



Sanatın Psikolojik Temsili Bağlamında Estetik Deneyim ve Öznenin İnşası

Aesthetic Experience and the Construction of the Subject in the Context of Psychological Representation of Art

Bülent TANIK¹, Ahmet Göktuğ KILIÇ², Berkan DUMAN³

¹.....
• tanikbulent@gmail.com • ORCID > 0009-0000-2262-0444

²Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
• ahmetgoktugkiliç34@gmail.com • ORCID > 0000-0002-2831-789X

³.....
• berkanduman44@gmail.com • ORCID > 0000-0002-9032-6340

Makale Bilgisi/Article Information

Makale Türü/Article Types: Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 09 Mart/March 2026

Kabul Tarihi/Accepted: 14 Mayıs/May 2026

Yıl/Year: 2026 | Cilt-Volume: 4 | Sayı-Issue: 1 | Sayfa/Pages: 29-53

Atıf/Cite as: Tanık, B., Kılıç, A. G., Duman, B. "Sanatın Psikolojik Temsili Bağlamında Estetik Deneyim ve Öznenin İnşası" ERKİN, 4(1), Mayıs 2026: 29-53.

Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Ahmet Göktuğ KILIÇ

SANATIN PSİKOLOJİK TEMSİLİ BAĞLAMINDA ESTETİK DENEYİM VE ÖZHENİN İNŞASI

ÖZ

Sanat, estetik deneyim aracılığıyla öznenin psikolojik yapısının, kendilik algısının ve varoluşsal farkındalığının yeniden inşa edildiği çok katmanlı bir alandır. Sanatın yalnızca estetik bir üretim alanı olmadığı, aynı zamanda öznenin psikolojik yapısını dönüştüren bir anlam ve temsil süreci olduğu savunulmaktadır. Özne; kendilik bilinci geliştiren, duygusal, bilişsel ve bedensel deneyimleri aracılığıyla anlam üreten birey olarak ele alınmaktadır. Sanatsal etkinlik ise üretim ve alımlama süreçlerini kapsayan, deneyimin sembolik biçimlere dönüştürüldüğü yaratıcı bir anlam kurma pratiğidir. Sanatta sembolizm, doğrudan anlatımdan çok bilinçdışı içeriklerin, duygulanımların ve yaşantıların imgesel ve metaforik temsilleriyle ortaya çıkar. Öznenin iç temsilleri; kendilik algısı, duygusal hafıza ve zihinsel şemalardan oluşur ve sanat aracılığıyla yeniden yapılandırılır. Psikanalitik yaklaşım bu süreci bilinçdışının sembolik dışavurumu olarak açıklarken, bilişsel ve fenomenolojik yaklaşımlar algı ve deneyim temelli anlam oluşumuna odaklanır. Jung, sanatçının bilinçdışındaki arketipsel imgeleri sezgisel biçimde algılayıp sanat aracılığıyla görünür kıldığını belirtmektedir (Lawson & Carl, 2008, s. 200). Böylece sanat, öznenin kendilik anlayışını yeniden kurduğu dönüşümsel bir alan hâline gelir.

Anahtar Kelimeler: Sanatın Psikolojik Temsili, Estetik Deneyim, Öznenin İnşası, Yaratıcı Süreç.



AESTHETIC EXPERIENCE AND THE CONSTRUCTION OF THE SUBJECT IN THE CONTEXT OF PSYCHOLOGICAL REPRESENTATION OF ART

ABSTRACT

Art is a multi-layered field in which the subject's psychological structure, self-perception, and existential awareness are reconstructed through aesthetic experience. It is argued that art is not only a field of aesthetic production but also a process of meaning and representation that transforms the psychological structure of the subject. Subject; It is considered as an individual who develops self-awareness and produces meaning through emotional, cognitive and physical experiences. Artistic activity, on the other hand, is the practice of establishing a creative meaning that includes the processes of production and reception and transforms experience into symbolic forms. Symbolism in art emerges through imaginary and

metaphorical representations of unconscious contents, emotions and experiences rather than direct expression. Internal representations of the subject; It consists of self-perception, emotional memory and mental schemas and is reconstructed through art. The psychoanalytic approach explains this process as the symbolic expression of the unconscious, while cognitive and phenomenological approaches focus on perception and experience-based meaning formation. Jung states that the artist intuitively perceives archetypal images in the unconscious and makes them visible through art (Lawson & Carl, 2008, p. 200). Thus, art becomes a transformational field in which the subject re-establishes his understanding of the self.

Anahtar Kelimeler: Psychological Representation of Art, Aesthetic Experience, the Construction of the Subject, Creative Process.



GİRİŞ

Sanat, tarihsel ve kuramsal olarak yalnızca estetik bir üretim alanı değil, öznenin psikik, bilişsel ve fenomenolojik düzlemlerinin kesiştiği bir temsil uzamı olarak ele alınmalıdır. Bu bağlamda sanat, bireyin içsel yaşantısının sembolik ve estetik formlar aracılığıyla dışsallaştığı, aynı zamanda bu dışsallaştırma süreci içerisinde yeniden özneleştirildiği dinamik bir etkinliktir. Sembolizm, bireysel ve evrensel anlamları bir arada barındıran bir ifade biçimi olarak tanımlanır. Bu yaklaşımda sembol, yalnızca bir nesneyi temsil eden bir işaret değil, aynı zamanda kendi başına estetik ve anlam değeri taşıyan bir varlık olarak görülür. Semboller, görünür olan ile görünmeyen anlamlar arasında bir köprü kurar ve bireysel deneyim içinde evrensel anlamların sezilmesini sağlar. Örneğin gül, fiziksel bir çiçek olmasının ötesinde aşk, güzellik veya geçicilik gibi soyut anlamları da temsil edebilir. Bu yönüyle semboller, yüzeydeki göstergeden çok daha derin bir anlam ve duygu katmanını içerir (Aktan, 2025, s. 54). Bilinçdışı; Carl Jung'un teorisine göre iki kavramda ele alınır: kişisel ve kolektif. Kişisel bilinçdışı, bastırılmış duyguları, deneyimleri ve henüz farkındalığa ulaşmamış olgunlaşmamış içerikleri içerir. Buna karşılık, kolektif bilinçdışı bireysel deneyimin ötesine geçer ve ortak bir insanlık mirasını temsil eden evrensel, arketipsel yapılara sahiptir. Psikolojik temsil teorileri bu iki katmanlı yapının sanat bağlamında anlaşılması için güçlü bir kavramsal çerçeve sunmaktadır. Sanat bir yandan insanların kişisel bilinçdışını ifade etmelerini sağlarken, diğer yandan kolektif bilinçdışının arketipsel imgelerini organize edip tekrarlamaktadır. Bu iki yönlü rol, sanatın hem ifade edici hem de biçimlendirici yönlerini gösterir. Estetik deneyim ile benliğin oluşumu arasındaki dinamik ilişkiye odaklanarak bunu disiplinlerarası bir yaklaşımla keşfetmeyi amaçlamaktadır (Turan, 2021, s. 204).

Psikanalitik kuram açısından sanat, bilinçdışının simgesel düzen içerisinde biçim kazanması olarak yorumlanır; dolayısıyla sanatsal yaratım, bastırılmış arzuların, çatışmaların ve travmatik temsillerin estetik dönüşüm yoluyla yeniden anlamlandırıldığı bir alan hâline gelir (Freud, 1999, s. 240). Buna karşın bilişsel yaklaşım, sanatı zihinsel süreçlerin, algısal örüntülerin ve yaratıcı problem çözme dinamiklerinin bir sentezi olarak değerlendirir. Arnheim'in (1954, s. 6) belirttiği üzere, sanatsal algı bir tür bilişsel organizasyondur; sanat, duysal verilerin estetik bütünlük içinde yeniden yapılandırıldığı bir zihinsel simülasyon alanıdır. Fenomenolojik yaklaşım ise sanat eserinin anlamını özne-nesne ikiliğinin ötesine taşır.

John Dewey; estetiği, deneyim felsefesiyle bütünleştirerek, sanatı “yaşantının biçimsel yoğunlaşması” olarak kavramsallaştırır. Dewey'e göre estetik deneyim, duygu, düşünce ve algının süreklilik ilkesiyle örülmüş bütüncül bir süreçtir; bu nedenle sanat, gündelik yaşantının rafine bir formu olarak, öznenin dünyayla kurduğu deneyimsel ilişkinin yeniden örgütlenmesine aracılık eder. Duygulanım kuramı da bu bağlamda estetik tepkiyi yalnızca bilişsel bir yorumlama düzeyiyle sınırlamaz; aksine, bedensel duyumsama, duygusal yoğunluk ve önbilişsel etkileşimlerin kesişiminde oluşan bir rezonans alanı olarak ele alır (Massumi, 2021, s. 231).

Bu çerçevede sanat, psikolojik temsillerin estetik biçim altında yeniden düzenlendiği, bilişsel ve duygulanımsal süreçlerin eşzamanlı işlediği bir üretim alanıdır. Sanatın yaratıcı doğası, öznenin kendilik temsili dönüşürme ve yeniden kurma kapasitesini harekete geçirir. Dolayısıyla sanat, yalnızca bir ifade biçimi değil, öznenin varoluşsal bütünlüğünü ve psikolojik sürekliliğini inşa eden bir ontolojik pratik olarak değerlendirilebilir. Bu çalışma, psikanalitik, bilişsel ve fenomenolojik yaklaşımların kesişiminde, estetik deneyimin özne üzerindeki dönüştürücü etkisini kuramsal olarak temellendirmeyi hedeflemektedir.

PSİKOLOJİK TEMSİL KURAMLARI BAĞLAMINDA SANAT

Psikanalitik Yaklaşım

Psikanaliz terimi, köken itibarıyla Yunanca psyche (ruh) ve analysis (çözümleme) sözcüklerinden türemiş olup, “ruh çözümlemesi” anlamına gelmektedir. Kavramın sözlük anlamı incelendiğinde ise, yalnızca bireyin ruhsal süreçlerinin çözümlemesini değil, aynı zamanda insan davranışlarının altında yatan bilinçdışı dinamiklerin anlaşılmasını da kapsayan daha geniş bir çerçeveye sahip olduğu görülmektedir. Psikanaliz, bireylerde ortaya çıkan zihinsel ve nevrotik bozuklukların tedavisini bilinçdışı süreçleri açığa çıkararak incelemeyi hedefleyen bir psikoterapi yaklaşımıdır. Bu kuram, insan davranışlarının temelinde bilinçdışı dürtü ve güdülerin etkili olduğu görüşünü savunan dinamik psikoloji anlayışına dayanmaktadır. Psikanalitik terapi süreci, bireyin bilinçdışı zihinsel süreçleri ile bu süreçlerin dav-

ranış ve düşünceler üzerindeki etkileri arasındaki ilişkileri ortaya koymayı amaçlamaktadır (Snowden, 2011, s. 150).

Psikanalitik yaklaşım, kişiliğin gelişimini açıklamada Sigmund Freud tarafından ele alınan “Topografik Kuram” adı verilen ve kişiliğin bilinç, bilinçöncesi ve bilinçdışı yapıdan oluştuğunu öne süren varsayımının dışında kişiliği açıklamada id, ego ve süpereo adı verilen ‘Yapısal Kişilik Kuramı’ ndan da söz etmektedir (Geçtan, 2006, s. 186). Freud’un sanat bağlamında düşüncelerini anlamak için yapısal kişilik kuramının detaylı incelenmesi önem arz etmektedir. Yapısal kişilik kuramında bireyin doğasında var olan ve ‘hayvansı yön’ olarak nitelendirilen id ile ‘toplumsal yön’ olarak nitelendiren süpereo’nun kişiliği yönetmede denge arayışı içinde olduğu, kişiliğin ‘gerçekçi yönü’ olarak nitelendirilen ego’nun ise gerçeklik ilkesine dayalı olarak kişiliği bu üç yapının bir bütün halde olduğu şekliyle bir arada tuttuğu görülür (Glucksman, 2001, s. 227).

Psikanalitik kuram, yaratıcılığın ortaya çıkışında bireyin içsel çatışmalarının belirleyici bir rol oynadığını ileri sürmektedir. Bu yaklaşıma göre yaratıcı süreç, id kaynaklı dürtüler ile süpereo tarafından temsil edilen toplumsal normlar ve beklentiler arasındaki gerilimin doğrudan bastırılması yerine, sembolik ve estetik bir üretime dönüştürülmesiyle gerçekleşmektedir. Bu bağlamda yaratıcı birey, anlık haz doyumuna yönelmek yerine, içsel çatışmalarını düzenleyen ve uzun vadeli psikolojik dengeyi hedefleyen bir üretim süreci geliştirmektedir. Psikanalitik kuram, insan davranışlarının yalnızca bilinçli süreçlerle açıklanamayacağını, bilinçdışı süreçlerin de bireyin düşünce, duygu ve davranışlarının oluşumunda temel bir belirleyici olduğunu savunmaktadır. Bu nedenle yaratıcılık, yalnızca bilişsel bir etkinlik değil; aynı zamanda bastırılmış, çatışmalı ya da bilinçdışına itilmiş duyguların dolaylı biçimde ifade bulduğu bir alan olarak ele alınmaktadır (Onur, 2018, s. 150).

Bu kuramsal çerçeve, Cindy Sherman’ın “Untitled Film Stills” (Görsel 1) adlı çalışması üzerinden okunabilir. Sherman bu seride, farklı kadın stereotiplerini canlandırarak sinematografik sahneleri andıran fotoğraflar üretmekte; ancak bu imgeler aracılığıyla tekil ve bütünlüklü bir kimlik sunmak yerine, parçalı, kurmaca ve sürekli değişen bir özne yapısı ortaya koymaktadır. Sanatçının üstlendiği farklı karakterler, toplumsal cinsiyet rolleri ve kültürel beklentiler tarafından şekillendirilen “süpereo” yapısının temsil alanı olarak değerlendirilebilirken, bu rollerin altında hissedilen belirsizlik, huzursuzluk ve kimlik parçalanması ise bilinçdışı çatışmalara işaret etmektedir.



Görsel 1. Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*, 1977-1980

Bu bağlamda Sherman'ın üretimi, psikanalitik kuramın öne sürdüğü biçimde, bireysel ve toplumsal gerilimlerin doğrudan ifadesi yerine, bu gerilimlerin estetik bir temsile dönüştürülmesi olarak okunabilir. Sanatçı, kimlik ve beden üzerine kurulu toplumsal normları yeniden üretmek yerine onları görünür kılarak sorgular; böylece bastırılmış kimlik parçaları ve içsel çatışmalar fotoğrafik bir sahneleme aracılığıyla sembolik düzlemde dışavurum bulur. Dolayısıyla *Untitled Film Stills*, psikanalitik açıdan değerlendirildiğinde, bilinçdışı içeriklerin sanatsal üretim yoluyla yüceltildiği ve kimlik çatışmalarının estetik bir form içerisinde yeniden yapılandırıldığı bir yaratıcı süreç olarak yorumlanabilir. Edvard Munch'un "Çılgılık" (Görsel 2) adlı eseri, psikanalitik açıdan ele alındığında, bastırılmış kaygılar, ölüm korkusu ve varoluşsal yalnızlık gibi duyguların sanatsal bir ifade biçimine dönüştüğü bir yapıt olarak değerlendirilebilir. Eserdeki figürün yüz ifadesi, yoğun renk geçişleri ve dalgalı çizgisel kompozisyon, Freud'un (1999, s. 242) ortaya koyduğu "tekinsizlik" kavramıyla ilişkilendirilmektedir. "Tekinsizlik", bireyin bilinçdışında bastırıldığı bazı duyguların ya da korkuların tanıdık ama rahatsız edici bir biçimde yeniden ortaya çıkması durumunu ifade eder. Munch'un figürü de bu tür içsel gerilimlerin görsel bir temsili olarak okunabilir; böylece bilinçdışı içerikler sanat yoluyla görünür hale gelir (Snowden, 2011, s. 155).



Görsel 2. Edvard Munch, *Çılgılık*, 1893, 91 x 73,5 cm

Jung'un kolektif bilinçdışı kavramı açısından bakıldığında ise *Çılgılık*, bireysel bir kaygıdan ziyade, insanlığın ortak korku ve çaresizlik temalarının sembolüdür. Jung'a (akt. Lawson & Carl, 2008, s. 197) göre sanatçı, bilinçdışında yer alan arketipsel imgeleri sezgisel bir biçimde algılar ve bunları sanat aracılığıyla görünür kılar. Bu bağlamda Munch, kolektif bilinçdışında yer alan "varoluşsal dehşet" arketipini biçimlendirmiştir. Eserdeki figür, hem bireysel hem de evrensel düzeyde insanın kendi iç dünyasıyla yüzleşmesini temsil eder.

Psikanalitik bağlamda *Çılgılık*, Freud'un "yüceltme" (sublimasyon) kavramı ile de ilişkilendirilebilir. Munch, bilinçdışı korku ve endişe duygularını doğrudan ifade etmek yerine, bu yoğun duygusal enerjiyi sanatsal bir biçimde dönüştürerek yüceltmıştır (Berne & Kapkın, 1988, s. 376). Böylece bireysel nevrotik gerilim, estetik bir forma kavuşarak toplumsal kabul gören bir ifade biçimine dönüşmüştür. Munch'un kendi yaşam öyküsündeki kayıplar ve travmaların, sanatındaki bu dramatik temalarla iç içe geçtiği bilinmektedir (Onur, 2018, s. 152). Dolayısıyla *Çılgılık*, psikanalitik estetik açısından, bastırılmış duyguların ve bilinçdışı imgelerin estetik alanda temsiline dair çarpıcı bir örnek oluşturmaktadır.

Yukarıda gösterilen örneklerin yanında Basquiat'ın kafatası ve maske temalarını içeren çok sayıda çalışması arasında öne çıkan "Untitled Skull" (Görsel 3), sanatçının bu imgeleri nasıl dönüştürdüğünü göstermesi bakımından önemli bir örnektir. İlk bakışta insan figürlerinden oluşan büyük ölçekli kompozisyonlar, Neo-Ekspresyonist yaklaşımın karakteristik özelliklerini taşır. Bununla birlikte söz

konusu eser, Basquiat'ın en bilinen yapıtlarından biri olarak yoğun ekspresif diliyle dikkat çeker; ancak bu ifade biçimi doğrudan politik bir söylemden ziyade, sanatçının iç dünyasına ve bireysel duygulanımlarına işaret eder.

Eserdeki figür, önceki çalışmalarında görülen frontal yüz betimlemelerinden farklı olarak üç çeyrek profilde ele alınmıştır. Basquiat, bu yaklaşımıyla yalnızca yüzeysel bir dış görünüşü değil, aynı zamanda içsel bir yapıyı da görünür kılar. Bu durum psikanalitik açıdan, benliğin bütünlüğünden ziyade parçalanmış ve çok katmanlı bir özne yapısına işaret eder. Özellikle çenenin belirgin biçimde vurgulanması ve dişlerin açığa çıkarılması, bastırılmış dürtülerin ve kontrol altına alınmayan içsel gerilimlerin dışavurumu olarak okunabilir. Dudakların yokluğu ise, ifade ve bastırma arasındaki gerilimi güçlendiren bir unsur olarak, konuşmanın ve dilin kesintiye uğramış doğasını ima eder (Karanfil, 2024, s. 1808).



Görsel 3. Jean-Michel Basquiat, *Untitled Skull*, 1981, 205,74 cm × 175,9 cm

Psikanalitik kuram çerçevesinde bu tür eksiklikler ve deformasyonlar, bilinç-dışının yüzeye sızma biçimleri olarak değerlendirilebilir. Freud'un bastırma ve geri dönüş kavramları bağlamında, figürdeki parçalanmışlık ve yüzeydeki çatlak benzeri çizgiler, bastırılmış içeriklerin simgesel olarak geri dönüşünü temsil eder. Gözlerden birinin aşağı doğru sarkması ise melankoli ve kayıp duygusuyla ilişkilendirilebilir; bu durum, öznenin arzu nesnesine ulaşamamasının yarattığı içsel boşluğa işaret eder.

Yüzdeki dikişi andıran çapraz çizgiler ve Frankenstein benzeri yapı, kimliğin bütünlüğünün bozulduğunu ve parçalı bir özne yapısının inşa edildiğini düşündürür. Lacancı çerçevede bu durum, “ayna evresi” sonrasında oluşan ideal benlik ile gerçek benlik arasındaki yarılmanın görsel bir temsili olarak okunabilir. Başın üst kısmındaki bölünmüş alanlar ise zihinsel çatışma, içsel bölünme ve bilinçdışının çok katmanlı yapısını çağırıştırır.

Kompozisyonda kullanılan parlak renkler, yoğun siyah alanlar, üst üste bindirilmiş formlar ve kalın çizgiler, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda psikolojik yoğunluğun görsel karşılığı olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda eser, bilinç ile bilinçdışı arasındaki gerilimi, parçalanmış benlik yapısını ve bastırılmış içeriklerin dışavurumunu aynı anda görünür kılan güçlü bir psikanalitik anlatı alanı oluşturur.

Freud’ un kuramında id ile süpereo arasındaki denge arayışının bireyin kişiliğine olası örseleyici etkilerini önlemek ve azaltmak adına savunma mekanizmaları kullanılır, savunma mekanizmaları en temel amaç olarak bireyin benlik bütünlüğünü korumayı hedefleyen çeşitli içsel ve dışsal davranış biçimleridir. Savunma mekanizmaları ilkel, nevrotik ve olgun olarak sınıflandırılmasının yanında, bireylerin benliğini koruması amacıyla her üç türden savunma mekanizmaların başvurmaları sağlıklı bir durumdur (Snowden, 2011, s. 157). Bu savunma mekanizmalarından birisi olarak yüceltme savunma mekanizmasında birey, potansiyel olarak toplumsal normlara uygun olmayan duygu ve dürtülerini bastırmak yerine, bu enerjiyi sosyal açıdan kabul edilebilir davranışlara yönlendirerek içsel çatışmalar veya çevresel stres etkenleriyle başa çıkmaya çalışır. Bu savunma mekanizmasının varlığından söz edilebilmesi için, bireyin duygusal yaşantısı ile ortaya koyduğu tepki biçimleri arasında işlevsel bir bağlantının gözlemlenmesi gerekir. Yüceltmenin klasik örnekleri arasında, saldırganlık ya da öfke dürtülerinin spor veya rekreatif etkinlikler aracılığıyla dışa vurulması ve bastırılmış ya da çelişkili duyguların sanatsal üretim yoluyla ifade edilmesi yer almaktadır. Örneğin, bireyin düşmanca ya da rekabetçi nitelikteki dürtüleri, spor gibi rekabetin kabul gördüğü alanlara veya iş yaşamındaki üretken faaliyetlere yönlendirilebilir. Benzer şekilde, cinsel nitelikli dürtüler ise yaratıcı dans, sanat ya da estetik üretim biçimleri aracılığıyla toplumsal açıdan kabul edilebilir bir şekilde dışavurum bulabilir. Yüceltmenin bu yönüyle, bireyin bastırılmış dürtülerini doğrudan ifade etmeden dolaylı biçimde dışa vurmasına olanak tanıdığı; aynı zamanda bu süreç sonucunda ortaya çıkan etkinliklerin ya da ürünlerin toplumsal onay ve takdir görme potansiyeline sahip olduğu kabul edilmektedir. (Berne & Kapkın, 1988, s. 378).

Freud’un kişilik gelişimi ve sanatın insan zihninde nasıl oluştuğunu, sanat eserlerinin hangi bilişsel, duygusal ve bilinçdışı süreçlerin ürünü olduğunu açıklamaya çalışan psikolojik temsil yaklaşımının yanında psikanalitik kurama farklı bakış açıları kazandırarak gelişimine katkıda bulunan Alfred Adler ve Carl G. Jung’ın görüşlerini anlamak önemlidir. Başlangıçta Freud’un çevresinde yer alan ancak daha

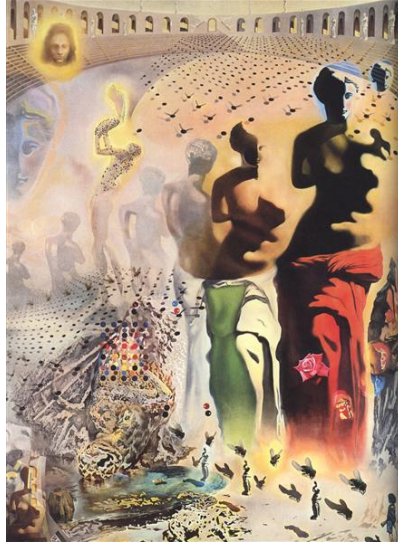
sonra kendi kuramsal yaklaşımını geliştirerek psikanalitik ekolden ayrılan Carl Gustav Jung, psikanalize özgün bir perspektif kazandırmıştır. Jung'un yaratıcılığa ilişkin görüşleri, Freud'unkinden daha esnek ve kapsamlı bir nitelik taşımaktadır. Jung'a göre sanatçılar, yaratım sürecinde bilinçdışında yer alan imgelerden, yani zihinlerinde taşıdıkları arketipsel görsellerden beslenmektedir. Bu yönüyle yaratıcılık, bireysel bilinçten çok kolektif bilinçdışında yer alan sembollerle ilişkilidir (Lawson & Carl, s. 198) Psikanalitik kuramın önemli temsilcilerinden bir diğeri olan Alfred Adler, Freud ve Jung ile birlikte "derin ruhbilim" anlayışının öncüleri arasında yer almaktadır. Adler'in kurama kazandırdığı temel kavramlardan biri olan "aşağılık duygusu" bireyin gelişiminde itici bir güç olarak görülmektedir. Ancak Adler'e göre bu duygu, aşırı biçimde yaşandığında "aşağılık karmaşası" olarak adlandırılan bir duruma dönüşebilir. Bireyin bu duyguyu aşırı telafi etme eğilimi ise "üstünlük karmaşası" olarak ortaya çıkmakta ve her iki durumda da nevrotik belirtiler gözlenebilmektedir. Adler' e göre her bireyde doğuştan var olan aşağılık duygusunu sağlıklı yönetebilen bireyler sanatsal bakış açısı ve sanatsal ürün oluşturma noktasında daha yetkin olmaktadır (Adler, 1996, s. 150).

BİLİŞSEL YAKLAŞIM

Bilişsel kuram, kökeni Antik Yunan filozofu Epiktetos'un düşüncelerine kadar uzanan bir psikolojik yaklaşımdır. Bu kuram, bireyin algı, anlamlandırma ve bilişsel süreçlerinin, duygular ve davranışlar üzerinde belirleyici bir rol oynadığını savunmaktadır. Epiktetos'a göre, dış dünyadaki olaylar ya da nesneler doğrudan insana zarar vermez; asıl belirleyici olan, bireyin bu olaylara yüklediği anlamlar ve sahip olduğu inançlardır. Bireyin karşılaştığı koşullar, onun arzu ve beklentilerinden bağımsız olarak varlık gösterir. Olaylar, doğaları gereği gerçekleşir; insanın kendi kurallarını dünyaya dayatması ya da dünyanın bu kurallara uygun davranmasını beklemesi, kaçınılmaz bir hayal kırıklığına yol açar. Epiktetos'un da vurguladığı üzere, insanları rahatsız eden şeyler doğrudan olayların kendisi değil, bu olaylara yükledikleri anlamlardır. Bu bakış açısına göre mutluluk ve özgürlük, bireyin kontrol edebildikleri ile edemedikleri arasındaki ayrımı fark etmesinde ve bu farkındalığa uygun biçimde yaşamasında gizlidir.

Bilişsel yaklaşımın ilk çağdan itibaren söz edilen temel fikirlerinin ardından bu görüşlerin bütün bir kuram haline gelmesi 1970'lere dayanmaktadır. Epiktetos ile başlayan ve zaman içinde şekillenen bilişsel bakış açısından doğan bilişsel kuram, 1970'li yıllarda Albert Ellis ve Aaron T. Beck'in öncülüğünde bütünleşmiş bir kuram olarak ortaya çıkmıştır. Bu kuram, insan davranışlarını ve psikopatolojilerini bilişsel ve davranışsal süreçler temelinde açıklamayı amaçlarken, aynı zamanda duygusal (emosyonel), gelişimsel ve sosyal unsurları da kapsamına almaktadır. Bu yönüyle bilişsel kuram, bireyin düşünce sistemleri ile duygusal tepkileri arasındaki etkileşimi merkeze alarak, psikolojik işlevselliği çok boyutlu bir bakış açısıyla değerlendirmektedir.

Bilişsel kuram perspektifine göre, psikopatolojik belirtiler yalnızca bireyin içinde bulunduğu dışsal koşullardan değil, aynı zamanda bu koşulları algılama, değerlendirme ve yorumlama biçimlerinden de kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla ruhsal sıkıntıların oluşumunda, bireyin bilişsel süreçleri, yani olaylara ilişkin bilgi edinme, anlamlandırma ve düşünce kalıpları, belirleyici bir rol oynamaktadır. Bilişsel kuram çerçevesinde, psikopatoloji ve psikoterapi süreçlerinde bireyin zihinsel işleyişi genellikle iki temel düzeyde ele alınmaktadır: otomatik düşünceler ve bilişsel şemalar. Bu yaklaşımda, otomatik düşünceler bireyin belirli bir duruma ilişkin anlık, yüzeysel değerlendirmelerini yansıtırken; şemalar, daha derin düzeyde yer alan, deneyimlerle biçimlenmiş ve bireyin dünyayı algılama biçimini yönlendiren bilişsel yapılarıdır. Otomatik düşünceler, birey tarafından bilinçli biçimde yönlendirilmeden, kendiliğinden zihne gelen sözcükler ya da imgeler olarak tanımlanmaktadır. Bu düşünceler, bilişsel bir değerlendirme sürecinden geçmeden ortaya çıktıkları için, her zaman duruma uygun, mantıklı ya da işlevsel olmayabilirler. Bireyin bu işlevsiz veya gerçekçi olmayan düşünceleri mutlak doğru olarak kabul etmesi ve bunlara koşulsuz biçimde inanması, duygusal sıkıntıların ve psikolojik rahatsızlıkların ortaya çıkmasına zemin hazırlayabilmektedir. Benzer bir olay veya durumla karşılaşan iki bireyin otomatik düşünceleri, yani olaylara ilişkin zihinsel yorumları veya imgeleri, çoğu zaman birbirinden farklılık gösterir. Bu farklılığın temel nedeni, bireylerin olayları algılama ve anlamlandırma biçimlerini şekillendiren öznel bakış açılarıdır. Söz konusu bakış açılarını ve otomatik düşünceleri biçimlendiren unsurlar ise bireyin sahip olduğu şemalar, yani dünyaya, kendine ve diğer insanlara ilişkin inanç ve kabulleridir (Froggatt, 2005, s. 5; Ronningstam, 2010, s. 5-6).



Görsel 4. Salvador Dali, *Halüsinojenik Toreador*, 1970, 400 x 300 cm

Sanatçıların bilinçdışına yönelen araştırmaları, yalnızca bireysel üretimlerle sınırlı kalmamış; aynı zamanda kuramsal ve bilimsel ilgi alanlarıyla da kesişerek zihnin işleyişine dair erken bir “bilişsel sorgulama” zemini oluşturmuştur. Bu bağlamda André Breton tarafından 1924’te kurulan Sürrealist Araştırma Bürosu (Bureau de Recherches Surréalistes), rüyalar, rastlantı ve bilinçdışı deneyimlerin sistemli biçimde kaydedilip tartışıldığı bir merkez olarak, zihnin yalnızca rasyonel değil aynı zamanda otomatik ve çağrışımsal işleyişine dikkat çekmiştir (Karameşe, 2026, s. 85).

Bilişsel yaklaşım açısından bu girişim, insan zihninin gerçekliği pasif biçimde değil, şema, çağrışım ve algısal örgütlenme süreçleriyle aktif olarak inşa ettiğini ortaya koyan erken bir kültürel paralel olarak okunabilir. Özellikle algı, dikkat ve bellek süreçlerinin sınırlarının zorlanması, sürrealist üretimin temel hedeflerinden biri hâline gelmiştir.

Bu estetik ve düşünsel çerçeve, Salvador Dalı’nın 1970 tarihli “Halüsinojenik Toreador” (Görsel 4) adlı eserinde görsel olarak en karmaşık biçimlerinden birine ulaşır. Söz konusu eser, tekil ve sabit bir temsil yerine, çoklu algısal katmanlar üzerinden çalışan bir yapı sunar. İzleyici, ilk aşamada belirli figürler ve sahneler algımlarken, dikkat süreçleri ilerledikçe Dalı’nın otoportresi ve boğa güreşi teması gibi farklı görsel örgütlenmeler ortaya çıkar.

Bu durum bilişsel açıdan, seçici dikkat, algısal yeniden örgütlenme ve şema çatışması süreçlerinin eş zamanlı işleyişini görünür kılar. İzleyici zihni, sürekli olarak gelen görsel veriyi yeniden yorumlamak ve mevcut bilişsel şemalarını güncellemek zorunda kalır. Böylece eser, yalnızca bilinçdışının temsili değil, aynı zamanda algının nasıl aktif bir zihinsel yapılandırma süreci olduğunun da görsel bir modeli hâline gelir.

Psikanalitik kuramdan farklı olarak, bilişsel kuram bu şemaların psikopatolojilerin gelişiminde önemli rol oynayabileceğini öne sürmektedir. Bu bağlamda, şemalar genellikle iki düzeyde ele alınır: ara inançlar (kurallar ve varsayımlar) ve temel inançlar. Ara inançlar bireyin davranışlarını yönlendiren koşullu kabullerken, temel inançlar kişinin benlik, dünya ve diğerleri hakkındaki en derin bilişsel temsillerini yansıtır. Bilişsel terapi yaklaşımının kurucusu Aaron T. Beck’e göre temel inançlar, bireyin kendisi ve çevresiyle ilgili en derin bilişsel yapıları temsil eder ve üç ana alanda sınıflandırılabilir: çaresizlik, değersizlik ve sevilme. Çaresizlik alanına “Yetersizim”, “Güçsüzüm”, “Değişemem”; değersizlik alanına “Kötüyüm”, “Tehlikeliyim”, “Hiçim”; sevilme alanına ise “Hoşlanılmıyorum”, “Kusurluyum”, “Önemsizim” gibi inanç örnekleri dâhildir. Her bireyde aynı temaya ait hem olumlu hem de olumsuz temel inançlar bulunmakla birlikte, ruhsal açıdan sağlıklı bireylerde genellikle olumlu inançlar daha baskındır. Buna karşılık, kişilik bozukluğu veya benzeri psikolojik sorunlar yaşayan bireylerde olumsuz temel inançlar çoğu zaman aktif durumdadır (Türkçapar, 2015, 215).

René Magritte'in "İmgelerin İhaneti" (Görsel 5) adlı eseri, bilişsel yaklaşımın temel kavramlarını somut bir sanat örneği üzerinden açıklamak açısından dikkat çekicidir. Eserde bir pipo görseli yer alırken, altında "Bu bir pipo değildir" ifadesi bulunur. Bu paradoksal sunum, bireyin algı ve bilişsel yorumlama süreçlerinin gerçeklik ile zihinsel temsilleri arasındaki farkı nasıl şekillendirdiğini gözler önüne serer. Bilişsel kuramın bilgi işleme ve şema temelli bilişsel yapılandırmacı perspektifinden bakıldığında, eserdeki görüntü ve metin arasındaki çelişki, izleyicinin şemalarının ve ara inançlarının farkındalık kazanmasını sağlar; izleyici, nesneye ilişkin otomatik düşüncelerini ve zihinsel kabullerini sorgulamak zorunda kalır (Beck, 1996, s. 170; Froggatt, 2005, s. 6).

Bilişsel ve estetik açıdan eser, izleyicide pipo imgeleri üzerinden kuvvetli bir nesne algısı meydana getirir. Ancak "Bu bir pipo değildir" ifadesi, algısal beklentilerle dilsel beyanlar arasında bir tutarsızlık yaratarak bilişsel bir ayrım oluşturur. Bu durum, izleyicinin görsel temsille gerçeklik arasındaki etkileşimi yeniden gözden geçirmesine neden olur. Böylece eser, yalnızca bir nesnenin tasvirinden ibaret kalmayıp, temsilin özünü ve dil ile görsel unsurlar arasındaki ilişki sınırlarını sorgulayan bir estetik deneyim alanı meydana getirir.



Görsel 5. René Magritte, *İmgelerin İhaneti (Bu bir pipo değil)*, 1928-192963, 5x93,98 cm

Magritte'in bu eseri, bireyin dünyayı algılama biçiminde şemaların ve otomatik düşüncelerin belirleyici rolünü estetik bir düzlemde görünür kılar. Eser, bilişsel kuramın öne sürdüğü üzere, psikolojik işleyişin yalnızca dışsal olaylarla değil, bu olaylara yüklenen anlamlar ve zihinsel temsillerle şekillendiğini gösterir. İzleyicinin zihnindeki kavramsal çerçeveler, eserin paradoksal doğası sayesinde aktive olur ve bilinçli farkındalık düzeyinde yeniden değerlendirilir. Bu yönüyle İmge-

lerin İhaneti, bilişsel süreçlerin estetik bir deneyimle iç içe geçtiği, zihinsel temsil ve yorumlamanın doğrudan gözlemlenebildiği bir örnek olarak değerlendirilebilir (Türkçapar, 2015, s. 217).

Platon'un Mimesis kuramı bağlamında okunduğunda, temsilin güvenilirliğini sarsan erken bir görsel düşünce deneyine dönüşür. Eserde yer alan "Bu bir pipo değil" ifadesi, görüntü ile nesne arasındaki doğrudan özdeşliği kırarak izleyiciyi dil, imge ve gerçeklik arasındaki mesafeyle yüzleştirir. Bu durum, Platon'un Devlet eserinde geliştirdiği mağara alegoriyle kavramsal bir paralellik taşır: Mağaradaki zincirli insanlar, yalnızca gölgeleri gerçek sanarken; René Magritte'nin İmgelerin İhaneti' adlı eserinde benzer biçimde, temsilin kendisini "gerçek" olarak algılama yanılgısını görünür kılar. Platon'a göre duyuşal dünya, ideaların yalnızca eksik ve bozulmuş bir yansımasıdır; sanat ise bu yansımanın bir başka kopyasını üretir, yani "taklidin taklidi"dir. Bu nedenle sanat, hakikate ulaşmayı kolaylaştırmak yerine onu çoğaltılmış yanılsamalarla perdeleyebilir. Ancak Magritte'in çalışması, bu hiyerarşiyi tersyüz eden bir kırılma yaratır: Nesnenin resimdeki karşılığı, onun kendisi olmadığını açıkça ilan eder. Böylece temsil, gizleyen değil açığa çıkaran bir düşünsel araç hâline gelir (Turan, 2015, s. 3).

Bu bağlamda eser, yalnızca Sürrealist bir oyun değil, aynı zamanda Kavramsal Sanatın temel sorularını önceden kuran bir yapı olarak okunabilir: "Görüntü nedir?", "Temsil neyi temsil eder?" Magritte, Platon'un eleştirdiği kopya zincirini görünür kılarak izleyiciyi mağaradan çıkmaya değil, mağaranın kendisine bakmaya davet eder. Böylece hakikat, tekil bir idea olmaktan çok, dil ve imge arasındaki gerilimde oluşan bir problem hâline gelir.

FENOMENOLOJİK YAKLAŞIM

Fenomenolojik kuram, bireyin dünyayı nasıl algıladığı ve deneyimlediğini anlamaya odaklanan, öznel yaşantının anlamını açıklamayı amaçlayan felsefi bir yaklaşımdır. Bu kuramın temelleri, 20. yüzyılın başlarında Edmund Husserl tarafından atılmış ve daha sonra Rogers, Heidegger, Merleau-Ponty ve Sartre gibi düşünürler tarafından geliştirilmiştir. Fenomenoloji, insanın dış dünyayı nesnel bir gerçeklik olarak değil, kendi bilincinde yapılandığı bir deneyim olarak kavradığını ileri sürer. Bu yönüyle, bireyin yaşantısının yalnızca gözlemlenebilir davranışlardan ibaret olmadığı, aksine onun içsel anlamlandırma süreçleriyle şekillendiği vurgulanır (Feist & Gregory, 2009, s. 470).

Fenomenolojik kuramın öznel bilinç ve yaşantıyı merkeze alan yaklaşımıyla birlikte düşünüldüğünde, beden sanatının önemli isimlerinden Marina Abramović ve birlikte çalıştığı Ulay'ın performansları, insan deneyiminin doğrudan ve aracsız biçimde ortaya konmasına güçlü bir örnek teşkil eder. Sanatçıların 1977 yılında gerçekleştirdikleri ve karşılıklı olarak birbirlerinin nefesini alıp vererek sürdürdük-

leri performans “Nefes Alma/Nefes Verme” (Görsel 6), yalnızca fiziksel bir eylem değil; aynı zamanda bilinç, beden ve varoluş arasındaki ilişkinin yoğun bir şekilde deneyimlenmesidir.

Fenomenolojik yaklaşım bağlamında bu performans, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkararak, duyumsayan ve deneyime katılan bir özneye dönüştürür (Flett, 2014, s. 472). Boyunlarına yerleştirilen mikrofonlar aracılığıyla nefes alışverişlerinin sesinin kaydedilmesi ve izleyiciye aktarılması, bedensel deneyimin doğrudan algılanmasını sağlar. Bu durum, fenomenolojinin vurguladığı “yaşantının kendisine yönelme” ilkesini sanat aracılığıyla görünür kılar (Kılıç, 2023, s. 147).



Görsel 6. Marina Abramovic & Ulay, *Nefes Alma/Nefes Verme*, 1977

Abramović ve Ulay’ın nefesleri kesilene kadar sürdürdükleri bu eylem, bedenin ve zihnin sınırlarını zorlayarak, insanın varoluşsal kırılganlığını ve öznelliğini açığa çıkarır. Böylece performans, yalnızca estetik bir üretim değil; aynı zamanda bireysel deneyimin, bilinç akışının ve bedensel farkındalığın doğrudan yaşandığı fenomenolojik bir alan haline gelir.

Mark Rothko’nun renk alanı resimlerinden biri olan “Sarı, Kiraz, Turuncu” (Görsel 7), fenomenolojik yaklaşımın öznel deneyim ve algı temalarını somut bir biçimde yansıtmaktadır. Rothko’nun büyük ölçekli renk blokları, izleyicinin mekânsal ve duygusal algısını doğrudan etkiler; her birey eseri kendi içsel yaşantısına ve algısal çerçevesine göre deneyimler. Bu yönüyle, resimlerin anlamı yalnızca eserin kendisinde değil, izleyicinin onu deneyimleme biçiminde ortaya çıkar (Feist & Gregory, 2009, 475; Flett, 2014, s. 474). Fenomenolojik perspektiften bakıldığında, Rothko’nun eserleri, bireyin içsel dünyası ve öznel farkındalığı ile estetik deneyim arasındaki etkileşimi görünür kılar. Böylece Rothko’nun resimleri, insanın

dünyayı nasıl deneyimlediğini ve öznel algının estetik deneyimle nasıl bütünleştiğini gösteren çarpıcı bir örnek teşkil etmektedir.

Eser, figüratif bir temsil sunma amacından ziyade, renk, doku ve kompozisyon arasındaki ilişkileri kullanarak duyuşal bir estetik deneyim geliştirmektedir. İzleyiciler, belirli bir nesneyi tanımlamak yerine, renk alanları arasındaki kontrastları ve geçişleri izleyerek görsel bir denge ve ritim hissi edinirler. Bu durum, estetik deneyimin bilişsel yapısını oluştururken, aynı zamanda duyuşal tepkileri de tetikler. Böylelikle eser, anlamı belirli bir temsile bağlamadan, izleyicinin algısına açık bir soyut estetik deneyim alanı yaratmaktadır.



Görsel 7. Mark Rothko, *Sarı, Kiraz, Turuncu*, 1947, 173 x 107 cm

Fenomenolojik yaklaşımın psikolojik tahlillerde kullanılması sürecinde bu bakış açısını bireylerin psikolojik iyi oluş ve bakış açılarını anlama noktasında çalışmalar yapan ve kuramın öncülerinden biri olarak kabul edilen Carl Rogers, daha çok geliştirdiği hümanist kuram ile tanınmaktadır. Temel düzeyde incelendiğinde, Rogers'ın kurucusu olduğu hümanist kuramı ile bu kuramın öncesinde kurama temel arz eden fenomenolojik bakış açısı birbirini tamamlayan iki yönü temsil etmektedir. Hümanist kuramın temel varsayımlarından biri, bireyin olumsuz dış etkilerden uzak bir ortamda, kendi potansiyelini gerçekleştirme ve doğasında var olan iyiye yönelme eğilimi sayesinde gelişim göstereceği düşüncesidir. Buna karşın,

bireylerde gözlemlenen yıkıcı ya da antisosyal davranışlar, insan doğasının bir yansıması değil, çevresel koşulların bir ürünü olarak değerlendirilmektedir. Rogers’a göre insan doğası özünde iyidir ve kötülük barındırmaz; olumsuz davranış örüntüleri, uygun olmayan çevresel etkileşimlerin sonucudur (Cervone & Pervin, 2016, s. 370).

Rogers’ın bir diğer temel görüşü, insanı anlamada fenomenolojik bakış açısının önemine ilişkindir. Ona göre bireyin davranışlarını anlamanın yolu, onun dünyayı nasıl algıladığını kavramaktan geçmektedir. Bu bağlamda Rogers, nesnellik ve gerçeklik kavramlarını sorgulayarak, “Ben mutlak bir gerçekliğe değil, bu gerçeklik hakkındaki kendi algıma tepki veriyorum” ifadesiyle fenomenolojik yaklaşımın özünü vurgulamıştır. Dolayısıyla, bireyin “gerçeklik” olarak nitelendirdiği şey, aslında onun fenomenolojik alanını, yani dünyayı kişisel algılama biçimini, temsil etmektedir (Ronningstam, 2010, s. 7).

Bu bağlam, kavramsal sanat ve performans sanatı örnekleri üzerinden de somutlaştırılabilir. Örneğin Chris Burden’ın “White Light/White Heat” (Görsel 8) adlı çalışmasında sanatçı, galerinin üst kısmında izleyiciden gizlenerek haftalar boyunca aç ve izole bir şekilde varlığını sürdürmüştür. İzleyici, sanatçıyı doğrudan görememekte, yalnızca onun orada olabileceğine dair bir inanç ve algı üzerinden deneyim yaşamaktadır. Bu durum, izleyicinin nesnel gerçeklikten ziyade kendi algısına ve sezgisine dayalı bir “gerçeklik” kurmasına neden olmaktadır.



Görsel 8. Chris Burden, *White Light/White Heat*, 1975

Söz konusu eser, Rogers’ın fenomenolojik yaklaşımıyla paralel olarak, gerçekliğin bireyin algısına bağlı olarak şekillendiğini ortaya koymaktadır. İzleyicinin deneyimi, sanatçının fiziksel varlığından çok, onun varlığına dair geliştirdiği öznel

algı ile belirlenmektedir. Aynı zamanda sanatçının kendini izole etmesi ve temel ihtiyaçlardan uzaklaşması, bireyin çevresel koşullardan etkilenecek farklı psikolojik durumlar geliştirebileceğini göstermesi açısından da hümanist kuramla ilişkilendirilebilir. Bu yönüyle Burden'ın performansı, insanın hem kendi içsel yaşantısı hem de çevresiyle kurduğu ilişki üzerinden şekillenen fenomenolojik alanını görünürlük kılan güçlü bir kavramsal sanat örneği olarak değerlendirilebilir.

Fenomenolojik alan, bireyin kendine özgü algı biçimini ifade eder ve bu alan bireyin içsel dünyasında yer alan psikolojik ihtiyaçlar, güdüler, amaçlar ve inançlar tarafından şekillenir. Carl Rogers, bireyin yaşantılarını değerlendirirken bu öznelliğe vurgu yapar; çünkü kişiye göre “gerçeklik”, dış dünyanın nesnel özelliklerinden ziyade, onun bu dünyayı nasıl deneyimlediği ile ilgilidir. Dolayısıyla birey, dış gerçekliği değil, kendi içsel yaşantılarını “gerçek” olarak kabul eder. Bu anlayış, bireyin hem kendisiyle hem de çevresiyle kurduğu ilişkilerin merkezinde yer alır (Flett, 2014, s. 476).

Rogers'a göre kişiliğin temel bileşeni benliktir. Benlik, bireyin kendisine ilişkin algı, inanç ve değerlendirmelerinin bütünü temsil eder ve fenomenolojik alanın bir alt kümesi olarak tanımlanır. Birey tarafından bilinçli biçimde erişilebilen ve görece istikrarlı bir yapıya sahip olan benlik, psikolojik süreçlerin düzenlenmesinde önemli bir rol oynar. Fenomenolojik yaklaşım, bireyin yaşantıları ile benlik algısı arasındaki ilişkinin ruh sağlığı üzerindeki belirleyici etkisini vurgular. Fenomenologlar, nesneleri ve olayları yalnızca nesnel bir biçimde incelemek yerine, bireyin yaşantılarına ve bu yaşantılara yüklediği anlamlara odaklanarak öznelliği merkeze alırlar. Bu yaklaşımın temelinde, her bireyin deneyiminin kendi bakış açısına göre biçimlendiği ve bu öznel deneyimlerin ardında yatan anlamın anlaşılmasının bilimsel inceleme açısından taşıdığı önem yer alır (Geçtan, 2006, s. 188). Fenomenolojik kuram, yalnızca psikoloji alanında değil; felsefe, sosyoloji, antropoloji ve edebiyat gibi birçok disiplinde etkisini göstermiştir. Bu kuramın temel amacı, bireyin deneyim ve algı süreçlerini inceleyerek, insanın dünyayı nasıl anlamlandırdığını ortaya koymaktır. Bu yönüyle fenomenoloji, insan bilimleri içerisinde geniş bir etki alanına sahiptir ve bireyin yaşantısına dayalı bilgi üretimi konusunda önemli bir metodolojik çerçeve sunar. Fenomenolojik yaklaşımın önemi, bilimsel düşünceye kazandırdığı felsefi derinlik ile de doğrudan ilişkilidir. Bu kuram, olguların niteliksel yönlerini anlamayı hedefleyerek, pozitivist paradigmların nicel ve nesnelci bakış açısına alternatif bir perspektif getirir. Böylece, fenomenolojik düşünce bilime yalnızca yeni bir yöntem değil, aynı zamanda disiplinler arası etkileşimi teşvik eden bir anlayış kazandırır.

ESTETİK DENEYİM VE ÖZHENİN İNŞASI

Sanat eylemi, özne ve öznelere merkeze alarak incelendiğinde, “ben” kavramının izleri sanatçı, sanat eseri ve izleyici üzerinden takip edilebilir. Sanat, farklı kültürlerde, özellikle Ellen Dissanayake’nin “özel kılma” (making special) kavramı çerçevesinde ele alınabilir; bu kavram, sanatçının yaratıcı süreçte esere yüklediği özgün anlamı ifade etmektedir (Dutton, 2017, s. 190). Bununla birlikte izleyici, esere kendi deneyimsel çerçevesinden yaklaşırken sanatçının doğrudan yönlendirmediği anlam katmanlarını keşfeder ve böylece öznel deneyimler aracılığıyla esere aktif olarak katılım sağlar. Sanat eserinin üretim ve alımlama süreçlerinde ortaya çıkan bu çok katmanlı öznel ilişki, estetik düşüncenin tarihsel olarak güzellik, anlam ve algı kavramları etrafında şekillenmesine zemin hazırlamıştır. Nitekim sanatın özneye kurduğu bu ilişkinin felsefi temelleri, estetik üzerine geliştirilen ilk sistematik düşüncelerde aranabilir.

Her ne kadar estetik bağımsız bir disiplin olarak görece yeni kabul edilse de güzellik üzerine düşünceler Plato ve Aristotle ile birlikte Antik Çağ’a kadar uzanmaktadır. Platon, özellikle *Ion*, *Symposium* ve *Phaedrus* diyaloglarında güzellik doğasını sorgulamış; güzelliği şeylerin içindeki düzen ve uyumla ilişkilendirerek mimesis kavramı çerçevesinde ele almıştır. Estetiği konu alan bilinen en erken metinlerden biri olan Büyük Hippias’ta, Sokrates ve Hippias güzellik özünü tartışmaktadır. *Symposium*’da ise Sokrates, iyi, doğru ve güzel arasındaki birliği vurgulamış; bu ilişki Devlet ve *Phaedrus* diyaloglarında da sürdürülmüştür. Platon’un mimesis kuramı, Magritte’in temsil ile gerçeklik arasındaki çatışmayı görünür kılan yaklaşımıyla yeniden yorumlanmaktadır. Aristoteles, *Poetikâ*’da tragedyanın doğasını inceleyerek seyircide yarattığı derin duygusal etkiyi “katharsis” kavramıyla açıklamış, aynı zamanda hem *Poetika* hem de *Retorik*’te güzellik biçimsel boyutlarını çözümlemiştir. Dolayısıyla Aristoteles’in “katharsis” kavramı, Munch’un “Çılgık” eserinde yoğun duygusal boşalım ve arınma deneyimi üzerinden bir somutlaştırma sağlayabilmektedir. Antik Çağ’da sanatın doğanın taklidi olarak değerlendirildiği mimesis anlayışı baskınken, estetik modern dönemde Alexander Gottlieb Baumgarten, Gotthold Ephraim Lessing, Francis Hutcheson, David Hume ve özellikle Immanuel Kant’ın çalışmalarıyla bağımsız bir inceleme alanı olarak kurumsallaşmıştır (Arı& Elmalı, 2024, s. 176).

Özne kavramı, dilbilgisel temelleri açısından da incelenebilir; bir cümlenin yüklemıyla ilişkili olarak “bir eylemin yapıcısı veya durumu yüklenen kimse ya da şey” olarak tanımlanmaktadır. Görsel ve plastik sanatlarda ise bu yüklem-özne ilişkisi, hem sanatçı hem de eser üzerinden sorgulanabilir. Sanatçı, yaratıcı süreçte eserin üreticisi olarak öznedir; eser ise kendi içinde bir özne-nesne-yüklem bütünlüğü barındırır. Sanat yapıtı, bu birliktelik aracılığıyla hem üretici hem de izleyici açısından anlam kazanır.

Felsefi açıdan bakıldığında, özne kavramı tarihsel olarak Aristoteles'ten modern felsefeye kadar evrilmiştir. Aristoteles, özneyi temel özelliklerin ve eylemlerin hazinesi olarak cevherle ilişkilendirmiştir (Frolov, 1991, s. 155). Modern felsefenin öncüsü Descartes ise öznenin kendi bilincine varmasını, “ben düşünüyorum” önermesiyle formüle ederek, öznelliğin temelini oluşturmuştur (Baker, 2024, s. 185; Lektorski, 2016, s. 249). Descartes'ın bu yaklaşımı, çağdaş filozoflar Spinoza ve Leibniz tarafından geliştirilmiş; özne, farklı bakış açıları ve perspektifler arasında konumlanan, dinamik bir yapı olarak ele alınmıştır (Baker, 2024, s. 187). Harvey (2020, s. 237) ise özne ve perspektif ilişkisinin, bireyin dünyayı kendi bakış açısına göre tasarlaması üzerinden estetik deneyime nasıl yansıdığını vurgular.

Estetik, sanat sorunu üzerine bir düşünme etkinliği olarak, öznenin sanatla kurduğu ilişkiyi felsefi bir zeminde ele alır. Bu bağlamda estetik, yalnızca güzelliğin ne olduğu sorusuna değil, aynı zamanda bu güzelliğin nasıl deneyimlendiğine ve anlamlandırıldığına odaklanır. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, estetiği “güzelin bilimi” olarak tanımlarken, bu güzelliğin doğadan ziyade sanatta ortaya çıkan biçimleriyle ilgilendiğini vurgulamış ve bu nedenle estetik yerine “sanat felsefesi” kavramını tercih etmiştir. Hegel'in sanatın ruhun dışavurumu olduğu yönündeki yaklaşımı, Basquiat'ın parçalı ve gerilimli figürlerinde öznenin içsel çatışmalarının görünür hale gelmesiyle ilişkilendirilebilir. Bu yaklaşım, sanat eserinin yalnızca nesnel bir varlık olmadığını, özneyle kurduğu ilişki içinde anlam kazandığını ima etmektedir. Benzer şekilde Immanuel Kant, estetik yargıyı “çıkar gözetmeyen haz” kavramı üzerinden açıklayarak, sanat deneyimini öznenin algısal ve yargısal süreçlerine dayandırmıştır. Bu bağlamda Kant'ın algının öznel yapısına vurgu yapan estetik anlayışı, Dalí'nin çok katmanlı görsel organizasyonunda izleyicinin algısal deneyiminin aktif bir yapı haline gelmesiyle paralellik göstermektedir. Kant'a göre sanat, bir “deha”nın ürünü olup, bu deha aracılığıyla doğa kendini ifade ederken; estetik haz, nesnenin kendisinden çok, öznenin ona yönelik yargısında ortaya çıkar. Bu durum, sanat eserinin anlamının sabit olmadığını, izleyicinin deneyimiyle şekillendiğini göstermektedir (Savaşer, 2026, s. 112). Kant'ın estetik yargıyı öznenin çıkar gözetmeyen deneyimi üzerinden açıklaması, Cindy Sherman'ın “Untitled Film Stills” serisinde kimliğin sabit bir özden ziyade izleyici yorumuna açık bir yapı olarak kurulmasıyla ilişkili biçimde okunabilir.

Bu bağlamda, sanat eylemi, estetik deneyim ve özne inşası arasında çok katmanlı bir ilişki kurulabilir. Sanatçı, eser ve izleyici arasındaki etkileşim, öznel deneyimin ve bireysel perspektiflerin görünür hâle gelmesini sağlar. Eser, izleyiciye kendi öznelliğini keşfetme ve yeniden inşa etme imkânı sunarken, yaratıcı süreç aracılığıyla sanatçı da benlik ve ifade kapasitesini geliştirmiş olur. Böylece estetik deneyim, öznenin hem içsel hem de dışsal boyutlarını bütüncül bir biçimde şekillendiren disiplinlerarası bir olgu olarak ele alınabilir (Özden, Özgündoğdu, 2021, s. 584). Bu anlamda Psikanalitik, bilişsel ve fenomenolojik teoriler çerçevesinde sanat eserleri aracılığıyla öznenin çeşitli boyutları incelenirken, estetik teoriler bu de-

neyimlerin felsefi altyapısını teşkil etmektedir. Bu doğrultuda, Cindy Sherman'ın kimlik temsilleri, Kant'ın öznel estetik yargı anlayışı ile bağlantılı olarak değerlendirilebilirken, Edvard Munch'un "Çığlık" eseri Aristoteles'in katharsis kavramı ile, Jean-Michel Basquiat'ın parçalı figürleri Hegel'in sanatın ruhunun dışavurumu görüşü ile ilişkilendirilmektedir.

Bu bağlamda sanatçı, eser, mekân, süreç ve izleyici arasındaki etkileşim çok katmanlı biçimlerde ortaya çıkmaktadır. Örneğin Joseph Beuys'un 7000 Eichen (7000 Meşe) adlı projesinde sanat, yalnızca bir nesne üretimi değil, kentsel mekâna yayılan uzun soluklu bir toplumsal süreç olarak kurgulanmıştır. Kassel kentinde başlatılan bu ekolojik ve katılımcı yerleştirme, izleyiciyi pasif bir gözlemci konumundan çıkararak doğrudan üretim sürecinin bir parçası hâline getirmekte; böylece sanatçı, eser ve izleyici arasındaki sınırlar kamusal mekân içinde çözülmemektedir. Bu yönüyle eser, öznenin yalnızca estetik değil aynı zamanda toplumsal bir yeniden inşa sürecine de dahil olduğunu göstermektedir.



Görsel 9. Joseph Beuys, *7000 Meşe*, 1982

Joseph Beuys'un "7000 Meşe (7000 Eichen)" (Görsel 9) projesi, estetik deneyim ile öznenin inşası arasındaki ilişkiyi kamusal ve ekolojik bir bağlamda görünür kılan önemli bir sanat pratiğidir. 1982 yılında Documenta 7'nin açılışında Kassel kentinde başlatılan bu proje, her beş yılda bir yeniden görünürlük kazanan ve kentsel ölçeğe yayılan uzun soluklu bir çevresel sanat girişimidir. Proje kapsamında dikilen her bir meşe ağacı, yalnızca fiziksel bir doğa unsuru değil, aynı zamanda kolektif bir estetik ve etik sorumluluk pratiğinin göstergesi olarak işlev görmektedir.

Beuys'un bağışçı sistemiyle desteklenen bu çalışmasında, katılımcılara sanatçının imzasını taşıyan ağaç sertifikaları verilmiş ve sürece sembolik bir katılım alanı açılmıştır. Bu durum, sanat eserinin nesne temelli bir üretim olmaktan çıkarak,

toplumsal katılım üzerinden kurulan bir deneyim alanına dönüşmesini sağlamaktadır. Beuys'un tasarladığı kartpostallar da bu süreci dolaşıma sokan görsel-iletişim araçları olarak projenin yayılımını desteklemiştir (Şahin & Arat, 2022, s. 234).

Sanatçı bu projeyi, yalnızca ekolojik bir müdahale olarak değil, aynı zamanda insanlığın doğaya ve diğer canlılara karşı taşıdığı etik sorumluluğun bir ifadesi olarak görmüştür. Sanayileşme ve endüstriyel kirliliğin ekolojik dengeyi bozduğu bir dönemde, doğanın korunmasını toplumsal ve ruhsal sağlığın ön koşulu olarak değerlendirmiştir. Bu bağlamda 7000 Meşe, estetik deneyimi yalnızca görsel bir algı düzeyinde değil, aynı zamanda öznenin çevresiyle kurduğu etik, politik ve varoluşsal ilişki üzerinden yeniden inşa eden bir sanat pratiği olarak okunabilir. Proje, bireyin pasif bir izleyici olmaktan çıkıp, ekolojik ve toplumsal bir özneye dönüşmesini mümkün kılan bütüncül bir estetik deneyim alanı sunmaktadır.

Benzer şekilde Yayoi Kusama'nın "Infinity Mirror Rooms" (Sonsuzluk Aynalı Odalar) (Görsel 10) serisi, izleyiciyi algısal olarak dönüştüren bir mekânsal deneyim üretir. Aynalar ve ışıklarla oluşturulan bu enstalasyonlar, mekânın sınırlarını belirsizleştirerek izleyicinin kendi bedensel varlığını ve benlik algısını yeniden düşünmesini sağlar. Bu bağlamda izleyici, eseri yalnızca deneyimleyen değil, aynı zamanda onun içinde var olarak öznel algısını yeniden kuran bir özneye dönüşmektedir. Böylece her iki sanat pratiğinde de estetik deneyim, öznenin hem bireysel hem de ilişkisel boyutlarını yeniden şekillendiren aktif bir üretim alanı olarak ortaya çıkmaktadır.



Görsel 10. Yayoi Kusama, *Infinity Mirror Rooms (Phalli's Field)*, 1965

Kusama, izleyicinin katıldığı bu tip çalışmalarına 2000'li yıllardan sonra farklı yerlerde farklı mekân kurguları ekleyerek devam etmiştir. Sanatçı içinde aynaların olduğu sonsuz mekânlar kullanılmıştır. Her iki çalışmada da izleyici eserin içerisinde yer almıştır (Küçüköner, Dalkıran, 2024, s. 102).

AMAÇ

Bu çalışma, sanatın yaratıcı ifade biçimi olarak psikolojik temsili disiplinlerarası bir kuramsal çerçeve içinde incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın temel amacı, estetik deneyim ile öznenin oluşumu arasındaki ilişkiyi psikanalitik, bilişsel ve fenomenolojik yaklaşımlar ışığında kuramsal olarak analiz etmektir. Bu bağlamda sanat, yalnızca estetik bir üretim alanı olarak değil, bireyin içsel yaşantılarının sembolik biçimler aracılığıyla ifade edildiği ve aynı zamanda yeniden yapılandırıldığı bir temsil alanı olarak ele alınmaktadır. Çalışma, sanatsal üretim ve estetik deneyimin öznenin kendilik algısı, duygulanımsal örgütlenmesi ve bilişsel süreçleri üzerindeki dönüştürücü rolünü açıklamayı hedeflemektedir. Ayrıca sanatın, psikolojik temsillerin estetik biçimler aracılığıyla yeniden düzenlendiği ve bireyin dünyayla kurduğu deneyimsel ilişkinin yeniden anlamlandırıldığı bir süreç olarak nasıl işlediği tartışılmaktadır. Bu doğrultuda araştırma, sanatın ifade edici işlevinin ötesinde, öznenin psikolojik bütünlüğünü ve varoluşsal sürekliliğini destekleyen yapılandırıcı bir pratik olarak anlaşılmasına katkı sunmayı amaçlamaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışma nitel bir derleme araştırmasıdır. Araştırma kapsamında sanat, estetik deneyim ve özne oluşumu arasındaki ilişkiyi ele alan psikanalitik, bilişsel ve fenomenolojik kuramlara ilişkin temel literatür incelenmiştir. Konuya ilişkin kuramsal metinler ve akademik çalışmalar taranarak sanatın psikolojik temsil boyutunu açıklayan kavramsal yaklaşımlar değerlendirilmiştir. Elde edilen kuramsal çerçeve doğrultusunda sanatın estetik deneyim, psikolojik temsil ve öznenin inşası bağlamındaki rolü disiplinlerarası bir perspektifle incelenmiştir.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Sanatın öznenin psişik, bilişsel ve fenomenolojik düzlemlerinin kesişiminde şekillenen çok boyutlu bir temsil uzamı olgusu olduğundan yola çıkarak, psikolojik temsil kuramları perspektifinden bakıldığında, sanat hem bireyin içsel yaşantısının dışsallaştırıldığı bir ifade alanı hem de bu dışsallaştırma sürecinde öznenin yeniden yapılandığı bir yapılandırma mekanizması olarak işlev görmektedir. Bu durum, sanatın yaratıcı süreç ve estetik deneyim aracılığıyla, bireyin psikolojik sürekliliğine ve kendilik temsiliinin dönüştürülmesine olanak sağladığını göstermektedir.

Psikanalitik yaklaşım ışığında, sanat, bilinçdışındaki bastırılmış arzuların, çatışmaların ve travmatik temsillerin simgesel ve estetik dönüşüm aracılığıyla yeniden anlamlandırıldığı bir alan olarak görülmektedir. Bu bağlamda, yaratıcı süreç, içsel çatışmaların estetik biçimle dönüştürülmesini sağlayarak bireyin kendilik algısına doğrudan katkıda bulunur. Bilişsel yaklaşım ise sanatın zihinsel süreçlerin ve algısal örüntülerin estetik bir sentezi olarak işlev gördüğünü ortaya koymak-

tadır. Sanat, bilişsel organizasyon ve problem çözme mekanizmaları aracılığıyla, bireyin deneyimlerini yeniden düzenler ve anlamlandırır. Bu süreç, hem yaratıcının hem de izleyicinin öznel dünyasını etkileyerek estetik deneyimin bilişsel ve duygusal düzeyde içselleştirilmesini sağlar.

Fenomenolojik perspektif, estetik deneyimi özne ile dünya arasındaki yaşantısal karşılaşma bağlamında değerlendirir. Bu yaklaşım, sanatın, öznenin içsel deneyimlerini açığa çıkaran ve bireyin benlik algısının şekillenmesinde belirleyici rol oynayan bir pratik olduğunu ortaya koyar. Sanat, yalnızca dışsal bir nesne olarak değil, bireyin yaşantıları ile öznel yorumları arasında dinamik bir etkileşim alanı olarak işlev görmektedir.

John Dewey'in deneyim estetiği yaklaşımıyla uyumlu olarak, estetik deneyim, duygu, düşünce ve algının bütünlüklü bir biçimde işlediği ve bireyin dünyayla kurduğu deneyimsel ilişkinin yeniden örgütlenmesine aracılık eden bir süreçtir. Bu çerçevede sanat, psikolojik temsillerin, bilişsel ve duygulanımsal süreçlerin eşzamanlı işlediği bir üretim alanı olarak işlev görür ve öznenin varoluşsal bütünlüğünü inşa eden ontolojik bir pratik olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak, sanat hem bir ifade hem de bir yapılandırma aracıdır; psikanalitik, bilişsel ve fenomenolojik yaklaşımların kesişiminde, estetik deneyim özne üzerinde dönüştürücü bir etki yaratmaktadır. Bu etkiler, yalnızca bireyin yaratıcı kapasitesini geliştirmekle kalmaz, aynı zamanda öznenin psikolojik ve ontolojik sürekliliğini destekleyen bir aracın varlığını da ortaya koyar. Sanat, böylelikle hem bireyin iç dünyasına hem de kültürel deneyim alanına katkı sağlayan disiplinlerarası bir araç olarak önem kazanmaktadır.

Yazar Katkı Oranları

Çalışmanın Tasarlanması (Design of Study): BT (%30), AGK (%35), BD (%35)

Veri Toplanması (Data Acquisition): BT (%30), AGK (%40), BD (%30)

Veri Analizi (Data Analysis): BT (%33), AGK (%33), BD (%33)

Makalenin Yazımı (Writing Up): BT (%20), AGK (%40), BD (%40)

Makalenin Gönderimi ve Revizyonu (Submission and Revision): BT (%10), AGK (%80), BD (%10)

KAYNAKÇA

- Arnheim, R. (1954). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Univ of California Press.
- Aktan, G. (2025). Resim Sanatında Romantizm ve Sembolizm Sanat Akımlarının İlişkisi. *Lokum Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(1), 52-68.
- Adler, A. (1996). *Psikolojik Aktivite (Üstünlük ve Toplumsal İlgisi)*. Çev. Belkis Çorakçı, İstanbul: Say.
- Ari, A., & Elmalı, O. (2024). Psikolojik Estetik İhtiyaç ve Felsefi Estetik Düşünce. *Mevzu-Sosyal Bilimler Dergisi*, (12), 171-193.
- Baker, U. (2024). *Sanat ve Arzu*. İletişim Yayınları.
- Beck, J. S., & Freeman, A. (1996). Cognitive Therapy of Personality Disorders. *Frontiers of Cognitive Therapy*, 165-181.
- Berne, E., & Kaplan, E. (1988). *Herkes İçin Psikiyatri ve Psikoanaliz Rehberi*. Yaprak.
- Cervone, D., & Pervin, L. A. (2016). *Kişilik Psikolojisi: Kuram ve Araştırma*. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Dutton, D. (2017). *Sanat İçgüdüğü, Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi*. Çev. (M. Turan, Ayrıntı Yayınları).
- Feist, J., Gregory F. (2009). *Theories of Personality*. 7th ed., McGraw-Hill Companies.
- Flett, G. L. (2014). *Personality Theory and Research: an International Perspective*. Wiley Global Education.
- Freud, S. (1999). "The 'Uncanny.'" *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, in *An Infantile Neurosis and Other Works*, ed. James Strachey, Vintage, pp. 217-256.
- Frolov, İ. (1991). *Felsefe Sözlüğü*. çev. A. Çalışlar, Cem Yayınevi.
- Froggatt, W. (2005). *A Brief Introduction into Rational Emotive Behaviour Therapy*. Stortford Lodge.
- Geçtan, E. (2006). *Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar*. Metis Yayınları.
- Glucksman, M. (2001). *The Dream: A Psychodynamically Informative Instrument*. *The Journal of Psychotherapy Practice and Research*, vol. 10, pp. 223-230.
- Harvey, D. (2020). *The Condition of Postmodernity*. In *The New Social Theory Reader* (pp. 235-242). Routledge.
- Karamiş, A. (2026). Salvador Dalí'nin Resimlerinde Bilişaltının Erotizmi: Sürrealist İmgelemenin Psikanalitik Çözümlemesi. *Bağcı Sanat Dergisi*, 4(7), 81-100.
- Karanfil, S. (2024). Jean-Michel Basquiat ve Pop Kültüre Katkı: İkonografi ve Semboller. *Pearson Journal*, 8(30), 1800-1816.
- Kılıç, A. G. (2023). *Sanatta Beden Üzerine Bir Çalışma: Performans Sanatı "Marina Abramovic"*. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6(1), 135-161.
- Küçüköner, H., & Dalkıran, A. (2024). Çağdaş Sanatta Eser-Mekan İlişkisi Bağlamında Yayoi Kusama'nın Puantiyeli Eserlerine Bir Bakış. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 9(18), 95-106.
- Lawson, T. T., Carl, J. (2008). *Darwin of the Mind*. Karnac Books.
- Lektorski, Viktor. A. (2016). *Özne, Nesne, Bilgi*. Çev. Ş. Alpogut, Yordam Kitap.
- Massumi, B. (2021). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press.
- Onur, D. (2018). *Psikoloji Kuramları ve Yaratıcılık İlişkisi*. Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, vol. 8, no. 1.
- Özden, S. Ö., & Özgündoğdu, A. (2021). *Sanatta Öznenin Biyografik İnşası*. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 582-599.
- Ronningstam, E. (2010). *Narcissistic Personality Disorder: A Current Review*. *Current Psychiatry Reports*.
- Savaşer, İ. (2026). *Sanatta Estetik ve Temsil: Immanuel Kant'ın Estetik Yargı Kuramı Üzerine Bir İnceleme Makalesi*. *New Era International Journal of Interdisciplinary Social Researches*, 11(33), 109-116.
- Snowden, R. (2011). *Freud: Kilit Fikirler*. Çev. Melis İnan, Optimist Yayımlar.
- Şahin, D., & Arat, K. N. (2022). *Joseph Beuys'un 7000 Meşe Projesinin Greimas'ın Göstergebilim Çözümleme Yöntemiyle İncelenmesi*. İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 11(1), 228-242.
- Turan, E. Y. (2015). *Platon'un İdealar Kuramı Ekseninde Mimesis Olarak Sanat*. *Tarih Okulu Dergisi*, 12.
- Turan, S. L., & Yiğit, F. Z. (2021). *Soyut Dışavurumculuk'ta Carl Gustav Jung Etkisi*. *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademik Dergisi*, 4(8), 200-216.
- Türkçapar, M. H. (2015). *Bilişsel Terapi*. Hekimler Yayın Birliği.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*, 1977-1980 <https://www.npg.org.uk/blog/cindy-sherman?>, Erişim Tarihi: 07.03.2026
- Görsel 2. Edvard Munch, *Çığlık*, 1893, 91 x 73,5 cm <https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/the-scream-1893>, Erişim Tarihi: 07.03.2026
- Görsel 3. Jean-Michel Basquiat, *Untitled Skull*, 1981, 205,74 cm x 175,9 cm [https://en.wikipedia.org/wiki/Untitled_\(Skull\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Untitled_(Skull)), Erişim Tarihi: 03.05.2026
- Görsel 4. Salvador Dalí, *Halüsinojenik Toreador*, 1970, 400 x 300 cm <https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/halucinogenic-toreador-1970>, Erişim Tarihi: 03.05.2026

- Görsel 5. René Magritte, *İmgelerin İhaneti* (Bu bir pipo değil), 1928-1929, 63,5 x 93,98 cm <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-treachery-of-images-this-is-not-a-pipe-1948>, Erişim Tarihi: 03.03.2026
- Görsel 6. Marina Abramovic & Ulay, *Nefes Alma/Nefes Verme*, 1977 <https://www.themaggar.com/marina-abramovic-performans-sanati/>, Erişim Tarihi: 03.05.2026
- Görsel 7. Mark Rothko, *Sarı, Kiraz, Turuncu*, 1947, 173 x 107 cm <https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/yellow-cherry-orange>, Erişim Tarihi: 04.03.2026
- Görsel 8. Chris Burden, *White Light/White Heat*, 1975 <https://feldmangallery.com/exhibition/023-white-light-white-heat-chris-burden-february-8-march-1-1975>, Erişim Tarihi: 03.05.2026
- Görsel 9. Joseph Beuys, *7000 Meşe*, 1982 <https://dersbelgeligi.wordpress.com/hakkinda/yazilar/joseph-beuys-ve-7000-mese/>, Erişim Tarihi: 03.05.2026
- Görsel 10. Yayoi Kusama, *Infinity Mirror Rooms (Phalli's Field)*, 1965 <https://www.fikirsanat.org/gerceklik-algi-siyla-oyunayan-aynalar-yayoi-kusamanin-sonsuzluk-odaları-ve-modern-bireyin-varoluşsal-yalnızlığı/>, Erişim Tarihi: 03.05.2026