sanatını gerçeklerle ve aşırı uç noktalarla birleştirdiğini ifade etmektedir. Rothko'nun son dönem eserlerinde bu uç noktalar koyu renklerde görülmektedir. Koyu renklerle birlikte tablolar, insan ruhunun merkezinde ışıkla karanlık arasında çift yönlü bir ilişki içindeymiş gibi algılanmaktadır. Rothko, "Bir şeyin bir zamanlar yapılmaya değer olması halinde, tekrar tekrar bakmaya değer olduğunu ve izleyicilerden de eserlerime bakmayı tekrarlamalarını, araştırmalarını talep ediyorum" demektedir. Bu bağlamda Hubbart, eserle iletişim yeterince uzun tutulursa ve görene kadar bakmaya çalışılırsa, sonuçta eserdeki ayrıntıları ilk defa görmüş izlenimini her defasında izleyicinin yaşayacağını iddia etmektedir (Hubbard, 2008 s.38-40).

Morley, Rothko'nun karakteristik stilini modern insanın gerçeğini tam anlamıyla ifade etmeye çalışmakta, kendine özgü soyutlanma arzusundan yola çıkarak tanımlamaktadır (Morley, 2009, s.152).

Rothko'nun klasiklerinden biri olduğu ifade edilen dört Renk Alanına sahip "Violet and Yellow'in Rose" (1954) adlı tablonun (Resim 18), yüzeyinin en üstünde siyaha çok yakın dördüncü Renk Alanı morun, bilinmez bir boşluğu işaret ettiği ve ışıktan karanlığa aktarılan ilahi bir yolun girişi gibi durduğu görülmektedir. Üçüncü Renk Alanının uzun ve dar çizgi şeklinde olması, sıcak gelen rengin habercisi şeklinde belirlemektedir. En alttaki geniş dikdörtgen sıcak ikinci Renk Alanı ise yeryüzündeki sıcaklığı ifade etmektedir. İnatçı, Rothko'nun eserlerinde mistik ve metafizik arasında



**Resim 18.** Mark Rothko, Violet and Yellow In Rose, Web: <http://www.markrothko.org/dark-over-light-earth/>

yaşanan bu gidip gelmelerin psikolojik derinliğine inildiğinde, trajik bir benlik çatışmasına neden olan aydınlık ve karanlığa ulaşıldığını ifade etmektedir (İnatçı, 2013, s.100).

Rothko 1958 yılında, New York'taki Seagram Building binası içerisinde düzenlenecek resim sergisi için hazırlanmış, fakat bu resimlerin binanın içinde bir



**Resim 19.** Mark Rothko, Black on Maroon, Web: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-black-on-maroon-t01163>

lokantanın duvarlarına asılacağını öğrendiği anda eserlerini geri almış anlaşmayı bozmuştur. Ardından yeni resimler yapmaya başlamış, John ve Dominique de Menil ailesininde yardımlarıyla bir Rothko Şapeli'nde eserlerini sergileme imkânı bulmuştur. Bu sergi için devasal boyutlarda 14 adet resmi üç yıl içinde tamamlamıştır. Fineberger'e göre Rothko, 14 adet tuvali oluştururken istediği gizemli ışık etkisini eserlerinde sağlayabilmek için, atölyesinin penceresine bir tür paraşüt kumaş germiştir. Texas'ta bulunan Rothko Şapeli'nde sergilenmek için siparişleri bitiren Rothko'yu karakterize eden paletinin karanlığından doğan trajik duygu, 1968 ve 1969



**Resim 20.** Mark Rothko, Brown and Black in Reds, Web: [http://www.the-athenaeum.org/art/display\\_image.php?id=485651](http://www.the-athenaeum.org/art/display_image.php?id=485651)

yılında yaptığı eserlerinde ağırlıklı olarak görülmektedir (Resim 19, 20, 21, 22). Trajik duyguları ve bunalımları içeren koyu renkli griler, siyahlar ve kahverengiler paletten tuvale taşınmıştır. 1968 yılında yaptığı eserinde (Resim 22) dikdörtgenleri üç parçaya

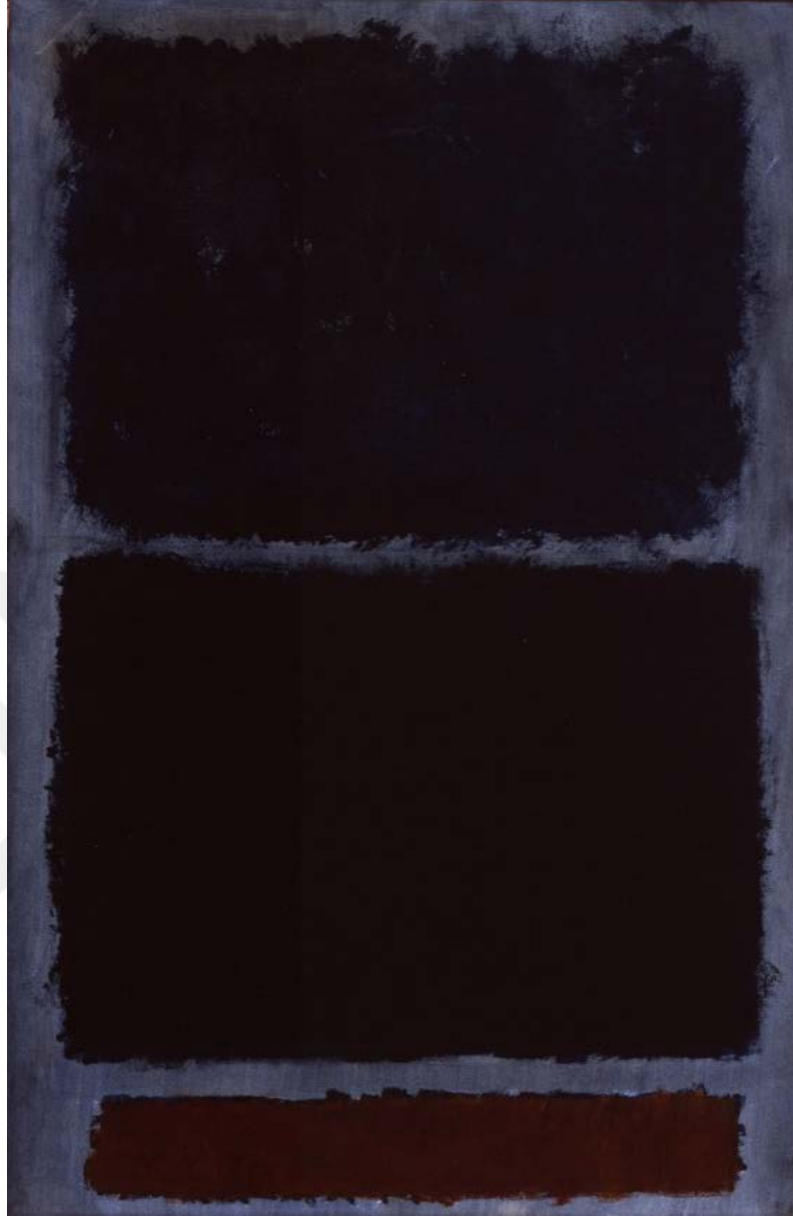




**Resim 21.** Mark Rothko, Brown and Black in Reds, Web: <http://www.markrothko.org/untitled-1958/>

ayırılmış ve ortadaki dikdörtgenin ağırlığının alttaki dikdörtgene baskı hissi oluşturuyormuş gibi vurgulamıştır. Bu da sanatçının artık hayatın yüklerini, acılarını kaldıramadığı ve yoğun ruhsal bir baskı içinde olduğu şeklinde yorumlanmaktadır (Waldman, 1978, s.65; Ponga, 2011, s. 168-169; Fineberg, 2014, s. 112).

1969 yılındaki İsimlessiz (Resim 23) eserinin yapısını, sadece beyaz bir sınır ile çevrelenmiş iki düzleme indirgemıştır. Tuvalin yüzeyindeki düzlük algısı dinginliği yansıtmaktadır. Üst taraftaki dikdörtgen alt taraftakinden daha küçük ve koyu renkli görünmektedir. Dikdörtgenlerin birleşim yerleri Rothko'nun önceki çalışmalarının aksine, boyalı yüzeyin genişliği boyunca uzanan bir çizgide buluşmaktadır. Akrilik boyalar yağlı boyalardan daha mat olmasına rağmen, fırça hareketleri ışığın boyalı



**Resim 22.** Mark Rothko, Untitled, Web: [https://issuu.com/museotamayo/docs/rufino\\_3\\_issuu](https://issuu.com/museotamayo/docs/rufino_3_issuu)

yüzeyi boyunca parlamasını sağlamıştır (markrothko.org., para. 27; Ponga, 2011, s. 168).

Eserde üç Renk Alanı oluşturulmuştur. Birinci Renk Alanı tuvalin zemini oluşturan konturları yer yer düzensiz beyaz renk dikkat çekmektedir. İkinci Renk Alanındaki koyu kahverengi alanda zemin renkleri ara ara görülmektedir. Üçüncü Renk Alanına ise gri tonlu dikdörtgen eklendiği görülmektedir. Üçüncü Renk Alanı ile ikinci Renk Alanındaki hafif fırça geçişleri, izleyiciyi ikinci Renk Alanına doğru



**Resim 23.** Untitled (Brown And Gray), Web: <http://www.markrothko.org/untitled-brown-and-gray/>

derine çekilmesini sağlamaktadır. Ayrıca ikinci ve üçüncü Renk Alanının birleşim yerlerinde, hafif fırça hareketleriyle geçişler yapıldığı görülmektedir.

Rothko'nun son dönem eserlerinde kullandığı ağır ve koyu lekeler sanatçının büyük endişe ve sıkıntıda olduğu göstergesi olarak nitelendirilmektedir (Ponga,2011, s. 168)

Rothko'nun 1968 ve 1969 yıllarında yaptığı eserlerinde de koyu kasvetli renkler ve sisli puslu dikdörtgen alanların, tuval üzerinde yüzüyormuş gibi görünmesi devam etmektedir. “İsimsiz” (Siyah ve gri) 1970 (Resim 24) adlı eserinde yer alan iki Renk Alanlı iki dikdörtgen, resim düzlemini oluştururken dikdörtgenlerden biri renk değerine yakından uyum sağlamış, diğeri ise daha fazla koyu, açık veya daha keskin bir karşıtı şeklinde oluşmuştur. Bu resmin konusu Rothko'nun hayatında kilit olarak nitelendirilen “ölüm” olmuştur. Buradaki karanlık, kariyeri boyunca ürettiği diğer parçaların parlaklığına zıt olduğu ve dolayısıyla “İsimsiz” (Gri, Siyah), Mark Rothko'nun yaşamı boyunca katlandığı farklı ruh hallerinin göstergesi şeklindedir. Rothko'nun bu eseri, hızla ölüme yaklaştığını ve bu zaman zarfındaki zihniyetiyle ilgili çok şey anlatmaktadır. Connor, Rothko'nun eserlerinin tümünde biomorfik işaretlerin varlığını ifade etmektedir. Buda sanatçının ilgi alanının dini temalar olduğu işaretinin güçlü kanıtı şeklinde yorumlanmaktadır (Connor, Lader, Messer, Seliger, 2002, s.10). Yapıtlarının çoğu kariyeri boyunca karanlık ve iç karartıcı olmakla birlikte, Rothko, kendinden önceki sanatçılara nazaran konu bakımından tezat oluşturmaktaydı. Rothko'nun kariyerinin son döneminde, “Siyah ve Gri” eseri kendi sağlığının hem fiziksel, hem de zihinsel olarak bozulduğunu gizli gizli yansıtmaktadır. Tuval yakından incelendiğinde, gri ve siyah bloklar içinde bulunan çeşitli tonlar ve renk gölgeleri dikkat çekmektedir (Kımball, 2005, s.58).

14 eserin sergilendiği Texas Şapeli'nin orijinal proje mimarı Philip Johnson'dur. Zamanla Mimar Philip ile Rothko arasında fikir çatışmaları yaşandığından, Howard Barnstone ve Eugene Aubry kadroya dahil olmuştur. Fakat proje devam ederken Mark Rothko 1970 yılında atölyesinde intihar etmiştir. Rothko, resimlerinde gri, mor, bordo, siyah ve bu renklerin oluşumundan elde ettiği koyu tonlar ile eserlerinin merkezinde hapsettiği büyük bir gerilimi yansıtmaktadır (Zizek, 2004, s.36).

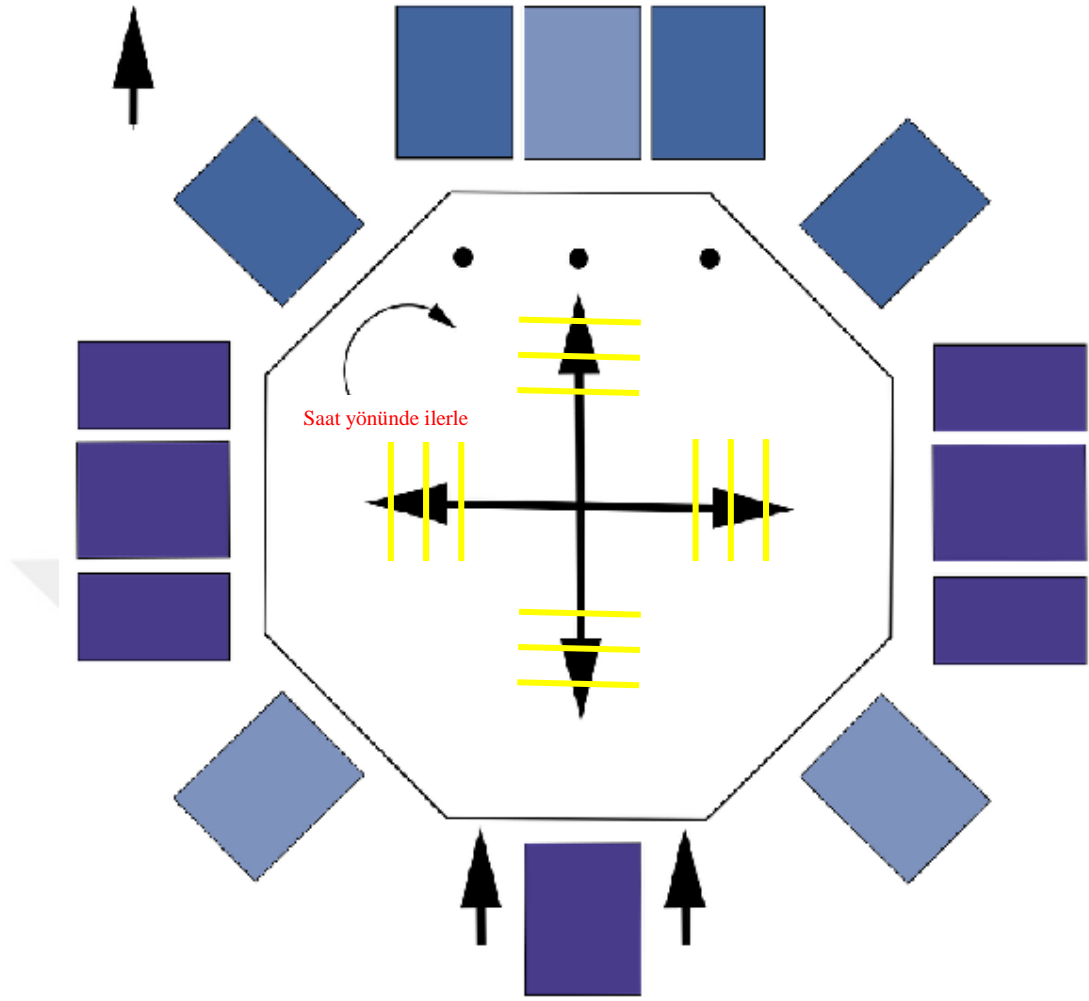
Rothko maalesef Texas Şapeli'ndeki eserlerinin sergilendiğini görememiştir. Ancak ölümünden önce resimlerin düzenlenmesi ve sergilenmesi ile ilgili geniş kapsamlı bir çalışması bulunmaktaydı. Şapel hem müze hem toplantı salonu hem de,



**Resim 24.** Mark Rothko, Untitled (Black On Gray)

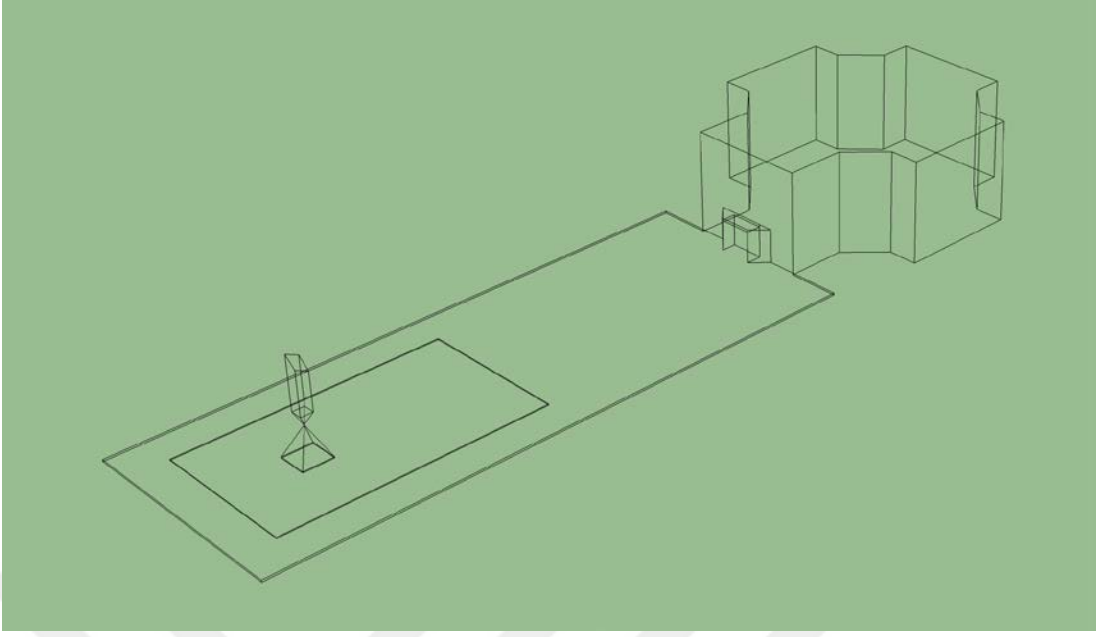
Web: [https://www.1000museums.com/art\\_works/mark-rothko-untitled-black-on-gray](https://www.1000museums.com/art_works/mark-rothko-untitled-black-on-gray)

gösteri amaçlı programlar için düzenlenmiştir (Şekil 2). Rothko'nun isteği izleyicinin bakış acısını resmin içine çekebilmek için resimlerinin zemine yakın olarak asılmasını tercih etmiştir. Eserlerin sergilenmesinde gri duvar renklerine sahip galeri ve loş bir aydınlatma sistemi kullanılmıştır. Gri duvar rengi nötr etki yarattığı için Renk Alanları daha net görülmektedir. Tüm bu detaylarla mekâna (Şekil 2) istenilen mistik duygunun ve huzurun verilmesi amaçlandığı görülmektedir.



Şekil 2. Şapel'in resim asma planı. Çizim: Tuba Malkonu, Adobe İllüstratör 2018.

Şapel'in iç mekânının tasarımında (Şekil 2) tekrarlamalar olduğu görülmektedir. İç mekânda oluşturulan sekizgenin saat yönünde artı (+) şeklinin sol kenarından başlayıp art arda tekrarlar yaparak; üçlü, tekli, üçlü, tekli, üçlü, tekli, tekli ve tekli tuvaler olarak devam etmektedir. Fakat bu tekrarlar ilk girişin arkasındaki duvarda koyu mor tablonun, tekli olarak konumlandırılmasından dolayı tekrarlamalarda farklılıklar oluşmuştur. Şapel'deki bu tekrarlamaların bir tür labirente benzediği görülmektedir.



Şekil 3. Şapel mimari krokisi. Çizim: Tuba Malkondu, Skech up

Granadosa göre, Şapel'in girişinde tüm dünya dinlerine ait kutsal kitapların olduğu bir kütüphane bulunmaktadır (Resim 25, 26, 27). Buda Rothko'nun tüm dünya dinlerine hoşgörüyle yaklaştığını göstermektedir. Şapel'deki bu ayrıntılar, ziyaretçilerin Allah'a yaklaşabilmesi için ortak eğilimler bulabilecekleri, bir mekan sunmaktadır. Bu mekânda tefekkür ve sessizliği, gelen ziyaretçiler huzurla yaşayabilmektedirler (Granados, 2014, s.11).

Wilkin Rothko'nun Şapel'de sergilenen resimleri için, ilk bakışta tamamen karanlık ve yalnızca ses tonunun ve dokusunun etkisi altındaymış gibi göründüklerini ifade etmektedir. Wilkin'e göre resimlerde ilk algıyı ışıktan ziyade, yoğun katmanlı aydınlık ya da karanlık Renk Alanları dikkat çekmektedir. Eserlerde karanlık renk vaftiz törenlerindeki gibi, izleyiciyi tinsel bir ortamın içine sokmaktadır. Brown and Gri'de (Resim 23) olduğu gibi gri ve kahverengi tonlarda yapılan resimlerin izleyici üzerinde bıraktığı etki, Rothko'ya özgü bir tür İllüzyondur. Eserlerdeki formların kırılğan yapıları bir takım olaylar, dramlar yaşanırçasına birbirlerine karşı manyetik bir çekim gücü uygulamaktadırlar. Şekillerin kenarları bulanıklaşır, hareketlenir ve görüntüler daha gizemli bir hal almaya başlarlar. Rothko her zaman eserlerinin



**Resim 25.** Mark Rothko Şapel'inin girişı 1. Web: <https://www.google.com.tr/maps>



**Resim 26.** Mark Rothko Şapelin'in girişı 2. Web: <https://www.google.com.tr/maps>





**Resim 27.** Dünya dinlerine ait kutsal kitaplar. Web: <https://www.google.com.tr/maps>

gerçekçi ve bir boşlukta olduğunu savunmuştur (Wilkin, 2012, s.45).

Christopher Rothko, minimalist soyutlamalar çerçevesinde, dış dünyanın ve resimleri anlamak için net bir ortamın olmadığını aktarmaktadır. Yüzey, içeriği, eylemin, anlatının, sonuçta somut olarak nesnelere dünyasına bağlanan herhangi bir ipucunun boşluğu gibi görünmektedir. Fakat Christopher Rothko'ya göre, "Bu resimler boşluk değildir". Christopher, babası Mark Rothko'nun özellikle 1950-1960 yıllarındaki resimlerini; geniş yayılma alanları, renklerin koyuluğu, renk tonları ve çoğu zaman daha fazla alana ulaşmak için görünen, çerçevesiz, tamamlayıcı kompozisyonları ile dikkat çektiğini ifade etmektedir (Rothko, 2015, s.6).

Selz, Rothko'nun seri orphic döngü eserlerinin konusunun ölüm ve diriliş temalarından oluştuğunu aktarmaktadır. Döngüdeki eserler, ölümlerin kapılarını mutlak açan güç olup ve cesaret eden izleyiciyi kendi içlerine girmeye davet etmektedirler (Selz, 1961, s.14). Seri orphic döngüdeki (Resim 28-36) hassas boya katmanları, zeki ve ustalıklarla kullanılan birbirine yakın tonlar, koyu mat kırmızılar, koyu siyahlar ve koyu tonlu morlar da bu durumu kanıt niteliğinde açığa çıkarmaktadırlar. Resimlerin boyut olarak devasal büyüklüğü, izleyici üzerinde büyük bir etki yaratmaktadır.



**Resim 28.** Şapel'in içinden görüntüler 1. Web: <https://www.google.com.tr/maps>



**Resim 29.** Şapel'in içinden görüntüler 2. Web: <https://www.google.com.tr/maps>

Rothko Şapelinde'de (Resim 28-29) duvara üçlü olarak konumlandırılan eserlerden ortada bulunan tuvalin renginin yaklaşık birkaç ton açık mor olarak, diğer iki tuvale göre farklı tercih edildiği görülmektedir. Ortada bulunan mor tuval tek bir Renk Alanı kullanılmış, gibi görünse de, kendi içinde birçok renk katmanı uygulandığı için farklı Renk Alanlarına ayrılmıştır. Ortadaki tuvalin solunda ve sağındaki aynı mor renkli yer alan koyu renkli tuvalerde aynı ortadaki gibi birçok renk katmanından oluştuğu görülmüştür. Sol taraftaki tuvalin yaklaşık  $\frac{1}{4}$ 'ne (+) bölündüğünde, alt solda dördüncü parçadaki tuval bölümünün hafif renginin transparanlaştığı görülmekte, ayrıca bu transparan görüntü sağ yöndeki tuvalin  $\frac{1}{4}$ 'nün (+) birinci parçasında da görülmektedir. Serinin parçalarından olan (Resim 30-36) tuvalerin kat kat boya tabakalarıyla oluştuğu, koyu mor Renk Alanlı dalgalı fırça hareket izlerinin hakim olduğu görülmektedir. Ayrıca bu eserlerin tek olarak duvara konumlandırıldığı dikkat çekmektedir. Duvarda üçlü kompozisyon (Resim 31) olarak konumlandırılan tuvalerin, ortada bulunan koyu siyaha yakın oldukça parlak mor karışimli tuvalin, diğerlerinden yaklaşık olarak 5-8 cm yukarıdan asıldığı dikkat çekmektedir. Üçlü tuvalerin renklerinin birbirinin aynı, fakat farklı renk ve fırça hareketleri olduğu görülmektedir. Bu üçlü tuvaler iki Renk Alanından oluşmuştur. İkinci Renk Alanı'nda koyu parlak mor renkli konturların düzgün tramsız olduğu görülmektedir. Bu koyu parlak renkli tuvaler izleyiciye, insan ruhunun merkezinde ışıkla karanlık arasında çift yönlü bir ilişki halindeymiş gibi yansıtılmaktadır. Duvara tek olarak konumlandırılan (Resim 32-34) tuvalerde, çeşitli tonlar ve renk gölgeleri dikkat çekmektedir. Tuvalerde kullanılan açık mor renkli tek bir Renk Alanının olduğu ve yoğun fırça dalgalanma hareketlerinin ve boya katmanlarının hissedilir derecede kullanıldığı görülmektedir. İki Renk Alanıyla oluşturulan (Resim 33) tuvalde koyu kırmızı ile farklı boya katmanlarından oluşmuş siyaha yakın renk, orpic döngü seri içerisinde dikkat çekmektedir. İkinci Renk Alanındaki koyu kırmızı alandaki dalgalı fırça hareketleri, hissedilir yoğunlukta olduğu görülmektedir. Ayrıca bu alan ile birinci Alandaki sınır konturları keskin, muntazam ve düzgün konturlu olarak ayrılmıştır. Birinci alandaki koyu mat tonun, izleyiciyi derine çektiği görülmektedir. Duvarda üçlü kompozisyon olarak konumlandırılan (Resim 31) tuvalerin, karşı taraftaki üçlü tuvaler (Resim 35), ile benzerliği dikkat çekmektedir. Ayrıca orpic seride de sekizgenin üçüncü ve beşinci duvarında karşılıklı yerleştirilmişlerdir.



**Resim 30.** Şapeli'nin içinden görüntüler 3. Web: <https://www.google.com.tr/maps>

Üçlü tuvaldeki (Resim 31), tüm özellikler karşıdaki üçlü tuvaldede (Resim 35), görülmekle birlikte, koyu siyaha yakın mor karışımlı tuvalerin renklerinin mat ve ikinci Renk Alanlarının ise, mat açık mor renkli düzgün konturlara sahip olduğu görülmektedir.

Rothko Şapeli'ndeki (Resim 29) atmosfer dikkatli incelendiğinde, karşı duvardaki üçlü mor tablonun hemen önünde, her bir tuvale belli bir mesafesi olan üç adet yuvarlak formulu minder olduğu görülmektedir. Burada izleyici için amacını ve arzusunu gerçekleştirebileceği, özgün bir ortam tasarlanmıştır. Ayrıca yuvarlak minderi tercih etmeyen ziyaretçiler için sekizgen olarak tasarlanan, Şapel'in orta merkezinde bir artı (+) şeklini andıran, birbirlerine belli bir uzaklıkları olan üçlü tahta banklar tasarlanmıştır. Bu bankların konumu (Şekil 2) karşıdaki üçlü açık mor, sağ yönde üçlü koyu mor ve sol yönde üçlü koyu mor tablonun önünde üçlü banklar olarak yer almıştır. Diğer bankların yerleşiminden farklı olarak dikkat çeken özellik ise, duvarda tek asılı mor tablonun karşısında bankın belirli bir mesafeden üçlü olarak konumlandırıldığı görülmektedir. Bu konum birleştirildiğinde artı (+) şekline benzemektedir. Şapel'in diğer bir önemli unsurlarından biri sanat ve dinin bir arada herhangi bir baskı zorlama ve kınama yaşanmadan ruhaniyet duygusu ile sessizlikle yaşanabilmektedir.



**Resim 31.** Rothko Şapeli'nin içinden görüntüler 4. Web: <https://www.google.com.tr/maps>

Christopher Rothko, Rothko Şapeli'nde yaşanan eser ve izleyici arasındaki kimyasal etkiyi şu şekilde ifade etmektedir: Resim ile izleyici arasında gerçekleşen ilkel bir iletişim yaşanmaktadır. Resimlerin içeriğiyle ve boyutlarıyla değil, iletişim yalnızca izleyiciyle yapılan duygu aktarımıyla gerçekleşmektedir. Birey kendisinde var olan duygu ve bilgisiyle, resim içeriğini bir araya getirdiğinde anlam ortaya çıkmaktadır. Rothko'nun yapmış olduğu resimler evrensel, derin bir dili aktarmaktadır. Bu dili izleyicinin anlamlandırabilmesi için, eserlerle oldukça uzun vakit geçirmesi gerekmektedir (Rothko, 2015, s.36).



**Resim 32.** Rothko Şapeli'nin içinden görüntüler 5. Web: <https://www.google.com.tr/maps>



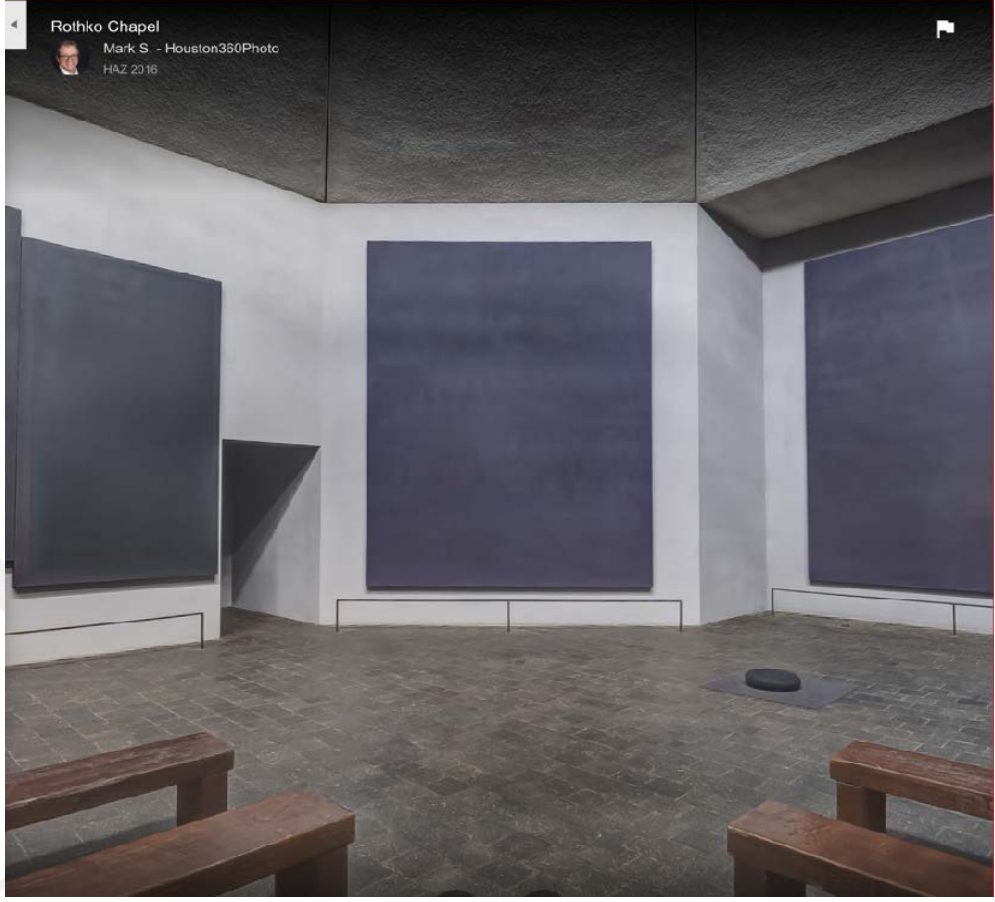
**Resim 33.** Rothko Şapeli'nin içinden görüntüler 6. Web: <https://www.google.com.tr/maps>



**Resim 34.** Rothko Şapeli'nin içinden görüntüler 7. Web: <https://www.google.com.tr/maps>



**Resim 35.** Rothko Şapeli'nin içinden görüntüler 8. Web: <https://www.google.com.tr/maps>



**Resim 36.** Rothko Şapeli'nin içinden görüntüler 9. Web: <https://www.google.com.tr/maps>



## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4. BARNETT NEWMAN

#### 4.1. BARNETT NEWMAN'IN HAYATI

Barnett Newman 1905 yılında New York'ta doğmuş, Polonyalı göçmen bir ailenin çocuğudur. Annesi Anna Newman babası İbrahim Newman'dır. 1900 yılında zorlu bir hayat mücadelesi veren ailesi New York'a göç etmiştir. Babası İbrahim, Manhattan'da tekstil giyim şirketi kurmuş ve zaman içinde tekstil alanında kendini geliştirmiştir. Barnett Newman maddi durumlarının iyileşmesiyle birlikte 1915 yılında, piyano ve spor dersleri almaya başlamış ve bu sayede sosyal bir çocukluk yaşamı geçirmiştir. Babası İbrahim, dindar olmasa da İbrani okulunun tutkulu bir destekçisiydi. Bu yüzden Barnett Newman'ı İbrani okuluna göndermiştir. Okula gitmenin yanı sıra okul dışındaki boş vakitlerinde Yahudi öğretmenlerden evde özel dersler almıştır. Newman Manhattan'daki De Witt Clinton Lisesine devam etmiştir. Haftanın altı günü de resim dersleri almıştır. Kurstaki çizimlerinden olan Belvedere Torsu çalışması en iyi öğrenci eseri olarak seçilmiş ve sergilenmiştir (Ho, 2002, s.318). De Witt Clinton Lisesini bitirdikten sonra, The City College of New York okulunda sanat ve felsefe eğitimi almış, aynı zamanda felsefe araştırmalarına ve sanat çalışmalarına devam etmiştir. The City College of New York okulundan mezun olduktan sonra, babasının giyim şirketinde iki yıl çalışmış, 1929'daki borsa hüsrانından sonra şirketleri zor duruma girmiştir. Bu yıkımın ardından babasına destek vermek için, Barnett Newman New York lisesinde yedek sanat öğretmeni olarak ders vermeye başlamıştır. Aynı zamanda Newman, New York Belediyesi için kültür yazıları yazmış, fakat dergi yaşanan maddi imkânsızlıklar nedeniyle birinci sayıdan sonra yayınlanamamıştır. Newman'ın yaşadığı bu olumsuzlukların ardından Crover Cleveland lisesinde yapılan toplantıda, öğretmen olan Annalee Greenhouse ile tanışmış, karşılıklı sohbetler ve ortak olan ilgilerinin ardından 1936'da evlenmeye karar vermişlerdir.

1940 yılında Newman, resim yapmaktan vazgeçmiştir. Bunun yerine, doğa tarihi, ornitoloji ve Pre-Columbian sanatı üzerine çalışmalar yapmıştır. Ayrıca New York'ta Wakefield Galerisinde Betty Parsons için Taş Heykel gösterileri organize etmiş, sanat hakkında kataloglar ve makaleler yazmıştır. Dört yıl sonra Sürrealizm akımından etkilenerek, sanat çalışmalarına geri dönmüştür. Betty Parsons Galerisinde, Hint resim gösterilerini ve New York grup şovları sergilerini düzenlemiştir. Ayrıca kendi çalışmalarını da bu sergilere eklemiştir. Sergiye eklediği eserler arasında "Genesis" (Resim 37) adı verdiği eseriyle, Newman ilkel bir nesneyi kopyalayıp imgelerini uzaktan karşılaştırılmayacak bir nesneymiş gibi izleyiciye aktarmak istemiştir (Newman, 1990, s. 58-159).

Cernuschi'e göre Newman, eserlerinde artık görsel ifadeyi sadeleştirmeyi seçmiş ve yeni bir estetik anlayış yaratmıştır. Newman, "Yaratılışın yaşam kalitesini, taklit etmek için yeni formlar ve semboller" gerektiğini ifade etmiştir. Bundan dolayı Newman'a göre köken arayışı, daha önce ortaya çıkmış herhangi birşeyin elde edilmesinden ziyade, orijinal üslupsal çözümleri keşfetmenin bir sorunu şeklinde ifade edilmektedir (Cernuschi, 2012, s.32-35).



**Resim 37.** Barnett Newman, Genesis,  
Web: <https://tr.pinterest.com/pin/376824693802851190/>

## 4.2. BARNETT NEWMANIN ESERLERİ ve RENK ALANINA YÖNELİMLERİ

1940 yılında resim yapmaktan vazgeçen Newman, çeşitli alanlarda yazılar yazarak resimden uzak kalmıştır. Ancak sanat dünyası ve sanat olaylarından uzak kalmamıştır. 1948 yılında Soyut Dışavurumculuk akımı ile tanışmış, ancak bu akım aracılığıyla amacına ulaşabileceği kanaatine varmıştır. Newman sanat, felsefe, müzik eğitimi alan çok yönlü bir sanatçı olarak kabul görmektedir. Bu çok yönlülük onun sanat anlayışını ve sanat eserlerindeki derinlik ve zenginliğin sebebini açıklamaktadır (Reimer, 2009, s. 30)

Cernuschi'ye göre; Newman'ın ilk felsefesi var olmaya olan inancıydı. Moment (Resim 38) eserinde de görüntüleri, ışık, madde ve insanlık gibi varlıkların ortaya çıktığı anlara odaklandığından, var olmanın ne anlama geldiğini izleyiciye düşündürmeyi amaçlıyordu. Muhtemelen, bu eserde en büyük yoğunluğa sahip bir anı temsil etmek istemiş, çünkü benlik bilinci, insanı insan olmayan varlıklardan daha güçlü bir şekilde ayırır. Eserlerinde kontrastı vurgulayan Newman'ın, hareketli işaretleri, arka planı, formun berraklığını ve homojenliğini doğrudan yansıtır (Cernuschi, 2012, s. 41).

Cernuschi'ye göre, 1948 yılı Newman'ın kariyerinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bunun nedeni ise, İdeographic resim çalışmalarına yoğunlaşmış, planlarına ağırlık vermesinden kaynaklanmaktadır. Uzun süren bu çalışmaların ardından, tuvalin boyuna uzanan dikey bir renk şeridi olan "zip" adlı resimsel bir teknik geliştirmiştir ve bu teknikle yaptığı esere Onement I. adını vermiştir. Newman Haçlı On dört istasyonuna başlamadan on yıl önce, Onement I (Resim 39) adlı eserini 1948 yılında yapmıştır. Newman bu eseri sanatta bir atılım olarak görmüştür. Dini anlamda ise kefareti vurgulamaktadır. Sanatçının çalışmasının mekânsal yapısını tanımlamak için, dikey bir şerit kullandığı ilk çalışması ve Newman'ın ilk imza işareti olmuştur. Sanatçı, hafif turuncu fermuarını bir palet bıçağı ile tuvalin üzerine uygulamıştır. Pürüzsüz alan üzerindeki bu kalın düzensiz turuncu renkli şerit, aynı anda hem zemini bölüyor hem de bütünü birleştiriyordu. Newman metafizik kavramlarını izleyiciye aktarmak için dikey şeritlerle noktalanmış ve genişletilmiş Renk Alanlarını kullanmıştır. Newman bunu şu şekilde ifade etmektedir: “Demek istediğim, hayatımın fizik hem de metafizik olmasıdır” (Cernuschi, 2012, s.17). Aynı zamanda, Heidegger'de benzer bir düşünceyi



**Resim 38.** Barnett Newman, Moment, Web: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-moment-t05501>

dile getirmiştir: “İnsan fizik dışı, fiziksel geçiş, yada fiziksel olmayan bir geçiştir; bu nedenle insan metafiziktir” (Heidegger, 1998, s. 185).

Cernuschi, Newman’ın tuval üzerine resmettiği alanların fiziksel ilişkilerine sonradan metafiziksel yorumlar ekleyerek, fiziksel alan yarattığını ifade etmektedir. Onement I (Resim 39) resmini tasarlarırken izleyicide bırakacağı etkileri ve kendisinde bıraktığı etkileri zihninde kurgulayarak kodlamaktadır. Sanatçı, Onement I’de Tevrat’ı okumak için ayakta duran bir insanın "Onement" terimiyle ifade edilen uyum ve bütünlüğe sahip olması imgesini, herkesten önce duran, sembolik bir törenle uğraşan tek bir kişinin konsantrasyonu şeklinde ifade etmektedir. Burada sanatçının ifade ettiği tek başına, ayakta durma eylem basit bir fiziksel durum gibi gözükse de; Newman bütünlük birlik olmak imajını tasvir etmek istememektedir (Cernuschi, 2012, s.29).

Newman’ın resimleri Cernuschi’nin yorumlarında olduğu gibi, nesneye ya da olaya farklı bir anlam yüklemekte olduğu Renk Alanları uygulaması ile yorumu üst noktaya vardırıldığı görülmektedir. Örneğin; Onement I’de olduğu gibi sanatçının bir toplulukta tek başına ayakta duran figür ile bir düşünceyi savunma anındaki yalnızlığını, izleyicinin hissetmesini istediği anlaşılmaktadır

Marter’a göre de Barnett Newman’ın Onement I eseri, izleyicilere bu derin yalnızlığı hissettirmektedir. Ayrıca Marter, Newman’ın eserindeki anlatım tarzı ile izleyicinin dik durmasını ve ne olursa olsun yılmadan her düşüşten sonra ayağa kalkması gerektiğini söylemek istediğini aktarmaktadır (Marter, 2007, s.105).

Spivey, Newman’ın Betty Persons galerisinde sergilemek için hazırladığı dev boyutlu eserlerinden biri olan, Vir Heroicus Sublimis tablosunu 1950 yılında yaptığını ifade etmektedir. Bu resimde (Resim 40) Newman’ın arka plan olarak kullandığı alanı, koyu kırmızı renk ile boyadığı bu yatay dikdörtgeni dikey kesen siyah, beyaz, ochre gibi renklerde beş adet zip ile böldüğünü aktarmaktadır. Bu zip’ler tek başına iki alanı böldüğü gibi ikili bir işlevi yerine getirmek için de kullanılmışlardır. Spivey’e göre Newman’ın olağanüstü tablosu, insanlığın evrenin daha büyük güçleri arasındaki yerinin manevi olarak anlaşılmasına ilişkin, felsefi bir kavram olan Yüce’nin anlamını anımsatmaktadır (Spivey, (t.y) para.13).

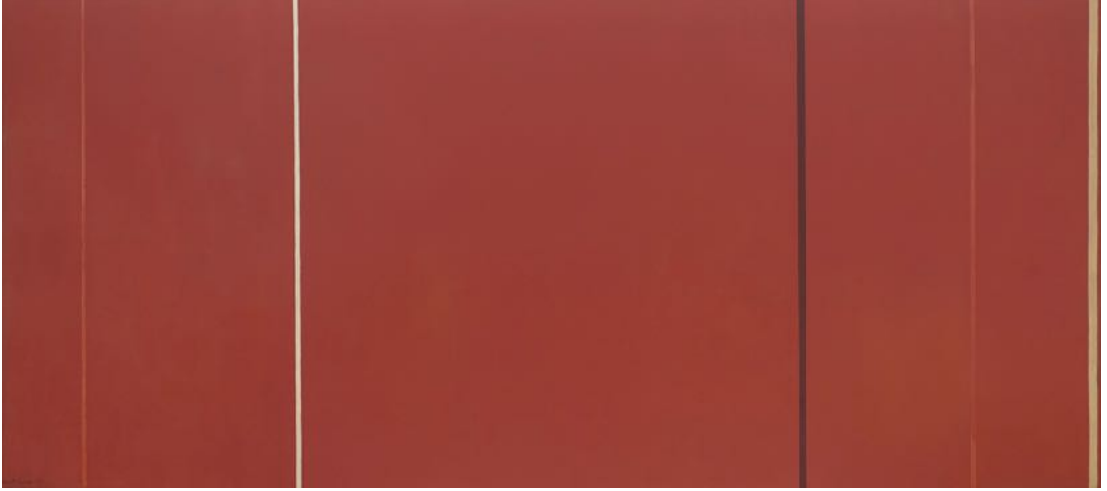
Thomas B. Hess, Vir Heroicus Sublimis tablosu için şunları söylemektedir: "Resmin etkisi, bir cisim veya soğuk bir yapı fikrinden uzakta yer alıyor. Renk



**Resim 39.** Barnett Newman Onement I, 1948, Web: <https://www.wikiart.org/en/barnett-newman/onement-i-1948>

izleyiciyi kuşatıyor, zip dikeyler içinde canlı varlık olarak karşımıza çıkıyor” (Russell, 1981, s.39).

Newman’ın eserlerinde kullandığı dikey ve yatay renk çubukları/ çizgileri/ çok ince Renk Alanlarınının tanımını, eleştirmen ve Newman’ın çok yakın arkadaşı olan Thomas Hess tarafından zip (fermuar) olarak ifade edildiği bilinmektedir. Ayrıca

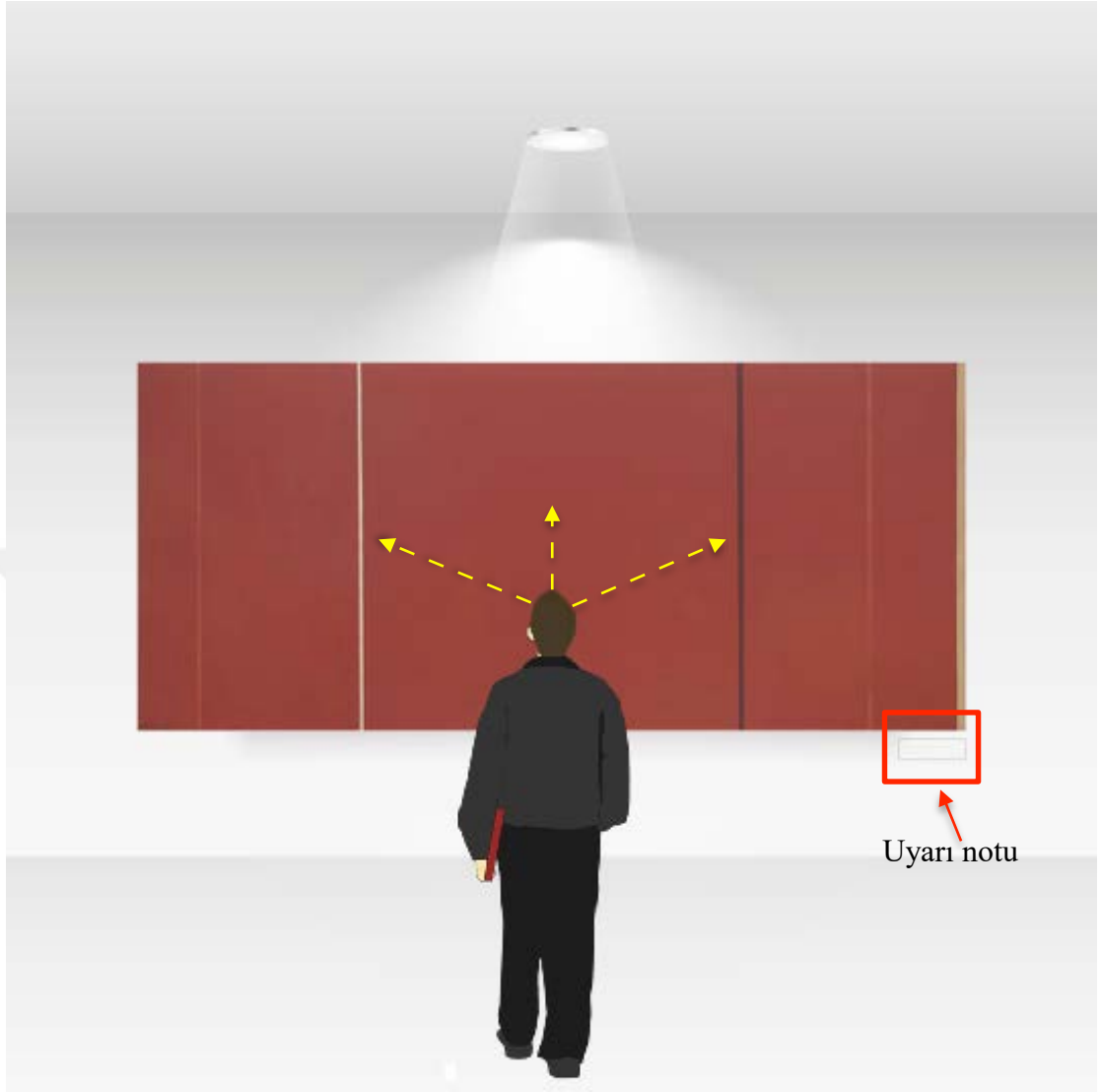


**Resim 40.** Barnett Newman, Vir Heroicus Sublimis, 1950-51,  
Web: <https://www.moma.org/collection/works/79601>

zip'ler tuvale canlılık ve vurgu kazandırmakla birlikte, zip'in arkasında var olan ulaşılamayan derinliği gizemli kılmaktadır (Newman, 1992, s.168-169).

Newman, Betty Persons Galerisinde sergilemek için geliştirdiği zip tekniğine göre on sekiz büyük boy resim ve heykel yapmıştır. Lyotard, Newman'ın sergilediği eserleri için sanatçının, içsel olarak kalbinden Yüce'yi sorduğunu iddia etmektedir. Vir Heroicus Sublimis, Newman'ın New York'ta bulunan Betty Parsons Galerisi'nde ilk kez sergilenen eserlerinin izleyiciler tarafından daha kolay anlaşılması için, "Belli bir mesafeden büyük fotoğraflara bakma eğilimi yapılmalıdır" diye duvara bir uyarı notu (Şekil 4) yazdığını aktarmıştır. Aslında bu sergideki büyük resimler kısa mesafeden görülebilecek şekilde tasarlanmıştır. Newman büyük bir ölçeğe bakma fikrinin, algılayışımızdan daha büyük ve daha güçlü bir deneyim kazandırdığını ifade etmektedir (Newman, 1992, s.30).

Silverman, Lyotard'ın müzikte ve resimde kullanılan malzeme ve teknik farklılıklarının eserde de değişikliğe yol açtığını söylediğini aktarmaktadır. Örneğin, aynı eserin farklı enstrümanlarla (piyano, flüt, keman vb.) icra edilmesindeki farklı tadın, aynı renklerle fakat farklı tekniklerde (yağlı boya, sulu boya vb.) yapılan resimlerde de farklı tat vereceğini söylemektedir. Resmin yüzeyinden resmin gerisine ve zamanın çok ötesine açılım yapan zip'ler (Fermuarlar) resim içerisinde nesne olarak oluşturulmamıştır. Silverman'a göre, bunlar büyük renkli alanların sürekliliğindeki duraklardır. Duraklardaki bantlar bir cisim değildir. Bu anlamda, Vir Heroicus



**Resim 40.** Barnett Newman, Vir Heroicus Sublimis

**Şekil 4.** Çizim: Tuba Malkondu, Adobe Phososhop ve Skech up 2018.

Sublimis resmindeki beş fermuar postmodern yüce anlardır. Aslında bunlar postmodern yüce örneklerdir (Silverman, 2016, s.121).

Newman, kendisinin kaleme aldığı ve içinde seçilmiş eserlerin ve görüşmelerin yer aldığı kitabında Guggenheim'deki sergisinin ilk günkü heyecanı ile izleyicilerden umduğu tepkiyi almayı beklemiş, fakat izleyicilerin eleştirilenlerin ve sanatçıların şiddetli yıkıcı tepkileriyle karşılaştığını aktarmaktadır. Newman bu olumsuz tepkilerden umudu kırılmış ve Betty Persons galerisindeki tüm görevlerinden



ayrılmıştır. Anlaşılmayı beklediği dönemde planları olumsuz yönde gelişmiş ve galerideki sanat ortamından uzaklaşmasına neden olmuştur. Biraz zaman geçtikten sonra, sanat ile ilgili felsefe denemeleri yazmaya başlamıştır (Newman, 1992, s.30).

Courtney, Newman'ın sanat hayatında önceden yaşadığı kalp kırıklıklarının ardından, kalbinin daha fazla dayanamadığını ve 1957 yılında kalp krizi geçirdiğini ifade etmektedir. Newman hastaneden taburcu olduktan sonra evde dinlenme sürecinde azda olsa resim yapabilmıştır. Bu dönemde yaptığı ilk eser Outcry (Resim 41) olmuştur. Hastalığının iyileşme evresinden sonra, 1958-1966 yılları arasında on dört seri resimden oluşan Çapraz İstasyonları yapmıştır. İlk olarak Birinci İstasyonu yapmış, sonrasında İkinci İstasyonu tamamlamış ve ardından seriler oluşturmaya başlamıştır. Bu seriler toplamda yapılan on dört istasyonla tamamlanmıştır. Ho, bu eserlerin ilk olarak 1966 yılında "Barnett Newman, The Stations Of The Cross, Lema Sabachthani", adı ile New York'taki Guggenheim Müzesi'nde (Resim 58) sergilendiğini ifade etmektedir. Newman'ın bu son eserleri Frank Lloyd Wright tarafından sarmal bir yapı olarak tasarlanan Guggenheim müzesinde, sanatçının kendi yerleşim planı ve Lawrence Alloway'ın organizasyonu ile mistik bir görsellikle izleyiciye sunulmuştur. Sergideki yer alan bu resimler, halen Robert ve Jane Meyerhoff'un mülkiyetinde olan National Gallery'de (Resim 57) sergilenmektedir (Courtney, 2011; Ho, 2002, s.324, Freyberger, Shiff ve Ungaro, 2004, s.269). Newman'a göre eserlerin konusunu belirli bir amaçla dini anlatmamaktadır. Eserler seyirciye daha çok içsel sorgulamalar yaşatmaktadır. On dört bölümden oluşan seride, İsa'nın çarmıha gerilmesi ve ölümüne kadar olan süreci, Cross adını verdiği istasyonlarında anlatmaktadır. Newman serginin alt başlığına şu sözleri yazmıştır; "İsa çarmıhta ağlıyor, Lema Sabachthani: 'Neden? Beni neden bıraktın? Neden benden vazgeçtin? Ne amaçla niye ya? Bu İsa'nın çılgılığı... Via Dolorosa'ya yapılan korkunç bir olay ama cevabı olmayan bir sorudur". Bu utanç verici sorunun, hiçbir şekilde izahı ve cevabı bulunmamaktadır. Hz. İbrahim'den ve Hz. İsa'dan bu yana çok uzun süredir, bu sorular sorulmaktadır (Newman, 1992, s. 188).



**Resim 41.** Barnett Newman, Outcry, 1958, Web: [https://uploads5.wikiart.org/images/barnett-newman/outcry\\_1958.jpg!HalfHD.jpg](https://uploads5.wikiart.org/images/barnett-newman/outcry_1958.jpg!HalfHD.jpg)

Newman'ın bahsettiği hiçbir şekilde izahı ve cevabı bulunmayan ihanet, terk ediş, vefasızlığın, tarihin başlangıcından günümüze kadar sürdüğü ve bugünkü insanların bile birbirine sorduğu bu olayların yaşanmıyormuş gibi insanlar tarafından yok sayılmasına Newman'ın resimleri cevap niteliğindedir.

Cernuschi'ye göre Newman, eserlerini şu şekilde ifade etmektedir: "resimlerin anlamı dini bir anlatı değil, her insanın acısının bir ifadesidir". Newman bu "yeni sanatı" yaygın bir şekilde savunmuş ve özellikle kendisinin ürettiği şeyin ne olduğunu

anlamlandırmaya çalışmıştır. Yazılarında ve eserlerinde kişisel varlığın metafizik yönlerini, insan benliğinin trajedisini, sanatçının yaratıcı duygusal zekâsını aynı zamanda, sanatçının ritüellere, maneviyata olan inancını ve bir benliğin geçerliliğine olan inancını da ifade etmektedir (Cernuschi, 2012, s.17).

Valentin'e göre Newman, hiçbir dini inancı benimsememektedir. Fakat bir mistik inancı olmasaydı, sanatında Yahudi mistisizmi için o kadar çok şey araştırmazdı. Newman'ın sanatı, yaratıcı hayal gücünün bir ürünü olmuştur. Bu nedenle zamansız otantik bir sanat olarak ifade edilmektedir (Valentin, 2015, s.10).

Newman, Mısır geleneğine özgü trajik anlayışı, sanat eserlerine konu oluşturacak şekilde yaymak istemektedir. Aslında sanatçı'nın klasik Yunan sanatıyla ilgili çekinceleri olmuş, ancak resim ve ressam hakkındaki düşünceleri Homeric'in söylediği gibi şu şekilde olmuştur: "Sanatçılar Yunanlı heykeltıraşlar gibi trajediyi estetik, kaliteli ve duyarlı bir sanat olarak parçalara ayırmalıdır" Newman'da yapmak istediği yeni sanatıyla ilgili "Bizde Yunanlı yazarlar gibi trajediyi, parçalara ayıralım" demiştir (Newman, 1992, s.168-169).

Newman'ın kendi ifadesine göre sanatı, sessiz içe dönük yaşayan bir uygulama değildi, ya da içinde yaşattığı karanlık bir macera da değildi; aksine, yaratma isteğine dayanan bir sanat olmuştur. Newman'ın eserlerini incelemek için, eserlerinin karşısında durulduğunda resimdeki parçalardan yukarı, aşağı, sağa ve sola bakmak çok zor olmuştur. Newman'ın eserleri gözü her parçayı ayrı ayrı olarak değil, bir bütün halindeki fermuarları takip etmeye zorlamaktadır (a.g.e, 1992, s.278).

#### **4.2.1. Barnett Newman'ın Haçlı On dört İstasyonu**

Greenberg'e göre Newman on dört İstasyonu, önceden bir fikir bir eskiz ve bir konu bazında tasarlamamış, ya da dini bir polemik yaratmak için eserlerini oluşturmamıştır. Newman, ilk iki resmini 1956-1958 yılları arasında yaşadığı Brooklyn Heights'da yapmıştır. Bu resimlerinde Adem ve Havva'daki gibi ayrılmaz bir bütünü oluşturmak istemiştir. Newman eserlerini tasarlarken bazı sorunlar ile karşılaşmış, fakat "Daha fazlasını yapacağımı biliyorum" diyerek denemelerine devam etmiştir. Newman çizmek, gölgelemek veya bu gölgeleri oluşturmak için endişe

duymamaktadır. Çünkü ne kadar iyi yapabileceğini kendi yarattığı iç dünyasında bilmektedir. Bildiklerinin de ötesinde eserler yaratacağını kendisi bildiği için, bunun iç huzurunu yaşamaktadır. Newman, düz çizgilerle, dik açılarla, boş alanlarla ya da aralık ya da saflık ile ilgilenmemektedir. Onun için ilk öncelik ana kontrol merkezi renk olmuştur. Bunu sağlamak için lekeli yüzeyin yukarı ve aşağı yönde dağılması sanatçı için önemli olmuştur. Bazı noktalarda ise durmakta, ama bu duraklardaki çizgi belli bir yeri sınırlandırmamakta, sadece sürekliliği sağlamaktadır. Newman'ın ihtiyaç duyduğu tek şey, bir noktadan diğerine olabildiğince doğrudan ilerlemektir (Greenberg, 1995, s.54).

Lynton'da Newman'ın sanatını şu şekilde tanımlamıştır: "Newman, güzelden çok esrarlı yüceliği akla getirecek bir sanat yapıyor". Newman esrarlı yücelikle ilgili yaptığı yoğun araştırmalardan sonra, resimsel dili iki unsura ayırmıştır;

1. Geniş parçalanmamış Renk Alanı
2. Uzun boyuna olan Renk Alanlarını ayıran veya bölen bir bölüm (Lynton,2009, s.238)

Godfrey, Barnett Newman'ın bu unsurlarla yapmış olduğu istasyonlarını, dikey olarak yukarıdan aşağıya uzanan bantlar şeklinde oluşturduğunu aktarmaktadır. Birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü istasyonda tuval boyutlarının yaklaşık 1,5 x 2 metre olduğunu ifade etmektedir. Newman artık eserlerinde geleneksel figür zemin ilişkisini kullanmamaktadır. Fermuarlarında, tuvalerin yüksekliğini genişleterek, her resmin yüzey kenarları tarafından sağlanan sınırları aşmış gibi görünmesini sağlamaktadır. Newman tuvallerinin sınırlarını aşıp uzanan fermuarlarını, tuvale değil, tuval dışına yeni dikdörtgenler olarak oluşturmayı hedeflemektedir (Godfrey, 2007, s.58).

Newman, eserlerinde tuval boyutunu insan boyutunda kullanarak, bantların ve zip'lerin yukarıya doğru kesintisiz uzanmasını sağlamış, ayrıca bu etki için Renk Alanları ve perspektif etkisini de kullanmıştır. Sanatçı, bant ve zip'leri kullanarak tuvalerde yukarı yöne doğru, taşma ve giderek daralma hissini izleyiciye yansıtmıştır. İstasyonların Renk Alanlarında bulunan, yukarı yöne doğru daralan bantların ve zip'lerin, ilahi kudrete doğru gittiği görülmektedir.

Eleştirmen olan Harold Rosenberg, Newmanın yeni eserlerini şu şekilde aktarmaktadır;

“Barnett Newman, diğer “Renk Alanı” ressamlarının (Albers, Mondrian, Rothko) yaptığı gibi tuval üzerine kareler veya dikdörtgenler uygulamaktan kaçındı; onun yenilikçiliği, tuvalin kendisini, "zip" ibaresi ile iki veya daha fazla dikdörtgen haline dönüştürmekten ibaretti” (Rosenberg, 1972, s.96).

Newman artık dördüncü istasyondan sonra, serinin konusunu kesinleştirmiştir. Newman'ın kullandığı renkler oldukça sınırlıydı. İlk sekiz istasyon için siyah bantlar ve tuvalin ana rengi, bazı tuvallerde de ikinci, dördüncü, beşinci ve altıncı tablolar da ise, tuvalin doğal renginden farklı bir kaç ton koyu renk kullanıldığı görülmektedir. Bu tuvallerde boya kullanımı şu şekildedir: Birinci, ikinci onuncu istasyon magna boya, üçüncü, dördüncü, beşinci, altıncı, yedinci ve sekizinci istasyon yağlı boya, dokuzuncu, on birinci, on ikinci, on üçüncü istasyon akrilik boya ve son istasyon olan On dördüncü İstasyon akrilik duco boya sanatçı tarafından tercih edilmiştir. Ayrıca sergilenen Be II tuvalinin boya malzemesi de, akrilik ve yağlı boya şeklinde kullanılmıştır.

Birinci İstasyon’da (Resim 42) tuvalin solunda pürüzsüz siyah yaklaşık 1/14’ni kaplayan siyah bir bant yer almaktadır. Tuval altı Renk Alanına bölünmüştür. Sağ yöne ilerlendiğinde üçüncü Renk Alanı soluna doğru konturları düzensizdir. Aynı zamanda, beşinci Renk Alanının da sağ yöne doğru konturlarının düzensiz olduğu görülmektedir. Tuvalde üçüncü ve beşinci Renk Alanının oluşturduğu zip arasında, konturları düzgün yer yer lekeli ve tramlı zemin rengine hakim açık tuval renginde ince bir zip yer almaktadır. Tuvalin ana renginin genelinde tuval renginden yaklaşık bir kaç ton koyu, yer yer lekelenmeler dikkat çekmektedir.

Birinci İstasyon ile ilgili görüşlerini Roy Boyne şu şekilde ifade etmektedir: Ey insan, (Resim 42) Ademi gör. Öleceğin emredildi. Aslında bu bir başlangıçtır ve takip etmeniz gereken şeyleri içerir ve yol gösterir. Direnişli rahibin kasvetli ve mütevazı gök gürültüsü bulutu sürekli ağlıyordu. Sadece burada, gün ışığının tek bir ışığı tarafından korkunç, gündüzün seyrek ve ani delinmesi vardır (Boyne, 2001, s.47).



**Resim 42.** Barnett Newman, First Station, 1958, Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69371.html>

İkinci İstasyon (Resim 43) dikey dikdörtgen konumdadır. Tuvalin solunda yer alan, tuvalin kısa kenarının yaklaşık 1/14'ne kaplayan siyah bir bant yer almaktadır. Tuvalin geneline hakim olan 2/14-11/14'lük açık renk alana boya ile müdahale

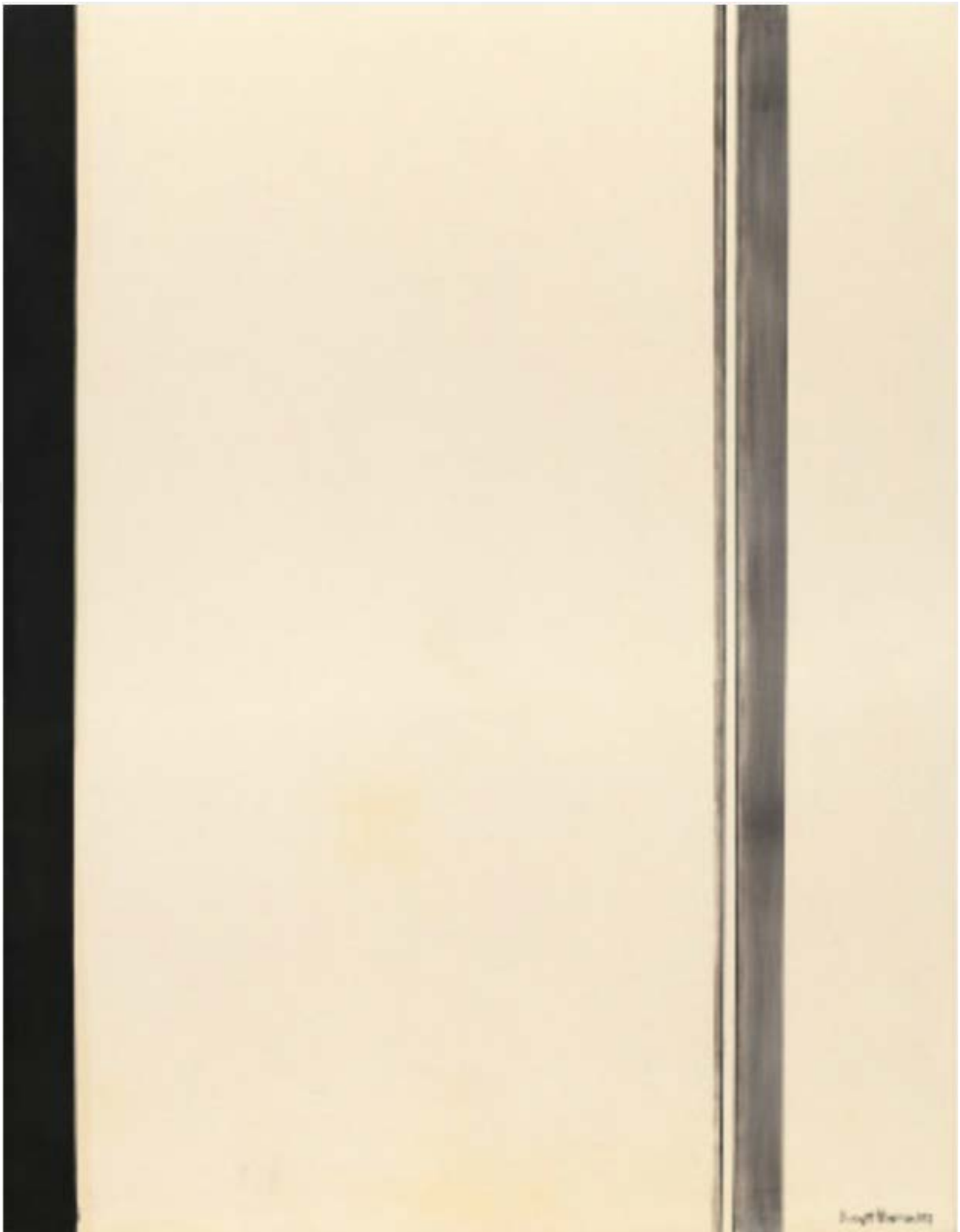
edilmemiş tuvalin doğal rengi hakim kılınmıştır. Tuvalin dördüncü Renk Alanıyla ikinci ve altıncı Renk Alanlarının birleşiminden, üçüncü ve beşinci gri renkli alanlar oluşmaktadır. Bunların oluşumlarının ardından, üçüncü alanda gri zip ve dördüncü alanda tuval rengi zip dikkat çekmektedir. Dördüncü alandaki zip'in kenar konturları çizgi gibi ince siyah ve düzgün olduğu görülmektedir. İki zip'in alt kenarından yukarıya doğru lekesele fırça hareketleriyle konturlarının bozulduğu koyu renk etkisinin yumuşatıldığı hareketler dikkati çekmektedir.

Katzin, İkinci İstasyon da soldaki siyah bandın sağ kenarı boyunca uzanan hafif bir bronzluk içerdiğini ifade etmektedir (Katzin, 2010, s. 29).

İkinci Renk Alanında tuvalin yaklaşık 2/14 ve 11/14'lük bölümünün tuvalin alt kısma kenarına doğru, yer yer tuval renginin iki ton koyusu lekelenmeler görülmektedir.

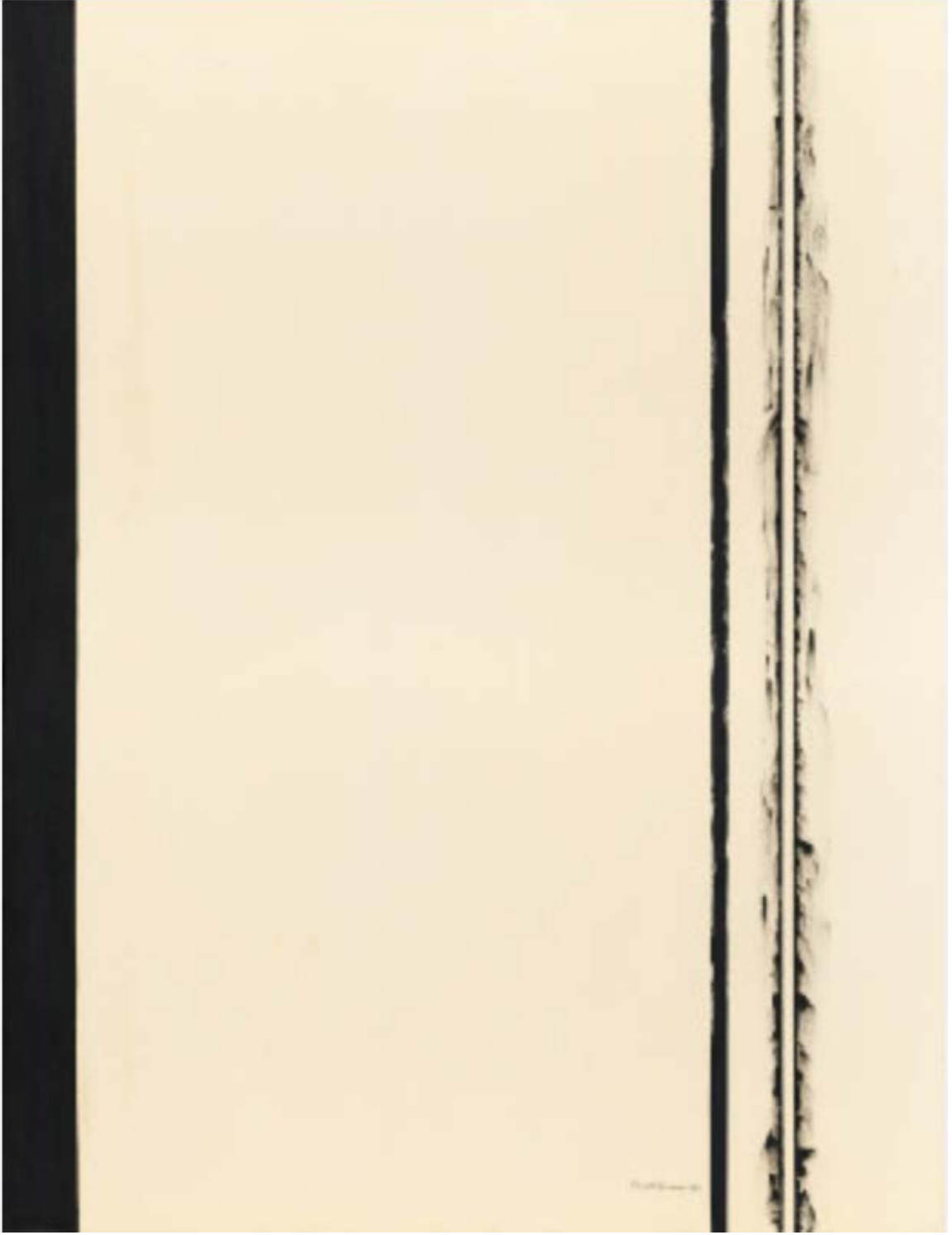
Roy Boyne ikinci istasyon için, İzleyicinin, ikinci İstasyonun sol kenarındaki, mat siyahla birinci istasyondan İkinci İstasyona doğru çekildiğini ifade etmektedir. İlk İstasyondan, İkinci İstasyona doğru bir ilerleme oluşmaktadır. Bu noktada Newman'ın ne yaptığı hakkında hiçbir fikrinin olmadığını, fakat fermuarlarının bölünmediğini röportajlarında ne kadar ifade etse de anlayamamaktadır. Ölümünden sadece iki ay önce sanat dünyasına fermuarlarının bütünlük oluşturduğunu, bölünmediğini söylemektedir (Boyne, 2001, s.47).

Üçüncü İstasyonda (Resim 44), tuval kısa kenarı üste gelecek şekilde dikdörtgen olarak kullanılmıştır. Tuval dikey olarak sekiz Renk Alanına bölünmüştür. Sol başta kullanılan siyah renk kalın bant yüzeyinin sınırları keskindir. Siyah bandın sağında yaklaşık 2/14-11/14'lük alanda ham tuvalin kullanıldığı, bir ikinci bir Renk Alanı mevcuttur. Bu renk Alanını sağda konturları düzensiz dikey üçüncü bir Renk Alanı olan bir zip'in sınırlandırdığı görülmektedir. İkinci ve dördüncü Renk Alanları'nın oluşturduğu zip'in üzerindeki koyu rengin yer yer fırça dokunuşlarıyla bozulduğu dikkat çekmektedir. Dördüncü Renk Alanı tuval renginde olup konturları belirsiz beşinci zip'in taşan renk etkileriyle hareketlendirilmiştir. Beşinci ve yedinci zip arasında konturları düzgün lekesele ve tramsız zemin rengine hakim açık renk ince bir zip, altıncı Renk Alanı'nda yer almaktadır. Yedinci zip beşinci zip'in ters simetriği



**Resim 43.** Barnett Newman, *Second Station*, 1958, Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69372.html>





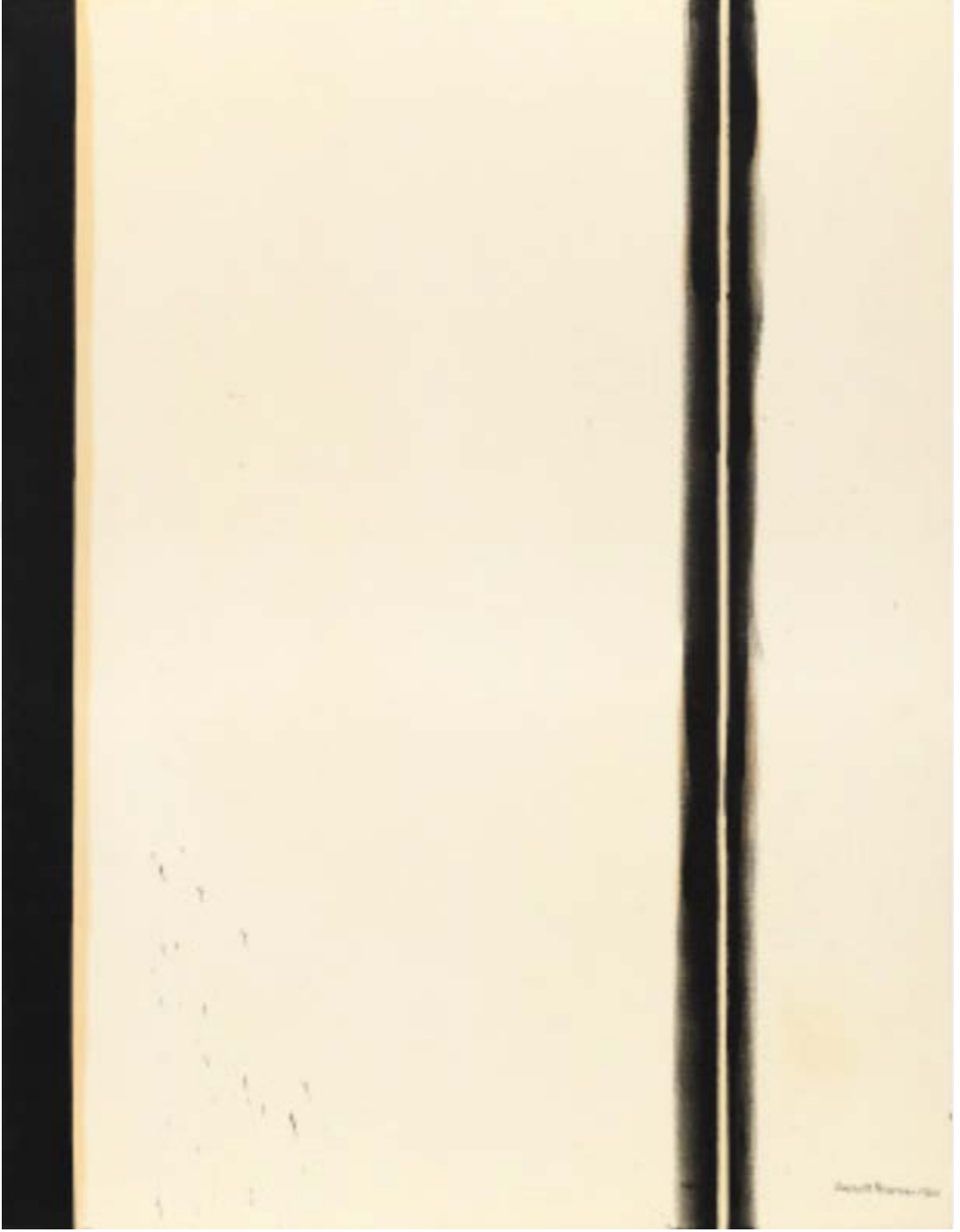
**Resim 44.** Barnett Newman, Third Station, 1960, Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69373.html>

gibidir. En sağdaki sekizinci Renk Alanına yumuşak fırça vuruşlarıyla renk taşıyarak yüzey üzerinde dinamizm sağlanmıştır.

Roy Boyne kitabında, Newman'ın Üçüncü İstasyonu ile ilgili araştırmalarını şu şekilde kaleme almıştır: İsa'nın çarmıhının altındaki ilk düşüşünü konu alıyor. Eserde İsa'nın etinin, felaketler tarafından parçalanması ve kafasının dikenlerle taçlandırılması tasvir ediliyor. İsa çok miktarda kan kaybetmiş, çok zayıflamış ve yürüyemeyecek hale gelmiştir. Boris Pasternak'a göre, "düşüş işlevinin (dört müjde'den birinde belirtilmediği gibi) İsa'nın erdemli biri olduğunu, yaşam ve insanlık için bu yaşadıklarının bağışlanacağından emindi" (a.g.e. 2001, s. 49).

Dördüncü İstasyon (Resim 45) diğer tüm istasyon resimlerinde olduğu gibi dikdörtgen tuval üzerinde dikey yedi Renk Alanı mevcuttur. Sol kenarda yer alan koyu renkteki bant yukarıdan aşağıya doğru kesintisiz uzanmıştır. Hemen sağ yanında tuvalin 2/14'lük alanının sağında tuvalin yaklaşık iki ton koyusu bir zip yer almaktadır. Birinci Renk Alanı'nı oluştururken, tuvalin üçüncü Renk Alanı'nın alt tarafına fırçadan yanlılıkla sıçramış izlenimi veren boya efektleri görülmektedir. Sağ kenarda bu açık Renk Alanı sağda dış konturları düzensiz, iç konturları düzenli dördüncü bir Renk Alanı oluşturmaktadır. Dördüncü ve altıncı koyu Renk Alanlarının sınırlandırdığı tuval renginde bir zip görülmektedir. En sağda tuvalin 12/14-14/14'lük bölümünde, boyanmamış dikdörtgen bir alan mevcuttur. Bu istasyonda diğerlerinden farklı olarak birinci Renk Alanının sağında, dördüncü Renk Alanının solunda ve altıncı Renk Alanının sağında tuval renginden birkaç ton farklı renkte gölge efektine benzer konturları düzensiz fırça efektleri yer almaktadır.

Dördüncü İstasyon ile ilgili görüşlerini Roy Boyne şu şekilde ifade etmektedir: Dördüncü İstasyon'da, Meryem İsa'yla buluşmuş. Serinin bu noktasından sonra, Newman serinin kesin konusunun ne olduğunu bilerek boyamıştır. Lyotard dördüncü ve beşinci istasyonla ilgili şunu söylemişti: "Newman'ın yaptığı bir resim bir melektir. Hiçbir şey duyurmaz; bu kendisinde saklıdır... Hiçbir ima yoktur". Newman'ın arkadaşı ve biyografisinin yazarı Thomas Hess, Newman'ın hikâyeleri anlatmadığını, mesajları iletmediğini, asla alegorik olmadığını söyledi. Lyotard için bu eser berrak, belli ve masum, örnek bir yoksulluk da sunuyor; Beşinci İstasyon, Cyrenian olan Simon'un İsa'ya çarmıhta kalmasına yardımcı olduğu noktadır; aynı zamanda Newman'ın aynı hareketi yapmakta olduğunu bildiği nokta da budur (a.g.e, 2001, s.55).



**Resim 45.** Barnett Newman, Fourth Station 1960, Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69374.html>

Beşinci İstasyonda solda sol kenarı düzenli, sağ kenarının renk bütünlüğü bozularak uzanan koyu renk bir bant yer almaktadır. Koyu renk alandan açık renk alana adeta uçuşan bir tül hafifliğiyle oluşturulan fırça vuruşları geçiş sağlamıştır. Bu



**Resim 46.** Barnett Newman, Fifth Station, 1962, (Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69375.html>)

alanın sağ yukarısında tuvalden iki ton koyu lekeler ikinci bir Renk Alanı oluşturmuştur. Üçüncü ve beşinci Renk Alanı'nın oluşturduğu çok ince siyah, konturu muntazam bir zip ile alan sınırlandırılmıştır. Bu siyah zip en sağda yer alan boyanmamış dikdörtgen alan ile solda yer alan büyük Renk Alanı arasında, sert ve keskin bir sınır olarak yer almaktadır.

Altıncı İstasyonda (Resim 47) tuval yedi Renk Alanına ayrılmaktadır. Klasik olarak sol başta kalın koyu renk bant ve sağ baştan içeride yer alan ince koyu zip'in konturlarının muntazam olduğu görünmektedir. Bu istasyon ve birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü İstasyonda solda konumlandırılan klasik siyah bant aynen kullanılmıştır. Bu klasik siyah bandın hemen sağında yer alan, tuval renginden yaklaşık iki ton koyu gölge efekti ve düzensiz kontur hareketleri ile yer alan ikinci Renk Alanı, Dördüncü İstasyondaki ikinci Renk Alanı ile benzerlik göstermektedir. Beşinci Renk Alanındaki zip'in, birinci, ikinci istasyonda dördüncü Renk Alanı ve Üçüncü İstasyondaki altıncı Renk Alanındaki zip'lerle benzerliği görülmektedir. Ayrıca beşinci Renk Alanındaki zip'in sağ ve sol yönünde tuval renginden yaklaşık iki ton koyu üçüncü ve beşinci Renk Alanı oluştuğu görülmektedir.

1943'te yayınlanan ortak bildiri ve altıncı İstasyon ile ilgili Roy Boyne'nin görüşleri şu şekildedir: Adolph Gottlieb, Mark Rothko ve Barnett Newman ortak bir bildiri yayınladılar. Clement Greenberg, resimdeki gerilmiş tuvalin iki boyutlu doğası ile rengin karşılaştırılması gerektiğini savundu. Ancak ortak bildiri, bu tekniğin takviye edilmesi gerektiğini ve bu tekniğin doğası gereği trajik ve zamansız olduğunu belirtiyordu. Yazdıkları yazılarda: "Bizler resimdeki formumuza sahibiz çünkü yanılısamaları yok ediyor ve hakikatleri açığa vuruyoruz... Konunun çok önemli olduğunu ve yalnızca trajik ve zamansız olduğunu ancak bir şekilde geçerli olacağını iddia ediyoruz." diyorlar. Altıncı İstasyon, Veronica'nın Mesih'e yüzünü silmek için bir bez verdiği sahnedir (Boyne, 2001, s.57).

Katzin, Yedinci İstasyonda (Resim 48) solda sadece ince bir siyah bant ve sağ tarafta aynı hizada olan çok kalın bir siyah bandın oluştuğunu aktarmaktadır. İki önceki istasyonun, sağ taraftaki alanda daha ince olan elemanın artık solda konumlandırıldığını, tuvalin boşluklarının hala aynı şekilde bölünmüş durumda olduğunu ifade etmektedir (Katzin, 2010, s. 32).



**Resim 47.** Barnett Newman, Sixth Station, Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69376.html>

Katzin, tuvallerdeki bantları kendine göre farklı bir tarzda gruplara ayırarak açıklamaktadır. Fakat burada dikkat çeken bir özellik şu şekilde ifade edilmektedir: “Tuvalin boşlukları hala aynı şekilde bölünmüş durumda, (The spaces of the canvas are still divided in the same way)”. Yedinci İstasyondan iki önceki istasyonun, Beşinci

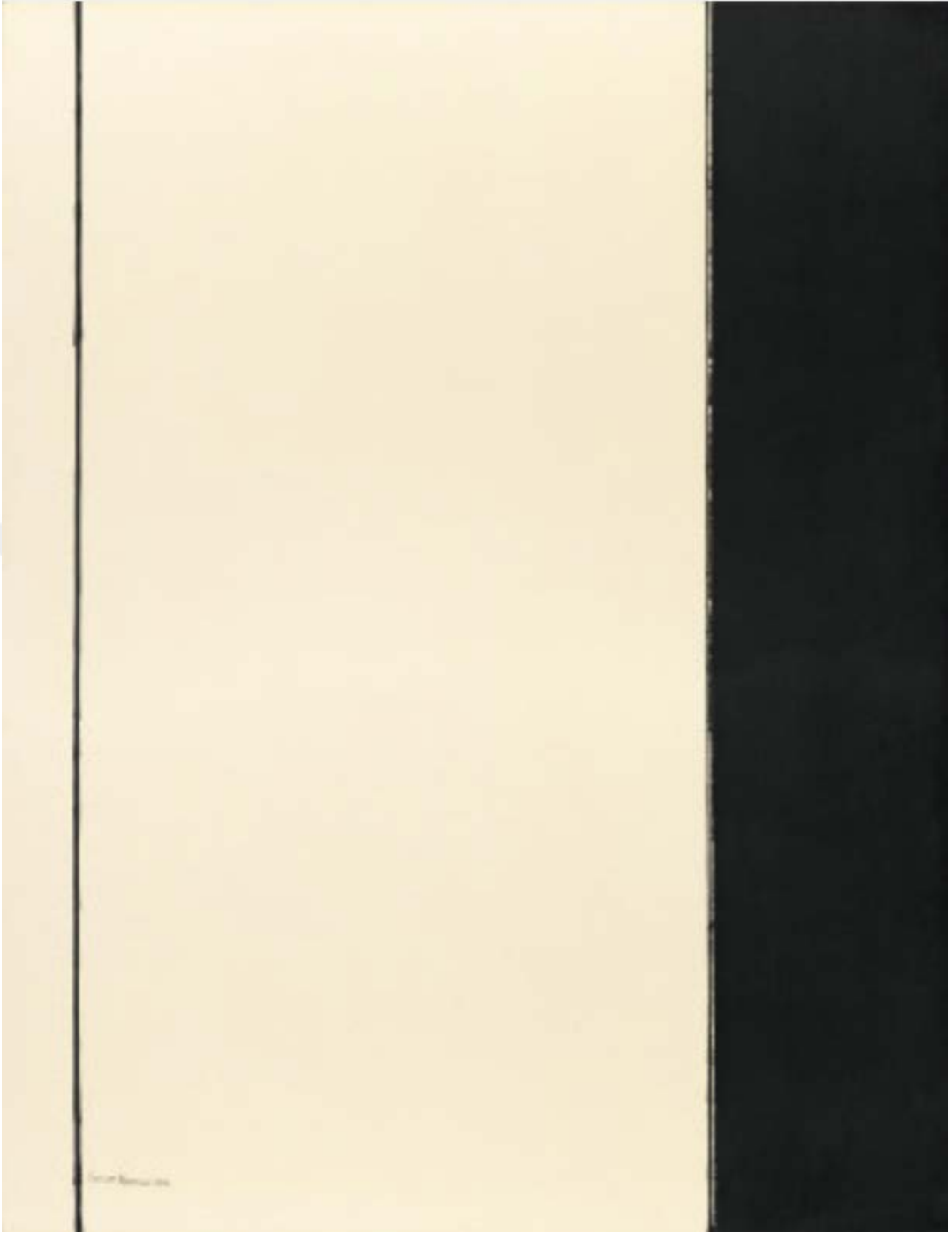
İstasyon olduğu görülmektedir. Fakat bu istasyondaki alanlar beş Renk Alanı şeklinde bölünmektedir. Yedinci İstasyonda ise altı Renk Alanına bölünmüştür. Dolayısıyla Katzin'in tespitinin doğru olmadığı görülmektedir.

Diğer altı istasyondaki gibi sol tarafta olan kalın bant, Yedinci İstasyondan sonra sağ tarafa ve birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü istasyonlara göre yaklaşık üç kat kadar kalın siyah bir bant şeklinde kullanılmıştır. Burada dikkat çeken özellik: siyah kalın bandın sol tarafının konturunun düzensiz olmasıdır. Burada üçüncü ve altıncı Renk Alanının oluşturduğu, konturları oldukça düzensiz ve etkisi belli belirsiz olmuş dördüncü ve beşinci Renk Alanının oluşturduğu zip'ler görülmektedir. Sol kenarda tuval rengi bir bant alan ile onu tuvalin ortasında bulunan, büyük Renk Alanından ayıran ince siyah bir zip bulunmaktadır (Resim 48). Tuval altı Renk Alanına bölünmüştür.

Yedinci İstasyon ile ilgili görüşlerini Roy Boyne şu şekilde ifade etmektedir: Yedinci İstasyonda, Mesih ikinci kez düştü. Sayısız milyonlarca insan huşu ile tepki gösterdi ve Via Dolorosa'daki çile için merak uyandırdı. Bu olay, Barnett Newman'ın düşüncesinde büyük bir an idi. Newman: "İnanıyorum ki Amerika'da, Avrupa kültürünün ağırlığını göz ardı edemeyen bazılarımız, sanatın güzellik sorunuyla ilgili kaygısını, tamamen inkâr ederek cevabını arıyor. Efsane ya da mit olmadan bir zamanda yaşıyorsak... Nasıl yüce bir sanat yaratabiliriz?" dedi (Newman, 1990, s.173; Boyne, 2001, s. 59).

Sekizinci İstasyonda dört Renk Alanı görülmektedir. Tuvalin solunda bulunan siyah bant (Resim 49) birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü ve altıncı istasyonda olduğu gibi sol tarafta konumlandırılmıştır. Birinci ve üçüncü Renk Alanlarındaki bantların genişliklerinin aynı olduğu görülmektedir. Bantların konturlarının düzenli, keskin ve tramsız olduğu dikkat çekmektedir. Bu istasyonda da diğer istasyonlarda var olan ince zip'in olmadığı ve Dokuzuncu İstasyona (Resim 50) geçerken bu özelliğin oluşturulduğu dikkat çekmektedir.

Roy Boyne Sekizinci İstasyon ile ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir: Sekizinci İstasyon temasının Mesih'in rahatlatıcı bir eylemi olduğunun göstergesi yok değil. Çünkü İsa o kadar acı çekmesine rağmen, kadınlarla yan yana yürüyerek onları rahatlatmaya devam ediyordu. Newman, yirminci yüzyılın ortalarında Mesih'in yaşamını sürdüren tema olarak Rönesans yüceliğini, yeniden kurmayı amaçlıyor. Yine de yanılısama olmadan ilerlemek

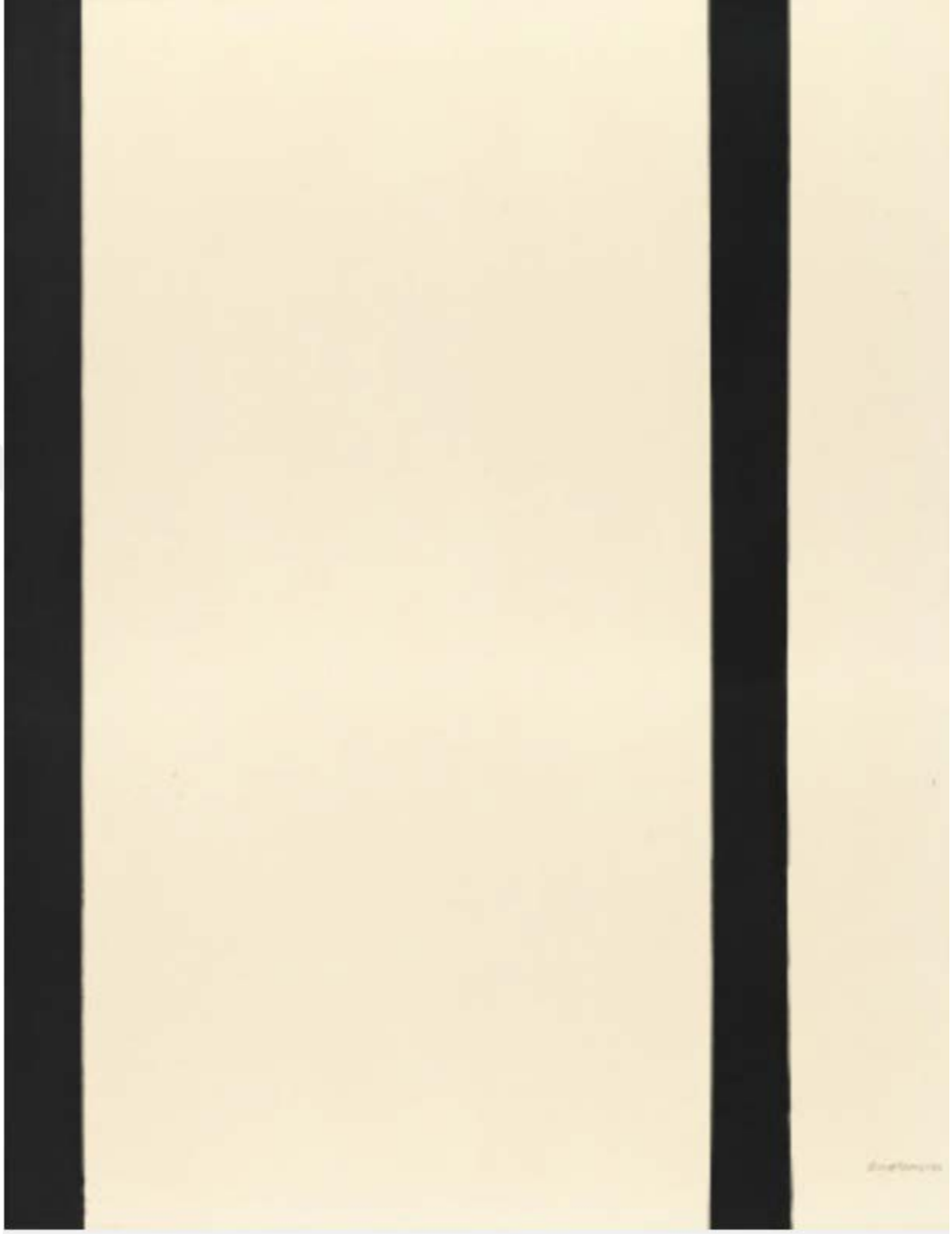


**Resim 48.** Barnett Newman, Seventh Station, 1964, Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69377.html>

istiyor. Newman'ın on dört resim serisi ile ilgili verdiği demeçte, niyetinin şu anla yüzleşmek, yas tutmak, cevaplanamaz bir soru sormak ve hatta onun içinde rahat bulabilmek için olduğunu ileri sürdü. Lema Sabachthani'de “Beni neden terk ettin? Onları rahatlattın mı? Nereye bakacağım” diye sorusuna,



Newman'ın gösterebileceği tek cevap ileriye bakmanın bir şekilde gerekli



olması şeklindedir (Boyne, 2001, s. 61).

**Resim 49.** Barnett Newman, Eighth Station, 1964, Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69378.html>

Alloway, dokuzuncu ve on birinci istasyonun görünüş olarak farklı, rengin beyaz ve kullanılan malzemenin yağlı boya değil akrilik boya olduğunu ifade

etmektedir (Alloway, 1966, s.15). Dokuzuncu İstasyon'da altı Renk Alanına bölünmüştür. Bu istasyonda tercih edilen beyaz renk, birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü, altıncı ve sekizinci istasyonlardaki gibi sol tarafta, aynı genişlikte bir bant ve birinci Renk Alanı olarak tercih edilmiştir. Ancak beyaz renk kullanıldığı görülmektedir. Dokuzuncu İstasyonda tuvalin sağ konumundaki üçüncü ve beşinci Renk Alanını, oluşturan iki ince beyaz zip dikkat çekmektedir. Bu iki ince beyaz zip'in ortasında dördüncü Renk Alanı olarak tuval renginde düzenli konturları olan zip bulunmaktadır. Bu iki zip şekli, Beşinci İstasyondaki sağ taraftaki siyah ince zip'e benzemektedir. Burada tek iken Dokuzuncu İstasyonda ikili olarak oluşturulmuştur. Beyaz rengin kullanıldığı bantlar ve zip'lerin siyah renkte olanlar kadar dikkat çekici olduğu görülmektedir (Resim 50).

Roy Boyne Dokuzuncu İstasyon ile ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir: Barnett Newman'ın yirmi dört yaşındayken, bağımsız bir sanatçı olma planı, büyük bunalımlarla yıkıldı. Şimdi Wall Street kazası üçüncü bir inkâr demektir. Newman çökmüş bir tekstil firmasını çalıştırmak ve İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar bir sanat öğretmeni olarak çalışmak zorundaydı. Ancak Newman'ın defalarca düşüşü onun yolundan sapmasına neden olmadı. 1926'da Pennsylvania'daki Merions'daki Barnes Vakfı tarafından korunan post izlenimci tabloların toplanamamasına öfkelenen yazar 1926'da şunları yazdı: "Modern teori, sanatın resimsel bir form oluşturan çizgi ve renk kombinasyonu... Takdir ediyorum... Bu formun bir tefekkür ve kavranmasından oluşur... Bu sanatın, tesadüfi hemen hemen keyfi bir olgu haline geldiği, imkânsız olduğu bir nominalist tutum sergilemektedir... Barnes ve Eliot bize gerçek nominalist tarzda sanatçının form yarattığını söyler. Bu, büyük bir yalan... Sanatçı kesin olarak biçimi yaratamaz. Sanatçı bir eserde doğuştan ve sonsuz olan estetik bir düşünceyi ifade eder". Dokuzuncu İstasyonda da bu yaşadığı izleri yansıtmaktadır (Boyne, 2001, s. 62).

Dillenberger Newman'ın diğer sekiz istasyonunu siyah ile sınırlandırdığını, Dokuzuncu İstasyondan sonra beyaz boya kullandığını ifade etmektedir (Dillenberger, 1969, s.105).

Katzin, Onuncu İstasyonda, Beşinci İstasyondaki siyah bandın yeniden ortaya çıktığını, fakat sağa doğru fırça hareketleriyle dağıldığını ifade etmektedir (Katzin, 2010, s.31).

Onuncu istasyonda da (Resim 51) beyaz boya ile bantların devam ettiği görülmektedir. Fakat bu beyaz tuvalde malzeme değişikliği yapılmış, boya olarak magna kullanılmıştır. Tuvalin beşinci Renk Alanının 11/14-14/14'lük bölümünde



oluşan oldukça kalın ve düz bir bant olduğu görülmektedir. Tuvalin solunda Yedinci İstasyon hariç, diğer istasyonlardaki gibi klasik bir bant beyaza boyanmıştır. Bu bandın

**Resim 50.** Barnett Newman, Ninth Station, 1964, Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69379.html>

hemen sağında ikinci Renk Alanı'nda ise tuval renginde ince bir zip oluşturulmuştur. Sonrasında üçüncü Renk Alanında tekrar beyaz boya ile yapılan, Beşinci İstasyondaki (Resim 46) gibi, sağ yöne doğru fırça sıçratmaları dikkat çekmektedir.



Roy Boyne Onuncu İstasyon ile ilgili araştırmalarını şu şekilde ifade etmektedir: İsa giysilerinden arındırılmıştır. Gereksiz olan şeyler, başka bir eksiklik katmanını göstermek için koparıldı. Kaplamayı kaldırma ve altında

**Resim 51.** Barnett Newman, Tenth Station, 1965.  
Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69380.html>

yatan şeyi analiz etme dürtüsü, kendisi de bilimsel yaklaşımın çekirdeğini oluşturmasına rağmen, bu tarz bir operasyon bilimsel bir yaklaşım değildir. Ayrıca, toplam bir eylem olarak görülmemektedir. armıha gerilmenin birçok tasviri yapılmış ve bu tasvirlerde en önemli sonuçlardan biri, İsa'nın bu vahşet

karşısında sergilediği tevazu, sanat tarihinde norm oluşturmuştur. 1731'de Clement XII tarafından yetkilendirilen Çapraz İstasyonlar olarak bildiğimiz on dört metafor dizisine verilen papalık onayı ile en açık şekilde tasvir edilen ve korunması gereken bir yanılsama alanı gözlemlenmesi için protokoller vardır (Boyne, 2001, s. 64).

On birinci İstasyonda (Resim 52), altı Renk Alanı olduğu görülmektedir. Tuvalin solunda birinci alanında konumlandırılan klasik kenar bant beyaz renge boyanmıştır. Tuvalin sağ yönünden başlayan sınırdaki, iki ince beyaz zip konumlandırılmış ve bu zip'lerin inceliği Beşinci İstasyondaki (Resim 46) tuvalin dördüncü Renk Alanındaki siyah ince zip genişliğine ve Yedinci İstasyondaki (Resim 48) tuvalin ikinci Renk Alanındaki siyah ince zip genişliğine benzediği görülmektedir. Ayrıca Dokuzuncu İstasyondaki dördüncü Renk Alanının birbirine uzaklığı, Üçüncü İstasyonda dördüncü Renk Alanı ve Sekizinci İstasyondaki Üçüncü Renk Alanının uzaklığı ile aynı olduğu görülmektedir.

Roy Boyne On birinci İstasyon ile ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir: İsa çivilerle çarmıha gerildi. İncil'de, bedensel olarak acı konusuna değinilmiyor ve Newman'ın bu konuda ne düşündüğünün gerçek bir göstergesi yok. Colmar'daki Isenheim'de çarmıha gerilmenin canlandırılması, cesurca çivileri içermektedir. Bununla birlikte, 1932'de Boisgeloup'da yaptığı Picasso'nun bu eserine dayanan on üç çalışma serisinde pek çivi görülüyor...(a.g.e, 2001, s. 65)

On ikinci İstasyonun (Resim 53), diğer tüm istasyonlardan farklı olduğu görülmektedir. Diğer istasyonlarda mat olarak kullanılan siyahın, bu istasyonda akrilik siyah rengin içine hafif eklenen akrilik beyazın yaratmış olduğu gri rengin kullanımı dikkat çekmektedir. On ikinci ve On üçüncü (Resim 54) İstasyonda koyu renk, Renk Alanları resmi hakimiyeti altına almıştır. On ikinci İstasyonda tuvalin ancak 1/3'ü açık tuval renk alanına sahiptir. Tuval düzeni değişmiş altı Renk Alanı kullanılmıştır. Bunların sol baştan birinci, üçüncü ve beşincisi Renk Alanı siyah renk diğer ikinci, dördüncü ve altıncı Renk Alanı açık tuval rengi olduğu görülmektedir. Sol baştaki siyah bant klasik olarak konumlanmıştır. Ardından konturları düzenli ikinci Renk Alanında beyaz ince zip ve üçüncü Renk Alanında büyük siyah alan yer almaktadır. Siyah alandan sağdaki açık Renk Alanına geçiş esnasında, ince, tuval rengi, konturları düzenli bir zip oluşmuştur. Hemen bitişiğindeki beşinci Renk Alanında ise, altıncı Renk Alanına doğru oluşan siyah düzensiz rastgele fırça vuruşlarının hakim olduğu

bir alan görülmektedir. Beşinci Renk Alanı oluşturulurken düzensiz fırça hareketlerinin neden olduğu sıçramalar Altıncı Renk Alanı'nda görülmektedir.

**Resim 52.** Barnett Newman, Eleventh Station, 1965, Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69381.html>





Newman genellikle tuvalin orta bölümünü boş bırakmayı tercih etmektedir. Fakat On ikinci İstasyondan başlayarak artık orta bölümü renklendirmeye başlamış, bu tuvaldede siyah rengi kullanarak alanın oldukça dikkat çekici görülmesini sağlamıştır.



**Resim 53.** Barnett Newman, Twelfth Station, 1965, Web: [https://www.nga.gov/collection-search-result.html?artobj\\_credit=Robert%20and%20Jane%20Meyerhoff%20Collection](https://www.nga.gov/collection-search-result.html?artobj_credit=Robert%20and%20Jane%20Meyerhoff%20Collection)



Dillenberger Newman'ın yapmış olduğu diğer on bir istasyonunda boyanın alana hakim olmadığını, ham tuval renginin alanda daha çok hissedildiğini belirtmektedir. Ayrıca On ikinci İstasyondan başlanarak, boyanın alana daha çok hakim olduğunu ifade etmektedir (Dillenberger, 1969, s.272).

Newman On ikinci İstasyon için şunları söylemiştir: “Her bir eser birbirinden ayrı olmasına karşın hep birlikte tek bir konu üzerinde değerlendirilirler” (Cernuschi, 2012, s.246).

Roy Boyne On ikinci İstasyon ile ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir: On ikinci İstasyonda, İsa çarmıhta can veriyor... Philippe Arie'nin en iyi bölümünde, Ölümün Saati (1981), "Güzel ölümün yaşı" başlıklı. Din görevlisinin ve kilisenin garip ve korkutucu atmosferinin altında "narkotik tatlılık" ölümünün gizlenmesi ve doğasını değiştirmesi için romantizmin itfa edeceği bir doğa olan Enklopedistlerin açık bir onayı ile açılıyor. Onların 18. yüzyılın sonlarından itibaren romantik hareket içerisinde ölümü tedavi etmeyi öngören ölçütleri ise itfalar ve yüceltme...(Boyne, 2001, s. 66)

On üçüncü İstasyon (Resim 54), Sekizinci İstasyonun (Resim 49), birebir aynısı gibi görünmektedir. On üçüncü ve Sekizinci İstasyonda'da dört Renk Alanı kullanılmıştır. Sekizinci İstasyondaki siyah olan renk, On üçüncü İstasyonda tuval rengi olmuştur. Dikkatli bir şekilde incelendiğinde, küçük nüanslar olduğu görülmektedir. Sekizinci İstasyondaki siyah bantların genişliklerinin aynı olduğu görülmektedir. On üçüncü İstasyonda soldaki birinci Renk Alanındaki tuval rengi bant ile üçüncü Renk alanındaki tuval rengi bandın genişliği aynı olmadığı görülmektedir. Tüm istasyon resimleri içerisinde en keskin siyah parlak alana ve Renk Alanı bölünmelerine sahip resim olarak görülmektedir. Dört Renk Alanı mevcuttur. Sol başta kısa kenarın yaklaşık 1/14'ü kadar alanı kaplayan birinci Renk Alanı açık tuval rengi bant şeklindedir. Siyah ikinci Renk Alanındaki alanın, birinci Renk Alanındaki tuval rengi bandın genişliğinin yaklaşık altı katı kadar olduğu görülmektedir. Üçüncü Renk Alanındaki tuval rengi bandın genişliğinin yaklaşık iki katı siyah renk olan alanı, dördüncü Renk Alanı oluşturmaktadır. Sekizinci İstasyondan (Resim 49), Dokuzuncu İstasyon'a (Resim 50) geçerken siyah olan bandların, beyaz renge değiştiği gözlenmişti, ayrıca zip'in olmadığına da değinilmişti, bu On üçüncü İstasyon'dan On dördüncü İstasyona'a (Resim 55) geçerken de On üçüncü İstasyonda ince zip'in

olmadığı görülmektedir. Ayrıca tuval rengi bantların ve siyah renk alanının tamamen renginin değiştiği dikkat çekmektedir.

On üçüncü İstasyon, İsa çarmıhtan kaldırılıyor. Sonrasında, vücudu yağlanıyor. Ölümden hemen önce veya sonra vücudun çeşitli yağlarla yağlanması bir ritüel olarak bilinir. Kudüs'teki işgal taşı ritüel haline gelen bir yer, çünkü insanlar olağanüstü çeşitli eserler getiriyor: yüzükler, kahve fincanları, kitaplar, rujlar, dolma kalemler, ayakkabı vb. ürünleri, onlara şifa ve affetme gücü ile yatırım yapmak için taş üzerine koymaları gerektiği söyleniyor. Taş, Mesih'in cesedine sürülmüş olan bir madde ile düzenli olarak temizlenmelidir. Bu Paskalya haftasında bu ritüel şeklinde yapılmaktadır (a.g.e, 2001, s. 67).

Freyberger en son istasyon olan On dördüncü İstasyon için (Resim 55), önceki On üç İstasyondaki gibi boş bir tuval rengi alanının bırakılmadığını belirtmektedir (Freyberger, 2004, s.). On dördüncü İstasyonda iki Renk Alanı oluşturulmuştur. Dokuzuncu, onuncu ve on birinci istasyondan farklı bir beyaz olduğu görülmektedir. Burada kullanılan beyaz renk, akrilik ve duco boya ile oluşturulmuştur. Diğer tuvallerdeki gibi sol tarafta klasik olarak başlayan bant, bu istasyonda da birinci Renk Alanı olarak kullanılmıştır. Bu banttan başlanarak, sağ yöne doğru tuvalin en son sınır noktasına kadar farklı bir beyaz tonla boyanmıştır. Tuvalin sol yönündeki bant, renk olarak birkaç ton kırılmış olmasından dolayı, algıyı buraya çektiği görülmektedir.

On Dördüncü İstasyonda İsa mezara yerleştiriliyor. Newman'ın işi ise bundan sonraydı... Newman, On dördüncü İstasyondaki çalışması ile bu yaşanan trajediyi muazzam bir üzüntüyle karşılamış....(Boyne, 2001, s. 68)

On dört istasyonda ve Be II' de dikkat çeken bir başka ayrıntı ise Newman'ın imza işaretleri olarak kullandığı renkler ve yönleri olduğu görülmektedir. Sağ yöndeki imzalar şu şekildedir: Birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü, altıncı, sekizinci ve On ikinci İstasyonda, tuvali oluşturduğu renkten kalan siyah renk tercih edilmiştir. Yine sağ yönde, dokuzuncu ve on birinci İstasyonda tuvali oluşturduğu renkten kalan, beyaz renk ile imzalamıştır. Sol yöndeki imzalarda şu şekilde olduğu görülmektedir: beşinci, yedinci, on üçüncü istasyon ve Be II siyah; onuncu, on dördüncü istasyon beyaz renk tercih edildiği görülmektedir. On dört istasyonun sergilendiği salonda, ek olarak sergilenen Be II (Resim 56), Newman'ın yapımına 1961 yılında başladığı ve 1964



**Resim 54.** Barnett Newman, Thirteenth Station, 1965, Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69383.html>

yılında tamamladığı tablosu olmuştur. Burada şu ayrıntı dikkati çekmektedir: Dördüncü İstasyon 1960 yılında yapılmış ve bundan sonra 1961 yılında Be II'ye başlanmış, yedinci, sekizinci ve dokuzuncu istasyonun tamamlanmasına rağmen Be II,



**Resim 55.** Barnett Newman, Fourteenth Station, 1965, Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69384.html>

seri arasına girememiş özel olarak bekletilmiştir. Sergilenme aşamasında ise tek bir duvarda özel olarak asılmıştır. Boyut olarak diğer istasyonlardan farklı olarak görünmese de, Be II daha geniş ve daha uzun olduğu görülmektedir. Be II tuvalinin ölçüleri 204,5 x 183,5 cm şeklindedir. Merkezdeki genişliği, On dördüncü İstasyondakinden daha parlak ve dikkat çekici bir beyaz ile boyanmıştır. Tuvalin sağında, ince mat siyah bir bant, tuvalin en solunda da cadmium kırmızılı ince bir diğer bant kullanılmıştır. Fakat bu bantın sol tarafı düzenli iken sağ tarafında düzensiz bir kontur mevcuttur. Godfrey'e göre eleştirmen Walter Barker; Newman'ın "Tanrı öldü mü?" sorusuna cevap bulduğunu ve Be II tablosunda "Hayır, vazgeçmedi!" olarak cevabını izleyiciye verdiğini ifade etmektedir (Godfrey, 2007, s.72).

Tüm seride kullanılan ham tuval rengi siyah, beyaz ve tuval renginden birkaç ton koyu renk kullanılmıştır. Ancak son resimde kullandığı cadmium kırmızısı sanatçının "Tanrı öldü mü?" sorusuna verdiği "Hayır" Cevabını tuvaldeki izdüşümüdür.

Onement I'deki cadmium kırmızılı banttaki fırça vuruşları, Be II'deki cadmium kırmızılı bantta benzer olması farklı çağrışımlar yaratmıştır. Godfrey, Newman'ın 1958 yılından önceki renk anlayışına geri mi döndü? Sorusunun akıllara geldiğini fakat bu sorunun cevabının, geriye dönmek değil bir tür yeniden başlama olarak tanımlandığını ifade etmektedir. Barnett Newman On dört istasyon serisinde yaşanan trajediyi, Be II sayesinde tekrar umuda dönüştürmektedir (a.g e, 2007, s.72).

Alloway'a göre Newman bu tabloların (Resim 57-58) duvarlara asılış düzenini belirlerken, eserlerin aralarındaki boşluğun belirli bir ritim oluşturmasını amaçlamıştır. On dört istasyon, sol duvardan (Şekil 5) başlayarak sağa doğru ilerlemektedir. Bu ilerlemenin doğru bir yönde akması için önceden planlar yapılmış ve Newman'ın sunduğu fikirler değerlendirilmiştir. Tablolar arasında yeterli boşluk sağlanırsa; tek başına veya ardışık olarak değerlendirilseler de, olağanüstü tablolar olduğunu seyirci görmektedir. Fakat bu önemli özellik sağlanamaz ise aynı hazzı ve görsel zevki verememektedir. Bu tıkanık durum nedeniyle tablolar arasında itme ve çekme ritim gücü oluşmamaktadır. Tıkanıklığın yaşanmaması için; Newman'ın planlarına, özenle uyulması gerekmektedir (Alloway, 1966, s.15).



Newman'ın istasyonlarının asılış planında, duvarlar ve resimler arasında kasıtlı olarak bıraktığı boşluklarla ayrı bir Renk Alanı oluşturmak istediği (Şekil 5, Resim 58)

**Resim 56.** Barnett Newman, BE II, 1961/64, Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69385.html>

görülmektedir. Örneğin (Resim 58-59,-Şekil 5) Birinci İstasyon ve Üçüncü İstasyon'un arasında bırakılan mesafede, her iki resmin birbiriyle itme ve çekme kuvvetinden dolayı, yedinci beyaz bir Renk Alanı oluşmuştur. Bu Renk Alanlarının on dördüncü İstasyon'uda aşarak devam ettiği görülmektedir.





**Resim 57.** Barnett Newman's, "The Stations of the Cross", 1958-1966, in the National Gallery of Art's East Building, Tower 1 galleries.

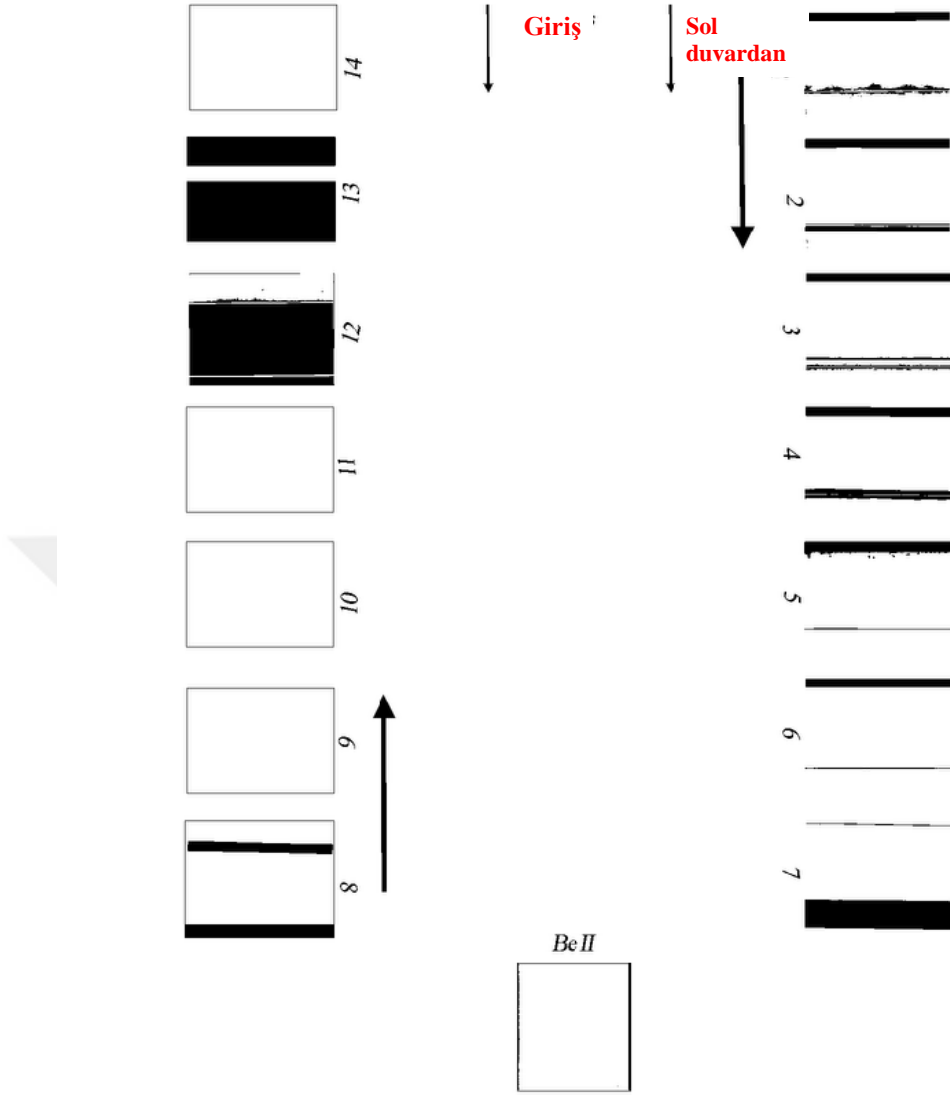
Web 1: [https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/barnett-newmans-stations-of-the-cross-draws-pilgrims-to-the-national-gallery/2017/04/13/e2cfc882-1ef0-11e7-ad74-3a742a6e93a7\\_story.html?utm\\_term=.64b891d4bf96](https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/barnett-newmans-stations-of-the-cross-draws-pilgrims-to-the-national-gallery/2017/04/13/e2cfc882-1ef0-11e7-ad74-3a742a6e93a7_story.html?utm_term=.64b891d4bf96)



**Resim 58.** Barnett Newman's, "The Stations of the Cross",

Web: <http://www.pearltrees.com/t/arts-etats-pouvoir/artiste-guerre/id9556863/item93999742>





Şekil 5. On dört İstasyon Sergi Planı, Çizim: Tuba Malkondu, Adobe Photoshop 2018.

Alloway'a göre Newman'ın yapmış olduğu On dört istasyonunun sıralama şeklini; Papa Innocent XI, Franciscans'a 1686 yılında, istasyonları kendi kiliselerinde sergileme hakkı vermiş ve Clement XII, on dört istasyonu 1971 yılında sabitlemiştir. 1966 yılında Guggenheim'de sergi planlanırken, Lawrence Alloway'de Barnett Newman'ın İstasyonlarını düzenleme aşamasında, bu sıralamaya dikkat etmiştir (Alloway, 1966, s.13).

Bu On dört İstasyon aşağıdaki gibi sıralanmaktadır;

1. İstasyon: İsa, mahkûm edildi.
2. İstasyon: İsa'nın Çarmıhı Taşınıyor.
3. İstasyon: İsa ilk kez düşer.
4. İstasyon: İsa annesiyle buluşuyor.
5. İstasyon: Cyrene'dan Simon, İsa'nın haçını taşımasına yardımcı oluyor.
6. İstasyon: Veronica İsa'nın yüzünü siliyor.
7. İstasyon: İsa ikinci kez düşer.
8. İstasyon: İsa Kudüs'ün kadınlarıyla buluşuyor.
9. İstasyon: İsa üçüncü kez düşüyor.
10. İstasyon: İsa'nın kıyafetleri götürüldü.
11. İstasyon: İsa çarmıha gerilmiş.
12. İstasyon: İsa çarmıhta ölür.
13. İstasyon: İsa cesedi haçtan aşağı indirilir.
14. İstasyon: İsa mezara yerleştirildi (a.g.e, 1966, s.13).

#### 4.2.1.2. Newman'a Göre On dört İstasyon ve Anlamları

Newman, kendi yazdığı *Selected Writings and Interviews* (Seçilmiş Yazılar ve Söyleşiler), adlı kitabında istasyonlar ve anlamları ile ilgili şunları ifade etmektedir: Newman kalp krizi geçirdiği dönemde, *Outcry* (Resim 41) adlı eserini yapmış, hastalığının iyileşme evresinde istasyonlara başlamıştır. Kriz sonrasında yaşadığı yoğun duygular neticesinde, istasyonların ana teması fikir olarak zihninde oluşmaya başlamıştır. Newman fikirlerini şu şekilde ifade etmektedir: "Dördünü yaptığım zaman, tuvale göre daha beyaz bir çizgi kullandım, çok yoğun ve bana ağlamayla ilişkin fikir verdi. Bana bu soyut ağlamanın her şey olduğunu, yani Mesih'in tüm tutkusu olduğunu fark ettim" (Newman, 1990, s.189).

Newman istasyon serisi ile ilgili düşüncelerini kendi kitabında şu şekilde aktarmaktadır:

Kimse benden bu Çapraz İstasyonlar'ı yapmamı istemedi. Herhangi bir kilise tarafından yaptırılmadılar. İstasyonlar geleneksel anlamda "kilise sanatı" da

değildir. Ancak hissettiklerimi ve anlayışımı tutku ile birleştiriyorlar ve benim için daha da önemli olan şey, kilise olmadan var olabilirler. Resimlerin beni gördüğünü hissettiğim yoğunluk, onları Haç İstasyonları olarak düşüncelerine neden olan, o an oldu. Zamanla işin kendisi de beni etkilemeye başladı. Tuvali etkilediğim gibi tuval de beni etkiliyor. En başından beri bir seri yapacağımı hissettim. Çalışırken, bu eserlerin tutku'yu anlattığını kendisi belirginleştirdi. Tutku, bir dizi olaylar zincirini ya da tek bir olayı bünyesinde barındırdığı gibi, bu on dört resim her biri kendi bütünlüğü içinde olmakla birlikte birbirinden ayrı olsa da, tek bir konunun tam bir ifadesini oluşturmaktadır. Bu yüzden hepsini birden bire yapamadım, otomatik olarak birbiri ardına gelişti. Onları yaparken kendiliğinden kaçınılmaz bir istek vardı. Ne amaçla Lema (İsa) ağlıyordu? Bu tutku ve bu resimlerde uyandırmaya çalıştığım şey buydu. Neden dört seri, neden bir resim değil? Bu tutku bir protesto değil, bir beyandır. Duygusal karmaşıklığı keşfetmek zorunda kaldım. Yani, her resim kendiliğinden tamamlanır, ancak on dört eser ile birlikte tek bir olayın bütünlüğü ortaya konabilir. Bu ağlamayı bütün eserlerimde bu yoğunlukta ve her bakımdan etkileyiciliğiyle koruyabilir miydim? Cevabı bulduğumda ise sadece ham tuval kullanmayı ve tüm renk paletlerini atmak zorunda olduğumu hissetmiştim. Bu tablolar sadece resmin görülebileceği renge bağımlıydı, görsel etkiyi tuvalde toplamalıydı. Ham tuval yeni bir buluş değildi. Pollock, Miro ve Manet'de kullandı. Burada kullanmam gerekenin renkler arasında bir renk olarak değil, grafik bir resim yapacağım kâğıt gibi değil, renkli kumaş olduğunu gördüm. Fakat malzemenin kendisini gerçek renk haline getirmek zorunda kaldım. Beyaz ışık, sarı ışık ve siyah ışık gibi. Benim "sorunum" buydu. Beyaz tuvalin geri kalan bölümü aynı ham tuvaldi. Sarı ışık ( tuvalin ana rengi) da diğer tuvalle aynı ham tuvaldi. Tuvalin ölçeklerinde "problem" vardı. İnsan çılgılığı için insan ölçeğinde değildi. İnsan ölçeği için insan boyutu gerekiyordu. Ne icra edeceğim konusunda önceden düşünülmüş bir fikrim yoktu ve sonra ona bir başlık verdim. Duyguyu tutmak, boşa harcamamak istedim. Ağlama cevaplanamayan ağlama sonsuz dünyadır. Fakat bir resim, sonsuz sınırları içinde, onu dünyada tutmak zorundadır. Buda resimdeki zamansızlıkla mümkündür (a.g.e, 1990, s. 189-190).

Newman, On dört İstasyon serisi ile ilgili herhangi bir yerden talep olmadığını ifade etmektedir. Sanatçı ilk dört istasyondan sonra konusunu kafasında tasarladığını ve derin bir ağlama hissini izleyiciye yansıttığını aktarmaktadır. İstasyonlar ayrı ya da bir bütün olarak sergilenseler bile, aynı ağlama duygusunu yansıtmaktadır. Bu resimleri ifade edebilmek için ham tuval kullanmış ve ilk defa kendisinin kullanmadığını Pollock, Miro ve Manet'in de kullandıklarını belirtmiştir. Fakat zamanla sanatçı için zihninde bir problem durum oluşmuştur. Bu problem durum şu şekildedir: Tuvalerde insan çılgılığını, ağlamayı ve yaşadığım yoğun duyguları

izleyiciye nasıl aktarabilirim? Bu sorusuna cevap olarak da tuvallerin insan boyutunda olması gerektiğini ifade etmektedir.

Barnett Newman'ın, temelde Çapraz İstasyonlarla ilgili anlatmak istediği, özgün saf bir ses olan, ağlama sesiydi. Bu sesle yalnızlığı büyük bir sıkıntı olarak ifade etmişti. Çapraz İstasyonlardaki bu sesi kitabında şu şekilde ifade etmektedir:

İnsanın ilk rüyası, ilk ifadesi estetik bir biçimindeydi. Konuşmak, bir iletişim talebinden değil bir çılgılıktan doğdu. Adem huzur ve öfkesini bağıarak, kendinin farkında olarak ve boşluğa çıkmadan kendi çaresizliğinde öyle yapardı. Filologlar ve semiyotikçiler, eğer dil işaretler yoluyla iletişim kurma yeteneği, sesler veya jestler olarak tanımlanabiliyorsa, dil o zaman hayvansal bir güçtür. Adem'in ilk ağlaması da bir şarkıydı (a.g.e, 1990, s.158).

Newman'ın yazdığı kitabında ifade ettiği gibi İstasyonlar, sadece yalnızlığı değil, aynı zamanda da terk edilmişliğe dair kesin sözü verdikten sonra tekrarlanan, öznel koşullardan bahsetmektedir. Öznellik, inkar edilip ancak en zayıf olduğu noktada ihanet eyleminde geri gelmiştir. Adem'in ilk ağlamasının ürünü olan şarkı gibi İstasyonların ana teması, acıyı tanımlayan sosyal bir ihanetten kaynaklanmaktadır. Adem'in sonsuz yaşamdan sınırlı bir yaşam süresine mahkum edilme sürecini, Newman şu sözlerle ifade etmiştir:

Geçmişte yazılı tarihte dünyanın anlamının ve insan arzularının, toplumsal bir eylem sonucunda bile bulunamadığını ispatlanmaktadır. Genesis'in birinci bölümünün incelenmesi, insanlığın hayaline daha iyi bir anahtar sunar... Adem'in yeryüzünde tutulduğunu düşünmek imkânsızdı... Adem, ağaçtan elma yiyerek dünyada yaşama hakkı verildi. Tanrı gibi, "dünyaların yaratıcısı" olmaya çalıştı... Bir cezanın sonucu olarak yaşamı, azami bir ömre düşürüldü (a.g.e, 1990, s.159).

Newman, sık sık sanatçıların yaşadığı kaosla birlikte bir boşluktaiken, Tanrı gibi başlamış olduğunu belirtmiştir. Boş bir tuvalde, hiçbir form, doku veya bir ayrıntı yapmadığını belirtmektedir. Tuvale uyguladığı ilk hamlesinin, düz bir bölünme eyleminden ibaret olduğunu ifade etmektedir. Thomas Hess'inde bu konuyla ilgili ifadeleri şu şekildedir: "Görüntü sadece Tanrı'nın ilkel hareketini yeniden ortaya çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda "zip'i" de bağımsız bir şekil olarak sunar. Bu

şekiller; insan, Adem ve tek başına bir hayvan gibi dik yürür” (First Newman, 1971, s.349).

Newman’ın kendi yazdığı *Selected Writings and Interviews* kitabında, İstasyonların İsa’nın yaşadığı acı verici olaylar zincirini anlatmadığını aktarmıştır. Aslında Newman, burada tüm insanların da acı çekeceğini ağlayacağını ve bir gün öleceklerine dair dikkatleri çekmeye çalıştığını ifade etmektedir. Sanatçı, İstasyonların analizini yaparken katılımcılardan dua okumalarını, düşüncelerini ve birinden diğerine hareketle geçilmesini talep etmektedir. Bu aktif katılım ritüeli, Newman’ın Cross serisini anlamının temeli olmuştur. İzleyici kişinin resimle birebir ilişkisini göz önüne alarak, aynı zamanda önceki tuvallere ve birbirini izleyen tuvallere bakmak için başını çevirerek, konuyu kendi içinde tasarlayıp devam ettirmektedir. Resimler, izleyicinin aktif fiziksel, zihinsel ve duygusal katılımını talep etmektedir. Newman, izleyicinin aktif katılım göstermesini; yürümesini, bakmasını, yansıtmasını, döndürmesini ve resmin ruhuna sahip olması gerektiğini belirtmektedir. Sanatçı, İstasyonların birbirlerini bütünüyle bağlayan bir fiziksel ve metafiziksel benlik bilinci potansiyelinin olduğunu ifade etmektedir.

Newman, David Sylvester’la röportajında;

Newman, Sylvester’e eserlerin “taşınmaz bir sanat” olduğunu ve Cross serisindeki resimlerin, birbirlerini yineleyen ayrıca yansıtan bir ortamda yaşadığını ifade etmektedir. Dolayısıyla, rastgele ve planlamadan eserlerin var olmadığını belirtmektedir. Newman resimlerini yaparken o an hayal ettiği ortamdaymış gibi resmetmektedir. Sanatçı için, resmin etrafında yer alması gerektiğini ya da bir başka deyişle, resmin insana bir yer hissi vermesi gerekliliğini ifade etmiştir. Kendisinin orada olduğunu bildiğinden, kendisi de sonucun farkındadır. Bu anlamda resim yaparken “O benimle ilgilidir. Çünkü bu anlamda oradaydım. En güzel şeylerden biri orada olduğum anlamda resim yaptım” demiştir. Ayrıca Newman eserlerimin önünde duran en güzel şeylerden birinin de, kendi ölçütlerine göre bir cesaretin var olması gerektiğini Sylvester’e anlatmıştır. Newman’ın demek istediği ve yapmaya çalıştığı, gözlemcinin resimlerin önünde durduğu anda sanatçı izleyicinin orada olduğunu bilmekteydi. Bu yegâne ifadeyi şu şekilde ifade etmektedir: “Benim için yer hissi, sadece bir gizem değil aynı zamanda metafizik gerçeklik duygusuna da sahiptir. Anıtsal alışla gelmiş konuyu, dağıtmaya geldim ve umarım ki yaptığım resim bir

başkasına, kendi bütünlüğünü, ayrılık hissini, kendi bireyselliğini ve aynı zamanda kendisine ait olduğunu hissettirme etkisi verir". Benlik anlamında, benimsenmiş olan bu sorun, başka benlerle birlikte hareket etmektedir. Benliği küçümsemek, anlaşılamayan bir olgu olmuştur. Newman, izleyicinin kendi varlığını biraz hissetmesini, başkalarına karşı kendisini hissettirebilmesini talep etmektedir. Dolayısıyla başkasının benliğini de rahatlıkla hissedebileceğini ifade etmektedir (Newman, 1990, s. 257-258).

Maloon, Newman'ın "yüce" kelimesini, Latince bir kelime olan "limen" ile ilişkilendirmektedir. Limenin anlamı ise "eşik" olarak ifade edilmektedir. Bu etimolojiye bazı araştırmacılar kuşkuyla yaklaşmışlar, fakat Newman kuşkucu şekilde değil, son derece ilgili ve araştırmacı yönüyle yaklaşmıştır. Sanatçı, zihinde eşik fikrini bir sanat eseriyle ilk karşılaşma anında, izleyicinin yaşadığı o anı "eşik deneyimi" olarak zihnin algıladığını ifade etmektedir. Simyada kullanılan, maddenin ışığa, maddenin ruhuna dönüştürülmesi fikri, Newman'ın sanat ve düşüncelerinde kullandığı güçlü ve yetkin bir karizmanın parçası olarak açıklanabilmektedir (Maloon, 2015, s.4).

Çapraz İstasyonlar için Hess; Newman'ın bize henüz istasyonlarla ilgili anlatmadığı duygularının ve eşik deneyimlerinin olduğunu söylemiş ve şunları dile getirmiştir.

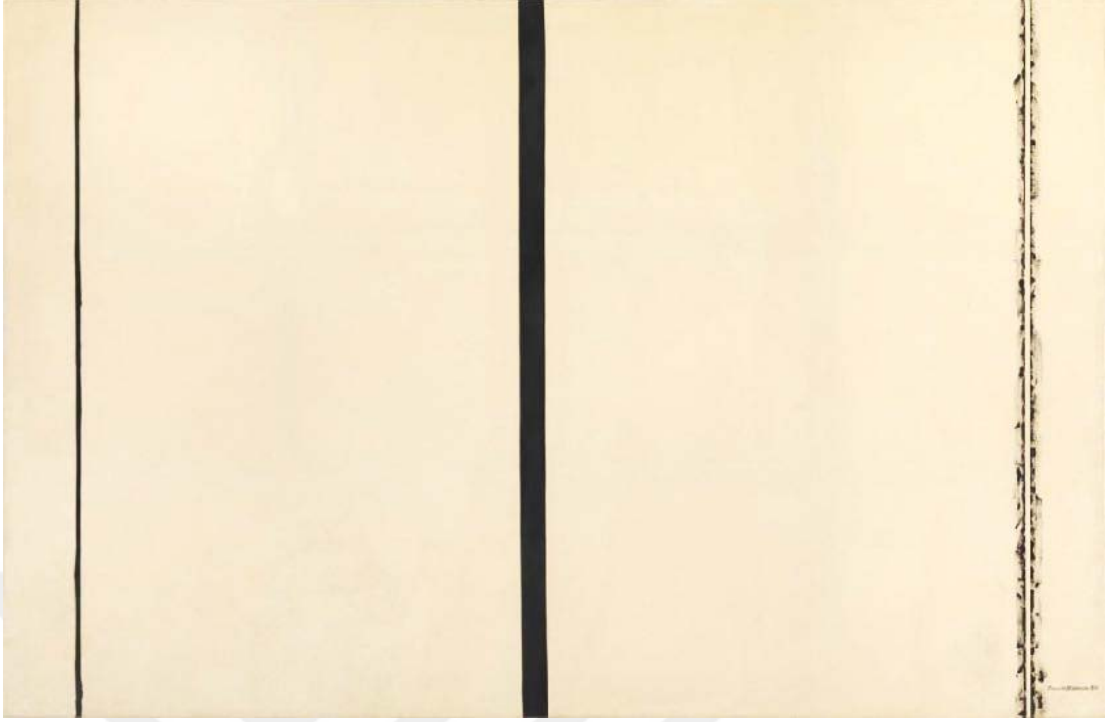
Sanırım, Newman'ın İstasyonlarındaki en büyük cesareti bu eşik deneyimidir. İstasyonların doğası gereği var olan acı, sanatçıyı insan hayatı üzerine felsefi bir araştırmaya yönlendiriyor. Siyah renk ve ham tuvalin resimsel yapısı ile kaynaşan istasyonlar seri olma niteliği ile özdeşleşmiştir. Newman'ın daima bıraktığı ipuçları, onun paralellikleriyle birlikte kendi entelektüel anlayışını içeren öznesinin sembolik ifadesi şeklindedir (First Newman, 1971, s. 351).

Newman, istasyonlardaki tutku ile ilgili Via Dolorosa'da on dört ayrı işkence olayından ziyade, bütünlük içerisinde anlaşılması gereken bir dizi olay olduğunu ifade etmektedir. İstasyonların bütünlüğünü, izleyicinin İstasyonlar ile ilk karşılaştığında doruğa çıkacağını savunmaktadır (Newman, 1990, s. 188).

İstasyonlar (Resim 57) National Gallery'de bir araya getirildiğinde sol duvar, karşı duvar ve sağ duvardaki tablolar başlangıçta bir grup gibi görünse de bir dizi resim olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Ayrıca İstasyonların ilk sergilendiği (Resim 58

ve Şekil 5) yer olan Guggenheim'de sol duvardan başlayıp yedi resim sonra karşı duvardan yine yedi resim olarak devam ettiği görülmektedir. National Gallery'de (Resim 57) karşı duvarda bulunan beş resimden farklı olarak Guggenheim de, Be II (Resim 56, Şekil 5) tablosu bulunmaktadır. Görüntüleyen kişi tek seferde hepsini göz temasıyla algılamaktadır. Bir grup olarak, On dört istasyon izleyiciye gerginlik duygusunu yaşatsa da zamanla izleyici duyguyu içselleştirdiğinde, istasyonlarda ki sert renkleri ve kompozisyonları çözümleyebilmektedir. Bu ilk anda, yaşanan tutku anında istasyonların ham tuvaleri siyah ve beyaz renk fermuarları sonsuz gibi görünmektedir. Newman fermuarları her istasyonda yeni dar dikdörtgenlere bölerken, her istasyon on dört resimde bir dikdörtgen Renk Alanı görevi görmüştür. İstasyonların haricinde Newman'ın, siyah beyaz boya ve ham tuval kullandığı tarzdaki tek resminin istasyon serisi olmadığı bilinmektedir. Newman kardeşi George öldükten sonra, yaşadığı üzücü durumdan dolayı ağır bunalıma girmiştir. 1961 yılında Shining Forth adlı eserini (George için) boyamıştır (Resim 59). Hess, Newman'ın Shining Forth adlı eserinin başlığı ile uyumlu olarak tasarladığını ve ışığın resimde ne anlattığını mükemmel biçimde ifade ettiğini söylemektedir. Eserdeki siyah titreşim "zip" hareketleriyle tuvalin kenarlarında daha da parlak şiddet hissi artıyor gibi görünmektedir (First Newman, 1971, s.351).

Newman Shining Forth çalışmasını, yatay yönde tasarlamış ve simetrik bir kompozisyon olarak kurmuştur. Kompozisyonda dokuz Renk Alanı oluşturulduğu görülmektedir. On dört istasyondaki ve Shining Forth'deki renklerin paralelliği Newman'ın yaşama karşı hissettiği olaylara tepki vermek ve duyguları uyandırmak için belirli renkleri kullandığı anlamına geldiği görülmektedir. Bu nedenle Newman için renk, fikirlerini ve duygularını ifade etmek için kullandığı bir araç olmuştur. Shining Forth ve İstasyonlar arasındaki siyah renk, ham tuval ve içerik benzerlikleri, Newman'ın eserlerinde ölüm, trajedi ve acı ile eş anlamlı hale gelmektedir. İkinci Renk Alanında kullanılan siyah ince bandın düzensiz konturları olduğu görülmektedir. Siyah ince bandın sağında bulunan üçüncü Renk Alanı tuval renginde oluşmuştur. Dördüncü Renk Alanı'nın oluşturulduğu bant keskin pürüzsüz konturları düzgün bir siyah şekilde olduğu görülmektedir. Altıncı ve sekizinci Renk Alanında konturları düzensiz zip'ler sağ ve sol yöne doğru fırça etkileriyle hareketlendirilmiştir. Altıncı ve



**Resim 59.** Barnett Newman, Shining Forth (to George), 1961,

Web: <http://galeriegradiva.com/action/barnett-newman/>

sekizinci Renk Alanlarının oluşturduğu tuval renginde konturları yer yer lekeli ve tramlı açık renk ince bir zip yer almaktadır.

Rich, Newman'ın Who's Afraid Of Red, Yellow and Blue serisini 1966 ve 1970 yılları arasında oluşturduğunu ve bu oluşan dört tuval grubunun (Resim 60-61-62-63), cesur sarı, mavi ve doğal olmayan kırmızı alanlarla titreştirdiğini ifade etmektedir. Tuvaller üç ana rengin ortak kombinasyonu olarak görünseler de yüzey kalitesi, ölçek, kullanılan renkler ve fermuarların dağılımı bakımından farklılık göstermektedirler. Newman'ın Who's Afraid Of Red, Yellow and Blue IV (Resim 63) ve Newman Who's Afraid Of Red, Yellow and Blue III (Resim 62) tablolarını yaparken tuvali yatay ve büyük boy olarak kullandığını ifade etmektedir. Ayrıca Who's Afraid Of Red, Yellow and Blue IV'de (Resim 63) vurgunun ikinci Renk Alanında merkezden geçen mavi kalın zip ile sağlanmış olduğunu ve tuvalin canlandığını aktarmaktadır (Rich, 2005, s.17).

Dörtlü grup içerisinde renklerin değerleri sabit kalmamış farklı yönlerde, renklerde ve kalınlıklarda görev almışlardır. Grubun dördüncü (Resim 63) ve ikinci



tuvalinin (Resim 61), simetrik olduğu görülmektedir. Dördüncü resmin birinci Renk Alanında kırmızı geniş alan ile üçüncü Renk Alanında sarı alanın, ortasında bulunan mavi renkli zip'in her iki alanı simetrik olarak böldüğü görülmektedir. Serinin ikincisi (Resim 61) yedi Renk Alanından oluşmaktadır. Serinin dördüncüsü gibi ikincisinin de simetrik olduğu görülmektedir. Serinin ikincisinde yer alan birinci Renk Alanının, İstasyonlarda bulunan klasik sol yönde konumlandırılan bandın burada da kullanıldığı dikkat çekmektedir. Bant kırmızı renk ile oluşturulmuş ve yanında ikinci Renk Alanı olarak sarı düzgün konturları olan zip yerleştirilmiştir. Bu tuvaldeki alanlardan birinci ve ikinci Renk Alanının ters yöne çevrilmesi ile altıncı ve yedinci Renk Alanının oluşturulduğu görülmektedir. Dördüncü Renk Alanından geçen mavi renkli zip'in konturlarının muntazam ve tramsız olduğu görülmekte, ayrıca grubun dördüncü tuvalindeki mavi zip'e benzerliği dikkat çekmektedir. Fakat buradaki benzerlik tuvali orta noktada yukarıdan aşağıya kesmesi şeklindedir.

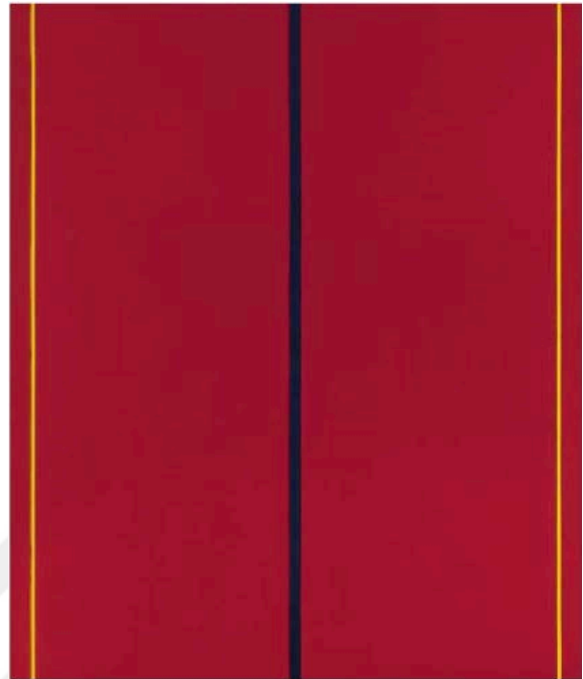
Who's Afraid Of Red, Yellow and Blue I (Resim 60) ve Who's Afraid Of Red, Yellow and Blue II (Resim 61) eserlerinde, tuvali dikey olarak kullanmıştır. Tuval grubunun ilk resmini (Resim 60) üç renk alanına bölmüştür. Birinci alanı istasyonlarında kullandığı klasik bant olarak kullanmış, fakat bu seride mavi rengi tercih etmiştir. Sanatçının ikinci Renk Alanını canlı kırmızıyla tamamen, hiç boşluk kalmayacak şekilde boyadığı görülmektedir. Üçüncü Renk Alanını sarı renkli zip olarak tercih etmiş ve konturlarını düzensiz oluşturmuştur.

Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV eserini tamamladıktan bir süre sonra, 04 Temmuz 1970'de Barnett Newman, kalp krizi geçirip vefat etmiştir (barnettnewman.org, para.49).

**Resim 60.**



**Resim 61.**



**Resim 62.**

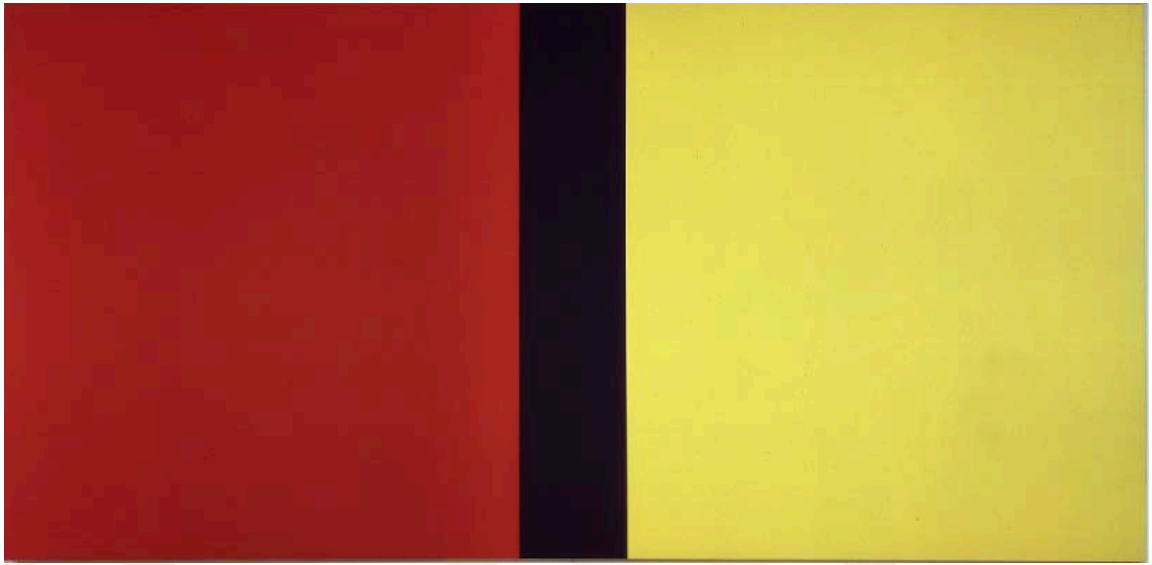


**Resim 60.** Barnett Newman, Who's Afraid of Red, Yellow and Blue I, 1966

**Resim 61.** Barnett Newman, Who's Afraid of Red, Yellow and Blue II, 1967

**Resim 62.** Barnett Newman, Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III, 1966-1967

Web: [http://www.academia.edu/25585724/Bridging\\_the\\_Generation\\_Gaps\\_in\\_Barnett\\_Newmans\\_Who's\\_Afraid\\_of\\_Red\\_Yellow\\_and\\_Blue\\_Paintings\\_American\\_Art\\_2005](http://www.academia.edu/25585724/Bridging_the_Generation_Gaps_in_Barnett_Newmans_Who's_Afraid_of_Red_Yellow_and_Blue_Paintings_American_Art_2005) s.16-19



**Resim 63.** Barnett Newman, 1970, Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV,  
Web: <https://www.artsy.net/artwork/barnett-newman-whos-afraid-of-red-yellow-and-blue-iv>

#### 4.2.2. Barnett Newman'ın Heykel Çalışmaları

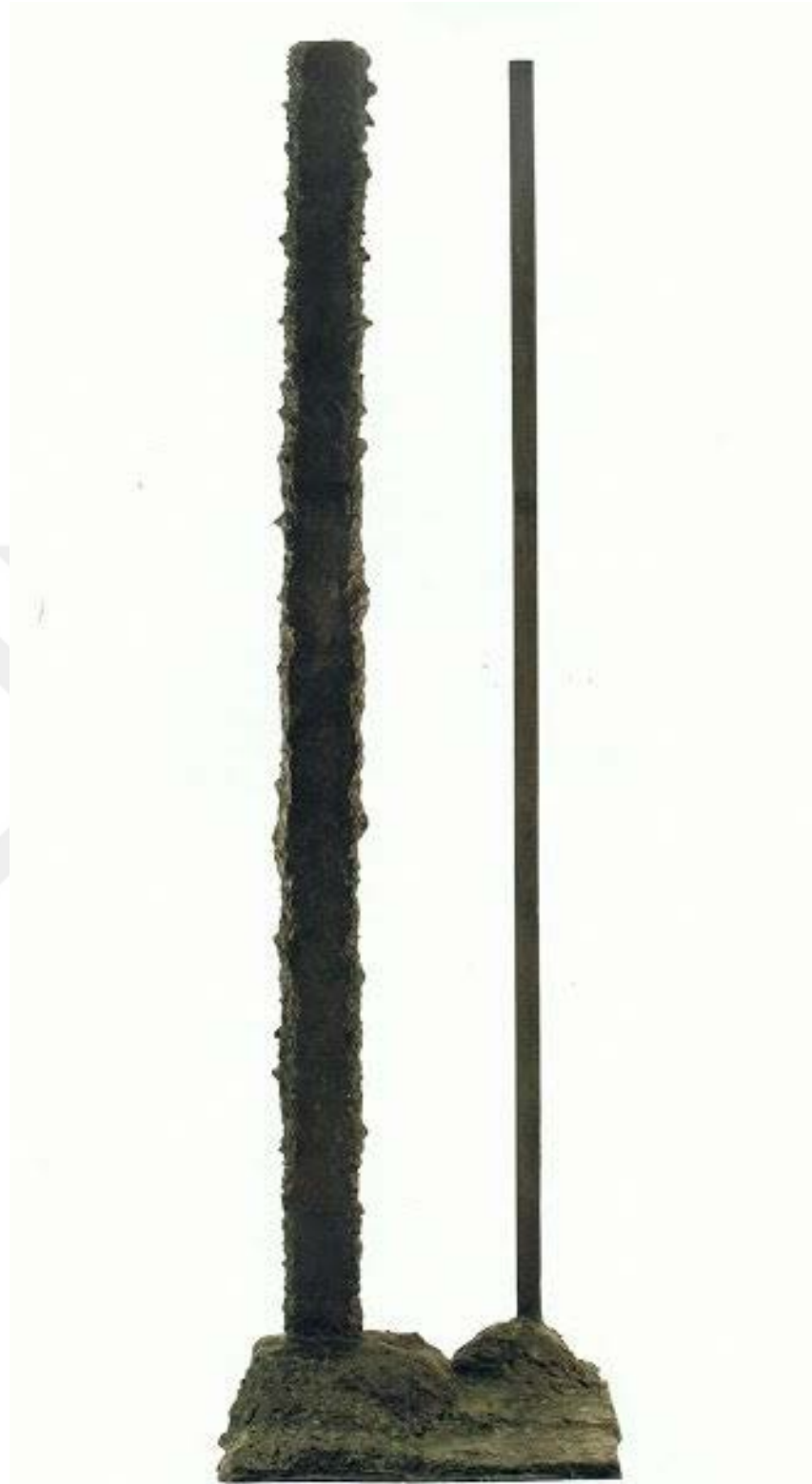
Krauss, Soyut Dışavurumcu sanatta, modern heykel oluşumunu bilinç uzayındaki bir tür kara delik gibi nitelendirmektedir. Bu durumdan dolayı sanatta heykelin anlaşılmasının gittikçe zorlaştığını, ancak heykel somut olarak değerlendirilmediğinde asıl var oluş anlamının anlaşılabilceğini ifade etmektedir. Barnett Newman'da heykelleri ile ilgili şunları söylemiştir: "Heykel, bir resme bakmak için geri çekildiğinizde çarptığınız şeydir". Newman tüm heykellerini bu kendi ifade ettiği teorisine göre tasarlamaktadır (Krauss, 2002, s.105).

Barnett Newman'ın heykelleri; Here I, Here II, Here III, Broken Obelisk, Zim Zum ve Lace Curtain for Mayor Daley'dir.

##### 4.2.2.1. Here I

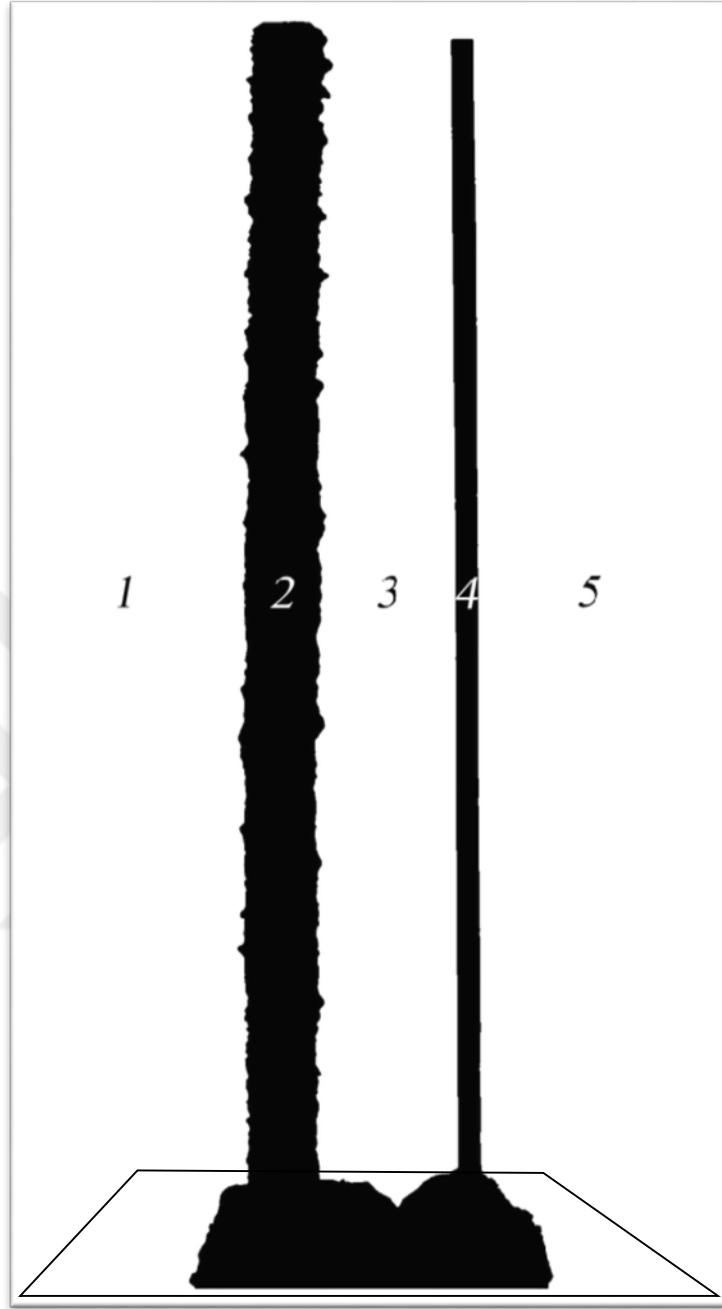
Crowther'a göre Barnett Newman, Vir Heroicus Sublimis eserini oluşturduğu yıllarda, heykel çalışmaları da yapmıştır. 1950 yılında Queens'teki Modern Sanat Dökümhanesinde bronzdan oluşan "Here I" (To Marcia) isimli eserini ortaya çıkarmıştır. Newman resimlerinden süre gelen geleneği heykellerinde de sürdürmüştür. Heykel'in sergilendiği alanda yer alan arka fon yüzeyi heykel ile birleştiğinde, boşlukları dolduran diğer bir Renk Alanı olarak algılanmaktadır. Here I'de iki dar siyah bandın heykel formunda ve üç boyutlu olarak yer aldığı zeminin arka fonunda beyaz duvar bulunmaktadır. Bu tesadüf olmamakla birlikte Newman iki bant arasında yer alan bantların sağ ve sol kenarında yer alan beyaz boşlukları heykelin bir parçası olarak düşünmüş ve çalışmasını tamamlamıştır. Heykelin (Resim 64) tabanına ayrıntılı bakıldığında, heykelin bütünüyle duvar arasındaki mesafenin planlandığı görülmektedir.

Crowther'e göre Newman, Here I çalışması ile heykelin cepheden görünüşünü ve illüzyon alanını orijinal resimsel üç boyutluluğa nasıl aktardığını, ustalıklı izleyiciye göstermektedir (Crowther, Paul ve Wünsche, Isabel, 2012, s.147-148).



**Resim 64.** Barnett Newman, Here I (To Marcia), 1950,

Web: <https://collections.lacma.org/node/174929>



**Şekil 6.** Barnett Newman, Here I (To Marcia), 1950, Kaynak Çizim: Tuba Malkondu Adobe Photoshop 2018.

Here I'in (Şekil 6) birinci Renk Alanında duvar rengi kullanıldığı görülmektedir. İkinci Renk alanında resimlerindeki gibi bir bant kullanmış ve kenarlarını sağ ve sol yöne doğru pürüzlü bir yüzey olarak uygulamıştır. Üçüncü Renk Alanını duvarda bulunan beyaz renk sağlamış ve bu alanın bulunduğu zeminin tırtıklı bir yüzeye sahip olduğu görülmektedir. Dördüncü Renk Alanında oluşturulmuş zip'in

oldukça düzgün ve pürüzsüz olduğu dikkat çekmektedir. Bu heykelde birinci Renk Alanı'nın sol tarafı, beşinci Renk Alanının sağ tarafının sonsuz olduğu ve tüm renk alanlarının yukarı tarafının sınırlandırılmadığı dikkat çekmektedir.

#### 4.2.2.2. Here II ve Here III

Barber, Newman'ın "Here II" ve "Here III" isimli eserlerinin, metal mobilya mimarisi konusunda uzmanlaşmış bir firma olan Manhattan'da Treitel Gratz'da imal edildiğini ifade etmektedir. 1965 yılında inşa edilen Here II Heykeli, Shining Forth resminin konusu ile bağlantılı olarak oluşturulmuştur. Heykel dikdörtgen bir taban üzerinde iki arkada bir önde yer alan üç uzun dik siyah bandın yerleştirilmesi ile oluşturulmuş beyaz bir duvarın önünde konumlandırılması ile tamamlanmıştır. Önde yer alan bant diğerlerine göre daha geniş durumdadır. Hangi cepheden bakılırsa bakılsın bantlar arasında kalan beyaz duvar boşluğu açık renk Renk Alanı olarak heykeli tamamlar. Heykel kalın çelik levhaların bir bölümünden yapılmış olmasına rağmen, bu parçanın tahta benzeri tırtıklı tabanı, taş levhalar gibi düzensiz kenarları olan büyük taş parçalardan oluşmuştur. Bu taban oluşumu, Here III 1966, (Resim 66) ve Broken Obelisk 1967'nin (Resim 67) taban bölümlerinde de bulunmaktadır (Barber, Bruce, Guilbaut, Serge, O'Brian, John, 1996, s.168-169).

Heykelin zeminini oluşturan dikdörtgen formundaki levha çelikten imal edilmiştir. Ancak dikdörtgen formu bozan köşeleri, tırtıklı kenarları, ağaç görünümlü yüzeyi nedeniyle ahşap malzemeye benzemektedir. Bantların zemine tutunmasını sağlayan pramidal üç yapı taş formunu andırmaktadır.

Newman'ın Here II heykelinde Renk Alanlarının (Şekil 7) yediye bölündüğü ve birinci Renk Alanını pürüzsüz duvarda bulunan beyaz rengin sağladığı görülmektedir. İkinci Renk Alanı ve altıncı Renk Alanı pürüzsüz mat renkli bir zip olarak tasarlanmıştır. Dördüncü Renk Alanında önde ve oldukça kalın olan çelik bir bant şeklinde konumlandırıldığı görülmektedir. İki, dört ve altıncı Renk Alanlarındaki çelik zip'ler ve bandın tabanları, zeminden direk olarak yükselmedikleri, bir alt yapının var olduğu izlenimini yarattığı görülmektedir.

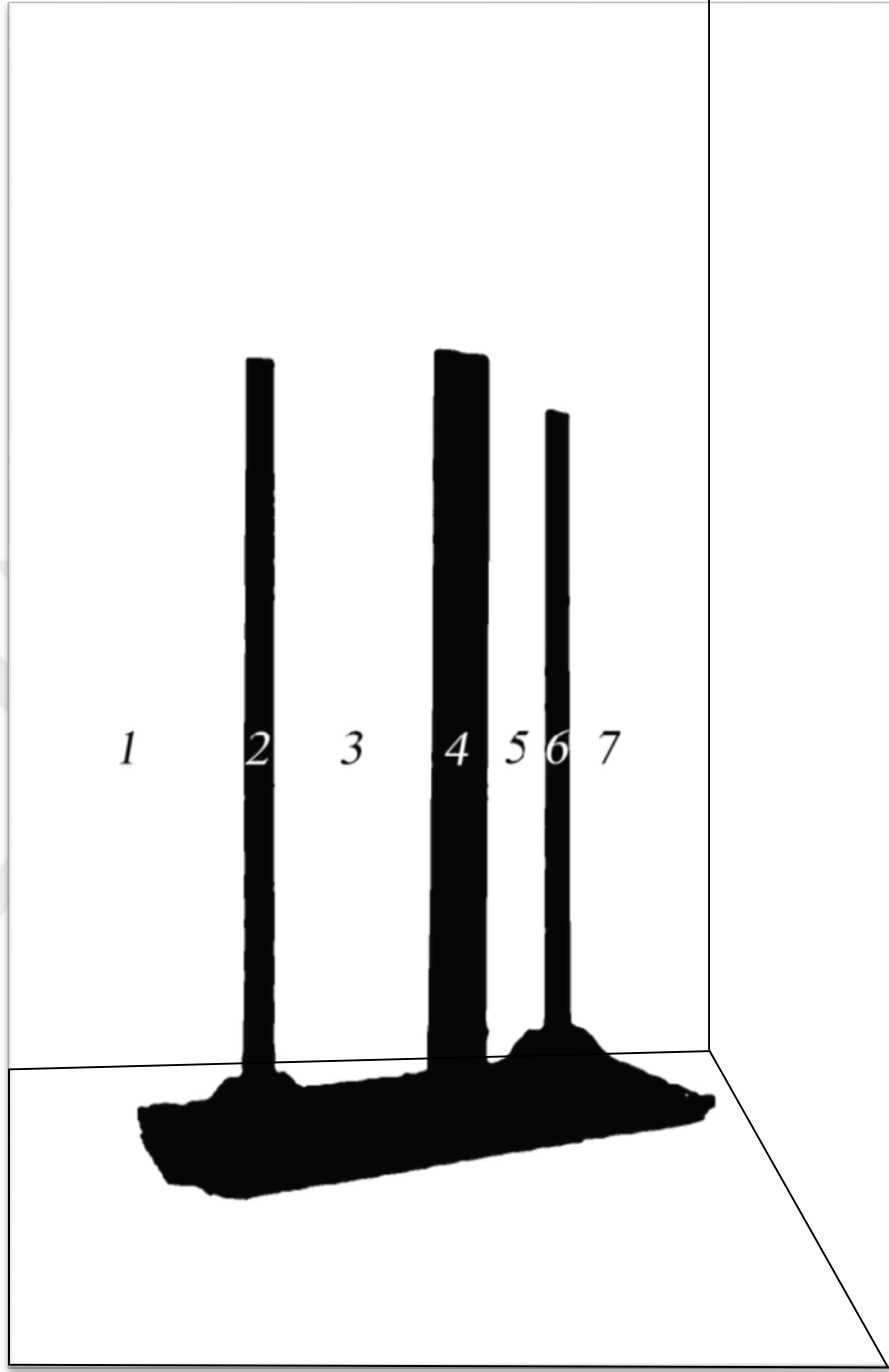


**Resim 65.** Barnett Newman, Here II 1965, Web: [https://artmap.com/daros/exhibition/barnett-newman-jackson-pollock-2011#i\\_j3b1d](https://artmap.com/daros/exhibition/barnett-newman-jackson-pollock-2011#i_j3b1d)

Here III eserinde (Şekil 8) alan üç Renk Alanına bölünmüştür. Birinci ve üçüncü Renk Alanını duvardaki renk sağlamıştır. İkinci Renk Alanında paslanmaz çelik malzemeden yapılan, parlak bir zıp olduğu görülmektedir. Here II deki gibi tabanın oluşturulduğu alan burada da dikkat çekmektedir.

Lavin, Newman'ın Here II ve Here III heykellerini yaptıktan dört yıl sonra, Lippincott fabrikasında imal edilen bir maden ile ilgili görüşmek için Connecticut'taki New Haven şehrine gittiğini ifade etmektedir. Görüşme sonrasında Newman'ın, Lippincott'ta, Broken Obelisk heykeli üzerine çalışmaya başladığını belirtmektedir (Barber, 1996, s.169).

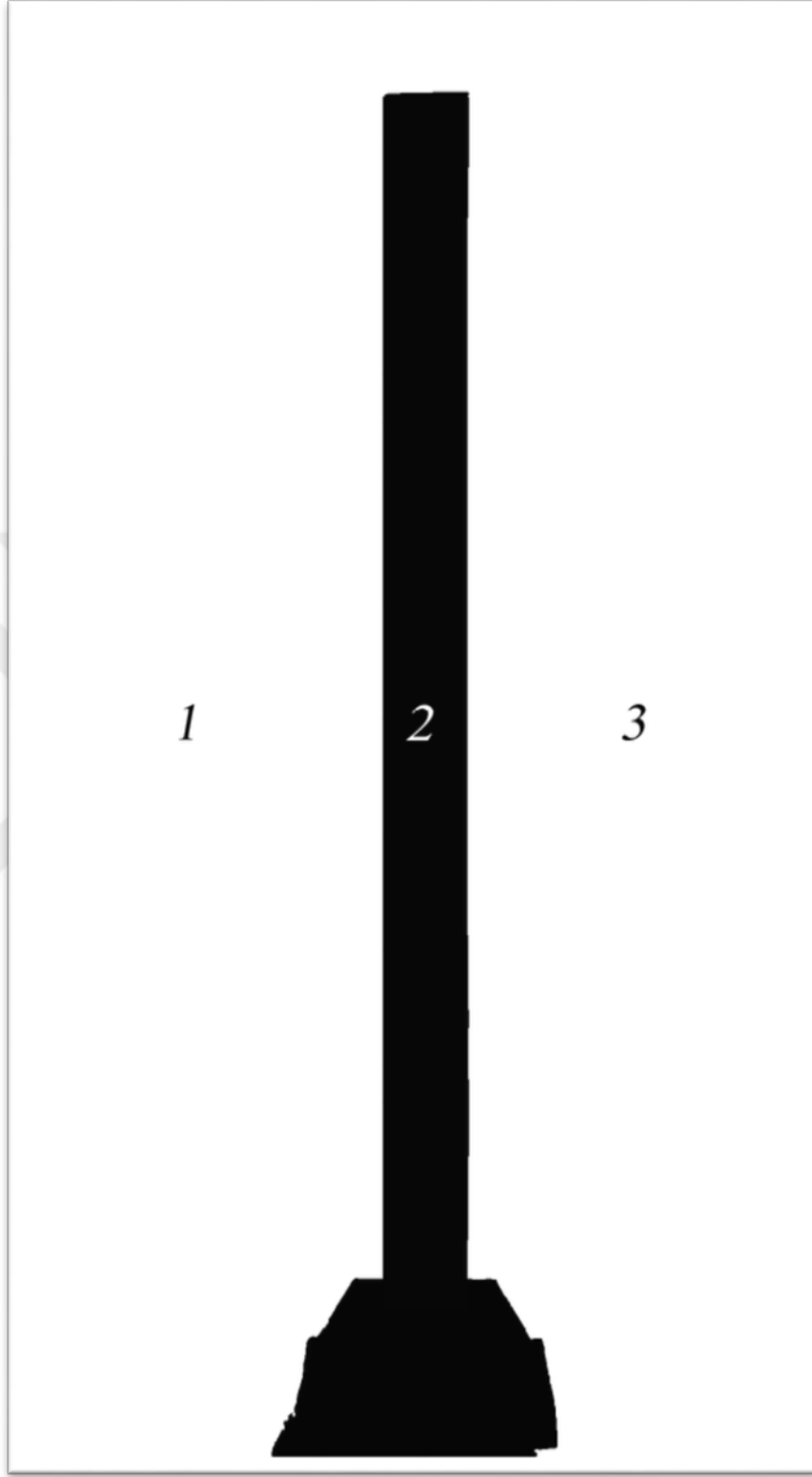




Şekil 7. Barnett Newman, Here II 1965. Kaynak Çizim: Tuba Malkondu Adobe Photoshop 2018.



**Resim 66.** Barnett Newman, Here III, 1965-1966. Web: <https://www.artsy.net/artwork/barnett-newman-here-iii>



**Şekil 8.** Barnett Newman, Here III, 1965-1966, Kaynak Çizim: Tuba Malkondu Adobe Photoshop 2018.

#### 4.2.2.3. Broken Obelisk

Amerikan sanatçı kuşağının en büyük üstatlarından biri olan Barnett Newman, 1963 yılında “Broken Obelisk” heykelini tasarlamış, fakat üretimi 1967 yılında yapılmıştır. Tasarlanan heykel, Don Lippincott'un ABD Connecticut eyaletinde bulunan fabrikası tarafından yapılmıştır. "Broken Obelisk" başlıklı anıtsal eser (Resim 68) bugün, Dominique De Menile'nin Din ve İnsani Gelişme Enstitüsü'nde Houston Texas'ta Rothko Şapelinde sergilenmektedir. Bilinenin aksine Broken Obelisk heykelinden başka iki orijinal heykel daha bulunmaktadır. Biri New York'ta Modern Sanatlar Müzesi'nde (MOMA) (Resim 66), diğeri ise Seattle'daki Washington Üniversitesinde olduğu bilinmektedir. Newman vakfı Almanya'da bir kopyanın daha üretilmesi için izin vermiştir. Bu heykel tabandan 26 fit yüksekliğindedir. 20. yüzyılın en etkileyici anıtsal heykellerinden biri olarak adlandırılmaktadır (Lavin, 1995, s.2; rothkochapel.org, s.4). Wolf'a göre Newman'ın heykeli, Washington Üniversitesi kampüsünde iyi bir konuma sahip olmuştur. Heykel'in kurulumu Houston'daki Broken Obelisk heykeliyle büyük ölçüde farklılıklar göstermektedir. Burada Seattle'ın ışığı ve atmosferi de esere ayrı bir boyut kazandırmaktadır (Wolf, 2016, s.7-8).

Ünlü sanat eleştirmeni Robert Hughes, (1938-2012) Broken Obelisk heykeliyle ilgili şunları yazmıştır: "Zamanın en iyi Amerikan heykeli Broken Obelisk, Newman'ın eski Mısır'daki meditasyonudur" (Newman Barnett, ,2018).

Yoshida Yuri'inde, 1960 yıllarına ait Barnett Newman Vakfı'nda bulunan, Barnett Newman'ın mektuplarının içeriğinde bulunan Broken Obelisk ile ilgili analizi şu şekildedir:

Newman'ın sergi mekânıyla ilişkili olarak çalışmalarına, özel bir anlam vermeye çalıştığını görüyoruz. 1967'de Newman, büyük ölçekli heykel Broken Obelisk'i Seagram Binası'nın meydanında sergiledi. Newman, Philip Johnson'a yazdığı mektupta, heykelini Seagram Binası'nın meydanında sergilemek istediğini ve şehirde en iyi yerin, aslında “tek yerin” orası olduğunu yazdı. Newman için, Neo-fütüristik (Bilgisayar destekli, parçalı geometriler içeren kıvrımlı, dekonstrüktif tasarımları) mimarinin bulunduğu meydanın üzerinde, eski anıtların en son teknoloji ile yaratıldığı Broken Obelisk'i kurduğunu görüyoruz, buda Newman'ın bulunduğu tarihte ve gelecekte büyük bir sanatçı olacağını gösteriyor (Yoshida, 2017, s. 55-56).



**Resim 67.** Barnett Newman, Broken Obelisk, 1963-69,

Web: <https://www.moma.org/collection/works/81555>



**Resim 68.** Barnett Newman, Broken Obelisk, 1963-1967, Web: <https://news.artnet.com/art-world/barnett-newman-obelisk-restoration-rothko-chapel-421994>

Heykelin alt taban şekli, Mısır'daki piramitlere görsel açıdan benzerlik göstermektedir. En alt tabandaki üçgen pramit şeklinin konumlandırıldığı zeminin, kare formunda olduğu görülmektedir. Alt tabanın üzerinde duran başka bir parça ise, ters çevrilmiş bir dikilitaş piramidin üstünde dengesiz bir şekilde durmaktadır. Heykeldeki zirveyi oluşturan ters çevrili Obelisk'in tabanı, sanki yerden kabaca çıkarılmış tırtıklı sert bir cisim gibi görünmektedir.

Newman, Broken Obelisk heykeliyle ilgili şunları söylemiştir:

1967 yılının ilkbaharında, Broken Obelisk'in piramit şeklindeki yarısını oluşturan dört üçgen ilgimi çaktı. Üçgen formunun ağaca uygulanabileceği fikri beynimde oluştu. O anda, büyük çelik levhalar üzerinde ağlamaları gördüm. Üçgen biçiminin zorluğu benim için o an başladı... Yapmak istediğim, üçgende neler yapabileceğimi bulmaktı, benim için bir nesne olarak pragmatik olarak işlev gördüğünü ve aynı zamanda bir konu için bir araç görevi görüp görmeyeceğini göstermekti. Üçgenin şeklini aşip aynı zamanda bunu iddia eden bir çizim yapabilir miyim? Bir sanat eseri olabilir mi? Bir boşluk içinde, dikdörtgenden farklı bir problem yoktu. Üçgen, üç kaybolan noktayla fiziksel perspektifi yeniden canlandırıyor. Şekli veya

perspektifiyle sıkışmadan bir ağılatma nasıl yapılır? Burada, bir meydan okuma vardı. Sadece üçgenin kesik bir dikdörtgen olduğunu fark ettiğimde, onun kaybolan noktalarından kurtulabiliyordum. Şekli iddia etmem gerektiğini biliyordum, ancak bunu yaparken şekli canlı ya da cansız yapmalıyım. Sonuçta bunun bir boşluk diliminden, ressamın içine girip çıkması gereken bir "uzay aracından" başka bir şey olmadığını anlamıştım. Bu dram sonucunda oluşan duygularıyla çalışmamı planladım. Bir nesneye göre üçgenin mevcudiyetine karışmaya, hissetmeye ve nesneyi parçalamaya ihtiyacım vardı, bu da onları boyamaya başlamamı sağladı.... (Newman, 1990, s. 193-194)

#### 4.2.2.4. Zim Zum I 1969

"Zim Zum I" heykeli (Resim 69), Newman'ın 1963 yılındaki sinagog projesinde fotografik panellerde gösterilmektedir. 1969'da yapılan heykel iki bölümden oluşmuştur. Her biri altı kez kıvrılmış geniş krom çelik levhadan ve her biri yedi ayaktan yükselmiş, birbirlerine bir zikzak çizgisi ile dik açılardan ayarlanmıştır. Yaklaşık ölçüleri 243,8 × 184,2 × 457,2 cm şeklindedir. Seyirciler bu kompresyon koridorun içinde gezinebilmektedirler. Heykel San Francisco Museum Of Modern Art'ta bulunmaktadır (First Newman, 1971, s.352).

Zim zum heykeli (Şekil 9), iki ana çelik levhadan oluşmaktadır. Dikdörtgen formundaki çelik levhalar akordeona benzer şekilde beş kez katlanmış ve yeni yüzeyler elde edilmiştir. Kat yerleri belirli yarı açık halde, karşılıklı olarak yerleştirilen levhaların arasında bir koridor oluşturmuştur. Bu levhaların yüzeyleri koyu renkli ve oldukça pürüzsüz şekilde dizayn edilmiştir. Zim zum heykelinin tabanında, ayaklar yardımıyla zemin ile birleştirilmiş ve heykelin zeminle temas halinde olduğu görülmektedir. Önceki Here I, Here II, Here III ve Obelisk heykeli gibi zeminlerinde ayrıca bir bölüm olmasına rağmen, Zim Zum heykelinde bu bölümün zemine salt olarak konumlandırıldığı görülmektedir.

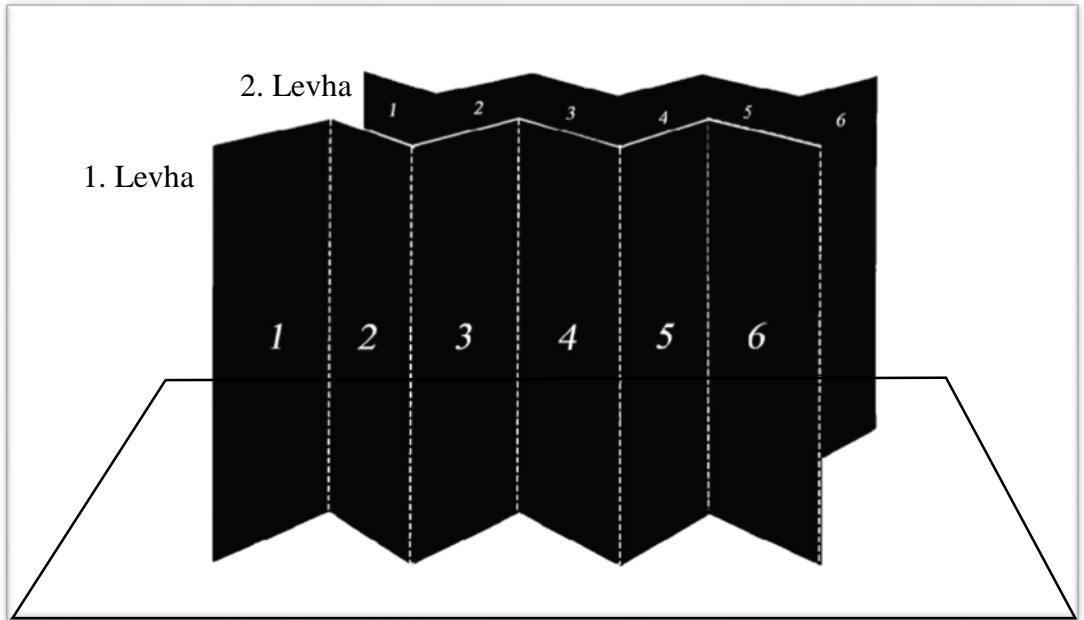


**Resim 69.** Barnett Newman, Zim Zum I, 1969, Web: <https://www.artsy.net/artwork/barnett-newman-zim-zum-i>





**Resim 70.** Barnett Newman, Zim Zum I, Web: [http://www.sandrageringinc.com/exhibitions/2015-07-09\\_light-and-the-space-of-the-void/#/images/12/](http://www.sandrageringinc.com/exhibitions/2015-07-09_light-and-the-space-of-the-void/#/images/12/)



**Şekil 9.** Barnett Newman, Zim Zum I, Kaynak Çizim: Tuba Malkondu Adobe Photoshop 2018.

#### 4.2.2.5. Lace Curtain for Mayor Daley

Shiff'e göre Newman, 1968'teki siyasi yıllarda Richard Feigen tarafından organize edilen bir sergi için etkileyici bir eser yapmıştır. Eserin adı Lace Curtain for Mayor Daley'dir (Resim 71-72). Newman, Chicago Belediye Başkanı Richard J. Daley, Chicago Polis Departmanı ve Ulusal Muhafızların davranışlarına karşı bir tepki olarak bu eserini oluşturmuştur. 1968 yılının Ağustos ayında Demokratik Ulusal Kongrede, protestoculara karşı ağır silahların yanı sıra dikenli tellerle gruplara saldırılmış ve insanlar dövülerek tutuklanmıştır. Bu olayın ardından Newman, dikenli tellerden oluşan bir ızgarayı pencere gibi bir çelik çerçeve içine yerleştirmiş, pencerenin sağ ve sol kenarına doğru asılmasını sağlayan iki adet halka eklemiştir. Göstericilerin kanını belirtmek için, Newman tellere kırmızı boya sürmüştür ve tabanda büyük kırmızı damlacıkları belirtmiştir (Shiff, s.14).

Eser minimal tasarım ve şekil itibarıyla Newman'ın en iyi bildiği Renk Alanı çalışmalarına benzemektedir. Newman Renk Alanı çalışmalarını resim'de tuvale uygulamış, heykellerinde ise demir corten çelik malzeme kullanmıştır. Lace Curtain for Mayor Daley heykelinde çelik malzeme kullanmış, fakat diğer heykellerinden farklı olarak, dikenli tel ve boya kullandığı görülmektedir. Sanatçı Lace Curtain for Mayor Daley eserinin çelik iç yüzeyini (Şekil 10), 96 Renk Alanı ile oluşturmuştur. Her bir oluşan Renk Alanı birbirinin benzeri olan karelerden oluşmaktadır. Kaide'de kullanılan dikdörtgen beyaz bölüm ile arka duvar fonundaki beyaz renk, heykel ile bütünlük oluşturmuştur. Ayrıca bir Renk Alanı oluşturulduğunda görülmektedir. Bu eserin ikinci ve on birinci Renk Alanında ince düzgün konturları olan zip olduğu görülmektedir. Eserin kısa kenarı olan alt zemindeki bölümde ikinci bir Renk Alanı zip'i oluşturmuştur. Heykelin en üst bölümü olan on beşinci Renk Alanında zip'e farklı bir özellik eklendiği ve yukarı yöne doğru iki adet halka yerleştirildiği görülmektedir. Sanatçının, şiddet olayını vurgulamak istediği eserinde heykeli dikey konumlandırarak, on birinci Renk Alanında oluşturduğu zip'in sağ zemine yakın bölümünde, kanı taklit eden kırmızı boya damlacıkları (Resim 72) kullandığı görülmektedir.



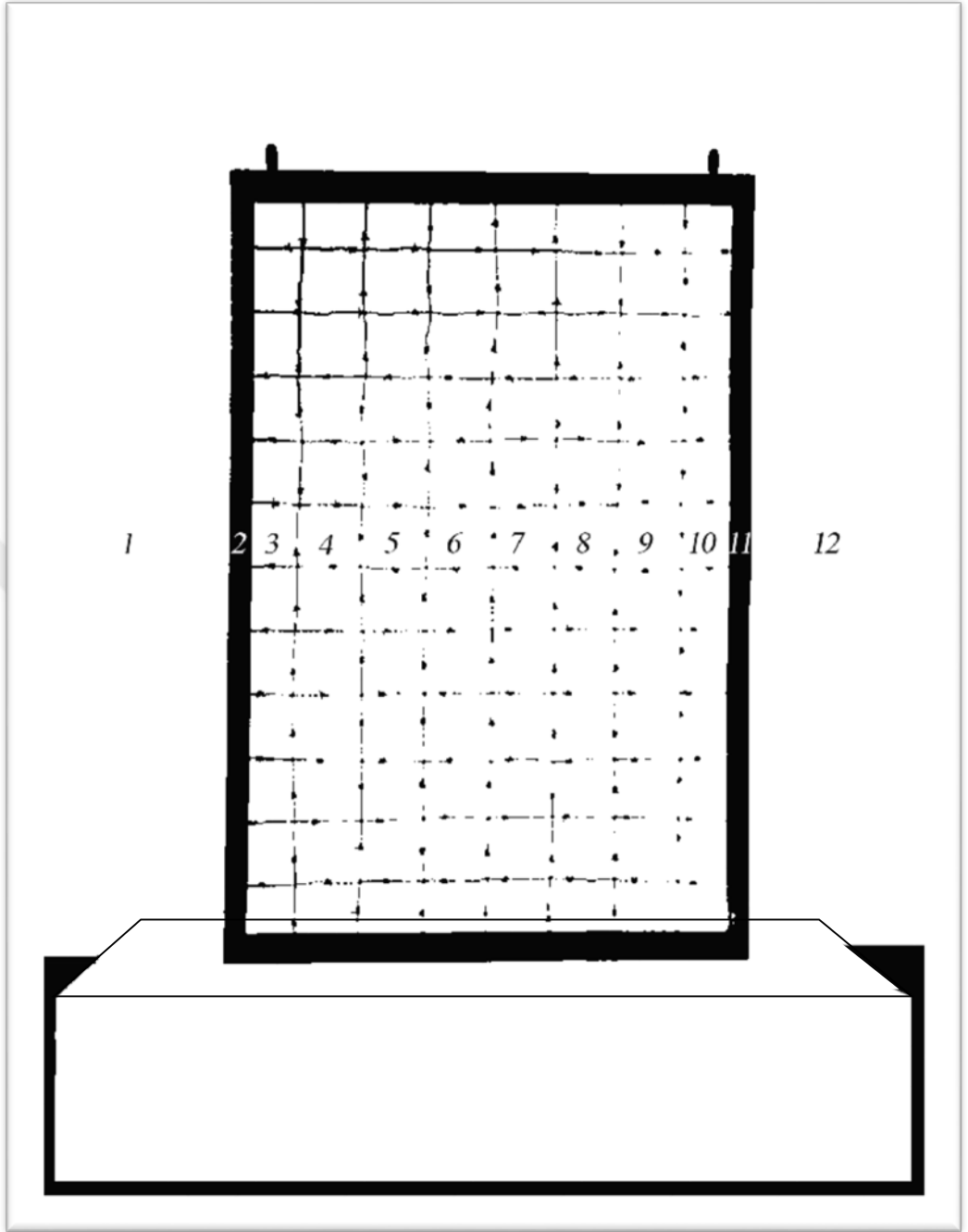
**Resim 71.** Barnett Newman, Lace Curtain for Mayor Daley, 1968,

Web: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/685623>



**Resim 72.** Barnett Newman, Lace Curtain for Mayor Daley, 1968,

Web: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/685623>



Şekil 10. Barnett Newman, Lace Curtain for Mayor Daley, 1968. Kaynak Çizim: Tuba Malkondu, Adobe Photoshop 2018.

### 4.2.3. Barnett Newman'ın Baskı Çalışmaları

Newman litografiye olan saygısını, 18 Cantos'un ön sözünde şu şekilde ifade etmektedir: “Benim için, litografi sanatı bir piyano ya da orkestra gibidir. Baskı sanatı çalışmalarımı, enstrüman çalıyormuş gibi yorumluyorum. Tüm yorumlama sanatlarında olduğu gibi, litografide de tasarım ile litograf taşı birleştirilir, bu durumda yay ve tuş yerine, litograf taşı ve baskı kâğıdı kullanılır” (Fuller,1982, s. XXI).

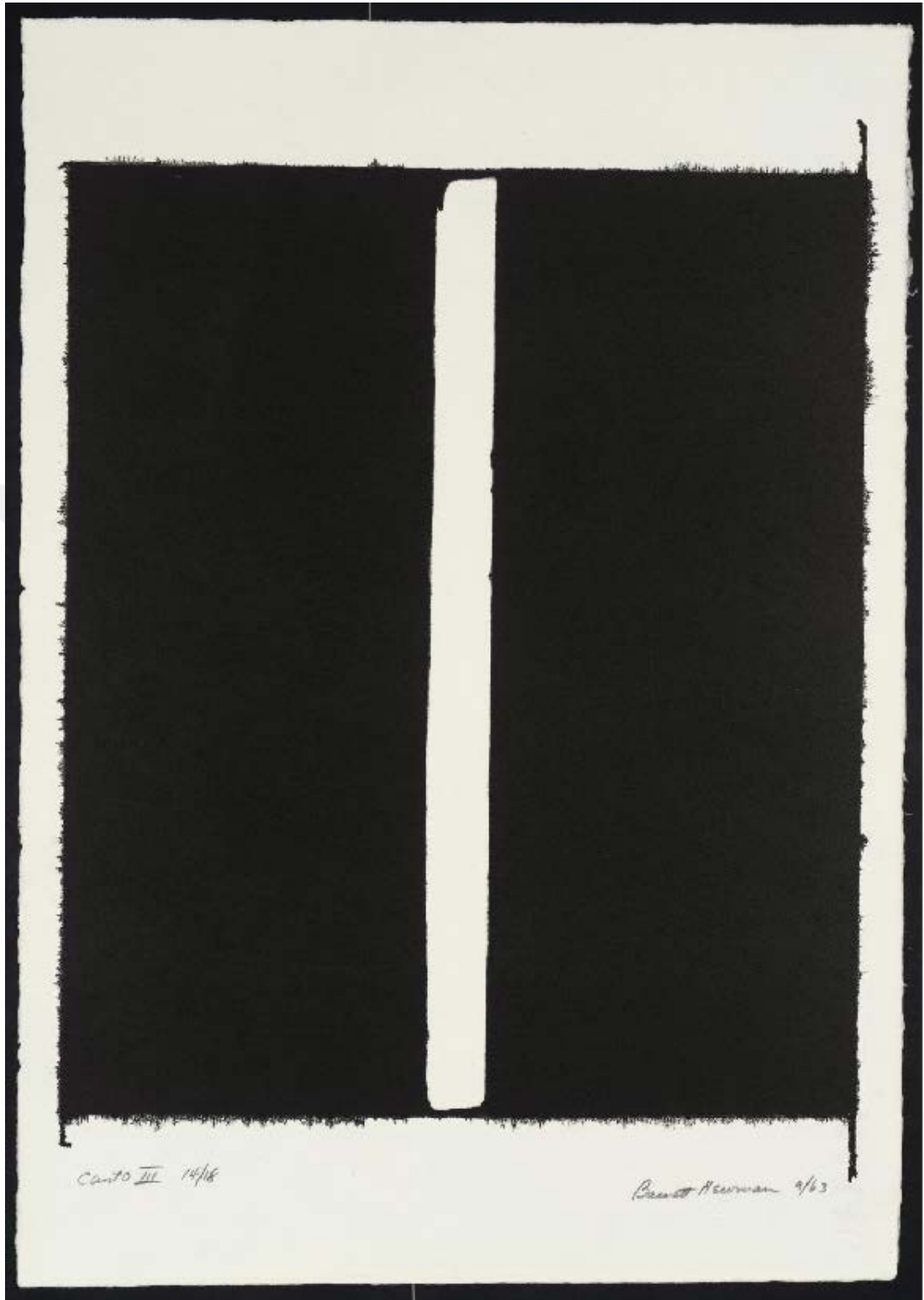
Barnett Newman İstasyonları çalışırken, aynı zamanda 1963-1964 yıllarında 18 Cantos taş baskılarını da tasarlayıp basmıştır. Newman'ın 18 Cantos'unun, her biri kendine özgü kendi içinde farklı olan eserler olmuşlardır. Cantos'lar birbiri ardına tasarlandıkları için, organik bir bütünü oluşturmuşlardır. Eserlerdeki form, ruh hali ve renkler tek başlarına sergilenseler bile her biri ayrı güzellikleri ifade edebilmektedirler. Fakat Cantos baskılarının asıl anlamı tek tek değil, diğerleriyle bir bütün halinde sergilendiği zaman algılanabilmektedir. Newman'ın 18 Cantos'u günümüzde Portland Sanat Müzesi'nde sergilenmektedir. Barnett Newman kendi yazdığı kitabında Cantos'larla ilgili şunları ifade etmektedir: “Ben bir basımcı değilim. Ne de yüzeysel çeşitliliği tanıtarak, Cantos'la ilgili bir seri yapmaya niyetim yoktur” (Newman, 1990, s.183-84).

Alloway, Newman'ın 18 Cantos'un öncelikle üç adet baskı olarak başladığını, sonra yedi, sonra on bir, on dört ve on sekiz Cantos baskısı şeklinde arttığını ifade etmektedir. İstasyonlar haricinde, bir dizinin Newman tarafından yeniden üretilmesi, çalışmalarında beklenmedik bir gelişme olmuştur. Her Cantos baskı çalışmasında baskının özerkliği için, ayrı başlıklar ile sürekli olarak adlandırmıştır. Newman başlıklar ile ilgili şunları ifade etmektedir: “Bence konuya dikkat çekerek, konuyu tanımlayarak resimlere yer verebilseydik çok iyi olurdu. Sanırım başlıklar meselesi tamamen sosyal bir olaydı. Eserlerin hikâyelerini az çok anlamaya çalıştığımız da başlıklar zihnimize oluşmaktadır” (Alloway, 1966, s. 11-12).

Newman, taş baskı yaparken baskı yapılmayan (Resim 74) beyaz boş alanın çözümünü, basit bir şekilde düşünmüştür. Bütün olan kâğıt yüzey, kompozisyonun ayrılmaz bir parçası olmuştur. Newman'ın tarzına göre eserleri, litograf taşının sınırının ötesine geçmek zorundaydı. Bunun içinde litograf taşıdaki mürekkebin sınırlandırılmaması gerekmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken en önemli husus,

kağıdın alanını ve dokusunu görünür kılmaktı. Barnett Newman 18 Cantos baskılarının çoğunda, (Resim 73) sürülen mürekkepleri taş baskıların kenarlarından akıtmış veya taşırılmıştır. Mürekkep ile resim arasındaki sınırdaki bulanık bir etki görülmektedir. Bu etki kendiliğinden oluşmasına rağmen, akma ve taşma etkisi diğer baskılar boyunca tutarlılıkla sürdürülmüştür. Newman resimde coşkulu his uyandıran uygulamaları, taşma şeklinde göstermiştir. Mürekkep alanlarının rengi ve geometrisi, beyaz sınırın oranlarıyla dikkatli bir şekilde planlanmıştır. Önceden yaptığı deneme baskısından sonra, kâğıdın son belirlediği boyutunu, taş baskıyı basmadan önce hazırlamıştır. Newman sonradan elle düzeltme yapmamış çünkü bu baskının doğasına aykırı yapılmış, bütünlüğünü bozan bir eylem olmaktadır. Newman'ın siyah renkli baskılarından olan Canto V (Resim 75) ve Canto VI'nın, (Resim 76) baskılarının kompozisyonu neredeyse birebir aynı olduğu görülmektedir. Tek göze çarpan fark ise Canto VI'nın beyaz çerçeve sınırının sağının ve solunun siyah renge basılmış olması şeklindedir. Canto V ve VI'da fermuarın ince yarı saydam siyah alanı önceden basılmış, bu alan kuruduktan sonra opak siyah basılmıştır. Baskılarda zip ve alan arasındaki ilişki, baskıların yapılış sırasından dolayı açık ve belirgin olmuştur. Cantos'lardaki bu tekniğin, Renk Alanlarının nasıl oluşturulduğu ile ilgili, aydınlatıcı bir bilgi verdiği görülmektedir (porlandart.net, para.17-18).

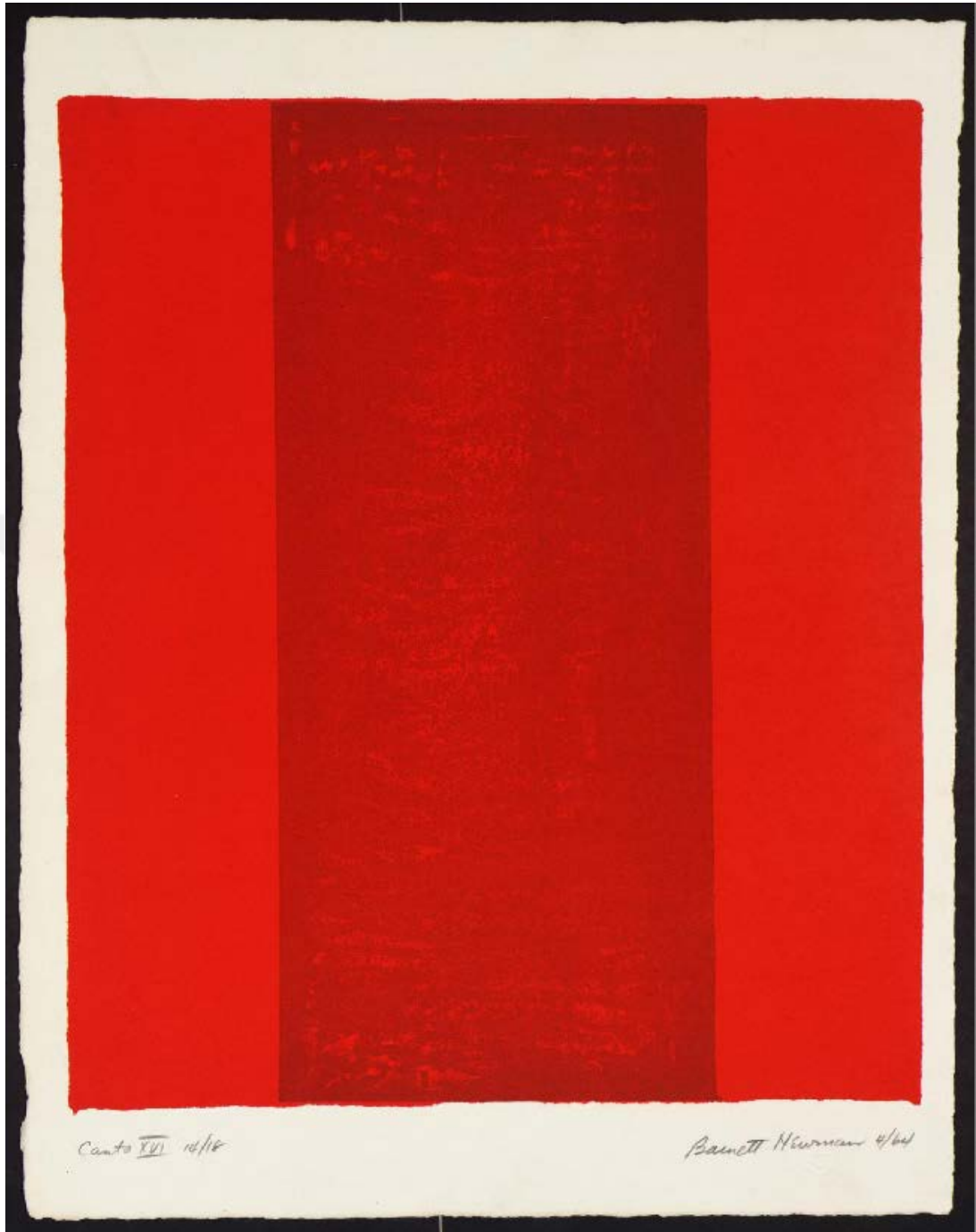
Newman'ın 18 Cantos çalışmalarından biri olan Cantos III'ün (Resim 73), dikey konumda oluşturulduğu ve yedi Renk Alanına bölündüğü görülmektedir. Birinci ve yedinci Renk Alanı tuvali saran siyah konturları yer yer düzgün olmayan, dikey bir dikdörtgen olarak oluşturulmuştur. İkinci ve altıncı Renk alanında kullanılan litografi kâğıdının zemin rengi aynen bırakılmış, oluşan zip'lerin konturları ve tramları yer yer düzensiz basılmıştır. Ayrıca basım aşamasında akıtmalar dikkat çekmektedir. Üçüncü ve beşinci Renk Alanı ayrı dikdörtgen formunda görünmektedir. Fakat bu alanların orta bölümünde, dördüncü Renk Alanı olarak oluşan kâğıt rengindeki zip, üçüncü ve beşinci Renk Alanını ortadan kesmemektedir. Bu dördüncü Renk Alanındaki kalın zip'in oluşumunda litograf taşı düzgün ve keskin olarak oyulmamıştır. Üçüncü ve beşinci Renk Alanı basılırken, dördüncü Renk Alanı'nın aynı taş üzerinde oluşturulduğu görülmektedir.



**Resim 73.** Barnett Newman, Cantos III, 1963-64, Web: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-canto-iii-p01029>

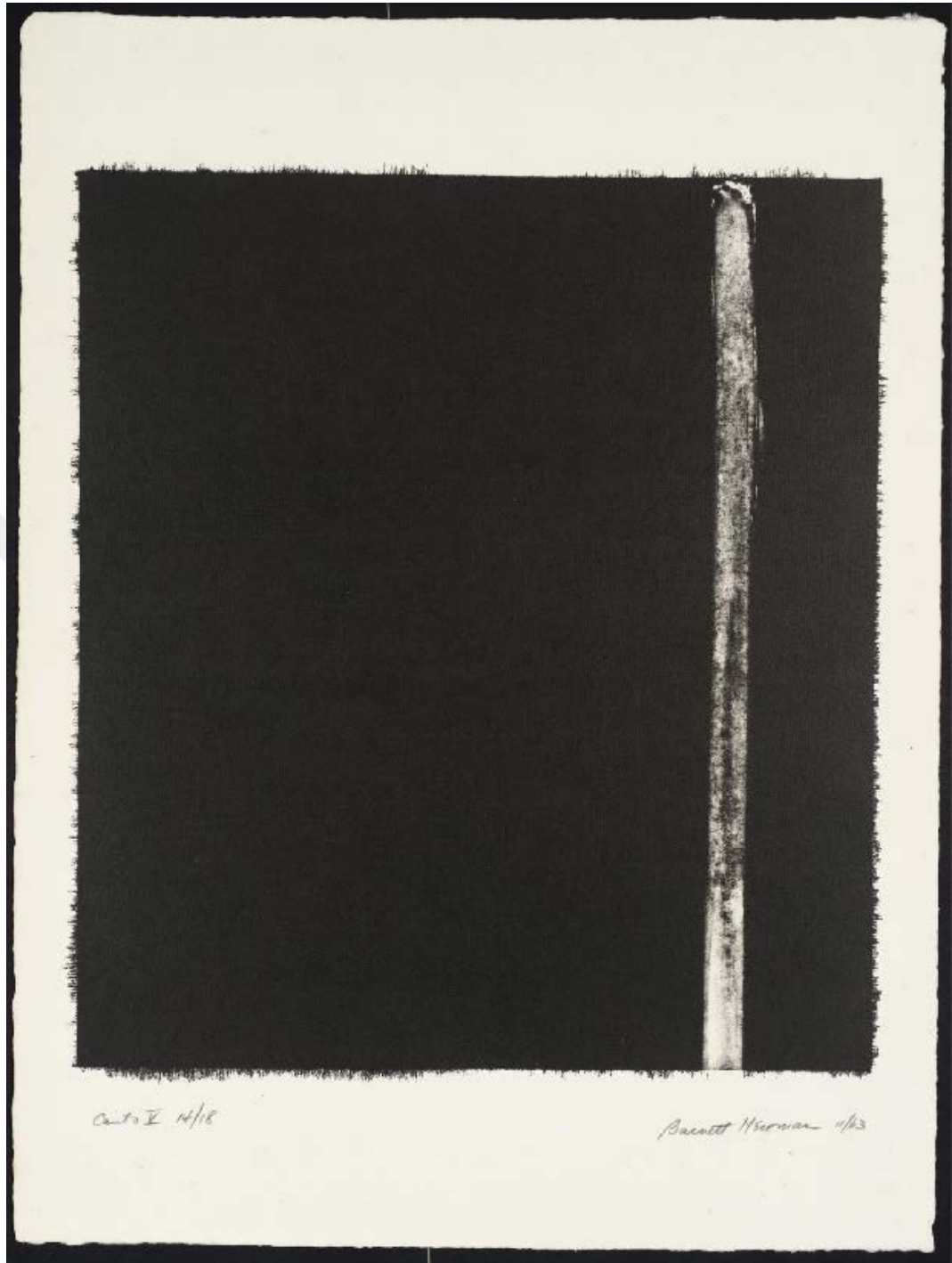


Newman'ın 18 Cantos çalışmalarının içinde bulunan farklı bir Cantos çalışması dikkat çekmektedir. Siyah renk ile basılan tüm 18 Cantos çalışmalarında, kâğıt etrafında sınır oluşturan bir dikdörtgenin, Cantos VI'da olmadığı görülmektedir. Ayrıca bu litograf çalışmasının Cantos V ile benzeyen özellikleri belirlenmiştir. Cantos VI'da dikey olarak üç Renk Alanı olduğu görülmektedir. Baskının alt zemini ile üst zemini kâğıt renginde, konturları oldukça düzensiz yatay zip'ler şeklinde oluşmaktadır. Birinci ve üçüncü Renk Alanının basımından önce ayrı olarak basıldığı zip'in lekesel yoğunluğunun fazla olduğu gözlemlenmektedir. Ayrıca bu zip'in Cantos V'de de (Resim 75) dördüncü Renk Alanında birebir uygulandığı görülmektedir. Cantos V'de Cantos VI'dan farklı olarak litograf kâğıdını çevreleyen siyah ince konturları düzensiz dikdörtgen alan basılmıştır. Bu basılan alan ile Renk Alanı dikey olarak yedi Renk Alanına bölünmektedir. Cantos VI'da (Resim 76) oluşan alt ve üst zemindeki zip'lerden Cantos V'deki zip'lerin daha geniş olduğu görülmekte, ayrıca Cantos V'deki ikinci alan ile altıncı Renk Alanındaki zip'lerin genişliği Cantos VI'daki alt ve üst zemindeki zip'lerin genişliği ile benzer olduğu görülmektedir.

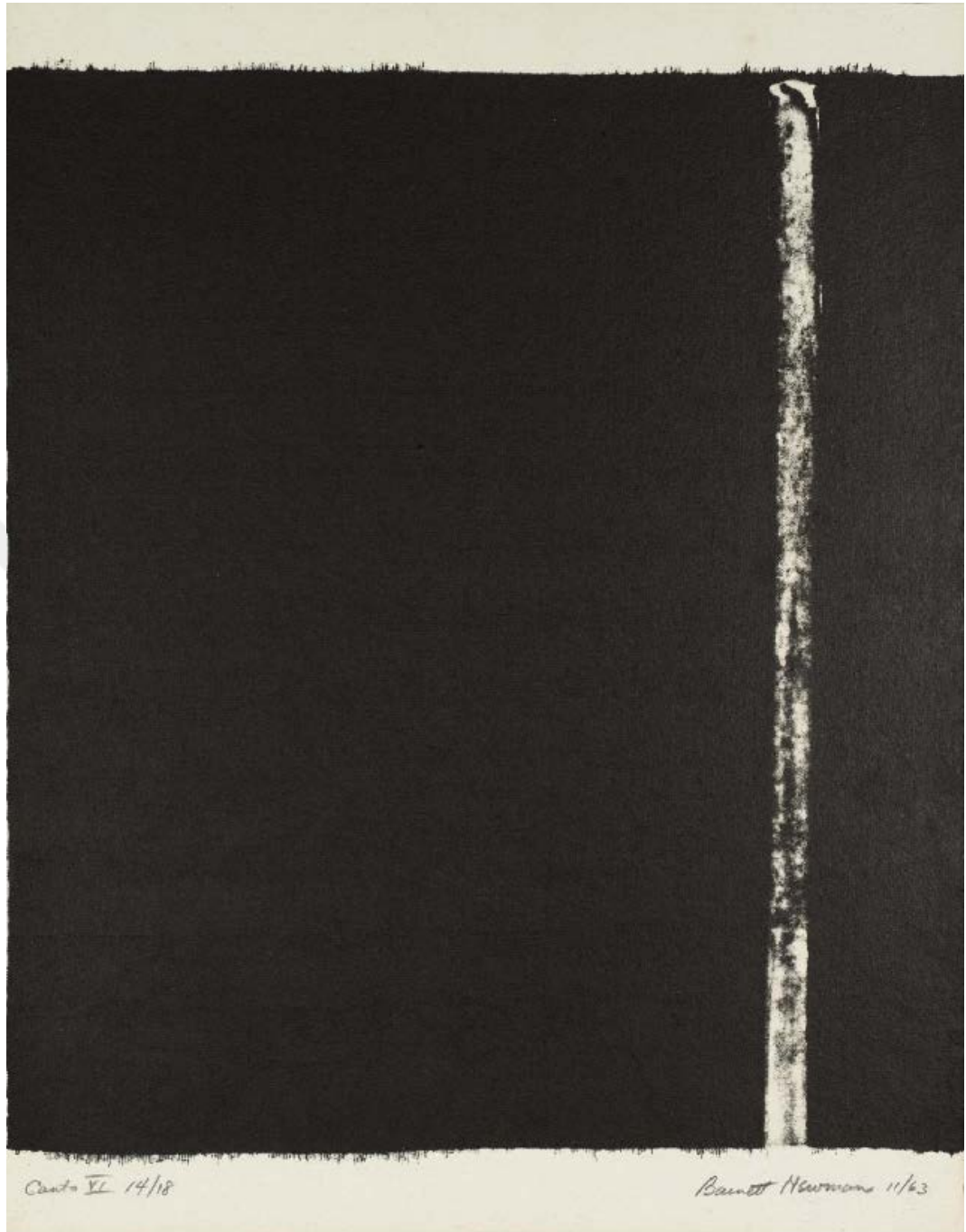


**Resim 74.** Barnett Newman, Cantos XVI, 1963-64,

Web: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-canto-xvi-p01042>



**Resim 75.** Barnett Newman, Cantos V, 1963-64, Web: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-canto-v-p01031>



**Resim 76.** Barnett Newman, Cantos VI, 1963-64, Web: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-cantos-vi-p01032>

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### 5. MARK ROTHKO VE BARNETT NEWMAN'IN RENK ALANI YAKLAŞIMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI

Bolla, 1940'ların sonu 1950'lerin başından itibaren Mark Rothko ve Barnett Newman'ın, diğer sanatçılardan farklı olarak Soyut Dışavurumcu sanatta, Renk Alanı resmi ile ilgilendiklerini ifade etmektedir. Marter, Renk Alanı ifadesini Clement Greenberg tarafından Newman, Rothko, Clyfford Still, Ad Reinhardt, Morris Louis, Jules Olitski ve Kenneth N'oland gibi sanatçıların yaptığı eserleri ifade etmek için kullandığını söylemektedir. Soyut Dışavurumcu sanatçılar çalışmalarını oluştururken biçim kaygısı taşımadan, biçimin içine hapsolmeden konularını, tuval yüzeyine bir bütün olarak aktarmışlardır. Renk Alanı sanatçıları, bağımsız renk alanlarında çalışırlar ve çalışmalarında tek rengin gücü hissedilmektedir. Bu rengin gücünü o dönemdeki Renk Alanı sanatçıları ön görüp eserlerini yapmışlardır. Böylelikle resim sanatının temelleri onların sayesinde günümüze kadar gelebilmiştir. Rothko 1958 tarihinde, yapmış olduğu "Brown and Black in Red" (Resim 21) tablosuyla, Newman'ın eserleri karşılaştırıldığında Renk Alanı, perspektif ve kompozisyon açısından benzerlikler görülmektedir. Fakat Rothko'nun eserinde ve diğer yaptığı çalışmalarında, fırça hareketlerini düzensiz kullandığı görülmektedir. Newman'da ise fırça hareketleri (Resim 53), tekdüze ritim eşliğinde devam etmektedir. Rothko, fırça izlerini tuvalde yumuşatmadan belirgin olarak bırakmakta, Newman ise fırça izlerini yumuşatarak ve titiz hareketlerle pürüzsüzleştirmeye çalışmaktadır. Rothko eserlerini yoğun trajik duygularla ifade ederken, izleyiciyi karmaşık yolculuklara çıkarmış, Newman ise bu duygu yoğunluğunu akla, mantığa ve bilime bırakmıştır (Bolla, 2006, s. 39-40; Marter, 2011,s.518).

Newman'ın devasal tablolarında, zamanın ve mekânın anlamlarını kaybetmiş olduğu görülmektedir. Newman'ın yalın yüzeyleri ve geniş Renk Alanlarını tercih etmesi bakımından, Rothko'yla aralarında ciddi farklar bulunmaktadır. Newman insan

boyutunu aşan devasal tuvaler üzerine resimlerini yapmıştır. Resimlerinde kullandığı



zip ve bantların muntazam çizgilerini araç kullanmaksızın, bu boyutta ve



**Resim 21.** Mark Rothko, Brown and Black in Reds,  
Web:  
[http://www.the-athenaeum.org/art/display\\_image.php?id=485651](http://www.the-athenaeum.org/art/display_image.php?id=485651)

**Resim 53.** Barnett Newman, Twelfth Station, 1965  
Web:  
[https://www.nga.gov/collection-search-result.html?artobj\\_credit=Robert%20and%20Jane%20Meyer%20hof%20Collection](https://www.nga.gov/collection-search-result.html?artobj_credit=Robert%20and%20Jane%20Meyer%20hof%20Collection)

mükemmellikte çizmesi mümkün görülmemektedir. Cetvel ve benzeri araçlar kullandığı tahmin edilmektedir. Bu düzgün bant ve zip'lerin serideki bazı resimlerde akma ve taşmalarla bozulduğu görülmektedir. Tuval üzerinde bu tür bir etkinin Renk Alanlarının bir bant ve benzeri bir madde ile ayrıştırılarak elde edildiği bilinmektedir. Ancak Newman'ın bu etkiyi yaratmak için kullandığı teknik net olarak bilinmemektedir. Newman On dört istasyonunda ve diğer eserlerinde kullandığı zip'i geniş renk düzlemleriyle güçlü bir konumda vurgulamaktadır. Sanatçının kullandığı zip tekniği tuvale canlılık ve vurgu kazandırmakta, aynı zamanda zip'in arkasındaki ulaşılamayan derinliği gizemli kılmaktadır. Sanatçı için bu gizemin ölümsüzlük olarak adlandırıldığı bilinmektedir. Newman'ın tüm eserlerinde bu ölümsüzlük ritüelini kullandığı görülmektedir.

Newman'ın resim, baskı ve heykel çalışmalarını yaparken kullandığı malzemeler şu şekildedir: Resimde; Yağlı boya, magna, akrilik boya ve duco boya, baskı için; baskı boyası, litografi taşı ve baskı kâğıdı; heykelde ise; cor-ten çelik.

Mark Rothko'nun kullandığı malzemelerde şu şekildedir: Yağlı boya, akrilik boya, yumurta bazı ve terebentin (Stoner, 2013, s.224).

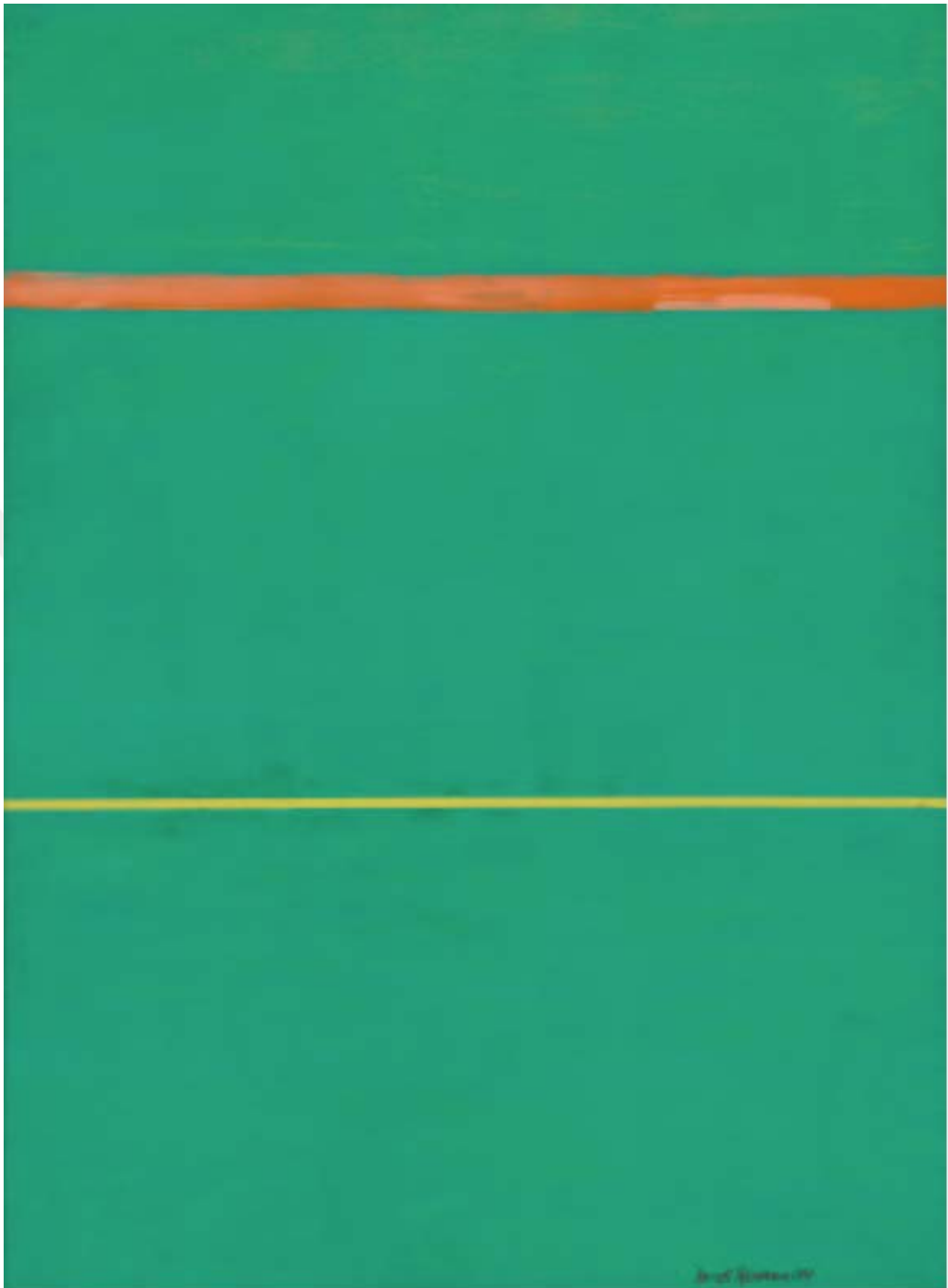
Lynthon'a göre, Newman'ın eserlerini gözlemlemek, izleyiciyi bedensel konum ve optik bakış açısı yönlerinden zorlamaktadır. Renkle çevrili tablo tarafından, izleyicinin içeriye alınma hissine karşı direnmesinin, oldukça zor olduğu görülmektedir. Bu duygu hissini izleyiciye aktarabilmek için Newman, çok fazla çaba sarf etmiştir. Newman çabasını, şu sözleriyle kısa ve öz olarak ifade etmektedir: "Güzelden çok, esrarlı yüceliği akla getirecek bir sanat yaptım" (Lynthon, 2009, s.238).

Lynthon, Rothko'nun eserlerinde Newman'ın çalışmalarından farklı olarak, kenarlarda herhangi bir çizgisi olmayan renkli dikdörtgenlerin izleyiciyi derine çektiğini ifade etmektedir. Newman gibi Rothko'nun eserleri de büyük ölçekli oluşturulmuştur. Rothko, eserlerinde genellikle iki ya da üç adet dikdörtgen kullanarak kendince bir üslup geliştirmiştir. Bu üsluba ek olarak insani duyguları, sevinçleri, hüznüleri ve trajedileri konu alarak rengi ustalıkla resmetmiştir. Dikdörtgenlerinde kullandığı renklerin geçişlerinde sertlik ve keskinlik görülmemektedir. Sanatçı aksine yumuşak geçiş tonları ile meditasyon yaptığı hissini izleyiciye yansıtmıştır. Rothko için yatay dikdörtgenler hareketli, karşı konulamayan nesnelere şeklinde oluşmuş,

Barnett Newman için ise yatay fermuarlar "Dionysius" (Resim 77) resminde olduğu gibi durağan ruhsuz çizgi şeklinde oluşturulmuştur. Mark Rothko açık renkli, geniş ve gölgeli dikdörtgenlerini duygu yoğunluğuyla uyum içinde boyarken, yaşamının sonlarına doğru bu renklerin koyulaştığı ve eserlerinin trajedik bir çılgınlığa dönüştüğü görülmektedir. Rothko ve Newman'ın eserlerinde canlı renklerle verilen mesajlar görsel bir sonuç yaratmış ve zengin bir deneyim oluşturmuştur (a.g.e, 2009, s.251).

Her iki sanatçı da, tuval alanının ötesinde resmi geliştirmeye çalışmaktadırlar. Renk Alan resmi ile klasik parça bütün ve kompozisyon ilişkisi olan tuval yüzeylerini, yok sayarak boyasal alanlarda rengin ve çizginin saf gücüyle resim yaptıkları bilinmektedir. Rothko ve Newman'ın, renk, ışık, kompozisyon ve vurgu gibi resim elemanlarıyla insan olgusunun varoluşsal, duygusal ve manevi yönlerine odaklanıp Renk Alanına öncülük ettikleri görülmektedir.





**Resim 77.** Barnett Newman, Dionysius, 1949. Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.70526.html>

## ALTINCI BÖLÜM

### SONUÇ

Soyut Dışavurumcu akımda Renk Alanı sanatıyla ilgilenen öncü isimlerden olan Mark Rothko ve Barnett Newman, SSCB'nin zulmünden kaçarak ABD'ye göç etmişlerdir. Her iki sanatçının göç etmeden önce yaşadığı sıkıntılar ve göç sonrası yaşadığı olaylar benzerlik göstermektedir. Newman, The City College of New York okulunda sanat ve felsefe eğitimi almıştır. Rothko ise Yale üniversitesini kazanmış fakat mezun olamamıştır. Sanatçılar yaşadıkları bunalımlar ve II. Dünya savaşındaki yıkımların ardından, kendilerini Soyut Dışavurumcu akımda Renk Alanı ile ifade etmeyi tercih etmişlerdir. Sanat tarzlarını sanat çevrelerine kabul ettirebilmek için zorlu süreçlerden geçmişlerdir. Bu zorlu süreçte psikolojik rahatsızlık, kalp damar rahatsızlığı gibi sağlık sorunlarıyla da baş etmeye çalışmışlardır. Rahatsızlıklarının ardından, sanatçılar zamanla felsefeye sığınarak ruhlarını iyileştirmişler ve tekrar resim yapmaya yönelmişlerdir.

Her iki sanatçının da sağlık sorunlarının yoğunlaştığı dönem itibari ile dine yönelmeleri dikkat çekmektedir. Valentin, Newman'ın herhangi bir dine inanmadığını belirtmiş olsa da sanatçının yapmış olduğu İstasyonlar serisi, dini bir anlatımdır. Ayrıca Newman'ın kendisi de dini bir anlatım olmadığını ifade etmekle birlikte, kendi yazdığı kitabında, "İsa çarmıhta ağlıyor, Lema Sabachthani: 'Neden? Beni neden bıraktın? Neden benden vazgeçtin? Ne amaçla niye ya? Bu İsa'nın çığılığı... Via Dolorosa'ya yapılan korkunç bir olay ama cevabı olmayan bir sorudur" şeklinde ifade etmektedir (Newman, s. 188; Valentin, 2015, s.10). Burada Newman'ın kendi yazısında, dini reddetmediği, sorgulamalar içinde olduğu görülmektedir. Rothko'nunda bir tür tefekkür içinde, dini ritüellerinin olduğu, özellikle Rothko Şapeli'nin iç mimarisi ve Şapel'de bulunan resimlerden anlaşılmaktadır. Tuvallerdeki gizli simgelerin ve sembollerin dini temalar içerdiği dikkat çekmektedir. Şapel'de tüm dini kitaplar (Kuran-ı Kerim, İncil, Tevrat gibi) için özel bir alanın oluşturulmuş olması, Rothko'nun dine verdiği önemin başka bir kanıtı niteliğinde olmakla birlikte, tüm dinlere karşı hoşgörülü olduğunu da göstermektedir. Ayrıca Rothko'nun,

eserlerinin tümü dikkatli bir şekilde analiz edildiğinde, biomorfik işaretlerin varlığı görülmektedir. Bu da sanatçının ilgi alanının dini temalar olduğu işaretinin güçlü kanıtı şeklinde yorumlanmaktadır.

20. Yüzyılın yıkıcı yıkıcı ortamından etkilenen sanatçılar için ilerleyen dönemlerde büyük gelişim ve değişimler yaşanmıştır. Bu değişimlerden biri olan Soyut Dışavurumculuk akımı, 1950'li yıllarda dünyadaki sanat anlayışına New York'ta yeni bir soluk getirmiştir. Bu yeni tarz, bir arka plana karşı bir form veya bir figür öne sürülmeden geliştirilmiş ilk stil olmuştur.

Renk geçişlerindeki tonlarla, ruh durumlarındaki ilahi danslarını yansıtan Rothko ve Newman, saf resim alanını yaratmışlardır. Rothko, renk ve form ile ilgilenmediğini ve resimlerinde trajedi, coşku, kader, sessizlik ve hüznün gibi insani duyguları ifade etmek istediğini belirtmiştir. Rothko renk ile ilgilenmediğini her defasında söylese de, Renk Alanı'nı bulan sanatçıdır. Newman ise, tuvaldeki görsel etkinin renk ile sağlanabileceğini savunmuştur. İzleyiciye metafizik kavramlarını aktarmak için, oldukça sınırlı renklerle dikey şeritlerini oluşturmuştur. Ayrıca Newman, kullandığı renkler ile genelde tuvali kaplamış ve tuvalde oluşan bu etkiyle mekânda zamanın anlamını yitirdiğini savunmuştur.

Newman ve Rothko'daki Renk Alanı kavramı şu şekildedir: Rothko, Renk Alanlarını tuvalde parçalara bölmekte, fakat zemine bağlamamaktadır. Adeta yüzen şekiller gibi algılamamıza neden olmaktadır. Ayrıca sanatçının, Renk Alanlarını sıralama şekli ve özellikle koyu renk kullanımı Renk Alanlarında derine çekilme hissini izleyiciye aktarmaktadır. Newman ise, On dört İstasyonda oluşturduğu Renk Alanlarını zemine bağlamış ve bir yer hissi oluşturmuştur. Newman, kendi keşfi olan zip ile Renk Alanlarını tuvalde ayırmıştır. Newman, eserlerinde tuval boyutunu insan boyutunda kullanarak, bantların ve zip'lerin yukarıya doğru kesintisiz uzanmasını sağlamış, ayrıca bu etki için Renk Alanları ve perspektif etkisini de kullandığı görülmektedir. Sanatçı, bant ve zip'leri kullanarak tuvalerde yukarı yöne doğru, taşma ve giderek daralma hissini izleyiciye yansıtmıştır. İstasyonların Renk Alanlarında bulunan, yukarı yöne doğru daralan bantların ve zip'lerin, ilahi kudrete doğru gittiği görülmektedir.

Rothko resimlerinde, canlı pastel tonların hakim olduğu Renk Alanları ile çalışmıştır. Dini düşünceleri ve insani duyguları resimlemek için koyu tonlu, oldukça

büyük devasal tuvaleri tercih etmiştir. Resimlerinde var olan kat kat boyaların üzerinde, dikdörtgenleri ve şeffaf boya tabakalarını kullanmıştır. Renk Alanı ruh halinin genel sınırını belirlemiş gibi görünse de, şekil daha belirgin bir özelliğe ve daha somut bir karaktere kavuşmaktadır. Newman ise İstasyonlarında, yalın yüzeyleri ve geniş Renk Alanlarını tercih etmiştir. Bu yüzden Rothko'yla aralarında ciddi farklar bulunmaktadır. Newman tuvalerinde kullandığı renkle, alanları bütünüyle kaplamayı tercih etmiştir. Rothko eserlerinde fırça hareketlerini belirgin bırakmış, Newman ise yumuşak fırça hareketleriyle boyayı nazikçe tuvale uygulamıştır. Tuvalin boyuna uzanan dikey bir renk şeridi olan "zip" adlı resimsel teknik Newman'ın imzası niteliğindedir. Diğer "Renk Alanı" ressamlarının yaptığı gibi tuval üzerine kareler veya dikdörtgenler uygulamaktan kaçınmıştır. Onun yenilikçi tarzı, tuvalin kendisini, zip ile iki veya daha fazla dikdörtgen haline dönüştürmekten ibaretti. Sanatçı zip'i ustalıklı kullanarak tuvale canlılık ve vurgu kazandırmıştır. Newman zip tekniğini kullanarak, İstasyonlarda özgün saf bir ses olan, ağlama sesini ve bu sesle yalnızlığı büyük bir sıkıntı olarak ifade etmiştir. Aynı zamanda zip resimlerinde var olan, zip'lerin arkalarında ulaşılamayan alandaki derinliği gizemli kılarak, ölümsüzlük ritüelini gerçekleştirmek istemiştir.

Newman'ın resimlerinin yanısıra Renk Alanı'yla ilgili heykel ve baskı çalışmaları da bulunmaktadır.

Newman ve Rothko, boyama alanının ötesinde resim geliştirmeye çalışmışlardır. Renk Alanı resmi ile klasik parça bütün ve kompozisyon ilişkisi olan tuval yüzeylerini yok sayarak, Renk Alanlarında rengin ve çizginin saf gücüyle resim yapmışlardır. Bu sanatçılar renk, ışık, kompozisyon ve vurgu gibi resim elemanlarıyla insan olgusunun varoluşsal, duygusal ve manevi yönlerine odaklanıp Renk Alanına öncülük etmişlerdir.

Rothko ve Newman, aktif olarak eserlerinin sergileneceği mekan ile ilgili tasarım aşamalarına katılmışlardır. Rothko, eserlerinin sergileneceği mekanın inşa edilmesini talep etmiştir. Ayrıca iç ve dış mekan tasarımını, kendisi mimarlar ile planlamıştır. Newman ise, eserlerini sergilemek için var olan Guggenheim müzesindeki salonun, sadece iç tasarım planına dahil olmuştur. Sanatçıların mimarlar ile birlikte plana dahil olmaları, işlerine gösterdikleri saygıyı ve önemi göstermektedir. Her iki sanatçının galeri mekânlarına ait sergileme planlarında, hissedilir biçimde bir

boşluk ön planda tutulmuştur. Rothko'nun boşluk oluşturmadaki amacı mekandaki sessizliği gelen ziyaretçilere aktarmak ve izleyiciyi bu atmosferde tuvalerin içine çekmek istemesinden kaynaklanmaktadır. Rothko ve Newman eserlerini sergilemek için planladıkları mekanlarda, boş, dolu ve aralıklı duvarları izleyiciye sunmanın ötesinde, mekandaki duvarları eserlerin bir parçası haline getirip, bir bütünlük oluşturmayı hedeflemişlerdir. Rothko, Şapel'in iç mekan tasarımı, dış mekan tasarımı, eserlerinin asılış düzeni, duvar renkleri, şapelin havalandırılması ve zemin ile tavanın mesafesine kadar Mimar Philip ile çalışmıştır. Sanatçı duvarların gri renkli ve mekanın hafif loş ışıkla aydınlatılmasını istemiştir. Gri duvar rengi nötr etki yarattığı için, Renk Alanları daha net görülmektedir. Çünkü Rothko sessizlik ve tefekkür etkisini mekana yaymak istemiştir. Şapelin içine giren izleyicileri, ilk anda ruhsal bir etki sarar ve izleyici bu büyümlü ortamda kendini sessizliğe ve derinliğe bırakır. Houston Texas'daki Rothko Şapeli, birçok açıdan Newman'ın tefekkür ettiği geniş devasal parlak Renk Alanlarının pozitif mistisizminin, antitezi olan negatif bir mistisizm ile ilişkilendirilebilir. Bu negatif mistisizm ile izleyici, ister istemez kendinin derine çekilmesine izin vermektedir. Newman'ın galeri planı ise, İstasyonların aralarında belirli mesafeler ve asılma planları olması şeklindedir. Newman'ın bu özel detaylı planlarının, Frank Lloyd Wright tarafından sarmal bir yapı olarak tasarlanan Guggenheim müzesinde sergilenmesi için Lawrence Alloway, sanatçının fikirlerini birebir gözeterek organize etmiştir. Müzede eserler sol duvardan (Şekil 5) başlayarak saat yönünde, aralarında belirli bir mesafe bırakılarak zemine yakın konumlandırılmıştır. Duvarların rengini sanatçı beyaz olarak planlamıştır. Newman'ın planı duvarların ve resimlerin arasında ayrı bir Renk Alanı oluşturmaktır. Newman, tüm istasyonlardaki sınırları aşır uzanan zip'lerini, tuvale değil tuval dışına yeni dikdörtgenler oluşturacak şekilde tasarlamıştır.

Newman bütün resimlerini, zip'lerle (fermuarlarla) tuvalin yüksekliğini genişleterek sağlamakta ve yüzey kenarlarından taşmışçasına izleyiciye yansıtmaktadır. Bu nedenle kullandığı tuvalerin boyutlarını yaklaşık 1,5 x 2 metre olarak tercih etmiştir. Bu tuvalerde insan çığlığını, ağlamayı ve yaşadığı yoğun duyguları izleyiciye aktarabilmeyi amaçlamaktadır. Bu yüzden de tuvalerin insan boyutunda olması gerekmektedir. Newman'ın tuvalerinin devasal büyüklükleri, izleyicinin optik bakış acısını zorlamaktadır. Fakat izleyici Rothko'nun tuval

boyutlarının Newman'ın istasyonlarından küçük olmasına rağmen, derine, daha derine çekilme hissi yaşamaktadır.

Mark Rothko ilk dönemlerinde açık renkli, geniş ve gölgeli dikdörtgenlerini duygu yoğunluğuyla uyum içinde boyamıştır. Son dönemlerine doğru Şapel resimlerinde koyu, donuk, trajik, sessiz ve kasvetli Renk Alanı'nda kendisini bulmuştur. Eserlerindeki renklerin koyulaşması ve trajedik bir çılgınlığa dönüşmesi, yaşamının sonlarına doğru iyice belirginleşmiştir. Rothko, Şapel resimlerini çalışırken, Rothko'nun kaçınılmaz sonu fotoğraf karelerinden bir film şeridine dönüşüyor, zaman sessiz ve hızlı bir şekilde Rothko için akıyordu. Resimlerindeki oyuncuların canlandığı acı, keder, trajedi konulu dramlar artık gerçek hayatta yaşanıyor ve maalesef Rothko hazin sonunu, 1970'de atölyesinde bileklerini keserek gerçekleştiriyordu. Aslında intihar edeceğini en son dönem resimleri ve Şapel binası için yaptığı resimlerinin analizinden anlamak mümkündür. Rothko gibi özgün, çalışkan, Renk Alanında usta sanatçıların, daha bu dünyada sanat adına yapacak birçok devrimleri olacaktı, fakat dünyanın içinde bulunduğu savaş ortamı ve psikolojik sorunlar, en çok sanatçıları etkiliyor ve ciddi, telafisi olmayan kayıplar yaşanıyordu.

Newman ise yaşamının ilk dönemlerindeki eserlerini, biyomorfik soyutlama tarzında çalışmıştır. Ardından Renk Alanını keşfetmesiyle bantlar ve zip'ler ile son dönemlerine kadar çalışmıştır. Newman son dönemlerinde Rothko'daki gibi, karanlık bir durum yaşamamış, aksine "Who's Afraid of Red, Yellow and Blue" adında, dört gruplu canlı ve etkileyici resimleri ile izleyiciye enerjisini yansıtmaktadır. Fakat bu enerji fazla sürmemiş ve Newman 4 Temmuz 1970'de vefat etmiştir.

## ÖNERİLER

Rothko ve Newman'ın plastik değerler, anlam ve içerik boyutunda tek tek araştırılması gerekmektedir. Ayrıca Rothko ve Newman'ın en iyi Renk Alanı üstatları olmalarından dolayı, diğer Renk Alanı sanatçılarından bariz farklarının, ortaya konulması ve araştırılması da gerekmektedir. İmkânlar doğrultusunda eserlerin sergilendiği yerlerde, eserlerin somut olarak analizinin yapılması faydalı olacaktır.

Bu bağlamda, ülkemizde Soyut Dışavurumcu sanat üzerine çalışma yapan az sayıda sanatçı bulunmaktadır. Ülkemizin dünyada ön plana çıkması için, bu alanda sanatçıların yetişmesi oldukça önemlidir.



**KAYNAKLAR**

AKDENİZ, H. (1990). *Çağdaş Resim Sanatında Kuram (Düşünce Boyutu) ve Türk*

*Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Araştırma*, Yayınlanmış  
Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Erişim: 03.08.2017

AKKAYA, B. Gülcan. (2002). *Ar Dergisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi,  
Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim- İş Eğitimi Anasanat  
Dalı Resim Sanat Dalı, İstanbul.

ALLOWAY, Lawrence, **Barnett Newman, The Stations Of The Cross, Lema  
Sabachthani**, Publising By The Soloman R. Guggenheim Foundation,  
NewYork, 1966.

ANTMEN, Ahu, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel yayıncılık, (2.Baskı),  
İstanbul, 2009.

ARTUN, Ali, **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi**,  
İletişim Yayınları, (3. Baskı), İstanbul, 2015.

AZİZ, Prof. Dr. Aysel, **Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri**, 6.  
Basım, 2011.

BARBER, B., Guilbaut, S., O'Brian, J., **Voices Of Fire: Art, Rage, Power, and  
The State**, Toronto Buffalo London, 1996.

barnettnewman.org, para.49. Web: <http://www.barnettnewman.org/artist/chronology>,  
Erişim: 03.08.2017

BECER, E., **İletişim ve Grafik Tasarım**, Dost Kitabevi Yayınları, 9. Baskı, 2013.



BEYKAL, Canan, **Mütevazi Bir Miras Nilgün Özayten Kitabı**, ISBN: 978-9944  
731-31-7, İstanbul, 2013.

biyografya.com, Adnan Turani, Web: <http://www.biyografya.com/biyografi/7673>  
Erişim: 23.03.2018

BOLLA, Peter de, **Sanat ve Estetik**, (Çev. Kubilay Koş), Sanat ve Kuram Ayrıntı  
Yayınları, Harvard University Press 2001, İstanbul 2006.

BOYNE, Roy, **Subject, Society and Culture**, First Published, London, 2001.

CERNUSCHİ, Claude, **Barnett Newman and Heideggerian Philosophy**, Lexington  
Books, 2012.

CROWTHER, P. ; Wünsche, I., **Meanings of Abstract Art: Between Nature and  
Theory** , New York London, 2012.

CONNOR , Francis V. O., LADER, Melvin P., SELİGER, Charles ve MESSER  
Thomas  
M. **Charles Seliger: Redefining Abstract Expressionism**, Hudson  
Hills, 2002.

COURTNEY, J. Martin, **Art World, Network and Other Alloway Keywords**, Tate  
Papers, no.16, Sonbahar 2011.  
Web: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/16/art-world-network-and-other-alloway-keywords>  
Erişim Tarihi: 10 Haziran 2017

ÇAL, S. Narman, (2002), *Soyut Dışavurumcu Sanat Hareketi Bağlamında Mark  
Rothko ve Sanatı*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül  
Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanatdalı, İzmir.

DİLLENBERGER, Jane, **Secular Art With Sacred Themes**, Abingdon Press, California Üniversitesi, 1969.

ERDEMCİ, F., Germaner, S., Koçak, O., ve Rona, Z., **Modern ve Ötesi: 1950–2000**, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008.

FİNEBERG, Jonathan, **1940’tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri**, (Çevirenler: TUNÇ, A. Ziya; ATAY-ESKİER), Simber, Karakalem Kitabevi Yayınları, 2014.

First Newman, **The Museum of Modern Art**, No. 119, “First Barnett Newman Retrospective At The Museum Of Modern Art”, 1971, s. 349.  
Web:[https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_326768.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326768.pdf)  
Erişim Tarihi: 10 Kasım 2017

FREYBERGER, H. C., SHIFF, R., UNGARO, C., **Barnett Newman: A Catalogue Raisonné**, New York: Barnett Newman Foundation, Yale University Press, 2004.

FULLER, R., Buckminster, **Tetrascroll: Goldilocks and The Three Bears, A Cosmic Fairy Tale**, Estate of R. Buckminster Fuller, 1982.

GRANADOS, Jerónimo, (2014). La Libertad Religiosa En El Siglo XXI, Religión, Estado y Sociedad, s.11.  
Web:  
<http://www.calir.org.ar/congreso2014/Ponencias/GRANADOS.Oratoriosinterreligiosos.pdf>  
Erişim Tarihi: 12 Nisan 2017

GREENBERG, Clement, **The Collected Essays and Criticism**, “Introduction to an

Exhibition of Barnett Newman.”, Edited by John O’Brian, Chicago: University of Chicago Press, Volume 4, 1995.

GODFREY, Mark, **Abstraction and The Holocaust**, Yale University Press New Haven and London, 2007.

Gombrich, E.H, **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, (16. Baskı), 2009.

GÖKAY, M., Ayaydın, A., Vural D., Ü. Ve Tuna, S., **Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Öğretimi**, Pegem Akademi yayın evi, I. Baskı 2009.

Het Wereld Museum Van De Kunst, Nederlands, 2012, s. 377.

Web: [https://issuu.com/ludion/docs/wereldmuseum\\_nl\\_volledig\\_deel2](https://issuu.com/ludion/docs/wereldmuseum_nl_volledig_deel2)

Erişim Tarihi: 10 Haziran 2017

HARRİS, James, C., **Green and Maroon Mark Rothko**, Volume 71, Number 2, 2014, s. 107.

HEİDEGGER, Martin, **Pathmarks**, Cambridge University Press, 1998.

HO, Melissa, Ann Temkin (ed.), **Barnett Newman**, exhibition catalogue, Philadelphia Museum of Art, Yale University Press; First Edition, Nisan 2002.

Web:[https://www.amazon.com/Barnett-Newman-Ann-](https://www.amazon.com/Barnett-Newman-Ann-Temkin/dp/0300094299)

[Temkin/dp/0300094299](https://www.amazon.com/Barnett-Newman-Ann-Temkin/dp/0300094299)

Erişim Tarihi: 10 Haziran 2017

HOPKİNS, David, **After Modern Art 1945-2000**, Oxford University New York, 2000.

HUBBARD, Sue, (2008), A space to daydream. *New Statesman*, s.38-40.

Web:

<http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=6&sid=e6546dd6-ca0a-4087-ae1f-e65c48ddfa2c%40sessionmgr104>

Erişim Tarihi: 31 Mart 2017

İNATÇI, Ümit, **Bakışma**, Genişletilmiş (2.Baskı) 2013.

JACKSON, Roj, **Nietzsche Kilit Fikirleri**, Optimist Yayınları, İstanbul 2012.

KABACALI, Alpay, **Kültürümüzden İnsan Adaları Röportaj**, Yapı Kredi Yayınları, (2.Baskı), İstanbul, 2007.

KATZİN, J. Jeffrey, (2010). *Perception, Expectation, and Meaning in Barnett Newman's Stations of the Cross Series*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Wesleyan University, Middletown ABD.

Web:

[https://wescholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1549&context=etd\\_hon\\_theses](https://wescholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1549&context=etd_hon_theses)

Erişim Tarihi: 03 Mayıs 2018

KAVAK, Sibel. (2015). *Temel Sanat Eğitiminde Resim ve Sinema Bağlamında Renk Bilgisi Uygulamaları*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim- İş Öğretmenliği Bilim Dalı, İstanbul.

KIMBALL, Roger, **The Rape of the Masters: How Political Correctness Sabotages Art**, New York, 2005.

Web:

<https://books.google.com.tr/books?id=N3z45zns05cC&printsec=frontcover&dq=The+Rape+of+the+Masters:+How+Political+Correctness+Sabotages+Art&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwjxm5GJuZTaAhXLL1AKHX27CmYQ6AEIK>

jAA#v=onepage&q=The%20Rape%20of%20the%20Masters%3A%20How%20Political%20Correctness%20Sabotages%20Art&f=false

Erişim Tarihi: 03 Mart 2017

KRAUSS, Rosalind, **Mekâna yayılan Heykel**, Sanat Dünyamız Çeviren: Tuncay Birkan) Sayı:82, İstanbul: 2002.

Web: <http://melihapa.blogspot.com.tr/2013/11/rosalind-krauss-mekana-yayilan-heykel.html>

Erişim Tarihi: 03 Mart 2017

KRAUSSE, Anna Carola, **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Literatür Yayıncılık, Türkçe, 2005.

KUSPİT, Donald B., **A critical History of 20 th-Century Art**, State University of New York, 2008.

LAVİN, Irving, **Creativity In Art, Science And Business:**

**Method Or Madness?** World Economic Forum, Davos, Switzerland, Ocak 29,1995, Introduction Irving Lavin, Institute for Advanced Study.

Web: [https://publications.ias.edu/sites/default/files/Lavin\\_OP\\_CreativityDavos\\_1995.pdf](https://publications.ias.edu/sites/default/files/Lavin_OP_CreativityDavos_1995.pdf)

Erişim Tarihi: 13 Nisan 2017

Lippens, Ronnie. (2012). Control Over Emergence: Images of Radical Sovereignty in Pollock, Rothko, and Rebeyrolle. *Human Studies*, 35(3), s.357-359.

Web: <http://www.jstor.org/stable/23257670>

Erişim Tarihi: 13 Nisan 2017

LYNTHON, Norbert, **Modern sanatın öyküsü** (Çev. Prof. dr. Cevat Çapan, Prof. dr. Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi, (4.basım), 2009.

Maçka Mezat, (02/2013). Müzayede kitapçığı, İstanbul.

Web: [https://issuu.com/mackamodern/docs/macka\\_mezat](https://issuu.com/mackamodern/docs/macka_mezat)

Erişim Tarihi: 22.03.2018.

MALOON, Terence, (2015). **Birth of the Cool**, Anne & Gordon Samstag Museum of Art University of South Australia, Adelaide, Drill Hall Gallery, Exhibition Curator: Terence Maloon, s. 4.

Web: <https://www.unisa.edu.au/Global/Samstag/PublicationsMerchandise/Samstag%20Museum%20Birth%20of%20the%20Cool.pdf>

Erişim Tarihi: 10 Ocak 2018

markrothko.org., "Mark Rothko Paintings", para.27

Web: <http://www.markrothko.org/paintings/>

Erişim Tarihi: 10 Ocak 2018

MARTER, Joan M., **Abstract Expressionism: The International Context**, Rutgers University Press, 2007.

MARTER, Joan M., **The Grove Encyclopedia of American Art**, 1. Cilt, Oxford University Press, 2011.

MORLEY, Simon, (2009). *Journal of Visual Art Practice*, Painting the page, 8:1-2, s. 152.

Web:

<http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=9&sid=e6546dd6-ca0a-4087-ae1f-e65c48ddfa2c%40sessionmgr104>

Erişim Tarihi: 9 Nisan 2017

morrislouis.org, MORRIS LOUIS (1912-1962) The Emergence of Morris Louis, para. 18.

Web: [http://morrislouis.org/pdf/emergence\\_of\\_morris\\_louis.pdf](http://morrislouis.org/pdf/emergence_of_morris_louis.pdf)

Erişim Tarihi: 9 Nisan 2017

NEWMAN, Barnett, **Barnett Newman: Selected Writings and Interviews**, 1990.

Newman, Barnett, **Broken Obelisk**, Broken Obelisk, also commonly referred to as Black Needle, is a steel sculpture designed by American abstract expressionist Barnett Newman (1905-1970).

Web: <http://www.barnettnewman.com/broken-obelisk/>

Erişim Tarihi: 27.02.2018

nga.gov, Pollock, Jackson, **Questioning Traditions**, s. 150-151.

Web: <https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/Education/learning-resources/an-eye-for-art/AnEyeForArt-JacksonPollock.pdf>,

Erişim Tarihi: 17 Şubat 2018

ÖZDEMİR, Murat, (2010), *Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim*

*Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 11 (1), s. 336, 338.

Web: [http://sbd.ogu.edu.tr/makaleler/8110211\\_1\\_makale\\_14.pdf](http://sbd.ogu.edu.tr/makaleler/8110211_1_makale_14.pdf)

Erişim Tarihi: 17 Şubat 2018

PARRY, Joseph D., **Art and Phenomenology**, Routledge, 2010.

Peggy Guggenheim Collection, (2017). **Mark Tobey: Threading Light**, Curator: Debra Bricker Balken.

Web: <http://www.guggenheim-venice.it/exhibitions/tobey/pdf/press-kit-ENG.pdf>

Erişim Tarihi: 10 Temmuz 2017

phillipscollection.org, MORRIS LOUIS (1912–1962) Sayı 182, 1961, para.2

Web: [http://www.phillipscollection.org/research/american\\_art/artwork/Louis-Number182.htm](http://www.phillipscollection.org/research/american_art/artwork/Louis-Number182.htm)

Erişim Tarihi: 17 Şubat 2018

POLAT, Semra, (2012). Eksik Mevsim: “Kırmızı”, *Azizim Sanat E- Dergisi*, 54, s. 46-47.

Erişim Tarihi: 31 Mart 2017

PONGA, Claudia Rodríguez, (2011). Rufino, D.R. Rufino Tamayo / Herederos /

México/2011.*Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.*, s.167-169

Web: [https://issuu.com/museotamayo/docs/rufino\\_3\\_issuu](https://issuu.com/museotamayo/docs/rufino_3_issuu)

Erişim Tarihi:12.04.2017

portlandart.net, Barney and the Boundary: Barnett Newman's 18 Cantos at PAM, para.17-18

Web: [http://www.portlandart.net/archives/2008/09/barney\\_and\\_the.html](http://www.portlandart.net/archives/2008/09/barney_and_the.html)

Erişim Tarihi: 13 Nisan2017

REİMER, Bennett, **Seeking the Significance of Music Education: Essays and Reflections**, United Kingdom, 2009.

RİCH, Sarah K., (2005). **Bridging the Generation Gaps in Barnett Newman's Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?** Vol. 19, No. 3, The University of Chicago Press and Smithsonian American Art Museum are collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to American Art.

Web: <https://tr.scribd.com/document/295745373/Barnett-Newman-s-Who-s-Afraid-of-Red-Yellow-and-Blue>

Erişim Tarihi: 05 Şubat 2017

RİCHARD, L., **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitabevi, 1984.

ROSENBERG, Harold, **The De-Definition of Art**, New York: Horizon Press, 1972.



ROTHKO, Christopher, **Mark Rothko: From the Inside Out**, Yale University Press, 2015.

Web:

[https://books.google.com.tr/books?id=lvbEDAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Mark+Rothko:+From+the+Inside+Out&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwjUoP3EgZTbAhXOLFAKHfG\\_CBoQ6AEIKDAA#v=onepage&q=Mark%20Rothko%3A%20From%20the%20Inside%20Out&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=lvbEDAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Mark+Rothko:+From+the+Inside+Out&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwjUoP3EgZTbAhXOLFAKHfG_CBoQ6AEIKDAA#v=onepage&q=Mark%20Rothko%3A%20From%20the%20Inside%20Out&f=false)

Erişim Tarihi: 18.05.2018

SELZ, Peter, **Mark Rothko**, The Museum Of Modern Art, New York 1961.

RUSSELL, John, **THE MEANINGS OF MODERN ART: America redefined**, New York Times, Volume 10, 1981.

SEITZ, William C., **MARK Tobey THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK**, New York, 1962.

Web: [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_3429\\_300062243.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3429_300062243.pdf)

Erişim Tarihi: 10 Temmuz 2017

SHIFF, Richard, **Source: Notes in the History of Art**, “Decisiveness”, Volume 35, No. 1/2 (Fall 2015/Kış 2016), s.14.

SILVERMAN, **Lyotard: Philosophy, Politics and The Sublime**, Routledge, 2016.

SOLAL, C., Anne, **Mark Rothko Toward the Light In The Chapel**, Yale University Press, 2013.

SOMERS, Lynn M., (2015). “Renk Alanı Resmi”. *Salem Press Encyclopedia*, para.3

Web: <http://eds.a.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=2&sid=fdca1bde-9855-4305-8ec9->

bb08e5c24455%40sessionmgr4007&bdata=Jmxhbmc9dHImc2l0ZT1lZHMtbGl2ZQ%3d%3d#AN=89141859&db=ers

Erişim Tarihi: 29.03.2018

SPİVEY, Virginia, (t.y)Abstract Expressionism, an introduction, para.13

Web: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/abstract-exp-nyschool/abstract-expressionism/a/abstract-expressionism-an-introduction>

Erişim Tarihi: 10 Temmuz 2017

STREET, Ben, **Abstract Expressionism, Royal Academy of Arts**, (2016).Designed by Isambard Thomas, London. Printed by Geoff Neal Group, s. 9, 18.

Web:

[https://royalacademyproductionasset.s3.amazonaws.com/uploads/ed9eb3a2-fa72-4be4-9441-9b41c43acab2/ABSTRACTEXPRESSIONISM\\_EGvF2.pdf](https://royalacademyproductionasset.s3.amazonaws.com/uploads/ed9eb3a2-fa72-4be4-9441-9b41c43acab2/ABSTRACTEXPRESSIONISM_EGvF2.pdf)

Erişim Tarihi: 17 Mart 2017

ŞEN, Ü. Sevim, (2005). *Sanat Eğitiminde Bilimsel Araştırma Yöntemlerini Kullanılması*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 5(1), s. 346.

Web: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/31937>

Erişim Tarihi: 17 Şubat 2018

TANSUĞ, Sezer, **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, (4. Basım), İstanbul 1999.

theartstory.org, Franz Kline American Painter Movement: Abstract Expressionism, para. 1-2-3.

Web: <https://www.theartstory.org/artist-kline-franz-life-and-legacy.htm>

Erişim Tarihi: 29 Nisan 2018

theartstory.org, Morris Louis American Painter Movement: Color Field Painting,

para.1

Web: [https://www.theartstory.org/artist-louis-morris-life-and-legacy.htm#biography\\_header](https://www.theartstory.org/artist-louis-morris-life-and-legacy.htm#biography_header)

Erişim Tarihi: 29 Nisan 2018

thoughtco.com., (2018). **Color Field Painting: Art History 101 Basics**, para. 12

Web:

<https://www.thoughtco.com/color-field-painting-art-history-183314>

Erişim Tarihi: 29 Nisan 2018

TURANI, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, (14. Basım), İstanbul 2010.

THYS, Marianne, **Het wereldmuseum van de kunst**, WPG Uitgevers BE, Algemeen, WPG Uitgevers BE - Algemeen, 2012.

VALENTİN, Eric, **Barnett Newman: Splendeur mystique et horreur absolue**, Editions L'Harmattan, 2015.

WALDMAN, Diane, **Mark Rothko, 1903-1970 A Retrospective**, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1978.

WILKIN, Karen, (2012). *The New Criterion*, Mark Rothko: The Decisive Decade, s. 45.

Web:

<http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=2&sid=16d1bf80-5b57-4ce9-ad58-e20e6b5233c7%40sessionmgr102>

Erişim Tarihi: 5 Nisan 2017

Wolf, Eric M., (2016). *ARLIS/NA Annual Conference: Public Sculpture In Seattle*, **The Medium**, Volume 42, Number 1, s. 7-8.

Web: <http://texas-mexico.arlisna.org/wp-content/uploads/2016/07/medium-v42-n01.pdf>

Erişim Tarihi: 27 Şubat 2018

YILDIRIM, Ali, (1999), Nitel Araştırma Yöntemlerinin Temel Özellikleri ve Eğitim Araştırmalarındaki Yeri Ve Önemi *Qualitative Research Methods*, s.10.

Web: <http://eb.ted.org.tr/index.php/EB/article/download/5326/1485>

Erişim Tarihi: 10 Ekim 2018

YOSHIDA, Yuri, (2017). **BIJUTSUSHI Journal of Japan Art History Society**,

Barnett

Newman's Self-Historicization: Analysis of Late 1960s Letters on Deposit at the Barnett Newman Foundation, 183 Vol. 67 No. 4, s. 50–66. Web:

[http://www.bijutsushi.jp/english/bijutsushi-resume/no-183/183\\_4\\_yoshida.pdf](http://www.bijutsushi.jp/english/bijutsushi-resume/no-183/183_4_yoshida.pdf)

Erişim tarihi: 26 Şubat 2018.

ZİZEK, Slavoj, **Yamuk Bakmak**, Metis Yayınları, (1. Basım), 2004.

36. BEYAZ ÇAĞDAŞ VE MODERN SANAT MÜZAYEDESİ, (2016). Online

Katalog, İstanbul.

Web: <http://www.beyazart.com/img/catalogs/36.BeyazMuzayedeKatalog.pdf>

Erişim: 03.08.2017

## GÖRSEL KAYNAKLAR

Resim 1. Jackson Pollock, Number 1, 1950, Lavanta Kokusu (Lavender Mist), Tuval Üzerine Yağ, Emaye ve Alüminyum (Oil, Enamel, And Aluminum On canvas), National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Fund

Web: <https://www.nga.gov/collection/highlights/pollock-number-1-1950-lavender-mist.html>

Erişim Tarihi: 09 Ekim 2017

Resim 2. Willem De Kooning, Woman I, 1950-1952, Pastel, Crayon and Graphite On Wove Paper Overall (Kâğıt Üzerine Pastel Boya) (approximate): 22.9x 28,5 cm (9 x 11 1/4 in.) Andrew W. Mellon Fund

Web: [https://www.moma.org/rails4/m/tours/7/tour\\_stops/79?locale=en](https://www.moma.org/rails4/m/tours/7/tour_stops/79?locale=en)

Erişim Tarihi: 09 Ekim 2017

Resim 3. Mark Tobey, 1941-1943 'Forms Follows Man', Tuval Üzerine Yağlı Boya, Arts WA Seattle Art Museum.

Web: [https://poba.org/poba\\_portfolios/mark-tobey-exceptional-strokes/](https://poba.org/poba_portfolios/mark-tobey-exceptional-strokes/)

Erişim Tarihi: 09 Ekim 2017

Resim 4. Franz Kline, 1955, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 158.1 × 204.9 cm, Collection Museum of Contemporary Art Chicago.

Web: <https://mcachicago.org/Collection/Items/1955/Franz-Kline-Vawdavitch-1955>

Erişim Tarihi: 19.03.2018

Resim 5. Clyfford Still, 1951, Tuval Üzerine Yağlı Boya, The Museum of Modern Art, New York.

Web: <http://bardotbardot.blogspot.com.tr/2011/04/young-dreams-clyfford-still.html?zx=24019a5e179072d5>

Erişim Tarihi: 09 Ekim 2017

Resim 6. Clyfford Still, PH-4, 1952, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 118 x 91 1/2 inches (299,7 x 232,4 cm), Clyfford Still Museum, Denver, CO.

Web: <https://collection.clyffordstillmuseum.org/object/ph-4>

Erişim Tarihi: 09 Ekim 2017

Resim 7. Morris Louis, Number 4, 1932–2007, Tuval üzerine sentetik polimer boya, Unconfirmed: 6 '10 3/4 "x 58 1/8" (210,2 x 147,6 cm)

Web: <https://www.moma.org/collection/works/83397>

Erişim Tarihi: 09 Ekim 2017

Resim 8. Ad Reinhardt, 1963, Tuval Üzerine Yağlı Boya 60 x 60" (152,4 x 152,4 cm) Museum of Modern Art (MoMA), New York City, NY, US.

Web: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/ad-reinhardt-abstract-painting-1963](https://www.moma.org/learn/moma_learning/ad-reinhardt-abstract-painting-1963)

Erişim Tarihi: 09 Ekim 2017

Resim 9. Adnan Turani, Yeşil İçin Şarkı, 1972, Tuval Üzerinde Yağlı Boya.

Web: <http://s.ogren-sen.com/sanat/31/index.html?page=4>

Erişim Tarihi: 22.03.2018

Resim 10. Adnan Turani, (mavi resim), İsimsiz, 1963, Üniversite Eser Kodu: 13, Tuval Üzerine Yağlı boya.

Web: [http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artistDetailID=67](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=67)

Erişim Tarihi: 22.03.2018

Resim 11. Mark Tobey, İsimsiz, 1963, Tuval Üzerine Tutkallı Su İle Boya Karışımı, 18 x 25 cm.

Web: [http://www.torbandena.com/pdf/Catalogo-torbandena-50anni\\_WEB.pdf](http://www.torbandena.com/pdf/Catalogo-torbandena-50anni_WEB.pdf)

Erişim Tarihi: 22.03.2018

Resim 12. Zeki Faik İzer, 1972, Soyut Kompozisyon, Kontrplak Üzeri Yağlı boya, 45 x 37,5 cm.

Web: <http://www.artnet.fr/artistes/zeki-faik-izer/abstract-composition-5fjkZ2N9f7DsTgokgjwlp2>

Erişim Tarihi: 22.03.2018

Resim 13. Mark Rothko İsimsiz (sarı, kiraz, turuncu), 1947 Tuval Üzerine  
Yağlı boya, 173,5 x 107 cm, Colección Museo Tamayo, INBA, Conaculta

Web: <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/yellow-cherry-orange>

Erişim Tarihi: 3 Nisan 2017

Resim 14. Mark Rothko, İsimsiz (Multiform), 1948, Tuval Üzerine Yağlı boya, 230 x  
170 cm.

Web: <http://www.rosannafumai.com/2007/11/22/mark-rothko-lesperienza-tragica-della-pittura/>

Erişim Tarihi: 3 Nisan 2017

Resim 15. Mark Rothko, 1951 Nr. 6 (Mor, yeşil ve kırmızı), Tuval Üzerine Yağlı boya,  
230 x 137 cm.

Web: <https://www.etsy.com/nl/listing/586176924/mark-rothko-no6-violet-groen-rood-1951>

Erişim Tarihi: 3 Nisan 2017

Resim 16. Mark Rothko No. 27 (Light Band), 1954, Tuval Üzerine Yağlı boya,  
Private collection I998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko ARS. NY  
and DACS, London 2011.

Web: <https://theartstack.com/artist/mark-rothko/white-band-no-27>

Erişim Tarihi: 29.04.2017

Resim 17. Mark Rothko, Untitled, Black over Reds. 1957, Tuval Üzerine Yağlı boya,  
7' 11"x6' 9". Collection Dr. and Mrs. Edgar F. Berman, Baltimore.

Web: <http://www.markrothko.org/black-reds-1957/>

Erişim Tarihi: 3 Nisan 2017

Resim 18. Mark Rothko, Violet and Yellow In Rose, 1954, Tuval Üzerine Yağlı boya, (211,46 x 172,72 cm).

Web: <http://www.markrothko.org/dark-over-light-earth/>

Erişim Tarihi: 3 Nisan 2017

Resim 19. Mark Rothko, Black on Maroon, 1959, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2667 x 2286 x 42 mm, Presented by the artist through the American Federation of Arts 1969 © Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko/DACS 1998.

Web: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-black-on-maroon-t01163>

Erişim Tarihi: 3 Nisan 2017

Resim 20. Mark Rothko, Brown and Black in Reds, 1957, Tuval Üzerine Yağlı boya, 264,8 cm x 252,1 cm, Kawamura Memorial Museum of Art

Web: [http://www.the-athenaeum.org/art/display\\_image.php?id=485651](http://www.the-athenaeum.org/art/display_image.php?id=485651)

Erişim Tarihi: 3 Nisan 2017

Resim 21. Mark Rothko, Brown and Black in Reds, 1958, Tuval Üzerine Yağlı boya

(91<sup>1/2</sup> x 60") Collection Joseph E.& Seagram Sons, Inc. Seagram Resimleri

Web: <http://www.markrothko.org/untitled-1958/>

Erişim Tarihi: 3 Nisan 2017

Resim 22. Mark Rothko, Untitled, 1968, Kâğıt Üzerine Akrilik, 99,5 x 65,5 cm

Donación Fundación Mark Rothko, 2007 Colección Fundación Olga Rufino Tamayo, A. C.

Web: [https://issuu.com/museotamayo/docs/rufino\\_3\\_issuu](https://issuu.com/museotamayo/docs/rufino_3_issuu)

Erişim Tarihi: 3 Nisan 2017

Resim 23. Mark Rothko, Untitled (Brown and Gray), 1969, Kâğıt Üzerine

Akrilik, 60 3/8 x 47 5/8in. (153.4 x 121cm) Gift of The Mark Rothko Foundation Inc, 1985, © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York.

Web: <http://www.markrothko.org/untitled-brown-and-gray/>

Erişim Tarihi: 3 Nisan 2017



Resim 24. Mark Rothko, 1969-70, Untitled (Black On Gray), Tuval

Üzerine Akrilik, 80 1/8 x 69 1/8 in. 203.3 x 175,5 cm Solomon R. Guggenheim Museum.

Web: [https://www.1000museums.com/art\\_works/mark-rothko-untitled-black-on-gray](https://www.1000museums.com/art_works/mark-rothko-untitled-black-on-gray)

Erişim Tarihi: 3 Nisan 2017

Resim 25. Mark Rothko Şapeli'nin Girişi 1

Web: <https://www.google.com.tr/maps>

Erişim Tarihi: 3 Nisan 2017

Resim 26. Mark Rothko Şapeli'nin Girişi 2

Web: <https://www.google.com.tr/maps>

Erişim Tarihi: 3 Nisan 2017

Resim 27. Dünya Dinlerine Ait Kutsal Kitaplar

Web: <https://www.google.com.tr/maps>

Erişim Tarihi: 3 Nisan 2017

Resim 28-36. Şapelin İçinden Görüntüler 1-9

Web: <https://www.google.com.tr/maps>

Erişim Tarihi: 3 Nisan 2017

Resim 37. Barnett Newman, Genesis, 1946, Tuval Üzerine Yağlı boya, Lone Star Foundation, Inc., New York.

Web: <https://tr.pinterest.com/pin/376824693802851190/>

Erişim Tarihi: 8 Mart 2018

Resim 38. Barnett Newman, Moment, 1946, Tuval Üzerine Yağlı boya, Support:

762x406 mm frame: 805 x 450 x 38 mm, Tate, Presented by Mrs Annalee Newman, the artist's widow, in honour of the Directorship of Sir Alan Bowness, 1988.

Web: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-moment-t05501>

Erişim Tarihi: 18 Mart 2018

Resim 39. Barnett Newman Onement I, 1948, Tuval Üzerine Yağlı boya, 69,2 x 41,2 cm, Gift of Annalee Newman, © 2018 Barnett Newman Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

Web: <https://www.wikiart.org/en/barnett-newman/onement-i-1948>

Erişim Tarihi: 18 Mart 2018

Resim 40. Barnett Newman, Vir Heroicus Sublimis, 1950-51, Tuval Üzerine Yağlı boya, 242.2 x 541.7 cm, Gift of Mr. and Mrs. Ben Heller. © 2018 BarnettNewman Foundation/ ArtistsRights Society (ARS), New York.

Web: <https://www.moma.org/collection/works/79601>

Erişim Tarihi: 18 Mart 2018

Resim 41. Barnett Newman, Outcry, 1958, 6x 82 inç, Craig F.Starr Gallery New York.

Web:

<https://uploads5.wikiart.org/images/barnettnewman/outcry1958.jpg!HalfHD.jpg>

Erişim Tarihi: 18 Mart 2018

Resim 42. Barnett Newman, First Station, 1958, Tuval Üzerine Magna, overall:197,8 x 153,7 cm (77 7/8 x 60 1/2 in.) Robert and Jane Meyerhoff Collection

Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69371.html>

Erişim Tarihi: 18 Ağustos 2017

Resim 43. Barnett Newman, Second Station, 1958, Tuval Üzerine Magna, overall:  
198,4 x 153,2 cm (78 1/8 x 60 5/16 in.) Robert and Jane Meyerhoff Collection  
Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69372.html>  
Erişim Tarihi: 18 Ağustos 2017

Resim 44. Barnett Newman, Third Station, 1960, Tuval Üzerine Yağlı Boya, overall:  
198,4 x 152,1 cm (78 1/8 x 59 7/8 in.) Robert and Jane Meyerhoff  
Collection.  
Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69373.html>  
Erişim Tarihi: 18 Ağustos 2017

Resim 45. Barnett Newman, Fourth Station 1960, Tuval Üzerine Yağlı Boya, overall:  
198,1 x 153 cm (78 x 60 1/4 in.) Robert and Jane Meyerhoff Collection.  
Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69374.html>  
Erişim Tarihi: 18 Ağustos 2017

Resim 46. Barnett Newman, Fifth Station, 1962, Tuval Üzerine Yağlı Boya, overall:  
198.7 x 153 cm (78 1/4 x 60 1/4 in.) Robert and Jane Meyerhoff Collection.  
Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69375.html>  
Erişim Tarihi: 18 Ağustos 2017

Resim 47. Barnett Newman, Sixth Station, 1962, Tuval Üzerine Yağlı Boya, overall:  
198.7 x 152,1 cm (78 1/8 x 59 7/8 in.) Robert and Jane Meyerhoff Collection.  
Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69376.html>  
Erişim Tarihi: 18 Ağustos 2017

Resim 48. Barnett Newman, Seventh Station, 1964, Tuval Üzerine Yağlı Boya,  
overall: 198,1 x 152.4 cm (78 x 60 in.) Robert and Jane Meyerhoff  
Collection.  
Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69377.html>  
Erişim Tarihi: 18 Ağustos 2017

Resim 49. Barnett Newman, Eighth Station, 1964, Tuval Üzerine Yağlı Boya,  
overall: 198,4 x 152,4 cm (78 1/8 x 60 in.) Robert and Jane Meyerhoff  
Collection.

Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69378.html>

Erişim Tarihi: 18 Ağustos 2017

Resim 50. Barnett Newman, Ninth Station, 1964, Tuval Üzerine Akrilik Boya,  
overall: 198,1 x 152,7 cm (78 x 60 1/8 in.) Robert and Jane Meyerhoff  
Collection.

Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69379.html>

Erişim Tarihi: 18 Ağustos 2017

Resim 51. Barnett Newman, Tenth Station, 1965, Tuval Üzerine Magna Boya,  
overall: 198,1 x 152,5 cm (78 x 60 1/16 in.) Robert and Jane Meyerhoff  
Collection.

Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69380.html>

Erişim Tarihi: 18 Ağustos 2017

Resim 52. Barnett Newman, Eleventh Station, 1965, Tuval Üzerine Akrilik Boya,  
overall: 198,1 x 152,4 cm (78 x 60 in.) Robert and Jane Meyerhoff  
Collection.

Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69381.html>

Erişim Tarihi: 18 Ağustos 2017

Resim 53. Barnett Newman, Twelfth Station, 1965, Tuval Üzerine Akrilik boya,  
198,1 x 152,4 cm, Robert and Jane Meyerhoff Collection.

Web: [https://www.nga.gov/collection-search-result.html?artobj\\_credit=Robert%20and%20Jane%20Meyerhoff%20Collection](https://www.nga.gov/collection-search-result.html?artobj_credit=Robert%20and%20Jane%20Meyerhoff%20Collection)

Erişim Tarihi: 18 Ağustos 2017

Resim 54. Barnett Newman, Thirteenth Station, 1965, Tuval Üzerine Akrilik boya,  
198,1 x 152,4 cm, Robert and Jane Meyerhoff Collection.

Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69383.html>  
Erişim Tarihi: 18 Ağustos 2017

Resim 55. Barnett Newman, Fourteenth Station, 1965, Tuval Üzerine akrilik boya, 198,1 x 152,2 cm, Robert and Jane Meyerhoff Collection.  
Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69384.html>  
Erişim Tarihi: 18 Ağustos 2017

Resim 56. Barnett Newman, BE II, 1961/64, Tuval Üzerine akrilik boya, 204,5x183,5 cm, Robert and Jane Meyerhoff Collection.  
Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69385.html>  
Erişim Tarihi: 18 Ağustos 2017

Resim 57. Barnett Newman's, "The Stations of the Cross", 1958-1966, in the National Gallery of Art's East Building, Tower 1 galleries. (Rob Shelley National Gallery of Art.  
Web 1: [https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/barnett-newmans-stations-of-the-cross-draws-pilgrims-to-the-national-gallery/2017/04/13/e2cfc882-1ef0-11e7-ad74-3a742a6e93a7\\_story.html?utm\\_term=.64b891d4bf96](https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/barnett-newmans-stations-of-the-cross-draws-pilgrims-to-the-national-gallery/2017/04/13/e2cfc882-1ef0-11e7-ad74-3a742a6e93a7_story.html?utm_term=.64b891d4bf96)  
Web 2: (<https://www.youtube.com/watch?v=HD02odCRVcY>)  
Erişim Tarihi: 05 Eylül 2017

Resim 58. Barnett Newman's, "The Stations of the Cross",  
Web: <http://www.pearltrees.com/t/arts-etats-pouvoir/artiste-guerre/id9556863/item93999742>

Resim 59. Barnett Newman, Shining Forth (to George), 1961, Tuval Üzerine Yağlı boya, 290 x 442 cm, Centre Pompidou, Paris.  
Web: <http://galeriegradiva.com/action/barnett-newman/>  
Erişim Tarihi: 05 Eylül 2017

Resim 60. Barnett Newman, Who's Afraid of Red, Yellow and Blue I, 1966. Oil, 75 x 48 in. Collection of David Geffen, Los Angeles.

Web:

[http://www.academia.edu/25585724/Bridging\\_the\\_Generation\\_Gaps\\_in\\_Barnett\\_Newmans\\_Whos\\_Afraid\\_of\\_Red\\_Yellow\\_and\\_Blue\\_Paintings\\_American\\_Art\\_2005](http://www.academia.edu/25585724/Bridging_the_Generation_Gaps_in_Barnett_Newmans_Whos_Afraid_of_Red_Yellow_and_Blue_Paintings_American_Art_2005) s.16-19

Erişim Tarihi: 05 Eylül 2017

Resim 61. Barnett Newman, Who's Afraid of Red, Yellow and Blue II, 1967. Acrylic, 120 x 102 in. Staats galerie Stuttgart, Germany

Web:

[http://www.academia.edu/25585724/Bridging\\_the\\_Generation\\_Gaps\\_in\\_Barnett\\_Newmans\\_Whos\\_Afraid\\_of\\_Red\\_Yellow\\_and\\_Blue\\_Paintings\\_American\\_Art\\_2005](http://www.academia.edu/25585724/Bridging_the_Generation_Gaps_in_Barnett_Newmans_Whos_Afraid_of_Red_Yellow_and_Blue_Paintings_American_Art_2005) s.16-19

Erişim Tarihi: 05 Eylül 2017

Resim 62. Barnett Newman, Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III, 1966-1967. Oil, 96 x 214 in. Stedelijk Museum, Amsterdam

Web:

[http://www.academia.edu/25585724/Bridging\\_the\\_Generation\\_Gaps\\_in\\_Barnett\\_Newmans\\_Whos\\_Afraid\\_of\\_Red\\_Yellow\\_and\\_Blue\\_Paintings\\_American\\_Art\\_2005](http://www.academia.edu/25585724/Bridging_the_Generation_Gaps_in_Barnett_Newmans_Whos_Afraid_of_Red_Yellow_and_Blue_Paintings_American_Art_2005) s.16-19

Erişim Tarihi: 05 Eylül 2017

Resim 63. Barnett Newman, 1970, Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 108 x 238 in. Staatliche Museen Zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Und Verein Der Freunde Der National Galerie, Berlin.

Web: <https://www.artsy.net/artwork/barnett-newman-whos-afraid-of-red-yellow-and-blue-iv>

Erişim Tarihi: 05 Eylül 2017

Resim 64. Barnett Newman, Here I (To Marcia), 1950, Bronz Heykel, 107 1/8 x 27 1/4 x 28 1/4 in. (272 x 69 x 72 cm), Gift of Marcia S. Weisman (M.90.194.2)Modern Art, United States.

Web: <https://collections.lacma.org/node/174929>

Erişim Tarihi: 05 Eylül 2017

Resim 65. Barnett Newman, Here II 1965, Sıcak Döküm Cor-Ten Çelik, 289,2 x 200 x 130.2 cm maximum irregular The Barnett Newman Foundation New York /2015, ProLitteris Zurich.

Web: [https://artmap.com/daros/exhibition/barnett-newman-jackson-pollock-2011#i\\_j3b1d](https://artmap.com/daros/exhibition/barnett-newman-jackson-pollock-2011#i_j3b1d)

Erişim Tarihi: 05 Eylül 2017

Resim 66. Barnett Newman, Here III, 1965-1966, Paslanmaz Cor-Ten Çelik "Barnett Newman: The Late Work" at The Menil Collection, Houston (2015)

Web: <https://www.artsy.net/artwork/barnett-newman-here-iii>

Erişim Tarihi: 05 Eylül 2017

Resim 67. Barnett Newman, Broken Obelisk, 1963-69, Cor-Ten Çelik, 24' 7 1/4" x 10' 5 1/2" x 10' 5 1/2" (749,9 x 318,8 x 318,8 cm), 2018 Barnett Newman Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

Web: <https://www.moma.org/collection/works/81555>

Erişim Tarihi: 05 Eylül 2017

Resim 68. Barnett Newman, Broken Obelisk, 1963-1967, Cor-Ten Çelik, 24' 7 1/4" x 10' 5 1/2" x 10' 5 1/2" (749.9 x 318.8 x 318.8 cm), Houston's Rothko Chapel Texas.

Web: <https://news.artnet.com/art-world/barnett-newman-obelisk-restoration-rothko-chapel-421994>

Erişim Tarihi: 05 Eylül 2017

Resim 69. Barnett Newman, Zim Zum I, 1969 Düşük Karbonlu Ayrışmış Çelik, 96 ×

72 1/2 × 180 in 243,8 × 184,2 × 457,2 cm, San Francisco Museum of Modern Art

Web: <https://www.artsy.net/artwork/barnett-newman-zim-zum-i>

Erişim Tarihi: 05 Eylül 2017

Resim 70. Barnett Newman, Zim Zum I, 1969 Düşük Karbonlu Ayırışmış Çelik, 96 × 72 1/2 × 180 in 243,8 × 184,2 × 457,2 cm, San Francisco Museum of Modern Art

Web: [http://www.sandrageringinc.com/exhibitions/2015-07-09\\_light-and-the-space-of-the-void/#/images/12/](http://www.sandrageringinc.com/exhibitions/2015-07-09_light-and-the-space-of-the-void/#/images/12/)

Resim 71. Barnett Newman, Lace Curtain for Mayor Daley, 1968. Cor-Ten Çeliği, galvanizli dikenli tel ve emaye boya, 72x 48x10 in. Art Institute of Chicago.

Web: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/685623>

Erişim Tarihi: 05 Şubat 2018

Resim 72. Barnett Newman, Lace Curtain for Mayor Daley, 1968, Cor-Ten Çeliği, galvanizli dikenli tel ve emaye boya, 72x48x10 in. Art Institute of Chicago.

Web: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/685623>

Erişim Tarihi: 05 Şubat 2018

Resim 73. Barnett Newman, Cantos III, 1963-64 424 x 324 mm, Kâğıt Üzerine Litograf Baskı, Tate COLLECTION, Presented by Mrs. Annalee Newman, The artist's widow 1972.

Web: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-canto-iii-p01029>

Erişim Tarihi: 05 Şubat 2018

Resim 74. Barnett Newman, Cantos XVI, 1963-64, 375 x 323 mm, Kâğıt üzerine litograf baskı, Tate COLLECTION, Presented by Mrs Annalee Newman, the artist's widow 1972.

Web: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-canto-xvi-p01042>



Erişim Tarihi: 05 şubat 2018

Resim 75. Barnett Newman, Cantos V, 1963-64, 375 x 334 mm, Kâğıt Üzerine  
Litograf Baskı, Tate COLLECTION, Presented by Mrs Annalee Newman, The  
artist's widow 1972.

Web: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-canto-v-p01031>

Erişim Tarihi: 27 Mart 2018

Resim 76. Barnett Newman, Cantos VI, 1963-64, 370 x 330 mm, Kâğıt üzerine  
litograf baskı, Tate COLLECTION, Presented by Mrs Annalee Newman, the  
artist's widow 1972.

Web: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-canto-vi-p01032>

Erişim Tarihi: 27 Mart 2018

Resim 77. Barnett Newman, Dionysius, 1949, Tuval Üzerine Yağılı Boya, overall:  
170,2 x 124,5 cm (67 x 49 in.) Gift of Annalee Newman, in Honor of the 50th  
Anniversary of the National Gallery of Art

Web: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.70526.html>

Erişim Tarihi: 27 Mart 2018

## ŞEKİL KAYNAKLARI

Şekil 1. Renk Çemberi

Çizim: Tuba Malkonu, CDR 2018.

Şekil 2. Şapelin Resim Asma Planı

Web: <https://bustena.wordpress.com/2016/06/11/morton-feldman-rothko-chapel-analisis/>

Erişim Tarihi: 3 Nisan 2017

Çizim: Tuba Malkonu, Adobe İllüstratör 2018.

Şekil 3. Şapel mimari krokisi Çizim: Tuba Malkonu, Skech up

Şekil 4. Çizim: Tuba Malkonu, Adobe Phososhop ve Skech up 2018.

Şekil 5. On Dört İstasyon Sergi Planı, Çizim: Tuba Malkonu, Adobe Photoshop 2018.

Şekil 6. Barnett Newman, Here I (To Marcia), 1950, Kaynak Çizim: Tuba Malkonu

Adobe

Photoshop 2018

Şekil 7. Barnett Newman, Here II 1965. Çizim: Tuba Malkonu Adobe Photoshop

2018.

Şekil 8. Barnett Newman, Here III, 1965-1966, Çizim: Tuba Malkonu Adobe

Photoshop 2018.

Şekil 9. Barnett Newman, Zim Zum I, Çizim: Tuba Malkonu Adobe Photoshop 2018.

Şekil 10. Barnett Newman, Lace Curtain for Mayor Daley, 1968. Çizim: Tuba

Malkonu, Adobe Photoshop 2018.

## ÖZGEÇMİŞ

### KİŞİSEL BİLGİLER

<b>Adı Soyadı:</b>	Tuba MALKONDU		
<b>Doğum Yeri:</b>	Hollanda		
<b>Doğum Tarihi:</b>	07.12.1980		
<b>Medeni Durumu:</b>	Evli		
<b>Çocuk:</b>	Erkek Çocuk		

### EĞİTİM BİLGİLERİ

Derece	Okulun Adı	Yer	Tarih	Derece
<b>Lise</b>	Cemil Keleşoğlu Lisesi	Konya	1997-2000	
<b>Lisans</b>	Selçuk Üniversitesi	Konya	2006-2010	Bölüm İkinciliği
<b>Yüksek Lisans</b>	GÖRELE GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ RESİM ve BASKI SANATLARI	Giresun	2016-2018	

### İLGİ ALANLARI

<b>Becerileri:</b>	Resim, Baskı ve Spor		
<b>İlgi Alanları:</b>	Resim, Müzik, Spor		

**İLETİŞİM BİLGİLERİ**

<b>Adres:</b>	Erikliman mah. Saklı Best Life Sitesi B/12 kat:6 Merkez Giresun		
<b>Tel:</b>			
<b>E-mail:</b>	twethy97@gmail.com		

