



**1950'LERDEN GÜNÜMÜZE KADAR GELEN
SÜREÇTE BİLİMSEL VE PSİKOLOJİK BİR
KAVRAM OLARAK RENK VE AURANIN
SANATTAKİ YANSIMASI**

**2024
YÜKSEK LİSANS TEZİ
RESİM**

Umut Can SEVGİLİ

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Anıl ERTOK**

**1950'LERDEN GÜNÜMÜZE KADAR GELEN SÜREÇTE
BİLİMSEL VE PSİKOLOJİK BİR KAVRAM OLARAK
RENK VE AURANIN SANATTAKİ YANSIMASI**

Umut Can SEVGİLİ

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Anıl ERTOK**

**T.C.
Karabük Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Resim Anabilim Dalında
Yüksek Lisans Tezi
Olarak Hazırlanmıştır**

**KARABÜK
Şubat 2024**

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	1
TEZ ONAY SAYFASI.....	4
DOĞRULUK BEYANI	5
ÖNSÖZ.....	6
ÖZ.....	7
ABSTRACT.....	8
ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ.....	9
ARCHIVE RECORD INFORMATION	10
KISALTMALAR	11
ARAŞTIRMANIN KONUSU	12
ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ.....	12
ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	13
ARAŞTIRMA HİPOTEZLERİ / PROBLEM	13
KAPSAM VE SINIRLILIKLAR/KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLER	13
GİRİŞ.....	14
1. BÖLÜM: RENK.....	15
1.1. Renk Teorisi	15
1.1.1. Tarihsel Bağlam	18
1.1.2. Aristoteles (M.Ö 384-322)	18
1.1.3. Hasan Ibn al-Haytham (M.S 965-1040)	20
1.1.4. Franciscus Aguilonius (M.S 1567-1617).....	22
1.1.5. Isaac Newton (M.S 1642-1727).....	23
1.1.6. Johann Wolfgang von Goethe (M.S 1749-1832).....	26
1.2. Renk Seçimini Etkileyen Faktörler	28
1.2.1. Psikolojik Etkiler	28

1.2.2. Koşullu Refleksler	29
1.2.3. Tüketici Kimliği	30
1.2.4. Yaş ve Cinsiyet	31
1.2.5. Toplumsal Değer Yargılarının ve İnançların Etkisi	32
1.3. Rengin Sanattaki Önemi	34
1.3.1. Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları	34
1.4. 1945 Sonrası Resimde Renk Olgusu	43
1.5. Rengi Bir Kavram Olarak Gören Sanatçılar	52
1.5.1. Van Gogh	54
1.5.2. Yves Klein	59
1.5.3. Hermann Nitsch	60
1.5.4. Yayoi Kusama	62
1.5.5. Frida Kahlo.....	63
1.5.6. Anish Kapoor	67
1.5.7. Mark Rothko	70
1.5.8. Ad Reinhardt.....	75
1.5.9. Ellsworth Kelly.....	78
1.5.10. Joseph Albers	84
2. BÖLÜM: AURA.....	87
2.1. Aura Nedir?.....	87
2.1.1. Auranın Yapısı	88
2.2. Çakralar	89
2.3. Auranın Çekim Alanı ve Kanıtı	90
2.4. Kromoterapinin Kökenleri	92
2.5. Bilimsel Psikoloji, Renk Görme Tartışması ve Gladstone'nin Evrimsel Tartışması.....	95
2.6. Renk Tahmini Kurumları.....	100
2.7. Işık ve Renk Uyumu	102
3. BÖLÜM: AURA VE RENK İLİŞKİSİ	104
3.1. Aura ve Renk	104
3.2. Rengin Kişiliği.....	105
3.2.1. Kırmızı Rengin Etkisi	106
3.2.2. Pembe Rengin Etkisi.....	107

3.2.3. Turuncu Rengin Etkisi	107
3.2.4. Sarı Rengin Etkisi	107
3.2.5. Kahverengi Rengin Etkisi	108
3.2.6. Tan (Bronz) Rengin Etkisi	108
3.2.7. Yeşil Rengin Etkisi.....	108
3.2.8. Mavi Rengin Etkisi	109
3.2.9. Mor Rengin Etkisi.....	109
3.2.10. Beyaz ve Siyah Rengin Etkisi	110
4. BÖLÜM: SANATIN RENK VE AURA İLE İLŞKİSİ.....	111
4.1. Rengin Sanatla Etkileşimi.....	111
4.2. Walter Benjamin Sanat Eserinin Yansıması.....	124
4.3. Diğer Sanat Dallarındaki Etkisi	126
4.3.1. Sinema.....	126
4.3.2. Fotoğraf (Aura)	132
4.3.3. Yeni Medya.....	136
4.3.4. Enstalasyon Sanatı.....	139
4.3.5. Işık Sanatı	151
5. BÖLÜM: SANATSAL ÇALIŞMALAR.....	157
5.1. Sanatsal Çalışmalar ve Yorumları.....	157
SONUÇ.....	169
KAYNAKÇA.....	171
RESİM LİSTESİ.....	180
ÖZGEÇMİŞ	187

TEZ ONAY SAYFASI

Umut Can SEVGİLİ tarafından hazırlanan “1950’LERDEN GÜNÜMÜZE KADAR GELEN SÜREÇTE BİLİMSEL VE PSİKOLOJİK BİR KAVRAM OLARAK RENK VE AURANIN SANATTAKİ YANSIMASI” başlıklı bu tezin Yüksek Lisans Tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Anıl ERTOK

.....

Tez Danışmanı, Resim Ana Sanat Dalı

Bu çalışma, jürimiz tarafından Oy Birliği/Oy Çokluğu Seçiniz ile Anabilim Dalınızı buraya yazınız Anabilim Dalında Doktora tezi olarak kabul edilmiştir. 02/02/2024

Ünvanı, Adı SOYADI (Kurumu)

İmzası

Başkan : Prof. Dr. Anıl ERTOK (KBÜ)

.....

Üye : Prof. Dr. Oğuz YURTTADUR (SÜ)

.....

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Ali Rıza KAÇAN (KBÜ)

.....

KBÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulu, bu tez ile, Yüksek Lisans Tezi derecesini onamıştır.

Doç. Dr. Zeynep ÖZCAN

.....

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

DOĞRULUK BEYANI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum bu çalışmayı bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı herhangi bir yola tevessül etmeden yazdığımı, araştırmamı yaparken hangi tür alıntılarım intihal kusuru sayılacağını bildiğimi, intihal kusuru sayılabilecek herhangi bir bölüme araştırmamda yer vermediğimi, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserlere metin içerisinde uygun şekilde atıf yapıldığını beyan ederim.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak ahlaki ve hukuki tüm sonuçlara katlanmayı kabul ederim.

Adı Soyadı: Umut Can SEVGİLİ

İmza :

ÖNSÖZ

Renk ve aura, insan psikolojisi üzerinde derin etkileri olan ve sanatı yönlendiren önemli kavramlardır. Bu çalışma, renklerin ve aura kavramının psikolojik boyutlarını inceleyerek, bu alandaki literatürdeki eksiklikleri gidermeyi ve gelecekteki sanat anlayışına yeni bir bakış açısı getirmeyi amaçlamaktadır. Renklerin insan duygularını nasıl etkilediğini anlamak ve sanat eserlerinde daha bilinçli bir şekilde kullanmak, bu çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır. Akademik bir perspektifle bu konuyu ele alarak, okuyuculara yeni görüşler sunmayı ve araştırmacılara ilham vermesini ümit ediyorum.

"1950'lerden Günümüze Kadar Gelen Süreçte Bilimsel ve Psikolojik Bir Kavram Olarak Renk ve Auranın Sanattaki Yansıması" isimli tez çalışmamın tamamlanmasında büyük katkıları olan, beni yönlendiren ve destekleyen değerli hocam Prof. Dr. Anıl Ertok'a teşekkür etmek isterim. Danışmanlığı ve verdiği bilgi birikimi sayesinde, bu çalışmayı gerçekleştirmek için gerekli olan bilgi ve deneyimi edinmemi sağladı. Kendisinin özverili çalışmaları ve değerli yönlendirmeleri olmadan, bu tezin tamamlanması mümkün olmazdı.

Ayrıca, araştırma konum için benimle fikir ve düşüncelerini paylaşan tüm akademisyen hocalarıma ve arkadaşlarıma da teşekkür etmek istiyorum. Onların değerli katkıları ve destekleri, bu çalışmanın daha derin ve kapsamlı olmasını sağladı.

Son olarak, bu süreçte bana moral ve motivasyon sağlayan aileme ve sevdiklerime minnettarım. Onların sabır ve desteği, tez çalışmamı başarıyla tamamlamamı sağlayan en büyük güç kaynağım oldu.

ÖZ

Evrendeki her varlık, birbirinden farklı bir enerjiyle yaratılmıştır. Her canlının kendine özgü bir aura ile birlikte, bu auraya nitelik katan belirgin bir renge sahip olduğu kabul edilmektedir.

Renklerin geçmişten günümüze tarihine baktığımızda aslında hep aynı anlamları bize sunmaktadır. Her rengin kendine özgü bir anlamı ve duygusu vardır. Çevremizde gördüğümüz birçok yapay veya doğal rengin aslında bize hem psikolojik hem de duygusal bir dönüşü bulunmaktadır. Kırmızı rengi gözlemlediğimizde veya zihnimizde canlandırdığımızda, genellikle sevgi, aşk ve tutku gibi duygusal kavramları hissetmemize neden olan bir etki ortaya çıkmaktadır. Fakat karanlık tarafını ele aldığımızda da bize şiddet, kaos ve tehlike gibi kavramları düşünmemize de sebep olur. Duyularımızı somut veya kavramsal olarak ifade etmek amacıyla sanata duyulan ihtiyaç, renklerin sanatçılar için yalnızca bir araç olmanın ötesinde, bireysel veya toplumsal duyguların açığa çıkarılmasında bir köprü işlevi görmesinden kaynaklanmaktadır. Bu aktarım sürecini yönlendirmek için sanatçılar, yüzyıllar boyunca, bir mum ışığının yansıttığı renklerden, gün ışığından ve kullanılan malzemelerin kendi doğal renklerinden ilham almışlardır. Her dönemin kendine özgü bir estetik oluşumu bulunmaktadır ve bu oluşumlar, teknolojideki gelişmelerle paralel bir şekilde sanatçıların eserlerinde özgün bir biçimde yansıtılmıştır. Ayrıca sanatçının kendi içinde bulunduğu aura(frekans) ile çalışmalarına olan bu enerji halini yansıtmıştır. Rengin duyguları aktaran bir enerji olduğunu keşfetmişlerdir.

Bu çalışma rengin aslında psikolojik birçok altyapısını ve derininde bize keşfedilmemiş yanlarını göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Renk Psikolojisi, Aura, Enerji, Sanat tarihi

ABSTRACT

Each entity in the universe is created with a unique energy. It is accepted that every living being possesses a distinctive aura, accompanied by a discernible color that enhances this aura.

When we examine the history of colors from the past to the present, we find that they have consistently conveyed the same meanings to us. Each color has its own unique significance and emotional resonance. Many artificial or natural colors we encounter in our surroundings have both psychological and emotional implications. Observing or visualizing the color red, for instance, often evokes emotional concepts such as love, passion, and affection. However, delving into its darker aspect also leads us to think about concepts like violence, chaos, and danger. The need to express our emotions, whether concrete or conceptual, through art stems from the fact that colors serve as a bridge for artists to reveal individual or societal emotions, beyond being just a tool.

To direct this process of transmission, artists have drawn inspiration from the colors reflected by a candlelight, daylight, and the natural colors of the materials used. Each era has its own unique aesthetic formation, and these formations have been distinctly reflected in the works of artists parallel to advancements in technology. Additionally, artists have reflected the energy state of their own aura (frequency) in their works. They have discovered that color is an energy that conveys emotions.

This study aims to reveal the psychological underpinnings of color and its undiscovered aspects in depth.

Keywords: Color Psychology, Aura, Energy, Art History

ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ

Tezin Adı	1950'lerden Günümüze Kadar Gelen Süreçte Bilimsel ve Psikolojik Bir Kavram Olarak Renk ve Auranın Sanattaki Yansıması
Tezin Yazarı	Umut Can SEVGİLİ
Tezin Danışmanı	Prof. Dr. Anıl ERTOK
Tezin Derecesi	Yüksek Lisans
Tezin Tarihi	02/02/2024
Tezin Alanı	Resim Ana Sanat Dalı
Tezin Yeri	KBÜ/LEE
Tezin Sayfa Sayısı	187
Anahtar Kelimeler	Renk Psikolojisi, Aura, Enerji, Sanat tarihi

ARCHIVE RECORD INFORMATION

Name of the Thesis	The Reflection of Color and Aura in Art as a Scientific and Psychological Concept from the 1950s to the Present
Author of the Thesis	Umut Can SEVGİLİ
Advisor of the Thesis	Prof. Dr. Anıl ERTOK
Status of the Thesis	Master's Degree
Date of the Thesis	02/02/2024
Field of the Thesis	Department of Painting
Place of the Thesis	UNIKA//IGP
Total Page Number	187
Keywords	Color Psychology, Aura, Energy, Art History

KISALTMALAR

M.Ö.	: Milattan Önce
M.S.	: Milattan Sonra
S.	: Sayfa
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
Vb.	: Ve benzeri
Vd.	: Ve diğerleri
TV	: Televizyon
Yy	: Yüzyıl
GDV	: Gaz Deşarjı Görselleştirme
CDP	: Korona Deşarj Fotoğrafçılığı
EPI	: Elektrofotonik Görüntüleme

ARAŞTIRMANIN KONUSU

Bu tez çalışması, renklerin insan psikolojisi ve sanat alanındaki etkilerini kapsamlı bir şekilde ele alarak, sanatçıların yaratıcı süreçlerinde rengin oynadığı rolü ve aura ile ilişkisini derinlemesine incelemeyi amaçlamaktadır. Renkler, insan duygularını etkileyebilir, davranışları yönlendirebilir ve algılamaları değiştirebilir. Bu çalışma, farklı dönemlerdeki sanat eserlerinde kullanılan renk paletlerinin, toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlamlarla nasıl ilişkilendirildiğini ve nasıl evrildiğini araştıracaktır. Ayrıca, renklerin aura üzerindeki etkileri de detaylı bir şekilde incelenecek ve bu etkilerin sanat eserlerine nasıl yansıtıldığı analiz edilecektir.

Bu çalışma, rengin sanat dünyasındaki önemini ve insan psikolojisi üzerindeki derin etkilerini anlamak için geniş bir bakış açısı sunarak, sanatçıların ve izleyicilerin renkleri algılama biçimlerini zenginleştirmeye yönelik değerli bilgiler sağlayacaktır. Aynı zamanda, rengin tarih boyunca nasıl değiştiğini ve sanatın evrimsel sürecinde nasıl şekillendiğini anlamak için tarihsel bir perspektif sunacaktır, böylece rengin sanat ve kültürdeki değişen rollerini kavramak için bir kaynak olacaktır.

ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Bu tez çalışmasının amacı, rengin insan psikolojisi ve sanat alanındaki rolünü ayrıntılı bir şekilde incelemek ve bu alanlardaki etkileşimleri derinlemesine anlamaktır. Renklerin insan duyguları, davranışları ve algılamaları üzerindeki etkilerini anlamak, sanatçıların yaratıcı süreçlerindeki rengi nasıl kullanabileceğini ve izleyicilerin eserleri nasıl algıladığını anlamak açısından önemlidir. Bu çalışma, rengin psikolojik etkilerini, sanatsal ifadelerdeki rolünü ve aura ile ilişkisini inceleyerek bu alandaki bilgiyi derinleştirmeyi hedeflemektedir.

Bu araştırma, sanat ve psikoloji alanlarında önemli bir boşluğu doldurarak, rengin insan psikolojisi ve sanat üzerindeki etkilerini sistemli bir şekilde analiz etmeyi amaçlamaktadır. Renklerin kullanımı, sanat eserlerinin duygusal etkilerini artırabilir, izleyicilerin algısını yönlendirebilir ve sanatçıların ifade biçimlerini zenginleştirebilir. Bu çalışma, sanat ve psikoloji alanındaki uzmanların, sanatçıların ve diğer ilgili kişilerin rengin psikolojisi ve aura ile ilişkisi hakkındaki bilgilerini genişleterek, gelecekteki sanat eserlerinin ve sanat anlayışının şekillenmesine katkıda bulunacağı

düşünülmektedir. Ayrıca, renklerin insan psikolojisi üzerindeki derin etkilerini anlamak, renk terapisi gibi alanlarda önemli uygulamalara yol açarak, insan sağlığı ve refahı üzerinde olumlu etkilerin önemi vurgulanmıştır.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu çalışmada, doküman analizi tekniğinden yararlanılarak nitel bir araştırma yöntemi uygulanmıştır. Güncel sanat içeren kitaplar, makaleler, elektronik kaynaklar ve resimler incelenmiş, elde edilen verilerle literatür taraması yapılmıştır. Toplanan bilgiler, araştırmanın odak noktasına uygun olarak analiz edilmiş ve güncel sanat etkilerini içeren bazı sanatçıların eserleri örnek olarak sunulmuştur.

ARAŞTIRMA HİPOTEZLERİ / PROBLEM

Farklı renklerin sanat eserlerindeki duygusal etkileri ve izleyici tepkileri araştırılacaktır. Belirli renklerin izleyicilerde tetiklediği duygusal tepkileri anlamak amacıyla, renklerin algılanması ve izleyici tepkileri üzerine yoğunlaşacaktır. Ayrıca, sanatçıların renk seçimindeki motivasyonlar ve bu seçimlerin eserlerin anlamına olan etkileri de incelenecektir. Bunun yanı sıra, belirli renklerin aura enerjileri üzerindeki etkileri ve bu etkilerin insan psikolojisi üzerindeki rolü de derinlemesine analiz edilecektir. Bu hipotezler ve problemler, rengin psikolojisi, sanat ve aura ile ilişkisi üzerine yapılan geniş kapsamlı bir çalışmanın temelini oluşturacaktır.

KAPSAM VE SINIRLILIKLAR/KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLER

Araştırmanın ana noktası renk ve rengin enerjisi olduğu için birçok yönde etkileşime sebep olabilmektedir. Sanatçının o anki duygusal ve psikolojik ruh halini kesin bir şekilde gösteremediği için eser örneklerinden ve bu alana yönelik deneysel araştırmalarla sınırlandırılmaya karar verilmiştir. Ayrıca aura terimi hem soyut hem de bilimsel bir kavram olduğundan diğer alanlarda ki araştırmalarda konuya dâhil olmuştur. Ancak, sözcüklerin temel anlamına indirildiğinde, bireysel incelemeyle yapılan araştırmalarla güçlükler aşılmıştır.

GİRİŞ

Geçmişten günümüze renk kavramı hayatımızda daha çok somut bir olgu veya bir araç olarak varlığını göstermektedir. Rengin diğer bir yüzü olan psikolojik altyapısı ve sanattaki konumu bu çalışmada daha fazla ağırlık verilmiştir. Bu olgulara ek olarak sanatçının bir eser yaratımı sürecinde bulunduğu ruhsal psikolojisine ve aurasına odaklanılmıştır. Bizi biz yapan hatta çevreye yansıttığımız bu frekansın hem renk paletine hem de sanata olan etkisi göz önünde bulundurulmuştur.

Çalışmanın birinci bölümünde ağırlıklı olarak renk, rengin tarihsel bağlamı ve sanatçıların eserlerinde rengi bir araç olarak değil de bir kavram olarak ele alınması incelenmiştir. Rengi etkileyen faktörleri, etkileri ve bilimsel olarak sanattaki konumuna yer verilmiştir. Ayrıca 10 adet sanatçının eserlerine ilham veren olayları, rengin sanatlarında ne kadar yer kapladığı, eser yaratımındaki psikolojik süreçlere de yer verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise auranın ne anlama geldiğini, çeşitlerini ve bilimsel olarak kökenine değinilmiştir. Üçüncü bölümde ise renk ve auranın ilişkisini nasıl bir bağlamda ortak yönlerde kesiştiğine yer verilmiştir. Her rengin aslında bir enerjiye karşılık geldiğini ve olumlu-olumsuz yönleri irdelenmiştir. Bir bireyin psikolojik olarak dışa vurduğu ruh halini, aurada renkler aracılığıyla hangi duyguları temsil ettiği incelenmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde, sanat eserlerinde renk ve aura ilişkisine odaklanarak, renklerin sanatla etkileşimini derinlemesine incelemektedir. Çalışmanın bu aşamasında, Walter Benjamin'in "Sanat Eserinin Aurası" teorisinden yola çıkarak, renklerin sanat eserlerindeki varlığı ve etkileri ele alınmıştır. Ayrıca, sinema, fotoğraf, yeni medya ve heykel gibi farklı sanat disiplinlerinde renk ve aura kullanımının incelenmesiyle, bu sanat formlarındaki renk ve aura etkileri karşılaştırmalı bir perspektifle değerlendirilmiştir. Bu bölüm, sanat dünyasında renk ve aura ilişkisinin karmaşıklığını ve sanatsal ifadenin derinliğini anlamamıza katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1. BÖLÜM: RENK

1.1. Renk Teorisi

Yapısına ve kaynağına bağlı olarak nesnelere ışığın yansımaya renk denir. Renk, insan gözünün algıladığı ve beyne ilettiği bir unsurdur. Bu unsur, insan doğası ve psikolojisi üzerinde çeşitli etkiler yaratan duygusal bir tepki haline gelmektedir. Bu nedenle günlük yaşamda büyük önem taşımaktadır. Toplumsal yaşamı etkileyen renk, sadece günlük yaşamda değil, askeri, stratejik ve sanatsal alanlarda da yerini koruyarak bir konuşma dili oluşturmaktadır.

Renk "Işığın maddenin atomlarındaki ve moleküllerindeki elektronlarla etkileşimi ile üretilir" ve "ışın gözle algılandığı şekliyle öznel görünümü" olarak da tanımlanmaktadır. Gözün rengi nasıl gördüğü", farklı dalga boylarındaki veya enerjilerdeki ışığı ayıran göz ve beyin kombinasyonunun sonucudur. Deneysel olarak renk, moleküler düzeyde atomik ve atom altı etkileşimlerin algılanabilir bir yan ürünüdür, maddi dünyada her yerde bulunan bir fenomendir. Renklerin sanat alanındaki etkisine baktığımızda renklerle bezenmiş eserler karşısında duygularımızı rasyonelleştirip yorumlayamayız. Tersine, gördüğümüz renklere göre doğrudan bir duygusal tepki ile istem dışı duygusal yoğunlukla yorumlamaktayız (Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone ve Cayton, 2015, s. 128).

Renklerin algılanması ve tepki verilmesi, yaşamımızın temel unsurlarından biri olan "ışık" sayesinde mümkündür. Bu durumda, renklerin kökeninin ışık olduğunu ifade edebiliriz. Renklerin oluşumu, doğal veya yapay ışık kaynaklarından nesnelere ulaşan ışık ışınlarının, nesnelere emilmesi ve farklı dalga boylarında yansımaya sonucunda göz yapılarımızda oluşan duyumsama ile açıklanmaktadır. Renk, yaşadığımız çevreyle birlikte duygusal tepkiler oluşturan ve dünyanın şekillerini, anlamlarını belirleyen önemli bir unsurdur. Renkler, bireysel ve toplumsal düzeyde duygusal etkiler yaratarak nesnelere küresel dünyadaki geçmişini ve bugününü algılamamıza yardımcı olur. Renk, büyüden tıbbı, el sanatlarından mimariye, sanattan çevre düzenlemesine kadar geniş bir yelpazede popüler hale gelmiştir.

Renkler tarih boyunca birçok yönden incelenmiş, bilim insanları, fizikçiler ve sanatçılar renkleri ve oluşum sürecini kendi bakış açılarıyla açıklamaya çalışmışlardır.

Başlangıçta, Pythagoras, Platon, Aristoteles ve Plinus gibi düşünürler, renkleri doğanın içsel öğeleri olarak görmüşlerdir. Onlara göre, renkler, toprak, hava, su, ateş gibi temel öğelerin formlarıdır. Antik Yunan döneminde, renk ile ışık arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışılmış ve renk oluşumunu açıklamak için çeşitli teoriler geliştirilmiştir. Göz ile nesne arasındaki ilişkiye odaklanılarak, bu ikili arasındaki durumun çözümlenmesi amaçlanmıştır. Daha sonra, 8. ve 9. yüzyıllarda Müslüman düşünürler ve bilginler, bu eserleri tercüme edip inceleyerek ışık ve renk konusunda yeni bir gelişim sağlamışlardır (Türkiye Diyanet Vakfı, 2007, s. 571).

Renk görüşünün fiziksel ve optik olarak değerlendirilmesi eski zamanlara dayanmasına rağmen, renk kimyası çalışmaları Rönesans'tan sonra hızlanmaya başladı. Bu dönemde Leonardo Da Vinci, Aristoteles ve diğer antik izleyicilerin rengin doğaya dayandığı fikrini savunmuş ve sarının toprağa, yeşilin suya, mavinin havaya, kırmızının ateşe ve siyahın karanlığa ait olduğunu yazmıştır (Eczacıbaşı, 2008, s. 1308).

Çalışmalarının yönleri, renkler arasındaki ilişkileri ve etkileşimleri anlamada devrim niteliğinde olsa da öncü çalışmalarının çoğunun geçmişte olduğu kanıtlanmıştır. Newton, Arap bilgin Al-Hasan Ibn al-Haytham fikirlerini doğrulamak için çalışmışlardır. 13. yüzyılda, rengin karanlık ve ışığın bir karışımı olmadığını açıklamak için prizmaları kullanarak beyaz ışığı inceledi. Birçok modern bilim ve hatta bilimsel yöntem geliştirilmeden önce, Al-Hasan Ibn al-Haytham insanların renkleri nasıl gördüğünü ifade edebilmiştir. Al-Haytham'ın çalışmaları birçok dile çevrildi ve yıllar içinde bilim insanlarına ilham verdi Newton'un en büyük ilham kaynaklarından biriydi ve Newton'un renk çarkının ve ışığın üç ana renginin genişlemesi için bilimsel kanıt sağladı. Modern renk teorisi, Newton'un renk tekerleğine dayanmaktadır. Geleneksel olarak, renk tekerleği sanatta kullanılmaya devam eder ve üç ana rengin kırmızı, sarı ve mavi olduğu fikrine dayanmaktadır. Bu araç, uyumlu renk şemaları oluşturmak için kullanılmıştır (O'Connor, 1999).

Görsel deneyim, yetersiz uyarılmaya yol açabilen tekdüzelik ile aşırı uyarılmaya yol açabilen karmaşıklık arasında bir dengeye sahiptir. Renk eşleştirme karmaşık bir kavramdır çünkü insanların buna tepkileri hem duygusal hem de psikolojiktir. Bu nedenle, cevaplar renk sembolizmi nedeniyle çok değişkendir ve birçok faktöre açıktır. Renk sembolizmi, renk biliminden farklıdır, şartlandırılmış ve öğrenilmiştir (Lyn, 2014). Newton'un keşiflerinin çoğu bilime dayanıyordu ve renk sembolizmine verilen

duygusal tepkilerin öznel doğasını görmezden geliyordu. Renklerin çağrışımsal anlamları ve renk sembolizmi genellikle kültürel olarak bağımlıdır ve ayrıca farklı bağlamlarda ve koşullarda değişiklik gösterebilmektedir. Bu faktörler, yaş, cinsiyet, kişisel tercihler ve duygusal durum gibi bireysel farklılıkların yanı sıra renkle ilgili koşullanma ve öğrenilmiş tepkilere yol açan kültürel, alt kültür ve sosyal farklılıkları içermektedir (Lyn, 2014). Renk sembolizmi, renk bilimi, renk teorisi veya renk psikolojisinden çok farklıdır ve bu makalede ele alınmamaktadır. Bu alanın özneliği nedeniyle, renk sembolizmi küresel olarak düzgün bir şekilde çalışamayacak kadar geniştir.

Renk biliminin uzun bir geçmişi vardır ve bu bakış açısı, Batı renk biliminin modern anlayışının yolunu açmıştır. Bu süre zarfında öğrenilen teoriler öğrencilere hala öğretilmektedir ve çalışmaları günlük yaşamdaki görsel deneyimi geliştirmek için rafine edilmiştir. Pazarlama, elektronik mühendisliği, tasarım ve sanat, rengin etkin kullanımının bu çalışmalara bağlı olduğu alanlardan sadece birkaçıdır. Ancak Newton, modern renk biliminin kurucusu olarak kabul edilirken, bu keşifleri yapan ilk bilim insanı mıydı? Newton için bulgularını ve keşiflerini iletmesi önemlidir.

Modern renk teorisi anlayışı, Aristoteles, Franciscus Aguilonius, Al-Hasan Ibn al-Haytham, Thomas Young ve Albert Munsell gibi önemli bilim yazarlarına kredi vermektedir (O'Connor, 1999).

Bu araştırma da tarih boyunca çeşitli araştırmacıları karşılaştırır ve katkılarını özetler, ardından modern renk bilimi anlayışına, özellikle renk teorisine genel bir bakış verilmektedir. Bu alandaki etkileyicileri bilmek ve renk teorisini anlamak, genel bilgi, tarihsel amaçlar ve küresel anlayışlar için esastır. Renk algısının karmaşık bilimini anlamak için, renk bilimi tarihine daha eksiksiz bir bakış açısına sahip olmak önemlidir. Newton'un orijinal olarak dalga boylarını, renk spektrumunu ve alışımlı renklerin karışımını yarattığı fikri, renk tarihinin karmaşıklığını ortaya koymaktadır.

İnsanların renkleri nasıl algıladıklarını keşfetmek ve anlamak için farklı alanlarda birçok bilim insanı ve uzman gerekmiştir. Ek olarak, günlük kullanımı nedeniyle renk teorisinin anlaşılması önemlidir ve bu bilgi ile okuyucu, renklerin kompozisyonunu, etkileşimini ve tanımını daha iyi anlayabilmektedir. Renk teorisi, bir web sitesi oluştururken, bir oda tasarlarırken, bir gardırop inşa ederken gibi ihtiyaçlar da

yararlanılmaktadır. Renkler çok önemlidir çünkü kararların ve ilk izlenimlerin dörtte üçü renge dayalıdır (Wargo 2006, Aktaran: Stokley, 2018, s.3).

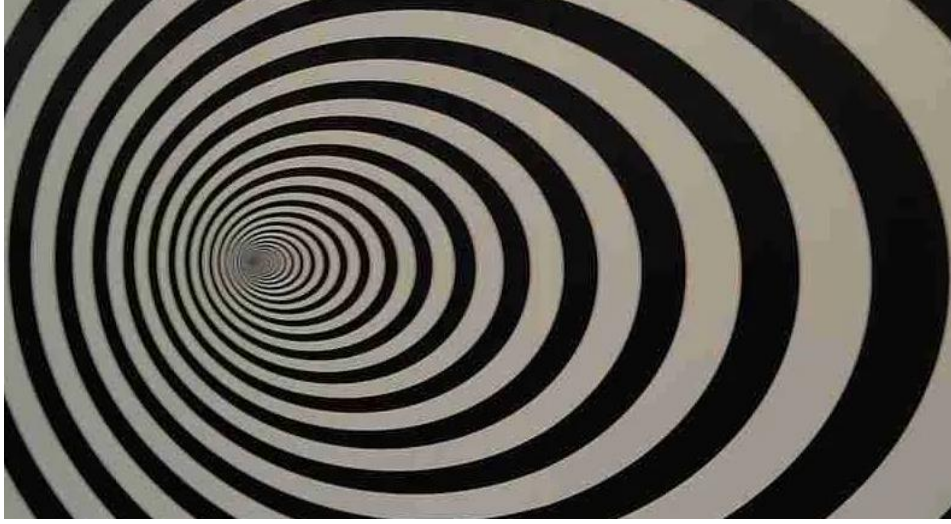
1.1.1. Tarihsel Bağlam

Daha önce de belirtildiği gibi, renk bilimi eski zamanlardan beri çalışılmaktadır. Newton, çoğu bilimsel araştırma ve ilerlemeyle tanınmaktadır. Ancak, diğer araştırmacılar kapsamlı çalışmalarla makalede yer almaktadır. Farklı kültürlerden insanların renkleri çevreye bağlı olarak farklı tanımladığı kabul edilmiş ve kanıtlanmış olsa da dünyanın dört bir yanındaki bilim insanları, herhangi bir rengi üreten elektromanyetik dalgalar bilimini ilerletmişlerdir.

Bu bölümde M.Ö. dördüncü yüzyıldan itibaren renk bilimi çalışmasına ilişkin kapsamlı bir kronolojik tarihsel bakış yer almaktadır.

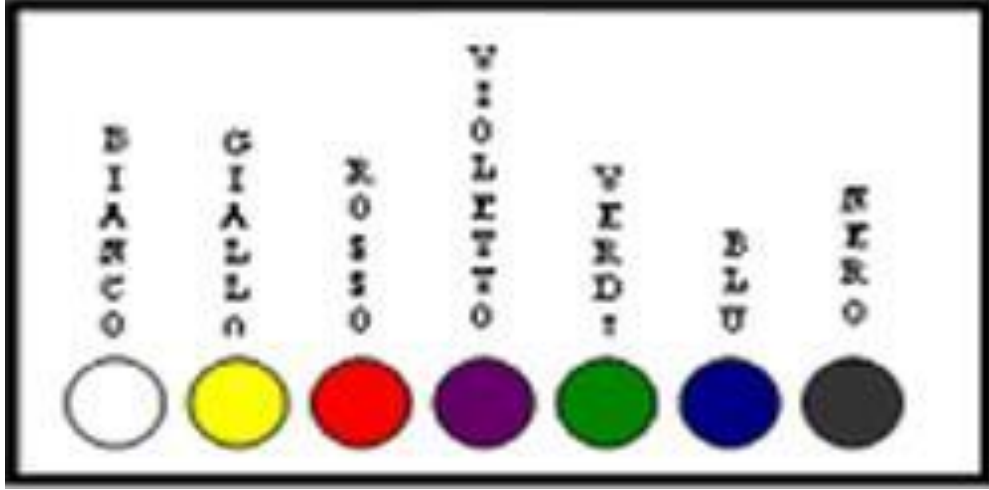
1.1.2. Aristoteles (M.Ö 384-322)

Renk teorisinin belgelenmiş ilk gelişimi, Renkler metninde Antik Yunan'dan geldi. Metin sadece Aristoteles'e atfedildi, ancak şimdi genellikle Peripatetik okulun üyeleri ve kendisi tarafından yazıldığı kabul edilmektedir. Bu on renk, rengin Tanrı'dan göksel ateşin ışınları olarak geldiğini gösteriyordu. Aristoteles bütün renklerin siyah ve beyazdan oluştuğunu söylemiştir. Ancak, dil açısından oldukça kafa karıştırıcı olabilir, siyah ve beyaz, aydınlık ve karanlıktan daha iyi tanımlanır, gündüz ve gece olarak anlaşılır. Richard Sorabji, Aristoteles'in siyah ve beyazın yakınlığının yarattığı renkleri görebildiğini teorileştirdi. Örneğin aşağıdaki resimde Aristoteles teorilerini oluşturmak için etrafındaki doğayı kullandı. Karanlık ve aydınlıktan türetilen iki doğal veya birincil renk olduğunu ve bunların dünyanın normal ikili sistemine atıfta bulunduğunu yazdı; gündüz ve gece, uyarıcı ve sedasyon, erkek ve kadın. Sarı ve mavinin ana renkleri olduğunu teorileştirdi. Bu ana renklerden Aristoteles, dört "saf" renk içeren doğrusal bir renk sistemi yarattı (Loeb, 2018).



Resim 1: Maurits Cornelis (MC) ESCHER (1898-1972).

Aristoteles, gün ışığındaki değişimlere ilişkin gözlemlerine dayanarak, dört "saf" renk arasında öğlen beyazından gecenin toplam siyahına kadar uzanan doğrusal bir renk sistemi geliştirdi. (Mahnke, 1999) Şimdiye kadar kuramsallaştırdığı gibi, tüm renkler karanlık ve aydınlıktan gelirdi. Bu iki uçtan sarı ve mavi ana renkler türetildi ve bu iki ana renk arasında diğer tonlarla birlikte dört ana renk vardı. Dört rengi, dört elemente karşılık gelen saf renkler olarak tanımladı. Bunlar yeşil, kırmızı, sarı, mavi, toprak, ateş, rüzgâr ve sudur. Renk sistemi şeması, mavi ve mor arasındaki yeşilleri göstermektedir. Bu, modern renk çarklarına kıyasla genellikle olağandışı görünmektedir. Ancak sayısız gün batımı, mavi ve menekşe arasında yeşil bir parıltı gösterir ve Aristoteles, renk sistemini gözlemlediği doğaya dayandırmaktadır. Bu düzenli sistem, Newton'un 1672'de genel bir renk teorisi ile değiştirmesine kadar yaklaşık 2000 yıl boyunca sanatçılar tarafından kullanılmıştır (Loeb, 2018).



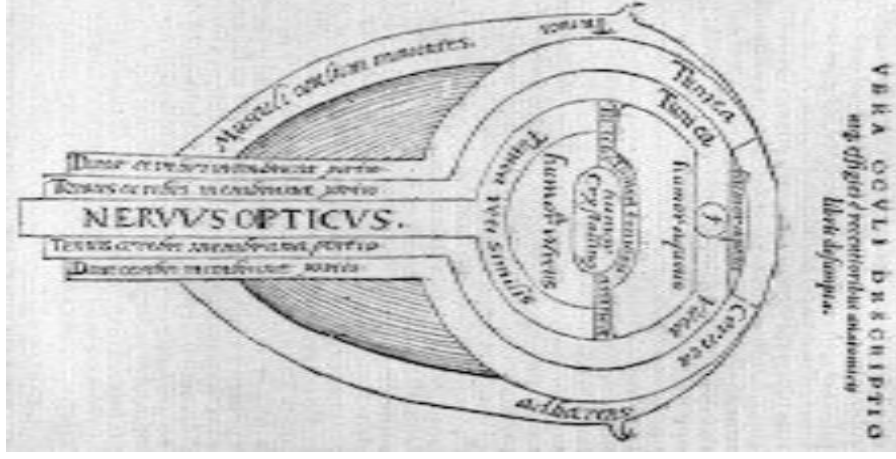
Resim 2: “ARISTOTLE, On Colours.” Loeb Classical Library(Sanal)

1.1.3. Hasan Ibn al-Haytham (M.S 965-1040)

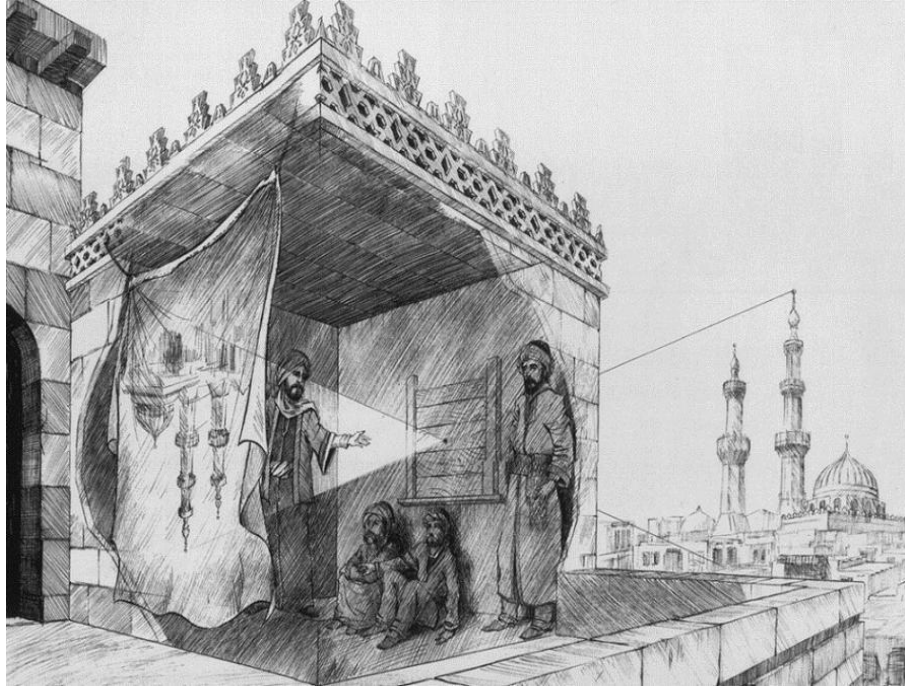
Hasan Ibn al-Haytham, yaygın olarak isminin Latince yazılışı olan Alhazen olarak bilinir. Arap bir matematik, astronomi ve fizik bilginiydi. Hayatı boyunca yazdığı 92 kitaptan 55'i günümüze kadar geldi ve ışık, görme, astronomi, matematik ve geometri teorilerini içermektedir. Ibn al-Haytham, tarihte her şeyin bilimsel yöntemle somut olarak kanıtlanması gerektiğini savunan ilk bilim insanıdır. Antik Yunan bilim felsefesinin çoğu, akıl veya teolojik araçlar etrafında dönmekteydi. Ibn al-Haytham, “Bilimin amacı gerçeği öğrenmekse... o zaman kendisini okuduğu her şeyin düşmanı yapmalıdır. Ve ona her taraftan saldırın. Önyargıya ya da hoşgörüyü düşmemek için eleştirel incelemesini yaparken kendinden de şüphe etmelidir.” Ona göre, körü körüne kabul etmek yerine deneyler yapmak ve zamanın gerçeklerini gözden geçirmek önemliydi (O'Connor, 1999).

"Modern Optiğin Babası" olarak bilinen Ibn al-Haytham, 11. yüzyılda görme, ışık ve renk teorisini keşfetti. Optik Kitabı'nda ilk önce, ışığın gözden ayrıldığı, nesnelere yansıdığı ve göze geri döndüğü şeklindeki antik Yunan fikrini çürütmüştür. Işığın görsel deneyim için çok önemli bir unsur olduğunu teorileştirdi ve kanıtladı. Sonuçlar, ışık ışınlarının parlak ışık kaynaklarından yayıldığında, güneş veya mumlar tarafından aydınlatıldığında veya parlak ışık kaynaklarından göze yansıdığına görünmenin gerçekleştiğini gösterdi. Daha önceki bilim insanlarının çalışmalarını kullanarak lens, retina ve kornea gibi gözün bölümlerini adlandırmaya ve ışığın göze nasıl girdiğini ve göze nasıl odaklandığını açıklamaya başladı. Deneylerinde ışığın bir

duvardaki küçük bir delikten geçtiğini ve karanlık bir odanın karşı duvarında bir görüntü oluşturduğunu gözlemledi (O'Connor, 1999).



Resim 3: Anatomy of the eye, Alhazen's Book of Optics, 1780



Resim 4: İbn Al-Haytham tarafından bin yıl önce algılanan şekliyle kamera obscura

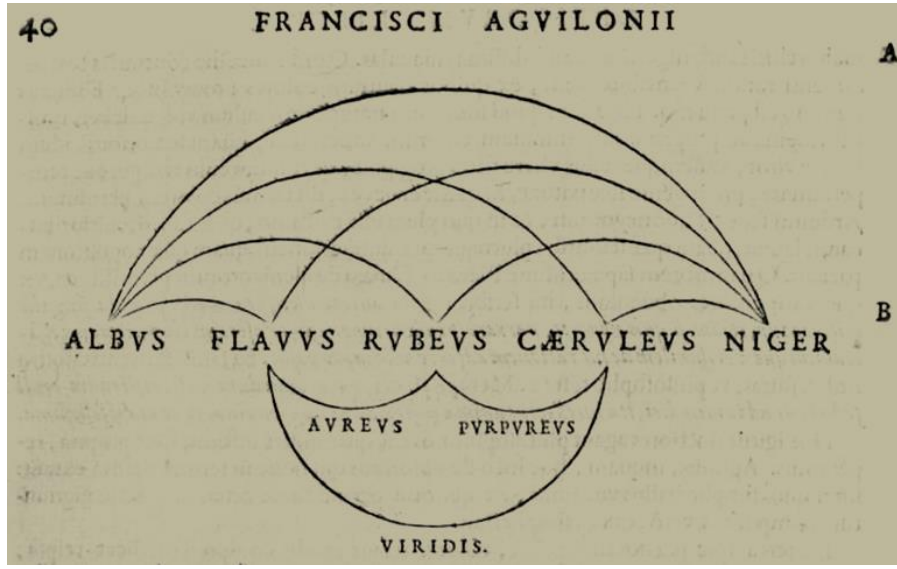
Ibn Al-Haytham, ışığın gazlar, sıvılar ve camlar gibi farklı ortamlardan geçerken nasıl etkilendiğini incelemiştir. Gökkuşağının kökenini incelemek için bir cam küreyi

suyla doldurdu. Işığın su tarafından farklı açılarda kırılarak belirli renkler ürettiği sonucuna vardı. En az bükülen yansımaya sahip ışınlar kırmızı, en çok bükülen ışınlar mordu. Renkli bir ışık tayfi oluştu ve karşı duvarda bir gökkuşağı belirdi. Bu ışık tepkileri ayrıca gökyüzünün neden renk değiştirdiğini ve güneş ışınlarının neden farklı açılardan atmosfere çarparak farklı kırılmalara neden olduğunu da açıkladı. Ibn Al-Haytham, gökyüzünü inceleyerek ve farklı açıları ölçerek, yaklaşık 1000 yıl önce atmosferin derinliğini hesapladı, bu da uzay yolculuğuyla kanıtlanmıştır. Gökyüzünü incelerken görsel kontrast nedeniyle gün boyunca yıldızların neden görülmediğini açıkladı. Seviyeye bağlı olduğunu kanıtladı. Bu görsel teoriler optik kitaplarında yazılmıştır. Kitap Arapça'dan Latince'ye çevrildi ve Avrupalı bilginler üzerinde büyük bir etkisi oldu. 1572'de Friedrich Risner tarafından Latince başlığı "Opticae thesaurus: Alhazeni Arabis libri septem, nunc primum editi; Eiusdem liber De Crepusculis et nubium ascensionibus" "Optik Sözlüğü: Arap Alhazen'in yedi kitabı, ilk baskı: alacakaranlık ve bulutların ilerlemesiyle ilgili" olarak çevrildi. Avrupalı bilim insanları onun yöntemlerini, deneylerini ve teorilerini benimsediklerinde Ibn Al-Haytham'ın katkıları göz ardı edildi ve unutuldu. Isaac Newton, optik de dahil olmak üzere kitaplarında onunla ilgili olmayan ve çalışmalarından yararlanan en ünlü renk teorisyenlerinden biriydi. Bu genişleme ve aydınlanma zamanlarında, Avrupalıların Ortadoğu araştırmalarını benimsemesini ve tanımasını sağlamak için yerli bilim insanlarına iftira atmak yaygındı (O'Connor, 1999).

1.1.4. Franciscus Aguilonius (M.S 1567-1617)

18. yüzyılın başlarında, Belçikalı Cizvit matematikçi, fizikçi ve mimar Franciscus Aguilonius, Aristoteles'in ikili renk sistemine karşı çıktı ve bunun yerine üç ana renk sistemi geliştirdi. Bu sistem, Aristoteles'in mavi, sarı ve kırmızı renklerinin ana renkler olarak eklenmesini içermekteydi. Muhtemelen hala üç modern ana renk olarak kullanılan üç rengi içeren en eski sistemdir. Altı Bölümde Optik adlı kitabında Aguilonius, beyaz ve siyahın basit uçlarının alındığını ve onlardan kırmızı, sarı ve mavi asil birincil güneş gözlüklerinin "gizemli bir şekilde" türetildiğini savundu. Kompozitler veya ikincil renkler, turuncu, yeşil ve mor oluşturmak için ana renkleri karıştırabilirsiniz. Aşağıdaki görselde, sarı (flavus), kırmızı (rubeus) ve mavinin (caeruleus) ana renklerinin beyaz (albus) ve siyah (niger), turuncu (aureus) ve yeşil (viridis) ile

karıştırıldığı 1613 RYB renk şemasını göstermektedir ve menekşe (mor) iki temel ögenin birleşimidir. Aristoteles'in teorize ettiği gibi, tüm renklerin siyah ve beyazdan veya karanlık ve aydınlıktan geldiğine inanmaktaydı. O zamanlar beyaz saf olarak kabul edildi ve renk "brüt madde" veya beyaz üzerine siyah madde idi. Beyaz ışığın tüm renkleri içerdiği ve "kaba" maddelerle kirlenmediği henüz bilinmemekteydi. Bu dönemde Avrupa'da bir başka yanlış da prizmaların ve camın renkli ışıktan yapıldığı ve renklerin ışıktan yapılmadığıydı (Jaeger, 1984).



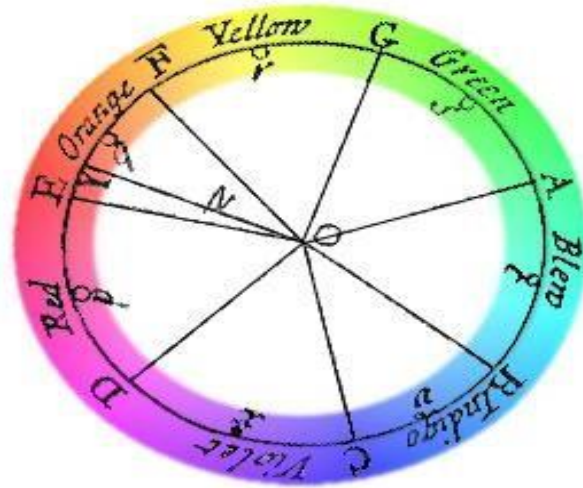
Resim 5: Renk şeması 1613'te optik üzerine yapılan bir çalışmada ortaya çıktı. François d'Aguilon

1.1.5. Isaac Newton (M.S 1642-1727)

1666'da 17. yüzyılın sonlarında, Isaac Newton üniversiteden sonra eve döndü ve bağımsız olarak optik konular hakkında çalışmaya başladı. Hasan, Ibn Al-Haytham 'ın yazılarını çok iyi biliyordu ve bazı yazılarını Latince 'ye tercüme etti. Isaac Newton ayrıca rengin siyah ve beyazdan oluşmadığını veya rengin hareketli ışık renklerinden ziyade sadece beyaz ışıktan oluştuğunu kanıtlamak için çalıştı. Renk kompozisyonunun ayrıntılı bir anlayışını aradı ve Ibn Al-Haytham'ın deneylerinin çoğunu yeniden yarattı. Örneğin, Optik, Prop. II Deney 3'te, Güneş'in tek bir ışınını gözlemlemek için temel ve etkili bir yöntemi açıklamaktaydı. Tek güneş ışığı huzmelerini gözlemlemenin temel ama etkili yöntemi, "Çok karanlık bir Odada, yuvarlak bir delikte, bir İnç 'in yaklaşık üçte biri genişliğinde, bir Pencerenin Kapanışında yapılmış bir Cam Prizma

yerleştirdim." Newton, kırk yıllık çalışma ve deneylerden sonra ünlü kitabı "Optiks"i yayınladı. Isaac Newton, renk deneyleri ve açıklamalarıyla renk bilimi anlayışını kitlelere yakınlaştırmayı başardı. Bugün hala kullanılan ve tanınan ilk renk çarkını yarattı. Renk arkı, bir cam prizma tarafından üretilen kırmızıdan menekőeye kadar farklı renkler gözlemlenerek oluşturulmuştur. Newton, renklerin farklı dalga boyları veya ışık ışınları tarafından yaratıldığını keşfetti. "Güneşin ışığı sadece bir çeşit ışımdan oluşsaydı, dünyada tek bir renk olurdu..." Sir Isaac Newton, Optik (Piezo, 2013).

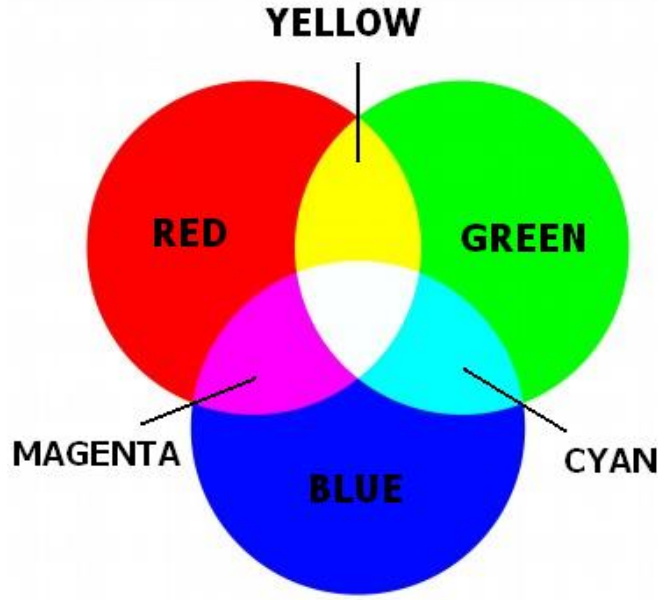
Camdan veya sudan geçirildiğinde farklı sapma açıları nedeniyle beyaz ışığın ayrı tonlara bölünmesi olgusuna dağılım spektrumu denir. Başlangıçta Newton beş tonu listeledi, ancak daha sonra turuncu ve menekşe ekledi. Newton, ölçeğin yedi notasını koordine etmek için yedi renk seti ve onları Aristoteles'in savunduğu yedi ana renk geleneğini sürdürmek için adlandırdı. Renkleri ve ölçekleri eşleştirmek için Newton, korelasyonlarının doğru olmadığını ve zorlama düşünceler olduğunu anladıktan sonra sonuçlarını gncellemedi. Gökkuşağı sürekli bir renk yelpazesidir, ancak insan renk görüşü farklı bantlar görmektedir. Renk tekerleğindeki yedi renk, artan dalga boyu sırasına göre düzenlenmiştir. Kırmızı yaklaşık 650 nanometre (nm) ve mor yaklaşık 400 nm'dir (Popova, 2012).



Resim 6: Isaac Newton'un renk arkı izimi, 1966 (Sanal)

Newton, ışığın kompozisyonu ve farklı dalga boyları üzerinde çalışırken, aynı görünen renklerin farklı ışıkları karıştırarak farklı renkler üretebileceğini fark etti

(Popova, 2012). Örneğin, sarı ve mavi ışığın kombinasyonu, yeşil ışığı üreten spektrumdaki bireysel dalga boylarının aynı kombinasyonu olmayan yeşil ışık üretti. Aynı görünen ancak farklı kompozisyonlara sahip iki renge metamer denir. İki ışık birleşerek beyaz ışık ürettiğinde, bu iki ışık veya rengin tamamlayıcı olduğunu gösterir. Örneğin, sarı ışık, beyaz üretmek için mor ışığı iptal ediyor gibi görünür. Bu iki rengi birleştirmek birbirini tamamlar. Newton, orijinal beyaz ışığı oluşturmak için tüm renkleri ayırmak ve birleştirmek için iki prizma kullandı. Bu deneyde Newton, ışığın renk göstermediği veya cam ve suyun parlak renkler gösterdiği fikrini daha da kanıtladı (Piezo, 2013).



Resim 7: Renk şeması (Sanal)

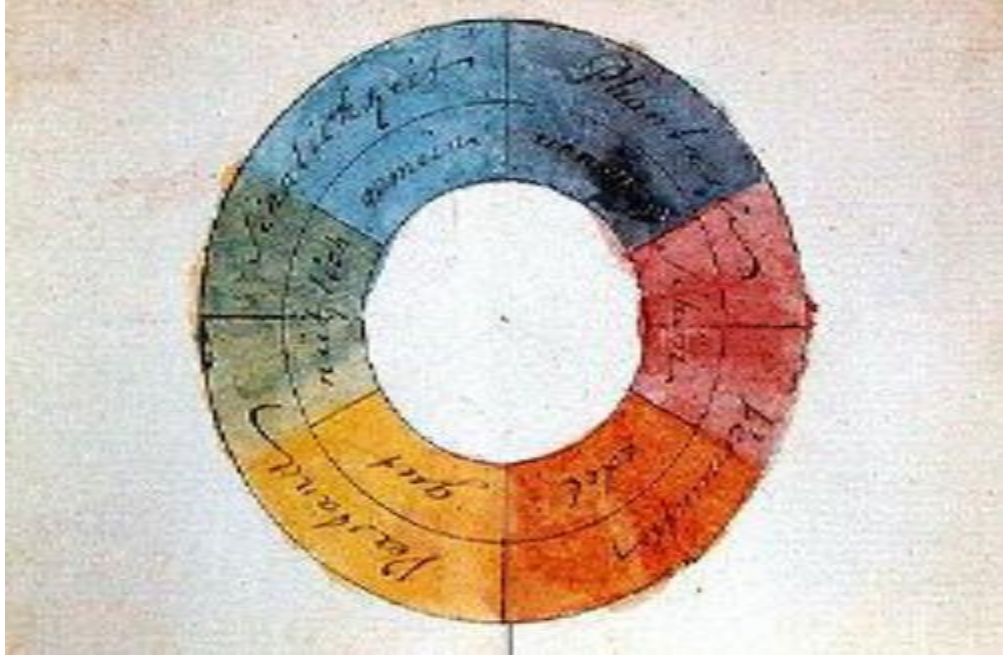
Newton birçok deneyi tekrarladı, ancak bu fikirleri genişletti ve kırmızı, yeşil ve maviyi ana renkler olarak adlandıran ilk kişi oldu. Mavi ve yeşil ışığın birleştirilmesi camgöbeği, yeşil ve kırmızı ışığın karıştırılması sarı, kırmızı ve mavi ışık ise macenta üretir. Bu görüşlere dayanarak Newton, üç ikincil renkle ayrılan sarı, camgöbeği ve macenta olmak üzere üç ana renkten oluşan bir renk çarkı oluşturdu. Renk çarkının merkezi, tüm renklerin birbirine karışmasının bir sonucu olan beyazdır. Buluşundan bu yana renk tekerleği, renk ilişkilerini anlamak ve uyumlu renk şemaları oluşturmak için bir araç olarak kullanılmıştır (Popova, 2012).

1.1.6. Johann Wolfgang von Goethe (M.S 1749-1832)

Optiks'in yayınlanmasından bir asırdan fazla bir süre sonra Johann Wolfgang von Goethe, *Theory of Color*'ı yayınladı. Kitap 1810'da yayınlandı ve bugün hala basılmaktadır. Bu çalışma, rengin özelliklerine, algılarına ve psikolojik etkilerine odaklandı ve Newton'un tamamen bilimsel teorilerine (Popova, 2012) meydan okudu. Goethe daha etkili bir renk görüşü aldı ve rengin insan davranışı ve ruh hali üzerindeki ilk psikolojik etkilerini belgeledi. Bu çalışmalar psikolojik tepkilerde büyük ilerlemeler kaydetmiş olsa da psikiyatrik çalışmalar bilim topluluğu tarafından büyük ölçüde reddedilmiştir. Goethe, Newton'un rengin yalnızca ışıktan oluşabileceği fikrini reddetti. Goethe, rengin aydınlık ve karanlık dengesinden oluştuğu eski fikrini izledi. (Goethe, 1810) Goethe, prizma deneyini yeniden ürettikten sonra karanlık gözlemlerini dile getirdi:

Beyaz duvardaki prizmadan baktığımda, ne kadar beyaz olduğuna şaşırımdım! Karanlık bir alanla karşılaştığımda bazı renkler ortaya çıktı ve sonunda pencerenin etrafındaki tüm renkler parladı... Açık ve karanlık, açık ve koyu veya daha genel olarak, ışık ve renkleri Renk üretimi için yokluk gereklidir... Rengin kendisi oldukça karanlıktır (Goethe, 1810).

Karanlık, ışığı ve renkleri söndürür ve ışık, karanlık enerjiyi etkilemektedir. Bu, ton değişkenleri olan değerlik ve doygunluk tanımlarını tahmin ediyor gibi görünmektedir. Goethe'nin düzyazısının ünlü olduğu daha şiirsel anlamda, rengi "renk, ışığın ıstırabı ve sevincidir" olarak tanımladı. Johann Wolfgang von Goethe, araştırmasında Aristoteles'in mavi ve sarı hakkındaki temel fikirlerini kullandı. Karanlıktan ilk çıkan renk mavi ve ışıktan ilk çıkan renk sarıydı, dolayısıyla bunlar karşıt uçlarındaki ana renklerdi (Goethe, 2016). Newton'un bilimsel renk anlayışı, prizmaları ve ışığı kullandığında eklemeli renk karışımına dönüşürken, Goethe, pigmentlerin ve boyaların eksiltici renk karışımını kullandı. Goethe, ana renklerin kırmızı, mavi ve sarı, ara renklerin ise turuncu, mor ve yeşil olduğu bir renk çarkını tanıttı. Renk tekerleği Newton'un 7'sinin aksine sadece 6 renk içermekteydi (Jaeger, 1984).



Resim 8: Johann Wolfgang von Goethe, Renk Çemberi, 1810.

Ancak Goethe, sonuçlarını hiçbir zaman bilimsel bir şekilde tam olarak açıklamadı, bunun yerine fikirleri açıklamak yerine açıklamaya odaklandı. Açıklamalara güvenmek istemiyor, algıya odaklanmayı istemekteydi. Goethe gerçekten fizyolojik değil, psikolojik bir renk teorisi arıyordu. Ayrıca bilim insanlarının rengi açıklamak istediklerine, ancak sanatçılar ve şairler gibi rengi deneyimlemedikleri için dezavantajlı olduklarına inanmışlardı. Rengin sadece bilimsel bir çalışma olduğu, ancak bireyler tarafından farklı şekilde algılanan kişisel bir deneyim olduğu konusunda hemfikir değildi. Goethe, "Newton'un hatası matematikte gözün duyusuna güvenmekti" dedi (Goethe, 1810).

Bu görüşler çelişkili görünebilir, ancak her ikisi de renk teorisini anlamak için önemlidir. Bu iki teori arasındaki temel fark, farklı malzemelerdeki renk davranışlarıdır. Newton, katkılı karıştırma ile ışığı incelerken, Goethe eksiltici karıştırma (Lyn) ile pigmentler kullandı. Toplamalı ve çıkarmalı renk karıştırma, bu makalenin Renk Etkileşimleri bölümünde ayrıntılı olarak tartışılmaktadır. Von Goethe'nin çalışması, rengin psikolojik etkileri üzerine modern araştırmaların başlangıcı oldu ve teorisi sanatçılar tarafından geniş çapta kabul edildi (Popova, 2012). Renklerin nasıl algılandığını ve diğer renklerle nasıl etkileşime girdiğini inceleyen ilk modern renk teorisini olarak da bilinmektedir (Goethe, 1810). Birçok fizikçi Goethe'nin teorisini

reddetti ve onu fazla öznel olmakla suçladı. Goethe şiirleriyle ünlü olmasına rağmen, en önemli eseri olan Renk Teorisi'ni kişisel olarak benimsemiştir (Jäger, 1984).

1.2. Renk Seçimini Etkileyen Faktörler

İnsan deneyimi, maddeyi (parçacıklar ve alanlar) yorumlama şeklimizi şekillendiren renklerle doludur. Renk sürekli olarak bizi çevreler ve sürekli bir yorumlayıcı "olay" içeren algısal deneyimlerimize aracılık etmektedir. Bilim insanları, renk deneyimimizin duygusal ve psikolojik durumumuzu önemli ölçüde etkileyebileceğini iddia etmektedir. Araştırmalar, belirli renklerin belirli ruh halleriyle ilişkili olduğunu ve bu nedenle psiko-duygusal durumları belirleyebileceğini varsaymaktadır. Böylece, istenmeyen bazı duygusal veya psikolojik durumların üstesinden gelmek için terapötik bir müdahale olarak kullanılabilirler. "Renk psikolojisi" bu nedenle belirli hastalıklar için yararlı olan renklere maruz kalmayı önermektedir. Sanat üretimi ve sanat eğitimi bağlamında, bu ilişki (zihin durumu ve renkler arasındaki) daha yansıtıcı ve üst bilişsel olarak ele alınır ve sanatçının ruh hali ile aynı şeyi temsil etmek için kullanılan renk türleri arasındaki bağlantılar vurgulanmaktadır. Örneğin bir sanatçı kötü bir ruh halindeyse veya yaşam sorunları/baskıları yaşıyorsa bu psiko-duygusal durumları yansıtan renkleri seçebilir; rengi duygusal bir gösterge olarak kullanarak içsel deneyimlerini dış kompozisyonlara aktarırlar (Day ve Rich, 2009).

Renkler ve psiko-bilişsel etkiler arasındaki benzer bir varsayımsal ilişki, o sanatçının izlenimi aracılığıyla sanat izleyicisine aktarılmaktadır. Sanat öğrencileri için renk psikolojisine benzer fakat farklıdır.

1.2.1. Psikolojik Etkiler

Dinamik renklerin coşkulu ve heyecan hissi uyandırdığı, soluk renklerin ise istikrar ve saygınlık hissi verdiği bilinmektedir. Renkler, duyguları kontrol etme konusunda etkili olabilir; insanlar genellikle ruh hallerini veya iç dünyalarını, tercih ettikleri renkler veya kullandıkları renk ifadeleriyle, farkında olmadan dışa vururlar. Örneğin, renkli giysiler içinde bulunmak "neşeli görünmek" olarak yorumlanabilirken, koyu renkler tercih etmek "karamsarlık" anlamına gelebilir. Ayrıca, neşeli bir kişi için

"renkli kişilik" gibi ifadeler sıkça kullanılmaktadır. Bu durumlar, insanların duygusal durumlarını veya kişilik özelliklerini renkler üzerinden yansıttıklarını gösterir. Renklerin psikolojik etkisini, insanların ruh hallerini ve renkler arasındaki ilişkileri araştıran çalışmalar sonucunda renklerin bazı beyin merkezlerini uyardığı ve bu nedenle bazı salgıların aşırı düzeyde etki ettiği tespit edilmiştir. Örneğin kırmızı rengin adrenalin salgısını harekete geçirdiği, hareket, saldırganlık, gerginlik ve cinsel duyguları artırdığı söylenmektedir (Sözen, 2003, s.57). Bunun, rengin terapötik bir etkiye sahip olduğunu ve zihinsel huzur, cinsel dürtülerin aktivasyonu, gevşeme, sakinlik gibi insan faaliyetlerini etkileyebileceğini doğruladığı söylenebilmektedir.

Renk türlerinin psikolojik etkilerini tartışırken değinilmesi gereken bir diğer husus da renklerin hem olumlu hem de olumsuz özelliklere sahip olmasıdır. Örneğin kırmızı, duygulara karşılık geldiği için bir ifade aracı olarak bize çeşitli anlamlarla gelmektedir. Bu anlamlar, sözlü olarak açıkça anlaşılmasalar bile, her zaman psişimizi etkilemektedir. Bu nedenle bir odada kullanılan kırmızı, yarattığı ruh hali ile psikolojik bir etkileşimi ortaya koymaktadır. Kırmızı güller geleneksel olarak gerçek aşkı temsil eder, ancak kırmızıyı görmek de kontrolü kaybetmenize neden olabilmektedir. Pozitifliğin rengidir, hayatın rengidir ama aynı kırmızı farkında olmadan savaşı ifade eder, kanlı ve şiddet içeren kurumlardan, açgözlülükten, tutkudan ve öfkeden doğmuştur ve aslında doğru tonlarda kullanılmadığı takdirde bir odada kaos yaratabilmektedir. Önemli olan nokta, kullandığımız rengin cinsinin doygunluk açısından oldukça önemli olduğu ve rengin olumlu ve olumsuz etkilerini kontrol altına alabilmek için değerinin önemidir.

1.2.2. Koşullu Refleksler

Olayların algılanması, önceki olaylar ve deneyimlerle ilişkiler kurularak gerçekleşmektedir. Sıradan nesnelere, ortalama bir duyarlı kişiye yüzeysel görünmektedir. Yeni ve daha önce karşılaşılmamış şeyler genellikle zihnimize belirgin bir izlenim bırakmaktadır. Örneğin, bir çocuk dünyayı bu şekilde algılar. Işığı görür, ona çekilir, dokunmak ister ve parmağını yakabilir. Tecrübe kazandıkça, ateşten korkmaya başlar. Bu deneyimler edinildikten sonra, ışık hakkındaki bilgi beynimize kaydedilir ve ilk baştaki yoğun ilgi azalır. Kavramlar ve renkler o kadar belirlenmiştir ki, bir salça veya ketçabın mavi olabileceği düşüncesi bile zihninden geçmez. Bu durum,

deneyimlerin ve öğrenmenin, insanın zihinsel algısını şekillendirdiğini ve alışkanlıkların, beklentilerin ve varsayımların nasıl oluştuğunu gösterir. Genellikle kırmızı görünen salça mavi görüldüğünde iştahınız kesilir ve yemek istemezsiniz. Belirli renkleri belirli nesnelere ilişkilendiren insanların zamanla tanıdık renklerde görmedikleri şeylere yabancılaştığı bilinen bir gerçektir.

1.2.3. Tüketici Kimliği

Her insanın renklere farklı tepkiler verdiği yaygın bir bilgidir. Bu farklılıkların birçok nedeni vardır, kişilik gelişimi, eğitim seviyesi ve bilinçaltında bastırılmış duygular gibi. Renk algımız, nesnenin türü veya sahip olduğumuz bilgi ne olursa olsun, benzersiz ve özel bir konumdadır. Örneğin, bir kişi için mavi sakinleştirici bir renk olabilirken, başka biri için soğuk ve ciddi bir izlenim bırakabilmektedir. Kimi insanlar en sevdikleri rengi net bir şekilde belirleyebilirken, bazıları ise bu konuda tereddüt yaşayabilir. Ev gibi bir mekân düşünüldüğünde, her ev kendine özgüdür ve içinde yaşayanların yaşam felsefesini yansıtmaktadır. Bir kullanıcı için uygun olan sunum tarzı, başka bir kullanıcı için sorun olabilir. Konut sakinlerinin kendi fikirlerini ifade etmeleri, kişisel renk tercihlerini yansıtmaları ve yaşam tarzlarına uygun hareket etmeleri önemlidir. Ancak bu yapılırken renk tonları, yoğunluk ve değer gibi özellikleri doğru bir şekilde kullanmak da önemlidir.

Renk söz konusu olduğunda, bir kişinin geçmişteki etkileri değişir. Renkler küçük alanları kapsasa bile, insanlar önemli anılarla ilişkili renkleri hemen fark etmektedirler. Uzman psikiyatrist Jung hastalarından renkleri seçmelerini ve renklerin sembolik anlamları olduğunu göstermek için resimler çizmelerini istedi. Jung'a göre bilinçaltında gizlenen duygular kullanılan renkler aracılığıyla açığa çıkacaktır. 1947'de İsviçreli psikolog Dr. Max Lüscher 'nin renk seçimleri bireyselliği yansıtmaktaydı. Renk psikolojisinde Lüscher, sıradan insanları temsil etmek için dört renk seçti: sarı, kırmızı, mavi ve yeşil. (Resim.9) Bu dört kişilik yapısı, onlara isimlerini veren renk özelliklerine sahiptir. Örneğin, kırmızıyı seven insanların kendine güvenen ve güçlü bir kişiliğe sahip olduğu gösterildi. Ona göre yalnız ve çekingen insanlar kırmızı ile uyum içinde yaşayamazlardı. Çünkü kırmızı yalnızca gücü temsil eder, kırmızı kişilikler kendine güvenen, hırslı, aktif ve dışa dönüktür. Ama bu kişiliğin abartılı bir versiyonu, her şeyden önce kendinize bakarak övünmek istediğiniz kişidir (Coşkuner, 1995, s.108).

RENKLER	NORMAL HİSLER	ABARTILMASI	AZALTIMASI
KIRMIZI	Kendine güven	Haddini aşma	Kendi kendine acı çektirme
MAVİ	Hoşnutluk	Kendinden ödün verme, feragat etme	Kendinden hoşnutsuzluk
YEŞİL	Kendine saygı, haysiyet	Megalomani	Kendinden kuşku duymak
SARI	Özgürlükçü, kendini aşan	Kendinden kaçma, uçukluk	Kendini zorlama, kendisini Suçlama

Resim 9: Renk Türlerinin Psikolojik Etkileri (Maretel, 1995, s.85).

1.2.4. Yaş ve Cinsiyet

Renk tercihleriyle ilgili yapılan deneyler, bebeklerin genellikle doymuş ve sıcak renklere daha fazla ilgi gösterdiğini ortaya koymuştur. Bu durumun sebebi, doymuş ve sıcak renklerin kısa dalga boylarına ve yoğun titreşimlere sahip olmaları ve bu nedenle insan gözünün retinasına ilk ulaşan renkler olmalarıdır. Ancak yaşlandıkça, renk tercihleri daha karmaşık bir hal alır. Kişisel tercihler, öğrenilmiş tepkiler, alışkanlıklar ve kültürel etkiler gibi birçok faktör, renk tercihlerini şekillendirir. Ayrıca, kadınlar ve erkekler arasında renk tercihlerinde farklılıklar bulunduğu gözlemlenmiştir. Örneğin, genellikle kadınların daha çok kırmızı, pembe, mor, doymuş mavi ve turkuaz gibi renklere ilgi gösterdikleri, erkeklerin ise genellikle bordo, kahverengi, koyu yeşil ve gri gibi renklere eğilim gösterdikleri belirtilmiştir.

H. Frieling tarafından gerçekleştirilen araştırmada, Almanya, Hollanda, İsviçre ve Avusturya gibi ülkelerden seçilen bireylerin renk tercihleri üzerine çalışılmıştır. Deneklere 23 farklı renk sunulmuş ve tercih ettikleri renklere büyük farklılıklar ortaya çıkmıştır. Örneğin, leylak, kahverengi ve koyu sarı gibi renklere tercih farklılıkları görülmüştür. Bu renkler, 5 ile 28 yaşları arasındaki çocuklar ve gençlere gösterilmiştir. Yapılan deneyler, gençlik döneminde pembe, mor ve macenta gibi renklerin tercih edildiğini, ancak ergenlik sonrasında reddedildiğini göstermiştir. Bu deneylerin

sonuçları, tercih edilen veya edilmeyen tüm renklerin manevi bir nedeni olabileceği yorumunu yapmıştır. Renk tercihlerinin zamanla değişebildiği ve bireyler arasında büyük farklılıkların olduğu göz önünde bulundurularak, renklerin kişisel, kültürel ve psikolojik bağlamlarda anlamlarının değişkenlik gösterebileceği belirtilmiştir (Özdemir, 2005, s.396).

H. Frieling'e göre,

Çocukluktan ergenliğe geçiş problemlerinin, dış dünyaya açılmanın ve iletişimin başlamasının kargaşası ve gerçekleri, insanların renk tercihlerinde köklü değişikliklere ve çocukların gelişmelerine, öğrenmelerine yol açmaktadır. Cinsiyete Göre Renkler Tercihlere gelince, tipik erkek veya dişi renkleri nadiren isimlendirilir, çünkü gelişim sırasında cinsiyet farklı yönlerde değişir (Frieling, 1979, s.37).

1.2.5. Toplumsal Değer Yargılarının ve İnançların Etkisi

Renkler, evrensel anlamlarının yanı sıra farklı coğrafi bölgelerde ve toplumlarda farklı anlamlara da sahiptir. Örneğin, Batı toplumlarında cenazelerde genellikle siyah tercih edilirken, Japon kültüründe cenazelerde beyaz tercih edilmektedir. Bu durum, Batı toplumlarında ölümü ve kederi sembolize ederken, Japon kültüründe ise yeniden doğuş ve yeni başlangıçları ifade ettiği yorumlanır. Bu kültürel farklılıklar, renklerin etkilerinden ziyade toplumsal algı ve renk tercihlerine dayanmaktadır.

Sanatın her alanında, toplumdan topluma ve zaman içinde değişen renklerin ve şekillerin anlamları ve sembolleri bulunmaktadır. Resim 10'da çeşitli toplumdaki değer yargılarına göre renklerin anlamını göstererek, farklı kültürlerin renkler üzerinden taşıdığı sembolizmi ve anlamları ortaya koymaktadır. Bu tür kaynaklar, renklerin ve şekillerin farklı toplumlar tarafından nasıl algılandığını ve yorumlandığını anlamak için önemli bir kaynak olabilmektedir. Bu da, renklerin ve şekillerin anlamlarının kesin ve evrensel olmadığını, kültürel bağlamlarda değişebileceğini ve yorumlanabileceğini göstermektedir.

Kültür	Kırmızı	Mavi	Yeşil	Sarı	Beyaz
ABD, Avrupa	Tehlike	Yığıtlık, tatlı, Sakin, Otorite	Emniyet, Güven, Ekşi	Uyarma, Korkaklık	Safılık
Fransa	Asalet	Özgürlük, Barış	Suçluluk	Hazırlayıcı	Tarafsızlık
Mısır, Arap Ulusları	Ölüm	Erdem, İnanç, Gerçek	Verimlilik, Güç	Mutluluk, Refah ya da Varlık	Sevinç
Hindistan	Yaşam, Yaratıcılık		Refah, Varlık, Verimlilik	Başarı	Ölüm, Temizlik
Japon	Öfke, Tehlike	Utanc, Aşağılık	Gelecek, Gençlik, Enerji	Zarafet, İtibar, Asalet, Çocuksu, Neşeli	Ölüm
Çin	Mutluluk, Keyif, Kutlama	Gökyüzü, Bulut	Hanedan, Krala ait, Onur	Doğum, Zenginlik, Kuvvet ya da Güç	

Resim 10: Renklerin anlamlarını farklı toplumların değerlerine göre değerlendirmek. (<http://www.sapdesignguild.org/resources-glossary>).

Toplumsal değerler, inançlar ve estetik anlayışları, toplumlar arasında ve zaman içinde değişebilmektedir. Estetik tercihler, coğrafi bölgelere, inanç sistemlerine ve toplumsal koşullara göre farklılık gösterir ve zamanla değişmektedir. Geçmişte, hükümdarlar açık renkli giysiler tercih edebiliyorlardı; ancak günümüzde, bir devlet başkanının açık renkli giysilerle resmi işlere katılması alışılmadık bir durum olabilir. Ayrıca, orta yaşlı ve daha yaşlı bireylerin parlak kırmızı tonlarını tercih etmeleri genellikle sıra dışı bir davranış olarak algılanabilmektedir. Bu tercihin altında yatan sebep, genellikle bireylerin dikkat çekme veya öne çıkma isteği olarak yorumlanabilir. Bu tercih, toplumsal normlara ve algılara meydan okuyan bir davranış biçimi olarak değerlendirilebilir. Toplumun belirlediği standartlardan sapan veya belirli yaş gruplarına atfedilen renk tercihleri, genellikle dikkat çekici olarak kabul edilir ve sosyal normların dışında bir tutum sergilediği düşünülmektedir.

1.3. Rengin Sanattaki Önemi

Geçmiş de sanatın ne kadar renkli olduğunu bilmemiz neredeyse imkânsız bir durumdur. Duvar resimleri, duvar halıları, boyalı mimari süslemeleri, değerli metalleri, emayeleri ve her türlü parlak eseriyle olağanüstü görkemli orta çağ ve Rönesans kiliselerinin ve saraylarının nasıl ortaya çıktığı hakkında sadece varsayımlar da bulunabilir. Sanatta belirli bir renk tarihine dair bilgi eksikliği, çoğu zaman o renklerin ya tarihsel süreç içinde kaybolduğu ya da önemli ölçüde değişerek varlığını sürdürdüğü gerçeğinden kaynaklanabilir.

Örneğin, hayal gücümüzün bizi nasıl yanılttığını görmek için heykelleri düşünmemiz yeterlidir. Klasik Yunan ve Helenistik mermer heykellerde, normalde gerçekçi renkte dudaklara, gözlere, saçlara ve giysilere sahip olduklarını fark etmek her zaman bir şok etkisi yaratmıştır. Artık genellikle, Yunan heykellerinin zamanla ya da insan eliyle tüm boyalı süslemelerinden sıyrıldığını gören Rönesans ve neo-klasik sanatçıların uygulamaları aracılığıyla hayal edebilmekteyiz. Taş heykellerin polikromisi Romanesk ve Gotik dönemlere kadar kesinlikle normal sayılmaktaydı. Sadece Rönesans'ta klasik heykelin doğasının yanlış yorumlanması ve malzemelerin doğal dokularına ve renklerine gerçek bir ilginin birleşimiyle taş heykelin polikromisi değerini yitirmiştir.

1.3.1. Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları

Resmin temel öğelerinden biri olan renk, duyuşal doğanın taklidine, idealleştirilmesine ve soyutlanmasına dayanan sanat geleneklerini takip etti. Sanatta ve bilimde renkle ilgili bilgi alışverişi, rengin resimdeki işlevini değiştirmese de resmin kullanımını ve içeriğini şekillendirmiştir. Renklerin sanatsal bilgi üretiminde kullanılmasıyla resmin gelişimi kendi gücüyle devam ederken, renklerin bilimsel olarak incelenmesi 17. yüzyılda başlamış ancak bilimsel bilginin sanata katkısı gecikmiştir. Çünkü zamanın sanatsal üslubu/gelenekleri henüz böyle bir estetiksel olarak yenilenmeye hazır değildi. Bu nedenle loş atölye ortamından gün ışığına/doğaya geçmek, renge bakmaya, rengi görmeye, hatta boyayı görüldüğü gibi görmeye başlamak, bazı sanatçıları ve sanat camiasını karşı karşıya getirdi (Gombrich, 1992, s.64). Bunu sanatçı-kamusal arasındaki çatışmaya bağlamaktadır. Bir ressam gün

ışığında renklerin parlak olduğunu fark ettiğinde bile onları resminde kullanmaktan çekinmekteydi. Halkın tercihinin aykırı olduğu için renkleri daha önce olduğu gibi kahverengi ve mavinin tonları etrafında sınıflandırmak zorundaydı. Buna karşılık, o dönemde bilim ve sanatın farklı alanlar olarak tanımlanması, sanata yönelik bilimsel tutumları dışlamaktaydı. Neden-sonuç ilişkisinde bilimin "nesnel değişmezlik" ilkesiyle açıklanabilen renk göreliliği ve bu durum, doğal ışığın değişmesi nedeniyle resme objektif olarak yansıtılamamaktaydı. Başka bir deyişle, sanatçının doğayı gözlemlemesi öznel bir durumdu. Öte yandan, görüntüye ne kadar çok ışık girerse, görüntünün klasik zevkten o kadar uzak olduğu kabul edilmektedir. Siyah kömür ile beyaz mendili belirlemeye yönelik bir deneyde, güneş ışığında gölgede beyaz bir mendilden daha beyaz görünen kömürün renk göreliliği, dereceyi tahmin etmek için kullanılabilen, azalan ekran adı verilen bir cihazla bilimsel olarak gösterilmiştir. Algı açısından en önemli faktörlerden biri göreceli parlaklıktır. Renk sanatçıların, görsel algıyı anlama konusundaki fizyolojik duyarlılıkları, sanat tarihindeki başarılarının temelini oluşturmuştur. Renk görüşü, görsel algının bir parçası olduğundan, ressamların görsel algı alanında yaptıkları deneyler, sanatı bilimsel bir yaklaşımla ele almalarının bir işaretidir. Bu, sanatçıların görsel algıyı anlama çabalarında, görmeye dair deneyimleri çok daha önceden keşfetmiş olmaları anlamına gelmektedir (Gombrich, 1992, s.65).

Claude Lorrain'in (1600-1682) 17. yüzyıl manzarasında renk görme çabalarında siyah cam kullanması bu tutumu doğrulayabilmektedir. Sanatçılar, özellikle bir manzaraya ışık ve derinlik etkisi vermeye çalışırken, mutlak renk elde etmek için yeni algısal tekniklerden yararlandılar. (Warner, 2005, s.865-866). En basitinden en karmaşığına, siyah camdan küçülen aynaya, camera obscura'dan kameraya gerçeği temsil eden çeşitli cihazlar keşfedildi. Sir Joshua Reynolds (1723–92) ve Thomas Gainsborough (1727–88) gibi sanatçılar doğayı tasvir etseler de sahne hala fanteziye dayanıyor ve loş bir atölye ortamında yaratılmaktaydı. Renkleri açık/koyu tonlarla kullanarak keskin hatlar ve hacim, bütünlüklü formlar oluşturdukları için gözlemlerinde doğanın tersiyle karşılaşmaları kaçınılmazdır. Bununla beraber, 18. yüzyıl öncesinde isli cam olan Lorraine aynası adı verilen bir cihaz geliştirildi (Gombrich, 1992, s.60-61).



Resim 11: Sir Joshua Reynolds, 'Lady Elizabeth Delmé and her Children', 1777-89 Tuval Üzerine Yağlıboya, 238.4x147.2 cm. Ulusal Sanat Galerisi, Washington, D.C



Resim 12: Thomas Gainsborough. 'Bridge Landscape', 1783-84 Tuval Üzerine Yağlıboya, 113x133.4 cm. Ulusal Sanat Galerisi

Sürekli değişen bu ışıkta, nesnelere üzerinde patlayan güçlü ışık, bir tonlama cihazı yardımıyla aşılabilmekteydi. Doğanın çeşitli renklerinin karmaşıklığı, özellikle uzak açık maviden koyu kahverengiye yumuşak geçişlerle dengelemek suretiyle, sanatçıların doğanın canlı karmaşasını tuval üzerinde başarılı bir şekilde yansıtmaya amacıyla yoğunlaşmıştır. Bu yaklaşım, tonlar arasındaki ilişkileri özenle koruyarak, doğanın zengin karanlığını muhafaza etmeyi ve bu zenginlikleri resimde başarılı bir şekilde ifade etmeyi amaçlayan bir yöntem olmuştur. Sir Joshua Reynolds'un "Lady Elizabeth Delmé and her Children" (Resim 11) ve Thomas Gainsborough'un "Bridge Landscape" (Resim 12), ışık ve derinlik etkisi yaratmak için bu cihazı nasıl kullandıklarını göstermiştir.

John Constable icatlar çağı olan 19. yüzyılın başlarında yaptığı işin "doğa bilimi deneyleri" olduğunu söylemiştir. Bugün bilimsel tavrı destekleyen bir örnekten daha garip olmayan parlak bir paletle doğru ilk adımı atmıştır. Bir ressamın sınırlı paleti içinde doğanın ışığını ve karanlık etkilerini araştırmaktaydı. Kesin renk kategorilerine ve renkler arasındaki ilişkilere odaklanmıştır. Parlak renkler kullanmaya çalışmıştır. Hatta "Saman Arabası" adlı tablosu, Paris'te sergilendiğinde empresyonist sanatçıların resim deneyimlerine ilham kaynağı olmuştur. Resmin ruh haline hâkim olan derinlik ve ışık etkisini sağlayan Constable, sübjektif renk algısı ile yerel renk algısının çözümünde öncü oldu ve ışık ile renk arasındaki güçlü bağı algıladı (Resim 13). Constable'ın örneğinde, sanatçıya karşı doğa değil, bilim çıkmaktaydı. Delacroix (1798-1863), sanat tarihinde anlatılan bir tablonun ön planında kahverenginin yerini aldığına dair bir anekdot olan açık yeşil renkleriyle motive olsa da Constable'ın renk deneyleri ne Brücke gibi bilim insanlarını ne de dönemin sanatını tatmin etmiştir. Takipçileri bunun bazı meslektaşları ve takipçilerinde tepkilere neden olduğunu düşünmüştür (Gombrich, 1992, s.61-62).



Resim 13: John Constable, 'Saman Arabası', 1821 Tuval Üzerine Yağlıboya, 130.2x185.4 cm. Ulusal Galeri, Londra

Görme fizyolojisinin bir duyum olarak da işliyor olması, aynı zamanda bir sanat meselesi haline gelmiştir. İzlenimcilere özel bir karşıtlıkla bu durumu fark eden Constable, Camera obscura içinde görüşü vazgeçip ve ışığı renkle yakalamıştır. Deneyimlerini "doğa bilimi deneyleri" adını verdiği eserlerinde aktarmıştır. 19. yüzyılın başlarına kadar gerçek dünyayı temsil etmeye çalışan göz organı, mekanik aygıtlardan vazgeçerek akılla iş birliği yapan bir beden haline geldi ve bilim dünyası algılama sürecine odaklandı. Algılama süreci Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832), Arthur Schopenhauer (1788-1860), John Ruskin (1819-1900), Roger Fry (1866-1934) ve diğer birçok bilim insanı tarafından incelenmiştir (Crary, 2004, s.150).

19. Yüzyılın başında Almanya'da Newton optiğine karşı genel tepkinin bir parçası olarak, Schopenhauer ve Goethe Newton'a karşı çıkmışlardır. Bir sanatçı ve şair olarak Goethe, renk bilimi perspektifini algı anlamında sezgi ile ele almaktadır. 1786'da başlayan rengin sanatta kullanılmasının kuralları üzerine yaptığı araştırma, Goethe'nin teorisi olarak 1800'lerde dünyaya yayıldı. Sezgisel teorisi, sanat ve bilim dünyasında bilgi alışverişini hızlandırmak için önemli bir durum haline gelmiştir. Goethe, ilk kez 1810 yılında yayınlanan ve dilimize "Renk Öğretimi" adıyla çevrilen kitabında renk için "*Doğanın evrensel formülleri arasında, göz organına anlam veren ve dolayısıyla göz*

duyusuna hitap eden, gözle görülen ve kavrayan en temel doğa olgusu vardır” demiştir. (Goethe, 2013, s.28) Renklerin oluşumunu, ışığın algılanması ve beynin duyuşal girdileri yorumlaması yoluyla meydana geldiğini öne süren bir görüş vardır. Bu bakış açısı, renkli fotoğrafın fizyolojik fenomenini vurgulayarak, insan faktörünü dikkate almadan tamamen nesnel bir gerçeklik tanımlamaya çalışmıştır. Renklerin, gözün etkisi ve tepkisiyle fizyolojik, algısal ve nesnel faktörlerle birleşerek kimyasal bir süreçle oluştuğunu savunmuştur. Bu görüş, gözlemleri daha çok sanal görüntüler, renkli gölgeler ve tamamlayıcı renkler üzerine odaklanmıştır. Renklerin farklı ışık koşullarında nasıl değiştiği, ışık, karanlık, parlaklık ve belirsizlik gibi özellikler üzerinde durmuştur.

Öte yandan, Schopenhauer, Goethe'den farklı bir yaklaşım sergileyerek görmeyi daha öznel bir perspektife taşımıştır. Ona göre renk, retina reaksiyonları ve aktivitesiyle eş anlamlıdır ve bu nedenle renkli görme, vücudun dikkate değer bir aktivitesidir. Bu bakış açısı, renkleri sadece fizyolojik boyutta ele alırken, nesnel gerçeklikten ziyade renk algısının bedensel ve biyolojik süreçlerle ilgili olduğunu vurgulamaktadır. Bununla birlikte, ikisinin ortak noktası renkle ilgili bir ilgi ve renkli fotoğrafta fizyolojik olguya vurgu yapmaktır (Crary, 2004, s.87). Schopenhauer'da özne duyumu yaratmıştır. Belli bir süre bakılan bir rengin gözler kapalıyken de görülebilmesi bunu kanıtlamaktadır. Beyinde, konuda olup biteni sanki onun dışında dünyada oluyormuş gibi açıklamayı yanlış bulmaktaydı. Şöyle yazmıştır: "Schopenhauer'ın camera obscura modelinde devrim yaratan vizyonu, 19. yüzyılın başlarındaki araştırmaları destekledi. Bu çalışmalarda kör nokta, optik sinirin retinaya girdiği nokta olarak tanımlanmıştır. Camera obscura'nın ışık açıklığından farklı olarak, Schopenhauer'ın izleyicisinde göz ile beyni ayıran nokta tamamen karanlık ve pusluydu". Metafizığe muhalefetin önde gelen isimlerinden Ernst Mach (1838-1916), Schopenhauer ve Goethe'yi 1885'te duyuşal fizyolojinin kurucuları olarak tanımladı (Crary, 2004, s.89).

Ruskin ve Fry, gözün yansıtıcı nesnelere üç boyutlu görünen dünyayı algılamadığını ifade etmişlerdir. Ruskin'in 1856 tarihli metni, izlenimcilerin onlarca yıl önce yaptıklarını ifade etmektedir. Metne göre, katı cisimlerin tanımlanması yalnızca bir deneyim meselesidir. Dış dünyadan, sadece nesnelere yüzeyindeki renkleri görebilmekteyiz. Test paketi yalnızca siyah veya gri bir noktanın sabit bir nesnenin karanlık tarafı olduğunu veya soluk bir rengin ilgilenilen bir nesneye olan mesafeyi gösterdiğini algılayabilir. Ruskin'in bu fikri, Bishop (George) Berkeley'in (1685-1753) yeni görme teorisinde ortaya koyduğu görüşün bir devamıdır. Berkeley'in görünen

dünyası, herkesin yılların deneyimiyle kendisi için inşa ettiği bir yapıdır. Ona göre göz, retinanın uyarılmasıyla bağlantılı olarak ortaya çıkan renk duyularını algılar. Duyuların algısını değiştiren zihindir; algılar ise dünya hakkında bilinçli planlar oluşturan unsurlardır. Bu nedenle söz konusu planlama deneyim ve bilgiye dayanmaktadır Berkeley'in felsefesi, esasen resmi retina görüşüne indirgeyen ışık ve renge odaklanan bir süreci başlatır. Bu felsefenin ışığında, 1800'lerin ortalarında Ruskin teorik olarak, görüntüyü retinaya doğru bir şekilde yansıtmak için sanatçının nesnelere hakkında bildiği her şeyi unutmasını beklemekteydi. Bu Berkeley uzantısı bağlamında, Constable'ın görünür dünya temsili "Wivenhoe Park" (1816), yalnızca doğanın bir kopyası değil, aynı zamanda ışık ve yağa çevrilmiş bir gerçeklik görüşünün bir çeşitlemesidir (Gombrich, 1993, s.287).



Resim 14: J. M. W. Turner, 'Yağmur, Buhar ve Hız', 1844 Tuval Üzerine Yağlıboya, 90.8x121.9 cm. Ulusal Galeri, Londra

Goethe'nin renk teorisinden etkilenen birçok sanatçı ve akım, rengin özelliklerini ve karşıt renk ilişkilerini üzerine yoğunlaşmıştır. Philipp Otto Runge, renklerin açık-koyu ve sıcak-soğuk gibi özelliklerini incelemiş ve bu özellikleri uygulamaya çalışmıştır. Renklerin duygusal ve sembolik anlamlarını vurgulayarak, rengin gücünü ve etkisini göstermeye çalışmıştır. J. M. W. Turner, renklerin kontrastlarını ve karşıtlıklarını resimlerinde derinlikle birleştirerek dramatik etkiler yaratmıştır. Doğanın

ışık ve renklerini anlatırken, renklerin birbiriyle ilişkisini ve uyumunu araştırmıştır. The Pre-Raphaelites (Rafael öncesi sanatçılar), renklerin gücünü ve sembolizmini vurgulamış, saf ve parlak renkleri tercih ederek duygusal yoğunluk yaratmışlardır. Görsel zenginlik ve detaylara önem vererek, renklerin ifade gücünü kullanmışlardır. Wassily Kandinsky, soyut sanatın öncülerinden biri olarak renklerin duygusal ve spiritüel etkilerini araştırmıştır. Rengin sembolik anlamlarını keşfetmiş ve renklerin birbiriyle olan ilişkilerini, biçimlerle birleştirerek soyut bir dil oluşturmuştur. Kandinsky, renklerin ruhsal ve duygusal boyutunu vurgulamıştır.

Bu sanatçılar, Goethe'nin renk teorisinden ilham alarak, renklerin anlamını, etkisini ve ilişkilerini derinlemesine araştırmış ve sanatlarına yansıtımlışlardır. Bunların arasında Camera obscura kriterlerinde görmenin çöküşünü eserlerinde tam olarak ortaya koyan William Turner'ın adı da vardır. Turner'ın tamamlayıcı renk etkileşimlerini kullandığı resminde görüntüyü bir bütün olarak algılaması neredeyse imkânsızdır. Dış dünyadaki nesnelere temsili olmayan görme biçiminde, görüntü, tüm yüzeylerde renk ve ışığın birbirinin içine girdiği yansımalarla oluşmaktadır. Resmin teması, uzayda yayılan ışığın sonsuz kırılmasının neden olduğu görsel soyutlamalar, görüntülerin süreksiz renklerinin gözlemlenmesi ve hissedilmesidir (Resim 14). Kandinsky, Müh'nde Goethe'nin sezgisel yaklaşımına Fransız renk teorisyenlerinin bilimsel temellerinden daha yakın bir tutum sergiledi. 1912'de yayınladığı "Sanatta Ruhsallık Üstüne" adlı eserinde, renk konusundaki önceki yazılarının kesin bir bilimsellikten ziyade deneysel bir zihnin ürünü olduğunu savundu. Goethe gibi Kandinsky de birçok antitez listesi hazırladı. Bu listelerde, renklerin birbirleriyle olan karşıtlıklarını, etkileşimlerini ve duygusal anlamlarını göstermek için çeşitli renklerin özelliklerini ve ilişkilerini inceledi ve bu karşıtlıkları vurguladı. Bu bakış açısı, renklerin duygusal ve ruhsal etkilerini vurgulayan sanatsal anlatımında önemli bir rol oynadı. Sarı ve mavi, beyaz ve siyah, kırmızı ve yeşil ve turuncu ve morun kontrastını gösteren diyagrama göre sarı, aktif ısıyı ifade eden tipik bir toprak rengi olarak ve mavi, aktif soğuğu vurgulayan bir gökyüzü rengi olarak sınıflandırılır. Van Gogh gibi ilk sanatçılar renk ve duygu arasındaki ilişkiden bahsetmişti. Ancak Kandinsky için en önemli şey, nesnelere verili özelliklerini içerebilecekleri bir renk gramerine ulaşmaktı. Gökyüzünün rengi veya Madonna'nın kıyafetleri gibi gökyüzünün özelliklerinin maviye atıfta bulunması önemlidir, çünkü mavi, temsili olmayan bir içeriğe yerleştirildiğinde bile bu özellikleri temsil eder (Moszynska, 1993, s.27; Kandinsky, 2013, s.80-85).

Kandinsky, renklerle soyut ve kuramsal bir dil oluşturma çabası içindeydi. İlk olarak, dış dünya imgelerine bağılıymış gibi görünse de 1911-1914 yılları arasındaki resimlerinde (Resim 15), dış dünyadan uzaklaştığı gözlemlenmiştir. Ona göre renklerin duygusal etkisi kısıtlıdır. Kandinsky, evrensel olarak renklerin zihinsel yankılarının olduğunu ve renklerin dokunuşlarla ruha ulaştığını düşünmüştür. Müziğe benzer bir yaklaşım kullanarak, resimlerindeki renk ilişkilerini analiz etmiş ve her rengi, müzisyenin doğru titreşimi yakalamak için dokunduğu tuşlara benzettiği bir yaklaşım benimsemiştir (Farago, 2006, s.187). Kandinsky'nin eserlerinde, "Biçim ve Rengin Dili" başlığı altında renklerle biçimler arasındaki kuramsal ilişkiyi incelediği görülmüştür. Bu çalışmalarıyla, renklerin soyut ve duygusal ifadelerini birbirleriyle olan ilişkiler üzerinden kuramsal olarak irdelemiştir.



Resim 15: Wassily Kandinsky, 'Kompozisyon 7', 1913 Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x300 cm. Tretyakov Galerisi, Moskova

Johannes Itten (1888-1967) ve Paul Klee (1879-1940), renge olan ilgilerini sadece resim pratiğiyle sınırlı tutmamış, aynı zamanda renk algısı bağlamında teorik çalışmalara da yönelmişlerdir. Bilimsel olarak hala kabul gören güncel renk bilgisini, renk kontrast oranlarına dayanarak yedi kategoriye ayırmışlardır. Itten, renk biliminin temel ilkelerini belirleyen isimleri Goethe, Runge, Chevreul, Johann Friedrich Wilhelm von Bezold (1837-1907) ve hocası Adolf Hölzel (1853-1934) olarak tanımlamıştır. Kitabının girişinde, bu isimlerin çalışmalarını benzersiz bulduğunu ve kendi fikirlerini bu teorilere dayandırıldığını vurgulamıştır (Itten, 2005, s.12). 1961 tarihli *The Art of*

Color adlı kitabında renk, algı ile ilişkilendirilmektedir. Sıcak ve soğukun etkisi, mekânın niteliğini değiştiren kriterler, tür, değer, ton ve yoğunluk farklı sanatçıların yapıtları üzerinden sağlanmaya çalışmıştır. Doğa gözlemleri ve insan yaratılışları ile yapılan deneyler tarafından üretilen bilimsel teorileri neredeyse doğruladı.

Paul Klee, renge bir nitelik olarak yaklaşır. Rengi ölçmek için herhangi bir kural veya ölçü yoktur. Örneğin, aynı boyut ve parlaklığa sahip olan sarı ve kırmızı, boyut ve ağırlık olarak ayırt edilememektedir. Ancak sarının parlak olması onu kırmızıdan ayırmaya yeterlidir. Şeker ve tuzun karşılaştırılabilir olduğu gibi, renkler de yoğunluk ve ağırlık açısından karşılaştırılabilir. Bu noktada rengin parlaklığını ve yoğunluğunu ölçebiliriz. Klee, birincil ve ikincil renkleri, altı renkli bir çarkın tamamlayıcı renkleriyle eşleşen bir düzende düzenlemiştir (Klee, 1987, s.19-20). Çalışmasında soyutsal bir renk şemasına geçti. "Sihirli Balık" eseri iki temel karşıtlığa dayanmaktadır. Açık mavi, pembe ve turuncu renkler arasında ton farklılıkları bulunurken, kırmızı ile lacivert renkler arasındaki kontrast ise yoğunluklarındaki ayrıcalıktır (Itten, 2004, s.102).

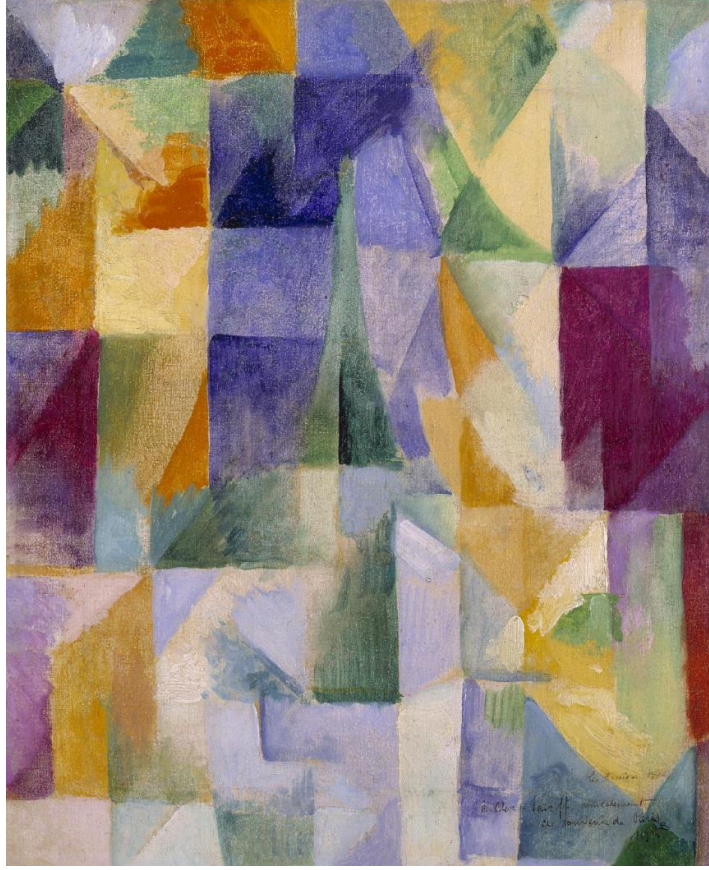
1.4. 1945 Sonrası Resimde Renk Olgusu

Sanat tarihinde dönüm noktası olarak kabul ettiğimiz Empresyonist sanat akımında soyutlama eğilimi, çalışmalarıyla sanatçıları natüralizmden giderek uzaklaşmaya zorladı ve 20. yüzyılın büyük sanatsal yorumu olan soyut sanatın temelini oluşturdu. Bu akımdan doğan yeni durumda izlenimcilik, nesnelere (ve öznelerin) önemsizleştirilmesine yol açtı. Cézanne, doğadaki geometrik formları Klasik sanat ile "soyut sanat" arasında bir köprü kurmuştur. Soyut sanat, modernizmin temel bir biçimi olarak görülmektedir. Empresyonist sanatçıların doğayı gözlemlemeleri ve yarattıkları izlenimlerden uzaklaşmaları sonucunda Cézanne, nesnelere o kütleyi vermeye başladı. Sadece Fovizm'in değil, Pablo Picasso ve Georges Braque önderliğinde ortaya çıkan Kübizm 'in de çıkış noktası olmuştur. "Cézanne, yalnızca bahsedilen sanatların değil, tüm modern geometrik soyut sanatın ön saflarında yer almalıdır. Başka bir deyişle "Paul Cézanne, bugün onu soyut denilen resmin babası olarak tanıyabiliriz" de diyebiliriz (Tunalı, 2011, s.123).

"Wasily Kandinsky'nin çalışmalarının ana yönü olan soyut sanat, artık sanatı doğanın veya nesnelere ifadesi olarak görmeyen, Kandinsky'nin sözleriyle doğanın sanatı bozduğuna inanan yeni sanatsal ilkelere dayanmıştır. Bu anlamda sanat, doğanın

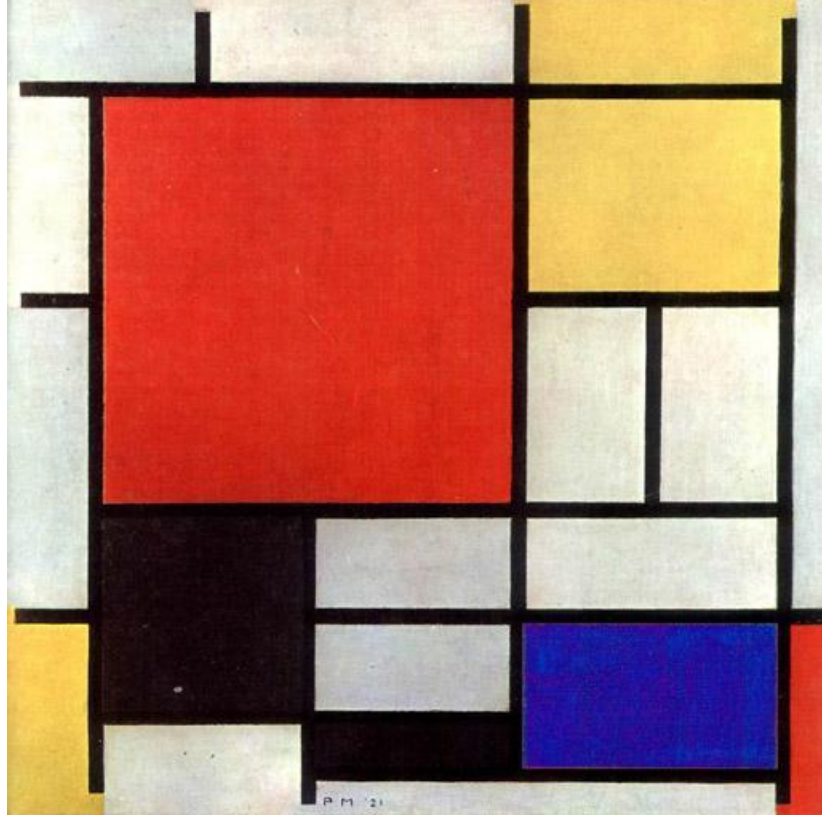
bir kopyası değil, tam tersine, sanatçının doğayla ya da eşyayla hiçbir ilgisi olmayan renk, çizgi ve şekillerle yarattığı özgün bir sanattır. Bu anlamda sanat yavaş yavaş bir sanat olmaktan çıkar doğanın deformasyonu (analitik kübizm) ve sentetik kübizmde tamamen hayali bir sanat haline gelir. Bu hayali doğada sanat eseri yavaş yavaş şekil, çizgi ve renklerden oluşan kendi varlığına doğru gelişir ve bu unsurların dışında nesnelere temsil etmez veya doğayı taklit etme görevini üstlenmemektedir” (Tunalı, 2011, s.175-176).”

Delaunay Michel Eugène Chevrul'un "72 bölümlük Renk Diyagramı" ile yaptığı renk çalışmasının sonucu olan makalesinden (Principles of Simultaneous Color Contrast, 1839) etkilenen Delaunay, renk araştırmalarına devam ederek Orphism hareketini kurdu. Delaunay, nesnelere ve boşlukların ancak renk aracılığıyla tuvale aktarılabilceğini ve renklerin uyumuyla "ağır çekim" in üretildiğini, kendi yapıtlarından yola çıkarak bir "eşzamanlılık" kuramı geliştirdi. "Eyfel Kulesi" ve "eşzamanlı pencere" kullanımı, yarattığı serilerde ışık ve renk ayrımı yoluyla elde ettiği renk teknikleriyle Macke ve Klee'yi etkiledi (Resim 16). Soyut sanat alanındaki bu çalışmaları ile Delaunay'ın hareketi tuvale aktarmak için renk kontrastını kullanması kinetik sanatın temelini oluşturmuştur (Eczacıbaşı, 2008, s. 392).



Resim 16: Robert Delaunay, Şehrin Üzerindeki Pencere, 46x37.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1912

İlk olarak Hollanda manzaralarını resmetmeye başlayan Piet Mondrian, çalışmalarında ilk şunları söyledi: “*Hollanda manzarasının derinliklerinde elde edilen iki boyutlu yapının ürettiği gerilimi kullanması talimatını verdi*” (Lynton, 2009, s. 74). Kübizmden etkilenerek soyutlamaya yönelen Mondrian, doğadan oluşturmaya başladığı yatay ve dikey çizgilerle tuvalin yüzeyini kaplamış, renk çeşitliliğini azaltıp dikey ve yatay çizgilerin arasına yerleştirmiştir. Mavi, kırmızı ve sarı renkleri kullandı (Resim 17). Bu nedenle Piet Mondrian, Notes on New Plastics (Harrison ve Wood, 2011, s. 317) adlı eserinde renk ve çizgiye dayalı işler ortaya koymakta, ilişkileri renk ve çizginin karşıtlığı üzerinden plastik olarak ifade etmeye çalışmaktadır. Amacı, yaşamın altında yatan ancak doğada ifade edilemez olan evrensel denge ve uyum ilkelerini ifade etmektir.



Resim 17: Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı, Mavi ve siyahla kompozisyon, 60.90x60.90cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1921

Soyut sanatın en önemli öncüleri Delaunay, Mondrian ve Malevich, hiçbir ifadesi olmayan bir sanata yönelirken Kübizm'den faydalanmışlardır. Mondrian'ın sanatı lirizmi vurguladı ve genel bir felsefeyi ifade etme niyetinde değildi. Mondrian'ın sanatı Zıtlıkların yan yana geldiği bir evrensel (yin ve yang'ın birleşimi gibi) ona göre dinamik ve uyumlu resimleri, henüz gerçekleşmemiş fiziksel ve ruhsal dünyanın ve Malevich gibi bir dünyanın modelleri olarak görülmelidir. Öte yandan, doğrudan dindar değildi, ancak teknolojik dünyada uzaylıları bulduğunu ima eden görüntüler sunmaktaydı (Lynton, 2009, s. 82).

20. yüzyılın ilk yarısı sona ererken sanat dünyasında ortaya çıkan dinamizm Ah Antomens için yirmili yılları da şekillendirdi. Yirminci Yüzyılda Batı Sanatı Hareketleri adlı kitabında anlattığı gibi, "*Alman ve İtalyanların sanatçılara ve 2. Dünya Savaşı'nın kaosuna karşı tutumları*" (Antmen, 2010, s.143). Avrupa ve Amerika'daki sanatçıların yeni umutları oldu ve yönelimlerine büyük katkı sağladı. Sonuç olarak, bir zamanlar dünyanın sanat başkenti olan Paris, şimdi yerini New York'a bırakmıştır.

"Soyut Dışavurumculuk" olarak adlandırılan Avrupa'dan Amerika'ya giden bu sanat rotasının bir sonucu olarak, bu yeni akım ABD 'nin New York şehrinde kuruldu, ancak Avrupalı sanatçılar aracılığıyla yaratıldı.

"Soyut Dışavurumcu" olarak da anılan "New York Okulu" sanatçıları, farklı kültürlerin etkisi altında oldukları bu yeni çevrede, yeni sanatsal konular üzerine düşünme ihtiyacı hissetmişlerdir. 'New York Okulu'nun birçok sanatçısı biçimlendirici (erken gelişimsel) sorunlarla karşı karşıya kaldı. Kültürel, felsefi ve estetik niteliklere dair bu unsurlar arasında, sosyal duyarlılık, varoluşçuluk ve gerçekçi Amerikancılık ihtiyacı, Meksika etkileri, Avrupa modernizminin biçimsel repertuarından türeyen bilinçdışına yönelik Sürrealist ilgi özellikle önemlidir. Bu bağlamda, Kandinsky'nin 1910-1914 dönemindeki Soyut Dışavurumculuğu, Mondrian, Picasso'nun "Guernica" eseri, Savaşlar Arası dönemdeki 1930'lar Kübizmi ve soyut Gerçeküstücülük gibi sanatsal akımlar bu etkileşimleri içermektedir. Kübizm'den gelişigüzel resim espasını ve resmin düzlemselliği tutumu incelemişlerdir. Biyolojik formlar ve otomatik öğeler, 1930'ların Gerçeküstücülüğünden ve Picasso'nun çalışmalarından türemiştir. Kandinsky, ilk çalışmalarında fırça darbesi ve resim özgürlüğünü ve niyetin etik ciddiyetini besleyen ahlaki tonu etkiledi" (Fineberg, 2014, s. 34).

Jonathan Feinberg'in alıntılıdığı gibi, tüm bu Avrupa sanatları Soyut Dışavurumculuğu etkilemiş olsa da New York merkezli bu yeni hareketin kendine özgü farklılıkları vardı: bunlar renk ve biçimdir. Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun bir ana özelliği, farklı kompozisyon anlayışlarını beraberinde getirmesidir. Ahu Antmen'in (2010, s. 147) ifadesine göre, bu durum, kompozisyonu oluşturan unsurların ilişkisinden daha ziyade tuvalin tamamını kaplayan dinamik veya statik bir renk düzlemini algılamaya yol açar. Diğer New York sanat okulu sanatçılarının eserlerinde de benzer nitelikler bulunmaktadır.

Soyut Dışavurumcu sanatçının eseri, kendi yeni anlayışıyla tamamen soyut olmayan içerikleri barındırmaktaydı. Figüratif çalışmalar da dâhil olmak üzere resme farklı bir tavır alan bu sanatçılar, 'Sürrealist' sanatın temel ilkeleri sayılan 'çağırışım' ve 'otomatizm' den de uzaklaşmışlardır. Ekspresyonizmin en büyük özelliği, resim yapmaya başlamadan hemen önce herhangi bir hazırlık yapılmadan ifadenin oluşturulmasıdır. Tasarım ve hazırlık süreçlerini ortadan kaldıran bu bakış açısıyla tuval yüzeyinde sınırsızca gerçekleşen boyama süreci, Amerikan Soyut Dışavurumcu sanatçıların işlerinde en önemli çalışma adımı olarak çok önemli hale gelmiştir (Eczacıbaşı, 2008, s. 1431).

Ekspresyonizm içinde, 20. yüzyıl öncesi sanatçıların duygularını ve iç dünyalarını ifade etmenin bir yolu olarak resme aracılık ettikleri görülmektedir. Dışavurumculuğun etkisiyle bireysel tavırlar sergileyen Soyut Dışavurumcular ‘’sonrasında duygusal ve anlatımsal olanın ötesindeki kavramlara yönelik daha deneysel ve bazen Protestan hareketlere girerler (Kalfa, 2016, s. 28)" Kendini bir tuval üzerinde renkler ve şekillerle ifade etmiştir. Adolph Gottlieb, Mark Rothko ve Barnett Newman'ın Amerikan Soyut Dışavurumculuğu üzerine 1943 tarihli bir yorumu şöyle diyor "Karmaşık fikirlerin basit ifadesini arıyoruz. Daha fazlasını gösterebildikleri için büyük boyutları ve şekilleri tercih ediyoruz. Resmin yüzeyini tekrar görünür kılmak istiyoruz. Derinlikten yoksun yüzeyleri savunmamız, derinlik yanılması aşarak doğruyu gösterme çabamızdır (Antmen, 2010, s. 154).’’ Amerikalı Soyut Dışavurumcu sanatçı, Franz Klein, Robert Motherwell, Jackson Pollock ve Willem de Kooning ile özdeşleşmeler içeren aksiyon resimleri yaratmak için büyük tuvaler kullandılar. Bu sanatçılar, Soyut Dışavurumculukta bağımsız bir grubu temsil etmekteydiler

Jackson Pollock zemine serdiği geniş tuvalerde delikler açtı, tenekelerden damlayan boya yüzeylere yaydı (Resim 18), Willem de Kooning eylemlerini fırça darbeleriyle gerçekleştirdi, Franz Kline'ın siyah fırça darbeleri, tırtıklı veya oval formlarda beyaz zemine atılan ve oryantal kaligrafiyi çağrıştıran unsurlar içermekteydi. Öte yandan, Robert Motherwell'in resimlerinde, yaşam, ölüm, zulüm gibi güncel olayların duyguları lekeli bir yaklaşımla tuvalere aktarılmıştı’’ (Karabaş & Yıldız, 2016, s.353).

Soyut Dışavurumculuk akımı içindeki bu gruplaşmalardan biri de Barnett Newman, Clyfford Still, Ad Reinhardt ve Mark Rothko'nun çalışmalarında vurguladıkları ve daha önceki yazılarında alıntıladıkları, tuvalin geniş alanları üzerine monokrom (tek renkli) resimler yaparak "renkli alan resmi" kavramını oluşturmuşlardır.



Resim 18: Jackson Pollock, Numara 1, 173x264 cm, Tuval Üzerine yağlıboya, 1948

Zaman içinde ortaya çıkan farklı gruplar; Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nda büyük tuvalerin kullanımı ve bu tuval alanını kaplayan renk formlarının birleştirilmesi yanı sıra, Soyut Dışavurumcu sanatçıların derinlik yanılması yerine boyalı yüzeyleri tercih etmelerini önerdiler ve bu geleneği devam ettirmişlerdir. New York Okulu'ndan farklı görüşler eklenerek yeni sanatsal kavramlar ortaya çıkmıştır. Gerilim ve hareketin yerine denge, Soyut Dışavurumculuk bazı özelliklerini benimseyen ancak ona karşı çıkan ikinci bir soyutlama biçimi gelişti. Sadelik, renk uzayı ve geometrik şekiller arasında net bir sınıra sahip olan bu soyutlama farklı bir şekilde evrim geçirdi. Başlangıçta 'ressamın soyutlaması sonrası' olarak adlandırılan her iki soyutlama türü, zamanla 'renkli alan resmi' ve 'minimal sanat' olarak ayrıldı (Eczacıbaşı, 2008, s. 1309-1310).

Al Held, Frank Stella, Helen Frankenthaler, Morris Lewis, Barnett Newman, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland, Frank Stella ve Ad Reinhardt gibi Soyut Dışavurumcu sanatçılar, dışavurumcu harekete odaklanan 20. yüzyıl soyutlamasını yaratmışlardır. "İlk önce Ard Painterly Abstraction ifadesi altında sunulan Held, Stella, Kelly ve Noland, eylemin yerleşmesiyle minimalistler olarak adlandırılmaya başlandı. Ard Ressamca Soyutlama akımı, Olitski, Frankenthaler ve Francis gibi sanatçıları içerir; bu akım, büyük tuvalerde az sayıda öge kullanarak kati geometriyi ve sert kenarlı renk alanlarını değil, yumuşak ve atmosferik resimler oluşturarak kendini gösterir. (Resim

19) Giderek bu tür sanatçılar, Renk Alan Resmi akımı arasında yer almıştır
“(Eczacıbaşı, 2008, s. 122).



Resim 19: Jules Olitski, Instant Loveland, 294.6x645.7 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 1968

Mark Rothko, Soyut Dışavurumculuğun en güçlü savunucularından biri olarak bilinir. Sanatçı, geniş formatlı tuvallele çalışan Amerikalı sanatçıların ortak özelliğini paylaşmıştır. Geniş tuval alanlarında akıcı geçişlerle ilgilenmiş, büyük renk alanlarını tuval yüzeyinde birleştirerek büyüleyici bir derinlik oluşturmuştur. Bireysel tonlarla (tek renkli) paralel, simetrik dikdörtgen formlarla çalışmıştır. (Resim 20).



Resim 20: Mark Rothko, No. 14, 1960. Tuval Üzerine Yağlıboya, 290.83 cm x 268.29 cm. San Francisco Museum of Modern Art

Mark Rothko; 1947 tarihli "Romantikler Acele Etmışlerdir" adlı makalesinde şunları yazmıştı: *"Her karakter bu dramayı yöneten bir aktördür. Sıkılmadan, her türlü hareketi dramatize edebilen oyuncu ihtiyacıyla şekillenirler"*(Antmen, 2010, s.156). Çalışmalarına yoğun duygular atfederek sözlü sakin ve durgun eserler yaratmıştır. Barnett Newman, Amerikalı soyut dışavurumculardan biridir. Aksiyon resim sanatçıları, tuval yüzeyinde önceden hazırlık yapmaksızın doğrudan çalışmak yerine, eserlerini önceden tasarlamayı ve yaratmayı tercih etmişlerdir. Dikey bir renk alanına sahip dikdörtgen bir tuvali paylaşırlar. İmgeleri genellikle iki sütundan oluşur. *"İlki geniş, bütünleşmiş ve düzensiz bir renk veya renk alanı iken ikincisi bu alanı bölen ve kesişen farklı renklerdir"* (Lynton, 2009, s. 238). (Resim 21). Bu, onu minimal sanatta en beğenilen sanatçılardan biri yaptı. Büyük bir tuvalin düz renkli alanlarından ve bunları kesen 'fermuar' renkli çizgilerden oluşmaktadır.



Resim 21: Barnett Newman, Vir Heroicus Sublimis, 2.42x5.41 m, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1950-51

Amerikan Soyut Ekspresyonizm bağlamında faaliyet gösteren Amerikalı sanatçılar, zaman içinde farklı gruplara katılarak kendi tarzlarını oluşturmaya çalışmışlardır. Bazen diğer gruplarca da tanınan bu sanatçılar, Soyut Dışavurumculuk akımını takip ettiler. Ardından Ressamca Soyutlama, Renk Alanı Resmi, Sert Kenar ve Minimalizm gibi sanat gruplarına dahil oldular. Zaman içinde bu sanatçı grupları, kendilerine özgü kişiliklerini öne çıkararak yeni ve daha bağımsız anlayışların öncüleri haline gelmişlerdir.

1.5. Rengi Bir Kavram Olarak Gören Sanatçılar

Sanat, tarih boyunca insanların dünyayı algılama ve ifade etme biçimlerinden biri olmuştur. Bu ifade biçiminde, renkler önemli bir rol oynamıştır. Rengin sanatta nasıl bir kavram olarak görüldüğü, birçok sanatçı için merak konusu olmuştur. Bu çalışmada, renk kavramını sanatsal bir bakış açısıyla ele alan sanatçılar incelenecektir. Yves Klein, Van Gogh, Frida Kahlo, Mark Rothko, Yayoi Kusama, Josef Albers, Ad Reinhardt, Hermann Nitsch, Ellsworth Kelly ve Anish Kapoor gibi sanatçılar, eserlerinde rengi bir kavram olarak nasıl değerlendirdiklerini açıklamaktadırlar. Bu sanatçılar, rengi sadece bir görsel öge olarak değil, aynı zamanda duyguları, düşünceleri ve felsefi kavramları ifade etmenin bir yolu olarak ele almışlardır.

Rengin bir kavram olarak görülmesi, sanatçılar için sınırları zorlama, duyguları ifade etme ve izleyiciyle etkileşim kurma fırsatı sunmaktadır. Rengin psikolojik etkileri

ve sembolizmi, sanatçıların eserlerinde derinlik kazanmasına olanak tanır. Renk, soyut bir kavram olmasına rağmen, insanların duygusal ve zihinsel dünyasına dokunabilmektedir. Sanatçılar, renklerin insanların duygu ve düşüncelerini nasıl etkileyebileceğini anlamak amacıyla çeşitli deneyimler gerçekleştirmişlerdir. Rengin tonu, parlaklığı ve kontrastı, bir eserin atmosferini ve izleyicide uyandırdığı duyguları derinlemesine etkilemektedir.

Yves Klein: Fransız sanatçı Yves Klein, monokrom mavi çalışmalarıyla tanınır. Onun için mavi, sonsuzluğu ve derinliği temsil etmektedir.

Van Gogh: Hollandalı ressam Van Gogh, dinamik fırça darbeleri ve canlı renk paletiyle bilinir. Rengi, doğanın güzelliklerini ve duygusal durumları ifade etmek için bir araç olarak kullanmıştır.

Frida Kahlo: Meksikalı sanatçı Frida Kahlo'nun eserlerinde canlı renkler ve semboller yer alır. Rengi, kendi içsel dünyasını ve acılarını ifade etmek için kullanmıştır.

Mark Rothko: Amerikalı soyut dışavurumcu ressam Rothko, büyük renk alanları ve derinlik hissi yaratan renk kombinasyonları ile tanınır. Rengi, insan duygularını ve metafizik düşünceleri ifade etmek için kullanmıştır.

Yayoi Kusama: Japon sanatçı Kusama, tekrarlayan desenler ve canlı renkler kullanarak izleyicinin algısını sınırlar. Rengi, sonsuzluğu ve evrensel bağlantıyı sembolize etmek için kullanmıştır.

Josef Albers: Alman sanatçı Josef Albers, renk teorisi üzerine yoğunlaşmıştır. Renk ilişkilerini ve algıyı inceleyerek, rengin optik etkilerini anlamaya yönelmiştir.

Ad Reinhardt: Amerikalı soyut dışavurumcu sanatçı Reinhardt, siyah renk üzerine odaklanmıştır. Onun için siyah, soyut düşünceleri ve evrensel birliği temsil etmiştir.

Hermann Nitsch: Avusturyalı sanatçı Nitsch, performans sanatı ve yerleştirmelerinde yoğun renkler ve ritüeller kullanır. Rengi, insanın doğayla olan ilişkisini ve yaşamın döngüsünü ifade etmek için kullanmıştır.

Ellsworth Kelly: Amerikalı sanatçı Kelly, minimalist ve soyut tarzıyla bilinir. Renkleri geometrik şekillerle birleştirerek, renklerin birbirleriyle olan etkileşimini incelemiştir.

Anish Kapoor: Hint asıllı İngiliz sanatçı Kapoor, büyük ölçekli heykelleri ve yerleştirmelerinde renkleri dramatik bir şekilde kullanır. Rengi, izleyicinin algısını ve perspektifini değiştirmek için bir araç olarak kullanmıştır.

Bu sanatçılar, eserlerinde renkleri birer sembol ve ifade aracı olarak kullanarak, izleyiciyle derin bir duygusal ve zihinsel bağ kurarlar. Onlar, renklerin sadece görsel deneyimi değil, aynı zamanda insanın iç dünyasını keşfetmenin bir yolu olduğuna inanmışlardır. Bu çalışmada, rengin bir kavram olarak nasıl algılandığı ve ifade edildiği, özellikle belirli sanatçılar üzerinden incelenecek ve her bir sanatçının bu konudaki benzersiz yaklaşımı detaylı bir şekilde analiz edilecektir.

1.5.1. Van Gogh

Vincent Van Gogh'u diğer ressamalardan farklı kılan şey, dünyayı algılama ve iletişim biçimidir. Eroğlu'na göre, Van Gogh'un büyüklüğü, gerçekliğe direnme ve eserlerinde gerçeklik imgelerini tasvir etme becerisinde görülmelidir; kendi iç dünyasını yansıtmaktadır (Eroğlu, 2015, s.86). Objektif bir bakış açısıyla değil, içsel bir bakış açısıyla dünyayı gördüğü açıktır. Edgü'ya göre, *“Aslında, o, nesnelere dışını değil içlerini görüyordu. İnsanların yüzlerini, gözlerini, burunlarını değil, ruhlarını görüyordu. Çalışmaları, kendi diliyle yepyeni bir ifadeye sahipti”* (Edgü, 2013, s.24). Van Gogh, eserlerinin anlatımında duygularını renklerle ifade eder. "Tabloları, yeni bir dünyaya açılan kapının anahtarı gibidir." Ruhun travmatik yönü, içsel imgelerle ifade edilmiştir. Eroğlu'na göre, 1881'deki ilk tablo, Paris tablosu kadar karanlıktır, renklerin varlığına rağmen. Van Gogh'un amacı, karanlığı dağıtmak değil, aksine içinde kaybolmaya izin veren bir psikolojiyi yansıtmaktadır (Eroğlu, 2014, s.45).

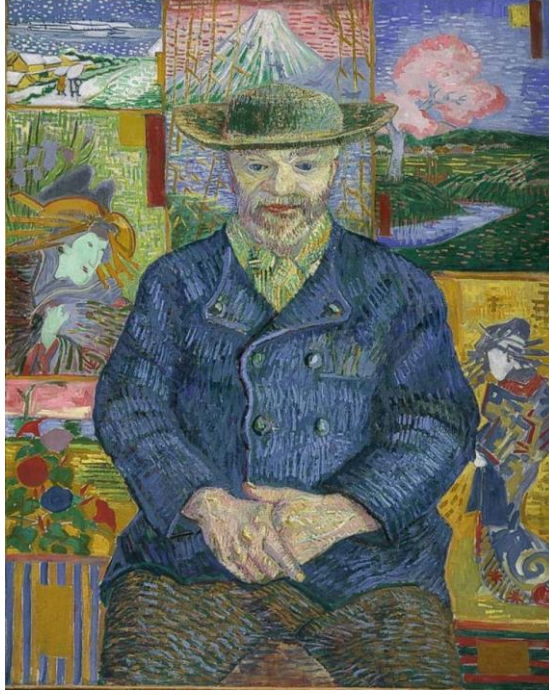
Van Gogh'un 1885'te yazdığı bir mektupta yer alan ifadeye göre *“Renk tek başına bir şey söyler. O olmadan hiçbir şey yapamazsın. Bunu kullanmak zorundasın. Bazı şeyler güzeldir ama gerçekten güzel şeyler de doğrudur”* (Van Gogh, 2017, s.157). Renklere yansıyan ruh halleri 1885 başyapıtı 'Patates Yiyenler' de bulunabilir. Van Gogh, Patates Yiyenler adlı eserinde, karanlık bir atmosfer yaratıp koyu renkleri tercih ettiğini güçlü bir şekilde dile getirerek, işçilerin yoksulluğunu ve sefaletini ve köy yaşamının gerçekliğini aktarmıştır.



Resim 22: Vincent van Gogh, 'Patates Yiyenler, 1885

Tansuğ'a göre; Van Gogh bu tablosunda "halkın mütevazî hayatını" dramatik anlamda yansıtmıştır (Tansuğ, 2011, s.238). Öyle ki çalışmalarında sadece dış gerçekliğe değil, içsel gerçekliğe de odaklandığını gösteriyor. Uzun süredir renk teorisiyle ilgilenen Van Gogh, renk algısını loş bir atmosferde yaşadı.

Tablo, zayıf ve yetersiz ışık kaynaklarına sahip tavanın sarkan kandilleri altında köylülerin elleri ve yüzlerine odaklanır. Van Gogh'un eserinde, insan emeğiyle işlenen patateslerin detayları renk denemeleriyle birleştirilmiştir. Klaus'a göre kemikli, sert elleri, mutsuz ve sıkılmış köylülerin toprağına olan bağlılığı, tabloya hâkim olan kahverenginin tonlarında belirgindir. Tablonun renkleri, soyulmamış tozlu bir patatesin rengini andırmaktadır (Krausse, 2005, s.78). Kompozisyonda koyu renkleri tercih etmesi; yeşil, kahverengi, gri ve siyahın kirlî tonları, köylülerle kurduğı duygusal bağa işaret etmektedir.



Resim 23: Vincent van Gogh , “Baba Tanguy’in Portresi”, 1887.

Paris, Van Gogh'un sanatında bir dönüm noktasıydı. Ruh sağlığı, Paris döneminde olumlu açıdan en üst seviyedeydi. Van Gogh'un Paris öncesindeki eserlerinde belirgin olan koyu renkler bu dönemde artık yer almıyordu. Turani'ye göre, bu karanlık resimler birdenbire parlak, ateşli renklerle aydınlandı. Japon sanatına olan ilgisiyle Van Gogh, dikkatini yoğun, saf renklere ve düz alanlara yöneltti. (Turani, 2014, s.546) Klaus, Van Gogh'un "*noktalama tarzında, küçük ve titreşen fırça darbeleriyle tek tip renkli alanlar oluşturduğunu*" belirtir (Klaus, 2005, s.78). Japon sanatının önemli eserlerinden etkilenen Van Gogh, bu dönemde Baba Tanguy'un portresini yaptı. Krausse'ye göre, "*artık daha saf renkleri zıt tonlarda çalışmayı öğrenmişti ve bu konuya dikkat etmeye başlamıştı*" (Krausse, 2005, s.78). Baba Tanguy'un portresi, Paris dönemini yansıtan önemli bir çalışmadır. Sempatik gözleri ve parlak renkleri ile Van Gogh, kendisine resim karşılığında boya alan arkadaşı Tanguy'un merhametini göstermiştir. Turani'nin dediği gibi "*Fırçasıyla rahat, hızlı ve düzeltme yapmadan boyuyor ve çiziyor. Taze renklere doymuş. Artık kendi tekniğini bulmuş.*" (Turani, 2014, s.546). Benzer unsurlar Millet'nin 'Tohum Serpen Adam' (1865) tablosunda da görülebilir. Van Gogh, Millet'nin eserini kopyalarken orijinal renklere güvenmeyip, duygusal olarak hissettiği renklerle eserler yaratmıştır.

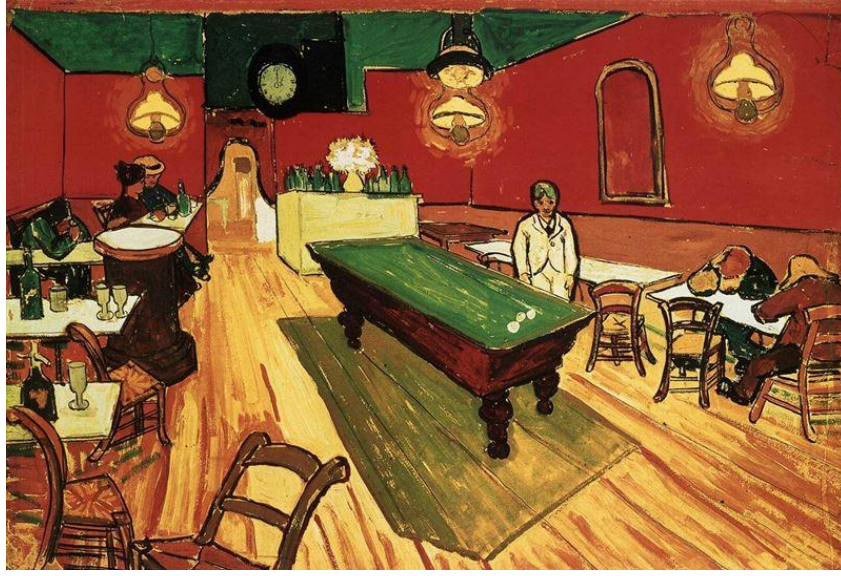


Resim 24: Millet, 'Tohum Serpen Adam 1865



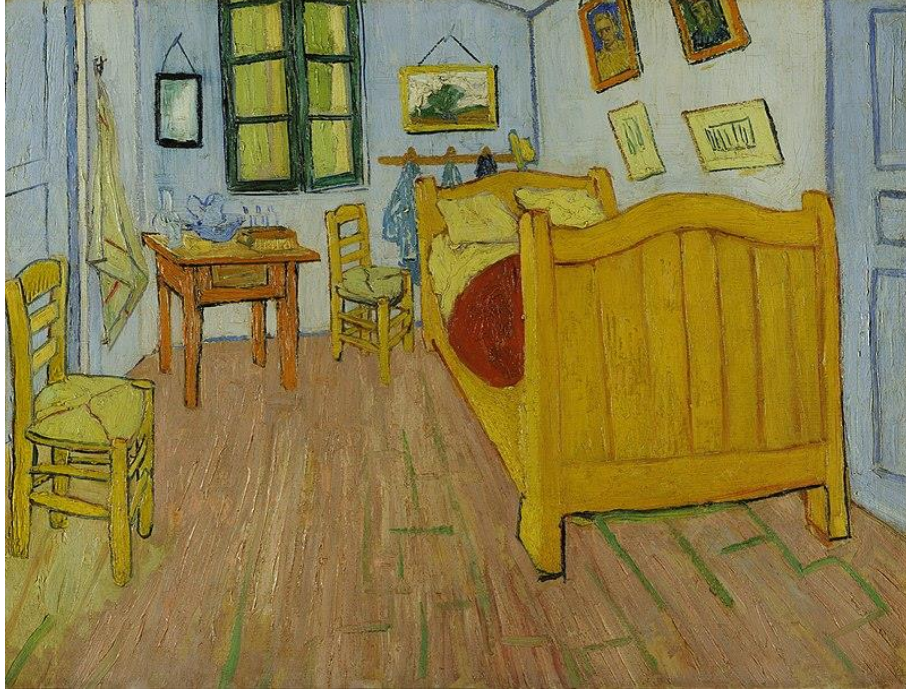
Resim 25: Vincent van Gogh, 'Tohum Serpen Adam, 1888

Van Gogh'a göre sarı güneşin, dostluğun ve sıcaklığın rengidir. 1887'de ilk ayçiçeği resmini yaptı. Sıklıkla kullandığı sarı, "Ayçiçekleri" serisinde görüldüğü gibi Van Gogh'un mutluluğunun ve güneş ışığının rengidir. 1887 tarihli bir mektupta Van Gogh, güney Fransa'nın parlak renklerinin ve güçlü ışık efektlerinin ruhuna iyi geldiğini belirtti. *"Bu büyük, uzun tuvaleri satmanın zor olduğunu biliyorum ama insanlar onları bir gün açıkta, neşe ve iyi niyetle bulacaklar"* (Van Gogh, 2017, s.175). Neşeli ve umutlu maneviyatın ifadeleri, manevi anların göstergesi olarak canlı, parlak gün ışığı renkleriyle tuvale aktarıldı.



Resim 26: Vincent van Gogh, 'Gece Kahvesi, 1888

Van Gogh'un "İnsanoğlunun Korkunç Tutkuları" adlı eserinde, suçla dolu bir yer için yoğun bir atmosfer yaratmak amacıyla kırmızı ve yeşil ile zıt hızlı fırça darbelerinin bir kombinasyonunu kullanılır. Bir Van Gogh tablosunda Turani *"duyguların karşılık geldiği renklerden bahseder: Resimlerindeki ateşli portakallar, krom sarıları ve kırmızılar gibi"* (Turani, 2014, s.547). Van Gogh'un bir Japon puluna dayanan Gece Kahvesi (Resim 26), 1888 tablosu yeni bir resimsel fikir ortaya koymuştur. Basit bir konseptle yola çıkan Van Gogh, rengin etkisini artırmak için nesnelere yansıyan gölgeleri ortadan kaldırdı. Bu nedenle Van Gogh, Gece Kahvesi tablosunun aksine sadece uyku izlenimi veren bir mekân resmetmek istemiş, konfor hissini artırmak için nesnelere şeklini sadeleştirilmenin renk etkisini artırdığı gözlemlenmiştir.



Resim 27: Vincent van Gogh, 'Vincent'in Arles'deki Yatak Odası, 1888

1.5.2. Yves Klein

Fransız ressam, 1928 yılında doğmuş olup, ebeveynlerinden biri figüratif tarzda resimler yaparken diğer ebeveyni soyut bir tarzı benimsemiştir. Bu nedenle, sanatçı farklı sanatsal yaklaşımlarla büyümüştür. Yves Klein, doğu sporlarına, geleneklere ve manevi konulara ilgi duymuştur. 1948'de bestelemiş olduğu "Monotone Silence Symphony", sanatçının tüm sanat yaşamının seslendirilmiş bir özeti gibidir. Bu senfoni, aslında sanatçının monokrom çalışmalarının öncüsüdür. 1955'te, tek renkli çalışmaları çeşitli eleştirmenler ve jüri üyeleri tarafından reddedildikten sonra, ilk halka açık kişisel sergisini açmıştır. 1950'lerin sonlarında, "benim işim" dediği bir eylemde 1001 balonu gökyüzüne fırlatarak ilk performansını gerçekleştirdi. Bir kadın vücudunun baskısını performans sanatı olarak sergiledi. Ancak sanatçının kabul edilen performans eseri, "yaşayan bir fırça" olarak adlandırıldı. 1958'deki "Mavi Çağın Anatomisi" adlı ilk performansında, maviye boyanmış çıplak bir kadını tuval üzerinde fırça gibi kullanarak canlandırdı. O zamandan beri sanatçı, bu tür performansları çeşitlendirmiştir (Aktaran: Koloğlu, 2013, s.104-105).



Resim 28: Yves Klein, "Antropometri", Performans, 1958.

Sanatçının çalışmalarında kullandığı mavi tonu, "Uluslararası Klein Mavisi" olarak tanınır ve sanatçı tarafından keşfedilmiş bir renktir. Klein, bu isimsiz rengi elde etmek için özel bir pigment geliştirmiştir. Maviyi cennetin ve özgürlüğün simgesi olarak görmüş, boşluğu, sonsuzluğu ve fiziksel-zihinsel özgürlüğü temsil ettiğini belirtmiştir (Aktaran: Koloğlu, 2013, s.104-105).

1.5.3. Hermann Nitsch

"Aksiyon" adı verilen performans, 1960'larda Viyanalı aktivistler tarafından sahnelendi. Bu performanslar, diğerlerinden farklı olarak şiddet unsurları içermesiyle dikkat çekmiştir. Geçmişte çeşitli sanatçılar şiddet içeren performanslar sergilemişlerdir; ancak Hermann Nitsch, bu tür performansları ritüelistik bir tarzda icra etmiştir. "Orgien Mysterien Theater" adı verilen bu ritüelistik performanslarda, Catharsis 80 inancı merkezde yer almıştır (Resim 29). İnek cesetleri ve kanın kullanıldığı bu performanslar, toplu arınma ritüellerine katılan birçok kişiyi tasvir etmiştir. Bu şiddet içeren gösterilerin temel öğelerinden biri, provokatif bir duruş sergilemektir. Sanatçı, boya yerine hayvan kanı kullanma tercihini benimsemiştir (Aktaran: Koloğlu, 2013, s.107). (Resim 30).



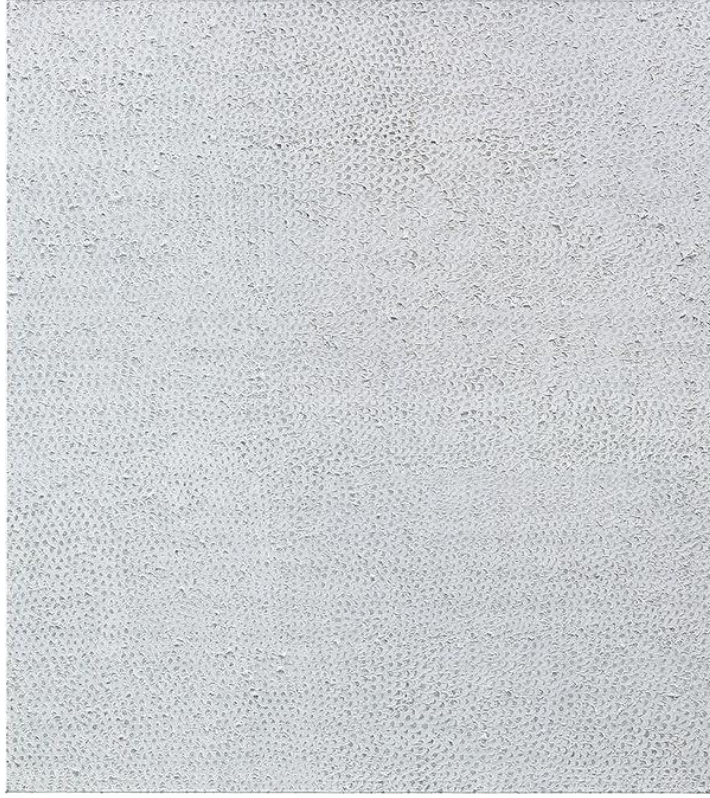
Resim 29: Herman Nitsch, “Orgien Mysterien Theater”, 1962-1998.

1960'ların sonları ve 1970'lerin başları, birçok sanatçının vücutlarını sanatın bir parçası olarak kullanma olasılığını keşfettiği bir dönemdir. Avusturyalı sanatçı Hermann Nitsch, 1962 yılında Freud'un psikolojisine ve eylemci soyut resimlere gönderme yapan, kanın yer aldığı bir dizi performans sergiledi. Sanatçının yardımcısı, "First Action" adlı eserde seyircilerin önünde bir koyunun karnını açarak, sanatçının katartik bir kanama yaşamasına izin verdi. Sanatçı, bu eylemiyle doğal ancak toplumsal olarak bastırılmış saldırganlığı ortadan kaldırmayı umuyordu (Atakan, 2008, s.43-44).



Resim 30: Herman Nitsch, “İsimsiz”, 1998, tual üzerine kan, 200x300 cm.

1.5.4. Yayoi Kusama



Resim 31: Yayoi Kusama, Untitled (Nets), 1959. 20th Century & Contemporary Art New York

Yayoi Kusama'nın İsimsiz (Ağ) adlı eseri, uzaktan tek renkli görünür, ancak daha yakından incelendiğinde, bulanık açık gri yüzey üzerinde küçük yaylar ve halkalardan oluşan hassas bir ızgara ortaya çıkar. Ağ, izleyicinin gözleri önünde titreşir, tuval yüzeyinin ötesine uzanır ve sonsuza kadar genişler. 1950'ler ve 1960'ların başındaki Sonsuzluk Ağı resimlerinde Kusama, çocukluğundan beri yaşadığı halüsinasyonları görselleştirmeye kararlı olarak, genellikle yemek yemeden ve uyumadan saatlerce saplantılı bir şekilde resim yaptı. Infinity Nets'in bu en gıpta ile bakılan ilk koleksiyonunun görsel etkisi, minimalist arkadaşlarının birçoğunun kişisel koleksiyonları için bunları satın almasına yol açtı. Kusama ve Beyaz Ağları, Ekim 1959'da Brata Galerisi'nde duvar resmi boyutunda beş eserle giriş yaptı. Eleştirmenlerin hemen dikkatini çeken Infinity Web, Soyut Dışavurumculuğun jestsel fırça çalışmalarından çılgın fırça işleri ve zorlayıcı tekrarlama lehine bir kopuşa imza attı ve sanatçının azami sabrını sergileyen, bir zamanlar derin düşüncelere dalmış bir çalışma yarattı. (Sanal-1)

“Her şey kendim, diğer insanlar, tüm evren - astronomik nokta kümelerini birbirine bağlayan beyaz bir hiçlik ağı tarafından yok edilecekti... ve noktaların ve ağların büyüğü beni gizemli, görünmez güçlerin büyüğü bir perdesiyle sarmaladı”(Kusama, 2011, s.23).

1.5.5. Frida Kahlo

Frida Kahlo (1907-1954), Meksikalı bir sanatçı olup kendi portreleri, acısı ve tutkusu ve cesur, canlı renkleri ile anılmaktadır. Yaşamını, sanatsal üretimini fiziksel ve duygusal ağrının (öfkenin) sanatsal ifade üzerindeki etkileri için bir çalışma yapılmıştır. Kahlo çocukken çocuk felcinden mustarıptı, bir otobüs kazasına karıştı ve genç yaşta omurgasında birçok kırık oluştu ve hayatı boyunca 30 ameliyat geçirmiştir. Aynı zamanda ressam kocası Diego Rivera ile fırtınalı bir ilişkisi vardı. Frida'nın kendi portrelerine renk analizi, fiziksel acı ve duygusal öfkenin düşük dalga boyu renkleriyle (kırmızı ve sarı) çok güçlü bir şekilde ilişkilendirilmiştir. Bu da hastalığının ifadesinin, tuvalin algılanan parlaklığını artırarak bilinçli olarak elde edilip edilmediğini göstermektedir.

Sanat eserlerinden elde edilen özellikler sadece bazı tanı kategorileri ile ilişkilendirilebilir, ancak temel patolojiye anlamlı bir şekilde bağlanabildiklerinde gerçek biyomarker olurlar. Örneğin, demans vakalarında, Gretton ve Fytche (2014) tuvalin kullanımındaki değişiklikleri, renk paletini ve sanatsal temaları Alzheimer hastalığı, frontotemporal demans ve Lewy Bodies hastalığı olan sanatçılar arasında ayırt etmeyi ve bu özellikleri nörolojik açıklarla ve görüntüleme bulgularına bağlamayı başarmışlardır (Hacking, 1996).

“Sanat değerlendirmeleri en çok farklı zamanlarda aynı hasta tarafından yapılmış resimleri karşılaştırmada kullanışlı olmuştur ve böylece sanat yeteneği, sanat deneyimi, el-göz koordinasyonu, zekâ ve bireyler arasındaki karşılaştırmaları etkileyebilecek diğer faktörler ortadan kaldırılmıştır” (Wadson ve Carpenter, 1976).

Görsel sanatın nicel analizi bağlamında, otoportre değeri iki katlıdır. Öncelikle, yazarın pozlama ve bağlam açısından makul bir varyasyondaki figürü üzerinde durulduğundan, makul şekilde kontrol edilen bir konu sağlarlar (Turkheimer, 2020). Daha da önemlisi, bunlar sadece kendini gösteren bir tasvir değil, *“ karmaşık ve çok*

boyutlu bir proje, bir kültürel ve sosyal eylem, bir bağlantı çağrısı ve insanların bir türlü tamamlanamayan kimlik projelerinin parçası" (Kozinets, 2017). Batı'da, otoportre çalışmaları on altıncı yüzyıldan beri görsel bir tür olarak ortaya çıkan uzun bir geçmişe sahiptir ve Albrecht Dürer, Rembrandt, Edward Munch ve Vincent Van Gogh gibi ressamlar tarafından ustalaşmıştır. Bu ressamlar, kendi portresini sadece şimdiki görünüşlerinin bir belgesi olarak değil, karakterlerinin iç derinliklerine inmek ve davranışlarını tetiklemeye, sanatçıya kişisel olarak dokunmaya ve böylece empati kurmaya davet etmek için kullanmışlardır. Bu bakımdan ressamın fiziksel özellikleri, yüzü, duruşu, çevre bağlamı kadar önemlidir ve hepsi karmaşık bir kimlik projesinin parçasıdır (Carbon, 2017).

Meksikalı ressam Frida Kahlo'nun hayatının çeşitli dönemlerinde renk paleti ile sanatçının ruh sağlığı arasındaki ilişkiyi araştırmak için niceliksel araçlar kullanılmıştır. Burada test edilen hipotez, ressamın fiziksel acısı ya da derin duygusal öfkesinin sonucu olarak ressam Frida Kahlo'nun kendi portrelerinde, yüksek algı yoğunluğuna sahip renklerin ve özellikle kırmızı renklerin mevcut olacağıydı. Renkler, algılarımızın her yerde bulunan birer parçasıdır ve bir süredir insan algısı ve davranışı üzerinde farklı etkileri olduğu bilinmektedir. Frida Kahlo, 1907 yılında doğuştan gelen bir anomaliyle vücut ve ayaklarının alt kısmındaki birçok nörolojik ve iskeletsel anormallikle kendini gösteren spina bifida ile doğdu. Altı yaşındayken, sağ bacağındaki deformiteyi arttıran ve zaman zaman rahatsızlık ve acıya neden olan poliomyelitis'i yakaladı. Hayatının ilerleyen dönemlerinde, sağ ayağında ve bacağında birkaç cerrahi ameliyat geçirdi ve bu da 1954'teki ölümünden kısa bir süre önce kangrene ve bacağının kesilmesine yol açtı. 1923'te 18 yaşındayken omurgasında ciddi yaralanmalar ve sağ bacağında daha fazla hasar meydana geldiği bir otobüs kazası geçirdi. Sonraki aylarda yatakta zorla tutuldu ve kariyerinin yolunu değiştirerek tıp fakültesini terk etti. Sıkıntıyla ve acıyla başa çıkmak için resme yöneldi. Daha sonra yerel Komünist Parti'ye katıldı ve burada hayatının aşkı olan Diego Rivera ile burada tanışmıştır. Omurgasının ve pelvisinin durumu yıllar boyunca kötüleşti, zaman zaman acıların kaynağı oldu ve üç defa düşük yamasına neden oldu sonunda çocuk sahibi olmasını engelledi. 1946 ve 1951 yılları arasında, kötüleşen durumunu iyileştirmek için sekiz ameliyat geçirmiş, ama nihayetinde tekerlekli sandalyeye mahkûm kalınca durumu daha da kötüleşmişti. Frida Kahlo, Meksika devrimci modern sanatının ve uluslararası gerçeküstücülüğün önemli isimlerinden biriydi, kendi kişisel kargaşasını ifade eden tuvaleri aynı zamanda cinsiyet,

cinsellik ve feminizmin öncüsü olduğu için felsefesini ve vizyonunu yansıtmıştır (Lozano, 2021).



Resim 32: (A) "Sigmund Firestone'a adanmış otoportre" (1940) ve (B) "Kendini Tehuana olarak portre" (1943).

Resim 32. Frida Kahlo'nun hem kırmızı hem de algılanan parlaklık açısından en yüksek puanı alan iki kendi portresi (A) "Sigmund Firestone'a adanmış otoportre" (1940) ve (B) "Kendini Tehuana olarak portre" (1943). Her ikisi de 1940'ta (ikincisi 1943'te tamamlanmış olmasına rağmen), kocası Diego Rivera'nın ihanetlerinden dolayı derin bir acı çekmesi üzerine boşanma davası açtı. Frida, Aralık 1940'ta birbirleriyle cinsel ilişkiye girmeyecekleri yönündeki karşılıklı anlaşmadan sonra yeniden evlenmeye başladı, böylece kocasının alnındaki görüntüsü, Diego'nun şu anda rahibe benzeri kostümle belirtilen fiziksel ayrılığa karşı olduğunu gösterdi (Lozano, 2021, s. 554-567).



Resim 33: (A) "Kırmızı ve altın elbiseli kendi portresi" (1941) ve (B) "Diego ve Ben" (1949).

Resim 33 bu iki otoportre, Resim 32'de gösterilenlerle çok benzer temalara sahiptir ama hem ışıklılık hem de kırmızılık ölçeklerinin altındadır. Bunlar (A) "Kırmızı ve altın elbiseli kendi portresi" (1941) ve (B) "Diego ve Ben" (1949). Her ikisi de belirgin bir fiziksel sıkıntı olmadan daha sessiz, daha sakin zamanlarda boyanmış, ancak atmosfer açıkça kasvetli ve hüzünlüdür [B'deki gözyaşlarına dikkat edin] (Lozano, 2021).



Resim 34: (A) "Kıvrık saçlı kendi portresi" (1935) ve (B) "Kırık sütun" (1944)

Resim 34 bu iki portre (A) " Kıvrıkcık saçlı kendi portresi" (1935) ve (B) "Kırık sütun" (1944) Frida Kahlo'nun sanatındaki tuval yapısı açısından iki uç noktayı temsil etmektedir. Roma-Mısır portrelerinden esinlenen bu ilk portrede, Cuma'nın en yakın sırdaşı olan kocası Cristina'ya ihanetine karşı sergilediği sert ama onurlu öfkeyi ifade etmek için basit tonların süper pozisyonu kullanılmıştır. Uzun saçlarını seven Diego'yu protesto etmek için çizilen saçlara dikkat edin (Lozano, 2021, s.511). Yunan mimarisinden, hasarlı omurgası için ayakta duran iyonik sütundan esinlenen ikinci parça ise onun yerine son derece yapılandırılmış bir parçadır. Bu parça, bacağından aşağı doğru akan tırnaklar yoluyla merkezi kısmı domine eden omurganın katılığından dolayı ağrısının tüm temsili boyunca gerçekleşen gerçekçi tasviri için eleştiri oklarına maruz kalmıştır. Bunlar, bel radyoleopatisini (veya siyatik) tasvir eder, bu da bacağı dermatom boyunca yayan bir ağrıdır. Bu parça sanatının doruk noktası olarak kabul edilir (Lozano, 2021, s.575).

1.5.6. Anish Kapoor

1954 yılında Bombay'da doğan Anish Kapoor, boyut, ışık, renk ve mekân kavramlarını sorgulayan eserler yaratmaktadır. Doğu'nun etnik kökeni ile yaşadığı ve eğitim aldığı Batı kültürünün etkileşimi, eserlerinde belirgin bir rol oynamaktadır.

"Kapoor'un çalışmalarında kavramsal çerçeve genellikle soyut ve belirsizdir; bunlar sembolik veya mecazi imgelerdir. Bu imgeler, iç ve dış boşluk, ışık ve karanlık gibi sembolik çağrışımlara işaret ederler" (Ötügen, 2009, s.59-69).

Kapoor'un deneyime dayalı inanç kavramı, eserlerinde açıkça ifade edilir ve çalışmalarının formunu belirlemektedir. Genellikle Doğu veya Batı'nın tam olarak merkezde olmadığı, ancak bu iki kültürün zarif bir birleşimi, onun eserlerini farklı ve özgün kılmaktadır. Eserlerinde Budist felsefesinin etkisi görülmekte, izleyiciler eserin eksikliğini hissederek, bu eksikliği tamamlamaya yönelik içsel bir istek duymaktadır. Anish Kapoor'un "Kırmızı'nın Samimi Bir Parçasını Yansıtma" adlı enstalasyonu (Resim 35), zeminde toplanmış beş heykeli oluşturmak için ham kırmızı ve sarı saf pigmentler, ahşap ve alçı kaplama kullanmıştır. Geometrik, eliptik, kavisli ve keskin yüzler, zemindeki pigment yüzeyine derinlemesine nüfuz eder (Bracewell ve Renton, 2011, s.12). Kapoor, eserlerinde sıkça ana renkleri tercih eder ve renklerin, sanatın sınırlarını zorlayan bir ifade aracı olduğunu iddia eder. Yerleştirmenin düzeni, beyaz

duvar yüzeylerinin kullanımıyla biyomorfik formların öne çıkmasına katkıda bulunur. Rengi eserlerinde en doğal ve yalın haliyle kullanan sanatçılar, izleyicilerinde bir gizem duygusu uyandırmak istemişlerdir. Bu, renk seçimlerinde de simgesel bir yaklaşım sergilemeyi tercih etmektedirler. Kapoor, özellikle kırmızıyı vurgulamak ve tutku uyandırmak için sarıyı kullanmıştır. Manevi süreçlerde ortaya çıkan bu renklerden özellikle kırmızı, rüyalarda imgeler oluşturur ve kurban ritüelleriyle ilişkilendirilir (Ötgün, 2009, s.64).



Resin 35: Anish Kapoor, Kırmızı'nın Samimi Bir Parçasını Yansıtma, 1981, Karışık Teknik ve Pigment, 200cm x 800cm x 800cm, Sanatçının Stüdyosu, Londra

Kapoor'un "Kırmızının Samimi Bir Parçasını Yansıtma" başlıklı aranjmanına bakıldığında, form o kadar pudralı ki seyirci, kırılganlığı nedeniyle malzemenin ne olduğunu merak etmekten kendini alamıyor. 1990 yılında Interview dergisine verdiği bir röportajda Kapoor, pigmenti "inanılmaz maddeselliğin en ham rengi" olarak tanımladı (Brown, 1996, s.152).

Anish Kapoor, bir atölyede çalışırken okulda öğrendiklerini unutarak ve öğrenmek yerine öğrendiklerini unutmak için ayrılmayı vurgulayarak boş bir ruh hali yarattı. 2009 yılında, Kapoor'un maddiyat üzerine ilk çalışmalarında mushin kavramına odaklandı. "Kırmızının Samimi Bir Parçasını Yansıtma" Öte yandan, zihinsizlik kavramı, kişinin bilinçli olarak değil, sadece deneyimleyerek elde edebileceği bir vecd

hali olarak tanımlanabilir. Bu noktada Anish Kapoor'un "Kırmızının Samimi Bir Parçasını Yansıtmak" adlı pigmentli çalışması, doğa ile yaratıcılığının zirvesine ulaşmış ve Holi bayramından ilham almıştır. Kapoor'un işinde yarattığı dışbükey formlar, zihnin derinliklerinde saklı bir gizemi yaratmakla kalmıyor, aynı zamanda bu gizemi temsil ederek izleyiciye bir metafor olarak sunmaktaydı. Sanatçı, eser ile izleyici arasında bir bağ kurarak, o anda bulunma hissi ve farkındalık oluşturmayı hedefler (Antmen, 2013, s.92). Kapoor'a göre, saf pigmentlerin anlatım gerektirmeyen benzersiz ve saf formları, izleyicide yüksek bir farkındalık seviyesi uyandırır. (Foreman ve Winston, 2008, s.33) Renkli pigmentlerin nesne üzerinde oluşturduğu yansıtıcı optik etki, izleyicinin nesneyi direkt olarak algılamasına olanak tanır. Kapoor, kariyeri boyunca sadece pigmentlerin özelliklerini değil, aynı zamanda işlerinde boşluk, madde ve önemsizliği keşfederek vurgulamıştır. Kapoor, yaratıcı çalışmasının alanının "göründüğünden daha büyük" olduğunu ifade etmiştir. Kapoor'un yarattığı objeler, bu ifadeyi doğrulamaya yönelik hem nitelikleri hem de kapladıkları fiziksel uzay bakımından izleyicinin algısında gerçekte olduklarından daha büyük bir etki bırakmaktadır. Bu büyüklük karşısında şu soru ortaya çıkabilir: Bizi etkileyen oluşturulan form mu yoksa bu büyüklük mü? Aslında, Kapoor, yarattığı işin boyutuyla etki yaratmayı amaçlamaktadır. Sanatçının amacı, toplum bilincine dokunmak, eserlerinde merak uyandırmak ve çağdaş bir üslupla tabuları yıkan eserler yaratmaktır.

Anish Kapoor Uzayda: Aniden derin bir kara deliğin içinde kaybolduğunuzda, yüzeyiniz kelimenin tam anlamıyla altınızdaki zemini kaydırır, vücudunuz kontrolünü ve yoğunluğunu kaybeder, görüş hattınız kaybolur ve yerinizden saparsınız. Çalışma için atılan her adım bizi harekete geçirir. Gözlerimiz çerçeveye, dudaklara ve gölge çizgisinin hemen üzerindeki hoş parıltıya odaklandığında, tüm resim kaybolur ve baş dönmesi yaşarız. Bu, sahipsiz veya 'negatif' alanın sağlayabileceğinden daha aşırı ve keşfedici bir boşluktur (Kapoor, Bhabha ve Tazzi, 1998, s.24).

Kapoor, dünyanın en siyah rengi olan Vantablack'i sıkça kullanmıştır ve birçok eserinde bu rengin kullanım haklarına sahiptir. 2014'te İngiltere merkezli nanoteknoloji şirketi Surrey tarafından geliştirilen Vantablack, ışığın yalnızca %0,035'ini yansıtarak sonsuz bir uzay genişliği izlenimi yaratır ve kara deliklerden sonra en karanlık ikinci madde olarak bilinmektedir. Vantablack, zamansız ve derinlik hissi olmayan görsel bir formda herhangi bir malzemeye uygulanabilir. Bu baş dönmesi hissi, rengin kendine özgü derinlik algısından kaynaklanmaktadır (Hammoudi, Aktaran: Bingöl ve Çevik, s.55-56). Sanatçının Vantablack rengini kullandığı çalışması, izleyicilerde bir boşluk ve yokluk hissi uyandırmaktadır. Aslında eserin izleyiciyle etkileşimi, sanatçının Doğu inanışlarında sıkça karşılaşılan varlık ve yokluk kavramlarıyla örtüşmektedir. Bu tür

çalışmalar, bir şeyin varlığının yokluğuyla mümkün olduğu felsefesine dayanır ve Kapoor'un çalışmalarında daha çok yokluğun temsili olarak görünmektedir.



Resim 36: Anish Kapoor, Araf'a Düşüş (Descent into Limbo), 1992, Beton ve Dış Cephe Sıvası, 600 x 600 x 600 cm

1.5.7. Mark Rothko

Mark Rothko (Marcus Yakovlevich Rothkowitz) 25 Eylül 1903 yılında Daugavpils'da doğmuştur. Kendisini soyut bir ressam olarak görmemesine karşın genel olarak Soyut Dışavurumcu olarak tanımlanan Amerikalı bir ressamdır. Rothko'ya göre, bir sanatçı olarak hayatı, New York Sanat Öğrencileri Birliği'ne giden bir arkadaşını ziyaret etmekle başlamıştır. Daha sonra kendini New York Tasarım Okulu'na yazdırmıştır. (Sanal-2)



Resim 37: Blue, Green, and Brown (1952) by Mark Rothko 498 × 609

Daha sonra Kübist sanatçı Max Weber'in sanat öğrencileri birliğinde dersler aldı. Weber'in altında yalnızca 6 ay çalışmasına rağmen, Weber'in Rothko üzerinde büyük bir etkisi olmuştur. Weber'in direktifi ile Rothko, sanatı duygusal ve dini bir ifade aracı olarak görmeye başladı.

Rothko'nun bu dönemdeki eserleri eğitimcinin etkisini göstermekteydi. Rothko ayrıca sanatçı Milton Avery' den de etkilenmiştir. Avery aracılığıyla, Rothko ince boya katmanları ve yumuşak lirik renk şemaları uygulamasıyla oluşturulmuş açık ve çizgili düz formlarla tanışmıştır. Rothko, Avery'nin kullandığı şekil ve renklerin sayısını en aza indirgediği yeteneğini elinden aldı ancak önemini en üst düzeye çıkardı. (Sanal-2)



Resim 38: Mark Rothko, Orange and Yellow, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1956, 180x 231 cm.

Rothko, birçok farklı sanat stiline sahip bir sanatçıydı. Artık figüratif bir ressam olmaya başlamıştır (1923-1940). Daha sonra sürrealist mit tabanlı (1940-1943) resimlere ve daha sonra Sürrealist soyut (1943-1946) eserlere geçiş yapmıştır. 1946 yılında Rothko "multiform"a geçti, 1948'e geçmeden önce yarattığı bu tarzı hiçbir zaman tamamen terk etmedi ve sonunda 1949'da son stiline ve muhtemelen en ünlü klasik/renkli alanına taşındı. Kısaca Rothko'nun çalışmaları temsilden ve mitolojik konulardan dikdörtgen renk ve ışık alanlarına kadar olgunlaştı ve daha sonra Rothko Şapeli için son çalışmalarında görüldü. (Sanal-2)



Resim 39: Rothko Chapel, Mark Rothko, 1964 – 1967, United States

Rothko'nun tek ifade aracı olarak renk kullanması, Renk Alanı Boyamanın gelişmesine yol açtı. Renk Alanı, öncelikle büyük düz renk alanları ile karakterize edilir veya tuval üzerinde boyanarak bozulmamış yüzey alanları ve düz resim düzlemi oluşturulmaktadır. Hareket, şekil ve sürecin genel bir tutarlılığı lehine jest, fırça darbeleri ve eyleme daha az önem verilmektedir. (Vücut Evans "Sanat Sözlüğü: Renk Alanı Boyama"). Renk alanı boyamasında, "renk nesnel bağlamdan kurtulur ve kendi içinde konu olur" (Vücut Evans "Resim Sözlüğü: Renk Alanı Boyama"). Renk alanı ressamı genellikle din ve mitlere derinden ilgilenmekteydiler. Tek bir rengin geniş alanlarına sahip basit başyapıtlar oluşturdular ve izleyiciye düşünceli veya meditasyon kaygılı bir yanıt vermek istemişlerdir. Rothko'ya göre renk, sadece bir enstrümanın ötesinde, duygusal ve metafizik bir ifadenin aracıydı. Bu sebeple bir renk alanı ressamı olmayı da reddetti. Rothko kendi tablolarını daha organik bir yapıya sahip ve insan ifadesinin kendi kendine yeten birimleri olarak tanımladı. Onun için, bu çeşitli renklerden oluşan bloklar, manzaralardan ve insan figüründen mahrum, bırakın mitleri ve sembolleri kendi yaşam enerjilerine sahiptiler. Neredeyse bir "hayatın nefesi" içeriyordu ve bu o dönemin birçok resminde eksik bir tutumdur. Renk kullanımı önemli olmasına rağmen, insanları yalnızca renge odaklanmaya teşvik etmiştir. Rothko kendisinin de resimlerinin izleyiciye "tamamen görünür" olduğunu savundu. İzleyicinin resimlerinin önünde durmasını, geniş renk alanlarına ve soyut formlara odaklanmasını

ve benliği kendi değeriyle hesaplaşmasını istedi. Renk alanı ressamı, sanatın zamanın fiziksel hissini teşvik edebileceğine ve eserleriyle orada bulunabileceğine inanmaktaydılar. Rothko güçlü duyguları en basit yollarla iletişim kurmayı başarabildi. Genellikle tuvaleri, tuvalin büyük dikdörtgen alanı içinde iki dikdörtgenden fazla ya da üç renge kadar az sayıda dikdörtgenden oluşmaktaydı. Fakat diğer sanatçılara kıyasla duyguları göstermek için fırça darbelerini kullanmadı, Rothko'nun tuvalerinin çoğu lekelenmişti. Büyük ölçekli çalışmalar, izleyicinin tabloyu "içine sarılmış" hissini gerçekleştirmek için kullandı. Eleştirmenler, bu büyük miktarın bir madde eksikliğini telafi etme amaçlı bir girişim olduğunu söylemişlerdir. (Sanal-2)

Rothko, *“Tarihsel olarak büyük resimleri çizmenin çok görkemli ve kibirli bir şeyi resmetmek olduğunun farkındayım. Ancak bunları boyamamın nedeni... Çünkü çok samimi ve insan olmak istediğim içindir. Küçük bir resmi boyamak kendinizi deneyiminizin dışına çıkarmak, bir tecrübeyi stereoptikon görünümü olarak ya da küçültülmüş bir cam ile değerlendirmektir. Büyük resmi nasıl boyarsanız boyayın, içindesiniz. Bu emrettiğiniz bir şey değil!”* Fakat Rothko'nun tablosu optik bir keşiften daha fazlasıydı, aynı zamanda ruhani bir arayıştı. Sadece renk için renk değil, insan ruhunun hizmet eden bir renktir. 1958'de, Rothko'nun tuval üzerinde nasıl bir manevi ifade varsa, giderek daha karanlık bir hal almıştır. 1950'lerin başlarındaki parlak kırmızılar, sarılar ve turuncular ince ince koyu mavi, yeşil, gri ve siyaha dönüşmüştür. 1960'ların ortalarından kalan son tablo serileri gri, siyah ve beyaz kenarlıklardı. Fakat bu yeni bulunmuş karanlık, kasvetli palet ve sanatçının son dönemdeki tablolarından bazılarının kısıtlı kompozisyonu nedeniyle, Rothko'nun kişisel hayatında yükselen bir karanlığın temsilcisi olduğunu göstermekteydi ve bu da sonunda 1970'te intihara teşebbüs etmesine yol açmıştır. Diğerlerine göre Şapel, koyu, neredeyse içine girilemeyen yüzeyleri hermetizm ve tefekkürü temsil eden on dört büyük tabloya ev sahipliği yapmaktadır. Chapel tablolarının etkisi, izleyicinin etrafını büyük ve dayatmacı karanlık görüntüleriyle sarmaktı. (Sanal-2)



Resim 40: 'Black on Maroon', Mark Rothko, 1958

1.5.8. Ad Reinhardt

Ad Reinhardt tanınmış bir Amerikalı soyut sanatçı, yazar, eleştirmen ve eğitimciydi. Genellikle Soyut Dışavurumcular ile ilişkilendirilse de eserleri geometrik soyutlama kökenine sahipti ve giderek sanata aykırı gördüğü her şeyi resmetmeye çalışıyordu, hareketin dışavurumculuğunu reddetmiştir. Buna karşılık birçok akranı tarafından reddedilmesine rağmen, daha sonra Minimalistler tarafından bir peygamber olarak görülmeye başladı. 1954'ten ölümüne kadar onu meşgul eden Kara Resimler, onun en büyük başarısı olarak kabul edilirken, sanat dünyasıyla alay eden birçok karikatür onu esprili bir yorumcu olarak ün getirmiştir. (Sanal-3)

Ad Reinhardt, soyut sanatın beş on yıl boyunca tek amacının sadece sanat olarak sunulmak olduğunu ifade etmiştir; başka herhangi bir şey olarak değil. Onu daha mutlak ve daha özgün kılmak amacıyla soyut sanatın objektif olmayan, temsil etmeyen, figüratif olmayan, hayalperest olmayan, dışavurumcu olmayan ve öznel olmayan bir nitelik taşıdığını belirtmiştir. Reinhardt 20. yüzyılın ilk yıllarının en tanınmış Amerikalı sanatçılarından biridir, soyut sanat tabloları ve soyutlamada saflığın en büyük destekçilerinden biri olarak bilinmektedir. Reinhardt için, bu saflık, resimlerini, tusval üzerindeki tek renkli boyanın temel gerçeği dışında her şeyden soymak için gelişen bir çaba olarak gösterilmektedir. (Sanal-5)

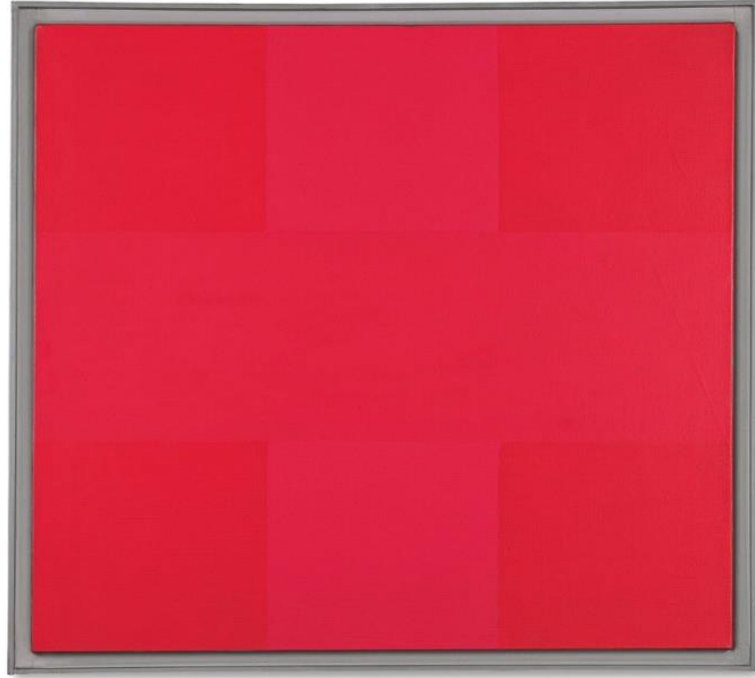


Resim 41: Black Paintings, 1953-1967, Ad Reinhardt

Ad Reinhardt, Siyah Tablolarında, yalnızca dolaysız gözlemlenebilen çok karmaşık bir Siyah renk algısı oluşturan ton ve renk geçişleri yapmak için son derece ince bir yol kullanmıştır. Gözlemlendiğinde, bu resimler, siyah alanların modifiye edilmemiş halini tasvir ediyor gibi görünse de aslında bunlar koyu kırmızı, mavi ve yeşilin koyu tonlarından yapılmış çok ince kompozisyonlardır. Sanatçı, Siyah Tabloları ile ilgili olarak bir zamanlar şunu gözlemledi: *"Bir sanatçı olarak, sembolik bir rengi ortadan kaldırmak istiyorum, çünkü siyah bir renk olarak değil, renk-dışı ve renk yokluğu olarak ilgi çekicidir."* New York'ta doğup büyüyen Reinhardt, 1930'larda üniversitede sanat tarihi ve felsefe okudu ve 1936 civarında resim yapmaya başladı. Estetik ve kavramsal etkileri Kübizm, Konstrüktivizm ve aynı zamanda Piet Mondrian'ın geometrik kompozisyonlarıdır. Birçok akranı, Sürrealizmin etkisinde olan figüratif bir çalışma denerken, soyut olarak Reinhardt kariyerinin başından itibaren soyut bir modda çalıştı. 1940'ların sonlarında, Çin ve Japon sanatı, İslam sanatı ve daha da önemlisi Doğu Asya felsefesi ile derinden ilgilenmeye başladı. Asya ve Japon felsefesi onun soyutlamada saflık konusundaki titiz savunmasını derinden etkiledi. (Sanal-4)

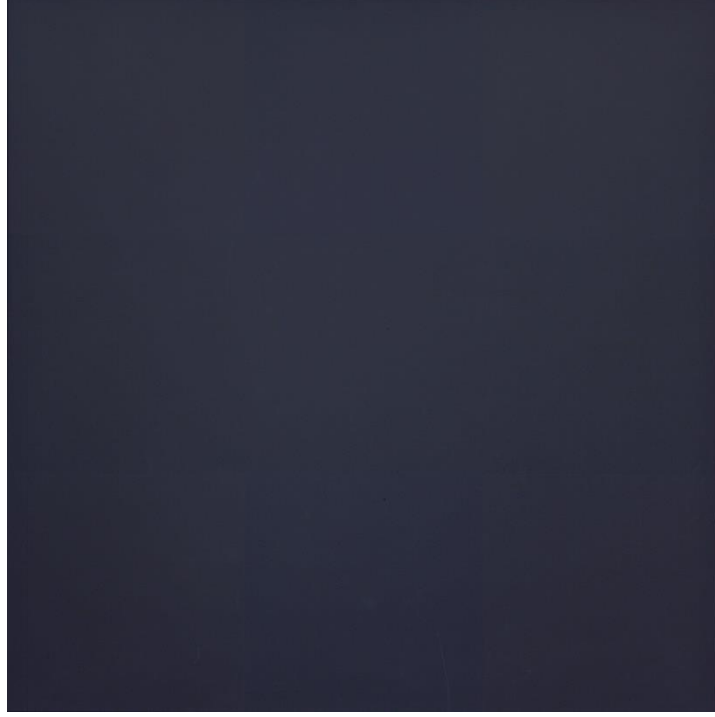
1940-50 yıllarında soyut dışavurumcu sanatçılardan oluşan bir New York kulübünün üyesiydi. Reinhardt hayatının çoğunu bir öğretmen olarak kazandı. Okudu, yazdı ve seyahat etti. Kendisine ve sanatçı arkadaşlarına büyük taslak sanatçılara karşı açtığı modern bir zekânın sahibi olan sanatçı, aynı zamanda sanat dünyasını hicivlendiren veya sosyalist siyasi görüşlerini ifade eden karikatürler de üretti. İlk resimleri, giderek daha sınırlı bir renk şemasında, her yerde kesik kesik işaretlerinin kompozisyonlarına ayırdığı cesur, geometrik şekiller ve desenler içermekteydi. Bunlar sonunda monokromatik mavi ve kırmızı resimlerin katı geometrik düzenlemeler ile

sipariş edilmesine ve son olarak da onun Siyah Resimlerine yol açmıştır. Onun en seçkin görüşlerinden biri sanatın günlük yaşamdan ayrılması ve tamamen sanatsal ve etik bir arayış olarak görülmesiydi. Siyah monokrom resimlerini sanatın nihai saflığını simgeleyen bir ressamın yapabileceği son tablonun son resmi olarak gördü. Reinhardt, 1967'deki zamansız ölümüne kadar Kara Resimler'i rafine etmeye devam etti ve "en zgr sanatsal özgürlük için en katı formül" arayışının üzümünü de dikkate aldı. (Sanal-5).



Resim 42: Red, 1953, Ad Reinhardt

Üstteki eser (Resim 42), Red Series'e ait çalışmalardan biridir. Burada sanatçı, birincil renkler arasında en etkileyici olan kırmızı rengin keşfine kendini tamamen adanıştır. Sanatçı, hayatı boyunca bu tabloların tamamen anlatıdan uzak olduğunu savunmuştur. Ancak, referansların bir listesinin bu tuvalde ifade paleti, etkileyici boyutu ve karelerin neredeyse totemik ana hattı nedeniyle deşifre edilip edilemeyeceği insanların ilgisini çeken bir soru işaretidir. (Sanal-3)



Resim 43: Ad Reinhardt Abstract Painting 1960-1961

Sanatçı son yıllarını, kendisine en çok ün kazandıran şaşırtıcı gücün tuvaleri olan Kara Resimler'in (1953-67) yaratılmasına adadı. Reinhardt için, siyah renk kendi içinde soyutlanmanın mutlak noktasıydı. Karanlığın saflığı diğer bütün şekil ve renkleri tüketmektedir. Siyah Resimler için temel ilham, Rus sanatçı Kazimir Malevich'in eseri, özellikle de 1914'teki meşhur Kara Meydan'ı. Reinhardt'ın Siyah Tablolarından (1953-1967) hiçbiri tamamen siyah değildi, daha ziyade birden çok katmanda titizlikle uygulanan tonalitelerin dikkatli bir şekilde düzenlenmesinden oluşmaktaydı. Bu özel örnekte, tuvalin kararlığı bir haç oluşturan iki dikdörtgen şekille kesilmektedir. Kusursuz bir biçimde dayatılmış silüetler gri ve çivit mavisinin tonlarını taşımaktadır. Reinhardt, Kara Resimlerin (1953-1967) sanatın mutlak sıfırı olduğuna inanmaktaydı. Bu kavramı teorik yazılarında daha da geliştirerek Negation Theology, Neo-Platonizm ve Zen Budizm gibi karmaşık felsefelere bağlamıştır. (Sanal-3)

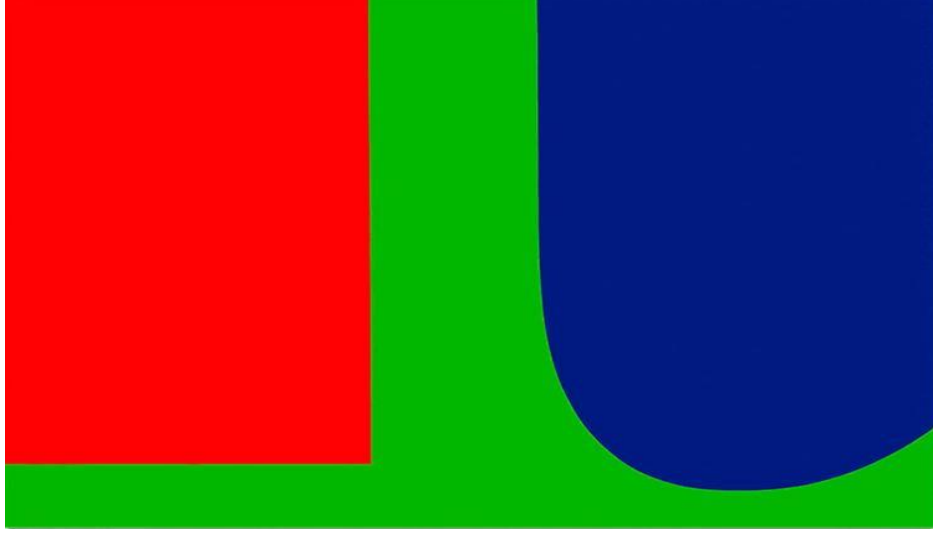
1.5.9. Ellsworth Kelly

Ellsworth Kelly Newburgh, New York'ta doğdu ve doğayı gözlemlemek için çok zaman harcadığı New Jersey'in taşrasında büyüdü. Bu, daha sonra sanat dünyasına

ilişkin benzersiz bakış açısını tanımlayacaktı. 1943'te Kelly orduya katıldı ve Fransa, İngiltere ve Almanya'da görev yaptı. Kamuflaj ve gölge konusundaki son derece görsel deneyimi, Kelly'nin estetik ve gelecekteki kariyerini şekillendirmiştir. Kelly, 1954'te Amerika'ya döndükten sonra sanat dünyasına adım atmakta zorlanmıştır. Avrupalı bir sanatçı olarak kabul edildiğinden pek popüler olmayan Betty Parsons Gallery'de ilk sergisini açtı. Mayıs 1949'da Kelly henüz Paris'teyken ilk soyut resimlerini yapmaya başladı. Ünlü tablosunda Kırmızı Mavi Yeşil, koyu kırmızı ve mavi şekiller, düz yeşil bir arka plan üzerinde kontrast oluşturmaktadır. Çalışmalarında 'figür' ve 'zemin' arasındaki gerilim çok önemlidir. Aksi takdirde düz bir yüzeyde dinamizm kurmayı amaçladı. (Sanal-5)



Resim 44: Ellsworth Kelly Colors for a Large Wall, 1951



Resim 45: Red Blue Green Ellsworth Kelly, 1963

Resim yapmaya ek olarak, Kelly 1940ların sonlarında bitki ve çiçek boyamaya başladı. Bu çizimler, sayfanın ortasında yaprakların, gövdelerin ve çiçeklerin ana hatlarını çizen düzgün kalem veya kurşun kalem darbeleriyle yaratılmıştır. Paris'te yaşarken boya ve ahşapta indirgeyici geometri deneyleri yaptı ve Henri Matisse ve Jean Arp gibi isimlerden ilham aldı. Kelly 1960'ların ortalarında, baskı resim yapmaya başladı ve Paris'te Maeght Éditeur ile birlikte Suite of Twenty-Seven Lithographs'ı (1964-66) üretmiştir. Kelly en çok resimleriyle tanınır, ancak kariyeri boyunca heykel üzerinde de çalışmıştır. Kelly'nin ilk ahşap heykellerinden biri olan Concorde Relief I (1958), üst üste yığılmış iki dikdörtgen şeklin dengelerini ortaya koymaktaydı. Kelly, çalışmalarını genellikle farklı fikirlerle farklı formlarda yarattı. Örneğin, bir çizimle başladı ve onu bir baskıya dönüştürdü. Basımdan sonra Kelly, daha sonra heykellere dönüştürülen bağımsız eserler yarattı. Kelly kısa süre önce Mount Massachusetts'teki Holyoke College Sanat Müzesi'nde Matisse çizimlerinden oluşan bir sergi açtı. Yakın zamanda, Clark Sanat Enstitüsü için Monet/Kelly'nin küratörlüğünü yaptı. Ellsworth Kelly, 60 yılı aşkın süredir şekil, renk ve ölçek gibi görsel unsurlara odaklandı. Çalışmaları, her gün halka açık olan Londra'daki Tate His Modern'de sergilenmektedir. Sergilenen çalışmalarından birinin adı "Yeşil ve Turuncu Kabartma"dır. (Sanal-5)

Bu büyük asimetrik soyutlama, parlak turuncu ve parlak yeşil renkteki iki tuvalden oluşmaktadır. Çalışmanın panelleri, geleneksel insan figürüne bir meydan okuma olarak görülmekteydi. Konu arka plana karşı yerleştirilir ve kontrastla ortaya

çıkılmaktadır. Sergilenen diğer bazı eserler arasında mavi ve beyaz eğrisel siyah kare gibi ünlü eserler yer almıştır.

Ellsworth Kelly, temel formlara doğru bir göz ile formun zarif sadeliğini mükemmel bir şekilde birleştirmekte ve onu çalışmaları boyunca mükemmel bir şekilde yerine getiren bir tekniği sahiptir. Renk Alanı, sert kenarlı boyama ve Minimalizm unsurlarını ödünç alan Kelly, kendine özgü bir stil yaratmıştır. 1949'da soyut resimler yapmaya başladı; 1952'de Monet' in son dönemdeki eserlerini keşfetmesi, büyük biçimleri kullanarak serilik ve monokromu araştırarak ona daha samimi bir şekilde resim yapması için ilham verdi. 1950'lerin sonlarına doğru Kelly'nin resimleri, Amerikan geometrik soyutlanmasını indirgeyici Minimalizmle birleştiren şekiller ve düzlemsel kütleler içermekteydi. Blue Orange, 1957, Robert Indiana'ya Ellsworth Kelly tarafından hediye edildi. Kapsamlı organik yapısıyla Kelly'nin Mavi Portakal'ı doğada, soyutlanmış ve belirgin olarak iki boyutlu olan, yaşam boyu bir çalışmadır. Mükemmel ayarlanmış renk tonundan sıcak bir ışık halesi yayıyor gibi görünen Kelly'nin özü mükemmel: soyut ve doğal, minimal ama güçlü ve sadeliğiyle nizami bir şekilde tasarlanmıştır. Kelly her zaman resimlerinde ilham için doğaya bakmıştır. Kaynakları, kentsel ve kırsal alanlarından çektiği fotoğraflardan, gündelik yaşantısına kadar değişmekteydi. Şimdiki çalışmada olduğu gibi, Kelly şekil ve renkte saflığın samimi bir keşfi olmak için doğadaki en basit deneyimi (bir portakalın kabuğunun organik şekli) yükseltti. Biri, eserlerin Indiana için taşıdığı duygusallığı, ölümüne kadar kişisel koleksiyonunda onu koruyan kişiyi ve bundan 60 yıl önce Coenties Slip yakınlarında, Manhattan'ın güneyinde, Pier 7'deki ortak deneyimlerinin anısını hayal etmiştir. (Sanal-6)

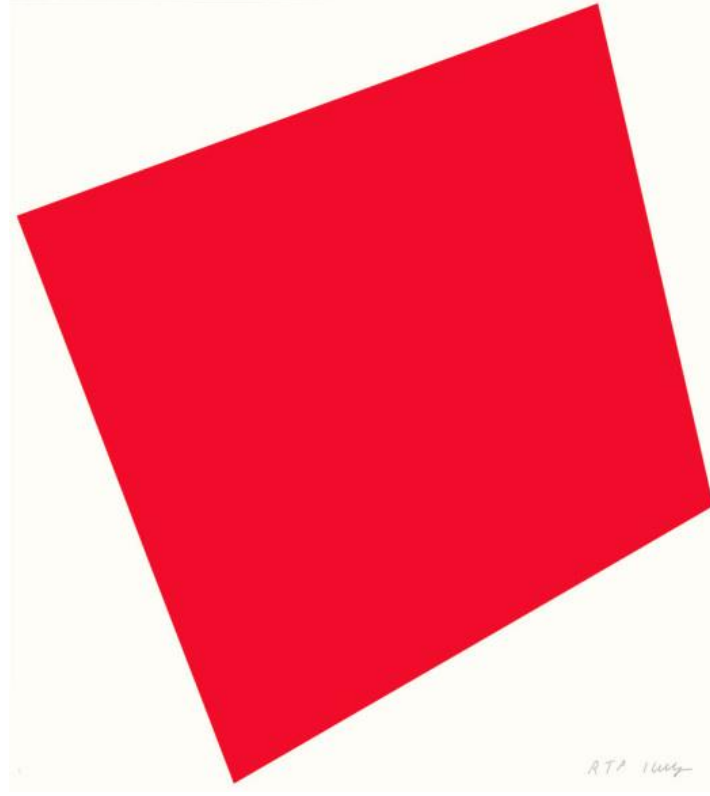


Resim 46: Ellsworth Kelly Orange Blue oil on canvas 16 x 12 in. (40.6 x 30.5 cm.) 1957

Kelly'nin erken gelişimi için hayati öneme sahip olan Jean ve Sophie Taeuber-Arp' in geometrik ve biyomorfik eserlerinin yanı sıra, 1949-1952 yılları arasında Paris'te yaşarken çalışmalarını resmettiği modern usta Henri Matisse'nin örneğiydi. Tıpkı Matisse gibi, Kelly'nin gerçek endişeleri saf biçim ve renk arayışına dayanmaktaydı. Özellikle, Matisse' nin keskin çizgili, saf renkte kesilmiş şekillerden oluşan kolajları olan görkemli "kesme noktaları" güçlü bir etki yapmış gibi görünmekteydi. Daha sonra Kelly, Mark Rosenthal' in renk kütleleri için "eşsiz bir vücut" olarak tanımladığı şeyi ifade etmek için eğri formların ve şekilli tuvalerin potansiyelini keşfetmeye başladı. (Sanal-6)

Ellsworth Kelly'nin sanatı, kendi deyimiyle doğal dünyada tanık olduğu "formun özleri"nden (Kelly, 1990) türemiştir. Kelimenin tam anlamıyla tek bir netlik ve durgunluğun farklı şekillerine etkilenen bu tür deneyimler neredeyse Kelly'nin yarattığı fiziksel formları arıyormuş gibi görünmekteydi. Yine de resme bağlı olarak Kelly, şekil için özerklik konularını araştırarak, Rothko-vari renkleri iki boyutlu resimsel alanın düzlüğünden kaldırarak üç boyutlu resim alanına girmektedir. Rahatlama ve geleneksel resim kavramları arasında fark yaratan Kelly, her şeye rağmen her ikisine de bağlıdır. *"Ellsworth Kelly, tıpkı çığır açan renk soyutlamalarında olduğu gibi çiçek ve yaprakların nefis portrelerinde şeklin konturuyla ilgili temel sanatsal soruları ve uzay*

ile düzlem arasındaki ince etkileşimi, pozitif ve negatif, figür ve zemin çalışmalarını bugüne kadar altını çizen endişeleri ele alıyor" (Pather ve M. Semff, 2011, s. 229).



Resim 47: Ellsworth Kelly, Red [true red or vermilion] (2005), lithograph, 84.5 x 75.9 cm. ©Ellsworth Kelly and Gemini G.E.L., LLC, Los Angeles.

Ad Reinhardt, soyut sanatın beş on yıl boyunca tek amacının sadece sanat olarak sunulmak olduğunu ifade etmiştir; başka herhangi bir şey olarak değil. Onu daha mutlak ve daha özgün kılmak amacıyla soyut sanatın objektif olmayan, temsil etmeyen, figüratif olmayan, hayalperest olmayan, dışavurumcu olmayan ve öznel olmayan bir nitelik taşıdığını belirtmiştir. Kelly, renklerin gücünden zevk alan neşeli bir renk uzmanı olarak bilinir. Ana renkler olan kırmızı, sarı ve mavinin ışıltılı bir şekilde tek bir eserde birleşmesi, onun renk imzası haline gelmiştir. Kimse Kelly'nin bu ana renkleri kullanma yeteneğine sahip değildi. Renkleri doğrudan spektrumdan çizilmiş gibi görünse de tek bir Kelly kırmızısı, sarısı veya mavisi veya bu konuda başka bir renk bulunmamaktadır. Red' de kullandığı tam kırmızı, başarısı için kritik öneme sahiptir. Buradaki kırmızı, birkaç baskı mürekkebinin titiz bir şekilde karıştırılmasının sonucu olan parlak bir vermilyon veya hafif yüksek tonlu kadmiyum kırmızısıdır. Kelly'nin baskılarında

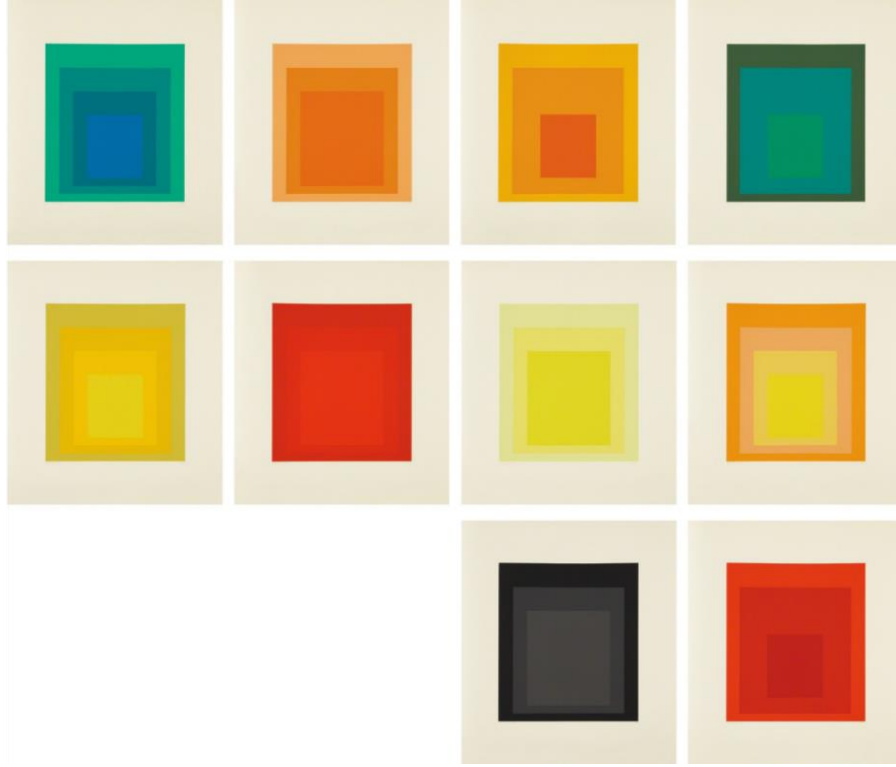
kullandığı mürekkepler kutudan çıkmış gibi değil; resimlerinde kullandığı yağlı boyalar da doğrudan tüpten çıkmış gibi değildir. Kelly için önemli olan, mürekkeplerin onun titiz özelliklerine göre karıştırılmış olması ve bunların litografik mürekkepler olmasıdır. Renk ve formun uyumu, Kelly'nin son renk seçiminde olduğu gibi kusursuz görünmemektedir. Red'in son kırmızısının taze etkisi, şekline vahşi bir canlılık katmaktadır. Trapezyum kabartma haline getirildiğinde keskin bir kenar farkındalığı vardır. Deneyimlediğimiz kırmızı, şeklinden ayrılmış olsaydı, hiçbir şekilde aynı etkiyi yaratmazdı. Kırmızı, alışılmışın dışında bir dilde en iyi şekilde bir "renk şekli" deneyimi olarak özetlenebilecek içgüdüsel bir renk ve şekil deneyiminden kaynaklanan, yoğunlaştırılmış duyuşal zevkten daha azını sunmayan, konsantre odaklanmayı davet eden bir varlık yaratmıştır. (Sanal-7)

1.5.10. Joseph Albers

Tıpkı Freud adının psikoloji ile ilişkilendirildiği gibi, Joseph Albers adı da renklerin incelenmesiyle yakından ilişkilidir. Albers (1888-1979), öğreterek, yazarak ve yaratıcı bir şekilde örnek teşkil ederek başkalarını ikna edebilen misyoner ruhuna sahip birkaç kişiden biriydi. Bir eğitimci olarak Albers, yüzyılın en etkili üç sanat okulunun sağladığı küresel bir platforma sahipti. 1920'li yıllarda Almanya, Weimar'daki Bauhaus Okulu'nda öğretmenlik yaptı. Bu okul sanat, mimari ve el sanatlarını birleştirir ve estetik ilkelerini teknolojisinin ışığında revize etmeyi ilke edinmiş çok ünlü bir kurumdu. 1933'te Hitler, Bauhaus'u "Bolşevizmin tohumu" olarak kınadığında, Albers ve saygın bir dokumacı olan eşi Anni, Kuzey Karolina'daki Black Mountain College'da Bauhausu müfredatını yeniden uygulamaya koymak için Amerika Birleşik Devletleri'ne geldi. Okul kısa sürede, William De Kooning, Robert Motherwell, John Cage ve Buckminster Fuller gibi sanatçıların eğitim verdiği Amerikan sanatının geleceğini öncülük ettiği saygın bir avangart merkez haline geldi (Watson, 1991, s. 57-63).

Albers nihayet 1950'de üçüncü öğretmenlik işine girdi ve Yale Üniversitesi'nde tasarım dekanı oldu. Albers, Yale'de renge daha da dikkatli bir şekilde odaklanmıştır. Ona göre renkler tarih boyunca şekiller veya soyut desenler sunan hizmetkârlar olmuştur. Albers, rengin bir resmin temel yapısı ve "bağımsız" kendi kendini yöneten bir estetik unsur olması gerektiğini savunmuştur. Albers, öğrencilerini geniş bir dizi teste tabi tutar ve bu çalışmaların sonuçlarını "Renk Etkileşimi" adlı eserde bir araya

getirmiştir. Bu seri, 200'den fazla renk deneyini içerir ve yazılarının odak noktası, renk algımızın farklı kombinasyonlar da nasıl değiştiğidir (Watson, 1991, s. 57-63).



Resim 48: Josef Albers, Homage to the Square, 1970

Albers, öğrettiklerini pratikte uygulayan bir eğitimciydi. Resim, grafik, heykel ve cam tasarımı gibi çeşitli alanlarda çalışan bir sanatçı olmasına rağmen, esas olarak “Homage to the Square” serisiyle tanınmaktadır. Albers, bu seriyi 1950'de 62 yaşında, Yale'de öğretmenlik yaptığı deneyimlerle bağlantılı olarak üretmiştir. Bütün bunlar, saf bir renk ilişkisi yaratmaya yönelik sonsuz girişimler ve derslerinde, makalelerinde sunulan tezin bir tür kanıtıdır. Yale'den emekli olduktan sonra Meydana Saygı serisi, Albers'i hayatının geri kalanında meşgul etti. Bu konuda 2000'den fazla resim vardır. Schoenberg'in on iki tonlu çarkı, Mondrian'ın soyutlamaları ve ideal orantılara ulaşmak için Yunanlıların altın kuralları gibi, Albers'in karelere saygısı, aşkın estetik deneyimlerin matematiksel düzenden kaynaklandığı inancından yaratılmıştır. Albers'in kompozisyonlarının güçlü yönlerinden biri, derin renkler ile zıtlık yaratan itkiler arasındaki gerilimdir. Albers için rengin rolü hem dünyeviliği hem de manevi yüceliği sembolize etmektedir. Kompozisyonlarındaki diriliş, bir Rönesans cenazesini ve

dirilişini çağrıştırmaktadır. Görsel dilin kelimelerin dilinden tamamen farklı bir dil olduğunu bilsek bile, her biri kendi seviyesinde hareket eder, renk hala tarif edilmesi çok zor bir konudur. Herhangi bir form tanımlanabilir, ancak kelimelerle renk yakalamaya çalışmak imkânsızdır. Soyut Sanat (Ağustos 1935) dersinde Josef Albers şöyle der: "Örneğin kırmızı sözcüğünü ele alalım. Bu kırmızıyı diğer kelimeler vasıtasıyla daha kesin olarak açıklasak bile, koyu, açık, derin, düz, aktif, önemli, bol bol, yoğun, şeffaf, opak — hala aklımızda farklı kırmızılar olacak. Sadece kırmızı renk, bütün farklı hayal güçlerini aynı yöne taşıyabilir. Ama psişik tepkiler hala farklıdır"(Albers, J. 1963).

Josef Albers, hem sanat eserlerinde hem de öğretiminde, renk için bir göz geliştirmenin yollarını aradı. *Interaction of Color* (1963) kitabında deneme ve yanılma yöntemiyle renk hakkında deneyim yoluyla bilgi edinmenin yollarını anlatmıştır. Renklerin yerleşiminin farkında olmak için bizi rengin, onun uzayının ve ışığının karakterini incelemeye teşvik etmektedir. Bizi renklerle temas eden tek duyu organı gözdür. Gördüğümüz somut bir faktöre renk verebilmek için bir şekle veya ana hatta ihtiyacı vardır.

2. BÖLÜM: AURA

2.1. Aura Nedir?

Auranız hücreleriniz için biyofotonik emisyonlardır, bunlar da genellikle her canlı tarafından ifade edilen ve 100 yılın büyük bir bölümünde ölçülebilen düşük seviyeli ışık emisyonları olarak bilinmektedir. Kuantum fizikçileri ve hücresel biyologlar, bu emisyonların sağlıklarını ve titreşimlerini veya bunların eksikliğini belirleyen hücresel sağlığa bağlı olduğu konusunda genel olarak hemfikirdir (Van, R. 2008).

21. yüzyılda, bir dizi teknik alt üst oluşla karakterize edilmiştir ancak aynı zamanda çevre koruma, küresel krizler, enerji kıtlıkları ve benzeri acil sorunları da vardır. Bu sorunlar, kesin demografik verileri toplamak ve ilişkilendirmek için yeni yaklaşımlar gerektirir ve bu gizlilik ve güven gibi konulara dikkat etmektedir. Bir bireyin veri güvenliği, doğrulaması, kimlik doğrulaması ve kimliğinin belirlenmesi için çeşitli sert ve yumuşak insan vücudu özellikleri yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu vücut özellikleri ve eşleştirme teknikleri, biyometrik sistemler kategorisine girmektedir. Bu biyometrik sistemler, BT ve bilgi işlem alanında farklı amaçlarla kullanılmaktadır (Aktaran: Chhabra, G, 2013, s.5-6)

Aura olarak bilinen bu enerji alanı, çeşitli özelliklere sahiptir ve tüm canlı organizmalar için farklıdır. Aura, ortam havasının nöral düşüncelerinden, modellerinden ve ruhsal enerjilerinden oluşmaktadır. Aura, çakralarından ve diğer kuvvetlerinden kaynaklanan bir dönüş ve titreşim, parlaklık ve ses gibi niteliklere sahiptir. Aura, “İnsan ve hayvan bedenlerinden ve hatta cansız varlıklardan kaynaklanan ince, görünmez bir ruh veya sıvı; Teosofi'de akasik veya manyetik olarak adlandırılan elektro-hayati ve aynı zamanda elektro-zihinsel bir aura olduğu için hem zihin hem de bedenden oluşan bilişsel bir auradır.” O halde, insan aurası kısaca şöyle tanımlanabilir: her canlı varlığı çevreleyen ince, ruhani bir radyasyon veya yayılımdır. Aura, yalnızca eğitimli gözlerin gözlemleyebileceği bir Elektromanyetik (EM) alana benzer özelliklere sahiptir.(Wisneski, L. & Anderson, L, 2010) Derinlemesine çalıştıktan sonra, Aura'nın sadece renk ve enerjiden yapılmadığını, aynı zamanda şekil veya boyutları olduğunu öğrenilmiştir. Renkli enerjilerimizin şekillendirilmesi, yaşam tarzımızı şekillendirmeye

mevilli olduğumuz en yaygın yollara dayanıyor gibi görünmektedir (Boyers ve Tiller, 1973).

2.1.1. Auranın Yapısı

Aura, çeşitli renk katmanlarından oluşur ve farklı türde özellikler içermektedir. Aura' yı oluşturan her rengin kendi anlamı vardır; bunlardan birkaçı Resim 49'daa gösterildiği gibi açıklanmıştır (Boyers ve Tiller, 1973).

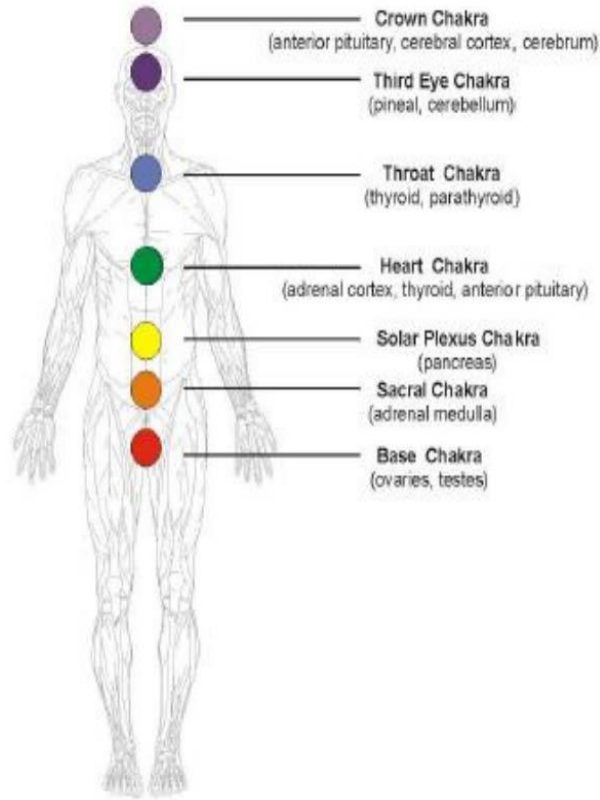
COLOURS	MEANING
Black	Negativity
Blue/ Blue-grey	Gives peace of mind/ Fear of ideas
Brick Red	Selfishness
Burnt orange/orange	Opportunity/helps in assimilation of new ideas
Cream	Charming, acceptance
Dark brown	Unenlightened
Dark green	jealousy
Dark grey	Problem intuition
Dark orange	Down to earth
Dark red/red	High energy/a warning of danger
Dark yellow	Caution
Deep golden/gold	Prosperity /spiritual love
Off white	Peace of mind
Pink	Unconditional love, mother love
Violet	divine growth
White	Hope, purity, sign of truth
Aquamarine	Compassionate, sensitivity, parent

Resim 49: David G. Boyers and William A. Tiller (1973). "Corona discharge photography".

Aura'nın yapısı, birlikte oluşturduğu çeşitli katmanlardaki her bir rengin yorumlanmasıyla anlaşılabilir. İnsan Aura'sı, insan davranışına ve psikolojisine büyük ölçüde bağlıdır ve bunların bir yansımasıdır ve zihinsel, fiziksel faktörler arasında bir bağlantı görevi görmektedir. Henüz Aura seviyeleri net bir şekilde tanımlanmamıştır. Şu anda açıkça ayırt edilebilen dört seviye (Nedensel Beden, Ruhani Beden, Duygusal Beden ve Sağlık seviyesi) vardır, ancak daha fazlası da olabilmektedir (Aktaran: Chhabra, G, 2013, s.5-6).

2.2. akralar

Önden ölçülen, omurga boyunca endokrin noktalara karşılık gelen uzaysal bölgeler de insan Aurasının ayrılmaz bir parçasıdır. Geleneksel olarak “akralar” olarak bilinen bu noktalar, Aura'nın algılanabilir tüm seviyelerini delip geçen, düz çizgiler halinde “fişkırır” görünen güçlü elektro-alan yayımları vermektedir. Aura' da bulunan enerji bilgileri ve frekanslar, çakra kanallarında bulunanlarla aynı gözükmemektedir. akra kanalları, ilgili endokrin bezlerinin aktivitesine ve durumuna tepki gösteren ve bu durumu yansıtan biyo-enerjileri yaymaktadır. Endokrin bezleri ise psikolojik ve somatik olay ve koşullardan doğrudan etkilenir ve uyarılmaktadır. Bu mekaniğin bir sonucu olarak, Aura' nın biyoenerji renklerini belirli psikolojik ve tıbbi durum veya olaylarla ilişkilendirmek için sağlam, güvenilir, bilimsel bir temel bulunmaktadır (Wisneski ve Anderson, 2010).

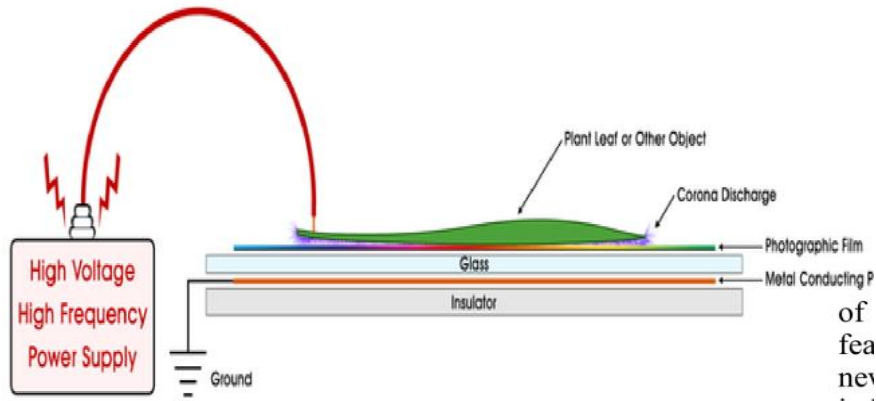


Resim 50: İnsan akraları

2.3. Auranın Çekim Alanı ve Kanıtı

Bir elektron akışının olduğu herhangi bir cismin etrafında bir elektromanyetik alan bulunmaktadır. İnsan vücudundaki bilgiler elektriksel sinir uyarıları yoluyla aktarılmaktadır. Bu da bizi, elektriksel sinir uyarıları nedeniyle insan vücudunun etrafında oluşan bir tür alanın varlığı olabileceğini düşündürmektedir. Mitolojiye göre, eski çağlarda yaşayan insanların (Yogi'ler), kişinin Aura'sını (elektriksel sinir uyarılarının ürettiği alan) kolayca gözlemlemelerine ve ruhsallığı meditasyon ve diğer amaçlar için kullanmalarına izin veren bir tür ruhsal güce sahip oldukları söylenmekteydi. Benzer şekilde, bu durumda kişinin Aura' sını görmek için birçok bilim insanı çeşitli yöntemler denedi ve sonunda Semyon Kirlian, Kirlian fotoğrafçılığı için kullanılabilir, yani İnsan Aura'sını yakalayan, Kirlian kamera olarak bilinen bir kamerayı geliştirmeyi başardı. Kirlian fotoğrafçılığı, elektriksel koronal deşarjlar/AURA olgusunu yakalamak için kullanılmaktadır. Bu teknik aynı zamanda "elektrofotografi", "korona deşarj fotoğrafçılığı"(CDP), "biyoelektrografi", "gaz deşarjı görselleştirme (GDV)", "eletrofotonik görüntüleme (EPI)" ve Rus literatüründe "Kirlianografi" olarak da bilinmektedir. Bu sistem, İnsan Aura' sının doğasını ve tıbbi alanlarda uygulamaları olan çeşitli diğer özellikleri incelemeye çok yardımcı olmaktadır. Bu tekniği kullanarak, şimdi İnsan Aura' sının ayrıntılı bir görüntüsünü bir film üzerinde yakalayabilmektedir. Bu, enerji kalıplarının net bir tanımını verir ve farklı meridyenlerdeki enerji akışının kolayca analiz edilmesini sağlamaktadır (Aktaran: Chhabra, G. 2013, s.6).

different meridians.



Resim 51: Kirlian kamera yapısı

Kirlian fotoğraf düzeni yukarıdaki şekilde gösterildiği gibidir. Kirlian fotoğrafçılığının ve onun hesaplamalı yönünün yardımıyla, normal bir dijital kameranın yaptığı kadar portatif bir şekilde görüntü yakalayabilen bir cihaz yapılmaktadır (Iovine, 2000).



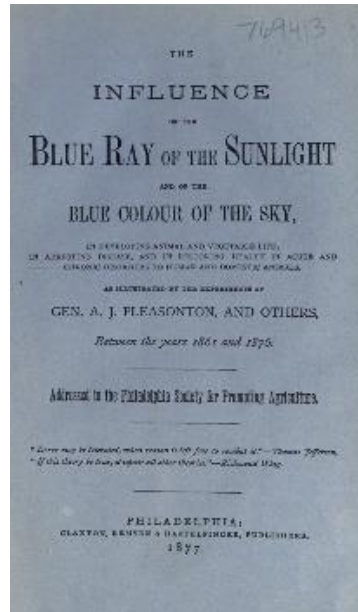
Resim 52: Çeşitli Aura yakalamaları

Kirlian fotoğrafçılığı, bir kontak baskı işlemi olduğu için kamera veya lens olmadan çalışmaktadır. Yüksek voltajlı deşarj plakası yerine şeffaf bir elektrot kullanılabilir. Bu, ortaya çıkan korona deşarjını standart bir kamera veya bir video kamera ile yakalamaya izin vermektedir. Kirlian fotoğrafçılığı kavramı, çeşitli cihazların geliştirilmesine yol açar ve en son çok başarılı genişlemesi ile bir kişinin Aura'sını yakalamak ve karşılaştırmak için yaygın olarak kullanılan Gaz Deşarjı Görseleştirme'dir (GDV). Ama yine de sadece tıbbi amaçlar için kullanılmaktadır. Aura'nın varlığının ve şeklinin, yapısının ve diğer özelliklerinin biyolojik, bilimsel ve Vedik yönlerini gördüğümüz için, bu bizi Aura'yı yeni bir Biyometrik Özellik olarak yapmaya çalışma düşüncesine götürür, böylece bireysel tanımlayıcı olarak kullanılabilir. Aura, bireyin içsel bir parçasıdır ve o bireyden ayrılamamaktadır. Şu anda GDV (Aura görüntü yakalama için Kirlian fotoğrafçılığına dayalı en son cihaz), tıp alanında en belirgin kullanımına sahiptir. Bunun dışında yeni bir Biyometrik olarak kullanılabilmesi için Aura'nın benzersiz özellikleri araştırılmaktadır. Aura'nın bazı benzersiz özellikleri vardır ve şu anda kullanımda olanlardan daha güçlü bir biyometrik özellik olma potansiyeline sahiptir. Aura'nın eşleştirme amacıyla kullanılacak

özellikleri, şekli, enerji kalıpları ve ses nitelikleridir. Bu, görüntü işleme ve örüntü tanıma alanında araştırma için yeni bir yol açmaktadır (Huffington Post, 2012).

2.4. Kromoterapinin Kökenleri

Renk terapisinin kökeni Babbitt'e ait gibi görünse de kendi kökleri 19. yüzyılın diğer etkili figürlerinin eserlerinde bulunabilmektedir. Renk konusunda çok sayıda çalışma yürüten ve bunları 1876'da yayımlayan General Augustus Pleasonton'un tek etkisi olan kişiydi. Onun aşırı başlıklı kitabı: *The Influence of the Blue Ray of the Sunlight and of the Blue Color of the Sky, in Developing Animal and Vegetable Life; in Arresting Disease and in Restoring Health in Acute and Chronic Disorders to Human and Domestic Animals* 1878'de Babbitt'in kitabının yayımlanmasından hemen önceydi. Pleasonton, Babbitt tarafından destekleyici kanıtların en önemli kaynağı olarak defalarca gösterildi ve böylece kromoterapinin yaratıcısı olarak kabul edilmiştir (Pleasanton, 1876, s.23).



Resim 53: General Augustus Pleasonton, *The Influence of the Blue Ray of the Sunlight and of the Blue Color of the Sky, in Developing Animal and Vegetable Life; in Arresting Disease and in Restoring Health in Acute and Chronic Disorders to Human and Domestic Animals* Kitap Kapağı

Bir başka önemli etki, Baron Karl Von Reichenbach (kimyager, metalürji ve prestijli Prusya Bilimler Akademisi üyesi), 1839'da dikkatini şimdi paranormal olarak

kabul edeceğimiz şeye çevirdiğinde, endüstriyel kimyaya önemli katkılarda bulunmuştur (Von, 1974, s.1850). Franz Anton Mesmer'den (mesmerizm) ve elektriksel kuvvetlerin insan bilincini etkilediği fikrinden etkilenen Von Reichenbach, tüm materyallerin "odik kuvvet" olarak adlandırdığı bir elektromanyetik yaşam gücü sergilediğine inanmaya başlamıştır. Kaçınılmaz olarak, belki de yeni keşfedilen elektrikle bağlantılı olmuştur. Odik gücü, modern "aura" kavramlarının tek atası olarak görmek aşırı basitleştirme olabilir, çünkü kısmen bu kavram Asya dinlerinde yüzyıllardır zaten var olmuştur. Örneğin, fiziksel beden, psiko-ruhsal gibi Vedantik kavram "ince beden" ve nedensel beden beş kosadan veya kılıftan oluşmaktadır (Nikhilananda, 2003, s.266–276). Bununla birlikte, Von Reichenbach gibi büyük bir bilimsel şahsiyetin elindeki bu biyoenerjik gücün meşruiyeti, auranın dikkate değer bilimsel bir kavram olarak varlığına inanılabilirlik sağlamıştır.

Theosophy'nin kurucusu Helena Petrovna Blavatsky ve hatta SA Otto Wagner'in başına odik kuvvetin etkisinden bahsettiği söylenen Adolf Hitler gibi ünlü isimler, von Reichenbach'ın çalışmalarından faydalanarak kendi amaçlarına ulaşmışlardır (Wagner, 1985, s.5–38). Babbitt, renkler ve sağlık arasındaki metafizik bir ilişkiyi mekanik olarak tanımlar, ancak bunun neden böyle olabileceğini açıkça ifade etmemektedir. Önde gelen bir Teozofist olan Charles Leadbeater, 1902 tarihli kitabı *Man Visible and Invisible*'da (Görünebilir ve Görünmez Adam), insan aurası olarak adlandırılan enerji alanını ve görülemeyen şeyleri görebilen bir kimse tarafından erişilebilen "çeşitli renk tonlarının" anlamını tanımlayarak bu boşluğu doldurur gibi görünmektedir (Leadbeater, 1975, s.152).

Örneğin: Siyah. Astral bedendeki kalın siyah bulutlar, nefret ve kötülüğün varlığını göstermektedir. Bir kişi mutsuz bir şekilde yerini tutkulu bir öfke nöbetine bıraktığında, nefretin korkunç düşünce biçimleri genellikle aurasında ağır, zehirli duman kıvrımları gibi yüzerken görülmektedir. Koyu kırmızı veya kırmızı ışıklarla aydınlatılan yeşilimsi kahverengi, kıskançlığı ifade eder ve olağan bir erkek söz konusu olduğunda, "aşık" olduğu zaman, neredeyse her zaman bu rengin büyük bir kısmı bulunmaktadır. Leadbeater'a göre aura, tek bir rengin yayılması değil, daha çok belirli renklerin baskın olduğu, vücuttan yayılan ve vücuttan çıkan birçok parlak karışımıdır. Kitabındaki renkli plakalar, auraların kromatik karmaşıklığını göstererek, açıklamalarına belirgin bir özgünlük kazanmıştır. Aurayı deşifre eden Leadbeater daha da ileri gitmiştir. Aurayı deşifre eden Leadbeater daha sonra *The Chakras*'da auranın yayılımlarını Vedantik

çakra kavramıyla, fiziksel bedenden eyleme geçen ve yayılan enerji girdaplarıyla özdeşleştirmeye çalışmıştır (Leadbeater, 1927, s.132). Bunu yaparken, aura hakkındaki yorumunu, Teosofistler, Annie Besant tarafından özellikle tercih edilen bu eski inanç sistemine dayandırmaktadır. (Murdoch, 2010) Leadbeater'ın sistemi, bu enerji merkezlerine renkler atfeder; bu merkezler şüpheli olmakla birlikte, renk düzeni, fiziksel ve psiko-ruhsal sağlık arasındaki ilişkileri güçlendirmiştir. Çabalarının etkili olduğu kanıtlandı: renkli çakralar ve renkli aura çağrışımları, bugüne kadar Batılı çakralar ve aura kavramlarıyla ilişkili olmaya devam etmektedir (Judith, 1987, s.528). Bunun kanıtı olarak, *Man Visible and Invisible* ve *The Chakras*'ın her ikisi de hâlâ basılmaktadır.

Aura kavramının halkın hayal gücüne yayılması, onun spiritüalizm ve Teozofi savunucuları tarafından yaygın olarak benimsenmesiyle sağlanmıştır. Rudolf Steiner, Helena (Madame) Blavatsky ve Annie Besant da dâhil olmak üzere Teozofi hareketindeki önemli figürler, bu diğer dünyaya ait renk boyutunu benimsemiştir. Steiner'in 1920'de renkler üzerine verdiği derslerden oluşan bir kitabın adı basitçe *Renk*'tir. (Steiner, 1998, s.191) Besant ve Leadbeater birlikte yazdığı bir kitap olan *Düşünce Biçimleri*'ni, ana bileşen olarak renkleri içeren bir kitap olarak yazmıştır (Besant, 1901).

Daha sonra kromoterapi olacak faktörlerin tarihe geçmemiş olduğunun altını çizmek önemli bir unsur haline gelmiştir. Aksine, spiritüalizm canlı ve iyi durumda ve kendi bölümleriyle organize bir din olarak, dünyanın her yerindeki şehirlerde (kendi özgür ifadesine izin verecek) mevcut olmaktadır. 20. yüzyılın başlarında Antropozofi adlı ayrılıkçı bir hareketin (Rudolph Steiner liderliğindeki) yerine geçtiği Teozofi, dünyanın her yerindeki şehirlerde bulunan Steiner Okulları aracılığıyla en kamusal ifadesiyle gelişmektedir (Ahern, 1984, s.256). Auraya ve onun aktardığı bilgi ve güce olan inanç, magnetoterapi, renk terapisi, refleksoloji ve ruhsal şifa gibi ezoterik uygulamalarla birleştiğinde, 19. yüzyıl Avrupa'sında ve Kuzey Amerika'da paranormal ile bilimsel arasında meydana gelen bölünmenin güçlü bir hatırlatıcısı olmaya devam etmektedir.

2.5. Bilimsel Psikoloji, Renk Görme Tartışması ve Gladstone'nin Evrimsel Tartışması

Babitt'in 20. yüzyıldaki soyu bulutludur ve kötü şöhretli örnekler ön plana çıkmaktadır. ABD'de ise Albay Ghadiali, Babitt'in Chromvolume adlı geliştirdiği ve tedavi gücü olduğu iddia edilen Spectro-Chrome adlı cihazı pazarlamıştır. Ghadiali'nin oluşumu, Alp Güneşi ve Hellion ve Chromoclast Lamps gibi bir dizi iyileştirici renk terapisi cihazına katılmıştır (Turner C, 2005).



Resim 54: Dinshah P. Ghadiali, Spectro-Chrome

Elbette, renk terapisi uygulaması, Leadbeater'ın bir kişinin varlığını “temsil eden” bir aura kavramı (böylece kişiliği renge bağlayan) gibi, Babbitt'in çalışmalarının doğrudan bir sonucu olmuştur. Rengin davranış üzerinde etkisi olduğu fikri burada gizlidir. Buna örnek olarak kırmızının heyecanlandırırken mavinin sakinleştirdiği ve kırmızının sıcak olduğu kavramları verilebilmektedir. İkincisi, kelimenin tam anlamıyla doğruysa, binalardaki enerji tüketimini azaltabilir ve bu akılda tutularak araştırılmıştır. Ancak, sonuçlar yetersiz olduğunu kanıtlamıştır (Berry, 1961, s.248–250). Bu tür çağrışımlar yoluyla, rengin dışsal ve içsel etkilerinin araştırılması, diğer görsel niteliklerden farklı bir fenomen olarak araştırmayı garanti altına almıştır (Wohlfarth H, 1982, s.10–38). Bu nedenle Fechner psikolojisinin bilimsel yöntemi kullanan dalı olan deneysel estetik içinde özel bir yer tutmuştur.

Bu bilimsel gelenek içinde, 20. yüzyılın başlarındaki bir arayış, renk tercihinin doğal bir düzenin araştırılması olmuştur. Anlaşmanın var olup olmadığını belirlemeye çalışan araştırmalar yapıldı: eğer öyleyse bu, yerlici konumu ve dolaylı olarak rengin yasallığını desteklemektedir. Bu yasallığı, daha ezoterik bir doğaya sahip ortaya çıkan teorilerle birlikte gelişimini incelemeyen önce, renkli görme anlayışındaki son

gelişmelerin ve ayrıca varsayılan evriminin daha geniş tarihsel bağlamında değerlendirmek faydalı olacağı düşünülmektedir (Eysenck, 1941, s.385–394).

Klasik bilim insanı ve Büyük Britanya Başbakanı William Gladstone, renk görüşünün evriminin Homer'in doğal nesnelerin renklerini karıştırmasında ve muhtemelen Yunan yurttaşlarının başarısızlığında tespit edilebileceği iddiasıyla 19. yüzyılın sonlarında bir tartışma başlatmıştır (Bellmer, 1999, s.25–45). Gladstone, eski Yunanlıların renk görme eksikliği olması gerektiğini varsaydı ya da kendi ifadesiyle: "kahramanlık çağındaki Yunanlılar arasında renk organı ve incelemeleri kısmen geliştirildi" (Gladstone, 1858). Hickerson'ın gözlemlediği gibi, Piskopos Ussher'ın M.Ö 4004'te meydana gelen ünlü Yaratılış hesaplamasına açıkça katılmamakla birlikte, Gladstone, duyuşal evrimin kanıtlarının makul olacağı bir zaman ölçeğinde çalışmıştır (Hickerson, 1983, s.26–41). Geiger, çeşitli uygarlıklardan bir dizi eski metinleri inceleyerek, bunu, insanların yakın geçmişten renk tanıma aşamaları yoluyla evrimleştiği fikriyle destekledi (Geiger, 1880, s.156.). Magnus ise bunu, benzer eksiklikler sergileyen o zamanki ırk üyelerine kadar genişletmiştir (Gladstone, 1858). Renk görüşü, belirli bir ırkın evrim aşamasını tespit etmek için şüpheli olsa da bir araç haline geldi. Renkleri nasıl düzenlediklerini belirlemek için çeşitli milletler üzerinde çok sayıda çalışma yapılmıştır. Etkili bir şekilde renkleri kırmızı, yeşil, sarı ve mavinin eşdeğerlerine mi ayırdılar? Bu tartışma, 20. yüzyılın ortalarında, Berlin ve Kay'in ufuk açıcı metinlerini yayınladıklarında çözüldü: Temel Renk Terimleri (Berlin B, 1969, s.178). Esasen farklı olan renk görme değil, kullanılan renk terimlerinin sözlüğüydü. Ayrıca toplumlar tarafından renk terimi ediniminde doğal bir düzenin var olduğunu belirlemişlerdir. Nature erken 1878 gibi Gladstone'un bazı antik Yunan terimlerinin şüpheli yorumunun bir incelemesi dâhil olmuştur Bunlar ya göz ardı edildi ya da iskonto edilmiştir (Pole, 1878, s.700–704).

Gladstone'dan ilham alan tartışma, renk görüşü ve renk dili arasında ayırım yapma başarısızlığını yansıtırken, daha yaygın bir 19. yüzyıl tartışması, perspektiflerdeki bir farkı yansıtılmıştır. Renk, dış dünyadaki yüzeylerin ve aydınlatıcıların bir özelliğidir: aynı zamanda insan algılarının bir özelliği olarak düşünülmektedir (Hård A, 2001, s.4–28). İlki fiziğe, ışığın davranışına ve yüzeylerin yansımaya-soğurma özelliklerine uygundur: ikincisi psikolojiye ve görsel sistemin performansına uygun olmaktadır. Newton (Newton, 1979, s.406) ışığı ayrıştırmaya odaklanarak önceki konumu temsil ederken, Goethe (von Goethe JW, 2006, s.288)

ikincisini, algısal fenomenler üzerindeki gözlemleriyle simgelemektedir. Perspektiflerdeki bu farklılık, Young-Helmholtz'un trikromatik teorisini Hering'in muhalif süreç teorisine karşı koyan, renk görüşü için üç veya dört ana alıcı üzerine 19. yüzyılın sonlarında yapılan anlaşmazlığın temelini oluşturmuştur (Zajonc, 1976, s.327–333). Newton geleneğinde, birincisi, üç ışık kaynağının (kırmızı, yeşil ve mavi (indigo)) karıştırılmasının tam bir renk gamı elde ettiğini belirlemiştir. Goethe geleneğinde Hering, iki karşıt renk tonunun -kırmızı/yeşil ve sarı/mavi- benzersiz bir psikolojik statüye sahip olduğunu gözlemlemiştir. Kırmızımsı yeşil veya sarımsı mavi olamamaktadır. Renkli görmenin temeli olarak her iki teori de akla yatkındır, ancak çelişki içinde olmuştur. O zamanlar, renkli görme bir retina olayı olarak görülmüştür. Sadece 1950'lerde, retinal uyarıların orta beyin merkezlerinde, lateral genikülat çekirdeklerde yeniden sınıflandırıldığı ve daha sonra genişlemiş bir reseptör kümesinin bulunduğu görsel kortekse gittiği aşamalı bir süreç olduğu bulunmuştur (Turner, 1993, s.80–104).

Çatışma, üç veya dört ana renk fikrinde kalır ve toplamsal birincillerin (ışık) ve çıkarıcı birincillerin (boya) varlığıyla daha da karıştırılmaktadır. Belki de bu perspektif çatışmasının en son tezahürü, 1980'lerde Uluslararası Standardizasyon Örgütü'nün (Teknik Komite) renk gösterimi için uluslararası bir standarda ulaşma girişiminde ortaya çıktı. Bu, Goethe-Hering tabanlı Natural Color System daha fazla Newton sistemiyle karşı karşıya getirmiştir. Sonuç yetersizdi ve Teknik Komite dağılmıştır (Hård A, 1981, s.129–138).

Doğal bir düzenden renk tercihinin doğru olan bu sapma, renk tercihinin, ayrıcalıklı bir görsel nitelik olarak renkle, o zamanlar zengin sorgulama alanları içinde konumlandırmaya çalışılmıştır. Şekil, çizgi, doku ve form, büyük ilgi görmesine rağmen anahtar değildi (McManus IC, 1997, s.209–232).

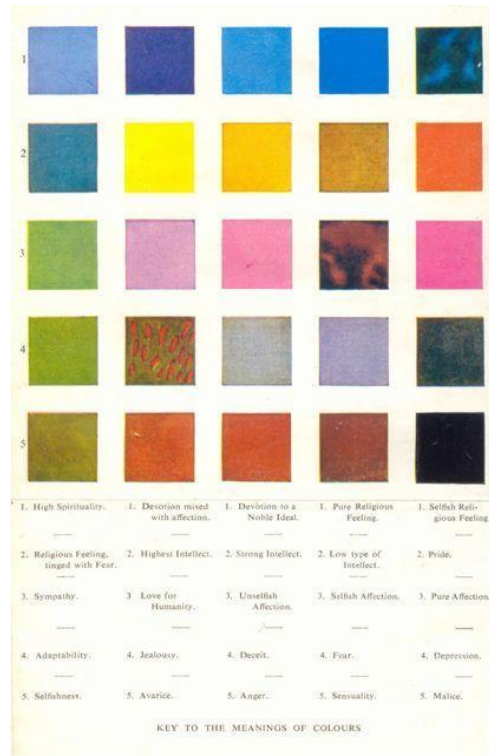
Renk tercihinin geri dönmek için, Eysenck'in 1941 tarihli meta-analizi, önceki araştırmaları derleyerek, en çok tercih edilen renk olarak mavi ve en az tercih edilen renk olarak sarı olmak üzere doğal bir düzen olduğunu göstermektedir (Eysenck, 1941, s.385–394). Bu yasallık, görünüşte inandırıcı olmakla birlikte, yüzyılın ortalarından hemen sonra yeniden zayıflamıştır. En erken, 1952'de McElroy tarafından, Avustralya, Arnhem Land'deki batılılaşmamış yerlilerin Eysenck'in doğal renk tercihi sırasını kopyalamadığını bulunmuştur (McElroy WA, 1952, s.81–94). İkincisi, ton, açıklık ve doygunluğun (veya Munsell terminolojisini kullanmak gerekirse, hue, value ve chroma)

üç boyutunu kapsayan sistematik bir renk örnekleme kullanan çalışmalardan gelmektedir (Guilford JP, 1959; s.487–502). “Yanlış” hafiflik ve doygunluk mavisi yerine “doğru” hafiflik ve doygunluğun sarısının tercih edildiği ortaya çıkmıştır. Başka bir deyişle renk, 1950'den önceki çalışmalarda bulunmayan üç boyutlu bir spesifikasyon gerektirmektedir. Son olarak, İsveç'te Sivik ve Japonya'da Inui tarafından yapılan tamamen ilgisiz ancak zahmetli çalışmalarda, renk, bina dış cephelerine uygulanan renk tercihinin taban tabana zıt olduğunu göstermiştir. Eysenck'in doğal düzeni ve Inui, iç mekânları inşa etmek için aynı şeyi bulmuştur (Sivik L, 1974). Böylece doğal bir düzen sorgulanmıştır.

Sivik ve Inui tarafından yürütülen çalışmalar, renk tercihinin ilişkili deneysel araştırmaların tarihindeki yüksek noktaları temsil etmektedir. Sivik, renklerin çip olarak değerlendirildiği ve daha sonra simüle edilmiş bina dış yüzeylerine uygulandığı standart bir yöntem kullanmıştır. İstatistiksel açıdan titiz bir incelemede, gerçek ve yerinde renklere verilen yanıtların karşılaştırmaları yapılmıştır. Inui, insanların duvarlarını boyadığı yerleri ziyaret etmek gibi alışılmadık bir adım attı ve Munsell sistemini kullanarak renkleri belirlemiştir. İkisi de ünlü dergilerde yayımlanmadığı için bulguları hak ettiği değeri görmemiştir. Sivik, özellikle üniversite ligi tablolarının ve uluslararası karşılaştırmaların bilinmediği bir çağda, sadece ev sahibi üniversitesi olan Göteborg Psychological Review dergisinin üç sayısında yayınlanmıştır. Bu mütevazı kusura rağmen, onunki şüphesiz renk psikolojisi tarihindeki en titiz ampirik çalışmalardan biridir ve Berkeley Color Project'ten Palmer ve Schloss ile Ou ve Luo'nun yakın tarihli ve sistematik çalışmalarının öncüsü olmuştur (Palmer SE, 2010, s.8877–8882). Sivik ile birlikte, kontrollü koşullar altında rengin üç boyutlu belirtimiyle ilgilenirler, sistematik bir renk uzayı örnekleme kullanırlar ve çok değişkenli istatistiksel prosedürler kullanmaktadırlar. İkinci koşul daha önceki araştırmacılar için mevcut olmasa da ilk ikisi büyük ölçüde göz ardı edilmiştir. Böylece Eysenck, etkili yayınında 1941, Deney 1'de kullanılan “on Ostwald renkli kâğıt, kırmızı, yeşil, mor, turuncu, sarı, hepsi tamamen doymuş; yeşil, kırmızı ve turuncu renk tonları ve sarı bir gölge. 12 Ss'den renkleri tercih sırasına göre sıralamaları istendi.”. Bu yöntem, arzu edilecek çok şey bırakmıştır (Eysenck, 1941, s.385–394).

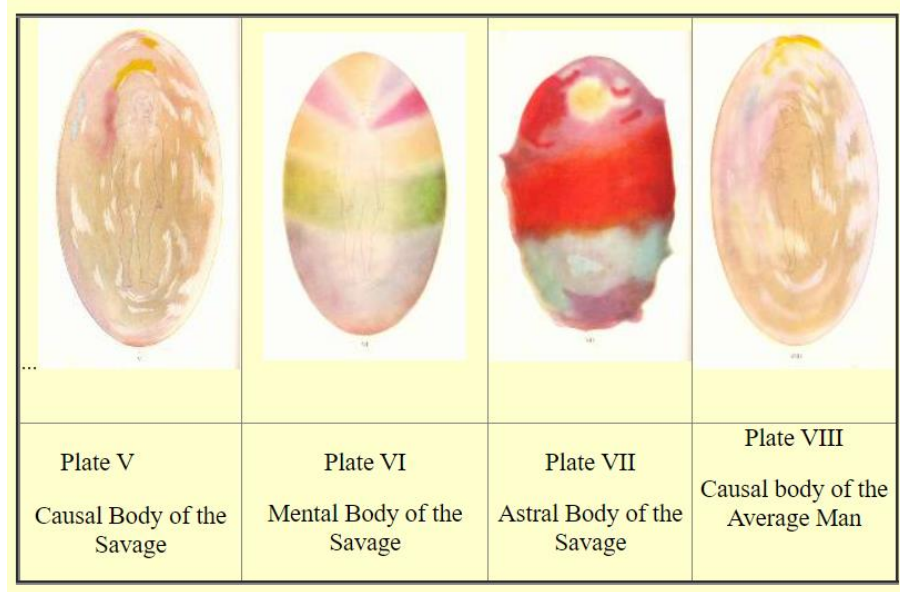
1960'larda ve 1970'lerin başında, ampirik estetikteki bilimsel ilgi, renkten, estetiği açıklamaya yönelik daha temel soruya çevrilmiştir. Renk görüşünün ana sorunları, evrimsel bir belirteç olarak rolü ve aynı zamanda renk tercihinde doğal bir

düzenin sorunlu varlığı gibi çözülmüştür. Rengin hiçbir rol oynamadığı bir değişim yaşanmıştır. Bu dönemde ortaya çıkan, Berlyne'nin uyarıların "toplayıcı özellikleri" olarak adlandırdığı karmaşıklık, yenilik ve uyumsuzluk üzerine odaklanan- daha sonra ortak-motivasyonel model olarak adlandırılan-psikobiolojik estetik teorisi olmuştur. (Berlyne,1971, s.336). Muhtemelen psikolojiden ortaya çıkan en kapsamlı ampirik temelli estetik teorisi olarak, bu, araştırmaların büyük ilgisini çekti ve bu alandaki araştırmalar için baskın forum haline gelmektedir. Özellikle, Berlyne'in teorisinin renk hakkında söyleyecek hiçbir şeyi olmamıştır. 1980'lerde daha sonra kategorik-motivasyon modeli olarak adlandırılan (Whitfield TWA, 1979, s.65–75) - çelişkili bir teorisinin ortaya çıkmasıyla ve daha sonra işleme akıcılığı modeli (Reber R, 1998, s.45–48) ve değerlendirme teorisi de dahil olmak üzere diğer açıklayıcı teoriler tarafından baskınlığı tehlikeye girmiştir (Silvia PJ, 2005, s.342–357).

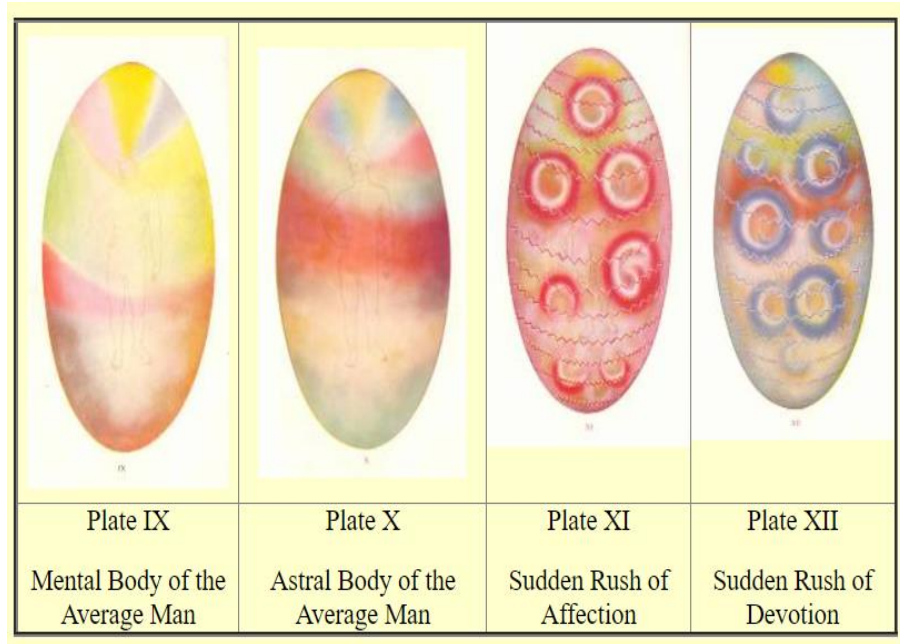


Resim 55: C. W. Leadbeater, Man Visible and Invisible, Plate I- Signification of the Colors

verici belirsizlikleri göz önüne alındığında, şirketler belirsizliği azaltmak için abone olmuşlardır. Bu, rengin kritik olduğu ürün sektörlerinde en zorlayıcı olmuştur.



Resim 57: C. W. Leadbeater, Man Visible and Invisible



Resim 58: C. W. Leadbeater, Man Visible and Invisible

Renk tahmin ajansları, tüketicilerin renk tercihlerinde zamanın ruhunu yansıtabilecek doğal bir düzen olduğu varsayımıyla çalışmışlardır; bu nedenle örneğin savaş yıllarına kasvetli renkler eşlik etti (Verlody, 1994, s.240). Ayrıca, bunun neden

böyle olması gerektiği hiçbir zaman tatmin edici bir şekilde açıklanmamasına rağmen, görünüşe göre renk tercihinde döngüsel bir model var olmaktadır (Oberascher L, 1994, s.240). Daha gizemli kehanetlerde olduğu gibi, renk eğilimlerini tahmin edenler için gerekli bir yetenek, renge "duyarlılık" ve bunun yaşam tarzları, kamusal istekler, dönemin "ruh hali" ve geçmiş renk eğilimleri ile ilişkisi gibi görünmektedir. Bunlar bir şekilde zihinsel olarak birleştirilir ve bu da tahmincinin belirli renkleri seçmesine yol açmaktadır. Bu alandaki önemli bir sorun, bu tür tahminlerin başarısının veya aksinin incelemeye açık olmamıştır. Başarılarının izlenip izlenmediği bile belli değil: tahminlerin basitçe yapılması yeterli görünmektedir. Diğer alanlarda, tahminler doğrulanmalıdır: belirli bir hastalığın tedavisinin etkili olduğu doğrulanmalıdır; ama renk için aynı söz konusu olmamaktadır. Hem renk terapisi hem de renk tahmini, doğrulamaya karşı ortak bir antipatiyi paylaşır. Bu anlamda, Babbitt ile aynı mütevazı kesinliğe sahip oldukları görülüyor ve popüler kabul ve ticari yatırımın da desteğiyle, biraz çabasız bir şekilde, bilim ile paranormal arasındaki ayrımı yeniden bir araya getirmişlerdir.

Bir çalışma dışında, renk tahmininin teorik temeline yönelik deneye dayalı ilgiye neredeyse hiç rastlanmamıştır. Stansfield ve Whitfield, tüketimi renklendirmek için bir düzen varsa, bunun iki dünya savaşı gibi büyük olayların zaman dilimlerinde fark edilebileceğini öne sürmüşlerdir. Avustralya'da yürütülen çalışma, 20. yüzyılın her on yılında popüler olan renk paletlerini listelenmiştir. Renkleri sistematik olarak grafiklendirmek için NCS sistemini kullanarak, yüzyılın ikinci yarısında renk teknolojisindeki gelişmelere denk gelen daha doygun renklerde bir artıştan başka bir desen bulamamışlardır (Oberascher L, 1994, s.240). Çalışmanın en ilginç özelliği, katıksız bir düzen olmaması ve döngüsel olduğuna dair hiçbir kanıt olmamaktadır.

2.7. Işık ve Renk Uyumu

Görsel alandaki rengin özel durumu, azalma belirtisi göstermemektedir. 1958'de, tam güneş ışığı altında bir pencere pervazına bırakılan bir şişe kanın, serum bilirubin seviyesinin azalmasına (sarılık belirtisi) yol açığının tesadüfen keşfedilmesiyle ana tıp alanına girmektedir (Cramer RJ, 1958, s.1094 – 1097). Bundan yola çıkarak, farklı spektral enerji dağılımlarına sahip lambalar üzerinde denemeler yapılmıştır: “mavi ışık”, “yeşil ışık” vb. Ennever tarafından sıklıkla çelişen sonuçların gözden geçirilmesi, “ışık yoğunluğunun” önemini ortaya koymaktadır (Ennever JF, 1990, s.467 – 481). Benzer

şekilde, fototerapinin duygu durum bozuklukları üzerindeki etkisinin bir meta-analizinde, sonuçlar temkinli destek sağladı; ancak bu “parlak ışık” içindi (Golden RN, 2005, s. 656 – 662). Açıkça, klinisyenler etkili tedaviler aramışlar; ancak kullanılan tanımlayıcılar- "mavi ışık", "yeşil ışık", "beyaz ışık" vb.- arzulan çok şey bırakmışlardır. Ayrıca, bahçecilik denemeleri, farklı emaye boyalarla renkli polietilen yüzey malçlarını ve verimleri karşılaştırmıştır. Yine, tanımlayıcılar sorunlu çıkmıştır (Decoteau DR, 1989, 216-219).

Her ikisi de renkle ilgili yinelenen bir sorunu göstermektedir. Bir duyum olarak-fenomenolojik bir algı olarak ve yüzeylerin ve aydınlatıcıların bir özelliği olarak var olmuştur. Bir insan gözlemci kullanılarak ve ayrıca bir insan gözlemciden yoksun aletlerle ölçülebilir; yani kolorimetri. Ayrıca yüzey, aydınlatıcı, mat, parlak ve hatta floresan gibi çeşitli modlarda bulunmuştur. Dilbilimsel olarak çok çeşitli kullanışlı ancak kesin olmayan renk terimleriyle tanımlanmaktadır. Karışıklık eğilimi oldukça fazladır. Bu nedenle, ışığın serum bilirubin düzeylerini düşürmedeki etkinliğinin, kaynağın fenomenolojik görünümüyle- “mavi” veya “yeşil ışık”- çok az ilgisi olabilir, daha ziyade spektral enerji dağılımının belirli bileşenlerinin dâhil edilmesi gerekmektedir. Benzer şekilde, renkli polietilen yüzeylerin bahçecilik verimleri üzerindeki etkisi, spektral enerji dağılımının belirli yansıyan bileşenlerinden kaynaklanabilmiştir. Bu karışıklığa ek olarak, farklı spektral enerji dağılımları aynı fenomenolojik algıya neden olabilmektedir. Etkili olarak, bir aydınlatıcı altında özdeş olarak algılanan iki renk farklı enerji dağılımlarına sahip olabilir; ancak bu aynı iki renk başka bir aydınlatıcı altında farklı görünecek ve bu nedenle metamerizmin endüstriyel renk eşleştirme sorunudur. Yukarıdaki tıbbi ve bahçıvanlık çalışmalarında olduğu gibi, renk terapisinin yaratıcıları Pleasonton ve Babbitt, renkli camın etkilerine ilişkin çalışmalarını "mavi" veya "yeşil" tek bir tanımlayıcı gibi yorumlamışlardır. 20. yüzyılın başlarında renk tercihi ve renk uyumu çalışmaları da benzer şekilde olmuştur. Helmholtz-Herring üç/dört ön seçim tartışması, farklı bakış açıları üzerindeki çatışmayı göstermektedir. Newton geleneğinde Helmholtz, bir renk gamı oluşturmak için üç ışık kaynağının kapasitesine odaklanır: Goethe'nin fenomenolojik geleneğinde Herring, dört benzersiz renk algısının durumunu önemli görmektedir. Renk görüşünün evrimi üzerine Gladstone'dan esinlenen tartışma, bu durumda, gerçek algı ile onu tanımlamak için kullanılan renk terimi arasındaki bu karışıklık eğilimini daha da göstermektedir (Aktaran: Whitfield, T & Whelton, J. 2013).

3. BÖLÜM: AURA VE RENK İLİŞKİSİ

3.1. Aura ve Renk

Auralar, vücudumuzun etrafında dönen renkli enerji alanlarıdır. Paranormal veya ruhsal anlamda kullanılan bir terim olan aura, canlı bir varlığın vücudundan yayılan, bir radyasyon etki kuşağı şeklinde tezahür ettiği söylenen bir elektromanyetik alana verilen terimdir. Aura okumak ise aurayı hissedebilmektir. Auraların yaşamsal gücünüzü nasıl yansıttığını ve kendinizi daha iyi tanımanız için iyi rehber olmaktadır. Aura, Eski Yunanca ve Latince' de esinti anlamına gelmektedir.

Renk anlamlarına göre evrendeki her şey titreşen atomlardan ve bu titreşimlerden yayılan enerjiyle oluşmaktadır. Bu enerjiyi açıklamanın bir başka yolu da birisi hakkında sahip olabileceğiniz güçlü hislerdir.

Çok sayıda ampirik araştırma ve inceleme, bilimsel literatürdeki varlığına tanıklık eder ve popüler kültürde ev dekorasyonu, giyim ve kozmetik ürünlerinin temelini oluşturmaktadır. Renk psikolojisi, kişiliği belirlemek, sağlığı geliştirmek (renk terapisi) ve gelecekteki eğilimleri tahmin etmek (renk tahmin ajansları) için kullanılabileceği belirsiz alanlara da genişletilmiştir. Her aura renginin kendine ait bir kişiliği vardır.



Resim 59: Radiant Human tarafından çekilen Christina Lonsdale'in Işıldayan İnsan aura fotoğrafı, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi izniyle sergilenmiştir.

3.2. Rengin Kişiliği

Bir rengin normal bir insan üzerindeki olağan tepkisi kesin olarak belirlenmiştir. Renkler iki genel gruba ayrılmaktadır. Birinci grup "sıcak", ikinci grup ise "soğuk" renklerdir. Kırmızı, turuncu ve sarı, sıcak veya ilerleyen renkler olarak adlandırılır. Heyecanlı, enerjik ve sıcaklık hissi uyandırır. Buna karşılık, yeşil, mavi ve menekşe soğuk veya çekingen renklerdir. Dinlenmeyi, rahatlığı, serinliği ifade etmektedirler. Renkleri başka bir şekilde gruplandırırsak, beyazla karışan renklerin gençliği, neşeyi, kayıtsızlığı ifade ettiğini görürüz. Gri ile karıştırılan renkler incelik ve çekiciliği çağırır. Siyahla karıştırıldığında renkler gücü, ciddiyeti, asaleti gösterir ama bazen de hayatın temel duygularını temsil etmektedirler. Tek bir rengin tek başına kullanımına gelince, her tonun kendine özgü çağrışımları vardır. Örneğin kırmızı, bir tehlike hissini, bir uyarıyı akla getirmektedir. Aynı zamanda kanı, hayatı ve aşkı çağırır. Materyalisttir, teşvik edicidir. Kırmızının farklı tonları, aşk, mutluluk, fiziksel güç, şarap, tutku, güç, heyecan, öfke, kargaşa, trajedi, gaddarlık, intikam, savaş, günah ve utanç gibi hayatın çeşitli evrelerini çağırabilmektedir. Bunların hepsi farklıdır, ancak bazı açılardan aynıdır. Kırmızı, devrimcilerin bayrağının rengi olabilir ve sokaklar isyancıların kanıyla kırmızı olabilir, yine de kırmızı, Pentikost için bir kilise ayininde bir fedakarlık sembolü olarak da kullanılabilir. Kırmızı ile başka bir rengin kullanılması, kıskançlık, fanatizm, intikam, vatanseverlik veya dini fedakârlık gibi bir suçun güdüsünü gösterebilmektedir. Kırmızının tonunun inceliği veya gücü, aşkın türünü düşündürmektedir. Ahlaksızlık, aldatma, bencil hırs veya tutku renklerini tanıtarak, büyük bir doğrulukla tasvir edilen aşk türünü sınıflandırmak mümkün olacaktır. Diğer renklere geçecek olursak, turuncu parlak ve canlandırıcıdır; enerjiyi, eylemi çağırır. Sarı ve altın bilgeliği, ışığı, meyve vermeyi, hasadı, ödülü, zenginliği, neşeyi sembolize eder; ama sarı aynı zamanda daha koyu tonlarında ve özellikle yeşile çaldığında aldatmayı, kıskançlığı, tutarsızlığı simgelemektedir. Yeşil, doğa'nın, açık havanın, özgürlüğün kılığını anımsatır. Aynı zamanda tazelik, büyüme, canlılık anlamına gelir. Koyu yeşil, mavi, menekşe ve indigo serinletici, sakin renklerdir. Sakin ve pasiftirler. Kırmızılar ve turuncular gibi aktivite önermezler. Mavi, gerçeği ("gerçek mavi"), sakinliği, dinginliği, umudu, bilimi, ayrıca soğuk çeliği, melankoliyi ("çivit mavisini") düşündürür.

Mor, spektrumda görülmeyen bir renktir. Sıcak kırmızı ve soğuk mavinin birleşimidir. Kırmızı baskınsa saldırgan ve hayati, mavi kırmızıya baskın gelirse

ağırbaşlı ve sessiz olacaktır. Mor, ciddiyeti, asaleti, aynı zamanda ihtişamı ve gösterişi ifade etmektedir. Macenta, mor ve kırmızının birleşimidir. Çok belirgin bir şekilde materyalisttir. Gösterişli, asil ve kibirlidir. Nötr tonlar, beyaz, gri ve siyah, teorik olarak renk kategorisinde yer almasa da, aynı zamanda çok kesin duygusal tepkiler uyandırır. Siyah renk değil, tüm renklerin emilimidir. Belirgin bir şekilde olumsuz ve yıkıcı bir yönü vardır. Siyah içgüdüsel olarak geceyi, korkuyu, karanlığı, suçu anımsatmaktadır. Cenazeleri, yaşları çağrıştırır. Aşılmaz, rahat ve ketumdur. Gri, gri gökyüzünü ve yağmuru çağrıştırmaktadır. Kasveti, ciddiyeti ve olgunluğu temsil etmektedir. Tamamen tarafsızlığından ve herhangi bir renk veya ayırt edici özelliğinden yoksunluğundan, sıradanlığı, kararsızlığı, eylemsizliği, belirsizliği temsil eder. Beyaz, ışığın en büyük miktarını yansıtır, ruhu simgeleyen bir parlaklık yaymaktadır. Beyaz saflığı, temizliği, huzuru, evliliği temsil eder. Bir renge girmesi, o rengi yüceltir. Örneğin beyazın kırmızıyı pembeye dönüştürmesi gibi aşkın kırmızısı daha rafine ve idealist bir hal almaktadır. Beyaz yükseltir ve yüceltir, siyah ise herhangi bir rengi alçaltır ve daha kötü hale getirir. Renklerin açılma veya koyulaşma derecesine göre, rengin örneklediği nitelikler değişecektir. Böylece spektrumdaki tüm renklerin kendi dillerini konuştuğunu görmekteyiz.

Öfkenin kızarması, güneşin deriyi yakmış bir tonunu canlandıran sıcaklık, altın renkli kadifenin simgesel zenginliği, uzak dağların menekşe rengi ve içerdiği gizem, mavinin derinliğiyle örtülmüş gökyüzünün dinginliği; bu renkler, kelimelerin kısıtlı ifadesini aşan bir derinlik ve estetik taşır. Pozitif bir rengin başka bir tonun eklenmesiyle değiştirilmesi, verilen bu tonun yoğunluk derecesine yönelik zihinsel tepkiyi değiştirmektedir.

3.2.1. Kırmızı Rengin Etkisi

Kırmızı, kök çakraya karşılık gelir ve hem fiziksel bedenimizle hem de bizi çevreleyen fiziksel dünyayla ilişkilidir. Kırmızı; gücü, neşeyi ve mutluluğu temsil eder. Ortamınızda dinamik ve canlı bir etki yaratır. Kırmızı renk, tutku ve enerjinin sembolü olarak bilinir. Konsantrasyonu artırıcı, dikkat çekici, hareketliliği teşvik edici ve beyin faaliyetlerini canlandırıcı özelliklere sahiptir. Ayrıca sağlık, canlılık, aşk, başarı duygusu, cömertlik, fedakarlık, iyi niyet, merhamet, cesaret, güç ve yaşam doluluğu gibi

etkileri vardır. Ancak gölge yanıyla birlikte, sertlik, şiddet, tehlike, rahatsız edicilik, acımasızlık ve günah gibi olumsuz anlamları da ifade edebilir. (Sanal-8)

3.2.2. Pembe Rengin Etkisi

Pembe, Yeşile benzer frekanslarda titreşmektedir. Bu kalp çakrasına karşılık gelir ve genellikle dişil enerji ile ilişkilendirilmektedir. Gerçek parlak pembe ise aurada görülen en ender renklerden biridir. Nezaket, yumuşaklık, tatlılık, çekingenlik, mahcubiyet, muhafazakârlık duygusu telkin eden bir renktir.

3.2.3. Turuncu Rengin Etkisi

Turuncu sakral çakranın yaratıcılık, duygusallık ve duyusal düzeylerle ilişkili rengidir. Neşe verici, ısıtıcı, birlik olmaya yönlendirici, zenginlik, ışık ve verimliliği temsil eden bir renk olan turuncu, 6. hissin, duru sevincin ve dengeli gücün bir sembolü olarak kabul edilir. Turuncu, iyimserlik yayma eğilimindedir ve yaratıcılığı ile hırsı canlandırarak ilham verir. Ancak aşırı kullanımı, nevroz ve huzursuzluğa yol açabilmektedir.

3.2.4. Sarı Rengin Etkisi

Sarı, zekâ, özgüven ve kişisel gücün solar pleksus çakrasına karşılık gelmektedir. Sarı, en ışıltılı, hareketli, parlak ve neşeli renk olarak bilinir; zenginlik, bolluk, şeref ve sadakati hatırlatır. Entelektüelliği, yöneticiliği, hırsı, iddiayı ve özgürlüğü temsil eder. Canlı sarı, kişiyi aktif hale getirirken solgun sarı, dinlendirici ve gevşetici etkiye sahiptir. Renk terapistlerine göre, sarı renk tüm renkler arasında genel kas sinirlerinin gücünü artıran tek renktir. Sakinliği artırır ve sinirleri uyarır. Ayrıca, sarının açık tonları, alanları genişleterek büyütme yardımcı olduğu düşünülmektedir. Zihni canlandırıcı etkisiyle iletişimi kolaylaştırırken, aşırı kullanımı durumunda vandalizm, kıskançlık, hastalık, mantıksızlık, şüphe ve güvensizlik, sorumsuzluk ve uçukluk gibi olumsuz etkileri de beraberinde getirebilmektedir.

3.2.5. Kahverengi Rengin Etkisi

Kahverengi, toprak ana ve ağaçların rengi olarak bilinmektedir. Bu renk, yaşamın yeşermesini değil, olgunluğu temsil eder ve yatıştırıcı bir etkiye sahiptir. Kararlılık, sağlamlık ve ketum bir davranışa yönlendirici olup ciddiyeti simgeler.

3.2.6. Tan (Bronz) Rengin Etkisi

Tan auralar, özellikle mantıksal veya analitik zihniyetlere sahip olanlarda ortaya çıktığı düşünülmektedir. Kahverenginin içinde sarı rengin de bulunduğunu düşünürsek, kahverenginin olgunluk ve ciddiyetinin içine bir miktar neşe katılmış bir hali olduğu söylenebilir. Bu renk, gerçekçilik, yönlendirme, ısrar, kararlılık, evcillik ve aile çekirdeğinin ideal güvenliğini temsil etmektedir.

3.2.7. Yeşil Rengin Etkisi

Yeşil aura, ruhsal ve fiziksel dünyalar arasında köprü kurma işlevine sahiptir. Şifa ve kişisel gelişimin merkezi olan kalp çakrası ile bağlantılıdır. Yeşil, genel olarak ağaçların yaprakları ve çimenlerin rengi olduğundan serinletici ve sakinleştirici bir etkiye sahiptir. Sessizlik, verimlilik, yaşam, büyüme, doğa, bilgelik ve inanç çağrıştırmaktadır. Yeşil, bedensel ve zihinsel yorgunluğu gidermek, huzurlu ve sakin bir ortam yaratmak için kullanılır. Ancak olumsuz bir baskın kullanımında tembellik, megalomani, otoriterlik ama küstahlık ve alaycılık gibi ifadeler yayabilir. Ayrıca, koyu yeşil, sıkıcı ve yoğun bir ortam yaratabilir.



Resim 60: Carlo Van de Roer, Terence Koh, 2008.

3.2.8. Mavi Rengin Etkisi

Mavi, iletişim ve kendini ifade etme gücü olan Boğaz Çakrası ile ilişkilendirilen bir renktir. Mavi, sakinlik ve umudun rengi olarak bilinir ve sakin ve dingin bir ortam oluşturmak için kullanılır. Hoşnutluk, iyi niyet, merhamet, açık sözlülük, dürüstlük, esneklik, yumuşak başlılık, anlaşma, uzlaşma, işbirliği ve huzur çağrıştırılmaktadır. Heyecan giderici ve sakinleştirici etkisi vardır. Mavi ışık, uyku getirici, ağrı giderici ve kasılmayı önleyici bir özelliğe sahiptir. Mavi, çok koyu ya da açık olması fark etmeksizin özgürlük ve uyumu içinde barındıran bir renktir. Lacivert olan koyu mavi, ciddiyete ve kapsamlı düşünceye yönlendirir. Özellikle solgun mavi tonlarının aşırı kullanıldığı yerlerde pasiflik ve tembellek hissi oluşturabileceği unutulmamalıdır. Olumsuz etkileri arasında, üzücü ve iç karartıcı bir etki yaratabilir ve ortamı donuk ve sıkıcı hale getirebilmektedir.

3.2.9. Mor Rengin Etkisi

Mor, taç çakranın rengi olarak bilinir ve rüyalarla ve yüksek bilinçle ilişkilendirilir. Asalet, mistizm, utanç, hüzn, aşk ve aklın birleşimi morun özelliklerindedir. Ortaçağ Avrupa'sında aristokratlar tarafından tercih edilen bir renkti

ve saray itibarını temsil ederdi. Mor, büyük alanlarda görüldüğünde korkutucu ve huzursuzluk verici bir etki yaratabilir. Erguvan rengi, haklılık, ihtişam, egemenlik ve asillik duyguları uyandırırken, menekşe moru dini otorite, kaos, ölüm ve ilahi aşkı temsil etmektedir. Leylak rengi, melankolik duyguları çağırır. Konsantre olma güçlüğü, aceleci davranışlar ve sabırsız nefret gibi davranışlara yol açabildiği düşünülmektedir. Kullanımında dikkat edilmesi gereken nokta, kızgın ve saygısız bir izlenim bırakabilir.

3.2.10. Beyaz ve Siyah Rengin Etkisi

Beyaz ve siyah, akromatik renkler olarak bilinir. Beyaz, saflık ve temizliği temsil eder. Beyaz ışık bir güç sembolüdür ve her şey kendi renginde görünürken, çevresindeki kusurlar belirgin hale gelir. Siyah, iyi-kötü, gündüz-gece, yin-yang, yaşam-ölüm gibi doğal ikilemlerin 'diğer' rengidir. Siyah ışığı temsil etmez. Siyah, yas, pişmanlık ve suçluluğu sembolize edebileceği gibi, derin sessizlik ve sonsuzluk ya da yapısal kuvveti de temsil eder. Olumsuz etkisi, çevredeki sınırlılığın görünürliğini azaltabilir. (Sanal-8)

4. BÖLÜM: SANATIN RENK VE AURA İLE İLŞKİSİ

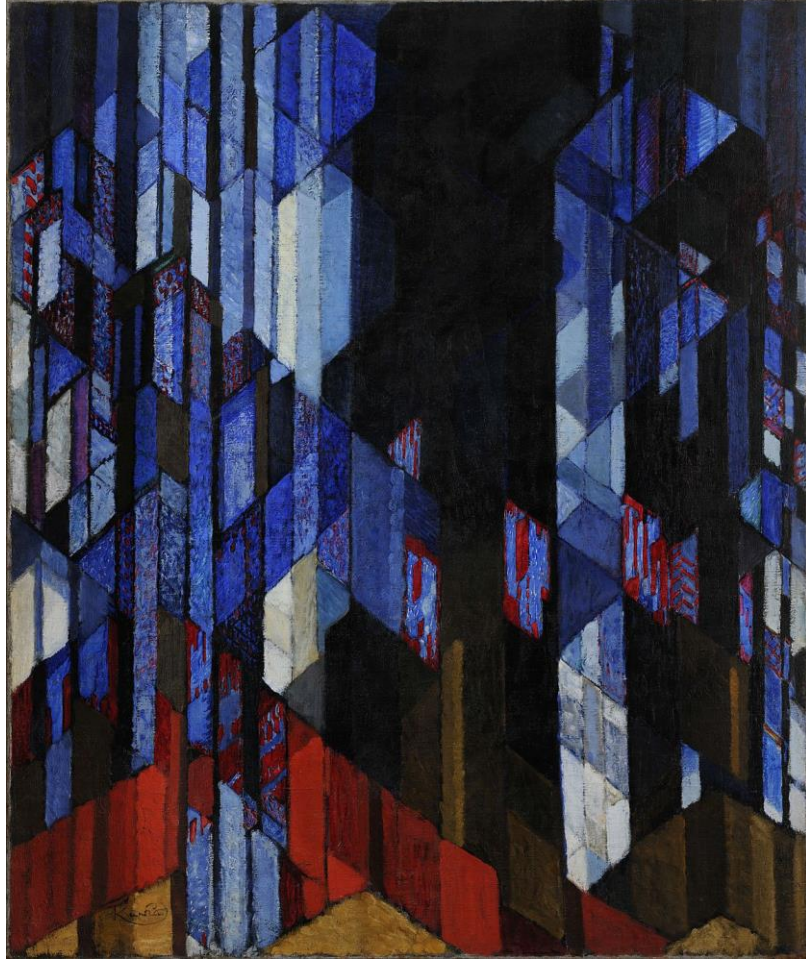
4.1. Rengin Sanatla Etkileşimi

Geçmişten günümüze birçok sanatsal eser hem bireysel bir düşünce veya duygu olarak hem de bir mesaj verme kaygısıyla yaratılmıştır. Sanatçı bu amaç da renklerin kendi kişiliğini ve verdiği hislerden destek almıştır. Rengin karşıya/izleyiciye verdiği aura, sanatçının kaygısını düşünmemize ve farkındalığımızın artmasına sebep olmaktadır. Örneğin bir doğa resmi çalışan bir sanatçı ağırlıklı olarak yeşil tonlarına yer verir. Ne kadar koyu tonlar da resmederse doğayı içimize daha kasvetli, daha melankolik bir his bırakır. Bu sebeple aslında her sanatçı renkleri kullanırken bilinçli bir tutum da bulunmaktadır. Çünkü eserini yarattığı o an ki aurasına güvenir ve alıcıya iletir. Renk de işte tam o esnada sanatçı ve alıcıyla arasında bir köprü vazifesi görür. Aynı frekans salgılanmaya başlar ve sanatçı istediği amaca ulaşır. İzleyici başka bir dünya da, başka bir gerçeklikle buluşur. Bu gerçeklik uzaktan gördüğünüz bir pencereyi yanına gidip o dünyayı deneyimlemeye yol açmaktadır.



Resim 61: Water Lilies, Claude Monet, 1916, Ait olduğu koleksiyon: The National Museum of Western Art, Tokyo

Bu tablo, neredeyse rüya gibi bir his veren çok sayıda yumuşak renge sahiptir. İzleyici, eserin pastel tonlar arasında bulunan yumuşak yeşil ve mavilerle karıştırılmasını gözlemleyerek, sakinleştirici bir atmosfer oluşturduğunu deneyimlemektedir.



Resim 62: The Cathedral, František Kupka, 1912 - 1913, Ait olduğu koleksiyon: Museum Kampa

Farklı mavi tonlarındaki unsurların aşağı doğru ilerlemesi, neredeyse sakinleştirici bir tonu yansıtabilir. Renkler, huzur veren bir estetik duygusunu çağrıştıran bir kilisedeki vitray pencere hissini yakalamaktadır.



Resim 63: An Advanced Dressing Station in France, 1918, Tonks, Henry, 1918, Ait olduğu koleksiyon: Imperial War Museums

Az miktarda soğuk renklerle karıştırlan sıcak renkler, parçada bir kaygı duygusu yaratmıştır. Uçup giden koyu mor duman, daha açık renklere kıyasla korku hissi vermektedir.



Resim 64: Ohyb Rieky Poprad Pm Strazkach, Ladislav Mednyánszky, 1875, Ait olduğu koleksiyon: Slovak National Gallery

Açık renkler, çalışma alanında huzurlu bir ruh hali oluşturmuştur. Yumuşak mavi tonlar, nehrin sakin bir atmosferde görünmesini sağlamış ve suyun kıyı boyunca sakin, yumuşak bir şekilde akıyormuş hissiyatını yaratmıştır.



Resim 65: Summer evening on Skagen Sönderstrand, Peder Severin Krøyer, 1893, Ait olduğu koleksiyon: Skagens Museum

Daha koyu maviler, günbatımına doğru ilerleyen saatleri anımsatan bir atmosfer oluşturarak gecenin yaklaşmakta olduğu hissini yaratmıştır. Kıyı boyunca bulunan daha açık renkler ise, genellikle akşamları hissedilen bir izolasyon atmosferini çağrıştırmaktadır.



Resim 66: From Nature in the Garden, Rubens Peale, American, 1784 - 1865, 1856, Ait olduğu koleksiyon: Philadelphia Museum of Art

Çiçeklerin zarif renkleri, bu esere naif bir duygu katar. Soğuk ve sıcak renklerin dengeli tonlarda kullanılması, izleyiciye huzurlu bir his bırakmaktadır.



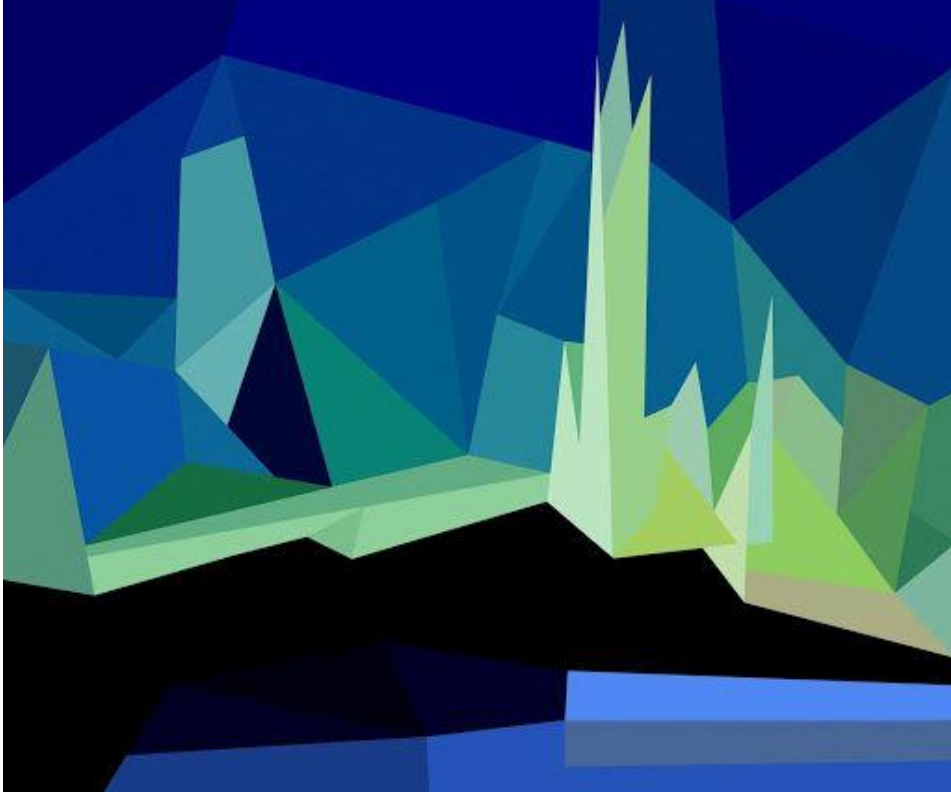
Resim 67: After the Hurricane, Bahamas, Winslow Homer (American, 1836-1910), 1899, Ait olduğu koleksiyon: The Art Institute of Chicago

Denizin laciverti, Őiddetli sular ve gökyüzünün koyu grileri tarafından adeta sarsılmıŐ bir enerji vemektedir. Koyu renklerden açık renklere geçiş, geçen fırtınanın bir yansımasıdır.



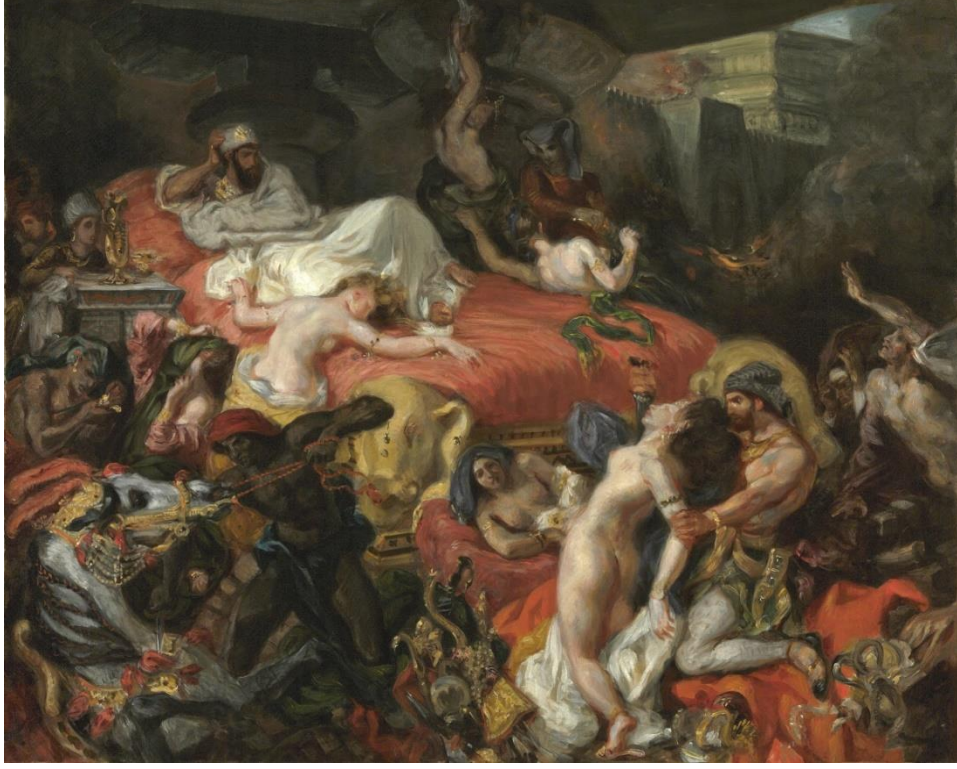
Resim 68: The Last Day of Pompeii, Karl Brullov, 1830

Koyu renkler genellikle korku duygusu uyandırır ve yanardağdan gelen yoğun kırmızı, eserde dikkat çekici bir Şekilde kullanılmıştır. Renk paleti, tarihteki bu olayı başarılı bir Şekilde tasvir eden korkuyu izleyiciye aktarmıştır.



Resim 69: Thomson No. 13 (Northern Lights), Douglas Coupland, 2011, Ait olduğu koleksiyon: Vancouver Art Gallery

Açık yeşiller, çalışma da en dikkat çeken renktir. Bir devinim yaratmıştır. Maviler ve yeşillerin temel şekillerdeki karşıtlığı Kuzey Işıklarını basit bir şekilde göstermiştir.



Resim 70: The Death of Sardanapalus, Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix, French, 1798 - 1863, 1844, Ait olduğu koleksiyon: Philadelphia Museum of Art

Seçilen renk paleti, resimde dramatik bir sahne oluşturmuştur. Kırmızı, çalışmada en dikkat çeken renk olarak öne çıkar ve izleyiciyi hikayenin gelişimi hakkında yönlendirmek için kullanılmıştır.



Resim 71: The Virgin and Child (The Madonna of the Book), Sandro Botticelli, 1480, Ait olduğu koleksiyon: Museo Poldi Pezzoli

Renkler, özellikle kadının üzerindeki mavi giysilerle bir dinginlik atmosferi oluşturmuştur. Sarı ve altın tonları, mavilerle uyum içinde kullanılarak eserde kutsallık izlenimi uyandırmıştır.



Resim 72: The dining room, Opus 152, Paul Signac, 1886

Bu sahnede kullanılan soğuk renk tonları, parçaya sakin bir atmosfer kazandırmaktadır. Seçilen renk paleti ayrıca sabah güneşinin doğuşunu ve o dönemdeki sabah kahvaltısının atmosferini başarılı bir şekilde temsil etmiştir.



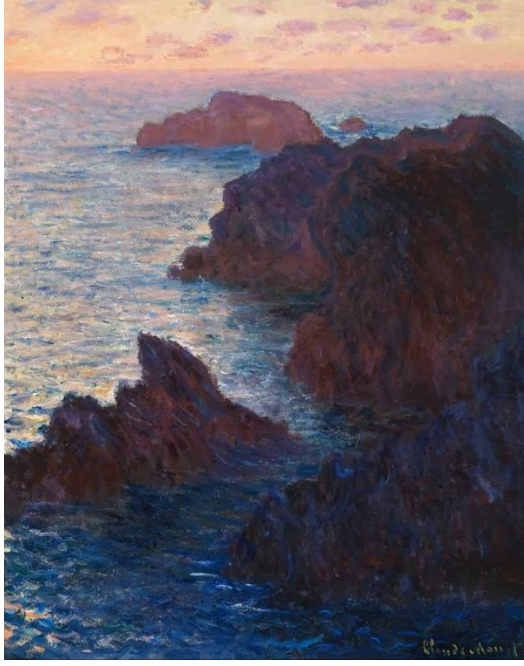
Resim 73: The entrance to our garden, Anna Ancher, 1903, Ait olduğu koleksiyon: Skagens Museum

Bu eser, başka bir sakin ruh hali oluşturan yumuşak renklere odaklanmıştır. Gölgeler, sonbahar atmosferini yansıtarak ve renklere baktığınızda berrak bir hava hissi vererek bu duyguyu net bir şekilde ifade etmiştir.



Resim 74: The rescue, John Everett Millais, 1855, Ait olduğu koleksiyon: National Gallery of Victoria

Bu parçadaki renkler, endişe verici bir ruh halinden güvenli bir ruh haline geçiş yaratmaktadır. Sol üstteki kırmızılar hem dramatik hem de epik bir sahne yaratırken ve sol taraftaki soğuk tonlar hüznü ve yoğun duyguyu vermiştir.

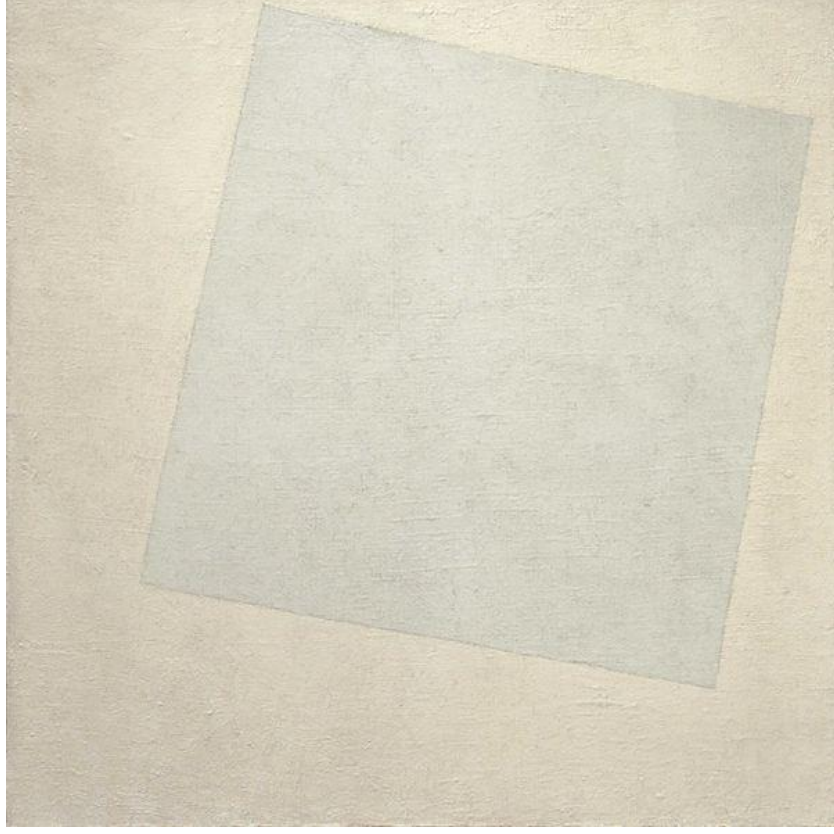


Resim 75: Rocks at Belle-Île, Port-Domois, Claude Monet (French, b.1840, d.1926), 1886, Ait olduğu koleksiyon: Cincinnati Art Museum



Resim 76: Käthe Kollwitz 'The Widow', 1922-23

Käthe Kollwitz'in 'The Widow' adlı eseri, 1. Dünya Savaşı'nın sefil insanlık trajedisini konu alan Kreig (Savaş) adlı bir portföydeki bir dizi baskıdan biridir. Bu, ayrılan kocasının anısını kucaklayan kederli bir eşin ıssız bir görüntüsüdür. Böyle hüznü ve sıkıntılı bir konu için siyah tek uygun renktir.



Resim 77: Kazımır Malevıch (1887-1935) 'Suprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz', 1918 (tuval üzerine yağlı boya)

1915 yılında Rus sanatçı Kazimir Malevich, geometrik bir soyut sanat tarzı olan "Süprematizm"i geliştirdi. Saf soyut formun, zihni 'saf duygunun üstünlüğüne' açma yeteneğine sahip manevi bir güce sahip olduğuna ve bu amaç için beyazdan daha saf bir renk olmadığına inanmaktaydı.



Resim 78: Vincent Van Gogh 'Ayçiçekleri', 1889 (tuval üzerine yağlıboya)

Vincent Van Gogh'un 'Ayçiçekleri' neredeyse tamamen sarıya ve gölgesiz olarak boyanmıştır. Bize çiçeklerin neye benzediğinin ayrıntılı bir tanımını vermektten çok, gün ışığının parlaklığını ifade eder. Van Gogh, arkadaşı Paul Gauguin'i Arles'teki Sarı Ev'de karşılamak için boyadığı 'Ayçiçeği' serisinde sarıyı umut ve dostluğun simgesi olarak da kullanır. Van Gogh, Ağustos 1888 ile Ocak 1889 arasında iki seri 'Ayçiçekleri' çizdi. Bu örnek Amsterdam'daki Van Gogh Müzesi'ndendir ve Londra'daki Ulusal Galeri'de bulunan daha eski bir versiyonun kopyasıdır.



Resim 79: "The Old Guitarist", Pablo Picasso, 1903-1904

Bu çalışma, Picasso'nun hüznün başkarakter olduğu mavi döneminin aslına sadık bir portresidir. Gitarist derin bir üzüntü ve çöküşü ifade etmektedir: son derece ince hatlar, çok ince bacaklar ve kollar vardır. Sanki bir dilenciymiş gibi kıyafetleri yırtılmış ve baş tamamen bükülmüş, boyun gücünden yoksun, başı zar zor yerinde tutan bir izlenim verilmiştir. Hepsi mavinin tonlarında boyanmıştır.

4.2. Walter Benjamin Sanat Eserinin Yansıması

Aslında Benjamin'e göre sanat eserleri her zaman yeniden üretildi. Sanat eserlerinin "teknikle" çoğaltılması yenidir. Bronz heykeller, pişmiş toprak ve madeni paralar Yunanlılar tarafından toplu bir şekilde üretildi. Benjamin, bu sanat eserlerinin dışında kalan her şeyin benzersiz olduğunu ve teknik olarak yeniden üretilemediğini belirtir. Tahta baskısı, grafik sanatını ilk kez teknik bir şekilde yeniden üretilebilir hale getirdi. Litografi (taşbaskı) ile birlikte, yeniden üretim tekniği 19. yüzyılın başlarında tamamen yeni bir aşamaya ulaştı. Litografi sayesinde grafik ürünler, yalnızca grafiksel olarak üretilmekle kalmayıp seri halinde üretilebilir hale geldi ve aynı zamanda her gün yeni formatlarda ortaya çıkabilirdi. Bu gelişme henüz başlangıç aşamasındaydı, ancak

birkaç on yıl içinde fotoğraf teknolojisinin yerini alacaktı. Benjamin, litografiyi resimli gazetelerin, fotoğrafı ise sesli filmlerin öncüsü olarak tanımlar (Benjamin, 1993, s.47). Ancak, Benjamin'e göre, bu üretim teknikleri ne kadar hızlı gelişirse gelişsin, "en etkili düzeylerde bile bir şeyler eksiktir" (Benjamin, 1993, s.48). Eser, "burada ve şimdi"nin ve "buradaki benzersizliğin" tekrar üretilemeyeceğini ifade etmektedir. Eserin fiziksel yapısı veya mülkiyeti değişse bile, bu özgünlüğün değişmeyeceği vurgulanmaktadır.

Benjamin, özgün eserlerin yeniden üretiminin taklitle karakterize edildiğini belirterek, çoğaltmayı teknik yollara göre ayırır (Benjamin, 1993, s.48). Bunun nedeni, teknik çoğaltmanın insan gözüyle değil, ayarlanabilir bir mercekle (fotoğraf veya film kamerası) çekilen görüntülerle yapılmasıdır. Teknik çoğaltma, çalışmanın hedef kitlenize ulaşmasını sağlar. Bu ürün bir taklit değildir, ancak parçadan şimdi ve burada kalitesini alır. Burada ve şimdi kalitesini kaybetmiş bir çalışmanın inandırıcılığı baltalanmıştır. İşin şimdi ve burada kalitesini baltalamanın işin değerini baltaladığını da belirterek, Aura of Special Atmosphere kavramını tartışmaya açmıştır. Teknolojik yeniden üretim çağında gücünü kaybeder (Benjamin, 1993, s.49). Sanat eserlerinin üretim, dağıtım ve yaşamın somutlaşmasına yönelik teknolojik süreçlerdeki değişimler, sanat eserlerinin özünü ve doğasını da değiştirmiştir. Jay'ın belirttiği gibi, 19. yüzyılda Charles Baudelaire gibi birçok sanatçı, teknolojik gelişmelerin sanatı olumsuz etkilediğine inanmıştır (Jay, 2005, s.303-304). Kendine özgü, "burada" ve "şimdi" hissi veren özgünlüklerle dolu sanatsal ürünler mevcuttur. Dolayısıyla, 'Aura', bir insan veya nesneden yayılan ruhsal bir perde olarak tanımlanabilir ve doğada her bakışta kendine özgü bir görüntü oluşturacak şekilde şekillenir. Bu ulaşılmazlık, bir sanat eserinin 'aura'sının temel özelliğidir (Sevim, 2010, s.510).

Benjamin'in vurguladığı "özel atmosfer" kaybı, gelenekten kopuşun bir temsili olarak kabul edilir. Yeniden üretim ve çoğaltma, eseri gelenekten ayırır ve tekil varlığını kolektif bir varlığa dönüştürür. İş, geleneksel normlara meydan okuyan bir ortamda kitlelere hitap eder. Bu kopma, sanatsal anlamından daha geniş bir bunalıma yol açar, ancak aynı zamanda kolektif hareketi de etkilemektedir.

Abel Gance'in 1927'de şu sözleri önemlidir: "Shakespeare, Rembrant, Beethoven film yapacaklar... Bütün söylenceler, mitolojiler ve mitler, bütün din kurucuları dahası dinler... sinema yoluyla dirilmeyi beklemekteler ve kapının önü, şimdi kahramanlarla dolu" (Benjamin, 1993, s.50). Bu alıntı, diğer sanat dallarının sinemadan beklenti içinde

olduğunu o yıllarda dile getiren önemli bir vurgudur. Walter Benjamin'in bir sanat eserinin 'benzersiz' olduğu yönündeki nasihati, günümüzde sanata bakıldığında yaşanması gereken değişimlerin habercisi gibidir. Fotoğraf ve sinemayı teknolojik imkânlarla yaratılmış bir sanat olarak değerlendiren Benjamin, sanat yapıtlarının "aurasının" kaybolmakta olduğu konusunda da uyarıyor ve vurguluyor. "Eserin özel atmosferi gücünü kaybetmiştir." Eserin değerini gösteren "burada ve şimdi" niteliğinin yitirilmesiyle birlikte, eserin değerlendirilmesindeki ölçütler de değişecektir. Kırel'in işaret ettiği gibi, "Bir şeyin sanat eseri olabilmesinin koşullarından biri, onun yeniden üretilmeyecek olması anlamında 'teklik' olması önemli bir kıstastır.". 20. yüzyıl boyunca sinema dışında diğer sanat dallarında da bu durum değişti. Benjamin, fotoğrafın temel bir özelliği olan yeniden basılabilirliğin "orijinal" sanat eserinin kalitesini düşürdüğünün yıllardır tartışıldığına dikkat çekmektedir. Fotoğrafla başlayan bu "yeni üretilbilirlik", çağdaş sanat üretiminin en önemli özelliklerinden biridir. Yaratıcı gelişimin yanı sıra, dijital sanat çerçevesindeki çok sayıda çalışma, teknik olarak yeniden üretilmiş çalışmalara örnektir. Performans sanatının 'burada ve şimdi' ve yeniden üretilbilirlik açısından yadsınamaz bir değere sahip olduğuna dikkat çekerek 'özgünlük' kavramının önemini bu temelde tartışabileceğini söyledi (Kırel, 2010, s.267). Ancak dijital olarak üretilen tüm sanat eserlerinde olduğu gibi fotoğraftan kaynaklanan yeniden üretilbilirlik, özgünlük kriterlerini ortadan kaldırmıştır. Benjamin'e göre orijinal eserlerin özgünlüğünü tanımlayan 'burada ve şimdi' niteliği, bu eserlerin müze ve koleksiyonlardaki tekrarlanamaz standardının ötesine geçmektedir.

4.3. Diğer Sanat Dallarındaki Etkisi

4.3.1. Sinema

Sanatın çeşitli dallarında, sinema, fotoğrafçılık, resim, mimari, görsel tasarım gibi, renkler, önemli bir iletişim ve ifade aracı olarak sıklıkla kullanılmaktadır. Renkler, duyguları, düşünceleri ve bilgiyi aktarma biçimi olarak bu alanlarda kendine yer bulmuştur. Sanatta, renklere atfedilen geleneksel anlamların yanı sıra, farklı yorumlama biçimleriyle renklere yeni anlamlar yüklemek de mümkündür.

Polonyalı yönetmen Krzysztof Kieslowski, sinema sanatında rengi etkili bir anlam oluşturma aracı olarak kullanmıştır. "Üç Renk: Mavi", "Üç Renk: Beyaz", "Üç Renk:

Kırmızı" adlı üçlemesinde, renk, güçlü bir anlam taşıyıcı unsur olarak ele alınmıştır. Kieslowski'nin bu üçleme çalışması, Resim 80'de afiş olarak yer almaktadır.



Resim 80: Üç Renk: Mavi, Üç Renk: Beyaz, Üç Renk: Kırmızı üçlemesi/ Krzysztof Kieslowski

Filmlerde renklere atfedilen genel sembolik anlamların ötesinde (örneğin, mavi-özgürlük, kırmızı-aşk, beyaz-saflık, temizlik gibi), farklı anlamlar da yüklenebilmiştir. Kieslowski'nin "Üç Renk" üçlemesinde, mavi, beyaz ve kırmızı renkler Fransız bayrağını temsil eder ve özgürlük, eşitlik ve dostluk gibi anlamları içinde barındırır. Örneğin, mavi renk filmin içinde özgürlük kavramını ifade ederken, beyaz renk sadece eşitlik anlamını değil aynı zamanda saflık ve temizlik kavramlarını da yansıtmıştır. Kırmızı ise filmde aşkı, tutkuyu ve ihaneti sembolize etmektedir (Özonur, 2006, s.160).



Resim 81: Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı” filminden bir kesit / Peter Greenaway

Peter Greenaway'ın "Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı" filmi, renklerin etkili bir biçimde kullanıldığı dört farklı alanda -lokantanın park yeri, mutfağı, yemek salonu ve tuvaleti- geçmektedir. Bu mekânlar her biri, farklı ahlaki kavramları vurgulamak amacıyla seçilmiştir. Park yeri, dış dünyanın ilgisizliğini ve acımasızlığını mavi tonlarla simgelerken; mutfak, yaşamın tamamının, varoluşun sıradan ihtiyaçlarını gri tonlarla öne çıkarmaktadır. Kırmızı renge sahip olan yemek salonu ise, insanların sıradan alışkanlıklarını örtbas etme çabasını sembolize etmektedir. Tuvalet ise belki de insanın yalnız kaldığı ve gerçek manada insan olduğunu hissettiği tek yer olarak bembeyazdır ve cinsel duyguları temsil etmektedir. Filmdeki karakterler, kişiliklerine göre renklerle ilişkilendirilmiştir. Hırsız, sıradan ve karanlık bir karakter olarak siyah giysiler tercih ederken; karısı, ona katlanmaya çalışan zayıf ve çaresiz bir karakter olarak gri tonları tercih etmektedir. Ancak kadın, mekân değiştirdikçe giysisinin rengi de değişmektedir. Örneğin, yemek salonundan tuvalete doğru ilerlerken, gri elbisesi tuvalete girdiğinde beyaza dönüşmektedir. Aşçı ise daima beyaz giysiler giymektedir.

Turuncu renk ise seyircide genellikle güçlü bir duygusal tepki uyandırmaz; genellikle sıcak, romantik, misafirperver ve aynı zamanda nostaljik bir duygu uyandırabilir. Bu özellik, Coen Brothers'ın "O Brother, Where Art Thou?" filminde etkili bir şekilde kullanılmıştır. Seyirciye, Büyük Buhran dönemindeki Mississippi manzarasını sunmak için film boyunca dijital olarak turuncu/kahverengi bir sepya tonu kullanılmıştır (Fisher, 2000).



Resim 82: O Brother, Where Art Thou? Filminden bir kesit - 2001- Coen Brothers

Yeşil rengi ise nasıl kullanıldığına bağlı olarak, izleyicide zıt iki duygusal tepkisi olabilmektedir. Yeşil, doğanın, sağlığın ve canlılığın rengidir, aynı zamanda zehirin, hastalığın ve kötülüğün de rengidir.



Resim 83: 'Witness' Filminden bir kesit, Peter Weir – 1985

Witness filminde yemyeşil manzaranın yaratılmasında görüntü yönetmeni John Seale tarafından yeşilin kullanıldığını yazmaktadır. Amish'in çalıştığı yeşil buğday tarlaları ve kırsal atmosfer Amishlerin yaşadıkları tarımsal işlere bağlamaktadır. Bu sahneler aynı zamanda kahramanın iyileşmekte olduğu ve yeşilliklerin izleyiciye ilettiği bir yenilenme aşamasındadır. Mavinin barış ve sükûnetle güçlü çağrışımları vardır. Ancak bazı filmlerde daha çok soğukkanlılığı, tarafsızlığı ve pasifliği göstermek için kullanılmaktadır.



Resim 84: Shawshank Redemption' Filminden bir kesit, Frank Darabont -1995

Shawshank Redemption filminde mavinin hapishanenin tarafsızlığını ve soğukluğunu göstermek için kullanıldığını yazılmıştır. Hapishane üniformaları ve duvarlar, mahkûmların pasifliğini de vurgulayan yumuşak mavi/gri bir ışıkla yaratılmıştır. Bununla birlikte, mavi aynı zamanda umudu ve özgürlüğü de temsil eder, Ellis Boyd 'Red' Redding (Morgan Freeman) özgürlük hayallerinden ve izleyicilerin onu ne zaman gördüğünden bahsederken “Umarım Pasifik rüyalarımdeki kadar mavidir” demiştir. Okyanus, hapishanedeki solgun, cansız versiyonlarından çok daha zengin bir mavidir.

Mor rengi ise köklü bir renk olma konusunda uzun bir geçmişe sahiptir. Bu, Marcus Aurelius karakterinin kraliyet gücünü simgeleyen mor bir başlık taktığı Gladyatör'de görülebilmektedir. Mor ayrıca ölümü veya değişimi temsil eder.

Şikago'da(film) mor ışığın güçlü kullanımı ölüme ve yanılıya işaret eder, müzikal şarkıya ve dansa bir ciddiyet getirir (Bellatoni, 2005). Koyu morlar da ağırdır ve yeraltı suç dünyasının yakınlığını da temsil etmektedir.



Resim 85: 'Gladiator' filminden bir kesit, Ridley Scott-2000

Parlak mor bir duman patlamasının salındığı ve insanların ölmeye başladığı Apocalypse Now filminde ölüm de morla temsil edilmiştir. Gaspar Noé'nin ölüm, öbür dünya ve suçla ilgili bir filmi olan Enter The Void'de, filmin geçtiği karanlık Tokyo gecesiyle zıtlık oluşturan neon-morun güçlü etkisi kullanılmıştır.



Resim 86: Enter The Void filminden bir kesit, Gaspar Noe – 2009

Sarı ise mutluluğu, neşeyi, zenginliği ve uyarıyı temsil eder. American Graffiti'de John'un arabasının sarısının yanı sıra sarı-neon ışıkların kullanılması, onun gençliğini ve oyunculuğunu göstermektedir.



Resim 87: ‘‘Greed’’ filminden bir kesit - Erich von Stroheim – 1924

Sarının bir tonu olan altın, zenginlikle yakından ilişkilidir. Erich von Stroheim'in sessiz filmi Greed'de Von Strohiem'in, siyah beyaz bir filmdeki tüm altın öğeleri sarıya boyamak için belirli film baskılarında Handschiegl rengini kullandığını yazılmıştır. Bu, ona ana karakterin açgözlülüğünün tekrarlayan bir sembolizmini vermiştir.

Yukarıda belirtilen örnekler, sinemadaki renk kullanımının anlatıma katkılarını ve işlevselliğini açıkça göstermektedir.

4.3.2. Fotoğraf (Aura)

1936 yılında kültürel eleştirmen Walter Benjamin, sanatta "aura"nın kaybını iddia etti. Aura, bir sanat eserinin zaman ve mekândaki benzersiz varlığından kaynaklanan mistik bir güçtü. Benjamin, "Mekanik Üretim Çağı'nda Sanat Eseri" adlı makalesinde yazdığına göre, fotoğraf ve film gibi anında çoğaltılabilen medya, görüntülere bir tür büyüden mahrum bırakmıştı. Ancak, fotoğraf ve film sanatsal aura

kavramına meydan okumuş olabilir, ancak bunlar, manevi çeşitliliği yakalamak için tercih edilen medyalardır: Benjamin eserini kaleme alırken, "aura fotoğrafçılığı" — psikik veya metafizik enerjileri yakalamaya yönelik çabalar — on yıllardır var olan bir şeydi. Fotoğraf makinesinin fotoğrafçısına kavrayışlı bir göz verebileceği fikri Viktorya dönemine dayanır. Teknolojik ilerlemeler, örneğin ıslak kolodyan sürecinin geliştirilmesi gibi, fotoğraf alanında erişilebilirliği artırmış, aynı dönemde paranormalizm Kuzey Amerika ve Avrupa'yı etkisi altına almıştı. Viktorya döneminde popüler olan bazı paranormal inançlar, Franz Anton Mesmer'in 18. yüzyılda ortaya attığı, canlı ve cansız her şeyin bir "hayati sıvı" ile dolu olduğu teorisini içermekteydi (Packard, 2019).

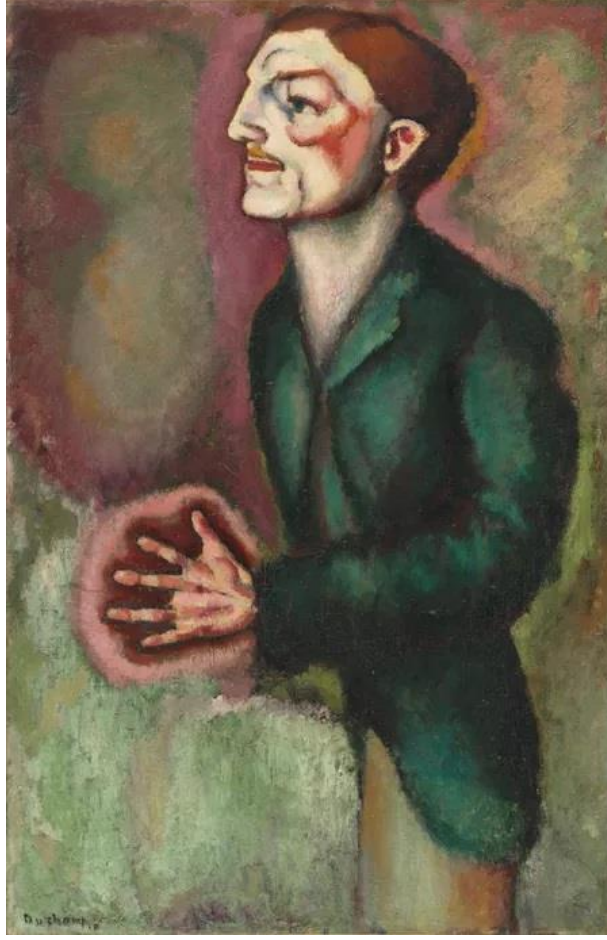


Resim 88: John Beattie, Aydınlatılmış Alevler, yaklaşık 1972-73

Bazı okült fotoğrafçılar hayaletvari formları kaydetmeye çalışırken, Mesmerizma'dan ilham alanlar nesnelere ve varlıklarını oluşturan hayati sıvıyı

göstermekteydi. Argüman şuydu: Bir psikiyatrist bu görünmez enerjileri görebilirdi — peki neden bir kamera göremezdi? 1860'larda, Avusturyalı kimyager Karl Ludwig Freiherr von Reichenbach, nesnelere tam karanlıkta fotoğraflamaya başlayarak enerjilerini veya "od"larını yakalamaya çalıştı. Onun çalışmaları, Viktorya döneminin okült fotoğrafçılığına ait bir alt dal olan ve günümüzde Goop tarafından desteklenen aura fotoğrafının atası olan "efluvist fotoğrafçılığın" başlangıcını işaret etmekteydi (Packard, 2019).

Efluvi fotoğrafçılığı, röntgenin 1895'teki keşfi tarafından temellendirilmişti. Yeni radyografik donanım ile görünmeyen şeyler görünür hale getirilebilirdi; bu bilimdi. Fransa'da, yüzyılın başında doktor Hippolyte Baraduc ve asker Louis Darget, konularının parmaklarını veya alınlarını hassaslaştırılmış fotoğraf levhalarına bastırarak hayati sıvıları belgelemek için teknolojiyi kullanmışlardır. Baraduc ve Darget, resimlerin konunun sağlığını, ruh halini veya hatta düşüncelerini algılamanın anahtarları olduğuna inanmaktaydı bu, psikik Ted Serious'un ünlü düşünce fotoğrafçılığının öncüsüydü. Basılan a-fotoğrafik formlar yanlışlıkla soyut fotoğrafçılığın alanını da ilerletti, sanatçıları Moholy-Nagy gibi sanatçıları da etkileyerek. Radyografinin ve okültün karışımı, Marcel Duchamp'ın ilginç bir tablosunda da görülebilirdi: Dr. Dumouchell'in Portresi (1910), Duchamp'ın çocukluk arkadaşı, bir radyoloji tıp öğrencisini, ellerinden yayılan doğaüstü bir ışıkla tasvir eder. Bu parlaklık, azizlerin ellerini çevreleyen halelerini veya efluvi fotoğraflardaki ışık halkalarını çağırır (Packard, 2019).



Resim 89: Marcel Duchamp, Dr. Dumouchel'in Portresi, 1910.

Bu arada, Rusya'da radyografik cihazların bileşenleriyle yapılan deneyler, günümüzdeki aura fotoğrafçılığının temeli olan elektrografiye yol açtı. Bilim adamı Jakob von Narkiewicz-Jodko, bir konunun hayati enerjilerini ortaya çıkarmak için elektriğin önemli olduğuna inanmaktaydı. Fotoğraf süreci, elektrikle şarj edilmiş bir metal levhayı elektrik akımı ile şarj etmek için bir indüksiyon bobini gerekmişti. Bir nesne veya vücut parçası şarj edilmiş levha üstündeki fotosensitif malzeme üzerine yerleştirildiğinde, koronal deşarj parlayan bir silüet oluştururdu. Yıllar sonra, 1939'da, Rus elektrik mühendisi Semyon ve biyolog eşi Valentina Kirlian, bağımsız olarak koronal deşarj fotoğrafçılığını keşfettiler ve ona "Kirlian fotoğrafçılığı" adını verdiler. Narkiewicz-Jodko gibi, Kirliyanlar bu fotoğrafların insan psikesine dair önemli içgörüler sunabileceğine inanmışlardı. Bu dönemde, renkli fotoğrafçılık ticari olarak mümkün hale gelmişti ve Kirlian fotoğrafçılığının çarpıcı renk spektrumu yayılmasında rol oynadı. Kirliyan çiftinin bulguları, sadece 1958'de kamuoyuna duyurulduğunda,

1970'te "Demir Perde'nin Ardındaki Psikik Keşifler" adlı kitap yayınlandığında Batı'da ilgi çekti (Packard, 2019).

Aura fotoğrafını çekmeye yönelik bir yüzyılın sonunda, Kaliforniya'lı bir girişimci olan Guy Coggins tarafından 1970'lerin New Age ortamında tasarlanan kaba bir kamera ortaya çıktı. Elektrik mühendisliği geçmişi olan Coggins, ilk AuraCam 3000'ini 1980'lerin başında piyasaya sürdü ve daha sonra AuraCam 6000'i piyasaya sürdü (bugün hala Radiant Human ve Magic Jewelry gibi kişiler tarafından kullanılmaktadır). Kirlian fotoğrafçılığını taklit eden AuraCam, Kirlian yöntemlerini kullanarak anında fotoğraflar üretmek için tasarlanmıştı; bu yöntemde bir anlık film kamerası, biofeedback sensörler içeren iki şarj edilmiş metal levhaya bağlanmıştı. Her okuma için konu ellerini — auratik enerjinin kaynağı olan ellerini — şarjlı levhalara yerleştirir; levhalar elektromanyetik verileri kaydeder; bir algoritma belirli frekanları, Coggins ve bir grup kahin tarafından önceden belirlenen renklere çevirir. İlk pozlama kişinin benzerini yakalar, ikinci pozlama üretilen renkleri üst üste koymaktadır. Oluşan çok renkli sis, fotoğraftan fotoğrafa değişir ve konunun auramı temsil ettiği ve şakral enerjileri hakkında içgörü sağladığı iddia edilir. (Daha sonraki sürüm olan AuraCam 6000, "Aura Analizör" yazılımı ile birlikte gelir ve metin ve temelde ASCII sanatını kullanarak yorumcu rolünü üstlenir.) Coggins'in en son yeniliği, WinAura adını taşıyan, bir bilgisayar web kamerası, özel bir algoritma ve biofeedback sensörlerini kullanan bir evde aura tespit cihazı ve fotoğraf yazılım paketidir. Ancak AuraCam 6000, analog fotoğrafçılığın geri dönüşü ve sanat "deneyimlerinin" popülerliği ile daha uyumlu olan bir ürün olduğu için WinAura'dan çok daha popülerdir. Coggins'in son teknolojisi, aura okumalarını konunun ellerinde bulunmasını sağlar. Sosyal medya çağında, okumayı alan kişi, aura fotoğrafı sürecine belirgin bir adım ekler, kişisel enerji görüntüsünü çevrimiçi olarak yayınlama adımı, binlerce diğer görüntü ile Instagram'ın düzenli, çok renkli karesine katılır (Packard, 2019).

4.3.3. Yeni Medya

AURA, tasarımcılar Anderson Tegen ve Aleksandr Usyskin tarafından yaratılan, dijital sanatın en gelişmekte olan yaratıcı firması Pepper's Ghost ve sürükleyici enstalasyon dünyasının üretimindeki en önemli gerçeklik olan Sila Sveta'nın yaratıcı ortak yönetmenliğinde uluslararası bir yapımdır. "Kişiyi merkeze alır, özünü

genişleterek aydınlattığı kadar korur. Aura sadece bir isim değil, Aura zamanın durduğu ve her eylemin somut ve anında sonuçları olduğu, muhteşem ve sürükleyici bir yer. Aura, insanları her şeyin merkezine geri getiriyor." (Sanal-9)

Çalışmada zifiri karanlık odaya girerken, ışıklar, renkler ve müzik yavaş yavaş ana unsurlar haline gelmektedir. Canlı kaynaklara dönüşmekte ve maddi olmayanın somut maddeye dönüştüğü bir paradoks yaratmaktadır. Katılımcının ısımla ışıktan gelen ısı arasında bir ilişki kurulmaktadır. Işık huzmelerinin oyununun gücü, 3D görüntülerle kaplayabilen ve bütünleştiren haritalama projeksiyonları ve hareket halindeyken zemini canlandırabilen benzersiz efektlerle buluşmaktadır. Bir ziyaretçi olarak, iki bölüme ayrılan deneyimin ayrılmaz ve aktif bir parçası olmaktadır. İlk perdede kendinizi, insanların varlığı ve hareketlerinin doğrudan etkileşim içinde olduğu, yıldız yağmuru veya doğal öğelerin büyümesi gibi anlamlı ve üretken anlara kaptırırsınız. Gördükleriniz ve duyduklarınız sabit ve tekrarlanan bir senaryo değil, insan ve dijital arasındaki ilişkinin sonucu olan her eylem yeni ve original bir deneyim sunmaktadır.

Tasarımcılar Anderson Tegon ve Aleksandr Usyskin'in belirttiği gibi, makine öğrenimi ile birlikte kullanılan yapay zekâ, hareketlerimizden öğrenebiliyor, ne kadar çok hareket edersek teknoloji o kadar çok öğreniyor ve görüntüleri kökten değiştirmektedir. İkinci perdede, deneyim daha samimi ve kişisel hale gelir, aura çevremizdeki dünyayla etkileşim düzeyini artırır, bir şekilde onunla birleşir ve bize kendi küçük meta evrenimizi yaratma fırsatı verir. Duygu, dünyanın her birimize yansıdığını, bizimkinden tamamen farklı olduğunu görmektir. Anderson'ın paylaştığı gibi odanın dışındaki yaşam, iki farklı gerçeklik arasındaki paralellik, işin aktarmak istediği deneyimdir.

L'OFFICIEL ITALIA: "Aura"yı nasıl tanımlayabiliriz: bu bir sergi mi, multimedya enstalasyonu mu, büyülü bir gösteri mi?

ANDERSON TEGON: Belirleyici konsept kesinlikle serginin konsepti. Ama ben buna deneyim demeyi seviyorum. Ve her bakımdan sürükleyici bir deneyim. Seyircilere eşlik ettiğimde aklıma gelen ilk kelime mekan oluyor. "Aura" her şeyden önce insanların başka bir dünyada, başka bir gerçeklikte buluşabilecekleri bir yerdir. Herkesin yaşadığı ilk his, dış dünyadan kopma hissidir. Esasen bir sergiyi izlemeye gidenlerin aklına, bir tablonun olduğu klasik ilişki ve onu belli bir mesafeye önden

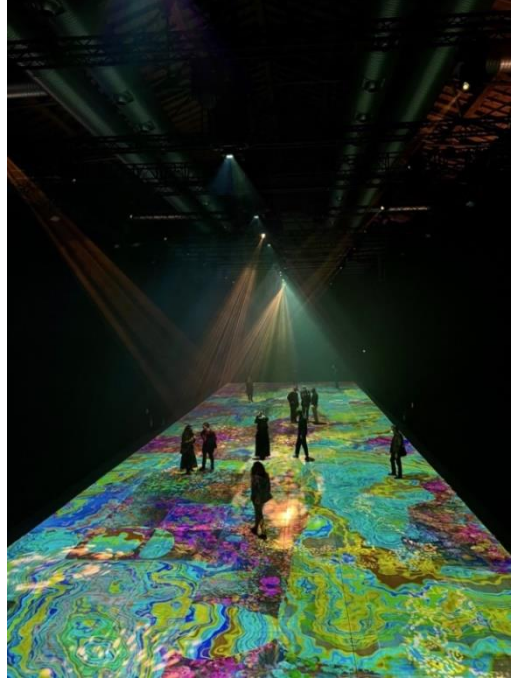
yerleştirilmiş, işi gözlemleyen bir ziyaretçi gelir. Burada deneyim tamamen farklıdır: siz izleyici olarak işin içindesiniz, işin kendisinin aktif bir parasısınız. (Sanal-9)



Resim 90: Kaynak: (<https://www.nssmag.com/en/pills/27896/aura-milan-digital-art>)



Resim 91: Kaynak: (<https://www.nssmag.com/en/pills/27896/aura-milan-digital-art>)



Resim 92: Kaynak: (<https://www.nssmag.com/en/pills/27896/aura-milan-digital-art>)

4.3.4. Enstalasyon Sanatı

Carlos Cruz-Diez Tarafından Kromasaturasyon: Carlos Cruz-Diez (d. 1923), 1960'lardan beri Kinetik ve Optik Sanat alanında faaliyet gösteren Fransız-Venezüellalı bir sanatçıdır. Çalışmaları, onu renk alanında yirminci yüzyılın en önemli düşünürlerinden biri haline getirdi.

Cruz-Diez, o zamandan beri görme ve renkle ilgili deneyler yapmaktadır. Rengi "kalıcı mutasyonu" olarak adlandırdığı şeyde göstermek için bir yöntem yaratmak amacıyla kendisini kromatik deneyimin neredeyse bilimsel bir keşfine adanmıştır.

"Rengi yüzyıllar boyunca bir kesinlik haline getirdik, ama öyle değil. Renk, gözümüzün önünde bir anda oluşan bir durumdur." Carlos Cruz – Diez (Sanal-10)

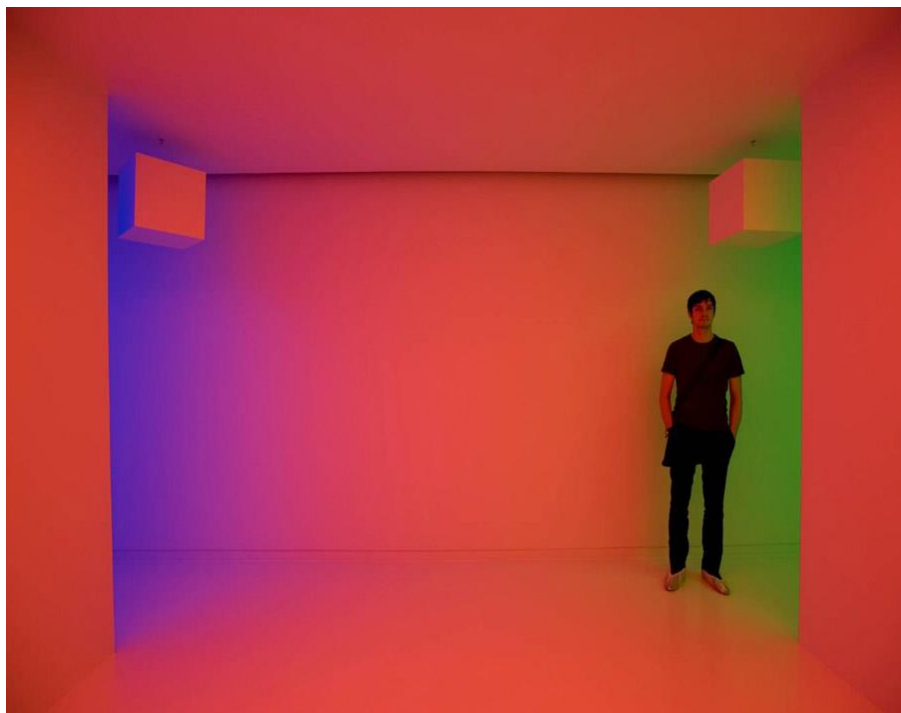


Resim 93: Kaynak: (<https://mindtheinterior.com/colour-installations-feel-colour-with-your-entire-body/>)

Kromosatürasyon, ziyaretçiyi tamamen monokrom bir duruma sokan, biri kırmızı, biri yeşil ve biri mavi olmak üzere üç renk odasından oluşan yapay bir ortam yaratıyor. Bu deneyim, geniş bir renk yelpazesini aynı anda almaya alışkın olan retinada bozukluklar yaratır. Kromosatürasyon, kültürel inançlardan bağımsız olarak, herhangi bir formun yardımı olmadan ve hatta herhangi bir destek olmadan uzaya giden, izleyicide maddi veya fiziksel bir durum olarak renk kavramını harekete geçirerek bir tetikleyici görevi görebilir. (Sanal-10)



Resim 94: Carlos Cruz-Diez, Cromosaturación, 1965/2004



Resim 95: Carlos Cruz-Diez, Cromosaturación, 1965/2004



Resim 96: Carlos Cruz-Diez, Cromosaturación, 1965/2004

Gabriel Dawe: Teksas merkezli sanatçı Gabriel Dawe, sanat alanında kendine özgü bir üsluba sahip olup, Technicolor ipliklerini bükerek ve döndürerek özgün mekanlara özel enstalasyonlar tasarlamasıyla tanınmaktadır. Dawe'nin büyük ölçekli enstalasyonları, görsel bir şölen sunarak ortama spektral renk patlamaları katma yeteneği ile dikkat çekmektedir.

Sanatçının elde ettiği göz kamaştırıcı etki, binlerce ince ipin bir araya getirilerek oluşturduğu zarif formunun yanı sıra renklerin kusursuz bir uyumu ile de vurgulanmaktadır. Milerce ip kullanımı, Dawe'nin eserlerine belirgin bir estetik katmaktadır. Bu ip dokusu, mekanın içindeki ışık oyunları ile etkileşime girerek, sanat eserinin zamansal bir boyut kazanmasına imkân tanımaktadır. Sanatçının enstalasyonları, mekanın geometrisi ile etkileşime geçerek görünüşte şekil değiştiren bir özellik kazanmaktadır. Bu dinamik form, izleyiciye sanatın evrimsel bir süreç olduğunu hissettirirken, aynı zamanda mekânın atmosferini önemli ölçüde zenginleştirmektedir. Dawe'nin eserleri, spektral renk geçişleriyle etkileyici bir görsel deneyim sunarak, izleyicilerde duygu ve düşünce uyandırmada etkileyici bir rol oynamaktadır.

Sonuç olarak, Gabriel Dawe'nin göz kamaştırıcı tavan kurulumları, mekanın estetik değerini artıran, teknik ustalık ve sanatsal duyarlılıkla birleşmiş bir ifade

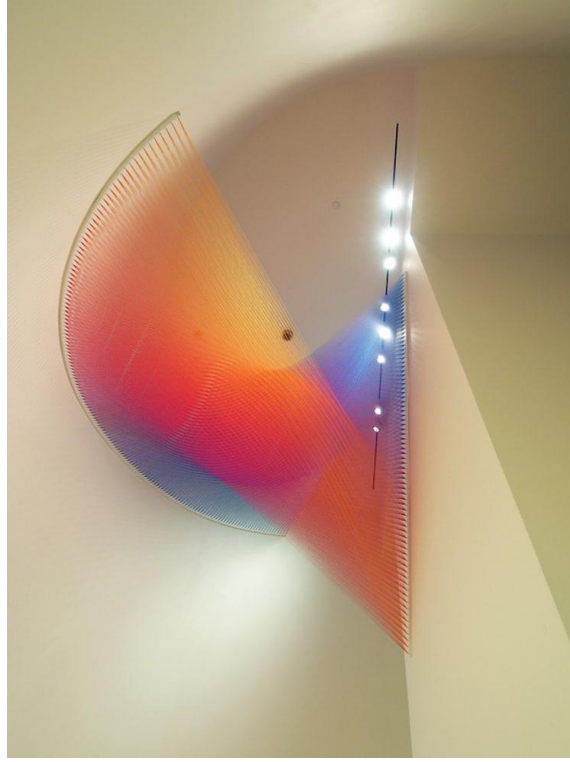
biçimidir. Sanatçının mekânın özgünlüğüne saygı gösterirken aynı zamanda çağdaş sanatın sınırlarını genişletmesi, onu benzersiz ve etkileyici bir sanatçı haline getirmektedir.



Resim 97: Gabriel Dawe, Plexus no. 35 sahaya özel kurulum + İplik, boyalı ahşap ve kancalar + 2016



Resim 98: Gabriel Dawe, Plexus A1, Smithsonian Nehri'nden 60 Millik İplik Örgüsüyle Yapılan Canlı Gökkuşuğu Enstalasyonu



Resim 99: Gabriel Dawe, Plexus 27

Travis Rice: Kıyılmış kâğıt kullanarak büyük ölçekli enstalasyonlar tasarlamakta ve renklerle dolup taşan eserleriyle dikkat çekmektedir. İzlenimcilik akımından ilham alan Rice, sanatsal pratiğini benzersiz bir biçimde şekillendirerek izleyicilerde hareket duygusunu uyandırmayı amaçlamaktadır. Sanatçı, yaklaşımının "empresyonist ressamlarınkine benzer olduğunu, ancak fırça darbesinin yerini, mekanik bir parçalayıcının ürünü olan tek tek ince kâğıt şeritlerinin aldığını" ifade etmektedir. Bu özgün malzeme kullanımı, Rice'nin eserlerine kendine özgü bir dokunuş katarak sanat alanındaki geleneksel sınırları zorlamaktadır. Rice'in eserlerinde gözlemlenen inşa edilmiş formlar, genellikle tavandan başlayıp zemine kadar uzanan bir düzlemde donmuş hareketi ima etmeyi hedeflemektedir. Kâğıt şeritlerinin titiz bir düzen içinde yerleştirilmesi, izleyicilere soyut bir anlam katmanın yanı sıra, zamanın katmanlı ve dinamik bir algısını sunar. Rice, kağıt malzemenin kırılğan doğasını kullanarak güçlü bir ifade gücü elde etmekte ve izleyiciyle etkileşime geçmeyi başarmaktadır. Sonuç olarak, Travis Rice'in kıyılmış kağıt enstalasyonları, izlenimcilikten esinlenerek geliştirdiği özgün yaklaşımı ve mekanik unsurların kullanımıyla sanat dünyasında önemli bir iz bırakmaktadır. Sanatçının eserleri, geleneksel malzemelerin ötesine

geçerek, izleyicilere estetik bir deneyim sunmanın yanı sıra, sanatsal ifade ve anlamın derinliklerine inme fırsatı sunmaktadır. (Sanal-11)



Resim 100: Travis Rice, Accumulation - Moberg Gallery - Des Moines, IA - 2013



Resim 101: Travis Rice, Cotton Candy Cesspool - Pearson Lakes Art Center - Okoboji, IA - 2012



Resim 102: Travis Rice, Rainbow Dyed Psychedelic Hallucination - 1300 Walnut Street -Des Moines, IA – 2012

Liz West: Canlı ortamlar yaratma konusunda parlak renkleri ve ışığı bir araya getirmektedir. West'in çok renkli renk şemalarına olan tutkusu, eserlerinde açıkça görülmekte olup, genellikle farklı ortamlar ve stillerle deneyler yaparak çeşitli ve orijinal bir portföy oluşturmaktadır. Sanatçının eserleri, renklerin etkileşimine vurgu yaparak izleyicilere görsel bir şölen sunmaktadır. West, renklerin ve ışığın bir araya gelmesiyle ortaya çıkan atmosferi kontrol etme becerisiyle tanınmaktadır. Oluşturduğu canlı ve dinamik ortamlar, izleyicilere duygu ve algılarında bir değişim yaşatma potansiyeline sahiptir. West'in eserleri, sadece renk kullanımıyla değil, aynı zamanda farklı ortam düzenlemeleri ve sanatsal stillerle oynayarak çeşitliliği vurgulamaktadır. Bu yaklaşım, sanatçının eserlerinin sınırları zorlayan, çağdaş sanatın çeşitliliğini yansıtan ve izleyicilere geniş bir estetik deneyim sunan bir portföy oluşturmaya olanak tanır. Sonuç olarak, Liz West'in sanat pratiği, parlak renklerin ve ışığın kullanımıyla öne çıkar. Eserleri, çeşitli ortamlar ve stiller aracılığıyla geniş bir yelpazede ifade bulur, izleyicilere estetik bir deneyim sunar ve sanatın çeşitli yönlerini keşfetmeye teşvik etmektedir. (Sanal-11)



Resim 103: Liz West, Our Colour Reflection - Installation (mirror, acrylic tubing) - Dimensions Variable -2016 - 2020



Resim 104: Liz West, Our Colour - Site-specific Installation (T5 fluorescent bulbs, cellulose gels) - Dimensions variable, this image shows 10,000 sq ft -2016



Resim 105: Liz West, Shifting Luminositz - Installation (LEDs and plastic pipes) - Variable dimensions, this image shows 400cm (w) x 250cm (d) x 300cm (h) – 2015

Deluxe Brut: Münih ve Madrid merkezli bir yaratıcı stdyodur. Bu stüdyo, Çin'in Hainan kentinde düzenlenen Luneng Sanya Körfezi Işık ve Sanat Festivali için özel olarak tasarlanmış bir enstalasyon sunmaktadır. Enstalasyon, 2,5 metre yüksekliğindeki cam panellerden oluşan bir labirenti içermekte ve izleyicilere etkileŐimli bir deneyim sunmaktadır. Labirentin içinde hareket eden izleyiciye, duvarların renk deėiŐtirdiėi bir atmosfer sunulmaktadır. Bu renk deėiŐimleri, enstalasyonun LED'lerle ve dikroik bir filmle donatılmış olmasından kaynaklanmaktadır. Deluxe Brut, izleyicinin katılımını teşvik eden ve sanat eserinin dinamik bir Şekilde değişen öğelerini deneyimleyen bir etkileşim sunma amacıyla tasarlanmıştır. Bu zel enstalasyon, sadece görsel bir deneyim sunmakla kalmayıp aynı zamanda teknolojinin ve malzemenin sanatla nasıl entegre edilebileceğini gösteren bir örnek olarak da öne çıkmaktadır. Deluxe Brut'un projeleri, sınırları zorlayan ve izleyicilere etkileŐimli, aėdaŐ sanatın evrilen yüzünü keşfetme fırsatı sunan özgün ve yaratıcı yaklaŐımları yansıtılmaktadır. (Sanal-11)



Resim 106: Deluxe Brut, The 2.5 metre-high (8.2ft) acrylic glass maze is coated with a dichroic film



Resim 107: Deluxe Brut, The 2.5 metre-high (8.2ft) acrylic glass maze is coated with a dichroic film



Resim 108: Deluxe Brut, The 2.5 metre-high (8.2ft) acrylic glass maze is coated with a dichroic film

Ugo Rondinone: İsviçreli sanatçı Nevada'nın güneyindeki çölde kayalık bir araziden yükselen anıtsal bir kamu enstalasyonu olan "Yedi Sihirli Dağ"ı kurarak sanatseverleri etkilemeyi amaçlamıştır. Bu etkileyici enstalasyon, Sanat Üretim Fonu ve Nevada Sanat Müzesi tarafından desteklenmiştir. "Yedi Sihirli Dağ", yerçekimine meydan okuyan bir dizi renkli devasa taş konfigurasyonundan oluşmaktadır. Üst üste yığılmış taşların oluşturduğu bu doğal olarak meydana gelen kapüşonlular, aynı anda hem stabiliteyi hem de çökme eğilimini çağrıştırarak izleyiciler üzerinde çift anlamlı bir etki bırakmaktadır. Bu mamut höyükler, yapımı yaklaşık beş yıl süren bir süreç sonucunda ortaya çıkmıştır. Sanatçının eseri, jeolojik oluşumlar ile soyut kompozisyonlar arasındaki manzarayı müzakere ederken, meditatif kaya dengeleme sanatını çağrıştırmaktadır.

Rondinone'un "Yedi Sihirli Dağ" enstalasyonu, doğanın güçleriyle sanatsal ifadeyi birleştirerek izleyicilere hem görsel hem de düşünsel bir deneyim sunmaktadır. Eser, sanatçının eşsiz perspektifini ve doğanın etkileyici öğelerini bir araya getirerek, çevresiyle etkileşime geçen, anlam katmanlarıyla dolu bir yapıt ortaya koymaktadır.

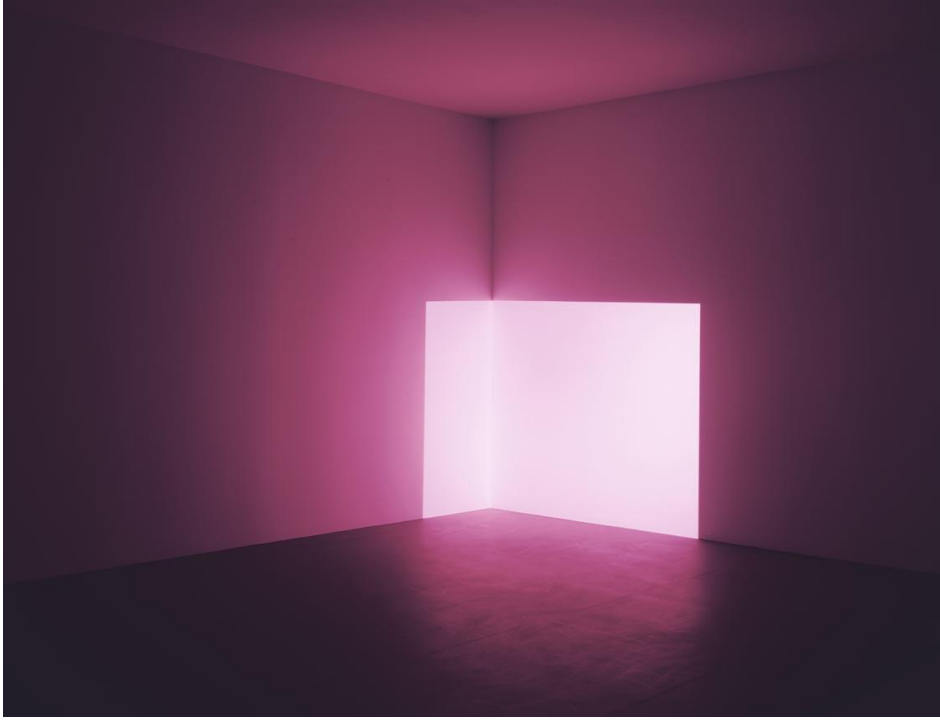


Resim 109: Ugo Rondinone, Seven Magic Mountains, 2016.

4.3.5. Işık Sanatı

Işık, sanatın ve renngin yaratılmasında büyük bir rol oynamaktadır. İnsanlar doğaları gereği fototrofiktir, yani ışığa doğru büyürüz. Sanat, ışığı derinlik, ayrıntı ve atmosfer yaratmak ve duygu iletmek veya bir açıklama yapmak için kullanabilmektedir. Sanatçılar, eserlerinin belirli yönlerini vurgulamak için her zaman ışığı kullanmışlardır. Örneğin bir meyve sepetini ya da bir inci küpeyi aydınlatan ışık, bir sanat eserinin niteliklerini nasıl vurgulayabilir? Karanlığın aydınlıkla kontrastı çekici olabilir. Örneğin, Chiaroscuro, en ünlüsü Caravaggio, Rembrandt ve Goya gibi sanatçılar tarafından kullanılan, dramatik kompozisyonlar yaratmak için ışık ve karanlık arasındaki katı kontrastı kullanan bir tekniktir. Modern ve çağdaş sanatta sadece ortam değişti. Işık, sanat eserlerini aydınlatmak içinde kullanılabilir. Bazı sanatçılar ışığı sanat olarak kullanırlar. Bilindiği gibi ışık sanatı, heykel, yerleştirme ve performans dâhil olmak üzere birçok medya biçimini alabilmektedir. Sanatçılar çalışmalarını oluşturmak için renkleri, açıları ve gölgeleri kullanabilirler. Işık sanatı denen şeyi sandığınızdan daha fazla görmüş olabilirsiniz; neon tabelalar, bir binaya yansıtılan holografik görüntüler, soyut aydınlatma armatürleri veya ışık heykelleri. Işık sanatı, müzelerin yanı sıra ticari ve konut alanlarına da hâkimdir ve onu öne çıkan ve erişilebilir bir sanat formu haline getirir. (Sanal-12)

James Turrell: James Turrell'in eserlerinden biri olan bu enstalasyon, New York'taki Guggenheim Müzesi'nde ziyaretçilere şekil ve ışığı kullanarak sıra dışı bir deneyim sunmaktadır. Turrell, bu enstalasyon aracılığıyla ışığın sadece statik bir öge veya bir duvarda sergilenmesi gereken bir unsuru olmadığını, aksine ışığın kendisinin bir deneyimin merkezi olabileceğini göstermiştir. Ziyaretçileri mora kaptıran bu enstalasyon, Turrell'in sanatında ışığı bir malzeme olarak kullanma ve onunla etkileşimde bulunma konusundaki benzersiz yaklaşımını vurgular. Sanatçı, ışığın sadece aydınlatma aracı olmanın ötesinde, izleyiciyle etkileşim kurarak bir deneyim yaratma potansiyelini ortaya koymuştur. Turrell'in bu enstalasyonu, geleneksel sanat algısını sorgulayarak izleyicilere sadece görsel bir deneyim sunmakla kalmayıp aynı zamanda duysal ve zihinsel bir deneyim yaşatma amacını taşır. Sanatçının ışığı sanatsal bir ifade aracı olarak kullanma şekli, izleyiciyi düşünmeye ve algılarını yeniden değerlendirmeye yönlendirir. (Sanal-12)

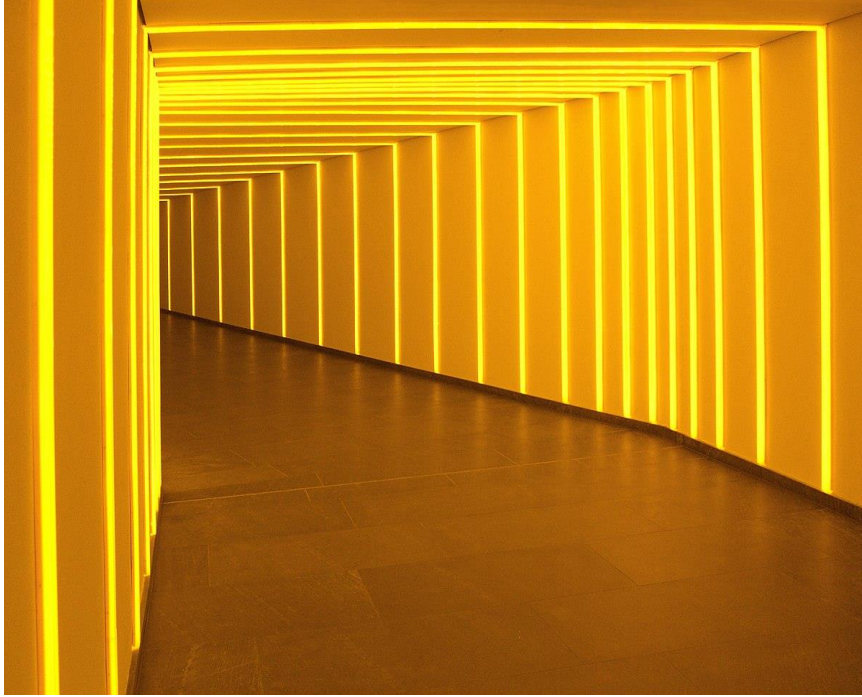


Resim 110: ‘‘Onda Pink’’ James Turrell 1968

Jenny Holzer: Jenny Holzer'in "BLUE PURPLE TILT" sergisi, İngiltere, Birmingham'daki Midlands Sanat Merkezi'nde (MAC) gerçekleşmiştir ve sanatçının hayatındaki LED tabelalardan esinlenerek oluşturduğu yedi "gerçeği" içermektedir. Sergide yer alan tam mesaj şu şekildedir: "Aptalca sebeplerle yakalanıp öldürülmek

Gunda Foerster: Post-minimalist estetikten ayrılarak, huşu ve yabancılaşma hissi uyandıran eserleriyle dikkat çekmektedir. Berlin'de sergilenen eserlerinden biri olan "TÜNEL", sanatçının ışıkla kurduğu özgün bir atmosferi sunmaktadır. Floresan sarı ampuller, bu parçada önemli bir rol oynayarak renk, neon ışığı ve doğal olmayan ışık unsurlarını vurgulayarak koridoru aydınlatmakta ve çevrelemektedir. Foerster'ın eserleri, minimalizmden uzaklaşarak soyut bir dil oluşturur ve izleyicilere çağdaş sanatın sınırlarını zorlama fırsatı sunar. "TÜNEL", ışığın ve renklerin kontrolü aracılığıyla mekanın atmosferini dönüştürerek izleyicilere duyuşsal bir deneyim sunar. Floresan sarı ampuller, sadece aydınlatma aracı olarak değil, aynı zamanda sanatın bir ifade biçimi olarak kullanılarak mekanın estetik yapısını önemli ölçüde etkiler. (Sanal-12)

Gunda Foerster'ın eserleri, izleyicileri sadece görsel bir deneyimle sınırlamayıp, aynı zamanda duyuşsal ve düşünsel bir etkileşim sağlama amacı taşır. Sanatçının "TÜNEL" adlı eseri, ışığın sanatsal potansiyelini keşfetme çabasını yansıtarak, izleyicilere mekanın algısını değiştirmeleri için bir davet sunmaktadır.

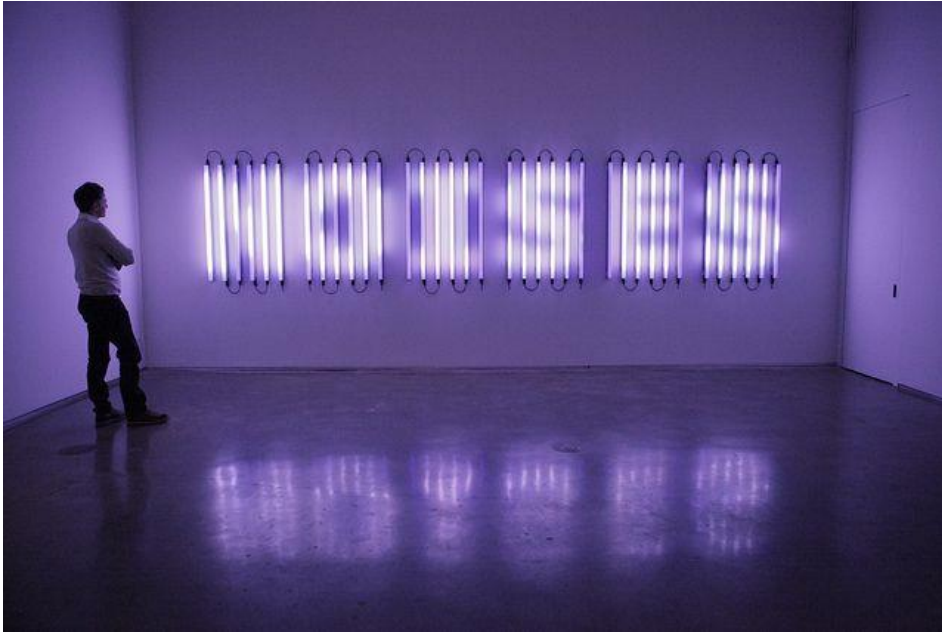


Resim 112: Gunda Foerster, Tunnel Bundestag, 2012

Ben Rubin: Kelimeleri ışıkla heceleyerek ışık sanatı sahnesine önemli bir katkıda bulunmuştur. Multimedya geçmişine sahip olan Rubin, özellikle bir sohbet odasındaki metni gerçek zamanlı olarak görselleştirmek amacıyla vakumlu floresan ampuller

kullanmıştır. Özel tasarlanmış bir ampulün içindeki karanlık ve ışığı ustaca kullanarak, benzersiz bir sanat eseri ortaya koymuştur. Rubin'in ışıkla metin oluşturma yöntemi, kelimelerin yanı sıra mekanın atmosferini de etkilemekte ve izleyicilere görsel bir şölen sunmaktadır. Özellikle multimedya arka planına sahip olması, sanatçının eserlerini daha geniş bir bağlam içinde değerlendirmesine ve izleyiciyle etkileşime geçmesine olanak tanımaktadır. Her bir ampulün titizlikle kontrol edilmesi, metni gerçek zamanlı olarak canlandırma ve mekânda özgün bir atmosfer yaratma yeteneğini ortaya çıkarmaktadır.

Ben Rubin'in bu özgün yaklaşımı, sanat dünyasında dilin ve ışığın etkileşimini keşfetmeye yönelik bir çabadır. Multimedya unsurlarını kullanarak, sanatçı, izleyicilere duysal bir deneyim sunmanın yanı sıra dilin görsel bir ifade biçimi olarak nasıl kullanılabileceğini de vurgulamaktadır.



Resim 113: Ben Rubin, “Listening Post” (2002), Rubin'in bağlanabilirlik ve verilere yönelik ilk büyük araştırmasıydı. Parça, istatistikçi Mark Hansen ile bir işbirliğiydi.

Rafael Lozano-Hemmer: Işıklar, robotlar, LED ekranlar ve film projeksiyonları gibi teknolojik unsurları kullanarak, insanların bir alan içinde etkileşimde bulunma deneyimini dönüştüren bir sanatçıdır. Özellikle asılı akkor ampullerin kullanıldığı "Pulse Room" adlı eseri, ziyaretçilerin kalp atışlarıyla etkileşimde bulunma üzerine kurulu bir deneyim sunmaktadır. Bu eser, ampullerin bir ara yüzle senkronize bir şekilde ziyaretçinin kalp atış hızına uygun bir biçimde yanıp söndüğü bir etkileşim alanını

içermektedir. Lozano-Hemmer, ışığı, sesi ve hareketi bir araya getirerek katılımcıları sanat eseriyle etkileşime geçmeye teşvik etmekte ve onları duygu ve farkındalık seviyelerini değiştirmeye yönlendirmektedir. Pulse Room, ışığın bir metafor olarak kullanılması yoluyla kişinin içsel durumunu yansıtmakta ve ziyaretçiye daha derin bir farkındalık hissi bırakmayı amaçlamaktadır. (Sanal-12)

Lozano-Hemmer'ın eserleri, teknolojinin ve sanatın kusursuz bir birleşimini sunarak, izleyiciyi katılımcı bir deneyime davet etmektedir. Pulse Room, ışığın insan psikolojisi ve duygusal durumu üzerindeki etkilerini keşfederken, sanatın izleyici ile etkileşimde bulunma potansiyelini vurgular.

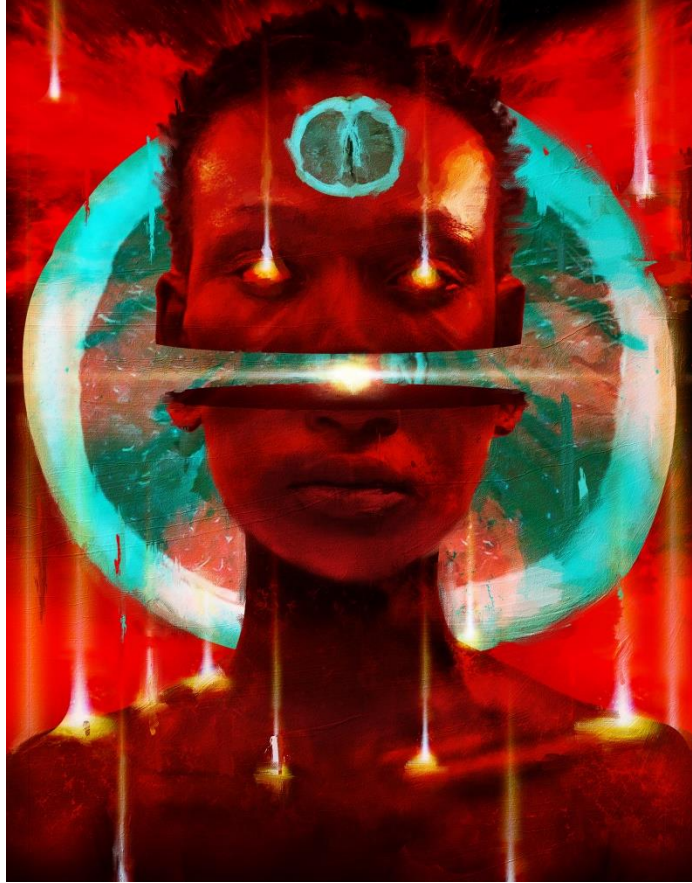


Resim 114: Rafael Lozano-Hemmer imzalı “Pulse Room”: Pulse, Kasım 2018'den Nisan 2019'a kadar Washington, DC'deki Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi'nde sergilendi.

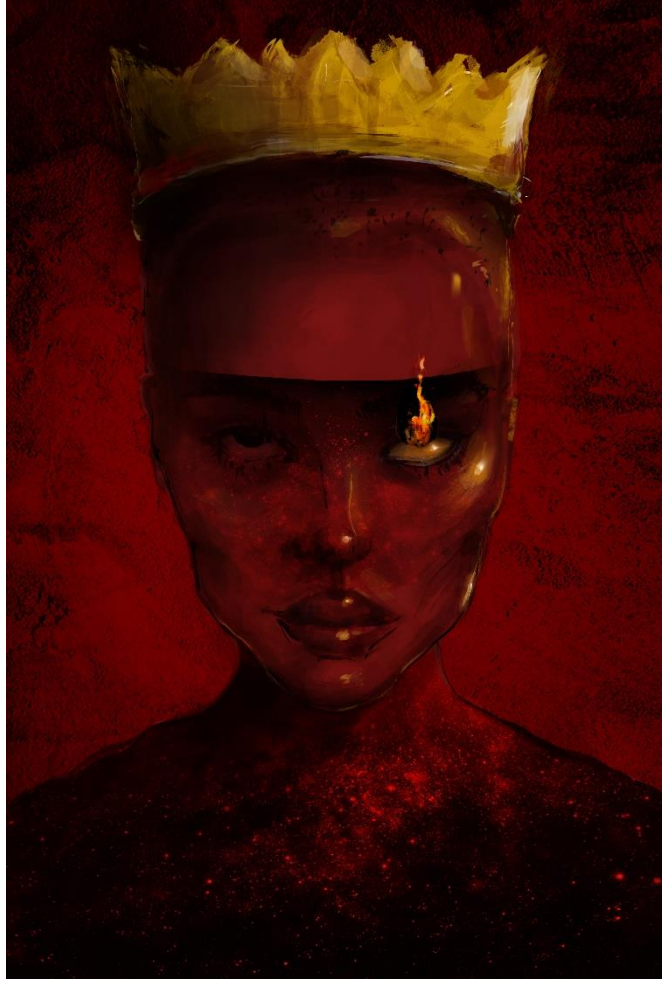
5. BÖLÜM: SANATSAL ÇALIŞMALAR

5.1. Sanatsal Çalışmalar ve Yorumları

Konuyla iç içe olan 10 adet sanatsal çalışma oluşturulmuştur. Bu 10 çalışmada dijital olarak bir çizim tableti aracılığı ile yaratılmıştır. Her bir çalışma aura renklerinin hem negatif hem de pozitif yönlerini ele alarak üretilmiştir. Çalışma serisinin adına ‘‘AURALAR’’ olarak karar verilmiştir. Teknik olarak dijital olarak çalışılmasının sebebi sanatçının lisans geçmişinde bu alanda hem bir donanıma sahip olması hem de renk ve kaynak özgürlüğünün daha ulaşılabilir olması sebebiyle tercih edilmiştir.



Resim 115: Umut Can Sevgili, Apocalypse, Dijital Çizim, 50 cm x 70 cm, 2022, Karabük



Resim 116: Umut Can Sevgili, Greed, Dijital Çizim, 50 cm x 70 cm, 2022, Karabük

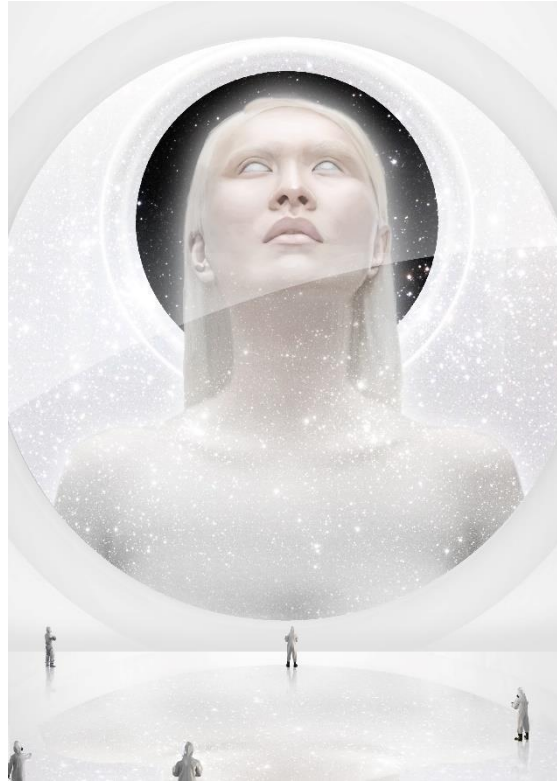
Üstteki 2 çalışma da kırmızı auranın enerjisi ele alınmıştır. İlk çalışma da(Resim 115) manifesto olarak şu anlamları barındırmaktadır:

Biz, kırmızı auranın karanlık derinliklerinde kaybolmuş ruhlarız. Kırmızı, şehvetin zehirli cazibesini, doyumsuz arzuları ve bencilliği temsil etmektedir. Bu renk, insan doğasının en karanlık ve yıkıcı güçlerini yansıtmaktadır. Kırmızının parlaltısı altında, insanların içindeki vahşi, doyumsuz arzularla yüzleşiriz.

Şehvet ise, kontrolsüz bir şekilde hayatımıza giren bir zehirdir. İnsanları kendi çıkarlarımız için manipüle etmek, güçlü arzularımızı bastırmak ve başkalarının yaşamlarını çıkarlarımız için bozmak, kırmızı auramızın karanlık yönünün birer yansımasıdır. Bu şehvet, insanların arzularını takıntıya dönüştürüp ruhlarını zehirler.

Greyfurt ise çalışmada cinsel metafor olarak seçilen semboldür, ancak bu kez acı ve hırslı bir şekilde. Onun ekşiliği, şehvetin insanoğlunu nasıl acımasızca tüketebileceğini temsil eder. Greyfurtun sulu içeriği, diğerlerinin acılarını manipüle etmek için kullanılan bir tuzaktır. Bizler, kırmızı auranın bu karanlık ve zararlı dünyasında kaybolmuşuz. Kıyametin ardında, insan doğasının en kötü yönlerini keşfederiz. Bizler, şehvetin acımasız gücünü anlamak ve onunla yüzleşmek için buradayız. Kırmızı aura, insanların içindeki şeytanı serbest bırakır ve biz de onun yıkıcı dansına katılırız

Diğer çalışma (Resim 116) ise kırmızı renginin bir diğer gölge anlamı olan hırs ele alınmıştır. Gözlerinde elde edemediği zaferi ve güç zehirlenmesini gösteren bir karakterin portresi yer almaktadır. Bedeni zifiri bir boya ile kaplanmış karanlık bir duygunun karşılığı şeklinde boyanmıştır. Bakışlar elde edilen zaferden daha çok elde edilmeyi bekleyen yeni hedefleri göstermektedir. Aslında her şeyin bir zehir olduğu önemli olanın doz olduğu gözden kaçırılmıştır. Kırmızı renginin baskınlığı, o duygunun verdiği yoğunlukla özdeş bir şekilde uygulanmıştır.



Resim 117: Umut Can Sevgili, Uniqueness, Dijital Çizim, 50 cm x 70 cm, 2023, Karabük



Resim 118: Umut Can Sevgili, Fostering Evil, Dijital Çizim, 50 cm x 70 cm, 2022, Karabük

Üstte ki 2 çalışmada (Resim 117-118) ise beyaz auranın hem aydınlık- olumlu yanını hem de karanlık-olumsuz tarafı ele alınmıştır. Resim 117'deki çalışma da beyaz auranın yansıttığı temiz, saf ve yüce yansıtılmıştır. Hikaye uzayda bir laboratuvar ortamında eşsiz elementlerden elde edilen bir maddenin insan figürü görünümündeki bir deneyini göstermektedir. Beyaz aura en eşsiz ve ender görülen auralardan biridir. Genelde büyük yöneticiler, liderler veya kendini gerçekleştirmiş bireylerde bulunan bir aura çeşitidir. Çalışmada merkezde bulunan ana karakterinin bu kadar devasa ve yüce görünümü bu sebepten kaynaklanmaktadır.

Resim 118'de ki çalışmada ise beyaz auranın karanlık kısmı ele alınmıştır. Kendini olumlu anlamda gerçekleştirememiş beyaz auraya sahip bir birey gölgelerin esiri olmuştur. Artık çevresine ilham ve liderlik edemeyen, onların enerjisinden beslenen bir varlığa dönüşmüştür. Çalışmada da tam olarak bu yansıtılmaya çalışılmıştır. Karanlık

bir dünya da, kendi ağlarının pençesine düşmüş birçok kötü enerjiyi içinde hapsedmiş bir karakter yer almaktadır. İçinde beslediği bu ruhlar onu karanlık bir evrenin içine hapsedmiştir.



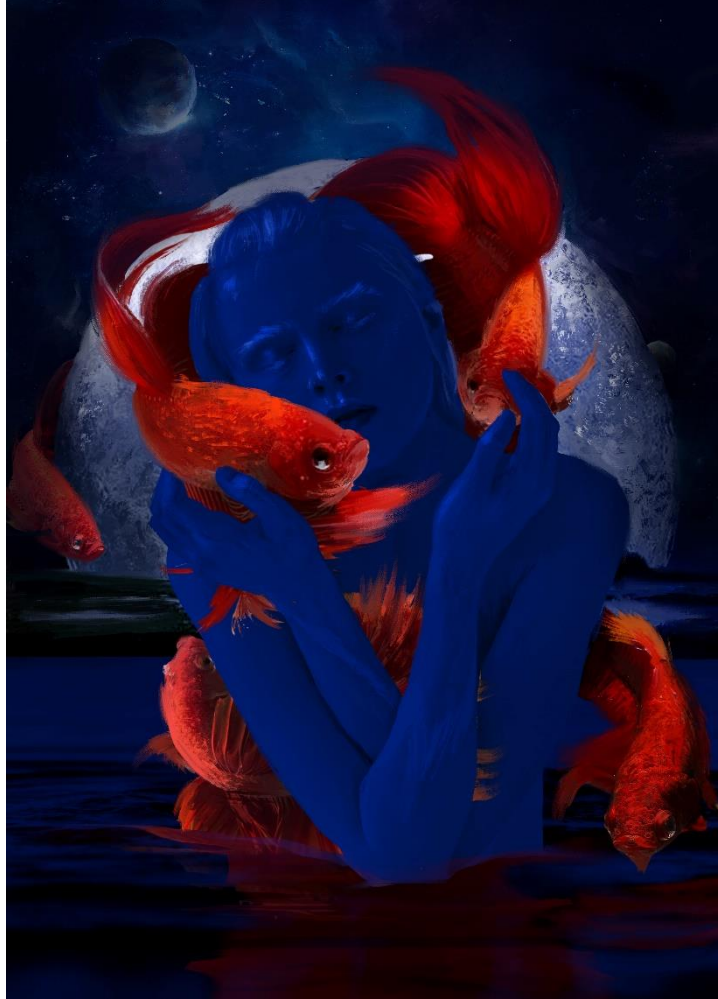
Resim 119: Umut Can Sevgili, Awakening, Dijital Çizim, 50 cm x 70 cm, 2022, Karabük

Sarı aura zihin, zekâ ve özgüveni temsil etmektedir. Bu auraya sahip bireyler bize farklı pencerelerden bakmamıza ve yeni fikirler için bilincimizi nasıl kullanacağımıza destek olurlar. Çalışma da (resim 119) karakterin 3. bir göze sahip olması bundan kaynaklıdır. Derinliklerdeki bilgelik ve sezgiyi temsil ediyor. Göz, evrenin sırlarını ve içsel güneşin ışığını aralıyor.

Sarı aura ayrıca güneşi temsil etmektedir. Güneşin bize verdiği ışık ve enerji hayatımızın bir parçasıdır. Karakterde içinde parıldayan bir enerjiyi taşımaktadır. Bu enerji, ışığın gizemli dokunuşlarıyla dolup taşıyor, adeta içinden güneşin yansımaları

gibi yayılıyor. Bu karakter, sadece dışsal bir varlık değil, aynı zamanda içsel bir yolculuğun sembolü. Arkasındaki güneş ışığı, içindeki sonsuz potansiyeli ve aydınlanmayı temsil etmektedir. Sarı aura, coşkulu bir enerjinin ifadesi olup, etrafına pozitif bir titreşim yayıyor. Rengin canlılığı, içsel gúcün ve neşenin bir manifestosu olarak okunabilir.

Bu eser, içsel keşif ve aydınlanma arayışının yansımasıdır. Işığın ve enerjinin dansı, izleyiciye içsel yolculukları ve kendi potansiyellerini keşfetme çağrısını hatırlatır. Sarı aura, işinde barındırdığı güçlü sembollerle izleyicileri ruhsal bir yolculuğa çıkarırken, karakterin içindeki bu ışıltılı enerji, izleyiciyi kendi iş ışıklarını keşfetmeye teşvik etmektedir.



Resim 120: Umut Can Sevgili, Dance of Blue, Dijital izim, 50 cm x 70 cm, 2022, Karabük

Hayal gücümüzün sonsuz derinliklere sahip bir okyanus gibidir. Bu eser (resim 120), mavinin huzur veren aura enerjisinin özgürlüğünü ve hayal gücünün derin sularını yansıtmaktadır. Suda bir karakter, etrafını saran balıklarla bütünleşmiş, adeta suyun dans eden bir parçası gibi. Bu karakter, içinde dinginlik taşıyor ve mavinin sakinliğiyle çevrili. Balıklar, karakterle birlikte uyum içinde, sakin bir ritimle dans ediyorlar. Bu dans, hayal gücünün derinliklerinde bir yolculuğu anlatmaktadır. Gökyüzünde parlayan gezegenler, hayal gücünün sınırlarını aşan ve evrenin sonsuzluğunu hatırlatan yıldızlar gibi parlıyor. Mavi aura, karakterin etrafında yayılan huzur ve dinginliği temsil ederken, suyun sıvı doğası da hayal gücünün akışkanlığını simgeliyor. Bu eser, içsel bir keşif ve özgürlüğün simgesi olarak okunabilir. Mavinin gücü, izleyiciye, hayallerin ötesindeki bir dünyanın keşfine çıkma cesareti verir.

Bu eser, dinginlik ve özgürlüğün, hayal gücünün sonsuzluğuyla birleştiği bir noktayı tasvir etmektedir. Mavi aura, sakinliğiyle birlikte derin düşüncelerin, ruhsal keşiflerin ve hayal gücünün serbest akışının bir yansımasıdır. İzleyiciye, hayatın sırlarını keşfetmek için içsel bir yolculuğa çıkma çağrısı yapmaktadır.



Resim 121: Umut Can Sevgili, Dreamers, Dijital Çizim, 50 cm x 70 cm, 2023, Karabük

Bu çalışma (Resim 121), mor tonları paletiyle dokunmuş, gerçeküstü bir manzara sunmaktadır. Bir pencerenin içinde, uzun saçları sırtına kadar uzanan bir genç kız yer almaktadır. Kızın gözlerinin üzerinde, merak uyandıran bir kelebek figürü yer almakta ve etrafında dans eden kelebeklerle çevrelenmiştir. Bu sahne, mor renklerin mistik ve ruhani özellikleriyle birleşerek izleyiciyi o atmosfere dahil etmeyi hedefliyor.

Kızın arkasında, bulutlar arasında beliren ay, manzaranın gerçeküstü bir boyutta sunulmasına katkıda bulunmaktadır. Pencere, adeta bir tablo gibi tasarlanmıştır, izleyiciye ruhani bir yolculuk vaat etmektedir. Ruhaniyet ve mistisizm, kelebeklerin sembolik varlığı ve morun aura ile ilişkilendirilen derin anlamlarının katkısıyla eserin merkezinde yer alır. Bu eser, mor auranın sembolizmi üzerinden izleyiciye bambaşka bir boyut sunmaktadır. Ruhaniyet ve gerçeküstü öğeler, titiz ve incelikli detaylarıyla birleşerek, izleyiciyi mistik bir dünyaya davet etmektedir.

Sanat eserinin anlamlı bütünlüğü ve mor renklerin ruhani sembolizmi, izleyiciyi farklı bir boyuta taşıyarak, sanatın evrensel dilini ruhun derinliklerine kadar hissettirir. Bu çalışma, morun mistik gücünü ve ruhaniyetin derinliklerini keşfetme yolculuğuna bir davet olarak önümüzde durmaktadır.



Resim 122: Umut Can Sevgili, The Power of Balance, Dijital Çizim, 50 cm x 70 cm, 2023, Karabük

Çalışma, bir kadın figürüyle doğanın ve ruhsal dengesini yansıtmaktadır. Tabiat ananın simgesel olarak bir metaforu diyebiliriz. Beyaz saçlar, yaşam deneyimi ve içsel bilgelikle özdeşleşirken, namaste pozisyonundaki elleri iç huzuru ve ruhsal dengeyi sembolize ediyor. Yeşil ışık ise canlılık, yenilenme ve doğal dengeyi ifade ederken, kadının alnındaki üçüncü göz, derin içgörü ve manevi açıklığı temsil etmektedir.

Karakterin arkasındaki yapraklar, insanın doğayla olan uyumunu ve tabiatın gücünü vurguluyor. Bu unsurlar, resmin evrensel bir denge arayışını, içsel aydınlanmayı ve doğayla bütünleşmeyi anlatarak, ruhsal gelişim ve içsel uyumu işaret etmektedir.



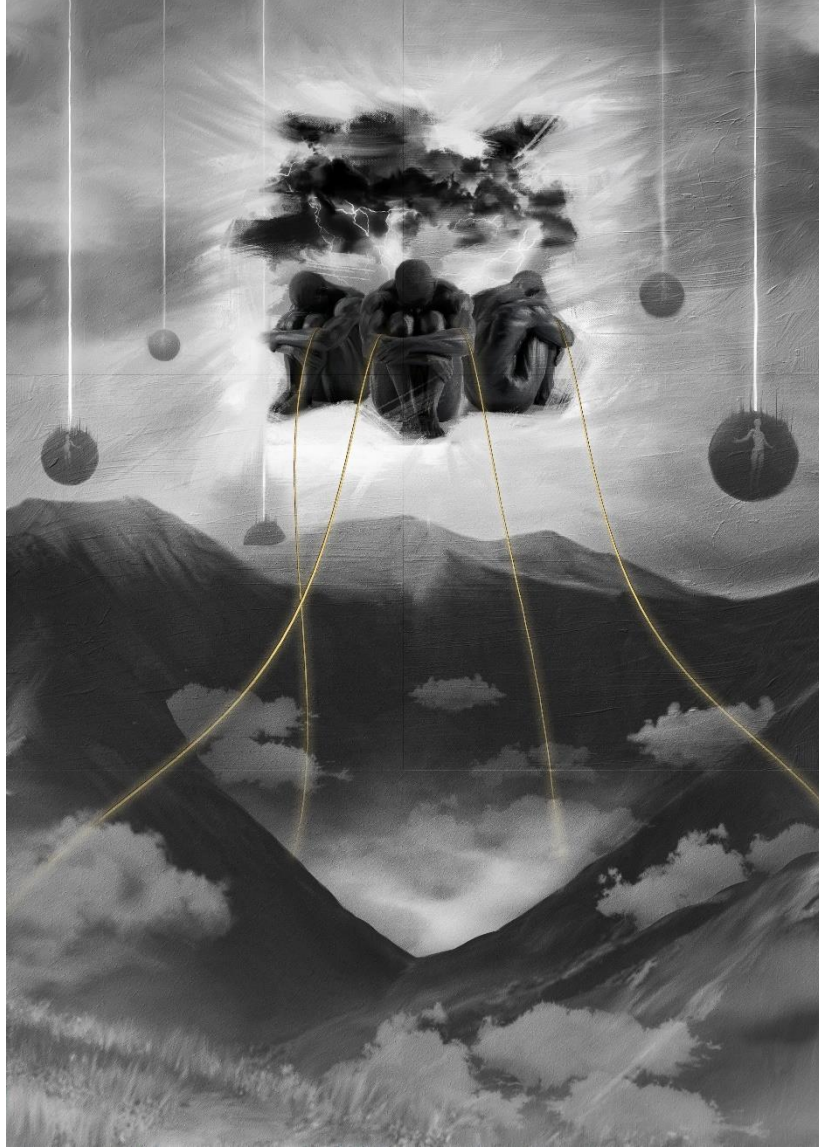
Resim 123: Umut Can Sevgili, Wise King, Dijital Çizim, 50 cm x 70 cm, 2023, Karabük

Bu çalışma (Resim 123), sanatçının gökkuşağı aurasının yansımalarını, enerjinin dengeleyici gücünü ve liderlik özelliklerini vurgulamaktadır. Sanat eseri, simetri ve denge kavramlarıyla yüzü 2'ye bölünmüş, simetrik bir kralın büstünü merkezine almaktadır. Bu, sanatçının denge ve uyum anlayışını temsil etmektedir. Büstün altında bulunan havuz, bir bilgelik kaynağı olarak sunulmuştur. Bu, eserin derinlikli anlamını vurgulayan merkezi bir unsurdur. Havuz, çevresindeki heykel silüetleriyle çevrilidir. Bu heykeller, büstün duvar içinde olup kral büstüne bakarak ilham aldıklarını temsil etmektedir.

.Sanat eserindeki liderlik özelliği, herkes tarafından paylaşılmayan nadir bir enerji biçimini yansıtmaktadır. Büyük kral büstü, çevresindekilere ilham veren bir figür olarak öne çıkmaktadır. Eser, liderlik ve bilgelik arasındaki bağlantıyı vurgulayarak, izleyiciye bu değerleri içselleştirmeyi önermektedir. Renk seçimi, gökkuşağının canlı ve enerji dolu tonlarını içerirken, kompozisyon simetri ve denge hissiyatını pekiştirmek için düzenlenmiştir. Bu çalışma, izleyiciyi denge, liderlik ve bilgelik kavramlarını

düşünmeye ve hissetmeye davet ederek, estetik ve sembolizm aracılığıyla derin bir düşünsel etki yaratmaktadır.

Bu eser, görsel sanat aracılığıyla enerjiyi, liderliği ve bilgeliği harmanlayarak, izleyiciyi derin bir düşünsel yolculuğa çıkarırken, sanatın gücünü ve ifade kabiliyetini vurgulamaktadır.



Resim 124: Umut Can Sevgili, Fall, Dijital Çizim, 50 cm x 70 cm, 2023, Karabük

Bu son çalışma (Resim 124) da ise siyah auranın yansıttığı karanlık o iç dünyayı temsil etmektedir. Merkezde üç tane karakteri bulunuyor, elleri dizlerinde ve yüzlerini kapatarak bir içe dönüklük ifade ediyorlar. Ellerindeki ip, onların kendilerini karanlık

ve depresif bir dünyaya bağladığını simgelemektedir. Üzerlerindeki karanlık bulutlar, bu siyah aura ile ilişkilendirilen yalnızlık, depresyon ve karanlık duyguları temsil ediyor. Çalışmanın genel tonları siyah, çünkü bu aura ile ilişkili olan duyguların renksizliğini vurguluyor. Arka planda bulunan yuvarlak fanüsler, içinde beyaz karakterler barındırıyor. Bu karakterler, ruhlarını yukarı doğru çekilmiş bir pozisyonda temsil ediyor. Bu durum, artık karanlık auranın etkisi altında olmayıp aydınlığa kavuşan bireyleri simgeliyor. Ruh hallerinin düzelmiş olması, onların kurtuluşunu ifade etmektedir.

Bu eser, siyah aura ile ilişkilendirilen duygusal karmaşıklığı ve depresif hisleri betimlerken, aydınlık ve kurtuluş temasını da vurguluyor. Karakterlerin içsel yolculuğunu ve duygusal dönüşümünü görsel ve sembolik olarak aktarmayı hedeflemiştir.

SONUÇ

Farklı dönemlerdeki sanat eserlerinde kullanılan renk paletlerinin toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlamlarla ilişkilendirilmesi, renklerin evrimini gözler önüne serdi. Antik çağlardan bugüne, sanat eserlerindeki renk kullanımının nasıl değiştiği ve nasıl şekillendiği üzerine yapılan analizler, renklerin insan algısındaki rolünü anlamamıza katkı sağladı. Aura, renklerin insan bedeni ve zihni üzerindeki enerji alanı olarak kabul edilir. Bu çalışma, renklerin aura üzerindeki etkilerini derinlemesine inceleyerek, bu etkilerin sanat eserlerine nasıl yansıtıldığı gözlemlenmiştir. Renklerin insan ruh hâline, duygusal durumlarına ve enerji seviyelerine etkisi üzerine yapılan araştırmalar, sanatın duygusal yoğunluğunu ve izleyiciler üzerindeki etkisi vurgulanmıştır. Renklerin kullanımının, sanat eserlerinin duygusal etkilerini artırabileceği, izleyicilerin algısını yönlendirebileceği ve sanatçıların ifade biçimlerini zenginleştirebileceği hedeflenmiştir. Sanat tarihinde renklerin dönemselsel ve kültürel değişimlerini anlamak, renklerin sanat ve kültürdeki değişen rollerini kavramak açısından önemlidir. Bu çalışmanın önemi, rengin insan psikolojisi ve sanat üzerindeki etkilerini sistemli bir şekilde analiz ederek, bu alanlardaki bilgiyi derinleştirmesidir. Renklerin insan duyguları üzerindeki derin etkilerini anlamak, gelecekteki sanat eserlerinin ve sanat anlayışının şekillenmesine katkıda bulunabileceği gibi, renk terapisi gibi alanlarda da olumlu etkiler yaratabileceği öngörülmektedir. Rengin insan psikolojisi ve sanat üzerindeki önemini vurgularken, renklerin tarih boyunca nasıl değiştiği ve sanatın evrimsel sürecinde nasıl şekillendiği üzerine geniş bir bakış sunarak, ilerideki araştırmalara ve sanat eserlerinin gelecekteki gelişimine katkıda bulunabilir. Örneğin, kırmızı renk genellikle tutku, enerji ve güç ile ilişkilendirilir. Sanatta kırmızı rengin kullanımı, dramatik etkiler yaratmak için sıkça tercih edilir. Van Gogh'un "Yıldızlı Gece" adlı eseri, kırmızının güçlü dramatik etkisini gösteren bir örnektir. Bu eserde kullanılan koyu mavi gökyüzü ve parlak sarı yıldızlar, kırmızı rengin dramatik etkisini artırarak izleyicinin duygusal deneyimini güçlendirir. Öte yandan, mavi renk genellikle sakinlik, huzur ve dinginlikle ilişkilendirilir. Sanatta mavinin kullanımı, özellikle manzara resimlerinde veya suluboya çalışmalarında sıklıkla tercih edilir. Claude Monet'in "Nilüferler" serisi, mavinin huzur veren etkisini gösteren bir örnektir. Monet, suluboya tekniğiyle mavinin tonlarıyla suyun yüzeyini ve nilüferlerin yansımalarını ustaca tasvir ederek izleyiciye sakinlik ve huzur hissi verir. Bu örnekler, renklerin sanat eserlerinin duygusal etkisini ve izleyicinin deneyimini nasıl etkilediğini göstermektedir. Renklerin kullanımı, sanatçıların duygusal ifadelerini

güçlendirirken, izleyicilerin duygusal tepkilerini etkileme potansiyeline sahiptir. Renklerin aura üzerindeki etkileri de bu alanda önemli bir konudur. Renklerin insan psikolojisi ve sanat alanındaki etkileri, sadece sanatsal ifadelerde değil, aynı zamanda tıp ve terapi gibi alanlarda da incelenmektedir. Renk terapisi, renklerin insan duygusal durumları ve fiziksel sağlık üzerindeki etkilerini araştırarak, tedavi ve iyileştirme süreçlerinde kullanılabilir. Özellikle yoga ve meditasyon gibi uygulamalarda, renklerin insanın ruh hâli ve enerjisi üzerindeki etkileri üzerine birçok araştırma yapılmıştır. Örneğin, turuncu rengin canlandırıcı bir etkisi olduğuna inanılır ve bazı uygulayıcılar tarafından enerjiyi artırmak için tercih edilir. Bu örnekler, renklerin insan psikolojisi ve sanat üzerindeki derin etkilerini anlamamıza yardımcı olurken, renklerin duygusal ve ruhsal deneyimler üzerindeki etkilerini daha iyi kavramamıza yardımcı olabilir.

Sonuç olarak, bu çalışma renklerin insan psikolojisi ve sanat üzerindeki önemini vurgulayarak, rengin sanat eserleri üzerindeki derin etkilerini anlamak için geniş bir bakış açısı sunmuştur. Gelecekteki araştırmaların, renklerin insan psikolojisi ve sanat üzerindeki etkilerini daha da derinlemesine incelemesi ve bu alandaki uygulamalara odaklanması önemlidir. Üzerindeki etkilerini daha da derinlemesine incelemesi ve bu alandaki uygulamalara odaklanması önemlidir. Bu çalışma, rengin insan psikolojisi ve sanat alanındaki önemini vurgulamakla birlikte, renklerin tarih boyunca nasıl değiştiği ve sanatın evrimsel sürecinde nasıl şekillendiği üzerine geniş bir bakış sunarak, ilerideki araştırmalara ve sanat eserlerinin gelecekteki gelişimine katkıda bulunabilir.

KAYNAKÇA

- Ahern, G. (1984). Sun at Midnight: the Rudolf Steiner Movement and the Western Esoteric Tradition. Wellingborough, Northamptonshire: Aquarian Press, s.256.
- Albers, J. (1963). Rengin Etkileşimi.
- Antmen, A. (2010). 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2013). Rahimden Mezara. A. Anadol ve M. Soethout. (Editörler). Anish Kapoor. Mas Matbaacılık San. Ve Tic. A.Ş. s. 308-311.
- Bellmer, E. H. (1999). The statesman and the ophthalmologist: Gladstone and Magnus on the evolution of human colour vision, one small episode of the nineteenth-century Darwinian debate. *Ann Sci*; 56: 25–45.
- Benjamin, W. (1993). Pasajlar - Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağdaş Sanat Yapıtı. (46-76). (Çev: Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berlin, B. & Kay, P. B. (1969). Basic Colour Terms: Their Universality and Evolution. Berkeley: University of California Press; s.178.
- Berlyne, D. (1971). Aesthetics and Psychobiology. New York: Appleton-Century-Crofts; s.336.
- Berry, P. C. (1961). Effect of colored illumination upon perceived temperature. *Journal of Applied Psychology*, 45(4), 248–250.
- Besant, A. (1901). Leadbetter CW. Thought-Forms. London: The Theosophical Publishing House.
- Bingöl, M. ve Çevik, N. (2019). “Çağdaş Sanatta Sanatçının İmtiyazında Olan Renkler: Klein Mavis ve Vantablack”, *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi (IBAD)*, 48-64.
- Bracewell, M. ve Renton, A. (2011). Anish Kapoor: Flashback. Manchester: Cornerhouse.
- Brown, K. (1996). Ink, Paper, Metal, Wood. San Francisco: Chronicle Books.
- Chhabra, G. (2013). Human Aura: A New Vedic Approach In It, Graphic Era Hill University, s.5-6.

- Carbon, C. (2017). Universal principles of depicting oneself across the centuries: from renaissance self-portraits to selfie-photographs. *Front. Psychol.* 8,245. doi: 10.3389/fpsyg.2017.00245.
- Coşkuner, S. (1995). *Renkler ve Kişiliğimiz*, Site Ofset Ltd. İzmir, s.108
- Cramer, RJ. (1958) Perryman PW, Richards DH. Işığın bebeklerin hiperbilirubinemisine etkisi. *Lancet*, 271 : 1094 – 1097.
- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri: 19. Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*, Çev. Elif Daldeniz, İstanbul: Metis Yayınları.
- David, G. & William, A. (1973). "Corona discharge photography". *Journal of Applied Physics* 44 (7): 3102–3112.doi:10.1063/1.1662715.
- Day, T, D. & Rich, C. (2009). A Theoretical Model for Transforming the Design of Healing Spas: Color and Platonic Solids. *Health Environments Research & Design Journal*, 2, 84-107. <https://doi.org/10.1177/193758670900200307>.
- Decoteau, D, R. & Kasperbauer, M, J. & Hunt, P, G. (1989). Malç rengi taze pazar domatesinin verimini etkiler. *J Am Soc Horticult Sci* 114, 216-219.
- E, Kelly. (1990). "Fragmentation and the Single Form," in *Artist's Choice: Ellsworth Kelly*, New York.
- Eczacıbaşı. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (Cilt 1-3)*. istanbul: Yem Yayınları.
- Eczacıbaşı. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (Cilt 3)*. istanbul: Yem Yayınları.
- Ergü, F. (2013). *Biçimler, Renkler, Sözcükler*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ennever, J, F. (1990). Mavi ışık, yeşil ışık, beyaz ışık, daha fazla ışık: Yenidoğan sarılığının tedavisi. *Clin Perinatol*, 17: 467 – 481.
- Eroğlu, Ö. (2014). *Sanatın Tarihi*, İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2014). *Üç Postempresyonist Ruh Cezanne-Van Gogh- Gauguin*, İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2015). *Modern Sanat*, İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Eysenck, H, J. (1941). A critical and experimental study of colour preferences. *Am J Psychol* 54: 385–394.
- Farago, F. (2006). *Sanat*, Çev. Özcan Doğan, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat* (S. Atay-Eskier, & G. E. Yılmaz, Çev.) İzmir: Karakalem Kitabevi.

- Foreman, K. ve Helena, W. (2008). *Anish Kapoor: Memory*. Berlin: Deutsche Guggenheim.
- Frieling, H. (1954). *Mensch-Farbe-Raum*, Munchen. Erişim Tarihi: 03.05.2023.
- Gladstone, W, E. (1858). *Studies in Homer and the Homeric Age*, 3 Vols. Oxford: Oxford University Press.
- Goethe, J. & Charles, L. (2016). *Goethe's Theory of Colours*. The Echo Library.
- Goethe, J. (2013). *Renk Öğretisi*. Çev. İlknur Aka, İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Golden, R, N. & Gaynes, B, N. & Ekstrom, B, K. & Hammer, R, M. & Jacobsen, F, M. & Suppes, T. & Wisner, K, L. & Nemeroff C, B. (2005). Duygudurum bozukluklarının tedavisinde ışık terapisinin etkinliği: Kanıtların gözden geçirilmesi ve meta-analizi. *Am J Psikiyatri*. 162, 656 – 662.
- Gombrich, E. (1992). *Sanat ve Yanılsama*, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gretton, C. & Ffytche, D. (2014). Art and the brain: a view from dementia. *Int J. Geriatr Psychiatry*. 29, 111–26. Doi.: 10.1002/gps.3975.
- Guilford, J, P. & Smith, P, C. (1959). A system of colour-preference. *Am J Psychol* 1959; 72: 487–502.
- Hacking, S. & Foreman, D, & Belcher, J. (1996). The descriptive assessment for psychiatric art. A new way of quantifying paintings by psychiatric patients. *J. Nerv. Ment. Dis.* 184, 425–30. doi: 10.1097/00005053-199607000-00005.
- Hård, A. & Sivik, L. (1981). NCS-natural color system: A Swedish standard for color notation. 6: 129–138.
- Hård, A. & Sivik, L. (2001). A theory of colors in combination—A descriptive model related to the NCS color-order system; 26: 4–28.
- Harrison, C. & Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram- 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- Hickerson, N, P. (1983). Gladstone's ethnolinguistics: The language of experience in the nineteenth century. *J Anthropol Res*; 39: 26–41.
- Iovine, J. (2000). "Kirlian Photography: Part 1". *Poptronics* (15): 15.
- Itten, J. (2004). *The Art Of Color*, Ing.Çev. Ernst van Haagen, NewYork: John Wiley&Sons, Inc.
- Jaeger, W. (1984). "Principles of Order in the Color Systems of the 17th Century. ." *Advances in Pediatrics*. U.S. National Library of Medicine.

- Jay, M. (1989). *Diyalektik İmgelem-Frankfurt Okulu ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsü*.
- Judith, A. (1987). *Wheels of Life: A User's Guide to the Chakra System*. Woodbury, MN: Llewellyn Worldwide, s.528.
- Kalfa, Z. (2016). 20. yüzyıl Resim Sanatı ve New York. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 16-33.
- Kandinsky, W. (2013). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Çev. Gülin Ekinci, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Kapoor, A. Bhabha, H, K. ve Tazzi, P, L. (1998). *Anish Kapoor*. London: California University Press.
- Karabaş, P, A. & Yıldız, G. (2016). Soyut Dışavurumculuk Akımı Kapsamında Renk Alanı Resimleriyle Mark Rothko. *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)* , 351-364.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Klee, P. (1987). *Çağdaş Sanat Kuramı*, Çev. Mehmet Dünder, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Koloğlu, D. (2013). *Günümüz Sanatında Renk ve Işığın Dramatik Etkileşimi*, s.104-107.
- Kozinets, R., Gretzel, U. & Dinhopl, A. (2017). Self in art/self as art: museum selfies as identity work. *Front. Psychol.* 8, 731. doi: 103389/fpsyg.201700731.
- Krausse, A. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*.
- Kusama, Y. (2011). quoted in *Infinity Net: The Autobiography of Yayoi Kusama*, London, p.23.
- Leadbeater, C, W. (1927). *The Chakras*. Wheaton, IL: Quest Books, s.132.
- Leadbeater, C, W. (1975). *Man Visible and Invisible: Examples of Different Types of Men as Seen by Means of Trained Clairvoyance: With Frontispiece, 3 Diagrams, and 22 Coloured Illustrations*. London: Theosophical Publishing Society. S.152.
- Lozano, L. & Kettenmann, A. & Vazquez Ramos, M. and Frida Kahlo. (2021). *Cologne: Taschen GmbH*.
- Lyn, Sol. (2014). "Color Think Tank - What Is Color?" Pantone, JOH & COMPANY.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü* (P. C. Çapan, & P. D. Öziş, Çev.) ÇİN: Remzi Kitapevi.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü* (P. C. Çapan, & P. D. Öziş, Çev.) ÇİN: Remzi Kitapevi.

- M, Pather ve M, Semff. (2011). Ellsworth Kelly Plant Drawings, örneğin; kedi, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, s. 229.
- Mahnke, F. & Rudolf, H. (1999). Color and Light in Man-made Environments. N.p: Academy.
- Martel, C. (1995). Ben Enerjiyim, Arion Yayınevi, İstanbul.
- McElroy, W.A. (1952). Aesthetic appreciation in aborigines in Arnhem Land: A comparative experimental study. Oceania; 23: 81–94.
- McManus, I. & Weatherby, P. (1997). The Golden Section and the aesthetics of form and composition: A cognitive model. Emp Stud Art; 15: 209–232.
- Moszynska, A. (1993). Abstract Art, Londra: Thames And Hudson Yayınları.
- Murdoch, J. (2010). Theosophy Unveiled. Charleston, SC: Dover Books.
- Nancy, A. (2008). Sanatta Alternatif Arayışlar, Karakalem Kitabevi, İzmir, s. 43-44.
- Newton, Isaac. (1979). Chelmsford, MA: Courier Dover Publications, s.406.
- Nikhilananda, S. (2003). The Principal Upanishads. Mineola, NY: Courier Dover Publications, s 266–276.
- Oberascher, L. (1994). Kolektif renk tercihlerinin döngüsel yinelenmesi. İçinde: H Linton. editör. Renk Tahmini: Uluslararası Renk Pazarlamasına İlişkin Bir Araştırma NJ :Van Notstrand Reinhold; .s.240.
- O'Connor, J, and E, Robertson. (1999). “Abu Ali Al-Hasan Ibn Al-Haytham.” Yau Biography, School of Mathematics and Statistics University of St Andrews, Scotland.
- Ocvirk, O, G. Stinson, R, E, Wigg, P, R. Bone, R, O., & Cayton, D, L. (2015). Sanatın Temelleri: Teori ve uygulama. (N. E. Noyan, Dü, N. B. Kuru, & A. Kuru, Çev.) İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Ötgün, C. (2009). “Eriş ve Dişil Yapılanma: Bir Dağ Olarak Anne (Anish Kapoor)”, Gazi Sanat ve Tasarım Dergisi, 59-69.
- Özdemir, T. (2005). ‘Tasarımda Renk Seçimini Etkileyen Kriterler’ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 14, Sayı 2, 2005, s.391-402.
- Özonur, D, Ç. (2006). “Sinemada Bir Anlam Yaratma Süreci Olarak Renk ve Krzytof Kieslowski’nin ‘Üç Renk: Mavi, Beyaz, Kırmızı’ Üçlemesi” Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayını, Kilad, Sayı 8, Sayfa 155-171.
- Packard, C. (2019). History of Aura Photography. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-colorful-clairvoyant-history-aura-photography>.

- Palmer, S. & Schloss, K. (2010). An ecological valence theory of human color preference. *Proc Natl Acad Sci USA*, 107; 8877–8882.
- Photographer Robert Buelteman Shocks Flowers With 80,000 Volts Of Electricity. (2012) Huffington Post. 23 July 2012.
- Piezo, Alegra. (2013). “Sir Isaac Newton's Influence on the Color Wheel.” Munsell Color System; Color Matching from Munsell Color Company.
- Pleasanton, A, J. (1876). The Influence of the Blue Ray of the Sunlight and of the Blue Color of the Sky, in Developing Animal and Vegetable Life; in Arresting Disease and in Restoring Health in Acute and Chronic Disorders to Human and Domestic Animals. Philadelphia: Claxton, Remsen and Haffelfinger; p 223.
- Pole, W, A. (1878). Colour blindness in relation to the Homeric expression for colours II. *Nature* (Oct. 31): 700–704.
- Popova, Maria. (2012). "19th-Century Insight into the Psychology of Color and Emotion." *The Atlantic*. Atlantic Media Company.
- Reber, R. & Winkeilman, P. & Schwarz, N. (1998). Effects of affective fluency on affective judgments. *Psychol Sci*; 9: 45–48.
- Sevim, B, A. (2010). Walter Benjamin’in Kavramlarıyla Kùltür Endüstrisi: “Aura”, “Öykü Anlatıcısı” ve “Flâneur”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı 3/11, (509-516).
- Silvia, P. (2005). Emotion responses to art: From collation and arousal to cognition and emotion. *Rev Gen Psychol*; 9: 342–357.
- Sivik, L. (1974). Colour meaning and perceptual colour dimensions: A study of exterior colours. *Göteborg Psychol Rep*; IV.
- Sözen, M. (2003). “Sinemada Renk ve Sembolik Anlamlar”, Detay Yayıncılık, Ankara, 1. Baskı.
- Steiner R. (1998). *Colour*. East Sussex, UK: Rudolf Steiner Press, s.191.
- Tansuğ, S. (2011). *Resim Sanatının Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitapevi
- Tunalı, İ. (2011). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1998). *Çağdaş Sanat Felsefesi*, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Turani, A. (2014). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Turkheimer, F. & Fagerholm, E. & Vignando, M. & Dafflon, J. & Da Costa, P. & Dazzan, P. et al. (2020). A GABA interneuron deficit model of the art of Vincent van gogh. *Front. Psychiatry*. 11, 685. doi: 103389/fpsy.2020.00685.

- Turner, C. (2005). Cured by colour. Tate Etc. Issue 4.
- Turner, R. (1993). Vision studies in Germany: Helmholtz versus Hering. *Osiri*, 8: 80–104.
- Türkiye Diyanet Vakfı (2007). İslam Ansiklopedisi (Cilt 34). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Matbaacılık.
- Van Gogh, V. (2017). Theo'ya Mektuplar, Kür Pınar (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Van Wijk R, Van Wijk E, P., Wiegant F,A., Ives, J. (2008). Free radicals and low-level photon emission in human pathogenesis: State of the art. *Indian J Exp Biol.* 2008;46: 273–309
- Verloot, P. (1994). Kristal kürenin ötesinde. İçinde: H Linto, editör. Renk Tahmini: Uluslararası Renk Pazarlamasına İlişkin Bir Araştırma. NJ: Van Nostrand Reinhold, s.240.
- Von, G. & Eastlake, (2006). CL. Theory of Colors. Charleston, SC: Courier Dover Publications, s.288.
- Von, R. (1974). Researches on Magnetism, Electricity, Heat, Light, Crystallization and Chemical Attraction in Relation to the Vital Force. New Hyde Park, NY: University Books.
- Wadson, H. and Carpenter, W. T. A. (1976). comparative study of art expression of schizophrenic, unipolar depressive, and bipolar manic-depressive patients. *J. Nerv Ment Dis.* 162, 334–44. doi: 10.1097/00005053-197605000-00004.
- Wagener, O. (1985). In: Henry Ashby Turner, editor. Hitler: Memoirs of a Confidant. New Haven, CT: Yale University Press, s.35–38.
- Wargo, Eric. (2023). “How Many Seconds to a First Impression?” Association for Psychological Science. Erişim Tarihi: 05.08.2023
- Warner, D. (2005).“The Claude Glass: Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art”, *Technology and Culture*, 4 (46): 865-866.
- Watson, Clair. *Color in Contemporary Painting: Albers and His Legacy*, New York 1991, s. 57-63
- Whitfield, T & Whelton, J. (2013). *The Arcane Roots of Colour Psychology, Chromotherapy, and Colour Forecasting*,
- Whitfield, TWA. & Slatter, P (1979). The effects of categorisation and prototypicalty on aesthetic choice in a furniture selection task. *Br J Psychol*; 70: 65–75.

Wisneski, A. & Anderson, L. (2010). *The Scientific Basis of Integrative Medicine*. ISBN 978-1-4200- 8290-6.

Wohlfarth, H. & Sam C. (1982). The effects of color-psychodynamic environment modification upon psycho-physiological and behavioral reactions of severely handicapped children. *Int J Biosoc Res*; 3: 10–38.

Zajonc, A. G. (1976). Goethe's theory of color and scientific intuition. *Am J Phys.*; 44: 327–333.

Sanal Kaynakçalar

Sanal-1: www.phillips.com/article/95382465/the-power-of-color, 16.05. 2022, Erişim Tarihi: 04.06.2022, Saat: 15:46.

Sanal-2: <https://blogs.lt.vt.edu/moorethoughts/essay/>, 05.06. 2022, Erişim Tarihi: 15.06.2022, Saat: 11:18.

Sanal-3: www.theartstory.org/artist/reinhardt-ad/, 11.07. 2022, Erişim Tarihi: 04.08.2022, Saat: 12:08.

Sanal-4: artwizard.eu/Ad-Reinhardt.-The-purity-of-Abstract-Art.-ar-26/, 13.10. 2022, Erişim Tarihi: 07.10.2022, Saat: 10:04.

Sanal-5: theculturetrip.com/north-america/usa/new-york/new-york-city/articles/ellsworth-kelly-the-man-behind-shape-form-and-color, 15.10. 2022, Erişim Tarihi: 18.11.2022, Saat: 13:01.

Sanal-6: christies.com/en/lot/lot-6172963, 09.12. 2022, Erişim Tarihi: 15.12.2022, Saat: 09:01.

Sanal-7: artinprint.org/article/just-the-right-color-ellsworth-kellys-red/, 01.12. 2022, Erişim Tarihi: 05.12.2023, Saat: 17:15.

Sanal-8: www.goalcast.com/aura-meaning/, 08.08. 2022, Erişim Tarihi: 13.09.2022, Saat: 22:08.

Sanal-9: www.lofficielitalia.com/moda/aura-the-immersive-light-experience-mostra-fabbrica-del-vapore, 11.10. 2022, Erişim Tarihi: 18.10.2022, Saat: 20:04.

Sanal-10: mindtheinterior.com/colour-installations-feel-colour-with-your-entire-body/, 15.02.2023, Erişim Tarihi: 03.03.2023, Saat: 11:06.

Sanal-11: mymodernmet.com/rainbow-art-installations, 05.04.2023, Erişim Tarihi: 16.04.2023, Saat: 19:15.

Sanal-12:www.alconlighting.com/blog/home/led-innovations-art-top-artists-use-light-medium, 16.01.2023, Erişim Tarihi: 01.02.2023, Saat: 10:05.

RESİM LİSTESİ

- Resim 1:** S Maurits Cornelis (MC) ESCHER (1898-1972)..... 19
- Resim 2:** mavink.com/explore/Aristotle-Color-Theory, Erişim Tarihi: 04.02.2022, Saat: 15:46). 20
- Resim 3:** Anatomy of the eye, Alhazen's Book of Optics, 1780..... 21
- Resim 4:** İbn Al-Haytham tarafından bin yıl önce algılanan şekliyle kamera obscura 21
- Resim 5:** Renk şeması 1613'te optik üzerine yapılan bir çalışmada ortaya çıktı. François d'Aguilon 23
- Resim 6:** (<https://mavink.com/explore/Sand-Color-Wheel>, Erişim Tarihi: 17.04.2022, Saat: 12:56). 24
- Resim 7:**(<https://watercolourfanatic.blogspot.com/2016/10/primary-colours.html?m=0>, Erişim Tarihi: 10.05.2022, Saat: 13:06)..... 25
- Resim 8:** Johann Wolfgang von Goethe, Renk Çemberi, 1810. 27
- Resim 9:** Renk Türlerinin Psikolojik Etkileri (Maretel, 1995, s.85)..... 31
- Resim 10:** Renklerin anlamlarını farklı toplumların değerlerine göre değerlendirmek (http--www_sapdesignguild_org-resources-glossary). 33
- Resim 11:** Sir Joshua Reynolds, ‘Laydi Elizabeth Delméve Çocukları’, 1777-89 Tuval Üzerine Yağlıboya, 238.4x147.2 cm. Ulusal Sanat Galerisi, Washington, D.C 36
- Resim 12:** Thomas Gainsborough. ‘Köprülü Peyzaj’, 1783-84 Tuval Üzerine Yağlıboya, 113x133.4 cm. Ulusal Sanat Galerisi 36
- Resim 13:** John Constable, ‘Saman Arabası’, 1821 Tuval Üzerine Yağlıboya, 130.2x185.4 cm. Ulusal Galeri, Londra..... 38
- Resim 14:** J. M. W. Turner, ‘Yağmur, Buhar ve Hız’, 1844 Tuval Üzerine Yağlıboya, 90.8x121.9 cm. Ulusal Galeri, Londra..... 40
- Resim 15:** Wassily Kandinsky, ‘Kompozisyon 7’, 1913 Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x300 cm. Tretyakov Galerisi, Moskova..... 42
- Resim 16:** Robert Delaunay, Şehrin Üzerindeki Pencere, 46x37.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1912 45

Resim 17: Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı, Mavi ve siyahla kompozisyon, 60.90x60.90cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1921	46
Resim 18: Jackson Pollock, Numara 1, 173x264 cm, Tuval Üzerine yağlıboya, 1948.....	49
Resim 19: Jules Olitski, Instant Loveland, 294.6x645.7 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 1968	50
Resim 20: Mark Rothko, No. 14, 1960. Tuval Üzerine Yağlıboya, 290.83 cm x 268.29 cm. San Francisco Museum of Modern Art	51
Resim 21: Barnett Newman, VirHeroicus Sublimis, 2.42x5.41 m, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1950-51.....	52
Resim 22: Vincent van Gogh, 'Patates Yiyenler, 1885	55
Resim 23: Vincent van Gogh, "Baba Tanguy'in Portresi", 1887	56
Resim 24: Millet, 'Tohum Serpen Adam 1865	57
Resim 25: Vincent van Gogh, 'Tohum Serpen Adam, 1888	57
Resim 26: Vincent van Gogh, 'Gece Kahvesi, 1888	58
Resim 27: Vincent van Gogh, 'Vincent'in Arles'deki Yatak Odası, 1888	59
Resim 28: Yves Klein, "Antropometri", Performans, 1958.....	60
Resim 29: Herman Nitsch, "Orgien Mysterien Theater", 1962-1998.....	61
Resim 30: Herman Nitsch, "İsimsiz", 1998, tuval üzerine kan, 200x300 cm.....	61
Resim 31: Yayoi Kusama, Untitled (Nets), 1959. 20th Century & Contemporary Art New York.....	62
Resim 32: (A) "Sigmund Firestone'a adanmış otoportre" (1940) ve (B) "Kendini Tehuana olarak portre" (1943).....	65
Resim 33: (A) "Kırmızı ve altın elbiseli kendi portresi" (1941) ve (B) "Diego ve Ben" (1949).....	66
Resim 34: (A)" Kıvrıkcık saçlı kendi portresi" (1935) ve (B) "Kırık sütun" (1944).....	66
Resim 35: Anish Kapoor, Kırmızı'nın Samimi Bir Parçasını Yansıtma, 1981, Karışık Teknik ve Pigment, 200cm x 800cm x 800cm, Sanatçının Stüdyosu, London... ..	68
Resim 36: Anish Kapoor, Araf'a Düşüş (Descent into Limbo), 1992, Beton ve Dış Cephe Sıvası, 600 x 600 x 600 cm.....	70

Resim 37: Blue, Green, and Brown (1952) by Mark Rothko 498 × 609	71
Resim 38: Mark Rothko, Orange and Yellow, Tuv. Üz. Yağlıboya, 1956, 180x 231 cm.	72
Resim 39: Rothko Chapel, Mark Rothko,1964 – 1967, United States	73
Resim 40: 'Black on Maroon', Mark Rothko, 1958.....	75
Resim 41: Black Paintings, 1953-1967, Ad Reinhardt	76
Resim 42: Red, 1953, Ad Reinhardt	77
Resim 43: Ad Reinhardt Abstract Painting 1960-1961.....	78
Resim 44: Ellsworth Kelly Colors for a Large Wall, 1951	79
Resim 45: Red Blue Green Ellsworth Kelly, 1963	80
Resim 46: Ellsworth Kelly Orange Blue oil on canvas 16 x 12 in. (40.6 x 30.5 cm.) 1957	82
Resim 47: Ellsworth Kelly, Red [true red or vermilion] (2005), lithograph, 84.5 x 75.9 cm. ©Ellsworth Kelly and Gemini G.E.L., LLC, Los Angeles.	83
Resim 48: Josef Albers, Homage to the Square, 1970.....	85
Resim 49: David G. Boyers and William A. Tiller (1973). "Corona discharge photography".....	88
Resim 50: İnsan Çakraları.....	89
Resim 51: : Mark Rothko, Orange and Tan, 1954, pigmented hide glue and oil on canvas.....	90
Resim 52: Çeşitli Aura yakalamaları	91
Resim 53: General Augustus Pleasonton, The Influence of the Blue Ray of the Sunlight and of the Blue Color of the Sky, in Developing Animal and Vegetable Life; in Arresting Disease and in Restoring Health in Acute and Chronic Disorders to Human and Domestic Animals Kitap Kapağı.....	92
Resim 54: Dinshah P. Ghadiali, Spectro-Chrome.....	95
Resim 55: C. W. Leadbeater, Man Visible and Invisible, Plate I- Signification of the Colors.....	99
Resim 56: W. Leadbeater, Man Visible and Invisible, Plate II- III Planes of Nature Involution and Evolution	100

Resim 57: C. W. Leadbeater, Man Visible and Invisible.....	101
Resim 58: C. W. Leadbeater, Man Visible and Invisible.....	101
Resim 59: Radiant Human tarafından çekilen Christina Lonsdale'in Işıldayan İnsan aura fotoğrafı, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi izniyle sergilenmiştir.	104
Resim 60: Carlo Van de Roer, Terence Koh, 2008.....	109
Resim 61: Water Lilies, Claude Monet, 1916, Ait olduğu koleksiyon: The National Museum of Western Art, Tokyo	111
Resim 62: The Cathedral, František Kupka, 1912 - 1913, Ait olduğu koleksiyon: Museum Kampa	112
Resim 63: An Advanced Dressing Station in France, 1918, Tonks, Henry, 1918, Ait olduğu koleksiyon: Imperial War Museums	113
Resim 64: Ohyb Rieky Poprad Pm Strazkach, Ladislav Mednyánszky, 1875, Ait olduğu koleksiyon: Slovak National Gallery	113
Resim 65: Summer evening on Skagen Sønderstrand, Peder Severin Krøyer, 1893, Ait olduğu koleksiyon: Skagens Museum.....	114
Resim 66: From Nature in the Garden, Rubens Peale, American, 1784 - 1865, 1856, Ait olduğu koleksiyon: Philadelphia Museum of Art	114
Resim 67: After the Hurricane, Bahamas, Winslow Homer (American, 1836-1910), 1899, Ait olduğu koleksiyon: The Art Institute of Chicago	115
Resim 68: The Last Day of Pompeii, Karl Brullov, 1830.....	115
Resim 69: Thomson No. 13 (Northern Lights), Douglas Coupland, 2011, Ait olduğu koleksiyon: Vancouver Art Gallery	116
Resim 70: The Death of Sardanapalus, Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix, French, 1798 - 1863, 1844, Ait olduğu koleksiyon: Philadelphia Museum of Art.....	117
Resim 71: The Virgin and Child (The Madonna of the Book), Sandro Botticelli, 1480, Ait olduğu koleksiyon: Museo Poldi Pezzoli.....	118
Resim 72: The dining room, Opus 152, Paul Signac, 1886	119
Resim 73: The entrance to our garden, Anna Ancher, 1903, Ait olduğu koleksiyon: Skagens Museum	119
Resim 74: The rescue, John Everett Millais, 1855, Ait olduğu koleksiyon: National Gallery of Victoria	120

Resim 75: Rocks at Belle-Île, Port-Domois, Claude Monet (French, b.1840, d.1926), 1886, Ait olduğu koleksiyon: Cincinnati Art Museum.....	121
Resim 76: Käthe Kollwitz 'The Widow', 1922-23	121
Resim 77: Kazımır Maleviçh (1887-1935) 'Suprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz', 1918 (tuval üzerine yağlı boya).....	122
Resim 78: Vincent Van Gogh 'Ayçiçekleri', 1889 (tuval üzerine yağlıboya).....	123
Resim 79: The Old Guitarist”, Pablo Picasso, 1903-1904.....	124
Resim 80: Üç Renk: Mavi, Üç Renk: Beyaz, Üç Renk: Kırmızı üçlemesi/ Krzysztof Kieslowski.....	127
Resim 81: Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı” filminden bir kesit / Peter Greenaway	128
Resim 82: O Brother, Where Art Thou? Filminden bir kesit - 2001- Coen Brothers	129
Resim 83: ‘Witness’ Filminden bir kesit, Peter Weir – 1985	129
Resim 84: Shawshank Redemption’ Filminden bir kesit, Frank Darabont -1995	130
Resim 85: ‘Gladiator’ filminden bir kesit, Ridley Scott-2000.....	131
Resim 86: Enter The Void filminden bir kesit, Gaspar Noe – 2009	131
Resim 87: ‘Greed’” filminden bir kesit - Erich von Stroheim – 1924	132
Resim 88: John Beattie, Aydınlatılmış Alevler, yaklaşık 1972-73.....	133
Resim 89: Marcel Duchamp, Dr. Dumouchel'in Portresi, 1910.	135
Resim 90: Kaynak: (https://www.nssmag.com/en/pills/27896/aura-milan-digital-art)	138
Resim 91: Kaynak: (https://www.nssmag.com/en/pills/27896/aura-milan-digital-art)	138
Resim 92: Kaynak: (https://www.nssmag.com/en/pills/27896/aura-milan-digital-art)	139
Resim 93: Kaynak: (https://mindtheinterior.com/colour-installations-feel-colour-with-your-entire-body/)	140
Resim 94: Carlos Cruz-Diez, Cromosaturación, 1965/2004.....	141
Resim 95: Carlos Cruz-Diez, Cromosaturación, 1965/2004.....	141
Resim 96: Carlos Cruz-Diez, Cromosaturación, 1965/2004.....	142

Resim 97: Gabriel Dawe, Plexus no. 35 sahaya özel kurulum + İplik, boyalı ahşap ve kancalar + 2016.....	143
Resim 98: Gabriel Dawe, Plexus A1, Smithsonian Nehri'nden 60 Millik İplik Örgüsüyle Yapılan Canlı Gökkuşığı Enstalasyonu.....	143
Resim 99: Gabriel Dawe, Plexus 27	144
Resim 100: Travis Rice, Accumulation - Moberg Gallery - Des Moines, IA - 2013	145
Resim 101: Travis Rice, Cotton Candy Cesspool - Pearson Lakes Art Center - Okoboji, IA - 2012	145
Resim 102: Travis Rice, Rainbow Dyed Psychedelic Hallucination - 1300 Walnut Street -Des Moines, IA – 2012.....	146
Resim 103: Liz West, Our Colour Reflection - Installation (mirror, acrylic tubing) - Dimensions Variable -2016 - 2020	147
Resim 104: Liz West, Our Colour - Site-specific Installation (T5 fluorescent bulbs, cellulose gels) - Dimensions variable, this image shows 10,000 sq ft -2016 .	147
Resim 105: Liz West, Shifting Luminositz - Installation (LEDs and plastic pipes) - Variable dimensions, this image shows 400cm (w) x 250cm (d) x 300cm (h) – 2015.....	148
Resim 106: Deluxe Brut, The 2.5 metre-high (8.2ft) acrylic glass maze is coated with a dichroic film.....	149
Resim 107: Deluxe Brut, The 2.5 metre-high (8.2ft) acrylic glass maze is coated with a dichroic film.....	149
Resim 108: Deluxe Brut, The 2.5 metre-high (8.2ft) acrylic glass maze is coated with a dichroic film.....	150
Resim 109: Ugo Rondinone, Seven Magic Mountains, 2016.....	151
Resim 110: ‘Ondo Pink’ James Turrell 1968	152
Resim 111: Jenny Holzer, Blue Purple Tilt, 2007.....	153
Resim 112: Gunda Foerster, Tunnel Bundestag, 2012.....	154
Resim 113: Ben Rubin, “Listening Post” (2002), Rubin'in bağlanabilirlik ve verilere yönelik ilk büyük araştırmasıydı. Parça, istatistikçi Mark Hansen ile bir işbirliğiydi.....	155

- Resim 114:** Rafael Lozano-Hemmer imzalı “Pulse Room”: Pulse, Kasım 2018'den Nisan 2019'a kadar Washington, DC'deki Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi'nde sergilendi..... 156
- Resim 115:** Umut Can Sevgili, Apocalypse, Dijital Çizim, 50 cm x 70 cm, 2022, Karabük..... 157
- Resim 116:** Umut Can Sevgili, Greed, Dijital Çizim, 50 cm x 70 cm, 2022, Karabük 158
- Resim 117:** Umut Can Sevgili, Uniqueness, Dijital Çizim, 50 cm x 70 cm, 2023, Karabük..... 159
- Resim 118:** Umut Can Sevgili, Fostering Evil, Dijital Çizim, 50 cm x 70 cm, 2022, Karabük..... 160
- Resim 119:** Umut Can Sevgili, Awakening, Dijital Çizim, 50 cm x 70 cm, 2022, Karabük..... 161
- Resim 120:** Umut Can Sevgili, Dance of Blue, Dijital Çizim, 50 cm x 70 cm, 2022, Karabük..... 162
- Resim 121:** Umut Can Sevgili, Dreamers, Dijital Çizim, 50 cm x 70 cm, 2023, Karabük 163
- Resim 122:** Umut Can Sevgili, The Power of Balance, Dijital Çizim, 50 cm x 70 cm, 2023, Karabük..... 165
- Resim 123:** Umut Can Sevgili, Wise King, Dijital Çizim, 50 cm x 70 cm, 2023, Karabük 166
- Resim 124:** Umut Can Sevgili, Fall, Dijital Çizim, 50 cm x 70 cm, 2023, Karabük. 167

ÖZGEÇMİŞ

İlkokul ve Ortaokul Eğitimini Bağlar Şehit Atilla Bodur İlköğretim Okulunda Ortaokulunda tamamlayan Umut Can SEVGİLİ, İMKB Anadolu Güzel Sanatlar Lisesinde 2012 yılında Grafik ve Tasarım alanından mezun oldu. 2012 yılında başladığı Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı bölümünde 2016 yılında lisans eğitimini tamamladı. 2021 yılında lisans eğitiminin ardından Karabük Üniversitesinde Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim alanında Yüksek Lisans Programını kazandı ve eğitimine aktif öğrenci olarak devam etmektedir.

Art director ve grafik tasarım uzmanı olarak meslek hayatına devam etmektedir