



**T.C.
BATMAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RESİMDE ZİHİNSEL ALGI

Eşref YAKALI

**Ağustos- 2025
BATMAN**

**T.C.
BATMAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RESİMDE ZİHİNSEL ALGI

Eşref YAKALI

**Danışman
Prof. Dr. Seçkin AYDIN**

Diğer Jüri Üyeleri

Doç. Dr. Haydar BALSEÇEN Doç. Dr. Şefik ÖZCAN

**Ağustos- 2025
BATMAN**

TEZ KABUL VE ONAYI

Eşref YAKALI tarafından hazırlanan “Resimde Zihinsel Algı” adlı tez çalışması 28/11/2025 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oy birliği ile Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Ana Bilim/Sanat Dalı’nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Başkan

Doç. Dr. Haydar BALSEÇEN

.....

Danışman

Prof. Dr. Seçkin AYDIN

.....

Üye

Doç. Dr. Şefik ÖZCAN

.....

Yukarıdaki sonucu onaylarım.

Dr. Öğretim Üyesi Murat ÖTER
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYANI

Bu tezdeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini ve tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını beyan eder, aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sorumluluğu kabullendiğimi bildiririm.

ETHICAL DECLARATION

I declare that all the information in this thesis has been obtained within the framework of ethical behavior and academic rules, and that the source of any statements and information that do not belong to me in this study prepared in accordance with the thesis writing rules has been fully cited, and I declare that I accept all kinds of legal responsibility in case of any contrary situation.

İmza
Öğrencinin Eşref YAKALI
Tarih: 28/11/2025

ÖZET
YÜKSEK LİSANS TEZİ
RESİMDE ZİHİNSEL ALGI

Eşref YAKALI

Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Resim Ana Sanat Dalı

Prof. Dr. Seçkin AYDIN

2025, 57 Sayfa

Resim sanatı, insanlık tarihinin başlangıcından bu yana bireylerin duygusal, düşünsel ve zihinsel dünyalarını ifade etmelerine olanak tanıyan temel bir iletişim aracı olarak varlığını sürdürmektedir. Sanatçı, duyuları aracılığıyla algıladığı dış gerçekliği kendi yaşam deneyimleri, kültürel birikimi ve içsel süreçleri doğrultusunda zihinsel bir süzgeçten geçirerek yeniden yapılandırmakta ve özgün imgeler hâlinde yüzeye aktarmaktadır. Bu yaratım süreci, sanatçının içsel dünyasındaki duygu ve düşüncelerin görsel bir dile dönüşmesini sağlamaktadır.

Sanat eserinin izleyiciyle karşılaşmasıyla birlikte, sanatçının zihinsel süreçlerinden geçerek oluşan imgeler, izleyicinin bireysel deneyimleri, psikolojik durumu ve algısal kapasitesi doğrultusunda yeniden yorumlanmakta ve her bireyde farklı anlam katmanları üretmektedir. Bu nedenle sanat eserinin anlamı, sabit ve tek yönlü bir yapı olmaktan çıkarak izleyicinin bilişsel, kültürel ve duygusal birikimi çerçevesinde sürekli dönüşen dinamik bir olgu hâline gelmektedir.

Resimde zihinsel algı, hem sanatçının yaratım sürecindeki içsel yönelimleri hem de izleyicinin algılama ve anlamlandırma süreçlerini kapsayan çok katmanlı bir etkileşim alanı olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda çalışma, zihinsel süreçlerin sanatsal üretim üzerindeki yansımalarını ele almakta; görsel algı, imge, bilişsel yorumlama ve estetik deneyim arasındaki ilişkiyi kuramsal temeller doğrultusunda incelemektedir. Araştırma, zihinselliğin resim sanatındaki rolünü ortaya koyarak, sanatçı–eser–izleyici üçgeninde oluşan anlam üretim süreçlerini daha kapsamlı bir çerçevede değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Algı, duyum, zihinsel süreçler, görsel yorumlama, imge.

ABSTRACT
MASTER THESIS
DAILY LIFE AND CONTEMPORARY ART RELATIONSHIP

Eşref YAKALI

Batman University Graduate Education Institute

Picture Department of Art

Prof. Dr. Seçkin AYDIN

2025, 57 Pages

Since the dawn of human history, painting has existed as a fundamental means of communication, enabling individuals to express their emotional, intellectual, and mental worlds. The artist reconstructs external reality perceived through their senses through a mental filter, drawing on their own life experiences, cultural background, and internal processes, and then transfers it to the surface as original images. This creative process enables the emotions and thoughts of the artist's inner world to be transformed into a visual language.

As the artwork encounters the viewer, the images formed through the artist's mental processes are reinterpreted in line with the viewer's individual experiences, psychological state, and perceptual capacity, generating different layers of meaning for each individual. Therefore, the meaning of the artwork ceases to be a fixed and unidirectional construct and becomes a dynamic phenomenon that constantly evolves within the framework of the viewer's cognitive, cultural, and emotional background.

Mental perception in painting is considered a multilayered interactive field encompassing both the artist's internal orientations during the creative process and the viewer's processes of perception and interpretation. In this context, the study examines the reflections of mental processes on artistic production. It examines the relationship between visual perception, imagery, cognitive interpretation, and aesthetic experience based on theoretical foundations. By revealing the role of mentality in painting, the research aims to evaluate the meaning-making processes that occur within the artist-work-viewer triangle within a more comprehensive framework.

Keywords: Perception, sensation, mental processes, visual interpretation, imagery.

ÖN SÖZ

Bu araştırmada bana her türlü yardımlarını esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. Seçkin AYDIN 'a, desteklerinden ötürü bilgi anlamında bana yön veren değerli hocalarım Doç. Dr. Haydar BALSEÇEN 'e, ayrıca her anlamda desteğini esirgemeyen eşim Bedia Parlak YAKALI 'ya teşekkür ederim.

Eşref YAKALI
BATMAN-2025



İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
ÖN SÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
KISALTMALAR	ix
1. GİRİŞ	1
1.1.Araştırmanın Amacı	3
1.2.Araştırmanın Önemi.....	3
1.3.Araştırmanın Özgün Yönü	3
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE LİTERATÜR	4
2.1.Duyum ve Algılama: Sanatsal Alımlamanın Bilişsel ve Estetik Temelleri	4
2.2.Sanatta Görsel Algı, İmge ve Zihinsellik	9
2.3.Zihinsel Algı ve Sanat Üzerine Çalışmalar	17
2.4.Bireysel Deneyimlerin Sanat Üretimine Etkisi	21
3. YÖNTEM	24
3.1.Araştırma Modeli ve Yaklaşımı.....	24
3.2.Evren ve Örneklem	24
3.3.Veri Kaynakları ve Materyal.....	24
3.4.Veri Toplama Teknikleri.....	25
3.5.Veri Analiz Yöntemleri	25
4.SANAT ESERLERİNİN ÇÖZÜMLEMESİ VE DEĞERLENDİRİLMESİ.....	27
4.1.Eserlerin Tematik Çözümlemesi	27
4.2.Teknik Yönelimler	47
5.SONUÇ VE ÖNERİLER.....	49
5.1.Sonuçlar	49
5.2.Öneriler	51
KAYNAKLAR	52

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sekil 2.1. Marcel Duchamp – Fountain (1917).....	5
Sekil 2.2. Salvador Dalí, *Belleğin Azmi* (The Persistence of Memory), 1931. Tuval üzerine yağlıboya, 24,1 × 33 cm. Museum of Modern Art, New York (MoMA)..	8
Sekil 2.3. Claude Monet, *The Train in the Snow* (*Karda Tren*), 1875. Yağlıboya, 59 × 78 cm. Musée Marmottan Monet, Paris.....	13
Sekil 2.4. Claude Monet , *Seerosen* 1906.....	14
Sekil 2.5. Claude Monet,*Water Lilies* 1906.	14
Sekil 2.6. Vincent van Gogh, *Yıldızlı Gece* (*The Starry Night*), 1889. Tuval üzerine yağlıboya, 73,7 × 92,1 cm. Museum of Modern Art (MoMA), New York.	16
Sekil 4.1. *düşler 1*. [Kâğıt üstüne sulu boya ve guaj boya 35,5×25 cm]	27
Sekil 4.2. *düşler 2* [Kâğıt üstüne sulu boya ve guaj boya 35,5*25 cm]	28
Sekil 4.3. *düşler 3* [Kâğıt üstüne sulu boya ve guaj boya 35,5*25 cm].....	29
Sekil 4.4. *Zamansızlık*. Kâğıt sulu boya ve akrilik 35,5*25.....	31
Sekil 4.5. *Dilsiz Beden*. 40*60 tual üzerine yağlı boya]	32
Sekil 4.6. *Akvaryum* [Zımpara kâğıdı üzerine pastel boya] 28*21cm	33
Sekil 4.7. *Zaman Kapısı* [Tuval üzerine yağlı boya] 35× 50 cm.....	34
Sekil 4.8. *Düşlerin dansı* [Tuval üzerine yağlı boya, 35× 50 cm].	36
Sekil 4.9. *Sonsuz Sessizlik* [Tuval üzerine yağlı boya, 35× 50 cm].....	37
Sekil 4.10. *İsimsiz* [Guaj Boya Kişisel Arşiv 25*35,5].....	39
Sekil 4.11. * Yansıma* [Tuval Üzerine Yağlı Boya, 35 × 50 cm]. Çalışmacı (Yakalı, 2013) Kişisel Arşivi.....	40
Sekil 4.12. *Haykırış* [Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90 × 100 cm]. Çalışmacı (Yakalı, 2013) Kişisel Arşivi	42
Sekil 4.13. *Var Olmak* [Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70 × 100 cm].	43
Sekil 4.14. *Çiçekli Vazo* [Zımpara kâğıdı üzerine pastel boya 28*21cm	45
Sekil 4.15. *Saksıda çiçek [Mukavva üzerine baskı, 30×21cm]	47

KISALTMALAR

T.C. : Türkiye Cumhuriyeti
V.B. : Ve Benzeri



1. GİRİŞ

Gündelik yaşamda çevreyi algılamak, temel olarak duyularımız aracılığıyla gerçekleşmektedir. Algılanan her olgu, bireyin zihinsel süreçleri sayesinde anlam kazanmaktadır. Duyular yoluyla elde edilen veriler, beynin yorumlama ve anlamlandırma süzgecinden geçmediği takdirde yanıltıcı olabilir. Bu nedenle, duyular ile düşünce arasındaki ilişki, algının oluşumunda belirleyici bir rol oynamaktadır. Beyin, duyuların ilettiği formlara anlam yüklerken; düşünce, bu formları bireyin zihinsel birikimi, geçmiş deneyimleri ve duygusal durumu doğrultusunda yeniden yorumlamaktadır (Tunalı, 2011, s. 42).

Bu bağlamda, algı sürecinde temel belirleyici unsur bireyin kendisidir. Bireyin zihinsel dünyasında yer alan arzular, korkular, tutkular, düşünceler ve duygular; sanatsal ifade sürecinde dışa yansıyan bir forma dönüşmektedir. Bu dönüşüm, "zihinsellik" kavramı ile açıklanabilir. Birey, içsel duygularını özgürce ifade ederek bilinçli bir farkındalık geliştirir ve bu süreçte zihinsel, imgesel ve duygusal kapasitesini keşfetme olanağı bulmaktadır (Tunalı, 2011, s. 67).

Görsel algı yalnızca gözle bakmakla sınırlı değildir; ışığın etkisiyle oluşan imgeler, zihinde şekillenir ve bu şekillenme kişisel geçmiş, anlık duygular ve sosyal çevre gibi faktörlere bağlı olarak değişkenlik gösterir. Bu nedenle, her bireyin aynı görsel objeye verdiği tepki ve anlamlandırma biçimi farklılık arz edebilir. Bu bireysel farklılık, sanatsal eserlerin algılanmasında da belirgin şekilde ortaya çıkar. Bir resme bakan iki kişi, aynı görsel öğeyi çok farklı biçimlerde algılayabilir ve birbirinden tamamen farklı yorumlara ulaşabilir. Bu noktada, ışık-göz-zihin üçgeninde oluşan algısal süreç, gerçekliğin bireysel bilinçte nasıl dönüştüğünü gözler önüne sermektedir (Erzen, 2017, s. 41).

Sanat eseri, sadece nesnel gerçekliğin temsili olmanın ötesinde, sanatçının iç dünyasını, deneyimlerini ve duygularını yansıttığı bir ifade biçimi olarak değerlendirilebilir. Sanatçı, algıladığı gerçekliği kendi zihinsel süzgecinden geçirerek yeniden üretir. Bu üretim sürecinde hayal gücü ve yorumlama yetisi ön plana çıkmaktadır. Albert Einstein da benzer bir fikri dile getirerek, "*Hayal gücü bilgiden daha önemlidir. Çünkü bilgi sınırlıyken, hayal gücü tüm dünyayı kapsar*" (Einstein, 1929). Bu düşünce, sanatçının yalnızca gördüğünü betimlemediğini, aynı zamanda onu zihinsel düzlemde dönüştürerek özgün bir ifade biçimine kavuşturduğunu ortaya koymaktadır.

Bu ifadeden hareketle, doğa sanatçı için yalnızca görsel olarak kopyalanacak bir nesne değil; içsel anlamların ve imgelerin kaynağı olan, keşfedilmeyi bekleyen bir gerçekliktir. Sanatçı, doğaya öykünürken bile onu bireysel bir yorum süzgecinden geçirerek yeniden yapılandırır. Bu yeniden yapılandırma süreci, sanatçının üslubunu oluşturur. Her sanatçının kendine özgü bir anlatım dili ve bakış açısı geliştirmesi; onun entelektüel donanımı, kültürel birikimi, toplumsal çevresi ve psikolojik yapısıyla doğrudan ilişkilidir.

Tıpkı her bireyin parmak izinin kendine özgü olması gibi, sanatçının ürettiği her eser de onun bireyselliğinin bir yansımasıdır. Bu bireysellik, biçimsel tercihlerde, anlatım biçimlerinde ve tematik yaklaşımlarda kendini gösterir. Böylelikle sanat eseri, sanatçının iç dünyasının özgün bir izdüşümü hâline gelmektedir. Sanat, sanatçının iç dünyasını ifade etmenin ötesine geçerek, izleyiciyle kurulan etkileşim aracılığıyla yeni anlamların üretildiği dinamik bir alan olarak ele alınmalıdır. Bu bağlamda, sanatçının yarattığı imgeler, izleyicinin algı biçimi ve zihinsel yapısıyla yeniden şekillenir. Dolayısıyla, “sanat eserinin anlamı sabit değildir; izleyici bireysel kültürel ve duygusal birikimi üzerinden eseri yeniden üretir” (Yurttaş & Karaca, 2022, s. 31).

Kazimir Malevich’in *White on White* (1918) adlı eseri, izleyici algısını harekete geçirerek anlam katmanlarının izleyiciyle birlikte yeniden üretildiği bir örnektir. Üslubu minimalist görünse de izleyici zihni bu sade kompozisyonda derin anlamlar kurar. Bu yaklaşım, “sanatın anlamının yalnız sanatçının niyetine değil, izleyicinin bireysel algı ve zihinsel sürecine bağlı olduğunu” doğrulamaktadır (Yurttaş & Karaca, 2022, s. 35). Dolayısıyla, her sanat eseri, sanatçı ve izleyici arasında kurulan dinamik ve çok yönlü bir etkileşim sürecinin ürünüdür. Anlam kalıcı bir yapıya sahip değildir; izleyicinin zihinsel, kültürel ve duygusal birikimi doğrultusunda yeniden üretilen bir gerçekliktir (Yurttaş & Karaca, 2022, s. 30). Sanat, böylece hem yaratıcı hem de alımlayıcı açısından sürekli dönüşen, yaşayan bir deneyim alanı hâline gelir.

Sonuç olarak, resim sanatı yalnızca görüleni olduğu gibi kopyalamaya yönelik bir eylem değil; sanatçının duysal, zihinsel ve kültürel birikimlerinden beslenerek özgün bir estetik dil geliştirdiği yaratıcı bir ifade biçimidir. Sanat eseri, bu yönüyle sanatçının iç dünyasını, duysal yoğunluklarını ve yaşam deneyimlerini dışa vurduğu bir düşünsel ve estetik alan sunar. Ancak bu üretim süreci yalnızca sanatçının içsel kaynaklarıyla sınırlı kalmaz; izleyici de eseri algıarken kendi zihinsel süreçlerini, bireysel geçmişini ve duysal donanımını devreye sokmaktadır. Böylelikle sanat eseri, sanatçı ile izleyici arasında kurulan çok katmanlı bir anlam ilişkisine dönüşür. Bu etkileşimsel yapı, resim

sanatını salt görsel bir deneyim olmaktan çıkararak, zihinsel, sezgisel ve duygusal yönleri güçlü, dinamik ve sürekli yeniden oluşan bir estetik deneyim alanı hâline getirmektedir.

1.1.Araştırmanın Amacı

Verilen bilgilerden hareketle bu araştırmanın temel amacı, resim sanatında zihinsel algının nasıl oluştuğunu, sanatçı–eser–izleyici arasındaki etkileşimde anlamın hangi zihinsel süreçler doğrultusunda şekillendiğini ortaya koymaktır. Çalışma, hem sanatçının yaratım sürecindeki zihinsel yönelimleri hem de izleyicinin bireysel algısal mekanizmalarını inceleyerek zihinselliğin resim sanatındaki rolünü bütüncül bir yaklaşımla değerlendirmeyi hedeflemektedir.

1.2.Araştırmanın Önemi

Resimde zihinsel algı, sanatın yalnızca görsel yönüne değil, aynı zamanda bireyin iç dünyasına, düşünme biçimine ve anlam üretme süreçlerine doğrudan temas eden bir kavramdır. Bu nedenle zihinselliğin sanatla ilişkisini ele almak hem estetik açıdan hem de algı psikolojisi bakımından önem taşımaktadır. Zihinsel süreçlerin eserin üretiminden izleyici tarafından yorumlanmasına kadar olan tüm aşamaları etkilediği düşünüldüğünde, konunun ele alınması sanat bilimleri, bilişsel süreçler ve görsel algı araştırmaları için değerli yarar sunmaktadır. Bu çalışma, algısal çeşitliliğin resim sanatındaki yansımalarını disiplinler arası bir bakış açısıyla incelemesi bakımından önem arz etmektedir.

1.3.Araştırmanın Özgün Yönü

Bu çalışmanın özgün yönünü, zihinsel algı kavramını hem klasik ve modern dönem sanatçılarına ait seçili eserler hem de güncel bireysel üretimler üzerinden incelemesi oluşturmaktadır. Araştırma, yalnızca teorik açıklamalarla sınırlı kalmayıp görsel doküman analiziyle zihinsel süreçlerin resimsel dildeki karşılıklarını çözümlemekte ve sanatçı–izleyici ilişkisinin çok katmanlı yapısını ortaya koymaktadır. Bu yönüyle çalışma, zihinsellik kavramını sanat kuramı, algı psikolojisi ve bireysel yaratıcılık bağlamında ele alarak literatürdeki boşluğu doldurmakta ve konuya çok yönlü bir yaklaşım sunmaktadır.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE LİTERATÜR

2.1.Duyum ve Algılama: Sanatsal Alımlamanın Bilişsel ve Estetik Temelleri

İnsanın çevresiyle kurduğu bilişsel ilişki, duyuşsal organlar aracılığıyla alınan uyarıcıların merkezi sinir sisteminde işlenmesiyle başlayan çok katmanlı bir süreçtir. Görme, işitme, dokunma, tat ve koku gibi beş temel duyu aracılığıyla elde edilen fiziksel ve kimyasal uyarılar, yalnızca biyolojik tepkiler üretmekle kalmaz; aynı zamanda bireyin geçmiş deneyimleri, kültürel altyapısı ve zihinsel yapıları doğrultusunda anlam kazanır. Bu nedenle algı, yalnızca fizyolojik bir süreç değil; psikolojik, bilişsel ve sosyo-kültürel dinamiklerle şekillenen çok boyutlu bir yapıdır (Aydoğan & Karaduman, 2018, s. 62),

Sanat, bu çok katmanlı algısal sürecin somutlaştığı bir deneyim alanı olarak değerlendirilebilir. Sanatçı, dış gerçekliği doğrudan yansıtmak yerine, onu zihinsel bir süzgeçten geçirerek yeniden yapılandırır ve estetik bir form içerisinde sunar. Örneğin, Paul Cézanne'ın natürmortlarında gözlenen biçimsel çözümler ya da Wassily Kandinsky'nin soyut kompozisyonları, duyuşsal verilerin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda estetik ve kavramsal düzeyde yeniden üretildiğini göstermektedir. Bu bağlamda sanat yapıtı, yalnızca bir görme nesnesi değil; izleyicinin bilişsel ve duyuşsal katmanlarını harekete geçiren bir yorum nesnesi hâline gelmektedir (Erzen, 2017, s. 41).

Algı, bireyin yalnızca dış gerçekliği yorumladığı değil, aynı zamanda kendi içsel dünyasını da yeniden yapılandığı öznel ve etkin bir deneyim alanıdır (Merleau-Ponty, 2017, s. 277). Sanat alanında ise algı, yalnızca estetik bir nesneye yönelmekten ibaret değildir; bireyin düşünsel, duyuşsal ve duyuşsal süreçlerini kapsayan bütüncül bir yaşantı olarak ele alınabilir (Dewey, 2021, s. 68). Bu nedenle, sanat eserinin anlamı sabit değildir; izleyicinin kültürel birikimi, geçmiş deneyimleri ve duyuşsal katılımıyla her defasında yeniden şekillenir (Dewey, 2021, s. 85).

Modern ve çağdaş sanatın kavramsal yönelimi, duyuşsal deneyim ile zihinsel süreçler arasındaki ilişkiyi daha görünür kılar. Bu bağlamda sanat yapıtı, yalnızca bir görme nesnesi olmaktan çıkar; izleyicide bilişsel sorgulama, kültürel çözümleme ve anlam üretme süreçlerini tetikleyen bir düşünsel alan hâline gelir. Bu yönüyle Marcel Duchamp'ın *Fountain* (1917) adlı çalışması dikkat çekicidir. Eser, fiziksel olarak sıradan bir nesne olan pisuvarın, bağlamından koparılıp bir sanat galerisine yerleştirilmesiyle,

sanatın doğasına, işlevine ve anlamına ilişkin eleştirel bir yeniden yapılandırma sunar (Schwarz, 1969). *Fountain*, duyumdan çok, zihinsel katılım ve kavramsal çözümleme gerektirir; dolayısıyla algının yalnızca görsel değil, düşünsel bir yönü olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır.



Şekil 2.1. Marcel Duchamp – Fountain (1917)

Kaynak: Bailey, 2022.

Fenomenolojik felsefenin temel kavramlarından biri olan dış yönelme, bilincin, zihnin her zaman bir şeye yönelmiş olduğunu ifade eder. Sanat bağlamında bu hem sanatçının yaratım sürecinde hem de izleyicinin algısal karşılaşmasında belirleyici bir rol oynar. Algılayan özne, yalnızca nesneyi değil, onunla olan ilişkisinin içeriğini ve anlamını da yeniden üretir. Sanatsal yaratım süreci, yalnızca dış dünyanın izlenimlerini aktarmakla sınırlı değildir. Aynı zamanda sanatçının iç dünyasının, duygusal titreşimlerinin ve sezgisel deneyimlerinin dışa vurulması olarak da değerlendirilmelidir.

Bu bağlamda iç yönelme, sanatçının öznel gerçekliğine yönelen bilinç hareketini ve bu bilinçle biçimlenen estetik formu ifade eder.

Wassily Kandinsky, sanat yapıtını yalnızca dış dünyanın bir yansıması olarak değil, sanatçının içsel yaşantısının görünür hâle gelmiş biçimi olarak tanımlar. Ona göre sanat, “sanatçının iç dünyasının bir dışavurumudur; dış dünyayı değil, içsel gerçekliği görünür kılma çabasıdır” (Kandinsky, 2006, s. 23) Bu anlayış, özellikle soyut sanatın temellerinde yer alan ruhsal ve sezgisel bir yaratım sürecini yansıtmaktadır.

Sanat, dış dünyayı gözlemlemenin ötesinde, sanatçının içsel deneyimlerini ifade etme ihtiyacından doğmaktadır. Bu açıdan iç yönelme, sanatçının ruhsal süreçlerine ve öznel algılarına dayanarak dış gerçekliğin ötesinde anlam katmanları yaratmasını sağlar (Kandinsky, 2006, s. 47–49). Kandinsky’ye göre, sanatın gerçek kaynağı sanatçının “iç gerekliliği”dir; yani biçimsel düzen ya da dışsal benzetimden çok, sanatçının iç dünyasının ruhsal zorunluluğundan beslenen yaratıcı bir eylemdir (Kandinsky, 2006, s. 51).

İç yönelme süreci, sanatçının bilinçli ya da bilinçdışı şekilde kendi benliğine yönelmesini içerir ve bu yönelme, izleyiciyi de içsel bir sorgulamaya davet edebilir. Ortaya çıkan eser, yalnızca görsel bir nesne değil; aynı zamanda ruhsal ve duygusal bir etkileşim alanıdır (Merleau-Ponty, 2005, s. 33).

Bu anlayış özellikle soyut, dışavurumcu ve sembolist sanat yaklaşımlarında belirgin olarak gözlemlenir. Kandinsky’ye göre sanat, sanatçının içsel dünyasında doğar ve ruhsal gerçekliğin dışavurumu olarak somutlaşır. Sanat onun ifadesiyle “ruhun doğrudan dışavurumudur” (Kandinsky, 2006, s. 23).

İç yönelme, bireyin öznel algı süreciyle doğrudan ilişkilidir. Kişinin toplumsal geçmişi, duygusal yapısı ve deneyimleri; çevresindeki dünyayı ve sanat eserlerini nasıl algıladığını etkiler. Bu süreç, aynı zamanda algıda seçicilik kavramıyla da bağlantılıdır (Merleau-Ponty, 2005, s. 33).

Çevredeki birçok uyarıcı arasından birey, yalnızca kendi içsel dünyasıyla rezonansa giren nesnelere ya da görüntülere yönelme eğilimindedir. Örneğin, bir sergide yer alan çok sayıda sanat eseri içinde, birey genellikle kendi duygusal yapısıyla örtüşen eseri daha anlamlı bulur. Bu durum, iç yönelmenin bireysel tercihlerdeki belirleyici rolünü gözler önüne serer.

İnsan zihni, çevreden gelen sınırsız sayıdaki uyarana aynı anda tepki veremez. Bu bilişsel sınırlılık, bireyin dikkatini yalnızca belirli uyarıcılara yönlendirmesine neden olur. Bu durum, psikoloji literatüründe “algıda seçicilik” olarak tanımlanmaktadır. Algıda

seçicilik, bireyin çevresindeki sayısız uyaran arasından kendi ihtiyaçları, beklentileri, ilgi alanları ya da önceki deneyimlerine dayanarak bazılarını fark etmesi, diğerklerini ise görmezden gelmesi sürecini ifade eder (Goldstein, 2013, s. 111–113; Eysenck & Keane, 2014, s. 142–144). Bu süreç, dış dünyadaki bilgi akışı karşısında zihinsel bir filtreleme mekanizması oluşturarak bireyin çevresiyle daha etkili bir biçimde etkileşime girmesini sağlar. Algıda seçicilik, bireyin ihtiyaçları, ilgileri, duygusal durumu, geçmiş yaşantıları ve kültürel altyapısı doğrultusunda belirli uyaranları ön plana çıkarıp diğerklerini geri planda bırakması anlamına gelir. Beynin bilgi işleme kapasitesinin sınırlı olması, bu sürecin temel gerekçesidir. Dolayısıyla çevredeki çok sayıda uyarandan yalnızca birkaçı bilinçli farkındalık düzeyine ulaşır; geri kalanlar ise dikkat dışında kalır (Eysenck & Keane, 2014, s. 145).

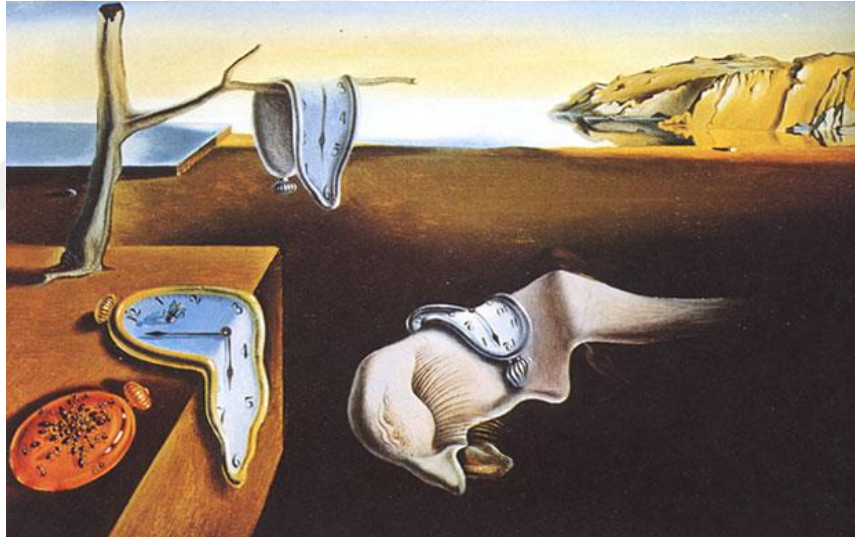
Sanat bağlamında algıda seçicilik, yalnızca psikolojik bir süreç olarak değil; aynı zamanda estetik bir tercih ve sanatsal yaratımın temel bir bileşeni olarak değerlendirilmektedir. Sanatçı, çevresinden edindiği duyusal verileri kendi zihinsel ve duygusal süzgecinden geçirerek, anlamlı bulduğu unsurları seçip sanat eserine dönüştürür. Benzer biçimde, izleyici de bir eseri değerlendirirken kendi bireysel deneyimleri, estetik yönelimleri ve duygusal birikimi doğrultusunda belirli ögelere odaklanır. Bu seçici algı süreci hem sanatçının yaratımında hem de izleyicinin eseri alımlamasında belirleyici bir rol oynar. Aynı sanat eserine bakan farklı bireylerin farklı duygu, anlam ve yorumlara ulaşması, sanatın alımlanışının bireysel, çok katmanlı ve öznel bir yapıda olduğunu ortaya koyar. Arnheim (2007) sanatçının seçici dikkat yoluyla çevresel verileri zihinsel bir işleme tabi tutarak estetik bir yapı kurduğunu; izleyicinin de bu yapıyı kendi algı sistematığı üzerinden yeniden yapılandırđını belirtmektedir (s.55).

Sanat tarihinde algısal seçicilik, özellikle 19. yüzyılın sonlarında etkili olan Empresyonist sanat anlayışında belirgin biçimde gözlemlenmektedir. Bu dönemin sanatçıları, çevreyi nesnel ve durağan bir gerçeklik olarak ele almak yerine, anlık izlenimlerin ve ıřđın geçici etkilerinin yarattığı görsel deneyimleri yansıtmayı amaçlamışlardır. Bu yaklaşım, sanatçının görsel verileri doğrudan yansıtmak yerine, öznel algı süzgecinden geçirerek seçici bir biçimde yeniden yapılandırđını göstermektedir. Bu bağlamda aşağıda yer alan çalışma da, görsel algının nesnel bir kayıttan ziyade zihinsel bir yeniden kurma süreci olduğu fikrini destekler niteliktedir.

Öte yandan, Paul Czanne’ın sanat anlayışı dikkat çekici bir örnek oluşturmaktadır. Czanne’ın doğa ve algı üzerine görüşlerinin aktarıldığı diyaloglar içinde yer alan şu ifadesi, algıda seçiciliğin sanatsal yaratım sürecindeki rolünü açık bir

biçimde ortaya koyar niteliktedir: “Sanatçı, doğaya sadık kalırken, gözün gördüğünü değil, zihnin seçtiğini resmeder” (Cézanne, akt. Gasquet, 1991, s. 45). Cézanne’ın yaklaşımı, algısal seçiciliğin yalnızca psikolojik bir olgu değil, aynı zamanda estetik bir tercih ve yaratım sürecinin temel bileşeni olduğunu göstermektedir.

Algıda seçiciliğin bireysel yaşantılarla nasıl iç içe geçtiğini gösteren bir başka örnek ise Salvador Dalí'nin sürrealist eserleridir. Dalí'nin "Belleğin Azmi" (1931) adlı tablosu, zamanın ve mekânın geleneksel algısını bozan imgeleriyle, izleyiciyi yalnızca görsel olarak değil, aynı zamanda duygusal ve bilişsel düzeyde de etkiler. Bu eser, geçmiş yaşantıların, bilinçaltının ve rüyaların, görsel algıya nasıl yön verdiğini gösterir niteliktedir. Dalí'nin eserlerinde, gerçeklik ile hayal arasındaki sınırların sorgulanması, algının kişisel, değişken ve seçici bir yapı olduğuna işaret eder. Görselde eriyen cep saatleri, dalgalı yüzeyler ve uçsuz bucaksız bir manzara, izleyicide zamanın göreceliği ve zihinsel gerçeklik duygusu uyandırmaktadır.



Şekil 2.2. Salvador Dalí, *Belleğin Azmi* (The Persistence of Memory), 1931. Tuval üzerine yağlıboya, 24,1 × 33 cm. Museum of Modern Art, New York (MoMA).

Kaynak: Wikimedia Commons, public domain (Erişim: 7 Ağustos 2025).

Yukarıda yer alan Dalí'nin *Belleğin Azmi* adlı eseri, zamanın durağan değil, zihinsel süreçlerle sürekli yeniden şekillenen bir olgu olduğunu simgesel imgelerle ifade eder. Eriyen saat formları, belleğin gerçeklik üzerinde yarattığı esneklik ve bozunumun görsel bir metaforu niteliğindedir. Kompozisyon, izleyiciyi zaman–algı ilişkisini yeniden düşünmeye davet eden sürreal bir zihinsel mekân sunmaktadır.

2.2.Sanatta Görsel Algı, İmge ve Zihinsellik

Görsel algı süreci, her zaman objektif değildir. İnsan zihni, bazı nesneleri önceden sahip olduğu bilgiler veya beklentiler doğrultusunda seçici biçimde algılayabilir. Örneğin, uzakta bulunan büyük bir nesne, gözde küçük bir imge olarak belirebilir; fakat zihin, nesnenin gerçek boyutunu tahmin eder. Bu durum, algının yalnızca dış uyaranlara değil, aynı zamanda zihinsel süreçlere de bağlı olduğunu göstermektedir (Merleau-Ponty, 2014, s. 23).

Sanat eserleri bağlamında bu süreç daha da belirginleşmektedir. Görme, yalnızca gözle değil, aynı zamanda zihinle gerçekleştirilen bir eylem hâline gelmektedir. Merleau-Ponty (2014 s.25), sanat eserinin yalnızca gözle algılanan bir görüntü değil, aynı zamanda ruhsal ve zihinsel bir bütünlük içerdiğini belirtmektedir. Bu görüşü destekler biçimde, Umberto Eco *Açık Yapıt* adlı eserinde sanat yapıtının “alımlayıcının katılımıyla tamamlanan bir süreç” olduğunu ve “algının, yalnızca duysal bir kayıt değil, anlam üretimi” olduğunu vurgular. Eco’ya göre modern sanat, algıyı yalnızca göze hitap eden bir süreç olmaktan çıkarır; zihin, eserin anlamını yeniden kurmaktadır. Nitekim, tıpkı müzikte olduğu gibi, resim de yalnızca duysal bir yüzey değildir; izleyici, kendi zihinsel süreçleriyle bu yüzeyin ötesine geçmektedir (Eco, 2017, s. 215). Bu bağlamda ise görsel algı ve zihinsel süreçler, sanatsal üretimin ve estetik deneyimin temelini oluşturur niteliktedir.

Sanat, çoğu zaman görüneni anlamlandırmakla kalmayıp, görünenin ötesine geçerek ona yeni anlamlar kazandırmayı amaçlamaktadır. Sanatçılar, görsel algıyı bir yorumlama süreci olarak ele alır; kişisel deneyimler, kültürel arka plan ve bireysel duygularla harmanlayarak özgün bir anlatım biçimi geliştirirler. Örneğin, Pablo Picasso’nun kübist yaklaşımı, klasik perspektif anlayışını yıkarak, görsel algıyı soyutlaştırır ve izleyiciyi algının sınırlarını sorgulamaya teşvik ederek, böylelikle eserin anlamı, izleyicinin yorumuyla sürekli yeniden üretilir bir hal almaktadır (Antmen, 2008, s. 45).

Sanat ve izleyici arasındaki temel fark, sanatçı bireysel ve öznel bir perspektifle gerçekliği dönüştürmeye çalışırken, izleyici aynı gerçekliği nesnel ve genel geçer ilkeler doğrultusunda yorumlamaya çalışmasıdır. Sanatçının amacı, görsel algıyı düşünsel ve duysal bir süzgeçten geçirerek, izleyiciye farklı anlam katmanları sunmaktır. Sonuç

olarak, sanat ve izleyici farklı yollar izlese de görsel algı her iki disiplinin temelini oluşturur ve insanın dünyayı anlama çabasına katkı sunmaktadır (Antmen, 2008, s. 46).

John Berger (1995), görmenin kelimelerden önce geldiğini ve insanın çevresiyle ilk temasının görsel algı yoluyla kurulduğunu vurgular. “Görme konuşmadan önce gelir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakar ve tanır” ifadesiyle Berger (1995, s. 7–8), görsel algının bilgi edinmenin ve anlamlandırmanın temelinde yer aldığını belirtir. Bu durum, sanatın da görsel algı ve zihinsel işleme üzerine kurulu olduğunu gösterir. Sanatçı, gözlemlerinden yola çıkarak zihinsel ve duygusal süreçlerle dünyayı yeniden şekillendirmektedir.

Antmen’in (2008, s. 46) belirttiği gibi sanatçı, bireysel deneyimlerinden yola çıkarak görsel algıyı dönüştürürken; izleyici bu dönüşümü kendi kültürel ve bilişsel çerçevesi içinde anlamlandırmaya çalışır. Resimdeki renk patlamaları ve belirgin sınırları olmayan biçimler, izleyicinin aynı tabloyu nesnel bir gerçeklik olarak okumasını neredeyse imkânsız hâle getirir. Böylece izleyici, sanatçının öznel perspektifine yaklaşmak için kendi algısal repertuarını devreye sokar ve anlamı yeniden üretir.

Berger’in (1995, s. 7) “görme konuşmadan önce gelir” vurgusu ise bu eser üzerinde özellikle açıklayıcıdır. Çünkü bu resimde anlam, sözel bir tanımlama üzerinden değil, doğrudan görsel algı üzerinden şekillenir. Renkler, biçimler ve hareket duygusu, izleyicinin ilk bakışta bilişsel değil, duygusal bir temas kurmasını sağlar. Bu durum, görsel algının bilgi edinme ve anlamlandırma sürecinde ne denli belirleyici olduğunu bir kez daha kanıtlar niteliktedir.

Sonuç olarak eser, sanatçının algıyı dönüştürme çabasını görünür kılmakta; izleyiciyi de bu dönüşümün pasif bir alımlayıcısı değil, aktif bir yorumlayıcısı hâline getirmektedir. Böylece resim, sanatçı ve izleyici arasındaki farklı yöntemlere rağmen, görsel algının her iki taraf için de temel bir ortak zemin oluşturduğunu güçlü bir biçimde ortaya koymaktadır.

Öte yandan Gregory (1997), algının yalnızca duygusal bir süreç olmadığını, yorumlayıcı ve zihinsel işlemlere dayandığını belirtir. Algı, bireyin önceki yaşantılarına, beklentilerine ve zihinsel şemalarına bağlı olarak şekillenen bir yorumlama sürecidir. Bu bağlamda, kişi gördüğünü olduğu gibi algılamaz; geçmiş deneyimleri doğrultusunda anlamlandırır. Örneğin, daha önce kış mevsimini deneyimlemiş bir birey, bir kış manzarasına baktığında yalnızca karı değil, aynı zamanda soğukluk, sessizlik, kasvet veya huzur gibi duygusal anlamları da zihninde canlandırabilir. Gregory’ye göre “görmek, bir tür hipotez kurmadır; zihin, gözün sağladığı ipuçlarından olası dünyalar

kurar” (Gregory, 1997, s. 21). Bu düşünce, 1960’lı yıllarda Op Art sanatçıları Bridget Riley ve Victor Vasarely’nin çalışmalarında da karşılık bulmuş; sanat, izleyicinin algısal katılımını sorgulayan deneysel bir düzleme taşınmıştır.

Sanat eserleri, izleyicinin geçmiş yaşantılarını ve duygusal birikimlerini harekete geçiren güçlü görsel araçlardır. Claude Monet’nin *La Gare Saint-Lazare: Le train dans la neige* (Tren Karda, 1877) adlı tablosu, yaşanmışlıkların görsel algı üzerindeki etkisini anlamak açısından çarpıcı bir örnektir. Monet, empresyonist üslubuyla yalnızca bir sahne betimlemekle kalmaz; izleyicide belirli bir atmosfer ve duygusal yankı uyandırmayı hedefler. Sanatçının kullandığı soğuk tonlar, puslu hava ve belirsiz formlar; izleyicinin belleğinde yer etmiş kış imgelerini ve bu mevsime dair duygusal çağrışımları tetikler.

Bu bağlamda, Barthes’ın (1980) *Camera Lucida* adlı eserinde ortaya koyduğu “punctum” kavramı açıklayıcıdır. Barthes, “punctum”u, izleyiciyi aniden ve kişisel bir biçimde “vuran” görsel öge olarak tanımlar; bu öge, izleyicinin öznel belleğinde duygusal bir yankı yaratır (Barthes, 1980, s. 27–28). Dolayısıyla Monet’nin eseri, izleyicide yalnızca görsel değil, aynı zamanda duygusal düzlemde de bir “çarpılma” etkisi oluşturmaktadır.

Benzer biçimde, Umberto Eco (2017) da *Açık Yapıt*’ta sanat eserinin “tamamlanmış bir nesne değil, alımlayıcının katılımıyla anlam kazanan bir süreç” olduğunu vurgular (s. 43). Eco’ya göre açık yapıt, her izleyicinin kişisel deneyimiyle yeniden şekillenir; dolayısıyla anlam sabit değil, çoğuldur (s. 96). Monet’nin tablosu da bu anlamda “açık” bir yapıttır: izleyici, kendi belleği, deneyimi ve duygusal geçmişi aracılığıyla eserin anlamını yeniden kurar. Böylece görsel algı, yalnızca estetik bir deneyim değil, aynı zamanda zihinsel ve duygusal bir katılım sürecine dönüşmektedir.

Görsel algı bireyin geçmiş deneyimleri, duygusal dünyası ve kültürel birikimi ile şekillenen dinamik bir süreçtir. Sanatçılar, bu süreci bilinçli biçimde yönlendirerek izleyiciyle daha güçlü bir bağ kurabilirler. Monet’nin *Tren Karda* adlı tablosu, izleyicinin belleğindeki imgeleri canlandırarak görsel algının yaşanmışlıklarla nasıl bütünleştiğini ortaya koyar. Bu bütünleşme, sanatın izleyicide bıraktığı etkinin derinliğini anlamak açısından büyük önem taşımaktadır (Gombrich, 1997, s. 512).

Bu görsel etkileşim, yalnızca tablonun ilk görüldüğü anda ortaya çıkmaz; benzer sahnelerle karşılaşıldığında da zihinsel olarak yeniden canlanır. Arnheim (1974), bu süreci görsel deneyimin psikolojik temelleriyle açıklar. Ona göre, “algı bir kayıt değil, bir yeniden biçimlendirme eylemidir; her görsel deneyim zihinsel olarak yeniden kurulur” (Arnheim, 2009, s. 58). Görüntüler, yalnızca fiziksel formlarıyla değil, bireyin belleğinde

taşıdığı imgeler aracılığıyla anlam kazanır. Monet'nin *Tren Karda* (1877) adlı eserinde trenin ve karın birlikteliği, izleyicinin zihninde bekleyiş, yalnızlık ya da geçmişe dönüş gibi duygusal temalarla birleşebilir. Bu durum, sanatçının eseri aracılığıyla izleyiciyle kurduğu duygusal bağın bir yansımasıdır.

Özellikle *Tren Karda* adlı eserdeki puslu çizgiler ve geçişli renk kullanımı, izleyicinin algısını yönlendirerek belirli duygusal izlenimler yaratır. Arnheim'a (2009) göre, sanatçı biçim ve kompozisyon aracılığıyla izleyicinin duygusal yönelimini etkiler; "görsel yapı, duygusal yapının taşıyıcısıdır". Bu teknik, sanatçının görsel dili ile izleyicinin yaşamışlıkları arasında örtüşme sağlayarak ortak bir algı düzlemi oluşturur (Arnheim, 2009, s. 112).

Benzer biçimde Berger (1995), görsel imgelerin "yalnızca nesneleri değil, aynı zamanda görme biçimlerimizi de temsil ettiğini" vurgulamaktadır. Bu bağlamda Monet'nin çalışması, yalnızca estetik bir görüntü değil; bireysel belleğin ve duyguların harekete geçtiği bir deneyim alanına dönüşmektedir (Berger, 1995, s. 10).



Şekil 2.3. Claude Monet, *The Train in the Snow* (*Karda Tren*), 1875. Yağlıboya, 59 × 78 cm. Musée Marmottan Monet, Paris.

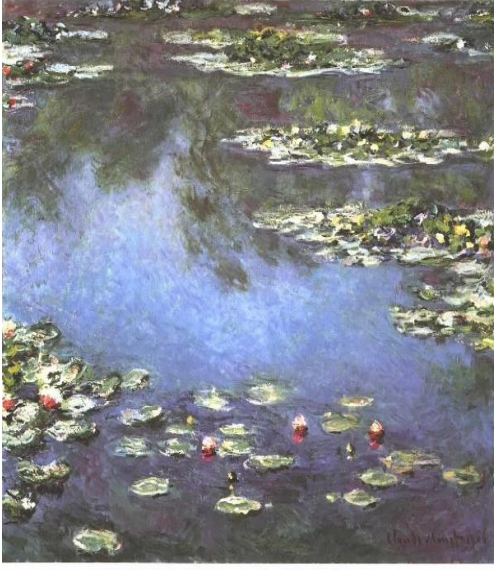
Kaynak: Wikimedia Commons (public domain); orijinal metadata için Musée Marmottan Monet (www.marmottan.fr) kullanıldı. (Erişim: 7 Ağustos 2025).

Görme, yalnızca gözle gerçekleşen pasif bir eylem değildir; tüm duyusal sistemin, zihinsel süzgecin ve bireysel birikimin etkisiyle şekillenen aktif bir bilişsel süreçtir. Bu bağlamda "bakmak" ve "görmek" arasında önemli bir ayrım bulunmaktadır. John Berger'in belirttiği gibi, "Bakmak bir seçme eylemidir". Berger, görme edimini yalnızca

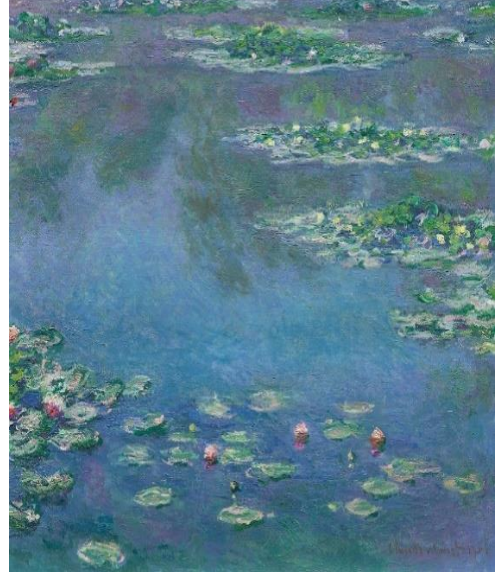
fizyolojik bir işlev olarak değil, bireyin kültürel ve duygusal geçmişiyle etkileşim hâlinde gelişen bir yorumlama pratiği olarak ele alır. Aynı görsel nesneye bakan her birey, kendi deneyimleri ve duygusal durumları doğrultusunda farklı anlamlar çıkarır. Andy Warhol'un *Marilyn Monroe* portreleri bu seçici algılamayı somutlaştıran bir örnektir. Görsel olarak tanınan bir figür, sanatçının kültürel eleştirisiyle birlikte toplumsal bir simgeye dönüşür. Bu durum, Berger'in "imgelerin yalnızca gördüğümüz şeyler değil, görme biçimlerimizin yansımaları" olduğu yönündeki tespitiyle örtüşmektedir (Berger, 1995 s. 10).

Görsel algı, zamanla birlikte değişen bir deneyimdir. Sanatçının bir sahneyi ilk gözlemlediği andaki algısı ile o sahneyi tamamladığı andaki algısı arasında fark oluşabilir. Bu fark, ışığın konumundaki değişim, ruh hâlindeki dalgalanmalar ve zamana bağlı içsel dönüşümlerden kaynaklanır. Claude Monet'nin *Impression, Sunrise* (1872) adlı tablosu, bu geçici izlenimlerin aktarımı açısından belirleyici bir örnektir. Sanatçı, sabit bir görüntüden ziyade, ışığın anlık yansımalarını ve atmosferin o andaki etkilerini resmetmiştir. Benzer biçimde, *Water Lilies* serisi de Monet'nin zamanın, ışığın ve duyguların görsel algı üzerindeki etkisini yansıttığı eserler arasında yer alır. Tucker (1990), Monet'nin bu serilerinde "görsel algıyı zamana yayılan bir deneyim alanına dönüştürdüğünü" ve her bir tablonun "anlık duygusal farkındalıkların bir kaydı" niteliğinde olduğunu belirtir (Monet, 1906, s. 42).

Umberto Eco ise *Açık Yapıt*'ta, sanat eserinin alımlayıcı tarafından sürekli yeniden yorumlanan bir "açıklık" taşıdığını vurgular. Eco'ya göre, "açık yapıt tamamlanmış bir nesne değil, anlamın izleyici tarafından yeniden üretildiği dinamik bir süreçtir" (Eco, 2017 s. 43). Monet'nin eserlerinde de bu "açıklık" kavramı somutlaşır; çünkü her izleyici, ışığın, rengin ve atmosferin değişkenliği karşısında farklı bir deneyim yaşar. Böylece, sanat eseri yalnızca estetik bir nesne değil, aynı zamanda izleyicinin görsel, zihinsel ve duygusal katılımıyla sürekli yeniden kurulan bir algı alanına dönüşmektedir.



Şekil 2.4. Claude Monet , *Seerosen*
1906 Erişim tarihi: 7 Ağustos 2025
Kaynak: Monet, 1906.



Şekil 2.5. Claude Monet,*Water Lilies*
1906 Erişim tarihi: 7 Ağustos 2025
Kaynak: Monet, 1906.

Claude Monet'nin *Nilüferler* dizisine ait bu iki eser, sanatçının doğayı olduğu gibi kopyalamak yerine, görsel dünyanın zihinsel ve duysal katmanlarını yüzeye taşıyan bir algısal yeniden kurma pratiği geliştirdiğini açık biçimde göstermektedir. Monet, su yüzeyindeki yansımaları, ışığın sürekli değişen etkisini ve renk titreşimlerini tekil bir “an”ın duysal yoğunluğunu yakalayacak biçimde çözümler. Bu durum, Arnheim'in sanat eserinin yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda “algısal süreçlerin dinamiğini görünür kılan bir yapı” olduğu yönündeki açıklamasıyla örtüşür (Arnheim, 1974, s. 55). Eserlerdeki belirsiz konturlar, titreşen renk dokuları ve mekânsal derinliğin çözülmesi, sanatçının dış gerçekliği değil, bu gerçekliğin zihinde uyandırdığı duyu-algı bütünleşmesini resmettiğini ortaya koymaktadır.

Sanat eserleri, çok katmanlı algı sürecinin dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Bir manzara ya da figür, sanatçının zihninde bıraktığı iz doğrultusunda biçimlenir. Bu anlamda sanat, yalnızca görünen dünyanın temsili değil; aynı zamanda zihinsel ve duysal bir yeniden kurma sürecidir. Arnheim'a göre, “sanatsal biçim, algının duysal ve düşünsel yapısını görünür kılar”. Bu yaklaşım, sanatın yalnızca gözle görüleni değil, sanatçının iç dünyasında kurguladığı anlamları da ifade ettiğini ortaya koyar (Arnheim, 2009 s. 112).

Umberto Eco (2017), *Açık Yapıt*'ta sanat eserini “izleyicinin yorumuyla tamamlanan dinamik bir yapı” olarak tanımlar (s. 43). Eco'ya göre, modern sanat yapıtı,

anlamı tek bir düzlemde sunmak yerine, alımlayıcının deneyimiyle çoğaltmaktadır. Bu görüş, 1960’ların deneysel sanat anlayışıyla örtüşür: sanat artık sabit bir temsil değil, çoklu anlamların ve algısal etkileşimlerin alanıdır (Eco, 2017, s. 96).

Bu bağlamda imge, yalnızca dış dünyanın görsel yansıması değil; sanatçının kültürel, zihinsel ve duygusal süreçlerle yeniden biçimlendirdiği öznel bir yorumdur demek mümkündür. İmge, hem algısal deneyimin hem de bireysel belleğin ürünü olarak, sanatın iletişimsel yönünü derinleştirir. Dolayısıyla sanat, yalnızca estetik bir ifade değil, insan zihninin ve algısının yarattığı çok katmanlı bir iletişim biçimi hâline gelmektedir (Eco, 2017, s. 96).

Paul Cézanne (1914), sanatçının dünyayı bir anlığına tüm geçmiş deneyimlerinden arınmış biçimde algılaması gerektiğini vurgulamaktadır. Ona göre imge, “o anı yaşamak ve zamanımızdan önce olan her şeyi unutarak gördüklerimizin imgesini yansıtmak” eylemiyle doğmaktadır (Cézanne, 1914, s. 27). Bu yaklaşım, sanatın yalnızca dış dünyanın temsili değil; aynı zamanda sanatçının o anki duygusal ve zihinsel durumunun bir yansıması olduğunu göstermektedir.

Benzer biçimde, John Berger imgeyi “yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş bir görünüm” olarak tanımlamaktadır. Berger’in bu yaklaşımı, imgenin gerçekliğe birebir bağlı kalmadığını; sanatçının düşünsel süzgecinden geçerek yeniden biçimlendiğini ortaya koyar. Böylece sanat eseri, yalnızca bir betimleme değil, zaman, mekân ve duygu etkileşiminin ürünü olan öznel bir anlatım hâline gelmektedir (Berger, 1995, s. 9).

Bu bağlamda Vincent van Gogh’un *Yıldızlı Gece* (1889) adlı eseri, imgenin içsel boyutunu somutlaştırır. Eserdeki dalgalı gökyüzü ve yoğun renk kullanımı, doğanın nesnel bir tasvirinden ziyade sanatçının ruhsal dalgalanmalarını yansıtır. Arnheim’in belirttiği gibi, “sanatsal biçim, algının duygusal ve düşünsel yapısını görünür kılar” (2009 s. 112). Van Gogh’un anlatımı, bu içsel biçimlenişin güçlü bir örneğidir.

Felsefi açıdan bakıldığında imge, yalnızca dış dünyanın kopyası değil; zihinsel bir yeniden kurma sürecidir. İhsan (1993) insan bilincinin “tikelden bütüne geçerek, somut olaylardan genel yasaları bulgulama” eğiliminde olduğunu belirtir. Bu yönüyle imge, bireysel bilincin evrensel gerçeklikle kurduğu anlam köprüsüdür (İhsan, 1993, s. 45).



Şekil 2.6. Vincent van Gogh, *Yıldızlı Gece* (*The Starry Night*), 1889. Tuval üzerine yağlıboya, 73,7 × 92,1 cm. Museum of Modern Art (MoMA), New York. Kaynak: Wikimedia Commons (public domain); MoMA koleksiyonu detayları referans alınmıştır (Erişim: 7 Ağustos 2025).

Sanatsal yaratım sürecinde imge, yalnızca gözle görülen bir nesnenin yansıması değil; sanatçının duygu, düşünce ve belleğinden beslenen zihinsel bir üretilerdir. John Berger, düşündüklerimiz ya da inandıklarımız, nesneleri görüşümüzü etkiler diyerek, görsel algının yalnızca fiziksel değil; aynı zamanda bilişsel ve duygusal boyutlarla şekillendiğini vurgulamaktadır. Bu nedenle sanat eseri, sanatçının duygu durumu, düşünsel arka planı ve inanç sistemiyle bütünleşerek anlam kazanmaktadır (Berger, 1995, s. 9).

Zihinsel imgelerin doğrudan algının ürünü olmadığını; bellekte biriken deneyimlerin imgelem gücüyle birleşmesi sonucu ortaya çıktığını belirtmektedir. Bu yaklaşıma göre imge, yalnızca geçmiş hatırlama biçimi değil; aynı zamanda yeni görsel anlamlar üretme aracıdır. Sanatçı, gözlemlediği nesneleri zihinsel süreçler yoluyla dönüştürerek özgün bir biçim ve anlam yaratır (Halide, 2013, s. 56).

Zihinsel imgeler, bilinçli ve bilinç dışı düzeylerde oluşabilir. Bilinçli imgeler, sanatçının farkında olarak zihninde kurguladığı temsillerdir; bilinç dışı imgeler ise bastırılmış duygular, unutulmuş anılar ve geçmiş deneyimlerin etkisiyle kendiliğinden ortaya çıkar (Halide, 2013, s. 63). Bu durum, sanatın yalnızca dış dünyanın değil; sanatçının iç dünyasının, bilinç dışı süreçlerinin de bir yansıması olduğunu gösterir.

Sonuç olarak imge, bireyin görsel, zihinsel ve duygusal dünyasının sanatsal biçime dönüştürülmüş halidir. Sanatçının belleğinde yeniden şekillenen bu görsel temsiller, izleyiciye yalnızca estetik bir deneyim sunmaz; aynı zamanda düşünsel ve duygusal bir etkileşim alanı oluşturur. Bu yönüyle sanat, hem bireysel hem de evrensel bir ifade biçimi olarak imge üzerinden anlam kazanır.

2.3.Zihinsel Algı ve Sanat Üzerine Çalışmalar

Sanat, bireyin yalnızca estetik beğenilerini değil; aynı zamanda zihinsel, duygusal ve bilişsel süreçlerini kapsayan çok katmanlı bir ifade alanıdır. Sanatçının yaratım süreci, dış dünyadan aldığı uyarıları doğrudan kopyalamaktan ziyade, onları zihinsel süzgeçlerden geçirerek yeniden anlamlandırma biçiminde gerçekleşir. Bu bağlamda sanat eseri, sanatçının iç dünyasında şekillenen duygu, düşünce ve imgelemlerin dışavurumu olarak ortaya çıkar.

Sanatın algılanması kadar, izleyiciyle kurduğu zihinsel bağ da sanatın anlam katmanlarını belirler. Estetik deneyim, bireyin sanat eseriyle kurduğu duygusal, bilişsel ve duygusal etkileşimin sonucunda şekillenen çok yönlü bir süreçtir. Leder ve arkadaşlarının geliştirdiği estetik deneyim modeline göre, “estetik deneyim; algı, bilgi, duygulanım ve değerlendirme gibi farklı zihinsel bileşenlerin bir arada işlediği çok boyutlu bir yapıdır” (Leder, Belke, Oeberst ve Augustin, 2004, s. 492). Bu model, sanatın hem üretiminde hem de alımlanmasında zihinsel süreçlerin belirleyici rolünü vurgular.

Bu çerçevede Umberto Eco (2017), sanat eserini “açık bir yapıt” olarak ele alır ve eserin anlamının sabit olmadığını, izleyicinin bilişsel katılımı aracılığıyla sürekli yeniden üretildiğini belirtir. Eco’ya göre, “sanat eseri tamamlanmış bir sonuç değil, yorum sürecinde yeniden kurulan dinamik bir yapıdır”. Bu yaklaşım, modern estetik anlayışta zihinsel algının yalnızca sanatçının değil, izleyicinin de etkin bir rol üstlendiğini ortaya koyar (Eco, 2017, s. 43). Dolayısıyla sanat, hem yaratım hem de alımlama sürecinde zihinsel bir etkileşim alanı olarak değerlendirilebilir.

1950 ve 60’lı yıllar, sanat tarihinde algı, zihinsel süreç ve bilişsel katılımın sanatçılar tarafından yoğun biçimde araştırıldığı bir dönüm noktası olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle zihinsel algı ve sanat üzerine gerçekleştirilen çalışmalarda da önemli bir dönemi işaret etmektedir. Bu yıllarda sanatçılar, geleneksel temsil anlayışının sınırlarını zorlayarak algının nasıl işlediğine, zihnin görsel uyarıları nasıl dönüştürdüğüne ve izleyici deneyiminin sanatsal anlamı nasıl yeniden kurduğuna

odaklanmışlardır. Bilimsel gelişmelerin, özellikle görsel algı psikolojisi ve nörofizyoloji alanındaki bulguların sanat dünyasına taşınması, sanatçıların algıyı bir ifade aracından ziyade araştırılması gereken bir olgu olarak ele almalarını sağlamıştır. Böylece sanat, yalnızca bir estetik üretim alanı olmaktan çıkıp, insan zihninin dünyayı kavrayış biçimlerini görünür kılan bilişsel bir laboratuvara dönüşmüştür. Bu dönüşüm, çağdaş sanatın kavramsal yönelimine zemin hazırlayarak izleyici katılımı, algısal deneyim ve zihinsel süreçlerin sonraki kuşaklar için temel tartışma başlığı olmasına yarar sağlamıştır (Zeren, 2019, s. 81). Bu bağlamda 1950–60’lı yıllar, sanatın nesneyi temsil etmekten çok algıyı problematize ettiği bir eşik olarak okunabilir. Algı, artık pasif bir duyuşsal kayıt değil; zihinsel süreçlerle şekillenen, deneyime ve yoruma açık dinamik bir yapı hâline gelmiştir. Bu durum, izleyicinin sanatsal imgeyle kurduğu ilişkinin tek yönlü olmaktan çıkıp bilişsel katılım gerektiren çok katmanlı bir sürece dönüşmesini sağlamıştır.

1950 ve 60’lı yıllarda sanat yalnızca nesnenin görünüşünü betimleyen bir araç olmaktan çıkarak, izleyicinin algılama biçimlerini bilinçli şekilde manipüle eden deneysel bir alan hâline dönüşmüştür. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde sanatçılar, insan zihninin algılayıcı yapısını bilimsel araştırmalarla ilişkilendirerek yeni estetik arayışlara yönelmişlerdir. Bu bağlamda Gestalt psikolojisi, optik algı araştırmaları ve fenomenoloji, sanatçıların teorik arka planını güçlendiren bilimsel dayanaklar yaratmıştır. Böylece 1950–60’lı yıllar, sanatın fiziksel yüzeyden çok, izleyicinin zihninde gerçekleşen bilişsel süreçlere yöneldiği bir dönem olarak öne çıkmaktadır (Albers, 1963, s. 48). Bu dönüşüm, görsel yorumlamanın salt gözle değil, zihinsel örgütlenmelerle gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. Gestalt ilkeleri doğrultusunda algı, parçaların toplamından daha fazlası olarak değerlendirilmiş; imge, zihinsel bütünlükler içinde anlam kazanmıştır. Dolayısıyla sanat eseri, yalnızca görülen değil, zihinde yeniden kurulan bir deneyim alanına dönüşmüştür.

Bu dönemin en belirgin yaklaşımlarından biri Op Art hareketidir. Bridget Riley ve Victor Vasarely gibi sanatçılar, algıda yanılgı, optik titreşim, mekânsal kayma ve görsel belirsizlik gibi fenomenleri sistemli biçimde incelemişlerdir. Riley’nin siyah-beyaz çizgisel düzenlemeleri, izleyicinin retina hareketlerini doğrudan etkileyerek fiziksel bir baş dönmesi hissi üretir; bu durum algının yalnızca göz ile değil, tüm bedensel duyumsama ile ilişkili olduğunu göstermektedir (Riley, 1965, s. 76). Vasarely ise geometrik formları birer zihinsel devinim kaynağına dönüştürerek izleyicide süregelen bir hareket illüzyonu yaratmaktadır. Op Art, 1950–60’ların bilim ve teknolojiye duyduğu güvenin estetik versiyonu olarak değerlendirilir ve sanat eserini pasif bir görüntü

olmaktan çıkarıp izleyicinin zihinsel katılımıyla çalışan etkileşimsel bir yapıya dönüştürmektedir (Vasarely, 1970, s. 34). Bu bağlamda Op Art, algının biyolojik sınırlarını zorlayan bir deney alanı sunar. İzleyici, eseri çözümleyen bir özne olmaktan ziyade, algısal sürecin bizzat nesnesi hâline gelir. Böylece duyum, bilinçli yorumdan önce gelen ve zihinsel süreçleri tetikleyen temel bir unsur olarak sanatın merkezine yerleşir.

Benzer olarak Josef Albers'in renk algısına yönelik araştırmaları, 1950–60'lı yıllarda zihinsel inşa süreçlerinin sanatın merkezine yerleştiğini gösterir. Albers, renklerin fiziksel gerçeklikten bağımsız olarak zihinde “görünüş” ürettiğini savunur; aynı rengin farklı arka planlarda tamamen farklı algılanması, algının nesnede değil zihinde kurulduğuna işaret eder. 1963'te yayımlanan *Interaction of Color*, dönemin hem sanatçılarına hem de algı psikologlarına referans olan önemli bir çalışmadır. Albers'in deneysel düzenlemeleri, algının geçmiş deneyim, bellek ve zihinsel şemalarla nasıl manipüle edilebileceğini kanıtlayarak Op Art'ın teorik zeminini güçlendirmiştir. Bu nedenle Albers, 1950–60 sonrası sanatını doğrudan etkileyen kavramsal bir öncü olarak kabul edilir (Per, 2012, s. 19). Albers'in yaklaşımı, imgenin nesnel bir gerçeklik değil, zihinsel bir yapı olduğunu açık biçimde ortaya koyar. Renk, bu bağlamda yalnızca görsel bir nitelik değil; belleğe, deneyime ve algısal beklentiye bağlı olarak sürekli yeniden kurulan bilişsel bir olgudur. Bu durum, görsel yorumlamanın bireysel zihinsel süreçlere dayandığını göstermesi bakımından dönemin algı odaklı sanat anlayışıyla örtüşmektedir.

1950 ve 60'lı yılların sanat ortamında öne çıkan bir diğer yönelim ise Minimalizmdir. Minimalist sanatçılar (Donald Judd, Agnes Martin, Robert Morris), biçimsel tekrarlar, seri üretim nesneleri ve sade geometrik düzenlemeler aracılığıyla izleyicinin algısal odaklanma düzeyini sınayan eserler üretmişlerdir. Minimalizm, izleyiciyi duygusal yorumdan uzaklaştırarak görsel algıyı “temel yapılara” indirger; böylece eser, zihni boşaltan bir deneyim alanına dönüşür. Bu yaklaşım, zihnin karmaşık görüntü üretme eğilimini bilinçli olarak bastırdığı için dönemin bilişsel teorileriyle doğrudan ilişkilidir. 1960'ların minimal sanatı, “algı ekonomisi” ve “zihinsel arınma” gibi kavramlarla birlikte okunur; izleyici kendi varlığının farkına vararak mekânla yeni bir ilişkilene biçimi kurar (Dickson, 2025, s. 64). Minimalizmde algı, yoğun uyarılardan arındırılarak temel duyuşsal farkındalığa yönlendirilir. Bu durum, izleyicinin zihinsel süreçlerini yavaşlatarak imgeyle kurulan ilişkiyi bilinçli bir farkındalık düzeyine taşır. Böylece sanat eseri, zihnin kendi algılama eylemini gözlemlediği bir deneyim alanına dönüşür.

Tüm bu dönemin teorik arka planını ise Kazimir Malevich'in ortaya koyduğu Süprematist düşünce beslemiştir. Bu algısal dönüşümün tarihsel arka planı, Kazimir Malevich'in 1910'ların ortasında geliştirdiği Süprematizm'e kadar uzanmaktadır. Malevich, "nesnesiz dünya" (non-objective world) düşüncesiyle görünür gerçekliğin temsiline dayanan tüm geleneksel yaklaşımları reddederek algıyı maddi dünyanın sınırlarından koparmıştır. Siyah Kare gibi radikal çalışmaları, sanatın fiziksel nesneden bağımsız olarak zihinsel bir enerji alanı yaratabileceğini savunur; bu yönüyle 1950–60'larda ortaya çıkan bilişsel, algısal ve deneyim odaklı sanat anlayışlarının erken bir öncülü kabul edilir. Malevich'in "saf duyum"a dayanan bu yaklaşımı, sonraki kuşak sanatçıların algının nasıl kurulduğu, zihnin görsel uyaranları nasıl soyutladığı ve izleyicinin deneyiminin anlam üretimindeki rolü gibi soruları merkeze almasına doğrudan zemin hazırlamıştır. Süprematist düşünce, bu nedenle modern sanatın algıyı deneysel bir araştırma alanı hâline getiren 1950–60 dönemi için kurucu bir epistemolojik çerçeve sunmaktadır ((Malevich, 1959/2014, s. 67). Malevich'in yaklaşımı, imgenin maddi gerçeklikten koparak zihinsel bir yoğunluk alanına dönüşebileceğini göstermesi açısından belirleyicidir. Bu düşünce, algının duyuşal verilerden çok zihinsel soyutlama süreçleriyle anlam kazandığını savunan 1950–60'lar sanat anlayışının felsefi temelini oluşturur.

Bu dönemde Soyut Dışavurumculuğun geç evresi de algı ve zihinsellik tartışmalarını derinleştirmiştir. Mark Rothko'nun geniş ve titreşimli renk alanları, izleyicide yalnızca görsel değil, psiko-duygusal düzeyde yoğun etki yaratmak üzere kurgulanmıştır. Rothko, tablolarını "ruhsal mekânlar" olarak tanımlar ve izleyicinin yalnızca bakmasını değil, içine girerek bir atmosfer hissetmesini amaçlar. 1950'lerin New York Okulu, sanatçının iç dünyasını renk alanı aracılığıyla izleyicinin zihinsel süreçlerine aktarır; böylece resim, bir "algı alanı"na dönüşür. Bu yaklaşım sanatın hem bilişsel psikoloji hem de varoluşçu felsefeyle yakın bağlar kurduğu bir dönem yaratmıştır (Malkondu ve Başar, 2021, s. 65). Rothko'nun çalışmaları, algının yalnızca görsel bir çözümleme değil, duygusal ve zihinsel katmanlarla iç içe geçmiş bir deneyim olduğunu ortaya koyar. İzleyici, imgeyle kurduğu ilişki aracılığıyla kendi içsel duyumlarını fark eder; bu da sanatın zihinsel süreçleri tetikleyen bir araç olarak işlev gördüğünü gösterir.

1960'ların ileri deneysel sanat ortamında ortaya çıkan Fluxus, Neo-Dada ve Kavramsal Sanat hareketleri ise zihinsel süreci eserin özü hâline getirmiştir. John Cage'in 4'33'' adlı sessizlik kompozisyonu, işitsel uyarının yokluğunda bile algının aktif biçimde çalıştığını göstererek sanatın "zihinde gerçekleşen bir olay" olduğunu kanıtlar. Joseph

Kosuth'un *One and Three Chairs* gibi çalışmaları, kavram, nesne ve imge arasındaki farkı sorgulayarak anlamın yalnızca zihinsel bir inşa olduğunu öne sürer. 1960'lar kavramsal sanatının temel önermesi, "sanatın malzemesinin düşünce olduğu"dur. Bu yaklaşım, algının yalnızca duysal değil, bilişsel ve dilsel süreçlerle birlikte kurulduğunu göstermesi bakımından dönemin en radikal dönüşümüdür (Cantaş, 2022, s. 23). Bu hareketler, algıyı duyumun ötesine taşıyarak düşünceyle bütünleştirir. İmge, artık fiziksel bir temsil değil; zihinsel bir kavram olarak varlık kazanır. Böylece görsel yorumlama, izleyicinin bilişsel ve dilsel süreçleriyle doğrudan ilişkili hâle gelir.

Tüm bu yönelimler, 1950–60'lı yılların sanatın algı bilimleri, fenomenoloji ve bilişsel psikoloji ile yoğun bir etkileşim içinde olduğunu açıkça göstermektedir. Sanatçılar, bu dönemde eserlerini yalnızca görsel bir kompozisyon olarak değil, izleyicinin zihinsel katılımı ile aktifleşen deneysel düzenlemeler olarak tasarlamışlardır. Böylece sanat, yalnızca estetik bir nesne olmaktan çıkarak, bilişsel süreçlerin, algısal beklentilerin ve zihinsel imgelerin araştırıldığı bir düşünsel alan hâline gelmiştir. Bu dönem, çağdaş sanatın kavramsal temelini oluşturan zihinsel dönüşümlerin en görünür olduğu zaman dilimidir (Koca, 2017, s. 99). Sonuç olarak 1950–60'lı yıllar, algı, duyum ve zihinsel süreçlerin sanat üretiminin merkezine yerleştiği; imgenin zihinsel yorumlama yoluyla anlam kazandığı bir paradigma değişimini temsil etmektedir. Bu dönem, çağdaş sanatın izleyiciyi pasif bir alıcıdan aktif bir bilişsel özneye dönüştüren yaklaşımının kurucu evresi olarak değerlendirilebilir.

2.4. Bireysel Deneyimlerin Sanat Üretimine Etkisi

Sanatçının kişisel deneyimleri, yaşam sürecinde karşılaştığı olaylar ve bilinçaltında biriken duygusal izler, sanatsal üretimin temel belirleyicileri arasında yer alır. Bu unsurlar, sanatçının duygu, düşünce ve ifade biçimlerini yönlendirerek eserin biçimsel ve içeriksel yapısını şekillendirir. Özellikle soyut sanat bağlamında, sanatçının bilinçaltında yer eden imgeler ve duygular, somut nesnelerin temsilinden çok, soyut biçimler ve renkler aracılığıyla dışa vurulmaktadır (Yapar, 2016, s. 125).

Baykurt'a (2020) göre, "soyut bir resmi izleyen birey, eserden aldığı duysal verileri geçmiş yaşantılarıyla ilişkilendirerek zihninde yeniden yapılandırır." Bu görüş, hem sanatçının hem de izleyicinin zihinsel süreçlerinin sanatın anlam üretiminde etkin rol oynadığını göstermektedir. Sanatçının iç dünyasında şekillenen duygular, deneyimler

ve çağrışımlar; bilinçli ve bilinçdışı süreçlerin etkileşimiyle estetik bir bütün hâline gelmektedir (Baykurt, 2020, s. 58).

Freud, sanat üretiminde bilinçaltının önemini vurgulayarak, özellikle soyut anlatımlarda ortaya çıkan imgelerin “bastırılmış arzuların ve ruhsal izlenimlerin sembolik yansımaları” olduğunu belirtmektedir. Bu yaklaşım, sanatın yalnızca estetik bir üretim değil, aynı zamanda ruhsal bir çözülme ve ifade alanı olduğunu ortaya koyar. Arnheim (1974, s. 31) ise sanatı “algının ve düşüncenin görsel bir temsili” olarak tanımlar; böylece sanatsal yaratımın zihinsel süreçlerle olan bağıını güçlendirmektedir.

Umberto Eco, sanat eserinin “açık bir yapıt” olarak her birey tarafından yeniden anlamlandırılabilceğini belirtir. Bu bağlamda sanat eseri, sanatçının kişisel deneyimlerinden doğsa da izleyicinin kendi yaşam birikimiyle etkileşime girerek her seferinde yeni bir anlam kazanmaktadır (Eco, 2017, s. 102).

Bu çerçevede, bireysel sanat üretiminde yaşanmışlıkların bilinçaltındaki izdüşümlerini, gündelik yaşamda karşılaştığım görsel ve duygusal uyaranlarla birleştirerek zihinsel imgeler hâline dönüştürdüm. Bu imgeler, biçim, renk ve doku aracılığıyla somutlaşırken; izleyiciyle öznel bir iletişim alanı kurmayı amaçladım. Böylece her bir kompozisyon, yalnızca estetik bir nesne değil; aynı zamanda kişisel bir iç dünyanın görsel izdüşümü olarak yapılandırılmıştır. Dolayısıyla, kişisel deneyimlerin zihinsel imgeler olarak biçim bulduğu bu üretim süreci, izleyicinin esere kendi yorumunu katmasına izin veren açık uçlu bir yapıyı da beraberinde getirmektedir. (Yapar, 2016, s. 125).

Umberto Eco’nun belirttiği gibi, sanat eseri “açık bir yapıt”tır; her okur ya da izleyici, kendi anlam haritasını oluşturur ve böylece yapıt sürekli bir yeniden üretim süreci içinde var olur. Bu bağlamda sanat eseri, tamamlanmış bir nesne olmaktan ziyade, değişken, dinamik ve izleyiciyle etkileşim hâlinde yaşayan bir anlam alanı olarak değerlendirilmelidir (Eco, 2017, s. 35).

Sanat üretim süreci, düşünceyle algı arasındaki gerilimde biçimlenmektedir. Her imge, görülmeden önce zihinde belirir; bu belirme, deneyimle belleğin birleştiği bir eşik işaret eder. Resim, bu eşikte ortaya çıkan bir düşünme biçimi olarak değerlendirilmektedir. Görme eylemi, dış dünyadan çok, sanatçının içsel alanına yönelmiş bir farkındalık hâlidir. Her biçim, gözle değil, beden ve zihnin ortak katılımıyla oluşmaktadır. Merleau-Ponty’nin “görme bir dokunmadır” düşüncesi bu bağlamda önem taşımaktadır. Görülen nesne, sanatçının bilincinde yeniden kurularak bir iç imgeye dönüşür. Bu imge, üretim sırasında yüzeyde biçimsel bir yapıya bürünmektedir.

Sanatsal yaratım sürecinde ortaya çıkan biçim, sanatçının iç dünyasındaki gerilimin bir sonucu olarak belirir. Duygu, düşünce, sezgi ve bilinçdışı izlenimler aynı yüzeyde toplanmaktadır. Her fırça darbesi, bir düşüncenin bedensel izdüşümüdür. “Var Olmak” adlı çalışmada, Sonsuzluk içerisinde yeniden doğma var olma belirli bir zaman sürecinden sonra, geçmişin duygusal yüküyle şimdi arasındaki çatışma görünür hâle gelmiştir (Merleau-Ponty, 2012, s. 243).

Biçimsel yapının gerisinde bir bilinçaltı hareketi sezilmektedir. Bu hareket, renklerin karşıtlığıyla, yüzeydeki dokusal yoğunlukla ifadesini bulmaktadır. Görüntü, çalışmacının içsel deneyiminde titreşen bir ses gibi duyulmaktadır. Renk, bu süreçte düşüncenin değil, duygunun dilidir. Her ton, bir iç devrimin yankısı olarak yüzeye taşınmaktadır.



3. YÖNTEM

3.1.Araştırma Modeli ve Yaklaşımı

Bu araştırma, nitel araştırma desenlerinden biri olan doküman analizi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Sanat eserlerinin görsel çözümlenmesi, betimsel analiz ve kavramsal yorumlama temelinde ele alınmıştır. Araştırma modelinde özellikle sanat eserlerinin içeriksel ve biçimsel öğeleri dikkate alınmış, sanatçının ifade biçimi, dönemsel bağlamı ve kullanılan teknik araçlarla olan ilişkisi irdelenmiştir.

3.2.Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini modern ve çağdaş sanat alanında eser üreten sanatçılar ve onların görsel üretimleri oluşturmaktadır. Örneklem olarak bu evrenden 24 adet özgün sanat eseri seçilmiştir. Örneklemde yer alan eserlerin seçiminde hem tarihsel çeşitlilik hem de teknik ve tematik yönlerden temsil kabiliyeti dikkate alınmıştır. Çalışmaların 6'sı dünyaca tanınmış sanatçılara, 17'si, ise çağdaş eserler sunan çalışmacı Eşref Yakalı'ya aittir.

3.3.Verİ Kaynakları ve Materyal

Çalışmanın veri kaynaklarını, nitel araştırma yöntemi kapsamında görsel doküman incelemesine uygun sanat eserleri meydana getirmektedir. Çalışmada herhangi bir anket, gözlem ya da deneysel uygulama yapılmamıştır; veri seti, sanat eserlerinin kendisidir. Dolayısıyla araştırmaların materyali, görsel nitelik taşıyan 21 adet resimden meydana gelen sanatsal veri havuzu olarak tanımlanmaktadır.

Veri kaynaklarını meydana getiren söz konusu eserler, hem klasik-modern dönem sanatçılarının yapıtlarını hem de çalışmacı Eşref Yakalı'nın çeşitli tekniklerle ürettiği özgün çalışmalarını kapsamaktadır. Eserlerin seçimi, amaçlı örnekleme ilkelerine göre yapılmış; zihinsel algı, görsel algı, imgesel yapı, biçimsel dönüşüm ve bilişsel yorumlama süreçlerini temsil eden örneklerden oluşmasına özen gösterilmiştir.

Bu kapsamda veri materyali iki ana grupta toplamak mümkündür:

Uluslararası sanat tarihinden seçilen görsel dokümanlar: Monet, Van Gogh, Picasso ve Malevich gibi sanatçılara ait eserler, zihinsel algının sanatsal temsili açısından tarihsel karşılaştırma yapmaya olanak sağladığı için veri kaynağı olarak kullanılmıştır. Bu eserler, müze dijital arşivleri ve açık lisanslı görsel kaynaklardan akademik erişim kuralları çerçevesinde temin edilmiştir.

Çalışmacı Eşref Yakalı'ya ait özgün çalışmalar: 2010–2025 yılları arasında üretilmiş yağlıboya, akrilik, suluboya, pastel ve karışık teknik uygulamalarından oluşan eserler, zihinsel algının kişisel üretim bağlamındaki yansımalarını incelemek amacıyla veri setine dahil edilmiştir. Bu eserler çalışmacının kişisel arşivinden alınmış olup araştırma kapsamında izinli olarak kullanılmıştır.

Bu veri kaynakları, yalnızca görsel tasvir olarak değil; renk, kompozisyon, doku, ritim, biçimsel bozunum, imgelerin zihinsel süreçlerle ilişkisi, algısal yönelimler ve ruhsal anlatım dilinin çözümlemesine imkân veren analiz materyali olarak değerlendirilmiştir. Böylelikle çalışma, hem tarihsel sanat eserleriyle hem de çağdaş/kişisel üretimlerle desteklenen çok katmanlı bir görsel veri seti üzerinden yürütülmüştür.

3.4. Veri Toplama Teknikleri

Bu çalışmada kullanılan görseller, nitel araştırma paradigması içinde amaçlı örnekleme yöntemi ile seçilmiştir. Bunların her biri;

- Çalışmacının özgün yaklaşımını temsil ettiği için seçilmiş,
- Yüksek çözünürlüklü dijital arşivlerden veya çalışmacının izniyle kişisel arşivden temin edilmiştir.
- Temsil gücü yüksek, teknik ve içeriksel çeşitliliğe sahip örneklerden oluşmaktadır.

3.5. Veri Analiz Yöntemleri

Veri çözümlemesi 3 aşamada gerçekleştirilmiştir:

1. Biçimsel Analiz: Kompozisyon, renk, doku, fırça darbeleri ve alan kullanımı incelenmiştir.
2. İçeriksel Analiz: Her eserin teması, kavramsal arka planı ve anlatı gücü değerlendirilmiştir.

3. Yorumlayıcı Analiz: Çalışmacının ifade biçimi, dönemin estetik anlayışıyla ilişkisi ve sembolik katmanları yorumlanmıştır.



4.SANAT ESERLERİNİN ÇÖZÜMLEMESİ VE DEĞERLENDİRİLMESİ

4.1.Eserlerin Tematik Çözümlemesi

Bu bölümde, tez kapsamında incelenen sanat eserleri görsel algı, zihinsel süreç ve bireysel deneyim ekseninde değerlendirilmiş; her bir eser, sanatçının içsel yönelimi ile izleyicinin algısal katılımı arasındaki etkileşim çerçevesinde çözümlenmektedir. Empresyonist sanatçılar Claude Monet ve Vincent van Gogh'un çalışmalarında doğanın duygusal etkileri yalnızca görünen biçimlerle değil, sanatçının zihinsel ve duygusal yorumlarıyla yeniden inşa edilmektedir. Monet'nin *Water Lilies (Nilüferler)* dizisi, ışığın ve yansımanın anlık değişimlerini yüzeye aktararak algının geçiciliğini ve zihnin bu geçicilik karşısında kurduğu anlam üretim sürecini görünür kılmaktadır. Benzer biçimde Van Gogh'un *The Starry Night* (1889) adlı eseri, dış dünyanın gerçekliğini taklit etmek yerine, sanatçının içsel dünyasında şekillenen duygusal yoğunlukları görsel dile dönüştürmektedir. Arnheim'in (1974, s. 31) belirttiği "sanat, düşüncenin algı yoluyla somutlaştığı bir süreçtir" ifadesi her iki sanatçının da algıyı zihinsel bir yeniden yapılandırma olarak ele aldığını göstermektedir.

Çalışmacı Eşref Yakalı'nın *Var Olmak, Zaman Kapısı ve Gölgelelerin Dansı* adlı eserlerinde tematik odak, bireyin içsel çatışmalarının, ruhsal dönüşümünün ve bilinçaltı süreçlerinin yüzeye taşınması şeklinde ortaya çıkmaktadır. Bu eserler, Eco'nun Açık Yapıt'ta ifade ettiği "izleyicinin zihinsel katılımıyla tamamlanan dinamik anlam yapıları"nı (2017, s. 58) somutlaştırmaktadır. Yorum alanı bilinçli olarak açık bırakılan bu kompozisyonlarda anlam, sanatçının yönelimi ile izleyicinin algısal deneyimi arasında kurulan etkileşim içinde oluşmaktadır. Böylece sanat eseri yalnızca sanatçının içsel dünyasının bir yansıması değil, izleyicinin de kendi bilişsel süreçlerini devreye soktuğu çok katmanlı bir okuma alanı hâline gelmektedir.



Şekil 4.1. *Düşler 1*. Kâğıt üstüne sulu boya ve guaj boya 35,5*25
Kaynak: Çalışmacı (Yakalı, 2025) kişisel arşivi.

Yukarıda yer alan Düşler 1 adlı çalışmanın teması, içsel yorumların yaşıntısal gerçeklerle dışavurumunun yüzeye yansımasıdır. Kompozisyonda bulunan renk blokları ve akışkan geçişler, çalışmacının zihinsel süreçlerinde beliren duygusal titreşimlerin bir tür soyut peyzaj gibi dışa vurulmasına imkân vermektedir. Dikey formlar, varoluşsal bir duruşu anımsatırken; yatay renk katmanları bilinç ile bilinçdışının birbirine karıştığı zihinsel bir alan hissi yaratmaktadır. Böylece eser, görünenle hissedilen arasında kurulan içsel diyalogu izleyicinin algısına açan, çok katmanlı bir içsel mekân olarak okunmaktadır. Bu görsel ve duygusal yoğunluk, çalışmanın yalnızca estetik bir yüzey değil, sanatçının içsel yönelimlerinin beslendiği zihinsel bir arka plana dayandığını da göstermektedir.



Şekil 4.2. *Düşler 2*. 35,5*25 kâğıt üstüne sulu boya ve guaj boya
Kaynak: Çalışmacı (Yakalı, 2025) kişisel arşivi.

Şekil 4.2’de bulunan renk alanları ve dikey-yatay geçişler, sanatçının iç yönelme sürecinde beliren duygu ve düşünce akışını soyut bir topografya gibi görünür kılmaktadır. Kırmızı yüzeyin dalgalı hareketi, bilinç düzeyindeki gerilimi ve içsel devinimi çağrıştırırken; alt kısımdaki koyu tonlar bilinçdışının derin katmanlarına işaret etmektedir. Üst bölümlerdeki mavi ve yeşil dokunuşlar ise zihinsel nefes alanlarını, yani sanatçının benliğiyle kurduğu içsel denge arayışını yansıtmaktadır. Bu yapısal zıtlık ve renklerin ritmik karşılaşması, izleyiciyi yalnızca görsel bir okumaya değil, kendi içsel alanına doğru yönelen düşünsel bir sorgulamaya davet ederek eseri ruhsal bir etkileşim mekânına dönüştürmektedir.



Şekil 4.3. *Düşler 3*. 35,5*25 kâğıt üstüne sulu boya ve guaj boya
Kaynak: Çalışmacı (Yakalı, 2025) kişisel arşivi.

Bu çalışma, soyut dışavurumcu özellikler taşıyan kompozisyonu aracılığıyla algı, duyum, zihinsel süreçler, görsel yorumlama ve imge kavramlarının etkileşimini incelemeye olanak tanıyan çok katmanlı bir görsel yapı sunmaktadır. Eserdeki renk örgüsü, biçimsel unsurlar ve mekânsal düzenlemeler, izleyicinin yalnızca estetik bir deneyime değil, aynı zamanda bilişsel bir çözümleme sürecine de dâhil olmasını sağlar.

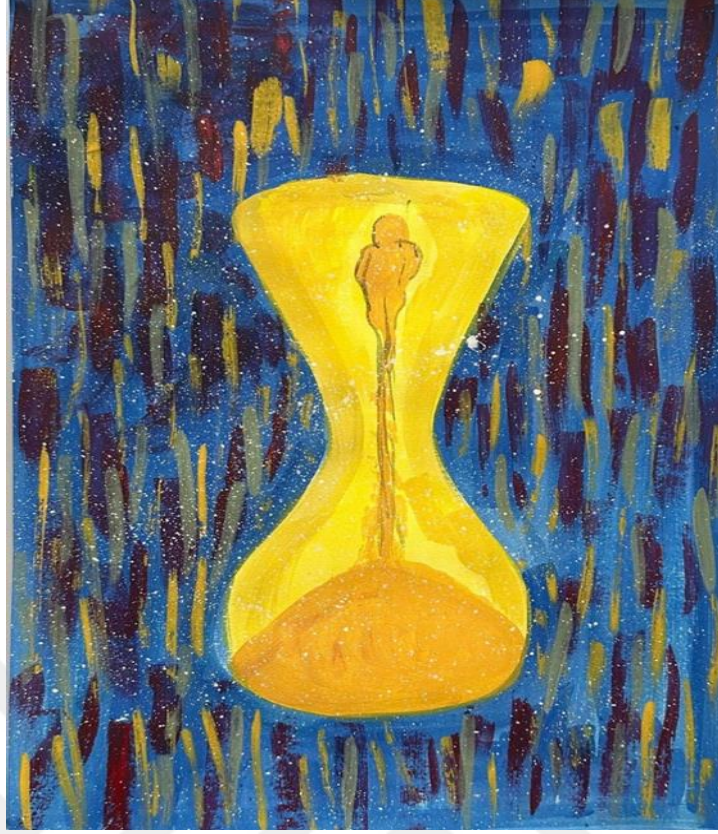
Öncelikle, arka planda yer alan serbest ve akışkan fırça darbeleri, duyumun ilk aşamasını temsil eden ham görsel uyaranlar niteliğindedir. Bu alanlar, renk geçişlerindeki spontane yapı sayesinde izleyicinin duysal reseptörlerini doğrudan uyarır ve herhangi bir kesin forma gönderme yapmaksızın bir görsel yoğunluk üretir.

Buna karşılık, sarı dikey biçimlerin ve bordo yatay şeritlerin kompozisyon içerisindeki belirginliği, duysal verinin algıya dönüşme sürecini somutlaştırır. Bu nitelik, Edmund Husserl'in "bilincin yönelimselliği" kavramıyla örtüşür; zira izleyici, bu daha belirgin formlar aracılığıyla görsel alan içerisinde anlamlı bir yönelim noktası

aramaya başlar. Böylece resim, zihnin kaotik duyuları düzenleme eğilimini görünür kılar. Söz konusu biçimsel farklılıklar, izleyiciyi zihinsel süreçlerini harekete geçirmeye yönlendirir. Renk bloklarının karşıtlık yaratacak biçimde konumlandırılması, algısal organizasyonu tetikler ve kişinin kendi zihinsel şemalarını kullanarak resme bir düzen veya içerik atfetmesine zemin hazırlar. Bu bağlamda çalışma, Rudolf Arnheim'ın görsel algı kuramında vurgulanan “algısal denge arayışı” ilkesini çağrıştırmaktadır.

Resmin soyut karakteri, görsel yorumlama sürecini tekil bir okuma biçimine indirgemez; aksine izleyiciyi çoklu çağrışımlar, bellek izleri ve imgesel tamamlamalar üretmeye teşvik eder. Bu durum, imgenin yalnızca dışsal bir nesnenin temsili değil, izleyicinin iç dünyasıyla etkileşim içerisinde şekillenen dinamik bir yapı olduğunu gösterir.

Sonuç olarak eser, dış dünyadan elde edilen duyuşal verilerin algısal yapılara dönüşme sürecini, bu dönüşümün bilişsel aşamalarını ve nihayetinde imgenin zihinsel bir inşa sürecinin ürünü olduğunu görünür kılan bir görsel düşünce alanı oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın teması, duyudan imgeye uzanan zihinsel süreçlerin görsel temsili olarak ele alınabilir. Şekil 4.3'te yer alan kompozisyonda, dış uyaranların zihinde nasıl dönüştüğü, düzenlendiği ve soyut imgeler hâline geldiği süreç, renk ve biçim ilişkileri aracılığıyla ifade edilmektedir. Eserde kullanılan renkler zihinsel dalgalanmaları ve içsel duygu durumlarını simgelerken, çizgisel bloklar zihnin bu dalgalanmalar içerisindeki yön bulma ve anlam üretme çabasını temsil etmektedir.



Şekil 4.4. *Zamansızlık*. 35,5*25 Kâğıt sulu boya ve akrilik
Kaynak: Çalışmacı (Yakalı, 2025) kişisel arşivi.

Algıda seçiciliğe farklı bir örnek de çalışmacı tarafından yapılmış olan yukarıdaki çalışmadır. Bu çalışmada, kum saatinin merkezinde beliren figürsel gölge, bireyin akıp giden zaman içinde çevresel uyaranların tümünü değil, yalnızca kendi zihinsel odağıyla ilişkili olanları seçerek algıladığını simgelemektedir. Arka plandaki ritmik ve çoklu renk dokuları, çevredeki sayısız uyaranı temsil ederken; figürün tek bir ekseninde yoğunlaşması, algıda seçiciliğin bireyin kendi içsel gerçekliğini ön plana çıkaran öznel yapısını görünür kılmaktadır.



Şekil 4.5. *Dilsiz Beden*. 40*60 tual üzerine yağlı boya
Kaynak: Çalışmacı (Yakalı, 2025) kişisel arşivi.

Yukarıdaki şekilde yer alan çalışma, sanatın nesnel gerçekliği kopyalamak yerine, algısal süreçler aracılığıyla yeniden kurulan öznel bir imge alanına dönüştüğünü göstermektedir. Sarı, mavi ve kahverengi dokuların soyut düzeni, görünenin ötesinde algının dönüştürücü niteliğini vurgulayarak sanatçı ile izleyici arasında dinamik bir etkileşim alanı oluşturur. Böylece çalışma, algının çoğul anlamlara açılan öznel bir yeniden üretim süreci olduğunu somutlaştıran güçlü bir örnek hâline gelir. Soyut biçimlerin sınırları belirsiz geçişi, algıyı tek bir yoruma sabitlemek yerine izleyiciyi kendi zihinsel çağrışımları üzerinden yeni anlam katmanları üretmeye teşvik eder. Bu sayede kompozisyon, hem görsel hem düşünsel bir hareketlilik yaratarak algının süreklilik ve değişkenlik özelliklerini görünür kılar. Sonuç olarak çalışma, sanatın özünde yoruma açık, çoklu algı süreçleriyle beslenen bir zihinsel yeniden inşa alanı olduğunu etkili biçimde ortaya koymaktadır.



Şekil 4.6. İsimsiz* [Zımpara kâğıdı üzerine pastel boya] . 28*21.

Kaynak: Çalışmacı (Yakalı, 2025) kişisel arşivi.

Yukarıda yer alan çalışmanın teması, soyut biçimler tercih edilerek nesnel temsilden uzak bireysel deneyimin algıya dönüşmesine olanak sağlayarak formu zihinsel sürecin uzantısına dönüştüren unsurlarla ilişkilendirilir. Renk patlamalarıyla izleyicinin algısında aktiflik oluşturarak izleyicinin kendi zihin çerçevesinde yeniden anlamlandırılmaktadır. Ayrıca sunulan bu çalışma, sanatçının görsel algıyı yalnızca dış dünyanın bir yansıması olarak değil, zihinsel ve duygusal süreçlerle dönüştürülen bir ifade alanı olarak ele aldığını göstermektedir. Resimde belirgin bir nesnel temsil yerine, yoğun renklerin, organik formların ve ritmik çizgilerin bir araya gelmesiyle oluşan soyut bir düzen tercih edilmiştir. Bu tercih, çalışmacının gerçekliği doğrudan aktarmak yerine, onu öznel bir süzgeçten geçirerek yeniden kurguladığını ortaya koymaktadır. Parçalı, hareketli ve çok katmanlı kompozisyon, çalışmacı dünyayı algılama biçimini dışa vururken, izleyiciyi de bu algının içinde yeni anlamlar üretmeye davet etmektedir.



Şekil 4.7. *Zaman Kapısı* [Tuval üzerine yağlı boya, 35× 50 cm].

Kaynak: Çalışmacı (Yakalı, 2025) kişisel arşivi.

Bu çalışma, Umberto Eco’nun “açık yapıt” anlayışıyla uyumlu biçimde, anlamı tek bir düzlemde sunmak yerine izleyicinin katılımıyla çoğullaşan bir yapı sergilemektedir. Eserdeki soyut biçimler, akışkan çizgiler ve iç içe geçen renk katmanları, belirli bir nesneyi temsil etmekten çok, izleyicinin algısal sürecini harekete geçiren açık uçlu bir imgesel alan oluşturur. Bu yönüyle çalışma, Eco’nun sanat yapıtını “izleyicinin yorumuyla tamamlanan dinamik bir yapı” olarak tanımlayan yaklaşımını görünür kılmaktadır. Ayrıca çalışma, tek bir düzlemde olmadığı için izleyici yorumuyla tamamlanarak dinamik ve yoruma açık yapı sunmaktadır. Görsel imge izleyici ile beraber algısal sürecin bellek ve duygu süreçlerinin anlamlandırır. Renk ve form geçişleri yorum alanını genişletir. Sadece sanatçıyla kalmayıp izleyiciyle kurulan bağda vurgulanmaktadır.

Kompozisyonda baskın biçimde yer alan kıvrımlı renk geçişleri —kırmızı, sarı, mavi ve turuncu tonları— tekil bir anlam sunmak yerine çoklu çağrışımlara izin vermektedir. Renklerin birbirine akması, sabit biçimlerin sınırlarını belirsizleştirerek, imgeyi sanatçının öznel deneyiminden izleyicinin yorum alanına doğru genişletir. Eco’nun belirttiği gibi, imge burada dış dünyanın bir kopyası değil; kültürel, zihinsel ve

duygusal süreçlerle yeniden biçimlenen öznel bir yorumdur. Merkezdeki dairesel form ile çevresindeki hareketli renk alanları, kompozisyona hem ritim hem de yönlendirici bir enerji kazandırır. Bu dinamik yapı, izleyicinin bakışını sabit bir odakta tutmak yerine, görsel yüzey boyunca dolaşmaya davet eder. Böylece eser, anlamı tek bir merkezde sabitlemez; aksine izleyicinin dikkat hareketleriyle sürekli yeniden kurulan bir anlam akışı yaratmaktadır. Bu durum, Eco'nun modern sanatın sabit temsilden uzaklaşıp çoklu algısal etkileşimlere açıldığına dair tespitini doğrular niteliktedir (Eco, 2017, s. 96).

Sonuç olarak bu resim, Eco'nun "açık yapıt" yaklaşımını somutlaştırarak, anlamın sanatçı tarafından kesin biçimde belirlenmediği; izleyiciyle kurulan etkileşim içinde sürekli yenilenen bir yapı olduğunu göstermektedir. Eser, izleyiciyi edilgen bir gözlemci değil, anlamı oluşturan aktif bir ortak hâline getirerek çağdaş sanatın çoğulcu ve yorumlayıcı doğasını güçlü biçimde desteklemektedir.



Şekil 4.8. *Düşlerin Dansı* [Tuval üzerine yağlı boya, 35× 50 cm].

Kaynak: Çalışmacı (Yakalı, 2025) kişisel arşivi.

Şekil 4.8 kompozisyonun tek bir düzlemde sabitlenmediği, izleyicinin yorumuyla tamamlanarak dinamik ve yoruma açık bir yapı sunduğu görülmektedir. Renk ve form geçişleri izleyicinin bellek ve duygu süreçlerini harekete geçirmekte; eser, sanatçıyla sınırlı kalmayıp izleyiciyle kurulan bağ üzerinden zenginleşen bir anlam alanı yaratmaktadır.

Bu perspektif, modern sanatın etkilerini taşıyan Düşlerin Dansı adlı çalışmada somut bir biçimde karşılık bulmaktadır. Eserde, sanatçının zihninde biriken geçmiş izlerin tamamen silinmediği; aksine doğayı ve figürü yorumlayan geometrik formlar aracılığıyla yeniden örgütlenmekte olduğu görülmektedir. Böylece çalışma, Empresyonizm ile Kübizm arasında bir geçiş alanı kurmakta ve anlık duyusal algının titreşimi ile yapısal çözümlemenin geometrik dili aynı yüzeyde buluşmaktadır. Hacim ve perspektifin yenilikçi bir yaklaşımla ele alınması, Cézanne'ın doğayı yapısal bir bütün olarak kavrama idealinin çağdaş bir yorumuna dönüşmektedir. Eserde renk ve form uyumuna dayalı bir ifade dili kullanılarak hem zihinsel sürecin hem de görsel algının çok katmanlı işleyişi görünür kılınmaktadır:

Şekil 4.8 doğa, bellek ve anlık algı soyut-geometrik bir yorum içinde birleşmektedir. Kübist dilin sunduğu parçalı yapı, geçmiş izlerin sanatçının zihninde her defasında yeniden kurgulanmasına olanak tanımaktadır. Bellek–algı birlikteliği, düşsel bir hareketin dinamiklerini yüzeye taşımaktadır.



Şekil 4.9. *Sonsuz Sessizlik* [Tuval üzerine yağlı boya, 35× 50 cm].

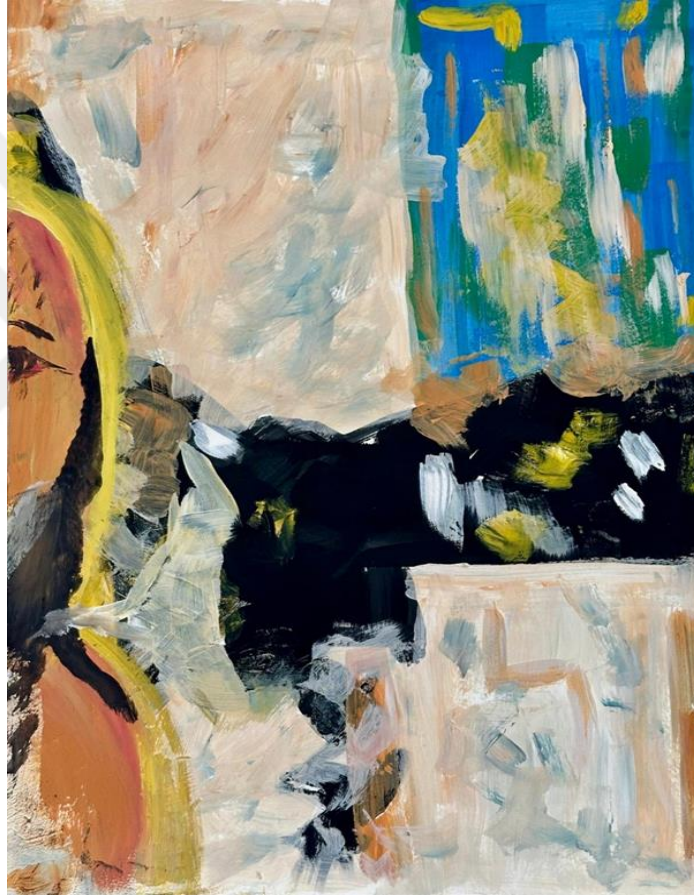
Kaynak: Çalışmacı (Yakalı, 2009) kişisel arşivi.

“Sonsuz Sessizlik”, izleyiciyi ilk anda belirsizlik ve dinginlik arasında bırakan atmosferiyle duyum düzeyinde güçlü bir etki yaratmaktadır. Sol üstteki solgun ışığın sisli yüzey üzerinde yarattığı titreşim, algısal sürecin başlangıcını oluşturan temel görsel uyarana dönüşmektedir. Kompozisyonun merkezindeki ayrıntısız silüet, izleyiciyi görüneni zihinsel olarak tamamlamaya zorlamakta ve böylece algının düşünsel süreçlerle şekillendiğini göstermektedir. Bu durum, Berger’in (1995, s. 9) “düşündüklerimiz ya da inandıklarımız, görme biçimimizi etkiler” ifadesiyle doğrudan uyum içindedir. Dikey formların sis içinde eriyen yapısı, mekânı tanımsız ve zaman dışı bir alana dönüştürerek izleyiciyi psikolojik bir boşluk hissiyle karşı karşıya bırakmaktadır.

Atmosferin buğulu dokusu, duyumdan algıya ilerleyen sürecin her aşamasında zihinsel çağrışımları tetikleyerek güçlü bir imgesel alan üretmektedir. Halide’nin (2013, s. 56) belirttiği gibi imge, yalnızca geçmiş deneyimlerin hatırlanması değil, bellekteki öğelerin yeniden kurgulanmasıyla ortaya çıkan yaratıcı bir üretilir; resimdeki figür ve mekân tam olarak bu türden yeniden yapılanmış bir imge niteliği taşımaktadır. Figürün

karanlık k t leler içinde eriyen formu, bilinç ile bilinç d şının sınırında beliren bir varlık hissi oluşturarak izleyiciyi içsel bir sessizliğe doğru çekmektedir. Işığın kaynağının belirsiz oluşu, sahnenin d ş gerçeklikten çok sanatçının içsel dünyasının yansımaları olduğunu düşündürmekte ve Arnheim’ın (2009, s. 112) algısal yapının sanatsal biçimde görünür hâle geldiği yönündeki yaklaşımını desteklemektedir.

Bu bağlamda “Sonsuz Sessizlik”, duysal temasla başlayan görsel deneyimi, imgelem yoluyla derinleşen ve izleyicinin zihinsel süreçleriyle tamamlanan çok katmanlı bir algı etkinliğine dönüştürmektedir.



şekil 4.10. *Belirsiz* [kağıt üzerine guaj boya 25*35,5].

Kaynak: Çalışmacı (Yakalı, 2025) kişisel arşivi.

şekil 4.10’daki Belirsiz figüratif   e, Eco’nun sanat eserini “tamamlanmış bir sonuç değil, yorum sürecinde yeniden kurulan dinamik bir yapı” olarak tanımlayan yaklaşımını somutlaştırmaktadır (Eco, 2017, s. 43). Figürün ayrıntılardan arındırılmış ve parçalı görünümü, izleyiciyi pasif bir alımlayıcı olmaktan çıkararak algı, dikkat ve imgelem süreçlerini aktif biçimde devreye sokmaya zorlamaktadır. Bu durum, estetik

deneyimin yalnızca görsel bir karşılaşma değil; algı + biliş + duygu + yorum bileşenlerinin eşzamanlı olarak işlediği çok katmanlı bir zihinsel etkinlik olduğunu göstermektedir.

İnsan figürüne dair bilginin bilinçli biçimde eksiltilmiş olması, anlamın eserde sabitlenmesini engellemekte; böylece çalışma, izleyici tarafından her bakışta yeniden kurulan açık uçlu bir yapıya dönüşmektedir. Figürün yalnızca renk blokları, kesik yüzeyler ve jestüel fırça darbeleriyle ima edilmiş olması, izleyicinin belleğinde kişisel çağrışımlar üretmesine imkân tanımaktadır. Eco'nun işaret ettiği üzere, anlam tekil ve kapalı değildir; yorum sürecinde sürekli yeniden üretilmekte ve eserin niteliği tam da bu çoğul okumalarla zenginleşmektedir.

Bu bağlamda, çalışmada gösterilen figüratif öge, hem algısal bir belirsizliğin hem de bilişsel bir tamamlamanın alanı hâline gelmektedir. İzleyici, figürün kimliğini, konumunu veya duygusal durumunu kendi deneyim, duygu ve düşünsel arka planı üzerinden kurmakta; böylece eser yalnızca sanatçının yaratım sürecini değil, izleyicinin zihinsel etkileşimini de görünür kılmaktadır. Dolayısıyla Şekil 4.10, modern estetiğin temel kabullerinden biri olan “anlamın sabit değil, izleyiciyle birlikte oluşan dinamik bir süreç olduğu” görüşünü güçlü biçimde desteklemektedir.



Şekil 4.11.* Yansıma* [Tuval üzerine yağlı boya, 35 × 50 cm].

Kaynak: Çalışmacı (Yakalı, 2013) kişisel arşivi.

“Yansıma” adlı çalışma, anlamın yalnızca görsel biçim içinde değil, izleyicinin zihinsel süreçleriyle kurduğu etkileşimde oluştuğunu açık biçimde göstermektedir. Kompozisyonun merkezinde yer alan göz imgesi, biyolojik bir organ olmanın ötesinde, izleyicinin kendi içsel alanlarına yönelmesini sağlayan bir odak noktası hâline gelir. Bu durum, Yapar’ın (2016, s. 125) vurguladığı üzere, sanatçının bilinçaltında biriken duygusal izlerin ve imgelerin soyut biçimler aracılığıyla dışavurulmasıyla örtüşmektedir. Böylece çalışmadaki görsel yapı, algı ve duyumun birlikte devreye girdiği, kişisel yaşantıların yorumlama sürecine katıldığı dinamik bir deneyim yaratmaktadır.

Gözün çevresini saran kıvrımlı çizgiler ve yüzeydeki titreşimler, bilinç ve bilinçaltı arasında sürekli hareket hâlinde olan düşünce akışını çağrıştırmaktadır. İzleyici bu görsel uyarımları çözümlerken kendi bilişsel şemalarını devreye sokar; bu durum Baykurt'un (2020) "soyut bir resmi izleyen bireyin duyuşsal verileri geçmiş yaşantılarıyla ilişkilendirerek yeniden yapılandığı"na dair tespitiyle doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla görüntü, izleyicinin kişisel imgeleminde yeniden anlam kazanmaktadır. Çalışmanın barındırdığı belirsizlik, izleyiciyi edilgen bir konumdan çıkarıp aktif bir yorumlayıcıya dönüştürür. Her izleyişte farklı çağrışımların ortaya çıkması, eserin anlamının sabit değil; deneyimle şekillenen bir yapı olduğunu göstermektedir. Kırmızı ve siyah tonların

oluşturduğu gerilim, çalışmacının içsel çatışmalarının ve bilinçdışı süreçlerde biriken duygularının yüzeye taşınmış bir ifadesi niteliğindedir. Bu yaklaşım, Baykurt'un (2020, s. 58) sanatçının bilinçli ve bilinçdışı süreçleri arasındaki etkileşimin estetik biçimlenmedeki belirleyici rolüne ilişkin değerlendirmesiyle uyumludur. Açık tonlu vurgular ise bilinçte beliren kısa süreli aydınlanma anlarını temsil ederek zihinsel süreçlerin dalgalı yapısını görünür kılar. Böylece renk ve biçim ilişkisi, duyumdan imgeye, algıdan yoruma uzanan bütüncül bir deneyim oluşturmaktadır.

Bu bağlamda “Yansıma”, çalışmacının (Yakalı) içsel imgesi ile izleyicinin bilişsel ve duygusal birikimleri arasında kurulan geçici fakat etkili bir köprü niteliği taşımaktadır. Eser, görülen, düşünülen ve hissedilenin aynı anda var olabildiği bir alan oluşturarak sanatın yalnızca dışavuruma dayalı değil, aynı zamanda zihinsel bir varlık biçimi olduğunu göstermektedir. Böylece çalışma, izleyici için yalnızca bir görüntü değil; kendi iç dünyasıyla karşılaşmayı tetikleyen bir farkındalık ve düşünme deneyimine dönüştürmektedir. Bu dönüşüm, hem sanatçının içsel süreçlerini hem de izleyicinin yaşantısal birikimlerini anlam üretiminin temel bileşenleri hâline getirmektedir (Yapar, 2016; Baykurt, 2020).



Şekil 4.12. *Haykırış* [Tuval üzerine yağlı boya, 90 × 100 cm].

Kaynak: Çalışmacı (Yakalı, 2013) kişisel arşivi.

Yukarıda yer alan Haykırış adlı çalışmada, anlam doğrudan biçimin içinde verilmiş bir içerik olarak değil; izleyicinin algısal katılımıyla etkinleşen bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır. Eserdeki kıvrımlı çizgiler, yoğun renk geçişleri ve figürün çarpıtılmış biçimi, duyumsal bir titreşim yaratır. İzleyici bu görsel öğeleri yalnızca betimleyici bir yüzey olarak değil, kendi zihinsel süreçlerini harekete geçiren bir uyarıcı olarak okur. Böylece algı ve duyum, resmin sunduğu imgelerle birleşerek kişiye özgü bir anlam üretim alanı oluşturmaktadır. *Haykırış*ın merkezindeki figür, kesin bir kimlik sunmaması nedeniyle, izleyicinin kendi yaşantısal birikimiyle doldurabileceği açık bir imgedir. Bu açıklık, her izleyicinin çalışmada farklı bir duygusal titreşim, kaygı ya da varoluşsal sıkışmışlık deneyimi oluşturmaya olanak tanımaktadır. İzleyici, resimdeki izleri çözerken kendi bilinç yapısını devreye sokar; bu nedenle yorum, nesnel bir sonuca değil, paylaşılan ve sürekli yeniden kurulan bir deneyime dönüşmektedir.

Çalışmadaki dramatik renkler, güçlü duygular (kaygı korku, coşku gibi) uyarıların dalgalanan zeminsel düzene, durağan bir görsel değil, izleyiciyi içine çeken bir algı akışı yaratmaktadır. Bu akış, izleyicinin yalnızca bakan bir göz olmaktan çıkıp, resmin duygusal atmosferi içinde hareket eden bir bilinç hâline gelmesini sağlamaktadır.

Böylece *Haykırış*, sanatçının yönelimiyle izleyicinin zihinsel süreçleri arasında kurulan ortak bir alana dönüşür; anlam, tam da bu iki bilinç arasındaki etkileşimle doğmaktadır.



Şekil 4.13. **Var Olmak** [Tuval üzerine yağlı boya, 70 × 100 cm].

Kaynak: Çalışmacı (Yakalı, 2016) kişisel arşivi.

Şekil 4.13 *Var Olmak* teması, sanatta anlamın, sanatçının içsel süreçleri ile izleyicinin algısal ve zihinsel katılımı arasında kurulan karşılıklı etkileşimle oluşan, bedensel ve duygusal boyutları içeren dinamik bir deneyim olduğunu göstermektedir. Kompozisyon, sanatçının duygusal gerilimi ve iç dünyasını yansıtarak, renk ve form geçişleri aracılığıyla bu içsel yoğunluğu görünür kılmaktadır. İzleyici, eseri yalnızca görerek değil, kendi geçmiş deneyimleri ve zihinsel şemalarıyla yorumlamakta; böylece üretim sürecinde açık bırakılan anlam alanını kişisel bir algı çerçevesinde tamamlamaktadır.

Anlam, bu çerçevede, çalışmacının yönelimi ile izleyicinin algısal etkileşimi sonucunda ortaya çıkan bir yapı olmakta ve her izleyicide farklı bir yorumla yeniden üretilmektedir. Bu durum, estetik deneyimin durağan bir okumadan çok, algısal bir etkileşimde ortaya çıkan çok katmanlı bir süreç olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla çalışma, sanat eserindeki anlamın sabit ve kapalı bir içerik değil, izleyicinin katılımıyla değişen, çoğalan ve her seferinde yeniden kurulan bir deneyim olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.



Şekil 4.14. *Çiçekli Vazo* [Zımpara üzerine pastel boya, 30×21 cm].

Kaynak: Çalışmacı (Yakalı, 2016) kişisel arşivi.

Bu çalışma, pastel boya tekniğiyle üretilmiş *çiçekli vazo* kompozisyonunu algı, duyum, zihinsel süreçler, görsel yorumlama ve imge kavramları çerçevesinde incelemektedir. Eserde kullanılan sıcak renklerin yoğunluğu, izleyicide güçlü bir ilk duysal etki oluştururken; koyu lacivert zeminle kurulan karşıtlık figür–zemin ilişkisini belirginleştirerek algısal bütünlüğü güçlendirmektedir. Bu düzenleme, Gestalt algı ilkeleriyle örtüşen bir görsel organizasyon sunmaktadır.

Çiçeklerin stilize edilmesi, eserin doğrudan bir doğa betimlemesi olmaktan ziyade zihinsel bir kurgunun ürünü olduğunu göstermektedir. Bu stilizasyon, izleyicinin bellek ve çağrışım süreçlerini harekete geçirerek imgesel anlam üretimini desteklemektedir. Kompozisyon, temsilden çok sembolik bir yapı sergileyerek çiçekler aracılığıyla yaşam ve geçicilik, vazo formu aracılığıyla ise koruyucu ve taşıyıcı anlamlar üretmektedir. Sonuç olarak eser, duysal algıdan imgesel anlam üretimine uzanan zihinsel süreçlerin görsel temsili olarak değerlendirilebilecek, izleyicinin algı ve düşünce süreçleriyle yeniden yapılandırılan bütüncül bir görsel deneyim alanı sunmaktadır.



Şekil 4.15. *İsimsiz* [Mukavva üzerine baskı, 30×21 cm].

Kaynak: Çalışmacı (Yakalı, 2016) kişisel arşivi.

Bu çalışma, mukavva baskı tekniğiyle üretilmiş *çiçekli vazo* kompozisyonunu algı, duyum, zihinsel süreçler, görsel yorumlama ve imge kavramları bağlamında incelemektedir. Baskı tekniğine özgü sert sınırlar ve keskin renk karşıtlıkları, figür–zemin ilişkisini belirginleştirerek algısal örgütlenmeyi güçlendirmektedir. Sarı ve turuncu çiçek formlarının kırmızı, mavi ve yeşil zeminle kurduğu kontrast, algının hızlı ve bütüncül biçimde yapılandırılmasını sağlamaktadır; bu düzenleme Gestalt algı ilkeleriyle örtüşmektedir.

Eserin algılanma süreci, duyuşal uyarımın ötesinde bellek ve çağrışım gibi bilişsel mekanizmalarla şekillenmektedir. Çiçek formunun stilize edilmesi ve renklerin doğalcı olmayan kullanımı, çalışmayı gerçekçi temsilden uzaklaştırarak imgesel bir anlatı alanına

taşımaktadır. Bu bağlamda kompozisyon, duyuşsal algının bilişsel yorumlamayla birleştii ve çiçek formunun imgesel bir yapıya dönüştüğü çok katmanlı bir görsel deneyim sunmaktadır.

Bu tematik çözümlerler genel olarak değeriendirildiğinde, tez kapsamındaki tüm sanat eserlerinin ortak paydasının, anlamın sanatçıdan izleyiciye doğrusal biçimde aktarılan sabit bir içerik değil, algı, bellek, duygu ve biliş gibi zihinsel süreçlerin etkileşimiyle sürekli yeniden üretilen dinamik bir yapı olduğu görölmektedir. Monet ve Van Gogh'un duyuşsal izlenimleri zihinsel yorumlarla dönüştüren yaklaşımlarından Yakalı' nın içsel çatışmaları, bellek izlerini ve bilinçaltı imgelerini soyut biçimlerle görünür kılan çalışmalarına kadar her eser, izleyicinin katılımıyla tamamlanan açık uçlu bir imge alanı sunmaktadır. Temalar; zaman, bellek, içsel sessizlik, bilinçdışı, soyutlama, algısal seçicilik ve duyuşsal yoğunluk gibi farklı yönelimler taşısa da tümü, sanatın özünde algının yeniden örgütlenmesiyle şekillenen çok katmanlı bir deneyim olduğunu ortaya koymaktadır. Bu çerçevede sanat eserleri, yalnızca estetik bir yüzey değil, sanatçının iç dünyası ile izleyicinin zihinsel süreçlerini buluşturan bir düşünme, hissetme ve anlam inşa etme alanı olarak değeriendirilmektedir.

4.2.Teknik Yönelimler

Çalışmacının kullandığı teknik yönelimleri incelendiğinde, sanatçının yalnızca malzemeyi kullanan değil, malzemeyle düşünsel bir ilişki kuran bir yaklaşım benimsediğı görölmektedir. Sanatçı, yüzeyin fiziksel niteliklerini yalnızca bir taşıyıcı olarak değil, üretim sürecinin aktif bir bileşeni olarak ele almakta; bu durum, malzemenin “direncinin” estetik bir üretkenliğe dönüştürüldüğünü göstermektedir. Özellikle zımpara kâğıdı, mukavva, karton gibi geleneksel malzemelerin tercih edilmesi ve yeni tekniklerle çalışılması sanatçının dokuyu kavramsal bir katman olarak kullandığını ortaya koymaktadır. Malzemenin aşındırılması, kazınması, katmanlarının açığa çıkarılması gibi işlemler, yüzeyde hem zamansal bir derinlik hem de bilinçaltı süreçleri çağrıştıran bir arkeolojik katmanlaşma etkisi yaratmaktadır. Bu bağlamda Yakalı'nın teknik çözümlerleri, Rosalind Krauss'un “gri alan” olarak nitelediğı, resmin hem imgesel hem maddesel doğasının kesiştiğı ara bölgelerle de ilişkilidir; zira sanatçı, imgeyi yüzeyde ortaya çıkan maddesel karşılık üzerinden kurmaktadır (Krauss, 1993, s. 24).

Ayrıca, geleneksel tekniklerin güncel malzemelerle bir arada kullanılması, modern ve postmodern sanat anlayışlarında yaygın olan “melez üretim” biçimlerine işaret

etmektedir. Fırça, spatula, zımpara ve kazıma araçlarının bir arada kullanılması, yüzeyde kontrollü ile rastlantısal olanın sürekli olarak karşılaşmasına olanak tanımakta; bu karşılaşma, estetik oluşumun merkezinde yer alan bir gerilimi görünür kılmaktadır. Renk katmanlarının kazıma, sürme ve yığma teknikleriyle dönüştürülmesi, hem ekspresif bir enerji hem de yapısal bir çözülme efekti yaratmakta; bu yönüyle çalışma hem duygusal bir dışavurumu hem de analitik bir çözümlemeyi aynı anda barındırmaktadır. Eco'nun "açık yapıt" anlayışı doğrultusunda, Yakalı' nın teknik pratiği izleyiciyi tek bir yoruma yönlendirmek yerine, malzemenin bırakıldığı boşluklar ve katmanlar aracılığıyla çoğul anlam üretimine davet etmektedir. Böylece teknik, eserin düşünsel, duygusal ve malzemesel boyutlarının kesiştiği yaratıcı bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır.



5.SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1.Sonuçlar

Bu çalışma, çağdaş ve klasik dönemlerden seçilen toplam 30 sanat eserini biçimsel, içeriksel ve kavramsal açılardan inceleyerek, algı ve zihinsel süreçlerin sanatsal temsiline ilişkin çok katmanlı anlam yapısını ortaya koymayı amaçlamıştır. Gerçekleştirilen tematik incelemeler sonucunda, sanat eserlerinde zihinsel süreçlerin belirleyici rol oynadığına ilişkin güçlü bulgulara ulaşılmıştır. Araştırmanın genel bulgusu, sanatın yalnızca görsel bir nesne değil; sanatçı ve izleyici arasındaki zihinsel etkileşimle sürekli yeniden üretilen dinamik bir anlam alanı olduğudur.

İnsan zihninin doğası gereği sürekli bir anlam arayışı içinde olduğu görülmüştür. Bu arayış, bireyin geçmiş deneyimleri, duyguları ve bilinçaltı imgeleriyle şekillenerek sanatsal üretim sürecine doğrudan yansımaktadır. Sanatçının zihinsel süreçleri dış dünyadan aldığı verileri dönüştürerek öznel bir estetik gerçeklik oluştururken; algı, yalnızca duysal bir süreç değil, bellekteki imgelerin yeniden düzenlenmesiyle anlam kazanan bilişsel bir eylem hâline gelmektedir (Öztürk, 2022, s. 589). Bu doğrultuda ulaşılan temel bulgulardan biri, sanat eserinin sanatçının içsel dünyasının dışavurumu olduğu kadar, izleyiciyle kurulan zihinsel bir iletişim alanı olduğudur.

Sanatın algılanışı bireyden bireye değişmektedir; çünkü her izleyici eseri kendi zihinsel geçmişi ve duygusal birikimiyle yorumlamaktadır. Laçınbay'ın (2020, s. 782) da vurguladığı gibi, estetik deneyim bireysel algı farklılıklarıyla sürekli yeniden biçimlenmektedir. Bu bulgu, sanat eserinin sabit bir anlam taşımadığını; aksine sanatçı ve izleyici arasındaki etkileşim sürecinde her defasında yeniden üretildiğini göstermektedir. Tematik incelemede ulaşılan bir diğer bulgu, özellikle soyut sanat örneklerinin bu zihinsel dönüşümü en görünür hâlde yansıtmasıdır. Soyut sanat dış gerçekliği taklit etmek yerine, sanatçının iç dünyasındaki imgeleri biçim, renk ve çizgi aracılığıyla yeniden kurmakta; böylece görsel algıyı somut nesneden zihinsel temsile dönüştürmektedir (Haykır, 2016, s. 150).

Sanat, yalnızca görsel bir üretim değil; sanatçının zihinsel süreçleri, duygusal birikimleri ve bireysel algılarının bir bütün olarak dışavurumudur. Öztürk'ün (2022, s. 589) ifade ettiği biçimiyle “görme eylemi yalnızca fiziksel bir süreç değil, aynı zamanda zihinsel bir anlama biçimidir.” Bu bulgu doğrultusunda sanat eserinin dış dünyanın bir

yansımından çok, sanatçının iç dünyasında yeniden biçimlenen öznel bir temsil olduğu anlaşılmaktadır. Seven (2022, s. 483) ise sanatsal algının duyusal gözlemle sınırlı kalmadığını; duyusal deneyimden hemen sonra başlayan zihinsel değerlendirme süreciyle tamamlandığını vurgulamaktadır. Bu durum, sanatın hem duyusal hem de bilişsel süreçlerin bütünleşmesiyle oluştuğunu göstermektedir.

Araştırma sonucunda elde edilen önemli bulgulardan biri de sanatçının ortaya koyduğu her eserin izleyiciyle kurulan içsel bir iletişimin başlangıcı olduğudur. Bu iletişim, her bireyin geçmiş yaşantılarına, duygusal birikimine ve zihinsel yapısına bağlı olarak farklı anlam katmanları üretmektedir. Başbuğ'a (2020, s. 231) göre, "sanat yapıtındaki her biçim, sanatçının iç dünyasının izleyiciye uzattığı bir algı biçimidir." Bu ifade, sanatın hem kişisel hem de evrensel bir anlatım gücüne sahip olduğunu doğrulamaktadır. Ulaşılan bir diğer bulgu, "resimde zihinsel algı" kavramının sanatın yalnızca görüneni yansıtmakla kalmayıp, sanatçının sezgisel düşüncelerini ve içsel dünyasını da ifade eden bir alan sunduğudur. Öztürk (2022, s. 591), sanat üretiminde zihinsel süreçlerin belirleyici rolünü vurgulayarak sanat eserinin anlamının hem sanatçı hem de izleyici tarafından sürekli yeniden üretildiğini belirtmektedir.

Sonuç olarak, sanat yalnızca biçimsel ya da görsel bir üretim süreci olmaktan çok, sanatçının zihinsel süreçlerinin, duygusal birikimlerinin ve kişisel deneyimlerinin somutlaştığı içsel bir ifade alanıdır. Malevich'in de belirttiği gibi sanat, maddi dünyanın temsilinden bağımsız olarak "saf duyum"un ve "nesnesiz dünya"nın görsel düzlemde ortaya çıktığı zihinsel bir gerçeklik üretir; bu nedenle eserin asıl kaynağı dış dünya değil, sanatçının bilinçaltı, sezgileri ve zihinsel imgeleridir (Malevich, 1959/2014, s. 52). Sanat eseri izleyiciye aktarıldığında, izleyicinin kendi öznel algılarıyla birleşerek yeni anlam katmanları kazanır ve tıpkı Malevich'in zihinsel alan vurgusunda olduğu gibi, eserin nihai anlamı izleyiciyle kurulan etkileşim içinde sürekli yeniden üretilir. Bu çalışma genel olarak sanatın hem estetik hem bilişsel süreçleri bütünleştiren çok katmanlı bir zihinsel alan olduğunu göstermiş; sanat üretimi ve sanat algısının yalnızca görsel bir düzenleme değil, aynı zamanda insan zihninin dünyayı kavrayış biçimlerini görünür kılan dinamik bir yapı olduğunu ortaya koymuştur.

5.2.Öneriler

Bu çalışmadan hareketle şu önerileri sunmak mümkündür:

Çağdaş sanat üretiminde algı zihin ilişkisi içinde soyut çalışmalar üzerine daha fazla ders, atölye ve seminer programları geliştirilmeli; öğrenciler malzeme çeşitliliği ve anlam üretimi arasında ilişki kurmaya teşvik edilmelidir.

Sanatçılar, klasik tekniklere bağlı kalmaksızın çağdaş ve soyut anlamını genişletmek adına farklı yüzey, boya ve dijital teknikleri kullanarak disiplinler arası üretimler yapabilirler.

Gelecekteki çalışmalar, zihin algı soyut kavram kültürel yaklaşımlar üzerine, biçimlerini inceleyerek metalaştırmalardan uzak daha çağdaş çalışmalar bu alanda katkı sunulabilir.



KAYNAKLAR

- Albers, J. (1963). *Interaction of color*. Yale University Press.
- Arnheim, R. (1974a). *Sanat ve görsel algı: Psikolojik bir yaklaşım* (G. Ülker, Çev.). Metis Yayınları.
- Arnheim, R. (1974b). *Sanat ve görsel algı: Yaratıcı gözüün psikolojisi* (H. Avunduk, Çev.). Metis Yayınları.
- Arnheim, R. (1974c). *Sanat ve görsel algı* (R. Ögdül, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eser 1954).
- Arnheim, R. (2002). *Sanat ve görsel algı* (S. Eyüboğlu, Çev.). Metis Yayınları.
- Arnheim, R. (2007). *Görsel düşünme* (R. Ögdül, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eser 1969).
- Arnheim, R. (2009). *Sanat ve görsel algı: Yaratıcı gözün psikolojisi* (R. Ögdül, Çev.). Metis Yayınları.
- ArtMajeur. (2023). Çizgi: Figurativizmin temeli, soyutlamanın anlamı. <https://www.artmajeur.com>
- Aydoğan, B., & Karaduman, S. (2018). *Bilişsel süreçler ve insan davranışı*. Nobel Yayıncılık.
- Bailey, B. (2022). Dada meets Dixieland: Marcel Duchamp explains *Fountain*. *October*, 182, 61–96. https://doi.org/10.1162/octo_a_00470
- Barthes, R. (1980). *Camera lucida: Fotoğraf üzerine düşünceler* (R. Durak, Çev.). Metis Yayınları.
- Barthes, R. (2006a). *Camera lucida*. Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2006b). *Yazı üzerine* (M. Yücebaş, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Başbınar Aktekin, D., Şimşek, Y., & Kaplan, B. (2011). Renklerin duygular üzerine etkisi. *Maltepe Tıp Dergisi*, 3(1), 31–33.
- Başbuğ, H. (2020). *Sanatta algı ve ifade ilişkisi üzerine bir değerlendirme*. Yalın Yayıncılık.
- Baykurt, A. E. (2020). *Soyut sanat algısında zihinsel süreçler* (Yüksek lisans tezi). İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Berger, J. (1972). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları.
- Berger, J. (1995a). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları. (Orijinal eser 1972).

- Berger, J. (1995b). *Görmenin yolları* (A. Dönmez, Çev.). Metis Yayınları.
- Bergson, H. (1910). *Zaman ve özgür irade: Bilincin doğrudan verileri üzerine deneme* (M. Aydın, Çev.). Hece Yayınları.
- Cançat, A. (2022). Fluxus okumalar. *ART/icle: Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(1), 22–35.
- Cézanne, P. (1904/2002). *Cézanne ile söyleşiler* (J. Gasquet, Der.; A. Antmen, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Cézanne, P. (1914). *Lettres à Émile Bernard et autres correspondances* [Mektuplar].
- Bernard Grasset. (Türkçe akt.: Özsegin, K. (1998). *Sanatta ifade ve biçim*. Remzi Kitabevi.)
- Chipp, H. B. (1968). *Modern sanat kuramları: Sanatçılar ve eleştirmenlerden bir kaynak kitabı*. University of California Press.
- Chipp, H. B. (1989). *Modern sanat kuramları*. University of California Press.
- Courbet, G. (1874). *Normandiya Plajı* [Tuval üzerine yağlı boya].
- Damasio, A. (2000). *Descartes'in yanılgısı: Duyular, akıl ve insan beyni* (C. Atay, Çev.). Varlık Yayınları.
- Dewey, J. (1934). *Sanat olarak deneyim* (M. Küçük, Çev.). Dost Kitabevi.
- Dewey, J. (2007). *Sanat olarak deneyim* (M. A. Cimcoz, Çev.). Doruk Yayınları.
- Dewey, J. (2021). *Sanat olarak deneyim* (M. S. Duran, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Dickson, T. (2025). Exploring the aesthetics of Minimalism in art. *Eurasian Experiment Journal of Humanities and Social Sciences*, 7(2), 62–67.
- Duchamp, M. (1917). *Fountain* [Hazır-yapım heykel].
- Eco, U. (2010). *Açık yapıt* (A. Büke, Çev.). Can Yayınları.
- Eco, U. (2017). *Açık yapıt* (T. Esmer, Çev.). Can Yayınları. (Orijinal eser 1962).
- Einstein, A. (1929). Einstein'a göre hayatın anlamı: George Sylvester Viereck ile röportaj. *The Saturday Evening Post*, 26 Ekim 1929.
- Emerson, R. W. (1836). *Doğa*. James Munroe and Company.
- Erzen, J. N. (2017). *Sanatta anlam ve yorum*. Metis Yayınları.
- Eysenck, M. W., & Keane, M. T. (2014a). *Bilişsel psikoloji* (B. Aykaç, Çev.). Nobel Akademik Yayıncılık.

- Eysenck, M. W., & Keane, M. T. (2014b). *Bilişsel psikoloji: Öğrenme, hatırlama ve düşünme* (S. Yalçın, Çev.). Arkadaş Yayıncılık.
- Flam, J. (1995). *Sanat üzerine Matisse* (C. Hermann, Çev.). University of California Press.
- Freud, S. (1910a). *Sanat ve sanatçılar üzerine* (E. Güngören, Çev.). Say Yayınları.
- Freud, S. (1910b). *Sanat, sanatçı ve psikanaliz* (S. Budak, Çev.). Payel Yayınları.
- Gasquet, J. (1991). *Cézanne: Bir yaşamın anıları* (A. C. Yalçın, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Gibson, J. J. (1979). *Görsel algıya ekolojik yaklaşım* (M. A. Yıldız, Çev.). Nobel Yayıncılık.
- Goldstein, E. B. (2010). *Duyular: Algının psikolojisi* (G. Yüksel, Çev.). Nobel Yayıncılık.
- Goldstein, E. B. (2013a). *Bilişsel psikoloji: Zihin, araştırma ve günlük yaşam* (G. Yüksel, Çev.). Nobel Yayıncılık.
- Goldstein, E. B. (2013b). *Bilişsel psikoloji: Zihin, araştırma ve günlük deneyim* (A. Ayçiçeği-Dinn, Çev.). Kaknüs Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1960). *Sanat ve yanılsama* (R. Ögdül, Çev.). Metis Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1992a). *Sanatın öyküsü* (B. Kılınç, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E. H. (1992b). *Sanat ve yanılsama: Görsel temsilde psikolojinin ilkeleri* (Z. Yüksel, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın öyküsü* (E. Erduran & U. Erduran, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E. H. (2000). *Sanatın öyküsü* (B. Turan, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Gregory, R. L. (1997). *Göz ve beyin: Görmenin psikolojisi* (G. E. Gündüz, Çev.). Doruk Yayıncılık.
- Halide, A. (2013). *Sanatta imge ve bellek üzerine kuramsal yaklaşımlar*.
- Haykır, M. (2016). Sanatta görsel önyargılar. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5(20), 145–158.
- Herbert, R. L. (1988). *Empresyonizm: Sanat, boş zaman ve Paris toplumu*. Yale University Press.
- Honour, H., & Fleming, J. (2007). *Sanatın öyküsü* (A. Yılmaz, Çev.). Remzi Kitabevi.
- İhsan, A. (1993). *Sanat felsefesi ve estetik düşünce*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

- İhsan, O. A. (1993). *Felsefi yaklaşımlar ve estetik algı üzerine düşünceler*.
- İslimyeli, M. (2018). *Çizginin metafiziği*. Sanat Teorisi.
- Kandinsky, W. (2006). *Sanatta ruhsallık üzerine* (S. Eyüboğlu, Çev.). Altıkırkbeş Yayınları.
- Kandinsky, W. (2008). *Sanatta ruhsal olan üzerine* (S. Budak, Çev.). Kabalcı Yayınları.
- Kandinsky, W. (2009a). *Sanatta zihinsellik üstüne* (Y. Ergenç, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Kandinsky, W. (2009b). *Sanatın manevi unsurları* (H. T. Kocabaş, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Kirkpatrick, D. (2013). *Picasso: The Cubist period*. Tate Publishing.
- Krauss, R. (1993). *The Optical Unconscious*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Koca, B. (2017). Kavramsal sanat. *İnönü University Journal of Culture and Art*, 3(2), 97–103.
- Kula, O. B. (2021). Hegel felsefesinde sanat ve sanat yapıtı kavramı. *Edebiyat Haber*.
- Laçınbay, K. (2020). Estetik algılama ve sanatsal yaratım sürecinde sanat motivasyonunun önemi. *Gazi Üniversitesi GEFAD*, 40(2), 775–795.
- Leder, H., Belke, B., Oeberst, A., & Augustin, D. (2004). A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments. *British Journal of Psychology*, 95(4), 489–508. <https://doi.org/10.1348/0007126042369811>
- Livingstone, M. (2002). *Görme ve sanat: Görmenin biyolojisi*. Harry N. Abrams.
- Malevich, K. (2014). *The Non-Objective World*. (B. R. Burleigh, Ed.). University of Chicago Press. (Original work published 1959).
- Malkondu, T., & Başar, G. (2021). Mark Rothko'nun renk alanı modülasyonunun incelenmesi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7(1), 63–75. <https://doi.org/10.22252/ijca.872679>
- Maurice, G. (1991). *Corot ve şiirsel peyzaj* (H. Yıldız, Çev.). Sanat Yayınları.
- Maurice, M. (1991). *Algı ve sanat: Görmenin psikolojisi* (A. Yılmaz, Çev.). Sanat Yayınları.
- Maurice, R. (1991). *Empresyonizm ve ışık estetiği*. Kültür Sanat Yayınları.
- Maurice, R. (1992). *Empresyonist sanatta an ve ışık*. Estetik Yayıncılık.
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Algının fenomenolojisi* (B. Çotuksöken, Çev.). İthaki Yayınları.

- Merleau-Ponty, M. (2010). *Görünmeyenin gözleri* (A. Cemal, Çev.). Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2014). *Algının fenomenolojisi* (İ. Yerguz, Çev.). İthaki Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2017). *Algının fenomenolojisi* (E. Sarıkartal, Çev.). İthaki Yayınları.
- Monet, C. (1906). *Water Lilies* [Oil on canvas]. Art Institute of Chicago. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/35/Monet - Seerosen 1906.jpg/1024px-Monet - Seerosen 1906.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/35/Monet_-_Seerosen_1906.jpg/1024px-Monet_-_Seerosen_1906.jpg)
- Neisser, U. (2002). *Bilişsel psikoloji*. Türk Psikologlar Derneği Yayınları. (Orijinal eser 1967).
- Oral, B. (2019). Sanat yapıtında biçim, yazı ve içerik ilişkisi. *Sanat Yazıları*.
- Özkan, H. (2012). *Psikopatoloji: Ruhsal bozukluklar ve tedavi yöntemleri*. Hekimler Yayın Birliği.
- Öztürk, A. (2022a). *Resimde zihinsel algının estetik temelleri*. Ütopya Yayınları.
- Öztürk, A. (2022b). Sanatta algı ve duyuşsal etki üzerine. *Premium E-Journal of Social Sciences*, 6(25), 587–592.
- Per, M. (2012). Renk teorilerine tarihsel bir bakış. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 8, 17–26.
- Picasso, P. (t.y.). *One line drawings* [Çizim serisi].
- Read, H. (1995). *Görsel sanatların anlamı* (A. Koyunoğlu, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Riley, B. (1965). *Current* [Exhibition catalogue]. Robert Fraser Gallery.
- Riley, B. (2009). *The eye's mind: Bridget Riley – Collected writings 1965–2009*. Thames & Hudson.
- Sanatabasla. (2018, Temmuz 31). *Beyaz üzerine beyaz “White on White” – Malevich*. Sanata Başla!
- Schwarz, A. (2002). *Marcel Duchamp: Bütün eserleri* (N. Kerman, Çev.). Kabalcı Yayıncılık.
- Seven, M. (2022). Sanatta görsel algı ve bilişsel süreçler. *Sanat Kuramı Dergisi*, 14(2), 480–492.
- Treuhertz, J. (2001). *Ekspresyonizm*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Tucker, P. H. (1990). *Monet in the '90s: The series paintings*. Yale University Press.
- Tunalı, İ. (2011). *Estetik*. Remzi Kitabevi.
- Vasarely, V. (1970). *Plastic arts and kinetics*. Studio Vista.

- Vygotsky, L. S. (2004). *Toplum içinde zihin: Üst düzey psikolojik süreçlerin gelişimi* (M. Cole ve ark., Ed. & Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Whitford, F. (1981). *Dışavurumculuk*. Thames and Hudson.
- Yapar, Y. (2016). Sanatta algı ve anlam: Görsel algı sürecinin sanat eğitimindeki yeri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 36, 119–130.
- Yurttaş, H., & Karaca, G. (2022). Sanat eserini anlamak: Malevich'in *Siyah Kare*'si üzerinden göstergebilimsel bir çözümleme. *Akademik Sanat Dergisi*, 17, 27–40.
- Zeki, S. (1999). *Inner vision: An exploration of art and the brain*. Oxford University Press.
- Zeren, V. Ö. (2019). Çağdaş sanatta gerçeklik temsili sorunsalı ve metadrama. *Journal of Arts*, 2(2), 77–94. <https://doi.org/10.31566/arts.2.006>