



**MARK ROTHKO’NUN 1940 SONRASI DÜNYA
SANATINA ETKİSİ**

Metehan ÖZGÖR

Yüksek Lisans Tezi

Heykel Ana Sanat Dalı

2025

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANA SANAT DALI

MARK ROTHKO'NUN 1940 SONRASI DÜNYA SANATINA ETKİSİ

(Mark Rothko's Influence On World Art After 1940)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Metehan ÖZGÖR

Danışman: Prof. Dr. Muhammet Emin KAYSERİLİ

Erzurum
Ocak, 2025



KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Metehan ÖZGÖR tarafından hazırlanan “Mark Rothko’nun 1940 Sonrası Dünya Sanatına Etkisi” başlıklı çalışması 23 / 01 / 2025 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Heykel Ana Bilim Dalı, Heykel Bilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı:	Prof. Dr. Mustafa BULAT <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı Islak İmzalıdır
Danışman:	Prof. Dr. Muhammet Emin KAYSERİLİ <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı Islak İmzalıdır
Jüri Üyesi:	Dr. Öğr Üyesi Ünal BASTABAN <i>Kafkas Üniversitesi</i>	Aslı Islak İmzalıdır

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

.... / / 202..

Aslı Islak İmzalıdır

Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN
Enstitü Müdürü

ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Mark Rothko’nun 1940 Sonrası Dünya Sanatına Etkisi” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

23 / 01 / 2025

Aslı Islak İmzalıdır

Metehan ÖZGÖR

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun/....../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun/....../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın hazırlanmasında bana değerli rehberliği ve katkılarıyla yol gösteren tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Muhammet Emin Kayserili'ye içten teşekkürlerimi sunarım. Kendisi, sürecin her aşamasında sağladığı akademik destek ve yönlendirmelerle çalışmamın kalitesini artırmama büyük katkı sağlamıştır. Değerli hocamın sabırlı yaklaşımı ve derin bilgi birikimi, bu tezin başarılı bir şekilde tamamlanmasında önemli rol oynamıştır.

Bu süreç boyunca bana her türlü destek ve moral kaynağı olan aileme de teşekkür etmek isterim. Özellikle anneme ve abime, bana verdikleri sevgi, anlayış ve cesaret için minnettarlığımı sunarım. Annemin sürekli yanımda olan şefkatli desteği ve abimin sağladığı güçlü motivasyon, zorlu anlarda bana güç vermiştir.

Son olarak, bu çalışmanın hazırlanmasında bana her zaman azim ve kararlılıkla yol gösteren, en büyük destekçim olan babama teşekkür ederim. Onun bana olan güveni, değerli öğütleri ve yaşamıma kattığı perspektif, bu tezin tamamlanmasında en önemli etkenlerden biri olmuştur. Babamın desteği, yalnızca bu akademik süreçte değil, hayatımın her alanında bana ilham kaynağı olmuştur.

Metehan ÖZGÖR

ÖZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MARK ROTHKO'NUN 1940 SONRASI DÜNYA SANATINA ETKİSİ

Metehan ÖZGÖR

Ocak 2025,- Sayfa

Amaç: Bu araştırma, Mark Rothko'nun modern sanata yaptığı katkıları incelemeyi hedeflemektedir. Rothko'nun renk alanı (color field) tekniğiyle soyut sanatın evrimindeki rolü, özellikle renklerin duygusal ve anlam yüklü bir dil haline gelmesi açısından derinlemesine analiz edilecektir. Ayrıca, Rothko'nun dönemin diğer sanatçılarla olan ilişkisine yer verilecektir. Rothko'nun Türk sanatındaki benzer etkileri ve soyutlamadaki yenilikçi yaklaşımının, çağdaş sanatçılar üzerinde bıraktığı izler de incelenecektir.

Yöntem: Çalışma, Rothko'nun sanatsal evrimini ele alan nitel bir literatür taramasına dayanmaktadır. Rothko'nun biyografik geçmişi, eğitim süreci ve Soyut Dışavurumculuk akımıyla ilişkisi, ilgili kaynaklardan elde edilen verilerle analiz edilmiştir. Ayrıca, Rothko'nun eserlerinin Türk sanatında görülen benzer etkileri de incelenmiştir.

Bulgular: Rothko, renklerin duygusal ve duygusal bir dil haline gelmesini sağlayarak, soyut sanatın gelişiminde önemli bir yer edinmiştir. Renk alanı tekniği, izleyiciyi içsel bir deneyime davet ederken, Rothko'nun sanatındaki biçimsel minimalizm ve derin varoluşsal temalar dikkat çekmektedir.

Sonuç: Rothko'nun sanatı, modern sanatın estetik ve felsefi temellerine önemli katkılar sunmuş, soyutlamanın duygusal ifade biçimiyle birleşmesini sağlamıştır. Renk alanı tekniği, sanatçının eserlerinde derin bir ruhsal ve varoluşsal boyut yaratmış, izleyiciyi yalnızca görsel değil, aynı zamanda duygusal bir yolculuğa davet etmiştir. Rothko'nun sanatı, yalnızca dönemin önde gelen sanat hareketlerinden Soyut Dışavurumculuk ile sınırlı kalmamış, aynı zamanda çağdaş ve sonraki kuşak sanatçılarının estetik anlayışlarını da etkilemiştir. Sonuç olarak, Rothko'nun sanatı hem Amerikan modernizminin hem de uluslararası sanat dünyasının şekillenmesinde kalıcı bir etki bırakmıştır ve günümüz sanatında hala güçlü bir ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.

Anahtar Kelimeler: mark rothko, soyut dışavurumculuk, renk alanı (color field), soyut ekspresyonizm, duygusal ifade, modern sanat

ABSTRACT

MASTER THESIS

MARK ROTHKO'S INFLUENCE ON WORLD ART AFTER 1940

Metehan ÖZGÖR

January 2025,- Pages

Purpose: This research aims to examine Mark Rothko's contributions to modern art. Rothko's role in the evolution of abstract art with his color field technique will be analyzed in depth, especially in terms of colors becoming an emotional and meaningful language. In addition, Rothko's relationship with other artists of the period will be included. Similar effects of Rothko on Turkish art and the traces of his innovative approach to abstraction on contemporary artists will also be examined.

Method: The study is based on a qualitative literature review addressing Rothko's artistic evolution. Rothko's biographical background, educational process, and relationship with the Abstract Expressionism movement were analyzed considering the data obtained from relevant sources. In addition, similar effects of Rothko's works on Turkish art were also examined.

Findings: Rothko has gained an important place in the development of abstract art by enabling colors to become a sensory and emotional language. While the color field technique invites the viewer to an inner experience, the formal minimalism and deep existential themes in Rothko's art attract attention.

Conclusion: Rothko's art made significant contributions to the aesthetic and philosophical foundations of modern art, combining abstraction with emotional expression. The color field technique created a deep spiritual and existential dimension in the artist's works, inviting the viewer not only to a visual but also an emotional journey. Rothko's art was not limited to Abstract Expressionism, one of the leading art movements of the period, but also influenced the aesthetic understanding of contemporary and later generations of artists. As a result, Rothko's art had a lasting impact on the shaping of both American modernism and the international art world, and continues to be a powerful source of inspiration in today's art.

Keywords: mark rothko, abstract expressionism, color field, abstract expressionism, emotional expression, modern art

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	i
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZ.....	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	viii
KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ.....	xi
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
Giriş	1
Araştırmanın Amacı.....	2
Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi.....	2
Araştırmanın Yöntem ve Modeli	3
İKİNCİ BÖLÜM	4
Kuramsal Çerçeve ve İlgili Araştırmalar.....	4
Biyografi	4
Mark Rothko'nun Sanatına Genel Bakış.....	5
Erken Sanat Eğitimi ve Yale Üniversitesi.....	5
New York'a Taşınma ve Sanatsal Gelişim Değişim Süreci.....	5
Erken Dönemdeki Sanatsal Etkileşimler ve Deneyimler	6
Tinsel Yaklaşımları	6
Sürrealist Yıllar	7
Sanatsal Bağımsızlık ve Soyutlamaya Yönelim	12
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	15
Soyut Dışavurumculuk ve Renk Alanı (1940'lar- 1950'ler).....	15
Soyut Ekspresyonizm'in Kültürel Etkileri	18
Jackson Pollock.....	20
Willem de Kooning.....	22
Arshile Gorky.....	25
Franz Kline.....	27
Lekesencilik (Tachisme).....	27
Alfred Manessier.....	27
Georges Mathieu	29

Renk Alanı (color field).....	31
Clyfford Still	32
Barnett Newman	36
Ad Reinhardt	39
Mark Rothko	42
Tuvalindeki Renklerin Psikolojik Etkisi	52
Rothko'nun Şapel Resimleri	54
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	58
Mark Rothko'nun Etkilediği Sanatçılar Üzerine Bir İnceleme	58
Jules Olitski.....	58
Helen Frankenthaler	61
Çağdaş Türk Resmine Etkisi.....	64
Mübin Orhon.....	64
Erol Akyavaş.....	68
BEŞİNCİ BÖLÜM	73
Sonuç	73
Öneri	74
KAYNAKÇA	75

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Mark Rothko	4
Şekil 2. Mark Rothko, “City Phantasy”, 1934	8
Şekil 3. Mark Rothko, “Başlıksız” 1933-34.....	8
Şekil 4. Mark Rothko, “Oturan Figür” 1939	9
Şekil 5. Mark Rothko, “Başlıksız” 1938-1939.....	11
Şekil 6. Mark Rothko, “Oidipus” 1940, ...	12
Şekil 7. Mark Rothko, “İsimsiz” 1946, ...	13
Şekil 8. Mark Rothko, “Yellow, Cherry, Orange” 1947	14
Şekil 9. Jackson Pollock, “Tam Beş Kulaç” 1947	20
Şekil 10. Jackson Pollock, “No:26” 1949	21
Şekil 11. Jackson Pollock, “No:32” 1950	22
Şekil 12. Willem De Kooning, “Kadın 1” 1952.....	23
Şekil 13. Willem De Kooning, “Kadın 2” 1952.....	24
Şekil 14. Arshile Gorky, “Sanatçı ve Annesi” 1926-1936.....	26
Şekil 15. Arshile Gorky, “The Betrothal II” 1947	26
Şekil 16. Alfred Manessier, “Altıncı Saat” 1958	28
Şekil 17. Alfred Manessier, “İlgili Topraklar 1” 1966.....	29
Şekil 18. Georges Mathieu, “Triomphe kırmızısı” 1961	30
Şekil 19. Georges Mathieu, “Ağrı” 1970	31
Şekil 20. Clyfford Still, “No. 1” 1944.....	33
Şekil 21. Clyfford Still, “1952-A” 1952	33
Şekil 22. Clyfford Still, “PH-104” 1952	34
Şekil 23. Clyfford Still, “D No.1” 1957	35
Şekil 24. Clyfford Still, “PH-21” 1962	36
Şekil 25. Barnett Newman, “The Station of the Cross - Twelfth Station” 1965	37

Şekil 26. Barnett Newman, “Stations of the Cross 1958-66” 1958-1966	37
Şekil 27. Barnett Newman, “Onement I” 1948	38
Şekil 28. Barnett Newman, “Covenant” 1949.....	39
Şekil 29. Ad Reinhardt, “No:6” 1966	41
Şekil 30. Ad Reinhardt, “No:17” 1953	42
Şekil 31. Mark Rothko, “Magenta, Black, Green on Orange” 1949	43
Şekil 32. Mark Rothko, “Violet, Black, Orange, Yellow on White and Red” 1949.....	44
Şekil 33. Mark Rothko, “White Center” 1950	45
Şekil 34. Mark Rothko, “Ochre and Red on Red” 1954	46
Şekil 35. Mark Rothko, “Four Darks in Red” 1958	48
Şekil 36. Mark Rothko, “No. 2” 1964.....	49
Şekil 37. Mark Rothko, “No. 7” 1964.....	50
Şekil 38. Mark Rothko, “Red” 1964	50
Şekil 39. Mark Rothko, “İsimsiz” 1969	51
Şekil 40. Mark Rothko, “Gray and Mauve” 1969	52
Şekil 41. Mark Rothko, “Rothko Chapel” 1970.....	56
Şekil 42. Mark Rothko, “Rothko Chapel” 1970.....	56
Şekil 43. Mark Rothko, “Rothko Chapel” 1970.....	57
Şekil 44. Jules Olitski, “Tin Lizzie Green” 1964.....	59
Şekil 45. Jules Olitski, “Radical Love” 1972.....	59
Şekil 46. Jules Olitski, “Graphics Suite 1” 1970.....	60
Şekil 47. Helen Frankenthaler, “Mauve District” 1966	61
Şekil 48. Helen Frankenthaler, “İsimsiz” 1960.....	62
Şekil 49. Helen Frankenthaler, “Cameo” 1980	63
Şekil 50. Helen Frankenthaler, “Southern Exposure” 2005	63
Şekil 51. Mübin Orhon, “Soyut” 1971	65
Şekil 52. Mübin Orhon, “Soyut” 1972	66

Şekil 53. Mübin Orhon, “Soyut” 1973	66
Şekil 54. Mark Rothko, “İsimsiz” 1968	67
Şekil 55. Mübin Orhon, “Soyut” 1961	68
Şekil 56. Erol Akyavaş, “Padişahların Zaferi” 1959.....	69
Şekil 57. Erol Akyavaş, “Padişahların Zaferi 2” 1959.....	69
Şekil 58. Erol Akyavaş, “Hz Ali” 1990.....	70
Şekil 59. Erol Akyavaş, “Kimya-i Saadet” 1985	72



KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

ABD : Amerika Birleşik Devletleri

yy : Yüzyıl



BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş

20. yy, sanatın biçimsel ve felsefi anlamda köklü bir evrim geçirdiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde, sanatçılar sadece estetik duygularını değil, aynı zamanda insan deneyiminin derinliklerine dair felsefi sorgulamalarını da eserlerine yansıtmışlardır. Modernizmin farklı akımları, 1940'lı yıllarda soyut sanatın ön plana çıkmasıyla birlikte yeni bir boyut kazanmış; geleneksel sanat anlayışlarından uzaklaşarak, duyguların, düşüncelerin ve insanın içsel dünyasının daha doğrudan ifadesine yönelmiştir. Bu dönüşümde önemli bir rol oynayan sanatçılardan biri de Mark Rothko'dur.

Rothko, soyut ekspresyonizm ve renk alanı (color field) akımlarının öncüsü olarak tanınmakta olup, resimlerinde renk ve form aracılığıyla izleyiciye doğrudan bir duygusal ve duygusal deneyim sunmayı amaçlamıştır. Rothko'nun sanatında, renklerin psikolojik ve spiritüel etkilerinin vurgulanması, izleyiciyi içsel bir yolculuğa davet ederken, aynı zamanda sanatın işlevine dair geleneksel algıları sarsmış ve sanatın evrensel dilini yeniden tanımlamıştır. Onun eserlerinde kullanılan büyük renk blokları ve minimalist formlar, sanatçıyı yalnızca görsel değil, aynı zamanda duygusal ve varoluşsal bir etkileşimde bulunmaya yönlendiren bir dil oluşturmuştur. Rothko'nun sanatı, izleyiciyle kurduğu bu duygusal bağ sayesinde, soyut sanatın evriminde önemli bir yer edinmiş ve çağdaş sanatın biçimsel ve içeriksel dönüşümüne katkı sağlamıştır.

Sanatçının resimlerinde, renkler sadece estetik öğeler değil, aynı zamanda insanın varoluşsal kaygıları, yalnızlık, umut ve ölüm gibi evrensel temaların birer ifadesi haline gelir. Rothko'nun eserleri, soyut ekspresyonizminin izlerini taşıırken, aynı zamanda izleyiciyi bireysel bir deneyime davet eder ve onun içsel dünyasına dair güçlü bir bağ kurar. Renk alanı tekniği, sanatçının renkleri büyük ve yoğun alanlar halinde kullanarak, izleyicinin duygusal tepkilerini uyandırmayı amaçladığı bir yaklaşımdır. Bu teknik, sadece biçimsel bir yenilik değil, aynı zamanda insan ruhunun derinliklerine dair bir keşif sunmaktadır.

Rothko'nun sanatsal pratiği, sadece soyut ekspresyonizm ile sınırlı kalmamış, postmodernizme kadar birçok akımı etkilemiştir. Eserlerinde oluşturduğu estetik anlayış, renklerin, formların ve kompozisyonların psikolojik ve spiritüel yönleri üzerine kurduğu derinlikli dil, çağdaş sanatın hem biçimsel hem de içeriksel dönüşümüne katkı sağlamıştır. Sanatçının bu evrensel temalarla zenginleştirilmiş sanatsal mirası, Rothko'nun yalnızca

dönemin önde gelen sanat hareketlerinden Soyut Dışavurumculuk ile değil, aynı zamanda çağdaş sanatçılar üzerinde bıraktığı uzun süreli etkilerle de dikkat çeker. Bu bağlamda Rothko'nun sanatı, modern sanatın estetik ve felsefi temellerine önemli katkılar sunmuş, çağdaş sanatın gelişiminde kalıcı bir iz bırakmıştır.

Rothko'nun sanatsal mirasını ve onun çağdaş sanata yaptığı katkıları anlamak, sadece onun eserlerini incelemekle kalmayıp, aynı zamanda modern sanatın evrimini anlamaya yönelik önemli bir adım olacaktır. Bu çalışma, Rothko'nun sanatını ve onun soyut sanatın evrimindeki rolünü ele alırken, sanatçının eserlerinin Türk sanatındaki benzer etkilerini de keşfetmeyi amaçlamaktadır. Rothko'nun sanatının hem Batı hem de Türk sanatındaki yansımalarını incelemek, çağdaş sanatın evrensel dilinin ve izleyiciyle kurduğu duygusal bağın daha geniş bir çerçevede anlaşılmasına olanak tanıyacaktır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Mark Rothko'nun 1940 sonrası dönemdeki sanatsal evrimini ve modern sanata yaptığı katkıları derinlemesine incelemektir. Rothko, soyut sanatın en önemli temsilcilerinden biri olarak, özellikle renk alanı (color field) tekniğiyle, renklerin duygu ve anlam yüklü bir dil haline gelmesini sağlamış, modern sanatın estetik ve felsefi temellerine önemli bir katkı sunmuştur. Bu çalışma, Rothko'nun erken dönem biyografik geçmişini, eğitim sürecini, New York'taki sanat kariyerini, Soyut Dışavurumculuk hareketiyle olan ilişkisini ve renk kullanımındaki yenilikçi yaklaşımını araştırarak, onun sanatının dönemin kültürel, toplumsal ve felsefi bağlamlarla nasıl etkileşimde bulunduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Ayrıca, Rothko'nun sanatındaki soyutlama anlayışının, yalnızca çağdaş sanatçılar üzerinde değil, sonraki nesiller üzerinde de nasıl bir etki yarattığını incelemek de bu çalışmanın önemli hedeflerinden biridir. Tez, Rothko'nun sanatının hem Amerikan modernizminin şekillenmesindeki rolünü hem de uluslararası sanat dünyasında, Türk sanatındaki etkilerini araştırarak, onun sanatsal mirasının geniş bir çerçevede anlaşılmasına katkıda bulunmayı hedeflemektedir. Sonuç olarak, bu çalışma, Rothko'nun soyut sanatın evrimindeki belirleyici rolünü ve onun sanatının günümüz sanat dünyasında sürdüren etkilerini derinlemesine analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi

Mark Rothko, 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olarak, soyut sanatın gelişiminde derin etkiler bırakmış ve modern sanatın estetik anlayışını dönüştürmüştür. Rothko'nun sanatındaki özgün yaklaşım, özellikle renk alanı (color field) tekniği ile soyutlamanın ve duygusal ifadenin bir araya gelmesi, modern sanatın hem biçimsel hem de

içeriksel anlamda evriminde kritik bir dönüm noktası oluşturmuştur. Bu bağlamda, Rothko'nun sanatı yalnızca dönemin önde gelen sanat hareketlerinden Soyut Dışavurumculuk ile sınırlı kalmayıp, uluslararası anlamda da geniş bir etkileyici güç kazanmıştır. Bununla birlikte, Rothko'nun çalışmalarının insan ruhunun derinliklerine inen anlam dünyası, sanatçılar ve sanatseverler tarafından hala yoğun bir şekilde keşfedilmekte ve tartışılmaktadır.

Bu araştırma, Rothko'nun sanatının modern sanat dünyasındaki yerini anlamak ve onun bu dünyadaki etkilerini derinlemesine incelemek için önemlidir. Rothko'nun sanatındaki soyutlamanın, renklerin duyuşal ve duygusal bir dil haline gelmesinin yanı sıra, toplumsal ve felsefi bağlamlarla olan ilişkisini ele almak, sanat tarihine önemli bir katkı sunacaktır. Rothko'nun etkisinin yalnızca kendi dönemindeki sanatçılarla sınırlı kalmadığı, aynı zamanda sonraki nesillere de ilham verdiği, sanat dünyasında çok boyutlu bir yankı uyandırdığı bu çalışmanın odak noktasını oluşturacaktır. Özellikle, Rothko'nun Türk sanatındaki dolaylı etkisi ve Türk resminin modernleşme sürecindeki rolü, bu araştırmanın özgün katkılarından biri olacaktır. Türk sanatının önemli temsilcileri olan Mübin Orhon ve Erol Akyavaş gibi sanatçılar, Rothko'nun soyutlama anlayışını ve renk kullanımını kendi eserlerinde benzer şekilde uyarlayarak, Türk resminin soyut eğilimlerinin gelişimine katkıda bulunmuşlardır.

Bu bağlamda, Rothko'nun sanatının sadece sanatsal bir fenomen olmanın ötesinde, kültürel ve toplumsal düzeydeki etkilerini incelemek, sanat tarihindeki yerini daha doğru bir biçimde tespit etmemizi sağlayacaktır. Ayrıca, Rothko'nun sanatının günümüz sanat dünyasına yaptığı kalıcı katkıları, çağdaş sanatın önemli bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle, Rothko'nun sanatı üzerine yapılan bu araştırma, modern sanatın evrimini, soyutlamanın gelişimini ve renk kullanımının sanatsal ifade biçimindeki dönüşümünü derinlemesine anlamak için büyük bir öneme sahiptir.

Araştırmanın Yöntem ve Modeli

Araştırmada, veri toplama sürecine yönelik olarak çeşitli yabancı kaynaklar, kütüphaneler, Ulusal Tez Merkezi ve internet kaynakları kullanılmıştır. Bu kaynaklardan elde edilen veriler, araştırmanın kapsamını genişletmek amacıyla kitaplar, makaleler, tezler, dergiler, doküman analizi ve bilimsel niteliğe sahip internet yazıları gibi yayınlar üzerinden taranmıştır. Araştırmanın anahtar kavramları doğrultusunda, Mark Rothko, Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı (Color Field), Soyut Ekspresyonizm, Duyguşal İfade ve Modern Sanat gibi temalar üzerinden derinlemesine bir literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Bu sayede, araştırma konusunun teorik temelleri ve sanatsal bağlamı daha kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır.

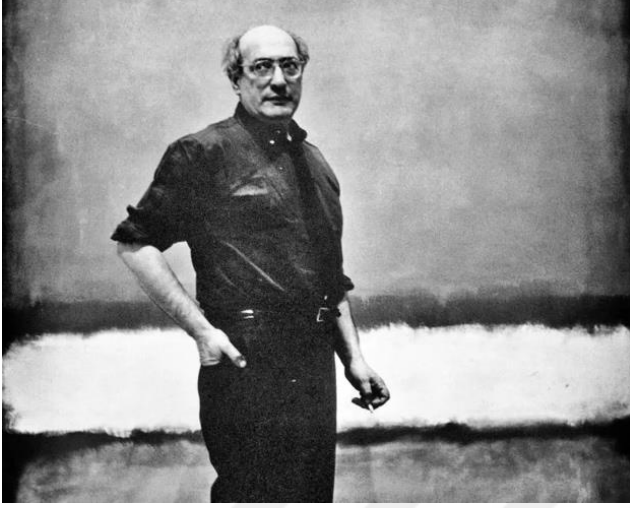
İKİNCİ BÖLÜM

Kuramsal Çerçeve ve İlgili Araştırmalar

Biyografi

Şekil 1

Mark Rothko



Mark Rothko (doğum adıyla Marcus Rothkowitz), 25 Eylül 1903'te Rusya'nın Dvinsk şehrinde şimdi (Daugavpils, Letonya olarak bilinir) doğmuş ve ailesiyle birlikte 1913'te Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiştir. Yahudi bir ailede yetişen Rothko, Portland, Oregon'da büyümüş, burada Amerikan toplumuna uyum sağlama çabaları içinde kültürel kimliğini yeniden şekillendirmiştir. Portland'da orta öğrenimini tamamladıktan sonra Yale Üniversitesi'ne tam burslu olarak kabul edilmiştir; ancak burada hem sosyal hem de akademik zorluklar yaşamış, üniversite eğitimini tamamlamadan ayrılmıştır (Solal, 2015). Rusya'da doğan sanatçının 1913 yılında ülkeden ayrılarak Amerika'ya göç etmesi ailesinin kararı ile o dönemde yükselen anti-semitizmden kaçmak amacıyla bu adımı atmışlardır. Amerika'da sanat eğitimi alıp kariyerini şekillendiren Rothko, adını kısaltarak sanat dünyasında tanınmaya başlamıştır. (Gompertz, 2015).

1920'lerin sonunda New York'a yerleşen Rothko, ressam Milton Avery'nin çevresine katılarak sanatsal eğilimlerini geliştirmiştir. Bu dönemde, Avrupa sanat gelenekleriyle etkilenmiş olsa da, kendine özgü bir tarz arayışı içerisindeydi. 1930'lu yıllarda hem eserlerini sergilemeye başlamış hem de bir öğretmen olarak çalışmıştır. Bu yıllar, Rothko'nun sanat ve toplum üzerine fikirlerini şekillendirdiği önemli bir dönem olmuştur. Özellikle filozof John Dewey'in estetik ve eğitim teorilerinden etkilenmiş, sanatı sosyal bir araç olarak görmeye

başlamıştır. 1940'larda Rothko'nun sanatı, mitolojik ve sürrealist unsurlardan etkilenmiş, daha sonra "çok biçimli" ve renkçi soyutlama evrelerine yönelmiştir. Soyut ekspresyonizm ve renk alanı (color field) akımının öncülerinden biri olarak tanınan Rothko, bu dönemde sanatsal kimliğini kesin bir şekilde ortaya koymuştur. 1948'de soyutlama üzerine yoğunlaşarak, geniş renk bloklarından oluşan ve derin duygusal etkiler yaratan üslubuyla büyük başarı elde etmiştir. Sanat kariyerindeki başarısına rağmen, Rothko'nun yaşamı zorluklarla doluydu. Hem kişisel hem de profesyonel mücadeleleri, eserlerinde yoğun bir duygusal derinlik ve melankoli olarak yansımıştır. 1970 yılında hayatına son veren Rothko, modern sanat tarihinin en etkili figürlerinden biri olarak kabul edilmektedir (Solal, 2015).

Mark Rothko'nun Sanatına Genel Bakış

Erken Sanat Eğitimi ve Yale Üniversitesi

Rothko, 1921 yılında New York'a geldiğinde, Yale Üniversitesi'nde okuma şansı buldu. Yale'deki ilk yılları, sanata olan ilgisini derinleştiren ve ona sanat dünyasının en önemli eğilimlerine dair temel bir anlayış kazandıran yıllardı. Ancak Rothko, Yale'de eğitimini tamamlamadı ve bu durum, aslında onun klasik eğitimden sapmasının ve bağımsız bir sanat yolu izlemeye başlamasının habercisiydi. Rothko'nun Yale'deki zamanını kısa ve verimli bir deneyim olarak tanımlamak mümkündür. Üniversite yıllarında klasik sanat eğitimi ve resmin geleneksel disiplinleri ile tanışan Rothko, burada aldığı eğitimin sanatındaki soyutlamaya olan eğilimini beslemiştir.

Yale'deki öğrencilik hayatı sırasında Rothko, akademik çizim, figüratif resim ve renk teorisi üzerine yoğunlaşarak temel teknikleri öğrendi. Ancak bu eğitim, sanatçının yaratıcı kimliğinin gelişimi için yalnızca bir temel oluşturdu. Rothko, Yale'i terk ettikten sonra New York'a taşınarak, profesyonel sanat kariyerine daha belirgin bir biçimde yönelmiştir.

New York'a Taşınma ve Sanatsal Gelişim Değişim Süreci

1920'lerin sonlarına doğru New York'a taşınan Rothko, burada sanat kariyerini inşa etmeye başlamak için çok önemli adımlar attı. Ancak, bu dönemde Rothko'nun sanatının başlangıcı, figüratif resimle ilişkilidir. İlk eserlerinde, Rothko'nun klasik sanat eğitimi ile şekillenen figüratif çalışmalarına rastlamak mümkündür. Bu figüratif resimler, sanatçının insan figürüne ve insan ruhuna olan derin ilgisini yansıtır. Örneğin, 1930'ların başlarında yaptığı resimlerinde, özellikle insan figürleri ve portreleri üzerine yoğunlaşmış ve renkleri sembolik anlamlarla kullanmaya başlamıştır.

Rothko'nun bu dönemdeki çalışmaları, özellikle *Expressionist* akımına yakın olarak değerlendirilebilir. Ancak burada Rothko, kendi bireysel kimliğini inşa etme sürecindeydi ve klasik figüratif resimle olan ilişkisini yavaş yavaş soyutlamaya doğru evrilen bir süreci başlatmıştı. Erken dönem figüratif çalışmalarında Rothko, psikolojik ve duygusal temaları sıkça işler; bu, onun sanatındaki duygusal derinliğin temelini oluşturur.

Erken Dönemdeki Sanatsal Etkileşimler ve Deneyimler

Rothko'nun sanatsal yolculuğunda belirleyici bir diğer faktörde, 1930'ların başlarında New York'ta yaşadığı dönemde tanıştığı sanatçılar ve akımlar olmuştur. Rothko, zamanının önde gelen sanatçılarından olan Arshile Gorky, Robert Motherwell, Barnett Newman ve diğer soyut dışavurumcu sanatçılarla yakın ilişkiler kurdu. Bu dönemde, Rothko'nun sanatındaki evrim, Amerika'daki modern sanat akımlarının etkisiyle şekillenmeye başladı. Örneğin, Avrupa'daki sürrealist etkiler ve Fransız fovizminden aldığı izlenimler Rothko'nun sanatında derin bir soyutlamaya yol açmıştır.

Tinsel Yaklaşımları

Mark Rothko, soyut dışavurumculuk olarak adlandırılan akımı benimsememiş ve bu etiketle anılmayı reddetmiş olsa da sanat kariyerinin başlangıcında figüratif çalışmalara imza atmıştır. Erken dönem eserlerinde nü portrelerden manzaralara ve şehir hayatının yalnızlığını betimleyen sahneler kadar geniş bir konu yelpazesi bulunmaktaydı. Bu eserler arasında, New York metrosunun melankolik atmosferini yansıtan bir dizi çalışma da yer aldı. 1933 yılında düzenlediği ilk solo sergilerinde, dışavurumcu bir üslupla gerçeküstücülüğün öğelerini bir araya getirmiştir. Rothko, eserlerinde sembolik imgeler kullanarak mitolojik temalardan faydalanmış ve bu yolla insan doğasına dair evrensel gerçeklikleri ifade etmeyi hedeflemiştir. Aynı zamanda, sanatında ruhsal bir boşluğu doldurma çabasına da yoğun bir şekilde yer vermiştir. Bu yaklaşımı, özellikle II. Dünya Savaşı sırasında, Alman filozof Friedrich Nietzsche'nin *Trajedinin Doğuşu* adlı eserini okumasıyla daha belirgin hale gelmiştir. Nietzsche'nin bu eserinde toplumu Yunan trajedisinin perspektifinden incelemesi, Rothko'nun sanatsal vizyonuna derin bir etkide bulunmuştur. 1945 yılında Rothko, sanat koleksiyoncusu Peggy Guggenheim'in desteğiyle bir kişisel sergi açma fırsatı buldu. Bu sergide yer alan eserlerden biri de *Denizin Kenarında Yavaş Girdap* idi. Gerçeküstücülükten ilham alarak bilinçdışına yöneldiği bu tablo, muhtemelen canlıların özü ve arzusunu simgeleyen iki figürü betimlemekteydi (Yıldırım, 2018).

Sürrealist Yıllar

Rothko'nun en bilinen eserleri, sanatçının 'geçiş' dönemi olarak adlandırılan 1930'ların sonu ve 1940'lar arasında üretilmiştir. Bu dönem, aynı zamanda Rothko'nun Sürrealizm'e yöneldiği yıllardır (1938-1946). İkinci Dünya Savaşı'nın eşiğine denk gelen bu yıllar, Rothko'nun kişisel yaşamında da önemli bir dönüşümün habercisidir. 1938'de, Nazi rejiminin etkisiyle Yahudi asıllı sanatçının ülkeden sürülme tehlikesi yaşadığı bir dönemde, Rothko Amerika'da vatandaşlık almış ve karısından ayrılmıştır. Bu dönemde, modern şehir hayatının baskılarından uzaklaşma isteğiyle, bilinçaltının derinliklerine yönelmiş ve kendini daha çok mitolojik ve soyut bir dünya arayışına bırakmıştır. Sürrealizm'in etkisiyle, Rothko'nun sanatsal dilinde, kökenlere ve mitlere dönüş fikri giderek daha baskın hale gelmiştir. 1930'ların sonlarına doğru sanatçı, kaosu arttığı bir dünyada felaketi yansıtan bir dil arayışına girmiştir. Sanatındaki bu dönemin, aynı zamanda insan varoluşuna dair ölüm, trajedi ve yaşam döngüsüne dair derin bir farkındalık taşıdığı söylenebilir. Rothko'nun bu yıllarda ürettiği eserler, onun dünyadaki huzursuzluğu ve varoluşsal kaygılarını ifade etme çabasının bir yansımasıdır (Doland, 2010).

1930'ların ortalarından itibaren Rothko, New York'taki *New York School* çevresinin bir parçası oldu. Bu okul, daha çok soyut dışavurumculuğun ilk tohumlarının atıldığı bir ortam olarak kabul edilebilir. Rothko, burada sanatın biçimsel yönlerinden çok, duygusal ve psikolojik yönlerine yönelerek daha soyut bir dil arayışına girmiştir.

Figüratif dönemin sonlarına ait olan bu eserler, sanat tarihinin en etkileyici erken dönem resimlerinden bazılarını içerir. Bu tablolar, figürlerin kentsel ortamlarla etkileşimini açıkça yansıtır. Ancak burada dikkat çeken nokta, eylemin dışsal hareketlerde veya jestlerde değil, figürlerin yüz ifadelerinde, duruşlarında ve çevrelerine karşı olan tutumlarında ortaya çıkmasıdır. Zaman zaman, figürler aslında eserin ana mesajını iletmekte pasif kalabilir. Buradaki asıl vurgu, sanatçının figürleri çevresine nasıl yerleştirdiği ve onları resmin geri kalanında nasıl çerçevelediğidir. Bu düzenleme, figürlerin toplumsal statülerini, ruh hallerini ve insan dramındaki rollerini en derin şekilde açığa çıkarır. Bu dönemin eserleri genellikle hafif, neşeli ve bazen yüzeysel bir izlenim uyandırır da bunun ötesinde derin trajik unsurlar barındırır (Rothko, 2015).

Şekil 2

Mark Rothko, City Phantasy, 1934.



(Rothko, 1934)

Şekil 3

Mark Rothko, Başlıksız, 1933-34.



(Rothko, 1933-34)

Şekil 4

Mark Rothko, Oturan Figür, 1939.



(Rothko, 1939)

En zorlayıcı olan duygu korkudur. Şekilsiz, belirgin bir tanımı olmayan bir korku. Bu korku, genellikle daha huzurlu görünen eserlerin kenarlarında gizlenir. Ancak daha sıklıkla, 1930'ların başından ortasına kadar yapılmış iki tuvalde olduğu gibi, açıkça ve dramatik bir şekilde kendini gösterir: Şehir Fantezisi ve 1933 tarihli başlıksız bir eser (şekil 2 ve 3). Bu iki eserde de korku verici nesneyi ne görürüz ne de kimliği hakkında net bir fikir edinebiliriz. Yine de resimdeki figürler için bu korku son derece gerçek ve anlık bir durumdur. Figürlerin yüzlerinde okuduğumuz korku, keskin bir şekilde tanımlanmış olsa da bunun daha geniş bir anlamı vardır: bu korku, yıpratıcı, her yerde hissedilen ve adeta alışılmış bir korkudur. Varoluşlarının tanıdık ve moral bozucu bir parçası haline gelmiş, sürekli var olan bir korkudur (Rothko, 2015).

Rothko'nun erken dönem eserlerine dair yapılan birçok değerlendirme, bu çalışmaların içinde belirgin bir klostrofobi duygusunun barındığını vurgular. Bu etkiyi, özellikle “şehir hayali” adlı eserinde, sokaklar ve binaların figürlerin üzerine neredeyse çökme noktasına

geldiği bir atmosferde görmek mümkündür. Ancak bu yalnızca bu gibi karamsar resimlerde değil, aynı zamanda 1930'ların başlarına ait çıplak figürler ve kent yaşamını betimleyen sahnelerde de gözlemlenebilir. Örneğin, (şekil 4) bir kişinin başı çerçevenin üst kısmına doğru itilmişken, birçok başka eserde figürler, dar bir odada sıkışmış, sınırlı bir alanda kendini göstermeye çalışırken resmedilmiştir. Bu figürler, özgürce hareket etmekten ziyade, üzerlerinde baskı hissi veren bir çevreye yerleşmiş gibidir. Bazı resimlerde ise figürler, etraflarındaki duvarlar ya da diğer öğeler tarafından adeta hapsedilmiş gibidir. Bu tür bir çevre, figürlerin hareket alanını sınırlayarak, özgürce var olabilmelerine engel olur. Çoğu zaman bu, bir tür umutsuzluk veya sıkıntı duygusu yaratır.

Figürleri çevreleyen bu çevresel sınırlar, tuvaldeki figürleri kendilerini saran mimarının gölgesinde soluklaştırıyor. Binaların keskin hatları ve yapıların devasa boyutları, insan figürlerini küçük ve önemsiz kılarak, eserin merkezine kendilerini yerleştiriyorlar ve figürleri ikincil bir plana atıyor. Örneğin, Rothko'nun öznelarını kapı ve pencerelerle çerçevelediği bu resimde (şekil 5) figürlerin esasen dekor haline geldiğini, dekorun ise merkezi karakter haline geldiğini görebiliriz. Rothko sanki bu dramalara yerleştirdiği kişilerin önemsizliğini vurguluyormuş, gibi gerçek anlamda önemsizliklerini değil, kendi zihinlerindeki önemsizliklerini. Bu karakterleri kendi gözlerinden izliyoruz.

1940 yılına gelindiğinde, biçimin ve duygusal ifadenin nihai özgürlüğüne ulaşmak Rothko için henüz on yıl uzak olsa da, önemli bir gelişmenin eşiğindedir. Rothko, yakın zamanda New York sanat dünyasında etkili olan sürrealist akımın dinamiklerinden ilham alarak, felsefi anlayışına derinlemesine dalar ve bu akımın estetik unsurlarını benimsemeye başlar. Avrupa'dan Amerika'ya göç eden büyük sürrealist sanatçıların eserlerinden belirgin bir şekilde etkilenmiş olsa da, Rothko bu tarzı esas olarak kendi sanatsal arayışını, yani insan deneyimini daha evrensel ve doğrudan bir şekilde ifade etme çabasını pekiştirmek amacıyla kullanır. Böylece, Rothko'nun figürün soyutlamaya doğru evrilme süreci başlamış oldu. Tam olarak, Oidipus örneğinde olduğu gibi, (şekil 6) Bu resimleri anlamamanın farklı yolları olsa da burada odaklanmamız gereken nokta, Rothko'nun hem resimsel geleneği hem de konuya dair alışılmış bakış açılarını kırmasıdır. Toplumsal bağlamlardan soyutlanarak, insanın bilinçli anlayışını ve toplumsal algısını sorguluyor. Oedipus örneğinde olduğu gibi, dış dünyayı dışarıda bırakıp doğrudan içsel bir boyuta, organlara yönelerek, daha ilkel ve temel bir yanıma dokunuyor (Rothko, 2015).

Rothko, klasik formlara yönelik bir özlem duygusunu boş bir arzu olarak değerlendiren ve özellikle Jacques-Louis David gibi yeni klasikçileri eleştiren bir yaklaşım benimsemiştir. Ancak, bu eleştirisine rağmen, aynı özlem duygusunun Rothko'nun sanat anlayışına da nüfuz

etmiş olduğu ironik bir durumdur. Buradaki esas fark, bu özlemin Rothko'nun resimlerinde doğrudan bir biçimde ifadesini bulmaması ve belirginleşmemesidir. Özellikle Sürrealist dönemde klasik mitolojiye yönelik bir ilgi gösterse de Rothko'nun bu mitolojik öğeleri kullanımı, geleneksel anlamlarını kaybetmiş, parçalanmış ve dönüştürülmüş halleriyle tuvale aktarılmaktadır (şekil 6). Dolayısıyla, Rothko'nun antikiteye yaptığı atıf, bir nostaljik referans değil, modernist estetik amaçlar doğrultusunda gerçekleştirilen bilinçli bir seçimdir (Rothko, 2020).

Şekil 5

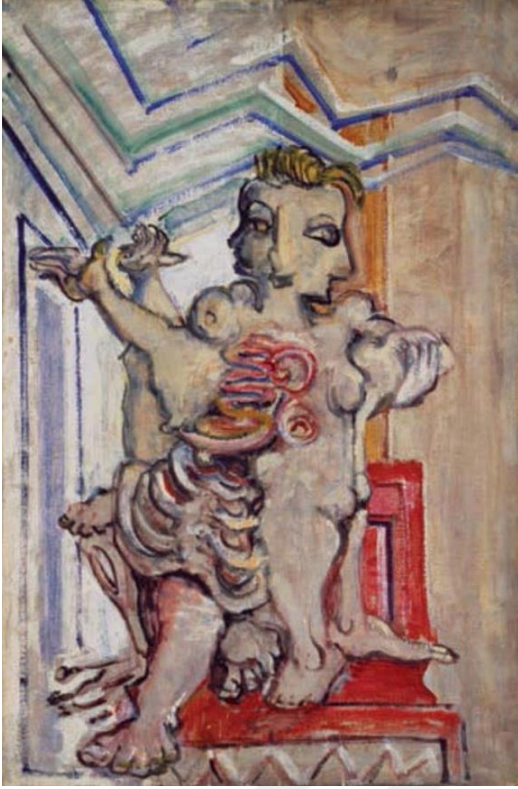
Mark Rothko, Başlıksız, 1938-1939.



(Rothko, 1939)

Şekil 6

Mark Rothko, *Oidipus*, 1940.



(Rothko, 1939)

Sanatsal Bağımsızlık ve Soyutlamaya Yönelim

Rothko'nun sanatında tam anlamıyla soyutlamaya yönelmesi, 1940'ların başına denk gelir. 1930'lar boyunca soyutlamaya yönelik denemeler ve çalışmalar gerçekleştirmiş olan Rothko, 1940'ların ortalarına gelindiğinde, kendini renklerin ve formların saf bir dilini aramaya adanmıştı. Bu dönemde, sanatçı, duygusal ve psikolojik ifadeyi ortaya koymanın yolunun, biçimsel ya da figüratif unsurlardan değil, renklerin yoğunluğundan geçtiğini fark etmiştir. Bununla birlikte, Rothko'nun sanatındaki bu soyutlamalar, sanatı yalnızca estetik değil, aynı zamanda izleyiciyi derinden etkileyen bir deneyim haline getirdi. Rothko, özellikle 1940'ların sonunda figüratif öğelerden tamamen sıyrılarak, günümüzde tanınan *soyut renk alanları* anlayışını geliştirdi. Bu süreç, onun sanatının duygusal yoğunluğunu izleyiciyle doğrudan paylaşma isteğinden doğmuştur. İleriye dönük olarak Rothko'nun eserlerinde form ve renkler birer araç haline gelir ve insan ruhunun derinliklerine inmeye yönelik güçlü bir ifade biçimi kazanır.

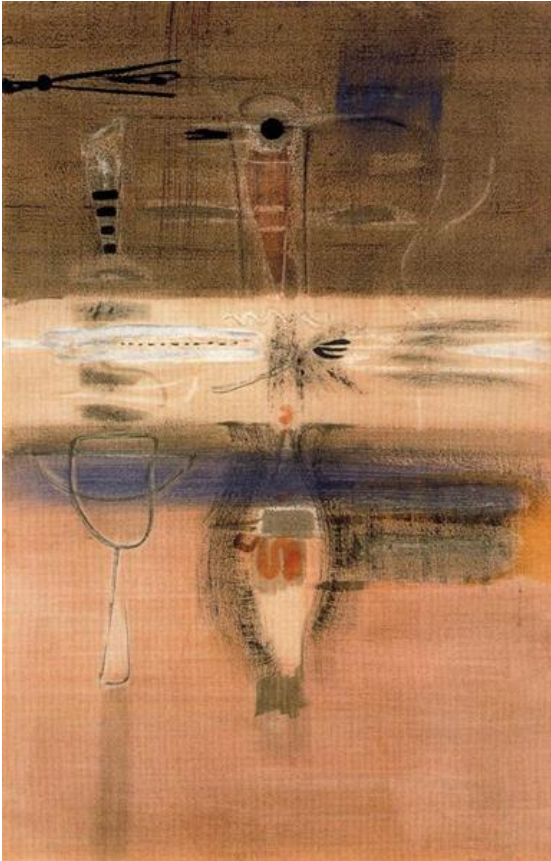
1940'ların sonlarına doğru Mark Rothko, figüratif sanatı bırakıp kendi özgün tarzına yönelmeye başladı. Bu geçiş dönemine ait soyut eserlerinde, boyayla doygun hale getirilmiş tuval yüzeyinde yüzüyormuş gibi görünen, yumuşak kenarlı ve silik şekiller kullanıyordu. Bu tarz, "çok biçimli" olarak tanımlandı. Rothko, bu eserlerin figüratif sanatın iletmediği insan

tutkusunu aynı derecede güçlü bir şekilde yansıtabileceğini fark etmiştir. Yaklaşık bu dönemden itibaren eserlerine isim vermeyi veya açıklama yapmayı bırakarak izleyicilerin kendi anlamlarını bulmalarını amaçlamıştır (Yıldırım, 2018).

Rothko, Soyut Ekspresyonizm hareketinin önemli bir temsilcisidir. Ancak, onun yaklaşımı genellikle diğer soyut sanatçılardan farklıdır. Resimlerinde biçimsel bir serbestlik olsa da bu serbestlik duygusal bir yoğunluk yaratmak amacıyla kullanılır. Renklerin ve alanların "serbestçe" dağılması izleyiciye bir tür içsel özgürlük ve duygusal derinlik sunar. Rothko'nun "Çok Biçimli" dönemi, onun sanatında özgürlüğe doğru bir adım attığı bir evredir. Bu dönem, 1946 ile 1949 yılları arasında, sanatçının kısa bir süre boyunca benimsediği üsluptur ve klasik geçişlerin temelini oluşturur. Rothko'nun bu dönemde ürettiği eserler, eski Avrupa sanat geleneğinden bağımsız olarak tamamen orijinal bir dil geliştirmiştir. 1946 yılında, figüratif ve gerçeküstü unsurları giderek daha soyut bir şekilde, sadece renklerden oluşan biçimlere dönüştürerek bu süreci daha da ileriye taşımıştır.

Şekil 7

Mark Rothko, İsimsiz, 1946



(Rothko, 1946)

Şekil 8

Mark Rothko, Yellow, Cherry, Orange, 1947.



(Rothko, 1946)

Rothko'nun sanatında, dilin rolü giderek azalmış ve efsanevi figürlerin mesajını iletme için renk ön plana çıkmıştır. 1946 yılı itibarıyla, renk, Rothko'nun sanatında adeta yeni bir ifade biçimi olarak öne çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde renk, sanatçının anlatımının temel unsuru haline gelmiştir (Rothko, 2015).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Soyut Dışavurumculuk ve Renk Alanı (1940'lar- 1950'ler)

Soyut Ekspresyonizm terimi, ilk kez 1919'da Alman Der Sturm gazetesinde figüratif olmayan soyut eserleri tanımlamak için kullanıldı. Başlangıçta Alman Ekspresyonist sanatçılarla ilişkilendirilse de 1946'da Amerikalı sanat eleştirmeni Robert Coates, The New Yorker'da bu terimi, 1940-1960 yılları arasında eser üreten Amerikalı sanatçılar için yeniden kullandı. Her sanatçının üslubu farklı olsa da ortak amaçları, eserlerinde güçlü bir duygusal etki yaratmaktı. Çoğunlukla New York'ta çalışan bu sanatçılar, "New York Ekolü" olarak bilinir.

20. yüzyılın başlarında Paris sanatın merkeziydi, ancak İkinci Dünya Savaşı sırasında Avrupa'dan ABD'ye göç eden sanatçılarla New York, modern sanatın yeni merkezi oldu. 1951'de Museum of Modern Art'ta düzenlenen "Amerika'da Soyut Resim ve Heykel" sergisi, Soyut Ekspresyonizmi bir sanat hareketi olarak tanıttı. Bu sanatçılar, kariyerlerine 1930'larda başlamış, Federal Sanat Projesi'nin etkisiyle büyük ölçekli duvar resimleri yapmaya yönelmişlerdi. Ancak, dönemin kuralcı yaklaşımını eleştirerek, Avrupalı öncülerinin etkisiyle daha soyut ve yenilikçi bir ifade dili geliştirdiler.

Jackson Pollock'un erken dönem çalışmaları, Fovizm, Kübizm ve Fütürizm gibi akımlardan etkilenmiştir. Soyut Ekspresyonistler, özellikle Carl Jung'un bilinçdışı ve arketipler, Sigmund Freud'un bellek ve mit üzerine olan teorilerinden esinlenmiş ve Sürrealizm'in yaklaşımlarını benimsemişlerdir. İkinci Dünya Savaşı sırasında ABD'ye gelen Sürrealist sanatçılar, Soyut Ekspresyonistlerin düşünsel ve teknik gelişiminde önemli rol oynamışlardır (Farthing, 2017).

İkinci Dünya Savaşı yıllarında, sanatın merkezi Paris'ten New York'a kaymıştır. 1930'larda Almanya ve İtalya'daki totaliter rejimler, sanatçılara büyük baskı yapmış ve birçok sanatçıyı Amerika'ya göç etmeye zorlamıştır. Savaşın patlak vermesiyle bu göç hızlanmış, Gerçeküstücülerden André Breton, Max Ernst, Yves Tanguy ve Piet Mondrian gibi sanatçılar ABD'ye yerleşmiştir. Bu süreç, Amerikalı sanatçılar üzerinde büyük bir etki yaratmış ve Soyut Dışavurumculuk, dönemin egemen sanat üslubu haline gelmiştir. Soyut Dışavurumculuk terimi, 1946'da sanat eleştirmeni Robert Coates tarafından kullanılmıştır. Almanya'dan 1932'de Amerika'ya göç eden Hans Hofmann, New York'ta açtığı akademiyle Amerikalı sanatçılar üzerinde önemli bir sanatsal ve eğitsel etki yapmıştır. Clement Greenberg, Hofmann'ı büyük bir sanat eğitmeni olarak tanımlamıştır. Sonuç olarak, New York Okulu'nu oluşturan

Amerikalı Soyut Dışavurumcuların gelişiminde, Avrupa'dan gelen sanatçılar hem sanatsal yenilikler hem de öğretim yöntemleriyle büyük rol oynamıştır (Antmen, 2016).

1920'ler ve 1930'lardaki ekonomik bunalımın ardından, Amerikan ekonomisinin toparlanmasıyla birlikte sanat ortamında önemli değişiklikler yaşandı. New York'ta açılan galeriler, yayımlanan sanat dergileri ve kurulan okullar, Amerikan sanatını şekillendirdi. 1943'te Peggy Guggenheim'in "Art of This Century" galerisini kurması, genç Amerikalı sanatçılar için önemli bir platform oluşturdu. Betty Parsons (1946) ve Sidney Janis (1948) gibi galeriler de New York sanat ortamını zenginleştirdi. 1950'lerde şehirdeki galeri sayısı 50'yi buldu, bu mekanlar hem Avrupa hem de yenilikçi Amerikalı sanatçıların eserlerine yer verdi. New York Okulu sanatçılarının buluşma noktası olan Eighth Street Club, 1949'da açıldı ve 1962'ye kadar etkinlikler düzenledi. Franz Kline, Willem de Kooning gibi isimlerin katkısıyla, bu yer sanatçılar ve eleştirmenler için önemli bir platform haline geldi. 1940'lar ve 1950'lerde Amerikan sanatı, figüratif ve yerel temalardan soyut ve dışavurumcu bir yaklaşıma dönüştü. Bu dönüşüm, sanatsal olduğu kadar ideolojik ve politik nedenlere de dayanıyordu. Serge Guilbaut, Soyut Dışavurumculuğun Soğuk Savaş dönemi politikalarının bir sonucu olduğunu savunur. 1930'larda Federal Sanat Projesi, sanatçılara kamusal alanlarda sanat üretme olanağı sundu. Bu projede yer alan Jackson Pollock ve Arshile Gorky, Soyut Dışavurumculuk akımının öncülerinden oldular. Soyut Dışavurumculuk, sanatın gerçeklikle bağını kopararak uluslararası sanat sahnesinde önemli bir yer kazandı. Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko ve Barnett Newman gibi sanatçılar, New York Okulu'nu oluşturmuştur. Arshile Gorky, Gerçeküstücülük ile Soyut Dışavurumculuk arasında bir köprü işlevi görürken, Hans Hofmann, "saf resim" yaklaşımıyla birçok sanatçıya ilham verdi. Sonuç olarak, Amerikan sanatı, 1920'ler ve 1930'lardaki figüratif sanattan, uluslararası ölçekte etkili soyut ve dışavurumcu bir yaklaşıma evrildi (Antmen, 2016).

II. Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa, büyük yıkım ve felaketten sonra yeniden inşa sürecine girdi. Aynı dönemde, Amerika Birleşik Devletleri ise hızla politik ve ekonomik gücünü pekiştirmeye başladı. Aralarında André Breton, Piet Mondrian ve Max Ernst gibi ünlü sanatçılar da bulunan bir grup Avrupalı entelektüel, savaşın getirdiği zulüm ve baskılardan kaçabilmek için Amerika'ya sığındı. Bu sanatçılar, yeni yurtlarında sadece üretmeye başlamakla kalmadılar, aynı zamanda öğretmeye ve kendi sanatsal etkilerini yaymaya başladılar. Bu göç, özellikle sanatta yeni bir akımın doğuşu için elverişli bir zemin hazırladı. 1940'ların sonlarına gelindiğinde, Amerika'da toplumun ruh hali oldukça iyimserdi; milliyetçilik artmış, Amerikan kültürüne olan ilgi yükselmişti. Bununla birlikte, dünya çapında tedirgin edici olaylar devam ediyordu: Hiroşima'ya atılan ilk atom bombası, Büyük Buhran'ın

etkileri ve Soğuk Savaş'ın başlangıcı gibi olgular, Amerika'da da karanlık bir gölge bırakıyordu. Sanatçılar, bu karmaşık dönemde yaşadıkları dünyanın duygusal yükünü yansıtmaya başladılar. Savaşın getirdiği tahribat, toplumsal kaygılar, korku ve öfke gibi yoğun duygular sanatın dilinde yeni bir biçim aldı. Sanat ve toplum arasındaki etkileşim, özellikle 1940'ların sonunda Amerika'da çok daha belirginleşti. Soyut Ekspresyonizm adı verilen yeni akım, daha önce birbirinden bağımsız bir şekilde farklı tarzlarda çalışan bir grup sanatçının, savaşın etkisiyle bir araya gelmesiyle şekillendi. Bu sanatçılar, dönemin ruhunu, bireyselliği ve kendiliğindenliği vurgulayan radikal bir şekilde ifade etmeye başladılar. Böylece, Amerika'da sanatsal anlamda önemli bir dönüşüm yaşandı ve Soyut Ekspresyonizm, modern sanatın en etkili akımlarından biri haline gelmiştir (Hodge, 2011).

1941 yılı, II. Dünya Savaşı'nın Amerika için katıldığı yıl olmasının ötesinde, aynı zamanda Amerikalı sanatçılar için büyük bir dönüm noktasıydı. Savaşın dehşeti, kıtada yankılarını hissettirirken, sanat dünyasında da büyük bir dönüşüm başlatıyordu. Avrupa'da yaşanan felaketler, Amerikalılara sadece askeri ve politik bir kaygı vermekle kalmamış, aynı zamanda kültürel bir kaygıya, sanatın anlamı ve işlevi üzerine bir sorgulamaya da yol açmıştır. Savaşın korkunç görüntüleri, Avrupa'daki insanlık dramaları, Amerikalı sanatçılara sanatın gücünü, toplumsal bir araç olmanın ötesinde, bireysel duyguları dışa vurma ve insan ruhunun derinliklerine inme aracı olarak kullanma düşüncesini aşılama başlamıştır.

Amerika'nın savaşa girmesiyle birlikte, savaşın şiddeti ve evrensel karanlık, Amerikalı sanatçılar üzerinde derin bir etki yaratmaya başladı. 1940'ların ortalarında, New York gibi sanatın merkezlerinden birinde, bir grup sanatçı, geleneksel anlatımlardan ve tematik yaklaşımlardan uzaklaşarak, duygularını soyut bir biçimde ifade etmeye başladılar. Soyut Ekspresyonizm, bu dönemde doğan ve hızla gelişen bir sanat hareketi olarak, sanatçıların kişisel ve içsel deneyimlerine dayanan bir anlatım biçimi benimsedi. Renkler, fırça darbeleri ve soyut formlar aracılığıyla, sanatçılar yalnızca dış dünyayı değil, aynı zamanda içsel dünyalarındaki kaosu ve belirsizliği de yansıttılar.

Bu akım, belirli bir tarzdan çok, bir tavır ve bir yaklaşım olarak ortaya çıktı. Sanatçılar, sanatı bireysel bir ifade aracı olarak gördüler ve çalışmalarını büyük ölçüde doğaçlama ve spontane oldu. Bu, aynı zamanda Soyut Ekspresyonizm'in en belirgin özelliği idi: Sanatçılar, dış dünyadaki olaylara karşı verdikleri tepkileri, doğrudan, filtresiz ve anlık bir şekilde yansıttılar. Kendilerinden önceki Toplumsal Gerçekçilik ya da Bölgecilik gibi akımların aksine, bu sanatçılar, belirli bir toplumsal ya da politik temayı işlemeye çalışmadılar. Onlar için sanat, bir tür içsel keşif, bireysel bir deneyim ve kişisel bir özgürlük alanıydı.

Amerikalı sanatçılar, Soyut Ekspresyonizm aracılığıyla sadece sanatın estetik değerini sorgulamakla kalmadılar, aynı zamanda sanatın toplumdaki işlevini de sorguladılar. 1940'ların ortalarındaki dünya hem savaşın yıkıcılığı hem de artan endüstrileşme ile birlikte, büyük bir toplumsal belirsizlik içinde yüzüyordu. Amerikan sanatçılarının bir kısmı, sanatı sadece estetik bir ifade biçimi olarak görmektense, bireysel özgürlük ve içsel gerçekliği keşfetmenin bir yolu olarak benimsedi. Onlar için sanat, yalnızca bir toplumun ya da kültürün öyküsünü anlatmanın ötesindeydi; sanat, aynı zamanda bireyin varoluşsal mücadelesini ve içsel çelişkilerini ortaya koymanın bir aracıydı. Sanatçılar, özellikle savaşın etkisiyle, kültürel ve bireysel kimliklerin nasıl şekillendiği üzerinde düşündüler. Modern yaşamın karmaşası, bireyin dünyayla nasıl ilişki kurduğunu, kim olduğunu ve toplumsal normlardan nasıl ayrıldığını sorgulatan bir ortam yaratıyordu. Soyut Ekspresyonistler, işte bu ortamda sanatın sadece bir estetik nesne değil, duygusal bir ifade biçimi, bir varoluş çığılığı olması gerektiğine inandılar. Sanat, Amerikalı sanatçılar için toplumsal bir mesajdan çok, bireysel bir tecrübenin dışı vurumu, insanın derinliklerine inme aracıydı.

Soyut Ekspresyonizm'in Kültürel Etkileri

Amerikalı sanatçılar, soyut ekspresyonizm aracılığıyla sadece bir sanat akımı yaratmadılar, aynı zamanda Amerika'nın kültürel kimliğini uluslararası düzeyde yeniden şekillendirdiler. II. Dünya Savaşı'nın bitişiyle birlikte, Amerika, kültürel bir süper güç haline gelmeye başladı ve bu sanat akımı, Amerikan kültürünün bir simgesi olarak dünya çapında tanındı. New York, Paris'in yerini alarak modern sanatın merkezi haline geldi ve Soyut Ekspresyonizm, özellikle Avrupa'daki sanat dünyası tarafından büyük bir ilgiyle karşılandı.

Sonuç olarak, 1941 sonrası dönemde Amerikalı sanatçılar, sanatın sadece görsel bir estetikten öte, toplumsal ve bireysel bir keşif alanı olması gerektiğini savundular. Soyut Ekspresyonizm, bu anlayışla şekillenen ve savaş sonrası dönemin belirsizliklerine, kaosa ve psikolojik etkilerine bir cevap olarak ortaya çıktı. Sanat, artık sadece gözle görülür dünyayı yansıtmakla kalmayacak, aynı zamanda insanın içsel dünyasında yaşadığı karmaşa ve varoluşsal sorgulamalara da ışık tutacaktı.

Avrupa'dan Amerika'ya göç eden sanatçılar, savaşın yarattığı travmalar ve toplumsal sıkıntıların etkisiyle çeşitli psikolojik sorunlar yaşamışlardır. Bu ruhsal sorunlar, sanatçıların iç dünyasında önemli değişimlere yol açmış ve bu değişimlerin sanatsal üretimlerine de yansımaları kaçınılmaz olmuştur. Özellikle bu dönemde yaşanan duygusal ve zihinsel çalkantılar, sanatçıların farklı bakış açıları geliştirmelerini ve yeni sanat anlayışlarını benimsemelerini tetiklemiştir. 20. yüzyılın en önemli modern sanat akımlarından biri olan Soyut

Dışavurumculuk, toplumsal ve siyasal ortamın yoğun şekilde etkilediği bir dönemde ortaya çıkmıştır. Bu akım, New York'ta şekillenmiş ve burada eserler üreten sanatçılar, sanatta uyumlu ve düzenli anlatımlar yerine, bireysel ve özgün ifadelerin peşinden gitmişlerdir. Bu sanatçılar hem sanatsal ifadenin hem de psikolojik dışavurumun ön planda olduğu bir anlayışla, sanatta yenilikçi ve avangard bir yaklaşım sergilemişlerdir. "New York Okulu Sanatçıları" olarak da bilinen bu grup, ABD'nin ilk avangart sanat topluluğu olarak kabul edilebilir (Karabaş & Yıldız, 2016).

New York Okulu, Avrupa'nın avangart sanat akımlarından önemli ölçüde etkilenmiştir. Amerika'ya göç eden sanatçılar, burada yeni fikirlerle tanışma fırsatı bulmuş ve bu fikirler, onları yaratıcı bir şekilde etkilemiştir. New York, sanatçıların eserlerini sergileyebilecekleri pek çok mekâna sahipti. 1929'da açılan Modern Sanat Müzesi, kısa süre içinde Matisse, Léger ve Picasso gibi sanatçılara ait retrospektif sergilere ev sahipliği yaparken, Kübizm, Soyut Sanat, Dada ve Sürrealizm gibi akımlar üzerine sergiler de düzenlenmiştir. Ayrıca, Mondrian, Gabo ve El Lissitzky gibi sanatçılar da farklı galerilerde eserlerini sergileyerek sanatsal ortamı zenginleştirmiştir. 1939'da açılan Non-Objektif Resim Müzesi ise Kandinsky'nin çalışmalarından oluşan bir seçkiyi sanatseverlerle buluşturmuştur (Hodge, 2011).

Soyut Ekspresyonizm terimi, ilk kez 1946 yılının mart ayında The New Yorker dergisinde sanat eleştirmeni Robert Coates tarafından, Willem De Kooning, Arshile Gorky ve Jackson Pollock'un eserlerine yönelik olarak kullanılmıştır. Bu kavram, kısa süre içinde benzer tarzda çalışan diğer sanatçılar için de yaygınlaşmış ve 'Soyut Ekspresyonistler' olarak anılmalarına yol açmıştır. Çoğunlukla New York'ta yaşayan bu sanatçılara bazen 'New York Okulu' da denilmiştir. Lee Krasner, Robert Motherwell, William Bazotes, Mark Rothko, Barnett Newman, Adolph Gottlieb, Richard Pousette-Dart ve Clyfford Still gibi sanatçılar, bu akımın önemli temsilcilerindendir. Soyut Ekspresyonizm, sanatçıların soyut biçimlerle ve duygusal bir yoğunlukla resimler yaratma isteğini yansıtır. Bu akımda, Primitif sanat, antik çağ izleri ve özellikle Sürrealizm'in etkileri dikkat çeker; Miro'nun otomatizmi de bu bağlamda önemli bir referans olmuştur. Sanatçılar bireysel olarak eserlerinde kendilerini ifade ederken, aynı zamanda benzer özellikler de paylaşmışlardır: geniş boyama alanları, oldukça büyük tuvaler, gerçek dünyaya dair çok az referans ve eserlerin genellikle çerçevesiz oluşu gibi unsurlar benzerlik göstermektedir. 1940'ların ortasında yapılan ilk büyük sergiler, izleyicilerin bu tarzı tam anlamıyla idrak edememeleri nedeniyle başlangıçta çok fazla ilgi görmemiştir (Hodge, 2011).

Soyut Dışavurumculuk akımı, sanatçıların nesnelerin doğrudan temsili yerine, duygularını ve içsel dünyalarını renk ve biçimlerle ifade ettikleri bir sanat anlayışıdır. Bu akım, iki ana alt gruba ayrılır ve bunlardan biri "Aksiyon Resmi" olarak bilinir. Aksiyon Resmi, resmin bir eylem, bir süreç olarak algılandığı, sanatçının fiziksel olarak resimle etkileşime girerek yarattığı dinamik bir sanattır. Bu yaklaşımın en belirgin temsilcileri arasında Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline ve Robert Motherwell yer alır.

Jackson Pollock

Jackson Pollock, resim yapmak için geleneksel fırçayı bir kenara bırakıp, geniş tuvalin üzerine yerleştirdiği boyayı çeşitli eylemlerle, örneğin teneke kutulardan boya damlatıp, fırçayı tutmadan ya da tuvali sallayarak uygulamıştır. Pollock'un sanatında, boya, bir materyal olmaktan çıkıp, bir hareketin ve enerjinin ifadesine dönüşür.

20. yüzyılın ortalarında, modern sanat dünyasının merkezinde, New York Long Island'daki küçük, mütevazı bir kulübede yer alıyordu. Bu dar alanda, Jackson Pollock yere serdiği ham tuval üzerinde benzersiz bir ritüel gerçekleştiriyordu. Vernikle dolu bir teneke kutu yakıt olarak kullanan Pollock, fırçasını hızlı ve özgürce hareket ettirerek, boyayı adeta dans eder gibi tuvale sıçratıyordu. Bu süreçte farklı, kendi içsel engellemelerini aşarak yaratıcı bir prosedür gerçekleştiriyordu. Vernik, pamuklu tuvale giderek hızla kuruyordu. Pollock, daha sonra eserini kulübenin duvarına asarak değerlendiriyordu (Bell, 2007).

Şekil 9

Jackson Pollock, Tam Beş Kulaç, 1947.



(Pollock, 1947)

Jackson Pollock, 20. yüzyılın en çığır açıcı sanatçılarından biri olsa da sanatı kadar hayatı da tartışmalarla dolu bir figür. Başlangıçta gerçeküstücülükten etkilenerek figüratif çalışmalara yönelen Pollock, daha sonra tuval üzerine damlatma tekniğiyle yaptığı soyut eserleriyle tanındı. Bu radikal dönüşüm, sanat dünyasında büyük yankı uyandırsa da Pollock'un sanatının anlamı üzerine net bir uzlaşa sağlanamamıştır.

Pollock'un sanatı, bir yandan özgürce akan bir yaratıcılığın ürünü gibi görünürken, diğer yandan endüstriyel malzemelerin kaba bir şekilde kullanımıyla da ilişkilendirilebilir. Eserlerindeki çizgiler ve alanların karmaşık dansı, hem post-kübit bir bakış açısı hem de bilinçaltının derinliklerine yapılan bir yolculuk olarak yorumlanabilir. Bu konuya dair belirgin bir yorum, eleştirmen Clement Greenberg'e aittir. Greenberg, Avrupa'daki avangart sanat hareketlerinin totalitarizm ve kitsch gibi unsurlar karşısında zayıfladığını, ancak Batı sanatının esas yapılarının nihayetinde Amerika'ya taşındığını savunmuştur. Ona göre, bu yapılar, sanatçının kendi iç süreçlerini sürekli bir öz-eleştiriye tabi tutmasını gerektirmektedir. Yani sanatçılar, biçimsel meseleleri ele alırken, konuyla ilgisi olmayan anlatımsal talepleri göz ardı etmeli ve saf bir sanat dili yaratmaya çalışmalıdırlar. Amerika'daki sanatçılar da bu yaklaşımı benimseyerek, ülkenin küresel egemenliğini simgeleyen bir halk dili yaratma potansiyeline sahip olmuşlardır (Bell, 2007).

Şekil 10

Jackson Pollock, No:26, 1949.

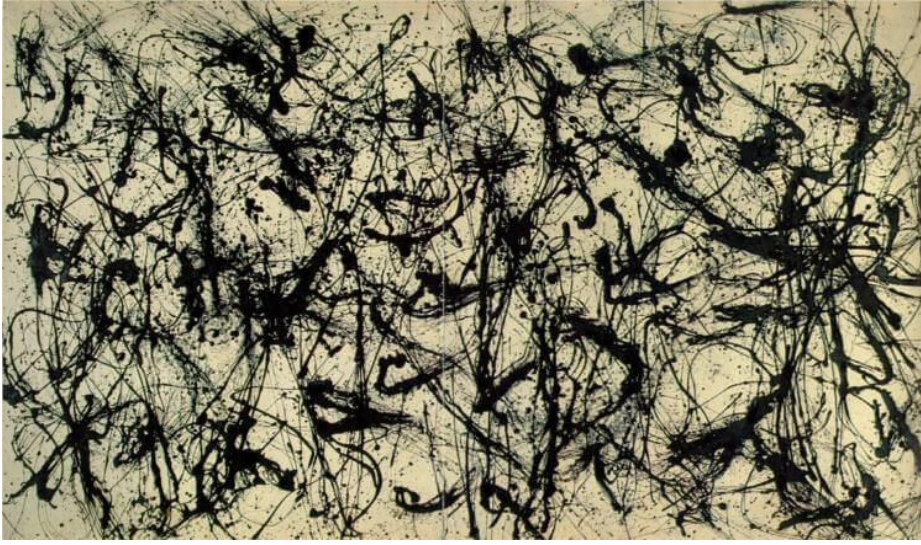


(Pollock, 1949)

Pollock'un sanatını sadece bu şekilde anlamak indirgeyici olabilir. Sanatçının karmaşık kişiliği ve içsel mücadeleleri, eserlerine yansıyan derinliği ve çok katmanlılığı göz ardı edilmemelidir. Alkol bağımlılığıyla mücadelesi, zihinsel çöküşleri ve erken yaşta trajik ölümü, sanatının anlamını daha da belirsizleştiren faktörler arasında yer alır. Pollock'un sanatı, izleyicide farklı duygular ve düşünceler uyandıran, kişisel yorumlara açık bir yapıdadır. Bazıları için bu eserler, kaosun içindeki bir düzen, bilinmeyenin derinliklerine yapılan bir yolculuk veya sadece rastgele hareketlerin bir sonucu olabilir. Önemli olan, sanatçının eserleriyle bir diyalog kurmak ve kendi anlam dünyamızda yeniden üretmektir.

Şekil 11

Jackson Pollock, No:32, 1950.



(Pollock, 1950)

Pollock, 1948 Ocak ayında eylem resimlerini ilk defa sergileyerek sanatta devrim niteliğinde bir adım attı. Büyük boyutlu tuvaleri yere serip, boyayı doğrudan kutusundan veya çeşitli araçlarla tuvalin üzerine damlatarak resimlerini oluşturdu. Bu yenilikçi yöntemi, ona "damlatan Jack" takma adını kazandırdı. İlk bakışta eserleri rastgele ve düzensiz gibi görünse de Pollock'un sanat anlayışı bu izlenimin ötesindeydi. Onun için resim yapmak, içsel dünyasını, duygusal derinliklerini dışa vurduğu, tamamen içgüdüsel bir yaratım süreciydi (Hodge, 2011).

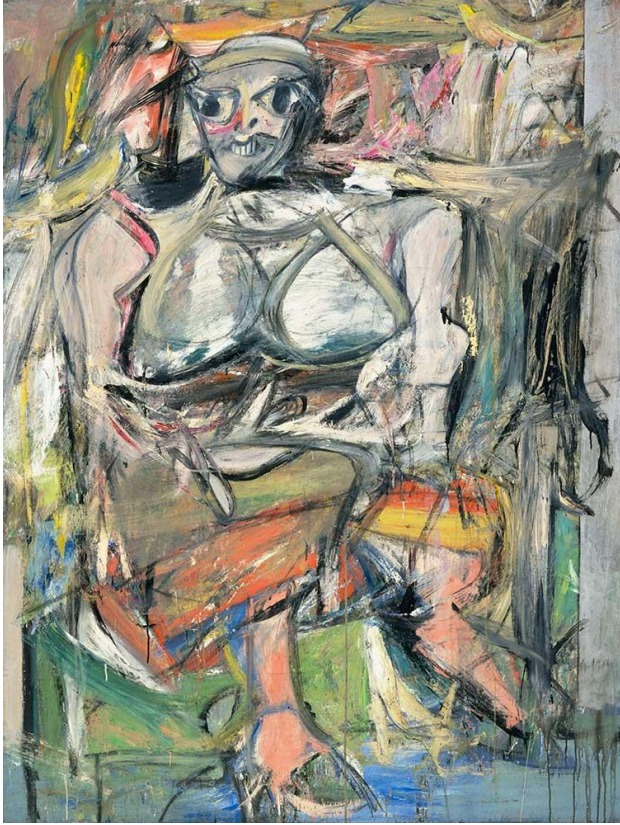
Willem de Kooning

Willem de Kooning, sanatıyla hem Avrupa mirasını hem de Amerikan modernizmini birleştiren, Soyut Dışavurumculuk akımında önemli bir figür olarak öne çıkmıştır. Eserlerinde yoğun enerji, fiziksel dinamizm ve estetik gerilim yaratmayı başarmış, fırça darbeleriyle sanatının doğrudan fiziksel çabasını izleyiciye hissettirmiştir. 1948'deki ilk kişisel sergisinden itibaren De Kooning'in resimleri, iç içe geçen biçimlerin katmanlı yapısıyla izleyiciyi hem

estetik hem de duygusal bir yolculuğa çıkarmıştır. 1950 tarihli *Hafriyat* gibi eserlerinde, üst üste geçen biçimler, bir dans pistini andıran kaotik bir canlılık yaratırken, aynı zamanda derin bir karanlık hissi barındırıyordu. Rembrandt ve Van Gogh gibi ustaların etkilerini yansıtan bu eserler, dışavurumculuğun dramatik gücünü modern soyut bir estetikle harmanladı. De Kooning'in soyut ve figüratif sınırları bulanıklaştırdığı bu tarzı, özellikle *Kadın* serisinde belirginleşti. 1950-1953 yılları arasında ürettiği bu seri, kadın figürlerini grotesk ve vurucu bir şekilde yorumlayarak klasik Batılı ideal güzellik anlayışına meydan okudu. Eserlerindeki kalın boya katmanları, sert fırça darbeleri ve karışık renk düzenlemeleri hem estetik hem de toplumsal tartışmaları tetiklemiştir (Gompertz, 2015).

Şekil 12

Willem De Kooning, Kadın 1, 1952.



(De Kooning, 1952)

Şekil 13

Willem De Kooning, Kadın 2, 1952.



(De Kooning, 1952)

Willem de Kooning, enerjik ve güçlü fırça darbeleriyle eserlerine hayat veren bir sanatçıdır. Onun resimlerinde her fırça darbesi, bir duygu ya da anlamın izini taşır. Kaba ve dinamik hareketlerle oluşturduğu fırça izleri, sanatçının doğrudan eylemle kurduğu yakın bağı yansıtır. De Kooning'in hem resimleri hem de daha sonra ürettiği heykeller, bir süreç içerisinde gelişerek ortaya çıkan yapıtlardır. De Kooning'in eserleri, uzun bir yaratım sürecinin ürünü olarak şekillenir. Sanatçının bilinçli tercihleri ya da sezgisel yaklaşımlarıyla meydana gelen bu yapıtlar, tuvalde biçimlerin ve boşlukların bir araya gelerek dengeli bir kompozisyon oluşturduğu bir alan yaratır. Biçimler ve boşluklar arasındaki bu ilişki, bazen insana dair bir figürü, bazen bir doğa görüntüsünü, bazen ise tamamen soyut bir düzeni çağırıştırır. Tüm bu düzenlemeler, derin bir duygusal atmosferi ve aynı içsel duygu durumunu ifade eder.

De Kooning'in enerjik, dinamik tarzı, Soyut Dışavurumculuğun diğer bir yönü olan Color Field ressamlarıyla zıtlık oluşturuyordu. Pollock ve De Kooning gibi ressamların fırtınalı ve yoğun jestlere dayalı eserlerinin aksine, Color Field sanatçıları (Mark Rothko, Barnett

Newman gibi) yumuşak, sakin ve geniş renk alanları kullanarak monokromatik yüzeyler yaratmayı tercih etmişlerdir. De Kooning'in hareketli, neredeyse kaotik yüzey dokuları toprak yolun pürüzlerini andırırken, Color Field ressamlarının eserleri ipek bir çarşaf gibi geniş, sakin bir dinginlik sundu. De Kooning'in eserleri, bu karşıtlığa rağmen Soyut Dışavurumculuğun bütüncül dinamizmini tamamlar nitelikteydi. Onun sanatı hem güzellik hem de karanlık barındıran yoğun bir estetik denge kurarken, insan deneyimlerinin karmaşıklığını, jestsel fırça darbeleri ve katmanlı renk kullanımıyla dramatik bir şekilde yansıttı (Gompertz, 2015).

Arshile Gorky

Arshile Gorky (1904-1948), Ermeni kökenli Amerikalı bir ressamdır ve modern sanatın önemli figürlerinden biridir. Sanatına özellikle soyut ekspresyonizm ve sürrealizm etkileri yansıyan Gorky, güçlü bir duygusal ifade ve biçimsel yenilik arayışındaydı. Eserlerinde figüratif öğeleri soyut bir dille yeniden şekillendirirken, aynı zamanda kişisel acılarını ve travmalarını da yansıttı. Ermeni soykırımından sağ kurtulan Gorky, bu trajik geçmiş eserlerinde derin bir şekilde işlemiştir. Ayrıca, Picasso ve Miró'nun etkisiyle geometrik formlar ve organik formların birleşimiyle dikkat çeker.

Arshile Gorky'nin sanat anlayışı, yaşamındaki derin trajediler ve memleketine duyduğu özlemin şekillendirdiği bir duygusal temele dayanır. Doğa ile kurduğu güçlü bağ, sanatında önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Gorky'nin eserlerinde otomatizm, biyomorfik formlar ve hibrit bir estetik yaklaşım dikkat çeker. Bu özellikler, onun hem Sürrealizm'den hem de Soyut Dışavurumculuk'tan etkiler aldığını göstermektedir. Sanatçı, erken döneminde klasik ve modern ustaların eserlerini kopyalayarak teknik bir altyapı oluşturmuş, daha sonra kendi özgün dilini geliştirmiştir. Gorky'nin çalışmaları, doğa gözlemleri ve çocukluk anılarından hareketle şekillenmiş, yaşam ve ölüm temalarını güçlü bir biçimde işlemiştir. Örneğin, "Sanatçı ve Annesi" adlı eseri hem kişisel hem de kolektif trajediyi yansıtan önemli bir başyapıttır. Bu eser, Gorky'nin yaşadığı diaspora kimliğini ve kayıp duygusunu derinlemesine ifade eder. Gorky'nin sanat anlayışı, Soyut Dışavurumculuğun öncülerinden biri olarak, Amerikan sanat dünyasına büyük katkılar sağlamıştır. Ayrıca Gorky, Amerikan sanat dünyasında kendisinden sonra gelen sanatçılara büyük bir ilham kaynağı olmuş ve New York Okulu'nun gelişiminde etkili olmuştur. Onun sanatı, yalnızca bireysel bir ifade aracı değil, aynı zamanda evrensel temaları ele alan bir dışavurum olarak değerlendirilmektedir (Altunay, 2012).

Şekil 14

Arshile Gorky, Sanatçı ve Annesi, 1926-1936.



(Gorky, 1926-36)

Şekil 15

Arshile Gorky, The Betrothal II, 1947.



(Gorky, 1947)

Franz Kline

Soyut Dışavurumculuk akımını, çizgilerin ve şekillerin minimalist bir biçimde, özellikle zemin üzerine yapılan güçlü siyah fırça darbeleriyle keşfeder. Kline'ın kullandığı kesik çizgiler ve büyük, sert fırça darbeleri, Japon kaligrafisini anımsatan bir estetikle birleşir ve her bir çizgiye anlam yükler. Robert Motherwell ise, soyut dilini çağdaş toplumsal olaylardan ve bireysel duygulardan besler. Onun eserlerinde, savaş, ölüm, hayal kırıklığı gibi temalar, büyük leke ve damlalarla tuvallerine aktarılır. Motherwell'in resimleri, duygusal yoğunluğu ve çağdaş dünyanın kaotik yapısını yansıtan soyut imgeler sunar.

Bu sanatçılar, Soyut Dışavurumculuk akımını yalnızca estetik bir deneyim olarak değil, aynı zamanda kişisel ve toplumsal bir ifadenin yolu olarak benimsemişlerdir. Onlar için resim, izleyiciye bir şeyleri anlatmak değil, duygusal bir hareket yaratmak, izleyiciyi bir sürecin içine sokmaktır. Bu yüzden resmin her bir darbesi, bir düşüncenin, bir duygunun dışavurumudur ve her bir sanatçının yaklaşımı, kendi içsel deneyimlerini ve toplumla olan ilişkilerini yansıtmaktadır.

Lekesecilik (Tachisme)

Lekesecilik (Fransızca: *Tachisme*), 20. yüzyılın ortalarında Avrupa'da ortaya çıkan soyut sanat akımlarından biridir. Lekesecilik, resimde "leke" (tache) kullanımıyla karakterizedir. Bu akım, özellikle soyut ekspresyonizm ile paralellik gösterse de daha spontan ve özgür bir şekilde renklerin, lekelerin ve izlerin ön planda olduğu bir tarz benimsemiştir. Lekesecilik akımındaki sanatçılar, form ve kompozisyonu geleneksel kurallardan bağımsız olarak, renk lekeleri, fırça darbeleri ve benzeri serbest tekniklerle ifade etmişlerdir. Bu sanatçılar için önemli olan, duyguyu doğrudan ve özgürce aktarabilmektir.

Lekeseciler için spontanlık ve özgür ifade ön plandadır. Sanatçılar, geleneksel çizim ve kompozisyon kurallarından bağımsız olarak çalışırlar. Renkler genellikle yoğun ve canlıdır, fakat belirli bir biçim veya figür yerine, daha çok lekeler ve soyut formlar kullanılır. Soyut ekspresyonizmle benzerlik gösterse de, lekesecilik genellikle daha düzensiz ve serbest bir stil kullanır. Resmin yüzeyi sıkça kalın boya katmanları ve fırça darbeleriyle işlenir ayrıca lekesecilik, geleneksel resim anlayışının dışına çıkarak daha özgür ve duygusal bir anlatım dili oluşturmayı amaçlayan bir akımdır.

Alfred Manessier

Manessier, "dinsel konular ressamı" olarak nitelendirilemez ve bu bağlamda resimsel soyutlama akımına dahil olan bir sanatçıdır. Manessier, dinsel temaları ele alan ilk sanatçılardan

biri olsa da yalnızca tek başına bu konuları işleyen biri değildir. 1950'lerde, dinsel temalarla ilgili olarak yaptığı eserler, dönemin diğer soyut ekspresyonist sanatçılarının çalışmalarına paraleldir. Örneğin, Jackson Pollock ve Barnett Newman da benzer temalarla çalışıyorlardı ve Manessier'in yaptığı gibi, İsa'nın Çilesi gibi Hristiyan temaları resmediyorlardı. Pollock'un ve Newman'ın eserlerinde figürasyon belirsizken, Manessier daha temsili olmayan, soyut bir anlatım dilini tercih etmiştir. Manessier'in "Altıncı Saat" (1957-1958) (şekil 8) adlı eseri ve onun ardından sunduğu Venedik Biyenalı'ne ilişkin büyük boyutlu çalışmalar, aynı dönemde Rothko'nun Houston Şapeli için yaptığı "Çile" temalı eserlerle benzer bir içerik taşıyor. Manessier, diğer sanatçılardan farklı olarak, Hristiyanlık temasına olan ilgisini uzun yıllar boyunca sürdürdü ve yapıtları hem Avrupa hem de Amerika'da birçok önemli müze ve koleksiyon tarafından alındı. Onun yapıtları, dinsel olsalar da sanatsal çözümlemeleri daha çok resmin diliyle, soyut ve estetik bir güçle ortaya konmuştur (Encreve, 1994).

Şekil 16

Alfred Manessier, Altıncı Saat, 1958.



(Manessier, 1958)

Şekil 17

Alfred Manessier, İlgili Topraklar 1, 1966.



(Manessier, 1966)

Georges Mathieu

Mathieu'nün sanatsal anlayışının temelinde, soyutlamayı ve özgürlüğü savunarak geleneksel formlardan uzaklaşmak, resmin yaratıcı gücünü ve ifadesini hız, doğaçlama ve dinamik hareketle birleştirmek yer alıyor. Özellikle, resimsel anlamda "özgür soyutlama" anlayışının öncüsü olan Mathieu'nün, Amerikan soyut ekspresyonizminin ve Fransız soyutlamacılığının etkisinde kalmış olması ve bu iki akımı birbirine yakın bir şekilde sentezlemesi, onun sanatının zenginliğini arttırmıştır (Cabanne, 1994) Mathieu, eserlerinde spontan bir yaklaşım kullanarak anlık duyguları ve düşünceleri tuvale aktarır. Bu, onun sanatsal sürecini doğrudan ve içsel bir deneyim olarak görmesini sağlar. Fırça darbeleri, genellikle kontrolsüz ve ani bir şekilde atılır, böylece eserler hem dinamik hem de güçlü bir enerji taşır.

Mathieu'nün resimlerine dair açıklamaları, onun yaratıcı süreçteki yoğunluğunu, spontaneitesini ve estetik değerler ile kişisel deneyimlerin birleşimini ifade eder. Bunun yanı sıra, sanatı bir "gösteri" olarak görmek, onun eserlerine dinamik ve performatif bir boyut katmış ve sanatçının kişisel ifadesini daha da vurgulamıştır. Felsefi açıdan baktığında, sanatın bir dil, bir iletişim biçimi olarak var olması gerektiğine inanır ve bu dilin evrimine dair soruları

sorgular. Ayrıca, 1950'ler ve sonrasındaki dönemde, özellikle Japonya'daki deneyimleri ve geleneksel sanatla olan etkileşimleri, onun sanatındaki derinleşmeyi ve denetim altındaki hareketi etkileyen önemli bir faktör olmuştur. Sonuçta, Mathieu'nün sanatı hem teknik hem de felsefi bir anlamda evrilerek, hız ve doğaçlamanın ötesine geçerek bir anlam dünyası inşa etmeye devam etmiştir (Cabanne, 1994).

Mathieu'nin eserlerinde geniş, enerjik ve güçlü fırça darbeleri ön plana çıkar. Bu teknik, resmin duygusal yoğunluğunu artırırken, sanatçının ruh halini ve anlık düşüncelerini dışa vurmasını sağlar. Fırça darbeleri, bazen neredeyse rastgele, bazen ise belirli bir yön doğrultusunda yapılır. Mathieu, figüratif sanat anlayışından uzaklaşarak soyut şekiller ve formlar kullanmıştır. Sanatında, doğal dünyayı ya da figüratif öğeleri temsil etmek yerine, renkler ve formlar üzerinden bir duygu dünyası yaratmayı tercih etmiştir. Bu formlar genellikle serbesttir ve belirli bir kompozisyona bağlı kalmadan serbestçe yerleştirilir.

Şekil 18

Georges Mathieu, Triomphe kırmızısı, 1961.



(Mathieu, 1961)

Şekil 19

Georges Mathieu, Ağrı, 1970.



(Mathieu, 1970)

Renk Alanı (color field)

Soyut Dışavurumculuk akımının bir diğer önemli yönü, "Renk Alanı Resmi" ya da "Geç Resimsel Soyutlama" olarak bilinen anlayıştır. Bu akım, resmin dilini sadeleştirerek, renklerin ve biçimlerin doğrudan etkisini ön plana çıkarmayı amaçlar. Renk alanı, soyut dışavurumculuğun serbest ve resimsel tarzından doğan oldukça kişisel bir yaklaşımdır. Sanatçılar, genellikle bir veya birkaç renk kullanarak tuvallerinde ifade biçimlerini işler, böylece boyalar birbirine karışarak yumuşak geçişler oluşturur ve renkler arasındaki sınırlar silikleşir. Bu akımın sanatçıları, figüratif öğelerden kaçınarak, özgün ve dinamik tekniklerle eserler üretmişlerdir. Amaçları, derin düşünmeyi, dikkatli gözlemleri ve meditasyonu teşvik eden soyut görüntüler yaratmaktır. Dış dünyadan gelen tüm ayrıntıları dışlayarak, sadece renk alanlarıyla bezeli sade kompozisyonlar ortaya koymuşlardır (Hodge, 2018).

Bu anlayışın öncülerinden Barnett Newman, Clyfford Still, Ad Reinhardt ve Mark Rothko, daha minimal ve soyut bir yaklaşım sergileyerek, izleyicinin doğrudan duygusal bir deneyim yaşamasını sağlamayı hedeflemişlerdir. Bu sanatçılar, sanatlarında duygu, mitoloji veya inanç gibi dışsal etkilerden arınmış, daha saf ve öz bir dil kullanmışlardır. Soyut Dışavurumculuk akımında resmin anlatım gücünü, soyut bir şekilde saflaştırmaya çalışmışlardır. Onların eserlerinde duygular, doğrudan renk ve biçimle ifade edilir; resmin içindeki alan, izleyiciyi hem görsel hem de duygusal olarak sarar. Bu tür eserler, dış dünyadan

bağımsız, yalnızca izleyicinin içsel bir deneyim yaşaması için yaratılmıştır. Bu sanatçılar, resimlerinin gücünü, biçim ve renk arasındaki saf ilişkiden alır, izleyiciyi düşüncelerinden, imgelerinden uzaklaştırarak, sadece duygusal bir varlık olarak deneyimlemeye davet ederler.

Yapaylıktan uzak durmayı tercih eden renk alanı sanatçıları, resimlerini ve tuvallerini bir bütün olarak ele alarak sanat eseri haline getirdiler. Derinlik veya cisimsellikten yoksun, sadece düz renk alanları ya da yüzeyler, başlangıç ve bitişi belirsiz uzun şeritler biçiminde uygulandı. Bu yaklaşım, izleyicinin kişisel ve duygusal tepkilerini harekete geçirmeyi hedeflemiştir (Hodge, 2018).

Clyfford Still

Clyfford Still, Soyut Ekspresyonizm'in önemli figürlerinden biri olarak, modern sanatın tarihindeki yerini, özellikle soyutlanmış imgeler ve güçlü renkler aracılığıyla duygusal bir derinlik yaratma çabasıyla pekiştirmiştir. Still'in sanatı, sanatsal ifade ve formun ötesine geçmeye yönelik bir arayışın ürünü olarak düşünülebilir. Onun resimlerinde, görsel öğeler genellikle izleyiciyi dış dünyadan uzaklaştıran, bir tür "soyut alan" yaratmak için kullanılır. Still, eserlerinde biçimlerin sadece estetik bir değer taşımasından çok, evrensel anlamlar taşıyan ve duygusal tepkiler uyandıran bir potansiyel taşımasını isterdi. Still'in resimlerinde görülen renk blokları, yalnızca görsel bir etki değil, aynı zamanda onun duygusal dünyasının da bir yansımasıdır. Renkleri kullanma biçimi hem biçimsel hem de psiko-duygusal bir yük taşır; renkler, belirli bir sembolizmi aşarak, izleyiciye bir içsel deneyimi aktarmayı amaçlar. Özellikle başlangıçta kullandığı koyu tonlar ve büyük, sert renk blokları, izleyiciye bir yoğunluk ve patikalı bir gerilim hissi verirken, daha sonraki dönemde parlak ve canlı renkler, bir tür görsel çözülme ve serbestleşme anlamına gelir.

Şekil 20

Clyfford Still, No. 1, 1944.



(Still, 1944)

Şekil 21

Clyfford Still, 1952-A. 1952.



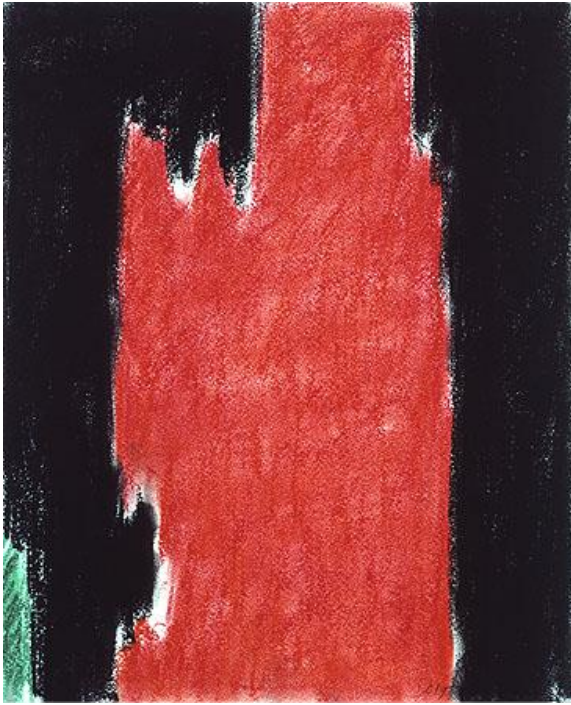
(Still, 1952)

Still, diğer Soyut Ekspresyonistler gibi, dış dünyadan soyutlanmış bir sanat pratiği geliştirse de onun sanatındaki "soğuk" ve "düşsel" izlenim, oldukça özgün bir yön sunar. Clyfford Still'in eserlerinde, renkler arasındaki ilişki ve şekillerin yerleşim düzeni, genellikle "varlık" ve "hiçlik" arasındaki diyalektiği temsil eder. Bu, onun sanatsal evreninde zaman zaman yerçekimi ve insan bedeniyle olan ilişkilerinin sembolik bir ifadesi olarak ortaya çıkar. Resimlerindeki dikey yapılar, yukarıya doğru bir ivme veya düşüş hareketi, izleyiciyi sürekli bir hareket haliyle yüzleştirir ve bu da onun eserlerini daha dinamik ve etkileşimli kılar. Still'in sanatında kullanılan "numaralandırma" yaklaşımı, oldukça önemli bir boyuta sahiptir. Eserlerinde belirgin bir anlatıdan veya dışsal referanstan kaçınarak, numaralarla işaretlenmiş yapıtlar, soyut bir dilin ve evrensel bir sanat anlayışının öne çıkmasına olanak sağlar. Bu numaralar, sanatçının içsel bir dünyanın ifadesine dair özel bir tutum sergiler. Anlatıdan uzaklaşmak, Still için sadece biçimsel bir tercih değil, aynı zamanda bir tür özgürleşme ve evrensel bir dil kurma çabasıydı.

Özetle, Clyfford Still'in sanatı, soyut ekspresyonizmin geleneksel sınırlarını aşarak, izleyiciye sadece duygusal bir deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda şekil ve renk aracılığıyla insanlık durumunun daha derin katmanlarına dair bir sorgulama başlatır. Onun resimleri, yerçekiminin etkisiyle düşen renklerin ve biçimlerin arka planda hissedilen bir kuvvetle dans ettiği, sürekli bir dönüşüm ve yeniden doğuşun simgesel ifadesidir.

Şekil 22

Clyfford Still, PH-104, 1952.



(Still, 1952)

Özellikle tuvalle yata y bir kayma hareketiyle yerleştirdiği renk bloklarıyla tanınır. Onun resimleri, yerçekiminin etkisiyle düşen renklerin, arka planda var olan bir güç ile ilişkili olduğu bir alan yaratır. Soyut Ekspresyonistlerin çoğu, resimlerinde ciddi ve yoğun bir yaklaşımı benimsemeleriyle tanınır; bu, aynı zamanda kendilerini bir tür formüle bağlama eğilimlerinin de bir sonucu olarak görülebilir. Clyfford Still, Avrupa sanatını "Batı Avrupa'nın çöküşünün kısır sonuçları" olarak nitelendirip reddederken, görünür dünyaya ait her tür öğeyi eserlerinden dışlamıştır. Rengi ve boyayı, çağrıştırdığı anlamlardan arındırmaya çalışmış ve duygusal ifadenin ya da kişisel bir anlatımın ötesine geçmek için büyük çaba sarf etmiştir. Önceki eserlerinde kullandığı dikkat çekici isimler yerine, yapıtlarına sadece numara vermeye başlamıştır. (Şekil 23 ve 24) Still'in 1949 ve sonrasında yaptığı resimler, belirgin bir kahramanlık ve düşsellik taşısa da başlangıçtaki koyu renkleri yerini zamanla daha parlak ve canlı tonlara bırakmıştır. Bu büyük boyutlu eserler, her biri kendi renginde olan ve kenarları aşınmış ya da kırık gibi görünen pürüzlü yüzeylerden oluşur. Bu biçimler, yoğunluk ve ağırlık hissi yaratacak şekilde tasarlanmış, dikey ve düz formlar şeklinde düzenlenmiştir. Dikey yapılar, insan bedeninin duruşunu simgelerken, aynı zamanda bir yükselme ve düşme hareketi de çağrıştırır. Parlak, dikkat çekici renk şeritleri, büyük, karanlık engeller arasında yolunu bulmaya çalışan bir ışık etkisi yaratır (Lynton, 2009).

Şekil 23

Clyfford Still, D No.1, 1957.



(Still, 1957)

Şekil 24

Clyfford Still, PH-21, 1962.



(Still, 1962)

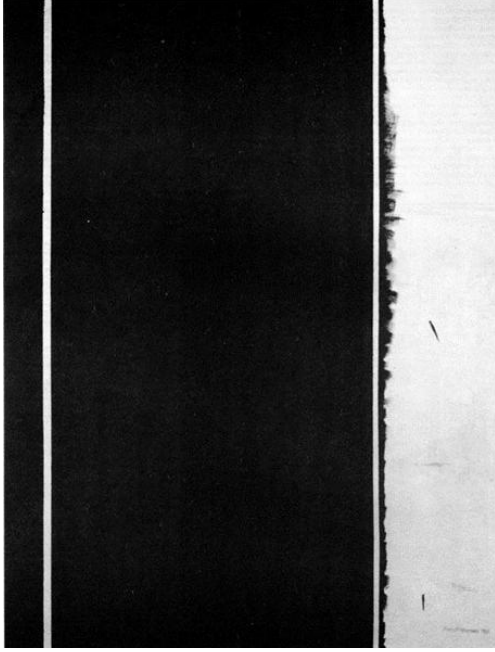
Barnett Newman

Modern sanatın önemli figürlerinden biri olarak, sanatın "güzelden çok esrarlı yüceliği akla getirecek bir olgu" olması gerektiğini 1948'de vurgulamıştır. Bu düşünce, Edmund Burke'ün estetik üzerine yaptığı eleştirilerin bir yansıması olarak görülebilir. Burke, estetiğin sadece güzellik değil, aynı zamanda korku, büyüklük ve yücelik gibi duyguları da içermesi gerektiğini savunmuştu. Newman, sanatın bu tür evrensel duyguları yansıtmayı hedefleyerek, insanın varoluşsal sıkıntılarını ve trajik durumlarını ifade etmeyi amaçlamıştır. Newman, resmin dilini oluştururken, özellikle iki ana unsur üzerinde yoğunlaşmıştır: İlki, geniş, kesintisiz ve düzensiz renk alanları, ikinci ise bu renk alanlarını kesen dikey renk çubuklarıdır. (Şekil 28) Bu unsurlar, onun sanatında hem görsel hem de duygusal bir yoğunluk yaratmak için kullanılmıştır. Newman, renklerin ve formların, insanın ilk ifade biçimlerinin bir yansıması olduğunu savunur. Resimlerinde kullandığı renkler, insanın varoluşuna dair bir şiirsel çılgılık, bir dehşet ve öfke ifadesi olarak düşünülebilir. Newman'ın sanatında, dikey çizgiler genellikle hareketsiz ve sonsuz bir alanda olumlu hareketler olarak algılanır. Bu hareketler, sanki bir yıldırımın düşmesi ya da Tanrı'nın denizleri yararak yol açması gibi, doğrudan ve dramatik bir etkisi vardır. 1966'daki *The Stations of the Cross* adlı eserinde, (Şekil 25 ve 26) İsa'nın çarmıhta söylediği "Beni neden terk ettin?" sorusu, evrensel bir çılgılığa dönüşür. Bu eser, sadece İsa'nın yaşadığı bireysel bir acıyı değil, aynı zamanda insanlığın tüm trajik durumlarını, yalnızlık ve

terk edilme hissini yansıtan bir tema etrafında şekillenir (Lynton, N. 2009). Barnett Newman ve Mark Rothko Yahudi kültüründen beslenmiş ve Avrupa'nın etkilerinden uzaklaşarak sanatsal çalışmalarına odaklanmışlardır. Newman, özellikle geniş renk yüzeylerine güçlü bir çizgi ekleyerek tanınan "Zip" terimini ortaya koymuştur. Rothko ise daha farklı bir yol izleyerek, renkli ve geniş "bulutlar" aracılığıyla mistik bir etki yaratmıştır (Eroğlu, 2014).

Şekil 25

Barnett Newman, The Station of the Cross- Twelfth Station, 1965.



(Newman, 1965)

Şekil 26

Barnett Newman, Stations of the Cross 1958-66, 1958-1966.



(Newman, 1958-1966)

Şekil 27

Barnett Newman, *Onement 1*, 1948.



(Newman, 1948)

Newman, *Onement I* adlı eserinin kendisini ilk kez gerçekten "kendi gibi" hissettirdiğini vurgulamıştır. Bu resmi yaratma sürecini anlatırken, resmin arka planını oluştururken, boya ile sadece yüzeyi kaplamakla kalmayıp, boyama eyleminin kendisinin atmosferini oluşturduğunu ifade etmiştir. Ayrıca, eserdeki "fermuar" (zip) motifinin, izleyici tarafından genellikle tanınan ilk örneğini eklediğini belirtmiş, bu ögenin resmin ortasında yer alan düz uzun şeridin, resmi bölmekten ziyade onu birleştirdiğini dile getirmiştir. Eser tamamlandığında, *Onement I*'in ne olduğuna dair sekiz ay boyunca düşündüğünü söyleyen Newman, bu resmin anlatsal değil, görsel bir sanat olduğunu ifade etmiştir. Eser, izleyiciyi içsel veya dışsal bir dünyaya yönlendirmektense, anlık bir görsellik sunduğunu belirtmiştir. Newman, bu durumu bir insanla ilk karşılaşmada, bakmak ve incelemekten önce gerçekleşen anlık, içsel bir görme tepkisi olarak tanımlamıştır. Bu deneyim, ona varlık ile başka bir varlık arasındaki metafiziksel bir karşılaşma duygusunu çağırıştır (Koyunoğlu, 2024).

Şekil 28

Barnett Newman, Covenant, 1949.



(Newman, 1949)

Newman'ın resimlerinde kullanılan büyük boyutlar, izleyicinin esere fiziksel olarak yaklaşmasını ve içine girmesini teşvik eder. Bu boyutlar ve renk alanları arasındaki kontrastlar, sınırsız bir uzamı ve zamanın ötesinde bir varoluşu çağrıştıran bir etki yaratır. Newman, izleyiciyi sadece görsel değil, aynı zamanda duygusal ve spiritüel bir deneyime davet eder. Bu anlamda, eserleri sadece estetik bir değer taşımakla kalmaz, aynı zamanda derin bir varoluşsal sorgulama ve insanlık durumu üzerine bir meditasyon olarak da okunabilir. Barnett Newman birkaç dikey çizgiyi, tuvalin geniş yüzeyine yerleştirerek, bu çizgiler arasında derin bir bölünme ve anlam katmanları oluşturur. Newman'ın renk kullanımı sade ve sınırlıdır, ancak çizgiler arasındaki gerilim, resmin duygusal etkisini güçlendirir. Sonuç olarak, Barnett Newman'ın sanatı, renk ve form aracılığıyla insanlık durumunu ve evrensel duyguları yansıtmaya çabasının bir ürünü olarak, görsel sanatta derin bir felsefi ve duygusal boyut kazandırmıştır. Bu yönüyle, sanatın estetik ve yücelik anlayışını sorgulamış ve evrensel bir dili yaratma yolunda önemli bir adım atmıştır.

Ad Reinhardt

Ad Reinhardt'ın sanatı, dönemin estetik akımlarına karşı geliştirdiği özgün bir tepkiyi temsil eder. 1936'da New York'ta kurulan Soyut Amerikan Sanatçıları grubuna katılarak, özellikle Amerika'ya özgü, öyküsel ve betimsel resim anlayışına karşı çıkarak soyut sanatın

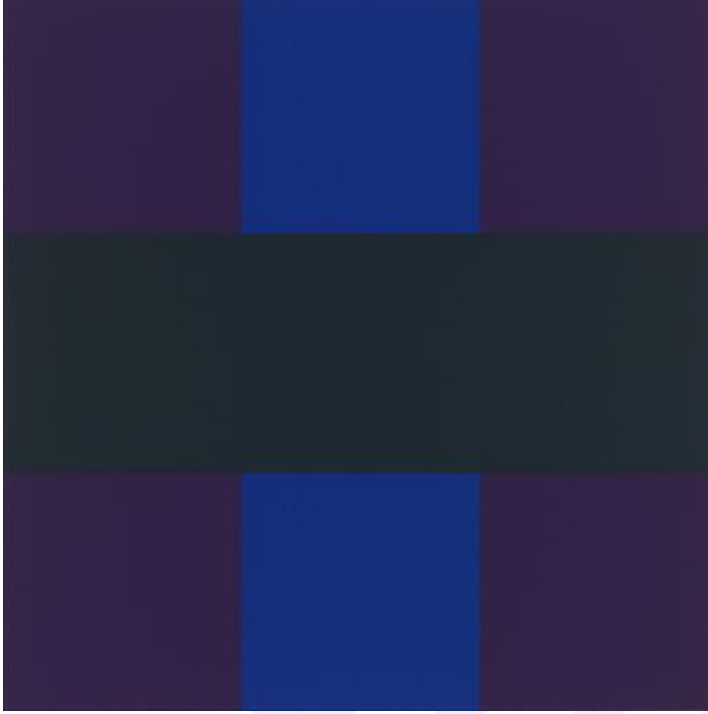
izini sürmeye başlamıştır. Bu grup, Amerikan sanatının geleneksel anlatıma dayalı yöntemlerine karşı bir alternatif olarak soyutlamayı savunuyordu. Reinhardt, başlangıçta Soyut Ekspresyonizm ile ilişkilendirilse de zamanla bu akımın daha spontane ve kişisel ifadelerinden uzaklaşıp daha soğuk, kontrollü ve geometrik bir soyutlamaya yöneldi.

Sanatında, yoğunlaşan geometrik soyutlamanın izleri 1960'lı yıllara kadar belirginleşmiştir. Reinhardt, 1960'tan 1967'deki ölümüne kadar yalnızca aynı boyutta, kare biçimindeki tualler üzerinde çalışmıştır. Bu dönemde, sanatı adeta bir tür minimalizme evrilmiştir. Her bir tuvalde, çoğunlukla siyahın çeşitli tonlarında ince ve dikkatle işlenmiş tabakalar kullanarak, minimal bir kompozisyon oluşturmuştur. Bu siyah renkler, neredeyse hiç fark edilmeyen ton farklarıyla, sadece gözle değil, düşünsel bir dikkatle fark edilebilecek şekilde yerleştirilmiştir. Bu şekilde, sanatçının tuvaleri yalnızca fiziksel olarak değil, izleyicinin dikkatini zorlayacak biçimde entelektüel bir düzeyde de keşfedilmeyi bekleyen alanlara dönüşmüştür. Reinhardt'ın bu siyah kompozisyonları genellikle bir haç biçiminde kesişen iki renk tabakasından oluşur ve bu şekil, tuvalin yüzeyini üç ayrı bölüme ayırır. Bu tür bir yapı, sanatı sadeleştirirken, aynı zamanda karmaşıklığa dair bir derinlik oluşturur. Reinhardt, bu işlerinde "görünmeyeni" ve "fark edileni" sorgulamış, izleyiciyi görsel ve zihinsel bir keşfe davet etmiştir. Onun eserlerinde kullanılan siyah, sadece bir renk değil, aynı zamanda bir anlam taşıyan bir form ve bir süreklilik meselesidir. Adeta bir yavaşlık ve sabırla yapılan bir izleme süreciyle, izleyicinin duyuşal deneyimi, sanat eserinin anlamının içine doğru bir yolculuğa dönüştür (Lynton, 2009).

Reinhardt'ın sanatında dikkat çeken bir diğer önemli nokta, sanatın özüne dair sahip olduğu felsefi yaklaşımıdır. Sanatçı, resmin yalnızca görsel bir araç olmanın ötesinde, izleyicinin düşünsel ve ruhsal bir yolculuğa çıkmasını sağlamak amacıyla soyutlama ve minimalizm ilkelerini ustalıkla kullanmıştır. 20. yüzyılın ortasında, özellikle soyut sanatın yükseldiği bir dönemde, Reinhardt, sanatın sınırlarını zorlayan bir anlayış geliştirmiştir. Sanatındaki hedeflerden biri, "boşluğu" ve "anlamsızlığı" başarılı bir şekilde iletmeyi başaramadığını fark etmesiydi. Onun sanatında, haç biçiminde kesişen siyah renk tabakaları bir "boşluk" yaratmaz; aksine, son derece yoğun bir anlam taşıyan, özenle işlenmiş yüzeyler ortaya çıkar. (Şekil 29) Amerikan sanatı bağlamında, bu yüzeyler kişisel bir yoğunluk ve estetik bir derinlik taşır. Reinhardt'ın bu anlamda sanatına yaklaşımı, sadece soyut bir biçimsel deneyim sunmanın ötesine geçer; aynı zamanda sanatın özüne dair felsefi bir sorgulama ve yoğun bir eleştiriyi içerir.

Şekil 29

Ad Reinhardt, No:6, 1966.



(Reinhardt, 1966)

Sanatını, sadece bir dışsal ifade ya da anlatı değil, aynı zamanda izleyiciyle derin bir düşünsel etkileşim sağlayacak bir dil olarak görmek istemiştir. Reinhardt, sanatı, izleyicinin sadece görsel bir zevke değil, aynı zamanda felsefi bir sorgulamaya da sürükleyecek bir araç olarak kullanmıştır. Reinhardt'ın sanatsal yaklaşımı, aynı zamanda 1960'ların ortalarında yükselmeye başlayan Minimalist eğilimlerle de paralellik gösterir. Minimalizm, sanatın ifadesinde azami bir sadelik ve soyutlama arayışıdır. Reinhardt'ın, azami ifade üslubuna karşı tercih ettiği ekonomik ifade tarzı, Minimalizmin temel ilkeleriyle örtüşür. Minimalist sanatçılar gibi, Reinhardt da sanatının öğelerini olabildiğince sadeleştirerek, biçimsel öğeleri asgariye indirmiştir. Ancak, Reinhardt'ın sanatındaki bu sadeleşme, sadece görsel olarak bir sadelik değil, aynı zamanda düşünsel bir yoğunluğa ulaşmayı amaçlayan bir strateji olmuştur.

Şekil 30

Ad Reinhardt, No:17, 1953.



(Reinhardt, 1953)

Onun için sanat, estetik bir tatminin ötesine geçerek, insanın varoluşsal deneyimini sorgulayan, anlam arayışına yönlendiren bir araç olmuştur. Ad Reinhardt'ın sanatı, soyutlamanın, minimalizmin ve felsefi derinliğin birleşiminden doğan bir dil oluşturur. Onun eserlerinde, form ve renk sadece görsel öğeler olarak değil, aynı zamanda varlık, zaman ve düşüncüyü sorgulayan felsefi bir yapıyı oluşturur. Reinhardt'ın kare tualleri, sanatın anlamını yalnızca görsel bir düzeyde değil, daha derin, soyut ve düşünsel bir boyutta ele alan bir başkaldırıdır.

Mark Rothko

Rothko, Renk Alanı ressamlarının en tanınmış figürlerinden biridir. Eserleri ve sanatçının posterleri özellikle yatak odası duvarları ve okul sanat salonlarında sıklıkla yer alır. Ancak, Soyut Dışavurumculuk akımında yer alması tıpkı Newman gibi geç bir dönemde olmuş 1940'ların sonlarına doğru tam anlamıyla stilini bulamamıştır. 1949'a gelindiğinde özgün üslubunun ilk örneklerini üretmeye başlamıştır (Gompertz, 2015).

Şekil 31

Mark Rothko, *Magenta, Black, Green on Orange*, 1949.



(Rothko, 1949)

1949'da yaptığı *İsimsiz (Beyaz ve Kırmızı Üzerine Eflatun, Siyah, Turuncu, Sarı)* adlı eseri, bu dönüşümün ilk örneklerinden biri olarak kabul edilir. Newman'ın "fermuarları" gibi, Rothko'nun eserlerinde de dikey renk tonlarının yumuşak geçişleri, sanatçıyı tanımlayan bir özelliktir. Rothko'nun soyut resimlerindeki geometrik şekillerin, Rus konstrüktivistleri ve süprematistlerden farklı olarak daha yumuşak ve bulanık hatlarla ifade edilmesi, onun tarzındaki özgünlüğü vurgular (Gompertz, 2015). Rothko, renk alanlarını kullanarak ışık ve mistisizm üzerine kendine has bir dil geliştirmiştir. Boya katmanlarının derinliği, sanatçının içsel duygularını yansıtarak izleyicinin de benzer bir duygusal deneyim yaşamasına olanak tanır. Bu açıdan, tuvaldeki görsel derinlik, insanın iç dünyasında hissettiği derinlikle doğrudan ilişkilidir. Rothko'nun eserlerine hem uzaktan hem de yakından bakıldığında, iki farklı bakış açısının ortaya çıkması, renklerin hareketini daha iyi anlamayı sağlar. Bu fark, resimlerinde bir tür dinamik hareket olduğunu ve izleyicide duygusal geçişlerin yaşanmasına neden olduğunu gösterir (Bolla, 2006). Mark Rothko soyutlamanın sınırlarını bir adım daha ileriye taşır. Rothko'nun sanatı, renklerin duygusal gücüne dayanır. Büyük, yumuşak kenarlı renk blokları ile kompozisyonlar yaratmış ve bu renklerin izleyicinin duygusal durumlarıyla derin bir etkileşime girmesini amaçlamıştır. Özellikle kırmızı, sarı, mor ve mavi gibi renkler üzerinden

duygusal anlamlar iletmeye çalışmıştır. Bu renkler sadece estetik değil, aynı zamanda izleyiciye psikolojik ve ruhsal bir etki yaratmayı hedefler. Tuvali tek bir renk alanı üzerinde çok sayıda tonla doldurarak, izleyiciye bir derinlik ve yoğunluk hissi verir. Rothko'nun büyük boyutlu eserlerinde yer alan dikdörtgenler, izleyiciyi içine çeken birer renk alanı gibi işler, neredeyse bir meditasyon deneyimi yaratır.

Şekil 32

Mark Rothko, *Violet, Black, Orange, Yellow on White and Red*, 1949.



(Rothko, 1949)

Rothko'nun *İsimsiz (Beyaz ve Kırmızı Üzerine Eflatun, Siyah, Turuncu, Sarı)* adlı eseri, (şekil 32) yaklaşık 2 metre yüksekliğinde ve 1,5 metre genişliğinde büyük bir dikdörtgen formatında olup, üst kısmında kırmızı bir dikdörtgen, alt kısmında ise sarıya dönüşen turuncu tonlarında bir alan yer almaktadır. Resmin merkezini belirleyen kalın siyah çizgi, alt bölümdeki renk geçişlerini birbirine bağlar. Krem rengi arka plana yerleştirilen beyaz bir çerçeve, renklerin etrafında gevşek bir şekilde aşınmış hatlarla birleştirilmiş, bu da görselin dinamik bir etki yaratmasını sağlamıştır. Koyu renklerin fovistlerin paletini andırması ve resmin yüzeyinin aydınlığı ise empresyonizme bir göndermedir (Gompertz, 2015).

Mark Rothko'nun 1950 tarihli *Beyaz Merkez* adlı eseri (şekil 33) sanatçının insan ruhunun derinliklerine ve duygusal genişliğine ulaşma arzusunu gözler önüne serer. 1948 sonrasında, Rothko'nun sanatsal tercihi, büyük dikey tuvallere yoğunlaşmak olmuştur. Eserlerinde, genellikle iki ya da daha fazla renk alanı kullanarak izleyiciyi, sadece görsel değil,

duygusal bir deneyime de davet eder. Bu renk blokları, insanın bilinçaltındaki anlamlı imgeler ve içsel diyaloglarla bağlantı kurar, böylece her bir tuval izleyicide farklı bir duygusal yankı uyandırır. Rothko'nun bu dönemdeki eserlerinde, renklerin canlılığı ve yoğunluğu, sanatçının keşfettiği yeni duygusal dünyaların heyecanını ve keşif arzusunu yansıtır. Ancak zamanla, bu yoğun duygusal arayışın Rothko'yu acıya sürüklemesiyle, sanatındaki tonlar giderek daha karamsar ve içsel bir huzursuzluğu dile getiren bir hale bürünmüştür. 1950'lerin sonlarına doğru, sanatçının içsel dünyasında yaşadığı dönüşüm, eserlerinde trajik bir karanlığa yol açmıştır (Bell, 2007).

Şekil 33

Mark Rothko, White Center, 1950.



(Rothko, 1950)

Rothko, bu tür görsel düzenlemeleri bir renk ve form araştırması olarak değil, insan ruhunun temel duygularını keşfetme aracı olarak kullanır. Sanatçı, resimlerinin "trajedi, kendinden geçme, kör talih" gibi evrensel duyguları yansıttığını belirtmiştir. Örneğin, 1954 tarihli Okra Sarısı, Kırmızı Üzerine Kırmızı (şekil 34) adlı eserinde, Rothko'nun önceki çalışmalarına kıyasla daha rafine bir uygulama ortaya koyduğu görülür. Bu eserde, resmin büyük kısmını kaplayan okra sarısı bir dikdörtgen, ince bir kırmızı sınırla çevrelenmiş ve alt kısımda kırmızı bir dikdörtgenle birleşerek dengeli bir renk geçişi oluşturmuştur. Bu renkler arasındaki etkileşim, formun sert sınırlarını yumuşatarak, resmin genel melodik uyumunu

sağlamış ve izleyicinin duygusal bir rezonans oluşturmaya olanak tanımıştır (Gompertz, 2015). Rothko'nun eserlerinde genellikle minimal bir dil kullanılır. Resimlerindeki büyük renk alanları, izleyicinin dikkatini dağılmadan odaklanmasına olanak tanır. Bazen sadece iki ya da üç ana renk alanı, derinlik ve anlam yaratmak için birleştirilir. Bu yapı, görsel açıdan sadelikle birlikte bir yoğunluk oluşturur.

Şekil 34

Mark Rothko, Ochre and Red on Red. 1954.



(Rothko, 1954)

Mark Rothko'nun "Okra Sarısı (Okra Sarısı, Kırmızı Üzerine Kırmızı)" adlı devasa eseri, onun sanata yaklaşımını ve felsefesini yansıtan önemli bir örnektir. Rothko, büyük boyutlu resimlerin yalnızca ego ya da gösteriş amacıyla yapılmadığını, aksine izleyiciyle derin bir duygusal bağlantı kurmayı hedeflediğini vurgulamıştır. Sanatçı, eserlerinin "sıcak ve içten" duygular uyandırmasını arzuladığını belirtir ve izleyicinin, resimlerle etkileşime girerek bir tür "performans" içinde yer alacağını düşünür. Rothko, resimlerinin doğru bir şekilde sergilenmesi gerektiğine inanarak, eserlerinin özel bir ortamda ve belirli kurallara göre sunulması gerektiğini savunmuştur. Bu doğrultuda, sanatçı, Okra Sarısı adlı eserin, koleksiyoncular Marjorie ve Duncan Phillips tarafından satın alındığında, sergileneceği odanın düzenlemesiyle yakından ilgilenmiş ve eserlerin izleyiciyle etkileşiminin en güçlü şekilde yaşanabilmesi için çeşitli düzenlemeler yapılmasını istemiştir. Bu deneyim, Rothko'nun sanatına olan bağlılığını ve

eserlerinin doğru bir şekilde yorumlanabilmesi gerektiğine olan inancını ve ihtirasını devam ettirmiştir. (Gompertz, 2015). Washington'daki Phillips Koleksiyonu'nda yer alan dört Rothko tablosunun bulunduğu oda, küçük ve samimi bir atmosfere sahiptir. Odaya başkaları girdiğinde, izleyici hemen bir rahatsızlık hissine kapılabilir. Rothko'nun eserleriyle duygusal bir bağ kurmak, özellikle de sergiyi kalabalık bir şekilde gezen bir izleyici grubuyla çevrili olmak, oldukça zorlaşır. Rothko tablolarını etkili bir şekilde deneyimlemek için gerekli olan fiziksel koşulların ötesinde, eserin anlamı üzerine yapılan çıkarımlar da rahatsız edici bir boyut kazanabilir, çünkü bu eser son derece bireysel bir yaklaşıma dayanır (Rothko, 2015).

Rothko, tarzını sadeleştirerek iki ya da üç dikdörtgenin dikey bir düzenlemeyle boyandığı, parlak renklerden oluşan tablolar üretmeye başladı. Büyük boyutlu tuvalerin amacı izleyiciyi uzaklaştırmak değil, aksine resmin içine çekerek derin bir bağ kurmasını sağlamaktı. İnce katmanlar halinde uygulanan renk, eserin yapısından ayrılmaz bir hale geldi. Rothko, eserlerinin yalnızca dekoratif veya renklerin estetik oyunundan ibaret olmasını istemiyor, derin anlamlar taşıyan ve düşünceye sevk eden bir deneyim sunmayı hedefliyordu. Bu anlayış, 1958'de New York'taki Seagram binasında bulunan Four Seasons restoranı için yaptığı projeden vazgeçme kararını etkileyen faktörlerden biri olabilir. 1960'larda Rothko, daha sonra Rothko Şapeli olarak bilinecek mekân için büyük boyutlu paneller hazırladı. Bu eserler, önceki çalışmalarına kıyasla daha karanlık tonlar içeriyor ve ışık etkisinden büyük ölçüde yoksundu. Ön plandaki şekil ile arka plandaki renk arasındaki farklar neredeyse tamamen silinmişti. Tüm çalışmalarında olduğu gibi, bu eserlerinde de izleyiciyi derin bir düşünce ve içsel sorgulama durumuna çekmeyi hedefledi (Yıldırım, 2018). Rothko'nun karanlık duvar resimlerine geçişi, adeta alternatif bir gelenek üzerinde yoğunlaştığı ve belki de ilk büyük hatasını yaptığı bir döneme işaret eder. Bu eserler, sanatçının kendini rengin derinliklerine kadar daldırmasının ve gölgenin yeni bir gizem olarak sunulmasının etkisiyle, adeta bir anıtsal kasvet havası taşır. Rothko'nun bu dönemdeki yaklaşımı, resimlerinin anlamını sadece renk değil, aynı zamanda yoğun bir gölge ve karanlık atmosfer üzerinden yeniden şekillendirir (Kozloff, 1961).

Kırmızıda dört karanlık eseri, Mark Rothko'nun renk üzerine olan ustalığının zirveye ulaşmış bir örneğidir. Rothko, siyah, kahverengi ve kırmızı gibi derin ve yoğun renkler arasındaki duygusal dengeyi mükemmel bir şekilde kullanarak hem şahsi eserlerinde hem de Texas, Houston'daki Rothko Şapeli gibi büyük projelerde bu renk paletini sıkça tercih etmiştir. Bu renkler, özel bir kontrol ve dikkat gerektirir, çünkü çok hassas bir sıcaklık ve ton dengesine sahip olmaları gerekir. Rothko, bu karmaşık renk geçişlerini kusursuz bir şekilde yönetir, her biri kendi içinde uyumlu bir duygusal yoğunluk taşır (Thompson, 2014).

Şekil 35

Mark Rothko, Four Darks in Red 1958.



(Rothko, 1958)

Eserdeki kırmızı alan, koyu kırmızı, turuncu ve kahverengi tonlarıyla derinleşen bir geçişi anlatır. Bu dörtgen formlar, renklerin birbiriyle kaynaşmasını sağlar. Alt kısımdaki dörtgen, koyu kırmızıya daha yakın bir tonla başlar, yukarıya doğru çıkıldıkça daha morumsu bir renge dönüşür. Büyük siyah alan, mavi ve yeşil tonlarıyla gölgelendirilerek daha zengin bir ifade kazanır. Tuvalin üst kısmında ise ince bir kahverengi şerit yer alır; bu şerit, tüm diğer renkleri yerinde tutarak adeta tuvalin geri kalan kısmını dengeler ve tamamlar. Rothko'nun bu eserinde, renklerin arasındaki ince geçişler ve kontrastlar, izleyiciyi içine çeken bir duygusal yoğunluk yaratır.

Mark Rothko, resimlerinde trajediyi yalnızca bir anlatı aracı olarak kullanmamış, aynı zamanda Nietzsche'nin felsefesinden beslenen bir bakış açısını benimsemiştir. Nietzsche'ye göre trajedi, insanın yaşamı onaylaması ve en zorlayıcı koşullar altında bile hayatta kalabilmesiyle bağlantılıdır. Bu anlayış, Rothko'nun sanatındaki derin duygusal temalarla örtüşür. Sanatını, şiddetle karşıtlıklar arasındaki bir çatışma olarak tasvir etmiştir; renklerin yatay-düşey, aydınlık-karanlık, sıcak-soğuk gibi zıt kutuplar arasında geçişleriyle, izleyiciyi bir varlık ve yokluk mücadelesinin içine çeker. Bu, Rothko'nun eserlerinde Nietzschevari bir "asal savaş" anlayışını yansıtır. Rothko, özellikle 1964'ten sonra siyah ve gri tonlarıyla çalışmaya başlamış ve bu dönemdeki eserleri, şaşırtıcı bir şekilde derinlikli ve ışık yayan nitelikler taşır. Bu dönemdeki resimler, ilk bakışta karanlık ve ağır gibi görünse de izleyiciye oldukça samimi ve etkileşimli bir deneyim sunar. Bu eserler, varlık ve hiçlik arasında salınan bir duygusal

boşluk yaratır. 1968 tarihli *İsimsiz* gibi eserleri, sarımsı mor-siyah bir renk bloğu, kırmızımsı siyah bir yatay dörtgen ve yeşilimsi siyah alanlarla sınırlandırılmıştır. Bu tonlar arasındaki yakınlık, izleyiciyi mevcudiyet ile hiçlik arasında bir belirsizliğe sürükler. Renkler kaybolur ve yeniden ortaya çıkar, izleyiciye zamanın ve varlığın sürekli bir döngüsünü hatırlatır (Thompson, 2014)

Şekil 36

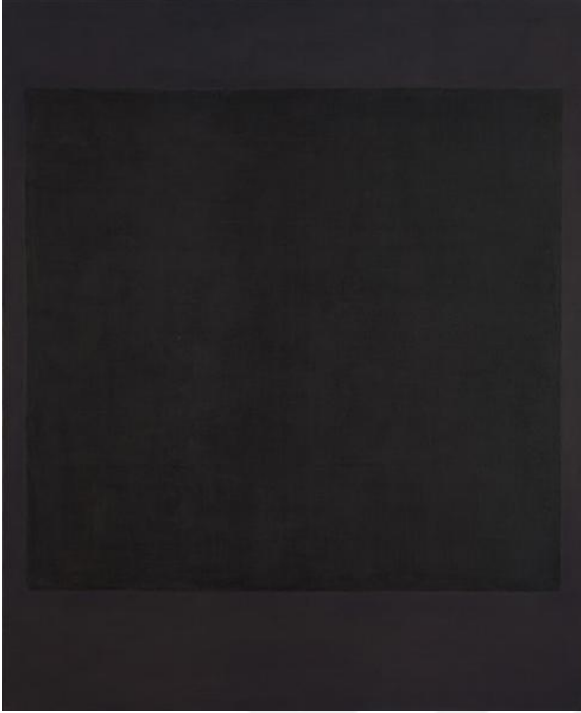
Mark Rothko, No. 2, 1964.



(Rothko, 1964)

Şekil 37

Mark Rothko, No. 7 1964.



(Rothko, 1964)

Şekil 38

Mark Rothko, Red, 1964.



(Rothko, 1964)

Rothko'nun bu dönemdeki resim dilindeki değişim, kişisel sağlık sorunlarıyla da bağlantılıdır. 1968'de geçirdiği aort anevrizması, onun çalışma yöntemlerini değiştirmiştir. Yalnızca gerilmiş kağıt üzerinde çalışabilmesi, resimlerine yeni yapısal unsurlar katmıştır. Bu dönemdeki resimlerinde, genellikle yatay bir çizgiyle ikiye bölünmüş kompozisyonlar gözlemlenir. (Şekil 39) Ayrıca, çizilen alanlar bir santimetre genişliğinde beyaz bir bantla çevrelenmiştir. İlk başta bu bantlar, kâğıdın gerginliğini sağlamak için kullanılıyordu, ancak zamanla Rothko bu etkiyi tuvalin kenarlarını bantlayarak da yaratmaya başlamıştır. Rothko'nun bu tekniksel yenilikleri, eserlerine derinlik katarken aynı zamanda renkler ve formlar arasındaki hassas dengeyi daha da vurgulamıştır (Thompson, 2014).

Şekil 39

Mark Rothko, İsimsiz, 1969.



(Rothko, 1969)

Şekil 40

Mark Rothko, Gray and Mauve, 1969.



(Rothko, 1969)

Sanatçı, Batı uygarlığındaki baskı ve zorbalığa rağmen, başka bir yerde yaşamayı düşünmediğini ifade etmektedir. Kendisinin son dönem eserlerinde, Japon veya Çin etkisinden çok, son Rembrandt eserlerinin etkilerinin daha belirgin olduğunu belirtir. Ayrıca, yapıyı çatma konusunda ona en çok ilham veren sanatçının Matisse olduğunu, çünkü Matisse'in yüzey resimleri yaratmada öncü bir rol üstlendiğini vurgular. Sanatçı, bu eserleri görmek için düzenli olarak Metropolitan Museum'a gittiğini de ekler (Ragon, 2009).

Tuvalindeki Renklerin Psikolojik Etkisi

Siyah ve gri renk çalışmalarında sanatçının soyutlama ediminden vazgeçerek kendine özgü yeni bir üslupla nesnel temsilden çok içerik türünde resimlere yöneldiği düşünülmektedir. Renklerin yarattığı karamsar atmosfer, sanatçının ölüme bir adım daha yaklaştığının göstergesi gibidir. Ancak bu resimler boş imgeler ve renkli alanlarla temsil edilmektedir. Bu alanlar sadece bir renk gibi görünseler de duygu anlamında oldukça zengin anlamlar içermektedir (Uysal, 2017, s. 240).

‘Işık, toprak ve mavi’ adlı eserde, gri alan arka planda negatif bir alan yaratırken, renkli dikdörtgenler pozitif alanı oluşturur. Sarı ışığıyla izleyicinin dikkatini çekerken, mavi daha derin ve uzak bir alan hissi uyandırır. Sarının etkisiyle mavi, adeta bir boşluk gibi görünür. Diğer bir örnekte ise mavi, arka planda yer alır ve dolu alan olarak diğer renklerle yarışır. Yeşil, mavi ışıkla birleşerek kaybolur ve izleyiciye derinlik hissi verir. Ressam, renk ve biçim ilişkilerini tersine çevirerek huzursuz bir etki yaratmayı amaçlar. Bu şekilde resimler, izleyiciyle sürekli değişen bir ilişki kurar. Rothko'nun eserleri, tıpkı Malevich'in tablolarında olduğu gibi, belirsizlik, boşluk ve nesnellikten uzaklık gibi temaları işler. Ancak Rothko, renklerin ve şeffaflığın etkisiyle izleyicinin içsel boşluğuna dokunur ve bu duyguyu somut hale getirir (Dülger, 2017).

Temkin, Rothko'nun eserlerine duyduğu ilgiyi, özellikle kırmızı rengin kullanımıyla ilişkilendirerek ifade etmiştir. *16 No* adlı eserinde kırmızı, sadece bir renk değil, eserin her bir ögesiyle kaynaşarak, izleyiciyi sürekli bir dönüşüm ve gizem haline sokan dinamik bir güç gibi görünmektedir. Rothko'nun kırmızısı, yaygın, birleştirici ve her şeyi kapsayan bir etki yaratırken, izleyicinin gözünün resimde hareket ettikçe, bu kırmızının sürekli değişen ve farklı anlamlar taşıyan bir hale dönüşmesi, eserin gizemli doğasının bir parçasıdır. Temkin'in ifadesiyle, "Bu, her şeyi gizemli kılan şeyin bir parçasıdır." Bu yorum, Rothko'nun renk kullanımının sadece görsel değil, aynı zamanda izleyiciye sürekli yeni anlamlar ve duygusal derinlikler sunan bir strateji olduğunu ortaya koymaktadır (Blüwise, 2011).

Rothko'nun kompozisyonlarında sıkça kullandığı kırmızı rengiyle ilgili olarak, iki önemli özellik dikkat çeker. İlk olarak, kırmızının belirsizliği, ikinci olarak ise gücü. Rothko, eserlerinde kırmızıyı kullanırken, pop art'ın etkisiyle ele geçirilmekten ve eserin zamanla evrimleşmek yerine, zamanla sabitlenmiş olarak algılanmasından endişe etmektedir. Ancak, Rothko'nun kırmızısı izleyiciyi her zaman durdurur, dikkatini çeker, merak uyandırır ve huzursuzluk yaratır. Bu özellikler, Rothko'nun eserlerini hem çileden çıkarıcı hem de çekici kılar. Onun kırmızısı, sadece bir renk değil, izleyiciyle sürekli bir duygusal ve zihinsel etkileşim başlatan dinamik bir kuvvet olarak varlığını sürdürür (Blüwise, 2011).

Mark Rothko, renkleri tuvalinde yalnızca görsel bir öge olarak kullanmakla kalmamış, aynı zamanda onlara derin duygusal ve psikolojik anlamlar yüklemiştir. Rothko'nun renkleri, onun sanatsal ifadesinin temel taşlarını oluşturur ve her biri farklı bir duygu ya da ruh haliyle ilişkilendirilmiştir. İşte Rothko'nun renkler için yüklediği bazı anlamlar:

1. **Kırmızı:** Rothko, kırmızı rengi yoğun bir şekilde kullanarak, güçlü duygular ve içsel gerilimleri ifade etmiştir. Kırmızı, sıklıkla tutkuyu, öfkeyi, yoğunluğu ve bazen de

- korkuyu simgeler. Ancak Rothko'nun eserlerinde kırmızı sadece bir fiziksel renk değil, aynı zamanda izleyiciye duygusal bir tepki uyandırmayı amaçlayan bir araçtır.
2. **Sarı:** Sarı, Rothko'nun resimlerinde genellikle bir tür "ışık" ya da "sıcaklık" hissi verir. Sarı renk, bir yandan umut, neşe ve hayata dair pozitif bir hissiyat yaratırken, bazen de gerilimli bir kontrast oluşturur. Özellikle sarı, Rothko'nun eserlerinde bir içsel ışık ya da bir çeşit yükseliş olarak da okunabilir.
 3. **Mavi:** Mavi, Rothko'nun eserlerinde sıklıkla dinginlik, huzur ve bazen de melankoli ile ilişkilendirilir. Ancak mavi de tıpkı diğer renkler gibi, farklı bağlamlarda daha derin ve karmaşık bir anlam taşır. Mavi, Rothko'nun dünyasında duygusal bir boşluk, bir içsel arayış ya da uzamış bir yalnızlık hissi de barındırabilir.
 4. **Yeşil:** Yeşil, Rothko'nun eserlerinde genellikle doğa, yenilik ve denge ile ilişkilendirilmiştir. Aynı zamanda yeşil, huzurun ve içsel barışın sembolü olabileceği gibi, bazen de çelişki ve karmaşıklığı yansıtabilir. Rothko'nun yeşil tonları, diğer renklerle karışarak farklı anlam katmanları oluşturur.
 5. **Mor:** Mor, Rothko'nun çalışmalarında daha çok mistik ve manevi bir anlam taşır. Mor renk, genellikle derin bir içsel dünya, bilinçaltı düşünceler veya ruhsal arayışlarla ilişkilidir. Bu renk, bazen bir tür hüznün ve ölüm duygusunu da simgelese de, aynı zamanda bir yükselme ve ilahi bir boyut arayışını da barındırır.
 6. **Siyah ve Gri:** Rothko'nun siyah ve gri tonları, genellikle boşluk, hüznün ve melankoli ile ilişkilendirilmiştir. Siyah, derinlik ve yokluk duygusunu simgelerken, gri ise belirsizliği, belki de bir tür geçiş hali ve belirsizliği ifade eder. Rothko'nun bu renkleri, duygusal boşlukları ve varoluşsal sorgulamaları yansıtan bir zemin oluşturur.

Rothko'nun Şapel Resimleri

Mark Rothko'nun sanatı zaman içinde önemli değişimler geçirdi. Üslubunu korumuş olsa da eserlerinin tonunda belirgin bir dönüşüm yaşandı. Hâlâ büyük boyutlu tuvaler üzerine yakın tonlarda soyut dikdörtgenler resmediyordu, ancak temaları artık daha karamsar bir insan duyguları yelpazesine odaklanıyordu. 1950'lerin ikinci yarısından itibaren, eserlerinde kullandığı renkler daha koyulaştı ve hüznün temasına yaklaştı. Yoğun mor tonları, kan kırmızısıyla birleşiyor; ağırbaşlı kahverengiler, kasvetli grilere eşlik ediyordu. Kariyerine Matisse'in canlı ve yaşam dolu renkleriyle başlamış olan Rothko, bu dönemde eserlerinde ölüm ve melankoliyle uyumlu tonlara yer verdi. De Menil ailesinin dini amaçlarla tasarlanmış bir mekân için sipariş ettiği resimler, bu kasvetli dönüşümün en çarpıcı örneklerinden biriydi.

Rothko, zeminden tavana asılacak şekilde tasarladığı on dört büyük boyutlu eserle, mekânda derin bir düşünce ve melankoli atmosferi yaratmayı hedefledi. Bu eserlerden yedisi koyu bordo bir arka plana sahipti ve kenarlarında siyah tonlar vardı. Diğer yedi eser ise koyu mor tonlar arasında neredeyse fark edilmeyecek geçişlerle şekillenmişti. Rothko'nun ünlü yumuşak geçişli dikdörtgenleri, bu karanlık renk alanlarında adeta görünmez hale geliyordu. Ayrıca sanatçı, kilisenin yalnızca tavandan sızan doğal gün ışığıyla aydınlatılmasında ısrar ederek mekânın daha da ağır bir atmosfer kazanmasını sağladı. Rothko Şapeli, sanatçının bu eseri tamamlamasından kısa bir süre sonra, 1971 yılında açıldı. Sekiz duvarını kaplayan kasvetli resimler, ziyaretçilere çarpıcı bir ruhsal deneyim sunuyordu. Bu eserler, izleyiciyi derin bir tefekkür ve içsel sorgulama sürecine çeken güçlü bir atmosfer yaratmayı başardı (Gompertz, 2015).

Rothko'nun Chapel projede yer alması, John ve Dominique de Menil çiftinin bir önerisiyle başladı. Menil ailesi, Houston'da modern sanat galerisi *The Menil Collection*'ı kurmuş ve Rothko'nun sanatıyla tanıştıktan sonra, onun sanatını bir kilise ortamında görmek istemişlerdir. John de Menil, Houston'da tanınmış bir mecra olan *The Menil Collection*'ın kurucusuydu ve eşi Dominique de Menil, özellikle sanata olan ilgisi ve kültürel katkılarıyla biliniyordu. Bu çift, Rothko'yu hem resimlerinin dini ve manevi boyutları hem de ruhsal derinliği nedeniyle çok takdir ediyordu. 1964 yılında Menil ailesi, Rothko'ya Houston'daki yeni bir ibadet yeri için büyük bir sanat projesi teklif etmiştir.

Menil ailesi, Rothko'dan 14 büyük duvar resmi yapmasını istemişti. Ancak bu eserler sadece bir sanat projesi değildi; aynı zamanda bir meditasyon ve ibadet alanı yaratmayı amaçlıyordu. Rothko'nun Chapel Resimleri, onun sanatının zirveye ulaştığı bir dönemi temsil eder. Bu projede, Rothko yalnızca görsel değil, aynı zamanda duygusal ve manevi bir etki yaratmayı hedeflemişti. Rothko'nun renklerin gücüyle derin bir tinsel deneyim yaratmak için bu projeyi kabul etmesinin nedeni, onun hem dini hem de varoluşsal bir anlam arayışına olan ilgisiydi. Menil ailesinin teklifinde, Houston'daki yeni ibadet alanında insanların bir araya gelip rahatça meditasyon yapabilecekleri bir atmosfer yaratmak ve sanatı, manevi bir yolculuk olarak görmek vardı.

Şekil 41

Mark Rothko, Rothko Chapel, 1970.



(Rothko, 1970)

Rothko, Chapel için verdiği projeye başlarken, ilk başta tam olarak ne yaratacağına dair net bir planı yoktu. 1964 ve 1965 yıllarında projeye başlamış ve pek çok deneme yapmıştır. Bu sırada Rothko'nun zihinsel durumu oldukça karmaşıktı; özellikle sanatçı, depresyon ve tinsel arayışları arasında bir yolculuk yapıyordu. Rothko, eserin sadece görsel değil, aynı zamanda fiziksel deneyimsel bir alan yaratmasını da istiyordu. Bu nedenle, Menil ailesiyle birlikte Chapel'in mimari tasarımında da aktif olarak yer aldı. Rothko'nun, camlardan gelen ışığın doğal bir atmosfer yaratmasını istediği anlaşılmaktadır.

Şekil 42

Mark Rothko, Rothko Chapel, 1970.



(Rothko, 1970)

Rothko, projenin başında, Chapel'deki her bir duvar için farklı renkler ve tasarımlar üzerinde yoğun bir şekilde çalıştı. İlk başta bazı renkler fazla parlak olduğu için, sonra tonları koyulaştırarak daha yoğun ve derin etkiler yaratmaya çalıştı. Eserlerin yerleştirilmesi de oldukça önem taşıdı; duvarların büyüklüğü, odanın atmosferi ve izleyicinin resimlere olan yaklaşımı Rothko için birer sanatsal unsurdu.

Şekil 43

Mark Rothko, Rothko Chapel, 1970.



(Rothko, 1970)

Rothko, Chapel Resimleri üzerinde çalışırken ciddi bir duygusal ve psikolojik çöküş yaşadı. Sanatçının ruh hali giderek daha kötüye gidiyor ve kişisel sorunları, projeyi tamamlama sürecini zorlaştırıyordu. Bununla birlikte, Rothko'nun eserleri, onun sanatsal ve psikolojik derinliğini yansıtıyordu. Bu resimler, sadece estetik anlamda değil, aynı zamanda kişisel bir anlam taşıyor ve Rothko'nun kendi içsel boşluğu, yalnızlık ve varoluşsal sorgulamalarını da yansıtıyordu. Sanatçının sıkça depresyon yaşadığı, yaşadığı psikolojik sıkıntılar ve projeye dair umutsuzlukları, bu resimlerin tamamlanmasında bir engel oluyordu. Rothko'nun son yıllarındaki yalnızlık ve karamsarlık, eserlerine doğrudan etki etti. Onun için bu proje, bir anlamda kendi ruhsal arayışını, dini ve varoluşsal soruları sorgulayan bir yapıt olarak şekillendi. Rothko, 1969 yılında son duvar resimlerini bitirdi ve bu, onun son dönem eserlerinden biri oldu. Bu resimler, sanatçının ruhsal çöküşüne paralel olarak yoğun ve karanlık bir tonla tamamlandı. Rothko'nun çizdiği 14 eserin çoğu koyu kırmızı, bordo, siyah gibi derin renklerden oluştu ve izleyiciyi yoğun bir meditatif atmosfer içinde bırakmayı hedefledi. Bu dönemden sonra sanatçı 1 yıl içinde, 1970'te intihar etmiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Mark Rothko'nun Etkilediği Sanatçılar Üzerine Bir İnceleme

Mark Rothko, 20. yüzyıl sanatının en önemli figürlerinden biri olarak, yalnızca soyut ekspresyonizm akımının önde gelen temsilcilerinden biri olmakla kalmamış, aynı zamanda modern sanatın yönünü belirleyen derin bir etki bırakmıştır. Özellikle renk, form ve duygusal yoğunluk üzerine kurduğu sanat anlayışı, kendisinden sonraki sanatçıları derinden etkilemiş ve onların sanat üretiminde yeni bir dilin gelişmesine olanak sağlamıştır. Rothko'nun özgün tarzı ve renk alanı resimleri, sanat dünyasında önemli bir dönüm noktası yaratmış; minimalizmden, soyut ekspresyonizme kadar geniş bir yelpazede pek çok sanatçıyı etkilemiştir. Rothko'nun resimleri, duygusal ve psikolojik bir derinlik yaratma amacını taşır. Onun tuvallere yerleştirdiği büyük renk blokları, izleyicinin duygusal bir etkileşime girmesini sağlamak üzere kurgulanmıştır. Rothko'nun sanatsal yaklaşımındaki bu duygusal yoğunluk, sadece dönemin önde gelen sanatçıları üzerinde değil, sonraki nesillerdeki sanatçılar üzerinde de büyük bir etki yaratmıştır. Bu etkiler, genellikle soyut sanatın sınırlarını aşan bir biçimde, renk ve formun birleşiminden doğan derin anlamlar arayışına dönüşmüştür. Rothko'nun resimlerinde sunduğu görsel estetik, sanatçılara görselliğin ötesinde bir dil sunmuş, sanatı daha çok bir deneyim alanı, bir his olgusu haline getirmiştir.

Mark Rothko'nun etkisi, özellikle soyut ekspresyonizm akımında kendini göstermiş, ancak sonrasında minimalizm ve renk alanı sanatının gelişiminde de önemli bir rol oynamıştır. Rothko'nun sanatsal mirası, pek çok sanatçı tarafından hem estetik bir referans hem de duygusal bir anlatım yolu olarak benimsenmiştir. Bu sanatçılar arasında Barnett Newman, Ad Reinhardt, Helen Frankenthaler, Jules Olitski, Frank Stella yer almakta; ayrıca Türk sanatında da Rothko'nun etkisini görebileceğimiz Mübin Orhon, Erol Akyavaş ve Burhan Uygur gibi sanatçılar, Rothko'nun izinden giderek sanatsal dillerini şekillendirmiş ve kendi tarzlarını geliştirmişlerdir.

Jules Olitski

1965 yılı itibarıyla Jules Olitski, fırça ile yapılan kılcal izlerin bile, zamanla başka bir form ya da figür yaratmaya yol açtığını gözlemledi. Bu durum, resmin, sanatçının denetimi dışında bir öge eklemesine neden oluyordu. Bu yüzden, fırçayı bırakıp resmi tabancayla boyamaya başladı. Olitski'ye göre, resimde bir alan yaratmak, aslında bir işaret yaratmak, bir benzerlik oluşturmak demektir. Bu, dünyanın bir şekilde temsiline ulaşmak anlamına geliyordu. Ancak Olitski, resmin anlam ve değer taşımasının, tuvale eklediklerimizle değil,

çıkardıklarımızla sağlandığını savunuyordu. Çünkü saf resim, ancak sanatçının kendisini ve süreçleri içsel bir şekilde keşfetmesiyle ortaya çıkabilirdi. Bundan da öte, sanata dair her şeyin resimsel değil, resim dışı öğeler olduğunu vurguluyordu (Balcı, 2019).

Şekil 44

Jules Olitski, Tin Lizzie Green, 1964.



(Olitski, 1964)

Şekil 45

Jules Olitski, Radical Love, 1972.

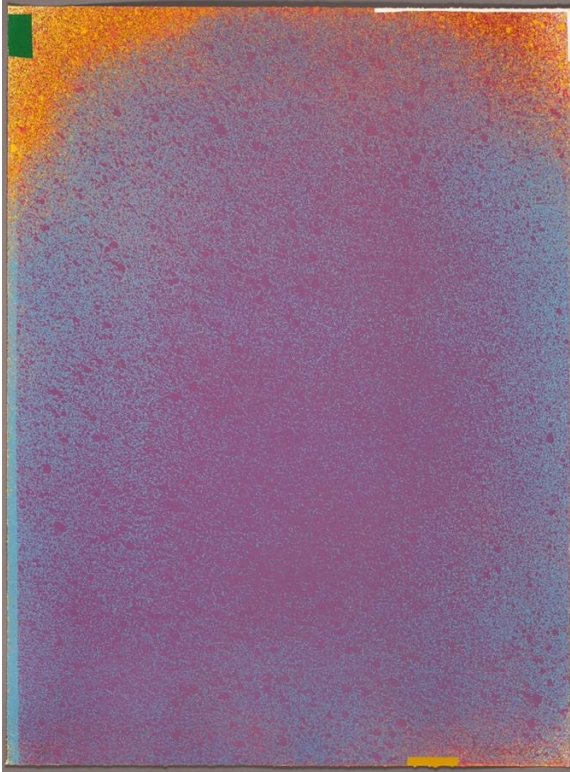


(Olitski, 1972)

Mark Rothko'nun renk alanları üzerine geliştirdiği teknikler ve resim anlayışı, Olitski üzerinde belirli bir etki bırakmıştır. Rothko'nun eserlerinde, renkler arasındaki derin duygusal etkileşim ve izleyici üzerinde yaratılan yoğun atmosfer, Olitski'nin sanatında da görülebilir. Rothko'nun geniş renk alanları, tuval üzerinde "derinlik" yaratma biçimi ve bu renklerin izleyiciyle doğrudan duygusal bir ilişki kurma amacı, Olitski'nin erken dönem çalışmalarında benzer şekilde yansımıştır. Olitski, Rothko'nun renklerin gücünü ve soyutlamanın duygusal yönünü benimsese de onun sanatını daha ileriye taşıyarak özgün bir biçim ortaya koymuştur. Olitski, Rothko'nun renk alanlarını ve duygusal etkiyi kullanırken, kendi teknik yeniliklerini de eklemiştir. Örneğin, boya püskürtme tekniğini kullanarak, renklerin tuval yüzeyinde farklı biçimlerde dağılmasını sağlamış, bu da Rothko'nun daha düz ve belirgin renk alanlarından farklı bir görsel deneyim sunmuştur. Jules Olitski, Mark Rothko'nun sanatından etkilenmiş olsa da kendi sanatsal pratiğini oluştururken onu özgün bir şekilde yeniden yorumlamıştır. Rothko'nun renk ve duygusal yoğunluk anlayışı, Olitski'nin renk alanlarıyla çalışan sanatında önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Ancak Olitski, bu etkiyi daha dinamik ve deneysel bir yaklaşımla genişletmiş ve dönemin diğer soyut sanatçılarından ayrılmıştır.

Şekil 46

Jules Olitski, Graphics Suite 1, 1970.



(Olitski, 1970)

Helen Frankenthaler

II. Dünya Savaşı sonrasında soyut dışavurumculuk akımına yeni bir perspektif ve teknik anlayışı ekleyen Helen Frankenthaler, özellikle Hans Hoffman, Jackson Pollock ve Mark Rothko'nun sanatsal dilinden etkilenmiştir. Özellikle Rothko'nun renk geçişleri ve tonlamalarındaki derinlik, Frankenthaler'ın eserlerinde belirgin bir biçimde görülür. Sanatçı, doğayı ve doğadaki ışık değişimlerini soyut bir şekilde yansıtarak, lirik bir atmosfer yaratmayı başarmıştır. Renk alanı resminin öncüsü olarak kabul edilen Frankenthaler'ın sanatındaki temel çıkış noktası, doğanın görsel etkileri ile şekillenen soyut formlardır. Doğadaki ışık oyunları ve doğal yapılar, Frankenthaler'ın eserlerinde sadeleştirilmiş soyut izler ve şeffaf lekeler şeklinde yansımaları bulur. Geometrik formlar, keskin hatlardan kaçınılarak, daha yumuşak ve organik bir biçimde işlenir. Ayrıca, astar kullanılmadan doğrudan tuval üzerine yapılan boya uygulamaları, eserin daha sade ve pentürden uzak bir görünüm kazanmasını sağlar. Bu yaklaşım, yoğun ve katmanlı boya kullanımından ziyade, şeffaf ve hafif lekelerle oluşturulmuş bir kompozisyon anlayışını ortaya koyar (Burunsuz, 2023).

Şekil 47

Helen Frankenthaler, Mauve District, 1966.



(Frankenthaler, 1966)

Sanatçı, eserlerinde doğadan ilham alarak soyut mekânlar tasarlamış ve bu temayı eserlerinin başlıklarına da açıkça yansıtmıştır. Doğanın soyutlanmış formlarını içerdiği bu çalışmalar, güçlü bir görsel etki yaratmaktadır (Gülbüz & Sarcan, 2021).

Şekil 48

Helen Frankenthaler, İsimli, 1960.



(Frankenthaler, 1960)

Frankenthaler, 1950'ler ve 1960'larda yaratmış olduğu büyük boyutlu tuval çalışmalarıyla dikkat çekmiştir. Özellikle soyut dışavurumculuk akımının öncülerinden olan Jackson Pollock ve Mark Rothko'nun etkisinde olsa da kendine özgü bir tarz yaratmıştır. Onun soyut sanat anlayışı, çok daha duysal ve lirik bir ifade biçimi sunar. Frankenthaler, soyut dışavurumculuktan ve renk alanı (color field) sanat akımından etkilenmiş olsa da bu akımların daha sonra gelişen çağdaş sanat anlayışı içinde de önemli bir yer edinmiştir. Çalışmaları, çağdaş sanatın dinamiklerine dahil olur çünkü onun eserleri renk, form ve yüzeyle ilgili derin araştırmalar yaparak izleyiciyi farklı algılamalara yönlendirir. Ayrıca, kadın sanatçılar arasında çok önemli bir yere sahiptir, çünkü o dönemde sanat dünyasında kadınların yerini sorgulayan bir dönemde başarılı bir kariyer inşa etmiştir. Sonuç olarak, Helen Frankenthaler, çağdaş sanatın önemli bir ismi olarak kabul edilir ve onun sanatı, soyut dışavurumculuktan başlayarak daha çağdaş, deneysel ve yenilikçi alanlara doğru genişlemiştir.

Şekil 49

Helen Frankenthaler, Cameo, 1980.



(Frankenthaler, 1980)

Şekil 50

Helen Frankenthaler, Southern Exposure, 2005.



(Frankenthaler, 2005)

Çağdaş Türk Resmine Etkisi

Mübin Orhon

Türkiye'de Siyaset Bilimi eğitimi aldıktan sonra, 1940'ların sonlarında doktora yapmak amacıyla Paris'e giden Mübin Orhon, II. Dünya Savaşı sonrasında sanat ve kültür alanında hâlâ bir başkent olma özelliğini sürdüren bu şehirde, sanatsal ve felsefi alanda son derece verimli ve sorgulayıcı bir dönemin tanığı olmuştur. Bu süreç hem sanatta hem de felsefede derin bir duygusal yoğunluk ve sürekli bir yeniden sorgulama haliyle karakterize edilen, özellikle entelektüel bir dinamizmin ön planda olduğu bir atmosferi yansıtmaktadır. (Yılmaz, 2015)

II. Dünya Savaşı sonrasında, tüm değerlerin ve normların sorgulanmaya başlanması, resim sanatını da etkisi altına almıştı. Ressamlık eğitimi almamış ve bu alanda profesyonel bir geçmişi bulunmayan Mübin Orhon, tam da böyle bir dönemde, Paris'te resimle tanıştı ve sanatsal yolculuğuna burada adım attı. Orhon'un Paris'e gelişinin hemen ardından, sanat, felsefe ve edebiyat alanlarında insanın varoluşuna dair her şeyin yeniden ele alındığı bir dönem başlamıştı. Belirsizliğin ve soru işaretlerinin egemen olduğu bu dönemde, varoluşçuluk felsefesi güçlü bir şekilde gün yüzüne çıkmış, geleneksel kalıpların geçerliliği sorgulanmış, anlamın kaybolduğu bir ortamda, bilgi ve gerçeklik anlayışları da göreceli bir boyut kazanmıştı. Bu dönemde, gerçekliğin mutlak olmadığı, her bireyin, her izleyicinin kendi perspektifine göre farklı bir gerçeklik algısı oluşturabileceği anlayışı öne çıkmıştı (Yılmaz, 2015)

Mübin Orhon'un resimlerinde, insanın kendisini ve doğayı anlama çabasındaki belirsizlik ve çözümleme arayışları belirgin bir şekilde yer almaktadır. Orhon'un eserlerinde, doğa ve insanı çevreleyen imgelerin tanımlanmasındaki güçlük veya bu imgelerin ardındaki gizem, genellikle "tanımsız" bir şekilde yansır. Tanımsızlık, doğadaki varlıkların gözlemlerimize yansıyan imgelerinin gerçek anlamlarını belirlemenin zorluğundan doğar. İnsan zihninin ve duyuşsal algısının sınırlı olması, Orhon'un resimlerinde bu imgeleri reddederek daha soyut bir anlatım dili geliştirmesine neden olmuştur. Sanatçının eserlerinde, dünyanın görsel anlamda açıkça algılanabilir veya nesnel bir gerçeklik taşıyan öğeleri yer almaz. Bunun yerine, insanın varoluşuna dair belirsizlik ve görünenin ötesindeki gerçekliğe duyulan şüphe, varlık, yokluk ve şeffaflık arasındaki ince çizgide şekillenen bir anlayışla birleşir. Bu bağlamda renk, bu felsefi arayışın görsel bir dil olarak ifade bulduğu önemli bir unsurdur (Yılmaz, 2015)

Şekil 51

Mübin Orhon, Soyut, 1971.



(Orhon, 1971)

Mübin Orhon'un resimleri, kesinlikle soyut bir nitelik taşır. Ancak bu soyutlama, klasik anlamda bir soyutlama değildir. Orhon'un eserleri soyut olurlar çünkü dış dünyadan herhangi bir iz ya da bilinen bir form barındırmazlar. Tuvalde, dış dünyanın izleri yoktur ve "form" olarak tanımlanabilecek görsel öğeler bulunmaz. Tuval, adeta üzerinde herhangi bir belirli görüntüye dönüştürülmüş bir yüzey halini alır. Ressamın fırçası, tuvalin dört köşesine kadar ulaşır ve bu durum, izleyicilerin, boşlukta bir devamlılık hayal etmelerini zorunlu kılar (Yılmaz, 2015) "Kendisinden başka hiçbir şeye sahip olmayan, hiçbir şeye gönderme yapmayan bir nesne, bir resim" (Edgü, 2003, s.154).

Şekil 52

Mübin Orhon, Soyut, 1972.



(Orhon, 1972)

Mübin Orhon'un yaşamının son dönemini kapsayan bu süreç, Monokrom Dönem olarak tanımlanır. Sanatçının resim yüzeyini farklı biçimlerde parçaladığı bu dönemde, yatay ve dikey fırça darbeleriyle oluşturduğu alanlardaki renklerin dinamik zenginliği, Mark Rothko'nun eserleriyle benzerlik gösterir (Sönmez, 2001).

Şekil 53

Mübin Orhon, Soyut, 1973.



(Orhon, 1973)

Rothko'nun temsil ettiği Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, Avrupa'daki sanat çevrelerinde bilinse de Orhon'un sanatında bu akımla doğrudan bir bağlantı kurmak zordur. Ancak Rothko'nun renk alanları ve duygusal yoğunluk arayışı ile Orhon'un minimal renk ve kompozisyon anlayışı arasında kavramsal bir benzerlik olduğu söylenebilir. İki sanatçı da soyutlama yoluyla izleyici üzerinde duygusal veya ruhsal bir etki yaratmayı amaçlamıştır. Her ikisi de renk kullanımında sadeleşmeye gitmiş ve geniş yüzeyler ya da lekeler üzerinden kompozisyonlar kurmuştur. Rothko'nun eserleri genellikle geniş, yatay renk alanlarından oluşurken, Orhon'un eserlerinde daha spontane, dinamik ve hareketli bir yapı ön plandadır.

Şekil 54

Mark Rothko, İsimsiz, 1968.



(Rothko, 1968)

Şekil 55

Mübin Orhon, Soyut, 1961.



(Orhon, 1961)

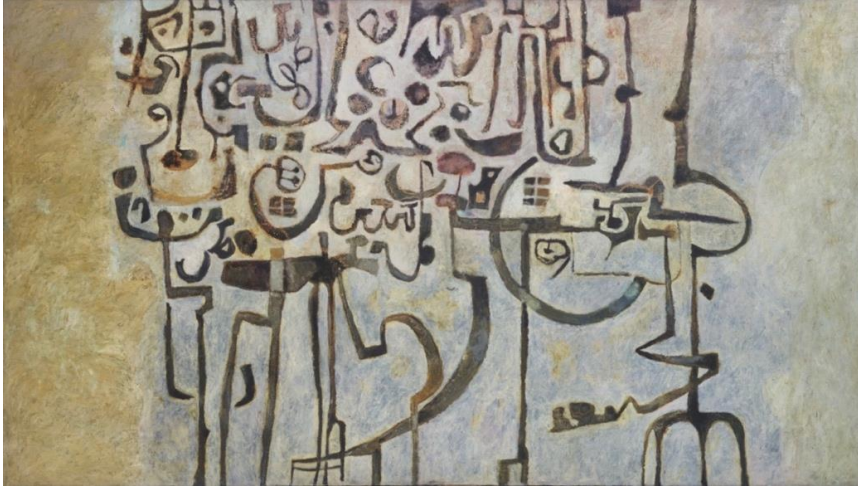
Mübin Orhon'un Rothko'dan etkilenmiş olabileceğine dair net bir kanıt yoktur, ancak her iki sanatçı da kendi sanat çevrelerinde soyutlama üzerine çalışan figürlerdir. Olası bir etki, dönemin ortak sanat ruhu ve soyut sanatın uluslararası yayılımı üzerinden dolaylı olarak düşünülebilir.

Erol Akyavaş

Erol Akyavaş, eğitimini 1949 yılında yarıda bırakarak, 1950 ile 1953 yılları arasında İtalya'da Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim eğitimi aldı. Ancak İtalya'da uzun süre kalmayarak kısa bir süre sonra Paris'e geçti. Paris'te, André Lhote ve Fernand Léger'in atölyelerinde çalışarak, Avrupa modernizmini yakından tanıma fırsatı buldu. Bu dönemde, geometrik ve soyut yapıtlarla ilgilenerek kübist formlara yöneldi ve "Cercle et Carré" ile "Salon des Réalités Nouvelles" gibi prestijli sergilere katıldı. 1954 yılında ABD'ye geçiş yaptıktan sonra, 1965'te burada yaşamaya karar verdi ve sonrasında Amerika'da sanatını geliştirdi. Özellikle New York, 1950'lerin sonlarında modern sanatla ilgilenen sanatçılar için önemli bir merkezdi ve Akyavaş bu dönemde burada sanatsal anlamda önemli bir etkileşim yaşadı. 1960 yılında, Akyavaş'ın "Padişahların Zaferi" (1959) adlı eseri New York Modern Sanatlar Müzesi'nin (MoMA) koleksiyonuna dahil oldu. Bu eser, sanatçıyı uluslararası alanda tanınır kılan, belki de en bilinen yapıtıdır. "Padişahların Zaferi" eseri, adının yanı sıra, yapısındaki doku ve desenlerle de Akyavaş'ın hat sanatıyla olan ilgisini yansıtmaktadır (Kepçe, 2012).

Şekil 56

Erol Akyavaş, Padişahların Zaferi, 1959.



(Akyavaş, 1959)

1950'lerin başlarında, Erol Akyavaş için resim öğrenebileceği en yenilikçi ortam, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesiydi. Bedri Rahmi'nin resimleri, sanat tarihinin önemli figürlerinin etkilerini barındırmaktadır. Matisse ve Dufy gibi fovistlerin son dönem yapıtlarının izleri, Picasso'nun farklı üsluplarının bir arada kullanımı, Klee ve Miró'nun tinsellik üzerine kurulu yaklaşımının belirgin bir şekilde hissedildiği bu resimler, Akyavaş'a sanatsal olarak önemli bir yönelim kazandırmıştır (Kepçe, 2012).

Şekil 57

Erol Akyavaş, Padişahların Zaferi 2, 1959.



(Akyavaş, 1959)

Bedri Rahmi Eyüboğlu ve dönemin diğer sanatçıları, resimlerinde Anadolu'nun gerçekliğinden çok, farklı bir görsel dil geliştirmişlerdir. Bu eserlerde, yokluk ve yoksulluk içindeki Anadolu'nun izleri genellikle bulunmaz; bunun yerine daha farklı estetik arayışlar ve biçimler öne çıkmaktadır. O dönemdeki siyasal ortamın sertliği ile sanat dünyasında hâkim olan Matisse türü yumuşak biçimcilik arasında önemli bir uyumsuzluk vardı. Benzer bir durum Avrupa'da da söz konusuydu; II. Dünya Savaşı'nın yarattığı büyük yıkımın etkileri sanat dünyasında neredeyse yok sayılmış, bunun yerine renk ve biçimsel kaygılar ön plana çıkmıştır. Sanatçılar, bu dönemde duygusal ya da tinsellik içeren zirve noktalara ulaşmayı hedeflemişlerdir. Akyavaş, Floransa Yaz Okulu'na katıldığı sırada Batı Avrupa'da giderek yayılan Art Brut ve Taşizm gibi akımlarla tanışma fırsatı bulmuştur. Bu akımlar, Kandinsky, Delaunay ve Sürrealizm'in etkilerini taşıırken, aynı zamanda sanatçının içsel tepkilerinden ve seçilen malzemeden beslenen bir ifade biçimi sunmuştur. Örneğin, André Breton tarafından "Batılı bir kaligraf" olarak tanımlanan Georges Mathieu, resimlerinde Uzak Doğu kaligrafisinden esinlenen bir dil geliştirmiştir. Madra'ya göre, Mathieu'nun yaklaşımının yanlış anlaşılmasının ve biçimsel bir anlayışın henüz yeterince olgunlaşmamış olmasının etkisiyle, dönemin sanat çevrelerinde bu tür arayışlar kabul görmüştür. Madra, Akyavaş'ın kaligrafiye olan ilgisini de bu dönemdeki biçimsel ve estetik arayışların bir yansıması olarak değerlendirmektedir (Madra, 2000).

Şekil 58

Erol Akyavaş, Hz. Ali, 1990.



(Akyavaş, 1990)

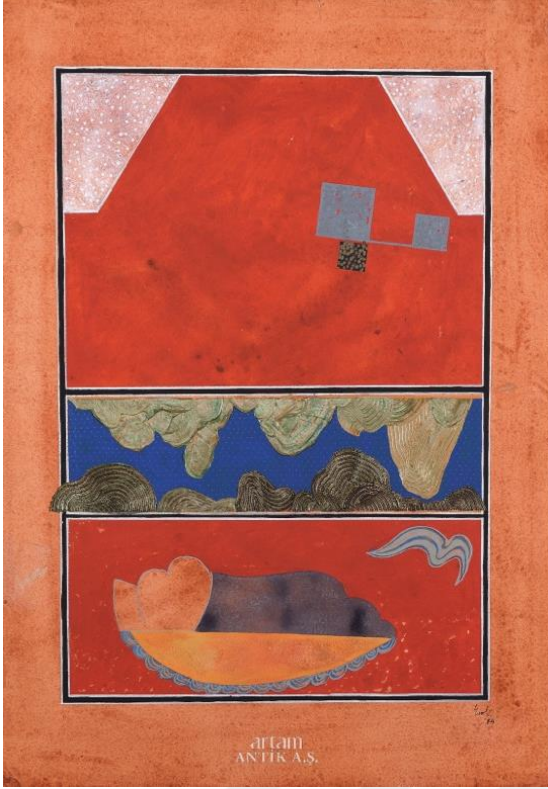
Soyut Sanat ve Renk Alanları: Erol Akyavaş, soyut dışavurumculuk ve soyut sanat ile yakın ilişkisi olan bir sanatçıydı. Mark Rothko'nun renk alanları üzerine geliştirdiği çalışmaları, Akyavaş'ın da sanatında izlediği renk ve form kullanımı açısından benzerlikler taşır. Rothko'nun soyut resminde, büyük renk blokları ve izleyiciyle duygusal bir bağ kurma çabası, Akyavaş'ın eserlerinde de görülür. Akyavaş, özellikle renkleri ve ışığı bir ifade aracı olarak kullanır. Rothko'nun *renklerin duygusal etkisi* üzerine kurulu yaklaşımından, Akyavaş da esinlenmiş olabilir. Akyavaş'ın renkleri ve formlar üzerindeki yoğun etkisi, Rothko'nun izlediği yolu bir anlamda kendi dilinde adapte etme şekli olarak yorumlanabilir.

Duygusal Etki ve Renklerin Kullanımı: Rothko'nun sanatında, renklerin izleyici üzerindeki duygusal etkisi çok önemlidir. Akyavaş da renkleri bir anlamda ruhsal ve duygusal bir anlatım olarak kullanmış, renklerin izleyiciye doğrudan bir his vermesini sağlamıştır. Özellikle Akyavaş'ın eserlerinde koyu renk tonları ve gölgeleme teknikleri dikkat çekicidir. Bu tarz, Rothko'nun renkleri tuval üzerinde büyük bloklar halinde kullanma ve izleyiciye bir duygusal deneyim sunma anlayışına benzer.

Geometrik Soyutlama ve Renk Hiyerarşisi: Erol Akyavaş'ın bazen geometrik soyutlama yaptığı eserlerinde, renkleri belirli bir hiyerarşi oluşturur ve tuvalin içinde bir denge arayışına girer. Rothko da benzer şekilde renklerin birbirleriyle etkileşimi üzerinden bir denge ve yoğunluk yaratmayı amaçlar. Akyavaş, özellikle geometrik soyutlamalarına Rothko'nun *renk alanları* anlayışını yerleştirerek, soyut dışavurumculuğun daha "çağdaş" bir yorumunu yaratmış olabilir.

Şekil 59

Erol Akyavaş, Kimya-i Saadet, 1985.



(Akyavaş, 1990)

Erol Akyavaş'ın sanatı, doğrudan geleneksel Türk ve İslam sanatı ile ilişkilidir, ancak modern soyutlamaya çok önemli katkılarda bulunmuştur. Rothko'nun soyutlama biçimi, geleneksel sanat ile modern sanat arasındaki köprüleri arayan Akyavaş için ilham verici olabilir. Rothko'nun renkleri ile yaratmaya çalıştığı duygusal yoğunluk, Akyavaş'ın doğu kültürüne ait mistik ve derin anlamlar taşıyan eserleriyle örtüşebilir.

Erol Akyavaş'ın, özellikle renk kullanımı ve soyutlama konusundaki yaklaşımı, Mark Rothko'nun sanatından bazı izler taşır. Akyavaş, Rothko'nun renk alanları üzerine kurduğu duygusal yoğunluğu ve soyutlamayı kendi sanatında benzer bir şekilde kullanmış olabilir. Ancak, Akyavaş'ın tarzı, sadece Rothko'dan değil, geleneksel Türk ve İslam sanatından da derin etkiler almış, çok kültürlü bir sanat anlayışı ortaya koymuştur. Yani, Rothko'nun etkisi kesinlikle vardır ancak Akyavaş'ın sanatı, onu bir anlamda yerel ve geleneksel öğelerle harmanlayarak evrensel bir dil yaratmıştır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Sonuç

Mark Rothko, 20. yüzyılın en önemli modern sanatçılarından biri olarak, soyut sanatın gelişiminde derin bir etki yaratmıştır. Sanatı, soyut dışavurumculuğun ötesinde, renk ve formu insan ruhunun derinliklerine inen bir dil haline getirmiştir. Rothko'nun erken dönem biyografik geçmişi, eğitim süreci ve sanatsal evrimi, onun sanatını anlamada anahtar rol oynamaktadır. Rusya'dan Amerika'ya göç eden Rothko, Yale Üniversitesi'nde aldığı eğitimle sanatsal bakış açısını derinleştirmiş ve soyutlamaya yönelmiştir. Bu yönelim, figüratif sanat anlayışından soyut bir ifade diline geçişini mümkün kılmıştır. Rothko'nun renklerin duygu üzerindeki etkilerini keşfetmesi, onun sanatını soyut dışavurumculuk akımının önemli bir parçası yapmıştır. Soyut dışavurumculuk, dönemin kültürel, toplumsal ve psikolojik ortamını yansıtan bir akım olarak Rothko'nun eserlerinde, özellikle büyük renk alanları ve minimal formlarla somutlaşmıştır.

Rothko'nun en belirgin özelliği, renk ile duygu arasında kurduğu derin bağıdır. Onun renk alanları, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda insanın içsel dünyasını yansıtan semboller olarak işlev görmüştür. Bu bağlamda, Rothko'nun eserlerinde görülen soyutlamalar, gözlemden çok, izleyicinin kendi duygusal ve varoluşsal deneyimlerine dair bir pencere açmıştır. Sanatındaki bu yoğun duygusal ve felsefi yapılar, onun sanatını dönemin diğer sanatçılarından farklı kılmaktadır. Rothko'nun renklerin insan ruhu üzerindeki etkilerini keşfetmesi, ona sanatında özgün bir dil yaratma imkânı sağlamıştır. Özellikle "Şapel Resimleri" gibi eserlerinde, dinî ve varoluşsal sorgulamalar, izleyiciye insanın evrenle, Tanrı'yla ve kendisiyle olan ilişkisini düşünme fırsatı sunar. Rothko'nun renkleri hem somut hem soyut düzeyde, insan deneyiminin en derin katmanlarına hitap eder.

Rothko'nun sanatı yalnızca kendi dönemindeki sanatçılarla sınırlı kalmamış, sonrasındaki sanatçılar üzerinde de kalıcı bir etki bırakmıştır. Jules Olitski ve Helen Frankenthaler gibi sanatçılar, Rothko'nun renk alanı tekniğinden ilham almış ve kendi eserlerinde bu estetik dili geliştirmişlerdir. Rothko'nun soyutlama anlayışı, modern sanatın evriminde önemli bir dönüm noktası teşkil etmiş, sanatçılara duygularını ve düşüncelerini daha özgür bir biçimde ifade etme imkânı sunmuştur. Ayrıca Rothko'nun etkisi, uluslararası alanda da genişlemiş ve farklı kültürlerdeki sanatçılar için ilham kaynağı olmuştur.

Özellikle Rothko'nun Türk sanatına olan etkisi, bu bağlamda dikkate değerdir. Mübin Orhon ve Erol Akyavaş gibi Türk sanatçıları, Rothko'nun soyutlama anlayışından ve renk

kullanımından ilham almışlar ve Türk resminin modernleşme sürecinde önemli adımlar atmışlardır. Rothko'nun sanatı, Türk resminde soyutlamanın gelişimine katkı sağlamış ve modern Türk sanatının biçimsel evriminde önemli bir referans noktası oluşturmuştur. Bununla birlikte, Rothko'nun sanatındaki derin duygusal ve varoluşsal temalar hem çağdaş Türk sanatını hem de küresel sanat anlayışını şekillendiren önemli bir etkiye sahiptir.

Sonuç olarak, Mark Rothko'nun sanatı, sadece biçim ve renklerin ötesinde, insan ruhunun derinliklerine inen anlamlar taşıyan bir sanat dilini ortaya koymuştur. Onun soyutlamadaki özgün yaklaşımı, modern sanatın gelişiminde belirleyici bir mihenk taşı oluşturmuş ve sanatçılara bireysel duygularını, toplumsal değişimleri ve varoluşsal sorgulamaları sanat yoluyla ifade etme fırsatı sunmuştur. Rothko'nun eserleri hem kendi döneminde hem de sonraki kuşaklar için sanatsal bir yolculuk sunmuş, çağdaş sanatın ve özellikle Türk resminin şekillenmesinde önemli bir yer edinmiştir. Rothko'nun sanatı, soyutlamanın ve renk kullanımının sınırlarını zorlayan bir yaklaşım sunmuş, sanat dünyasında derin ve kalıcı izler bırakmıştır.

Öneri

Rothko'nun sanatının daha geniş kitlelere ulaşabilmesi için, sanatın evrensel dili üzerine daha fazla araştırma yapılması ve izleyicinin Rothko'nun soyutlamalarını daha farklı kültürel bağlamlarda değerlendirmesi sağlanmalıdır. Ayrıca, Rothko'nun etkisinin farklı sanatçılar üzerindeki izlerini daha ayrıntılı bir şekilde inceleyen çalışmalar, onun sanatının geniş çaplı bir etkisini daha iyi anlamamıza yardımcı olabilir. Türk sanatına olan etkisi de daha derinlemesine araştırılmalı; özellikle Rothko'nun soyutlamadaki izlerinin, Türk resminin modernleşme sürecindeki yerini anlamak için farklı sanatsal disiplinlerle karşılaştırmalı analizler yapılabilir. Son olarak, Rothko'nun eserlerinin, duygusal ve varoluşsal boyutları üzerinden daha geniş bir izleyici kitlesine hitap edebilmesi için çağdaş sanat galerilerinde daha fazla interaktif ve multidisipliner sergiler düzenlenmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Akyavaş, E. (1959). *Padişahların Zaferi* 2, [Resim] <https://www.galerinevistanbul.com/tr/artists/37-erol-akyavas/works/9674-erol-akyavas-padisahlarin-zaferi-ii-1959/>
- Akyavaş, E. (1959). *Padişahların Zaferi*, [Resim] Museum of Modern Art. https://www.moma.org/collection/works/78928?sov_referrer=theme&theme_id=5545
- Akyavaş, E. (1985). *Kimya-i Saadet*, [Resim] <https://artam.com/muzayede/303-cagdas-sanat-eserleri/erol-akyavas-1932-1999-kimya-i-saadet>
- Akyavaş, E. (1990). *Hz Ali*, [Resim] <https://www.galerinevistanbul.com/tr/artists/37-erol-akyavas/works/9673-erol-akyavas-hz.-ali-1990/>
- Altunay, N. (2012). *Arshile Gorky ve soyut dışavurumculuktaki yeri* (Tez no 320426) [Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi-İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla: 20. yüzyılda Batı sanatında akımlar* (7. Baskı). Sel Yayıncılık.
- Avşar, K. P. & Yıldız G. (2016). Soyut dışavurumculuk akımı kapsamında renk alanı resimleriyle Mark Rothko. *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*. 2(2), (351-364).
- Balcı, F. (2019). "Modern sanatta gösterilemeyen gösterilmesi". *Journal of Awareness (JoA)* 1:31-44. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=745218>
- Bell, J. (2007). *Sanatın yeni tarihi*. NTV Yayınları.
- Blüwise, R. J. (2011). Painting: Seeing Red: Can we understand Rothko's work without decoding his favorite color? *The American Scholar*, 80(2), 106–110. <http://www.jstor.org/stable/41222376>
- Burunsuz, M. (2023). "İslatma-lekeleme" tekniğiyle gelişen helen frankenthaler eserlerinde boya ve yüzey kullanımı. *Sanat Yazıları*, (49), 351-367. <https://doi.org/10.61742/sanatyazilari.1311286>
- Cabanne, P. (1994). Mathieu: Nihayet batılı bir hattat. E. Batur (Ed.), *Sanat Dünyamız* içinde (57), (ss. 192-199). Yapı Kredi Yayınları.
- Cohen, S. A. (2015). *Mark Rothko: Toward the light in the chapel*. Yale University Press.
- De Kooning, W. (1952). *Kadın 1*, [Resim] Museum of Modern Art New York. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-k/kooning-willem-de/willem-de-kooning-kadin-01/>
- De Kooning, W. (1952). *Kadın 2*, [Resim] Museum of Modern Art New York. <https://www.artsy.net/artwork/willem-de-kooning-woman-ii>

- Doland, E. L. (2010). The effect of war on art: the work of Mark Rothko. *Louisiana State University, Master's Thesis*. https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses/2986.
- Dölger, F. (2017). *Alberto Giacometti, Mark Rothko ve Katsushika Hokusai'nin resimlerinde boşluk kavramının yeri* (Tez no 465837) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi-İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Edgü, F. (2003). *İnsanlık türleri*. Sel Yayıncılık.
- Encrevé, P. (1994). Manessier'ye yeni bir bakış. E. Batur (Ed.), *Sanat Dünyamız içinde* (57), (ss.145-156). Yapı Kredi Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2014). *Sanatın tarihi "başlangıcından günümüze"*. Tekne Yayınları.
- Farthing, S. (2017). *Sanatın tüm öyküsü*. Hayalperest Yayıncılık.
- Frankenthaler, H. (1960). *İsimsiz*, [Resim] <https://www.artchive.com/artwork/untitled-helen-frankenthaler-1960/>
- Frankenthaler, H. (1966). *Mauve District*, [Resim] Museum of Modern Art (MoMA), New York City, NY, US. <https://www.wikiart.org/en/helen-frankenthaler/mauve-district-1966>
- Frankenthaler, H. (1980). *Cameo*, [Resim] National Gallery of Australia (NGA), Canberra, Australia. <https://www.wikiart.org/en/helen-frankenthaler/cameo-1980>
- Frankenthaler, H. (2005). *Southern Exposure*, [Resim] <https://www.denverartmuseum.org/en/object/2015.233>
- Gompertz, W. (2015) *Pardon neye bakmıştınız? Modern sanatın 150 yıllık şaşırtıcı, sarsıcı, kimi zaman da tuhaf hikayesi*. Yapı Kredi Yayınları.
- Gorky, A. (1926-1936). *Sanatçı ve Annesi*, [Resim] Whitney Museum of American Art, New York City, NY, US. <https://www.wikiart.org/en/arshile-gorky/the-artist-with-his-mother-1936>
- Gorky, A. (1947). *The Betrothal II*, [Resim] <https://www.wikiart.org/en/arshile-gorky/the-betrothal-ii-1947-1>
- Gürbüz, A. & Sarcan, A. (2021). Helen Frankenthaler ve Nicolas De Staël eserlerindeki mekân anlayışına dair bir inceleme. *Anadolu Üniversitesi*, 11(2), 334-349. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2160021>
- Hodge, S. (2011). *50 art ideas you really need to know*. Domingo Yayıncılık.
- Hodge, S. (2018). *Sanatın kısa öyküsü: ana akımlar, eserler, temalar ve tekniklere yönelik cep kılavuzu*. Hep Kitap.
- Kepçe, Ö. (2012). *Tasavvuftaki Seyr-Ü Sülük izleğinde Erol Akyavaş'ın sanatsal serüveni* (Tez no 320418) [Yüksek Lisans Tezi Işık Üniversitesi-İstanbul]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

- Koyunoğlu, Ö. E. (2024). “Özgün” modern Amerikan resmi ve post modern sanata geçiş sürecinde öncü bir resim: Barnett Newman’ın Onement I’i. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 0(33), 131-144. <https://doi.org/10.26650/sty.2024.1389168>
- Kozloff, M. (1961) Mark Rothko’nun yeni retrospektifi. *Sanat Dergisi*, 20(3), 148-149. <https://www.jstor.org/stable/774217>
- Lynton, N. (2009). *Modern sanatın öyküsü*. Remzi Kitabevi.
- Madra, B. (2000). “Erol Akyavaş’ın ‘Evet-Hayır’ı”, “Erol Akyavaş yaşamı ve yapıtları”. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Manessier, A. (1958). *Altıncı Saat*, [Resim] <https://www.wikiart.org/en/alfred-manessier/la-sixi-me-heure-1958>
- Manessier, A. (1966). *İlgili Topraklar I*, [Resim] <https://www.wikiart.org/en/alfred-manessier/terre-assoiff-e-i-1966>
- Mathieu, G. (1961). *Triomphe kırmızısı*, [Resim] <https://www.wikiart.org/en/georges-mathieu/triomphe-rouge-1961>
- Mathieu, G. (1970). *Agra*, [Resim] <https://www.wikiart.org/en/georges-mathieu/agra-1970>
- Newman, B. (1948). *Onement I*, [Resim] Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/collection/works/79601>
- Newman, B. (1949). *Covenant*, [Resim] Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC, US. <https://www.wikiart.org/en/barnett-newman/covenant-1949>
- Newman, B. (1958-1966). *Stations of the Cross 1958-66*, [Resim] <https://www.wikiart.org/en/barnett-newman/stations-of-the-cross-1958-1966-1966>
- Newman, B. (1965). *The Station of the Cross- Twelfth Station*, [Resim] <https://www.wikiart.org/en/barnett-newman/twelfth-station-1965>
- Olitski, J. (1964). *Tin Lizzie Green*, [Resim] <https://arthur.io/art/jules-olitski/tin-lizzie-green-24>
- Olitski, J. (1970). *Graphics Suite I*, [Resim] United States. <https://www.artic.edu/artworks/149860/graphics-suite-1>
- Olitski, J. (1972). *Radical Love*, [Resim] Bernard Jacobson Gallery London. <https://www.artsy.net/artwork/jules-olitski-radical-love-15>
- Orhon, M. (1961). *Soyut*, [Resim] <https://www.antikalar.com/mubin-orhon>
- Orhon, M. (1971). *Soyut*, [Resim] <https://img.artam.com/storage/images/articles/445/66708/mubin-orhonun-ruhani-eserleri-large.jpg>
- Orhon, M. (1972). *Soyut*, [Resim] <https://artam.com/makaleler/konular-konuklar/mubin-orhonun-ruhani-eserleri>

- Orhon, M. (1973). *Soyut*, [Resim] <https://www.antikalar.com/mubin-orhon>
- Pollock, J (1950). No:32, [Resim] Sanat Koleksiyonu NRW, Düsseldorf <https://www.jackson-pollock.org/number-32.jsp>
- Pollock, J. (1947). *Tam Beş Kulaç*, [Resim] <https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/full-fathom-five>
- Pollock, J. (1949) No:26, [Resim] <https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/number-26-1949>
- Ragon, M. (2009). *Modern sanat*. Hayalbaz Kitap Sanat Kuramları.
- Reinhardt, A. (1953). No:17, [Resim] Whitney Museum of American Art, New York. <https://whitney.org/collection/works/515>
- Reinhardt, A. (1966). No:6, [Resim] Whitney Museum of American Art, New York. <https://whitney.org/collection/works/38569>
- Rothko, C. (2015). *Mark Rothko: from the inside out*. Yale University Press
- Rothko, M. (1933-34). *Başlıksız*, [Resim] Katalog Raisonné 50. Kate Rothko Ödülü'nün koleksiyonu. https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=lvbEDAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=christopher+rothko&ots=gbiEuFpD1C&sig=iRnneYWDDNzc0cO6S7srZxsyPo0&redir_esc=y#v=onepage&q=christopher%20rothko&f=false
- Rothko, M. (1934). *City Phantasy*, [Resim] Katalog Raisonné 62. Christopher Rothko koleksiyonu. https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=lvbEDAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=christopher+rothko&ots=gbiEuFpD1C&sig=iRnneYWDDNzc0cO6S7srZxsyPo0&redir_esc=y#v=onepage&q=christopher%20rothko&f=false
- Rothko, M. (1938-1939). *Başlıksız*, [Resim] Katalog Raisonné 163. Özel Koleksiyon. https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=lvbEDAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=christopher+rothko&ots=gbiEuFpD1C&sig=iRnneYWDDNzc0cO6S7srZxsyPo0&redir_esc=y#v=onepage&q=christopher%20rothko&f=false
- Rothko, M. (1939). *Oturan Figür*, [Resim] Katalog Raisonné 172. Christopher Rothko koleksiyonu. https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=lvbEDAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=christopher+rothko&ots=gbiEuFpD1C&sig=iRnneYWDDNzc0cO6S7srZxsyPo0&redir_esc=y#v=onepage&q=christopher%20rothko&f=false
- Rothko, M. (1940). *Oidipus*, [Resim] Katalog Raisonné 179. Christopher Rothko'nun Koleksiyonu. https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=lvbEDAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=christopher+rothko&ots=gbiEuFpD1C&sig=iRnneYWDDNzc0cO6S7srZxsyPo0&redir_esc=y#v=onepage&q=christopher%20rothko&f=false
- Rothko, M. (1946). *İsimsiz*, [Resim] Özel Koleksiyon. https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/not_detected_242122

- Rothko, M. (1947). *Yellow, Cherry, Orange*, [Resim] <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/yellow-cherry-orange>
- Rothko, M. (1949). *Magenta, Black, Green on Orange*, [Resim] Museum of Modern Art (MoMA), New York City, NY, US. <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/no-3-no-13>
- Rothko, M. (1949). *Violet, Black, Orange, Yellow on White and Red*, [Resim] R. Guggenheim Museum, New York. <https://acercatealapintura.com/2021/09/13/violet-black-orange-yellow-on-white-and-red/>
- Rothko, M. (1950). *White Center*, [Resim] Özel Koleksiyon. <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/white-center>
- Rothko, M. (1954). *Ochre and Red on Red*, [Resim] Phillips Collection, Washington, DC, US. <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/ochre-and-red-on-red>
- Rothko, M. (1958). *Four Darks in Red*, [Resim] Whitney Museum of American Art, New York City, NY, US. <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/four-darks-in-red-1958>
- Rothko, M. (1964). *No. 2*, [Resim] <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/no-2-1964>
- Rothko, M. (1964). *No. 7*, [Resim] <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/no-7-1964>
- Rothko, M. (1964). *Red*, [Resim] <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/red>
- Rothko, M. (1968). *İsimsiz*, [Resim] <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/untitled-9>
- Rothko, M. (1969). *Gray and Mauve*, [Resim] <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/untitled-gray-and-mauve-1969>
- Rothko, M. (1969). *İsimsiz*, [Resim] <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/untitled-1969-2>
- Rothko, M. (1970). *Rothko Chapel*, [Fotoğraf] <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/rothko-chapel-1970>
- Rothko, M. (1970). *Rothko Chapel*, [Fotoğraf] <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/rothko-chapel-1970>
- Rothko, M. (1970). *Rothko Chapel*, [Fotoğraf] <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/rothko-chapel-1970>
- Rothko, M. (2020). *Sanatçının gerçekliği sanat felsefesi*. Hayalperest Yayınevi.
- Rothko, M. [Fotoğraf] <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/mark-rothko-hayati-eserleri-ve-bilinmeyenleri>
- Sönmez, N. (2001). “Mübin Orhon’un resimlerindeki imge-form bütünlüğü üzerine”. Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayını.
- Still, C. (1944). *No. 1*, [Resim] <https://www.wikiart.org/en/clyfford-still/1944-n-no-1-1944>
- Still, C. (1952). *1952-A*, [Resim] San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), San Francisco, CA, US. <https://www.wikiart.org/en/clyfford-still/1952-a-1952>

- Still, C. (1952). *PH-104*, [Resim] <https://www.wikiart.org/en/clyfford-still/ph-104-1952>
- Still, C. (1957). *D No.1*, [Resim] Collection Buffalo AKG Art Museum. <https://buffaloakg.org/artworks/k195926-1957-d-no-1>
- Still, C. (1962). *PH-21*, [Resim] <https://www.wikiart.org/en/clyfford-still/ph-21-1962>
- Thompson, J. (2014). *Modern resim nasıl okunur*. Hayalperest Yayınevi.
- Uysal, E. (2017). Gilles Deleuze Felsefesinde “Yersiz-Yurtsuzlaşma” ve “Organsız Beden” Kavramlarıyla Mark Rothko Resimlerine Bakış. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 63, (233-242).
- Yıldırım, F. A. (2018). *Ressamlar: yaşamları ve eserleri*. Alfa Yayınları.
- Yılmaz, B. (2015). Mübin Orhon and “Uncertainty” concept. *Asian Journal of Social Sciences & Humanities*. 4(1). [http://ajssh.leena-luna.co.jp/AJSSHPDFs/Vol.4\(1\)/AJSSH2015\(4.1-05\).pdf](http://ajssh.leena-luna.co.jp/AJSSHPDFs/Vol.4(1)/AJSSH2015(4.1-05).pdf)