

Anish Kapoor'un Eserlerinde Kültürel Etkileşim

Aykut Ateş
Arş. Gör. Dr. Ali Ertuğrul Küpeli
Prof. Dr. Meliha Yılmaz

Makale Geliş Tarihi: 13.02.2020
Yayına Kabul Tarihi: 30.04.2020

Özet

Bu araştırmanın amacı Anish Kapoor'un çalışmalarında Doğu düşüncesinin ve estetiğinin çözümlenerek Batı sanatı içerisindeki etkisini analiz etmektir. Sanatçının eserleri araştırmanın amacı doğrultusunda amaçlı örnekleme yöntemine gidilerek seçilmiştir. Örneklerden elde edilen veriler betimsel analiz yöntemi ile incelenerek bulgulara ve yorumlara varılmıştır. Kapoor'un sanatsal üretim sürecine bakıldığında 3 farklı temelde gelişim gösterdiği görülmektedir. Bunlar ise: 1970 biçimci anlayış, 1980 sonrası ilk dönem ve 1990-2000 yılları arası olgunlaşma dönemi eserleri olarak adlandırılabilir. Her dönem birbirinin devamı gibi gözükmese de ele aldığı kavramlar ve kullandığı dil açısından farklılıklar göstermektedir. Bu noktada sanatçı eserlerinde eklektik bir kimliği ön plana çıkarmaktadır. Kapoor'un eserlerinin özellikle doğup büyüdüğü ülke olan Hindistan'a özgü dinlerin ve Doğu'ya ait kültürün etkisi göze çarpmaktadır. Sonuç olarak kültürler arası bir rol oynayan Anish Kapoor, hem günümüz sanat anlayışı içerisinde başat eserler üreterek Batı anlayışını temsil etmiş, hem de eserlerinde seçmiş olduğu temalar ile Doğuyu temsil etmiş değerli bir sanatçıdır.

Anahtar Kelimeler: Anish Kapoor, Kültür, Enstalasyon, Doğu sanatı, Budizm

CULTURAL INTERACTION IN THE WORKS OF ANISH KAPOOR

Abstract

The aim of this research is to analyze the influence of Oriental thought and aesthetics in Western art in Anish Kapoor's works. The artist's works were selected by going to the aim sampling method. The samples were analyzed with descriptive analysis method and the findings and interpretations were obtained. Kapoor's artistic production process appears to have evolved on three different bases. These include: 1970 formal understanding, the first period after 1980, and the maturation period between 1990-2000. Although each term seems to be a continuation of each other, it is different in terms of the concepts it uses and the language it uses. At this point is the eclectic identity of the artist. Kapoor's works reflect religions and Eastern culture, especially based in India, where he was born and raised. As a result, who plays an intercultural role, is a valuable artist who represented both the concept of the West by producing masterpieces in today's artistic understanding, and East at the point of selection that he has chosen in his Works.

Keywords: Anish Kapoor, Culture, Installation, Oriental art, Buddhism

Aykut Ateş, Doktora Öğrencisi, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Ankara, E-posta: aykutumates@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3226-6949
Arş. Gör. Dr. Ali Ertuğrul Küpeli, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Ankara, E-posta: aliertugrulkupeli@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3485-8489
Prof. Dr. Meliha Yılmaz, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Ankara, E-posta: mel.yilmaz0637@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7732-2660

Giriş

Doğu ve Batı kavramları irdelendiğinde anlam bakımından keskin sınırlar ile birbirinden ayrıldığı görülmekte, fakat pek çok hususta birbirlerine benzerlikler gösteren girift bir yapıya sahiptirler. Dünya üzerinde ayrı noktalarda konumlanan farklı kültürlerle yoğrulmuş bu iki kutbun inançlarından, sanat anlayışlarına kadar birçok noktada benzerlikler olmasına rağmen, yine de inanç ve sanat anlayışları açısından birçok noktada ayrıştığı da yadsınamaz bir gerçektir. Erzen'e (2012: 125-132) göre batı ve doğu arasında bariz zıtlıklar beraberinde birbirine karşıtı olan kültürleri doğurmuştur. Bu genellemeleri özetlediğimizde Batı'nın yazınsal temelde eleştirel ve analitik, Doğu'nun ise sözel pratiğe dayalı kültüre sahip olduğu söylenebilir. Batı, kendi kültürünü sistematik bir şekilde bilgi ve düşünce noktasında rasyonalist bir felsefeyle 18. yy'dan sonra gelişen endüstri çağı ile kayıt altına almıştır. Bunun yanında aydınlanma çağı ile birlikte insan kendi sanatını bilinçli bir şekilde üretmiş ve kendine dönük eleştirel bir düşünce tarzı geliştirmiştir. Diğer yandan buna bağlı olarak Doğu kültüründe insan, kendine ait eleştirel bir tavır geliştirememiş olsa da yaşamış olduğu dünya ile kendini sürekli bir şekilde konumlandırma ve sorgulama uğraşı içerisinde bulmuştur. Bu tavır her ne kadar eleştirel olmasa da kendi iç dinamikleri doğrultusunda dünyaya ve mutlak gerçeğe karşı muğlak bir konum ortaya çıkarmıştır. Doğu kültürüne ait sanat anlayışı da yine bu ekseninde gelişim göstermiş ve gerçeğin sürekli bir şekilde yer değiştirmesinden kaynaklı olarak dinamik bir yapıya sahip olmuştur. Bu yüzden Doğu sanatına ait örnekler ilk izlenimde gerçekçi bir izlenimden daha çok ipucu niteliğindeki betimlemelerle yapıtın arka yapısında düşünsel bir zeminde ortaya çıkmaktadır.

Bu bağlamda araştırmanın ana konusu olan Anish Kapoor'un eserlerine bakıldığında ise her ne kadar Batı sanatı üretim tekniklerine ve sunum pratiklerine sahip olmuş olsa da içerisinde barındırmış olduğu Doğu kültürü ilişkisinden dolayı ilk izlenimde gerçekçi bir anlam ortaya çıkartılamamaktadır. Anish Kapoor melez kimliği doğrultusunda doğulu tavrını batı üslubuyla sentezleyen ve eserlerini biçim, renk, malzeme kullanımı ile sınırlandırmayan bir sanatçıdır. Çalışmalarında malzeme ile bütünleşen salt renk kullanımı ile seyircinin bilinçaltına göndermelerde bulunarak eser ve algılayıcı arasında organik bir bağ kurmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı Doğu düşüncesi ve estetiğinin Batı sanatına olan etkisini, Anish Kapoor'un çalışmalarında Budizm, Zen Budizmi ve İslami düşünceler ışığında analiz etmektir. Bu doğrultuda bahsedilen dinlerin felsefi

ve estetik açıdan sanatçının çalışmalarına nasıl tezahür ettiği araştırmada detaylı şekilde incelenmiştir.

1. Kültürlerarası Diyalogta Farklı Malzeme Kullanımı

Kapoor'un eserlerinde tecrübe ile bağdaştırdığı inanç kavramı bariz bir şekilde algılanmakta ve çalışmalarındaki biçimlendirmelerin yönünü tayin etmektedir. Eserlerinin genelinde ne Doğu ne de Batı tam olarak merkezdedir, ancak bu iki kültürün ustaca harmanlanması onun eserlerini farklı ve biricik kılmaktadır. Budist felsefesinin etkilerinin görüldüğü çalışmalarında izleyici esere ilişkin bitmemişlik hissine kapılmakta ve bu bağlamda içsel olarak eseri tamamlama isteği yaşamaktadır.



Görsel 1. Anish Kapoor, Kırmızı'nın Samimi Bir Parçasını Yansıtmı, 1981, Karışık Teknik ve Pigment, 200cm x 800cm x 800cm, Sanatçının Stüdyosu, London

Anish Kapoor'un, 'Kırmızı'nın Samimi Bir Parçasını Yansıtmı' (Görsel 1) adlı enstalasyon çalışmasında zeminde gruplanmış beş heykeli yaratmak için ham kırmızı, arı pigmentte sarı, tahta ve alçı kaplama kullanmıştır. Geometrik, oval, eğimli ve keskin yüzeyler zemindeki pudralı pigment yüzeyine dağıtılmıştır (Bracewell ve Renton, 2011: 12). Kapoor eserlerinde ana renkleri sıklıkla kullanarak rengi başlı başına sanatın sınırlarını genişleten bir ifade aracı olarak öne sürmektedir. Enstalasyonu oluşturan düzen duvarda kullanılan beyaz yüzeyler sayesinde biomorfik formların ön plana çıkmasına yardımcı olmakta ve böylelikle izleyici eserle karşılaştığında, zihnindeki karmaşıklıktan sıyrılarak var oluş kavramı üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Çalışmalarındaki renkleri doğal ve en yalın haliyle kullanan sanatçı, izleyicide gizem duygusunu ön plana çıkartma amacındadır. Renk seçiminde de

simgesel bir yaklaşım sergilemektedir. Kapoor özellikle sarı rengi kullanarak kırmızı rengi vurgulamakta ve bu şekilde tutkuyu çağrıştırmaktadır. Zihinsel bir süreç içerisinde zuhur eden bu renklerden özellikle kırmızı renk bir düşün içerisinde imajı yaratmakta ve adeta bir kurban ritüelini anımsatmaktadır (Ötgün, 2009: 64).

Kapoor'un 'Kırmızı'nın Samimi Bir Parçasını Yansıtma' adlı düzenlemesine baktığımızda şekiller pudra ile kaplı olduklarından, seyirciyi bunların kırılganlıkları sebebiyle materyallin ne olduğuna ilişkin sorgulamaya zorlar. 1990'da Interview dergisine konuşan Kapoor pigmenti "inanılmaz materyalliği ile rengin en ham formu" şeklinde tanımlamıştır (Brown, 1996: 152). Anish Kapoor atölyesinde çalışırken okulda öğrendiklerini bir kenara bırakarak öğrenmeye değil öğrendiklerini unutmaya gittiğini vurgulayarak boş bir zihin durumu oluşturmuştur. 2009 yılında Kapoor'un materyallik ile ilgili erken dönem çalışmalarından olan 'Kırmızı'nın Samimi Bir Parçasını Yansıtma' adlı eserinde Mushin kavramı üzerine yoğunlaşmaktadır. Mushin kavramı ise bir kişinin bilinçli olarak değil de basitçe tecrübe ederek ulaşabileceği bir mest olma hali olarak tanımlanabilir.

Bu noktada, Anish Kapoor'un pigment ile yaptığı, 'Kırmızı'nın Samimi Bir Parçasını Yansıtma' adlı çalışma Hintliler tarafından doğa ile birlikte yaradılış gücünün zirveye çıktığı ve üretimin temsil edildiği Holi bayramı ile ilişkilendirilebilir (Arslan, 2014: 182).

Kapoor'un çalışmalarında oluşturduğu iç ve dışbükey formlar yalnızca zihin ardında gizli kalan bir gizem yaratmamakta aynı zamanda da bu gizemi dışı vurarak yaşadığımız dünyayı izleyiciye bir metafor olarak sunmaktadır. Sanatçı, seyirci ile eser arasında o anda bağ kurarak orada olma hissi ve bilinci yaratmayı amaçlamaktadır (Antmen, 2013: 92). Kapoor'a göre (Foreman ve Winston, 2008: 33) saf pigmentin bir ifade gerektirmeyen, tekil ve saf hali izleyicide yüksek bir farkındalık hali uyandırmaktadır. Renkli pigmentler ile nesnelere üzerinde oluşturulan yanıltıcı optik yoğunluk ise seyircide nesnelere doğrudan algılamasını sağlamaktadır. Kapoor kariyeri boyunca yalnızca pigmentin özelliklerini değil boşluğu ve aynı zamanda madde ve madde olmayı keşfederek eserlerinde kullanmasıyla ön plana çıkmaktadır.

Kapoor'un yaratmış olduğu eserlerdeki uzam hakkında "göze görüldüğünden daha büyük" şeklinde konuşmuştur. Bu ifadesini doğrularcasına Kapoor'un oluşturduğu nesnelere, nitelikleri ile birlikte izleyicide uzayda kapladığı yer bakımından göze görüldüğünden daha büyük gelmektedir. Bu devasallık karşısında akıllara şu soru gelmektedir, bizi etkileyen yaratılan form mu, yoksa o devasallık mı? Aslında Kapoor'un

yaratmış olduğu eserlerin büyüklüğü ile etki yaratmak istediği bir gerçektir. Sanatçı çağdaş bir üslupla tabuları yıkarak eserlerinde izleyicinin bilincine dokunup onlarda şaşkınlık ve merak uyandıran çalışmalar ortaya çıkarmayı hedeflemiştir.

Kapoor uzam hakkında: yüzeyin derin bir kara delik içerisinde ani kayboluşu kelimenin tam anlamıyla kişinin ayakları altındaki zemini kaydırır; vücut kontrolünü ve yoğunluğunu kaybeder; ufuksuz ve yersiz bir konumda göz gezinir. Esere doğru attığımız her adım bizi hareketli zemine yerleştirir; her seferinde bakışlarımız bir çerçeve içinde askıya alınır, bir dudak, gölge çizgisinin hemen üzerindeki hoş bir parlaklık ve sonra bütün görüntü kaybolur, bir vertigo hali. Bu sahipsiz ya da 'negatif' uzamın sağlayabileceğinden daha aşırı ve daha keşifsel bir boşluktur (Kapoor, Bhabha ve Tazzi, 1998: 24) ifadesini kullanmıştır.

Kapoor çalışmalarının birçoğunda tüm kullanım haklarının kendine ait olduğu dünyanın en siyah rengi olan Vantablack'i kullanmıştır. 2014 yılında İngiltere kökenli Surrey nanoteknoloji şirketi tarafından icat edilen, ışığın yalnızca % 0.035 oranında geri yansıtan ve sonsuz bir boşluk hissi uyandıran Vantablack, kara deliklerden sonra en karanlık madde olarak bilinmektedir. Vantablack ne tür bir zemin üzerine sürülürse sürülsün, sonsuzluk ve derinlik hissini hiçbir boyut algısı oluşturmadığı bir görsellikte kendini sergilemektedir. İşte bu vertigo hali de boyanın yaratmış olduğu eşsiz derinlik algısından kaynaklanmaktadır (Hammoudi'den Akt., Bingöl ve Çevik: 55-56). Sanatçının Vantablack rengi kullanarak yapmış olduğu çalışmalar izleyicide derin bir boşluk veya yokluk hissini uyandırmaktadır. Bu eser ve izleyici etkileşimi aslında sanatçının Doğu inançlarında sıkça karşımıza çıkan varlık ve yokluk kavramları ile örtüşmektedir. Bir şeyin var olabilmesi yokluğu ile mümkündür felsefesi ile hareket eden bu tür çalışmalar Kapoor'un işlerinde daha çok yokluğun betimlenmesi olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 2. Anish Kapoor, Araf'a Düşüş (Descent into Limbo), 1992, Beton ve Dış Cephe Sıvası, 600 x 600 x 600 cm

2. Boşlukta Kaybolan Pigment Yüzeyler

Tarihin izlerini taşıyan binlerce yıllık geçmişse sahip olan antik taşlar, Anish Kapoor'un taş heykellerinin kökenini oluşturmaktadır. 1980'lerin sonunda Kapoor ocak taşı mermer, kaymaktaşı, oniks, granit, kum taşı ve kayaları kullanarak oyuk, gedik ve çukurlarla biçimlendirdiği çalışmalara başlamıştır. Kapoor, bu çalışmalarında düalisttik bir bakış açısıyla madde ve madde olmayan, yer ve gök, karanlık ve aydınlık gibi kavramları irdelediği anlaşılmaktadır.

Kapoor'un düalizm hakkındaki görüşleri şu şekildedir: "Bildiğim en yaratıcı kelime bilmiyorumdur. Eğer biliyorsam ortada bir arzu ve bir sanat yoktur çünkü bilmek sonlu ve yanlıştır. Bilmemek ve arzulamak sonsuz ve doğrunun açığa çıkarılmış halidir. Arzulamak sanattır." (Kapoor vd., 1998: 29).



Görsel 3. Takashi Murakami, Zen Çemberi (Enso), 2016, Ofset Baskı, 172.7 x 172.7 cm

Bu açıklama ile Kapoor'un Budist felsefeye ait olan yarım bırakılma, bilinçli bir şekilde tamamlanma kavramını anladığını ve bunu çalışmalarında temel bir öge olarak faydalandığını düşündürmektedir. Budist tamamlanmamışlık kavramı Budizm ve Zen Budizm'i açısından da incelenmesi gereken bir kavramdır. Zen budizm'inde tamamlanmamışlık dediğimizde ilk aklımıza gelen kavram ve sembol Enso'dur. Japonca'da "çember" anlamına gelen Enso, Zen çemberi ya da aydınlanma çemberi olarak da bilinir. Zen Budizm'inde Enso çemberi iki ortak şekil ile bilinir. İlki yaşamın tümünü ve deneyimlerini temsil eden kapalı bir çemberin fırça darbesi, ikincisi ise küçük bir boşlukla oluşturulmuş birbirine bağlanmayan fırça vuruşudur. İkinci çember yaratmış olduğu boşlukla Budist tamamlanmamışlığı simgeler. Bu

sembol ilk etapta her ne kadar "eksik kalmak" gibi düşünülse de aslında öyle değildir. Zen Budizm'inde varılacak hiçbir yerin, ulaşılabilecek hiçbir şeyin olmadığına yapılan göndermedir. Çünkü tek varılacak yer ve şey akıldır. Kapoor tamamlanmamışlık kavramı ile eserlerindeki bitmemişliği izleyicinin zihninde canlandırdıkları ile tamamlamaktadır.



Görsel 4. Anish Kapoor, Kahin (Oracle), 1990 (Kumtaşı ve pigment), 157x 170x 170 cm

Kapoor, Bhabba (1993) ile yapmış olduğu bir sohbette "Taşın biçim alması sanki taş ocağında gibi olmalı. Yani bir müdahale olmaksızın. Bu yüzden eli reddedip, jestin ötesine geçmek istiyorum." ifadesinde bulunmuştur. Çünkü Kapoor'a göre her taşın kendine göre bir hikayesi vardır. Heykellerini hatırlanmayacak kadar eski çağlarda var olan ana kayalardan tutup çıkartan Kapoor, eserlerinde hiçbir şekilde taşın özünü kaybetmesine müsaade etmemektedir.

Kapoor'un 1989 senesinde kum taşı ile yapmış olduğu "Havva Değil" (Not Eve), "Adem" (Adam) ve "Oracle" (Kahin) adlı çalışmaları sanatçının en dikkat çekici eserleri arasında gelmektedir. Kahin, pigmentli dikdörtgen bir bölge içeren ve yaklaşık olarak 1.70 cm uzunluğunda olan tek bir kum taşı bloğunu içerir. Taş çalışmalarının her biri ayrı bir bireysel anlam içerirken, kullandığı malzemeler çağdaş görünüp aynı zamanda da tarih öncesi devirlere atıf yapan özelliktedir. Kapoor'un yapmış olduğu taş çalışmaları taşın özünü kaybetmeme içsel olarak benzersizliğini koruma prensibiyle oluşmaktadır. O'nun oluşturduğu taş sütunlar aynı Kahin eserindeki gibi arkeolojik, mistik ve manevi bir hava içerirken aynı zamanda da endüstriyel

bir hisse sahip çalışmalarıdır. Kahin eserinde doğal taş bloğun bir yüzüne sürülen pigmentli yüzey, izleyiciyi karanlığın içerisine çekerek bilinmeyen bir duyguyla bir başka evrene geçiş hissi yaratır. Böylelikle seyirci karşılaşılan tedirginlikle kendini sorgulama durumuna geçer. Kapoor'un pigment parçalarına benzer olarak çalışmayı formun ötesine taşıyarak ve galeri uzamının ötesinde bir uzamda mekan ve mevcudiyet hissini ima ederek dışavurum kavramını geliştirir. Kum taşının kullanımı doğadaki evrensel güçleri çağırır ve sonsuzluğun ötesinde bir var oluşa vurgu yapar. Kapoor taş üzerine sürdüğü pigment ile yaratmış olduğu boşluk hissini maddenin ötesine taşıdığını şu sözlerle ifade eder:

Benim için maddeyi farklı bir şekilde yorumlamama vesile olan an, 'olmayan nesne' düşüncesidir, ya da benim tanımladığım şekliyle 'yok-nesne'. Kişi, her fiziki nesnenin bir fiziki olmayan ya da paralel nesnesi olduğunu söyleyebilir. Bu, kulağa geldiği kadar karmaşık değildir. Özünde, nesnelere fiziksel bir madde ya da materyalden yapıyorum ve aslında yapay bir fiziki his yaratan pudra ve pigment ile yer yer kaplıyorum... (Heirston, 2016).

"Oracle" (Kâhin) adlı çalışmasında sanatçı, taşın yüzeyinin koyu bir uzam içerisine kaybolmasını sağlayarak, maddesellik ve maddesellik dışı üzerine göndermeler yapar (Brown, 1996: 152) ve bu şekilde budist boşluk nosyonunun altını çizer (Baas ve Jacob, 2004: 72). Kapoor bir röportajda çalışmalarında kullandığı pigment, taş gibi malzemeler ile yarattığı işlerde mesaj kaygısından ziyade maddenin ruhaniliğinden bahsederek asıl amacını şu şekilde ifade eder:

Maddeyle karşı karşıya gelirsiniz. Yeniden oluşan ve geri gelen-, sizin hiçbir etkinizin olamayacağı entelektüel, şiiresel ve ruhani maddeyle karşı karşıya gelirsiniz. O oradadır ve sonra yine oradadır. Bu derin bir şeydir, belki de asıl içeriktir. Bu en azından benim ilgilendiğim sanatçının çalıştığı şeydir. Bence bu derin içerik, benim bildiğim ve olduğumu düşündüğümünden daha fazlasıdır. Bir sanatçı, yaratıcı hayati içinde en azından bir defa bu ana sahip olur ya da daha fazla... (Heirston, 2016).

3. Karanlığın İçerisinden Doğan Formlar

'Varlık' kavramı bilimlerin hep var olanın bir parçası ile uğraşma noktasında birçok sorusundan önce gelir. Ancak bilimlerin varlığın ne olduğu ve nasıl, ne şekilde var olduğuyla ilgilenmez. Yalnız bilimlerin 'varlığı' bir sorun olarak algılamamaları günlük hayattaki her nesnenin de var olduğu anlamına gelmez. Batı felsefesinde Thales, Heraklitos, Pythagoras, Demokritos gibi ilk filozoflar neyin gerçekten var olduğuna dair araştırmalar yapmışlardır.

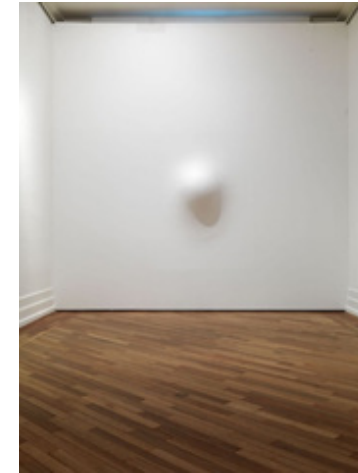
Varlık felsefesinin önemli düşünürlerinden biri olan Parmenides:

Üzerinde konuşulacak bir tek yol var, o da var olan: Bu yol üzerinde ise, var olanın varlığa gelmediğini (yaratılmadığını, doğmadığını) ve yok olamayacağını (ortadan kalkamayacağını), gösteren pek çok veri (gösterge) var; çünkü o hem bütün hem devindirilmmez hem de tamamlanmıştır. O, ne herhangi bir geçmiş zamanda vardı, ne de ileride var olacaktır; çünkü o yalnızca şimdi, bir anda, bütünüyle, bir ve sürekli (kesintisiz) görüşü ile var (Denkel ve Kranz'dan Akt., Özcan, 2009: 117).

İfadesiyle var olmanın söz konusu olmayacağını, varlığın bir bütün olduğunu ve sonradan yok olamayacağını dile getirmektedir.

Hint felsefesinde ise yazılan Veda'lardan hareketle bu evrenin varlık özelliği olmadığı yani "Tanrı ve insanların yokluğunda bu evrende ne vardı? Sorusuna Ridvedalar'da: "Evren var olmazdan önce ne var olan ve ne de yok olan, yani varlık ile yokluk arasında bir şeyin bulunması gerekir. Bu ne var ve ne de yok olan şeyin yaratıcı bir güç olması gerekir." yanıtı verilmiştir (Aster, 2000: 53). Parmenides var olanın varlığından bahsederken Hint felsefesinde kimi çevreler tam tersini ifade ederek yokluğun varlığından bahsetmektedir. Anish Kapoor, 90'lı yılların başında belki de hem yaşadığı hem de doğduğu kültürün düşüncelerinden hareketle çalışmalarında kullandığı kavramlara ek olarak 'varlık ve yokluk' kavramlarına olan ilgisini ve eserlerine taşıdığı dualiteyi bu felsefeler ışığında keşfetmiştir.

Kapoor'un çalışmalarının çoğu hiçliğe doğru yok olsa da 1992 yılında yapmış olduğu "Ben Hamileyken" adlı çalışması onun uzam ve dışbükey formları nasıl çarpıcı bir şekilde kullandığının örneğini taşır. Sanatçı bu çalışmasında eserin adından da anlaşılacağı gibi erkek bedenini bir kadınınkine bağlamaktadır (Kapoor, Bhabha, Loisy ve Locke, 2009: 4).



Görsel 5. Anish Kapoor, Ben Hamileyken, 1992, (Fiberglas, Ahşap ve Boya)

Böylece Oracle çalışmasındaki aynı konsept geçerlidir. Sanat eseri 'eve gidiş'i ya da rahime geri dönüşü ima edebilir. Kapoor'un birçok çalışmasında uzam ile birlikte üretilen boşluk, bu çalışmada boşaltmak ve doldurmanın düalizmine işaret ederek ve izleyiciyi bütünlüğü ya da tamamlanmışlığı tecrübe etmesi için bu iki bölümün ötesindeki bir uzama taşıyarak bir doluluğu dışavurur (Kapoor vd., 2009: 67).

"Ben hamileyken" adlı eser Kapoor'un kariyerinde yeni bir enerji ile ortaya çıkmaya başladığı ve yeni bir oluş hissine sahip olduğu sürecin başlangıcı mahiyetindedir. 1990-2000 yılları arasındaki eserlerindeki dil eril bir enerjiden dişil bir enerjiye geçmektedir. Bu üslup ise daha pürüzsüz, beyaz, soğuk, oval şekiller ve gölgelerle karakterize edilmektedir (Bracewell ve Renton, 2011: 17). Kapoor'un içi oyuk ve karanlık şekilde ele aldığı formlar genellikle Hint kültürüne ait göndermeler içermektedir. Eserdeki oyuk ve onu çevreleyen dikdörtgen Hint Hindu tapınaklarında ki tanrıların bulunduğu kutsal iç mekanları anımsatmaktadır.

Kapoor'un bu dönemdeki sanat eserleri daha yumuşak ve daha femindedir. "Ben hamileyken", doğada sıklıkla genişleyen bir kabuk ya da büyüyen bir göbük formunda var olan yeniden üretim ve doğumu duvardaki şişkinlik vasıtasıyla ima etmektedir. Üretim ve yeniden üretimin sınırsız süreci, bu sanat eserinde gerilimin büyüüp sonra da kendi biricik enerji harmanını içeren ve doğum ya da yeniden doğum döngüsünü devam ettiren bir hayat patlamasıyla salıverilmesi olarak ifade edilebilir (Baume, 2008: 126).

Ben hamileyken çalışması Kapoor'un aynı malzeme, doku ve rengin uygulanmasıyla dış bükey formun iç bükey formun tamamıyla beyaz duvar içerisinde birbirine karışıp kaybolarak yarattığı eserdir. Kapoor'un ince zekasıyla formu ters yüz ettiği bu çalışma duvarın ardından dışarı çıkmayı bekleyen bir şişlik hissi yaratır. Kullanılan malzemenin yarattığı müthiş pürüzsüz yüzey sayesinde izleyici görüntüyü bir araya gelen yüzey ve form arasındaki ikili birlik duygusu ya da başka formların birbirine uydurulması şeklinde algılar. Sanatçı bu şekilde şimdi ve şimdi olmayanı eş zamanlı olarak yansıttığı bir form oluşturmayı başarmıştır.

4. Gökyüzündeki Uzamı Yeryüzüne Yansıtan Ayna

Anish Kapoor'un "Bulut kapısı" (2004-2006) adlı eseri şehri saran yansıtıcı özelliğiyle Chicago, Milenium Park'taki AT&T Plaza'da duygusal formuyla ilgi çekici bir öge olarak yerini almaktadır. Sanatçının bu dönemdeki çalışmaları konumlandığı noktada çevresindeki uzamı ve yansımaları bükerek böylelikle izleyici farklı açılardan bulunduğu eserle merak uyandıran bir perspektifte karşılaşılarak tecrübe edinir. Bulut kapısı 110 tonluk kütlesi ile

hiçbir deformasyon olmadan plazma teknolojisi kullanılarak elle sarılmış ve cilalanmış paslanmaz çelikten 169 levhadan oluşur (Foreman ve Winston, 2008: 91). Kapoor paslanmaz çeliğin aksettiren özelliğini etkili bir biçimde kullanarak iki eşeyli bir form oluşturmuş ve sınırsız bir eser ortaya çıkararak fizikötesine atıfta bulunmuştur.



Görsel 6: Anish Kapoor, Bulut Kapısı, 2004-2006 Paslanmaz çelik, 1000 x 1300 x 2000 cm, Chicago

"Bulut Kapısı" adlı çalışmada yer alan iç bükey ve dış bükeyler iki zıt yönü göstermekte olup mekânı yadsımakta, ayna görünümünde olan çelik levhalar ise yansıttıkları görüntüler ile ise izleyici ve mekânı kucaklamaktadır. Bükülmüş görüntü yukarı ya da aşağı ve içerisi ya da dışarı gibi tanımlara meydan okur ve düalizm'in bu formlarını eritir. Böylece denilebilir ki gerçek gibi görünen sadece bir yanılsamadır çünkü Kapoor düalizm dışının fiziksel tecessümünü sunar.

Sınırlar açık şekilde tanımlandığında şekiller daha kolay anlaşılır, oysa ki, kötü tanımlanmış kenarlar genellikle karmaşık ve tekdüze bir seyire yol açar. Şekil kenarları üç boyutlu yüzeyin üzerinde ve çevresinde dolaşan gözün kılavuzlarıdır ve bütün yapının deneyimlenmesi arzusu yaratırlar. Ancak, görünen şekil izleyicinin konumuna bağlıdır. Bakış açısındaki küçük bir değişiklik şeklin ve konturların algılanışını da değiştirebilir (Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, ve Cayton, 2015: 146).

Burada üç boyutlu bir çalışmanın temel konturunun ya da siluet şeklinin tek kompozisyonda görülen dış sınırlar olduğu belirtilmekle birlikte ikinci konturların ana konturların farklı yönlerinden geçen şekil kenarları ya da yüzeylere tekabül ettiğine işaret ediliyor. Bununla birlikte özellikle Anish Kapoor'un "Bulut Kapısı" adlı çalışmasında ikinci konturların ihmal edilerek üç boyutlu bir eser üretildiğinden bahsedilmektedir. Yani kompozisyondaki kontur ya da sınır başka şekil veya formların kenarlarıyla bir bağlantıya

temas edebilir, bir nevi atektonik gibi eserler göz hareketinde uzak şekillerin çizgilerini toplayarak biliçaltında belirli bir alana doğru iter. Yakında olmayan formların benzerlikleri birleşerek ilginç görüntüler ortaya çıkar (Ocvirk vd., 2015: 146).

Anish Kapoor Bulut Kapısı ve diğer ayna konseptli çalışmalarında yalnızca içinde bulunduğumuz mekânı yansıtmaz aynı zamanda izleyicilere bir mekân yansımaları yaşatır. Oluşturduğu form ile toplumun içinde bulunduğu farkındalık dışı yaşam örgüsünü Platonvari bir mağara alegorisi ile izleyicinin dikkatini üzerine çeker. Yüzeyde oluşan soyut görüntü dünyayı bir tableau vivant (canlı tablo) şeklinde yansıtır. Bu da gündelik yaşamda farkına varamadığımız ve sürekli bir koşuşturma içerisinde olduğumuz sonsuz başka mekanları ifade eder, tıpkı Kapoor'un Ben Hamileyken eserindeki oyuk olan ve buna benzer diğer eserleri gibi (Antmen, 2013: 95).

Bulut Kapısı, Hint kültüründe en eski düalizm varlıklarından olan kadın ve erkeği aynı formda birleştiren Yoni ve Lingam sembolüne atıfta bulunduğu söylenebilir. Kâinatın oluşumunda iki temel güç olarak ifade edilen Yoni ve Lingam, Bulut Kapısı adlı çalışmada dişil-eril, dış bükey-iç bükey formları bütünleştirerek vermiştir. Dış bükey olan yapı bize erkeği, iç bükey form ise kadını düşünmemizi sağlar (Sağlam, 2017: 2891). Kapoor yapmış olduğu çalışmalarla ilgili olarak maddesizliğe şu şekilde değinilir. "Benim çalışmalarım maddesizliğe ulaşmak ile ilgilidir. Bir sanatçı olarak benim için sorulmuş en önemli sorulardan biri nesnenin durumu, nesnenin belirsizliği sorunudur" (Brown, 1996: 152).

Kapoor'un yansıtıcı yüzeyler kullanarak yarattığı çalışmalarda yaşamın devam etmesini vurgulamakta, ayrıca kendiliğinden oluşan formlar ile doğanın ve dünyanın eserde dışa vurumu sağlanmaktadır. Yansıyan sabit ve devinim içerisinde olan formların uyumu, eseri her defasında yenilenebilir bir anlatım aracına dönüştürmektedir. Çalışmalarında herhangi bir mesaj kaygısı gütmeyişini her fırsatta dile getiren Kapoor, izleyicinin eseriyle bütünleşerek ifade bulmasını amaçlamaktadır. Böylelikle izleyici, Kapoor'un yarattığı devasa ve iddialı çalışmalarıyla sanatçı tarafından yönlendirilmeden fiziksel olanın ötesinde uzamla arasında teslimiyet nesnelere ya da mecralarına geçtiği düşünülebilir.

Kapoor'un Bulut kapısı ve diğer çalışmaları yalnızca estetik ile bağlantılı değildir. O'nun eserleri kullandığı materyal ve yapı bakımından ilişkilendirildiğinde kafa karıştırıcı gibi gözükse de aslında eserlerin nihai sunumuna bakıldığında bu karışıklık çok basit şekil ve formlarla oluşturularak minimalist bir sunum ortaya konulmaktadır. Bu noktada Zen estetiğinde Japonca bir kavram olan 'shibui' ön plana çıkmaktadır. Bu

terim belirgin bir güzellik duygusu, abartısız ve iyi yapılmış, zarif ama güzel görünmeyen süs ve gösterişin aksi olarak tanımlanır. Shibui, bir zarafet ve incelik duygusu oluşturmakla beraber basit bir karmaşıklık, doğal kusuru ve tevazuyu ön plana çıkartmaktadır. Shibui, hilenin eksikliği ya da süsün yokluğudur, shibui'nin doğa üzerindeki doğru yansıması, izleyicinin estetiği öneri ya da oyalanma yoluyla değil de doğal güzelliğin yansıması ve takdiri yoluyla tecrübe etmesini sağladığı için aydınlanma meydana getirmektedir (Graham, 2014: 16-19).

Kapoor'un kamusal sanat eserleri, ölçekleri ve antropomorfik formları nedeniyle binlerce ziyaretçi çekmektedir. Bulut kapısı, yansımanın ikili bir yansıma durumuna izin verdiği ve çoklu tecrübe seviyeleri sunduğundan Indra'nın ağını yansıtmaktadır. Tanrı'nın yeryüzünü aydınlatan yüce ışığı her kristal boncuğun içerisinde aydınlatır. Kristal bocukların her biri yalnızca ağıdaki kristallerden yayılan ışığı değil tüm evren boyunca her bir yansımanın her bir yansımasını da yansıtır. Bu ağın düzeninde yalnızca tek bir inciyle yüzleşmek bile diğer tüm incilerin bireye aksetmesiyle sonuçlanır. Her düğümdeki inci, diğer bütün incilerdeki niteliklerini yansıtır ve bu da gerçek değil, sadece gerçeğin yansımasıdır (Öngören, 2018: 201).

5. Kendini Üreten Nesne Svayambh

Kapoor bir görüşmede "Svayambh" adlı eser hakkında formun kendisinde ısrar ettiğini dile getirmektedir. Bu söylemiyle Kapoor aslında kendini üreten nesne arayışla bu çalışmasını biçimlendirmektedir. Svayambh kavramı bir şeyi yapmaktan ya da bir sonucu zorlamaktan ziyade bir şeyin olmasına izin veren anlamına gelmektedir. Sanskritçe'den çevrildiğinde ise anlamı "insan eliyle üretilmeyen, kendiliğinden oluşan tanrı imajları/görüntüleri." (Gül, 2018). Ya da Kapoor'un isimlendirdiği şekliyle "oto nesne" Svayambh adlı çalışmasında oldukça belirgindir. Kapoor'a göre Svayambh ve diğer çalışmalarında olduğu gibi (Kapoor vd., 2009: 172) basitliği karmaşıklıkla uyumlaştırıp maddeselliği maddesizlikle zıtlştırırken, O'nun, sanatçının elinin mevcut olmadığı ya da ilişkisiz olduğu bir bölgeye girmesine olanak sağlamıştır.

"Svayambh" Nantes Musée des Beaux-Arts için yaratılmış ve daha sonra Münih'te Haus der Kunst için sahaya özgü kurulum ile uyarlanmıştır. Esere ilk bakıldığında galeri salonları arasında asılı duran dev yollar boyunca neredeyse ayrılmaz bir hızla süren sekiz tonluk bir balmumu bloğu göze çarpmaktadır. Kemer altlarını oluşturan boşluklar adeta bir yol üzerinde kaba kuvvetle ilerleyen kırmızı bal mumu bloğuna şekli veren kalıbı olurken, bir taraftan da hareketi kaydeder. Yani Nantes'teki 19. yüzyıl neo-klasik binasında kemerlerin eğriliğini alır ve daha sonra mimariye kırmızı lekeler

bırakır. Eser, sergi alanı ve izleyici arasında bir gerilim yaratırken, mekan ve izleyici arasında ise organik bir iletişim ağı kurmaktadır. Kapoor'un bu tür çalışmalarında daha üst seviyede mental aktiviteyi tetiklemek için eser ve izleyici arasında düzenlemeler ve tasarımlar yaptığı görülmektedir.



Görsel 7. Anish Kapoor, Svayambh, 2007, Balmumu ve yağlı boya, Değişken boyutlarda, Musée des Beaux-Arts, Nantes.

Kapoor'un sanat ile teknolojiyi bağdaştırdığı ve sanatı yenilikçi bir üslupta deneyelliği ön plana çıkararak adeta bir mühendis edasında oluşturduğu düşünülebilir. Svayambh'da Kapoor, izleyiciyi fiziksel dünyanın ötesindeki bir uzama taşır. Açıkça feminen bir özellik gösteren "Ben hamileyken" adlı eserindeki gibi önceki sanat çalışmalarının aksine kan kırmızısı çalışmasının bir cinsiyeti yoktur ve kişinin fiziksel uzamın ötesindeki bir uzama seyahati üstlenebilmesi için içerisinden çıkması gereken fiziksel uzamı temsil ettiği dereceye kadar fizikseldir. Kapoor'un mekâna ilişkin bu tür düzenlemeleri Doğu inançlarının çoğunda var olan öteki dünya inancını yansıtmaktadır. Çünkü sanatçı izleyicide yaşamakta olduğumuz evrenden daha çok metafiziksel bir zeminde şekillenen ve ölümden sonraki yaşanılacağına inanılan öteki dünyayı sunmak istemektedir.

6. İslamik Ayna

"İslamik Ayna" çapı 249,6 çapı ile iç bükey bir aynadır. Toplam 4437 adet parlatılmış paslanmaz çelikten 2241 sekizgen, 2169 kareden ve altıgenlerden oluşmaktadır. Altıgenler, her biri farklı boyutlarda olmak üzere, ayna parlaklığına getirilmiş paslanmaz çeliklerdir. Bunlar, Kapoor'un 2007'de başlattığı devam eden bir grup çalışmanın üretimini yan

ürünleridir. Kapoor'un bu tür çalışmalarının başlangıç noktası basit, ancak özü itibarıyla karmaşık ve çelişkilidir. İçbükey formdaki optikler görüntüyü tersine çevirirken algılayıcıda düz bir aynaya bakarken yaşamış olduğu deneyimi de altüst ediyordu.



Görsel 7. Anish Kapoor, Svayambh, 2007, Balmumu ve yağlı boya, Değişken boyutlarda, Musée des Beaux-Arts, Nantes.

"İslamik Ayna" adlı izleyicide uyandırmış olduğu etki büyüleyicidir. Yapay bir malzeme ile adeta doğadan bir kesit elde edilmiştir. İlk izlenimde çanak anten görüntüsünü akla getiren bu eser, daha yakından incelendiğinde kusursuz bir şekilde kesilmiş elmas parçalarının bir araya getirilerek bir sineğin gözünün mercek altında büyültmüş bir halini anımsatmaktadır. Bu tür çağrışımlar eser ve izleyici arasındaki diyalogu sürekli olarak bir döngüye sokmakta olup, pasif olan izleyici aktif hale getirmektedir. Bunun yanında eser yalnızca görsel duyulara hitap etmemektedir, etrafındaki sesleri bünyesinde toplayarak yansıtması bakımında işitsel duyulara da hitap etmektedir. İlk bakışta tahmin edilemeyen pek çok özelliği bünyesinde toplayan bu eser, doğunun otantik havasını yansıtarak her bir izleyici hayrete düşürmektedir.

Eserin sergilendiği Santa Clara Manastırı, Murcia şehrinde sembolik bir konumdadır. İslami temellerle inşa edilen manastır daha sonra Hristiyanlar tarafından yapılan tadilatlar sonucunda 2003 yılında güney kanadını bir müzeye dönüştüren çağdaş restorasyonlarla birlikte varlığını sürdürmektedir. Manastır günümüzde rahibelerin kullandığı özel alan ve kamu alanı olarak kullanımına devam etmektedir. 13. yy' a ait bu İslami kalıntı boyuna

havuzlu bir avlu ve dört küçük bahçe alanı ile saray mahkeme salonundan ibarettir. İslami Ayna gökyüzünü yeryüzüne getiren bir ayna gibi hareket eden, havuzun mimari elamanlarını, seyircilerini ve suyunu yansıtmaktadır (Martinez, 2008).Endülüs'ün zamanında Arapların etkisi altında bulunan bir bölge olduğu ve Anish Kapoor'un da İslami Ayna eserinin özellikle bu bölgede sergilendiği düşünüldüğünde şehrin tarihine kazınmış bir filozof Muhyiddin İbnü'l Arabi akıllara gelir. Onun ayna metaforları da Anish Kapoor'un çalışması ile bağdaştırılabilir.

"İslamik ayna" adlı çalışması düşünüldüğünde bir inanç sistemi olarak İslamiyet ve onu güzel yaşama olarak bilinen tasavvufta ayna düşüncesi vardır. Ayna gösterge olarak kılavuza, rehber, mürşide tekabül eder. Kalp aynanız ve davranışlarınız sizin rehberinizle olan senkronizasyonunuzu aynayla sembollendirir, Ayna size kendinizi en samimi bir şekilde çarpıtmadan gösteren bir araçtır. Ayna kalbınız ve kalbiniz ne durumdadır diye izleyiciye sorular açan, doğru yolu gösteren, gerekli ilacı veren, sadece maddi bir başarıya kilitlenmeyen bir kılavuzdur. Tortularından ve kirinden arınan kalp aynası nasıl beyazlaşırsa insanın da bir kılavuz aynasında hatalarını görmesi, yanlışlarından dönmesi kendi saf aynasında hoş bir seda bırakmasına yardımcıdır. Bu açıdan izleyicide bu enstalasyon düşünce gücü yüksek etkiler bırakabilir. Kalbin bir ayna olarak gösterilmesi şu şekilde bir göstergeye dönüşür:

Kalp yaratılıştan pırl pırl bir aynaya benzer. Küçük ve büyük hatalar ve günahlar sebebiyle parlaklığını kaybeden bu ayna sık sık tövbe ederek parlatılmalıdır. Seçilmiş bir insan olmasına rağmen Peygamberimiz Hz. Muhammed (sallallahu aleyhi vesellem) bile kendisinin günde yüz defa tövbe ettiğini belirtmektedir. (müslim, "zıkr", 42;buhari, "daavat",3). Böylece ümmetine de tövbenin önemini anlatmaktadır. (Durmuş, Durmuş, Demir, Aslan, Kandemir, Karatekin, Karataş, 2017,367)

Kapoor yaratmış olduğu çukur aynadan uzaklaştıkça görüntüyü ters yansıtması, yakınlaştıkça düz gözükmeye İbnü'l Arabi'nin şu metaforu ile açıklanabilir: "Büyük bir cisim, küçük aynada küçük görülürken uzun aynada uzun, hareketli aynada ise hareketli görünür. Bazen ayna, özel bir açıdan suretin aksini [büyük cismin küçük aynada görünmesi] veririrken, bazen suretten ortaya çıkan şeyin aynasını verir" (Ögke, 2009: 79). Ayrıca Mevlânâ'nın Mesnevi eseri incelendiğinde ayna metaforunun kainattaki insanın yekdiğeri olarak kullanıldığı görülmektedir. Mevlânâ ayna metaforuna yönelik; "Saf aynayım ben. Paslanmış, kararmış ayna değilim." demektedir. Ezeli Aşk olan Tanrının bir yansımasıdır insan (Bayraktar, 2013: 728). Kapoor, derin şekilde duygusal bir sanatçıdır. Bu duyguyu fiziksel olarak içeren aktif ve dinamik nesnelere üretmektedir. Aynanın rüzgâr ile

birleşerek çıkarttığı yontulmuş ses, "İslamik Ayna" içerisine gömülü olan duygusal tını ile seyircinin ruhunu şekillendirerek serbest bırakır.

7. Köşeye Ateş Etmek

Royal Academy'de sergilenen işler arasında başat eser olarak ön plana çıkan "Köşeye ateş etmek" Kapoor'un bir mühendis takımı ile beraber geliştirdiği bir toptan oluşmaktadır. Hava basınçlı bir kompresör, 2 metre uzunluğundaki bir topla, 11 kg ağırlığındaki bal mumu toplarını odanın karşısındaki köşeye atmaktadır. Toplamda sergi süresi boyunca 20 ton balmumu ateşlenecektir. Bir taraftaki sesli agresyon diğer taraftaki sessiz büyüme parçaya gerilim, duygusallık ve zorlayıcı bir güç vermektedir (Noever, 2009). Köşeye ateş etmek malzeme ile birlikte kendini dışavurum eylemi olarak performans haline dönüştürmektedir. Kendiliğinden ortaya çıkan görüntü sanatçının eli değmeden gerçekleştirmiş olduğu bir sanatsal eylemin sonucudur. Kapoor, bu çalışmada bir insanın kendini kişisel ifadesinin ötesine taşıyarak eserle arasında bağ kurmaya zorlamaktadır.



Görsel 9. Anish Kapoor, Köşeye Ateş Etmek, karışık teknik, ölçüler değişken, 2008-2009, Royal Academy

Sanatçı ortaya çıkan izi "dev bir mermi yarası" olarak tanımlamaktadır. Sonuç gerçekçende her bir top atışıyla gelişen ya da büyüyen manasında etobur görüntüsü vermektedir. İzleyicide bu yaraya neyin sebep olduğu, bu olaydan kimin doğrudan ya da dolaylı olarak sorumlu olduğu ve sonrasında ne olacağı gibi faktörleri düşünmeye yönlendirmektedir. Performansa bir diğer bakış ise teknisyenin topları ne amaçla fırlattığı ve sonraki topu

fırlatmaya ne zaman karar verdiğinin sorgulanmasıdır (Noever, 2009). Kapoor yapmış olduğu bu tip çalışmalarda izleyicinin bilinç altındaki kazılara ulaşmaya çalıştığını ifade ederek asıl amacını şu sözlerle ifade etmektedir:

Yıllar boyunca keşfettiğim şeylerden bir tanesi, söyleyecek çok şeyi olan sanatçıların bir sorunsal olduğudur. Esas olarak, söylenecek hiçbir şey yok. Bence bu son derece önemli. Sanat hakikati açığa çıkarır, ancak hakikatin anlamla hiçbir ilişkisi yoktur. Ancak, söyleyecek bir şey olmaması sürecinde, şeyler meydana gelir” (Heirston, 2016).

Bu noktada sanatçı her ne kadar eserlerimde mesaj verme kaygım yok dese de, çalışmanın Royal Academy'nin duvarlarını topa tuttuğunu düşündüğümüzde akıllara Britanyalıların 1919 yılında Hindistan'da yapılan sistematik Amritsar Katliamı'nı akıllara getirmektedir (Antmen, 2013).

Anish Kapoor Svayambh'daki gibi “ Köşeye ateş etmek” adlı eseri hakkında: “Sonuçta, kendim hakkında konuşuyorum ve bir boşluk olarak gördüğüm hiçbir şey yapmamak üzerine düşünüyorum ama yine de bu da bir şeydir aslında bir şey olmasa da” demektedir (Noever, 2009). Bu performansta strateji temel olarak otomatizmi devreye sokmakta ve kendi kendini gerçekleştirmesine olanak tanımaktadır. Bu bakımdan eser hiçbir şey anlatmayarak ta çok şey anlatabilmeyi mümkün kılmaktadır. Sergilendiği bağlama bağlı olarak eser her defasında anlamsal bir değişikliğe uğramakta ve sürekli bir şekilde yeni anlamları çağırıştırılmaktadır.

7. Sonuç

Kapoor, İngiliz Hintli sanatçı diye anılmakta olup Batıya ait üç boyutlu sanat eseri üretim tekniklerini yakından takip etmekte ve ustaca uygulamaktadır. Bununla birlikte konu seçiminde daha çok Doğu kültüründen ve geleneğinden yararlanmaktadır. Bu doğrultuda uzamdaki hacimle ilgilenen klasik heykelticiliğin tersine, non-figüratif ve seyircinin algıları ile şekillenen bir üslubu seçmektedir. Ayrıca düalist bir felsefeyi benimseyen sanatçı varlık ve yokluk kavramlarını eserlerine ustaca taşımaktadır. Gerçeklik kavramı batı nezdinde somut bir şeyi temsil ederken doğuda ise görünenin arkasında var olmakta ve yoklukta en az varlığın temsili kadar önem arz etmektedir. Kapoor'a göre, eserlerinde var olan yokluk hissi engin bir boşluğu temsil ederken aynı zamanda her şeyi içerir ve izleyiciyi bir geçiş yolu vasıtasıyla başka bir zihin durumuna sürüklemektedir.

Anish Kapoor'un eserleri net bir perspektifte değerlendirilmemesine rağmen minimalist ve dışa vurumcu şekilde değerlendirilebilir. Minimalist bir sanat anlayışı sanatçının eserlerinde daha çok malzeme ve teknik bağlamda ön plana çıkmaktadır. Bu yalın ve sadeleştirilmiş anlayış özünde

pek çok coğrafyanın farklı renk ve izlerini taşımakta olup batılı sanatçıların heykellerinden bariz bir şekilde ayrılmaktadır. Bu heykeller doğunun döngüsel zaman anlayışına atıfta bulunarak ebediyeti ve sürekliliği izleyiciye eş zamanlı sunmakta olup bulunduğu mekandan ve zamandan ayrılarak farklı bir deneyim hissi uyandırmaktadır. Ayrıca sanatçının eserleri Budizm, Hinduizm ve Taoizm gibi doğuya ait birçok farklı dini barındırmaktadır.

Anish Kapoor'un Hindistan'ın Mumbai kentinde doğması doğunun zengin kültürünü eserlerine taşımasına büyük bir etken olmuştur. Sanatçı, pek çok dinin ve inanın ahenkli bir şekilde yaşandığı ve adeta melezi kimliğin ortaya çıkmasına vesile olan Hindistan'ın renginden, kültüründen, metaforlarından, alegorilerinden ve mitolojisinden etkili bir şekilde yararlanmıştır. Özellikle heykellerinde ve enstalasyon çalışmalarında 'budist boşluk' kavramından yola çıkarak formun uzamla olan bağlantısını ustaca kullanmış ve bu vesileyle eserlere abidevi bir görüntü kazandırmıştır. Hint kültürünün dini sembollerinden biri olan Yoni ve Lingam'dan yola çıkarak oluşturduğu antropomorfik ve iki eşeyli formlar sayesinde heykellerinin fazlaca ilgi çekmiş ve dünyaca tanınırlığına katkıda bulunmuştur. Ayrıca Budizm'in ve ona dayalı diğer mezheplerinden olan mushin, shibui, enso (budist tamamlanmamışlık), svayambh gibi öğretilerden yola çıkarak eserlerinde doğunun zengin kültürünü yansıttığı ortaya çıkmaktadır. Ayrıca “islamik ayna” adlı çalışması düşünüldüğünde bu enstalasyon izleyiciye rehber, kalıp ve kalp gibi biçim ve anlama dair sorular sorar. Sonuç olarak ise kültürler arası bir rol oynayan Anish Kapoor, hem günümüz sanat anlayışı içerisinde başat eserler üreterek batıyı temsil etmiş, hem de eserlerinde seçmiş olduğu temalar ile doğuyu temsil etmiş değerli bir sanatçıdır.

Kaynakça

- Antmen, A. (2013). *Rahimden Mezara. A. Anadol ve M. Soethout. (Editörler). Anish Kapoor. Mas Matbaacılık San. Ve Tic. A.Ş., s. 308-311*
- Arslan, H. (2014). "Holi: Hindu Bahar Bayramı", *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 39, 181-220.
- Aster, E. V. (2000). *İlk Çağ ve Orta Çağ Felsefe Tarihi. (Çev. V. Okur), İstanbul: İm Yayın Tasarım.*
- Bass, J. ve Jacob, M. J (2004). *Buddha Mind in Contemporary Art. London: University of California Press.*
- Bayraktar, F. (2013) "Mevlânâ'nın İnsan Anlayışı", M. Demirkol ve E. Kala (Ed.). *Uluslararası 13. Yüzyılda Felsefe Sempozyumu (s. 723-730), Ankara.*
- Baume, N. (2008). *Past present future. Boston: The İnstitutue of Contemporary art.*
- Bingöl, M. ve Çevik, N. (2019). "Çağdaş Sanatta Sanatçının İmtiyazında Olan Renkler: Klein Mavisi ve Vantablack", *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi (IBAD)*, 48-64.
- Bracewell, M., ve Renton, A. (2011). *Anish Kapoor: Flashback. Manchester: Cornerhouse.*
- Brown, K. (1996). *Ink, Paper, Metal, Wood. San Francisco: Chronicle Books.*
- Durmuş, A., Durmuş, H.I., Demir, D.E., Aslan, İ., Kandemir, A., Karatekin ve Karataş, V. (2017), *Dinim İslam Temel Bilgiler. M. Ş. Aydın(Ed.). Ankara. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları*
- Erzen, J. N. (2012). *Çoğul Estetik . İstanbul: Metis Yayınları.*
- Foreman, K. ve Helena, W. (2008). *Anish Kapoor: Memory. Berlin: Deutsche Guggenheim.*
- Graham, P.J. (2014). *Japanese Design Art, Aesthetic & Culture. Tokyo: Tuttle Publishing.*
- Gül, A. (2018). *Ansiklopedik Hinduizm Sözlüğü. İstanbul: İz Yayıncılık.*
- Kapoor, A., Bhabha, H. K. ve Tazzi, P. L. (1998). *Anish Kapoor. London: California University Press.*
- Kapoor, A., Bhabha, H. K., Loisy, J. D. ve Locke, A. (2009). *Anish Kapoor. London: Thames & Hudson.*
- Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O. ve Cayton, D. L. (2015). *Sanatın*

Temelleri Teori ve Uygulama, N. B. Kuru ve A. Kuru (Çev.), N. E. Noyan (Ed.), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları

Ögke, A. (2009). "İbnü'l-Arabî'nin Fususu'l-Hikem'inde Ayna Metaforu", *İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-2)(23)*, 75-89.

Öngören, A. (2018). *Alfa ve Omega. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.*

Ötğün, C. (2009). "Eril ve Dişil Yapılanma: Bir Dağ Olarak Anne (Anish Kapoor)", *Gazi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 59-69.

Özcan, M. (2009). "Aristoteles'in Varlık Görüşü", *Kaygı: Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 13, 113-131.

Sağlam, F. (2017). "Heykelde Uzam Bağlamında Anish Kapoor'un Cloud Gate Çalışmasına Göstergibilimsel Bir Yaklaşım", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6 (38), 2879-2897.

İnternet Kaynakları

İnternet: Heirston, K. (2016, 8 Ocak). *Anish Kapoor Mirror's Medium. (K. Heirston, Röportaj Yapan) 22.03.2020 tarihinde <http://www.kimheirston.com/media/artist-interviews/> adresinden alınmıştır.*

İnternet: Kapoor, A. (1993). *Homi Bhaba and Anish Kapoor: A Conversation. (H. Bhaba, Röportaj Yapan) 25.08.2018 tarihinde <http://anishkapoor.com/976/homi-bhaba-and-anish-kapoor-a-conversation> adresinden alınmıştır.*

İnternet: Martinez, R. (2008, Kasım 24). *Anish Kapoor: İslamic Mirror. Haziran 31, 2018 tarihinde e-flux: <https://www.e-flux.com/announcements/38678/anish-kapoor-islamic-mirror/> adresinden alınmıştır.*

İnternet: Noever, P. (2009, Mart 17). *e-flux. Mart 15, 2018 tarihinde <https://www.e-flux.com/announcements/38308/anish-kapoor-shooting-into-the-corner-exhibition-lecture-new-publication/> adresinden alınmıştır.*

Görsel Kaynakları

Görsel 1. <https://longleggedfly.files.wordpress.com/2011/01/dsc08360.jpg> adresinden 21.01.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 2. <http://www.lissongallery.com/artists/anish- Kapoor/gallery/948> adresinden 23.01.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 3. https://www.artspace.com/takashi_ Murakami/enso-tranquility# adresinden 24.01.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 4. <https://blog.saffronart.com/tag/anish- Kapoor/> adresinden 24.01.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 5. <https://rerylikes.tumblr.com/post/569526414/anish- Kapoor-when-i-am- pregnant-1992-artist> adresinden 25.02.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 6. <http://yochicago.com/the-reason-it-was-called-cloud-gate/36460/> adresinden 25.02.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 7. <http://www.artasiapacific.com/AnishKapoor> adresinden 25.02.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 8. <https://www.factum-arte.com/ind/3/anish- Kapoor> adresinden 28.02.2020 tarihinde alınmıştır.

Görsel 9. <https://www.artefields.net/art-contemporain/anish- Kapoor/> adresinden 01.03.2020 tarihinde alınmıştır.