

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ANISH KAPOOR YAŞAMI VE SANATI

Hazırlayan
Nursel ÖNEN

Danışman
Doç. Arzu ATIL

İZMİR / 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Anish KAPOOR Yaşamı ve Sanatı” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

/ /

Nursel ÖNEN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Yönetmeliği'nin maddesine göre Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Nursel ÖNEN'in "Anish KAPOOR Yaşamı ve Sanatı" konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Bu tez, Hint asıllı, İngiliz vatandaşı ve postmodern dönemin önemli heykeltıraşlarından Anish Kapoor üzerine hazırlanan bir çalışmadır. Çalışma, üç bölümden oluşmaktadır. Kapoor'un, yaşamını, sanat anlayışını, felsefesini ve sanatının tarihsel gelişimini, eserleriyle birlikte başlangıcından günümüze incelemektedir.

Sanatçı hakkında genel bir fikir ve ön bilgi oluşabilmesi için, birinci bölümde, Anish Kapoor'un yaşam öyküsüne yer verilmiş ve biyografisi oluşturulmuştur. Sanatçının biyografisinde, günümüze kadar olan yaşamı, sanatı ve anlayışı kısa başlıklar halinde öyküsü ile tarihsel bir sıralama yapılarak özet ya da ön bilgi şeklinde belirtilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde, Anish Kapoor'un sanat anlayışı ve sanatçının felsefesi, detaylı bir şekilde araştırılmıştır. Bu bölümde, Kapoor'un sanat anlayışını irdelemeye, değerlendirmeye ve sanatçının felsefesini anlamaya yönelik bir araştırma yapılmıştır. Anish Kapoor'un sanat felsefesi alt madde ile genişletilerek, eserlerinde kullandığı imgeler ve metaforlara yer verilmiştir. İkinci bölümün amacı, sanatçının hangi felsefi düşünce doğrultusunda eserlerini ürettiği, amacı, hangi kavramlar, metaforlar ve imgeleri eserlerinde özellikle belirttiği ve sanatçının düşünce yapısı araştırılarak irdelenmiştir. Üçüncü bölümde ise Anish Kapoor'un sanatına yer verilmiştir. Kapoor'un sanat yaşamındaki farklı malzeme çeşitliliğinden dolayı, sanatçının eserleri, dönemsel malzeme kullanımına göre ve günümüze kadar olan tarihsel gelişimi ile maddelendirilmiştir. Kapoor'un sanat eğitimi ve sanatının ilk yıllarıyla başlanarak, malzeme dönemleri eserleriyle devam edilmiş ve son dönem eserleriyle de bitirilmiştir. Bu bölümde, Kapoor'un malzeme ve eserleri, tarihsel gelişimi ve sanatçının düşünce yapısı ile detaylı olarak değerlendirilmiş ve irdelenmiştir.

Bu çalışmada varılmak istenen amaç; Anish Kapoor'un sanatını, eserlerindeki malzeme çeşitliliği, felsefesi ve anlayışının, doğduğu, yetiştiği, yaşadığı coğrafya ve sosyo-kültürel yapısı doğrultusunda irdelenmesidir.

Anahtar kelimeler: Anish Kapoor, Heykel, Malzeme, Metafor.

ABSTRACT

This thesis based on Anish Kapoor who is an Indian origin British and one of the important sculpturer in his era. Thesis consists of three parts. Thesis examines Kapoor's life, his sense of art, his philosophy, and evolution of his art with his works.

First part, giving brief information about Anish Kapoor's life story and biography. In his biography his evolution of sense of art and his life story harmonized and chronologically indicated under several subheads. Second part, Anish Kapoor's life story and his philosophy of art deeply examined. In subheads Anish Kapoor's metaphores and images are widened with his milestone works. Second part aimed to explain Kapoor's factors that effects his philosophy of art during his art of life. Third part, analyze Anish Kapoor's art of life. His material diversirty, his arts, using of material by era and its evolution up to nowadays itemized. Kapoor's art education examined from his first days or art to his latest performance. In this part, materials that he preferred to create his works and his mental structure tried to explained with further details.

Goal of this study is understanding Anish Kapoor's art in the direction of his diversity of using material, his philosophy and his motto of life, effect of cultural area that he born and live, geographical and socio culturel stucture impacts.

Key words: Anish Kapoor, sculpture, postmodern sculpture, material, metaphore.

ÖNSÖZ

Bu çalışmayı meydana getirirken tez konusunun seçiminde ve yürütülme aşamasında desteğini esirgemeyen, çalışma sürecindeki sabrı ve hoşgörüsüyle, değerli bilgilerini benimle paylaşan, birikim ve tecrübeleri ile bana yol gösteren değerli tez danışmanım ve bölüm başkanı Doç. Dr. Arzu ÇAKIR ATIL ‘a öncelikle teşekkür ederim. Çalışmam boyunca hep yanımda olan ve sanatçı ile ilgili kaynakların çeviri aşamasında yardımlarını benden hiç esirgemeyen kardeşim İsmail ÖNEN’e içtenliğimle teşekkür ederim. Her ihtiyaç duyduğumda desteğini ve bilgilerini hiç esirgemeyen dostum E.Ü.İ.F. Radyo ve Televizyon Bölümü doktora Öğrencisi Ümit Hüseyin GİRĞİN’e, Almanya’dan birçok kaynağı bana ulaştıran Erhard JOHANN’a, kaynak bulma konusunda çabasıyla bana destek olan heykeltıraş İjlal MARMARİSLİ’ye teşekkür ederim. Son olarak, hayatımın her evresinde bana moral ve destek olan annem Halime ve babam Mahmut ÖNEN’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Nursel ÖNEN

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	i
TUTANAK	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
RESİM LİSTESİ	viii
KISALTMALAR	xviii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

ANISH KAPOOR'UN YAŞAMI

1.1. Biyografi	5
----------------------	---

2. BÖLÜM

ANISH KAPOOR'UN SANAT ANLAYIŞI VE FELSEFESİ

2.1. Anish Kapoor'un Sanat Anlayışı	19
2.2. Anish Kapoor'un Sanat Felsefesi	28
2.2.1. Anish Kapoor'un Eserlerinde Kullandığı İmgeler Ve Metaforlar	42

3. BÖLÜM

ANISH KAPOOR'UN SANATI

3.1. Sanat Eğitimi Ve Sanat Hayatının İlk Yılları	51
3.2. Toz Pigment Dönemi Eserleri	55
3.3. Polistiren ve Fiberglas Dönemi Eserleri	63
3.4. Taş Dönemi Eserleri	65
3.5. Paslanmaz Çelik Dönemi Eserleri	81
3.6. Pvc (Polivinil Klorid) Dönemi Eserleri	84
3.7. Balmumu Dönemi Eserleri	93
3.8. Korten Çelik Dönemi Eserleri	100

3.9. Beton Dönemi Eserleri	113
3.10. Silikon ve Reçine Dönemi Eserleri	126
3.11. Son Dönem Eserleri	130
 SONUÇ	149
KAYNAKÇA	155
ÖZGEÇMİŞ	



RESİM LİSTESİ

- Resim 1** Anish Kapoor, 1973, (Kaynak: <https://www.theartstory.org/artist-kapoor-anish-life-and-legacy.htm> erişim: 12.05.2016) 6
- Resim 2** Anish Kapoor, Untitled, (İsimsiz), 1977-78, karışık teknik, değişken ölçüler, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/612/untitled-69> erişim: 15.08.2016) 7
- Resim 3** Marcel Duchamp, “Even”, The Large Glass (Büyük Cam), 1915-23, yağ, vernik, kurşun, folyo, kurşun tel ve iki cam panel toz, 277,5x177,8x8.6 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, (Kaynak: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/wwi-dada/dada1/a/duchamp-the-bride-stripped-bare-by-her-bachelors-even> erişim: 17.08.2017) 7
- Resim 4** Anish Kapoor, Anish Kapoor, Barbar Gladstone, Armand Castellani ve Albright-Knox, Helen Raye, 1986. New York, (Kaynak: <https://www.albrightknox.org/tags/anish-kapoor> erişim: 17.07.2017) 8
- Resim 5** Anish Kapoor, Mother as a Mountain, Black (Bir Dağ Olarak Anne, Siyah), 1985, pigment, tahta ve tutkallı alçı, Walker Sanat Galerisi, Londra, 140x275x105 cm, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/4521/mother-as-a-mountain-black> erişim: 17.08.2017) 9
- Resim 6** Anish Kapoor, Mountain (Dağ), 1995, Lif Levha ve Boya, 318x249x405 cm, Simcoe Park,Toronto, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/937/mountain-2> erişim: 17.05.2017) 11
- Resim 7** Anish Kapoor ve eşi Susanne Spicale, İngiltere, (Kaynak: <http://www.wireimage.com/celebrity-pictures/Susanne-Kapoor-and-Anish-Kapoor-attend-the-10th-Annual-ARK-gala-dinner/115780865> erişim: 17.05.2017) 11
- Resim 8** Anish Kapoor, Ascension (Yükselme), 445x124x108cm, CCBB Sao Paulo fuayesi, Güney Amerika, (Kaynak: <https://www.studiointernational.com/index.php/a-singular-artist-brings-a-singular-work-to-south-america> erişim: 13.06.2018) 13
- Resim 9** Anish Kapoor, Gethsemane, 2013, reçine ve pigment, Berlin, Martin Gropius Bau, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/962/gethsemane> erişim: 13.06.2018) .. 15
- Resim 10** Anish Kapoor, Cosmobiology, 2013, reçine, Berlin, Martin Gropius Bau, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/985/cosmobiology> erişim: 13.06.2018) 15
- Resim 11** Anish Kapoor, Anish Kapoor ve 2. eşi Sophie Walker, 2013, (Kaynak: <https://www.standard.co.uk/lifestyle/london-life/art-lovers-man-of-steel-anish-kapoor-has-found-a-new-muse-8683114.html> erişim: 16.04.2016) 16

- Resim 12** Anish Kapoor, Three Witches (Üç Cadı), 1990, kireçtaşı ve pigment, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/71/three-witches> erişim: 14.05.2019) 29
- Resim 13** Anish Kapoor, A Wing at the Heart of Things (Şeylerin Kalbindeki Halka), 1990, kayrak taşı ve pigment, değişken ölçüler, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/69/a-wing-at-the-heart-of-things> erişim: 14.05.2019) 29
- Resim 14** Anish Kapoor, Ishi's Light (Ishi'nin Işığı), 2003, fiberglas ve pigment, 315x258x244cm, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/112/ishis-light> erişim: 16.04.2016) 35
- Resim 15** Anish Kapoor, Alba, 2003, paslanmaz çelik ve lake, 230x230x53cm, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/105/alba> erişim: 16.04.2016) 47
- Resim 16** Anish Kapoor ve Paul Neagu, 2012, (Kaynak: <https://www.islingtongazette.co.uk/news/environment/huge-sculpture-unveiled-in-islington-1-1462305> erişim: 14.05.2018) 51
- Resim 17** Anish Kapoor, Untitled (İsimsiz), 1975, boya, tebeşir, çelik ve alçı, 15x121x274 cm, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/262/untitled-71> erişim: 20.05.2017) 52
- Resim 18** Anish Kapoor, Untitled (İsimsiz), 1976, karışık teknik, değişken ölçüler, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/653/untitled-70> erişim: 20.05.2019) 52
- Resim 19** Anish Kapoor, İsimsiz, 1977, Badana, Demir, Yağ, El aynası, Kumaş ve Tahta, 762x305 cm, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/261> erişim: 05.04.2016) 53
- Resim 20** Anish Kapoor, Eternal Bonds, 1977, karışık teknik, 305x244x244cm, (Kaynak: David Anham, Anish Kapoor, Phaidon Press Limited, London, New York, 2010, s.15.) 53
- Resim 21** Anish Kapoor, 1000 Names (1000 İsim), 1979-80, odun, tutkallı alçı, pigment (kırmızı, sarı ve beyaz pigmentli beş parçadan oluşan çalışma), Lisson Galeri, Londra. Tamamı: 122x183x183 cm / 1: 75x115x 9 cm / 2: 24x38x 8 cm / 3: 13x41x13 cm / 4: 8x52x52 cm / 5:30x53x53 cm, (Kaynak: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/1000-names-1000-nombres> erişim: 29.08.2015) 55
- Resim 22** Anish Kapoor, As if to Celebrate as I Discovered a Mountain Blooming with Red Flowers (Üzerinde Kırmızı Çiçekler Açan Bir Dağı Keşfetmişim Gibi Kutlamak), 1981, pigment, polistiren, ahşap, çimento ve alçı, Tate Sanat Galerisi. 1.Obje: 970x762x600 mm, 2.obje: 330x711x813 mm, 3. Obje: 210x153x70 mm (107x305x305 cm), (Kaynak: <http://anishkapoor.com/57/as-if-to-celebrate-i-discovered-a-mountain-blooming-with-red-flowers> erişim: 10.04.2016) 58

- Resim 23** Anish Kapoor, Mother As Mountain (Bir Dağ Olarak Anne), Kırmızı, 1985, pigment, ahşap ve alçı, , Walker Sanat Galerisi, Londra 140x275x105 cm, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/60/mother-as-a-mountain> erişim: 12.05.2019) 60
- Resim 24** Anish Kapoor, Dark (Karanlık), 1986, ahşap, polistiren, alçı, fiberglas, bez, alçıtaşı ve ham pigment, değişken ölçüler, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/5390/dark> erişim: 10.04.2016) 63
- Resim 25** Anish Kapoor, At The Hub Of Things (Şeyin Merkezinde), 1987, fibreglass ve pigment, 150x163x141 cm, The Artist's Studio, London, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/66/at-the-hub-of-things> erişim: 10.05.2016) 63
- Resim 26** Anish Kapoor, Here and There (Burada Orada), 1987, Kireç Taşı ve Pigment, 90 x 247 x 160 cm, The Luigi Pecci Center for Contemporary Art, Floransa, İtalya, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/1067/here-and-there-2> erişim: 15.05.2016) 65
- Resim 27** Anish Kapoor, I (Ben), 1987, pigment ve kireç taşı, Walker Art Center, 59 x 63 x 95 cm, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/4594/i> erişim: 10.06.2016) 66
- Resim 28** Anish Kapoor, Âdem (Adam), 1988-9, pigment ve kireç taşı, American Fund for the Tate Gallery, 119x102x236 cm, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/70/adam> erişim: 10.05.2016) 66
- Resim 29** Anish Kapoor, Wound (Yara), 1988, Kireç Taşı ve Pigment, 310x475x394 cm, Museo D'Arte Contamporanea Donna Regina, Napoli, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/640/wound> erişim: 18.06.2016) 68
- Resim 30** Anish Kapoor, Blood Stone (Kan Taşı), 1988, pigment ve kireç taşı, 1: 84 x 89 x 109 cm, 2: 211x 4x61 cm, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/5386/blood-stone> erişim: 15.07.2016) 68
- Resim 31** Anish Kapoor, Void Field (İçi Boş Alan), 1989, kumtaşı ve pigment, 125x125x125 cm, Sofya Ulusal Sanat Müzesi, Sofya, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/73/void-field> erişim: 10.08.2017) 69
- Resim 32** Anish Kapoor, Madonna, 1989-90, fiberglas ve pigment, 284,5x284,5x144 cm, Sofya Ulusal Sanat Müzesi, Sofya, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/65/madonna> erişim: 18.08.2016) 70
- Resim 33** Anish Kapoor, It is Man (Bu Adam), 1989-90, kum taşı ve pigment, 241x127x114 cm, Sofya Ulusal Sanat Müzesi, Sofya, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/64/it-is-man> erişim: 18.06.2016) 70
- Resim 34** Anish Kapoor, The Healing of Saint Thomas (Aziz Thomas'ın iyileşmesi), 1989-90, ahşap, fiberglas ve pigment, 35x18x2 cm, Galeri Kamel Mennour,

- Paris, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/74/the-healing-of-st-thomas> erişim: 19.07.2017) 71
- Resim 35** Anish Kapoor, Angel (Melek), 1990, kayrak taşı ve pigment, değişken ölçüler, New York, London, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/68/angel> erişim: 20.01.2017) 71
- Resim 36** Anish Kapoor, Black Fire (Siyah Ateş), 1990, fiberglas, antrasit ve pigment, 315x508x180 cm, XLIV Venice Biennale, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/771/black-fire> erişim: 20.01.2017) 72
- Resim 37** Anish Kapoor, Three Witches (Üç Cadı), 1991, kireçtaşı ve pigment, soldaki obje 205x109x90 cm, ortadaki obje 201x17x84 cm, sağdaki obje 195x116x89 cm, National Gallery of Canada, Ottawa, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/71/three-witches> erişim: 20.01.2017) 73
- Resim 38** Anish Kapoor, Earth (Yeryüzü), 1991, fiberglas ve pigment, 102x102x91 cm, Lisson Sanat Galerisi, Londra, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/79/the-earth> erişim: 28.02.2017) 74
- Resim 39** Anish Kapoor, Untitled (İsimsiz), 1991, karışık teknik, değişken boyutlar, Ushimaru, Japonya, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/78/untitled-63> erişim: 28.02.2017) 74
- Resim 40** Anish Kapoor, Descent Into Limbo (Cehenneme İniş), 1992, beton ve sıva, 600x600x600cm, A Project for Documenta IX, Lisson Galeri, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/75/descent-into-limbo> erişim: 27.02.2017) 75
- Resim 41** Anish Kapoor & David Connor, Building for a Void (Boşluk İçin İnşa Etmek), 1992, Expo 92 Seville, İspanya’da sergilenen bu eser daha sonra yol yapımı için yıkılmıştır, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/259/building-for-a-void> erişim: 20.02.2017) 76
- Resim 42** Anish Kapoor, My Body Your Body (Benim Bedenim Senin Bedenin), 1993, Pigment ve Fiberglass, 228x103x205 cm, Collection Fondazione Prada, Milano, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/85/my-body-your-body> erişim: 02.02.2017) 78
- Resim 43** Anish Kapoor, Black Stones Human Bones (Siyah Taşlar İnsan Kemikleri), 1993, Pigment ve kireç taşı, İki parça, 1: 221x84x61 cm, 2: 84x 9 x109 cm, Artist’s Studio, London, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/4459/black-stones-human-bones> erişim: 02.02.2017) 78
- Resim 44** Anish Kapoor, Untitled (İsimsiz), 1994-95, Kilkeny taşı (kalker), 203x140x125 cm, Tilburg, Hollanda, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/412/untitled-60> erişim: 02.02.2017) 79

- Resim 45** Anish Kapoor, Mountain (Dağ), 1995, Lif Levha ve Boya, 318x249x405 cm, Tachikawa, Japan, (Kaynak: David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon, London, 2010, s. 103) 79
- Resim 46** Anish Kapoor, White Dark - IV(Beyaz Karanlık), 1995, ahşap, fiberglas ve boya, 206x152.6x127.8 cm, Tilburg, Hollanda, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/5055/white-dark-i> erişim: 02.02.2017) 80
- Resim 47** Anish Kapoor, White Dark IV (Beyaz Karanlık-4), 1995, ahşap, fiberglas ve boya 206x153x128 cm, Tilburg, Hollanda, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/424/white-dark-iv> erişim: 02.02.2017) 80
- Resim 48** Anish Kapoor, Turning the World Upside Down (Dünyanın Altını Üstüne Getirmek), 1995, paslanmaz çelik, 120x120x120 cm, Fondazione Prada, Milan, (Kaynak: David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon, London, 2010, s. 219) 81
- Resim 49** Anish Kapoor, Turning the World Upside Down II (Dünyanın Altını Üstüne Getirmek II), 1995, paslanmaz çelik, 180x180x130 cm, Fondazione Prada, Milan, (Kaynak: David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon, London, 2010, s. 217) 81
- Resim 50** Anish Kapoor, Turning the World Inside Out (Dünyanın İçini Dışına Çıkartmak), 1995, paslanmaz çelik, 148x184x188 cm, Fondazione Prada, Milan, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/95/turning-the-world-inside-out> erişim: 02.02.2017) 82
- Resim 51** Anish Kapoor, Turning the World Inside Out II (Dünyanın İçini Dışına Çıkartmak II), 1995, krom ve bronz, 180x180x130 cm, Fondazione Prada, Milan, (Kaynak: David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon, London, 2010, s. 218) 82
- Resim 52** Anish Kapoor, Ghost (Hayalet), 1997, kilkeny kireçtaşı, 195 x 140x x120 cm, London, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/88/ghost> erişim: 02.02.2017) 83
- Resim 53** Anish Kapoor, Untitled (İsimsiz), 1997, Untitled (İsimsiz), 1998, Making the World Many (Dünyayı çoğaltmak), 1997, paslanmaz çelik, 198x100x100 cm, 120x120x22 cm, 217x143x172 cm, Kensington Gardens, London, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/713/untitled-untitled-making-the-world-many> erişim: 03.02.2017) 83
- Resim 54** Anish Kapoor, At the Edge of the World, 1998 (Dünyanın bir Köşesinde), fiberglass, pigment, 8 m3, Axel Vervoordt Gallery, Hong Kong, (Kaynak:< <http://www.axel-vervoordt.com/en/inside/our-story/history#!/anish-kapoor-at-the-edge-of-the-world>> erişim: 06.02.2016) 85
- Resim 55** Anish Kapoor& Neil Thomas, Taratantara, 1999, PVC, 50m Uzunluk, 25m Genişlik, Baltic Flour Mills, Gateshead, (Kaynak:

- http://balticplus.uk/images/20735/1920x854_s1_f1_cffffff_m0_q90/anish-kapoor-tarantara-05/?_pef1B erişim: 11.02.2016) 87
- Resim 56** Anish Kapoor& Neil Thomas, Tarantara, 1999, PVC, 50m Uzunluk, 25m Genişlik, Baltic Flour Mills, Gateshead, (Kaynak: <http://www.jjcarter.com/tarantara-1999-by-anish-kapoor-cs-5031.php> erişim: 11.02.2016) 88
- Resim 57** Anish Kapoor, Sky Mirror (Gökyüzü Aynası), 2001, paslanmaz çelik, 6 m çap, 10 ton, Nottingham Playhouse, London (Kaynak: <http://www.nottinghamplayhouse.co.uk/files/images/pageimage/95.eb890828/600x600.fit.jpg&t=.jpg> erişim: 11.02.2016) 89
- Resim 58** Anish Kapoor, Marsyas, 2002, demir ve PVC, Tate Modern Müzesi, Londra. (Kaynak: Nicolas Baume, Anish Kapoor: Past, Present, Future, MIT Press Books, Institute of Contemporary Art, Boston (USA),2008 s.21) 90
- Resim 59** Anish Kapoor, My Red Homeland (Benim Kırmızı Vatanım), 2003, balmumu, yağlıboya, paslanmaz çelik, 12 metre çap, 20 ton, Kunsthau Bregenz, Avusturya (Kaynak: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3650213/Pigments-of-the-imagination.html> erişim: 11.02.2016) 93
- Resim 60** Anish Kapoor, Cloud Gate (Bulut Kapısı), 2004, paslanmaz çelik, 1006x2012x1280 cm, 168 adet dev paslanmaz çelik levha, 110 ton, Millenium Park, Chicago,USA (Kaynak: <http://millenniumparkfoundation.org/places/cloud-gate/> erişim: 11.02.2016) 95
- Resim 61** Anish Kapoor, Model for Dante (Dante için Model), 2006, (Kaynak: David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon, New York, 2010 (2. Basım), s. 504) 97
- Resim 62** Anish Kapoor, Ascension (Göğe Yükseliş), Sao Paulo, Brezilya (Kaynak: <http://www.mymodernmet.com/profiles/blogs/list/tag/anish+kapoor> erişim: 12.02.2016) 97
- Resim 63** Anish Kapoor, Past, Present, Future (Geçmiş, Şimdi, Gelecek), 2006, mekanik kol, bal mumu ve yağlı boya, 345x890x445 cm, Lisson Gallery, Londra (Kaynak: David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Basım), s. 431) 98
- Resim 64** Anish Kapoor, Svayambhu (Kendinden Yaratılmış), 2007, mekanik kol, bal mumu ve yağ bazlı boya, 4.5x8x2.3 m, Nantes Güzel Sanatlar Müzesi (Nantes Musee des Beaux) (Kaynak: <http://anishkapoor.com/138/svayambh> erişim: 29,05,2019) 99

- Resim 65** Anish Kapoor, Memory (Hafıza), 2008, korten çelik, 14.5x8.97x4.48m, Deutsche Guggenheim Berlin, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/128/memory>, erişim: 10.06.2019) 101
- Resim 66** Anish Kapoor, Memory (Hafıza) maketi, 2008, (Kaynak: <https://www.commarts.com/project/17089/anish-kapoor-memory>: erişim:10.06.2019) 102
- Resim 67** Anish Kapoor, Hive (Kovan), (yandan görüntüsü) 2009, Corton Steel (Korten Çelik), 560x1007x755m, Royal Academy of Art, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/695/hive> erişim: 10.02.2017) 104
- Resim 68** Anish Kapoor, Hive (Kovan)(önden görüntüsü), 2009, Corton Steel (Korten Çelik), 560x1007x755m, Royal Academy of Art, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/695/hive> erişim: 10.02.2017) 104
- Resim 69** Anish Kapoor, Svayambhu (Kendinden Yaratılmış), 2009, mekanik kol, ray, bal mumu, yağ bazlı boya, değişken ölçüler, Royal Academy of Art (Kraliyet Sanat Akademisi) (Kaynak: <https://farticulate.wordpress.com/2010/12/09/9-december-2010-anish-kapoor-selected-installations-interviews/> erişim: 12.06.2019) 105
- Resim 70** Anish Kapoor, Dismemberment of Joan Arc (Jan d'Arc'ın parçalanması), 2009, karışık teknik, delik 1600x400 cm; tepeler 800x800 cm, çubukları 200x450 cm, Brighton'da kent pazarı (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Baskı), s. 480) 106
- Resim 71** Anish Kapoor, Shooting into the Corner (Köşeye Ateş Etmek), 2009, karışık teknik, top atışı, 1450x897x448 cm, roket 31x24x24 cm, Museum für Angewandte Kunst (MAK), Viyana. (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Baskı), s. 485) 108
- Resim 72** Anish Kapoor, Tall Tree and the Eye (Uzun ağaç ve Göz), 2009, paslanmaz çelik, 13x5x5m, DLeeum, Samsung Museum of Art, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/391/tall-tree-and-the-eye> erişim: 10.06.2019) 109
- Resim 73** Anish Kapoor, Dismemberment (Parçalanma), Site I, 2009, PVC ve çelik, 25x25x84m, The Farm, Kaipara Bay (Kaipara Körfezi Çiftliği), Yeni Zelanda, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/127/dismemberment-site-i> erişim: 10.02.2017) 110
- Resim 74** Anish Kapoor, Dismemberment (Parçalanma), Site I, 2009, PVC ve çelik, 25x25x84m, The Farm, Kaipara Bay (Kaipara Körfezi Çiftliği), Yeni Zelanda (Kaynak: <http://anishkapoor.com/127/dismemberment-site-i> erişim: 10.02.2017) 111

- Resim 75** Anish Kapoor, Greyman Cries, Shaman Dies, Billowing Smoke, Beauty Evoked (Greyman Ağlar, Shaman ölür, Dalgalanan Duman, Güzelliği Uyandıran), 2009, beton, enstalasyon, değişken ölçüler, Royal Academy of Arts, (Kaynak: Lowe ve Schaffer, 2009: 33) 113
- Resim 76** Anish Kapoor, Identity Engine (Kimlik Makinası), 2009, Kapoor atölyesi, (Kaynak: Adam Love, Michael Perry, Piers Wardeble, Simon Schaffer, Anish Kapoor, Turner yayınları, 2009, 164) 114
- Resim 77** Anish Kapoor, Identity Engine (Kimlik Makinası), 2009, Kapoor atölyesi, (Kaynak: Adam Love, Michael Perry, Piers Wardeble, Simon Schaffer, Anish Kapoor, Turner yayınları, 2009, 164) 114
- Resim 78** Anish Kapoor, doku detay örnekleri, 2009, Kapoor atölyesi, (Kaynak: Adam Love, Michael Perry, Piers Wardeble, Simon Schaffer, Anish Kapoor, Turner yayınları, 2009, 93, 13, 145, 142) 115
- Resim 79** Anish Kapoor, Temenos, 2010, Middlesbrough, 50x50x110m, çelik, İngiltere, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/760/temenos> erişim: 29.05.2019) 116
- Resim 80** Anish Kapoor, Turning the World Upside Down, Jerusalem (Dünyayı Tersine Çevirmek, Kudüs), 2010, paslanmaz çelik, 5x5x5m, Crown Plaza, Israel Museum, Jerusalem, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/111/turning-the-world-upside-down> erişim: 11.06.2019) 117
- Resim 81** Anish Kapoor, Between Shit and Architecture (Dışkı ve Mimarlık Arasında) 2011, beton, çelik, değişken ölçüler, Chapelle des Petits-Augustin, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Galerie Kamel Menhour, Paris (Kaynak: <http://anishkapoor.com/691/between-shit-and-architecture> erişim: 12.06.2019) 119
- Resim 82** Anish Kapoor, Leviathan (Dev Gemi), 2011, PVC, 33.6x99.89x72.23 m, Palais, Paris, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/684/leviathan> erişim: 10.06.2019) .. 121
- Resim 83** Anish Kapoor, Leviathan (Dev Gemi), 2011, PVC, 33.6x99.89x72.23 m, Palais, Paris, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/684/leviathan> erişim: 10.06.2019) 122
- Resim 84** Anish Kapoor, ArcelorMittal Orbit, 2012, metal, 114,5 metre, 900 ton, East Londra Olimpiik Park (Kaynak: <https://www.dezeen.com/2010/03/31/arcelormittal-orbit-by-anish-kapoor/> erişim 16.04.2016) 124
- Resim 85** Anish Kapoor, Dissection (Tahlil), 2012, kanvas üzeri silikon, 223x305x20cm, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/4692/dissection> erişim: 10.04.2018) 126
- Resim 86** Anish Kapoor, Kariah IV, 2012, pigment ve silikon, 143x116x29cm, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/3960/kariah-iv> erişim: 10.04.2018) 126

- Resim 87** Anish Kapoor, 1st Body (1.Beden), 2013, Reçine, değişken ölçüler, Martin Gropius Bau, Berlin (<http://anishkapoor.com/971/1st-body> erişim: 10.04.2018) 127
- Resim 88** Anish Kapoor, Sympohony for a Beloved Sun (Sevgili Güneş için Bir Senfoni), 2013, Balmumu, çelik, kanvas ve boya, boyutlar değişken, Berlin, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/943/symphony-for-a-beloved-sun>, erişim: 10.06.2019) 128
- Resim 89** Anish Kapoor, Double (Çift), granit, 3x1.70 m, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul, (Kaynak: <https://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/haberler/anish-kapoorun-eseri-sakip-sabanci-muzesinin-koleksiyonuna-katildi> erişim: 10.05.2017) 129
- Resim 90** Anish Kapoor, Ark Nova, 2013, P.V.C, 18x29x36m, Lucerne Festival, Japonya, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/957/ark-nova> erişim 16.04.2016) 130
- Resim 91** Anish Kapoor, Ark Nova, çizim (Kaynak: <https://www.aerotrope.com/what-we-do/art/ark-nova.html> erişim 16.04.2016) 132
- Resim 92** Anish Kapoor, Ark Nova, iç bölümü (Kaynak: <https://www.dezeen.com/2013/09/26/ark-nova-by-arata-isozaki-and-anish-kapoor-completes/> erişim 16.04.2016) 132
- Resim 93** Anish Kapoor, Descension, 2014, PVC ve çelik, 25x25x84m, Kochi-Muziris Biennale (Bienal), (Kaynak: <http://anishkapoor.com/1003/kochi-muziris-biennale-2014-2015> erişim: 10.02.2017) 133
- Resim 94** Anish Kapoor, Gold Corner (Altın Köşe), 2014, fiberglas ve altın 63.5x63.5x63.5cm, Kochi-Muziris Biennale, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/1064/gold-corner> erişim: 10.02.2017) 135
- Resim 95** Anish Kapoor, Dirty Corner (Kirlı Köşe), 2015, saldırıya uğrandıktan sonra, Versay Bahçesi, (Kaynak: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/mar/13/anish-kapoor-interview-isis-shamima-begum-racism> erişim: 10.02.2017) 136
- Resim 96** Anish Kapoor, Dirty Corner (Kirlı Köşe), 2015, saldırıya uğrandıktan sonra, Versay Bahçesi, (Kaynak: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/mar/13/anish-kapoor-interview-isis-shamima-begum-racism> erişim: 10.02.2017) 137
- Resim 97** Anish sergiden görüntü, 2015, silikon ve pigment, değişken ölçüler, Lisson Galeri, (Kaynak: <http://stonediesel.com/anish-kapoor-fleshy-resin-silicone/> erişim: 09.02.2018) 139

- Resim 98** Anish Kapoor, Shade 2016, silikon, fiberglas ve gazlıbez, 230x325x225cm, Lisson Galeri, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/4771/shade> erişim:09.02.2018) 140
- Resim 99** Anish Kapoor, Vantablack S-VIS, 2016, Surrey Nano Systems (Surrey Nano Sistem), (Kaynak: <https://bigumigu.com/haber/en-siyah-siyah-daha-ne-kadar-siyahlasabilir/> erişim: 12.05.2019) 141
- Resim 100** Anish Kapoor, Horizon Red (Kırmızı Ufuk), 2016, paslanmaz çelik ve lake, 185x185x21cm, Lisson Galeri, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/4562/horizon-red> erişim: 09.02.2018) 142
- Resim 101** Anish Kapoor, Sky Mirror (for Hendrik) (Gökyüzü Aynası-Hendrik için), 2017, paslanmaz çelik, 6.2x2.5x2 m, De Pont Sanat Vakfı, Tilburg, Hollanda. (Kaynak:<http://anishkapoor.com/4865/sky-mirror-for-hendrik> erişim 16.04.2019) 144
- Resim 102** Anish Kapoor, Sky Mirror (for Hendrik) (Gökyüzü Aynası-Hendrik için), 2017, paslanmaz çelik, 6.2x2.5x2 m, De Pont Sanat Vakfı, Tilburg, Hollanda. (Kaynak:<http://anishkapoor.com/4865/sky-mirror-for-hendrik> erişim: 16.04.2019) 145
- Resim 103** Anish Kapoor, 2018, A Blackish Fluid Excavation (Siyahımsı Bir Sıvı Kazısı), paslanmaz çelik ve reçine, 150x140x750cm, Kapoor atolye. (Kaynak: <http://anishkapoor.com/5160/a-blackish-fluid-excavation> erişim 16.04.2019) 146

KISALTMALAR

A.B.D.	: Amerika Birleşik Devletleri
Bkz.	: Bakınız
CAD	: (Computer Aided Design) Bilgisayar Destekli Tasarım
Çev.	: Çeviren
Eyt.	: Eserin Yapılış Tarihi
PAC	: Pinchuk Art Centre (Pinchuk Sanat Merkezi)
PVC	: Polivinil Klorid
R.A.	: Royal Academy of Art (Kraliyet Sanat Akademisi)
Web	: Web sayfası
Vb.	: ve benzeri

GİRİŞ

Bu çalışma, Hint asıllı, İngiliz vatandaşı, Kraliyet Akademisi üyesi ve Britanya İmparatorluk Nişanı (Turner ödülü) sahibi, postmodern kuşağın en etkili heykeltıraşlarından olan Anish Kapoor'un, yaşamı, sanatı ve eserlerini kapsamaktadır. Kapoor'un sanatını etkileyen faktörleri anlayabilmek için sanat anlayışı, felsefesi ve sanatının gelişimi, eserleriyle birlikte kronolojik bir sıralama ile başlangıcından günümüze kadar incelenmiştir.

“Anish Kapoor Yaşamı ve Sanatı” adlı bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm, sanatçının Hindistan'da geçen çocukluğundan başlamaktadır. Kapoor'un sanat anlayışını, felsefesini ve eserlerinde kullandığı nosyon ve metaforları anlayabilmek için, çalışmanın bu bölümünde, Kapoor'un yaşamı ele alınmıştır. Sanatçının doğduğu, yetiştiği coğrafyanın kültürü, aldığı eğitim ve sosyo-kültürel yapısının sanat yaşamına etkisi incelenmiş, yaşamı ve sanatı ana başlıklarıyla tarihsel sıralama ile hazırlanmıştır. Kapoor'un eserlerini anlayabilmek için çalışmanın ikinci bölümünde, Kapoor'un sanat anlayışı ve sanat felsefesi iki ayrı madde olarak irdelenmiştir. Burada sanatçının, kendi anlatımı ile sanatsal bakış açısı ve felsefesi aktarılmıştır. Anish Kapoor'un, etkilendiği sanatçılar, beslendiği sanat akımları, çağdaş sanattaki konumu, gelişimi ve postmodern dönemin sanatçı üzerinde oluşturduğu etkileri incelenerek, sanatçının sanat anlayışı irdelenmiştir. Bu anlayış içerisinde, kullandığı farklı malzemelerin seçimi doğrultusunda sanatındaki gelişimi aktarılmıştır. Kapoor'un sanat felsefesini anlayabilmek için, sanat hayatının şekillenmesindeki en temel etken olan, sanatçının felsefi öğretileri doğrultusunda içsel yolculuğu irdelenmiştir. Kapoor'un sanat felsefesi alt madde ile genişletilerek, eserlerinde kullandığı imgeler ve metaforlara yer verilmiştir. Üçüncü bölümde ise; Kapoor'un sanat eğitimi ve sanatının ilk yıllarına yer verilmiştir. Kapoor'un sanatının temel sütunlarından biri olan Asya kültürünü, mistisizmi ve spiritüalizmi yansıtan pigmentin, Kapoor'un sanat yaşamına nasıl dâhil olduğu anlatılmıştır. Aynı zamanda sanatçıya liberal bir bakış açısı kazandıran Kibutz'daki eğitim hayatına ve yaşamının dönüm noktalarından biri olan, sanatçıyı post modern kültür, ezoterizm ile karşılaştıran İngiltere'deki eğitimine değinilmiştir. Kapoor'un sanat yaşamında sanatının anlamı, felsefesi ve kültürel eklektisizmi ele alış tarzı irdelenmiş, Kapoor'un devasa

heykeller yaratabilmek adına ölçü aletleri, mühendis ve mimarlar ile iş birlikleri ele alınmıştır.

Kapoor, sanat yaşamının her evresinde farklı ve yeni bir malzemeyi, maddeyi çalışmalarına katmıştır. Yeni malzeme ya da madde ile çalışmalarını gerçekleştirirken, daha öncekileri de eserlerinde kullanmaya, hatta geliştirmeye devam etmiştir. Kapoor, bu maddelerin bazılarını da birleştirerek ve geliştirerek yeni eserler oluşturmayı sürdürmüştür. Çalışmalarına kattığı her bir malzemenin, Kapoor'un sanatında ve felsefesinde bir etkisi olmuş ve sanat dünyasında bilinirliğini arttırmıştır. Bu sebeple, Anish Kapoor'un sanat yaşamındaki farklı malzeme çeşitliliğinden dolayı, sanatçının eserleri, dönemsel malzeme kullanımının başlangıcına göre ve günümüze kadar tarihsel olarak maddelendirilmiştir. Sanat eğitimi ve sanatının ilk yıllarıyla başlayan dönem, sonrasında *toz pigment, polistiren-fiberglas, taş, paslanmaz çelik, pvc, balmumu, korten, beton, silikon-reçine dönemi eserleri* ve *son dönem eserleri* olarak alt başlıklarla incelenmiştir. Kapoor, sanat yaşamının her döneminde keşfettiği malzemeleri kullanması sebebiyle eserleri, kronolojik sırayla anlatılırken başka bir dönemin içinde de yer alabilmiştir. Sanatçının eserleri yapılış tarihine göre dönemler içerisinde anlatılmış ve çok sayıda eseri olan Anish Kapoor'un, sanat yaşamındaki, dönüm noktası niteliğindeki çalışmaları seçilerek irdelenmiştir.

Bu araştırmada, Anish Kapoor'un sanatçı yönü incelenerek, metodoloji olarak geniş bir literatür taraması yapılmıştır. Sanatçının eserleri, eleştirmenler tarafından irdelenirken, temel kaynak olarak sanatçının genellikle röportajlarında eserleri hakkındaki yorumlardan yola çıktıkları gözlemlenmiş, sanatçının yapmış olduğu bu yayınlardan çokça yararlanılmıştır. Kapoor'un kitapları, sergi katalogları, sanatçı ile yapılan yazılı ve görsel röportajlar, sergi yazıları, sanatçının kendi yazdığı makaleleri ve yazılan makalelerden yararlanılmıştır.

Kapoor, çağımızın yaşayan sanatçılarından ve popüler olması sebebiyle her sergisi ile ilgili en az birkaç röportaj bulmak mümkün olmuştur. Genellikle uyum içerisinde olan ve birbirlerini tamamlayan bu röportajların çelişen kısımlarında ise; her iki kaynaktan da örnekler verilerek kaynakları ve görüşleri gösterme yoluna gidilmiştir.

Kaynakların neredeyse tamamı, asıl kaynak dili olan İngilizce'den Türkçe'ye çevrilmiştir. Almanca kaynaklardan da yararlanılarak, Türkçe'ye çevrilmiştir. Sanatçı hakkındaki kaynaklar; sanatçının bilinirliği arttıkça yerel kaynaklardan uluslararası kaynaklara doğru bir geçiş göstermiştir. Sanatçı ve bazı eserleri hakkında bilgi ve belge bulunmayan konular hakkında soru listesi hazırlanıp sanatçıya ulaşılmaya çalışılmış ancak geri dönüş sağlanamamıştır. Kaynak bulunmayan ya da kaynağı yetersiz olan konular tezde ele alınmamıştır. Sanatçının eserlerinin konuları ve sergilediği yerlerin sürekli değişmesi sebebiyle, en güncel olan çevrimiçi kaynaklar tercih edilmiştir. Görsel kaynakların, kitap ya da katalog vb. çekimlerinde düşük çözünürlükle olması sebebiyle, görsellerin büyük çoğunluğu Anish Kapoor'un güncel olan kendi web sayfasından ya da eserlerin sergilendiği galerilerin web sayfalarından temin edilmiştir. Eserlerin boyutları, oranları, kullanılan malzemeler, birkaç kaynaktan kontrol edildikten sonra, en güvenilir olan Anish Kapoor'un ya da sergilenmiş galerilerin sayfalarından ve güncel olan kaynaklar üzerinden belirtilmiştir.

Sanatçının eserlerini birlikte tasarladığı mimarlar ve mühendislerin bilgileri de sanatçının eserlerine olan büyük katkılarından dolayı ele alınmıştır. Sanatçının sanat anlayışını çözümlemek için felsefe, sosyoloji ve psikoloji kaynaklarından yararlanılmıştır. Kapoor'un tüm eserleri incelenmiş, önemli bir bölümü analiz edilerek araştırmaya ilave edilmiş ve sanatçının bakış açısı, sanat eleştirmenleri ve felsefecilerin söylemleri dikkate alınarak araştırmanın temeli oluşturulmuştur. Bunun yanısıra Kapoor'un oluşturduğu dünyanın, eserlerinin kavramsal aktarımı vurgulanmıştır.



1. BÖLÜM

ANISH KAPOOR'UN YAŞAMI

1. BÖLÜM

ANISH KAPOOR'UN YAŞAMI

1.1. Biyografi

Anish Kapoor, 12 Mart 1954 yılında Hindistan Bombay¹'da Hint asıllı bir baba ve Iraklı Yahudi bir annenin ilk çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Babası Hindistan Deniz Kuvvetlerinde harita mühendisi olarak çalışmıştır (Higgins, 2008). Kapoor, Hindistan'ın prestijli okullarından biri olarak bilinen Dehradun'daki "The Doon School" da eğitim görmüştür (Price, 2010: 493). The Doon School'daki eğitim hayli kozmopolitan² bir yapıya sahiptir. Okulun genel anlayışı ise; laik anlayışlar çerçevesinde, liberal, eşitlik ve disiplindir. Kapoor, okulda aldığı eğitimi şu sözler ile açıklar: "Jahangir ve Akbar hakkında ne öğrendik ise XIV. Louis ve I. Elizabeth hakkında da bir o kadar şey öğrettiler". Okulda aldığı eğitim şeklini beğense de bu okulda geçirdiği zamandan nefret ettiğini söylemiştir (Price, 2010: 493).

Kapoor ailesinden ise "olağan üstü modern insanlar" olarak bahsetmektedir . Ailesinin aynı zamanda özverili kişiler olduğunu ise; iki oğlunun dünyanın başka yerlerini de görebilmesi için babasının bir yıllık maaşını uçak biletine verip çocuklarını İsrail'e göndermesiyle anlıyoruz.

1971 yılında kardeşiyle İsrail'e giden Anish, *Kibutz*³ köyünde yaşar. İsrail Üniversitesi elektrik mühendisliğinde okumaya başlar, 6 ay sonra matematik ile başa çıkamadığını anlayınca üniversiteden ayrılıp tekrar Kibutz'a dönmüş ve düzenli olarak resim yapmaya başlamıştır (Price, 2010: 493). Sanatçı bir röportajında, Kibutz'da kaldığı

¹Bombay: Günümüzde Mumba. Hindistan'ın Maharaştra eyaletinin başkenti,(Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Mumbai> erişim:15.03.2016)

² Kozmopolitan: bireyin insanlık adı verilen büyük komüniteye aitliğini savunan, yerel nitelikteki bağlılığın yerini evrensel bağlılığın aldığı, evrensel düşüncelerin benimsendiği, tüm dünyanın ülke ya da vatan olarak gördüğü; genellikle bu görüşlerle ilgili etiksel, sosyolojik ve siyasi felsefelerin tanımlanmasında kullanılan bir kavramdır. 1938 (Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kozmopolitanizm> erişim: 16.05.2016)

³ İsrailde eşitlik ve ortaklık üzerine kurulu bir yaşam bölgesi. Sosyalizm ve Siyonizm temelli bir hareket olan Kibbutz günümüze kadar ulaşmayı başaran nadir sosyalist hareketlerden biridir. (Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kibutz> erişim: 16.05.2016)

sıralarda sanatçı olmaya karar verdiğini söyler, daha sonra İngiltere'ye gidip sanat okulunda okumaya da yine Kibutz'da yaşarken karar vermiştir (Weiner, 2009).

1973 yılında İngiltere'ye taşınıp Hornsey sanat okulunda sanat eğitimi alır. Burada birçok sanatçı ile tanışma fırsatı bularak yoğun bir üretim dönemine giren Anish, özellikle idolünün Paul Neagu⁴ olduğunu söyler. Neagu, sanatçının Hornsey'de eğitim alırken öğretmenliğini yapan kişidir. Neagu'nun hayat hikâyesini incelediğimizde, Anish'in hayat hikâyesi ile benzerlik gösteren birçok yan görebiliriz. Anish, elektronik mühendisliğini bırakıp sanatçı olmaya karar vermiş, Neagu'da mühendislik eğitimi almış olmasına rağmen sanatı tercih etmiştir. Her ikisi de İngiltere'ye göç etmiş ve her ikisi de sanat yaşamlarında, aldıkları mühendislik eğitiminden izler taşıyarak geometriyi ve mekanik yöntemleri kullanmışlardır.



Resim 1 Anish Kapoor, 1973,
(Kaynak:
<https://www.theartstory.org/artist-kapoor-anish-life-and-legacy.htm>
erişim: 12.05.2016

Anish, Neagu ile olan yakın temasından ötürü yurtdışındaki akımlardan haberdar olmuş, sanata daha evrensel bir gözle bakmaya başlamış ve sanatın geçmişini daha iyi bir

⁴ 1938 Budapeşte doğumlu olan romen asıllı Neagu, resim eğitiminin yanısıra mühendislik üzerine de uzmanlık yapmıştır. İngiltereye 1969 yılında Richard Demarco'nun davetiyle gelir ve sanat yaşamına burada devam eder. Sanatçı çok yönlü olmak ile birlikte heykel, resim, desen ve performansları arasındaki ilişki gözlemlenebilir derecededir. Yarı geometrik, resim ve çizimleri, dokunsal yapılar, mekanik yöntemler, mistik ve gizli performans gibi çeşitli tarlarda çalışmış ve eserler sergilemiştir.

şekilde irdeleme şansı bulmuştur. Öte yandan Neagu'nun gizli ve mistik performansları Anish'e nesneler hakkında düşünebilmek için yeni imkânlar sunmuştur. Özellikle Kapoor'un 1973'teki Serpentine Galerisi'nde açtığı "Dokunulabilir ve Elle Tutulabilir Objeler" çalışması bu etkileşimin örneğidir (Price, 2010).

Kapoor, ilk sergisini 1974 yılında, Londra, Serpentine Galerisinde, "Art Into Landscape" adıyla açar ve sonrasında da Royal Akademisindeki "Genç Çağdaşlar" sergisine seçilir. 1975 yılında ise, *Untitled (İsimsiz)* adlı eseri, kireç taşından yapılmış ilk çalışmaları arasında yer alır (Cooke, 2009).



Resim 2 Anish Kapoor, *Untitled*, (İsimsiz), 1977-78, karışık teknik, değişken ölçüler, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/612/untitled-69> erişim: 15.08.2016)



Resim 3 Marcel Duchamp, "Even", *The Large Glass* (Büyük Cam), 1915-23, yağ, vernik, kurşun, folyo, kurşun tel ve iki cam panel toz, 277,5 x 177,8 x 8.6 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, (Kaynak: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/wwi-dada/dada1/a/duchamp-the-bride-stripped-bare-by-her-bachelors-even> erişim: 17.08.2017)

1977 yılında, Chelsea Sanat Okulu'na devam ettiği yıllarda Marcel Duchamp ile tanışmasıyla Duchamp'a olan ilgisi artar. Kapoor, Duchamp'ın eserlerinden etkilenerek, birçok enstalasyon çalışması gerçekleştirmiştir (Price, 2010: 493). Kapoor, 1979 yılında, Wolverhampton Polytechnic'de dersler vermeye başlamıştır.

Anish Kapoor, 1979 yılında Hindistan seyahati sırasında, tapınakta tören amacıyla kullanılan işlenmemiş toz pigmenti keşfetmiş ve heykel malzemesi olarak kullanmaya başlamıştır. Bu durum, Kapoor'un sanat hayatında, pigment döneminin başlangıcını oluşturmaktadır.

Anish Kapoor, toz pigmentleri ilk olarak ise; 1979 yılında, *1000 İsim (1000 Names)* adlı eserinde kullanır. Toz pigmentler sanatçı için yeni bir keşiftir, Hindistan ziyareti esnasında keşfettiği bir malzemedir. Fakat esas önemli keşfi, tek olan formlar ve modüler resmi dildir (Price, 2010: 493).

Anish Kapoor, 1980'lerin başlarında Britanyalı heykeltıraşların, heykel bağlamındaki yeni eğilimlerin öncülüğünü üstlenmesiyle, akım gibi söz edilen Yeni İngiliz Heykeli'ni temsil eden sanatçılar arasında yer alır. Kapoor ile birlikte Bill Woodrow, Tony Cragg, Richard Deacon gibi sanatçılar da bu hareketin içinde yer almışlardır. Geleneksel heykel tekniklerinden uzak, enstelasyon ve asamblaj⁵ çalışma anlayışını ön planda tutarak, İngiliz heykelini ön plana çıkarmışlardır. Kapoor, 1981 yılında, *20.yy.'da İngiliz Heykeltıraşlığı Sergisi*'ne katılmasıyla, kariyeri için önemli bir adım gerçekleştirmiştir. Wihetepel'de yapılan bu sergi sanatçıyı, İngiliz heykeltıraşlığının yüzyıllık dönemi kapsamında yer edinmesine olanak sağlar (Price, 2010: 495).



Resim 4 Anish Kapoor, Anish Kapoor, Barbara Gladstone, Armand Castellani ve Albright-Knox, Helen Raye, 1986. New York, (Kaynak: <https://www.albrightknox.org/tags/anish-kapoor> erişim: 17.07.2017)

⁵Asamblaj: Asamblaj terimi ilk defa Jean Dubuffet tarafından 1953'te doğal veya hazır malzemelerin parçalarından oluşturulan sanat eserlerini tanımlamak için kullanılmıştır. Bazı eleştirmenler bu terimin, iki boyutlu olan kolajdan ayrı olarak sadece üç boyutlu nesneler için kullanılması gerektiğini ifade etseler de konuda ulaşılmış bir fikir birliği yoktur. Genel anlamıyla asamblajın, fotomontajlardan mekân düzenlemelerine kadar geniş bir yelpazede yer alan sanat eserlerini kapsadığı söylenebilir. (Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Asamblaj> erişim: 02.05.2017)

Sanatçının, New Yorklu galerici Barbara Gladstone ile tanışması, XL Venedik Bienali'nde eserlerinin yer almasıyla gerçekleşir. (Price, 2010: 495). 1982 yılında da Walker Art Gallery'de dersler vermiştir.

Kapoor, 1983 yılında üç kişisel sergi ve on iki toplu gösteri gerçekleştirmiştir. Sanatçıyı Rotterdam'daki T Venster Galerisi'ndeki sergisi onu çok etkilemiştir. Çünkü ilk kez bu sergide mekânı kullanarak eserini sergiler ve eseri ortaya çıkaran, anlamlandıran en önemli şeyin mekân olduğunu düşünür. Böylece, mekânsal çalışmaların temelini de ilk kez İngiltere'de atmış olur. (Price, 2010: 497)



Resim 5 Anish Kapoor, Mother as a Mountain, Black (Bir Dağ Olarak Anne, Siyah), 1985, pigment, tahta ve tutkalı alçı, Walker Sanat Galerisi, Londra, 140 x 275 x 105 cm, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/4521/mother-as-a-mountain-black> erişim: 17.08.2017)

Kapoor, ilk olarak geometrik ve içi boş eserler üretmeye, 1985 yılında başlamıştır. “*Mother as Mountain*” (Bir Dağ Olarak Anne) eseri ise, geometrik ve içi boş form çalışmalarına en iyi ilk örneklerdendir. Kapoor bu çalışmada, çoklu çalışmalardan tekil nesnelere doğru bir geçiş gerçekleştirir ve formlar içe doğru dönmeye başlar (Price, 2010: 497).

Kapoor, 1986 yılında, New York'taki sanat yerini, ikinci sergisini açarak sağlamlaştırmıştır. Barbara Gladstone Galerisinde açılmış bu sergi, Kapoor'un eserlerinin

Amerikalı koleksiyonerler tarafından yoğun bir ilgiyle karşılanmasını sağlar (Price, 2010: 497).

Sanatçı, taş çalışmalarını ilk olarak 1987 yılında, “*Burada Orada*” (*Here and There*) eseri ile gerçekleştirdi (Price, 2010: 497). Psikanalizdeki zaman ve sonsuzluk ile bağını bu ve sonraki eserlerinde devam ettirmiştir. Günümüze kadar eserlerini üreteceği atölyesini de, Londra’nın güneyindeki Camberwell’e bu dönemde taşımıştır (Kilimci, 2012: 156)

Sanatçının, Japonya ile bağlantılarının başlagıcını, British Council tarafından gerçekleştirilen Art Now: A Subjective View (Günümüzde İngiliz Sanatı: Özne bir Görüş) olmuştur. Bu sergi altı farklı yerde sergilenir. 1989 yılında, Japonya’da ‘Kohji Ogura Galeri’deki sergi, sanatçının eserlerinin tanınmasında önemli bir etken olmuştur (Price, 2010: 497).

Anish Kapoor, 1990 yılında 44. Venedik Bienali’nde İngiltere’yi temsil ederek Premio Duemila Ödülü layık görülmüştür.

Sanatçı, 1991 yılında “*Şeylerin Kalbindeki Halka*” (*A Wing at the Heart of Things*) çalışması ile Turner Ödülü’ne layık görülmüştür.

Kapoor, ilk olarak ezoterizme⁶ yönelmeye başlaması *Black Fire (Siyah Ateş)* adlı eseri ile gerçekleşir. Bunu 1991 yapımı *Three Witches (Üç Cadı)* eseri takip eder (Price, 2010: 499). Sanatçı, bir amaç doğrultusunda yapmış olduğu ilk eseri 1992 yılında, *Descent Into Limbo (Cehenneme İniş)* çalışması ile ‘A Project for Documenta IX’ sergisi için gerçekleştirir.

1992 yılında, sergilerde mekân kullanımı ve mimari bilgi, sanatçı için önem kazanır ve onlardan yararlanması gerektiğini düşünür. Böylece Kapoor, eserini

⁶ Ezoterizm: Bir konudaki derin bilgilerin ve sırların ehil olmayanlardan gizlenerek, bir üstad tarafından sadece ehil olanlara inisiyasyon yoluyla öğretilmesidir. Ezoterik düşünce sistemi ise, bunların üzerine çıkmayı, kutsal kitapları sözleriyle değil, özleryle yorumlamayı, "iman" ın "akıl" a aykırı olamayacağını ve insanların akıllarıyla doğruluğunu kabul edemeyecekleri bir takım olay ve buyruklara inanmak zorunda bırakılamayacağını ifade eden bir akımı temsil eder. Bu nedenle Ezoterizm bir din veya bir inanç sistemi değildir. (Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ezoterizm> erişim: 02.04.2016)

gerçekleştirmek için mimar ile çalışmaya başlar. Böylece, 1992 yılında Mimar David Connor ile çalışarak, İspanya'nın Seville kentinde yapılacak olan 'Expo 92' için "*Building for a Void*" (*Boşluk için İnşa Etmek*) eserini gerçekleştirmiştir (Price, 2010: 499).



Resim 6 Anish Kapoor, Mountain (Dağ), 1995, Alüminyum, 318 x 249 x 405 cm, Simcoe Park, Toronto, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/937/mountain-2> erişim: 17.05.2017)



Resim 7 Anish Kapoor ve eşi Susanne Spicale, İngiltere, (Kaynak: <http://www.wireimage.com/celebrity-pictures/Susanne-Kapoor-and-Anish-Kapoor-attend-the-10th-Annual-ARK-gala-dinner/115780865> erişim: 17.05.2017)

1993 yılında sanatçı, kıvrımlı eserlere doğru yönelir. Bu, Kapoor'un yaşamında bir diğer dönüm noktasıdır. Çünkü eserlerinde, mekânın kendisini nesneye çevirmesini vurgulamak istemiştir.

1994 yılında ilk kez kilkeny kireç taşı eserlerinde kullanır. Sanatçının, mat olmayan çalışmalar gerçekleştirme ve cilalama isteği ile kullandığı kilkeny kireç taşı, bu yansıtıcı özelliği ile Kapoor'un sanat yaşamında yeni bir anlayış oluşturmuş ve üçüncü dönemi olarak varsayılan, aynalı eserler çalışmasını sağlamıştır.

1995 yılında sanatçı, ilk kamusal kalıcı eseri olan "*Mountain*" (*Dağ*) adlı çalışmasını gerçekleştirir. Boşluk temasının işlendiği beyaz heykel serisinin ilk çalışmalarını ve paslanmaz çelik çalışmalarını da yine aynı yıl gerçekleştirmesi sebebiyle, bu dönem Kapoor'un yeni dönemi olarak görülmesini sağlamıştır.

Kapoor, 1995 yılında Almanya doğumlu sanat tarihçisi Susane Spicale ile evlenmiştir. On sekiz yıl evli kaldığı eşinden bir kızı ve bir oğlu vardır.

Sanatçı, saydam reçineden oluşan eserleri 1997 yılında yapmaya başlamıştır. 1998 yılında, yedi kişisel sergi gerçekleştirir. Bu sergilerden biri de, çok önemsendiği Londra Hayward Galerisi'ndeki mühendis Neil Thomas ile ortak çalıştığı sergidir. Kapoor ve Thomas'ın bir diğer ortak çalışması, 1999 yılında, İngiltere Gateshead Baltık'da, *Taratantara* adlı enstalasyon çalışmasıyla gerçekleşir. Taratantara enstalasyonu sanatçıya, Londra Kraliyet Akademisi (London Royal Academy) üyeliğine seçilme olanağını sağlar ve bunun ardından 2000 yılında bu çalışmanın benzeri İtalya'da sergilenir.

2001 yılında Kapoor, İngiltere'nin Londra kentinde ilk açık hava kamu yapıtı olan “Sky Mirror” (Gökyüzü Aynası) adlı eserini sergiler. Anish Kapoor 2002 yılında, bugüne kadar gerçekleştirdiği en büyük iç mekân heykelini gerçekleştirir. Tate Galerisinde de mekânın tamamını kullanarak bir ilki gerçekleştirir ve 155 m uzunluğundaki *Marsyas* adlı eseri sergiler. 2003 yılı Kapoor'un balmumu heykellerine başladığı yıldır ve bu dönemin ilk çalışmasını 12 metre çapı, 20 ton kırmızı madde ve dev mekanik koldan oluşan “*Benim Kırmızı Vatanım*” (*My Red Hoomeland*) eseriyle gerçekleştirir (Luke, 2006).

2004 yılında ağırlıklı olarak balmumu ve boyanın birleşiminden oluşan heykeller yapan Kapoor, bu dönemlerde A.B.D'de paslanmaz çelikten oluşan *Cloud Gate* (*Bulut Kapısı*) adlı kalıcı bir kamu eseri de gerçekleştirmiştir (Cloud Gate, 2016). Sanatçı, her ne kadar balmumu heykellere 2004 yıllarında başlamış olsa da, 2005 yılı Kapoor'un yaşamında sanatının radikal değişimi olarak kabul edilmektedir.

Kapoor, ilk Latin Amerika sergisini 2006 yılında gerçekleştirmiştir. Aynı yıl İtalya Napoli'deki bir metro istasyonu için bir maket tasarlamış ve *Model for Dante* (*Dante için Model*) adlı eseri gerçekleştirmiştir. Sanatçı ilk kez bir yazarla aynı projede bulunmuş ve bir metin ile ilk kez çalışma gerçekleştirmiştir (Lisson G, 2006: 4-7).



Resim 8 Anish Kapoor, *Ascension* (Yükselme), 445x124x108cm, CCBB Sao Paulo fuayesi, Güney Amerika, (Kaynak: <https://www.studiointernational.com/index.php/a-singular-artist-brings-a-singular-work-to-south-america> erişim: 13.06.2018)

2007 senesinde ise, daha önce gerçekleştirdiği *My Red Homeland* (Benim Kırmızı Vatanım) eserinden aldığı balmumu bloğunu rayların üzerine yerleştirerek, *Svayambh* isimli tek bir eserden oluşan bir sergi gerçekleştirmiştir (Hornzee, 2008: 3).

Kapoor 2008 yılında, “*Memory*”, (*Hafıza*) adlı eserinde, “*Corten*”(Korten) çeliğini kullanarak, heykelde bu malzemeyi ilk kullanan sanatçı olarak sanat yaşamında bir dönüm noktası başlatmıştır. Aynı yıl sanatçı İngiltere’de opera prodüksiyonu için sahne tasarlamıştır. Ardından Hollanda milli Operası Direktörü Pierre Audi tarafından Brüksel’e davet edilmiştir. Sanat dünyasına farklı alanlarda yapmış olduğu katkılardan dolayı *Commander of the Order of the British Empire (CBE)* (Britanya İmparatorluğu Şövalyelik Nişanı)’a da layık görülmüştür. “Dün, Bugün, Yarın” isimli sergiyi de bu yıl gerçekleştiren Kapoor Amerika’da Boston Institute of Contemporary Art’ da gerçekleştirmiş ve 1980 den o güne kadar seçtiği 14 farklı yapıtını sergilemiştir. Yine aynı sene İngiltere’de bir kamu projesi olarak tasarladığı *Tees Valley Giants* isimli heykel çalışmalarını da sergilemiştir.

Sanatçı, 2009 yılında İngiltere’de inşaat mühendisi Celil Balmond ile “*Temenos*” adlı 110 metre uzunluğunda ve 50 metre genişliğinde çelik halkalardan oluşan bir eser gerçekleştirmiştir. Korten çeliği çalışmayı sürdüren Kapoor, bu dönemde “*Hive*”(Kovan) adlı eserini gerçekleştirmiş ve Royal Academy of Art (Kraliyet Sanat

Akademisi)’da sergilemiştir. Paslanmaz çelikten oluşan “*Tall Tree and Eye*” (*Uzun Ağaç ve Göz*) eseri, *Shooting into the Corner* (*Köşe’nin İçine Ateş Etmek*) adlı performans çalışmasını ve 2007 yılı yapımı *Svayambh* (*Kendinden Yaratılmış*) eseri de aynı sergide ve daha kapsamlı bir biçimde yer almıştır (Dorment, 2019: 11). Anish Kapoor, 2009 yılında ilk kez Sanat Direktörü olarak Brighton Festivali’ne atanmıştır. Festivalde, *C-Curve*, *Imagined Monochrome*, *Sky Mirror*, *Blood Relations*, *1000 Names* ve *Dismemberment of Joan Arc* gibi toplam altı eserini şehrin farklı alanlarına yerleştirmiştir (Condrad, 2009: 1). Anish Kapoor 2009 yılında, Yeni Zelanda’nın Auckland şehrinin kuzeyinde bulunan Kaipara Koyu için için “*Dismemberment, Site I*” adlı eseri gerçekleştirmiştir. Sanatçının, betonu malzeme olarak kullanması da yine bu döneme denk gelmektedir. Bu dönemdeki ilk çalışmasını, 2009 yılında botondan “*Greyman Cries, Shaman Dies, Billowing Smoke, Beauty Evoked*” (*Greyman Ağlar, Shaman ölür, Dalgalanan Duman, Güzelliği Uyandıran*) adlı enstalasyon ile gerçekleştirmiştir.

Kapoor, 2010 yılında İngiltere, Middlebrough futbol kulübünün Riverside Stadyumu için, Transporter Köprüsü’nün yakınındaki Tees Nehri kıyılarında “*Temenos*” adlı bir eser gerçekleştirmiştir. 110 metre uzunluğunda ve 50 metre genişliğinde yapılan bu eser, iki çelik halka arasına binlerce metre çelik tel dokunarak gerçekleştirilmiştir (Brindley, 2011: 5). Aynı yıl sanatçı, İsrail Müzesinde “*Turning the World Upside Down, Jerusalem*” (*Dünyayı Tersine Çevirmek, Kudüs*) adlı bir çalışma gerçekleştirilir. 5 metre çapında ve 5 metre yüksekliğinde olan bu eser, çok cilalı paslanmaz çelikten yapılmış ve kavisli form yansımaları sebebiyle, yeryüzünü ve gökyüzünü ters olarak yansıtmaktadır (Chin, 2010: 1-6).

Beton çalışmalarına ek olarak Anish Kapoor, 2011 yılında, Paris, Galerie Kamel Menoun’da “*Between Shit and Architecture* (*Dışkı ve Mimarlık Arasında*)” adlı eserini gerçekleştirir. Eser bu sergiden bir yıl sonra Ukrayna’nın Kiev kentinde *Pinchuk Art Centre* (*Pinchuk Sanat Merkezi*) yer almıştır. Kapoor aynı yıl, Paris’te Grand Palais’de dördüncü kez düzenlenen “*Monumenta*” sergisi için, adını 17. yy. filozoflarından Thomas Hobbes’un 1651 yılındaki yayınından alan “*Leviathan*” adlı bir eser gerçekleştirmiştir (Akar, 2011: 13).

Anish Kapoor, aydınlatılmış ilk kamu sanat eserini, 2012 Londra Olimpiyat ve Paralimpik Oyunları (Olympic and Paralympic Games) için “*Arcelormittal Orbit*” (*Alkelmittal Yörünge*) adlı bir eserle gerçekleştirmiştir. 114,5 metre yüksekliğinde, koyu kırmızı helezonik kule şeklinde ve Queen Elizabeth Olimpiyat Parkı ile Londra silüetinin 32,187 km (20 mil) manzarasına sahip olan bu eser, olimpiyat oyunlarının en çarpıcı ve kalıcı görsel miraslarından biri olmuştur (Holmes, 2012: 1-4).



Resim 9 Anish Kapoor, Gethsemane, 2013, reçine ve pigment, Berlin, Martin Gropius Bau, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/962/gethsemane> erişim: 13.06.2018)



Resim 10 Anish Kapoor, Cosmobiology, 2013, reçine, Berlin, Martin Gropius Bau, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/985/cosmobiology> erişim: 13.06.2018)

Kapoor, 2012 ve 2013 yılında, çalışmalarında önce silikonu ve ardından reçineyi kullanmaya başlamıştır. Kapoor, 2012 yılında silikonu ilk olarak kanvas üzerine resim yaparak kullanmaya başlamış ve bu çalışmalara reçine, pigment ve toprağı da ekleyerek heykel formlarıyla bütünleştirmiştir. Formlar, 2013 yılına doğru yerini tamamen silikon ve pigmente bırakmış ve daha hacimli olarak devam etmiştir. Sanatçı, bu dönem gerçekleştirdiği reçine ve boyadan oluşan “*Ist Body*” ve “*Gethsemane*” adlı eserlerini Berlin, Martin Gropius Bau’da sergilemiştir (Chin, 2013: 4-6).

2013 yılında Anish Kapoor, Sakıp Sabancı Müzesi’nde sergi gerçekleştirmiştir. Sanatçının bu sergisi, mermer, kaymaktaş, paslanmaz çelik ve taş gibi çalışmalarından oluşmuştur (Yılmaz, 2014). Kapoor, 2011 yılında gerçekleşen tsunami felaketine ithafen, 2013 yılında, Japonya’da, , “*Ark Nova*”(Yeni Gemi) adlı şişirilebilir küre şeklinde, bir konser salonu gerçekleştirmiştir.

Kapoor, 2013 yılında 18 yıl evli kaldığı sanat tarihçisi eşi Susanna Spicale ile boşanmış ve kendisinden 27 yaş küçük, peyzaj mimarı olan Sophie Walker ile birlikteliğe başlamıştır (Key, 2013). Londra’da yaşayan Sophie Walker, 2013 yılında Venedik Bienali’ne Kapoor ile birlikte katılarak, sonrasında da sanatçının birçok projelerinde işbirliği içerisinde çalışmaya devam etmiştir.



Resim 11 Anish Kapoor, Anish Kapoor ve 2. eşi Sophie Walker, 2013, (Kaynak: <https://www.standard.co.uk/lifestyle/london-life/art-lovers-man-of-steel-anish-kapoor-has-found-a-new-muse-8683114.html>erişim 16.04.2016)

2014 yılında Anish Kapoor, 8 m çapında yuvarlak bir havuzdaki suyun, görünür olan merkezi bir eksen üzerinden, sürekli bir girdap ile bir boşluk oluşturarak derinliklere doğru çekilmesini sağlayan, *Kochi Muziris Bienali*’nde sergilenmek üzere “*Descension*” adlı eserini gerçekleştirmiştir. 2015 yılında bu çalışmayı, *Versay'da (Chateau de Versailles)* sergilenmiş, 2016 yılında *Nuit Blanche, Paris'de* ve 2017 yılında da *Brooklyn Bridge Park, New York'a* taşımıştır (Cascone, 2017: 2, 3). Sanatçı, 2014 yılında paslanmaz çelik formlarındaki yansıtıcı eserlerine altını da ekleyerek “Gold Corner”(Altın Köşe) adlı eseri gerçekleştirmiştir.

2015 yılında, *Versailles (Versay)* çağdaş sanat programı kapsamında, eserlerini sergilemesi için davet edilen sanatçı, Versay bahçeleri için “*Dirty Corner*”(Kirli Köşe) adlı bir eser gerçekleştirmiştir. Sanatçı tarafından, “iktidarda olan kraliçenin vajinası” olarak nitelendirilen eser muhafazakâr kesim tarafından tepkiye sebep olmuş ve üç kez

saldırganlar tarafından tahrib edilmiş ve Fransız Mahkemesinin kararıyla, eser sanatçı tarafından altın varakla kaplanmıştır (Couraud, 2016: 1-5).

Sanatçı 2016 yılında, silikon, fiberglas ve gazlı bez karışımı ile ortaya çıkardığı ilk çalışması olan “*Shade*” adlı eserini Londra’daki Lisson Gallery’de sergilemiştir. Sanatçı, yansıtıcı özelliğini kullandığı paslanmaz çelik çalışmalarını dönüştürerek, yarısını mat ve diğer yarısını cilalı fakat iç büküye oluşu sebebiyle ters yansıma yaratacak yeni şekilde gerçekleştirmeye başlamıştır. Buna en iyi örnek çalışması da 2016 yılında sergilediği “*Horizon Red*” adlı eseridir.

2016 yılında Anish Kapoor, “İngiliz Nano Teknoloji araştırma ve geliştirme şirketi Surrey Nano Systems” (Surrey Nano Sistem) tarafından oluşturulan, dünyanın en karanlık, en siyah maddesi olan “*Vantablack*” pigmentinin kullanım hakkını almıştır. Sanatçı, birçok sanatçı tarafından talep edilen, dünyanın en siyah maddesini sanat dışında kullanarak, MCT Watces ile anlaşma gerçekleştirmiş ve sınırlı sayıda, 10 adet saat tasarlamıştır (Güvenç, 2017: 3-5).

Paslanmaz çelik çalışmalarına bir diğer ek de; 2017 yılında Hollanda, Tilburg’da bulunan De Pont Müzesi için gerçekleştirdiği “*Sky Mirror(For Hendric)*”(Gökyüzü aynası-Hendrik için) adlı çalışmadır. Sanatçı bu çalışmayı, peyzaj mimarı ve aynı zamanda ikinci eşi olan Sophie Walker ve mimar Benthem Crouwel işbirliğinde gerçekleştirmiştir (Kobra, 2017:1-5).

Anish Kapoor, 2018 yılında, reçineyi bu kez paslanmaz çelik ile birleştirerek, reçine üzerine paslanmaz çelik teller ile örülmüş, “*A Blackish Fluid Excavation*” adlı eseri gerçekleştirmiştir (Tallent, 2018: 5) .



2. BÖLÜM

ANISH KAPOOR'UN SANAT ANLAYIŞI VE FELSEFESİ

2. BÖLÜM

ANISH KAPOOR'UN SANAT ANLAYIŞI VE FELSEFESİ

1.2. Anish Kapoor'un Sanat Anlayışı

Anish Kapoor'un sanat anlayışının oluşumunda malzemenin, ölçünün ve mekânın büyük bir etkisi vardır. Bu anlayışın şekillenmesindeki büyük rol ise, sanatçının felsefi bakış açısıdır, yani bir anlamda metaforlarıdır. Kapoor, tüm çalışmalarında bir konu, nosyon üzerinde yoğunlaşmakta ve bunun felsefi açıklamasını da aktarmaktadır. Bu aktarımı da malzeme, ölçü ve mekân bütünleşmesiyle gerçekleştirmektedir. Sanatçı için konu, bir metafor ya da kavramı oluşturmaktadır. Malzeme ise nesnedir ve bu nesnellik onu kavrama götürecek olan aractır. Kapoor bu “konu” ve “nesne” arasındaki çatışmayı, metafor ve malzeme ile gerçekleştirerek, bir paralellik oluşturmaktadır. Bu oluşumu sağlayan en önemli etkenlerden diğeri de mekân ve ölçüdür. Sanatçı bunu gerçekleştirirken de Foucault'un heteropyasından (heteropia⁷) yararlanmaktadır (Crone. Stosch, 2008: 22). Çünkü Foucault'a göre, Kapoor eserlerinde mekânı tanımlamayı amaçlamaktadır. Kapoor, izleyiciyi temsil ile açıkça uzamsal bir ilişki içinde konumlandıran görüş mimarileri sunar. Statik olarak belirlenmiş bir perspektif düzenlemesi sağlamak yerine, merkez sürekli kaymaktadır. Sonuç olarak, karmaşık mekânsal bu durum artikülasyonlara sebep olmaktadır. Kapoor kamusal sanat kavramını genişletmekte ve bunu mekânsallaştırma konusunda Barok duyarlılığı göstermektedir (Jones, 2014: 2585-2603).

Anish Kapoor için mekân, gerçek bir niteliktir ve tektir. Sanatçıya göre, mekânın bilim kurgu dışında pek bir öyküsü olmamaktadır. Kapoor, eserlerinde Romantik akımın etkilerini de barındırmaktadır. Sanatçı çalışmalarında bilinçli olarak oluşturduğu bu etkiyi, soyut; nesne ve nesne olmayan; anlam ve anlamsızlık arasında bir yerde olmasıyla

⁷Heteropia (heteropya): Bu kavram, Fransız filozof Michel Foucault tarafından geliştirilmiştir. Kavram, hegemonya karşıtı bir ortamda mekânı tanımlamayı amaçlar. Foucault'a göre, heterotopia kavramı ile mekân, ilk anda gözle görüldüğünden daha katmanlıdır. (Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Heterotopia_%28space%29, erişim 14.04.2015)

oluşturmaktadır. Kapoor'a göre; romantik akımda Freidrich manzarayı Hristiyanlaştırarak, mekânı, Hristiyan inancına göre bir metafora dönüştürmektedir. Bu dönüşümle Freidrich, sadece doğanın mucizesini belirtmiyor, doğa ve mekân ile bir Hristiyanlık mesajı gerçekleştiriyordur. Kapoor, bu konudaki düşüncesini şöyle aktarmaktadır: *Ben; Mark Rothko ve Barnett Newman'ın yarattıkları mekânı; geleneksel ve Freidrich'inkine benzer şekilde oluşturduklarını düşünüyorum*"(Anfam, 2009: 403)

Kapoor'a göre ayrıca, resim düzleminin önünde duran bir mekân vardır. Bu nesne mekânı, yani nesne tarafından oluşturulan ayrı bir mekândır. Sanatçının gerçekleştirdiği paslanmaz çelik eserlerindeki konkav aynalarında oluşturulmaya çalışılan bu anlayıştır. Bir resim düzlemi gibi duran aynanın oluşturduğu yansımalar, mekân içerisinde yeni bir mekân oluşturmakta ve "yeni bir yücelik" gerçekleştirmektedir. Bu yeni bir yücelik, "şimdiki" yüceliği yani "burada olan" yüceliği kastetmekte ve bir anlamda "siberuzay" durumunu oluşturmaktadır. Bu metafor ters yüz edilmiş bir mekân gerçekleştirmektedir. Sonuç olarak, fiziksel durum içeriye doğru dönen mekânı modellemekte ve yeni bir anlam kazandırmaktadır (Anfam, 2009: 403). Kapoor'un, "Cloud Gate" ve "Sky Mirror" adlı eserleri, bu durumu en iyi şekilde yansıtan çalışmalarına örnek teşkil etmektedir.

Kapoor'un eserlerinde, mekân genellikle, bedenin dışında oluşturulmaya çalışılan bir dış fenomen olarak algılanmaktadır. Sanatçı, Freud'cu bir yaklaşımla "unheimlich" (kötülük saçan, tekil olmayan), içe dönük mekânı yansıtmaya çalışmaktadır. Gerçekliği teşkil eden tüm nesnenin, nesne olmayanı, karanlık ve gizemli bir çeşidini mevcut kılmaktadır. Platon'un mağara alegorisindeki, mağaranın dışında oluşan, görenin mekânı gibidir. Sanatçı, mekânı, kendi anlamı dışında, gösterişsiz, kötülük saçan, çözümlenmemiş, ruhsal ve psikolojik mekâna dönüştürülmüş olarak gerçekleştirmektedir. Bu durum sanatçının *Marsyas* adlı eserinde oluşturulan bir anlayıştır. Bu eserdeki anlayış, güzel olmayan, "unheimlich" olan, hantal ve ruhsal dönüşümün oluşturulma durumu olarak değerlendirilebilir. Kapoor, anlayışın bu yönüyle ilgilenmektedir.

Kapoor'un eseri, mekânın ters yüz edilmesini gerçekleştirir ve mekânın yanlış algılanmasını sağlamaktadır. İnsan, mekânın merkezi konumundadır ve herşeyin ondan dolayı çıktığını düşünmektedir. Bu sebeple, mekânın algılanma aşamasında; kişiyle mekân arasında bir karmaşa yaşanmaktadır. Bu karmaşa, kişiyle mekân arasındaki hayal gücünün oluşumundan kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte, içgüdüsel ve bedensel mekân bir karışımla alaşımı oluşturmaktadır. Kapoor'a göre bu durum, insanın kendi derisiyle dış dünya arasında ve bir sınır kavramında yer almaktadır. Burada söz konusu olan durum da yine, sanatçının yansımalarla eserlerinde gerçekleştirdiği, dünyayı ters yüz etmektir. Kapoor bu kavramları, *Dünyayı Altüst Etmek* ve *Dünyayı Ters Yüz Etmek* adlı eserlerinde oluşturarak belirtmeye çalışmaktadır.

Anish Kapoor için sanat, kurgunun gerçek ile ilgilenmesi anlamını taşımaktadır. Mekân değerlendirildiğinde bilim tarafsız mıdır? Sorusuna sanatçı şu cevabı vermektedir:

“Einstein zaman, mekân ve kütleyi bir kavrama bağlamıştır. Zamandan önce mekân ve kütlenin var olmadığı düşüncesini savunmakta ve o kurguyu benimsemiştir. Benim için “nesne olmayan şey” düşüncesi mevcuttur. Bana göre, heykelin tarihi aynı zamanda, maddenin de tarihidir. Bu nedenle düşüncelerim beni “madde olmayana” yöneltilmektedir”(Anfam, 2009: 404).

Anish Kapoor bu anlayış sonucunda önce içi boş objeler gerçekleştirmiş, daha sonra aynalı objeler ya da obje olmayanlar olarak adlandırdıklarını gerçekleştirmiştir.

Sanatçı için mekân, görünendir. Boş değildir, fiziksel bir madde olarak düşünülmesi gerekmektedir. Görünmeyebilir fakat gerçek bir olgudur. Algılanabilir fakat görünemez, sadece bedensel ve hayal dünyası ile anlamlandırılabilir. Dışarda olmakla, boşlukta olmanın arasında durumların dizim farkı vardır. Bu da kenarlarla ilgili bir durumdur. Dolayısıyla, durumu ve mekânı bu kenarlar belirler.

Kapoor'un sanat anlayışı ile Barnett Newman'ın anlayışı benzerlikler göstermektedir. 1949 yılında, Newman'ın yazmış olduğu “Ohio 1949” adlı makalede, Ohio vadisinde, Miamisburg dağında yaşadıkları sonucunda edindiği tecrübelerini aktarmaktadır. Bu gözlem sonucunda, yaşadığı duygu sanatçıda boşluğu çağrıştırmıştır.

“(...) *Buradayım*”. Tabiat, bir takım şeylerden arındırmayı oluştursa da, vurgulanan kavram, saf tabiatın özündeki anlayıştır. Bu anlayış Newman’ın sanatını yön vermiş ve Kapoor’a da esin kaynağı olmuştur. Her iki sanatçı da soyut ve bilinmezliğin kavramları üzerine metaforlar oluşturmuşlardır (Crone, Stosch, 2008: 34).

Anish Kapoor’un sanat anlayışında, boşluğun anlatımı büyük bir önem taşımaktadır. Kapoor eserlerinde, görsel boşluğu ve bu boşluğun görselliğini anlatan zamanı vurgulamaktadır. Sanatçı için, boşluk ve zaman geleneksel düşüncelerden sıyrılarak, içinde bulunan o anın bütünlüğünü oluşturmalıdır. Sanatçı boşluk nosyonu için şunları söylemiştir:

“Boşluk için kendimizi bu denli yormanın sebebini anlayamıyorum. Boşluk, Rönesans’ta karanlık bir sahne olarak kullanılan ve derin bir boşluktan oluşuyor gibiydi. Düz bir boşluk olarak kullanılması, empresyonizmde gerçekleşmişti. Pozitif, negatif, sığ, saf ve sonsuzluğun boşluğu ise Kübistlerin dünyasında kullanılmıştı” (Baume, 2008: 108).

Kapoor’un eserlerinde boşluk, seyircinin baktığı açı ile eser arasında bir iletişim sağlamaktadır. Boşluk bir metafordur ve nesne de aynı şekilde bir metafor olarak düşünülmektedir. Boşluğu oluşturma aynı zamanda tanrısal bir derinlik yakalamayı amaçlamak anlamına da gelmektedir. Sanatçı, eserlerinde sublime’a (yüceye) ulaşma kaygısıyla, bütünlüğü oluşturmaya çalışmaktadır. Bunun sonucunda izleyici zamanı algılayabilmektedir (Crone, Stosch, 2008: 36).

Kapoor aynı zamanda Joseph Conrad’ın “Heart of Darkness” adlı romantik hikâyeyi bir ilham kaynağı olarak görmüştür. Anish Kapoor’da, aynı zamanda, kişinin kendisini anlayabilmek adına verdiği ve çoğunlukla çevre ile olan mücadeleyi var eden endişe durumunu kendinde barındırmıştır (Crone, Stosch, 2008: 36).

Soyut boşluktaki hiçliği, güçlü bir kişiselleşmeyi oluşturmaktadır. Böylelikle kişi, boşlukta kendi pozisyonunu algılamaktadır. Devamında ise kişide, boşlukta bir yer edinme duygusu oluşacak ve bu duygu kişiyi etkisi altına alacaktır. Bu durum kişinin kendi kendisini tanımasını amaçlamaktadır. Kişinin bu kendi kendini tanımaya yöneltme

durumu ise, yer edinme duygusu ile gerçekleşmektedir. Bu durum, kişiyi en üst noktada uyandıracak ve kişi kendi duygularına göre değişime uğrayacaktır. Bu yüksek düzeyde bir algılama yetisini gerçekleştirmektedir. Varılacak nokta, boşluk ve gerçeğin birbiriyle ilişkisidir. Kapoor için izleyicinin boşlukla olan ilgisindeki rolünde, eserin adlandırması da önemli rol oynamaktadır. Çünkü sanatçı tarafından gerçekleştirilen eser adlandırıldığı zaman, orada o eserin gizli anlamı da ifade edilmiş olmaktadır. Bu gizli ifade, içerisine, eseri, binaların yerleşimini ve galerinin yeri gibi tüm unsurları da kapsamış olmaktadır. Bu durum, dışarıdan gelen bir etkiyi oluştururarak, izleyici ve bilinmeyen olgularla o yerin algılanışını yönlendirmektedir. Kapoor ise bu adlandırma kavramını içsel olarak gerçekleştirmekte ve o yanı ile ilgilenmektedir. Sanatçı için malzemenin, yerin ve eserin önemi içsel olarak önem kazanmaktadır. Ancak bu şekilde, izleyicinin vücudunda oluşmakta ve izleyici bunu bu şekilde içinde hissedebilmektedir(Crone, Stosch, 2008: 36).

Kapoor için, bir sanat eserinin irdelenmesinde, yerin algısı, varoluşun güçlülüğü, tanrıya olan hayranlık ve kişinin duygusallığı terkedip daha üst noktalara ulaşması durumu, seyircinin kişisel algısına göre değişmektedir. Kapoor, en çok soyut olarak ortaya çıkan bu anlam ile ilgilendirmektedir. Bu anlayış sanatçı için anlamı ifade etmekten çok anlamın olanaklarını keşfetmektir. Sanatçı bu anlayış için şunları söylemiştir:

“Anlamının olanaklarından bahsederken kastedilen durum nedir? Ne görüyorsun ve gördüğün şey nedir? Bu bir cep midir; yara mı, yoksa bir vajinaya mı benziyor? Aslında bu hepsini kapsamaktadır. Eserin yapılma şekli onun hangisine benzediğinin bir işaretidir”(Anham, 2010: 406).

Kapoor’un maddeleri kullanma düşüncesi uzun zamandır ilgisini çekmiştir. Aynı şekilde sanatçı için “anlamsız” kavramı da, her şeyin mümkün olduğunu düşündüğü bir dünyada ne anlama geldiğini sorgulamak da ilgisini çekmektedir. Sanatçı için bu sözcüğü kullanmak, aynı zamanda bir sürü farklı durum hakkında da konuşmak anlamına gelmektedir. Kapoor’a göre, anlamın kendisi raslantısal ve anlamsızlığı oluşturuyor olabilmektedir (Anham, 2010: 406).

Sanatçı için saygı, her şeyin mümkün olabildiği bir çağda anlamsız olabilmektedir. Aynı şekilde saygı, korkuyla karışık bir durum olabilmektedir. Kapoor, “her şeyin mümkün olduğu çağ” düşüncesiyle, ihtiyaç duyulan birçok şeyin gerçekleştirilebileceğinin ifadesi olmaktadır. Teknik ve fiziki kuralların az olmasına rağmen bu gerçekleştirilebilir (Anham, 2010: 406). Bu durum sanatçı için mucize anlamına gelmektedir. Sanatçının nesneyi dönüştürme durumu ve izleyici de oluşturduğu bakış açısı büyüleyicidir. Kapoor bu durumu şöyle bir açıklama getirir:

“Benim için, sanatın başkaları adına yapıldığını söylemem çok zor fakat yine de ben eserlerimin büyük bir bölümünü izleyiciyi düşünerek gerçekleştiriyorum. Çünkü seneler süren tecrübelerim bana, sanatın sadece mekândan var olmadığını gösterdi. Sanat, içeriğinde neyi barındırırsa barındırsın, her zaman dünya ile biçimsel bir ilişki içinde. İzleyicinin bakma hareketiyle esere dâhil edilmesi, sanatın anlamını oluşturmaktadır” (Anham, 2010: 406).

Kapoor’un çalışmalarında ikililikler söz konusu olmaktadır. Bu ikililikler; kadın ve erkek, toprak ve gökyüzü, madde ve ruh, görünen ve görünmeyen, bilinç ve bilinçdışı, zihin ve beden gibi zıtlıklardan oluşmaktadır. Sanatçının eserlerinde bu zıtlığa en iyi örnek teşkil edecek çalışmaları da, cilalı paslanmaz çelik çalışmalarının oluşturduğu yansımalarıdır. Burada söz konusu olan zıtlık, içerden dışarıya doğru tam tersi bir dünya oluşturmasıdır. Sanatçı çalışmalarında, çok yönlü bir nitelik sunmaktadır. Kurulduğu yere göre de çok yönlü bir nitelik sunan bu durum, öneme sahip olmakla birlikte, çoklu anlamlar da içermektedirler.

Kapoor’un bu aydınlanmış ve cilalanmış yüzeylerindeki yansımalar, derin bir boşluğa doğru karşı konulamaz bir şekilde izleyiciyi içine çekmektedir. Bu durum sanatçıya göre, karanlık ağız açık kara bir deliğe dönüşmektedir. Malzemelere göstermiş olduğu bu özen, sanatçının büyük bir hırsla konumlandığı alanlarla bir çelişki gerçekleştirmektedir. Bu durum, cinsel kimlik oluşturarak kazandığı bir dişilik ve erkekliğin birbirine karışmış görüntülerinin oluşumuna sebep olmaktadır. Ortaya çıkan görüntüler sonucunda izleyiciler, biçim ve renklerle oluşturulmuş samimi bir oyunun içine dâhil edilmektedirler. Kapoor’a göre izleyiciler, devasa eserlerin tasarım, yapı

sorunları ve yüzeylerini etkileyici bulmaları sonucunda, eserlerin soyut ve ruhani içeriğinden etkilenmektedirler. Arka planda kalan ikililikler, izleyiciyi bir amaca ulaştırmadığı için herhangi bir çözüme de ulaştırmamaktadır. Sanatçıya göre bunun oluşmasındaki neden; maddesizlik ve aşkınlık arasındaki gerilimden kaynaklanmaktadır (Baume, 2008: 118).

Kapoor sanat anlayışında, bir yandan duyuşal ve sezgisel olarak hareket etmekte ve diğer yandan da yüksek teknolojiye yararlanmaktadır. Sanatçı, bu yönüyle çelişkili bir anlayış sergilemektedir. Fakat sanatçının karmaşadan söz etmesi ve anlayışında diyalektik olduğunu da belirtmesi, onu daha anlaşılabilir kılmaktadır.

Kapoor, bazı çalışmalarında izleyiciye eserin içine girebilme şansını vermekte ve bu tecrübeyi açığa çıkarma eğilimindedir. Sanatçı, izleyiciden ruhsal ve fiziksel bir yükümlülük istemektedir. Bu amaç doğrultusunda gerçekleşen eserlerde, izleyicinin ürkerek, eserin içine girmekte tereddüt ettiği dönemler de olmaktadır. Bu karşıtlık, iç ve dışsal patlama olarak, iki şekilde bir patlamayı oluşturmaktadır.

Sanatçı daima kendi ile çelişme hakkına sahip olmuştur. Çünkü bu durum onun daha da içselleşmesine sebep olacak ve bunun sonucunda sanatçıda diyalektik karmaşaları oluşturacaktır. Kapoor, çalışmalarını oluştururken, birçok farklı maddelerden yararlanmıştır. Bu maddelerin bir kısmı geleneksel heykel sanatında zaten kullanılırken, büyük bir kısmı sanat dünyasına yeni soluklar getiren malzemelerden oluşmaktadır. Kapoor'un, bu güne kadar kullandığı sayısı oldukça fazla malzemeler, sanatçının saf değişkenliğini de ortaya koymaktadır. Bu malzemeler; paslanmaz çelik, korten çeliği, demir, aliminyum, krom bronz, yağ bazlı boya, toz sülyen, vazelin, balmumu, reçine, vernik, polimer, fiberglas, sert plastic, PVC, arduaz, kireçtaşı, kumtaşı, mermer, su mermeri, granit, beton, alçı, tahta, keçe, neon ışığı, duman, su, su kabağı, kadife gibi birçok maddelerden oluşmaktadır. Kapoor bu maddeleri sadece gerçek özellikleri için değil, maddesel kaygının dışında tutku, deneyim ve inançlar hakkında heykeller yapmak istediği için seçmektedir (Anfam, 2009: 91).

Kapoor için bir sanat anlayışına sahip olmak, bir fikri küçümsemek değildir, bu sadece baş kafa karışıklığı oluşumu için yapılan bir durumdur. Bu anlayış, öğrenilmiş bir

bilginin, mecazi karşılığı ya da sadece sosyal bir nedene bağlı kılarak, dünyayı yorumlamaktan ibaret olmamalıdır. Temsil edilmeden, algılanan dünyaya görsel bir obje meydana getirmek gerekmektedir. Sanat objesi geleceğe ve yorumlamaya açık, yeni bir alanı başlatan, kinetik bir hareket üretmekte ve dünyada bir varlık olarak ortaya çıkmaktadır. Bunun yanında, objenin farklı açıları, dünyanın varlığına ilişkin bir bakış açısının taklidi biçimini sunmaktadır. Kapoor, sanat anlayışında, hem hareketli hem de taklitçiliği içerisinde barındıran bu çok yönlü obje fikrine katılmaktadır (Bhabaha, 2009:31)

Anish Kapoor için objenin ötekileştirilmesi, ona daha fazla iş yüklemesi anlamına gelmektedir. Dünyada bir varlık oluşturan eser, objenin parçalanmasıyla meydana gelen sanal boşlukların neticesiyle oluşmaktadır. Bu şekilde kendini yenileyen bir sanat eseri olma isteği haline gelmektedir. Bu istem sonucunda, duvarda ya da yerde olmanın izlerini bırakmaktadır. Cilalı paslanmaz çelikler, sanal bir yüzey oluşturarak, derinliklerin gerçek bir yansımaları gerçekleştirilmekte ve eserlerin önünde boş bir yer oluşturmaktadır. Bu olumsuz ve sanal olan yön, objeyi gelecek için daha iyi ve yeni bir yer açmaya sevk etmektedir. Objedeki kinetik enerji yer ve zaman olarak yerini almaktadır. Bu dönüşüm ile eser, obje olmama yolunda somut bir hareket ile gerçekleşmekte ve bu hareketiyle algısal fakat psiko-sosyal bir durum oluşturmaktadır (Bhabaha, 2009:32).

Sanatçının eserleri, biçimsel dilde “obje olmama” durumunu oluşturmaktadır. Bu durum aynı zamanda sanal ve olumsuz olan yeni bir alan ortaya çıkarmaktadır. Bunun sonucunda objenin bölünmesi tehlikeye girerek gelecek olasılığını oluşturmaktadır. Sanatçının üretme alışkanlığı, gelecekte günümüze bir dönüş yolu bulmak ile oluşmaktadır. Sanatçının seri şeklindeki heykel niteliği taşıyan objeleri, proto-objenin merak uyandıran aşamasında, geleceğe doğru döndükçe şimdiki anın bilinmezliği ile karşılaşmaktadır. Bu iki ayrılış, geçmişin canlı tutmayı sağlayamakta ve bugünü kayıt altına alarak anı deposu oluşturmaktadır (Bhabaha, 2009:32).

Kapoor için fiziksel olan durum düşünselliği de oluşturmaktadır. Sanatçı metafiziksel olanı bir araç niteliğinde görmektedir. Bu durum, merak uyandırıcıdır ve

platonik, ahenkli seslerle dolu bir inancı oluşturmaktadır. Kapoor, yirminci yüzyılın İngiliz heykeltıraşları olan, Henry Moore ve Barbara Hepworth gibi çevreye bağlılık sloganları atan ve eski okullar tarafından desteklenen bu düşünceden kendini ayrı tutmaktadır (Anfam, 2009: 92). Kapoor fikirlerini, uygun bir madde içerisinde oluşturabilmektedir. Sanatçı, çalışmalarında gizli ve süblime (yüce) olanı bulabilmek için farklılıklar oluşturmaya devam etmektedir. Bu sebeple Kapoor, çalışmalarında modern, mekanik ve görünürde bilimsel olanın yanı sıra eczacılık, bilgisayar yazılımı, mühendislik, mimari ve diğer alanlardaki yeni buluşları uygulamakta sakınca görmez. Bunun en iyi örneğini de 2002 yılında Ove Arup şirketi ile gerçekleştirdiği Marsyas adlı eseridir. Bu heykel (hybridity) ürünün ve onu yapanın özünü oluşturmaktadır.

Kapoor'un 1987 yıllarında taşlardan gerçekleştirdiği dikey tektaş eserleri, dik duran kişiyi simgelemekte ve asırlık manaları içererek birçok anlama gelebilmektedir (Anfam, 2009: 100).

Taşlar Kapoor için, bir mana olmaktan ziyade boşluğun bir işareti olarak kullanılmaktadır. Bu işaretleri sanatçının birçok çalışmasında görmek mümkündür. Bu durum *Adam* adlı eserde, siyah mürekkep ile kazınmış gibi duran bir göbek şeklinde ortaya çıkmaktadır. Sanatçının *Ghost* adlı eseri ve 1989-90 yılı *It's a Man* adlı gece mavisi eserinde de benzer boşluklar oluşturulmuştur. 1993 yılı portland taşından oluşturulmuş *In The Presence of Form III* adlı eser daha çok ışılandırılmış gibidir. 1997 yılının su mermeri serileri ise, gizemli bir küre ile parlayan ve dairesel çukurun yüksekliğine çıkarılarak oyulmuş bir çekirdek gibi yapılmıştır (Anfam, 2009: 100).

Kapoor'un eserlerindeki şekil verilmemiş taşlar, dini tapınmanın, ritüelin ilk belirtilerini oluşturmaktadır. Mekke' deki siyah ve meteorik taşta olduğu gibi hâlâ saygı gösterilmektedir (Anfam, 2009: 100).

Anish Kapoor'un eserlerinde sıkça kullandığı bu taşlar, sanatçının zaman, malzeme ve mekân anlayışı ile bağlantı kurulabilmektedir. Sanatçı çalışmalarında jeoloji anlayışını da çok sık vurgulamaktadır. Kapoor'un sanatının ilk yıllarından bu güne kadar kullanmaya devam ettiği taşlar, eski medeniyetleri ya da çağları da çağrıştırmaktadır. Bu durumu, sanatçının kullandığı malzemeler arasında olan kireçtaşının tortul tanesinde,

mermerin damarlarında, granitin ateşli kristallerinde ve su mermerinin yarı saydam kireçli şekillerinde görmek mümkündür. Kapoor'un bu anlayışının kavranamamasından dolayı sanatçının kullandığı taşların insanüstü bir ölçüt ile iletişim kurduğu öne sürülmektedir (Anfam, 2009: 101).

2.2. Anish Kapoor'un Sanat Felsefesi

Anish Kapoor'un sanat felsefesinde; doğduğu ve yetiştiği coğrafyanın, aldığı eğitimin ve yaşadığı ortamdaki sosyo kültürel yapının rolü oldukça etken olmuştur. Bu nedenle, Kapoor'un sanat felsefesini anlayabilmek için sanatçının doğduğu coğrafyayı, büyüdüğü ortamı, yaşadığı çevreyi, tanıştığı insanları, okuduğu kitapları ve gördüğü eserleri bir bütün olarak ele almak gerekmektedir. Bunun yanında sanatçının yaşam felsefesini ve eserlerinin üretimi sırasındaki dönemsel gelişimi irdelemek gerekmektedir. Sanatçı genel olarak, halka indirgenmiş ve genelin anlayabileceği şekilde olmasına rağmen özünde alışılmışın dışında bir tutum sergilemektedir. Kapoor'un sanat felsefesi, bilim teorilerini mistik ve doğaüstü bir görüşle sorgulayan bir anlayışı kapsamaktadır.

Kapoor her şeyden önce sürekli farklı coğrafyalarda yaşamış, yaşadığı coğrafyanın kültürünü saygıyla kavrayabilmiş bir sanatçı olmuştur. Asya, Avrupa ya da Doğu ve Batı kültürünü eserlerinde harmanlaması, eklektik⁸ sanat anlayışının en önemli dışavurumu olmuştur. Bu bakımdan Kapoor'a sanatın Büyük İskenderi yakıştırması yapılabilmektedir. Batıda eğitim alırken doğunun malzemelerini kullanarak, modern sanatın Doğu'yu da kapsadığını ispatlamış ve statükoyu bozan sanatçıların günümüzde de var olabileceğini göstermiştir.

Kapoor, doğu ve batıyı sanat ve politik düzlemde birleştirirken, insan ve ruh hallerini coğrafi olarak asla birleştirmemiştir. Çünkü ona göre, insan ve ruh hali zaten birdir ve bütün dünyadaki insanlar da birbirinin aynısıdır. Bu sebeple tema; insan, ruh,

⁸ Eklektik: (sıfat&ad) Eklektizm: Farklı felsefi veya sanat sistemlerinden alınan unsurların yeni bir sistem içinde yeniden kullanılmasıdır. Sanattaki farklı çağ ve üsluplardan seçilip devşirilen unsurların yeni bir tasarım, ürün ya da düşünce akımı oluşturmak için ele alınması olgusunu ifade eder. (Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Eklektisizm> erişim: 02.04.2016)

evren, iç dünya, dış dünya ve öteki dünya olduğunda eserlerini doğu ve batı diye ayırmaya kalkmamış, onu insanların kendi yaşam yorumuna bırakmıştır. Çünkü bu tarz konularda önemli olan coğrafi kültür değil kişinin kendi kültürüdür. Kapoor'un, *“Three Witches”* (Üç Cadı), *“A Wing at the Heart of Things”* (Şeylerin Kalbindeki Halka) adlı eserleri bu bakışın en belirgin özelliği olma niteliğindedir.



Resim 12 Anish Kapoor, *Three Witches* (Üç Cadı), 1990, kireçtaşı ve pigment, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/71/three-witches> erişim: 14.05.2019)



Resim 13 Anish Kapoor, *A Wing at the Heart of Things* (Şeylerin Kalbindeki Halka), 1990, kayrak taşı ve pigment, değişken ölçüler, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/69/a-wing-at-the-heart-of-things> erişim: 14.05.2019)

Anish Kapoor, sanat hayatının başlarında, felsefi olarak boşluk temasına yönelmiştir ve bu yönelmeyi ise şöyle ifade etmiştir:

Eserlerimin büyük bir çoğunluğu, ışıktan çok karanlıkla ilgilidir. Aydınlık kültürlü ve eğitilidir fakat karanlık ise kültürsüz ve eğitimsizdir. Bu nedenle karanlık, bizim söylenmemiş hikâyemizin derinlerindedir. Dante'den Freud'a kadar, bizler hep içsel bir karanlık içerisinde yaşıyoruz. Yıllarca içsel karanlıkla ilgili eserler yaptım. Tüm Batı felsefesi, Platon'un metaforik olarak mağarada oturup ışığa bakıp “ilerleyelim” demesi fikri üzerine kurulmuş. Freud mağaranın arkasına bakmış ve belki biz hala mağaranın arkasına bakıyoruzdur. Siyah ve maviyle çok fazla eser gerçekleştirdim. Özellikle maviyle. Çünkü mavi,

siyahtan daha derin olarak karanlığı ifade etmektedir. Son yıllarda yaptığım çalışmaların çoğu kırmızıdır. Çünkü kırmızı toprağın rengidir. Kırmızının anlattığı karanlığın, siyah ve mavininkinden daha derin ve koyu olduğunu düşünüyorum” (Naturadergi, 2015).

Kapoor, bu sözleriyle eserlerini felsefenin ve aydınlanma sürecinin bir parçası olarak gördüğünü dile getirmektedir. İnsanoğlunun ilk aydınlanma çağı olarak bilinen Antik Yunan’ın başta gelen filozofu Platon’un, “Devlet” adlı kitabındaki “mağara” metaforu Kapoor’un dikkatini çekmektedir.

Anish Kapoor’un, bu düşüncesini daha iyi anlayabilmek ve sanatçının eserlerini yorumlayabilmek için, Platon’un idealar kuramını ortaya koyan Devlet adlı eserinde yer alan Mağara alegorisini ve ne anlatmak istediğini bilmek gerekmektedir.

Söz konusu hikâye bir mağarada geçmektedir. Bir mağaranın içerisinde, çocukluklarından itibaren ellerinden ve ayaklarından zincire vurulmuş bir insan topluluğu vardır. Bu insanların sırtları mağara kapısına ve yüzleri ise mağara duvarına dönüktür. Bu insanlar, hiçbir şekilde hareket edememektedirler. Bu insan topluluğunun görebildiği tek şey ise yüzlerinin dönük olduğu ve mağaranın kapısından içeri giren ışığın aydınlattığı karşı duvardır. Arkalarında yani mağaranın girişinde yüksek bir ateş yanmaktadır. Mağaranın girişinde yanan ateş, bu insanların gölgelerini, zincire vurulmuş olan insanların önündeki duvara yansıtmaktadır. Mağaranın önünden ellerinde türlü araç-gereçlerle bir takım insanlar da geçmektedir. Mağara kapısından gelen ışığın aydınlattığı duvarda gördükleri tek şey, kapının önünden geçen insanların ve taşıdıkları şeylerin gölgeleri ve mağara dışından gelen birtakım seslerdir. İnsanlar başka bir yere bakamamaları ve hatta mağarada bile olduklarını bilmemeleri sebebiyle, tek gerçekliğin duvardaki gölgeler ve duydukları sesin de o gölgelerin adı olduğunu düşünmektedirler. Bu insanlar, sadece bu gölgeleri gerçek sanmaktadırlar. Bu şekilde bağlı olan insanların hiçbiri zincirlerden kurtulmaya çalışıp, mağaranın dışına bakmayı akıl etmezler. Bu insanlar bu şekilde yanılgıya düşmektedirler. Aslında, zincirlerinden kurtulup mağaranın girişindeki ateşi fark edecek olsalar gerçek zannettikleri varlıkların, yolda yürüyen insanların gölgeleri olduğunu farkedeceklerdir. Mağaradan çıktıkları takdirde ise gerçek

fiziksel varlıkları tanımış ve gerçek ışık kaynağının güneş olduğunu anlayacaklardır. Daha sonra aralarından birkaçı zincirlerini gevşetmeyi başarır fakat mağara dışına çıkmak yerine, bağılmış gibi aynı şekilde durarak, tek gerçek olarak bildiği gölgeleri izlemeye devam ederler. Sonunda içlerinden biri dışarı çıkıp gölgenin asıl kaynağını bulmayı akıl eder ve bulur. Bu güne kadar gördükleri imgelerin, insan ve taşıdıkları nesnelerden oluştuğunu, mağara dışındaki yaşamı ve renkleri farkederek. Tekrar içeri girip gördüklerini diğer insanlara anlatmaya başlar fakat içerdekilere, duvarda görünenin yalnızca gerçeğin gölgeleri olduğuna ve gerçeğin mağaranın dışında olduğuna hiçbir şekilde ikna edemez. (Arslan, 2008: 260-261)

Platon bu benzetme ile mağarada zincirlenmiş insanı toplumun yalnızca bir parçası olan ancak bireyselleşememiş ve edilgen bir kitleyi ifade etmektedir. Platon'un ifade ettiği bu kitle, kendini hiçbir şekilde değiştirmeyi düşünmez ve dolayısıyla kendi gibi hiçbir şekilde toplumu da değiştirmeyi düşünmez. Bu kişi yalnızca statükodan yanadır ve konformisttir. Karanlıkta yaşamaktan mutludur. Çünkü gerçek acı verici olabilir. Bu acı Platon tarafından şöyle ifade edilir:

“Biz oradaki esirlerden birinin zincirlerini çözsük ve ardından onu döndürüp ayağa kaldırsak ve döndürsek. Esir ışığa doğru bakmakta zorlanacaktır. Daha sonra onu mağaranın dışına doğru zorlayarak sürükleysek ve mağaranın dışına iteleysek. Bunların hiçbirini yapmak istemeyecektir ve direnç gösterecektir. Dışarı çıktığında önce güneşi görecektir fakat ışığa bakmakta zorlanacaktır. Direnmesine rağmen dışarı çıkartılan edilgen kişi, her aşamada direnç gösterecektir. Çünkü bu ona acı verecektir” (Arslan, 2008: 260-261).

Platon'un mağarası toplumu temsil etmektedir. Zincirler ise; kişileri sınırlayan kurallar, kalıplar ve dogmaların temsidir. Gölgelede kastedilen, toplum tarafından hiçbir şekilde sorgulanmayan ve mutlak gerçek olarak kabul edilen doğruları oluşturmaktadır.

Kapoor batı medeniyetinin Platon'un “ilerleyelim ışığa bakalım” sözünden yola çıkarak bugünlere geldiğini dile getirmektedir. Sanatçı Freud'a atıfta bulunarak insanın psikolojik yapısına da atıfta bulunmuştur. İnsanın doğasını, dürtülerini ve tüm içsel

yapısını ele alan psikolog Freud, insan davranışlarının altında yatan nedenselliği ortaya çıkarmıştır. Freud'un "buz dağının görünen kısmı" olarak ele aldığı metafor ile Platon'un "mağaradaki gölgeler" olarak ele aldığı metafor birbirine çok benzemektedir. Her ikisi de yalnızca yansımadan ibarettir. Freud "mağaranın arkasına bakmış" derken sanatçı bize, felsefe, bilim ve sanatın hala insanın içindeki karanlık duygunun kaynağını anlamaya çalıştığını ifade etmektedir. Dolayısıyla Kapoor "boşluk" çalışmalarında mavi renkler ile insanın içsel derinliğini, kırmızı ile insanın içsel karanlığını anlatmaya çalışmaktadır.

Anish Kapoor'un soyut sanatı en sofistike seviyededir. Eserleri, deforme olmamış, mistik kaynaklardan esinlenmesinden dolayı sonsuzluk ve bedensel çarpıtmalar gibi konuları gerçekleştirmektedir. Sanatçı eserlerinde "*Sonsuzluk*", "*Nitelik*", "*Güzellik*", "*Varlık-Yokluk*" "*Bilimsellik*" gibi değerlerin sorgulamasını gerçekleştirmektedir. Bunun yanında bazı kavramların özüne inerek bunların ne anlama geldiğini de sorgulamaktadır. Kapoor'un bu sorgulamaları, eserlerindeki adlandırmalarda görülmektedir. Sanatçının "*hiçlik*" (void) adlı eseri, yeni bir algının meydana gelmesi ya da salt estetik uyanışı sorgusuna iyi bir örnek teşkil etmektedir.

Anish Kapoor'un sanat felsefesinin şekillenmesinde erken romantizm filozofların etkisi oldukça büyüktür. Modern Alman Felsefesinin şekillenmesindeki önemli isimlerden ve geleneksel idealizmin de kurucuları olan Fredrich Wilhelm Joseph Von Schelling (1775–1854), J.G. Fichte ve G. W. Hegel'in etkileri önemlidir (Crone, Alexandra, 2008: 22).

Yeni tecrübelerin önemsendiği ve artistik yaratıma ulaşmanın gerçekleştiği bir dönem olan 19. yy'ın başlarındaki Romantik dönemde, sanat eserleri dış görünüşten ziyade maddenin içsel zenginliği kavraması ile gerçekleşmektedir. Bu dönem aynı zamanda yeni ve radikal estetiğin de başlangıcıdır. Net olarak algılanabilen bir gerçeğin yansıtıldığı ve artık mimesis⁹ gerçeğinin bırakıldığı bir sanat anlayışı dönemidir. Sanatın

⁹Mimesis: Platon'un Devlet adlı eserinde yer almaktadır. Esere göre, "mimesisin işlevi gerçek değildir ve bir şeyin imgesi olan bir şey meydana getirmektedir. Platon'a göre; bütün sanatçılar bu anlamda mimesisin uygulayıcıları veya icracılarıdır. Platon, mimetik imgenin bilgi sahibi bir kimsenin eseriymiş gibi görünmesine rağmen, hakikatten tamamen uzak olduğunu öne sürer." (Cevizci, 2009: 110) Mimesis kavramı, Antik Çağ'dan Romantik döneme kadar sanat kuramının önemli kavramlarından birdir. Mimesis yani bir anlamda yansıtma ilkesi, Romantik dönem dışında sanatın genelinde kullanılan bir kavramdır.

ve sanatçının yaşamını ve onların ruhunu çok daha derinlemesine ve ruhani bir şekilde ifade etmeye çalışan bir durum haline gelmiştir. Sanatçı bu dönemden itibaren gördüğü dünyayı, olduğu gibi birebir yansıtmaya özelliğinden uzaklaşmıştır.

Romantik hareketlerin olduğu Avrupa ülkelerinden olan Fransa ve İngiltere’de, Alman filozoflarının fikirleri, modernizmin felsefesini ifade etmektedirler. Modernizmin kavranması ile mimesis teorisi reddedilmiştir. Teorinin reddedilmesiyle bu anlayış, Kapoor’un eserlerindeki temeli de oluşturmaktadır.

“Şayet var ise, benim için asıl olan sublime’dir. Her halükarda bu yüceye (Sublime; ulviyet) ulaşmanın nosyonudur. Eğer kişi bir resmin güneş batımını izlerken, diğeri de kendi tecrübeleri doğrultusunda rüyaya dalıyorsa, bunun sonucunda benim amacım olan mesafeyi kısaltmak ve düşşelliği birebir hale getirmek olmalıdır. Bunu senin yerine başkasının yapmasını beklemeden, kendin gerçekleştirmelisin” (Crone, Alexandra, 2008: 22).

Kapoor sanatında, “sonsuzluk”, “yokluk” (void), “en son ulaşılabilecek nokta”, “ruhun yükselişi” (transcendence), “ebediyet” ve “ulviyet” (sublime) gibi kavramların deneyimlenmesini sağlamaktadır. Kapoor eserlerinde, varoluş ve gerçeğin ifadesini de kullanmaktadır.

Romantizm olgusu, gerçek anlatım ile sanattaki gerçek güzelliğin, modern sanatta ruhani bir anlatım aracı olarak görülmesiyle oluşmaktadır. Bu insanın tabiattaki yerini de açıklamaktadır. Schelling’in “Sanatla doğanın ilişkileri” adlı yazıda ilk kez tüm bunların epistemolojik olarak açıklaması yapılmaktadır. Sanatın mimetic bağlantılarından kurtulması için Novalis, August Wilhelm ve Friedrich Schlegel önemli bir teori geliştirmişlerdir. Bu teorinin özü, Aristotelian fikirlerin kısıtlamalarının reddedilmesi ve kişinin şahsi üretiminin sağlanmasıyla oluşmaktadır (Crone, Alexandra, 2008: 22).

Buna sebeple mimesis, “sanatçının amacını, gördüğü dünyayı, toplumu ve hayatı olduğu gibi aktarmaktadır.” (Özlem Uzundemir, İmgeyi konuşturmak, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul;2010,s. 15)

Romantik görüşte tüm evrende tabiat ve sanat aynı kökten gelmektedir ve “sanat sanat içindir”. Bu mimetik teori hâlâ romantikler için geçerliliğini sürdürmektedir. Tabiatın oluşumu sanatın oluşumu ile eşdeğerdedir. Bunun yanında sanat tabiatla ‘ne’ sorusuna değil ‘nasıl’ sorusuna cevap arayışında bulunmaktadır. Bu dönem sanatının teorisi insanın evreni algılaması ve yorumlamasından oluşmaktadır. Bu yorumlama ilişkiler için de geçerli olmaktadır. Objeler arasındaki katagorik ayrım kaldırılarak obje bir motif haline gelmiştir. Schelling’in bunu şöyle açıklamaktadır:

“Her şey kendi içsel oluşumunu dış kabuğunu kullanarak açıklamaktadır. Böylece özünü ve oluşumunu görüntüsü ile ifade ederek bir sembol oluşturmaktadır. Bunun ardından, daha yakın ilişkilerine yönelerek, bunun belirleyici etkilerini oluşturmuştur. Bunun sonucu olarak evrenin bir aynası haline gelmiştir” (Crone, Alexandra, 2008: 22).

Dönemin tarihsel gerçeği, danışılacak bir çerçeveye indirgenmiştir. Bu durum sadece sanatta ve şiirde olası dünyalara açılmak için bir başlangıç noktası olmaktadır. Schegel’in bu düşünceyi şu sözlerle açıklamaktadır: *“Cesur açılımlarda yaratıcılık doğaüstü olmaktadır. Fakat hiçbir zaman doğanın üstünde o yerini almamıştır.”* Hans Blaumenber bu fikre farklı bir açıklama getirerek şöyle söylemektedir:

“Sanatçılar, romantik dönemde her zaman var olan gerçekten, olası dünyalar çıkarmayı başarmışlardır. Oluşan bu durum sonucunda, sanatçının düşüncesi tabiatın derinliklerine dalar ve daha önce belirgin olmayı belirgin hale getirmeyi başarır” (Crone, Alexandra, 2008: 22).

Anish Kapoor’un 2003 yılı *Ishi’s Light* adlı eserini Londra’daki Tate Modern Müzesi’nde sergilenmesi sırasında, Barnett Newman’ın iki renkli resmiyle formalist bir diyalog içinde yüzleşeceği, özel bir odada sergilemeyi uygun görmüşlerdir. Kapoor bu eserde, çok ince vurgular ile ışık yansımaları oluşturmaktadır. Eser 3 metre boyunda ve yumurta görünümlü düzgün, yumuşak bir görüntü içerisindedir. İçine aldığı siyahımsı olan kırmızı bölüm seyirciye ana rahmi hatırlatmaktadır. Eser kendi içerisinde yüksek bir fiziksel alışveriş oluşturmaktadır. Böylece izleyicinin sadece zihinsel değil boşlukta bir yer kapladığının farkına varılması da sağlanmaktadır. Boşluktaki yeri de önemsenerek,

bir bütün olarak algılaması istenmektedir. İnsanı ilk anda çelişkiye düşüren bulunduğu yer, laktan oluşan dış yüzeyi ile kişiyi sonsuz bir gerçeğe götürmektedir. Karanlık ve sonsuzluk içinde oluşan bu ışık, ulviyet duygusunun tecrübe edilmesini de sağlamaktadır. Eser, ışığın etrafındaki karanlık ile bir kesişme oluşturmakta ve izleyiciyi bilinmez in sorgulanmasına götürmektedir. Schegel'in, Newman'ın resimleri için şu açıklamayı yapmıştır:

“Aslında her şey kendini açıklamaktadır. Dış kabuğunun çabası, iç oluşumun yanında özünün görüntüsü ile açıklamaktadır. Bu böylelikle kendi kendinin sembolünü de oluşturmaktadır” (Crone, Alexandra, 2008: 28).

Schegel'in bu görüşü üzerine Anish Kapoor, şu açıklamayı getirmiştir:

“Gerçekte bu durumun içerisinde büyük fikirler vardır. Bir objenin dışı onun aynı zamanda tenidir. Dışında oluşan bu görüntü onun daha derin olduğunu göstermez. Pigmentlerden oluşan eserlerimi ilk yaptığım dönemler de sorularım olmuştur: Onlar gerçekten pigment miydi ve sadece bu kadar mıydı? Bana göre sanat her şeyden önce objenin iki yönlü bir fikridir. Yani pigmentin ya da başka bir şeyin olmasının çok önemi yok. Bahsedilen esas konu dışıdır. Yani teninin içerisini ifade etmektedir. Bu konu da daha da ileri giderek, objenin içinin dış kabuğu ile anlaşılacağını söyleyebilirim” (Crone, Alexandra, 2008: 23-26).



Resim 14 Anish Kapoor, Ishi's Light (Ishi'nin Işığı), 2003, fiberglas ve pigment, 315x258x244cm, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/112/ishis-light> erişim 16.04.2016)

Kapoor pigmentlerden başka fiberglas, aliminyum, vernik ve paslanmaz çeliğin maddelerini kullanmaya başlamasının ona katkısı bulunmakta ve bu olguları aşarak, gelişmektedir. Kapoor, eserlerinde, boşlukta ortaya koyduğu simgeleri, çarpıcı şekilde doğrudan izleyicinin içinde bulunduğu mekâna ulaşmaktadır. Böylece izleyiciyi fiziksel bir iletişimi kabul etme yönünde zorlamakta ve zihinsel bir bağlantının kurulmasını sağlamaktadır. Bu durum insanın oluşturdukları ile tanrısal oluşumun kıyaslanmasında, sanatçıda yeni bir anlayış ortaya çıkartmaktadır (Crone, Alexandra, 2008: 33, 34).

Kapoor'un eserlerinde, boyut ve ölçek kurgusunun yanında bütünlük ve sonsuzluk düşüncesi de oldukça önemli olmaktadır. Sanatçının eserleri tüm geleneksel ölçülerin ve boyutların çok dışına çıkarak gerçekleşmektedir. İlk dönemleri sayılan, *1000 Names (1000 İsim)* adlı eserlerinden başlayarak, devasa *Taratantara*, *Marsyas*, *Bulut Kapısı*, *Ark Nova* ve *Dirty Corner* gibi eserlerine kadar bütün alışılmışların dışına çıktığı gözlenmektedir.

Kapoor'un kendi malzemelerindeki farklılığı, artistik hırsı, mimari alanlar ve mimar işbirliği ile olağandışı ölçekteki uygulamaları gibi durumlar sanatçıyı eserlerindeki paradokslarla devamlı bir oyun içinde göstermektedir. Bu durum sanatçının eserlerini, heyecanlı çalışmalar arasında bulundurmaktadır. Kapoor biçimsel olarak modernizmin yarattığı, konstrüktivist geometrisine karşın organik ve kavisli olanı tercih etme eğiliminde olmuştur. Eserlerinde maddesellik ağır basarak izleyiciyi şaşırtmakta ve doğaüstü bir hisse yönlendirmektedir. Bu karmaşıklık, çoklu kültür mirasına sahip olmasından da kaynaklanmaktadır (Baume, 2008: 110).

Sanatçının eserleri, genellikle onun kültürel geçmişinden, kültürel birikiminden beslenmiştir. Bu nedenle, belki de çalışmalarının büyük bir çoğunluğu bu bilinçaltının etkileri ile oluşmuştur. Kapoor'un çalışmalarında kültürel kökenin önemli bir yeri olsa da, sanatçı kendisini tek bir kültür ve milliyet adı altında düşünmekten sakınmaktadır. Yaptığı işleri açısından, sanatçı ifade edilecek olunursa, Kapoor iki kültürün bir araya geldiği ortak bir noktada konumlandırılmaktadır. Anish Kapoor'un eserlerinde hem doğunun izleri hem de modern sanat anlayışının izdüşümlerini görmek oldukça

mümkündür. Sanatçı çalışmaları üzerindeki Hint etkisi hakkında şu açıklamayı gerçekleştirmiştir:

“Benim çalışmalarımı biri Hint estetiği açısından bir analiz oluşturabilir mi? Belki de yapabilir, bilemiyorum. Benim ilgimi ve dikkatimi çeken durum, çok katmanlı ve yoruma açık formlardır. Aslında oldukça açık ve okunabilir sembollerle ilgileniyorum. Rakursiden hoşlanmama rağmen, boşlukta bir kuş benim için daha barizdir. Negatif iç mekânların formları ilgimi oldukça fazla çekmektedir” (Baume, 2008: 110).

Kapoor’un geçmişi, sanatçının çok kültürlülüğünün bir karışımı niteliğindedir. Kapoor; Hint fikirlerindeki derin benzerliklerden bahsetmesine rağmen, sanatçının soyut eserlerindeki Hint yansımaları, Kapoor’un sanatı ve Hint düşüncesi kıyaslandığında birebir ilişkisinin olmadığı gözlenebilmektedir. Kapoor, yeni yansımalar ortaya çıkarmaktadır. Sanatçı eserlerini, sevdiği motifleri ve metaforları sentezleyerek, seri bir şekilde gerçekleştirmektedir. Çalışmalarında, aniden görünen boşluğun karanlığını, dışbükey ve iç bükey aynalardaki algısal belirsizlikleri, vücudun çeşitli yönlerini, et, kan ve iç organları örten gergin elastik yüzeyleri; erkeklik ve dişilik organını, hamilelik ve çocuk doğurma durumunu gerçekleştirmektedir. Bu oluşumu saf rengin özü ile ve bazen gerçek, bazen de gerçek dışı bir şekilde tanımlamaktadır (Baume, 2008: 110).

Kapoor’un eserlerinde, Svayambh eseri gibi tek parçadan oluşan biçimin, rengin, hareketin ve alanın etkileri gerçekleşmektedir. Bu etkilerin karşılığı; heykel, resim, mimari, ölçü, tiyatro ve manzaradan oluşmaktadır. Kapoor’un sanatının genellikle soyut bir boyutu olmaktadır. Sanatçının, Amerikalı olan Pollock, Rothko, Newman ve Clyfford Still’in sanatları ile tam bir bağlantısı olmuştur. Bunun dışında Kapoor, Avrasyalıları ve Beuys’un düşlediği sanatçıyı da belirtmektedir. Svayambh’de önemle yer verilen Beuys’un göçebe fikirlerine ve kültürüne dikkat çekmektedir.

Sanatçı, 2007 yılındaki paslanmaz çelik eserlerinden olan, *C-Curve* aynasında içbükey bir yüzey gerçekleştirmiştir. Bu yansımalar serisi, görüntüleri neredeyse tanınmaz komik bir şekle sokup rahatsızlık oluşturmaya çalışılmaktadır. Bu rahatsızlık, yansımalarda oluşan ters görüntü ile oluşturulmaya çalışılmaktadır. Bunun sonucunda,

kaybolma, şiddet, hafiflik, sahtecilik ve gerçeklik, görünür ve görünmez kavramları dışbükey taraftaki görüntülerde oluşmaktadır.

Anish Kapoor'un sanatının temelini teşkil eden olgu, renktir. Sanatçı renkleri sade ve genellikle saf halinin kullanımıyla oluşturmaktadır. Sanatçı için eser, dekorasyona katkı amacıyla değil, eserin anlamını ortaya koymak ve eserin ana prensibini anlatmak için kullanılmaktadır. Kapoor aynı zamanda rengin, yalnız dokunma duygusunu harekete geçiren, coşkuları kızıştıran bir güç olarak değil, kendi başına fiziksel bir varlık olduğuna inanmaktadır. Kapoor, renklerle ilgili şu açıklamayı yapmaktadır:

“Renk gerçek bir değere sahiptir ve bu çok daha gerçek bir değerdir. Kırmızının ateş, kalp ya da vajina olabilirliğinin kesin durumları oluşabilmektedir. Beyaz, yalnızca beyaz olarak da ifade edilebilir, fiziksel bir şey olarak da değerlendirilebilir. Renk, kendi kendimizin simgesel biçimlendirme refleksiyle, doğrudan bir bağlantıya sahip olmaktadır. Bu biçimsel olarak ham ve en saf halimiz olan bir şeydir ve yalnızca oradadır” (Lewinson, 1990).

Kapoor 1970'lerin sonlarında tamamen renklerle kaplı eserler gerçekleştirmiştir. Formlar, sadece renklerden meydana gelen eserlerden oluşmaktadır. Kapoor tarafından, toz pigmentlerden oluşan malzemeler nesnenin ve boşluğun sonsuzluğunun ifadesini oluşturmaktadır. Sanatçı toz pigmentlerden oluşan canlı renk kullanımını şöyle açıklamıştır:

“Ele alınan cinsellik kavramının dokunulmazlığı ve tabu yanı pigmentin dokununca bozulacak duygusunu veren etkisini oluşturmaktadır. “Eserlerin üzerindeki pigmente herhangi bir şekilde el sürüldüğünde bütün izler ele bulaşır ve elde çıkar. Böylece bir daha yapılamazlar ve yalnızca orada kalırlar” (Colins, 2007: 252).

Anish Kapoor burada cinselliğin gizemini, ele avuca sığmazlığını ve tanınmazlığını vurgulamaktadır. Kapoor'un sanatında renk özellikle 1988'lere kadar en önemli unsurlardan birini oluşturmaktadır. Bu durum değişik aşamalarındaki gelişimini sanatçının eserlerinde kendini göstermektedir. Kapoor'un çalışmalarında renkleri

kullanmasının tarihsel bakımdan iki önemli rolü oluşturmaktadır. Bunlar, “görmek” ve buna bağlantılı olarak da “sembolik olanı görmek” ile gerçekleşmektedir. Bu durum, renklerin kullanımında modernist bir olguyu temsil etmekte ve renkler ile algı çeşitliliği gerçekleştirerek, izleyicinin algısını bir noktaya yönlendirmektedir. Kapoor eserlerinde ana renkleri kullanarak, ruha doğru yönelen mesajları kuvvetlendirmekte ve bunu şekillerin basitliğini ve uçuşan tozları oluşturarak gerçekleştirmektedir.

Kapoor’un oluşturduğu bu ana renk her ne kadar ışığı yansıtıyor gibi görünse de, sanatçı ilgisinin hep karanlıktan yana, yani renkten karanlığa olan gidişten yana olduğunu vurgulamaktadır. Sanatçının kırmızıyı çok kullanma sebebi de yine karanlıktan dolayı olmaktadır. Çünkü Kapoor’a göre kırmızı karanlığın duygusunu vermektedir. Kırmızının tonları, kırmızıdan turuncuya değil, kırmızıdan siyaha doğru bir gidiş sergilemektedir (Crone, Alexandra, 2008: 22).

Kapoor’a göre, kırmızı, sarı, mavi, beyaz ve siyah renkleri aynı zamanda mistik, güç ve saf renklere metafizik bir yol çizmektedirler. Sanatçı bu tür bir algılama için, modernist renkler teorisini daha da irdelemekte ve onun evrensel ruhunu özümsemektedir.

Kapoor için eserlerin isimleri çok önem teşkil etmektedir. Sanatçı, Duchamp’ın ‘bir eserin ismi o eserin en önemli parçasıdır.’demesi fikrini benimsemektedir. Sanatçı, soyut bir sanat eserinin yapılmasına inanmadığı için onun dünyada bir yer edinmesinin, adının olmasının, çok gerekli olduğunu düşünmektedir (Crone, Alexandra, 2008: 24).

Kapoor’un tercih ettiği renk seçenekleri arasında; sembolizmle en dolu olan kırmızı ve mavi büyük rol oynamaktadır. Kapoor’un en sevdiği renk kırmızıdır. Sanatçı eserlerinde, rengin rüya gibi ve metafiziksel özelliklerinin yanında, maddi ve fiziksel yönüne de değinmektedir. Kapoor’un çok sık kullanmakta olduğu kırmızı boya ve kuru pigment Hindistan’daki kültürel anlamını çağrıştırmaktadır. Hint dillerinde kırmızı, güzelin bir niteliği anlamını ifade etmektedir. Aynı zamanda duygusal manalar yüklenmiş bir renk olmaktadır. Hindistan’da evli kadınlar tarafından taşınan kızıl tozu, zencefilden yapılmaktadır. Hindu mabetleri, genellikle büyük tanrıça yürüyüşlerinde, Devi, Kali ya da Durga kutlamalarında, ya kurban eder ya da sıvılarıyla ilişkilendirilen kırmızı boyayla

yıkılmaktadırlar. Toprak rengine yakın olan kırmızı ise; toprağın ve vucüt dışkısının kıvamına sahip olmakta ve karmaşık, organik maddelerle ilişki kurulabilmektedir. Bu onu toprak ana ile de yakından ilişkisinin olduğu anlamına gelmektedir. Kapoor'un bu inancının en belirgin özelliğini simgeleyen eseri, *My Red Homeland* adlı çalışması olmuştur (Baume, 2008: 112).

Kırmızı serisindeki bir diğer şasırtıcı eseri ise, yağ bazlı boyadan ve raylar üzerinde yavaşça süzülen üç ton balmumundan yapılan *Svayambh* adlı çalışmasıdır. Bu çalışma, bir bloktan oluşmakta ve blok kasvetli yolculuğunu yaparken kendisinden daha küçük kemerler ile bir kez daha şekil kazanmaktadır. Bu dışa atma eylemi ve oluşturduğu duygu, *Shooting in the Corner (Köşeye Ateş Etmek)* adlı eserinde de hissedilmektedir.

Kapoor için bir diğer önemli renk mavidir. Bu renk Yves Klein tarafından; gökyüzü, maneviyat ve boşlukla bağdaştırılmaktadır. Bu durum sanatçının beğenme sebeplerinden birini oluşturmaktadır. Klein'in maviyi kullanma biçimi, Kapoor için önemli olmaktadır. Kapoor, zeminde oyuklar ve delikler aracılığıyla boşlukları meydana getirmektedir. Bu boşluk sanatçı için derin bir uçurum imgesi olmaktadır. Anish Kapoor eserlerinde, koyu doymuş kobalt mavi kullanarak yapıtlarını yüceltmektedir. Mavinin kullanıldığı boşluk, izleyicide onu girdabın içine çeken dayanılmaz bir güç etkisi yaratmaktadır.

Kapoor'un gerçekleştirdiği eserler, farklı ve çelişkili etkenlerle birlikte; zıtlıkları bir arada barındırmaktadır. Bu zıtlıklar aynı zamanda varlık ve yokluk, var olmak ve hiçlik, yer ve yersizlik, somut ve soyut, nesne ve nesne olmayan gibi metafiziksel kutupları da oluşturmaktadır. Sanatçının eserlerinde Hint felsefesinin derin metafizik elementlerin kullanılması arasındaki gizli gerilimler oluşturulmaktadır. Bu da ikicilik, biçimsel hayalgücü ve heykellerindeki farklı tabakalarda görülmektedir. Çelişkiler ve çıkmazlar, insan konumunun bir aksı olarak değerlendirilmektedir. Sanatçının kıvrımlı aynalarının içbükey ve dışbükey formları, maddesellik/maddesizlik (yukardan aşağı ve içeriden dış dünyaya) düşüncesi ile gerçekleştirilmektedir (Baume, 2008: 118)

Anish Kapoor'un eserleri empirik algıya başvurmaktadır. Sanatçı tüm eserlerinde görünen değil görünmeyen, ima edilen ya da görülüp de günümüzde toplum

tarafından red edileni irdelemektedir. Kapoor, bir eserin yüzeyinin okunmasıyla değil, algılar üzerinde nasıl bir etki bıraktığı ile ilgilenmektedir. Sanatçı için pigment, izleyiciye yüzeyden öte bir doku önermektedir. Ten değişkendir, elastiktir ve nefes almaktadır. Sanatçının anthropomorphic (insan biçimcilik) ¹⁰ eseri olan *When I was Pregrant*'da beyaz boyanmış bir duvar yüzey, yuvarlak hatlı dış bükey hale dönüştürülmektedir. Sanatçının, *Descent into Limbo* adlı eserinde yuvarlak yüzeyin üzerinde bulunan ve gerginlik olarak algılanan şey, koyu alanın boşluk olarak algılanması ile kaybolmaktadır. Şayet pigmentin optik şiddeti ile hacmi erittiği söylenecekse, bu durumda aynalı formlar hacmi hem eritmektedir hem de aktive etmektedir (Baume, 2008: 15).

Anish Kapoor'un sanatının gelişmesinin en büyük nedenlerinden biri de minimalizm ve derin kavramsal sanat arasında devam eden dialogudur. Sanatçının çalışmaları, sanatın kendi kendini ifade etme düşüncesi ile örtüşmemektedir. Kapoor, sanatçının kişisel bakışını sanat eserinden bağımsız tutması gerektiğine inanmaktadır. Buna örnek olarak Kapoor, 1960 yıllarındaki Amerikan sanat hareketine karşı çıkmaktadır. Kapoor'un eserleri minimal sanatta olduğu gibi kendi elinden çıkmamaktadır, endüstriyel materyellerle de oluşabilmektedir.

Kapoor, genellikle geometrik ve simetrik formları tercih etmektedir. Sanatçının farklı çalışmalarında, bu şekillerden ortaya çıkan eserleri bulunmaktadır. Bunlara, doğal kayadan oluşmuş 1992 yılı *Dragon* adlı eser ile havanın hapsediği, hava baloncuğu 2007 yılı *Untitled* eseri örnek verilebilmektedir. Bunların dışında, mekanik prosedürün konu haline getirildiği eserleri de bulunmaktadır. Kapoor'un *Past, Present, Future* (*Geçmiş, Şimdi, Gelecek*) adlı eserinde 180 derecelik yarım kesilmiş kürenin mekanik rotasyonu anlatılmaktadır. Kapoor, sanat yapmayı sanatçının hayal gücünden ziyade eser ile gerçekleştirmektedir. Sanatçı, bir düşünce şekli ve materyalin farklı varyasyonlarını yaratarak çalışmakta, farklı seviyelerde de eserlerine derinlik getirmektedir (Baume, 2008: 24).

¹⁰ İnsan Biçimcilik: İnsan niteliklerini başka bir varlığa atfedilmesi. Hayvanlar, cansız varlıklar, doğa güçleri ve çok ve tektanrılı dinlerdeki tanrılar ve daha başka kavramlar, antropomorfizm konusu olabilir. Örnek olarak Hinduizm'de Tanrı'nın bir biçimi olan Şiva gösterilebilir. (Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/İnsan_bicimcilik, erişim 10.04.2012)

Anish Kapoor'un felsefesini, yeni materyaller, yeni mekânlar ve yeni görselleri incelemek oluşturmaktadır. Sanatçı, protoform ve orjine dönük sanatı ile tarihi ve kültürel alanı incelemekle kalmamaktadır. Kapoor, eserlerini gerçekleştirirken çalışmalarını çizerek ya da modelleyerek tasarlamasına rağmen, çağın teknolojik yönünü kullanıp yansıtmaktadır. Kapoor'un nesnelerinin belirsizliği, onların bir formdan başka bir formun şekline girmesi ve mekânların soyutlanması, strüktürel dokunun dinamizmini oluşturmaktadır. Anish Kapoor çalışmalarında illüzyon etkisinden ziyade soyutu belirtmektedir (Baume, 2008: 25).

Kapoor'un eserleri, izleyicinin kalbinde varoluşa meydan okumanın etkisini yansıtmaktadır. Sanatçının ayna yansımalarıyla gerçekleştirmekte olduğu oyunlar, boşluğun hayali görüntüsü ya da bir rengin doygunluğu ile nesneyi maddesellikten uzaklaştırmaktadır. Onu nesnesel olmayan bir şekle büründürmektedir. Kapoor'un 2008 yılında gerçekleştirdiği *Nesnesel Olmayan* adlı seri eserlerinde görmek mümkün olmaktadır. *Nesnesel Olmayan Aynalar*; kıvrımlı yüzeyleri ile izleyicinin bakışı doğrultusunda görünür kılınabilmektedir. İzleyiciler olmadığı takdirde ise varlıkları, anlam ifade etmemekte ve içinde bulundukları uzay tarafından gizlenmiş gibi olmaktadır. Bu durumda, bulundukları ortama olan bağımlılıkları, görünümünün değişimindeki yapısal bağılıklar ve olayların oluşumundaki rollerinin bağılıkları gibi durumlar anormal yansımalarını ortaya koymaktadır. Çelişkili varlıklarından dolayı, görünebilirliğin sanrısı, ortam ile gerçekleşebilmektedir.

2.2.1. Anish Kapoor'un Eserlerinde Kullandığı İmgeler Ve Metaforlar

Kapoor'un felsefe ile olan derin bağı, sanatının anlatım biçimini şekillendirmektedir. Eserleri yalın bir anlatım ve düşünceden çok Platon'un Devlet kitabında yapmış olduğu gibi, çalışmaların hikâyelerini, imge ve metaforlar ile beslemekte ve kavram bakımından derinlik oluşturmaktadır.

Zamanın ötesine geçmeyi hedefleyen her sanatçı gibi Kapoor'da, eserlerini oluştururken konu ile ilgili genel bir hat belirlemekte ve gerisini izleyicisinin anlam

dünyasına bırakmaktadır. Böylece yıllar sonra bile her eser incelendiğinde, zamanın yapısına uygun olarak farklı bir anlam çıkarılabilecektir. Öyle ki kimi zaman Kapoor kendi eserlerinin farklı yönlerden incelenebilmesi adına, yenilikler katarak ve tekrar tekrar farklı mekânlarda, esere yeni nosyonlar ekleyerek sergilemiştir. Bu durum kendisine sorulduğunda verdiği cevap şöyle olmuştur:

“Daima mekândaki nesneler ile gövde (body)arasındaki ilişkinin sorunlarına geri dönüş yapıyorum. Ancak buradaki asıl zorlu durum, eserin beklentiyi bozabilmesidir. Burada objenin asıl önemi, maddenin ötesine geçebilmesidir. Dolayısıyla maddesellik aşağıda olmalıdır”(Timeout, 2016).

Kendisinin de önceki röportajlarında belirtmiş olduğu gibi anlatılmak istenen, sonsuzluk değil sonsuz zamanın içerisindeki değişen kişi ve mekânlardaki durumları oluşturmaktır. Kapoor’a göre sonsuzluğun aksine bir zaman süresi vardır ki bu zaman bu kişinin doğduktan ölene kadar olan zamanını göstermektedir. Dolayısıyla sonsuz zamanın içerisinde yaşam süresi olan figür de yine kişiden oluşmaktadır. Kapoor eserlerindeki gövdeyi şu sözlerle anlatmaktadır:

“Heykel, mekândaki bir objeden ibaret değildir; o bir süreç veya geri dönüşü olan bir görüş boyunca yaşamaktadır. Normal ölçülerle bakacak olursak “Rodin” ya da “Donald Judd”’a göre örneğin; yaşam süreci üç boyut arasında gidip gelmekten ibarettir. Biz mizansenlere alışığızdır, yani bütünün ilk görünüşteki haline. Fakat heykeli de gözden geçirmemiz gerekmektedir, aynı Rodin’in heykelinde olduğu gibi. Rodin’in “Balzac” heykelinin ön kısmı ile arka kısmı aynı değildir ve birbirinden farklıdır. Doğal olarak hikâye anlatmak istemiyorum fakat dünyayı anlayabilmemizi sağlayan en önemli unsurlardan biri de budur; üç boyutluluk ve geçici durumdur” (Timeout, 2016).

Sanat yaşamı boyunca, genellikle devasa mekân heykelleri sergileyen Kapoor için eserde ölçü, en az bir mimar ve mühendis için önemli olduğu kadar önem taşımaktadır. Kimi çalışmalarını bu nedenle mimar ve mühendisler ile birlikte yürütmektedir. Bu düşüncesinin önemini gösteren en iyi çalışmalardan örnekler şunlardır: 1992 yılında mimar David Connor ile işbirliği içerisinde çalıştığı, *“Building for a Void”*

(*Boşluk için İnşa Etmek*) adlı eser, 1999 yılında mühendis Neil Thomas'ın yardımını aldığı "*Tarantara*" adlı eseri ve 2002 yılında mühendis Cecil Balmond'un teknik yardımını alarak sergilediği "*Marsyas*" adlı eserleridir. Anish Kapoor, eserlerinde kullandığı ölçü kaygısı ile sanat arasındaki bağı şu sözlerle özetlemektedir:

"Ölçünün heykelde kötü bir ismi vardır. Ancak mekân üzerinde çalışıyorsanız integrale ihtiyaç duyarsınız. Benim eserlerim mimari eserler değil fakat ölçüm olarak bakarsak mimari de olabilmektedir" (Timeout, 2016).

Başlıca metafor olarak Kapoor, kadın bedenini ve cinselliği kullanmaktadır. Hemen hemen her çalışmasında kadın bedeninden bir parça gerçekleştirmesini görmek mümkün olmaktadır. Sanatçının eserlerinde oluşturduğu boşluk kavramı ve kırmızının yoğun kullanımı da yine bu kadın ve cinsellik, yani beden metaforu ile ilişkili olmaktadır. Anish Kapoor, bunun nedenini şu sözlerle açıklamaktadır:

"Freud'un psikanalizini keşfettikten sonra, modern erkeğin kimliğini araştırmada kadın ve kadın dünyasının anahtar rol oynadığını farkettim. Erkek anlaşılabilir, problemleri ve güvenilmez olana yönelmiştir. Onun bilinci boş bir arazide gidip gelmektedir ve artık orada hiçbir şey tam olarak belli değildir. Bu boyutuyla modernite tam bir kafa karışıklığı oluşturmaktadır" (Zamponi, 2015)

Mekân genellikle Kapoor için, bedenin dışında oluşturulmaya çalışılan bir dış fenomendir. Sanatçı, Freud'cu bir yaklaşımla içe dönük mekânı yansıtır. Görünenin dışındaki gerçeklik ile ilgilidir. Bu gerçeklik metaforu, Platon'un mağara alegorisindeki dışarda bulunan mekândır. Bu mekân, kendi anlamı dışında, gösterişsiz, kötülük saçan, çözümlenmemiş, ruhsal ve psikolojik olarak dönüştürülmüştür. Sanatçının eserlerindeki mekânın ters yüz edilmesi de bu gerçeklik ile ilgilidir. Bu durum mekânın yanlış algılanmasını sağlamaktadır. Kişiyle mekân arasında bir karmaşa yaşanmaktadır. Böylece, içgüdüsel ve bedensel bir mekân alışımı oluşturmaktadır.

Anish Kapoor, sanat yaşamının başından beri boşluk metaforunu irdelenmiş ve pigment dönemi eserlerinden son dönem eserlerine kadar birçok çalışma da bu nosyonu

gerçekleştirmiştir. Sanatçıya göre boşluk, pozitif veya negatif bir durumu belirtmekten çok bir olasılıktır. Kapoor, boşluk metaforunu şöyle açıklamaktadır:

“Uzun zaman önce boşluğun onu beklentilerimizle veya korkularımızla beslediğimiz için var olmadığına sonucuna vardım. Heykellerime içi boş objeler diyorum çünkü o boşlukta bir olasılığı barındırıyor. İçlerinde bir felsefe olmalarına rağmen, bir cevap barındırmıyorlar. Onlar sadece durumu belirtiyorlar ve gerisi size kalmış; boşluğu kendi alanıyla doldurmak zorundasın. O alan tam bir korku olsa bile” (Zamponi, 2015).

Sanatçıların eserlerinde boşluğun, izleyici ile eser arasında bir iletişimi vardır. Kapoor için bir metafor olan boşluk ve nesne ile bir metafor daha oluşturur. Boşluk aynı zamanda tanrısal bir derinliktir.

Sanatçıya göre boşluk soyutlaşarak hiçliği de oluşturmaktadır. Bu güçlü bir kişiselleşmeyi de gerçekleştirmektedir. Bunun sonucunda izleyici, boşlukta kendi pozisyonunu algılamaktadır. Bu durum onda boşlukta bir yer edinme duygusu oluşturmaktadır ve bu duygu kişiyi etkisi altına almaktadır. Bu izleyicinin kendini tanımasını amaçlar. Kişi bu tanımayla, yer edinme duygusu hissedecektir ve onu kendi duygularına göre değişime uğratacaktır. Burada, boşluk ve gerçeğin birbiriyle ilişkisine varılmaktadır.

Sanatçının sıkça kullandığı boşluklar zaman zaman deliklere ve çukurlara da dönüşmektedir. Kapoor burada genellikle Freudcu bir yaklaşım sergilemekte ve Freud’un “Kara Delik” kuramını, tekrar boşluk ve delik metaforları ile gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Freud’a göre *Kara Delik*, yerçekimi alanının yoğunluğu nedeniyle madde ve enerjinin kaçamayacağı bir alan bölgesini temsil etmektedir. Freud tarafından tarif edilen bu durum, maddelerin baştan çıkarıcı çekiciliğini ve kullanıcıyı bir zaman algısına ulaşılmadan önceki bir süreye geri döndürme gücünün bir yansıması olarak görülebilmektedir. Her şeyi ilkel ve içsel bir öz yapıda oluşturmak için, her şeyi çekme girişimleri yapılmaktadır (Sweet, 2012). Kapoor’un bu metaforunun en önemli örneğini 2014 yılında gerçekleştirdiği *Descension* adlı eserinde görmek mümkündür. Yuvarlak bir havuzdaki suyun, görünür olan merkezi bir eksen etrafında, sürekli bir girdap ile bir

boşluk oluşurarak derinliklere doğru çekilmesi sağlanmıştır. Sanatçı burada boşluk kavramını genişleterek, bu çalışmada kara delik yanılması vermektedir.

Kapoor'da ikililik metaforları vardır. Bunlar ikililikler; kadın ve erkek, toprak ve gökyüzü, madde ve ruh, görünen ve görünmeyen, bilinç ve bilinçdışı, zihin ve beden gibi zıtlıklardan oluşan nosyonlardır.

Kapoor sanatının özellikle ilk yıllarında tamamen renklerle kaplı eserler gerçekleştirmiştir. Sadece renklerden meydana gelen formlar, toz pigmentlerden oluşan malzemeler nesnenin ve boşluğun sonsuzluğunun ifadesini oluşturmaktadır. Bu durum Kapoor'a göre; cinsellik kavramının ele alınmasıdır. Dokunulmazlığı ve tabu yanı pigmentin dokununca bozulacak duygusunu veren etkisi ile oluşturmaktadır”(Colins, 2007: 252).

Sanatçı için renkler kendi içerisinde metaforları oluşturmaktadır. Kırmızı, sarı, mavi, beyaz ve siyah renkler, aynı zamanda mistik, güç ve saf renklere metafizik bir yol çizmektedirler. Bu tür bir algılama sanatçı için, modernist renkler teorisini daha da irdelemek ve onun evrensel ruhunu özümsemek demektir. Kırmızı rengini kadın metaforunun yanında insanın içini betimlemede de kullanır ve bu metafor için şunları söylemektedir:

“...Algımıza göre insanın içi kırmızıdır, dünyanın rengi de kırmızıdır ki bu dünya geleneksel bakış açısıyla ilk insan Adem'in vücudunu yaratmıştır”
(Zamponi, 2015).

Kapoor'un Alba isimli eserinde de kırmızı oluşumu, metaforik anlamlar taşımaktadır. İzleyici kırmızı organik bir metaryal olan kanla bütünleştirilmekte ve izleyiciye kırmızının, vücudun içini çağrıştırması amaçlanmaktadır. Kapoor burada bedeni bu cilt ile kaplayarak, kırmızı renk ile insanın içini dışarıya çıkarmaktadır. Bunun sonucunda görüntü, izleyici de transandantal gerçeğin içinde yer alan zaman ötesi (zamansız) bir duygu gerçekleştirmektedir.



Resim 15 Anish Kapoor, Alba, 2003, paslanmaz çelik ve lake, 230x230x53cm, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/105/alba> erişim 16.04.2016)

Kapoor'a için kırmızı aynı zamanda derin bir alan rengi değil, dünyanın rengidir. Kan ve vücudun rengini de temsil etmektedir. Kırmızının ortaya çıkardığı karanlık, mavinin ya da siyahıncinden çok daha derin ve daha karanlık bir karanlık olduğunu düşünmektedir. Hindistan'daki çocukluğunun, anavatanının renginin de kırmızı olduğunu düşünmektedir. Tüm bunların yanı sıra kırmızı, jeolojik bir oluşumdur ve bir kadının cinsel organını da çağrıştırmaktadır (Phaidon, 2017).

Kapoor için bir diğer önemli metafor, mavi renktir. Bu renk gökyüzü, maneviyat ve boşlukla bağdaştırılmaktadır. Kapoor, zeminde oluşturduğu oyuklar ve delikler aracılığıyla mavi boşluklar meydana getirmektedir. Bu boşluklar, mavinin derin uçurumudur. Koyu doymuş kobalt mavi ise sanatçıya göre yüceliktir. İzleyici için mavinin oluşturulduğu boşluk, onu girdabın içine çeken dayanılmaz bir güç etkisi oluşturulmaktadır.

Sanatçı, kestane rengini de kırmızı renk paletinin içinden ön plana çıkartarak kullanmaktadır. Kapoor için bu renk, toprak karası ile bütündür. Bu durum, iç boşluklara ve dünyanın maddi ve psişik gerçekliklerinin bir metaforudur.

Kapoor, iç bükey cilalı aynalı çalışmalarında dahi, cilalı yüzeyin diğer yarısında, kırmızıyı baştan çıkarıcı bir saten yüzey ile puslu mat bir renk kaplamasıyla gerçekleştirmektedir.

Kapoor, şekil verilmemiş taşları ile dini tapınmanın, ritüelin metaforlarını zaman ve malzeme anlayışı ile oluşturmakta ve bu anlayış sonucunda insan ile iletişim kurmaktadır (Anfam, 2009: 101).

Kapoor, Platon'un, "Devlet" adlı kitabındaki "mağara" metaforu ile dikkat çekmektedir. Sanatçı, Platon'un "ilerleyelim ışığa bakalım" sözünden yola çıkarak bugünlere geldiğini sıkça dile getirmektedir. İnsanın psikolojik yapısı Kapoor için önemlidir. İnsan davranışlarının altında yatan nedenselliği ortaya çıkartan Freud'un kuramları, Kapoor için önemlidir. Çünkü insanın doğasını, dürtülerini ve tüm içsel yapısını ele almıştır. Kapoor için, Freud'un "buz dağının görünen kısmı" metaforu ile Platon'un "mağaradaki gölgeler" metaforu birbiriyle paralellik göstermektedir. Her ikisi de sadece birer yansımadan oluşmaktadır.

Kapoor'un eserlerinin özü; kesinlik, sonsuzluk ve bedensel çarpıtmalar gibi metaforları da oluşturmaktadır. Eserlerindeki "Sonsuzluk", "Nitelik", "Güzellik", "Varlık-Yokluk", "Bilimsellik" gibi değerlerin sorgulaması da bunlara örnek oluşturmaktadır. Bunun yanında farklı nosyonların da ne anlama geldiğini de sorgulamaktadır. Kapoor'un "hiçlik" (void) adlı eseri, bu sorgusuya iyi bir örnek olmaktadır.

Kapoor'un metaforlarında Schegelci kuramın: "Her şey kendini açıklar, dış kabuğun çabası ve iç oluşumu yanında özünün görüntüsü ile açıklar. Böylece kendinin sembolünü oluşturur" görüşü de bulunmaktadır (Crone, Alexandra, 2008: 28). Bu yaklaşım doğrultusunda Kapoor, bir objenin dışının aslında onun teni olduğunu savunmaktadır (Crone, Alexandra, 2008: 23-26).

Kapoor'un eserlerinde, bütünlük ve sonsuzluk düşüncesi de oldukça önemli bir metafor olmaktadır. Bu metafor, boyut ve ölçek kurgusu ile gerçekleşmektedir. Bu düşünce ile sanatçı çalışmalarını geleneksel ölçülerin ve boyutların çok dışına çıkarak gerçekleşmektedir.

Kapoor'un sanatında empirik algının metaforları da oluşmaktadır. Eserlerinde görünen değil görünmeyen, ima edilen ya da görülüp de red edileni irdelemektedir.

Kapoor için önemli olan, bir eserin yüzeyinin okunması değil algılar üzerinde nasıl bir etki bıraktığıdır. Pigment, yüzeyin ötesinde bir doku oluşturmaktadır. Ten ise değişkenliğini göstermektedir, elastiktir ve nefes almaktadır.

Kapoor, varoluş metaforunu da irdelemekte ve etkisini yansıtmaktadır. Ayna yansımalarıyla boşluğun hayali görüntüsünü oluşturmakta ve rengin doygunluğu ile nesneyi maddesellikten uzaklaştırmaktadır. Bu şekilde onu nesnesel olmayan bir şekil ile bütünleştirmektedir.

Kapoor, malzemenin özünün ve rengin içsel sembolik gücünü taşımaktadır. Yıllar geçtikçe, sayısız yolla, her zaman malzemenin varlığını ifade eden forma ulaşmaya çalışmış ve gerçekleştirmiştir. Temel olarak soyut bir dil ile “*renk, biçim ve malzeme*” unsurlarını kullanarak iletişim kurmayı gerçekleştirmektedir. Kapoor'un sanatı, şaşırtıcı ve sürpriz estetiğini kapsamaktadır. Eşit derecede yüce ve sessiz metaforları ile aynı zamanda spesifik dualiteleri örneklemektedir: saf ve dağınık; pürüzsüz ve pürüzlü; boşluk ve yoğun; sakin ve gürültülü; dolaylı olarak cinsel ve iffet. Kapoor genellikle bu dualiteleri tek bir çalışma içinde bulundurmaktadır.

Kapoor, lirizm, metafor ve ilkelerin ısını ekleyerek, heykelin serin, kavramsal ve minimal yaklaşımını forma dönüştürmektedir. Nesneler, fazladan duygu uyandıran kendi parametrelerinden dökülmektedirler. Aynı zamanda ritüel odakta durmaktadırlar. Genellikle, heykeller soyut görünmektedir. Kapoor'un aynalı yüzeylerdeki en belirgin metaforu yansıma olmaktadır. Kuralcı bir fikir sunmak istememekte, bunun aksine insanların kendilerinin anlamlarını düşünebilecekleri bir ortam yaratmak istemektedir. İzleyici heykelin bir parçası haline gelmektedir. Her eser tek bir cismin sınırlı bireyselliğinden, ortak bir yerin geniş kapsamlı kapsayıcılığına geçiş sağlamaktadır. Kapoor, hamile bir karın ile göksel ve dünyevi metaforları oluşturmanın yanında, dokunulmaz uzak gezegenleri de çağrıştırmaktadır. Eserleri, paradoksal olarak ezoterik felsefeyi her gün duyumsal bir deneyimle doyurmaktadır.



3. BÖLÜM

ANISH KAPOOR'UN SANATI

3.BÖLÜM

ANISH KAPOOR'UN SANATI

3.1. Sanat Eğitimi ve Sanatının İlk Yılları

1971 yılında Kibutz'da kaldığı sıralarda sanatçı olmaya karar veren Anish Kapoor, 1973 yılında İngiltere'ye taşınıp Hornsey Sanat Okulunda sanat eğitimi alır. (Weiner, 2009). Anish Kapoor'un, Hornsey'de eğitim alırken öğretmenliğini yapan ve hikâyeleriyle de benzerlik gösteren Paul Neagu, sanatçının idolü olmuştur. Kapoor da çalışmalarında, Neagu gibi aldığı mühendislik eğitiminden izler taşıyarak, geometriyi ve mekanik yöntemleri kullanmışlardır.



Resim 16 Anish Kapoor ve Paul Neagu, 2012, (Kaynak: <https://www.islingtongazette.co.uk/news/environment/huge-sculpture-unveiled-in-islington-1-1462305> erişim: 14.05.2018)

Neagu'nun gizli ve mistik performansları, Anish'e nesneler hakkında düşünebilmek için yeni fırsatlar sunmuştur. Bu etkileşimin bir örneği de, Kapoor'un 1973'teki Serpentine Galerisi'nde açtığı "*Dokunulabilir ve Elle Tutulabilir Objeler*" çalışmasıdır (Price, 2010). Kapoor, 1974'te Hornsey Üniversitesi'nde okuduğu yıllarda, Londra, Serpentine Galerisinde, "*Art Into Landscape*" adıyla ilk sergisini açmıştır. Ardından da Royal Akademisindeki "Genç Çağdaşlar" sergisine seçilir.

Anish 1974 yılında, Joseph Beuys ve Flux'a da ilgi duymuştur. Anish üzerinde bedene verilen önem derin bir etki bırakmış ve ilk çalışmalarını salt obje üzerine değil performansa dayalı nitelikte üretmiştir (Price, 2010). Kapoor'un ilk çalışmaları arasında, kireç taşından yapılmış bir hermafrodit¹¹ şeklinin neredeyse tüm parçalarına ayrılana kadar yere yattığı ve daha sonra tabiatın izlerine benzediği 1975, *Untitled (İsimsiz)* bir eseri vardır (Cooke, 2009). Sanatçının Paul Thek ve Walter De Maria gibi isimler sayesinde oluşan bu ilgisi, daha sonra yerini mekânın ve sanatın problemlerine bırakır (Price, 2010: 493).



Resim 17 Anish Kapoor, *Untitled (İsimsiz)*, 1975, boya, tebeşir, çelik ve alçı, 15x121x274 cm, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/262/untitled-71> erişim: 20.05.2017)

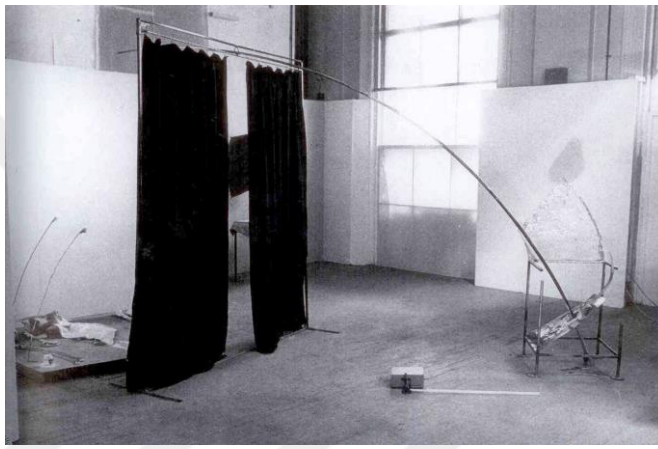


Resim 18 Anish Kapoor, *Untitled (İsimsiz)*, 1976, karışık teknik, değişken ölçüler, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/653/untitled-70> erişim: 20.05.2019)

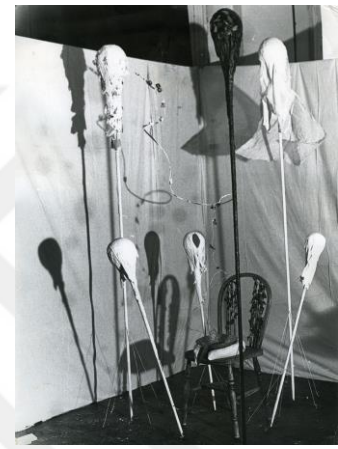
Kapoor, 1977 yılında, Chelsa Sanat Okulu'na devam eder. Bu yıllarda Marcel Duchamp ile tanışır. Duchamp'ın "The Large Glass" (Büyük Cam) adlı eserini esrarengiz olarak tanımlar. Sanatçı, "*Herkesin bildiği Marcel Duchamp ile ilgilenmedim ama gizli*

¹¹ Hermafrodit (erdişi) biyolojide hem dişi hem de erkek üreme organına sahip canlılara verilen isimdir. Hermafrodit Yunan mitolojisinde Hermes ile Afrodit'in oğludur. Hermafrodit o kadar güzeldir ki bir su perisinin dikkatini çekmiştir. Peri kız, sürekli ona yaklaşmak için uğraşır ama Hermafrodit'in nazı ile karşılaşır. Bir türlü yüz bulamayan peri kız, Hermafrodit gölde yüzerken birden karşısına çıkar ve sıkı bir şekilde ona sarılır. Tanrılara onları birbirlerinden ayırmamaları için yalvarır. Sonunda dileği kabul olur ve ikisi de aynı vücutta can bulurlar. Böylece ortaya çift cinsiyetli bir insan çıkar. (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Hermafroditlik>, erişim 15.06.2016).

Marcel Duchamp her zaman çok ilgimi çekti.” sözleriyle Duchamp’a olan ilgisini göstermiş ve daha sonra, stüdyo alanını bölen perdeleri gösteren *İsimsiz* birçok enstalasyon çalışması gerçekleştirerek, parçalar yapmak için bu eserden ilham almıştır (Price, 2010: 493). Kapoor, Duchamp’tan etkilenecek, perde ayrımını gerçekleştirdiği ilk çalışmasını masa ile birlikte kurguladığı *Untitled (İsimsiz)* adlı eseriyle oluşturmaktadır. Sanatçının bu etkiyle gerçekleştirdiği ikinci eseri ise, 1977 yılı *Untitled (İsimsiz)* adlı çalışmasıdır.



Resim 19 Anish Kapoor, *İsimsiz*, 1977, Badana, Demir, Yağ, El aynası, Kumaş ve Tahta, 762x305 cm, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/261> erişim: 05.04.2016)



Resim 20 Anish Kapoor, *Eternal Bonds*, 1977, karışık teknik, 305x244x244cm, (Kaynak: David Anham, Anish Kapoor, Phaidon Press Limited, London, New York, 2010, s.15.)

Duchamp, Kapoor’un ondan etkilenecek gerçekleştirdiği 1977 tarihli *İsimsiz* eseri için şu sözleri sarfetmiştir:

‘İki kahramanının kısmen açık bir perde ile ayrıldığı bu büyük tabloda, alçı taşı, kablo ve diğer yoksul sanat malzemelerinden yapılan ve her iki cinsiyeti de içeren çeşitli elementlerin mekanik benzeri prototiplerinden ziyade özellik olarak daha organiklerdir.’ (Cooke, 2009: 164)

Duchamp bu sözleriyle, Anish Kapoor’un eserlerine hermafrodit göndermesinde bulunmuştur (Cooke, 2009).

Eternal Bonds (Sonsuz Bağlar) Anish Kapoor'un ilk eserlerinden biridir. Eser, Kapoor'un Londra'daki stüdyosunda gerçekleştirilmiştir. Sanatçı, eseri kurgulamak için kumaş, sopa, kâğıt, sandalye, ayna, ayna parçaları, metal bir kap, yastık ve perde gibi farklı malzemeler kullanmıştır. Eserde doksan derecelik bir açı meydana getirilmektedir. Çalışma, bir perde önünde farklı boyutlarda, altı tane ucu kumaş parçalarına sarılı yumruyla biten ve kumaşla/kâğıtla çevrilmiş sopalardan oluşarak, ahşap üzeri kumaşlarla bağlanmış eski bir sandalyeyle tamamlanmıştır. Eserde yer alan objeler her ne kadar birbiri ile temas içinde değilse de aynı atmosferde bulunmaları ile mevcudiyetlerini hissettirmekte ve birbirleri ile etkileşim içinde olduklarını göstermektedir. Sanatçı eserde özellikle birbiriyle ilişkili olan nesneler ile ismi arasında bağlantılar oluşturmuştur. Arkada oluşturulmuş perde, her bir birim için bir mekân gerçekleştirmekte ve objelerin gölgelerini verilmesini sağlamaktadır. Bu durum, varoluşları onaylattıran bir işlev sunmaktadır. Kapoor'un bu gölge oyunu, Platon'un mağara alegorisini çağrıştırmaktadır. Kapoor, bu eser ile gölgedeki gerçekliği sorgulatmaktadır. Böylece Kapoor'un bu eserini, sanatçının Platoncu yaklaşımını uyguladığı ilk eser olarak da nitelendirmek mümkündür.

Beyaz kumaşlarla çevrilmiş olan eserde, birbirleri ile diyalog halindeymiş gibi olan objeler bulunmaktadır. Sanatçı, tellerin ucundan renkli kumaşlar sarkıtarak, kadının vulvasını anımsatmaktadır. Sopalara takılmış toplar, sandalye etrafını çevreleyerek, izleyicide düşündürücü bir etki bırakmak istenmiştir. Eser, fizikselliği düşündüren bu soyutluk, çarpıklık, çatışma, seksüel bir çekim ve tehditkâr, rahatsız edici bir izlenim oluşturmaktadır.

Kapoor'un *Eternal Bonds (Sonsuz Bağlar)* adlı eseri ve çevresi tiyatro sahnesini çağrıştırmaktadır. Kapoor, eser ile izleyici arasında "sonsuz iletişim" düşüncesini oluşturmak istemektedir. Sanatçı, izleyicinin eser ile bağlantı kuramamalarını sağlamakta ve onlara duygusal olarak rahatsızlık vermektedir. İzleyicinin yaklaşıp dokunamaması ve hiçbir zaman dokunamayacağı duygusunun oluşması, eseri sonsuz kılmaktadır.

Bu dönemde Arte Povera sanatçılarının çalışmalarında olduğu gibi atık malzemelerden yararlanan sanatçı, mekânı çoğunlukla malzeme olarak kullanmakta ve değerlendirme aşamasında malzeme ve kompozisyon analizi yapmaktadır. Kapoor,

zamanla bu tip atık malzemeleri kullanmayı azaltmakta ve sanat yaşamında malzeme anlayışını değiştirerek, farklı malzemeleri katmaktadır. Malzeme değişimiyle birlikte, Kapoor'un formları da biyomorfik biçimlere dönüşmektedir.

3.2. Toz Pigment Dönemi



Resim 21 Anish Kapoor, 1000 Names (1000 İsim), 1979-80, odun, tutkallı alçı, pigment (kırmızı, sarı ve beyaz pigmentli beş parçadan oluşan çalışma), Lisson Galerisi, Londra. Tamamı: 122x183x183 cm / 1: 75x115x29 cm / 2: 24x38x38 cm / 3: 13x41x13 cm / 4: 8x52x52 cm / 5: 30x53x53 cm, (Kaynak: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/1000-names-1000-nombres> erişim: 29.08.2015)

Kapoor, uzun bir aradan sonra ilk kez, Hindistan'a tekrar gider. Üç haftalığına düzenlediği bu seyahat, ziyaretten çok keşif gezisidir. Hindistan Haidwar'daki bir tapınakta tören amacı ile kullanılan işlenmemiş toz pigment parçacıkları onu çok etkiler ve bu malzemenin daha önce hiç kimse tarafından heykel yapımında kullanılmadığının bilincine varır. Böylece bu önemli gezisinin ardından, 1979 yılında, *1000 İsim (1000 Names)* adlı eserde daha önce heykellerde hiç kullanılmamış olan toz pigmentleri kullanır. Kapoor bu eserlerden bir seri oluşturarak, farklı alanlarda sergilemiştir. Sanatçı farklı galeri ve alan denemeleri ile eser ve mekân arasında zıtlıklar oluşturmuş ve farklı

anlamlar kazandırmak istemiştir. Böylece sanatçının esere katmış olduğu etkileşimler sonucunda, farklı anlatımlar gerçekleşmiştir. 1980 yılında da bu çalışma, İngiltere Büyük Meclisi tarafından finanse edilerek Paris’te sergilenmiştir. (Price, 2010: 493).

Kapoor, bu önemli keşfinden ötürü her ne kadar çok keyif olsa da bazı endişeler de duyar. Bu endişesi, çalışmalarında kullandığı bu materyallerin Hindistan’a ait olduğu düşüncesiyle eserlerinin, “egzotik” veya “oryantalist” olarak değerlendirileceğidir. Sanatçı bu düşüncenin önüne geçmek için, “*Bu boyaların tarihçesinin dayanağı Hindistan değil, Yves Klein’dir*” diyerek bu konuya da bir açıklama getirmiştir. (Price, 2010: 495) Lynn Cooke’un Anish Kapoor hakkındaki konuyla ilgili sözleri:

“Kapoor’un Hint kültürüne yönelik bilgisi, öncelikle felsefesi, sanat ve din konusundaki bilgilerin artması ile oluşmaktadır. Kapoor’da materyallerin seçimleri (renkli pigmentler) ve görüntülerinden (erotik), dini bir yapısı olan konuların gösterimine kadar (yüce bir maneviyata doğru giden bir başlangıç ya da yol görevi taşıyan karşılıksız arzu) farklı bir yapısı oluşmaktadır. Fakat oluşturduğu bu yüce maneviyat, temel yönlerden onun çalışmalarını git gide daha çok etkilemesine sebep olmaktadır”(Cooke, 2009: 163).

Anish Kapoor’un bu çalışmalarında renkleri ve formları bir gereç olarak kullanmaktadır. Bu durum sanatçının yaşamına ve artistik diline farklı bir yön vermesini sağlamaktadır. Kapoor, eserleri kendi içinde çoğaltarak ve oluşturarak yeni formlar oluşmaktadır. Bu noktada renkleri birer malzeme olarak kullanmaktadır. Yüzeyler oyularak boşluklar oluşturulmakta ve kütesellik duygusu renklerle bir obje haline dönüştürmektedir. Sanatçının bu oluşumu, basitlik içinde büyük bir karmaşa yaratmaktadır.

Kapoor, *1000 İsim* adlı heykellerinden şöyle söz etmiştir:

“Yeni bir dilin başlangıcı gibiydiler. Görünüş olarak her ne kadar renk ve formlar ile ilgili gözükseler de içsel dil açısından aslında çok daha karanlık ve derin sırlara sahip bir çalışmadır.” (Price, 2010: 495)

Kapoor, *1000 İsim* sergisi, aynı zamanda kültürel anları, Hindistan ritüellerinin canlandırılmasını ve kutsallığını, ilahi simgeleri oluşturmaktadır. Sanatçı, ham ve toz haline getirilmiş pigmentin etkisini kullanarak, biçimsel ve yenilikçi bir seri oluşturmaktadır.

Anish Kapoor'un bu pigment eserlerinde, tek bir form yoktur. Kapoor'un *1000 Names* adlı eseri, sanatçının yerleştirmeyi gerçekleştirdiği ilk çalışması olmaktadır. Sanatçının inançlarının Hint kültüründen gelmesi, eserlerdeki çeşitliliği simgelemekte ve tek bir isim altında toplamaktadır. Kapoor bu eser ile fiziki ve ruhani dünya inançlarını sorgulamaktadır.

Kapoor'a, göre Duchamp'ın düşüncesinde olduğu gibi, esere verilen adlandırmalar büyük önem taşımaktadır. Çünkü bu, çalışmanın önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Sanatçıya göre, soyut sanatı hayata katmak önemlidir. Çünkü bu durum başka bölünmeleri de oluşturmaktadır. Kapoor için, bir renk anlatılamadan tarif edilemez (Anfam, 2009: 96).

Schegel, dış kabuğun vasıtası ile iç oluşumu ve görüntüsünün, kendi kendini açıklamakta olduğunu düşünmektedir. Böylece herşey kendi sembolünü de oluşturmaktadır (Crone ve Stosch, 2008: 31). Anish Kapoor ise bu kuram karşısında, iki önemli faktörün olduğunu düşünmektedir. Sanatçıya göre, bir objenin dışı aslında onun tenidir. Eserin dış görüntüsü onun derinliğini göstermemektedir. Kapoor'a göre sanat, herşeyden önce objenin iki yönlü fikrini oluşturmaktadır. Eserin pigmentten oluşması önemli olmamaktadır. Çünkü eserin dışı, yani Kapoor'a göre teni olan içerisi anlam ifade etmektedir. Sanatçı için objenin dış kabuğu, objenin içi ile anlaşmalı olmaktadır (Crone ve Stosch, 2008: 32).

Kapoor'a göre sanatçının amacı, eserlerinde karakterini ortaya koyacak tavırlar sergilemekten kaçınmak olmalıdır. Bu da sıradan nesnelerin ve nesnenin kendi varlığının ötesine geçişi yansıtarak gerçekleşebilmektedir (Kilimci, 2012: 223).

Kapoor, Wihitechpel’de yapılan 20.yy. ’da İngiliz Heykeltirliği Sergisi’ne 1981’de katılmış ve kariyerinin henüz başlangıç evrelerinde kendine İngiliz heykeltıraşlığının yüzyıllık dönemi kapsamında yer edinmiştir.



Resim 22 Anish Kapoor, *As if to Celebrate as I Discovered a Mountain Blooming with Red Flowers* (Üzerinde Kırmızı Çiçekler Açan Bir Dağı Keşfetmişim Gibi Kutlamak), 1981, pigment, polistiren, ahşap, çimento ve alçı, Tate Sanat Galerisi. 1.Obj: 970x762x1600 mm, 2.obj: 330x711x813 mm, 3. Obje: 210x153x470 mm, (107x305x305 cm), (Kaynak: <http://anishkapoor.com/57/as-if-to-celebrate-i-discovered-a-mountain-blooming-with-red-flowers> erişim: 10.04.2016)

Anish Kapoor 1981 yılında, “*Üzerinde Kırmızı Çiçekler Açan Bir Dağı Keşfetmişim Gibi Kutlamak (As If to Celebrate I Discovered a Mountain Blooming with Red Flowers)*” adlı eseri gerçekleştirmiştir. Toz pigmentten oluşan eserlerde Kapoor, sergi alanını sade bırakarak yalınlığı ve önemi vurgulamaktadır. Bu durum eserin de ön plana çıkmasını sağlamaktadır. Toz pigment maddenin ana renklerinin kullanımıyla oluşan eser, temel geometrik formlara, farklı geometrik ve biomorfik öğeler eklenerek gerçekleşmiştir. Sanatçı, ana renkleri kullanması ile olguyu ve saflığı vurgulamakta ve metafizik ile ilgili soruların yanıtları için varoluş sorusu üzerine yoğunlaşmaktadır. Eser, birbirinden farklı boylara sahip olarak ve büyük ölçülerde gerçekleştirilmiştir. Eserde formların yerleşimi organik oluşumu ve yaratıcısının düzensizliğini çağrıştırmaktadır.

Eserler kendi düzensizliklerinin içinde bir içsel denge oluşturmakta ve birbirleri ile bağlantı oluşturmaktadır (Crone ve Stosch, 2008: 25).

Sanatçının yapmış olduğu bu eser; 1983 yılında, Tate Galerisi tarafından 3000 sterlin karşılığında satın alınmıştır. (Price, 2010: 495)

“Yeni İngiliz Heykelciliği” olarak adlandırılan anlayış Kapoor’un eserlerinin yaratmış olduğu etkiyle farkındalık oluşturmuştur. Daha sonra sanatçının izinden giden Alison Wilding, Tony Cragg, Scirazeh Housiary, Bill Woodrow ve Richard Deacon bu anlayışla özleştirilmiştir. Bu anlamda gerçekleşmiş önemli sergilerden biri, “New British Sculpture” adlı İsviçre, Lucerne Kunstmuseum’da gerçekleşen sergidir (Price, 2010: 495).

“İngiliz Heykelciliği” XL Venedik Bienali’nde yer alan “Aperto 82” ile birlikte uluslararası arenaya taşınır. Böylece İngiliz Heykelciliği’nin sanat dünyasında bir akım olarak kabul görmesine neden olmuştur (Price, 2010: 497). Sanatçı, bu bienalde eserlerinin sergilenmesinin ardından, New Yorklu galerici Barbara Gladstone ile tanışma fırsatını bulmuştur (Price, 2010: 495).

1983 yılında Kapoor, üç kişisel sergi ve on iki toplu gösteri düzenlemiştir. Rotterdam’daki T Venster Galerisi’ndeki sergisi ise kendisini en çok etkileyen sergisi olmuştur. Sanatçı sergi hakkındaki düşüncelerini şu sözlerle dile getirmiştir:

“Öncelikle bir gösteri için çalışmamı sergileyebileceğim bir mekân bulduğumu hissettim. Tam da o anda eseri ortaya çıkaran en büyük etmenin mekân olduğunun farkına vardım. Öyle ki mekân yalnızca eseri ortaya çıkarmıyor aynı zamanda anlamlarını da değiştiriyordu.” (Price, 2010: 497)

Mekânsal çalışmaların temeli bu şekilde İngiltere de “Yeni Heykelcilik” adlı sergide atılmış ve bundan böyle sanat dünyasında bir akım olarak görülmüştür. Beatrice Lenoir, Kapoor’un mekânsal çalışmalarını, heykelin terminolojik olarak niteliği ve çevrenin yeniden düşünülmesinin sentezi olarak birer heykel değil, mekân olduğunu dile getirmiştir. Ayrıca mekânda açığa çıkan bu estetiğin, Simondon’ un tanımsal olarak

sunduğu estetik gerçekliğinin, yani, estetiğin “gerçekten ne tam olarak nesne ne de özne” tanımındaki uzamının belirgin olduğu bir alan sunduğunu dile getirmiştir (Lenoir, 2005).

Kapoor, Venedik Bienali’ndeki “Aperto 82” ile New Yorklu galerici Barbara Gladstone ile tanışmasının ardından, 1984 senesinde ABD’de gerçekleştirdiği sergi ile tüm eserler daha sergi açılmadan satılır.



Resim 23 Anish Kapoor, Mother as Mountain (Bir Dağ Olarak Anne), Kırmızı, 1985, pigment, ahşap ve alçı, , Walker Sanat Galerisi, Londra 140x275x105 cm, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/60/mother-as-a-mountain> erişim: 12.05.2019)

Kapoor 1985 yılında, geometrik eserler üretmeye başlamıştır. Sanatçının, içi boş eserler üretmeye başlaması da bu dönemdir. Bu formdaki en dikkat çeken heykeli ise “*Mother as Mountain*” (*Bir Dağ Olarak Anne*) heykelidir. Sanatçının bu çalışmasında toz pigment parçalarının pozitif formları “içe doğru dönmeye” başlar ve çok ögeli çalışmalardan birimlere ait, tekil nesnelere doğru belli bir geçiş vardır (Price, 2010: 497).

Kapoor eserinde, kalın kırmızı bir pigment ve boya katmanı ile köşeli kenarlar oluşturmaktadır. Bu köşeli form, tahta üzerine yerleştirilerek, eserin etrafını saracak şekilde tahta üzeri pigment tozlarla çevrelenmiştir. Burada sanatçı, eseri mekâna katarak bir bütünlük oluşturmak istemektedir. Duvarda ise eserin oluşma evresi eskizler ile gösterilmektedir. Kapoor, bu eserde, geleneksel olan ve yeni olan malzemeyi bir arada kullanmanın yanısıra, resim ve heykel çalışmasını da bir arada göstermekte ve disiplinler

arası bir iletişim oluşturmaktadır. Sanatçı Lonra'daki stüdyosunda gerçekleştirdiği eserinde, boyanın bir katman gibi kullanılmasından dolayı belirgin bir doku oluşmuştur. Bu şekilde sanatçı, mekân tabanının yaşanmışlık ve yıpranmasının hissini vermek istemektedir. Kırmızı toz pigmentten oluşan sivri piramidal, aynı zamanda bir dağ biçimini anımsatmaktadır. Eser, iki delikli strüktürel bir yapıdır. Eser, eskiz çalışmalarının olduğu duvarın önünde konumlandırılarak, geçmiş ile şimdi arasındaki zamana vurgu yapmakta, şimdi ve burada kavramlarına dikkat çekmektedir. Anish Kapoor, vurgulamakta olduğu an için şu sözleri söylemektedir:

“Zamanın tek bir gerçeği vardır. O da anın gerçekliğidir. Başka şekilde tarif edilecekse eğer, zaman iki boşluk arasında asılı duran, anın üzerinde toplanmış bir gerçeklikten ibarettir. Eksiksiz bir an istiyorsanız eğer, birçok anı anısını oluşturmanız gerekmektedir” (Bachelard, 1977: 60).

Anish Kapoor'un eserlerinin çoğunu kadın vücudu oluşturmaktadır. Bedenden esinlenir fakat bu anlatım vücudun doğrudan anlatımı olmamaktadır. Kadın bedeninde olan vajina ve döl yatağını çağrıştıran biçimlerle ilişkilendirilmektedir. Eser, dişinin zıttı olan erkeği ve penisini, yani eril olanı anımsatan dikeylikler kullanarak organik-geometrik strüktürde sunmaktadır. Sanatçının eserinde, eril olarak dikey üçgen form kullanılmış, dişil olarak da formun üzerindeki delik kullanılmıştır. Hint kültüründe kadının önemsenmektedir. Dişilliğin ön planda tutulması da Kapoor'un bu esinlenmesini göstermektedir. Hint kültüründe diş, erkeksel potansiyeli tahrik eden, erkeksiz uyuşuk hatta ölü olarak kabul edilen harekete geçiren güç olarak tanımlanmaktadır. Eserde, dişinin içine erekte halde giren erkek, solmuş halde çıkmaktadır. Bu anlayış yaşam ve ölüm arasında bir bağ kurmaktadır. Dişi tüm meydana gelişlerin kaynağı olarak görülmektedir. Sanatçının eserinde oluşturduğu dağ farklı anlamlar oluşturmaktadır. Eserdeki dağ koruyucudur ve birleştirici özelliğe sahip olmaktadır. Kapoor bunu beden ve vajina ilişkisi üzerinden anlatmaktadır. Çünkü dağ bedeni, mağara ise vajinayı çağrıştırmaktadır. Dağın temsil ettiği beden çift anlam taşımaktadır. Diğer anlamı ise, kadın ve toprak olmaktadır. Bu oluşumlar Hint kültürünün sembelleri arasında da yer almaktadır. Eserde, topraktaki üretim ve verimlilik ile kadının doğurganlığı ifade edilerek, bereket simgesi oluşturulmaktadır. Toprak ve kadın bütünlüğü birçok kültürde

olduğu gibi Hint Kültüründe de kullanılmaktadır. Resim ve heykel sanatında kadının vajinasından çocuk yerine bitki çıkartılmakta, bu durum her ikisine güç ve kutsallığı kazandırmaktadır. İslamiyet'te ise tasviri kadın ve tarladan oluşmaktadır. Ataerkil düşüncesinden kaynaklanan cinsiyet ayrımından dolayı bu şekilde benzetilmektedir (Bachelard, 1977: 63). Bu esere felsefî açıdan bakıldığında ise, Anish Kapoor'un ileriki dönem eserlerinde gerçekleştirdiği animistik oluşumunun doğuşunu göstermektedir.

Kapoor, malzemenin ritüel geçmişi ve soyut formların kullanılması arasındaki bu geçiş ile eserinde Doğu ve Batı kültürünün etkisini göstermektedir. Bu durum güçlü, ruhsal ve fiziksel ifadeleri de ortaya koymaktadır

Sanatçının eserde tek bir renk ve pigment rengini kırmızı olarak kullanması, Kapoor'un eserde psikolojik bir vurgu yapmak ya da mistik bir anlam yüklemek istemesinden kaynaklanabildiği düşünülmektedir. Çünkü kırmızının psikolojik ve kullanım olarak tarih boyunca farklı anlamları olmaktadır. İbranice'de "Adam"'ın karşılığı olan kırmızı, dini resimlerdeki kıyafet tercihi sebebiyle, Rönesans'ta zenginliği ve gücü temsil etmektedir. İhanet, utanç, savaş ve erotizm anlamlarını da simgelemektedir. Doğu kültürlerindeki kırmızı kurdelenin nazara iyi gelme, altına takma örneği gibi, Roma kültüründe de mistik anlamları bulundurmaktadır (Bachelard, 1977: 63). Kapoor'un eserde kullanmış olduğu kırmızı, Doğu'da ve Batı'da güç ve servet simgesini de çağrıştırmaktadır. Bu şekilde kabul edilmesi sebebiyle, halılar üzerinde de kullanılmaktadır. Bu, kırmızı halı serme geleneğinin oluşmasına neden olmaktadır. Kırmızı renk, Eski Ahitte aynı zamanda günahın rengi olarak da kabul edilmektedir. Bu gelenek, fahişelere kırmızı eşarp takılmasını ve bunun yanında Yahudilere ve toplumdan dışlananlara eşarp takılması geleneğini de oluşturmaktadır (Kilimci, 2012: 231).

Sanatçı, Basel Kuntshalle ve Lisson Galerisi'nde kişisel sergilerini gerçekleştirmiştir. Bunun yanı sıra Avustralya turunda olan "The British Show" (İngiltere Gösterisi) gibi büyük bir sergi organizasyonu ve Boston'da bulunan Modern Sanat Enstitüsünde *Currents (Akımlar)*'ı da içine alan dokuz toplu sergiye katılmıştır (Kilimci, 2010: 155).

3.3. Polistiren ve Fiberglas Dönemi

Kapoor, 1986 yılında Barbara Gladstone Galerisinde ikinci sergisini açmıştır. Bu sergiyle birlikte New York'taki sanat yerini de sağlamlaştırmıştır. Kapoor'un eserleri, Amerikalı koleksiyonerler tarafından Londra'dan bile daha fazla yoğun bir ilgiyle karşılanır. Sanatçı farklı bir anlayış sergileyerek, alışlagelmiş heykel maddeleri olan bronz ve çelikten bilinçli olarak uzaklaşarak, bu yıllarda gerçekleştirdiği eserleri, polistiren ve fiberglas'tan yapmıştır.

“Polistirenin gerçekten ilginç bir madde olduğunu düşünüyordum çünkü bu madde film setlerinde kullanılan, hem şekillerin hemen ortaya çıkmasına uygun hem de aynı zamanda hemen atılabilir, gerçek olmayan bir maddeydi” (Price, 2010: 497).



Resim 24 Anish Kapoor, Dark (Karanlık), 1986, ahşap, polistiren, alçı, fiberglas, bez, alçıtaşı ve ham pigment, değişken ölçüler, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/5390/dark> erişim: 10.04.2016)



Resim 25 Anish Kapoor, At The Hub Of Things (Şeyin Merkezinde), 1987, fibreglass ve pigment, 150 x 163 x 141 cm, The Artist's Studio, London, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/66/at-the-hub-of-things> erişim: 10.05.2016)

Anish Kapoor için fiberglas, karşılıklı zıtlıkların bir yansımasıdır. Fiberglas, sanatçının eserine bir yandan son derece dayanıklılığı temsil ederken diğer bir yandan da kolay kırılabilirlik hissini verebilen bir maddedir. 1986'da ürettiği “Dark (Karanlık)” adlı eseri, sanatçının polistiren ve pigment ile geometrik formları birleştirdiği

eserlerindendir. Bu serinin son örneği ise; 1987 yılında meydana getirdiği “*İşin Aslında*” (*At the Hub of Things*) eseridir.

Kapoor, bu seride de geometrik biçimler oluşturmakta, kavisli, eliptik objeler kullanmaktadır. Sanatçı kullanmış olduğu siyah ve mavi ile izleyicinin odak noktasına yönelmektedir. Kapoor, her iki eserde de siyah ile mavi oluşumunu kullanarak, karanlığa ve boşluğa çağrışımlar yapmaktadır. Kapoor’a göre derin boşluk ve sonsuzluğun ifadesini oluşturan siyah ve mavinin yoğun olarak kullanılması, kompozisyonda daha etkili bir izlenim bırakmakta ve bu kavramların etkisini güçlendirmektedir. Birbirine zıt formların birlikte kullanımı, her an değişebilir bir duygu ve özgür bir hissiyat oluşturmaktadır. Oluşan bu duygu eseri önemli bir noktaya getirmektedir. Eserdeki formlar zıtlıklara rağmen bir uyum oluşturmaktadır. Bu uyum, köşeli, yuvarlak ve kavisli formların birbirini bütünlemesiyle gerçekleşmektedir. Eserdeki yerleştirmede gerçekleştirilmek istenen etki, daha çok oluşu sorgulamaktır. Serideki formlar birbirini bir uyum oluşturacak şekilde tekrar etmekte ve formdan öte bir bütünlük oluşturmaktadır. Bu durum sonucunda sanatçı izleyiciye, yücelik duygusunu oluşturmak istemektedir.

Anish Kapoor eserlerinde bulunan çok anlamlılığı, buradaki formlarda da kullanmaktadır. İ.Ö: 3000 yıllarında oluşturulmuş olan Eflatun felsefesi doğrultusunda, Kapoor’un eserlerindeki, mavi rengi ile uygulanmış girintili şekil ve top formlar, taşla yontulmuş katı maddeler ile ilişkilendirilebilmektedir. Eflatun felsefesinde, matematiksel formlar inatçı olmaktadır. Üstlerine uygulanan kuvvetler doğrultusunda biçimleri oluşmuş gibidirler. Bu durum, onun etraflarını biçimlendirilmesine de yardımcı olmaktadır. Eflatun, dünyanın kendisinin de sayılardan ve geometriden meydana gelmiş olabileceğini düşünmektedir. Bu nedenle de, evrenin temel yapısını oluşturan bloklarının matematiksel bir sıra izlemeleri gerektiğini düşünmektedir. Eflatun felsefesine göre, dünyanın gerçekleştiği beş elementi temsil ederek özdeşleştirilen, tüm köşeleri aynı ölçülerden ve aynı şekillerden oluşan beş mükemmel katı cisimdir. Bu oluşum sebebiyle, özellikle topların, matematiksel bir doğa anlayışına sahip olduğu düşünülmektedir. Eflatun’nun bu felsefi anlayışı, Anish Kapoor’un bu dönemlerini kapsayan 1980 ‘li yıllarında kullandığı mekân ve malzeme anlayışını göstermektedir (Love, Perry, Wardeble: 2009: 180).

3.4. Taş Dönemi

Kapoor, 1987 yılında ilk taştan çalışmasını gerçekleştirmiştir. Sanatçı, içi boş olan çalışması “*Burada Orada*” (*Here and There*) adlı eserinde, taşın içini oymuş ve maviye boyamıştır. “*Söz konusu madde taş olunca başka şeyler ortaya çıktı. Ortada aynı zamanda kütle olmayan bir kütle vardı.*” (Price, 2010: 497).



Resim 26 Anish Kapoor, Here and There (Burada Orada), 1987, Kireç Taşı ve Pigment, 90x247x160 cm, The Luigi Pecci Center for Contemporary Art, Floransa, İtalya, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/1067/here-and-there-2> erişim: 15.05.2016)

Anish Kapoor için boşluk, sonsuzluğun bir ifadesi şeklindedir ve sanatçı için büyük bir önem taşımaktadır. Kapoor boşluğu işlediği bu eserlerinde, görsel boşluğun oluşturduğu ve boşluğun gerçekleştirdiği görselliği irdelemektedir. Kapoor için boşluk, geleneksel düşüncelerden sıyrılmak anlamına da gelmektedir (Baume, 2008: 108). Bu oluşum içinde bulunduğu o anın bütünlüğünü de gerçekleştirmektedir. Boşluk Kapoor için, aynı zamanda izleyici ile baktığı açı arasında bir tür iletişim gerçekleştirmektedir. Kapoor’da boşluk bir metafordur. Bu metefor ile oluşturulan nesne de aynı şekilde bir metaforu oluşturmaktadır. Boşluk oluşumu sanatçı için aynı zamanda tanrısal bir derinlik yakalamayı amaçlamak anlamını da gerçekleştirmektedir. Kapoor, eserlerinde sublime’a

(yüceye) ulaşma kaygısıyla, bütünlüğü oluşturmaktadır. Sanatçıya göre ancak bunun sonucunda izleyicide zaman algısı oluşabilecektir (Crone, Stosch, 2008: 36).

Kapoor'a göre soyut boşlukta bir hiçlik duygusu oluşmaktadır. Bu beraberinde güçlü bir kişiselleşmeyi de gerçekleştirmektedir. Bunun sonucunda izleyici, boşlukta kendi algısının arayışında olmakta ve pozisyonunu keşfetmeye çalışmaktadır. Bu yer edinme duygusundan oluşmaktadır ve bunun devamında izleyici kendi kendisini tanıma amacını gerçekleştirmektedir. Kişinin bu davranışı, kendine dönme ve yönelme durumu yer edinme arzusundan dolayı gerçekleşmektedir. Burada amaç izleyicinin, o en üst noktadaki kendi uyanışını gerçekleştirip, duygularının değişimini oluşturmaktır (Crone, Stosch, 2008: 36).



Resim 27 Anish Kapoor, *I (Ben)*, 1987, pigment ve kireç taşı, Walker Art Center, 59x63x95 cm, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/4594/i> erişim: 10.06.2016)



Resim 28 Anish Kapoor, *Âdem (Adam)*, 1988-9, pigment ve kireç taşı, American Fund for the Tate Gallery, 119x102x236 cm, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/70/adam> erişim: 10.05.2016)

Kapoor, 1987 yılında üretmiş olduğu “*Burada Orada*” (*Here and There*) adlı ilk taş çalışmasından hemen sonra, *I (Ben)* adlı başka bir taş çalışma gerçekleştirerek, bu eseriyle birlikte, yaratılarında hassas, keder uyandıran bir anlayışın sinyallerini vermiştir. 1988 yılında ise spermi konu aldığı *Adam (Âdem)* adlı eserini gerçekleştirmiştir.

Kapoor kireçtaşı ve pigmentten oluşan eserini, taşın kenarlarını ham olarak bırakarak, tek bir yüzünün dikdörtgen olarak oymuş ve pigmentle boyayarak oluşturmuştur. Sanatçı bu eseri kendi atölyesinde sergilemekte ve formun küteselliğine mekânda baskın bir duruş sergilemeye çalışmaktadır. Kapoor, izleyicide eserdeki taşın küteselliği karşısında, kişinin kendi var oluşunu sorgulatmayı amaçlamaktadır. Bunun yanında taşın doğal ve kütesel olan yapısı, dikdörtgen şekli, keskin, yapay ve derin karanlığı arasında tezatlık oluşturmaktadır. Bu tezatlık sonucunda oluşan şaşkınlıkla, izleyiciyi bilinmeyen bir dünyaya gidişini hissettirmek istemekte ve aynı zamanda, kendi bilinmezlikleri ile karşılaşma duygusuna kapılmaktadır. Böylece, bakış noktasında bulunan karanlık, derinlik sebebiyle tedirginlik yaratmaktadır. Kapoor, buçalışma ile yaşamdaki varlık ve geçicilik konusuna da değinmektedir.

Sanatçının, taşlardan oluşturduğu dikey tektaş eserleri, dik durmanın simgesidir ve asırlık manaları içererek birçok anlama gelebilmektedir (Anfam, 2009: 100). Kapoor, çalışmalarında jeoloji anlayışını da çok sık vurgulamaktadır.

Kapoor için taşlar, bir mana olmaktan ziyade boşluğun bir işareti olarak da işlenmektedir. Bu işaretler, sanatçının birçok çalışmasında bulunmaktadır. *Adam* adlı bu eserde, siyah mürekkep ile kazınmış gibi duran bir göbek şeklinde görünmektedir. Sanatçının, eserlerinde taşlar şekil verilmemiştir. Bu durum, dini tapınmanın, ritüelin ilk belirtilerini oluşturmaktadır. Mekkedeki siyah ve meteorik taşta olduğu gibi hâlâ saygı gösterildiği görünmektedir (Anfam, 2009: 100).

Zaman, boşluk ve sonsuzluk ile bağlarını bu çalışmasında koparmayan sanatçı psikanaliz ile bağını bu ve sonraki eserlerinde devam ettirmiştir.

Anish Kapoor için boşluk, maneviyat ile zengin bir miras oluşturmaktadır. İnsanlığının varoluşundan beri süregelen şekil verilmemiş taşlar, dini tapınmanın ilk belirtileri olmaktadır. Mekke'deki siyah meteorik taşlara saygı gösterilmesi de bunlara örnek teşkil etmektedir. İslam dünyasının en kutsal merkezi Mekke'deki Kâbe'dir. Doğu bloğunda gümüş bir kaplama içerisinde, siyah bir meteor bulunmaktadır. Ziyarete gelenlerin dokunmaları sonucu içinin oyulduğu düşünülen bu doğal taş, uzaydan hızla düşme esnasında küre biçimini almış bulunmaktadır. İnsan elinin değmediği, değmemiş

matematiksel olan bu form Orta Çağlarda birçok parçaya bölünmüş bulunmaktadır. Âdem ve Havva'nın dünyaya bu meteor ile düştüğü inanılmakta ve özünün beyaz olduğuna inanılan bu kayanın insanoğlunun günahlarıyla renginin koyulaştığına inanılmaktadır (Love, Perry, Wardeble, Schaffer, 2009: 182).



Resim 29 Anish Kapoor, Wound (Yara), 1988, Kireç Taşı ve Pigment, 310x475x394 cm, Museo D'Arte Contemporanea Donna Regina, Napoli, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/640/wound> erişim: 18.06.2016)



Resim 30 Anish Kapoor, Blood Stone (Kan Taşı), 1988, pigment ve kireç taşı, 1: 84x89x109 cm, 2: 211x84x61 cm, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/5386/blood-stone> erişim: 15.07.2016)

Kapoor'un, *Wound (Yara)* ve *Blood Stone (Kan Taşı)* adlı eserlerinde bir ruh karanlığının karışmasını yansıtmaktadır. Sanatçı *“toz pigment parçalarda gizli duran karanlık sırlar artık gün ışığına çıkmışlardı”* diyerek eserlerinin gelişimine netlik kazandırır (Kilimci, 2012: 156).

Kapoor'un, British Council tarafından gerçekleştirilen ve altı farklı yerde sergilenen Art Now: A Subjective View (Günümüzde İngiliz Sanatı: Özel bir Görüş), Japonya ile bağlantılarının başlangıcı olmuştur. 1989 yılında, 'Kohji Ogura Galerideki' sergi, sanatçının eserlerinin Japonya'da tanınmasında önemli bir rol almıştır. Kapoor, Japonya ile ilgili düşüncesini *“Bu benim için önemliydi, şiir sanatından tutun, tüm estetik dünyaları benim anladığım dildendi.”* sözleriyle açıklar (Price, 2010: 497).

Sanatçı pigment ile bir bütünlük oluşturduğu taş çalışmalarına 1989 yılında da devam eder. Bu çalışmaların devamı olan, *Void Field (İçi Boş Alan)* yapıtını Lisson Galerisi'nde gerçekleştirmiştir. Bu sergide yerleştirdiği kumtaşlarının her birinin ağırlığı ise iki tondur. Eserlerin ağırlığı nedeniyle, zemin desteklerle takviye edilmek zorunda kalmaktadır. Kapoor bu eserlerinde taşların içini oymuş ve maviye boyamıştır. Oluşturduğu içi boş alanları ise “*merkezi keşfetme ve gizemli alanlar yaratmak*” olarak açıklamıştır (Leedsgov, 2013). Başka bir söyleminde ise sanatçı eseri ile ilgili şu açıklamalarda bulunmuştur:

“Boşluk iki şey arasındaki gerçek bir noktaydı... Kendime şöyle dedim: ‘hikâye anlatmadan, olabildiğince doğrudan ve direkt olarak kişiyi korkuya, ölüme ve sevgiye götüren psikolojiyi göster. Boşluk bir söylem değil, alansızlıkta değil potansiyel bir alan’ (Aparicio, 1991).



Resim 31 Anish Kapoor, Void Field (İçi Boş Alan), 1989, kumtaşı ve pigment, 125x125x125 cm, Sofya Ulusal Sanat Müzesi, Sofya, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/73/void-field> erişim: 10.08.2017)

Anish Kapoor'un, taş ile oluşturduğu tüm eserlerinde vurgulamak istediği ortak bir bütünlük bulunmaktadır. Sanatçı için bu bütünlük, iki unsurdan oluşmaktadır, o da zaman ve mekânın bağlantısı olmaktadır. Kapoor, eserlerinde “jeoloji anlayışını”

vurgulamaktadır. Kapoor'un kullanmış olduğu bu malzemelerdeki doğallık, vurguladığı boşluk sebebiyle, sanatçının eski çağlara insanüstü zaman ölçütüyle bağlantı kurulduğu düşünülmektedir. Bu durum, kireçtaşında, mermerin damarlarında, granit taşının kristallerinde, su mermerinin yarı saydam ve kireçli şekillerinde oldukça sık görülmektedir.



Resim 32 Anish Kapoor, Madonna, 1989-90, fiberglas ve pigment, 284,5x284,5x144 cm, Sofya Ulusal Sanat Müzesi, Sofya, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/65/madonna> erişim: 18.08.2016)



Resim 33 Anish Kapoor, It is Man (Bu Adam), 1989-90, kum taşı ve pigment, 241x127x114 cm, Sofya Ulusal Sanat Müzesi, Sofya, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/64/it-is-man> erişim: 18.06.2016)

Kapoor, “Madonna” eserini gerçekleştirdikten bir yıl sonra, Venedik Bienali’nde, William Furlong ile yapmış olduğu röportajda, çalışmalarındaki ‘boşluk’ teması ve ‘derin mavi’ karanlığını ifade etmiştir.

“Madonna adı verilen büyük bir parçanın önünde duruyoruz. Çapı yaklaşık 2,5-3 metredir ve biri yaklaşık dört metre uzakta durup ona bakarsa, çok yer değiştirir. Oryantasyonunu kaybeder. Devam ettiğim şey derin mavi rengin bir ürünüdür. Biri içine çekilir ve oldukça ilginçtir(Furlong,1990: 249).

Kapoor, boşluk temasının yanı sıra sperm temasını da vurgulamaya devam eder. Bunun en iyi örneği de, *Madonna* çalışmasıyla aynı yıl ürettiği, *The Healing of Saint Thomas* (Aziz Thomas'ın iyileşmesi) eseridir(Furlong, 1990: 250).



Resim 34 Anish Kapoor, *The Healing of Saint Thomas* (Aziz Thomas'ın iyileşmesi), 1989-90, ahşap, fiberglas ve pigment, 35x18x2 cm, Galeri Kamel Mennour, Paris, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/74/the-healing-of-st-thomas> erişim: 19.07.2017)



Resim 35 Anish Kapoor, *Angel (Melek)*, 1990, kayrak taşı ve pigment, değişken ölçüler, New York, London, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/68/angel> erişim: 20.01.2017)

Sanatçının, *Angel (Melek)* adlı eserinde damataşının maviye boyanması da aynı yıllara denk gelmektedir. Kapoor için, taşın içinin oyulması da, damataşının boyanması da, nesneyi materyalleşmeden uzaklaştırmayı meydana getirmiştir (Price, 2010: 497).

Galerinin klinik görünüşü, “The Healing of Saint Thomas(Aziz Thomas'ın iyileşmesi)” eserinin teknik olarak başarısını ve gizemli kırmızı çizgisini göstermek için önemliydi. Kapoor'un, 1990'daki eseri, “A Wing at the Heart of Things”(Şeylerin Kalbindeki Halka) kavramsal ve görünüşte Hristiyan unvanıyla, Venedik'in en eski adası olan Torcello'yla karşılaşan galerinin arkasına yerleştirildi. Bu şekilde “Madonna” çalışmasıyla Kapoor, ülkeye

serginin ayrılmaz bir parçası olan Katolikliğin tarihini yaptı. Kapoor, “It is Man (Bu Adam)” eserinde, cinsiyetlerin kutupsal zıtlıkları üzerinde oynamaya devam etmiştir ve bu durum “Black Fire (Siyah Ateş)” çalışmasında vajinal görüntü de kömürden yapılmış oval biçimli çatlakta da görülüyor (Maxwell, 1990: 136).



Resim 36 Anish Kapoor, Black Fire (Siyah Ateş), 1990, fiberglas, antrasit ve pigment, 315x508x180 cm, XLIV Venice Biennale, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/771/black-fire> erişim: 20.01.2017)

1990 yılında Kapoor, 44. Venedik Bienali’nde İngiltere’yi temsil eder. Sanatçıya, Premio Duemila Ödülü layık görülmüştür.

Kapoor; ürettiği eserlerinin, belirli dilleri oluşturduğunu düşünmektedir. Sanatçıya göre bunlar; pigment dili, boşluk dili, balmumu dili, ayna dili gibi belirli birkaç dilden oluşmaktadır. Hepsinde bir yenilik ve yeniliğe yönelme söz konusudur. Bu dillerin hepsi birbiri ile ilişkili olduğu halde birçok açıdan da farklılık göstermektedir ve böylelikle özgülleşmektedir (Price, 2010: 499).

Kapoor'un 1990 yılında yapmış olduğu “*Şeylerin Kalbindeki Halka*” (*A Wing at the Heart of Things*) çalışması, 1991 yılında Turner Ödülü’ne layık görülmüştür.



Resim 37 Anish Kapoor, *Three Witches* (Üç Cadı), 1991, kireçtaşı ve pigment, soldaki obje 205x109x90 cm, ortadaki obje 201x117x84 cm, sağdaki obje 195x116x89 cm, National Gallery of Canada, Ottawa, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/71/three-witches> erişim: 20.01.2017)

Kapoor, ilk olarak *Black Fire* (Siyah Ateş) adlı eseri ile ezoterizme yönelmeye başlamıştır. Bunu takip eden çalışması, 1991 yapımı *Three Witches* (Üç Cadı) eseridir. Sanatçının ezoterizme yönelmesi “boşluk” çalışmasının akabininde gerçekleşir. Kapoor’a göre ezoterizm, modern sanatın değeri verilmemiş sanatsal etkinliklerinden biridir. Ayrıca Kapoor’a göre ezoterizm ile cinselliğin bir bağlantısı vardır. *Three Witches* (Üç cadı) eserinde sanatçı, boşluk kavramı ile vücudu ve cinselliği birleştirmiş ve mekânla ilişkilendirmiştir. Mekânı, vücut temasını gerçekleştirdiği bu çalışmasıyla, açık bir şekilde, içi boş bir mekânla bütünleştirmiştir. Böylece mekân, boşluk ve ezoterizm birleşmiş olur. Bu anlayışının eserlerinde önceden de var olan bir düşünce olduğunu belirtmektedir (Price, 2010: 499).

Kapoor, Avrupa’daki sergi çalışmalarını sürdürmeye devam etmiştir. The British Council, Grenoble Magasin, Madrid Palancio de Velazquez’de ve Almanya’nın Hannover Kunstverein’de sergiler açarak, önce İngiltere’de daha sonra da dünyanın öne çıkan genç sanatçılarından biri olarak ününü daha da sağlamlaştırmıştır (Price, 2010: 499).



Resim 38 Anish Kapoor, *Earth (Yeryüzü)*, 1991, fiberglas ve pigment, 102x102x91 cm, Lisson Sanat Galerisi, Londra, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/79/the-earth> erişim: 28.02.2017)



Resim 39 Anish Kapoor, *Untitled (İsimsiz)*, 1991, karışık teknik, değişken boyutlar, Ushimaru, Japonya, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/78/untitled-63> erişim:28.02.2017)

Kapoor, 1991 yılında *Earth (Yeryüzü)* adlı eserini Palazzio de Velezquez’de gerçekleştirmiştir. Sanatçı bu eserinde, mekânı ve mekândaki boşluğu kullanmıştır. Çalışmasında, mermerlerin arasından toprağa ulaşma ve boşluk oluşturma fikri ile boş bir parçanın sadece nesne olmadığını, mekân olabileceğini anlatmak istemiştir.

“Yerin içini kazıdık. Bu benim için çok aydınlatıcıydı. İçi boş bir parçanın sadece ‘içi boşaltılmış nesne’ değil aynı zamanda ‘içi boşaltılmış mekân’ da olabileceğini gördük.” (Price, 2010: 499).

Sanatçı 1991 yılında, 6. Japonya Uluslararası Ushimaru Festivali’nde, *“Untitled” (İsimsiz)* adlı eserini gerçekleştirir. Kapoor bu çalışmasında, boş mekândaki, beyaz zeminin bir bölümünü, ortadan uzun bir yarık şeklinde ayırmış ve çizgisel karanlık bir boşluk oluşturmuştur. Bu eseri sanatçının bu döneme kadar gerçekleştirdiği çalışmaları arasında önemli bir yer kaplamaktadır. Kapoor, uygulamalarıyla mimari arasındaki ilişkinin anlaşılmasını vurgulamaktadır (Price, 2010: 499).

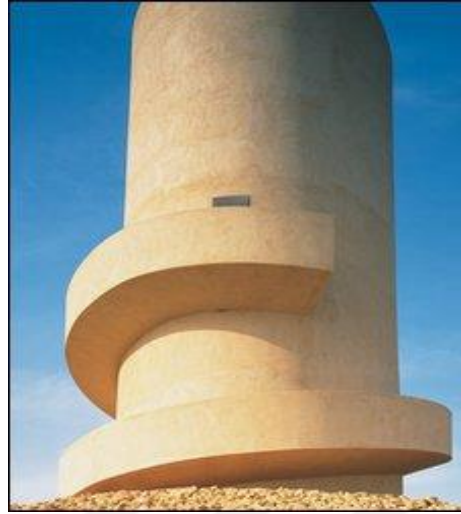


Resim 40 Anish Kapoor, *Descent Into Limbo (Cehenneme İniş)*, 1992, beton ve sıva, 600x600x600cm, A Project for Documenta IX, Lisson Galeri, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/75/descent-into-limbo> erişim: 27.02.2017)

Kapoor, 1992 yılında, *Descent Into Limbo (Cehenneme İniş)* eserini, ‘A Project for Documenta IX’ sergisi için yapmıştır. Bu eser sanatçının, ilk kez bir amaç doğrultusunda yapmış olduğu ilk eseridir.

Kapoor, mekân kullanımını genişletmek isterken mimari bilgidен yararlanması gerektiğinin farkına varır. Sanat ve mimariyi, mekân ve nesneyi, geleneksel ile modern, felsefe ve sanatı bir bütün olarak ele alan sanatçı, eserini yaratmak için mimar ile çalışmaktan da çekinmez. İspanya’nın Seville kentinde 1992 yılında yapılacak olan ‘Expo 92’ için Mimar David Connor ile çalışarak “*Building for a Void*” (*Boşluk için İnşa Etmek*) eserini gerçekleştirmiştir. Klasik sanatın bütüncül anlayışını benimseyen Kapoor, bu çalışmasını şu sözlerle açıklamıştır:

“Nesne ve mekân hep aynı şeyler, bu yüzden hep mimari ölçüde çalışmalar yapmak istiyordum. Doğru yürüyebileceğim ama nesne olmayan çalışmalar. Çünkü bu bana çok doğal bir uzantı gibi geliyor” (Price, 2010: 499).



Resim 41 Anish Kapoor& David Connor, Building for a Void (Boşluk İçin İnşa Etmek), 1992, Expo 92 Seville, İspanya’da sergilenen bu eser daha sonra yol yapımı için yıkılmıştır, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/259/building-for-a-void> erişim: 20.02.2017)

Sanatçının, *Descent Into Limbo (Cehenneme İniş)* ve *Building for a Void (Boşluk İçin İnşa Etmek)* adlı eserleri, çalışmalarında yeni bir anlayışın başladığının belirtilerini vermektedir. Bu yüzden Kapoor’un sanat yaşamında önemli bir rol oynar. Özellikle, “*Building for a Void*” eseri onun bundan sonraki çalışmalarında ağırlık kazanacağını belirtisidir. Ancak sanatçı yeni bir anlayış demek yerine daha evrimsel açıdan yaklaşarak çalışmalarının bir olgunluğa erişmesi, olağan bir dönüşüm olarak görür ve bunu şu sözlerle açıklar:

“Toz pigment parçalardan oluşan eserlerimden beri, uzun zamandır, çalışmalarımın potansiyel mimari ile ilintili olduğunu düşünüyordum. Yeni sanat yapmak için, yeni mekân yapmak zorunda olduğumu düşünürdüm her zaman” (Price, 2010: 499).

Anish Kapoor 1992 yılında Seville kentinde *Building for a Void (Boşluk İçin İnşa Etmek)* adlı eseri gerçekleştirmiştir. Yapılan bu eser, 1500 cm boyutunda ve beton, dış cephe sıvasından oluşmaktadır. Eser, mimari heykel olarak kabul edilebilecek bir yapısıyla silindirik gövde ve spiral form ile oluşturulmuş bir dış cephe ile gerçekleştirilmiştir. Silindirik kütlenin içi boş olarak yapılmıştır. Yapının zemininin

merkezinde, siyah daire oluşturulmuş ve tepeden mekâna doğru yansıyan ufak bir dairesel ışıkla, mekâna girilebilecek bir kapı oluşturulmuştur. Kapoor'un bu eseri, daire, silindir, dikdörtgen gibi geometrik formlardan oluşmaktadır.

Sanatçıya göre bu eser boş karanlık bir alandan oluşmamaktadır. Yapı tamamıyla karanlıkla dolu bir alandan oluşmaktadır. Eserde sanatçının boşluğunu, geceye özgü bir belirsizlik kaplamaktadır. Kapoor, Caspar Fredrich'in yanı sıra bundan öncekilere de atıfta bulunmaktadır. Kapoor bu görüş için şunları söylemektedir:

“Bir sanatçı olarak ilham kaynağım kendimi bildim bileli her zaman sembolik bir mimari olmaktadır”(Anfam, 2010: 100).

Kapoor'un boşluk kavramı tüm eserlerinde gözlemlenmektedir. Sanatçının bu anlayışı sebebiyle, eser ile izleyicinin arasında empati yoluyla, mükemmel ve mutlak boşlukların oluşturulmaktadır. Bu durum psişik yönü pekiştirmekte ve bu boşluk parçaları, karanlık, anlaşılmaz kavramlar aracılığıyla izleyiciyi de durumun içine dâhil etmektedir. Kapoor'un boşluğunu gecenin belirsizliği kaplamaktadır.

Fredrich'in yanı sıra ondan öncekilere atıfta bulunarak Kapoor şunları söylemektedir:

“ Building for a Void (Boşluk İçin İnşa Etmek) adlı eser, boş karanlık bir alan değildir, o tümüyle karanlıkla dolu bir alandan oluşmaktadır”(Anfam, 2009: 100).

Fredrich'in psişik içe bakış anlayışı, klişe olarak Kapoor'un yeni yüce arayışını eserlerine taşımasını sağlamıştır.

Mimari tarihçisi Richard A. Etlin'e göre, boşluğun bu ayırt edici özelliği, bizi bu dünyadan diğer bir tarafa sürükleyen gizemli ve resmiyet yerini oluşturmaktadır. Kapoor'un boşluk alanı olarak değerlendirildiği tüm eserleri için bu anlayış geçerli olabilmektedir. Esas olan durum arayış ile karakterize edilerek oluşturulabilmektedir. Kapoor'un bu eseri dünyadaki uzak bir mekânı tanımlamaktadır. Bu durum tapınak benzeri bir çerçeveleme yapılarak, yerde bir delik açılarak ya da kısıtlı bir alandaki taş yığınının bir araya getirilmesiyle gerçekleştirilmektedir” (Anfam, 2009: 100).



Resim 42 Anish Kapoor, My Body Your Body (Benim Bedenim Senin Bedenin, 1993, Pigment ve Fiberglass, 228x103x205 cm, Collection Fondazione Prada, Milano, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/85/my-body-your-body> erişim: 02.02.2017)



Resim 43 Anish Kapoor, Black Stones Human Bones (Siyah Taşlar İnsan Kemikleri), 1993, Pigment ve kireç taşı, İki parça, 1: 221x84x61 cm, 2: 84x 9 x109 cm, Artist's Studio, London, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/4459/black-stones-human-bones> erişim: 02.02.2017)

Kapoor'un sanatındaki bir diğer dönüm noktası, 1993 yılında sanatçının içi boş eserlerden, kıvrımlı eserlere yönelmesi ile olmuştur. Bu eserlerin ilk örneği “My Body Your Body” (Benim Bedenim Senin Bedenin) olduğu için bu eserin ayrıca bir önemi vardır. Aynı dönemdeki diğer önemli kıvrımlı eseri ise “Black Stones Human Bones” (Siyah Taşlar İnsan Kemikleri) eseridir. Bu eserlerde sanatçının vurgulamak istediği nokta ise mekânın kendisini nesneye çevirmesi fikridir. Kendi betimlemesi ile “sekesteki girip çıkma hareketini heykelde tam tersine çevirme” olarak ifade eder (Price, 2010: 499). Grace Carroll Kapoor'un eseri ile ilgili şöyle der:

“Eserin merkezi nereden bakıldığına göre değişiyor. Duvarın üzerindeki parçacıklar ise “black hole effect” (kara delik efekti) veriyor... Kişide uyandırdığı his, manyetik ama yabancı ve ulaşılmaz sorular oluyor. Dokunmalı mıyım, yoksa uzak mı durmalıyım? Tam olarak nereye yaslanıyor? Esere bakınca kulağımda nasıl oluyor da sesler duyuyorum?” (Carrol, 2013)

Anish Kapoor “My Body Your Body” (Benim Bedenim Senin Bedenin) adlı eseri 1993 yılında gerçekleştirmiştir. Fiberglas ve pigmentten malzemelerinden oluşan eser,

Londradaki Hayward Galerisi'nin duvarına monte edilerek sergilenmiştir. Eser, sanatçının boşlukla ilintili olarak gerçekleştirdiği çalışmalar içerisinde yer almaktadır. Kapoor eseri duvara gömülü olarak gerçekleştirilerek, galeri alanının ötesinde bir alana işaret etmektedir. Kapoor'un bu durumla dışavurum fikrini genişletmektedir. Sanatçının eserde oluşturduğu fikir, eseri mimarinin ötesine geçirerek, bir adım öteye taşımaktadır.

Kapoor'un mükemmel ve mutlak boşluklar yaratma anlayışı sonucunda, vücut enerjisini empati yoluyla emen bir durum oluşmaktadır. Eser, sanatçının düşündüğü bu dürtünün normal bir parçası olmaktadır.

İki bedenden bahsedilen eserde bahsedilen iki vücuttan birincisi karanlığı oluşturmaktadır. Diğer bedeb ise fiziki alan olmaktadır. Eser, uzun ve dar yapısı ile bedendeki çeşitli delikleri çağrıştırmaktadır.



Resim 44 Anish Kapoor, *Untitled (İsimsiz)*, 1994-95, Kilkeny taşı (kalker), 203x140x125 cm, Tilburg, Hollanda, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/412/untitled-60> erişim: 02.02.2017)



Resim 45 Anish Kapoor, *Mountain (Dağ)*, 1995, Lif Levha ve Boya, 318x249x405 cm, Tachikawa, Japan, (Kaynak: David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon, London, 2010, s. 103)

Sanatçı, 1994 yılında Kilkeny taşı ile *Untitled (İsimsiz)* adlı eserinin de içinde bulunduğu çalışmalar gerçekleştirir. İlk kez eserinde kumtaşı yerine Kilkenny kireçtaşını kullanır. Bu malzemeyi kullanmasını ise; “*Hala içi boş parçalar yapmama rağmen, bir*

şeyleri cilalasam, mat olmayan bir şeyler yapsam nasıl olur diye düşünmeye başladım” diyerek açıklıyor (Price, 2010: 499).

1995 “*Mountain*” (Dağ) adlı eseri sanatçının ilk kamusal kalıcı eseridir. Japonya Tachikawa belediyesi için yapmış olduğu esere sanatçı şu yorumu yapmıştır: “*Dünyanın bir nesne; gökyüzünün de bir fenomen olarak büyük sorunlarıyla uğraşması gerekiyordu.*” (Price, 2010: 499)



Resim 46 Anish Kapoor, White Dark - IV (Beyaz Karanlık), 1995, ahşap, fiberglas ve boya, 206x152.6x127.8 cm, Tilburg, Hollanda, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/5055/white-dark-i> erişim: 02.02.2017)



Resim 47 Anish Kapoor, White Dark IV (Beyaz Karanlık-4), 1995, ahşap, fiberglas ve boya, 206x153x128 cm, Tilburg, Hollanda, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/424/white-dark-iv> erişim: 02.02.2017)

Kapoor, bu döneme kadar yapmış olduğu, sarı, mavi, siyah ve kırmızı gibi renklerden oluşturmuş çalışmalarına bir ek olarak, içi boş beyaz heykelleri de eklemiş ve 1995 yılında “*White Dark*” (Beyaz Karanlık) ve “*White Dark IV*”, boşluk temasının işlendiği beyaz heykel serisinin ilk çalışmalarını oluşturmuştur.

Sanatçının, Kilkenny kireçtaşının yansıtıcı özelliğini fark etmesi sanatta yeni bir anlayışı ortaya çıkarmıştır. Bu anlayış da sanatçının üçüncü dönemi varsayılan aynalı heykellerinin başlangıcı olarak kabul edilmektedir.

3.5. Paslanmaz Çelik Dönemi



Resim 48 Anish Kapoor, Turning the World Upside Down (Dünyanın Altını Üstüne Getirmek), 1995, paslanmaz çelik, 120x120x120 cm, Fondazione Prada, Milan, (Kaynak: David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon, London, 2010, s. 219)



Resim 49 Anish Kapoor, Turning the World Upside Down II (Dünyanın Altını Üstüne Getirmek II), 1995, paslanmaz çelik, 180x180x130 cm, Fondazione Prada, Milan, (Kaynak: David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon, London, 2010, s. 217)

Kapoor'un yeni dönemi olarak görülen 1995 yılında, sanatçı ilk çalışmasını Milano Fondazione Prada'da, *Turning the World Upside Down (Dünyanın Altını Üstüne Getirmek)* eseriyle gerçekleştirir. Sanatçının bu eseri, bir duvara içi aynayla kaplı, dörtte üçü küre olan, paslanmaz çelikten yapılmış çalışmasıdır. Kapoor, eser ile ilgili şu açıklamayı yapmıştır:

“Bu eserle ilgili beni en çok etkileyen nokta, kapladığı mekân açısından içi boş bir parça ile tamamen aynı olmasıydı. Olağanüstü bir yanı vardı. İçine ayna yerleştirilmiş bir delik değildi; içi ayna ile dolu bir delikti. Yıllar sonra dahi incelediğim sıra dışı bir eserdir.”(Price, 2010: 499).

Kensington Gardens’ın bu eserle ilgili yorumu ise şöyledir;

“Hayatın gerçek değil, sadece bir yansıması olduğunu gösteren bir eserdir. Eser bana ‘Platon’un Mağarasını’ düşündürüyor ve o mağarayı görüyorum. Hayat yalnızca yürüyen gölgeler fakat bizler pasif birer oyuncu olarak varız, fazlası değil... Shakespeare’in Machbeth’ini hatırlatıyorum, sonra Kapoor, bize bu soruları soruyor eserinde: ‘gerçek nedir?’ ‘kuruntu nedir?’. Eserin ayna şeklinde oluşu birçok şey anlatıyor bana göre. Bu sıradan bir ayna değildir. Bana göre Kapoor: Bizi çevreleyen şeylerin alt üst olup çoğalmasına ayna tutmuştur. Renginin gümüş olması ise bize hem dinsel bir ikonlu hem de gelecekte karşılaşacağımız formları çağrıştırmaktadır” (Gardens, 2010).



Resim 50 Anish Kapoor, Turning the World Inside Out (Dünyanın İçini Dışına Çıkartmak), 1995, paslanmaz çelik, 148x184x188 cm, Fondazione Prada, Milan, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/95/turning-the-world-inside-out> erişim: 02.02.2017)



Resim 51 Anish Kapoor, Turning the World Inside Out II (Dünyanın İçini Dışına Çıkartmak II), 1995, krom ve bronz, 180x180x130 cm, Fondazione Prada, Milan, (Kaynak: David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon, London, 2010, s. 218)

Kapoor; Milano Fondazione Prada’daki serisine ek olarak, yapmış olduğu, *Turning the World Inside Out (Dünyanın İçini Dışına Çıkartmak) I ve II* çalışmalarını da sergilemiştir. Sanatçı, eserleri hakkındaki düşüncesini şu şekilde ifade eder:

“Bence burada ilginç olan şey aynalı bir objenin mekâna neler yapabildiğidir. Dünyayı ters yüz eder, mekânla ilgili kafa karışıklığı doğurur, nesneleri okunamaz kılar. Erişebilecek en üst noktanın çok uzaklarda olmadığını, aynalı

objelerde bulunabilecek çağdaş bir en üst nokta olduğunu öne sürer”(Price, 2010: 499).

Lisson ve Barbara Gladstone galerileri ile çalışmaya devam eden Kapoor, 1996 yılında, İtalya’nın önde gelen galericilerinden Massimo Minini ile de sergiler düzenlemeye başlamıştır. Bunun yanı sıra, Anthony Gormely, Mirosław Balka ve Sune Nordgren’in daveti ile İsveç Molmø Konsthall sergi salonunda beraber sergi açmışlardır. Sanatçı, kıvrımlı çalışmalarını bu sergide de uygulayarak, tüm sergi alanını kıvrımlı bir parça ile düzenlemiştir. Kapoor, zamanla farklı materyaller ile tanışmış ve kullandığı malzeme çeşitliliğini daha da genişletmiştir; paslanmaz çelik beyaz mermer ve altın yaprağı bunlardan bazılarıdır.

Sanatçının, aynalı eserleri ve cilalı kilkeny kireçtaşıyla yapılmış çalışmalarının ilerlemesiyle gerçekleşen içi boş serilerin arasına, bir başyapıt olarak kabul edilen *Ghost* (hayalet) çalışması da eklenir (Price, 2010: 501).



Resim 52 Anish Kapoor, Ghost (Hayalet), 1997, kilkeny kireçtaşı, 195x140x120 cm, London, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/88/ghost> erişim: 02.02.2017)

Resim 53 Anish Kapoor, Untitled (İsimsiz), 1997, Untitled (İsimsiz), 1998, Making the World Many (Dünyayı çoğaltmak), 1997, paslanmaz çelik, 198x100x100 cm, 120x120x22 cm, 217x143x172 cm, Kensington Gardens, London, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/713/untitled-untitled-making-the-world-many> erişim: 03.02.2017)

1997 yılında Kapoor, malzeme çeşitliliğine bir ek daha katarak, saydam reçineden oluşan eserler yapmaya başlamıştır. Böylece bu malzeme ile de ilk

alışmalarını bu dönemde gerçekleştirmiştir. Bu eserleriyle, biçimsel ve maddesel dilin farklı çeşitlerini ortaya çıkarmaya çalışmıştır.

“ Biçimsel dilin ve maddesel dilin farklı çeşitlerini ortaya çıkartıyor ve sonra da hepsini aynı anda açık tutmaya çalışıyor gibiydim”(Price, 2010: 501).

3.6. PVC (Polivinil Klorid) Dönemi

Sanatçının 1998 yılında gerçekleştirdiği Londra Hayward Galerisi’ndeki sergisi, aynı yıl Kapoor’un toplam da yedi kişisel sergisi içinde ayrıca önem taşımaktadır. Bu sergi için sanatçı düşüncelerini şöyle açıklar:

“Londra Hayward Galerisi’ndeki sergi, White Dark (Beyaz Kara)’dan aynalı parçalara kadar olan çalışmalarımı içeriyordu. Toz pigmenti bu sergiye hiç dâhil etmedim, içi boş parçalardan oluşan çalışmalardan, mimarlıkla daha ilişkili sayılabilecek birkaçını sergiledim” (Price, 2010: 501).

Kapoor’un, “*At the Edge of the World*” (Dünyanın bir Köşesinde) adlı eseri, bu sergide yer alan mimari eserlerden biridir. Eser, içi kırmızı toz pigmentlerle kaplı içbükey ve fiberglas yarım daireden oluşmaktadır. Çalışma, kübik bir odada, devasa boyutlarda ve tavandan sarkıtılarak mekâna hâkim olmaktadır. *At the Edge of the World* iç kısmı kırmızı pigment malzeme den oluşan fiberglas strüktürlü, mekânın hemen hemen yarısını kaplamaktadır. Kapoor’un eserdeki amacı ise; sıkışmışlık ya da başka bir mekânda var olma isteğine giden bir araç gibi izleyicide derin hislenmeler yaratmaktır. Gökyüzünde büyük ve kırmızı bir kubbe vardır, çünkü sanatçıya göre gökyüzü yeryüzünün rengini alır ve kırmızıya dönüşür. Kapoor, büyük yankı uyandıran bu eseri mühendis Neil Thomas ile ve PVC (Polivinil Klorid) streç form malzemesini kullanarak gerçekleştirmiştir (Price, 2010: 501).

Kapoor, eserde izleyiciyi varoluşa dair sorgulamalara yöneltmektedir. Heidegger’in olma, oluşma ve geçicilik halini anlatmaktadır. Sanatçı mekân ve zaman anlayışlarını bu eserde vurgulamaktadır. Heidegger’e göre, varoluşun anlamı fiziksel

olarak anlamaya çalışmaktan ileri gelmektedir. Duruma bağlı bir rolü vardır ve varoluş, herhangi bir şeyin olası ufku gibi zamanın yorumlanması demektir (Anfam, 2010: 97). Kapoor'un bu eserinde mekân içinde kubbe oluşturulmuştur. Kapoor eserde izleyicinin, oluşturulan bu alanda kendi var oluşunu sorgulamasını istemektedir. Eser aynı zamanda yaşam ve ölümü hatırlatmakta ve bununla beraber geçiciliği, zaman algısını da sorgulamaktadır.



Resim 54 Anish Kapoor, At the Edge of the World (Dünyanın bir Köşesinde), 1998, fiberglass, pigment, 8 m3, Axel Vervoordt Gallery, Hong Kong, (Kaynak: <http://www.axel-vervoordt.com/en/inside/our-story/history#!/anish-kapoor-at-the-edge-of-the-world> erişim: 06.02.2016)

Kapoor, eserinden şu sözlerle bahseder:

“Oradaki fikir objeyi, obje olmaktan çıkarmaktı ve onu boşluktaki bir delik haline getirmektir. Olağanüstü bir bir boşluk parçası görünümüyle gerçekte var olmayan bir şeyi yaratmaktı: sevgi ve korku, sonlu ve sonsuz, iç ve dış, yeryüzü ve cennet, erkek ve dişi, aktif ve pasif, kavramsal ve fiziksel, böylece yenilenen süreci gerçekleştiriyor” (Vervoordt, 2015: 7).

Axel Vervoordt, Kapoor'un eserinden şu sözlerle bahseder:

“Anish, bedeni boşluğa verme yeteneğine sahip bir sanatçı. Malzemeyi, bize önemsizliğin ne olduğunu göstermek için kullanıyor. O bir uzay heykeli. Eserleri, bize tam bir boşluk vizyonu oluşturarak sonsuzluğu düşünme şansı veriyor.

Koyu kırmızı bir pigmentle kaplı, devasa bir kubbe. Ziyaretçiler kubbenin altında durup tepedeki şekle ve renge baktıkça, mekânın başlangıcını veya sonunu hissedemediği veya göremediği hissni uyandırıyor. Sınırsız ve sonsuz hissediyorsunuz” (Vervoordt, 2015: 7).

Trevor Pateman'a göre; *“çalışma tesadüfi elementleri oluşturuyor veya çağrıştırıyor. Bunlar; kuyu, küre ve tabut” (Pateman, 1998).* Ancak *At the Edge of the World*, içsel olarak kubbeyi çağrıştırıyor ve kubbe olan binalar genellikle dini binalar olduğundan dolayı eserin din ile bir bağlantısı kesinlikle var. Ancak buna Kilise kubbesi demek Kapoor' un yaşamını göz önüne aldığımızda pek de mümkün değildir. Çünkü Kapoor kültürel olarak Yahudi, İslami ve Hindu bir çevreden geliyor. Pateman: *“Kubbe her ne kadar eseri tamamen dini düşünmeye itse de, pigment beni rahmin içine götürdü ve aklıma aynı anda plasenta geldi (Pateman, 1998)”* demektedir. Pateman, aynı zamanda Kapoor' un da değiştiği dünya ve dünya dışılığı da değişiyor: *“Köşe bu dünya ile diğer başka dünyalar arasında, geleneksel olarak da yukarıda duruyor, yani cennette. Kapoor, binlerce yıllık olan teolojiyi ve dini minimize edip boşluğa göz atıyor. Pigmentler rahmi simgelediği için hepimizin geldiği yeri hepimizin gideceği yere bağlıyor” (Pateman, 1998).*

Kapoor ve Pateman, eserin evrenler arası bir yerlerle ilgili olduğu, hatta cennet, ebediliği çağrıştırdığı konusunda hemfikir. Kapoor' un varoluş merakı ise hemen hemen her eserinde kendini göstermektedir. Bunu kimi zaman gelenekler, teoloji ile irdelerken, kimi zaman felsefe ile kimi zaman ise bilimin kendisini eleştirirken hissetmek mümkün. Yansımalar, insana empoze edilen bilgileri eleştirirken aynı zamanda tek tipleşmiş insan biçimini sorgulamaktadır. Kapoor'un ve Pateman'ın açıklamalarını bütün olarak ele

aldığımızda ise her bir unsurun birbirini küçük dokunuşlarla etkilediği, etkisinin ise daha derinlere ulaşan anlamlar taşıdığı anlaşılmaktadır.

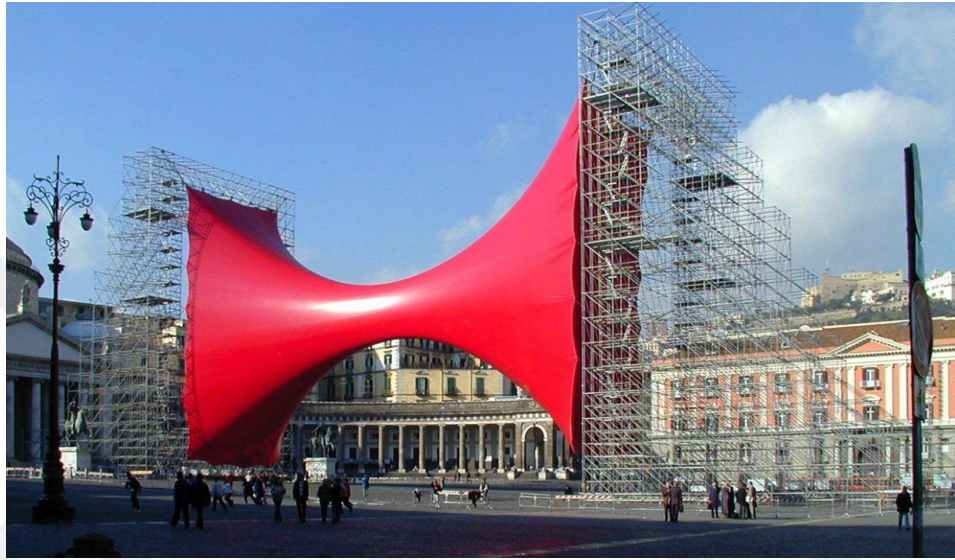


Resim 55 Anish Kapoor& Neil Thomas, Tarantara, 1999, PVC, 50m Uzunluk, 25m Genişlik, Baltic Flour Mills, Gateshead, (Kaynak: http://balticplus.uk/images/20735/1920x854_s1_f1_cffffff_m0_q90/anish-kapoor-tarantara-05/?_pef1B erişim: 11.02.2016)

Kapoor, mühendis Neil Thomas ile gerçekleştirdiği “*Dünyanın Bir Köşesinde*” eserinden sonra, 1999 yılında, İngiltere’de ortak bir çalışma daha gerçekleştirir. Bu çalışma bir enstalasyondur. *Tarantara* adı verilen bu enstalasyon, önemli bir sanat merkezi olan İngiltere’deki Gateshead Baltık un değirmeni binasında, enstitünün içinden başlayıp dışarıya uzanmış ilk sanat eserini oluşturur. Kapoor, bu devasa ve kısa sürede oluşturmak zorunda kaldığı çalışmayı, hakkında hiçbir şey bilmediğini söylediği, PVC (Polivinil Klorid) streç form ile gerçekleştirmiştir. Kapoor’un *Tarantara* adlı eseri, İngiltere’de, 8 hafta içerisinde 16.000 kişi ziyaretçiye ulaşmıştır (Case Study: Tarantara, 1999).

“Yapılar ve mimarilere bakış açım, onları hep birer obje olarak görmekten ibaretti. Bir binayı ele alırken, onun kendiliğinden içini dışına çıkarma durumunu düşledim. Kullandığım malzeme olan PVC’nin, devasal boyuttaki bu çalışmada nasıl gerçekleşebileceğiyle ilgili bir bilğim yoktu, bildiğim tek şey yalnızca binanın her iki ucuna şeyler gerilmesi gerektiği idi” (Price, 2010: 503).

Eserin içi ile dışı arasındaki bir geçiş bulunmaktadır. Eser izleyicide farklı çağrışımlar oluşturmakta farklı analogileri gerçekleştirmektedir. Eser, köprü, tünel, anormal büyük bir papyon, uçurtma ya da devasa bir kaleidoskop formları olarak düşünülebilmektedir. Eser, Kapoor'un "heykeltıraş olarak çalışan bir ressam gibiyim" ifadesinin değişimini gösterir nitelikte olmaktadır.



Resim 56 Anish Kapoor& Neil Thomas, Tarantara, 1999, PVC, 50m Uzunluk, 25m Genişlik, Baltic Flour Mills, Gateshead, (Kaynak: <http://www.jjcarter.com/tarantara-1999-by-anish-kapoor-cs-5031.php> erişim: 11.02.2016)

Eser izleyicide, kendi var oluşunu sorgular nitelikte olmaktadır. Bununla beraber, izleyicide kendini nerede ve nasıl bir yerde konumlandığı düşüncesini de oluşturmaktadır. Bir uç boşluğa bakarken, diğer uç sonsuz mavi gökyüzü ile sonlanmaktadır İki tarafı açık binanın gerilimle oluşmuş eser bir strüktürel parçaya dönüşür. Bu durum da bazı şeylerin değişimi oluşturmaktadır. Bu durum, kişide havanın varlığını uyandıran bir duygu oluşturmaktadır (Anfam, 2009: 351).

1999 Yılında sanatçı, Londra Kraliyet Akademisi (London Royal Academy) üyeliğine seçilme şansını elde eder. Oradan aldığı destek ile sergi çalışmalarını yavaşlatır, kendini dinler ve yeni üretimlerin, fikirlerin oluşumu için seyahatlerle yeni projeler üzerinde yoğunlaşma fırsatı yaratır (Celestial Mirror, 2016).

Kapoor, 2000 yılında, daha önce İngiltere Gateshead Baltic Flour Mills’de sergilediği Tarantara eserini bu sefer mimari formu olmadan yalnızca eseri destekleyen form ile sergileyerek yeniden İtalya Napoli Piazza-Plebiscoto’da sergiler. Kapoor, bu sergisinin İngiltere’dekinden çok daha farklı olduğunu şu sözlerle anlatmıştır:

“Bu çalışma İngiltere’deki enstalasyondan çok daha gösterişli olmasının yanında, çok daha farklı bir tecrübe de olmuştu. Sergimdeki çalışma, binanın kendi kendinin içini dışarı çıkarma amacıyla yola çıkılmıştı. Burada oluşan ise, kendi kendine var olan, tek başına bir objeydi” (Price, 2010: 503).



Resim 57 Anish Kapoor, Sky Mirror (Gökyüzü Aynası), 2001, paslanmaz çelik, 6 m çap, 10 ton, Nottingham Playhouse, London (Kaynak: <http://www.nottinghamplayhouse.co.uk/files/images/pageimage/95.eb890828/600x600.fit.jpg&t=.jpg> erişim: 11.02.2016)

2001 yılında Kapoor, İngiltere’nin Londra kentinde bulunan Nottingham Playhouse’ da ilk açık hava kamu yapıtı olan “*Sky Mirror*” (*Gökyüzü Aynası*) adlı eserini sergiler. Daha sonra defalarca dünyanın farklı yerlerinde sergilenir ve en son 2006 yılında Public Art Fund (Kamu Sanatı Fonu) desteği ile New York Rockefeller Center’da yerini

alır. Eser, 6 metre çap ve yaklaşık 10 ton ağırlığındadır (Sky Mirror, 2016). Eleştirmen William Feaver’ın eser hakkındaki yorumu şöyledir:

“Bu bir çemberin tamamıyla sıra dışı olan transformasyonu. İnsanları içine çizip sonra tekrar insanlara yansıtıyor. Taze, dramatik ve Robin Hood’u çağrıştırıyor” (Sky Mirror, 2016).



Resim 58 Anish Kapoor, Marsyas, 2002, demir ve PVC, Tate Modern Müzesi, Londra. (Kaynak: Nicolas Baume, Anish Kapoor: Past, Present, Future, MIT Press Books, Institute of Contemporary Art, Boston (USA), 2008 s.21)

Kapoor aynı yıl, bir mimarlık şirketi olan “Future Systems” İngiltere’nin Londra Kentinde bulunan Southbank Center’daki Jubille Gardens için bir tasarım yarışması yapar. Kapoor yarışma için tasarım teklifi verir ancak tasarımı gerçekleştirilen yarışmada kabul edilmez. Yine aynı yılın ilerleyen dönemlerinde bu sefer Londra’daki Salvation Building için tasarım teklifi verir ancak sanatçı tekrar ret cevabı alır. Sanatçı iki kez red cevabı almasına rağmen hazırlamış olduğu iki eser kendi çalışmaları arasında bir bağlantı kurmasına yol açmış ve Taratantara ve Marysas’ı birbiriyle ilişkilendirme fırsatı yakalamıştır.

2002 yılında Kapoor, “Marsyas” adlı eserini, Unilever serilerinin devamı olarak Tate Modern Müzesinin Turbine Salonunda sergiler. Her ne kadar sergi salonunun

anlaşması mekânın üçte birinin kullanılması üzerine olsa da Tate Galerisi yönetimi Kapoor'un eserin mekânın tümünü kaplaması önerisini kabul eder ve eser mekânın tümünü kaplar (Price, 2010: 503). Marsyas adlı eser, Kapoor'un bugüne kadar gerçekleştirdiği en büyük iç mekân heykeli olmuştur. Sanatçı 155 metre uzunluğundaki bu çalışmayı Mühendis Cecil Balmond'un teknik yardımıyla gerçekleştirmiştir. Eleştirmen Adrian Searle *Marsyas* ile ilgili "aptalca ama unutulmaz" adlı makalesinde eserle ilgili şu sözleri söylemiştir:

"Tate Modern'den içeri girdiğimde o an diyecek tek bir kelime bulamadım... Bu muhteşem ve büyük eser yalnızca büyük değil aynı zamanda unutulmazdı. Sanırım Kapoor formun gülünçlüğü ile eğleniyor. Materyaller limiti zorluyor, bu şaşılabilecek şey mühendisliğin ve yapının ayakları gibi duruyor... Sanırım bu doğanın asimetrisi, belki de bedenin bir organını hatırlatıyor. Belki de iç kulağın içerisindeki bir boğaz, yabancı ve tehditkâr... Kapoor her zamanki gibi gizemli ve oynak. Zor bir şeyi yönetiyor, aptalca ve unutulmaz" (Searle, 2002).

"*Marsyas*" adlı eser, bordo renkli, demir konstrüksiyon ve PVC malzemeden meydana gelmektedir. Üç daire biçiminde çelik halka kullanılarak inşa edilmiştir. Bu şekilde düzenlenerek mekânda oldukça büyük bir ölçekle yapılmış olması ile izleyiciyi etkilemektedir. "*Marsyas*", kendi ağırlığı yokmuş gibi durmakta, doğu ve batı taşıyıcılara hiç değmeden salonun uzunluğunda asılı durarak gerçekleştirilmiştir. İzleyici eseri izleme esnasında farklı değerlendirmelere başvurmaktadır. İzleyici eserin kulakçık, gramofon ya da başka bir dünyaya giden bir dehliz olma şekli konusunda kuşkuya kapılmaktadır. Bunun yanında erkek ya da kadın üreme organlarının benzetilmektedir.

Anish Kapoor, *Marsyas* eseri ile ilgili şu sözleri söylemektedir:

"Binanın içindeki alan bir anda genişlemektedir. Bir zamanlar delik olan şey bir biçime dönüşmüştür sanki [...] binanın içi ve dışına dönüşüyor gibi görünmektedir" (Anham, 2009: 106).

Marsyas adlı eserdeki malzeme elastikliği bakımından cilde benzemektedir. Eser, PVC kaplamadan yapılmış çelik bir yapıyla desteklenmiş dev bir mühendislik inşası

olmaktadır. Eser bakış ve görüş açısına göre şekil değiştirmektedir. Marsyas belirli bir bakış açısından bir bütün olarak görülememektedir. Biçimi değişik bakış açılarına göre farklılaşmaktadır.

Anish Kapoor için doku bu eserde önceliği oluşturan amaç halinde bulunmaktadır. Maurice Merleau Ponty tarafından “beden” olarak isimlendirilen ile Kapoor’un “deri” olarak isimlendirdiği şey aynı olmaktadır. Maurice Merleau-Ponty’ye göre insanın dünyevi varlığı her yerde olmaktadır. Bu düşünce doğrultusunda, vücudun içi ile dışı arasında bir ayırım yapmak yüzeysel olmaktadır. Kapoor’a göre, sanatçının eserlerindeki izleyiciler, düşünen gözlemciler olmalarının yanında aynı zamanda katılımcı da olmaktadır (Anfam, 2009: 106). Kapoor, eseri hakkındaki düşüncüyü şöyle ifade etmektedir:

“Eserin bulunduğu bina içindeki alan aniden genişlemişti. Bir zamanlar delik formunda olan bu şey bir biçime dönüşmekteydi [...] iç ve dış birbiri içinden çıkıyor ve birbirine dönüşüyor gibi görünüyorlardı” (Anfam, 2009: 106).

Kapoor, Marsyas adlı eserdeki kaplama malzemesinin bükülebilir olması ve elastikliği sebebiyle cilde benzetmektedir. Sanatçının eseri bir perde durumunda olmaktadır. Sanatçının bu eser ile gerçekleştirmeye çalıştığı şey “paylaşılan” bir deri parçası olmaktadır. Eser, içi oyuk, koni biçiminde bir makara şeklinde ve ağız ya da delik şeklinde görevini tamamlayan bir deri olmaktadır. Marsyas adlı eseri şaşırtıcı ve devasa büyüklüğünü şiddetli bir şekilde izleyiciye yansıtmaktadır. Eser izleyicide, küçük bir şeyin büyütülmüş hali ile çok büyük bir şeyin parçası olma durumu arasında bir ikilem oluşturarak, kişiyi sorgulamaya itmektedir. Eser bir kulak zarı, bir anüs, üç başsız boyun ve oldukça derinden bağlantı sözü ya da tehdit işareti eden spiral büyük bir deniz kabuğu şeklindedir. Eserin devasal yapısı ve mekânın iç bölümünü tamamen kaplamış olması ile maddeselliği kullanarak, alanda alternatif mekân gerçekleştirmektedir.

Anish Kapoor’un Marsyas adlı eseri, plastik ve metalden yapılmış olmasına rağmen, izleyicide birbirinden farklı iki yöne doğru uzanan “derin bir düşünme” duygusu oluşturmaktadır. Eser ile izleyici arasında bir çekme ve itme durumu söz konusu olmaktadır.

3.7. Balmumu Dönemi



Resim 59 Anish Kapoor, My Red Homeland (Benim Kırmızı Vatanım), 2003, balmumu, yağlıboya, paslanmaz çelik, 12 metre çap, 20 ton, Kunsthau Bregenz, Avusturya (Kaynak: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3650213/Pigments-of-the-imagination.html> erişim: 11.02.2016)

2003 yılında Kapoor, daha önceki çalışmalarına benzemeyen, balmumu ve boyadan yapmış olduğu 12 metre çapında ve 20 ton kırmızı maddeden ve dev mekanik koldan oluşan “*Benim Kırmızı Vatanım*” (*My Red Hoomeland*) eserini gerçekleştirir. Bu eser, Avusturya Bregenz Kuntshaus’ta sergilenmiştir. Eser çevresi patlayıp sönmüş bir volkan dağını anımsatırken içerisinde antik değirmenler, kiliseler veya saatlere benzer mekanik bir düzenek vardır. Sanatçı bu eserini “sert” diye tanımlar. Ona göre bu eserini diğer eserlerinden ayıran en önemli özellik “sert” olmasıdır. Çünkü Zumthor’un kutsallığını anca bu şekilde koruyabilecek ve yine kendi deyimiyle kendini “felaketten kurtarabilecektir.” Çalışması hakkında Ben Luke ile röportaj yapan Anish Kapoor, çalışmayı “*Blood Vessel*” (*Kan Teknesi*) olarak tanımlar (Luke, 2006). Sanatçı röportajında “*My Red Homeland*” (*Benim Kırmızı Vatanım*) derken, eserin ismini ve rengini kendi anavatanı olan Hindistan’dan mı aldığı sorusuna ise şu yanıtı verir:

“Hindistan her haliyle kırmızıdır. Ancak kırmızı rengini seçmemin asıl amacı bu değildir. Benim için kırmızı her zaman merkez olmuştur. Bu bir yoldur, benim

yolum, bir artist olarak benim kırmızım; kırmızı benim anavatanım” (Luke, 2006: 3).

Diğer yandan Kapoor’un bu ve benzeri çalışmaları için verdiği bir isim vardır: “*Wound Series*” (*Yara Serisi*) Malaga’ daki sergisi ile başlayan bu seriyi, ortasında derin bir yara olan seri olarak adlandırıyor:

“Uzun süredir yara üzerine çalışıyorum, yara benim işimdeydi ve derinin çekilmesiyle gerçekten ilgileniyorum. Buradaki yara ise; etin deriden koparılıp atıldıktan sonraki halidir. Benim ilgilendiğim şey işte bu şekilde bir cesetlik halidir” (Luke, 2006: 22).

“*Benim Kırmızı Vatanım*” (*My Red Hoomeland*) adlı eser Avusturya’da Kunsthaus Begenz’de sergilenmiştir. Eser mekânın yalın yapısı içinde yoğun bir varlık göstermektedir. Renk ve formun ana konu olarak vurgulanmaktadır. Kapoor bu doğrultuda şöyle bir açıklama getirmiştir:

“Itten’in bu varsayımını okuyuncaya kadar, 3 boyutlu bir eseri hiç bir zaman renk olmadan yapmak aklıma gelmedi. Kendi başına heykel yapmak bana çok uzak bir fikir olarak geliyor. Sadece gri ve beyaz akademinin görüşü olabilir bu. Itten’in mekânla ilgili makalesiyle ilgili olabilir bu durum. Bu sebeple renk ve mekân bir birlik oluşturuyor. Leonardo da Vinci’nin de yaptığı gibi benim için gri, beyaz ve siyah birer renk olmaktadır ve ben onları böyle algılıyorum” (Crone, Stosch, 2008: 46).

Eser, izleyiciyi bir algılama olgusunun oluşumunu göstermektedir. Eserin adı kişisel gerçeği vurgulamaktadır. Böylece bu durum, kendi yaratıcı ve entelektüel merkezini de oluşturmaktadır. Bunun sonuncunda eser kendisinin içini de dışına çıkartmış bulunmaktadır.

Eseer, yuvarlak bir kabın içindeki vazelinin çanak görünümündeki metal kap ile dönüş hareketinden oluşmaktadır. Toplamda 360 derecelik bu dönüşü, 1 saatte tamamlamaktadır. “*Benim Kırmızı Vatanım*” (*My Red Hoomeland*) adlı eser, çevresi

vazelinde oluşmuş bir yerleşim havasını oluşturmaktadır. Vazelin ile şekillenmiş içi dolu silindir, konstrüksiyonun içinde bulunmaktadır. Bu hareket ile her defasında yeniden şekillenmektedir. Eserin oluşturduğu bu karakteristik izler, eser ile kişi arasında bir bağlantı oluşumu sağlamaktadır. Çalışma çerçevelenmemiş olmasına rağmen, bu çerçevenin dışına çıkamıyormuş hissini vermektedir. Kendiliğinden oluşan bu çerçeve, esere verdiği emniyet duygusu oluşturmakta ve eser ile izleyiciyi içine hapsetmektedir. Kapoor'a göre; illüzyon içerisinde mekanın ötesinde sanal bir mekan oluşturmaktadır (Crone, Stosch, 2008: 47).



Resim 60 Anish Kapoor, Cloud Gate (Bulut Kapısı), 2004, paslanmaz çelik, 1006x2012x1280 cm, 168 adet dev paslanmaz çelik levha, 110 ton, Millenium Park, Chicago,USA (Kaynak: <http://millenniumparkfoundation.org/places/cloud-gate/> erişim: 11.02.2016)

Paslanmaz çelik çalışmalarına bir ek olarak Kapoor, 2004 yılında, “*Cloud Gate*” (*Bulut Kapısı*) adlı kalıcı kamu eserini gerçekleştirmiştir. Amerika Birleşik Devletleri eyaleti olan Chicago Millenium parkı için yapılan bu eser, , vatandaşları tarafından milli gurur ve sembol haline gelmiştir. Eser devasa boyutu ile kentin odak noktası haline gelmektedir. Eserin bulunduğu mekân, genellikle Chicago kentinin yüksek binalarının hâkim olduğu bir alandır. Kapoor, dikey binaların içerisine, yatay bir form yaratma arzusu ile eserini oluşturmuştur. *Cloud Gate (Bulut Kapısı)*, nesne olmanın ötesinde cazip ve

ilişkisel bir deneyim oluşturmaktadır. Eserin varlığının sürekli değişken durumu, izleyiciyi dinamik bir oyun içine dâhil etmektedir.

Eser, 110 ton ağırlığında paslanmaz çelikten yapılmış ve yaklaşık 23 milyon dolara mal olmuştur. Dünyanın en büyük dış mekan eserleri arasında olan bu eseri sanatçı, likit civadan ilham alarak gerçekleştirmiştir. Kapoor, paslanmaz çelik tecrübesi olmasına rağmen, yapım aşamasında şekli ve boyutu itibarıyla çok çeşitli ve ciddi sorunlarla karşılaşmıştır. Yapımında çoğunluk olarak bilgisayar teknolojisinden yararlanılmış ve toplam 168 dev paslanmaz çelik levhadan oluşmuştur (Cloud Gate, 2016).

Cloud Gate adlı eser, varoluşun beraberinde getirdiği çelişkisel konumu, yaratmanın karmaşık yöntemi dışındaki iletimi oluşturmaktadır. Bu iletilerden biri anlamlardır ve eserin adından da anlaşılacağı gibi bu anlamlar bulutlar aracılığı ile ifade edilmektedir. Bulutlar bir kapı görevindedir ve sürekli hareket halindedirler. Kendilerine ait bir dünyaları olmaktadır. Eser, ruhu ve canlı bir varlık olduğunu görüntüsünü sürekli değiştirmesi ile oluşturmaktadır. Aynı zamanda somut ve fiziksel olmaktadır. Eserin bu istikrarsız konumu, doğasını göstererek belirgin hale getirmektedir. Bu beraberinde biçimsellik ve sanatsal yansıtma durumuyla yoğunluk kazanmaktadır. Eser kendi içinde hem mekândan hem de kendinden uzaklaşmayı oluşturmaktadır (Baume, 2008: 124).

Eser mekâda Einstein'ın görecelilik teorisinde olduğu gibi, üç boyutlu bir şekilde ve ayrı bir varoluş olarak algılanmayı sürdürmektedir. Bu durumda bulut bir madde de olabilmektedir. Bulutların eser üzerindeki anlık değişimleri, günlük yaşamın değişkenliğini görselleştirmekte ve bu değişkenliğin bir yolunu sunmaktadır. Bulutlar aynı zamanda daha büyük çıkarımlar oluşabilmesi için sezgisel aracı olma görevinde bulunmaktadır. İzleyici için eserde hareket halinde olan bulutlar, sürekli değişkenliğin varlığını göstermektedir. Eser, maddesellik ve madde dışılığı aynı anda hissettirerek, kendi varoluş geçiciliğine de tanık olmaktadır (Jacob, 2008: 123).

Kapoor'un yaşamında, 2005 yılında, kırmızı balmumu heykelleri, sanatının radikal değişimi olarak kabul edilmektedir. Sanatçı bu yıllarda, özellikle stüdyo çalışmalarında renk ve vücut temasının bütünlüğü üzerinde yoğunlaşır. Her ne kadar eserlerinde açıkca bir değişikliğin olduğu görülse de, sanatçı yine de bu değişime

evrimsel bakmış ve daha önceki eserlerinin kendisine kazandırdığı olgunlukla ifade etmiştir.

“Uzun yıllar kendi sonucunu kusursuz oluşturan eserler üretmişim. Tekrar renklerle çalışmak istedim. Çünkü renk benim için bir objenin tepesinde duran bir şey değildi, renk kendi başına bir objeydi. Bu yüzden bu defa rengin kendiliğinden renk olduğu bir yaklaşımla eseri oluşturmam gerekiyordu. Geldiğim nokta eserlerimdeki unsurların son şeklidir ” (Price, 2010: 503).



Resim 61 Anish Kapoor, Model for Dante (Dante için Model), 2006, (Kaynak: David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon, New York, 2010 (2. Basım), s. 504)



Resim 62 Anish Kapoor, Ascension (Göğe Yükseliş), Sao Paulo, Brezilya (Kaynak: <http://www.mymodernmet.com/profiles/blogs/list/tag/anish+kapoor> erişim: 12.02.2016)

2006 yılında Kapoor'dan, İtalya Napoli'de yer alan bir metro istasyonu için bir maket tasarlanması istenmiştir. Sanatçı “Venüs Yanardağı” ile Dante'nin “Inferno” adlı eserinden esinlenerek *Model for Dante (Dante için Model)* isimli eserini gerçekleştirmiştir. Aynı yıl, Fund (Kamu Sanatı Fonu) desteği ile sanatçının 2001 yılında gerçekleştirdiği eseri *Sky Mirror (Gök Ayna)*, Public Art New York Rockefeller Center'a alınmıştır. Latin Amerika'daki ilk sergisini de 2006 yılında, Rio de Janeiro Centro Cultural Banco do Brasil'de gerçekleştirmiştir. Sanatçı Brezilya'daki evsizlik ve taciz gibi sorunlara dikkat çekmek için 2003 yılında gerçekleştirdiği “Ascension” (Göğe

Yükseliş) adlı eserini, bu kez Sao Paulo’ da bir köprü altında sergilemiştir. Koleksiyonerlerin desteği ile de sergi bir yardım projesine dönüşmüştür.



Resim 63 Anish Kapoor, Past, Present, Future (Geçmiş, Şimdi, Gelecek), 2006, mekanik kol, bal mumu ve yağlı boya, 345x890x445 cm, Lisson Gallery, Londra (Kaynak: David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Basım), s. 431)

“Her şeyin mümkün olduğu ve hiçbir şeyin olmadığı bir ilk yaratıcılık anı için bir daha nasıl bakabileceğimi her zaman merak ettim”(Kapoor, Lisson G, 2006:1).

Sanatçı, 2006 yıllarının sonlarına doğru Londra, Lisson Gallery’de büyük ölçekli bir sergi gerçekleştirir. Ünlü figürlerle ortak çalışma projeleriyle tanınan Kapoor, bu sergide yazar Salman Rushdie ile işbirliği içinde çalışır. Sanatçının bir yazarla yaptığı ilk projedir ve aynı zamanda ilk defa metinle çalışır. Kapoor, aynı zamanda ilk kez bir sanatçının tüm mevcut galeri alanlarını kullanarak açtığı tek bir sergi oluşturur. Eser bir motor tarafından desteklenir. Kan kırmızı kocaman balmumu yarım küreyi üzerinde çelik bir levha vardır ve bu levha küre üzerinde bir kol yardımı ile dönüşünü bir saatte gerçekleştirir (Feilacher, 2009: 43).

Bu yeni çalışma grubu, Kapoor'un metafiziksel olan; varlık ve yokluk, varlık ve varlık olmama, yer ve yer olmama, maddi olmayanlara karşı katı kutupları keşfetmeye devam ettiğinin de göstergesi niteliğindedir. Kapoor bu sergide, insan varlığı ve algısı ile

ilgili süregelen endişeleri dışında, görüşün geçici doğasını araştırmakta ve görsel uyarıcıları yorumlamadaki ruhun rolünü incelemektedir. Galeri alanlarının her birinde, sanatçı eserinin farklı yönünü sergiler. Ana galeride, kan kırmızı yarımküreyi tanımlayan boşlukta bir duvar yavaşça hareket eder. Bu saf renkteki “proto-nesne” duvarın hareketi tarafından oluşturulmuştur (Lisson G, 2006: 4-7). Yazar Salman Rushdie’nin sergi için yorumu şöyledir:

“Anish’in formlarının duygusallığına ve çok büyük ölçekte çalışırken bile lirik kalma kabiliyetine çok güçlü bir şekilde cevap verdim. Efsanenin devam eden gücüne güçlü bir ilgi duyuyoruz ve kendi formları, açıkça kendi evrenine ait olsalar da, beden fizikselliğine ve bize çok benzeyen bir ilgiden, mevcut fenomen dünyadan ortaya çıkıyorlardı”(Lisson G, 2006: 4-7).



Resim 64 Anish Kapoor, Svayambhu (Kendinden Yaratılmış), 2007, mekanik kol, bal mumu ve yağ bazlı boya, 4.5x8x2.3 m, Nantes Güzel Sanatlar Müzesi (Nantes Musee des Beaux) (Kaynak: <http://anishkapoor.com/138/svayambh> erişim: 29,05,2019)

2007 senesinde Kapoor, tek bir eserden oluşan bir sergi gerçekleştirmiştir. Bu serginin eserini, *My Red Homeland (Benim Kırmızı Vatanım)* eserinden aldığı balmumu bloğunu rayların üzerine yerleştirerek oluşturmuştur. *Svayambhu* isimli eser Sanskritçe bir kelimedir ve “kendinden yaratılmış” anlamına gelmektedir. Eser Nantes Musee des

Beaux da sergilenmiştir. Aerotrope mühendisleriyle çalışan Kapoor'un bu eserde oluşturmak istediği, mekanik olarak tahrik edilen bir nesnenin hareketi ile şekillenecek balmumunun, son şeklini ve dokusunu gerçekleştirmektir. Sanatçıya göre, bu hareketin hem görsel hem de duyulabilir şekilde algılanabilmesi gerekiyordur. Böylece balmumu, kütlesini hem galeri alanında dolaştıracak hem de taşıyor olacaktır. İstenen sonucu elde etmek için, Aerotrope mühendisleri balmumunun özel kalitesini dener ve malzemeyi kesmek ve oluşturmak için gereken tam kuvvetleri hesaplar. Mühendisler eserin gizli mekaniğini başarıyla tasarlayarak, özelleştirirler. Böylece 8 tonluk heykel sergi alanı boyunca sessizce ve görünüşte zahmetsizce kaymayı gerçekleştirir (Hornzee, 2008: 3). Aerope mühendislerinden Chris Hornzee-Jones'un eser oluşumu ile ilgili sözleri şunlardır:

“Bu eserin sergi sırasında, kendiliğinden yaratılmış adı gibi kendini gerçekten oluşturması gerekirdi. Sergide, nesnenin sürekli olarak kendi isteğiyle ortaya çıktığı hissini uyandırması ve hareketinin, görsel olarak ve duyulabilir bir şekilde algılanabilmesi gerekiyordu. Bu proje, çok yönlü dengeyi sağlamak için balmumunun spesifik bileşimini denememize neden oldu. Test donanımları oluşturduk ve bu malzemeyi kesmek ve oluşturmak için gereken kuvvetleri belirledik. Her çalışma için özel tahrik mekaniği tasarladık. Svayambh'ta elde edilen etki, sekiz tonluk bir balmumu bloğunun galeri boşluklarında sessizce ve belirgin bir çaba göstermeden ilerlemesidir” (Hornzee, 2008: 3).

3.8. Korten Çelik Dönemi Eserleri

Anish Kapoor 2008 yılında, “Memory”, (Hafıza) adlı eserini gerçekleştirmiştir. Bu eser, Berlin ve New York'taki Guggenheim müzelerinde iki farklı sergi mekânı için tasarlanan sahaya özgü bir çalışmadır. Memory, Guggenheim müzesinin 50. yıldönümü kutlamalarının bir parçası olarak sergilenmiştir (Rawlings, 2010: 1-3).

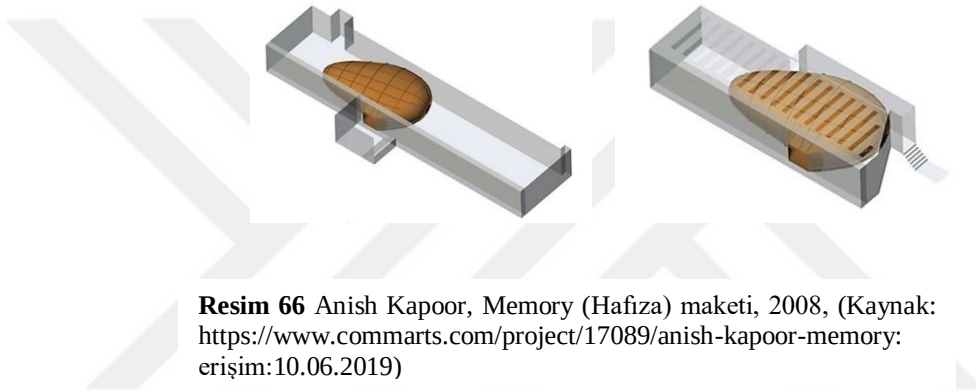


Resim 65 Anish Kapoor, *Memory (Hafıza)*, 2008, korten çelik, 14.5x8.97x4.48m, Deutsche Guggenheim Berlin, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/128/memory>, erişim: 10.06.2019)

Kapoor, bu eserde ilk kez *Cor-Ten (Korten)* çeliğini kullanarak, heykelde ilk kez bu çeliği kullanan sanatçı olarak kariyeri için bir dönüm noktası başlatmıştır. Belleğin sadece sekiz milimetre kalınlığındaki ince çelik cildi, geçici ve olağandışı bir biçim göstermektedir. Heykel, galeri duvarlarının ve tavanın çevresine nazıkçe baktığı için yerçekimine meydan okur gibi görünmektedir. Bununla birlikte, 24 tonluk bir bellek olarak *Memory*, aynı zamanda ham ve endüstriyel olarak ön plana çıkmaktadır (Guggenheim, 2009: 3).

Esere ulaşmak, görebilmek ve amaçlanana izleyiciye verebilmek için galeride bir yol haritası belirlenmiştir. Bu yol haritası ise şöyledir: Müzenin kulesindeki rampadan giren izleyiciler, bir geminin gövdesi gibi görünen üst üste yaslanmış, kavisli Corten çeliğinden oluşan bir duvarla karşı karşıya kalırlar. Çelik ve duvar arasındaki dar bir boşluk izleyiciyi eğilip diğer tarafa geçmeye çağırır fakat eser devam edilerek diğer yol olan Picasso ve Cézanne'nın eserlerinin görüleceği taraftan geçirilir. Üç görüntüleme noktasının ikincisi, sağduyulu bir oyuktur. Orada görünen tek şey siyahtır. Beyaz duvarda görünen düz bir karedir. Gözler karanlığa ayarlandığından, derin bir okside metal mağara ortaya çıkar. Üçüncü noktaya giden yol için talimatlar izlenir. Eser, son oda da daha geniş

bir açıdan sunulmaktadır. 24 tonluk kabak benzeri gövde ve diğer bir duvardan çıkan 8mm kalınlığında kavisli paneller, onlarca kat tek bir nokta üzerinde, galerinin yarısı doldurulmuş şekilde durmaktadır. Bütün bu bakış açısıyla, sanat eserinin neredeyse tüm çevresini gezen kişi, eserin tek bir varlık olarak farkına varmıştır. İlk karşılaşmanın klostrofobisinin aksine, bu taraftan görülen heykel, bir denizaltının ucu gibi boşluğa bakmaktadır. Memory'nin anlatmak istediği: *“Bellek bir zamanlar yırtıcı, organik, yapay ve cinseldi. Hem içindeki bir eterik boşluğun hem de geniş bir fiziksel çıkıntının toplamı olarak, zihnin anlaşılmasız işleyişi için güçlü bir metaforu”*(Rawlings, 2010: 2-5).



Resim 66 Anish Kapoor, Memory (Hafıza) maketi, 2008, (Kaynak: <https://www.commarts.com/project/17089/anish-kapoor-memory>; erişim:10.06.2019)

Galeri içine sıkıca yerleştirilmiş, Hafıza asla tam olarak görünmez; bunun yerine çalışma galeriyi birçok farklı görüntüleme alanına bölmektedir. Bölüm, ziyaretçileri müzede gezinmeye zorlasa da, heykelin sadece bakışlarını sunan dikkat çekici noktaları görülecek şekilde yerleştirilmiştir. Belleği görüntülemek için yapılan bu işlemsel yöntem, çalışmanın özüdür. Kapoor'un “zihinsel bir heykel” olarak nitelendirdiği bir süreçten, ziyaretçilerden, zihinlerinde tutulan görüntüleri bir araya getirmeye çalışarak, görme eyleminde çaba harcayarak ortaya çıkan parçalanmayı düşünmeleri istenir (Rawlings, 2010: 1-3).

Memory'nin, paslanmaya dayanıklı dış yüzeyi, bu eseri Kapoor'un 1980'li yılların erken pigment parçalarıyla ilişkilendiren tozlu bir yüzey ile oluşturduğu süreci de hatırlatmaktadır. İç eğriliği pürüzsüz hale getirmek için, ilave bir boya katı kullanmak yerine, heykelin Cor-Ten karoları, ışığın içeri girmesini engelleyecek şekilde üretilmiştir. Bu durum içindeki karanlık için gerekli koşulları da yaratmaktadır. Eserin duvar ile

arasında oluşturduğu kare açıklığı, sınırsız iç boşlukta bir görüşe izin vererek, tam olarak galerinin duvarlarından birine sıkışmış hissini de uyandırmaktadır. Oluşturduğu sonsuz karanlık, ziyaretçilerin eserin sınırlandırılmış dış yapısı hakkında ne bildiği ile çelişkiler oluşturmasını sağlamaktadır. Kapoor'un bu eserde vermek istediği amaç da, bilinen ile algılanan arasındaki bu çelişkiyi oluşturmaktır. Pencerede ayrıca bir açıklıktan ziyade bir resim olarak okunabilecek iki boyutlu bir düzlem tanımlanmaktadır (Guggenheim, 2009: 3).

2008 yılında sanatçı, farklı bir alana el atarak Peter Sellers ve Simon Rattle ile birlikte İngiltere Gylndeburne' de Mozart'ın Idomenao operasının prodüksiyonu için sahne tasarlamıştır. Daha sonra Hollanda milli Operası Direktörü Pierre Audi tarafından "Debussy", "Pelleas" ve "Melisande" adlı eser için Brüksel'e davet edilmiştir. Sanat dünyasına çeşitli alanlarda yapmış olduğu katkılardan dolayı *Commander of the Order of the British Empire (CBE) (Britanya İmparatorluğu Şövalyelik Nişanı)*'a layık görülmüş ve ödüllendirilmiştir.

Aynı yıl "Dün, Bugün, Yarın" isimli sergisini Amerika'nın Massachusetts eyaletine bağlı Boston Institute of Contemporary Art' da gerçekleştirmiş ve 1980 den o güne kadar seçtiği 14 farklı yapıtını sergilemiştir. Yine aynı sene İngiltere'de bir kamu projesi olarak tasarladığı *Tees Valley Giants* isimli heykel çalışmalarını da sergilemiştir.

Kapoor'un, The Royal Institute of British Architects (İngiliz Mimarlar Kraliyet Enstitüsü)'in ev sahipliği yaptığı "Place-No Place" (Yer-Yersiz) çalışması da 2008 yılında sergilenmiş çalışmalardandır. Sanatçının mimarlık ve mühendislik ile ilgili yapıtlarına adanmış ilk sergi olma özelliğini de taşımaktadır. Kapoor yine aynı yıl, Almanya Berlin'de yoğun ilgiyle karşılanmış, *Memory(Hafıza)* adlı Deutche Guggenheim için bir sergi gerçekleştirmiştir. Aynı çalışma, yine aynı yılın ilerleyen aylarında New York Guggenheim Müzesinde de sergilenmiştir (Sergi kataloğu, Anish Kapoor, Royal Academy of Arts, Londra, 2009, s.186).



Resim 67 Anish Kapoor, Hive (Kovan), (yandan görüntüsü) 2009, Corton Steel (Korten Çelik), 560x1007x755m, Royal Academy of Art, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/695/hive> erişim: 10.02.2017)



Resim 68 Anish Kapoor, Hive (Kovan)(önden görüntüsü), 2009, Corton Steel (Korten Çelik), 560x1007x755m, Royal Academy of Art, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/695/hive> erişim: 10.02.2017)

Anish Kapoor, 2009 yılında, korten çelik çalışmalarının bir devamı olan “Hive”(Kovan) adlı eserini gerçekleştirmiş ve Royal Academy of Art’da sergilemiştir. Akademinin merkezi salonunu işgal eden eser, izleyiciyi, iç boşluğa karşı merak uyandırmaya davet etmektedir. Eser, bir kadının vulvasının yakın çekim manzarasını çağrıştırmaktadır. Kapoor’un çalışmalarındaki beden ve cinselliğe dikkati çekmesi bu eser içinde geçerlidir. *Memory* eserinde olduğu gibi bu çalışmada da paslanmaya dayanıklı dış yüzey kullanmış ve heykelde korten karoları, ışığın içeri girmesini engelleyecek şekilde üretilmiştir. Karanlık ve merak uyandırılması istenen bölüm için bu durum gerekli koşulları da yaratmaktadır. Eser, burada da galeriye zorla sıkıştırılmış hissini uyandırarak çelişkiler oluşturmaya çalışmıştır. Kapalı kalmış ve merak uyandıran daire içindeki sonsuz karanlık, ziyaretçilerin eserin sınırlandırılmış bu alanı hakkında ne bildiği ile ilgili çelişkileri oluşturmaktadır. Kapoor’un amacı, görünen, bilinen ve algılanan arasındaki bir çelişki oluşturmaktır (Guggenheim, 2009: 2-4).



Resim 69 Anish Kapoor, Svayambhu (Kendinden Yaratılmış), 2009, mekanik kol, ray, bal mumu, yağ bazlı boya, değişken ölçüler, Royal Academy of Art (Kraliyet Sanat Akademisi) (Kaynak: <https://fartculate.wordpress.com/2010/12/09/9-december-2010-anish-kapoor-selected-installations-interviews/> erişim: 12.06.2019)

Anish Kapoor, ilk olarak Nantes Musee des Beaux'da, 2007 yılında sergilenen *Svayambhu* (Kendinden Yaratılmış) eserini, 2009 yılında Royal Academy of Arts (Kraliyet Sanat Akademisi)'da, daha da kapsamlı bir şekilde sergilemiştir. Buradaki çalışmada, 40 tonluk bir kırmızı balmumu, R.A.'da beş galeri boyunca pistlerde, ray üzerinde dolaşarak hareket etmekte ve nişlerin arasından geçmektedir. Bu geçişi yavaşça ve kırmızı balmumu, boya ve vazelin bloğunu beyaz boyalı duvarlara, ahşap yerlere bulaştırarak gerçekleştirmektedir.

“O kadar yüksek ve o kadar geniş ki, sadece her kemerin içinden geçecek kadar büyük nesneler, festivaldeki Hindu tanrısı Jagannatha'nın adanmışları tarafından sürüklenen, büyük ve önüne gelen her şeyi yıkan güç gibi, duvarlarda ve zeminde sıçrayan bir kırmızı toprak sıçraması bırakıyor. Rathayatra yolunda her şeyi ezdiği söyleniyor. Sessizlik o kadar yavaş hareket ediyor ki yolculuğunu tamamlaması bir buçuk saat sürüyor. Kraliyet Akademisi'nde sergilenen bütün resimlerdeki tüm boyanın, galerilerde ileri geri ileri geri dev bir fırça darbesi şeklinde geri dönmesi rüya gibi” (Dorment, 2019: 11).



Resim 70 Anish Kapoor, *Dismemberment of Joan Arc* (Jan d’Arc’ın parçalanması), 2009, karışık teknik, delik 1600x400 cm; tepeler 800x800 cm, çubukları 200x450 cm, Brighton’da kent pazarı (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Baskı), s. 480)

Anish Kapoor’un ilk konuk Sanat Direktörü olarak Brighton Festival’ne atanması, Andrew Comden tarafından, 2009 yılında gerçekleşir. Sanatçı, altı tane eserini şehrin farklı yerlerine halka açık alanlara yerleştirmiştir. Festivalde sanatçının, *C-Curve*, *Imagined Monochrome*, *Sky Mirror*, *Blood Relations*, *1000 Names* ve *Dismemberment of Joan Arc* eserleri yer almaktadır.

Kapoor, *Dismemberment of Joan Arc* (*Jan d’Arc’ın parçalanması*) adlı eserini, Hint asıllı Britanyalı yazar Salman Rushdie¹² ile ortak çalışmada bulunarak, daha önceki eserlerinde kullandığı tümsek, pigment, boşluk ve çubuk gibi etkileri tek bir heykelde toplayarak bu çalışmayı gerçekleştirir. Salman Rushdie ile işbirliği içinde geliştirdiği bu eserlerde, yazarın hikâyelerinden metin alıntıları yapılır ve eserlerin etrafında izleyici dolaşırken bu metinleri okur. Bu eser, Brighton belediyesinin kullanılmayan meyve ve sebze pazarına kurulur. Çünkü Kapoor, bu çalışmayı özellikle bu pazar için gerçekleştirir.

¹²Ahmad Salman Rushdie, (1947-) Hint asıllı Britanyalı yazar ve romancı. Romanlarının çoğu Hindistan’ı konu alır. Anlatımı, mit ve fantaziye gerçeklik ile iç içe geçiren bir tarzıdır. Bunun yanında Günter Grass, Mikhail Bulgakov gibi isimlerden de etkilenmiştir. Booker ödülü yanında birçok ödül sahibidir. (Kaynak: https://www.wikizero.com/tr/Salman_R%C3%BC%5%9Fdi, erişim: 10.06.2016)

Eserde, beş büyük soyutlanmış gövde yer almaktadır. Bunlar çukur, tepecik, kümeler ve tümseklerden oluşmaktadır. Her bir eser, yazar Rushdie'nin hikâyelerinden tasvirlerdir ve bu tasvirlerde şiddet, ölüm, ölümsüzlük ve efsanelerden oluşan hikâyeler ve yazarın fantazileri yer almaktadır (Condrad, 2009: 1).

“Kapoor, sansürlü Protestanlıktan çok daha edebi bir kültür kurdu. Hikâyelerinde Arap gecelerinin erotik sıcaklığını ve azgın şiddetini anlatan yazar Salman Rushdie'nin hikâyelerinden metin alıntıları Kapoor'un eserleriyle bütünleşti. Rushdie'nin metnini sadece metal çukurun etrafında dolaştırarak okuyabilirsiniz. Çünkü burada okumak, hareketsiz bir rahatlama değil mesiredir. Kapoor'un fiçileri, Rushdie'nin masalındaki bakirelerin babası tarafından seri olarak kesilmesinden dolayı taşan kanlardır. Yanlar ıslak kan gibi yapışkan, kırmızı mum ile kaplanmıştır. Eğer içeri bakarsanız, kaba bir bağırsak yığını görebilirsiniz” (Condrad, 2009: 1).

Kapoor, *Jan d'Arc'in parçalanması* adlı eserinden zeminde anlatılan, parçalanmış bacaklardır. İki bacak iki ayrı bölümden oluşuyor. Sanatçı, iki uzun tahta silindir inşa etmiş ve onların yüzeyini polistirenle kaplamıştır. Ay benzeri bir doku ya da dövülmüş ve kurumuş, kanlı bir et parçası izlenimini vermek için de malzemeyi sıva ile kaplayarak, koyu kan kırmızıya boyamıştır. Zemine çakılı olan çukur çalışmasında, bir kadının cinsel organını ve rahmini temsil etmiştir. Bu çalışmayı da bacaklar gibi kan kırmızıya boyamıştır. Moloz yığınlarında ifade edilen ise, göğüslerdir. Bu esere benzer bir çalışmayı 25 yıl önce tepecikler şeklinde ve pigment parçaları ile gerçekleştirmiştir. Tüm eserlerin kan kırmızısında olması sanatçının kanı ve şiddeti işlemesinden kaynaklanmaktadır (Zee, 2009: 1, 2).

Kapoor'a göre bu çalışma hem yeni bir çıkıştır hem de bu güne kadar ki çalışmalarının devamıdır ve sanatçıya göre; efsaneler ölümsüz hikâyelerdir, anıtlardan daha canlıdır. Çünkü sürekli değişirler (Condrad, 2009: 1).



Resim 71 Anish Kapoor, *Shooting into the Corner* (Köşeye Ateş Etmek), 2009, karışık teknik, top atışı, 1450x897x448 cm, roket 31x24x24 cm, Museum für Angewandte Kunst (MAK), Viyana. (Kaynak: David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Baskı), s. 485)

Kapoor, Londra'da Royal Academy (Londra Kraliyet Akademisi)'nde *Shooting into the Corner* (Köşe'nin İçine Ateş Etmek) adlı performans çalışmasını gerçekleştirir. Sanatçının mühendis bir ekip ile çalıştığı ve 2013 yılına kadar Kraliyet Akademisi ve Guggenheim Bilbao vb. gibi çeşitli müzelerde tekrar gerçekleştireceği bu performans çalışması, pnömatrik¹³ bir kompresör ve 11 kilogramlık kırmızı balmumu toplarından oluşuyor. Fuar boyunca 20 ton balmumunun konulduğu toplar, kompresör yardımıyla, dokuz metre uzunluğundaki kanonlu bir odanın köşesine çeken bir teknisyeni içermektedir (Feilacher, 2009: 43). Kapoor, koyu kırmızı mum toplarını bir galeriden diğerinin duvarına çekmek için güçlü bir top kullanıyor. Her 20 dakikada bir, siyah giyimli bir görevli dikkatli bir şekilde koreografisi yapılmış bir ritüeli harekete geçirir. Görevli topu doldururken, galeri atış sesiyle patladığında korku ve heyecandan titreme duygusunun hissedilmesi sağlanır. Gösterinin sonunda galeri katında 20 ton balmumu birikmiş ve duvarlara sıçramış olarak kalıyor. Ancak sanat eserinin özü duvarlarda değil,

¹³ Pnömatrik: gaz basıncını mekanik harekete çevirme amaçlı eğitim ve uygulamaları içeren endüstriyel bir bilim dalıdır. Pratik olarak vakum ve pozitif hava basıncı ile çalışan sistemler ve kullanılan devre elemanları pnömatriğin kapsamı içerisinde değerlendirilir. (Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Pn%C3%B6matik> erişim: 02.05.2016)

performanstadır. Kapoor, ortaya çıkan izleri 'devasa bir ateş yarası' olarak nitelendirmiştir. Eserdeki her ateşli silah performansın “etobur” görünmesini amaçlamaktadır. İzleyiciye vermek istediği duygu ise; bu yaraya neyin sebep olabileceği, bu olaydan doğrudan ya da dolaylı olarak sorumlu olan ve bundan sonra ne olacağı gibi faktörleri düşündürmeyi amaçlamaktadır (Dorment, 2019: 8-12).



Resim 72 Anish Kapoor, Tall Tree and the Eye (Uzun ağaç ve Göz), 2009, paslanmaz çelik, 13x5x5m, DLeeum, Samsung Museum of Art, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/391/tall-tree-and-the-eye> erişim: 10.06.2019)

Anish Kapoor, balmumu çalışmalarının yanında bu güne kadar kullandığı malzemelerden eserler üretmeye devam etmiş ve 2009 yılında paslanmaz çelikten oluşan “*Tall Tree and Eye*” (*Uzun Ağaç ve Göz*) eserini gerçekleştirmiştir. İlk olarak aynı yıl Kraliyet Sanat Akademisinde sergilen eser, 2010 yılında Guggenheim Bilbao’da ve iki yıl sonrasında da Leeum, Samsung Museum of Art (Leeum, Samsung Sanat Müzesi)’da sergilenmiştir.

Uzun Ağaç ve Göz üç eksen etrafında sabitlenmiş 13 metre uzunluğunda, 6 ton ağırlığın üzerinde ve 73 yansıtıcı top bilyelerden oluşuyor. Sanatçı bu eserde, heykel biçiminde somutlaştırdığı karmaşık, matematiksel ve yapısal ilkeleri incelemeye devam etmektedir. Kürelerin aynalanmış yüzeyleri, birbirini yansıtmakta ve ardından yansıyan

görüntüleri kırmaktadır. Çevredeki Nervión nehri, Buren'in La Salve Köprüsü ve müzenin kendi görüntülerini de içinde barındıran bu dönüşüm, form ve mekânı aynı anda kendi içinde oluşturarak bir yansıma gerçekleştirilmektedir(Bilbao, 2009). Kapoor'un eser ile ilgili düşüncesi şöyledir: "*Eser, her zaman sevdiğim "Sonnet to Orpheus"¹⁴ (Orpheus Sonat)'un birleşimi gibidir benim için ve bu çalışma, görüntüleri sürekli yansıtan bir gözdür, bir tür sonsuzluk gözüdür*" (Thorpe, 2009: 3)



Resim 73 Anish Kapoor, Dismemberment (Parçalanma), Site I, 2009, PVC ve çelik, 25x25x84m, The Farm, Kaipara Bay (Kaipara Körfezi Çiftliği), Yeni Zelanda, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/127/dismemberment-site-i> erişim: 10.02.2017)

Anish Kapoor tarafından 2009 yılında, Yeni Zelanda için "*Dismemberment, Site I*" adlı eseri gerçekleştirmiştir. Bu eser, Yeni Zelanda'nın Auckland şehrinin kuzeyinde bulunan Kaipara Koyu için tasarlanmıştır. Bir yamacın tepesine oturan bu çalışma, 84 m uzunluğunda 25 m yüksekliğe sahip bir nesnedir. Eser, iki tepenin arasına çift çıkışlı olarak çalışılmıştır. Nesnenin içerisinden diğer tarafa geçebilmektedir. Nesne, heykel ve manzara bir anda bir araya gelmektedir (Jarratt, 2011: 8-11).

¹⁴ Sonnets to Orpheus: Orpheus'a Sonnets, 1922'de Bohem-Avusturya şairi Rainer Maria Rilke (1875-1926) tarafından yazılan 55 sonnetten oluşan bir döngüdür (Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Sonnets_to_Orpheus erişim: 10.06.2016)

Structurflex mühendisleri ile işbirliği içinde yapılmış ve iki dev metal halka arasına gerilmiş kan kırmızısı PVC kaplamadan yapılan *Dismemberment, Site I*” adlı eser, Gibbs Farm’ın 10000 dönümlük bir alanına yerleştirilmiştir. Heykelin zaman içinde orjinal görünümünü koruyabilmesi için geleneksel olmayan bir malzeme kullanılarak, kırmızı PES kumaşı ile kaplanmıştır. Kapsamlı planlama ve koordinasyon ile 6.5 ton ağırlığındaki kaplanmış PES kumaşı ve her biri 47 ton ağırlığındaki çelik elipsler, dik alana sorunsuz bir şekilde taşınmıştır. Tesisatı sağlamlaştırmak için toplam 32 uzunlamasına mono-filament kablo kullanılmıştır. Kumaşa yatay elips şekli verilerek, orta açıklıktaki bir daireden, karşı uçtaki dikey elipse geçiş sağlanmıştır (Structurflex, 2009: 1, 2).

Bu eser Alan Gibbs tarafından, Gibbs Farm için sipariş edilmiştir. Alan Gibbs Yeni Zelandalı zengin bir iş adamı v,e aynı zamanda da ülkenin en büyük sanat koleksiyoncularından biri ve dünyaca ünlü heykel parkı Gibbs Farm’ın kurucusudur. 1991 yılında, Kaira Limanı bölgesindeki dört kilometre karelik arazisinde sergilemek üzere sanatçılara heykel sipariş etmeye başlayan Gibbs, bugün çiftliğinde devasa boyutlarda yirmi dört eser sergilemektedir. Çiftlikte, Anish Kapoor’un yanı sıra Daniel Buren, Neil Dawson, Andy Goldsworthy, George Rickey, Richard Serra ve Bernar Venet gibi çağdaş sanatçıların eserleri de bulunmaktadır. Gibbs Farm özel mülk olsa da belirli günlerde eğitimci, sanatçı ve ziyaretçilere alanı açmaktadır.



Resim 74 Anish Kapoor, *Dismemberment (Parçalanma), Site I*, 2009, PVC ve çelik, 25x25x84m, The Farm, Kaipara Bay (Kaipara Körfezi Çiftliği), Yeni Zelanda (Kaynak: <http://anishkapoor.com/127/dismemberment-site-i> erişim: 10.02.2017)

Anish Kapoor'un bu eseri, aynı şekilde, büyümlü ve kutsal âlemlerden bahseden formları çağrıştırmaktadır. Heykel, sayısız görsel duyu ve anlam içermektedir. İlk bakışta, amacı karayı ve denizi dinlemek olan kocaman bir şişmiş kulak gibi görünür; fakat her dolambaçlı adımda, denizcileri, uzak gezginleri ve uzak diyarları çağırarak, işaret eden devasa bir dışa doğru uzanan trompet haline dönüşmektedir. John Finlay, Kapoor'un bu eseri; *“Joshua'nın casusluk yapmak için gönderdiği trompeti ekolayan mitolojik bir nesne, büyük bir vulva, parlak kırmızı bir çiçeğin sapı, başı veya yerden çıkan kanlı, şişen bir varlık”* olarak yorumlamaktadır (Finlay, 2011: 10, 11).

Kapoor'un eser ile ilgili yorumu şöyledir:

“Büyük bir derinlik boyunca uzandığı göz önüne alındığında, tüm dünyadan doğan bir anne, bir koruyucu ama cinsel açıdan çekici annesi çağrıştırmaktadır. O aynı zamanda etli bir cilt, bir zar, parçalanmış bir kemik veya kanama arteridir. Muhtemelen toprağı beslemek, gençleştirmek için bir teklif olarak verilir. Heykel, içerden gizli, samimi bir yer haline gelir. Manzara içinde, sonunda kırılğan bir dünya üzerinde hematik olarak ortaya çıkan bir rahimdir”(Finlay, 2011: 10, 11).

Kapoor'a göre *Dismemberment, Site I* adlı eser önemli bir parçalanma çalışmasıdır. Bu parçalanma, bir bedenin parçalanmasına karşılık gelir. Peyzajdaki heykellerin çoğunda beden ve toprak birbiriyle eş anlamlı olarak görülmektedir. Parçalama bu bağlantıyı ritüelleştirir. Avustralya yerlileri, toprağın bu şekilde ritüel bir kökenle bağlandığı anlayışına sahiptir. Bu sebeple bu yer, sanatçı için heykel ile bağlantılı hale gelmektedir. Bunun sonucunda artık manzaradaki bir nesne değildir. Bu çalışmada çok sayıda parçalanma vardır. Sitenin bir kısmı vardır. Nesne ve site arasında bir parçalanma vardır. Bu, heykelin herhangi bir noktadan tam olarak algılanamamasına rağmen, heykelin dikeyliği, bu çalışmada, başka bir ayrılma ya da parçalanma sağlayarak, kelimenin tam anlamıyla peyzajın yataylığına dönüştürülmektedir. Bu, heykelde bir iç kırılma olarak görülebilir (Kapoor: 2009).

3.9. Beton Dönemi Eserleri



Resim 75 Anish Kapoor, Greyman Cries, Shaman Dies, Billowing Smoke, Beauty Evoked (Greyman Ağlar, Shaman ölür, Dalganan Duman, Güzelliği Uyandıran), 2009, beton, enstalasyon, değişken ölçüler, Royal Academy of Arts, (Kaynak: Lowe ve Schaffer, 2009: 33)

Anish Kapoor, farklı bir malzeme daha kullanarak, 2009 yılında botondan “*Greyman Cries, Shaman Dies, Billowing Smoke, Beauty Evoked*” (*Greyman Ağlar, Shaman ölür, Dalganan Duman, Güzelliği Uyandıran*) adlı enstalasyon çalışmasını gerçekleştirmiştir. Kapoor’un bu çalışması ilk olarak diğer eserlerle birlikte gerçekleştirdiği, 2019 *Royal Academy of Arts* sergisinde yer almıştır. Sanatçının bu çalışmasının diğer çalışmalarından bir farkı vardır: Ortaya çıkan eser insan eli tarafından asla dokunulmamış ve kalıplaştırılmamıştır (Lowe ve Schaffer, 2009: 39).

Sanatçı üç yıl öncesinde, Adam Lowe ile birlikte form üretebilecek bir makine yapmayı tasarlamış ve böylece 2006 yılında bir beton yazıcı geliştirerek denemeye başlamışlardır. Makine uzun denemeler sonrasında birçok değişikliğe de uğramıştır. Eserin oluşumu karmaşık bir zaman aşımı ile kademeli olarak ve tamamı *Identity*

*Engine*¹⁵ kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Bilgisayar ortamında tasarlanarak programlanmış ve çeşitli ölçekler ve şekillerle kıvrımlı, dokulu formlar halinde makinadan palet üzerine çıkartılmıştır.



Resim 76 Anish Kapoor, Identity Engine (Kimlik Makinası), 2009, Kapoor atölyesi, (Kaynak: Adam Love, Michael Perry, Piers Wardeble, Simon Schaffer, Anish Kapoor, Turner yayınları, 2009, 164)



Resim 77 Anish Kapoor, Identity Engine (Kimlik Makinası), 2009, Kapoor atölyesi, (Kaynak: Adam Love, Michael Perry, Piers Wardeble, Simon Schaffer, Anish Kapoor, Turner yayınları, 2009, 164)

Tasarımı yapılan çalışmalar, *Identity Engin* programına sıralı ve sistemli bir şekilde yüklenir. Yüklenen bu veriler, sistemi belirlenmiş bir düzenle ve malzeme sürprizlerini kullanarak, sıralı bir şekilde makineden çıkışı sağlanmaktadır. Verilerin düzenli olarak yüklendiği dijital bir program olmasına rağmen, makine çıkışı malzeme de, tekrarlar oluşmamakta, form ve dokuda bir hareket oluşturmaktadır. Betondaki bu kendiliğinden oluşan hareket de, objeleri ilgi uyandıran bir şekle dönüştürmektedir. Malzeme bazı imkânların gelişmesini, farklı kütlelerin oluşmasını sağlamaktadır (Lowe ve Schaffer, 2009: 43).

¹⁵Identity Engine: (Computer Aided Design) (Kimlik Makinası), Beton yazıcı. Charles Babbage'ın "Difference Engine" (Farklılık Makinası) isimli makinesi ile ilişkilendirilerek konulmuştur (Kaynak: Lowe, 2009: 45)

Makineden çıkan beton formlar gruplar halinde çalışır. Kapoor’a göre *Identity Engin*, dışkısını çıkaran bir makineye benzemektedir. Çıkan beton, kabın biçimini alarak, düzenli bir yapıya dönüşür ve kendi yolunu çizer. Bu işlemi gerçekleştirirken aldığı durum, hareket eden bir kolon gibidir. Çıkışı gerçekleştirirken şekiller hasar görür, kesilir, katlanır, kopar ve bazen de kendi kendini iyileştirerek alacağı şekle devam eder. Gerçekleşen bu eylemler arasında doğal, dolaylı ve koordinasyonu sağlayan bir mekanizma oluşmaktadır. Oluşma süreci içerisindeki bu kırılmalar, kısa zaman diliminde, uyumsuzlukların meydana getirdiği ilintilerdir.



Resim 78 Anish Kapoor, doku detay örnekleri, 2009, Kapoor atölyesi, (Kaynak: Adam Love, Michael Perry, Piers Wardeble, Simon Schaffer, Anish Kapoor, Turner yayınları, 2009, 93, 13, 145, 142)

Farklı kütle, ölçü ve formlarla oluşturulmuş bu eserler, galeri odasının tamamını doldurarak sergilenmiştir. İzleyiciyi kendi arasında hapsederek, aynı zamanda rahatsız da etmek istemektedir. Doğal biyolojik bir görüntüye sahip olmasının yanında, tiksindirici ya da farklı şekillerle de algılanmasını sağlamaktadır. Görüntü itibarıyla, spagetti, yılan, bağırsak, dışkı, halat gibi birbirinden farklı kavram ve duyguları çağrıştırmaktadır. Kapoor, bu duygu farklılıklarını eser ve mekân üzerinde de kullanarak, sergilediği alanlarla da tezatlık etkisini oluşturmaktadır (Lowe ve Schaffer, 2009: 39).

Kapoor eser hakkındaki düşüncesini şöyle ifade etmiştir:

“Bunlar diğerleri gibi nesnelerdi fakat yapaylık ve olay arasında sınırı gizlemiş gibiydiler. Bu tasarımlar, doğal şeylere yapılanlardan çok, benzer nesnelerdir. Bu akli olan bir durumdur, amaç ve kontrolün her ikisiyle de gevşek bir ilişki sürdürür. Bu olayların hiper-maddeliği, onlara fiziksel bir varlık verir. İnsan bedeni ve hayvana ait dışkı, bağırsak ya da et gibi olabilecek nesnelerin hissini

vermenin yanında geometri yapı ve mimariyi de hissettirir. Formun hiyerarşisi yoktur fakat anlam eğilimi vardır ve anlam sanatın çevirisidir” (Lowe ve Schaffer, 2009: 39).

Kapoor’un bu çalışmada gerçekleştirmek istediği, malzemenin kendi doğasına uygun olarak hareket etmesi ve maddesel değişimleri malzemenin kendisinin uygulamasıdır. Bu şekilde madde, kendi sürecini ve şeklini oluşturacak ve dengesini bulacaktır.

Bir tasarım sonucu ortaya çıkan bu görüntü, jeoloji ya da arkeoloji objeleri gibi eski hissi vermekte ve hataya sahip olmaktadır. Kapoor’a göre bu beton formlar estetikten uzakmış gibi görünebilir fakat bu şekilde görünen durumlar genellikle kavramsal olarak da düşünülmelidir (Lowe ve Schaffer, 2009: 43-45).



Resim 79 Anish Kapoor, Temenos, 2010, Middlesbrough, 50x50x110m, çelik, İngiltere, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/760/temenos> erişim: 29.05.2019)

Kapoor, 2010 yılında İngiltere, Middlebrough futbol kulübünün Riverside Stadyumu için “Temenos” adlı bir eser gerçekleştirdi. Temenos yapısı, Middlesbrough'un Transporter Köprüsü'nün yakınındaki Tees Nehri kıyılarında gerçekleştirilmiştir. 156 ton ağırlığındaki bu çalışma dört ayda tamamlanmıştır. Cecil Balmond adlı İngiliz İnşaat

Mühendisi ile birlikte oluşturulan bu eser, 110 metre uzunluğunda ve 50 metre genişliğinde yapıldı (Brindley, 2011: 5). Dikkatli hesaplamalar ve yoğun bir çalışma sonucu oluşmuş bu eserin oluşumu için, iki çelik halka arasına binlerce metre çelik tel dokunmuştur. Halkaların bir bölümü suya yakın bloklar halinde daire ve elipslerle ilerlerken, diğeri ise gökyüzüne yükselmektedir. Esere enerjisini veren birbirine bağlı halkaların bir çizgi doğrultusunda ilerlemesidir. Sanatçı her ne kadar eseri çelikten yapmış olsa da, kırılğan bir görünümde olmasını istemiştir (Corc, 2011: 12). Tees Valley Rejenerasyon'un Middlehaven projesinin direktörü Sean Egan eser için şu yorumu yapmıştır:

“Gerçekten şaşırtıcı. Halkaları doğru pozisyonlara kaldırmak kendi başına büyük bir görevdi. Ancak insanlar ilk defa sanatın gerçekten şaşırtıcı ölçeğini görebilecekler” (Bbc, 2019)



Resim 80 Anish Kapoor, Turning the World Upside Down, Jerusalem (Dünyayı Tersine Çevirmek, Kudüs), 2010, paslanmaz çelik, 5x5x5m, Crown Plaza, Israel Museum, Jerusalem, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/111/turning-the-world-upside-down> erişim: 11.06.2019)

İsrail müzesinin üç yıllık genişleme projesi ile yeni galeriler ve yeni kamusal alanlar ile 20 dönümlük kampüs ortaya konmuştur. New Yorklu James Carpenter tasarım ortaklarından ve Tel Aviv'in mimarlarından Efrat-Kowalsky'in yönettiği üç yıllık genişleme ve yenileme projesi, müzenin üç toplama kanadının kapsamlı şekilde

yenilenmesini ve yeniden yapılandırılmasını içermiştir. Bu yeni kampüste, Anish Kapoor tarafından 2010 yılında, İsrail Müzesinde “*Turning the World Upside Down, Jerusalem*” (*Dünyayı Tersine Çevirmek, Kudüs*) adlı bir çalışma gerçekleştirilir. Sanatçının oluşturduğu bu eser, büyük kum saati şeklindedir ve müzenin ana binasına girişten hemen önce, gezinti yerinin tepesinde, ıda taş meydanında yer almaktadır. Çok cilalı paslanmaz çelikten yapılmış bu çalışma, 5 metre çapında ve 5 metre yüksekliğindedir.

Eser, kavisli form yansımalarıyla yeryüzünü ve gökyüzünü yansıtır fakat şekli nedeniyle bunları tersine çevirir. Üstteki yarı zemini aşağıdakileri ya da izleyicileri yansıtırken, alttaki yarı ise etrafındaki ufuk çizgisini yansıtır. Sanatçı eserde, müze kampüsü çevresini görsel olarak iki yarıya ayırmış ve ters yansımaları ile renk ve öznenin kontrastını yaratmıştır. Aynı zamanda bu durum gökyüzünün ve yeryüzünün tersine de çevrilmesidir. Bu ters hareket, yeryüzü ve göksel / göksel kudüs¹⁶ metaforunda görüldüğü gibi, kudüsün ruhsal önemi ile de ilgilidir (Chin, 2010: 1-6). Charles Spencer, Kapoor’un eseri için şu ifadeleri kullanmıştır:

“10 metre çapında ve gökyüzünü yansıtacak şekilde eğilmiş dev Gökyüzü Aynası, Londra’nın merkezine şaşırtıcı bir UFO’nun girdiği izlenimini veriyor. Ancak parlatılmış paslanmaz çelik yüzey, geçen bulutları yansıttığından ve biri tarafından hipnotize edildiğinden değişmeye devam ediyor”(Spencer, 2010: 3).

¹⁶ Kutsal Kudüs metaforu; Yahudiler tarafınca önemsenen ve Müslümanlar tarafından kutsal ve ibadetin başkenti olarak sayılan Kudüs’ün, tarihte Hristiyanlar tarafından da bu vurgunun yapılarak tarihi mekân olarak önemli sayılması. (Batuk, Mert 2017: 129, 147)



Resim 81 Anish Kapoor, *Between Shit and Architecture* (Dışkı ve Mimarlık Arasında) 2011, beton, çelik, değişken ölçüler, Chapelle des Petits-Augustin, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Galerie Kamel Mennour, Paris (Kaynak: <http://anishkapoor.com/691/between-shit-and-architecture> erişim: 12.06.2019)

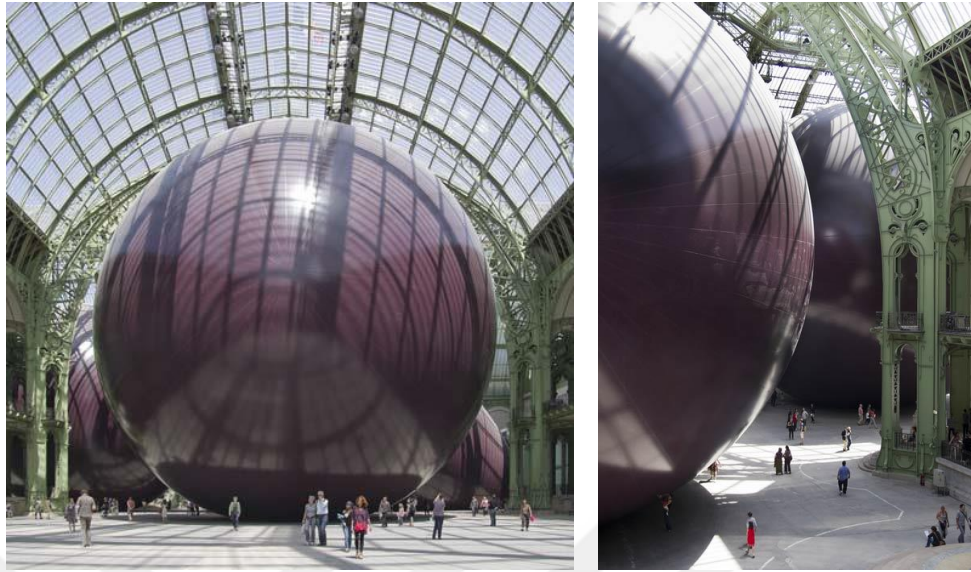
Anish Kapoor beton çalışmalarına ek olarak 2011 yılında, “*Between Shit and Architecture* (Dışkı ve Mimarlık Arasında)” adlı eserini gerçekleştirerek Paris, Galerie Kamel Mennour’da sergilemiştir. “*Between Shit and Architecture*” adlı çalışma, Paris’deki sergiden bir yıl sonra Ukrayna’nın Kiev kentinde *Pinchuk Art Centre* (Pinchuk Sanat Merkezi) sergide de yer almıştır.

Shit ve Architecture arasında, yeni ve özel olarak geliştirilmiş bir teknolojik işlem kullanılarak oluşturulan 12 anıtsal beton höyükten oluşmaktadır. Yoğun dokulu beton dökülmüş tabakalardan oluşan eser, metal paletlere monte edilmiştir. Hammaddelerin ve görünüşte rastgele beton yapılarının formları, Pinchuk Sanat Merkezi’nin bir katına hükmeden ayna çalışmalarının, en etkileyici yüzeyinin karşısında durmaktadır. Bu durum, yansıtıcı yüzey alanında bir bozma yaşatarak, eser, mimarlık ve izleyici arasında dinamik bir etkileşimin oluşmasını sağlamıştır (Schneider ve PAC, 2012: 6).

Stefan Haus'ın, Kapoor'un, Pinchuk Sanat Merkezi'ndeki sergisinde yer alan, *Between Shit and Architecture* adlı beton heykelleri için şunları söylemiştir:

“Dışkı ve mimarlık arasında başlığı, eser ile ilgili çok fazla ipucu veriyor olsa da ‘dışkı’ ve ‘mimarlık’ hakkında bir merakım oluştu. Bu çalışmalar, küçük ve dikey mezarlara benziyorlar, girebileceğiniz boşluklar gibi. ‘Dışkı’ maddesine argo olarak atıfta bulunmuş, bir fiil olarak dışkı yapmayı kastediyor. Argodaki, önemsiz, yanlışlığı övünen, bir aşağılık kişi gibi anlamsız, aptallık ya da küçük değer bir şey gibi. Bunun yanında birçok dâhil anlamlara sahiptir. ‘Mimarlık’ ise; planlama, tasarım, yapım süreci ve ürününü anlatıyor. Çünkü inşa ediyor. Zemin her şeyi bir arada tutar. Temel kurallar. ‘Arche’ aynı zamanda köken, her şeyi doğuran ve yöneten bir şeydir” (Haus, 2012: 2-4).

Kapoor bu çalışmasında da endüstriyel malzemesini, makinenin dışına ham halde dökmetedir. Eser kentsel yaşamın metaforu olarak yorumlanırken, kendi kendine üretilen, kişisel olmayan, soyutlama ve teknolojik olarak üretilen nesne fikrini de güncellemektedir. Kapoor, nedenlerin zamana bağlı olarak değişmesine rağmen sanatçıdan sadece zihnin çalışmasını talep eden bir geleneğe sadık kalıyor. Sanatı el olmadan yapmanın, sanatı ifade etmenin ötesine koyan bir amaç olduğunu da vurgulamaktadır. İnsan eliyle yapılmış gibi görünmeyen sanat eserlerinin üretimi için bilimsel ve endüstriyel süreçlere olan güveni arttırmak, hem sanatçının hem de bir zanaatkârın aksine özgür, yaratıcı olduğu fikrini desteklemeye devam ederek de sanatçıları güçlendirmektedir (Philippou, 2009: 4,5).

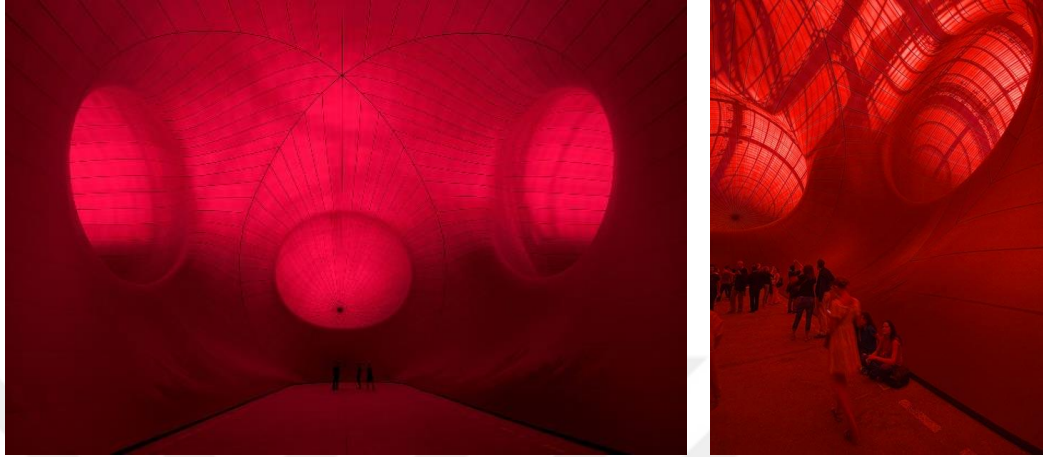


Resim 82 Anish Kapoor, *Leviathan* (Dev Gemi), 2011, PVC, 33.6x99.89x72.23 m, Palais, Paris, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/684/leviathan> erişim: 10.06.2019)

Anish Kapoor, Paris'teki ilk sergisinden otuz yıl sonra, 2011 yılında, Paris'te Grand Palais'de dördüncü kez düzenlenen "Monumenta" sergisi için *Leviathan* adlı bir eser gerçekleştirmiştir. İlk Monumenta sergisi 2007 yılında, Fransa'da yaşayan Alman sanatçı Anselm Kiefer tarafından, ikincisi 2008 yılında Amerikalı sanatçı Richard Serra tarafından ve üçüncüsü ise 2010 yılında Fransız sanatçı Christian Boltanski tarafından gerçekleştirilmiştir. 1999 yılında gerçekleştirdiği *Taratantara* adlı eseri ile benzerlik gösterir. Bu çalışmasına, 17. yy. filozoflarından Thomas Hobbes'un 1651 yılında yayımladığı "Leviathan, bir din ve dünya devletinin içeriği, biçimi ve kudreti" kitabından etkilenerek başlığındaki Leviathan ile aynı ismi vermiştir (Akar, 2011: 13).

Bu kavram Hobbes'un kitabında, mutlak güç olan devletin ifadesidir. Çünkü Hobbes, devleti İncil'de ve Tevrat'ta suda yaşıyan canavar olarak geçen Leviathan'a benzetir. Hobbes'un kitabındaki düşünceye göre, oradaki vatandaşların yabancıların istilasından korunabilmeleri, zarar görmemeleri ve herşeylerinin güvence altında olabilmeleri için tüm güç ve kudretlerini tek bir insan ya da insanların meclisine sunması gerekir. Yönetimin ve idarenin tek taraftan yapılabilmesi için toplumdaki tüm insanlar haklarından vazgeçtiklerini ve tek kişiye sunduklarını belirtmeli ki, tüm güç ve kudret tek

bir kişide toplansın ve devlet yani büyük Leviathan'ın doğması gerçekleşsin (Gauthier, 1969: 20-27).



Resim 83 Anish Kapoor, Leviathan (Dev Gemi), 2011, PVC, 33.6x99.89x72.23 m, Palais, Paris, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/684/leviathan> erişim: 10.06.2019)

Kapoor, bu eserinde de, daha önce 1999 yılında gerçekleştirdiği *Taratantara* adlı eserindeki malzeme benzerliği yanında, yine yapının kendi kendiliğinden içini dışına çıkarma durumu bakış açısını uygulamıştır (Price, 2010: 503). Kapoor'un eser için ayrıca dile getirdiği sözler şöyledir: “*Eseri içinde dolaşırken, eser sizi gökyüzünden süzülen renklerle birleştiriyor ve bu birleşim izleyicinin o anki deneyimini daha kuvvetli ve daha şiirsel kılıyor*” (Akar, 2011: 13).

Kapoor, İncil'deki *Leviathan* adlı canavarı, bu eserde vücudu çok büyük, bina içinde bir yere sığmayan, kendini kontrol edemeyen, biçimsiz bir canavar görüntüsü ile gerçekleştirmiştir. Eserin içinin havasız oluşunun vereceği huzursuzluk ve atmosferdeki, insanların eko sesi ile esere farklı bir işlev sağlayacak bu durum, sanatçıya göre, hepimizde farklı değerlendirilebilecek geçerli olan psikolojik bir durumdur. Kapoor, eserdeki mekân içinde mekân oluşunun ve kendi kendiliğinden içini dışına çıkarma dönüşümünün, izleyiciye var oluş ve sıkışmışlık hissiyatlarını verdiğini düşünmektedir. Sanatçıya göre bu eser, yaşamın yoğun stresi, döngüsü altında yaşamını sürdüren ve kendi bilinçaltlarına inme fırsatı olmayan insanların, iç dünyalarına inişini

sağlayacaktır. Böylece izleyici, kendi sıkışmış dünyasını görecektir ve kendilerini aynı zamanda sorgulama fırsatını bulacaktır.

Kamusal alanda 5 hafta boyunca sergilenen, canavar olarak tabir edilen *Leviathan*, PVC'den yapılmış bir eserdir. Üç adet 35 metre yüksekliğinde birbirine bağlı dört kollu balondan oluşan ve tamamı 72.000 metreküp olan Leviathan heykelinin, koyu mor bir derisi ve yarı saydam kırmızı iç kısmı vardır. İçeriden saray tavanının silueti, soğanlı kırmızı kauçuğun içinden görülmektedir.

Görüntüsü Grand Palais'in içine şişirilerek yerleştirilmiş bir balonu anımsatırken, diğer yandan bir canavara benzetilir. Anıtın dışını kaplayan PVC çok basit bir teknoloji ürünü olmasına rağmen, mühendislerin anlatımına göre bir zeplin¹⁷ gibi üretilmiştir. Eser karanlık bir izlenim oluşması için dış bölümü koyu renk olarak yapılmış fakat eserin iç bölümü içimizin rengi olan kırmızı olarak tasarlanmıştır. Sanatçının çalışması iki bölümden oluşmaktadır. Palais'in döner kapı girişi ile canavarın göbeğine ulaşılır ve esrareniz, karanlık bir atmosferle karşılaşılır. Bu karanlık ve kırmızı atmosfer bir canavar tarafından yutulduğu hissi uyandırır. İlk girişte karşılaşılan, karanlık sanılan alan, izleyicileri eserin kalbine doğru sürükler. Kapoor'un amacı burada izleyiciye, nereden geldiğini, başlangıç noktasını yani orijinini sorgulatmaktır. Labirent şeklini andıran enstalasyon, cam çatının oluşturduğu gölge ve kubbeen içeri sızan ışık ile bir çeşit mimari destruksiyona¹⁸ şahit olur (Akar, 2011: 13).

¹⁷ Zeplin: Bir tür hava gemisi olup, ulaşım aracı olarak kullanılan itme kuvvetiyle yol almalarını sağlayan motorları ve havada yönlenmesini sağlayan dümenleri olan puro biçiminde ve altında yolcu kabini bulunan güdümlü balonların genel adıdır. (Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Zepplin> erişim: 02.02.2016)

¹⁸ Destructiyo; Heidegger'in kullandığı bir kavramdır. Destructiyo, felsefi mirasa ulaşabilmenin yegâne aracıdır. (kaynak: <https://www.wikizero.com/search.php?s=destr%C3%BCksiyon&lang=tr> erişim: 11.06.2019)



Resim 84 Anish Kapoor, ArcelorMittal Orbit, 2012, metal, 114,5 metre, 900 ton, East Londra Olimpik Park (Kaynak: <https://www.dezeen.com/2010/03/31/arcelormittal-orbit-by-anish-kapoor/> erişim 16.04.2016).

Anish Kapoor, 2012 Londra Olimpiyat ve Paralimpik Oyunları (Olympic and Paralympic Games) için “*ArcelorMittal Orbit*” (*Alkelmittal Yörünge*) adlı bir eser gerçekleştirmiştir ve bu eser olimpiyat oyunlarının en çarpıcı ve kalıcı görsel miraslarından biri olmuştur. Ayrıca bu eser Kapoor tarafından yapılan, aydınlatılmış ilk kamu sanat eseridir. Sanatçı olimpiyat komisyonu tarafından, 2008 yılında park alanı için sipariş aldığı bu eseri, mühendis Cecil Balmond ile birlikte oluşturmuştur. Sponsorluğunu, Londra’nın en zengin demir tüccarı Lakshmi Mittal üstlenmiş ve eser 30 milyonluk bütçeyle 1.400 tonluk demir ile gerçekleşmiştir.

Arcelormittal Orbit adlı eser 114,5 metre yüksekliğinde ve koyu kırmızı helezonik kule şeklindedir. Aguastic Center ve ana stadyum arasında

konumlandırılmıştır. Eser, 35.000 civata ve 265 çift katlı otobüs yapmak için yeterli çelikten yapılmış olan Arcelormittal Orbit, Queen Elizabeth Olimpiyat Parkı ve Londra silüetinin 20 mil manzarasına sahiptir. Çelik, kısmen geri dönüştürülebilirliği için bir yapı malzemesi olarak seçilmiştir. Eser, %60 (900 ton) çamaşır makinesi ve hurda araba parçaları dâhil olmak üzere geri dönüştürülmüş çelikten üretilmiştir (Holmes, 2012: 1-4).

Olimpiyat Oyunlarının programı doğrultusunda heykelin geceleri de görülüp gezilebilmesi için esere aydınlatma özelliği de verilmiş ve ziyaretçileri park ve heykele teşvik etmiştir. Program, aydınlatmasında ve atmosferinde, farklı etkinlikler ve günün saatleri için çeşitli modlarda ışıklandırılmış heykel ile ayrılmaz bir rol oynamıştır. Heykelin kıvrımlı biçimini çözmek ve dinamik şeklini kavramak için ışık kullanılması, oyunların ötesinde ziyaretçilere, karanlıkta bir yörüngenin metaforunu da deneyimleme fırsatını vermiştir (Lander, Crowe, 2010:37-38).

Arcelormittal Orbit, İngiltere’de yapılmış en büyük modern kamusal sanat yapıtı olarak ifade edilmektedir. Bu çalışmayı, sanat eleştirmeni Tim Adams “*kırılgan, güzel ve feminen*” olarak nitelendirmiştir (Adams, 2012). Kapoor ise bu eseri gerçekleştirirken Eiffel ve Babil Kulesi’nden¹⁹ etkilendiğini ve ilham aldığını açıklamıştır (Wroe, 2014). Sanatçıya göre eser, insana Ortaçağ dönemindeki, göğe ulaşma, imkânsız inşa etme arzusunu tekrar anımsatarak, efsanevi bir duruş ile göğe yükselmeyi ve spiral şekliyle uzayıp giden bir geçit töreni gibi bulutları aşma isteğini uyandırmaktadır (Azzarello, 2012).

Arcelormittal Orbit Panoromik iki adet çıkıntılı izleme platformu ve güverteli izleme açısı ile Londra’yı görme imkânı vermektedir. Kapoor, kule içeriğinde çeşitli dengesizlik algıları kurgulayarak, eserde sürekli bir hareketliliğin oluşumunu sağlamıştır. Kapoor bu eserde, geleneksel olan kule yapısının dışına çıkmış, dalga ve helezon formu ile izleyicin hem eserin etrafında dolaşmasını hem de formun içinden geçmesini sağlamıştır. Sanatçının bu döngü ile oluşturmak istediği, insanları devam edeceği bir yolculuğa çıkarmak ve izleyici de Tanrıya ulaşma ve sonsuz olma arzunu hissettirerek,

¹⁹ Babil Kulesi; “Tanrının kapısı” anlamına gelmektedir. Tevrat’ta, Kuran’da ve dünyanın birçok bölgesinde yerel efsanelerde söz edilen Tanrı’ya ulaşmak için inşa edilen kule olarak geçmektedir. (Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Babil_Kulesi erişim: 03.02.2016)

Babil kulesindeki katılımı gerçekleştirmektir (Holmes, 2012: 1-4). Kapoor'un eser hakkındaki ifadeleri şöyledir:

“İstikrarsızlık hissi, sürekli hareket halinde olan bir şey... Aktarmam gereken sargı, yılan yapısı olacak. Geleneksel olarak bir kule yapısı yani piramit şeklindedir, ancak tam tersini yaptık, etrafta dolaşırken değişen ve akan, kıvrımlı bir formumuz var... Herhangi bir açıdan tekil bir görüntüye sahip olarak algılanamayan bir nesne”(Holmes, 2012: 4).

Eseri oluşturma sonucunda, sanatçıların ve mühendislerin kamusal alanlardaki büyük ve zorlu sanat eserlerinde nasıl yaratıcı ve etkili bir şekilde işbirliği yapabileceğini gösteren tutarlı, enerji açısından verimli ve estetik olarak uyumlu bir aydınlatma projesi gerçekleşmiştir.

3.10. Silikon ve Reçine Dönemi Eserleri



Resim 85 Anish Kapoor, Dissection (Tahlil), 2012, kanvas üzeri silikon, 223x305x20cm, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/4692/dissection> erişim: 10.04.2018)



Resim 86 Anish Kapoor, Keriah IV, 2012, pigment ve silikon, 143x116x29cm, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/3960/keriah-iv> erişim: 10.04.2018)

Kapoor, malzemelerine bir yenilik daha ekler ve çalışmalarında, 2012 yılında silikonu ve 2013 yılında da reçineyi kullanır. Sanatçı, bu yıllarda heykel çalışmalarına ek

olarak resim de eklemiştir. Resim çalışmalarında, kanvas üzerine uygulayarak başladığı silikon formları 2013 yılına doğru zamanla yerini tamamen silikon ve pigmente bırakmış ve daha hacimli olarak devam etmiştir. Kapoor'un resim için söylediği söz şöyledir: *“Heykeltraşlık yapmam gerekse bile, resimle uzun bir ilişki yaşadım”* (Aftab, 2015: 3).



Resim 87 Anish Kapoor, 1st Body (1. Beden), 2013, Reçine, değişken ölçüler, Martin Gropius Bau, Berlin (<http://anishkapoor.com/971/1st-body> erişim: 10.04.2018)

Kapoor'un reçine ve silikon ağırlıklı çalıştığı bu dönemki eserleri, genellikle dikdörtgen biçimli ve geniş çaplı, kırmızının hâkim olduğu formlardan oluşmaktadır. Çalışmalarında, girintili oyuklar ve düğümlü örgüler hâkimdir. Sanatçı bu formlarda, açık bir yara ya da iç organın görüntüsünü kesin olarak gerçekleştirmektedir. Bu dönem heykellerinin bir devamı olarak resmi de ekleyen Kapoor, bu çalışmalarını üç boyutlu olarak gerçekleştirmiş ve mekânda ruhun iç alanlarını akla getirerek şekilde gruplandırmıştır. Sanatçının bu yeni çalışma topluluğu, sosyal ve politik ayaklanmayı, şiddet ve travmaların daha geniş kültürel gerçekliğini oluşturmaya çalışmaktadır. Bu durum Kapoor'un kendi sanatsal tarihine dayanmaktadır. Kapoor bu çalışmalarını, Kraliyet Sanat Akademisinde 2009 yılında gerçekleştirdiği, “Kırmızı, içinde korkunç bir karanlığa sahip” olarak nitelendirdiği *Svayambhu (Kendinden Yaratılmış)* adlı eser ile ilişkilendirmektedir (Azzarello, 2015: 1). Çalışmalarının anlamı hakkında herhangi bir

ipucu vermekten kaçınan Kapoor, bu çalışmalarında *Dante ve Rodin'nin Cehennem Kapıları*'nın yankıları olduğunu da belirtmiştir (Aftab, 2015: 1-7).

2013 yılında sanatçı, Berlin, Martin Gropius Bau sergisinde birçok eseriyle birlikte, bu dönem gerçekleştirdiği reçine ve boyadan oluşan “*Ist Body*” ve “*Gethsemane*”adlı eserini de sergilemiştir. Kapoor'un tuvallerinin etli, günahkâr yönü, baskın olarak kan rengindeki boyanın kullanılmasıyla vurgulanmaktadır. Bu da özünde sık sık tekrarlayan bir kırmızı renk tonu ile gerçekleşmektedir.

19. yüzyıldan kalma bir bina olan Martin Gropius Bau Müzesinde, %50'si yeni olan, 3.000 metrekareden fazla alanda 70 eser yer almaktadır. Müzenin, Berlin tarihiyle ve onun Nazi dönemiyle bağlantılı zor bir geçmişi vardır (Chin, 2013: 2).



Resim 88 Anish Kapoor, *Symphony for a Beloved Sun* (Sevgili Güneş için Bir Senfoni), 2013, Balmumu, çelik, kanvas ve boya, boyutlar değişken, Berlin, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/943/symphony-for-a-beloved-sun>, erişim: 10.06.2019)

Kapoor, aynı yıl, 2013'de, Berlin'in Martin Gropius Bau Museum'da, *Symphony for a Beloved Sun* (sevgili güneş için bir senfoni) adlı eserini, müzenin ana girişi olan antresinde gerçekleştirilmiştir. Eser dört taşıyıcı bant ile zeminden ve duvarlardan çıkıntı yapar ve kırmızı balmumunu taşıyarak gökyüzüne yükselir. Balmumu hareket ettikçe, susturucu bir ses çıkarır ve izleyici kendini sürekli değişen balmumu

nesnesini gözlemlerken bulur. Bu çalışma, Anish Kapoor'un hayran olduğu sanatçılardan biri olan Joseph Beuys'a bir saygı niteliği taşır (Chin: 2013: 4-6).

İzleyici kendini sürekli değişen balmumu nesnesini gözlemlerken bulmaktadır. Kapoor'a göre uzun süredir heykel tasarımında, modelleme, gösteri yapma ve kalıp işlemlerinde dövülebilirliği nedeniyle sıkça kullanmakta olduğu balmumu, heykeller için kendiliğinden fikirler tasarlamaktadır. Bu sebeple sanatçı, solgunluğun malzemesini elden çıkartıp, onu heykel fikrinin merkezine yerleştirdiğini belirtmektedir (Chin, 2013: 4-6).



Resim 89 Anish Kapoor, Double (Çift), granit, 3x1.70 m, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul, (Kaynak: <https://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/haberler/anish-kapoorun-eseri-sakip-sabanci-muzesinin-koleksiyonuna-katildi> erişim: 10.05.2017)

2013 yılında Anish Kapoor, Sir Norman Rosenthal'in küratörlüğünde, Sakıp Sabancı Müzesi'nde sergi gerçekleştirmiştir. Sanatçının bu sergisi, mermer, kaymaktaşı, paslanmaz çelik ve taş gibi genellikle sergilenmemiş olan eserlerin ağırlıkta olduğu çalışmalarından oluşmuştur. Anish Kapoor'un 3 m yüksekliğinde ve 1.70 m genişliğinde ve 5.300 kg ağırlığındaki granit taştan üretilen 2006 yılı "*Double*" (Çift) adlı eseri, S.Ü. Sakıp Sabancı Müzesi tarafından kalıcı koleksiyona alınmıştır (Yılmaz, 2014).

3.11. Son Dönem Eserleri



Resim 90 Anish Kapoor, Ark Nova, 2013, P.V.C, 18x29x36m, Lucerne Festival, Japonya, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/957/ark-nova> erişim 16.04.2016)

Anish Kapoor, 2013 yılında Japonya’da, “Ark Nova”(Yeni Gemi) adlı şişirilebilir küre şeklinde, bir konser salonu gerçekleştirdi. Kapoor bu çalışmayı mimar Arata Isozaki ile işbirliğine içerisinde oluşturmuştur. Sanatçı, Japonya’da 2011 yılında gerçekleşen büyük bir yıkıma ve can kaybına sebep olan tsunami felaketi sonrası, Japonya’nın en çok etkilenen Kuzeydoğu bölgesi için yapmış ve sanat dünyasına armağan etmiştir. Ark Nova adı "yeni gemi" anlamına gelmektedir. Kapoor bu ismi, eski Ahit'e göre vermiştir. Çünkü Nuh'un evrensel sel sırasında ailesini ve hayvanlarını kurtarmak için kullandığı botu ifade etmektedir. Sanatçıya göre bu geçici mimari, müziği ve kültürü, ülkeyi 2011'de yaşadığı korkunç doğal felaketten kurtarmaktadır (morethangreen, tarihsiz: 5). Sanatçının düşünceleri şöyledir:

"Büyük Arkası felaketinden hemen sonra bir iyileşme sembolü olacağı umuduyla Ark Arkası Projesi'ne veya 'yeni ark'a adını verdik. Ark Nova açıkçası insanları ve hayvanları felaketten kaçmak için taşıyamaz, ancak gemiyi uzun süredir

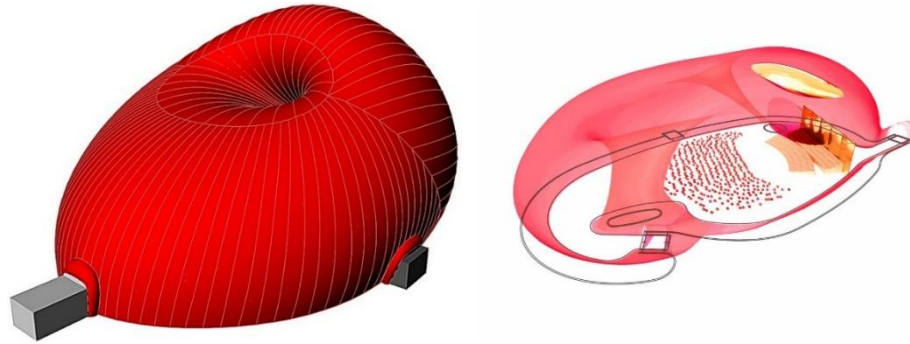
kültür ve ruhun yeniden inşası perspektifinden yola çıkarak, müzikle ve çeşitli sanatlarla dolu seyahat etmeleri için tasarladık" (Frearson, 2013: 4-6).

Sanatçı bu çalışmayı Paris'te gerçekleştirdiği Leviathan heykelinden esinlenerek oluşturmuştur. *Ark Nova*, 500 kişilik performans mekânı, orkestra ve oda müziğinden caz, tiyatro, dans ve sanata kadar çeşitli performanslar sergilemek üzere tasarlanmıştır. *Ark Nova* ilk etkinliğini Lucerne Festivali ile yapmıştır. Anish Kapoor *Ark Nova*'yı şöyle değerlendiriyor:

"Ark Nova dünyanın ilk şişme ve hareketli konser salonu. Ama Matsushima da yer alacak -Tsunami'den etkilenmiş bir alanda- bir tasarımın geçiciliğinin ve "uçucuğunun" önemli olduğunu düşündük"(Gursel, 2013: 3).

Japonya'daki banklar, tsunaminin döküldüğü sedir ağaçlarından yapılmıştır. Bu yüzden, Lucerne festivali *Ark Nova* performanslarının ortaklarından olan ve Japonya'nın yıkım tahtalarını müzik aletine dönüştüren *Klasik için Japonya* projesinin kemanları da vardır. Ark'ın akustiği, mükemmel olmasa da, eşsiz bir atmosfer yaratacak kadar pasiftir. Mükemmel bir sızdırmazlık sağlamak ve her şeyin yavaşça söndürülmemesini sağlamak için buz bloklarını kullanan klimalar yerleştirilmiş ve kapılar Almanya'dan ithal edilmiştir (Servis, 2013: 4).

Konser salonunun amorf, eğlenceli formu, kırmızı esnek cildinin dışarı ve yukarı doğru şiştiği uzun bir giriş tünelinden büyümektedir. İç kısım, bir ucunda orkestra sahnesi diğer tarafta oturma ve lobi alanına karşı çıkan tek bir açık alan olarak düşünülmüştür. Form, kendi üzerine iki noktada katlanır ve mekânı delip, canlılık ve enerji veren ilginç sütun benzeri yapılar oluşturmuştur. Temelde bina olan kabuk hızla şişirilip söndürülebilmektedir ve planlanan birçok mekâna kolay ulaşım için katlanabilmektedir.



Resim 91 Anish Kapoor, Ark Nova, çizim (Kaynak: <https://www.aerotrope.com/what-we-do/art/ark-nova.html> erişim 16.04.2016)

Kabuk, 2000 m² olup, PVC kaplıdır ve polyesterden oluşmuştur. 0,63 mm kalınlığında ve 1700 kg ağırlığındadır. Şişirildiğinde, salon 9000 m³'in üzerinde bir hacme sahip olmaktadır. Maksimum genişleme 29 m genişliğinde, 36 m uzunluğunda ve 18 m yüksekliğinde gerçekleşir. İç kısım büyük bir sahne için 680 m²'lik bir alan ve esnek düzende yaklaşık 500 koltuk sunmaktadır. Oditoryum koltukları, daha önce Matsushima Zuiganji Tapınağı yakınında büyüyen, ancak felaket tarafından sökülmiş olan antik sedir ağaçlarından elde edilen ağaçtan yapılmıştır (Aerope, 2013. 4,5).



Resim 92 Anish Kapoor, Ark Nova, çizim (Kaynak: <https://www.dezeen.com/2013/09/26/ark-nova-by-arata-isozaki-and-anish-kapoor-completes/> erişim 16.04.2016)

Binanın toroidal şekli kendi üzerine dönmekte ve iç kısımda çapraz bir tüp oluşturmaktadır. Dışarıdan bu, gökyüzünün inşası boyunca bir manzara sunmaktadır.

Gerilme kumaşı, sanatçının özelliklerine göre geliştirilmiştir. Konser oyuncularına şaşırtıcı bir görsel deneyim sunan dışardan mat, içten yarı saydam kırmızı renkte görünür. Cildin yarı saydamlığı, ışık seviyelerinde organik bir değişime izin vermektedir. Dâhili tüp görsel olarak durdurulmakta ve akustiği modüle etmeye yardımcı olmaktadır. Mühendislere göre, bu toroidal şekli Ark Nova için oluşturmak, şişme tasarımının sınırlarını zorlamıştır (Aerope, 2013. 4,5).

Yapının duvarları, hızlı bir ereksiyon ve demontaj sağlamak için tasarlanmış ve esnek plastik bir zardan yapılmıştır. Yeni bir mekâna taşımak için, küre tamamen sökülüş ve demonte edilmiş ekipmanın yanında bir kamyonun arkasına yüklenmiştir (Frearson, 2013: 6).



Resim 93 Anish Kapoor, *Descension*, 2014, PVC ve çelik, 25x25x84m, Kochi-Muziris Biennale (Bienal), (Kaynak: <http://anishkapoor.com/1003/kochi-muziris-biennale-2014-2015> erişim: 10.02.2017)

2014 yılında Anish Kapoor, *Kochi Muziris Bienali*'nde sergilenmek üzere "*Descension*" adlı eserini gerçekleştirmiştir. Bu eserde sanatçı, 8 m çapında yuvarlak bir havuzdaki suyun, görünür olan merkezi bir eksen üzerinden, sürekli bir girdap ile bir boşluk oluşturarak derinliklere doğru çekilmesini gerçekleştirmiştir. Boşluk kavramını

genişletmeye devam eden Kapoor, bu çalışmada kara delik yanılısamasını vermiştir. Sanatçı bu çalışmasında bir yenilik daha yaparak, bu güne kadar ki eserlerinde kullandığı malzemelere suyu da eklemiştir. Bu eser ilk başta, sanatçının çalışmalarından bir parça ayrılıyormuş gibi görünmektedir fakat amaç ve anlam içeriğinde dipsiz girdap, sanatçının uzun zamandır saplantısı olan boşluğın başka bir keşfi olarak da görülebilmektedir. Kapoor’a göre bu çalışma, açıkça yeryüzünün merkezine inen olumsuz bir biçim ve geometriktir. Sanatçı, 20 yıl öncesinde de bu çalışmayı düşünmüştür fakat teknolojinin yetersizliğı sebebiyle eseri o dönemlerde gerçekleştirememiştir. Kapoor: “*Su, ilginç bir malzeme çünkü en yaygın madde, ancak bazı durumlarda olağnşt şeyler yapabilir. Bu tür bir güce sahip*” demiştir (Cascone, 2017: 2, 3).

İlk olarak Kochi Muziris Bienali’ndeki sergileme aşamasında, Kapoor suyu tamamen doğal siyah boyayla işlemden geçirerek kara delik yanılısamasını vermiştir. Brooklyn Bridge Park kurulum için, suyu Doğu Nehri boyunca gördükten sonra orijinal rengini bırakmayı seçmiştir (Mull, 2017: 9). İlk sergide daha korkutucu olan ses ayarının seviyesini de aynı şekilde, burada düşürerek daha günlük işlev haline getirmiştir (Cascone, 2017: 5, 6).

Anish Kapoor, *Descension* adlı eseri, sonsuz su girdabı, Kochi Muziris Bienali’nde bir galeri içinde sergilenmesinin ardından 2015 yılında *Versay’da* (*Chateau de Versailles*) sergilenmiş, 2016 yılında *Nuit Blanche, Paris’de* ve 2017, yılında da *Brooklyn Bridge Park, New York’ta* sergilenmiştir.

Kapoor, Rooksana Hossenally ile yaptığı röportajında, Versay’daki sergi ile ilgili düşüncelerini şöyle açıklamıştır:

Versay şüphesiz bir iktidar yeridir. Düşünmemiz gereken şey, ağdaş toplumda sorunların, eleştirinin iktidara nasıl ulaşacağı ve sorulacağıdır. Daha açık bir toplumun, itiraza, çok hoş olmayan, düzenli olmayan şeylere izin vermesi gerekiyor mu? Örneğın Dirty Corner’da, sarayın çoğuyla aynı kırmızı mermeri kullanıyoruz. Kazi, tarihsel referansın bir parçasıdır. Sanatın yaptığı da bu referanstır. Ölçek ve girdap, dünyanın merkezinden gelen, homurdanan ve öfkeli olan durumdur. Onu duyabilirsin ve hissedebilirsin (Hossenally, 2015: 7, 8).

Kapoor'un girdap ile amacı, algı sınırlarını bulanıklaştırmak ve izleyicinin duyularıyla oynamaktır. Sanatçı girdap ile yüce olanı açığa çıkarma konusundaki arayışını ilerlettiğini ve bunu girdap ile gerçekleştirdiğini düşünmektedir (Hossenally, 2015: 7, 8).



Resim 94 Anish Kapoor, Gold Corner (Altın Köşe), 2014, fiberglas ve altın 63.5x63.5x63.5cm, Kochi-Muziris Biennale, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/1064/gold-corner> erişim: 10.02.2017)

Sanatçı, 2014 yılında “*Gold Corner*” (*Altın Köşe*) adlı eser ile paslanmaz çelik formlarındaki yansıtıcı eserlerine ek olarak altını da eklemiştir. Bu çalışmada Kapoor, galerinin köşesine dikkatlice yerleştirilmiş bir çelik kabarcığı kullanarak, dört köşeli, yansıtıcı bir yansıma yaratmaktadır.

Altın köşe, bir galeri köşesini örtmek için birbirine bağlı üç daireden oluşmaktadır. Basit bir işlem olarak görülebilecek bu durumun amacı, aslında bir odadaki en eski ve göz ardı edilen bir köşenin çok iyi bir köşe haline getirilmesidir. Galerilerde eser yerleşimi genellikle duvarlarda, zeminde ya da merkezde bulunurken, bu çalışma köşeyi alakalı kılmaktadır. Altını kullanarak ihtişam ve değer çağrışımları vermekte ve ortamı değiştirerek, bu köşeyi galerideki en önemli şey haline getirmektedir. Heykelde dairelerin kullanılması, bir odadaki en keskin kenarı yumuşatmaktadır. Bu da altın sarı ile birleştiğinde sıcak ve davetkâr bir parça oluşturmaktadır (Maynel, 2016: 3, 4).



Resim 95 Anish Kapoor, Dirty Corner (Kirli Köşe), 2015, korten çelik, toprak, reçine vb. değişken ölçüler, Versay, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/1053/dirty-corner-5> erişim: 10.02.2017)

Kapoor, 2015 yılında, *Versailles (Versay)* çağdaş sanat programı kapsamında, eserlerini sergilemesi için davet edilmiştir. Sanatçı Versay bahçeleri için “*Dirty Corner*”(Kirli Köşe) adlı bir eser gerçekleştirir.

Anish Kapoor için “*Dirty Corner*”(Kirli Köşe) adlı eserler, diğer birçok eserleri gibi kronolojik bir sıralama ile zamanla gerçekleştirdiği çalışmalar arasında yer alır. İlk olarak 2009 yılında, beyaz duvarın köşesine siyah pigment sürerek gerçekleştirmiştir. Bu çalışma serisinin devamında Kapoor, 2011 yılında Milan, Fabbrica del Vapore için korten çelik, toprak ve karışık teknik kullanarak, anıtsal alana özgü bir heykel oluşturmuştur. Yapılan bu heykel, 60 metre uzunluğunda ve 8 metre yüksekliğinde büyük bir çelik hacminden oluşarak, sitenin katedral alanını tamamen kaplamıştır. Tünelin girişi kadeh şeklindedir. Dairesel olan heykelde, iç kısımla dış yüzey birbirine temas eder fakat zemine az temas etmektedir. Kapoor bu eseri, heykelin içine girilebilir ve gezilebilir şekilde oluşturmuştur. Girişte kişi, ışısız olana kadar ilerlemeye devam etmektedir, daha karanlık hale geldiğinde ise mekânın algılarını yitirmeye başlamaktadır. Başkalarını ve duyularını, karanlık bir boşlukta yönlendirmek için kullanmaya zorlamaktadır. Serginin ilerleyişi boyunca, geniş bir mekanik cihaz desteği ile 160 metreküp kırmızı toprak, dış

yüzeyi kaplar ve bu durum tünelin içinden geçerken keskin bir kır dağını oluşturmaktadır (Hackethal, 2011: 1).



Resim 96 Anish Kapoor, Dirty Corner (Kirli Köşe), 2015, saldırıya uğrandıktan sonra, Versay Bahçesi, (Kaynak: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/mar/13/anish-kapoor-interview-isis-shamima-begum-racism> erişim: 10.02.2017)

Versay bahçeleri için yapılmış olan *Dirty Corner*'ı 2015 yılında, Anish Kapoor, “yüksek iktidarda olan kraliçenin vajinası” olarak nitelendirir. Sanatçının bu ifadesi, muhafazakârlar tarafında, eserin böylesi tarihi bir ortama dâhil edilmesinden dolayı tepkisine neden olmuştur. Kapoor, daha sonra gördüğü tepki karşısında ifadelerini geri çekmiştir fakat yine de tepkilerin büyümesine engel olamamıştır. Heykel kurulduktan üzerine anti semitik sarı boyalar atılmıştır. Üzerindeki boya temizlendikten sonra saldırılar durmamış, üç kez vandalizm saldırılarına maruz kalmış ve heykelin yüzeyine sürekli nefret yazıları yazılmıştır. Kapoor ise nefrete tanıklık etmeyi reddetmiştir. Sağ kanatlı politikacı Fabien Bouglé tarafından durum Fransız mahkemesine taşınır ve mahkeme heykelin üzerinin anti-semitik grafiti örtülmesini istemiştir (Couraud, 2016: 1-5).

“Kapoor, Faşist bir durumdayız. Bunu aşağılık buluyorum. ”Bununla birlikte Kapor, ırkçı nefrete karşı mücadelede ve estetik tadın, sanatsal değerın sınırlarıyla ilgili önemli sorular ortaya koymaya kararlıyım. Kaldırmayı ve gerçekleşmemiş gibi davranmayı redediyorum”(Couraud, 2016: 4).

Kapoor, sanat eserini “hoşgörüsüzlük yasağı” haline dönüştürmek için saldırgan grafiğin gösteride kalmasını istemiştir, fakat Fransız mahkemesi sloganların silinmesini ve bir alarm kurulmasına karar vermiştir. Fransız mahkemesi sonucunda, Kapoor'un heykelinin, kamuya ait düzenleme ile halka açık bir şekilde kurulması ve sanatçının heykelinin, insanlık onurunun korunmasına maruz bırakması sebebiyle, kamuya kurulmasıdır. Mahkeme, sanatsal skandal oluşturacak bir kararla, Kapoor'un ahlaki haklarını kabul etmesine rağmen, halkın barışı için gerekenlerin yapılmasını istemiştir. Fransız medyasında “Kraliçe'nin vajinası” olarak adlandırılan *Kirli Köşe*, Kapoor'un vandalizme kraliyet tepkisi olarak nitelendirdiği biçimde, kullanılan antisemitik²⁰ sloganları maskelemek için altın varakla kaplanmıştır. Kapoor'un mahkeme kararına verdiği yanıt şöyledir:

“Bu korkunç ve üzücü bir şey. Fransa garip, anlamıyorum. Temyiz için dava açacağız ve ne olacağını göreceğiz. Kamuoyunda deney yapmak zorundayız, sanatçılar olarak bizim rolümüz bu, toplum böyle büyüyor. Bunu durdurmazsak eğer faşist bir durumda da yaşayacağız” (Couraud, 2016: 10, 11). Heykel şimdi bu yenilenen saldırının izlerini taşıyacak. Bu şiddet ve hoşgörüsüzlük eyleminin silinmesine izin vermeyeceğim. Kirli Köşe artık nefretle işaretlenecek ve bu izleri bu acı dolu tarihin hatırası olarak koruyacağım. Sanatın zafer kazanacağına karar verdim” (Kapoor, 2015:4).

²⁰ Antisemitik; Yahudi karşıtlığı veya Yahudi düşmanlığı; Yahudilik dinine, ırkına, kültürüne veya milletine karşı duyulan düşmanlık. (Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Antisemitizm> erişim: 01.02.2016)



Resim 97 Anish sergiden görüntü, 2015, silikon ve pigment, değişken ölçüler, Lisson Galerisi, (Kaynak: <http://stonediesel.com/anish-kapoor-fleshy-resin-silicone/> erişim: 09.02.2018)

Kapoor'un, silikon, reçine ve renkli pigmentlerden yapılan bu serisi, büyük et parçalarını andırmaktadır. Kanvas üzerine uyguladığı kumaş, silikon ve boya resimlerinden sonra, çalışmanın hacmini ve nesnelliğini büyüterek, heykele daha yakın bir form haline getirmeye çalışmaktadır. Bu seri çalışmalarında, silikon ve pigmenti yoğun olarak kullanmaktadır. Kapoor'un, çalışmalarında yoğun olarak kullandığı kırmızı, bu eserlerde daha da karanlıklaşarak, kanın pıhtılaşma görüntüsünü oluşturmaktadır. Bunun yanında sanatçı eserde, işkence edilen yağ tabakalarını, kömürleşmiş et parçalarını gerçekleştirmeye çalışarak, şiddeti arttırmaktadır. Anish Kapoor RA, 2015 yılında, Lisson Gallery'deki sergilediği bu çalışmaların birinin önünde dururken şunları söylemektedir:

“Katmanlar halinde bulunabilecek tüm olaylara ilgi duyduğum için bu süreç gerçekleşiyor. Bu katkı katmanlarıyla ilgileniyorum. Bunlar üç boyutlu olduklarından, katmanlar birbirinin üzerine oturmaktadır. Boya ile ilgili şey, bir yüzeyin neredeyse bir diğerine karıştığıdır. Karmaşık yüzeyler yapmak istiyorum. Kırmızı, benim her zaman karanlığa yatkın bir eğilime sahip olduğum için takıntımdır (Macpherson, 2015). Ölüm ya da neşe hakkında bir çalışma yaptığımı söyleyemem. Sık sık bir sanatçı olarak söyleyecek hiçbir şeyim

olmadığını söylüyorum. Bu durum insanların kafasını karıştırıyor fakat ben insanların kafasını karıştırmayı seviyorum” (Aftab, 2015).



Resim 98 Anish Kapoor, Shade 2016, silikon, fiberglas ve gazlıbez, 230x325x225cm, Lisson Galerisi, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/4771/shade> erişim:09.02.2018)

Sanatçı 2016 yılında, “Shade” adlı eserini gerçekleştirerek, uzun yıllardır çalıştığı Londra’daki Lisson Gallery’de sergilemiştir. Amorf ve hibrid²¹ formlardan oluşan bu eserler, Kapoor’un Londra sergisinde gerçekleştirdiği silikon tabloların heykel nesnelliğine önemli bir geçişini göstermektedir (Coshamie, 2017). Bu çalışma, silikon, fiberglas ve gazlı bez karışımı ile ortaya çıkardığı ilk eserdir. Kapoor’un, “*Kırmızılarının Mezbahası*” olarak nitelendirdiği bu sergi, kan renginin şiddetli bir şekilde ifade edilen tonları sayesinde, tamamen karşıt fakat organik ve geometrik olan tamamlayıcı kavramları araştırıyor.

Sanatçının resim olarak da tanımladığı heykeller silikondan yapılmıştır. Silikondan yapmış olduğu bu heykelleri Kapoor, karıştırılmasının ardından bir saat

²¹ Hibrid: Hibrid - Günümüzde, elektrik motoru desteği ile çalışan otomobili de temsil eder. / *Hibrid (müzik) / *Melez (biyoloji) - Hibrid olarak da bilinir, iki farklı Hayvanın veya bitkinin birleşmesinden ortaya çıkan yeni tür. / *Melez (bitki) - Çamgiller (Pinaceae) familyasından Larix cinsini oluşturan yaprakdöken iğne yapraklı ağaç türlerin ortak adı. (Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Hibrit> erişim: 04.03.2016)

boyunca, bir tahta ve tel örgüsünden geçirildikten sonra dövülebilir halde kalan malzemeyi yontmuştur. Bu işlem sonrasında, detayını gizleyen ve altında ne olduğu merakını azaltan ince bir örtü ile örtmüştür. Fiberglas armatürler, pıhtılaşma kanı tonlarında yüksek pigmentli silikon ile boyanmıştır. Yapılan bu aşamalardan oluşan sonuç ise, insan vücudunun kanlı ve ıslak iç organlarının, en savunmasız durumuna visseral²² bir keşiftir. Bunlar, dizginsiz ve daha şiddetli bir patlamayı temsil ediyorlar (Khanchandani, 2017). Kapoor, sergi ile ilgili kısa düşüncesini şöyle açıklıyor: “Ölüm bir çürümedir ve ondan kaçınamazsınız. 63 yaşımdayım ve ölüm hakkında çok düşünüyorum” (Elbaor, 2017).



Resim 99 Anish Kapoor, Vantablack S-VIS, 2016, Surrey Nano Systems (Surrey Nano Sistem), (Kaynak: <https://bigumigu.com/haber/en-siyah-siyah-daha-ne-kadar-siyahlasabilir/> erişim: 12.05.2019)

“İngiliz Nano Teknoloji araştırma ve geliştirme şirketi Surrey Nano Systems” (Surrey Nano Sistem), 2014 yılında ışığın yüzde 99,8’ini emen ve geriye hiçbir şey yansıtmayan, karbon nanotüplerden üretilen, dünyanın en karanlık materyali olan “Vantablack” pigmentini oluşturduğunu ilan etmiştir. Vantablack, milyonlarca karbon nanotüp kullanılarak yapılan özel ve farklı bir kaplama çeşidi. Vantablack’ın üzerine

²² Visseral (Visceral); Tıp da kullanılan bir terimdir. İç organlar anlamında klullanılır. (Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/w/index.php?search=visceral&title=%C3%96zel%3AAra&profile=advanced&fulltext=1&advancedSearch-current=%7B%7D&ns0=1> erişim: 03.04.2016)

gelen ışığın, nanotüplerin aralarındaki boşluklara hapsolması, yansımanın gerçekleşmesini engellemekte ve bu durum onu kusursuz bir siyah yüzey haline getirmektedir (Öztürk, 2017).

Nano Teknoloji, 2016 yılında “*Vantablack*” maddesi için, birçok sanatçı tarafından talep olmasına rağmen ‘sanatta kullanmaya uygun değildir’ demiş fakat hemen ardından, kullanım hakkını Anish Kapoor’a satmıştır. Bu durum da sanat dünyasında tepkilerin oluşmasını sağlamıştır.

Şirketin gerekçesi ise; Birleşik Krallık gümrük kanunlarına göre, maddenin özel ve zor olması sebebiyle, eğitimi alınmadan bu maddenin yurt dışına çıkartılmasında zorluk yaşanacağı gerekçesi olmuştur. Sanat çevreleri bu maddenin tüm sanatçılara paylaşılmasını talep etseler de, bu durum değiştirilmemiştir. Kapoor’un dünyanın en siyah maddesi ile bir çalışma gerçekleştirmesi beklenirken, sanatçı MCT Watces ile anlaşma gerçekleştirerek, sınırlı sayıda sadece 10 adet, “*Sequential One – S110 Evo Vantablack*” adlı saat tasarlamıştır (Güvenç, 2017: 3-5).



Resim 100 Anish Kapoor, Horizon Red (Kırmızı Ufuk), 2016, paslanmaz çelik ve lake, 185x185x21cm, Lisson Galerisi, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/4562/horizon-red> erişim: 09.02.2018)

Kapoor bu dönemlerde, genellikle silikon, reçine ve toprak ile oluşturduğu organik formların yanında, geometriyle metafiziksel olarak daha fazla meşgul olan diğer heykel eserleriyle de bir tezat oluşturmaya devam etmiştir. Bunun bir örneği de yine 2016 yılında oluşturduğu diğer bir çalışma olan “*Horizon Red*” adlı eseridir. Bu çalışma sergide sanatçının silisyum toprakları arasında yer alan, kontrastlık açısından pürüzsüz ve geometrik olarak hassas bir içbükey paslanmaz çelik ayna çiftidir. Bu eserde sanatçı farklı yansıtma türlerini kullanarak, aynı çalışma üzerinde iki ve üç boyut arasındaki geçişi ayrıntılı olarak gerçekleştirmiştir. Paslanmaz çelikten oluşan ve iç bükey şekle sahip olan bu eserin yarısı mat kırmızı ile kaplanmış ve diğer yarısında ise lake²³ yapılmıştır (Coshamie, 2017).

Yansıtıcı yüzeyler, Anish Kapoor'un çalışmalarının bir özelliğidir. *Cloud Gate*, bu çalışmalarının en belirgin ve en olanıdır. Paslanmaz çelikten yapılmış yansıma özelliği olan heykellerinin matematiksel hassasiyeti şaşırtıcıdır. Kapoor’a göre, aynaları paslanmaz çelikten daha fazlasıdır. Onlar, dünyayı tersine çevirerek ve dünya içini tersine çevirerek, algılarımızı çarpıtmayı başarmaktadırlar. Bunu yaparken, Kapoor'un yansıtıcı yüzeyleri hayat bulmaktadır. İzleyiciyi okur, bakış açılarını değiştirir ve onları dengesizleştirmektedirler. Kesin olmasına rağmen, geometri veya ölçeklere meydan okumaktadırlar. Bir varlık duygusuyla çevreye göz atılmasını sağlayan ontolojik araçlar olarak işlev görmektedirler (Khanchandani, 2017).

²³ Lake (Lacquer): Astarlama yöntemiyle yapılan bir cilalama yöntemidir. Lake ultra mattan yüksek parlaklığa kadar herhangi bir parlaklık seviyesinde olabilmektedir. (Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Lake> erişim: 03.04.2016)



Resim 101 Anish Kapoor, Sky Mirror (for Hendrik) (Gökyüzü Aynası-Hendrik için), 2017, paslanmaz çelik, 6.2x2.5x2 m, De Pont Sanat Vakfı, Tilburg, Hollanda. (Kaynak:<http://anishkapoor.com/4865/sky-mirror-for-hendrik> erişim 16.04.2019)

Kapoor, 2017 yılında Hollanda, Tilburg’da bulunan De Pont Müzesine “*Sky Mirror (For Hendric)*” (*Gökyüzü aynası-Hendrik için*) adlı 6 m yüksekliğinde, paslanmaz çelikten yapılmış bir heykel gerçekleştirmiştir. Bu eser, Anish Kapoor tarafından Hollanda için yapılmış ilk kamusal heykeldir. Heykel, De Pont müzesine, *Hendrik Driessen*’e ithaf edilmesi sebebiyle *Hendrik için* ünvanını almıştır. Kamusal alan sebebiyle tasarlanmış bu eser için, yeni bir bahçe ve çevre tasarımının yanında mimari düzenlemeler de uygulanmıştır. Kapoor, peyzaj mimarı Sophie Walker ve mimar Benthem Crouwel ile birlikte ortak bir çalışma olarak gerçekleştirmiştir *Sky Mirror (Hendrik için)* Tilburg’daki girişimciler tarafından, müzenin 25. yıldönümü nedeniyle hediye olarak yaptırılmıştır (Kobra, 2017:1-5).

Anish Kapoor müze hakkında şunları söylemiştir:

“De Pont, sanat pratiğimi yıllardır olduğu gibi göstermeme izin verdi. Sanatçılar için sadece işlerini sergilemek önemli değildir, iyi müzeler sanatçıların eserlerini yeni fikirler keşfetmek için kullanmalarını sağlar. De Pont, sanatçının deneysel özel dünyası ile sergilerin kamu dünyası arasında bir denge sağlıyor”(Westall, 2017:4).



Resim 102 Anish Kapoor, Sky Mirror (for Hendrik) (Gökyüzü Aynası-Hendrik için), 2017, paslanmaz çelik, 6.2x2.5x2 m, De Pont Sanat Vakfı, Tilburg, Hollanda. (Kaynak:<http://anishkapoor.com/4865/sky-mirror-for-hendrik> erişim: 16.04.2019)

De Pont Müzesinin girişindeki kamusal alan için, peyzaj mimarı Sophie Walker tarafından yeni bir bahçe tasarlanmıştır. Anish Kapoor'un heykelinin bulunduğu bahçede, bir dizi tuğla gölet bulunmaktadır. Heykel, bir dizi eğri oluşturmak için kümülatif olarak bükülmüş düz çizgilerden ve doğrusal bir geometriden oluşmuştur. Bu sebeple bahçe tasarımı, eserdeki bu sistem izlenerek oluşturulmuştur. Yükselen heykele, göletin iç bükey kavislerine ve yollardaki kıvrımlara uygun olarak, tuğla döşemeleri kullanılmış ve düz çizgiler birleştirilip tasarım gerçekleştirilmiştir (Walker, 2017).

Mimar Benthem Crouwel tarafından, tuğladan oluşturulmuş boynuz şeklinde bir geçit, aşağıya doğru gölet içerisine inmektedir. Bu durum ziyaretçiler için bir yönlendirme yolu oluşturmaktadır. Havuzun içinden bir bahçe manzarası sağlanan yol, yoğun bir şekilde yeşillendirilmiş bahçe alanı boyunca uzanmaktadır (Walker, 2017).

“Tilburg'daki De Pont müzesindeki, bahçe tasarımı Sophie Walker'ın, mimarisini Benthem Crouwel'in yapmış olduğu, Anish Kapoor'un “Skymirror” adlı sanat projesini, ancak mimarın kapısından görmek mümkün oluyor. Bu görüntüde, kapının bir geçiş bölgesi olarak nasıl işlediği anlaşılıyor. Mavi aynanın ve bahçenin çerçevede nasıl sıkışıp kaldığını ve nasıl büyüdüğünü

görüyoruz. Güzel bir arka ışık ve çerçevenin derinliği ile heyecan verici mekânsal bir görüntüdür. Bu görüntü, sanat projesine mükemmel bir giriş yapar ve bizi tüm unsurların birlikte yeni bir bütün oluşturduğu, yeni bir manzaraya girmeye davet eder”(Wit, 2017).



Resim 103 Anish Kapoor, 2018, A Blackish Fluid Excavation (Siyahımsı Bir Sıvı Kazısı), paslanmaz çelik ve reçine, 150x140x750cm, Kapoor atolye. (Kaynak: <http://anishkapoor.com/5160/a-blackish-fluid-excavation> erişim 16.04.2019)

Anish Kapoor, beş yıl öncesinde kullanmaya başladığı malzeme olan reçineyi bu kez paslanmaz çelik ile birleştirerek, 2018 yılında “A Blackish Fluid Excavation” adlı eseri gerçekleştirmiştir. Eser, reçine üzerine paslanmaz çelik teller ile bir yüzeyi boş bırakılacak şekilde dolandırılarak oluşturulmuştur.

“Uzayın fethine göre, bu meditasyonu ve saf biçimdeki fetişizmi felç ediyor. Sanki basit formla olan hayranlığımızla oynayacak gibi. Anish Kapoor bizi kendi malzememize,

iyor. Blackish Fluid Excavation, hala metamorfoz sürecinde görünüyor ve bir serginin samimiyeti ile ziyaretçiye kendini sunuyor. Eser, hermafrodit bir formda, galerinin beyaz kısımlarını bir ceset ağırlığında geçiriyor”(Tallent, 2018: 5).

Eser, Kamel Mennour galerisinde ve Kapoor'un son dönemlerinde yapmış olduğu diğer heykel çalışmalarıyla birlikte sergilenmiştir. Bu sergi, Kapoor'un bugüne kadar en içgüdüsel, geometrik formları ve jeolojik materyallerin yoğun olduğu, cinsel ve fizyolojik yüklerin ortaya konduğu eserleri içermektedir. Bu, sanatçının süreç dizisine katılımının yeni bir ifadesidir. Sıklıkla madde ve form için yeni yollar içermektedirler. Kapoor'un ifade ettiği gibi; *“kışkırtıcı bir erotizm ve arzu ile suçlanmakta ve empoze edilen yaşam düzeninden doğmaktadırlar”*(Sion, 2018: 3).

Eric Sımon'un Kapoor'un eserleri için yorumu şöyledir:

“Bu temiz geometrik şekiller, gizemli bir Darwinist süreçte düzensiz organlara ve anatomiye dönüşmeye başlamış gibi. Sanki bu aşılmaz ve kesin olarak kesilmiş boşluklar, aniden, daha önce gizlendikleri iç bedenin kırılma kütlesi, bağırsaklar ve eti gizlemeye başlamıştı. Kapoor'un paletinde son on yılda hakim olan renk, kaçınılmaz olarak kan hissini uyandıran derin, keskin mor renk tonu, sergide her yerde”(Simon, 2018:9, 10).

Kapoor, kendisinin son çalışmalarının, bedeni, “tüm kusma sakatlıklarına bürünmüş, dayatılan yaşam düzeninden çıkan” arzusuna tanıklık ettiğini eklemektedir. Son dönem eserlerinden bazıları çok geometrik, soğuk ve çelik aynalardan yapılmışsa da, genellikle şiddet ve sıcaklık göstermektedir.



SONUÇ

SONUÇ

“Anish Kapoor’un Yaşamı ve Sanatı” adlı bu çalışmada, Hint asıllı ve İngiliz vatandaşı Kapoor’un, Asya ve Avrupa kültürünün senteziyle postmodern döneme taşınmış, farklı malzeme kullanımları ve felsefesiyle derinlikler oluşturmuş eserlerin yansımaları gözlemlenmektedir. Anish Kapoor, eğitiminden dolayı Hristiyanlık, annesinden dolayı Musevilik, babasından dolayı da Hinduizm kültürü ile yetiştirilmiştir. Bu nedenle Kapoor’un sanatını ve felsefesini çözümleyebilmek için öncelikle sanatçının yaşamı kronolojik bir sıralama ile irdelenerek, aile yapısı, doğduğu coğrafik bölge, yetiştirme tarzı gibi kısaca beslendiği kültür ve birikimler incelenerek aktarılmıştır. Anish Kapoor’un yaşamı, sanat anlayışı ve felsefesi de çözümlenerek gerçekleştirilmektedir. Sanatçının yaşamındaki imgeler ve meteforlara felsefe başlığı altında yer verilerek, eserlerde kullanma biçimleri göz önünde bulundurularak nosyonları ile aktarılmaktadır. Bu çalışmanın tematiğine odaklanabilmek için, sanatçının sanat yaşamı incelenirken seçilen eserlerin incelenmesi doğrultusunda, Kapoor’un sanatı çözümlenebilmektedir. Bu analiz oluşturulurken, eserler kullanılan malzeme ve dönemlerine, mekân ve ölçülerine, ifade edilen felsefi anlayışı ya da nosyonlarına göre irdelenmiştir. Bu çözümleme, sanatçının seçilerek analizi oluşturulmuş tüm eserlerinde görülmektedir.

Sanatçı malzemeye yüklediği değer ile heykeller arasında bir anlamlandırma oluşturmaktadır. Kapoor’un taşı sanatsal kullanma biçimi de bu anlamlandırmaya bir örnek niteliğindedir. Taşı kullanma şekli ile sanatsal anlatımı arasında bir ilişki kurulmaktadır. Taş, imge olarak ele alınıp anlamlandırıldığında dayanıklılığı çağrıştırmaktadır. Söz konusu taş, bir ritüel ya da mitsel olarak da ele alınıp anlamlandırılabilir. İzleklerde görüldüğü gibi taş mitsel olarak düşünüldüğünde; dünya tarihinde önemini megalit taşlardan yapılmış anıtlarda, tapınma amacıyla ölümler için gerçekleştirilmiş anıt mezarlarda ya da kahramanları ölümsüzleştirmek için gerçekleştirilmiş heykellerde görülebilmektedir. İnanç sisteminde, bunun Endonezya için de bir örneği bulunmaktadır. Endonezya mitinde tanrı insanlara taş hediye eder fakat insanlar taşı beğenmeyip geri çevirirler. Bunun üzerine, onlara taş yerine muz verir. İnsanlar bu hediyeyi kabul eder fakat tanrı insanlara ömürlerinin bir muz kadar dayanıksız ve kısa olacağını belirtir.

Anish Kapoor'un eserlerinde hep bir mekân yaratma olgusu gerçekleşmektedir. Sanatçı bu olguları farklı malzemeler ve belli bir felsefî kavram çerçevesinde gerçekleştirmektedir. Kapoor'un eserlerinde, Platon'un mağara alegorisindeki gibi hep bir gerçeği arayış yer almaktadır.

Anish Kapoor birçok kültüre ve üç dine bağlı olarak yetiştirilmiştir. Bu kültür ve dinlerin içinde kadın bedeninin yaratıcılığı ile ilintili olan sadece Hinduizm'dir. Hindu'lara göre kadın bedeni yeniden doğumun ve sonsuzluğun simgesini oluşturmaktadır ve bu bereketin yansıması anlamına da gelmektedir. Diğer kültür ve inaçlarda kadın bedeni, baştan çıkma, şehvet ve günah üzerine yer almaktadır. Sanatçının eserleri biyolojik ve fiziksel bakış açısı ile 'Proto' yani önceki dünyanın bilinirliklerini talep etmektedir. Bu da insan bedeninin içindeki diğer beden ya da ruh ile ilgilidir. Kadın bedeninin içerisindeki gelişim ile birlikte bir karanlık da ortaya çıkmaktadır. Sanatçı, kadın bedenini, döl yatağı ya da vajinayı anımsatan biçimlerle, içindeki yaratıcı karanlık ile vurgulamaktadır.

Kapoor figür anlayışında bedeni, mekân ile ve hatta en derin anılarla birlikte hedef alarak meydana getirmektedir. Eserlerin boyu ve formu sayesinde izleyicide fiziksel ve düşünsel olarak şekillendirme oluşturmaktadır. Kapoor'un figür ile kurduğu ilişki daha çok insan bedenine yapılan göndermelerden oluşmaktadır. Kapoor, eserlerinde var olmanın metaforlarını gerçekleştirmektedir.

Sanatçı için yaratıcı sürecin başladığı an, yaşamın ilk anları olan doğumdan itibaren oluşmaktadır. Var olmak duygusunu eserlerinde, bu süreçten sonra şekillendirmektedir. Eser obje değildir ve bir dönüşüm halindedir. Sanatçının vurguladığı ise bu dönüşüm aşamasıdır. Burada figür ile ilintili olunan nokta, kadın bedenidir, yani rahimdir.

Karanlık, sanatçının irdedeği bir metafordur. Kapoor, geceyi de bilinen şekli ile değil büyü ve gizemli bir anlayışa dönüştürmektedir.

Sanatçı için kırmızı, insan bedenini gösteren bir nosyondur. Çünkü o içimizin rengidir. Aynı zamanda kırmızı, karanlığın duygusunu da vermektedir. Kırmızının

koyuya doğru giden skalası, Kapoor için kırmızının siyaha yani karanlığa doğru gidişini temsil etmektedir. Siyah ve beyaz gibi saf renkler ise mistik ve metafizik bağlantılar kurma sonucunda anlaşılan sembolizmdir. Bedenin renk ile bağlantısı ve renkli olarak tasarlanması aslında yine sanatçının Hint kültürü ile kurduğu bağdan gelmektedir. Hindu kültüründe figür ve renk arasında bağlantı olmaktadır. Hindu mitolojisinde, tanrılar bedenlenerek insana dönüştüklerinde, bedenleri renkli olmaktadır. Tanrılarının her birinin ismi, bir rengi de temsil etmektedir. Benzer şekilde Hristiyan kültüründe de, Hz. İsa'nın bedeni kominyon töreninde, kişinin bedeniyle mistik olarak bütünleşmektedir. Kırmızı şarap onun kanını temsil etmekte ve böylece renk Hristiyanlık kültüründe de yine bir insan bedeni ile ilişkilendirilmektedir.

Heykelde renk kullanımı modern dönemin bir özelliği olarak tanımlanmasına rağmen Kapoor'un heykelinde renk kullanımı, ışık ve karanlığın ortaya çıkmasının ifadesidir. Renk olgusu, Kapoor'un temel araçları arasında yer almaktadır. Sanat anlayışı içerisinde önemli bir araçtır. Rengin saf halinin kullanılması, esere dekor amaçlı bir katkıdan çok anlamını oluşturmak ve temel anlayışını aktarmak arzusundan oluşmaktadır. Sanatçının genel çalışma tonu karanlıktır. Kapoor'un eserlerinde oluşturmak istediği, renkten karanlığa doğru bir geçiş sağlamaktır. Sanatçıya göre bunu en iyi veren renk kırmızıdır. Kırmızının kuvvetli ve yoğun bir koyuluğu vardır.

Sanatçının kullandığı renklerin içerisinde, siyah ve beyaz renk de yer almaktadır. Bu renkleri, vücudun en derin bilinirliği ve gerçek bir şekilde etki bırakması için kullanmakta, bu yolla hafızalara daha kolay işlemesini sağlamaktadır. Sanatçının eserlerinde renk kullanımı ve biçiminin ayrı bir önemi daha vardır. Bunlar; rengi kullanış şekli, eserlerin formu ve mekânda konumlandırması gibi belirli verilerle sunulmaktadır.

Kapoor'un metaforlarından biri de boşluktur. Boşluk kavramının içerisine Freud'un *Karad Delik* metaforu da yer almaktadır. Sanatçının boşluk, sonsuzluk, bilinmezlikler gibi duygulara yönlendirdiği eserleri karanlığın derin etkilerini oluşturmaktadır. Bu karanlık sonucunda, korkularla da yüzleşilmektedir. Fakat Kapoor'un zıtlıklar üzerine kurguladığı bazı eserlerinde korku yerine, güven kavramı da geçmektedir. Sanatçı anne karnındaki karanlığı, bir bebeğin en güvenli olduğu anların

canlanışı olarak da gerçekleştirmektedir. Karanlık olarak nitelendirilen durumlar, ürkütücü oluşunun yanında cehennemi hissettirmektedir. Sanatçı tekrar buna zıtlık oluşturarak, eserin içine girildiğinde anne karnındaki karanlık duygusu ile izleyiciyi aslında cennete de yaklaştırmaktadır. Bu ikililiğin en yoğun olduğu eserlerden biri de 2011 yılı *Leviathan* eseridir. Kapoor, boşluk kavramına özel bir anlam da katmaktadır. Sanatçı boşluk odaklı eserlerinde, boşluğun kullanılmasının izleyiciyi boşluğa itmeyeceğine inanmaktadır. Buradaki boşluk iki biçim arasındaki boşluktan çok hiçlik duygusudur. Bu şekliyle, ölçülebilen ve algılanan boşluk bir karadeliğe ve kaotik bir öğeye dönüşmektedir. Hiçlik kavramı sanatçının eserlerinde, renklerin kullanımı, beden ve ruhsal dinamizmlerle ortaya çıkmaktadır.

Kapoor'un heykellerinin, mekânı çevreleyen ve hapseden bir yapısı da vardır. Mekân, heykelin çevresi içerisinde erimektedir ve bir anda onunla bütünleşmektedir. Aynalı yüzeyler ve yansımalar, mekânı izleyicileriyle birlikte kendi içine katarak bunu görselleştirir. Bu görselleştirmeyi, çevreyi içinde hapsedtikten sonra yansıtarak gerçekleştirir, yani aldıktan sonra tekrar görseli geri vermektedir. Bu durum Kapoor'un mekânı sonsuzluk içinde eritme arzusundan oluşmaktadır, yani sonsuzluk metaforundan. Bu durum aynı zamanda nesneyi maddeselliğinden ayırarak, bu dünyaya ait olmayan bir duruma sokar ve nesnel olmayan bir forma dönüştürür.

Kapoor'un oluşum ile ilgili bir metoforu da kendi kendine oluşumun gerçekleşmesi üzerinedir. Eserlerinde, sanki sanatçının eli değmeden kendi enerjileri ile meydana gelip doğmuş hissini vermektedir. Sanatçı, bu oluşumu en iyi, kendi kendine oluşumu devam ettiren bir mekanizma ile 'kendi enerjisinden oluşmuş' anlamına gelen, *Svayambh* adlı eserinde göstermektedir.

Kapoor; mimari ölçüde değerlendirebilecek eserler gerçekleştirmiş ve bu doğrultuda mimar ve mühendisler ile birlikte çalışmıştır. Fakat bu çalışmalar nesne olarak kabul edilebilecek eserlerden öte içinde yürünebilen, mekân yapma anlayışı ile gerçekleştirmiştir. Kapoor, yeni bir eser oluşturma arzusu ile yeni mekân yapma anlayışını geliştirmiştir. Sanatçı, kamusal alanlar için de eserler üretmiştir. Bu eserleri açık arazide de gerçekleştirmiştir. Bu şekilde iç mekânda oluşturduğu kavramları doğaya

ya da insan yaşamının hareketli ritmine uyarladığı eserler oluşturmuştur. Böylece, mekân ve malzeme olarak dış dünyanın elementleri canlı ve devinim içinde olan malzemelerle, eserlerinde her anın farklı algılandığı görüntüler meydana getirmektedir. İzleyicinin kişisel hafızaları doğrultusunda esere yüklediği anlamlar farklılaşmaktadır. Sanatçı, izleyiciyi bireysel çabası ile esere dâhil etmektedir. Mekân ve malzemeyi kullanım şekli ve algıdaki farklılık, aynı eserin farklı alanlara uygulanma aşamasında da anlam kazanmaktadır.

Kapoor'un sanat anlayışının, felsefesinin irdelendiği ve buradan hareketle eserlerinin malzemelere göre dönemleştirildiği bu değerlendirmede, sanatçının malzeme, mekan ve kavram kullanımında özellikle düalizm üzerinden bir dil oluşturduğu gözlenmektedir. Diyalektik anlayış, tüm inanışlarda dikkat çekmektedir. İyi-kötü, aydınlık-karanlık, kütle-kütle olmayan, dayanıklılık-kırılganlık, varlık-yokluk, karanlık-aydınlık gibi kavramların yansıması sanatçının eserlerinde bu ikililiği oluşturan malzeme ve kavram ilişkisinde etkisini göstermektedir. Sanatçı, tamamlayıcı-bütünsel anlayıştan yola çıkmaktadır. Bu tamamlayıcılık, negatif ve pozitif alanın birlikteliğine dayanmaktadır.

Sanatçının eserlerinin büyük bir bölümü pigment tozdan oluşturularak, organikliği içinde barındıran bir geometrik yapıda çözümlenmiştir. Bunlarla birlikte ağaç, dağ, mağara, ateş, su, küre gibi doğal elemanlardan yararlanmakta ve boşluk, bilinçsizlik, kapsayıcılık, tamamlayıcılık, cinselliğin dokunulmazlığı, saflık, yaratım gibi kavramları işlemektedir. Son dönemlerindeki eserlerinde sanatçı; kan, damarlar, dövülmüş yağlı et yığınları, deriler, tabut görünüm ve ölüm gibi nosyonları da ekleyerek, yaşamdan ölüme, yaratım, hiçlik ve sonsuzluk gibi metaforları çözümlemektedir.

Kapoor sergilerinde, genellikle eserleriyle mekânın tamamına hâkim olma arzusunu göstermektedir. Obje, sanatçıya göre tüm boşluğa yayılmalı ve izleyiciyi etkisi altına almalıdır. Ancak bu şekilde obje mekânla bütünleşir ve birleşmeyi gerçekleştirir. Bu durum, iki zıtlık dünyasını da oluşturmaktadır. Bu zıtlık, tanrının iki zıtlığı olan Uranus ve Gaiya'nın birleşimidir, yani yer ve gök birleşiminin sembolüdür. Kapoor için, mekân ve objenin birleşmesi, gök ile yerin birleşimine eşdeğerdir. Bu birleşim, tek

bedende iki vücudun birleşmesini de oluşturmaktadır. Bu durum hermafrodit kavramını beraberinde getirmektedir. Hermafrodit duygusu, Kapoor'un eserlerindeki cinsiyet ile alakalı göndermeleriyle gerçekleşmektedir. Kapoor eserlerinde, üreme ve üretme vurgusunu göstermektedir. Sanatçının hemen hemen tüm eserlerinde bu etki hissedilmektedir. Kapoor, sperm, vajina, rahim, anne karnı, hamilelik gibi yani doğumdan ölüme tüm kavram geçişlerini eserlerinde vurgulamaktadır.

Anish Kapoor, mekânları hafızalara taşır ve bu şekilde kültürel bir bellek yaratır. Sanatçı, her ne kadar bu konuda çok eleştirip, sık sık mimar olmadığını dile getirse de bir mimar özeninde çalışmaktadır. Mekân, Kapoor için kutsal bir yapı olmaktadır. Bu sebeple sanatçı, mekânları gördükten sonra tekrarlar ve canlandırma üzerine gider. Kapoor, tarihi mekânları yeniden canlandırır, mitolojik öğeleri ve karakterleri eserlerinde soyutlayıp aynısını ya da yansımasını gerçekleştirmektedir. Kapoor'un burada gerçekleştirdiği, mimesis ile olan ilişkidir. Sanatçı mekân içinde başka bir mekân yaratarak, kullandığı mitolojik öğelerle kültürel belleği geleceğe taşımaktadır. Kapoor tüm bunları gerçekleştirirken kullanmakta olduğu mimari dil ise sadece bir ressamın renk kullanımı ile birleşmesidir.

Kapoor'un manifestosu, onun kültürel belleğindeki çözümlemesidir. Sanatçının geçmiş ile olan bağlantısını sanat anlayışında, malzeme seçiminde, eserlerinde ve eserlerini konumlandığı yerde dahi görmek mümkündür. Anish Kapoor'un sanatı, insanı, kendi kültürel kimliğiyle ve kültürel belleği ile sanatın felsefesine, metoforlara ve malzeme kavram ilişkisine götürmektedir. Kapoor'un oluşturduğu bu bellek, geçmişle olan bağlantıları, farklı kültürel birikimlere sahip olması ve devamlılığı ile bir sosyo-kültürel irdelemeye sebep olmaktadır. Anish Kapoor'un doğu ve batı birleşimiyle çok farklı kültürlerarası kesişmenin eşitlendiği atmosferi yansıtması ve bunu oluştururken sanat anlayışına gelenekselliğin yanında modernizmi, felsefeyi, farklı malzeme kullanımını ve teknolojiyi de katması, sanatçıyı evrensel hale getirmektedir.

KAYNAKÇA

- Sözlükler

- KESER, N. (2005) Sanat Sözlüğü. Ütopya Yayınevi, Ankara.
- EROĞLU, Ö. (2006) *Resim Sanatı Sözlüğü*, Nelli Sanat Evi yayınları (Genişletilmiş 2. Baskı), İstanbul.
- KURUYAZICI, H. (2008) Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2. Cilt, Yem Yayınları (Genişletilmiş 2. Basım), İstanbul.

- Kitaplar

- ALTAR, C. M., (1996), *Sanat Felsefesi Üzerine*, YKY, İstanbul
- ANFAM, D. (2010), *Anish Kapoor*, Phaidon, Londra, New York
- ANTMEN, A. (2002), *Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü mü?* Sanat Dünyamız, YKY, İstanbul
- ARNHART, L., (2005), *.Plato'dan Rawls'a Siyasî Düşünce Tarihi*, Adres Yayınları, Ankara,
- ARNASON, H.H., (1986), *History of Modern Art*, Harry N. Abrams Inc., New York,
- ARSLAN, A. (2008), *İlkçağ felsefe Tarihi Sofistlerden Platon'a*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- BACHELARD, (1977), *Gaston, Anın Sezgisinden Seçmeler*, Çeviri: A. Tümertekin, Cogito, sayı: 11, YKY Yayınları, İstanbul
- BAHTİYAR, Lale (2006), *Sufi, Tasavvufî Arayışın Dışavurumu*, İz Yayıncılık, İstanbul.
- BARNES, R. Coomer M. Vd. (1996), *The 20th Century Art Book*, Phaidon Press, Londra.
- BAUDRİLLARD, J. (2010) *Sanat Komplosu*, Çev. Elçin Gen-Işık Ergüden, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BAUME, N. (2008) “*Anish Kapoor: Past Present, Future*”, *The Institute of Contemporary Art*, Boston MIT Press,
- BATCHELOR, D., (1996), *Modernity&Tradition, Warhol&Andre, Investigating Modern Art*, ed., Liz Dawtery, New Haven & London, Yale University Pres,
- BATCHELOR, D., (1997), *Movement in Modern Art-Minimalism*, Publishing,.Tate Gallery, London
- BEKSAÇ, E. (1994) *Avrupa Sanatı*, Troya Yayınları, İstanbul

- BHABHA, K. Homi, (2009), *Elusive Objects: Anish Kapoor's Fissionary Art*, Royal Academy of Art, Londra
- CEVİZCİ, Ahmet, (2009), *Felsefe Tarihi, Say yayınları*, İstanbul
- COLLINS, J. (2014). *Sculpture today*. Phaidon Press, Londra
- COOKE, L. (2009). *Mnemic Migrations. Anish Kapoor*, Royal Academy of Arts, Londra
- CRONE, Rainer, STOSCH, von Alexandra, (2008), *Anish Kapoor*, Prestel, Munich, Berlin, London, New York
- DEMİRKOL, C. V. (2008). *Batı sanatında modernizm ve postmodernizm*. Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- DEMPSEY, A. (2007) *Modern Çağda Sanat*. Çev: Osman Akınhay, Akbank Yayınları, İstanbul.
- DEMPSEY, A. (2007) *Modern Çağda Sanat, Üsluplar, Ekoller, Hareketler*. Çev. Osman Akınbay, Aksanat Yayınları, İstanbul.
- EDWARD, L. S. (2004) *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*. Akbank Yayınları, İstanbul.
- FARTHING, S. & Cork, R. (2010). *Art: the whole story*. Thames and Hudson, Londra.
- FOSTER, H. (1996), *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard*, Çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yay., İstanbul 2000.
- FOSTER, H. (1996). *The Crux of Minimalizm, The Return of the Real: TheAvang-Garde at the End of the Century*, Cambridge & Londra The
- FURLONG, W. (1990) *Speaking of Art, Four Decades of Art in Conversation, Anish Kapoor*, New York, Phaidon
- GAUTHIER, P.David, (1969), *The Logic of Leviathan*, "The Moral and Political Theory of Thomas Hobbes", Oxford, NewYork
- GERMANER, S. (1997) *Sonrası Sanat: Akımlar. Eğilimler, Gruplar Sanatçılar*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- GOMBRICH, E. H. (1992). *Sanatın Öyküsü*, çev. Bedrettin CÖMERT, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GRAHAM-DIXON, A. (2010) *Sanat Atlası*, Boyut Yayınları, İstanbul.
- HABERMAS, J. (1994) *Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje. Postmodernizm*, Hazırlayan: Necmi Zekâ, Kıyı Yayınları, İstanbul, 31-44.
- HAYDAROĞLU, M. (1997) *500 sanatçı 500 sanat eseri*, Yem Yayın, İstanbul.
- HIGGINS, C. (2008) *A Life in Art: Anish Kapoor*, The Guardian, London, 2008.

- HOLLINGSWORTH, M. (2009) *Dünya Sanat Tarihi*, Inkilap Kitabevi, İstanbul, 2009.
- HOOBES, Thomas, (1651), Menston, Sclar. P. Hormondsworth, Penguin
- JACOB, Mary Jane, (2008) “Being With Cloud Gate”, Nicolas Baume, Anish Kapoor: Past, Present, Future, MIT Press, Cambridge, The Institute of Contemporary Art, Boston
- KINAY, C. (1993), *Sanat Tarihi, Rönesanstan Yüzyılımıza-Geleneksel'den Modern'e*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- LENOİR, B. (2005) *Sanat Yapıtı*, Türkçesi: Aykut Derman, Yapıkredi Yayınları, İstanbul.
- LEWINSON, J. (1990) *Anish Kapoor, Drawings*; Tate Gallery London (sergi kataloğu)
- LİSTA, G. (2006) *Arte Povera*, Gallery of the Arts, Italy, 2006.
- LİZ DAWTERY, New Haven & London, Yale University Pres, 1996.
- LOVE, Adam, PERRY, Michael, WARDEBLE, Piers, (2009), *Anish Kapoor: Greyman Cries, Sharman Dies; Billowing Smoke, Beauty Evoked*, Turner
- LYNTON, N. (2009) *Modern Sanatın Öyküsü*, çev: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- MARCO, L. (1990) *Anish Kapoor at Random*, Published by Kyoto shoin Japan.
- MARSHALL, D. (2004) *The liminal mythology of Anish Kapoor*(Doctoral dissertation, Department of Art and Art History. University of Missouri--Kansas City).
- MAXWELL, D. (1990) *Anish Kapoor interviewed: Bibliographie D'histoire De L'art*, (3.Basım), Britannia Art, London
- MCNEİLL, W. H. (2008) *Dünya Tarihi* (A. Şenel, Çev. 14. baskı). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- MIT Pres 1996.
- PRICE, M. (2010) *Chronology, David Anfam, Johanna Burton, Richard Deacon, Donna de Salvo, Anish Kapoor*, Phaidon Press, New York.
- PEMBENUR Güvenç (2004),Gülsün Erbil'in Sarmalları
- PUNİN, N. (1994) *Anıtlar, Modernizm Serüveni I*, çev: Rifat M, YKY Yayınları, İstanbul.
- RANCIERE, J. (2012) *Estetiğin huzursuzluğu: sanat rejimi ve politika*. çev: Aziz Ufuk Kılıç, İletişim Yayınları.

RUHRBERG, B. (2000) *'Arte Povera The Genesis of a Term and the Reception of a Movement'*, Arte Povera from the Goetz Collection, Goetz Publishing, Munich.

RUHRBERG, K. SCHNECKENBURGER, M. FRICKE, C., & HONNEF, K. (2000) *Art Of The 20th Century, Taschen*, Ed. Alling, Çev. T. Turan, Köln.

SCHMITT, Carl, (2008), *"The Leviathan in The State Theory of Thomas Hobbes"*, The University of Chicago Press, Chicago and London.

SMİTH, E. L. (2004) *20. Yüzyılda Sanatlar*, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul.

ŞAHİNER, R. (2008) *Sanatta postmodern kırılmalar ya da modernin yapıbozumu*. Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul.

ŞENYAPILI, Ö. (2003) *Otuz bin yıl öncesinden günümüze heykel*. ODTÜ Geliştirme Vakfı ve İAŞ Yayınları (1. Baskı), Ankara.

TURANİ, A. (2010) *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

UZUNDEMİR, Özlem, 2010, *İmgeyi konuşturmak*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul

YILMAZ, M. (2006) *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ütopya Yayınevi.

- Makaleler

AKAR, M. (2011) *"Anish Kapoor ve Leviathan"*, Art Unlimited Dergisi, Akbank yayınları, Temmuz sayısı, s:12-14.

ALBAYRAK, A. (2014), *"İlişki ve Etkileşim Sirkülasyonu: Anish Kapoor"*, Erciyes Sanat, (2).

ANFAM, D. (2010) *"To Fathom The Abyss"*, Anish Kapoor, Phaidon, New York, Londra, (2. Baskı), 88-113.

ANFAM, D. (2009) *"Anish Kapoor in Conservation with Donna De Salvo"*, 403-411.

BAUME, N. (2008), *"Anish Kapoor: Past, Present, Future"*,

BEYOĞLU, A. (2017) *"Sanat Eğitiminde Mekân Kavramının Teknolojik Gelişmelerle Sanatçıların Yapıtlarındaki Başkalaşımı"*. Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 41(41), 47-59.

BRİNDLEY, Kate, (2011), *"Temenos, "Indroducing Temenos"*, Anish Kapoor and Celil Balmond, England, s.10

BOND, T.(2002) *"Horizon: Transcendent Visions; Turner To Turrell"*, RLA Press, Sydney, 51-52

BOND, T. (2008), *"The Terror of the Void"*, Sydney, 255-256

- CENGİZ, Batuk, MERT, Rabia, “Çatışan Kutsalların Ortasındaki Şehir: Kudüs”, (2017), Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi, Cilt:17, Sayı:2, s:129-149
- SPENCER, Charles, (2010), “*Anish Kapoor; Turning The World Upside Down*”, Hyde Park, The Telegraph
- COOKE, L. (2009). “*Mnemic Migrations. Anish Kapoor*”, Royal Academy of Arts, Londra.
- CONRAD, Peter, 2009, “*Round and round the gardens...*”, The Guardian, Brighton Festival, US
- CORK, Richard, (2011), Temenos, “Discovering Temenos”, London, s: 12-23
- DORMENT, Richard, (2019), Royal Academy, London
- FAİLACHER, Dr. Johann, (2009), “*Kultur im Kontext*”, Museum Gugging, s.43-46, Avusturya
- FURLONG, W. (1990), “*Anish Kapoor; Interview by William Furlong* Audio Arts Magazine,” (10)
- HALDANE, J. (1998), “*Anish Kapoor, The Burlington Magazine*”, Vol. 140, No. 1144, London.
- HORNZEE-JONES, Christopher, *Engineering “The Art of Anish Kapoor, Exhibition catalogue”*, Guggenheim Museum Publications, 3, 2008
- JACOB, M. J. (2008) “*Being with Cloud Gate. Anish Kapoor: Past Present Future*”, Institute of Contemporary Art, Boston, 120-133.
- JARRATT, Matthew, (2011), “*Temenos, “The Challenges of Public Art”*, England, s. 8-11
- JONES, Martin, (2014), “*Kapoorian Geographies of Relationality: The Baroque, Topological Twists, Phase Space in Action*”, Department of Geography, and White Rose Social Sciences DTC, The University of Sheffield, England, cilt:46, sayı:11, s:2585-2603
- LANDER, Debbi, CROWE Richard, (2010), “*Delivering a Cultural Olympiad: Vancouver*”r (2010) meets London (2012), Culture @ the Olympics, sayı:7, s.35-46
- LAWRENCE, J. (2008) “*Anish Kapoor, Boston*”, The Burlington Magazine”, Vol.150, No.1266, 641
- LOWE, Adam, SCHAFFER, Simon, (2009), “*Unconformity and Entropy*”, Anish Kapoor, Greyman Cries, Shaman Dies, Billowing Smoke, Beauty Evoked, Madrid, İspanya
- MERRICK, Jay, (2011), “*Temenos, “The Informal Mr. Balmond”*, Afloat in the Sacred and Artful Spaces of Geometry, s: 26-32

- RITCHIE, Pat, (2011), “*Temenos, A Symbol of Middlehaven's Transformation*”, s:6,7
- SERVICE, Tom, (2013), “*Ark Nova: the aubergine has landed*”, The Guardian
- SCHUPPLI, Susan, (2012), “*A memorial in exile in London's Olympics: orbits of responsibility*”,
- SCHNEIDER, Eckhard, (2012), “*Pinchuk art centre, Anish Kapoor, Future Generation Art Prize*”, Victor Pinchuk Foundation, Kiev, Ukrainian
- TEVERSON, A. (2003). “*The Uncanny Structure of Cultural Difference in the Sculpture of Anish Kapoor*”. Gothic Studies, 5(2), 81-96.
- THORPE, Vanessa, (2009), “*Anish Kapoor unveils new sculpture at Royal Academy of Arts*”, The Guardian
- TURAN, Esra Yıldız, (2015), “*Platon'un İdealar Kuramı Ekseninde Mimesis Olarak Sanat*”, Tarih Okulu Dergisi(TOD), yıl:8, sayı: XXII, ss.1-8
- ZEE, Bibi van der, (2009), “*Anish Kapoor's journey into blood, guts and controversy*”, The Guardian, US

- Tezler

- ATALAR, B.A. (2006) “*Sanatta Mekânın Deneyimlenmesi: Yerleştirme (Enstalasyon) Çalışmaları*”, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2006.
- BİTMEZ, M.H. (2008) “*Modern Çağda Kolâj, Asamblaj, Montaj gibi Tekniklerin Heykel Sanatına Etkileri*”, Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hatay, 2008.
- ERDEMİR, G. (2014) “*Müze ve Sergi Mekânlarında Aydınlatma Prensiplerinin Örnek Uygulamalar Üzerinden Değerlendirilmesi*”, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014
- GÜZELAYDIN, E.Ş. (2016) “*Günümüz Sanatında Yeni-Modernist Söylemler Bağlamında Dönüşen Sanatçı Tipolojisi ve Sanat Eseri*”, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- KAPTAN, C. (2002) “*Çağdaş Sanat Ortamında Resmin Heykelleşmesi, Heykelin Resimleşmesi Eğilimleri*”, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Resim Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

KARAALIOĞLU, O. (2013) “*Figür-mekân ilişkisi bağlamında fotogerçekçilik*”, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.

KARATUĞ, N. (2008) “*Boşluğun Heykele Etkileri Bağlamında İncelenerek Bir Sanat Nesnesi Olarak Ele Alınması*”, Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin.

KİLİMCİ, P. (2012) “*Anish Kapoor’un Mekân ve Malzeme Anlayışı*”, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Bilimi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

MERT, V. (2007) “*Rönesans’tan Günümüze, Resim Sanatında Mekân, Mekan Algılanışı ve Bakış*”, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul.

ÖZKAYA, Y. (2007) “*1960’tan Günümüze Çağdaş Sanatta Heykelin Konumu*”, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

YAZICI, F. (2008) *20. Yüzyıl Heykelinde Mekânın Kurgulanması ve Mimari ile İlişkilendirilmesi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Ana Sanat Dalı, Heykel Programı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

- İnternet Kaynakları

ABRAMS, Amah-Rose, (2017), “*Anish Kapoor Revisits Joseph Beuys in Trump Protest Work*”, (Kaynak: <https://news.artnet.com/art-world/anish-kapoor-bloody-mess-lisson-gallery-908621> erişim: 23.07.2018)

ACHELORMİTTALORBİT, (Kaynak: <http://arcelormittalorbit.com/about/about-the-arcelormittal-orbit/> erişim: 11.05.2018)

ADAMS, T. “*Anish Kapoor’s Orbit Tower: the mother of all helter-skelters*”, (Kaynak: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/may/06/olympics-orbit-anish-kapoor>, erişim: 16.04.2016)

AEROTROPE, (2013), “*Ark Nova*”, England, (Kaynak: <https://www.aerotrope.com/what-we-do/art/ark-nova.html> erişim: 24.05.2017)

AFTAB, Kaleem, (2015), “*Anish Kapoor’s Untitled Works speak volumes*”, (Kaynak: <https://www.thenational.ae/arts-culture/anish-kapoor-s-untitled-works-speak-volumes-1.43320> erişim: 10.04.2018)

ARTDAILY, "ArcelorMittal Orbit / Anish Kapoor", ArchDaily, <<https://www.archdaily.com/257842/arcelormittal-orbit-anish-kapoor-cecil-balmond/>> ISSN 0719-8884 erişim: 30 Tem 2012)

ARDUMAN, E., Azizlerli, T., De Coster, N., Erdem, N., Erten, M., T. Sivri, M., "Anish Kapoor'la içimizdeki Karanlığa Bakış", Psike İstanbul ve Sakıp Sabancı Müzesi, 2014, (<http://www.psykeistanbul.org/etkinlik-detay/nws01/anish-kapoor%BFla--icimizdeki-karanliga-bakis/TRHBRDYR/213/> erişim: 06.03.2017)

APARÍCIO, C. F., "Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofia, "Void Field"(Kaynak:<http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/void-field> erişim: 13.09.2015)

AXEL VERVOORDT, "Anish Kapoor, At the Edge of the Wrold", (Kaynak:<<http://www.axel-vervoordt.com/en/inside/our-story/history#!/anish-kapoor-at-the-edge-of-the-world> erişim:06.02.2016)

AZZARELLO, Nina, (2016), "Anish Kapoor Paints Fleshy Resin + Silicone Series for Lisson Gallery", (Kaynak: <https://www.designboom.com/art/anish-kapoor-lisson-gallery-03-27-2015/> erişim:10.04.2018)

BILBAO, Guggenheim, (2009), "Anish Kapoor: Tall Tree&The Eye", Bilbao Museum (Kaynak: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/tall-tree-and-the-eye> erişim: 12.06.2018)

BBC, 2014, "Huge £2.7m Temenos sculpture unveiled in Middlesbrough", (Kaynak: <https://www.bbc.com/news/10281554> erişim: 16.06.2019)

CARROL, G. Temmuz (2013), "Exhibition Review: Anish Kapoor", (kaynak: <http://lipmag.com/arts/exhibition-review-anish-kapoor/> erişim: 06.02.2016)

CALESTIAL MIRROR, "Anish Kapoor", (Kaynak: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp_exh/1999_2013/hm4_1_253/?lng= erişim: 11.02.2016)

CASCONE, Sarah, (2017), "Anish Kapoor's Bottomless Whirlpool Offers a Swirling Spectacle in Brooklyn Bridge Park", (Kaynak: <https://news.artnet.com/exhibitions/anish-kapoors-whirlpool-brooklyn-bridge-park-952892> erişim: 10.06.2018)

CAURAUD, Adrienne, (2016), "Whose Rights? Anish Kapoor's "Dirty Corner" Exposes A Battle Between Artists' Moral Rights and The Rights of the Public", (Kaynak: <https://itsartlaw.org/2016/08/30/whose-rights-anish-kapoors-dirty-corner-exposes-a-battle-between-artists-moral-rights-and-the-rights-of-the-public/> erişim: 12.05.2019)

CHİN, Andrea, (2010), “*Anish Kapoor: Turning The World Upside Down, Jerusalem*”, (Kaynak: <https://www.designboom.com/art/anish-kapoor-turning-the-world-upside-down-jerusalem/> erişim: 10.06.2019)

CHİN, Andrea, (2013), “*Anish Kapoor in Berlin*”, Kaynak: <https://www.designboom.com/art/anish-kapoor-in-berlin/> erişim: 10.07.2018)

COSHAMİE, (2017), “*Anish Kapoor At Lisson Gallery*”, (Kaynak: <https://coshamie.com/anish-kapoor-at-lisson-gallery/>, erişim: 14.06.2018)

DORMENT, Richard, (2019), Royal Academy, London , (<https://www.telegraph.co.uk/journalists/richard-/6215818/Anish-Kapoor-at-the-Royal-Academy-review.html> erişim: 15.06.2019)

ELBAOR, Caroline, (2017), “*Public Art Fund Brings Anish Kapoor’s ‘Descension’ to Brooklyn Bridge Park*”, (Kaynak: <https://news.artnet.com/art-world/anish-kapoor-bloody-mess-lisson-gallery-908621>, erişim: 14.08.2018)

FINLAY, John, (2011), “*Classicisim, Romanticisim and Other Sculptural Ideals at Gibbs Farm*”, (Kaynak: https://www.sculpture.org/documents/scmag11/nov_11/fullfeature.shtml erişim: 24.04.2018)

FREARSON, Amy, (2013), “*Ark Nova by Arata Isozaki and Anish Kapoor*”, (Kaynak: <https://www.dezeen.com/2013/09/26/ark-nova-by-arata-isozaki-and-anish-kapoor-completes/> erişim: 23.08.2017)

GALLERY LISSON, (2006), “*Anish Kapoor*”, 13th October – 18th November 2006, (https://lissonart.s3.amazonaws.com/uploads/attachment/file/body/482/KAPO_2006.pdf erişim: 30.05.2019)

GARDENS, K. Ekim (2010), “*Exhibition review: Anish Kapoor, Turning the World Upside Down*”, (Kaynak: <http://www.newstatesman.com/blogs/cultural-capital/2010/10/kapoor-kensington-sculpture> erişim: 06.02.2016)

J & J Carter, TARATANTARA (1999) “*by Anish Kapoor*”, (Kaynak: <http://www.jjcarter.com/tarantara-1999-by-anish-kapoor-cs-5031.php> erişim: 11.02.2016)

GIBBS FARM, (2013), “*Kaipara Harbour*” New Zelland, (Kaynak: <http://www.gibbsfarm.org.nz/serravideo.php> erişim: 14.02.2018)

GURSEL, Derya, “*Hey! O sarılmak istiyorum dediğiniz şey bir Anish Kapoor eseri*”, (Kaynak: <https://www.arkitera.com/haber/17583/hey-o-sarilmak-istiyorum-dediginiz-sey-bir-anish-kapoor-eseri> erişim: 17.07.2017)

GUGGENHEIM, (2009), “*Anish Kapoor: Memory*”, Guggenheim (Kaynak: <https://www.guggenheim.org/exhibition/anish-kapoor-memory> erişim: 05.07.2018)

GÜVENÇ, Fikret, (2017), “*Dünyanın En Siyah Saati*”, (Kaynak: <https://xoxodigital.com/gallery/10403/mct-vantablack-watch?page=5> erişim: 16.05.2019)

HAUS, Stefan, (2012), “*Between Shit and Architecture*”, <http://stefanhauswords.blogspot.com/2012/06/between-shit-and-architecture.html> erişim:04.02.2016)

HOLMES, Kevin, (2012), “*Olimpic Tower Of Babel Is Pretty Big*”, (Kaynak: https://www.vice.com/en_us/article/mg9we4/anish-kapoors-olympic-tower-of-babel-is-pretty-big erişim: 04.02.2017)

HOSSENALLY, Rooksana, (2015), “*Anish Kapoor on His Controversial New Exhibition at the Chateau de Versailles*”, (Kaynak: <https://www.forbes.com/sites/rooksanahossenally/2015/06/10/interview-anish-kapoor-talks-about-his-new-controversial-show-at-the-chateau-de-versailles-france/#279d6e0a151a> erişim: 14.06.2017)

İKİTEKNİKBİLİŞİM, (Kaynak: http://www.ikiteknik.com/makale/cad_nedir_cam_nedir_cnc_nedir.aspx erişim: 12.06.2019)

KAPOOR, Anish, (2009), “*Dismmemberment, Site I*”, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/326/dismmemberment-site-i-2> erişim: 10.05.2017)

KAPOOR, Anish: “*Svayambh*” / Rainer Crone & Alexandra von Stosch./ Munich; New York : Prestel, [2008] (<https://olin.tind.io/record/135622/> erişim: 14.05.2018)

KEY, R. 1 Temmuz (2013), (Kaynak: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2352140/RICHARD-KAY-Love-split-sculptors-new-muse.html> erişim: 29.05.2018)

Kapoor, Anish, (Kaynak: <https://www.commarts.com/project/17089/anish-kapoor-memory>) erişim: 13.06.2019)

KAPOOR, Anish, (2015), “*Dirty Corner*”, (Kaynak: <http://anishkapoor.com/1046/dirty-corner-06-09-2015>) erişim: 17.04.2018)

KHANCHANDANI, Priya, (2017), “*Anish Kapoor: My Name is Red*”, London, (Kaynak: <https://www.openthemagazine.com/article/art-culture/anish-kapoor-my-name-is-red> erişim: 22.03.2018)

KOBRA, Stichting, (2017), “*Sculptuur Anish Kapoor – Sky Mirror (for Hendrik)*”, (Kaynak: <http://www.brabantc.nl/project/sculptuur-anish-kapoor-sky-mirror-hendrik/> erişim: 16.04.2016)

LEEDSGOV.UK, (2013) “*Collections Though Cake 2*”, (Kaynak: <http://www.leeds.gov.uk/museumsandgalleries/secretlivesofobjects/Pages/posts.aspx?BID=182> erişim: 13.09.2015)

LUKE B. Şubat (2006), “*Pigments of the Imagination*”, (Kaynak: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3650213/Pigments-of-the-imagination.html> erişim: 11.02.2016)

MACPHERSON, Amy, (2015), “*Anish Kapoor’s new paintings at Lisson Gallery*”, (Kaynak: <https://www.royalacademy.org.uk/article/anish-kapoor-s-paintings-at-lisson> erişim: 16.06.2019)

MAYNEL, Josh, (2016), “*Anish Kapoor: Gold Corner*”, (Kaynak: <https://joshmayneart.wordpress.com/2016/05/15/anish-kapoor-gold-corner/> erişim: 14.05.2018)

MİLLENIUM PARK Foundation, “*Cloud Gate*”, (Kaynak: <http://millenniumparkfoundation.org/places/cloud-gate/> erişim: 12.02.2016)

MORETHANGREEN, (tarihsiz), “*Ark Nova*” por Arata Isozaki & Anish Kapoor, (Kaynak: <http://www.morethangreen.es/ark-nova-por-arata-isozaki-anish-kapoor/> erişim: 15.07.2017)

MULL, Olivia, (2017), “*Anish Kapoor's seemingly bottomless whirlpool installed in Brooklyn Bridge Park*”, Brooklyn, (Kaynak: <https://www.dezeen.com/2017/05/05/anish-kapoor-descension-whirlpool-brooklyn-bridge-park-new-york-nycxdesign/> erişim: 10.05.2019)

NAIDOO, Ridhika, (2012), “*Anish Kapoor: Arcelormittal Orbit*”, (Kaynak: <https://www.designboom.com/architecture/anish-kapoor-arcelormittal-orbit/> erişim: 10.07.2018)

NOTHINGHAM PLAY HOUSE, “*Sky Mirror*”, (Kaynak: <http://www.nottinghamplayhouse.co.uk/about-us/sky-mirror/> erişim: 11.02.2016)

ÖZTÜRK, Gökhan, (2017), “*Dünyanın en siyah maddesi: Karanlıktan da karanlık!*”, (Kaynak: <https://bilimpro.com/2017/03/27/dunyanin-en-siyah-maddesi-karanlik-tan-da-karanlik/> erişim: 16.05.2019)

PATEMAN, T. (1998), “*A critical review of this exhibition of Kapoor’s work “ The Sculpture Glorifies the Marble.” Maurice Blanchot, Anish Kapoor at the Hayward Gallery*”, (Kaynak: <http://www.selectedworks.co.uk/content/anish-kapoor-hayward-gallery-1998> erişim: 07.02.2016)

PHILIPPOU, Styliane, (2019), “*Anish Kapoor: Non-Objective Objects*”, (Kaynak: <https://www.greekarchitects.gr/en/degrees/anish-kapoor-non-objective-objects-id2609> erişim: 12.06.2017)

PHAIDON, 2017, “*What is it with Anish Kapoor and Red?*”, (Kaynak: What is it with Anish Kapoor and Red? erişim: 18.06.2018)

RAWWLINGS, Ashley, (2010), “*Memory Anish Kapoor*”, (Kaynak: <http://artasiapacific.com/Magazine/68/MemoryAnishKapoor> erişim: 15.02.2018)

SEARLE, A. (2002), “*Stupid Yet Unforgettable*”, (Kaynak: <http://helenejuliafrichot.net/2012/04/22/review-anish-kapoor/> erişim: 11.02.2016)

SIMON, Eric, (2018), “*Exposition Sculpture Contemporaine: Anish KAPOOR « Another (M)other »*”, (Kaynak: <http://www.actuart.org/2018/06/exposition-sculpture-contemporaine-anish-kapoor-another-m-other.html> erişim: 14.05.2019)

STRUCTURFLEX, (2009), “*Anish Kapoor Sculpture*”, (Kaynak: <https://www.structurflex.com/projects/anish-kapoor-sculpture/> erişim: 15.07.2018)

TATE Museum, (2004), “*A Wing at the Heart of Things*”, (Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/kapoor-a-wing-at-the-heart-of-things-t05856> erişim: 30.09.2015).

TALLENT, Camille, (2018), “*Anish Kapoor — Galerie Kamel Mennour*”, (Kaynak: <https://slash-paris.com/critiques/anish-kapoor-galerie-kamel-mennour> erişim: 15.05.2019)

TIMEOUT, (2016), “*Anish Kapoor review*”, (kaynak: <https://www.timeout.com/london/art/anish-kapoor-review> erişim: 28.07.2017)

WALKER, S. (2017), “*De Pont Museum*”, Hollanda. (kaynak: <http://www.sophiewalkerstudio.com/projects/#/depont/> erişim: 29.05.2018)

WEINER, J., (2009). “*Interview: Anish Kapoor is the biggest name in art*”, (kaynak: Interview: Anish Kapoor is the biggest name in art erişim: 29.08.2015)

WESTALL, Mark, (2017), “*New Anish Kapoor sculpture to be unveiled to celebrate De Pont Museum’s 25th*”, (Kaynak: <https://fadmagazine.com/2017/09/13/230760/> erişim: 14.06.2018)

WIT, R. (2017). “*Architectuurjaar in beeld*”, the Architect, (kaynak: <http://www.dearchitect.nl/architectuur/artikel/2017/1/architectuurjaar-beeld-rene-de-wit-101186332> erişim: 29.05.2018)

WROE, N., “*Anish Kapoor: One Piece of Spaghetti Props Up Another*”, (Kaynak: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/apr/05/anish-kapoor-olympic-tower-2012-reopen>, erişim: 16.04.2016)

VBENZERİ, (2013), “*Yer Gök Anish Kapoor: Ark Nova*”, (Kaynak: <https://www.vbenzeri.com/tasarim/yer-gok-anish-kapoor-ark-nova>) erişim: 13.04.2017)

YILMAZ, E. Tuğba G., (2014), “*Anish Kapoor’un Eseri, SSM’nin Daimi Konuğu*”, (Kaynak: <http://www.arkitera.com/haber/22180/anish-kapoor-un-eseri-ssm-nin-daimi-konugu>) erişim: 20.04.2017)

ZAMPONİ, Beatrice, (2015), “*Anish Kapoor*”, (Kaynak: https://www.domusweb.it/en/art/2015/06/05/anish_kapoor_san_gimignano.html) erişim: 16.12.2016)

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Mumbai> erişim: 15.03.2016

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Kozmopolitanizm> erişim: 16.05.2016

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Kibutz> erişim: 16.05.2016

https://tr.wikipedia.org/wiki/Britanya_%C4%B0mparatorluk_Ni%C5%9Fan%C4%B1 erişim: 02.05.2017

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Ezoterizm> erişim: 02.04.2016

http://en.wikipedia.org/wiki/Heterotopia_%28space%29, erişim: 14.04.2015

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Eklektisizm> erişim: 02.04.2016

http://tr.wikipedia.org/wiki/İnsan_bıçimcilik, erişim: 10.04.2016

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Hermafroditlik>, erişim: 15.06.2016

https://www.wikizero.com/tr/Salman_R%C3%BC%C5%9Fdi, erişim: 10.06.2016

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Pn%C3%B6matik> erişim: 02.05.2016

https://en.wikipedia.org/wiki/Sonnets_to_Orpheus erişim: 10.06.2016

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Zepelin> erişim: 02.02.2016

<https://www.wikizero.com/search.php?s=destr%C3%BCksiyon&lang=tr>

https://tr.wikipedia.org/wiki/Babil_Kulesi erişim: 03.02.2016

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Antisemitizm> erişim: 01.02.2016

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Hibrit> erişim: 04.03.2016

<https://tr.wikipedia.org/w/index.php?search=visceral&title=%C3%96zel%3AAra&profile=advanced&fulltext=1&advancedSearch-current=%7B%7D&ns0=1> erişim: 03.04.2016

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Lake> erişim: 03.04.2016

ÖZGEÇMİŞ

1980’de İzmir’de doğdu. İlk, orta ve lise eğitimimi İzmir’de tamamladı. 1997’den sonra plastik sanatların çeşitli alanlarında faaliyet gösteren atölyelerin çalışmalarına katıldı. 2003 yılına kadar resim alanında devam eden çalışmalarına, seramik ve heykeli de ekleyerek Marmaris Belediyesi Sanat Merkezi’nde yönetici olarak çalıştı.

2004 yılında Muğla Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü’ne girdi. Aynı yıl Gökova’ya yerleşerek burada kurduğu “Akyaka Belediyesi Sanat Merkezi” nde çalışmalarına üç yıl devam etti. 2009 yılında İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü’nde Yüksek Lisansa başladı ve İzmir’de çalışmalarına devam etti.

Moskova, Almanya, Finlandiya, İsveç, Hollanda, Amerika, Amsterdam, İzlanda, Rusya ve Türkiye’nin İstanbul, İzmir, Ankara, Aydın, Antalya, Manisa, Mardin, Muğla gibi illerinde ve çevre ilçelerinde Artistik Seramik Duvar Panoları, Yer Mozaikleri, Duvar ve Tavan Resimleri, Anıt Heykel ve Restorasyon ve çalışmalarında bulundu.

Bu güne kadar on sekiz kişisel sergi açarak, otuz beş karma sergide yer aldı. Uluslararası ve yurtiçi on beş festival, bienal ve çalıştayda sanatçı olarak bulundu ve bir de Bienal direktör yardımcılığı yaptı. On sekiz sanat etkinliği, on proje ve organizasyon düzenleyerek, Uluslararası birçok sanat etkinliğinde yer aldı.

Çeşitli ülkelerdeki ve ülkemizdeki birçok özel koleksiyonlarda, müze ve galerilerde eserleri yer almaktadır.

Yurt içi ve yurt dışı toplam kırk iki seramik, mozaik, duvar panosu ve heykel çalışmalarının yanın sıra yirmi de duvar resmi çalışmasında bulundu.

Uluslararası platformda ve yurtiçinde dokuz seminer/konferans verdi. “Balmumu Heykeller” semineri Dokuz Eylül Üniversitesi Dekanlığınca onaylanıp arşive alınıp, İzmir Balmumu Müzesi kurulma aşamasında sunularak, müze çalışmasına öncülük etti.

2014’den bu yana dergi ve gazetelerinin sanat sayfası sorumluluğunun ve köşe yazarlığının yanı sıra, düzenli olarak sanat yazıları yazmaktadır.

Üç yıl kadar Ege Üniversitesi’nde Rektörlüğe bağlı, kampüs içi seramik ve heykel projelerinde bulundu ve uyguladı. Bazı Üniversitelerde resim ve seramik ders ve çalışmalarında bulunmanın yanı sıra, birçok özel eğitim kurumlarında öğretmenlik yaptı. İzmir’de artistik çalışmalarına devam etmektedir.