

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
RESİM BÖLÜMÜ

KAVRAMSAL SANAT BAĞLAMINDA "AŞK" KONUSUNUN ELE ALINMASI
(DİPLOMA PROJESİ KAPSAMINDA HAZIRLANAN ARAŞTIRMA VE
UYGULAMA RAPORU)

HAZIRLAYAN
Rugeyye YORULMAZ

YÖNETEN
Doç. Dr. Cemile Didem ÖZİŞİK

Erzurum-2025

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	I
ÖZET	III
ŞEKİLLER DİZİNİ	IV
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
GİRİŞ.....	1
Kavramsal Sanat Nedir	2
Kavramsal Sanatın Temsilcileri	3
Joseph Kosuth.....	4
Sol LeWitt	5
Marcel Duchamp	5
On Kawara.....	6
Yoko Ono.....	6
Türkiye’de Kavramsal Sanat Ve Temsilcileri	7
Sarkis Zabunyan	8
Füsün Onur	8
Gülsün Karamustafa	8
Halil Altındere	9
İKİNCİ BÖLÜM	10
Uygulama Raporu.....	10
Uygulamanın Yapılış Gerekçesi	10
İçerik Ve Biçime Yönelik Saptamalar	11
Uygulamanın Düşünsel Yönü.....	12
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	15

RESİMLER	15
KAYNAKÇA.....	20
ÖZGEÇMİŞ.....	21

ÖZET

Bu tez çalışması, bireysel duygusal kırılma ve iyileşme süreçlerinin kavramsal yerleştirme sanatı aracılığıyla ifade edilmesini amaçlamaktadır. Sanatçının kişisel yaşantısından yola çıkılarak geliştirilen bu proje, içsel dünyada yaşanan yoğun duygusal süreçlerin görünür bir forma dönüştürülmesi çabasını temsil etmektedir. Yerleştirmede kullanılan kalp ve yapboz metaforları, hem bireysel hem de kolektif düzeyde duygusal kırılma ile ilişkili güçlü simgeler olarak seçilmiştir. Kalp formu, duyguların merkezi ve kırılmanın yoğun biçimde hissedildiği bir alanı temsil ederken; yapboz ise parçalanmanın kolay, bütünleşmenin ise sabır ve çaba gerektiren bir süreç olduğunu simgelemektedir (Bourriaud, 2002; Lippard, 1997).

Yaklaşık iki metre boyutunda tasarlanan bu yerleştirme çalışması, kalp biçiminde kurgulanmış ve parçalanmış yapbozlardan oluşmaktadır. Bu yapı, hem fiziksel hem de kavramsal düzeyde kırılma ve onarım süreçlerini bir arada sunmakta; izleyiciye hem görsel hem de düşünsel bir deneyim yaşatmaktadır (Bishop, 2005).

Sanatçının üretim sürecinde deneyimlediği duygusal dalgalanmalar ve yeniden toparlanma çabaları, eser üzerinde biçimsel ve düşünsel düzeyde belirleyici olmuştur. Bu yönüyle ortaya konan yerleştirme, yalnızca sanatçının içsel dünyasını yansıtan özgün bir ifade biçimi değil, aynı zamanda izleyiciye kendi duygusal deneyimlerini yeniden değerlendirme ve empati kurma imkânı sunan bir sanat nesnesi niteliği taşımaktadır (Beuys, 2004).

Tezin kuramsal çerçevesinde, kavramsal sanatın tarihsel gelişimi ve düşünsel temelleri ayrıntılı biçimde ele alınmış; sanat aracılığıyla duyguların nasıl ifade edildiği irdelenmiştir. Benzer temaları işleyen sanatçılara ait örneklerle karşılaştırmalı analizler yapılmış, sanatın bir ifade ve iyileşme aracı olarak işlevselliği tartışılmıştır (Kosuth, 1991; Butler, 1990). Bu bağlamda çalışma, bireysel deneyimlerin sanat yoluyla hem içsel dönüşüm hem de toplumsal etkileşim yaratma potansiyeline sahip olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak, tez; kavramsal sanatın teorik arka planından başlayarak Türkiye'deki gelişim sürecine, ardından araştırma ve uygulama raporlarına kadar uzanan kapsamlı bir analiz sunmaktadır. Bu çerçevede sanat ve duygular arasındaki etkileşim çok boyutlu bir yaklaşımla ele alınmakta; ortaya konan yerleştirme çalışmasının güncel sanat pratiği içindeki yeri açıklanmaktadır (Erden, 2020).

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Joseph Kosuth , 1965– One and Three Chairs	4
Şekil 2. Duchamp ,1917– Fountain.....	5
Şekil 3. On Kawara,1966 – Today Series.....	6
Şekil 4. Yoko Ono,1964 – Cut Piece.....	7

İKİNCİ BÖLÜM

Uygulama Raporu

Uygulamanın Yapılış Gerekçesi

Bu sanatsal yerleştirmenin temel çıkış noktası, bireysel bir duygulanım hâlinin somut bir biçim aracılığıyla dışa vurulmasıdır. Sanat, yalnızca estetik bir üretim alanı değil; aynı zamanda bireyin iç dünyasını, deneyimlediği kırılma ve dönüşüm süreçlerini anlamlandırabildiği düşünsel ve duygusal bir araçtır. Dissanayake'nin (1995) belirttiği gibi, sanat insanın içsel yaşantılarına şekil verme ve onları simgesel düzlemde işleyerek paylaşma çabasıdır (Dissanayake, 1995). Bu çalışma da sanatın, kişisel bir yıkımın anlamlandırılması ve dönüşümüne aracılık eden bir süreç olarak konumlandırılmasına odaklanır.

Yerleştirmenin tematik temeli, sanatçının uzun süreli bir ilişkinin sona ermesiyle yaşadığı derin duygusal çözülmeye dayanmaktadır. Bu çözüme, yalnızca bir ayrılık olarak değil, aynı zamanda özdeğer duygusunun zedelenmesi, güvenin sarsılması ve ruhsal bütünlüğün kırılması gibi çok katmanlı ve karmaşık bir içsel yıkım biçimi olarak ele alınmıştır. Susan Sontag'ın (2003) da belirttiği üzere, bireysel acıların sanat yoluyla aktarılması hem öznel hem de toplumsal düzlemde bir tanıklık işlevi görebilir (Sontag, 2003). Bu bağlamda söz konusu yerleştirme, bireysel bir travmanın evrensel bir anlatıya dönüşüm çabasının görsel ve mekânsal karşılığıdır.

Yerleştirmede kullanılan kalp formu, tarihsel ve kültürel açıdan duyguların, özellikle aşkın ve kırılganlığın merkezi olarak kabul edilen güçlü bir simgedir. Kalp, sevgi, hassasiyet, kırılganlık ve iyileşme gibi kavramlarla örtüşen çok yönlü anlamlar taşır. Bu nedenle, duygusal yıkımı görünür kılmak ve aynı zamanda iyileşme olasılığına kapı aralamak adına kalp formu, çalışmanın ana metaforu olarak belirlenmiştir. Antropolog Alfred Gell'in (1998) vurguladığı gibi, sanat nesnesi yalnızca biçimsel bir varlık değil; aynı zamanda toplumsal ilişkilere aracılık eden etkileşimsel bir aktördür (Gell, 1998). Bu bağlamda kalp formu, yalnızca görsel bir tercih değil, izleyiciyle duygusal bir bağ kurma aracıdır.

Yerleştirmenin biçimsel yapısında tercih edilen yapboz formu, parçalanmış bir bütünü zaman, emek ve çabayla yeniden bir araya getirilmesini simgeler. Yapboz, hem çözüme hem de yeniden inşa süreçlerinin metaforik temsilidir. Bu yönüyle, duygusal kırılmaların izlerini taşıyan kalbin yeniden bir araya gelişi, iyileşme sürecine dair çok katmanlı bir anlatı sunar. Ancak parçaların tam olarak birbirine uymaması ya da bazı eksik bırakılması, iyileşmenin

mutlak bir bütünlük değil; eksik ama işlevsel, kabul edilmiş bir yeniden yapılanma olabileceğine işaret eder. Howard Becker'in (1982) sanat dünyaları üzerine yaptığı çalışmalarda belirttiği gibi, sanat eseri aynı zamanda kolektif bir deneyimin paylaşıldığı toplumsal bir üretilerdir (Becker, 1982). Bu yerleştirme, yalnızca bireysel bir anlatı sunmakla kalmaz; izleyiciyi de kendi içsel kırılmalarını düşünmeye ve empati kurmaya teşvik eden katılımcı bir yapıyı hedefler.

Sonuç olarak, bu eser kişisel bir travmanın sanatsal yolla ifade edilmesinin ötesinde, kolektif bir duygusal deneyim alanı yaratmayı amaçlar. Yerleştirme, izleyiciyle kurulan duygusal empati aracılığıyla kırılma ve iyileşme temaları üzerine düşünsel bir zemin oluşturur. Böylece sanat, hem ifade hem de dönüşüm aracı olarak işlev görür

İçerik Ve Biçime Yönelik Saptamalar

Bu yerleştirme çalışması, insan kalbinin hem somut bir organ olarak hem de duygusal yaşamın merkezi metaforu olarak taşıdığı kırılma ve aynı zamanda toparlanma gücünü derinlemesine incelemektedir. Eserin temel görsel ögesi, dijital ortamda tasarlanmış gerçekçi bir insan kalbi imgesinin yapboz parçalara bölünmesiyle oluşturulmuştur. Yaklaşık iki metre uzunluğunda ve bir buçuk metre genişliğinde olan bu form, strafor malzeme üzerine basılarak üç boyutlu bir yapı kazanmıştır. Bu boyut ve malzeme seçimi, eserin mekânsal varlığını güçlendirirken, izleyiciyi adeta kalbin kırılma ve içsel dünyasının içine çekmektedir (Erden, 2020).

İçerik bağlamında yerleştirme, bir aşkın sona ermesiyle yaşanan duygusal kırılma, özdeğer yitimine dair travmatik deneyim ve ardından gelen iyileşme sürecini simgeler. Kalbin yapboz biçimine dönüştürülmesi, hem parçalanmayı hem de bu parçaların yeniden bir araya getirilme çabasını betimler. Yapbozun tamamlanması, psikolojik ve duygusal bütünlüğün yeniden inşası anlamına gelirken; eksik bırakılan parçalar, geçmişte yaşanan kayıpların, tamamlanmamış duyguların ve kalpte kalan boşlukların görsel karşılığıdır (Dissanayake, 1995; Sontag, 2003). Bu yaklaşım, eseri yalnızca bireysel bir ayrılık deneyiminin dışavurumu olmaktan çıkarıp, aşkın evrensel kırılma ve iyileşme sürecine dair kolektif bir anlatıya dönüştürür.

Biçimsel açıdan ele alındığında, eserin en çarpıcı yönü, kalbin büyük ölçekli yapboz parçaları halinde sunulmasıdır. Her bir parça, bütünü tamamlayıcısı olmanın yanı sıra, kendi başına anlam taşıyan bağımsız bir birim olarak tasarlanmıştır. Bazı parçaların eksik ya da yerde dağılmış şekilde bırakılması, izleyicide bir eksiklik hissi uyandırmakta ve onu kendi içsel boşluklarıyla yüzleşmeye davet etmektedir. Parçaların yüzeyindeki parlak kaplama ve detaylı

dokular, kalbin gerçekçi görünümünü pekiştirirken; bu gerçeklik içinde kalan boşluklar, kırılabilirlik ve tamir edilemezlik duygusunu vurgular (Lippard, 1997).

Strafor malzeme tercihinin ise tamamen bilinçli ve kavramsal bir karardan kaynaklandığı söylenebilir. Kavramsal sanat pratiğinde malzeme seçimi, yalnızca fiziksel taşıyıcı değil; anlam üretme aracıdır. Straforun hafif, kolay şekillendirilebilir ancak kırılabilir yapısı, eserin temel metaforu olan kalbin dışarıdan sağlam gibi görünse de, içsel olarak ne denli hassas olduğunu temsil eder. Bu ikili nitelik, malzemenin aşk gibi derin bir duygunun çelişkili doğasıyla da örtüşmesini sağlar (Bishop, 2005). Aşk da tıpkı strafor gibi; yumuşak ve biçimlendirilebilir görünse de, darbelerle karşı dayanıksız ve kolayca hasar alabilir.

Ayrıca, yapboz parçalarının duvara bantla tutturulması, eserin kalıcılıktan çok geçiciliğe vurgu yapmasına olanak sağlar. Bu geçicilik hissi, aşk ilişkilerinin kırılabilirliğine ve zamanla değişen doğasına gönderme niteliği taşır. Kavramsal sanatın izleyiciyle kurduğu etkileşimde sıkça rastlanan bu özellik, eserin sadece statik bir nesne değil, izleyiciyi aktif düşünsel ve duygusal bir süreçte dahil eden canlı bir yapı olduğunu gösterir. İzleyici, bu geçici yerleşim karşısında yalnızca görsel bir deneyim yaşamaz; aynı zamanda kendi aşk yaralarını, eksik parçalarını ve yeniden iyileşme arzularını düşünmeye davet edilir (Erden, 2020).

Sonuç olarak, bu çalışma biçim ve içerik arasında çok katmanlı ve anlamlı bir ilişki kurar. Eser, salt bir yerleştirme olmaktan öte; izleyiciyi içine çeken, düşündürten ve aşk, kayıp, iyileşme ve yeniden inşa gibi evrensel duygular üzerine sorgulama başlatan etkili bir kavramsal sanat yapıtı olarak öne çıkar. Kullandığı form, malzeme ve mekânsal yerleştirme; sanatçının kişisel anlatımı ile izleyicinin bireysel deneyimleri arasında köprü kuran ortak bir platform yaratmaktadır.

Uygulamannın Düşünsel Yönü

Yapboz biçiminde tasarlanmış kalp yerleştirmesi, kişisel bir deneyimin somutlaştırılması kadar, aynı zamanda evrensel bir sorgulamanın da sanat aracılığıyla görünür kılınmasıdır. Bu eser yalnızca bireyin yaşadığı bir duygusal kırılmanın izlerini taşımakla kalmaz; aynı zamanda insan olmanın temel bileşenlerinden biri olan “eksiklik” durumuna dair düşünsel bir tartışma alanı yaratır. Kalbin parçalanmış görüntüsü, fiziksel bir eksiklikten ziyade; duygusal, ruhsal ve kimliksel bir çözülmenin temsilidir. Bu çözülme, sanatın kavramsal olanla kurduğu ilişki bağlamında, bireysel bir ifadenin ötesinde toplumsal, felsefi ve varoluşsal bir önerme haline gelir (Bishop, 2005; Erden, 2020).

Eserin merkezinde yer alan parçalanmış kalp, insana dair en temel duygulardan biri olan kayıp temasını işler. Bu kayıp, özellikle aşk gibi derin ve dönüştürücü duygularla yaşanan ilişkilerin ardından daha da yoğun hissedilir. Aşkın sona ermesiyle oluşan kırılma, bireyin duygusal bütünlüğünü sarsmakla kalmaz; aynı zamanda benlik algısını da yeniden şekillendirir. Kaybın ardından gelen yeniden yapılanma süreci, insanın kırılganlığıyla olduğu kadar direnç kapasitesiyle de ilgilidir. Bu yönüyle çalışma, yalnızca bir duygunun dışavurumu değil, aynı zamanda psikolojik ve ontolojik bir süreç olarak “iyileşmenin” mümkünliğini tartışır (Dissanayake, 1995; Sontag, 2003). Parçaların tamamlanma arzusu, insan zihnindeki tamlık idealini temsil ederken; eksik kalan alanlar, bilinçaltında bastırılmış, ertelenmiş ya da henüz anlamlandırılmamış duygulara işaret eder.

Judith Butler’ın (1990) ortaya koyduğu kimlik kuramı, bu bağlamda eserin düşünsel arka planını derinleştirmektedir. Butler’a göre benlik, sabit bir yapı değil; deneyimlerle ve çevresel etkilerle sürekli inşa edilen bir süreçtir. Kalbin parçalanmışlığı da bu sürekli yeniden şekillenen benlik halini temsil eder. Özellikle travmatik aşk deneyimleri, benliğin yapısal bütünlüğünü sarsarak kişide geçici veya kalıcı kimlik kırılmalarına yol açabilir. Bu yerleştirme, söz konusu kırılmaları görünür kılarken; izleyiciye kendi benlik inşasını sorgulama fırsatı sunar (Butler, 1990).

Yapboz formu, yalnızca estetik bir tercih değil; izleyiciyle kurulmak istenen etkileşimsel bağın temel aracıdır. Her bir parçanın eksikliği ya da dağınıklığı, izleyicide tamamlamak isteme güdüsünü doğurur. Bu tamamlanma arzusu, izleyicinin esere yalnızca görsel değil, duygusal ve bilişsel düzeyde katılımını sağlar. Claire Bishop’un (2005) çağdaş yerleştirme sanatı üzerine yaptığı çalışmalar, bu durumu destekler niteliktedir. Bishop’a göre çağdaş yerleştirme sanatı, izleyiciyi yalnızca gözlemci olarak değil, anlam üretici bir aktör olarak konumlandırır. Bu çalışmada da izleyici, “boşluğu” anlamlandırmaya, parçaları zihninde tamamlamaya ve kendi yaşantısıyla bağ kurmaya yönlendirilir. Böylece yapıt, statik bir sunumdan çıkarak, aktif bir katılım alanına dönüşür.

Eserde kullanılan malzeme seçimi de bu düşünsel sürecin bir uzantısıdır. Straforun hafifliği, kolay şekillendirilebilirliği ve kırılganlığı; kalbin duygusal doğasına gönderme yapar. Görünürde büyük ve etkileyici olan kalp formu, temas edildiğinde ya da yere düştüğünde kolayca zarar görebilecek bir yapıdadır. Bu durum, bireyin dışarıdan güçlü görünse de içsel olarak ne kadar hassas olabileceğine dair derin bir metafor üretir. Özellikle aşk ilişkilerinde kişinin kendini ne kadar savunmasız hâle getirdiği düşünüldüğünde, straforun bu metaforik işlevi daha da anlamlı hale gelir. Joseph Beuys’un malzeme kullanımına atfettiği sembolik

değer de bu noktada çalışmayla kesişir. Beuys'un "her insan bir sanatçıdır" anlayışı, herkesin kendi kırılğanlıklarını sanat yoluyla ifade edebilme potansiyeline işaret eder (Beuys, 2004).

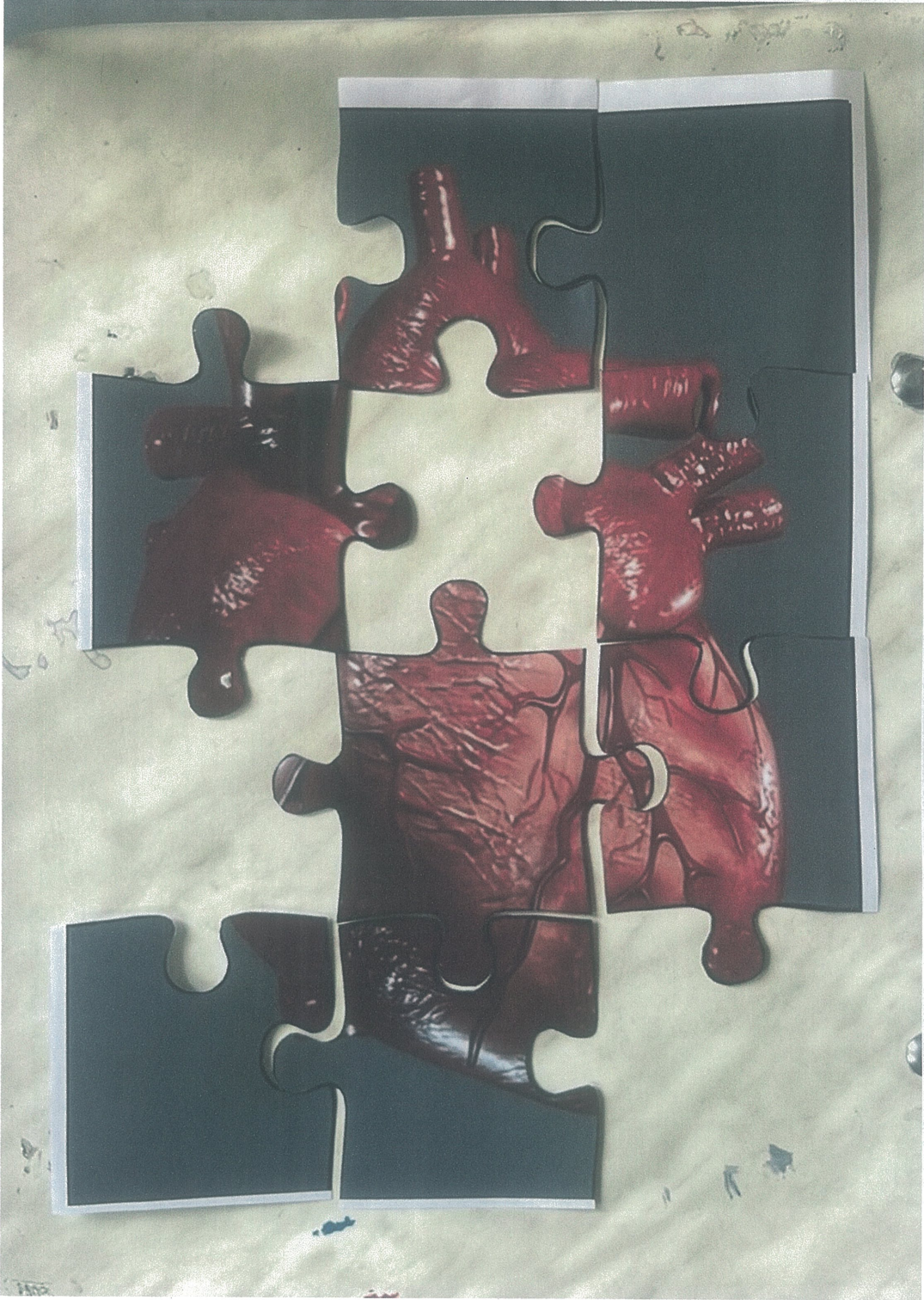
Zaman ve mekân ilişkisi açısından bakıldığında, yerleştirmenin farklı katmanlarda anlam ürettiği görülür. Duvara sabitlenmiş parçalar, geçmişin izlerini ve sabitlenmiş anıları simgelerken; yerdeki veya eksik kalan parçalar, henüz tamamlanmamış ya da unutulmuş olan geleceğe dair belirsizlikleri temsil eder. Bu zamansal katmanlaşma, çalışmanın yalnızca fiziksel değil, zihinsel bir mekân yarattığını gösterir. İzleyici, bu mekân içinde yalnızca bakmakla kalmaz; düşünsel olarak gezinir, sorgular ve kendi geçmişiyle hesaplaşır (Lippard, 1997).

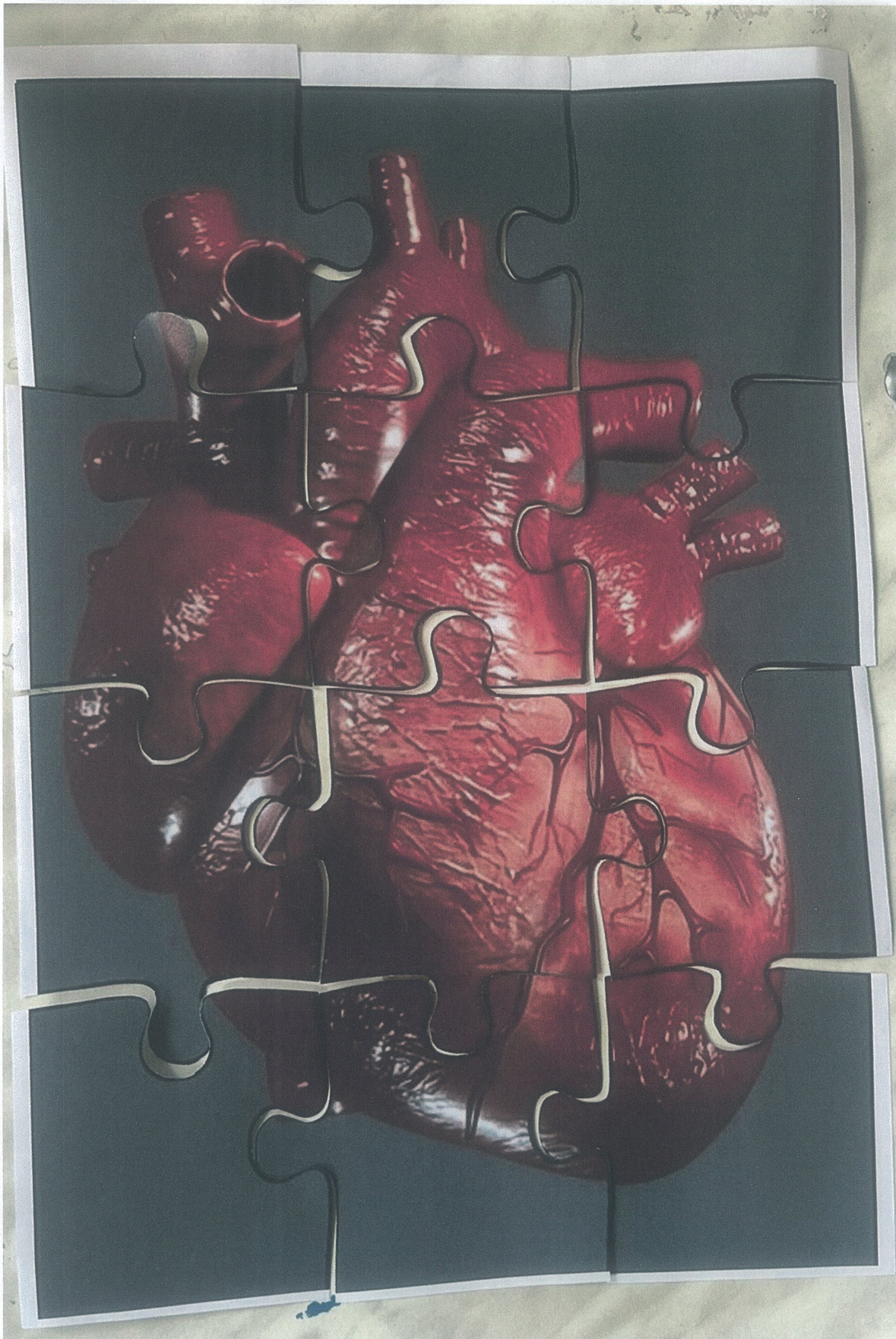
Eserin sunduğu metafor, aynı zamanda sanatın iyileştirici gücüne dair bir tartışmayı da beraberinde getirir. Sanat, burada yalnızca bir üretim süreci değil; aynı zamanda bir onarım ve yeniden kurma pratiği olarak devreye girer. Kalbin parçalarını bir araya getirme arzusu, sanatçının kendi içsel bütünlüğünü yeniden kurma çabasının bir yansımasıdır. Bu yönüyle yerleştirme, bir tür içsel terapi, düşünsel yüzleşme ve duygusal boşlukları tamamlama pratiği olarak da değerlendirilebilir (Becker, 1982). Aşkın ardından gelen yıkım kadar, onun yokluğunda da süren içsel boşluğu onarma arzusu, bu çalışmada görsel bir dile dönüşmektedir.

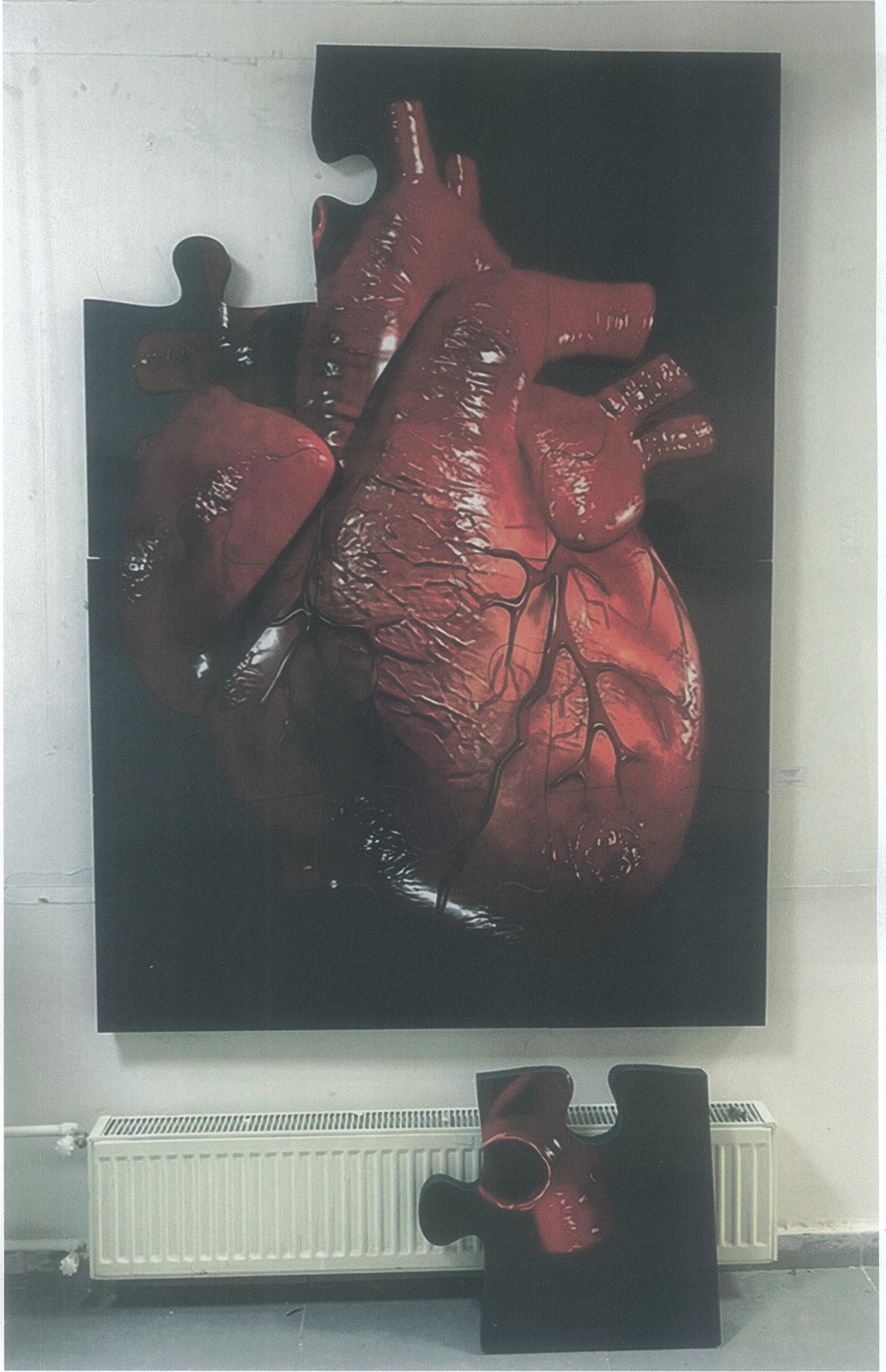
Sonuç olarak, yapboz biçiminde kurgulanan kalp yerleştirmesi, hem sanatçının bireysel duygularını hem de izleyicinin içsel sorgulamalarını tetikleyen çok katmanlı bir düşünsel yapıya sahiptir. Kırılğanlık, eksiklik, onarım, umut ve aşkın iyileştirici ya da yaralayıcı potansiyeli gibi evrensel temaları kavramsal sanatın olanaklarıyla bir araya getiren bu çalışma; kişisel olanı evrensel olana dönüştürerek izleyiciyi sanatla düşünmeye, yüzleşmeye ve belki de iyileşmeye çağırır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

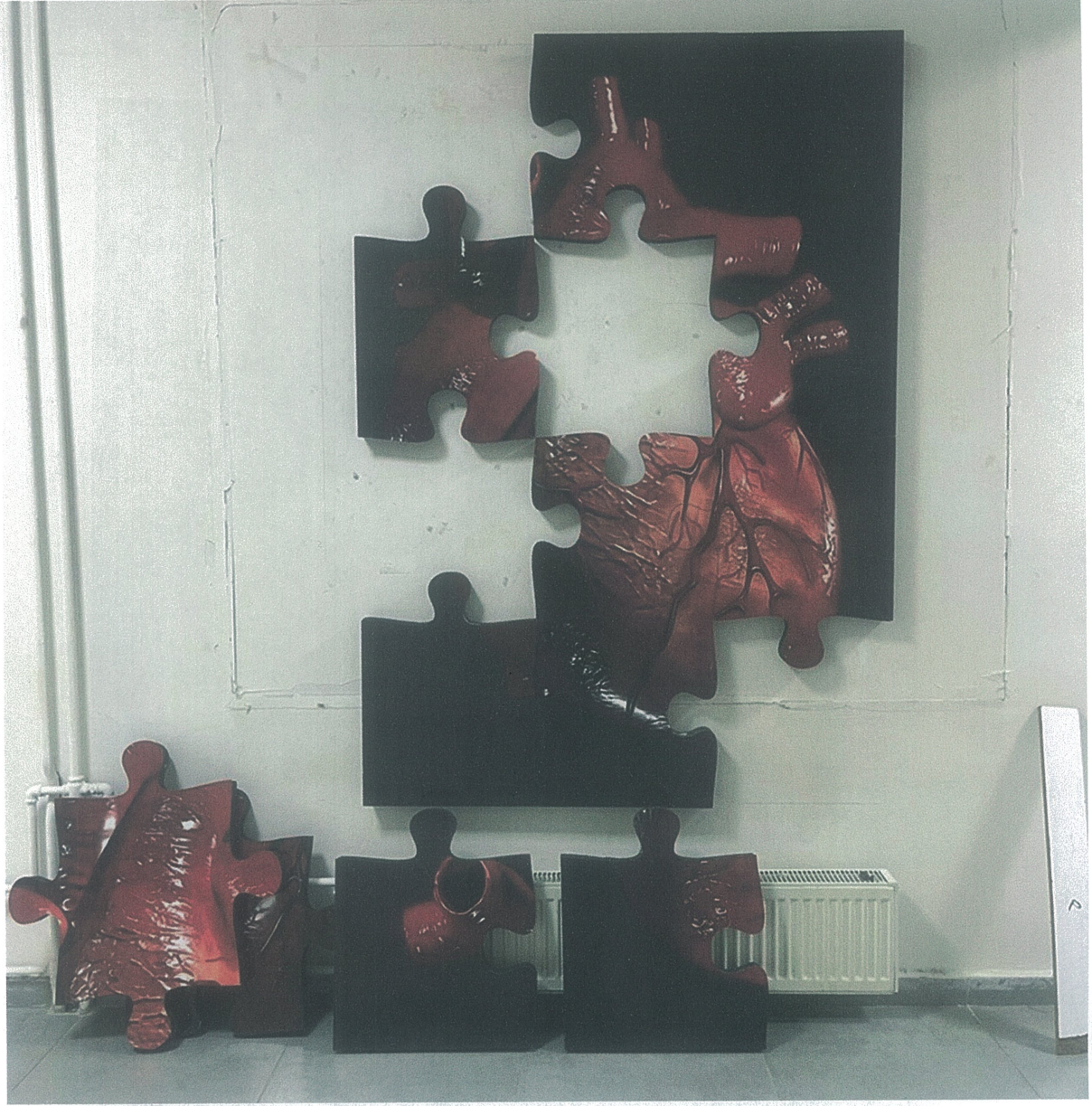
RESİMLER



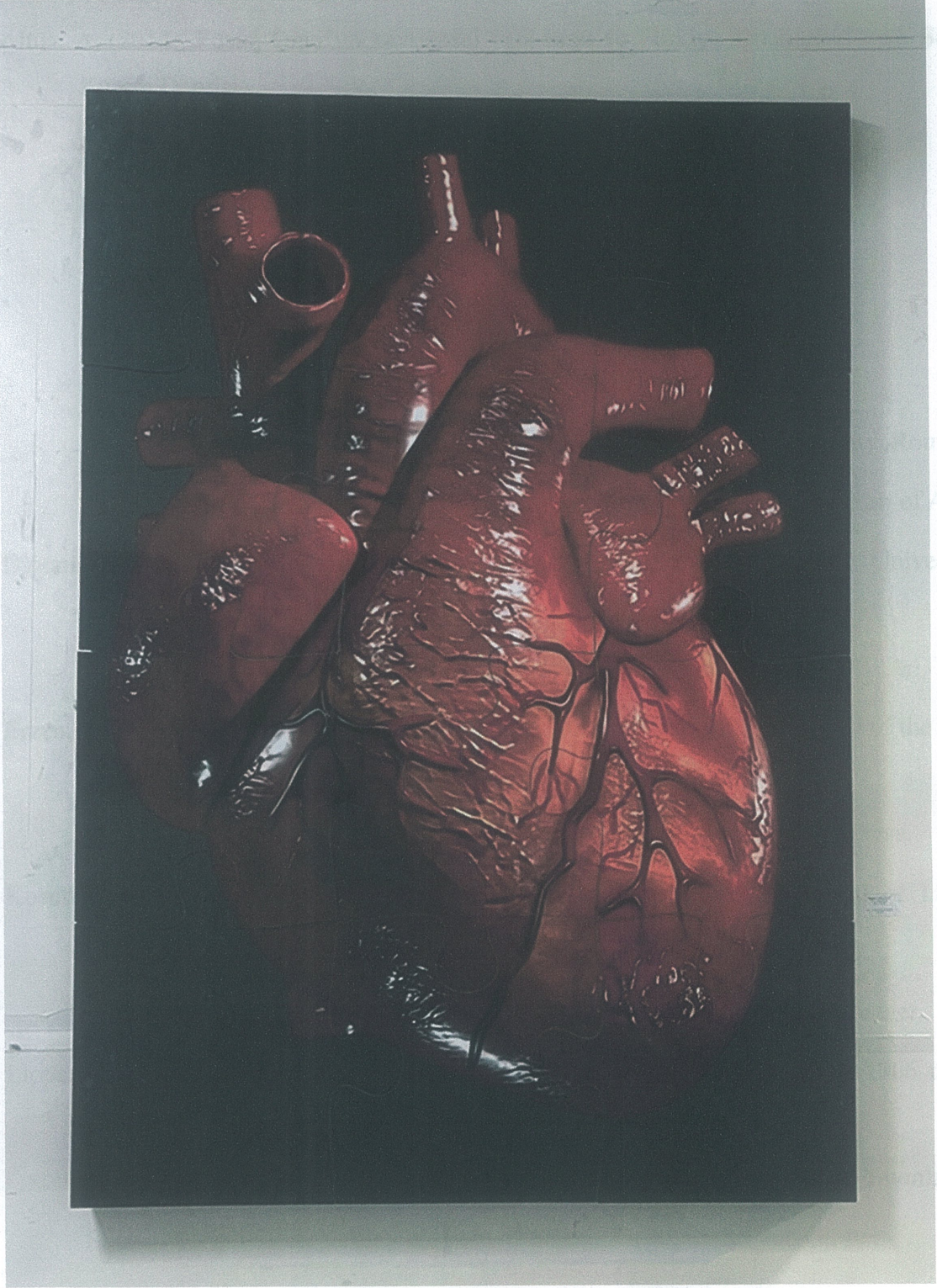




Rugeyye Yorulmaz "Love" strafor üzerine dijital baskı, (200x150 cm), 2025.



Rugeyye Yorulmaz "Love"strafor üzerine dijital baskı, (200x150 cm), 2025.



Rugeyye Yorulmaz "Love" strafor üzerine dijital baskı, (200x150 cm), 2025.

KAYNAKÇA

- Altun, A. (2014). Füsün Onur'un kavramsal yaklaşımı ve Türkiye sanatındaki yeri. *Sanat ve Kuram Dergisi*.
- Bal, M. (2003). *Looking in: The art of viewing*. Routledge.
- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. University of California Press.
- Beuys, J. (2004). *What is art?* Clairview Books.
- Bishop, C. (2005). *Installation art: A critical history*. Tate Publishing.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics*. Les Presses du Réel.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Camfield, W. A. (1987). *Marcel Duchamp: Fountain*. Philadelphia Museum of Art.
- Dissanayake, E. (1995). *Homo aestheticus: Where art comes from and why*. University of Washington Press.
- Erden, O. (2020). *Güncel sanat*. Hayalperest Yayınları.
- Erzen, J. (2010). The object and memory in Sarkis' installations. *METU Journal of the Faculty of Architecture*.
- Gell, A. (1998). *Art and agency: An anthropological theory*. Clarendon Press.
- Kosuth, J. (1991). *Art after philosophy and after: Collected writings, 1966–1990*. MIT Press.
- LeWitt, S. (1967). Paragraphs on conceptual art. *Artforum*, 5(10), 79–83.
- Lippard, L. (1973). *Six years: The dematerialization of the art object*. Praeger.
- Lippard, L. (1997). *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. University of California Press.
- Özkaracalar, K. (2009). *Çağdaş Türkiye sanatında kavramsal arayışlar*. İletişim Yayınları.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. Farrar, Straus and Giroux.