



T.C.
ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı

**HEYKEL SANAT TARİHİ BAĞLAMINDA ANİŞH
KAPOOR VE
ESERLERİNİN İNCELENMESİ**

Fatma ADİLOĞLU

Yüksek Lisans Tezi

Danışman

Prof. Dr. Ferit ÖZŞEN

İstanbul, 2022

**HEYKEL SANAT TARİHİ BAĞLAMINDA ANISH KAPOOR VE
ESERLERİNİN İNCELENMESİ**

Fatma ADILOĞLU

Sanat ve Tasarım

Yüksek Lisans Tezi

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

2022

“Fatma ADİLOĞLU” tarafından hazırlanmış ve 27.07.2022 tarihinde sunulmuş “HEYKEL SANAT TARİHİ BAĞLAMINDA ANISH KAPOOR VE ESERLERİNİN İNCELENMESİ” başlıklı tez Sanat ve Tasarım Anabilim Dalında Yüksek Lisans Türü Tezi olarak **oy birliği** ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Ferit ÖZŞEN

Danışman

Tez Savunma Sınavı Jüri Üyeleri:

Prof. Dr. Ferit ÖZŞEN

Güzel Sanatlar Fakültesi,
Altınbaş Üniversitesi

Prof. Dr. Nurcan PERDAHÇI

Güzel Sanatlar Fakültesi,
Altınbaş Üniversitesi

Doç. Dr. Ömer Emre YAVUZ

Güzel Sanatlar Fakültesi,
Mimar Sinan Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak bütün şartları sağladığımı beyan ederim.

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü kabul tarihi: ____/____/____

Bu tezdeki tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik davranışlara uygun olarak edinildiğini ve sunulduğunu beyan ederim. Ayrıca, bu kuralların ve davranışların gerektirdiği şekilde, bu çalışmada, orijinal olmayan tüm materyalleri ve sonuçları tamamen alıntı yaptığımı ve referans gösterdiğimi de beyan ederim.

Fatma ADİLOĞLU

İmzası

ÖZET

HEYKEL SANAT TARİHİ BAĞLAMINDA ANISH KAPOOR VE ESERLERİNİN İNCELENMESİ

ADİLOĞLU Fatma

Yüksek Lisans, Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı, Altınbaş Üniversitesi

Danışman: Prof. Dr. Ferit ÖZŞEN

Tarih: Temmuz 2022

Sayfa: 121

Çalışmada Hint asıllı bir İngiliz vatandaşı olan ve post modern heykeltıraşların en önemli temsilcilerinden biri olan Anish Kapoor'ın sanatını ve yaşamını ortaya koymak üzere gerçekleştirilmiştir. Çalışma içerisinde üç bölüm vardır ve bu bölümler öncelikle Anish Kapoor'u daha iyi anlamak ve çalışmada aktarılanları daha kolay idrak edebilmek adına literatür bilgilerini kapsamaktadır. Heykel sanatının aktarılmasının ardından Anish Kapoor'ın yaşamı ele alınmış ve detaylı bir şekilde aktarılmıştır. Son bölümde Kapoor'ın eserlerine yer verilmiş ve sanat anlayışı açıklanmaya çalışılmıştır. Sanat anlayışını felsefesi takip etmektedir. Felsefesinin açıklandığı bölümde eserlerindeki imgelere ve metaforlara da yer verilmiştir.

Çalışma sanatçının hayatı hakkında bir fikir edinilmesi ve bilgi oluşturabilmesi için ele alınmıştır. Yaşamının önemli dönüm noktalarına değinilmiş bu dönüm noktalarının sanatına nasıl yansıdığı aktarılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın genelinde Anish Kapoor'ın yaşamı, sanatı ve felsefesi detaylı olarak araştırılmıştır. Felsefesi aktarılırken alt madde ile geliştirilmiş olup eserlerindeki metaforları açıklamak önemli bulunmuştur. Eserlerini nesne olarak görmeyen Kapoor için, özellikle eserlerinde yarattığı imgeleri anlamak onu anlamayı kolaylaştıracaktır. Kullandığı malzemeler ve eserlerini konumlandığı mekânlar ve boyutları da eserlerini anlamamanın bir parçası olduğu için tüm bu detaylara çalışma içerisinde yer verilmiştir. Yaşamı boyunca gelişen ve değişen sanat görüşü tarihsel bir akışta aktarılmıştır. Çalışmanın temel amacı ise heykel sanatına ilişkin kronolojik süreçteki

gelişmeleri ve dönüm noktalarını aktararak özellikle post modern dönemin en büyük temsilcilerinden biri olan Anish Kapoor'un yaşamı, sanatı ve felsefesini yorumlamaktır.

Anahtar Kelimeler: Anish Kapoor, Heykel Sanatı, Post-modern, Mekân, Objeler



ABSTRACT

EXAMINATION OF ANISH KAPOOR AND HIS WORKS IN THE CONTEXT OF SCULPTURE ART STORY

ADİLOĞLU, Fatma

M.Sc., Art and Design Department, Altınbaş University

Supervisor: Prof. Dr. Ferit ÖZŞEN

Date: July 2022

Page: 121

The study was carried out to reveal the art and life of Anish Kapoor, a British citizen of Indian origin and the most important representative of postmodern sculptors. There are three sections in the study, and these sections primarily cover the literature information in order to better understand Anish Kapoor and to understand what is conveyed in the study more easily. After transferring the art of sculpture, Anish Kapoor's life was discussed and explained in detail. In the last section, Kapoor's works are included and his understanding of art is tried to be explained. His philosophy of art is followed by his philosophy. In the section where his philosophy is explained, the images and metaphors in his works are also included.

The study was handled in order to get an idea about the artist's life and to create information. The important turning points of his life were mentioned and it was tried to convey how these turning points were reflected in his art. Throughout the study, Anish Kapoor's life, art and philosophy were investigated in detail. While conveying his philosophy, it was developed with a sub-item and it was found important to explain the metaphors in his works. For Kapoor, who does not see his works as objects, understanding the images he created in his works will make it easier to understand him better. All these details are included in the study, as the materials he uses and the places where he places his works and their dimensions are also a part of understanding his works. His view of art, which developed and changed throughout his life, was conveyed in a historical flow.

The main purpose of the study is to give information about the life, art and philosophy of Anish Kapoor, who is the greatest representative of the postmodern period, by conveying the developments and turning points in the chronological process of the art of sculpture.

Keywords: Anish Kapoor, Sculpture Art, Post-modern, Space, Object



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET	v
ABSTRACT	vii
ŞEKİL LİSTESİ	x
1. GİRİŞ	1
1.1 HEYKEL SANATI NEDİR?.....	2
1.2 ENDÜSTRİ ÇAĞI ÖNCESİNDE HEYKEL SANATI VE AKIMLAR	4
1.3 HEYKEL SANATINDA MALZEME SEÇİMİ.....	27
1.4 ENDÜSTRİ ÇAĞI VE SONRASINDA AKIMLARIN HEYKELCİLİĞE ETKİSİ	29
2. ANISH KAPOOR’UN YAŞAMI	46
2.1 BİYOGRAFİSİ.....	46
2.2 ESERLERİ.....	48
3. ANISH KAPOOR VE SANATI	63
3.1 SANAT ANLAYIŞI	63
3.2 SANAT FELSEFESİ.....	74
3.2.1.Kullandığı İmgeler	91
4. SONUÇ	100
REFERANSLAR	106

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1. <i>Lespugue Venüsü</i> , M.Ö. 26000-25000, Paris Musée de L'Homme.....	5
Şekil 1.2. <i>Willendorf Venüsü</i> , M.Ö. 28000-25000, Viyana Doğa Tarihi Müzesi.....	6
Şekil 1.3. <i>Adab Kralı Lugal Dalu Heykeli</i> , M.Ö.3000, İstanbul Arkeoloji Müzesi.....	8
Şekil 1.4. <i>Akbabalar Steli</i> , M.Ö.2600-2350, Louvre Müzesi.....	10
Şekil 1.5. <i>Naram-sin Steli</i> , M.Ö. 2254-2218, İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi.....	11
Şekil 1.6. <i>İştar Kapısındaki Boğalar</i> , M.Ö. 575, Bergama Müzesi.....	12
Şekil 1.7. <i>Ejderha-Yılanlar</i> , M.Ö.575, Bergama Müzesi.....	12
Şekil 1.8. <i>Tören Yolundaki Muhafız Aslanlar</i> , M.Ö.575, Bergama Müzesi.....	13
Şekil 1.9. <i>Hammurabi Steli</i> , M.Ö.1792-1750, Louvre Müzesi.....	14
Şekil 1.10. <i>Ebu Simbel Tapınağı</i> , M.Ö.1264, Mısır.....	15
Şekil 1.11. Attika, <i>Anavysos Kros</i> , M.Ö.530, Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi.....	17
Şekil 1.12. Attika, <i>Berlinli Kore</i> , M.Ö.570-560, Berlin Müzesi.....	18
Şekil 1.13. Praxiteles, <i>Knidos Aphrodites</i> , M.Ö.4.yüzyıl, Münih.....	19
Şekil 1.14. Myron, <i>Discobolos</i> , M.Ö.450, Glyptothek, Münih.....	20
Şekil 1.15. <i>Bergama Sunağı</i> , M.Ö.2.yüzyıl, Bergama Müzesi.....	21
Şekil 1.16. Donatello, <i>Davut</i> , 1408, Bargello Ulusal Müzesi.....	22
Şekil 1.17. Michelangelo, <i>San Pietro Pietası</i> , 1506-1626.....	23
Şekil 1.18. <i>Meryem'in Ölümü</i> , Strasbourg Katedrali, 1230.....	24
Şekil 1.19. Gian Lorenzo Bernini, <i>Apollon ve Daphne</i> , 1622-1625, Borghese Galerisi... 25	25
Şekil 1.20. Antonio Canova, <i>Üç Güzeller</i> , 1817, Hermitage Müzesi.....	26
Şekil 1.21. Auguste Rodin, <i>Düşünen Adam</i> , 1882, Rodin Müzesi, Paris.....	31
Şekil 1.22. Auguste Rodin, <i>Yürüyen Adam</i> , 1878, Stanford Müzesi.....	32
Şekil 1.23. Auguste Rodin, <i>Balzac Anıtı</i> , 1897 Rodin Müzesi, Paris.....	32
Şekil 1.24. Aristide Maillol, <i>Hava</i> , 1938, Müller Müzesi.....	33
Şekil 1.25. Constantin Brancusi, <i>Öpücük</i> , 1912, Centre Pompidou- Brancusi Atölyesi.. 34	34
Şekil 1.26. Constantin Brancusi, <i>Uyuyan Güzeli</i> , 1909- 1917.....	35
Şekil 1.27. Picasso, <i>Kadın Başı</i> , 1910, Metropolitan Sanat Müzesi.....	36
Şekil 1.28. Umberto Boccioni, <i>Boşlukta İlerleyen Süreklilik Biçimleri</i> , 1913, Tate Modern, Londra.....	37
Şekil 1.29. Henry Moore, <i>Unesco Yaslanan Figür İçin Çalışma Modeli</i> , 1957, Tate Modern, Londra.....	38
Şekil 1.30. Alberto Giacometti, <i>Kaşık Kadın</i> , 1927.....	39
Şekil 1.31. Vladimir Tatlin, <i>3. Enternasyonal Anıtı</i> , 1920, Gosizdat, Petrograd.....	40
Şekil 1.32. Naum Gabo, <i>Linear Konstrüksiyon</i> , 1943, Tate Modern, Londra.....	41
Şekil 1.33. Marcel Duchamp, <i>Çeşme</i> , 1917.....	42
Şekil 2.1. Anish Kapoor, (2001).....	46
Şekil 2.2 Anish Kapoor, (2020).....	58
Şekil 2.3. Anish Kapoor, <i>Untitled</i> , 2007.....	49

Şekil 2.4. Anish Kapoor: <i>1000 Names</i> ,1982, Royal Academy of Arts 2009	50
Şekil 2.5. Anish Kapoor, <i>Mother as a Mountain</i> , 1985, Walker Art Center, Minneapolis, US	51
Şekil 2.6. Anish Kapoor, <i>Here and There</i> ,1987, Planetary Sciences in Prato.....	52
Şekil 2.7. Anish Kapoor, <i>Black Fire</i> ,1990	52
Şekil 2.8. Anish Kapoor, <i>Three Withces</i> ,1990, National Gallery of Canada	53
Şekil 2.9. Anish Kapoor, <i>Building for a Void</i> ,1992, Seville,Spain.....	54
Şekil 2.10. Anish Kapoor, <i>Mountain</i> , 1995, Simcoe Park,.....	55
Şekil 2.11. Anish Kapoor, <i>Taratantara</i> ,1999, BALTIC Centre for Contemporary Art ..	56
Şekil 2.12. Anish Kapoor, <i>Cloud Gate</i> ,2006, Millennium Park, Chicago, US.....	57
Şekil 2.13. Anish Kapoor, <i>Svayambhu</i> ,2007, Royal Academy of Arts 2009	58
Şekil 2.14. Anish Kapoor, <i>Temenos</i> ,2010, Middlesbrough F.C. Riverside Stadium.....	59
Şekil 2.15. Anish Kapoor, <i>Turning the World Upside Down</i> , 2010, Crown Plaza, Isreal Museum, Jerusalem.....	59
Şekil 2.16. Anish Kapoor, <i>Arcelormittal Orbit</i> ,2012, Queen Elizabeth Olympic Park London	60
Şekil 2.17. Anish Kapoor, <i>Art Nova</i> , 2013, Matsushima, Japan.....	61
Şekil 2.18. Anish Kapoor ve 2. eşi Sophie Walker	62
Şekil 3.1. Anish Kapoor, <i>Sky Mirror</i>	64
Şekil 3.2. Anish Kapoor, <i>Marsyas</i> ,2002-2003, Tate Modern.....	65
Şekil 3.3. Anish Kapoor, <i>Adam</i> ,1988-1989, Tate Modern.....	72
Şekil 3.4. Anish Kapoor, <i>Ghost</i> ,1997.....	73
Şekil 3.5. Anish Kapoor, <i>Descent into Limbo</i> ,2016, Havana.	73
Şekil 3.6. Anish Kapoor, <i>In The Presence of From II</i> ,1993, Lisson Gallery	74
Şekil 3.7. Anish Kapoor, <i>A Wing at the Heart of Things</i> ,1990, Tate Modern.....	76
Şekil 3.8. Anish Kapoor, <i>Void (Hiçlik)</i> ,1989.....	79
Şekil 3.9. Anish Kapoor, <i>Ishi's Light</i> , 2003, Tate Modern	83
Şekil 3.10. Anish Kapoor, <i>Dirty Corner</i> , 2015, Versailles.....	84
Şekil 3.11. Anish Kapoor, <i>C-Curve</i> , 2007, Château de Versailles	86
Şekil 3.12. Anish Kapoor, <i>My Red Homeland</i> ,2003, Royal Academy of Arts	88
Şekil 3.13. Anish Kapoor, <i>Shooting in the Corner</i> ,2009, Austrian Museum of Applied Arts.....	89
Şekil 3.14. Anish Kapoor, <i>When I Was Pregnant</i> ,1992, Manchester Art Gallery	90
Şekil 3.15. Anish Kapoor, <i>Descension</i> ,20114, Galleria Continua, Italy	94
Şekil 3.16. Anish Kapoor, <i>Alba</i> , 2003, Lisson Gallery	96

1. GİRİŞ

Çalışma başlangıçtan itibaren heykel sanatını, bu sanatın çağlar boyunca uğradığı değişimleri ve dönüm noktalarını anlatmış olup, sonrasında post modern kuşağın en önemli temsilcilerinden biri olan Anish Kapoor'un doğumundan günümüze kadar ki gelişim süreçlerini, heykel sanatına başlamasını ve sanatıyla felsefesini açıklamaya çalışmıştır. Kapoor'u ve eserlerini daha iyi anlayabilmenin ön koşulu olarak hayat hikayesi kronolojik sıra ile incelenmiştir. Anish Kapoor sanatını ve felsefesini anlayabilmek için eserleri üzerinden açıklamalar yapılmıştır.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde öncelikli olarak, heykelciliği anlamak ve doğru yorumlayabilmek adına dönemlere ayrılarak heykel sanatına dair bilgiler verilmiştir. Heykel sanatının, tarih öncesinden bugüne kadar nasıl değişime uğradığını bilmek, Anish Kapoor sanatını ve eserlerini yorumlarken birer yol gösterici olmuştur. Özellikle sanatta belirleyici olmuş dönüm noktalarına ve önemli temsilcilerine yer verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, heykel sanatının en önemli temsilcilerinden, Hint asıllı İngiliz vatandaşı, Kraliyet Akademisi üyesi ve post modern çağın en önemli heykeltıraşlarından biri olan Anish Kapoor'un yaşamına yer verilmiş. Bu bölümde Kapoor'un doğumundan itibaren yaşadıkları kronolojik sıra ile aktarılmıştır. Eserini yalnız bir obje olarak görmeyen ve objelerini zamansız olarak tasarlayan Kapoor'un o eserlerde ne anlatmak istediğini anlayabilmek için öncelikli olarak, o güne gelene kadar başından geçenleri aktarmak gerekmektedir. Sanatının oluşumunda ve felsefesinde yaşadıklarının çok etkili olduğu bilinen, doğu ile batıyı eserlerinde birleştiren sanatçının doğduğu coğrafyayı bilmek, eğitim hayatına hâkim olmak önemlidir.

Üçüncü bölümde Kapoor'un sanat anlayışına, felsefesine ve eserlerinde kullanmış olduğu metaforlara yer verilmiştir. Bu bölümde sanatçının kendi ifadelerine sıklıkla yer verilmiş, sanata dair fikirleri, bakış açısı ve felsefesi doğrudan aktarılmıştır. Kapoor'un sanat yaşamını etkileyen sanatçılara yer verilmiş, onu besleyen akımlar hakkında bilgi verilmiş, kendi gelişimi ve post modern dönemin sanatçıdaki izleri irdelenmiştir. Kullandığı malzemelerin, kök nedenlerine inilmiş ve bunun sanatına nasıl yansıdığı açıklanmıştır. Kapoor'un sanat felsefesini anlayabilmek için felsefeyle olan ilişkisini de bilmek gerekmektedir. Özellikle Platon'un ışığında, felsefi metinlerin eserlerinde yarattığı içsel yolculuğu anlamak

gerekmektedir. Bu bağlamda çalışmanın üçüncü bölümünde sanat felsefesi açıklanmaya çalışırken, aynı zamanda faydalandığı imgeler ve metaforlara yer verilmiştir.

Kapoor'un sanat kültürünün oluşmasında Avrupa kültürünün yanı sıra, Asya kültürüne de hâkim olması oldukça etkili olmuştur. Özellikle pigment kullanımı, mistisizmi ve spiritüalizmi sanatında belirgin bulunmuştur. Kibutz 'da aldığı eğitim Kapoor'a liberal bir bakış açısı kazandırmış ve dönüm noktası olmuştur. Mühendislik eğitiminden sonra sanatla tanışmış, post modern kültürünü öğrenmiş ve eğitimine İngiltere'de devam etmiştir. Eklektik bir tarzı olan sanatçının, eserlerini anlamak için devasa boyutta inşa ettiği heykeller için kullandığı ölçü aletleri, eserlerin oluşum sürecinde faydalandığı mühendislik ve mimarlık çalışmaları ele alınmıştır.

1.1 HEYKEL SANATI NEDİR?

Heykel sanatının tarihi incelendiğinde, heykelcilik, temelde bir obje olarak görülmüştür. Heykel, özünde bir düşünüş şekli olarak var olmuş, bir dönemin bilgisi veya anlatılmak istenen bir dönüm noktasının ifade edilmiş şekli olmuştur. İlkel toplumlar için, bir kulübe ve bir imge arasında yararlılık açısından hiçbir fark yoktur. Kulübelere onları yağmurdan, rüzgârdan, güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korurlar; imgeler ise, onları, doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşı korurlar. Başka bir deyişle, resimler ve heykeller büyüsel amaçlarla kullanılırlar (1994: 34, 40). 18.yüzyıldaki sosyo-politik düzenle birlikte, sanatta daha çok kişisel estetik ön plana çıkmış ve "güzelin" bir obje olarak algılanması önemli bulunmuştur.

Sonrasında, sanatın, sanat için olduğuna yönelik eğilim artmış olsa da sanatın, kendi içerisindeki araştırmaları, geleneksel sanat anlayışının geri planda kalmasına yol açmıştır. İlk olmamakla birlikte, bu kapsamda Rodin, o güne değin sürdürülen heykel sanatı anlayışını yıkararak, bitmemişlik hissi uyandıran eserler ortaya çıkarmaya başlamıştır. Bununla birlikte duygunun aktarımı, modernlikten kurtulma ve sınırların olmadığı sanat anlayışı için primitif ve kabile sanatlarının yansıtılması, sanatçının, içe dönük araştırmalarının yansıtılması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanat eserleri, tamamıyla eserin yapıldığı dönemi yansıtmıyor olsa da sanatçı eseriyle o döneme ilişkin bilgi vermektedir. Özellikle primitif yaklaşımlar, özüne bakıldığında,

yerleşik yaşama geçmeden önceki sanat yapma isteğine ve şekline yaklaşılmaya çalışılmakla birlikte, ideolojik yapıdan uzaklaşmaması nedeniyle var olan sanat anlayışına karşı bir tepki olarak okunmaktadır. Burada esasen anlatılmak istenen, aslında sanatın, estetik bir obje olmadığı değil. Heykel sanatının, estetik bir obje olabilirken aynı zamanda bir bilgi objesi de olduğudur.

Tarihteki pek çok yenilikte olduğu gibi heykelcilik de kendinden önceki verileri işleyip onu temellendirerek, üstüne koymaya devam etmiştir. Tarih boyunca insanın yaşam alanı, alışkanlıklarının değişmesiyle birlikte heykelin tarih süreci içerisinde yapılış amacı ve icra ediliş şeklide değişikliğe uğramıştır. Sanatçı, giderek daha özgür bir rol üstlenmeye başlamıştır. Çağımızda sanatçı, eserini yaparken herhangi bir dini temsile ya da ideal bir figür ortaya çıkarmaya odaklanmaktan vazgeçip, daha çok sanatçı merkezli ve yaratıcı eserler ortaya çıkarmıştır. Süreç içerisinde, heykel, yalnız bir biçimlendirme işlemi olmaktan çıkıp aynı zamanda malzemeyle kurulan ilişki bakımından da önemli bulunmuştur.

Sanat tarihi araştırmalarına bakıldığında, malzeme ve mekân kavramları giderek daha fazla önem kazanmış ve kendi başına bir yaklaşım haline gelerek bilgi aktaran bir düzeye gelmiştir. Heykel, bir duygu ve düşünce ifade ediliş şekli olmasının yanı sıra malzeme arayışı ve buna yönelik araştırma sürecinin gerçekleşmesini de anlamlı kılmıştır. Bu sebeple bir heykelin çözümlenmesi gerektiğinde, yalnız biçimsel bir çözümlenme yapmak yeterli olmamakta aynı zamanda da malzemenin nedenselliğine yönelik de ilişki kurulması gerekmektedir. Bu sebeple heykel yapılırken aktarılmak istenen düşünce esas alınarak ona uyumlu olacak şekilde malzemenin şekillendirilmesi ve hatta gerekirse, malzemenin yapısını değiştirmek gerekmektedir.

Tarih içerisinde heykelle ilgili değişen bir başka unsurda, mekân kavramıdır. Başlangıçta malzemenin yalnızca biçimlendirilmesi olarak görülen heykel, kütlenin doldurduğu alanla da mekânı ilişkilendirmiştir. Modern dönem sonrasında ise mekân kavramı gelişmiş ve kavramsal bir boyut ön plana çıkmaya başlamıştır. Özetle, heykeldeki mekân anlayışı, yalnız bir malzeme olmaktan çıkmış aynı zamanda da duyguyu ve düşünceyi ifade eden her şeye dönüşmüştür. Bir bakıma heykel sanatı yapmak yani onu bir yere koymak da heykel sanatının kapsamına girmiştir.

Heykeltıraş, yaratım aşamasında sadece malzemeye şekil verme sorunuyla karşı karşıya değildir aynı zamanda mekânla ve malzemenin niteliğiyle, anlamsal olarak karşılamak istediği şeye bağlamsal katkısının ne olduğuyla da ilgilenmektedir.

1.2 ENDÜSTRİ ÇAĞI ÖNCESİNDE HEYKEL SANATI VE AKIMLAR

Genel tanımı ve uygulanış şekli itibari ile, heykeltiricilik, temelde var olan bir malzemeye, yeni bir biçim kazandırma yoluyla, sanatçının, kendi düşüncesini aktarma şeklidir. Heykelin, malzemeye bağlı bir sanat olması aynı zamanda sanatçının da duygu ve düşüncesini aktarmasının bir yolu olarak görülmesidir. Bu sebeple sanatçı, sanatını gerçekleştirirken malzemeye oldukça önem göstermektedir.

Sanat eserlerinde, kamusal alanda yer alan geleneksel heykel anlayışının kalıcılığı esas alındığında, sanatçının, ortaya koymayı hedeflediği ve aktarmak istediği düşüncenin, daha fazla süre içerisinde, daha fazla sayıda izleyiciyle buluşması gerekmektedir. Bu kalıcılık heykel yapılırken bronz, mermer gibi dayanıklı malzemeler tercih edildiğinde sağlanabilir. Günümüzde her ne kadar başka materyal ile heykeller yapılıyor olsa da (buz, kum gibi) bu tarz malzemeler, ileriye dönük korunması zor materyallerdir.

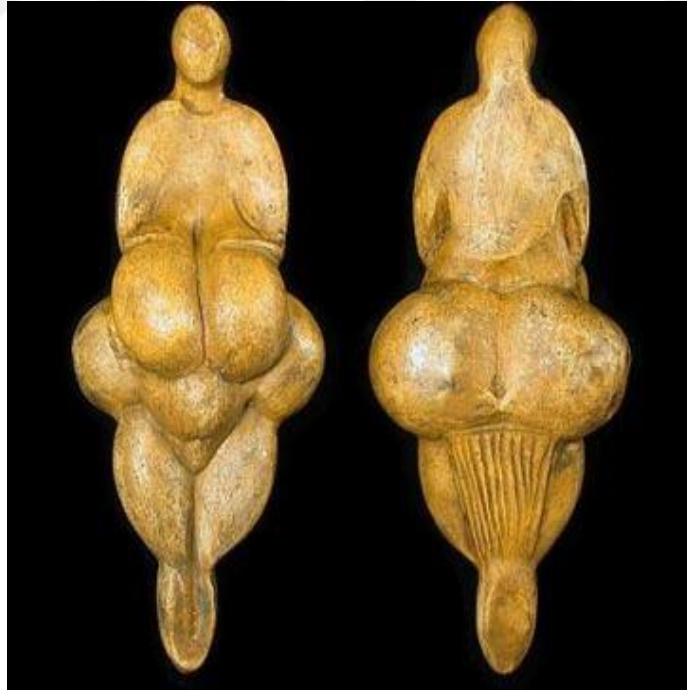
Geçmişten günümüze, eserin, daha dayanıklı olması ve uzun yıllar korunması için ahşap, metal gibi dayanıklı malzemeler seçilmiş ya da özellikle bu malzemeler tercih edilmiştir. Ancak diğer malzemelerden yapılanlar, günümüze kadar ulaşmayı başaramamıştır. Bu sebeple de heykeltiricilik için dayanıklı olarak nitelendirilen malzemelerin bütününe “geleneksel malzeme” denmektedir.

İnsanlık tarihine bakıldığında, insanın, doğada bulunan materyalleri kendi ihtiyaçları doğrultusunda kullanabileceğini keşfetmesi yaklaşık olarak 30.000 yıl önceye dayanmaktadır. Tarih öncesi çağlarda estetik anlayışını aktarmanın yollarından biri olan heykelde, sonraki dönemlerinde geleneksel malzemeler ekseninde yeni arayışlara girilmiştir. Bu arayışları daha iyi anlayabilmek için tarih boyunca değişen unsurları ve malzeme unsurlarını çok daha yakından incelemek gerekmektedir.

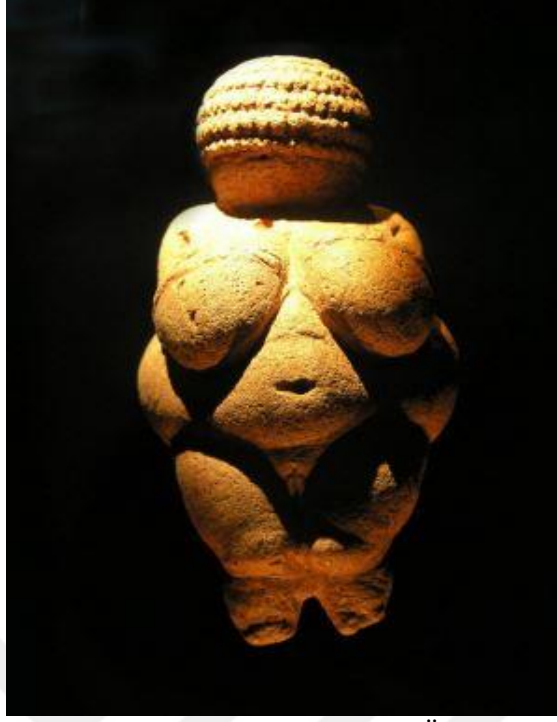
Tarih öncesi insan yaşamına bakıldığında görülmektedir ki, insan öncelikli olarak hayatta kalmaya çalışan ve bu bağlamda da ihtiyaçlarını karşılamak için uğraş veren bunun için

Paleolitik Çağı döneminde avcılık ve Neolitik Çağ döneminde de tarımla uğraşan bir varlıktır. Bu sebeple de o dönem içerisinde ortaya çıkmış olan ilk eserler, o çağın insanı ve yaşamı üzerine olmuştur. Göçebe yaşamın yaygın olduğu dönemler de eserler daha çok işlevsel ve taşınabilir yapılmış, bu sebeple de ağırlık yapmayacak maddeler özellikle tercih edilmiştir. Bu dönemde büyük ebatlarda çalışacak yontma malzemeleri yok. Sonrasında ise tarımın insan hayatına girmesi ile yerleşik yaşama geçiş başlamış ve eserlerdeki bereket kavramına atıf artmıştır. O döneme ilişkin ilk eserlerinden olan kesici ve delici aletler avcılık için kullanılmış bunun içinde taş ve metal malzemeler tercih edilmiştir. Üst Paleolitik dönemde yapılmaya başlayan tanrıça heykelleri, tarımın insan hayatına girmesiyle yaygınlaşmıştır.

Döneme ilişkin en ünlü heykellerden biri “Venüs” heykelleridir. Bu heykellerde, özellikle dişilik organı ön planda tutulmuş bu sayede doğurganlık ve bereket üzerine önemli vurgular yapılmak istenmiştir. Yine bu dönemdeki diğer ünlü heykellerden biri “Lespugue Venüsü” ve “Willendorf Venüsü” dür.



Şekil 1.1: *Lespugue Venüsü*, M.Ö. 26000-25000, Musée de L'Homme da sergilenmektedir.



Şekil 1.2: *Willendorf Venüsü*, M.Ö. 28000-25000, Viyana Doğa Tarihi Müzesinde sergilenmektedir.

(Şekil 1.1) Lespugue Venüsü, mamut dişinden, (Şekil 1.2) Willendorf Venüsü ise kireç taşından yapılmış olup ikisi de Üst Paleolitik Çağa ait eserlerdir. İki Venüs heykelinin de ortak noktası, bereketi ve doğurganlığı temsil ediyor olmalarıdır. O dönemde yaşayan insanlar, insan hayatını irdelerken, bereketten bahsetmek istediklerinde, bunun karşılığını kadın bedeninde bulmuş ve özellikle kadın organlarını üzerinde abartılı büyüklükler yapmışlardır.

Dönemler içinde pek çok anlayışın çerçevesinde farklılaşan heykel sanatı, tarih boyunca, kültürlerin medeniyet seviyelerinin ölçütü haline gelmiştir. Dini açıdan insanların taptığı tanrıların simgesi, siyasi açıdan kahramanlarını ölümsüzleştiren bir araç konumunda olan heykel, insanın öteki dünyada yaşayan ruhunun fiziksel bedeni olarak ifadesini bulmuştur. Heykel, insanlar için, onları geleceğe taşıyan bir araç konumundadır. İnsanlık tarihi ise, tüm kültürleri ve sanat görüşlerini kapsayacak düzenli bir gelişim göstermiştir; yağma kültürü, tarım kültürü ve bilimsel teknoloji kültürü olarak sınıflandırılmaktadır. İnsanoğlu, yağma kültüründen sonra tarım kültürüyle beraber toprağa yerleşerek ve göçebe topluluklarından medeni toplumlar haline gelerek belirli iş dağılımları sayesinde meslek sahibi bireyler

haline gelmişlerdir. Bu gelişmeler doğrultusunda heykel sanatını incelediğimizde, yağma kültürden sitenin doğmasına kadar geçen zaman içinde sanat eserlerinin üslubunda anıtsal özellikler olmadığından, bu dönemin eserlerine “Primitif Halk Sanatları” denmektedir. Bu dönemde toplumlarda sitenin kurulması ile ilk kez anıtsal üsluplu arkaik eserler gerçekleştirilmiştir. Primitif halk sanatı yarı tarımcı ve çobanlıkla geçinen toplumlarda görülmektedir (Turani, 2010: 12). Primitif dönemdeki heykeller kişisel özellikler taşır ayrıca tamamen çıplak olanları bulunduğu gibi giyinik ve süslü olanları vardır. Heykellerde ifade edilen herhangi bir hareket yoktur. Primitif halk sanatlarının kabartma heykellerindeki figürlerin ayaklarının altında, mekân çizgisi bulunmamaktadır ki bu da mekân kavramının henüz gelişmediğini göstermektedir (Turani, 2010: 12). Bu dönem insanının karşısında tanımadığı evren nedeniyle sanatta primitif değerler, şematik temsili ve mekân bilincinin olmadığı bir anlayışla görülür.

Mezopotamya döneminde ise heykel, M.Ö. 3000 yılından eskiye dayanmaktadır. Günümüze kadar gelen heykellerin büyük çoğunluğunun maddesi, altın, gümüş gibi madenlerden yapılmış olanlarıdır. Kireç taşı, diyorit, mermer ve kalkerden yapılmış Sümer heykellerinin temalarını, tanrılar, krallar ve şehrin önde gelenleri oluşturur. (Şekil 1.3) Sümer heykelinin önemli örneklerinden biri olarak, Kral Gudea'nın heykeliyle İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde bulunan Kral “Lugaldu”nun heykeli” (Köroğlu, 2013) sayılabilir.



Şekil 1.3: *Adab Kralı Lugal Dalu Heykeli*, M.Ö.3000, İstanbul Arkeoloji Müzesinde sergilenmektedir.

Sümer heykellerinin çoğunlukla çıplak, ellerini göğsünün üzerinde kavuşturmuş, kürk ya da tüylü ve kalın kumaşlı etek türü elbiseler giymiş ve ibadet halinde betimlenmiştir. Başlar dik, frontal bir vücut duruşu ile sivri dirsekler, oval ve dolgun yüz hatları, kartal gagasını andıran bir burun tasarımı, kalın kaşlar, sakallar ve saçlar gür, sıkıca kapatılmış ağız ve buna tezat olarak özellikle iri yapılan gözler dikkat çekmektedir (Köroğlu,2013). Gözlerin iri ve renkli taşlar kullanarak belirginleştirilmesinin sebebi güçlü bir ifade yaratmaktır. Tanrıdan bir işaret sayıldığına inanıldığı için, Sümer heykellerinde gözler mavidir. Mısır dönemi heykel sanatındaki frontal duruş, Sümer dönemindeki heykellerle başlamıştır.

Heykeltıraş, insan figürünü bir bütün olarak ele alıp, onu orantısız işlemiştir. Her bölümün üstünde ayrıca durduğu için hem heykel hem de kabartmalarda orantısızlık dikkat çekmektedir. Baş ve yüz hatları daha çok öne çıkarılmış, ayaklara daha az önem verilmiştir. Bu, heykellerdeki orantısızlığın sebeplerindendir. Figürler, canlı bir ifadeyle değil, durağan ve geometrik forma yaklaştırılmış durumdadır. Uygarlıkların, kendi aralarında kültürel etkiler olduğu gibi, yaşanan siyasi çekişmelerin sonrasında, sanat eserleri bir çıkara dönüşmüş, eserlerin temaları arasında yer almıştır. Krallar, savaşta galibiyetlerini herkese duyurmak adına, saygının yanı sıra korku da uyandırmak için heykel yaptırmış ve stel diktirmişlerdir. Şehir merkezine ve saray girişlerine dikilen bu steller bu ifadeyi doğrulamaktadır. Her birey ve her kentin benimsediği bir tanrısı olduğu düşünüldüğünde, tanrı heykellerinin ve kabartmalarının yapılma amacının, şehrin yöneticilerinden tek farklarının dini boyutu olduğunu görüyoruz. Bu eserlerin de saygı duyma, korunma, sığınma, minnettarlık gibi insana özgü duygu ve düşüncelerin etkisinde kaldığı göz önündedir.

Sümer heykellerinde işlenen ana temalar, tanrılar ve krallarken, Lagaş kralı Gudea döneminde canlanma görülmüştür. Gudea, heykel okulu açmış, diyorit gibi zor işlenen ve sert bir taştan kendi heykellerini yaptırmıştır. (Şekil 1.4) “Akbabalar Steli” adlı stelin bir tarafında Sümer ordusunun zaferini anlatmak adına düşmanı yenişini ve akbabaların parçaladığı cesetleri, Sümer tanrısının elindeki sopayla düşmanın başını ezişi, diğer bir yandan da dini bir kutlama betimlenmiştir (Bordreuil, 2015).



Şekil 1.4: Akbabalar Steli, M.Ö.2600-2350, Louvre Müzesinde sergilenmektedir.

Naram-Sin, kendisini tanrılaştıran ilk kral olarak tarihte yerini alır (Albayrak, 2015). Sümer heykellerinde ana tema kahramanlık olup, süsleme ve anlatıma önem vermişlerdir (Sevin, 2010).



Şekil 1.5: *Naram-sin Steli*, M.Ö. 2254-2218, İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesinde sergilenmektedir.

Sümer dönemi heykel sanatının aksine, Babil dönemi eserlerinde estetik gösterişin ve zevkin önemli olduğu çalışmalar ortaya çıkmıştır.



Şekil 1.6: *İştar Kapısındaki Boğalar*, M.Ö. 575, Bergama Müzesinde sergilenmektedir.



Şekil 1.7: *Ejderha-Yılanlar*, M.Ö.575, Bergama Müzesinde sergilenmektedir.

(Şekil 1.8) “Tören Yolundaki Muhafız Aslanlar” gerçekçi göz alan tasarımlarıyla birlikte Babil döneminin ihtişamını da sergilemektedir.



Şekil 1.8: *Tören Yolundaki Muhafız Aslanlar*, M.Ö.575, Bergama Müzesinde sergilenmektedir.

(Şekil 1.9) Kanunlarıyla ön planda olan Kral Hammurabi, aynı zamanda siyasi kişiliğini, tanrı ve kral ilişkisini ortaya koyduğu ‘‘Hammurabi Steli’nde görmekteyiz. Bu dönem portrelerde ayrıntılı işçilikler, stellerde ise belirgin bir derinlik hissi verilmeye çalışılmıştır.



Şekil 1.9: Hammurabi Steli, M.Ö.1792-1750, Louvre Müzesinde sergilenmektedir.

Sümerlilerde donuk ifade, geometrik formda ve sade şekillenen figürler, Asurlularda yerini daha canlı figürlere bırakmıştır. Asurlularda, sanatın, askeri gücün öne çıktığı, keskin ve canlı bir hale geldiği görülüyor. Buna kıyasla Babil halkında, sanat, daha gösterişli bir estetik anlayışı olarak ön plana çıkıyor.

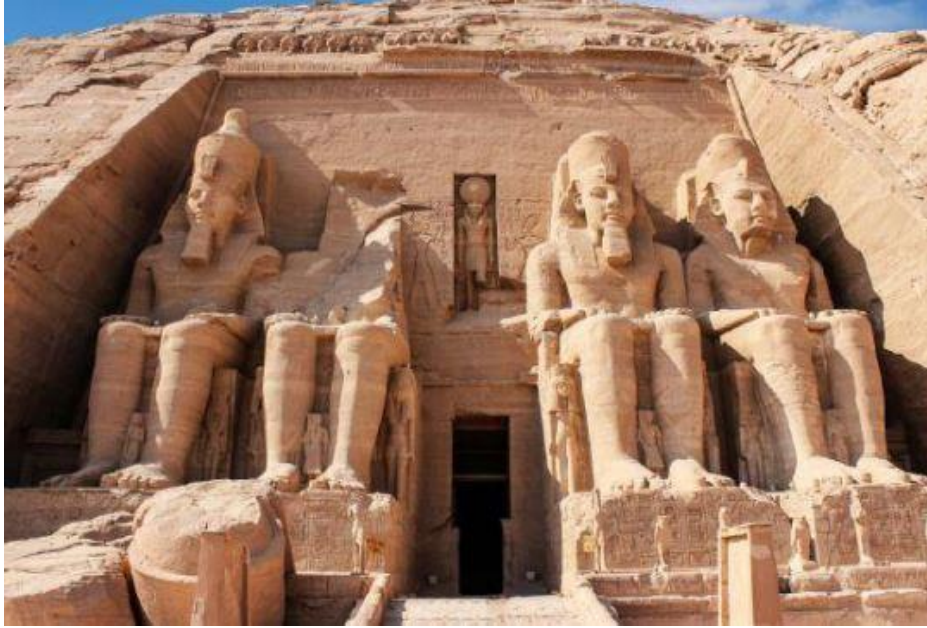
Tanrıların ve onların temsilcileri sayılan kralların, inanç sistemleri ve siyasi duruşlarını göstermek adına yapılan Mezopotamya dönemi eserleri, sahip oldukları gücü bu şekilde ortaya koyduklarını ve bu şekilde bir tavır sergiledikleri görülüyor.

“Tarih çağlarının ilk ve en büyük uygarlıklarından olan Mısır’ın, ilk dönemlerindeki heykellerinde, Paleolitik heykellerin özelliklerini bulduktan sonra, Mısır’ın belirli bir

değişme ve gelişme izleyerek büyük uygarlıklar çağının olgun anlatım niteliğine ulaştığı görülür.” (Turani, 1979: 55)

Tarım uygarlığı olarak bilinen Mısır Uygarlığı, bereketin kaynağını kendilerini yöneten kişiler olarak görmüştür. Tarih öncesi çağlarda yapılan heykellerin, özellikle cinsel organı abartılarak sembolize edilirken daha sonrasında ilahi anlam, Mısır’da yöneticilerin heykellerini dev boyutlarda yapılması olarak yeni bir form kazanmıştır. Bu durum dönemin ünlü firavunları arasında da büyük boy heykellerinin var olması bir süre sonra önemli bir güç yarışı olarak görülmüştür.

Özellikle Mısır heykeltçiliğinde sürekli olarak kullanılmakta olan frontal duruşlar vardır. En sık karşılaşılan formlardan bir tanesi bir adım ilerde olacak şekilde ayakta durulan bir figürdür. Genellikle kollar bedene yapışık olarak bir şekilde ve düzlerinin üstünde dimdik duracak şekilde resmedilmiştir.



Şekil 1.10: *Ebu Simbel Tapınağı*, M.Ö.1264, Mısır’da bulunmaktadır.

Özellikle Girit medeniyeti, heykeltçilik sanatının gelişiminde çok aktif rol oynayarak, heykel sanatında, karakteristik eserler üretmiştir. Geometrik dönem, pek çok yönden Grek sanatının var oluşundaki temelleri atmıştır (Werner, 1969).

Heykel sanatının primitif olarak ilk örneklerinin yer aldığı Geometrik Dönem, ‘figürinler çağı’ (terakota) olarak da biliniyor (Richter, Yunan Sanatı, 1959: 40.). Grek plastik sanatının örnek olarak aldığı, özgün çalışmaların yapıldığı bu dönem (M.Ö. 900-700), Yunan halkının, denizaşırı geniş bir coğrafyaya erişim kabiliyeti olup, yayılım alanı oluşturdukları bilinmekteydi. Yakın Doğu’daki zengin kültürden etkilendiği, hayal ve düşünce zenginliğinin arttığı görülmüştür. Bu süreçte özellikle 8.yüzyıl, heykel sanatı bilgi ve birikimiyle, heykelcilik geleneğinin yer ettiği dönem olarak kabul görmektedir. Geç Geometri Dönem’e ait bu geleneğin ortaya çıkıp gelişmesinde doğunun etkisi görülse de demokrasinin sağladığı özgürlük de dahil olduğunda sanatın gelişme seyri hızlanmış ve genişlemiştir (Richter, 1959).

Yunanlılar, bu sürede kendilerine has olan bir gelenek oluşturarak sert malzeme üstündeki bu etkiyi kendilerine göre yorumlamışlardır. İkel görünümünde dahi Karanlık Dönemden itibaren sanat adına yapılan kazanımlar yadsınamaz.

Kil, bronz, kurşun ve kemik gibi sert maddelerin işlenmesiyle başlayan, Mitolojik karakterin bir kısmının ilk kez üç boyutlu anlatılması, bu kazanımlara örnek olarak gösterilebilir. Yapıldıkları dönemlerde önemli ama genel manada basit görünümlü bu tür figürinlerle başlayıp, bir süre sonra mermer gibi önemli bir malzemedan heykel yapma sürecine erişen önemli görünen iki etkenden biri Yunanistan’daki mermer kaynağıdır (Richter, 1959). Diğerisi ise Yunanistan da dahil olmak üzere Ege bölgesindeki demokrasi anlayışıdır.

Yapıldıkları dönemleri bakımından, önemli rol oynayan ve bu anlamda kilometre taşı sayılan daha basit görünen Yakın Doğu medeniyetlerindeki sanat, sarayın gücüne dayalı bir unsur iken, Ege bölgesinde sanatçılar, eserlerini ortaya koyarken özgürlerdir. İnsan boyutundaki ilk Girit heykelleri 7.yüzyılın ortalarında görünmüştür (Richter, 1959). Bu heykellerin ortaya çıkışı, taş malzemeyle yapılan tapınakların oluşumuyla doğrudan ilgilidir. Ahşap malzemeyle yapılan tapınaklardan, taşla yapılmış tapınaklara geçiş bu dönem olmuştur. Taştan yapılan tapınaklar, ahşap görünümündeydi (Conti,1997).

Heykeltıraşlığın insan ölçülerinde yapılan ilk eserleriyle ortaya Kore ve Kuros terimleri ortaya çıkmış ve başta gelen konulardan olmuştur. (Şekil 1.12) Korelerde giysi ve kıvrımlarında doğallaşma, kuroslerde ise anatomik özellikler gelişmiştir. (Şekil 1.11) Mısır döneminde, figürinlerin geniş omuzlu, dar kalçalı, ince belli hallerine benzerlik gösteren Kurosler, sol ayak ileride, kollar aşağı doğru sarkık ve eller yumruk şeklinde biçimlenmiştir.

Sol ayağın önde durmasıyla daha enerjik bir duruş sağlanmış ve merkezi ağırlık dengeli bir şekilde dağıtılmıştır (Boardman,2001).



Şekil 1.11: Attika, *Anavysos Kros*, M.Ö.530, Atina Ulusal Arkeoloji Müzesinde sergilenmektedir.



Şekil 1.12: Attika, Berlinli Kore, M.Ö.570-560, Berlin Müzesinde sergilenmektedir.

“İlk büyük uygarlıklar arasında, estetik algısının oluşumundan bu yana bütün anlatım biçimlerinin düzgün bir gelişim içinde yaşadığı bir medeniyet ararsak önce Eski Mısır’ı, bunu izleyerek de Antik Yunan yani Grek sanatını görürüz.” (Turani, 1979:117)

“Knidos Aphrodites” heykelinde, Praxiteles, banyodan çıkan Afrodit’i, her ne kadar çıplak biçimlendirilse de havlu ile örtmüştür. Feminen formlarda yapılan bu heykeldeki bir diğer yenilik, yüzünde görülen melankolik ifadedir. İdealizmin özelliği sayılan ‘S’ kıvrımı ile, alın üçgen formda yapılmış, geçiş evresindeki bir eser olduğu anlaşılmıştır.” (Boardman, 2014).



Şekil 1.13: Praxiteles, *Knidos Aphrodites*, M.Ö.4.yüzyıl, Münih’de sergilenmektedir.

Klasik sanat dönemi içerisinde, sosyal ve siyasi sebeplerden daha özel ve sınırlayıcı olmuştur. Polis devletleri, dönemin sınırlandırılmış yönetim şeklidir. Klasik sanat, tapınak mimarlığı gibi projelerle, bölgede ve toplumda benimsenmiş yerel üslup ve stil kullanılmıştır. Bu projeler, döneme özgün stilin belirlenmesinde rol oynamıştır (Richter,1970).

İki dönem heykeltçiliğine bakıldığında görülmektedir ki, daha çok işlevsellik önemli olmuş ve eserler özellikle izleyici için yapılmamıştır. Ancak Grek heykelinde, izleyiciyi etkileyebilmek çok önemli olmuştur. İlk dönem Grek heykellerinde şekil vermek zor olsa da zaman içerisinde ifadeler giderek yumuşatılmıştır.

(Şekil 1.14) Özellikle Grek heykelinde, ölçü önemli bulunmuş dönemin en ünlü sanatçılarından biri olan Myron’un popüler eserlerinden biri olan “Disk Atan Adam” temelde disk atmayı değil o pozun ve gövdenin önemini vurgulamaktadır. Bu dönemde anatominin de temelleri atılmaya başlandığı için, bilim, heykeltçilikte sıklıkla kullanılmıştır.



Şekil 1.14: Myron, *Discobolos*, M.Ö.450, Münih, Glyptothek Müzesinde sergilenmektedir.

Klasik sanat dönemi içerisinde, sosyal ve siyasi sebeplerden daha özel ve sınırlayıcı olmuştur. Polis devletleri, dönemin sınırlandırılmış yönetim şeklidir. Klasik sanat, tapınak mimarlığı gibi projelerle, bölgede ve toplumda özgürleşmiş yerel üslup ve stil kullanılmıştır. Bu projeler, döneme özgün stilin belirlenmesinde rol oynamıştır. Bu esas alındığında, Helenistik dönem Klasik döneme kıyasla daha evrensel olmuştur (Mansel,2004). M.Ö.4.Yüzyıl başlarındaki inanç sistemi değişim göstermiş, bununla birlikte, tanrılar ve tanrıçaların heykelleri değişmeye başlamıştır.

Din olgusunun değişmeye başladığı bir takım felsefe anlayışı görülmüştür. Tanrılar ve tanrıçalar, insan figüründe ve günlük hayata dair konularla işlenmiştir. Helenistik dönemde görülen değişiklikler ve yenilikler, bu dönem öncesinde çıkan farklılıkların yaygınlaşmasının sonucudur.



Quelle: Deutsche Fotothek

Şekil 1.15: *Bergama Sunağı*, M.Ö.2.yüzyıl, Bergama Müzesinde sergilenmektedir.

Barok, stil, realizm gibi büyük fark yaratan özellikler, bu dönem heykel sanatıyla birlikte görülen yeniliklerden biridir. Helenistik dönem heykel sanatındaki bu yenilik, Rönesans dönemi ve sanatın sonraki dönemlerini büyük ölçüde etkilemiştir.

Antik medeniyetlere geri dönüşün anlatıldığı dönemden yavaş yavaş sıyrılıp, 14.yüzyıl'daki ekonomik, felsefi ve toplumsal değerlerin farklılaşmasıyla, daha yaratıcı ve kendine özgün bir döneme geçiş yapılmıştır (Şişman, 2011:120).

Rönesans, 16.yüzyıl'a kadar etkisinin devam ettiği, Orta çağ geleneklerini ortadan kaldırmış, Batı ve Orta Avrupa'ya yayılmıştır. Yunan sanatında ve Helenistik dönemdeki ahenk, gerçeği yansıtma ve güzellik algısı geri gelmiştir. Rönesans dönemindeki bu 'geriye bakış' o dönemden farklı olarak karaktere ve ruhsallığa önem vermiştir (Şaşmazer,2006:26).

Rönesans dönemi, Yunan dönemindeki, resmi ya da heykeli yapılan kişinin ideal biçim ve ölçüleri, anlayışıyla birlikte karakter işlenmiş, ruhsal durumlarına değinilmiş ve bunu kendi açılarından keşfetmeye başlamışlardır (İbrahimgil,2008:71).

Bizans dönemi kaskatı heykel biçimleri ortadan kalkmış, Batının heykel sanatı için dönüm noktası olmuştur. Sanatçılar doğal gerçekliği kendi açılarından yansıtmış, yeni bir perspektif katmışlardır. Bu dönemde heykeltıraşlar malzeme olarak genellikle bronz, mermer ve tunç tercih etmişlerdir.

Mimariyle paralel ilerleyen heykel sanatı, Rönesans döneminde bundan ayrılmaya başlamıştır. Heykellerde donuk ifadeler kalkmış yerini figürün anatomik detaylarına ve duygularına bırakmıştır.

Bu anlatım gücüne ilgi artmış meydanlarda, merkezi noktalarda bazen de mimariyle iç içe görülmüştür. (Şekil 1.16) Bu dönemin önemli sanatçılarından biri olan Donatello, Yunan ve Roma dönemi heykel anlayışından çok etkilenmiş, antik dönemden bu yana yapılan ilk çıplak heykel olan Davut'u biçimlendirmiştir.



Şekil 1.16: Donatello, *Davut*, 1408, Bargello Ulusal Müzesinde sergilenmektedir.

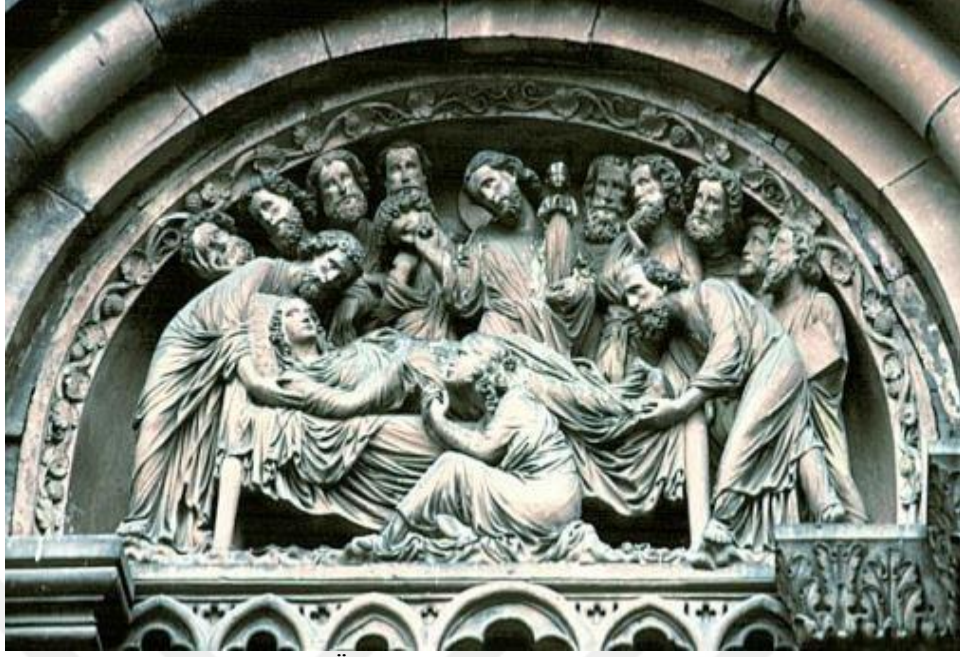
Rönesansın en başarılı sayılan eseri San Pietro Pietası, Michelangelo'ya aittir. (Şekil 1.17) Form incelikle biçimlendirilmiş, anatomik detayların bilgileri için, Orta çağ eserleri incelenmiş, ayrıntılar, derinlik duygusu katarken, İsa'nın gövdesinin dikey, Meryem'in gövdesinin yatay yerleştirildiği bir kurgu yapılmıştır.



Şekil 1.17: Michelangelo, *San Pietro Pietası*, 1506-1626, St. Pietro Bazilikasının girişinde bulunuyor.

Dönemin sanatçıları, temalarını İncil ve Tevrat'tan almış. İsa, Meryem ve melekler en çok işlenen temalar olmuştur. Heykeltıraşların dini figürleri alan eserleri katedrallerde sergilenmiş, mimariyle iç içe işlenen heykellerse, yapıların dış cephelerinde yer etmiştir. Sonrasında en belirgin yaşanan üslup değişimi Gotik dönemde olmuştur. İki dönem karşılaştığından, Grek dönemi daha çok fiziksel görüntüye önem verilirken, Gotik dönemde manevi güzellik ön plana konmak istenmiştir. Grek heykeltıraşlar, fizikselliği daha nasıl güzel yapabileceklerine odaklanırken, Gotik heykeltıraşlar, kısa bir öykü anlatmayı önemli bulmuş ve bunda Orta çağ kilisesinin etkisi büyük olmuştur.

Gotik heykelde anlatılan öykü, kutsal bulunduğu için değil ahlaki bir öğreti olduğu için resmedilmeye çalışılmıştır. (Şekil 1.18) Buna örnek olarak ise Strasburg Katedrali'nde bulunan "Meryem" in Ölümünde, ölmekte olan Meryem'i seyreden İsa'nın ifadesi, kaslarının ustaca benzemesinden daha önemlidir.



Şekil 1.18: *Meryem'in Ölümü*, 1230, Strasbourg Katedralinde bulunuyor.

Gotik heykelde, en önemli unsurlardan bir tanesi de kişilerin giysili bir şekilde resmedilmeleridir. Sanatçı, insan bedenini örtmeyi ve merak unsuru uyandırmayı tercih etmiştir. Bir kadın/erkek bedeni biçimlendirilirken, yalnızca bedenin formunu sezdirme Gotik dönemin önemli bir motifi olmuştur.

Gotik dönemden sonra dikkat çeken diğer dönem ise Barok dönemidir. Rönesans dönemi ile heykelcilik daha çok önem kazanmıştır. Grek döneminde yumuşayan form, Barok dönemi ile sertleşmeye başlamıştır. Daha önceden durgun olan heykel figürleri daha canlı bir şekilde biçimlendirilmiştir. Bu dönemde sanatçının üslubu abartılı bulunmuş ve heykeldeki kişilerin ifadelerinde abartılı jest ve mimiklere odaklanılmıştır.



Şekil 1.19: Gian Lorenzo Bernini, *Apollon ve Daphne*, 1622-1625, Borghese Galerisinde sergilenmektedir.

Barok dönemi sonrasında sanat anlayışını belirleyen diğer önemli olay ise Fransız İhtilali'dir. Yüzyılın başında iki önemli akım vardır: Neoklasizm ve Romantizm. Bu dönemde, sınıfsal yapının belirginleşmesi ve burjuva sınıfının etkisi büyük olmuştur. Ancak sonrasında endüstri devrimi etkisini göstererek bu iki akımda gölgede kalmış pozitivist bir yaklaşımla realizm ve empresyonizm etkisini göstermeye başlamıştır.

(Şekil 1.20) Dönemin önemli temsilcisi olan Antonio Canova, Grek döneminin yansımalarını eserlerinde göstermiştir. Çıplak vücut ve idealize edilmiş formların olması iki dönemin birbirine benzemesine yol açmıştır. Neoklasizm, heykeltıraşlar için önemli olan yalın güzellik olduğu için abartılı formlardan uzak durmayı tercih etmişlerdir.



Şekil 1.20: Antonio Canova, *Üç Güzeller*, 1817, Hermitage Müzesinde sergilenmektedir.

Neoklasisizmle birlikte görülen diğer akım Romantizm akımıdır ve sanatçı, daha çok duyguya yönelme eğiliminde olmuştur. Sanatçı, daha çok var oluşunun özgürlüğünü ortaya çıkarmış ve duygu odaklı üslubun savunucusu olmuştur. Bu durumda, döneme ilişkin kesin bir tanımlama yapılabildiğini güçleştirmiştir.

“19. yüzyıl sonlarına kadar heykel ve resim “doğanın taklidi” ve kusursuz güzelliğin tasviri olmuştur. Antikiteden beri süregelen oran- orantı ve kompozisyon anlayışları kullanılmıştır. Heykel sanatı, halka açık kamu alanlarında, meydanlarda ya da parklarda bulunan yapıtlarda, anıtlarda, önemli şahısların, devlet adamlarının heykel ve büstlerinden oluşmuştur. Ya da kilise ve bina cephelerini süslemek için uygulanan yapıtlardan meydana gelmiştir. Konu olarak tarihsel olay ve karakterler, kahramanlar ve öyküleri ile kutsal kitaplardan temalar ele alınmıştır. Başka bir deyişle geleneksel sanatta tema her zaman insan merkezlidir. Sanatçıya kendi görüş, duygu ve düşüncelerini katma hakkı pek verilmemiştir. Sanat kutsal, büyük, yüce kişilere, olaylara ve makamlara hizmet etmiştir.” (Çobanoğlu, 2011:10)

1.3 HEYKEL SANATINDA MALZEME SEÇİMİ

Heykel, en genel tanımıyla, “sanatsal bakış açısıyla elle şekillendirilen, üç boyutlu form” olarak tanımlanmış olup plastik anlamdaki karşılığı da “elle şekil verme” olarak ifade edilmektedir. Buradan hareketle heykelle ilgili iki önemli özellik ortaya çıkmaktadır:

- a. Form
- b. Şekillendirme

Şekillendirme kavramı, insanın zihninde bir malzemeye şekil vermek şeklinde karşılık bulmaktadır. Bu sebeple de heykelin malzemesi yığma, yontma, birleştirme teknikleriyle şekillendirilen her şeyi kapsamaktadır. Ancak ilk dönemlerden kalan bir arzu ile dayanıklı bir malzemenin seçilmesinin gerekliliği yani temel malzeme olarak kilin pişirilmesi esas alınmıştır. Kilden sonrasında taş, bronz, fildişi, kemik, ahşap gibi malzemeler kullanılmıştır. Sonrasında modern dönemle birlikte gelen belirsizlik, sonlu olma ve değişkenlik kavramına ilişkin düşünceler artmaya başlamış. Post modern heykel uygulamalarında taş, ahşap, döküm ve metal gibi organik birçok malzeme heykel sanatına dahil olmuşken bunun yanı sıra yerini plastik ve benzeri sentetik malzemelere bıraktığı da görülmüştür. Nesneyi öne çıkaran, tarihsellikten kopan ve tamamen özgün yaratıma dayanan bu yenilik hareketiyle heykel sanatı, klasik malzemeler olan taş, ahşap gibi malzemelerin alternatiflerini dönemin getirileriyle çeşitli malzemelerde bulmuştur. Modernizme kadar malzemenin dili sınırlıdır. Malzeme konuyu anlatmak için sadece bir araç olarak görülmektedir. 1960 sonrasında malzemenin plastik etkisi vurgulanmaya başlanmış ve rotası büyük ölçüde değişerek, malzemenin kendisi heykel haline gelmiştir.

Heykel malzemeleri primitif dönemden bu yana şaşmaz bir hiyerarşi içinde olmuş ve geleneksel malzemeler en tepede yer almıştır. Modernizm ve post modernizm ile bu hiyerarşi sarsılmış ancak duygusal ve sezgisel anlatılar endüstriyel malzemelerle kolayca aktarılamamasından dolayı geleneksel malzeme yeni ifade tarzlarında önemli bir yer tutmuştur. Bunda en önemli sebep geleneksel malzemelerin tarihsel birikimden gelen duygusal bir hafızaya sahip olmasıdır (Ateşli, 2017:31).

Geleneksel heykel yapımında öncelikli olarak formu çamurla modelaj yapıp istediği etkiyi alan sanatçı, daha sonra alçı kalıp alır ve içine alçı, mum, polyester vb. gibi malzemeler

dökerek heykeli dayanıklı bir malzemeye dönüştürür. Burada alçı çoğu zaman hedefe giden yolda bir araç gibi görünmüş ve çoğu zaman temel bir malzeme olarak değerlendirilmemiştir. Malzeme, farklı plastik etki yakalamak ve form yaratmak için önemli bir araçtır. Sanatçının malzeme seçimi duygu ve düşüncelerini yansıtmaya elverişli olan malzemeyi seçmeye yönelik olmakla birlikte malzemenin maliyeti de önemli etki oluşturmaktadır (Yılmaz, 2015: 229).

Bu noktada geleneksel heykel eğitiminde kalıp döküm teknikleri öğrenilirken alçı kabuk olarak ya da negatif kalıp olarak kalmıştır. Gerek ucuz ve kırılğan olması gerekse kolay tamir edilmesi onu kalıp dökümden ileri çoğu zaman götüremez. Fakat bazı heykeltıraşlar alçıyla ilgili bu ön yargıyı kırıp bu doğrultuda temel malzemenin alçı olduğu heykeller üretmişlerdir.

Medardo Rosso, yaşadığı dönemde (1858-1928), heykel sanatına yön veren öncü sanatçıların başında sayılabilir. 1900 yıllar heykelde bu tür çıkışlar yapma açısından erken bir dönemdir. Akademik ve figüratif heykel geleneğine tutucu derece bağlı İtalya’da sanatçının daha geç yankı bulması belki de bu yüzdendir. Rosso’nun uyguladığı alçı üzerine balmumu kaplama tekniği, bronz heykel dökümünün işlem basamaklarından biridir. Bu safhasının biçimsel etkisi sanatçı tarafından bir sonuç haline getirilerek olanakları araştırılmış, kişisel sanat tarzının ifadesi halinde izleyiciye sunulmuştur. Alçı formun üzerini kaplayan yarı saydam bal mumu, bir yandan alttaki formu göstermekte, öte yandan da deri tabakası gibi formu sararak kendi varlığını vurgulamaktadır. Geleneksel heykellerde bu türde teknik hata şeklinde değerlendirilen ve izleyiciden gizlenen sonuçlar Rosso’nun sanatında izleme alanına katılmıştır. Buradan hareketle, heykelin yapımında kullanılan malzemenin, ne olduğu ve kavramsal boyutta o malzemenin hangi anlayışı karşıladığı sanatçının bilinçli bir tercihinin sonucu olacaktır. Malzemenin ne olduğu sanatçının bu malzemeyi neden kullandığı ve ne şekilde kullandığı irdelenmeli bunun heykele katkısı yorumlanmalıdır.

Heykel sanatından malzemenin çeşitliliği post modern anlayışla birlikte gelmiş olsa da asamblaj olarak nitelendirilmekte olan ilk heykellerden biri 1912 yılında Picasso’nun yapmış olduğu “Gitar” isimli heykeldir. O dönemde heykelde yontu ve yığma tekniği kullanılıyor olmasına rağmen Picasso’nun kullandığı asamblaj sonrası için de önemli bir kaynak olmuştur.

“Herhangi bir çalışma heykel kavramının tamamen dönüşümü olarak belirlenebilecek ise bu çalışma Picasso'nun 1912'de yaptığı Gitar'dır.” (Hohl, 2006: 973).

1.4 ENDÜSTRİ ÇAĞI VE SONRASINDA AKIMLARIN HEYKELCİLİĞE ETKİSİ

Antik çağdaki avcılık ve tarım hayatı, bedensel ve din merkezli yaşan Endüstri Çağı ile yerini makineye bırakmıştır. Yaşam, giderek kentleşmiş ve insan gücü yerine makine gücünden faydalanılmıştır.

“XX. yüzyılın başına değin, aristokratik dünyanın kültürü, ölü dalgalar halinde devam etmiş, ancak XX. yüzyılın başından itibaren eski mimarının üslupları, akademik ve dogmatik eğitimler terk edilmeğe başlanmış, tarım yönetimleri ile dinleri, tamamen ölü, zamanını doldurmuş kurumlar haline gelmişti. Bu kültürün sanatı da kimi yaratıcı dönemlerine rağmen, kendini tekrar ederek tüketmiştir.” (Turani, 1979:432)

Dönemde, kilise ve sarayın etkisi ortadan kalmış ve haberleşmeyle ulaşımdaki değişim, sanatta köklü değişimlere yol açmıştır. Eski çağlarda kilise, kendini belirgin şekilde hissettirirken bu dönemde artık düşünce özgürlüğü savunulmuş ve sanatçıyı baskılayan otorite ortadan kalkmıştır. Bu durum, sanatçının yaratıcılığını de pekiştirmiştir. Sanat, dönem boyunca bireysel anlatının bir aracı olarak görülmüştür.

Ancak tüm bu özgürlükçü anlayışa rağmen pek çok sorun meydana gelmiştir. Bu dönemde, insan, makineye bağımlı bir hayat yaşamaya zorlanmıştır. Bu yeni materyalist düzene karşı en büyük tepkisi resim ve heykelle verilmiştir.

“Monarşik dönemlerde nesne ve figürlerin yalnız dış görüntülerinin biçimlenmesine dayanan tasvir anlatımı, inançlı sanatçı görüşlerine dayanarak terk edilmeye başlandı. Ayrıca artık sanatçı kimseye ödün vermiyor kimse için sanatını yapmıyor, yalnız kendini dış dünyaya karşı savunmak için, kendi anlatım gücünü bir silah olarak kullanıyordu. Bu nedendir ki çağımızın sanatı, 20. yüzyılın başından itibaren her şeye karşı bir başkaldırma sanatı oluyordu.” (Turani, 1980:37)

Heykelcilikte anlayışın değişmesi aynı zamanda, mekân ve zaman kavramını da değiştirmiştir. Kilisede özel alanlarda sergilenen heykeller alınmış, meydanlara halkın

ulaşımının ortasına konmuştur. Ek olarak, malzeme anlayışı da değişmiş, metal gibi geleneksel malzemenin doğal formunun kullanılması uygun görülmüştür.

Endüstri ağı ile yaşanan köklü değişim yaşamın da değişmesine yol açmış modern düşünce bağlamında modern sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Daha önce sanatın tarihsel gelişimine bakıldığında, inançların ifadesi olan eser zaman içerisinde değişmiş. Modernizm ile artık sanatçının yeni şeyler keşfetmesi beklenmiştir.

“Sonucu iyi ya da kötü olsun, XX. yüzyılın sanatçıları bir şeyler keşfetmek zorundaydılar. Dikkat çekmek için, geçmişteki büyük sanatçıların o hayranlık duyduğumuz ustalıklarına ulaşmaya çalışmak yerine, daha önce hiç denenmemiş bir şey yapmaları gerekiyordu. Gelenekten en ufak bir kopuş, eleştirmenlerin dikkatini çekip bir izleyici grubu oluşturursa, geleceğe egemen olacak bir ‘izm’ olarak karşılanıyordu. Bu ‘izm’lerden bazıları çok uzun ömürlü olmuyordu. Yine de XX. yüzyılın sanatının tarihi tüm bu durmak bilmeyen deneyleri dikkate almak zorundadır. Çünkü dönemin yetenekli sanatçılarının çoğu bu çabaların içinde olmuştur.”
(Gombrich, 1997:563)

Modernizm de heykelin en önemli temsilcilerinden biri Auguste Rodin’dir. (şekil 1.21) Eserlerinde insan anatomisi ve kusursuz görünümle uğraşmak yerine insan duygusunu aktarmaya odaklanmıştır.



Şekil 1.21: Auguste Rodin, *Düşünen Adam*, 1882, Paris, Rodin Müzesinde sergilenmektedir.

“Rodin’in heykellerinde formun parçalanması, yüzeye düşen ışığın heykellere hareket kazandırmasını sağlar ve dinamik bir etki yaratır.” (Savaş, 1977:31)

Rodin, geleneksel malzemelerden biri olan bronzu kullanmış ve eserinde ışık ve gölgeye çok dikkat etmiştir.



Şekil 1.22: Auguste Rodin, *Yürüyen Adam*, 1878, Stanford Müzesinde sergilenmektedir.



Şekil 1.23: Auguste Rodin, *Balzac Anıtı*, 1897, Paris, Rodin Müzesinde sergilenmektedir.

Rodin, Empresyonizmin önemli temsilcilerinden biri sayılabilir, özellikle iç dünyasını yansıtmayı önemsemiş, heykellerinde kullandığı aletler ve özellikle parmak izlerini bırakışı dikkat çekmiştir.

Empresyonizmin karşısında bir akım olan Post-empresyonizmin önemli temsilcilerinden biri de Aristide Maillol'dür. Empresyonizmdeki formlara karşı form bütünlüğünü savunmuştur. Özellikle sadelikten yana olan akım zarafet üzerinde durmayı tercih etmemiştir. Dönemin önemli eserleri Antikite'nin bereket sembolü olan kadın heykelleridir.



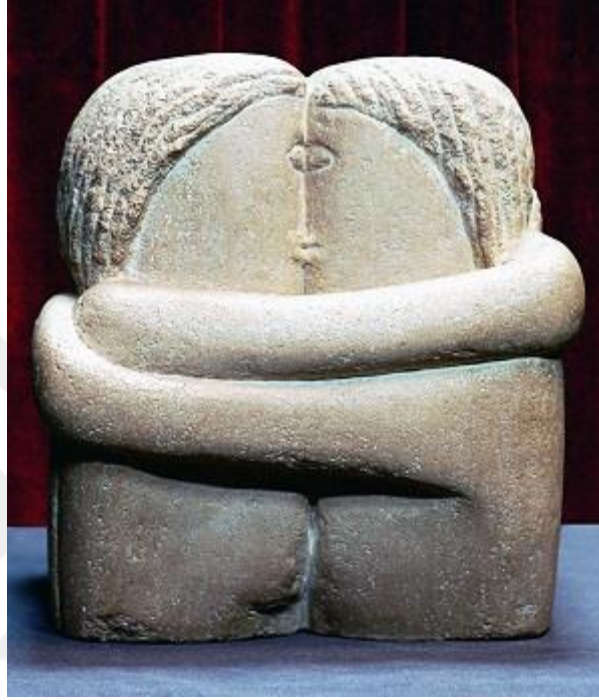
Şekil 1.24: Aristide Maillol, *Hava*, 1938, Müller Müzesinde sergilenmektedir.

(Şekil 1.24) Maillol, özellikle heykellerinde insanın zor pozlarını çalışmayı tercih etmiştir. Bu eserlerinde, kusursuz görüntüyü sağlamak onun için oldukça önemli olmuştur. Heykellerinde, bronz kullanmış ve figürlerde sadeliğin öncüsü olmuştur.

Modernizmde yenilik sadelikle anlam kazanmaktadır. Sadeliği vurgulayan bir diğer akımda Ekspresyonizmdir. Bu akım, sanatçının iç dünyasını ve duygularını vurgular. Sanatçının,

bakış açısına göre şekillenen eserler aslında sanatçının görüşünün can bulmuş halidir. Reel gerçeklikten uzak tamamen bir sübjektiflik söz konusudur.

Ekspresyonizmde, Constantin Brancusi en iyi heykeltıraşlardan biri sayılabilir. (Şekil 1.25) Özellikle “Öpücük” isimli heykeli akımın en önemli heykel eserlerinden biridir.



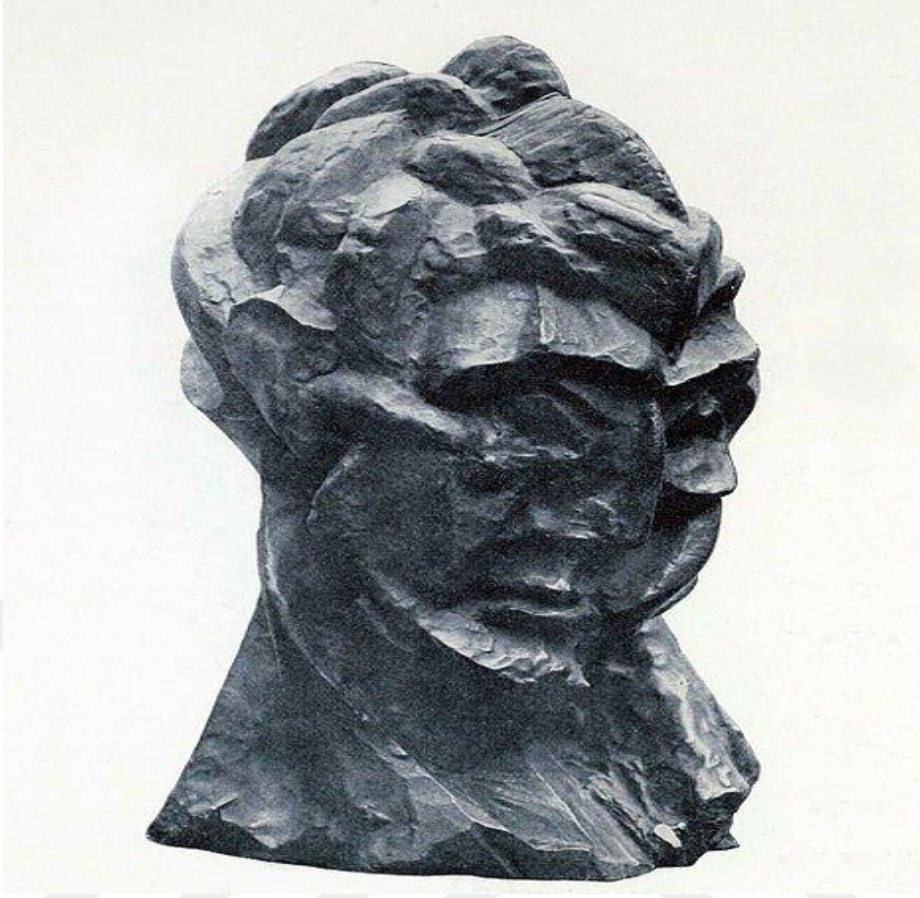
Şekil 1.25: Constantin Brancusi, *Öpücük*, 1912, Centre Pompidou- Brancusi Atölyesi

(Şekil 1.26) Brancusi'nin bir diğer önemli eseri ise “Uyuyan Güzel”dir. Öncelikle mermerden yontmuş sonrasında ışığı daha çok derinleştirmek adına bronza da aktarmıştır.



Şekil 1.26: Constantin Brancusi, *Uyuyan Güzel*, 1909-1917

Sanatta, soyutlaşma ise Kübizmle beraber gelmiştir. Özellikle, geometrik şekiller kullanılarak derinlik duygusu verilmek istenmiştir. Kübizm 'in en önemli sanatçılarında biri Picasso'dur. Afrika'nın endstrileşmeyen halkından etkilenmiş, bunu da eserlerine aktarmıştır. Eserlerinde, sanayi ürünleri kullanmayı tercih etmemiştir.



Şekil 1.27: Picasso, *Kadın Başı*, 1910, Metropolitan Sanat Müzesinde sergilenmektedir.

Modernizm heykelinde malzemeye başkaldırış fütürizmle gelmiştir. (Şekil 1.28) Öncüsü sayılan Boccioni, 1912 yılında kaleme almış olduğu “Fütürist Heykelin Teknik Manifestosu” isimli eserinde “mermer ve bronz heykellerin edebi ve geleneksel huzurunu yıkınız” ifadelerine yer vermiştir. Form olarak da geleneksel formları reddeden Boccioni, heykel malzeme dağarcığına cam, karton, demir, beton, at tüyü, deri, bez, ayna, elektrik, ışık gibi malzemelerin de girmesini önermiştir. Bu doğrultuda 1913 yılında yaptığı ‘Boşlukta İlerleyen Süreklilik Biçimleri’ adlı en bilinen çalışmasını alçı kalıp halinde bırakmış, 1916 yılında hayatını kaybeden sanatçının bu eseri 1931 yılında ilk kez bronz dökülmüştür. (Ateşli, 2017:22)



Şekil 1.28: Umberto Boccioni, *Boşlukta İlerleyen Süreklilik Biçimleri*, 1913, Londra’da Tate Modern Müzesinde sergilenmektedir.

“Yüzyılın iktisadi savaşları, krizleri, sosyal değişiklikleri toplumu olduğu gibi, sanatçıyı da iç huzursuzluklarına götürmüş ve hürriyetini sınırlamıştı. Materyalizmin sebep olduğu bu duruma sanatçı, onu sanatında parçalayıp yok etmekle vermişti. Kübist ve Ekspresyonist akımlar, eşyanın gerçek görünüş biçimini parçalamakla ilk tepkiyi göstermişler; bunu, eşyanın dış görünüşünü anlatım aracı olarak reddedip tuvalinden tüm olarak atmakla materyalizme karşı olan bıkkınlığı belirten soyut sanat akımları izlemişti.” (Turani, 1979:485)

Heykelde, soyutlamaya yönelik farklı görüşler söz konusudur. Doğal figürlerden kopan Sürrealizm, Konstrüktivizm heykeltıraşlarından bazıları figür üzerinden soyutlama yapmayı tercih etmişlerdir. Organik soyutlamanın önemli temsilcisi Henry Moore sayılabilir. Alberto Giacometti, Sürrealist çalışmalar yaparken Naum Gabo, Vladimir Tatlin Konstrüktivist heykeller ortaya koymuştur.

(Şekil 1.29) Henry Moore, eserlerinde yalnız üç boyutluluğa değil aynı zamanda boşluğu da önemsemiştir.

“Delikler daha ilk başlangıcımda heykele ve malzemeye olan sevgimin sonucudur. Daha ilk heykellerimde anladım ki her şeyi bir blok halinde, tek bir üniteye sığdırmak yaşama benzemiyor; nefes almaya gereksinim vardı. Bir deliğin bir biçimi vardır, delik biçimsizlik demek değil, kütle ile bir karşılıktır. Bu benim için estetik bir sorun olmuştur.” (Moore, 1983)

“Yüzyulumuzun heykelinde iç biçimlerin de görülmesi, ya da görülebilir hale getirilmesi gerçekleştirilmiştir. Yani iç mekân biçimlemesi de dış yüzeylerin yanında biçimlemeye dahil edilmiştir. Böylece heykele bir de boş mekân eklenmiştir.” (Turani, 1980:43)



Şekil 1.29: Henry Moore, *Unesco Yaslanan Figür İçin Çalışma Modeli*, 1957, Londra’da Tate Modern Müzesinde sergilenmektedir.



Şekil 1.30: Alberto Giacometti, *Kaşık Kadın*, 1927

Modernist heykelle doğadan tamamen kopan sanatçılar, soyutlamaya yönelmiş ve geleneksel malzemelerden uzaklaşmışlardır. Bilimin ve mimarinin gelişmesi ile modern materyaller gündeme gelmiştir. Döküm ve yontu olarak değil materyaller kaynak yapılarak ya da dövülerek biçim kazandırılmıştır. Ek olarak pleksiglas gibi yapay ve yeni malzemeler heykelticilik malzemelerine dahil edilmiştir. Bahsedilen bu malzemelerin heykelle giriş yapmasında Konstrüktivizmin önemli katkısı olmuştur.

(Şekil 1.31) Konstrüktivizm, özellikle soyut çalışmalarda matematiği önemsemiştir. Akımın öncülerinden sayılan Vladimir Tatlin, inşa prensiplerine dayalı anlayışı benimsemiştir. Soyut heykellerde, plastik unsurlara yer vermiş, boşluk ve doluluk kavramlarını önemli bulmuştur.

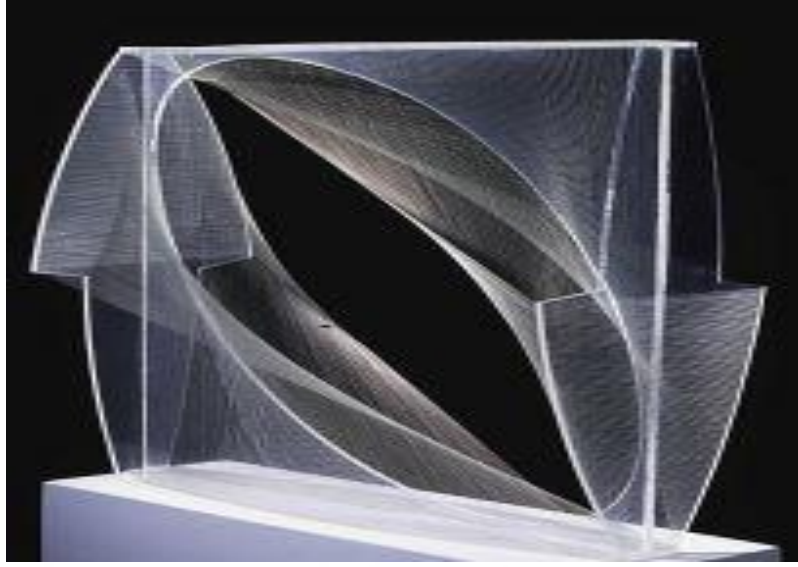
“Soyut heykeldeki plastik öğeleri araştıran Tatlin, bu sırada geleneksel malzeme ve araçların yetersiz olduğu kanısına vararak heykel yapımına yeni malzemeler ve yöntemler getirilmesine öncülük etmiştir.” (Savaş, 1977:55)



Şekil 1.31: Vladimir Tatlin, 3. Enternasyonel Anıtı, 1920, Gosizdat, Petrograd

Naum Gabo da geleneksel malzemeyi terk eden sanatçılarsan olmuş, soyutlama yaparken doğadan tamamen kopmayı tercih etmiştir. Mühendislik eğitimi almış olan Gabo, geleneksel malzemeyi reddederek çelik ve pleksiglas malzemelerini kullanmayı tercih etmiştir.

(Şekil 1.32) “Gabo’ya göre heykel, çevresindeki uzamla süreklilik içinde onun iz düşümünü oluşturur. Sanatçının yapıtları, genel olarak boş bir orta alana sahiptir. Boşlukla kendini tanımlayan bu orta alan, maddeselliği ile yapıtın varlığına tanıklık etmek yerine yerden uzama dönüşümü meydana getiren kaynaktır. Yapıtlarında var olan uzam kendini dışarıdan biçimlendirmez ve katı kütlelerle tanımlanamaz. Heykelin bu uzamı, kendini merkezden doğan bir derinlik ile ortaya çıkarır. Gabo’nun pleksiglas ve tellerle çalışmasının temel nedeni de bu uzamı ortaya çıkarma isteğidir.” (De Duve, 2002:113)



Şekil 1.32: Naum Gabo, *Linear Konstruktion*, 1943, Tate Modern, Londra

Estetik algısına ve malzemeye başkaldıran en önemli sanatçı Marcel Duchamp olmuştur. Tekniği önemsemeden yeteneğin sanat için önemli olduğunu söyleyen Duchamp, “Ready Made” tanımını da başlatmıştır. Her nesneyi sanat için bir obje olarak görmüş, geleneksel malzemeden koparak teknolojiyi ve endüstriyi doğrudan sanatın bir parçası saymıştır. Sürrealizm, kinetik heykel, pop-art akımlarının öncüsü olmuştur. Psikolojik sembollere yer vermiş özellikle Freud ve cinsel eğilimleri sanatında işlemiş ve yapıtlarına yansıtmıştır.



Şekil 1.33: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Alfred Stieglitz tarafından fotoğraflanmıştır.

Endüstri çağı 19 ve 20.yüzyıllarda sanat anlayışına çok önemli bir yön vermiştir. Bu çağda yaşanan pek çok gelişim olup yaşam kolaylaşmış olsa da toplumsal yapıda sorunlar olmuştur. Dünya savaşları, nüfusun hızla artması, işçi sınıfının baş kaldırışı ve doğanın tahrip olması dönemin baş gösteren bazı sorunlarıdır. Monarşik baskının ortadan kalkmasıyla özgürleşen sanatçılar aynı zamanda başkaldırının en önemli unsuru haline gelmişlerdir. Sanatçılar eserlerinde sıklıkla dönemlerinin sorunlarını yansıtmış ve eleştirilerini sanatları aracılığıyla dile getirmişlerdir. Bu sebeple de geleneksel sanata dair kopuş olmuş bu da Modernizmin doğmasına yol açmıştır.

Modernizm heykel sanatına yön vermiş adeta heykelin tanımının bile değişmesine yol açmıştır. Modernist heykeltıraşlar yeniden bir yapılanma sürecine girmiş, baştan başlayarak geleneksel unsurları heykelden çıkarmaya odaklanmışlardır. Bu da yeni arayışlara yol açmasının ardından modernist sanatı oluşturmuş ve soyutlama kavramını gündeme getirmiştir. Ünlü bir heykeltıraş olan Rodin heykellerinde figürü geleneksel formdan ayırmış, Maillol geleneksel pozları heykelden çıkarmış, Brancusi, Picasso, Moore ve Giacometti formu sadeleştirmiş, Tatlin ve Gabo, doğa figürlerinden tamamen ayrılarak geleneksel çizgiden tamamen kopmayı başarmıştır.

Bu dönem özelliği itibari ile geleneksel olandan kopmayı, malzemedeki gelenekselliği terk etmeyi ve doğadan kopuk soyut figürlerle çalışmayı öngörmüştür. Konstrüktivizm ve ready-made sayesinde, gelenekten kopabilmek için bilinçli bir çaba sarf edilmiştir. Ancak figüratif soyutlamada, geleneksel malzemeler önemini korumuştur. Bunun en belirgin örneklerini de Giacometti'de görmek mümkündür. Doğadan kopup sürrealist heykeller yapsa da bu heykellerde geleneksel malzeme kullanmış, yeni akımda başarılı olmasına karşın figüre geri dönmüştür.

Kısaca Modernizmle birlikte heykelde yeni bir dönem başlamış, geleneksel malzemeler hala önemli görülse de çağın tanımının dahi değişmesinde etkili olan yeni malzemeler heykel sanatına dahil edilmiştir.

Primitif dönem sonrası Arkaik ve Klasik dönemler, bu dönemlerin etkisiyle ortaya çıkan Modern dönemlerdeki ifade ve hareketlerdeki hacim ve mekân gibi heykelle özgü kavramlar form algılarıyla, günümüzdeki tanımları ve anlamları arasında farklılıklar gözlemlenmektedir. Bu farklılıklar heykelin, 19. Ve 20.yüzyılda inanç sistemlerinden bağımsızlaşmasıyla olmuştur. Sanat ve tasarım kavramlarının birlikteliği göz önünde bulundurulduğunda, her iki söylemin de özünde ifade etme içgüdü ve hümanizmin olduğu fark edilir. Buradaki hümanizm kavramını insanın gelişimi ve hayatı daha iyi yaşamaya yönelik olarak basitçe ele aldığımızda, kurgulanan her eylemin merkezinde kendimizi buluruz. Bilinçli eylemleri tetikleyen içgüdü ise bizleri daha iyi olanı aramaya yönlendirmiştir ki, bu arayış düşünsel olarak başladığı andan itibaren ifade süreci de başlamış olur. Sanat ve tasarım adına tüm aksiyonlar, objektif ve psikolojik her hareket mutlak bir gereksinim sonucunda gerçekleşmiştir. Düşünmek ve uygulamak, sanatı ve tasarımı anlatırken kullanabileceğimiz en basit temel eylemlerdir ve ihtiyacın belirlenmesiyle başlar. İnsanların varoluşundan itibaren psikolojik ihtiyaçları, ussal yaşamlarını biçimlendiren dolayısıyla yeni davranış biçimleri geliştirmesini sağlayan etkenlerdir.

O dönemdeki insan ve inançları, ihtiyaç duyduğu, korktuğu ve fayda beklediği halleri heykel vasıtasıyla elle tutulur hale getirmiştir. Günümüze kıyasla, primitif dönemdeki toplumun, teknoloji ve bilim alanındaki eksikliğiyle adını bilmediği ama varlığına inandığını düşündüğümüz bu güç ve düşünceleri, nesne haline getirerek somutlaştırdıkları ihtiyaçlarının göstergesi yine heykel olmuştur. Heykel, varlık itibariyle somut bir nesnedir ve insanların gerçekleştirmek istedikleri durumlara karşılık gelen fiziksel bir formdur.

Heykel sanatı Antik dönemde, özellikle Mısır ve Grek gibi uygarlıklarda, döneme özgü inançların timsali olmuş, geleneksel heykel tanımların bağlı kalıp, bilgi ve birikimin aktarıldığı bir alışkanlık da oluşturmuştur. Bilgi, birikim ve teknoloji 20. yüzyıla kadar gelişmiş ve heykel sanatını beslemiştir. Geleneksel yapısı, heykelin temellerinin daha sağlam atılmasına bu sebeple üslubunun kimi zaman sert ve sabit olmasına katkı sağlamış ve formu için gerekli teknolojinin gelişmesine yardımcı olmuştur. Heykel için bu gelişim seyri Rönesans döneminin başlaması için gerekli zemini hazırlamıştır ve tam karşılığı olmuştur. Çünkü Primitif dönemde kendini belli etmeye başlayan ve Arkaik dönemde esasları atılan bu ifadeyle temelleri sağlamlaşmıştır. Rönesans dönemi heykelleri, figür, ten, doku ve anatomik yapısına kadar birebir yapıldığı bir anlayışa dönüşmüş, kullanılan malzemeler değişim geçirmiştir. Rönesans dönemi resim çalışmaları gerçeği aksettirme çabasıyla heykelin nesnellğine hâkim olan, aynı heykel sanatında olduğu gibi hakiki bir nitelik arayan bir alan olma gayretidir. Resimlemeyle oluşturmaya çalışılan gerçeklik hissiyatı, resmin tek yüzeyde boya gibi malzemelerle oluşturduğu üç boyut ve somut gerçeklik duygusuyla yüzeyden dışa ya da içe doğru oluşturduğu illüzyondur. Günümüzden 40 bin yıl öncesindeki primitif sanat eserleri tarzları sebebiyle günümüz sanatçıları için kimi zaman çıkış kimi zaman kaçış noktası olmuş, yeniden gün yüzüne gelmiştir.

Primitivizmin eğilimi 19.yüzyıl sonu ile 20.yüzyıl döneminde belirmiştir. İnsanları eşyaların kökenlerini araştırmaya iten bir eğilimdir. Sanatı ve nasıl var olduğunu öğrenmeye ve anlamaya çalışanların ilkel sanata odaklanmasıyla başlamıştır.

İlkel sanattan faydalanma şekilleri, sanat akımlarının hızla çoğalmasıyla değişiklik göstermiştir. Ekspresyonizm, endüstrileşme ve kentleşme ile insanın hayatındaki etkileri konu alırken, bunu soyutlamayla yapmıştır. Bu yaklaşımıyla ilkel dönem sanat anlayışının form üsluplarına yakın olmuşlardır. Buna örnek verilebilecek sanatçılardan biri Erns Barlach'dır. Kendisi eserlerinde sanayileşme sonrasında hayatları kısıtlanan insanları primitif heykel figürleriyle benzetmiştir. Rastlantı ve bilinçten uzaklaşan alanlardan biri Dadaizm olmuştur. Yine farklı bağlamlarda primitif sanattan faydalanmıştır. Gerçekdışı ve fantastik konularla, insana hayallerle ulaşma gayretindeki bu anlayış, primitif dönemin varlığından etkilenmiştir.

Özetle, modern dönem sanatçıların, modernlikle birlikte gelen sorunlara karşı tavır almalarıyla birlikte ortaya Primitivizm anlayışı çıkmış oldu. Bu anlayış aslında, ilkel dönem

insanların sanatını, 20.yüzyıl şartları ile tekrar yorumlanmasıdır. Sanayi, toplum için kurtarıcı olabilirken aynı zaman da sorunların kaynağı da olmuştur.

Klasik ezberlerden kurtulan heykel sanatında, malzeme çeşitliliği genişlemiştir. Heykele ait olan kavramlar silinmeye başlamıştır. Geometrik ve keskin yüzeyler, farklı cisimlerle yapılan kolajlar, rölyefe benzeyen volümlerle, Kübizm de primitif dönemi kaçış noktası olarak görmüştür. Heykel sanatı, mekândaki hacmi ve kurgusuyla, malzemenin şekillendirilebilirliğiyle var olmuştur. Heykelin bu döneme kadar olan bu üslubu kırılmış, anlamlarıyla tezatlık yaratacak malzemeler seçilmiş ve mekân-cisim algısı değişmiştir. Heykel kendi esas kimliğini tekrar tanımlamış ve başka niteliklerle tanımlanan yeni bir boyuta geçmiştir. Minimalizm, Arazi sanatı ve Kavramsal sanat gibi birbirinden farklı alanlarda genişlemiş olsa da heykelin temelinde yani; hacim ve boşluk kavramlarıyla çakışmıştır. Enstalasyon, asamblaj, hazır nesne gibi heykelden faydalanan konuların ortak noktası, heykelsi özelliklerin ve değerlerin bilincinde olmasıdır. Döneme göre değişen ve gelişen malzeme ve materyal, mekân kavramı gibi noktalar ele alınmıştır. Modern toplumda, insanın dünyayı algılama şeklini temellendiren ilkel dönemdeki toplumların inanç sistemleri ve sanat anlayışını birleştiren Anish Kapoor, granit, pigment ve alçı kullanarak biomorfik ve geometrik formlarda heykeller yapmıştır. (Şekil 2.12) Chicago yansımaları görünen Cloud Gate isimli eserin Hint kültüründeki anlamı Yoni ve Lingam olan sembolünden etkilendiği görülmektedir.

Bu sembole gönderme yapan eser, kadın ve erkek üzerinden tanımlanan ikiliğin felsefesini bünyesinde barındırır. Yoni ve Lingam, vajina ve testisi bir arada taşıyan, Hint kültüründeki en eski ikilik kavramını temsil eden semboldür. Ne sadece vajina ne de sadece testis vardır. Kapoor, bu ikiliğin bir arada olmasını, yaratıcı güç kavramı olarak Cloud Gate eserinde işlemiştir. Birçok işinde olduğu gibi, bu eserinde de üçüncü bir boyut oluşturur. Bu boyut, içerisi ya da dışarısı olmayan ama her ikisinin de varlığını sürdürdüğü ve sınırsız bir alandır. Doğadaki karşıtlığın ancak birlikteyken var olduğunu anlatmak isteyen sanatçı, Cloud Gate eserinde iç ve dış bükey biçimlerle bu felsefesine vurgu yapmıştır.

Böyle düşünüldüğünde sanatçı, mekânı karşıtlık fikriyle ele almış, eserlerini bu biçimde üretmiştir. Bu anlayış, kompozisyon anlamında Anish Kapoor'un imzası olmuştur.

2. ANISH KAPOOR’UN YAŞAMI

2.1 BİYOGRAFİSİ

Anish Kapoor, 12 Mart 1954 yılında Hindistan’ın Bombay kentinde Iraklı Yahudi asıllı bir anne ile Hint asıllı bir babanın ilk çocukları olarak dünyaya gelmiştir. Babası, Hint Deniz Kuvvetlerinde haritacı olarak görev almıştır (Higgins, 2008). Kapoor Hindistan’da bulunan en prestijli okullardan biri olan “The Doon School”da eğitim görmüştür (Price, 2010: 493).



Şekil 2.1: Anish Kapoor (2001)

Okulda eğitim oldukça kozmopolit bir yapıya sahiptir. Okulun genel anlayışında laiklik, liberalizm ve eşitlik hakimdir, disipline oldukça önem verilmektedir. Kapoor bu okulda aldığı eğitimi şu şekilde ifadelendirmektedir: “*Jahangir ve Akbar hakkında ne öğrendik ise XIV. Louis ve I. Elizabeth hakkında da bir o kadar şey öğrettiler*”. Okulda almış olduğu eğitimden memnun olduğunu dile getirirse de okul yılları süresinde okulda geçirdiği zamanlardan nefret ettiğini de eklemiştir (Price, 2010: 493).

Kapoor'dan ailesinden bahsetmesi istendiğinde “olağan üstü modern insanlar” ifadelerini kullanmaktadır. Babasının iki oğlunun, dünyanın birçok yerini görebilmeleri için bir yıllık maaşını uçak biletlerini ödeyerek İsrail'e yollamaları da bu ifadeyi destekler niteliktedir.

Kapoor, 1971 yılında İsrail'e gitmiştir ve kardeşiyle birlikte Kibutz köyünde yaşamlarını sürdürmeye devam etmişlerdir. Bu yıllar içerisinde ise İsrail Üniversitesinde elektrik mühendisliği kazanarak okumaya devam etmiş, ancak başladıktan 6 ay sonra matematikte yeteri kadar iyi olmadığını düşünüp okuldan ayrılarak Kibutz'a geri dönmüş ve dönmesinin ardından da düzenli olarak resimler yapmaya başlamıştır (Price, 2010: 493).

Yapmış olduğu bir röportajında ise Kibutz'da yaşadığı yıllar içerisinde sanatçı olmaya karar verdiğini ve sonrasında da İngiltere'ye giderek sanat okulunda okumaya karar verdiğini söylemiştir (Weiner, 2009).

Anish Kapoor 1973 (Resim 22) yılında İngiltere'ye taşınmış ve Hornsey Sanat Okulunda sanat eğitimi almaya başlamıştır. Burada okuduğu süreç içerisinde pek çok sanatçı ile tanışma fırsatı bulmuş ve kendini yoğun bir üretim sürecine odaklamış ve bu yıllardaki en büyük idolünün de Paul Neagu olduğunu dile getirmiştir. Bahsi geçen Neagu, Kapoor'un Hornsey'de eğitim aldığı yıllarda öğretmenliğini yapmış olduğu kişidir. Anish Kapoor ile Paul Neagu arasındaki yaşam öyküsü benzerliği oldukça dikkat çekmektedir. İkisi de mühendislik eğitimi almış olmalarına rağmen sanatla uğraşmayı tercih etmişlerdir. Yine aynı zaman da ikisi de İngiltere'ye göç etmişlerdir ve eserlerinde sıklıkla mühendislik eğitimi almalarının izlerini yansıtarak geometriyi kullanıp mekanik yöntemlere yer vermişlerdir.



Şekil 2.2: *Anish Kapoor* (2020)

Anish Kapoor bu yıllarda öğretmeni Neagu ile yakın bir ilişki kurmuş olması sayesinde yurtdışındaki akımlardan da haberdar olmuş ve kendi sanatında daha evrensel bir yaklaşım tercih etmiş ve bu süreçte de sanat geçmişiyle de ilgilenmiştir. Öbür taraftan da Neagu'nun gizli ve mistik performansları Kapoor'un 1973'teki Serpentine Galeride açtığı "Dokunulabilir ve Elle Tutulabilir Objeler" çalışması bu etkileşimin örneklerinden biridir (Price, 2010).

2.1 ESERLERİ

Kapoor ilk sergisini 1974 yılında Londra'da Serpentine Galeride "Art Into Landspace" ismiyle açmış olup sonrasında ise Royal Akademideki "Genç Çağdaşlar" sergisine seçilmiştir. (Şekil 2.3) 1975 yılında yapmış olduğu "Untitled" isimli eser, kireç taşından yapılmış çalışmalarından biridir. (Cooke, 2009).



Şekil 2.3: Anish Kapoor, *Untitled*, 2007

1977 yılında, Chelsa Sanat Okulu'na devam etmiştir ve o yıllarda Marchel Duchamp'la tanışmasının ardından, Duchamp'a duyduğu ilgi artmaya başlamıştır. Anish Kapoor, Duchamp'ın eserlerinden büyük ölçüde etkilenmiş ve pek çok enstalasyon çalışması gerçekleştirme fırsatı bulmuştur. (Price, 2010: 493). Kapoor, 1979 yılında Wolverhampton Poytechnic'de dersler vermeye de başlamıştır.

Kapoor, 1979 yılında yapmış olduğu bir Hindistan seyahati esnasında tapınakta tören amacıyla kullanılmakta olan işlenmemiş toz pigmenti keşfetmiş ve bunu da heykel malzemesi olarak kullanmaya başlamıştır. Bu durum da aslında Kapoor'un sanat yaşamında pigment dönemini başlatmasına sebep olmuştur.

(Şekil 2.4) Anish Kapoor ilk defa 1979 yılında, "1000 İsim"li eserinde toz pigmenti kullanmıştır. Kapoor'un yaşamında, toz pigmentler yeni bir keşiftir ve bu keşfi Hindistan'a yaptığı ziyaret esnasında yapmıştır. Ancak esas önemli keşfi ise tek olan formlar ve modüler resmi dildir (Price, 2010: 493) Sanatçıya göre toz pigment parçalarının pozitif formları "içe doğru dönmeye" başlar ve çok ögeli çalışmalarından birimlere ait, tekil nesnelere doğru

belli bir geçiş vardır. Sanatçı bu heykelleri doğrultusunda yeni sanat anlayışını şöyle ifade etmektedir:

“Yeni bir dilin başlangıcı gibiydiler. Görünüşte renk ve formla ilgili gözükseler de içsel açışından aslında çok daha karanlık ve derin sırlara sahip bir çalışmadır.”
(Price, 2010: 495)



şekil 2.4: Anish Kapoor: *1000 Names*, 1982, Royal Academy of Arts 2009

Kapoor, 1980 yıllarının başlarında Britanyalı heykeltıraşların, heykeltiricilikte yeni eğilimlerinin öncülüğünü üstlenerek akım olarak söz edilmekte olan Yeni İngiliz Heykeli’ni temsil etmekte olan sanatçılar arasında da yerini almıştır. Bu hareketin içerisinde ise Kapoor ile birlikte, Tony Cragg, Richard Deacon, Bill Woodrow gibi isimlerde vardır. Anlayışları geleneksel heykel tekniklerinden uzak, enstalasyon ve asamblaj çalışması hakimdir ve İngiliz heykelini ön plana çıkartırlar. Kapoor, 1981 yılında “20. yüzyılda İngiliz Heykeltiriciliği Sergisi” gerçekleştirdiği katılımıyla da kariyerinde önemli bir adım atmıştır. Whitechapel’de yapmış olan bu sergiye katılmış olan Kapoor, İngiliz heykeltiriciliğinin yüzyıllık dönemi kapsamında yer alma fırsatı bulmuştur (Price, 2010: 495).

Anish Kapoor, New Yorklu bir galerici olan Barbara Gladstone'la tanışmasının ardından eserleri XL Venedik Bienali'nde yer almıştır (Price, 2010: 495). 1982 yılında da Walker Art Gallery'deki derslerini vermeye başlamıştır.

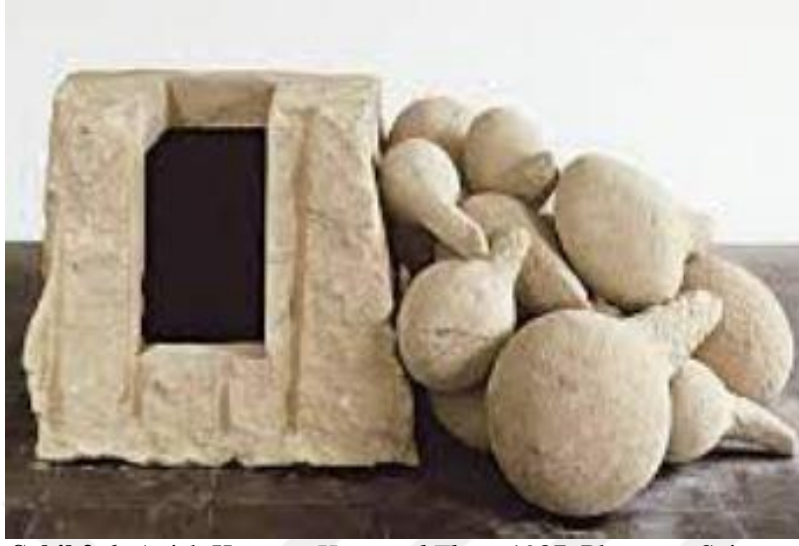
Kapoor 1983 yılında üç tane kişisel sergi yapmış ve on iki tanede toplu gösteri gerçekleştirmiştir. Sanatçıyı Rotterdam'daki T Venster Galerisi'ndeki sergisi oldukça etkilemiştir. Bunun sebebi ise ilk defa bir sergisinde mekânı kullanarak sergilemiş ve eseri ortaya çıkaran ve eseri anlamlandırırında mekân olduğunu düşünmeye başlamıştır. Buradan sonra da mekânsal çalışmalarının temelini atmaya başlamış bu da İngiltere'de gerçekleşmiştir (Price, 2010: 497).

(Şekil 2.5) İlk defa geometrik çalışmalar yapmaya ve içi boş eserler üretmeye 1985 yılında başlamıştır. “Mother as Mountain” eseri bu formdaki eserlerinin en iyi ilk örneklerindedir. Kapoor bu çalışmasında, çoklu çalışmalarından tekil nesnelere doğru bir geçiş gerçekleştirir ve bu formlar içe doğru dönmeye başlar (Price, 2010: 497).



Şekil 2.5: Anish Kapoor, *Mother as a Mountain*, 1985, Walker Art Center, Minneapolis, US

(Şekil 2.6) Kapoor, taş çalışmalarına 1987 yılında başlamış, “Here and There” eserini ortaya koymuştur (Price, 2010: 497). Psikanalizle olan bağımlı bu eser ile sürdürmeye devam etmiştir.



Şekil 2.6: Anish Kapoor, *Here and There*, 1987, Planetary Sciences in Prato

(Şekil 2.7) Kapoor'un ilk olarak ezoterizme yönelişi "Black Fire" adlı eseriyle olmuştur. (Şekil 2.8) Bunu da 1991 yılında yapmış olduğu "Three Witches" eseri takip etmiştir (Price, 2010: 499).



Şekil 2.7: Anish Kapoor, *Black Fire*, 1990



Şekil 2.8: Anish Kapoor, *Three Withces*, 1990, National Gallery of Canada

1992 yılı ile birlikte sergilerinde mekân kullanmaya önem vermeye başlamış ve mimari bilgisini önemli bulmaya başlamıştır. Bu sebeple artık eserlerini gerçekleştirmek için bir mimarla çalışmaya karar vermiştir. (Şekil 2.9) 1992 yılınca Mimar David Connor ile çalışmaya başlamış olup İspanya'daki Seville kentinde yapılacak olan "Expo 92" için "Building for a Void" eserini ortaya çıkarmıştır (Price, 2010: 499).



Şekil 2.9: Anish Kapoor, *Building for a Void*, 1992,
Seville, İspanya

1993 yılı ile kıvrımlı eserlere yönelmeye başlayıp yine yaşamında bir dönüm noktasında gelir. Çünkü eserlerindeki mekân yerini nesneye bırakmaya başlar. 1994 yılında ilk defa kilkeny kireç taşını kullanmaya başlar bu da Kapoor'un sanat yaşamının üçüncü dönemini oluşturur. (Şekil 2.10) 1995 yılında ilk kamusal kalıcı eseri olan "Mountain" çalışmasını gerçekleştirmiştir. Beyaz heykel serisini ve paslanmaz çelik çalışmalarını da o yıl gerçekleştirdiği için, bu dönemi Kapoor'un sanat yaşamının yeni dönemi olarak adlandırılmıştır.



Şekil 2.10: Anish Kapoor, *Mountain*, 1995, Simcoe Park, Toronto

(Şekil 2.18) 1995 yılında ise Almanya doğumlu olan eşi ve sanat tarihçisi Susane Spicale ile evlenmiştir. 18 yıl süren evliliğinden bir kızı ve bir oğlu bulunmaktadır. 1997 yılında saydam reçineyi eserlerinde kullanmaya başlamıştır. 1998 yılında 7 tane kişisel sergi yapmıştır. (Şekil 2.11) Bu sergilerinden birinde Neil Thomas'la çalışmış ve "Taratantara" isimli enstalasyonu ortaya koymuştur.



Şekil 2.11: Anish Kapoor, *Tarantara*, 1999, BALTIC Centre for Contemporary Art

(Şekil 2.12) 2004 yılı itibari ile ağırlıklı olarak balmumu ve boyanın birleşimini kullandığı heykeller yaptı ve bu dönemde eş zamanlı olarak ABD’de paslanmaz çelikten yapmış olduğu “Cloud Gate” isimli kalıcı kamu eserini gerçekleştirdi (Cloud Gate, 2016).



Şekil 2.12: Anish Kapoor, *Cloud Gate*, 2006, Millennium Park, Chicago, US

Anish Kapoor ilk Latin Amerika sergisini 2006 yılında gerçekleştirdi. Yine aynı yılda İtalya Napoli’de bulunan metro istasyonu için maket tasarladı ve eserine “Model for Dante” ismini verdi. Kapoor ilk kez bir yazarla birlikte aynı projede çalışarak bir metinle ilk kez çalışma fırsatı buldu (Lisson G, 2006: 4-7).

(Şekil 2.13) 2007 yılında Kapoor daha önceki eserlerinden biri olan “My Red Homeland” isimli eserinden almış olduğu balmumu bloğunu rayların üstüne yerleştirerek tek eserden oluşan ve eserin ismi “Svayambh” olan sergisini gerçekleştirdi (Hornzee, 2008: 3).



Şekil 2.13: Anish Kapoor, *Svayambhu*,2007, Royal Academy of Arts 2009

(Şekil 2.14) Kapoor 2010 yılında İngiltere’de bulunan Middlebrough futbol kulübü için “Temenos” isimli eserini gerçekleştirmiştir. 110 metre uzunluğunda olan bu eserin genişliği 50 metredir ve iki çelik halka arasında binlerce metre çelik tel dokunarak gerçekleştirilmiştir (Brindley, 2011: 5). (Şekil 2.15) Aynı yıl içerisinde İsrail Müzesinde de “Turning the World Upside Down, Jerusalem” isimli eseri gerçekleştirmiştir.



Şekil 2.14: Anish Kapoor, *Temenos*, 2010, Middlesbrough F.C. Riverside Stadium



Şekil 2.15: Anish Kapoor, *Turning the World Upside Down*, 2010, Crown Plaza, Isreal Museum, Jerusalem

(Şekil 2.16) Anish Kapoor, aydınlatılmış ilk kamu sanat eserini 2012 yılında Londra’da gerçekleşen Olimpiyat ve Paralimpik oyunları için “Arcelormittal Orbit” isimli eseri

yapmıştır. Eser 114,5 metre yüksekliğine sahiptir, 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).



Şekil 2.16: Anish Kapoor, *Arcelormittal Orbit*,2012, Queen Elizabeth Olympic Park Londra'dan görünüşü.

Anish Kapoor, 2013 yılında Türkiye'deki Sabancı Müzesi'nde bir sergi gerçekleştirmiştir. Gerçekleştirdiği sergide kaymaktaşı, paslanmaz çelik, mermer ve taştan oluşan çalışmalarını sergiledi (Yılmaz, 2014). (Şekil 2.17) 2011 yılında yaşanan tsunami felaketi sonucunda Japonya'da 2013 yılında şişirilebilir küre şeklinde olan bir konser salonu gerçekleştirdi ve eserinin adı "Art Nova"ydı.



Şekil 2.17: Anish Kapoor, *Art Nova*, 2013, Matsushima, Japonya’da gerçekleştirilen eserin görüntüsü.

Anish Kapoor, 2013 yılında 18 yıldır evli olduğu Susanna Spicale’den boşanmış sonrasında ise kendisinden 27 yaş küçük olan ve peyzaj mimarlığı ile uğraşan Sophie Walker ile ilişkisini sürdürmüştür (Key, 2013) Sophie Walker ile Anish Kapoor) birlikteliği süresince birlikte çalışmışlardır.



Şekil 2.18: Anish Kapoor ve 2. eşi Sophie Walker

3. ANISH KAPOOR VE SANATI

3.1 SANAT ANLAYIŞI

Kapoor'un sanat anlayışında, malzemenin, ölçünün ve mekânın büyük bir önemi bulunmaktadır. Anlayışının bu şekilde şekillenmesinin en büyük nedeni, felsefi bakış açısı yani kullanmayı tercih ettiği metaforlarıdır. Anish Kapoor, eserlerinde daima bir ana fikir vardır ve aktarmak istediği felsefe üzerine eserlerini şekillendirmektedir. Felsefesini açıklamanın en doğru yolu da malzemeyi, mekânı ve ölçüyü bütünleştirmektir. Sanatçının eserindeki konu bir metafora karşılık gelmektedir. Malzemeyi nesnel seçer çünkü bu nesnelliği kavrama götüreceği bir araç olarak görmektedir. Eserlerindeki konu ile nesne arasında var olan çatışmaya paralel olacak bir metafor ve malzeme seçmektedir. Bu doğrultuda mekân ile ölçüyü de çok dikkatli kullanması gerektiğine inanmaktadır. Kapoor bunu gerçekleştirmek için Foucault'un heterotopyasından yararlanır (Crone, Stosch, 2008: 22).

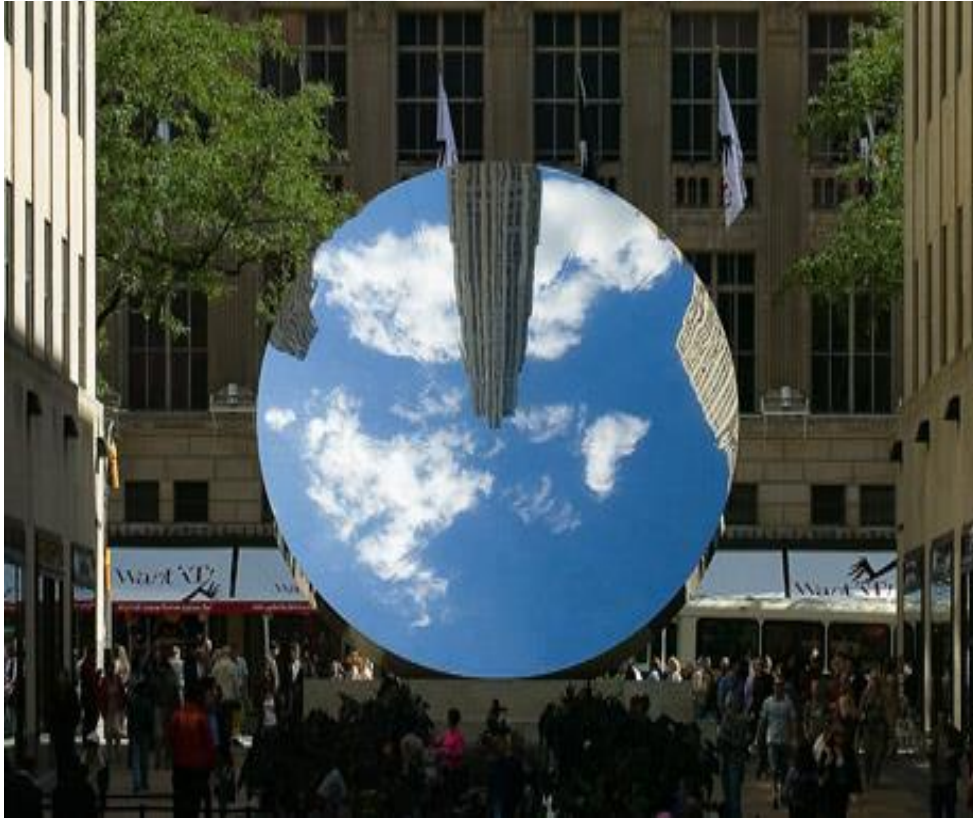
Bahsedilen bu heterotopyaya göre Kapoor'da eserlerinde mekânı tanımlamayı tercih etmektedir. İzleyici temsille açıkça uzamsal bir ilişki içinde konumlandırılan görüş mimarileri sunmaktadır. Statik bir perspektif yerine merkezi sürekli olarak değiştirmektedir. Bu durumda Kapoor'un karmaşık mekânsal anlayışı artikülasyona yol açmaktadır. Kamusal sanat kavramını geliştiren Kapoor, mekânsallaştırma konusunda da Barok duyarlılığa sahiptir (Jones, 2014: 2585-2603).

Kapoor için mekân çok önemli bir nitelik olmakla birlikte ayrıca tektir ve mekânın bilim kurgu dışında bir öyküsü bulunmamaktadır. Eserlerinde sıklıkla Romantik akımı görmek mümkündür. Kapoor, nesne ile nesne olmayan ya da anlam ile anlamlı olmayan arasında bir köprü kurmak istemiş ve bununla izleyicinin algıları üzerinde nasıl bir etki bıraktığı ile ilgilenmiştir. Bu doğrultudaki bakış açısını aşağıdaki gibi ifade etmektedir:

“Çalışmalarımın büyük bölümü, bilinçli olarak, soyut; nesne ve nesne olmayan, anlam ve anlam olmayan arasında bir yeredir. Örneğin Romantik sanatta Friedrich manzarayı 'Hristiyanlaştırmıştır' onun eserlerinde mekân, Hristiyan inancına göre bir

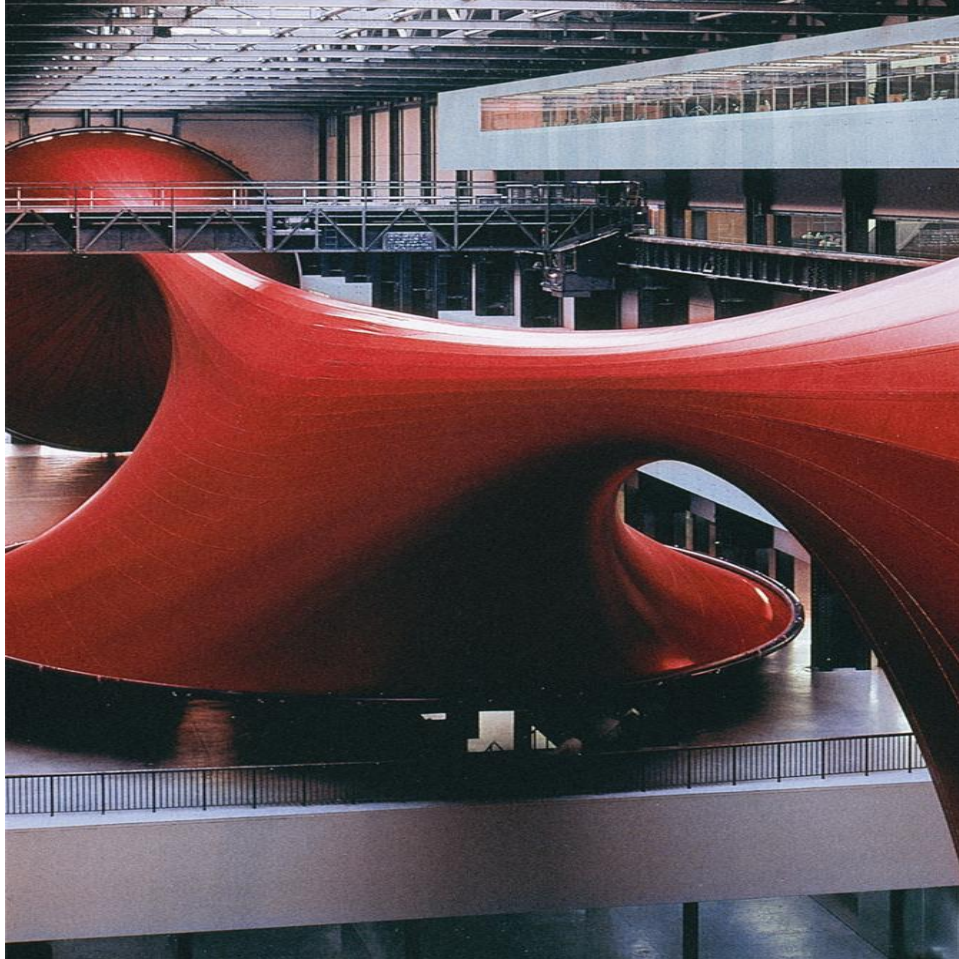
metafora dönüşür. Tabii ki doğanın mucizesi söz konusudur ama yalnızca doğa değil, doğa ve mekân bir Hristiyanlık mesajı bağlamındadır. Ben; Barnett Newman ve Mark Rothko'nun yarattıkları mekânın; halen geleneksel ve Friedrich'inkine benzer olduğunu düşünüyorum.” (Anfam, 2009: 403)

Kapoor'un sanat anlayışına göre resim düzleminin önünde durmakta olan bir mekân bulunmaktadır. Bu nesne mekânı, yani nesne tarafından oluşturulan ayrı bir mekândır. Bu bağlamda sanatçının yaptığı paslanmaz çelik eserlerde kullandığı konkav aynalar bu doğrultuda tercih edilmiştir. Resim düzlemi gibi ayna yansıtmaları sayesinde mekânın içinde yeni bir mekân algısı oluşturarak “yeni bir yücelik” gerçekleştirilmeyi hedefler. Aktarmayı hedeflediği bu yücelik “şimdi” anlayışıyla yani “burada olan” yüceliği kastetmekte bir bakıma da “siber uzay” durumu oluşturmaktadır. Bu metafor ters yüz edilmiş bir mekân gerçekleştirmektedir. Sonuç itibariye içeriğe doğru dönen bir mekân modellenerek yeni bir anlam kazandırılır (Anfam, 2009: 403). Anish Kapoor'un (Şekil 2.12, Şekil 3.1) “Cloud Gate” ile “Sky Mirror” isimli eserleri bu duruma en uygun iki örnektir.



Şekil 3.1: Anish Kapoor, *Sky Mirror*, 2006, Rockefeller Merkezinden görünüşü.

Anish Kapoor eserlerinde mekân, bedenin dışında oluşturulmak istenen bir fenomen olarak algılanmaktadır. Freud’cu bir anlayış benimseyerek “unheimlich” (kötülük saçan, tekin olmayan), içe dönük bir mekân yansıtmaya çalışır. Gerçeği yansıtan tüm nesnelere, nesne olmayan ve aynı zamanda karanlık ve gizemli bir türünü sunmaya çalışmaktadır. Platon’un mağara alegorisindeki, mağaranın dışında oluşan, görenin mekânı gibidir. Mekân kendi anlamından çok, gösterişsiz, çözümlenmemiş ve bunlarla birlikte ruhsal bir mekân olarak kullanılmaktadır. (Şekil 3.2) Bu özellikle Kapoor’un “Marsyas” eserinde oluşturulmuş olan bir anlayıştır. Marsyas’daki anlayış “unheimlich” olan ve ruhsal dönüşümün oluşturulma durumu olarak değerlendirilir. Anish Kapoor mekânı bu yönü ile ele almaktadır.



Şekil 3.2: Anish Kapoor, *Marsyas*, 2002-2003, Tate Modern Müzesinde sergilenen eseri

Kapoor, mekânı ters yüz ederek mekânın yanlış algılanmasını sağlar. Onun için mekânın merkezinde insan vardır ve her şey ondan dolayı çıkmaktadır. Bu yüzden de mekânın algılanma sürecinde kişi ile mekân arasında karmaşa meydana gelir, sebebi kişiyle mekân arasındaki hayal gücünün oluşumundan kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte, içgüdüsel ve bedensel mekân bir karışımla alaşımı oluşturmaktadır. Kapoor'a göre bu durum, insanın kendi dersiyle dış dünya arasında ve bir sınır kavramında yer almaktadır. Söz konusu olan bu durum yine, Kapoor'un yansımalarla eserlerinde gerçekleştirdiği, dünyayı ters yüz etmektedir. Kapoor bu kavramları, "Dünyayı Altüst Etmek" ve "Dünyayı Ters Yüz Etmek" isimli 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" yöneltmektedir." (Anfam, 2009: 404).

Bu anlayış sonucunda Anish Kapoor, öncelikli olarak içi boş objeler kullanmayı tercih etmiş sonrasında da aynalı objeler ya da obje olmayan olarak adlandırdıklarını gerçekleştirmiştir.

Kapoor için mekân yalnızca görünendir. Boş değildir ve fiziksel bir madde olarak düşünülmesi gerekmektedir. Görünmeyebilirdir ancak gerçek bir olgudur. Algılanabilir ancak görünmez, yalnızca bedensel ve hayal dünyası ile anlamlandırılabilir. Dışarıda olmak ile boşlukta olmak arasında bir dizim farkı bulunmaktadır bu da kenarlarla ilgili olan bir durumdur dolayısıyla durumu ve mekânı da bu kenarlar belirlemektedir.

Anish Kapoor ile Barnett Newman'ın sanat anlayışları birbirlerine benzerlik göstermektedir. Newman, 1949 yılında "Ohio 1949" isimli makalesinde Miamisburg tepesinde yaşadıklarını tecrübeleri ile aktarmaktadır. Yaşadıkları ve gözlemleri sonucunda yaşamış olduğu duygunun boşluğu çağrıştırdığını ifade etmektedir.

"(...) Buradayım". Tabiat, birtakım 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).

Kapoor da kendi sanat anlayışında boşluğu anlatmaya büyük bir önem vermektedir. Eserlerinde sıklıkla görsel boşluğu ve boşluğun görselliğini anlatan zamanı vurgular. Onun için kişi, boşluk ve zaman geleneksel anlayıştan sıyrılıp içinde bulunduğu anla bütünleşmelidir. Kapoor, boşluk nosyonu için şunları dile getirmektedir:

“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).

Eserlerindeki boşluk ile seyircinin esere bakmış olduğu açı arasından bir iletişim sağlayan Kapoor, boşluğu bir metafor olarak kullanır ve aynı zamanda nesneyi de bir metafor olarak düşünmektedir. Boşluk aynı zamanda kişi de tanrısal bir derinlik yakalamaktadır. Eserlerinde süblime ulaşma çabasıyla bütünlük oluşturmayı hedeflemektedir. Bu da sonucunda kişinin zamanı algılamasına yol açar (Crone, Stosch, 2008: 36).

Kapoor, Joseph Conrad'ın “Heart of Darkness” isimli eserindeki romantik hikâyeyi kendisine bir ilham kaynağı olarak görmektedir. Eserlerinde kişinin bizzat kendisini anlayabilmesi ve çevresiyle giriştiği mücadeleden kaynaklanan endişe durumunu da kendinde barındırmıştır (Crone, Stosch, 2008: 36).

Soyut boşluktaki hiçlik kişiselleşmeyi oluşturur. Bu da kişinin boşlukta kendi pozisyonunu algılamasına yol açar. Sonrasında süre gelen zaman içerisinde kişi de o boşlukta bir yer edinme duygusu meydana gelecek yani kişiyi etkisi altına almaya başlayacaktır. Bu durum en çok kişinin kendi kendini tanıyabilmesi için gerekli görülmektedir. Kişiyi kendini tanımaya yöneltme durumu yer edinme duygusu sayesinde gerçekleşmektedir. Kişi eser sayesinde en üst noktada uyanacak ve kendi duygularının ışığında değişime uğrayacaktır. Bu durum yüksek düzeyde bir algılama kapasitesine zemin hazırlayacaktır. Burada varılması gereken nokta ise boşluk ile gerçeğin birbiriyle olan ilişkisidir. Bu bağlamda izleyicinin eserle kazandığı boşluk rolünde eserin imside oldukça önemli olmaktadır. Çünkü sanatçı eseri isimlendirdiğinde aslında onun gizil ifadesini de söylemiş bulunmaktadır. Bu gizil ifade

ise eserin yerleşimi, galerinin yeri gibi unsurlarla izleyiciye aktarılmaktadır. İzleyiciyi bu şekilde dışarıdan oluşturulan etki sayesinde bilinmeyen olgular kullanılarak algısı yönlendirilmektedir. Kapoor adlandırma sürecini oldukça önemsemekte ve bunu içsel olarak gerçekleştirmekle yakından ilgilenmektedir. Bu yüzden de malzemenin türü ve yeri önemlidir. Tüm bunların bütünleşmesi sonucunda anlam izleyicide uyanmakta ve hissedilmeye başlanmaktadır (Crone, Stosch, 2008: 36).

Kapoor, sanat eserinin irdelenmesini ve onu tanrıya olan hayranlıktan daha üstte görmesini kişinin kendi algısına bağlamaktadır. Onun için esas önemli olanda burada kişide ortaya çıkan soyut duygudur. Kapoor için bunun anlam ifade etmesinden çok bu anlamın olanakları önemlidir. Bu doğrultudaki bakış açısını aşağıdaki gibi ifade etmektedir:

“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).

Maddeleri kullanma düşüncesi, Kapoor’un zihnini oldukça uzun zaman meşgul etmiştir. Bununla birlikte her şeyin mümkün olabileceğini düşündüğü bu dünya da “anlamsız” olanın da ne anlama geldiğini konusu dikkatini çekmiştir. Anish Kapoor için anlamsız olanı konuşmak aynı zamanda farklı konular hakkında da konuşabilmek demektir. Anlamın kendisini rastlantısal ve anlamsızlığı oluşturduğunu düşünmektedir (Anham, 2010: 406).

Kapoor için her şeyin mümkün olduğu bu dünya da saygı çok anlamlı olmamaktadır. Saygıyı aynı zamanda korkuyla karışık bir duygu olarak tanımlamayı tercih eder. Her şeyin mümkün olduğu bu çağı ifade ederken aslında kişinin ihtiyaç duyabileceği pek çok şeyi gerçekleştirebileceği üzerinde durmaktadır. Kişi, teknik ve fizik kuralları az olsa bile bunu gerçekleştirebilir (Anham, 2010: 406). Kapoor için bu durum bir çeşit mucize demektir. Bu sebeple de Kapoor’un eserlerinde nesneyi dönüştürme durumu ve izleyicisinde oluşturmak istediği bakış mucizevidir. Bu düşüncesini şu sözleri ile pekiştirmektedir:

“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).

Anish Kapoor’un eserlerinde pek çok ikilik söz konusudur. Bu ikilikler genel itibari ile zıtlıkları bir arada kullanma şeklindedir. Genellikle kadınla erkek, toprakla gökyüzü, madde ve ruh gibi kavramları bir arada işlemektedir. Kapoor’un bu zıtlıkları en iyi yansıttığı eserleri ise cilalı paslanmaz çelik çalışmalarıdır. Bahsedilmekten olan zıtlık da içeriden dışarıya olacak şekilde bir dünya tasarlamasıdır. Eserlerinde çok yönlü bir nitelik sunmakta ve çoklu anlamlara karşılık gelmektedir.

Eserlerinde aydınlanmış olan ve cilalanan yüzeylerde oluşan yansımalar izleyicide derin bir boşluk karşısında kişiyi içine doğru çekmektedir. Bu durum sanatçı için karanlık ağız açık kara bir deliğe dönüşmektedir. Kapoor’un malzeme konusundaki titiz çalışması büyük bir özenle konumlandığı alanlarla büyük bir çelişki içerisindedir. Bu durumda cinsel kimlik oluşturmak yoluyla kazandırmış olduğu kadın ve erkeğin birbirine karışan görünümlere yol açmasına sebep olmaktadır. Bu sayede izleyici hem biçim olarak hem renkler yoluyla samimi bir oyunun içine dahil edilir. İzleyicinin dev sanat eserlerinin yapılarını etkileyici bulmaları sonucunda soyut ve ruhani içerikten etkilendiğini düşünmektedir. Ancak görünen ardında olan bu ikiliklerde izleyen kişiyi bir amaca ulaştırmadığı içinde herhangi bir çözüme kavuşturmamaktadır. Bunun olmasının sebebini de maddesizlik ve aşkınlık arasındaki gerilim olarak görmektedir (Baume, 2008: 118).

Sanat anlayışı, çerçevesinde duygudan ve sevgiden beslensem de sıklıkla teknolojiden de yararlanmaktadır. Bu bakımdan da çelişkili bir sanat anlayışı olduğu bilinmektedir. Ancak eserlerinde zaten karmaşadan söz ediyor olması Kapoor için bu durumu anlamlı kılmaktadır.

Bazı çalışmalarında izleyicinin eserin içeri girmesine izin vermekte ve bunu deneyimlemelerini istemektedir. Bu durum izleyende ruhsal ve fiziksel bir yükümlülük yaratır. Bunun sonucunda ise izleyici merakla birlikte aynı zamanda ürkmekte ve içeri girmekte tereddüt etmektedir. Bu durum ise iç ve dış patlamaya yol açmaktadır.

Anish Kapoor, eserlerine daima kendisiyle çelişebilme hakkını korumuştur. Bunun ise daha çok içselleşmeye yol açacağını ve daha diyalektik karmaşaları oluşturacağını düşünmektedir. Eserlerini oluştururken pek çok farklı maddeyi bir arada kullanmayı tercih etmektedir. Kullandığı malzemelerin bazıları geleneksel heykel sanatı malzemeleri iken bazıları da onun heykel sanatına kazandırmış olduğu malzemelerdir. Bu malzemelerden

bazıları; su, kadife, kireç taşı, mermer, fiberglas, arduaz, reçine ve balmumu gibi maddelerdir. Bu malzemeleri yalnız işlevsel olarak ihtiyaç duyduğu için değil aynı zamanda maddesel bir kaygıdan bağımsız olarak tutkulu ve inançlar hakkında eserler ortaya çıkarabilmek içinde tercih etmiştir (Anfam, 2009: 91).

Temsil edilmeden kişinin doğrudan algıladığı görsel bir obje olarak gören Kapoor, sanat objesinin yorumlamaya açık, yeni bir dönüşümü başlatan ve kinetik bir hareket üreten bir yapıya sahip olması gerektiğine inanır. Objenin farklı açıları dünyanın varlığına ilişkisinde bir bakış açısının taklidi biçimini ortaya koymaktadır (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 yansımalarını gerçekleştirmekte 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, geçmişini canlı tutmayı sağlamak 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. (Şekil 3.2) Bunun en iyi örneğini de 2002 yılında Ove Arup şirketi ile gerçekleştirdiği Marsyas adlı eseridir. Bu heykel (hybridity) ürünün ve onu yapanın özünü oluşturmaktadır.

Anish Kapoor 19987 yılında taşlardan oluşturduğu dikey tektaş eserleri aslında dik duran kişiyi simgelerken asırlık birçok anlamı da içerisinde barındırmaktadır (Anfam, 2009: 100).

Kapoor, taşları aslında bir anlam olarak kullanmaktan çok boşluğun bir işareti olarak kullanmayı tercih etmektedir. Bu işaretlere de sıklıkla çalışmalarında yer vermektedir. (Şekil 3.3) Özellikle sanatçının “Adam” isimli eserinde dikkat çekmektedir. (Şekil 3.4) Aynı zamanda “Ghost” ve “It’s a Man” isimli gece mavisi esrinde de yansıtmıştır. (Şekil 3.6) 1993 yılında Portland taşı kullanarak oluşturduğu “In The Presence of Form III” eseri daha çok ışıklandırılmış gibidir (Anfam, 2009: 100).



Şekil 3.3: Anish Kapoor, *Adam*, 1988-1989, Tate Modern Müzesinde gerçekleşen sergisi



Şekil 3.4: Anish Kapoor, *Ghost*, 1997



Şekil 3.5: Anish Kapoor, *Descent into Limbo*, 2016, Havana



Şekil 3.6: Anish Kapoor, *In The Presence of Form II*, 1993, Lisson Gallery

Kapoor'un eserlerinde kullanmış olduğu şekil verilmemiş taşlar dini ritüellerin ilk belirtilerini oluşturur. Mekke'de bulunan siyah ve meteorik taş buna örnektir (Anfam, 2009: 100).

Kullanmış olduğu bu taşlarla zaman, malzeme ve mekân arasında bağlantı kurmayı tercih eder. Aynı zamanda çalışmalarında jeoloji anlayışına sıklıkla yer vermektedir. Kapoor ilk sanat yıllarından bugüne kadar kullandığı taşlarla eski medeniyetlere çağrışım yaptırmıştır. Bu durumu görmek için eserlerinde kullandığı kireç taşı tortullarına, granitin ateşli kristallerine bakmak yeterli olmaktadır (Anfam, 2009: 101).

3.2. SANAT FELSEFESİ

Anish Kapoor'un sanat felsefesinin oluşumunda doğduğu coğrafyanın, eğitim süreçlerinin, yaşadığı yerlerin sosyo-kültürel yapısı oldukça etkili olmuştur. Bu sebeple Anish Kapoor'un sanat felsefesinin en doğru şekilde anlaşılabilmesi için doğduğu coğrafyadan başlanıp onun kimliğinin oluşumunda etkili olan her bir etmenin tek tek incelenip idrak edilmesi gerekmektedir. Ek olarak yaşam felsefesinin anlaşılmasıyla birlikte aynı zamanda eserlerini

dönemsel sanat anlayışıyla da orantılık olarak incelemek gerekmektedir. Her ne kadar Anish Kapoor, halka indirgediği ve genelin anlamasını önemseydiği eserler meydana getirmiş olsa da aslında eserlerin önemli bir kısmı da alışılmış tutumun çok daha dışında sergilemeyi tercih etmiştir. Genel bir ifade ile Anish Kapoor'un felsefesi bilimi mistik ve doğaüstü bir şekilde sorgulayan bir anlayışı kapsamaktadır.

Kapoor doğumundan itibaren pek çok farklı coğrafyada yaşama fırsatı bulmuş, yaşadığı coğrafyaların kültürlerini özümsemeyi başarmış bir sanatçıdır. Eklektik bir sanat anlayışına sahip olan Anish Kapoor, hem Asya'yı hem Avrupa'yı çok doğru özümsemiş hem de Doğu ve Batı kültürlerini eserlerinde harmanlamayı başarmıştır. Bu sebeple de aslında eserleri itibari ile Anish Kapoor'un, sanatın Büyük İskender'i yakıştırması da yapılabilmektedir. Batı topraklarında eğitim almış olsa da aynı dönemde doğunun malzemelerini kullanmaya önem vermiş bununla birlikte dönemin modern sanat anlayışının aslında Doğu'yu da kapsadığını ispatlamış ve statükoyu bozan sanatçıların hala var olduğunu herkese göstermiştir.

Doğu ile Batı'yı hem sanat hem politikada birleştirmiş olan Anish Kapoor, insan ve ruh hallerini coğrafi olarak birleştirmeyi tercih etmemiştir. Bunun temel sebebi ise Kapoor'un insan ve ruh anlayışının dünyanın her yerinde bir olması gerekliliğine yönelik duyduğu anlayıştan gelmektedir. Bu sebeple özellikle iç dünya, ruh, öteki dünya gibi kavramları eserlerinde işlerken özellikle doğu ve batı ayrımı yapmamaya özen göstermiş ve buradaki anlamı kişinin kendi yaşam yorumuna bırakmıştır. Burada önemli olanın coğrafyanın kişiye dayattığı kültür değil bizzat kişinin kendi kültürünün önemli olduğunu esas almıştır. (Şekil 2.8, Şekil 3.7) Özellikle "Three Witches", "A Wing at the Heart of Things" isimli eserlerinde bu düşüncesini açığa çıkartmıştır.



Şekil 3.7: Anish Kapoor, *A Wing at the Heart of Things*, 1990, Tate Modern Müzesinde sergilenen eseri.

Anish Kapoor sanat hayatının başlarında felsefi bir yaklaşım olarak boşluk temasına yönelmiş olup bu yönelimini de şu sözleri ile ifade etmiştir:

“Eserlerimin büyük bir çoğunluğu, ışıktan çok karanlıkla ilgilidir. Aydınlik 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.” (Natura dergi, 2015).

Anish Kapoor bu sözleriyle aslında eserlerinin aynı zamanda felsefenin ve aydınlanma sürecinin de önemli bir parçası olarak gördüğünü ifade etmektedir. Bu sebeple de insanlığın yaşadığı ilk aydınlanma çağı olarak bilinmekte olan Antik Yunan'ın en önemli filozoflarından biri olan Platon'un "Devlet" isimli kitabında ifade ettiği "mağara" metaforu Kapoor'un dikkatini çekmiştir.

Anish Kapoor'un buna ilişkin düşüncesini daha iyi anlayabilmek, eserlerini özümsemek ve yorumlayabilmek için öncelikle Platon'un idealer kuramını ortaya koyduğu Devlet kitabını ve içerisinde yer alan Mağara alegorisini ve neyi anlatmayı hedeflediğini iyi bilmek gerekmektedir.

Bahsedilen bu hikâye bir mağarada geçmektedir. Bu mağaranın içerisinde çocukluk çağından itibaren hem elleri hem de ayakları zincire vurulmuş bir insan topluluğu bulunmaktadır. Bahsedilen bu insanların sırtları mağara kapısına dönükken yükleri de mağara duvarına dönüktür. Bu insanların hiçbiri hiçbir şekilde hareket edememektedir. Gördükleri tek şey yüzlerinin dönük olduğu mağara duvarı ve mağara kapısından sızan ışığın aydınlattığı karşı duvarlardır. Hemen arkalarında, mağaranın girişinde yüksek bir ateş yanmaktadır. Yanmakta olan bu ateş, bu insanların gölgelerini, zincire vurulmuş kişilerin önündeki duvara yansıtmaktadır. Mağaranın önünde ellerinde birçok çeşit araç ve gereçle pek çok insan geçmektedir. Bu insanların gördükleri tek şey kapının önünden geçen insanların yansımaları ve taşıdıkları şeylerin gölgeleri ve de mağaranın dışından gelen birtakım seslerdir. Bu insanlar başka hiçbir şey yaşamamakta ve hatta bir mağarada olduklarını bile bilmemeleri dolayısıyla tek gerçekleri duvara yansımakta olan gölgeler ve duydukları sesleri de o gölgelerinin adı olduğuna yönelik düşünceleridir. Zincire vurulan bu insanlar yalnızca bu gölgeleri gerçek sanmaktadırlar. Bu sebeple de bu insanlardan hiçbiri zincirlerinden kurtulmaya çalışarak mağaranın dışında neler olup bittiğine bakmayı akıllarına getirmemektedirler bu da aslında zincire vurulan bu kişilerin düştüğü en büyük yanılgı olmaktadır. Aslında bu insanlar yalnızca zincire vuruldukları mağaranın girişinde bulunmakta olan ateşi fark etseler zaten gölgelerin aslında yolda yürümekte olan insanların birer gölgesi olduğunu göreceklerdir. Mağaradan çıkmaya yönelseler gerçek manada fiziksel varlıkları tanıyabilecek ve aslında gerçek ışık kaynağının da güneş olduğunu idrak edebileceklerdir. Ancak bir zaman sonra içlerinden birkaçı zincirini gevşetmeyi başarmıştır ama başaranlarda mağaradan dışarı çıkmayı denemek yerine aslında hala bağılıymış gibi aynı şekilde durmaya devam ederek tek gerçekleri saydıkları gölgeleri izlemeye devam

etmişlerdir. En sonunda içlerinden bir tanesi gölgenin asıl kaynağının ne olduğunu bulmak ister ve sonunda bulur. O güne kadar gördüklerinin yalnızca bir imge olduğunu ve aslında gördüklerinin insanların ve taşımış oldukları nesnelere gölgeleri olduğunu, mağaranın dışarısında yaşamın ve pek çok rengin olduğunu keşfeder. Daha sonrasında bu kişi içeri girip gördüğü her şeyi mağaradakilere anlatmaya başlar ancak bu insanlar gördüklerinin yalnızca insan gölgeleri olduğuna hiçbir şekilde ikna olmazlar (Arslan, 2008: 260-261).

Platon bu benzetmeyi yaparak mağarada zincirle vurulmuş insanların toplumun bir kesimini oluşturduğunu ifade etmiş ve bireyselleşememiş, edilgen kişiler olduklarını anlatmaya çalışmıştır. Bahsedilen bu kitle hiçbir koşulda inandığı şeyi değiştirmez ve hatta bunu değiştirmeyi akıl dahi etmez dolayısıyla bu insanlar kendilerini değiştirmeyi düşünmedikleri gibi aynı zamanda toplumu da değiştirmeyi düşünmemektedirler. Bahsedilen bu kişiler statükodan yanadırlar ve konformisttirler. Yani kendi karanlıklarında yaşamaktan mutluluk duyarlar çünkü gerçekleri anlamak çok daha acı verici olabilmektedir. Bu acıyı Platon şöyle ifade etmektedir:

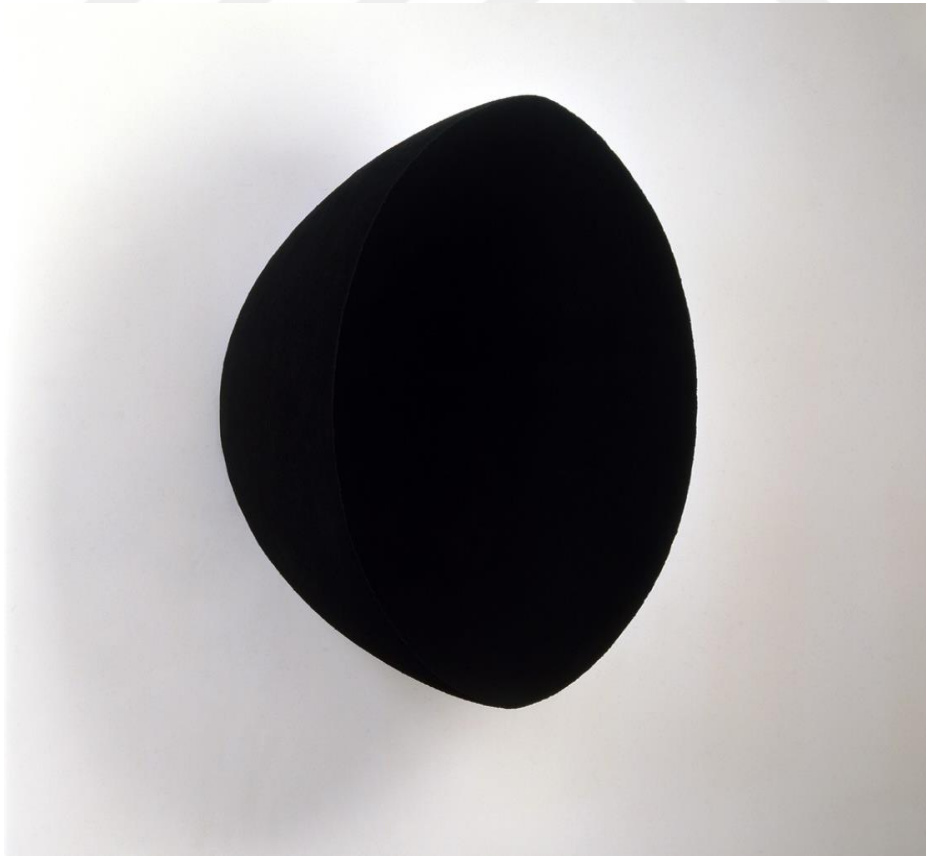
“Biz oradaki esirlerden birinin zincirlerini çözsük ve ardından onu döndürüp ayağa kaldırsak ve döndürsek. Esir ışığa doğru bakmakta zorlanacaktır. Daha sonra onu mağaranın dışına doğru zorlayarak sürükleysek ve mağaranın dışına iteleysek. Bunların hiçbirini yapmak istemeyecektir ve direnç gösterecektir. Dışarı çıktığında önce güneşi görecek 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 anlattığı bu mağara aslında toplumu temsil etmektedir. Zincirler ile kişiyi sınırlamakta olan kurallar, insanların aşamadığı kalıplar ve dogmaları temsil etmektedir. Gölgeler ise toplumun hiçbir şekilde yadırgayıp sorgulamadığı ve mutlak gerçek olarak kabul ettiği doğruları ifade etmektedir.

Anish Kapoor’da batı medeniyetinin gelişiminin kaynağını Platon’un “ilerleyelim ışığa bakalım” sözüdür ve bu sözden yola çıkarak bugüne gelmektedirler. Aynı zamanda Freud’a atıfta bulunan sanatçı insanın psikolojik yapısıyla da ilgilenmektedir. Freud, insanın yapısını ve doğasını alarak insan davranışının altında yatan nedenselliği ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Platon’un “mağaradaki gölgeler” ile yarattığı metaforlar Freud’un “buz dağının görünen kısmı” ile yarattığı metafor temelde birbirine çok benzemektedir. İkisinin

de yarattığı imge yalnız bir yansımadan ibarettir. Freud'un mağaranın arkasına baktığını düşünen sanatçı aslında bize aslında felsefenin, sanatın ve bilimin hala bugün bile insanın içindeki karanlık duygunun kaynağını bulmaya yönelik bir arayış olduğunu ifade etmektedir. Bunlardan yola çıkarak Kapoor, “boşluk” temalı çalışmalarında mavi rengi kullanarak insanın içsel derinliğini, kırmızı ile de insanın içindeki karanlığı anlatmaya çalıştığını vurgular.

Anish Kapoor'un soyut sanatı en sofistike seviyededir. Eserleri, deforme olmamış, mistik kaynaklardan esinlenmesinden dolayı sonsuzluk ve bedensel çarpıtmalar gibi konuları gerçekleştirmektedir. Kapoor eserlerinde özellikle “nitelik”, “bilimsellik”, “sonsuzluk”, “güzellik”, “varlık-yokluk” gibi kavramları sorgulamaktadır. Bunların yanında ise bazı kavramların en özüne inmeye çalışarak onların ne anlama geldiğini sorgulamaktadır. Anish Kapoor bu sorgulamaları eserlerinin isimlerinde yansıtmaktadır. (Şekil 3.8) Özellikle sanatçının “Hiçlik (void)” isimli eseri yeni bir algının meydana gelmesi veya salt estetik uyanışı sorgusuna iyi bir örnektir.



Şekil 3.8: Anish Kapoor, *Void (Hiçlik)*, 1989

Kapoor'un sanat felsefesinin şekillenmesinde romantizm filozoflarının önemli bir katkısı olmuştur. Özellikle modern Alman felsefesinin şekillenmesinde önemli bir katkısı bulunan ve geleneksel idealizmin kurucularından biri olan Frederich Wilhelm Joseph Von Schelling (1775-1854), J.G. Fichte ve G.W. Hegel'in etkileri çok büyüktür (Crone, Alexandra, 2008: 22).

Yeni tecrübelerin önemli bulunduğu ve artistik yaratıma ulaşmanın gerçekleştiği bir dönem olan 19. yüzyılın başlarındaki Romantik dönemde, sanat eserleri dış görünüşlerinden ziyade maddenin içsel zenginliğinin kavranması sağlanmıştır. Aynı zamanda bu dönem yeni ve radikal estetiğinde başlangıcı olmuştur. Net olarak algılanabilir bir gerçeğin yansıtıldığı ve artık mimesis gerçeğinin bırakıldığı bir dönemdir. Artık sanatın ve aynı zamanda sanatçının yaşamı ve ruhu ifade edilmeye çalışılmıştır. Bu sebeple de sanatçı bu dönem itibari ile gördüğü dünyayı birebir şekilde yansıtmaktan uzaklaşmıştır.

Romantik hareketin etkili olduğu Avrupa ülkelerinden olan Fransa ve İngiltere'de, Alman filozoflarının fikirleri, modernizm felsefesini ifade etmektedir. Modernizmin kavranması sonucunda ise mimesis teorisi reddedilmiştir. Bu teorinin reddedilmesi ile oluşan anlayış ise Kapoor'un eserlerinin temelini oluşturmaktadır.

“Şayet var ise, benim için asıl olan süblimedir. Her halükârda bu yüceye (Süblime; 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 düşselliği birebir hale getirmek olmalıdır. Bunu senin yerine başkasının yapmasını beklemeden, kendin gerçekleştirilmelisin.” (Crone, Alexandra, 2008: 22).

Anish Kapoor özellikle çalışmalarında bazı kavramların deneyimlenmesini sağlamaktadır bu kavramlar:

- a. Sonsuzluk,
- b. Yokluk,
- c. En son ulaşılabilecek nokta,
- d. Ruhun yükselişi,
- e. Ebediyet,
- f. Ulviyet.

Eserlerinde varoluş ve gerçeğin ifadesini de kullanmıştır.

Romantizm olgusu, gerçek anlatım ile gerçek güzellik arasında bir köprü kurarak modern sanattaki ruhani anlatım için bir aracı olmuştur. Bu da aslında insanın tabiattaki yerini açıklamaktadır. “Sanatla Doğanın İlişkisi” isimli kitabında Schelling, ilk defa tüm bu kavramları epistemolojik olarak açıklamıştır. Sanatın mimetik bağlantılarından kurtulabilmesi için August Wilhelm, Fredrich Schegel ve Novalis önemli bir teori geliştirmiştir. Bu teori temelde Aristotelesçi fikirlerin kısıtlanmasının engellenmesi ve kişisel üretimin sağlanmasıyla ilişkili olmuştur (Crone, Alexandra, 2008: 22).

Romantik görüş, tüm evrende tabiat ve sanatın aynı kökten geldiğini savunur ve ilkesi “sanat, sanat içidir” şeklindedir. Bu mimetik teori ise hala romantikler için geçerliliğini korumaktadır. Tabiatın oluşumu ile sanatın oluşum süreci eş değer olarak görülmektedir. Dönem içerisinde sanatın temel teorisi ise insanın evreni algılayışı ve yorumlaması şeklindedir. Bahsedilen yorumlama ilişkiler içinde geçerli olmaktadır. Objeler arasındaki ayırım kaldırılarak obje temelde bir obje olarak ele alınmıştır.

Schelling bu konu hakkındaki görüşünü şöyle ifade etmektedir:

“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 danişılacak bir boyuta indirgenmiştir. Bu durumda öncelikle sanatta ve şiirde başka dünyalara açılacak bir başlangıç oluşturmuştur. Schegel bu husustaki düşüncelerini şu sözlerle ifade etmektedir:

“Cesur açılımlarda yaratıcılık doğüstü olmaktadır. Fakat hiçbir zaman doğanın üstünde o yerini almamıştır.” (Crone, Alexandra, 2008: 22).

Yine aynı konu hakkında açıklama yapanlardan biri de Blaumenber’dir ve şu sözlerle ifade eder:

“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 olmayanı belirgin hale getirmeyi başarır.” (Crone, Alexandra, 2008: 22).

(Şekil 3.9) 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 eserinde çok ince vurgular yaparak ışık yansımalarını kullanmıştır. Eser üç metre boydan oluşur ve yumurta görünümüne sahip düzgün ve yumuşak bir görüntüye sahiptir. İçine aldığı siyah yansımali kırmızı bölüm ise izleyiciye ana rahmini hatırlatmayı amaçlar. Kendi içerisinde yüksek bir fiziksel alışveriş oluşturan eser bununla aslında seyirciye yalnızca zihinsel değil aynı zamanda boşlukta bir alan kapladığını fark ettirmeyi amaçlamaktadır. Burada boşlukta yer önemsenerek bir bütün olarak algılaması istenmektedir. Eser ilk görüldüğünde çelişkiye düşüren bulunduğu yer, laktan yüzeyle insanı sonsuz bir gerçekliğe götürmektedir. Işık karanlık ve sonsuzluk içerisinde oluşur bu da kişi de ulviyet duygusunun tecrübe edilmesine yol açar. Eserin temel amacı insanın bilinmezliği sorgulamasıdır. Schegel, Newman’ın resimleri için şu açıklamayı yapmaktadır:

“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).



Şekil 3.9: Anish Kapoor, *Ishi's Light*, 2003, Tate Modern Müzesinde sergilenen eseri.

Schegel'in yukarıdaki görüşüne karşın Anish Kapoor şu açıklamayı yapmıştır:

“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 olmuştu: 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).

Anish Kapoor'un pigmentten farklı olarak fiberglas, alüminyum, vernik ve paslanmaz çeliğin maddelerini kullanmaya başlamasında katkısı bulunmakta ve bunu aşarak geliştirmektedir. Kapoor, eserlerinde boşlukta ortaya koymuş olduğu simgeleri çarpıcı bir biçimde doğrudan izleyiciye ulaştırdığı mekânları kullanmaktadır. Bu şekilde seyirci mecburi bir şekilde fiziksel iletişimi kabul eder ve bu da zihinsel bir bağlantının kurulmasını sağlar. Bu durumda insanın oluşturduğu ile tanrısal oluşumun kıyaslanmasına yol açmakta sanatçı da yeni bir oluşum ortaya çıkartmaktadır (Crone, Alexandra, 2008: 33, 34).

Anish Kapoor eserlerini oluştururken yalnızca ölçek ve boyutu dikkate almamış aynı zamanda bütünlük ve sonsuzluk düşüncesini de oldukça önemli bulmuştur. Kapoor eserlerinde geleneksel ölçülerin dışına çıkmıştır ve boyutları geleneksel boyutların çok üzerindedir. (Şekil 3.10) Sanattaki ilk dönemlerindeki eserlerinden sayılan “Tarantara, Marsyas, Bulut Kapısı, Ark Nova ve Dirty Corner” gibi eserlerinde alışılmışın çok dışına çıkmıştır.



Şekil 3.10: Anish Kapoor, *Dirty Corner*, 2015, Versailles’de yer alan eseri.

Kapoor eserlerinde kullandığı farklı malzemelerle, artistik hırsıyla, mimari ile iş birliğiyle ve ölçek ve boyut konusundaki gelenekselliğin dışındaki tercihleriyle devamlı paradokslarla oyun içerisinde görünmüştür. Bu durumda Kapoor'un eserlerini, heyecanlı çalışmalar arasında bulunmasını sağlamaktadır. Anish Kapoor biçimsel olarak modernizmin yarattığı, konstrüktivist geometrisine karşı organik ve kavisli olanı tercih etme eğiliminde olmuştur. Eserlerinde maddesellik ağır basmaktadır ve bu da izleyicide doğüstü bir hisse yol açar. Bu konudaki karmaşıklığın aslında Kapoor'un çoklu kültür tecrübelerinden kaynaklanabileceği düşünülmektedir (Baume, 2008: 110).

(Şekil 2.13) Anish Kapoor'un eserlerinde, "Svayambh" da olduğu gibi tek parçadan oluşan biçimin, rengin, hareketin ve alanın etkileri gerçekleşir. Bu etkisin karşılığı ise; resim, ölçü, manzara, heykel, mimari ve tiyatrodan oluşmaktadır. Sanatında soyut bir boyut taşımıştır. Anish Kapoor'un sanatında Amerikalı Pollock, Newman, Clyfford Still, Rothko ile bağlantısı olmuştur. Bunlara ek olarak Avrasyalılara ve Beuy'un düşlediği sanatçıyı belirtmiş, Svayambh'a Beuys'un göçebe fikir ve kültürüne dikkat çekmiştir.

(Şekil 3.11) Kapoor, 2007 yılında paslanmaz çelikten oluşan eserlerinden biri olan "C-Curve" aynasında içbükey bir yüzey kullanmıştır. Burada oluşan yansımalar neredeyse kişinin tanıyamaz komik bir halini yansıtmakta, komik bir şekilde rahatsızlık oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu rahatsızlığı oluşturabilmek için yansımaların ters görüntülerinden faydalanmıştır. Bunun sonucunda ise şiddet, sahtecilik ve gerçeklik, kaybolma, hafiflik, görünür ve görünmez kavramları dışbükey taraftaki görüntülerde oluşmaktadır.



Şekil 3.11: Anish Kapoor, *C-Curve*, 2007, Château de Versailles

Anish Kapoor sanatının temel olgusu renktir. Kapoor renkleri özellikle sade ve genel olarak en saf halinde kullanmayı tercih etmektedir. Sanatını dekoratif bir obje olarak görmeyen sanatçı, özellikle eserin anlamını ortaya çıkarmaya odaklanır ve eserin ana prensibini anlatmayı önemser. Renkleri yalnızca doku duygusunu ortaya çıkarabilmek için değil aynı zamanda kendi başına bir fiziksel varlık olarak da kullanmaktadır. Anish Kapoor renkler hakkında şu sözleri söylemiştir:

“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).

1970’li yılların sonuna doğru Anish Kapoor yalnızca renklerle kaplı eserler gerçekleştirmiştir. Formları yalnız renklerden meydana gelen eserler oluşturmaktadır. Kapoor tarafından, toz pigmentlerden oluşan malzemeler nesnenin ve boşluğun sonsuzluğunun ifadesini oluşturmaktadır. Toz pigmentlerden oluşan canlı renk kullanımını şu şekilde açıklamaktadır:

“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).

Kapoor bu ifadesi ile özellikle cinselliğin gizemine vurgu yapmış ve tanınmaz, kontrol edilemez yanının altını çizmiştir. 1988’li yıllara kadar sanatçının eserlerindeki en önemli unsur renktir. Kapoor’un eserlerinde özellikle rengi vurgulamasının tarihsel açıdan iki önemli yönü bulunmaktadır. Bu “görmek” ve “sembolik olanı görmek” ile ilişkilidir. Bu renklerin kullanımında modernist bir olguyu temsil eder ve algıdaki çeşitliliği gerçekleştiren renk aynı zamanda izleyicinin algısını da bir noktaya yönlendirmektedir. Sanatçı eserlerinde ana renkleri kullanarak ruha doğru yönelen mesajları kuvvetlendirmek istemekte ve bunu basit bir şekilde gerçekleştirmeye çalışmaktadır.

Kapoor’un eserlerine bakıldığında kullandığı bu ana renkler ışığı yansıtıyormuş gibi gözüküyor olsa da özellikle Kapoor’un karanlıktan yana olduğu yani renkten karanlığa doğru bir gidişat oluşturmayı tercih ettiği görülmektedir. Eserlerinde özellikle kırmızıyı kullanışı da bu karanlık algısını güçlendirmek içindir. Kapoor’a göre karanlığın duygusunu seyirciye geçiren en doğru renk kırmızıdır. Kırmızı rengi daha çok kırmızıdan turuncuya değiş kırmızıdan siyaha gidecek şekilde sergilenmektedir (Crone, Alexandra, 2008: 22).

Anish Kapoor için kırmızı, mavi, sarı, siyah ve beyaz renkleri saf renklere metafizik bir yol oluşturmaktadır. Bu algılamanın daha da şekillenebilmesi için modernist renkler teorisini daha çok inceleyen Kapoor, onun evrensel ruhunu da özümsemektedir.

Kapoor eserlerinin adlandırılması sürecini çok önemli bulmaktadır. Aslında Duchamp’ın “bir eserin ismi o eserin en önemli parçasıdır” sözünü doğrudan benimsemektedir. Soyut bir sanat eserinin yapılmasına inancı olmadığı için o eserin dünyada bir yer edinebilmek için adının olması gerektiği düşüncesindedir (Crone, Alexandra, 2008: 24).

Eserlerinde çoğunlukla kırmızı ile maviyi kullanmıştır. Ancak Kapoor’un en sevdiği renk kırmızıdır. Eserlerinde rengin rüya gibi metafiziksel özelliklerinin yanı sıra maddi ve fiziksel yönüne de değinmiştir. Sıklıkla kullanmış olduğu kırmızı boya ve kuru pigment Hindistan kültürü anlamını çağrıştırmaktadır. Hint dilinde kırmızı güzel bir niteliğe karşılık gelmektedir. Aynı zamanda da duygusal manalar yüklenen bir renktir. Yine aynı şekilde Hindistan’da evli kadınların kullandığı kızıl toz, zencefilden yapılmaktadır. Genellikle

Hindu mabetlerinde, tanrıça yürüyüşlerinde kırmızı boyalar çeşitli şekillerde bir çeşit sembol olarak kullanılmaktadır. Toprak rengine yakın kırmızı olan toprak ve dışkı kıvamına sahip karmaşık ve organik maddelerle ilişkilendirilmektedir. Bu doğa ile olan ilişkisinin kuvvetliliği anlamını taşımaktadır. (Şekil 3.12) Anish Kapoor'un bu inancı en belirgin şekilde yansıtmış olduğu eser "My Red Homeland" çalışmasıdır (Baume, 2008: 112).



Şekil 3.12: Anish Kapoor, *My Red Homeland*, 2003, Royal Academy of Arts, Londra'da sergilenen eseri.

(Şekil 2.13) Kırmızıdan oluşturduğu eserlerindeki diğer şaşırtıcı çalışması yağlı boyadan yapılan ve ray üzerinden yavaşça süzülen üç ton balmumu kullanılarak yapılmış olan "Svayambh" isimli çalışmasıdır. Bu eser bir bloktan oluşur ve blok kasvetli yolculuğunu yaparken kendinden küçük kemerlerle bir kez daha şekil kazanır. (Şekil 3.13) Bu dışa atma eylemini temel aldığı bir diğer çalışması ise "Shooting in the Corner" isimli çalışmasıdır.



Şekil 3.13: Anish Kapoor, *Shooting in the Corner*, 2009, Austrian Museum of Applied Arts

Anish Kapoor sanatında önemli olan bir diğer renk mavidir. Yves Klein mavi rengi ile gökyüzü, maneviyat ve boşluğu bağdaştırmaktadır. Bu da sanatçının maviyi tercih ediş sebeplerinden biri olmuştur. Klein mavinin kullanılış biçimi Kapoor için oldukça önemlidir. Eserlerinde zeminde kullandığı oyuklar ve delikler aracılığıyla boşlukları meydana getirmektedir ve bu boşluklar aslında derin bir umurunun imgesini oluşturmaktadır. Kullanmış olduğu koyu doymuş kobalt mavi ile de eserlerini yüceltme eğilimindedir. Mavinin kullanılmış olduğu eserler izleyenden bir girdabın içerisine çekiliyormuş etkisi oluşturmakta ve güç kazanmaktadır.

Kapoor'un eserlerine bakıldığında çeşitli nedenlerle zıt unsurları bir arada barındırmış olduğu görülmektedir. Bu zıtlıkları varlık ile yokluk, somut ile soyut, yer ve yersizlik şeklinde oluşturmaktadır. Eserlerinde Hint felsefesinin metafizik elementlerini kullanan sanatçı bu sayede gizli gerilimlerde yaratabilmektedir. Yansıttığı çelişki ve çıkmazları insan konumunun bir aksı olarak değerlendirmektedir. Eserlerinde kullandığı içbükey ve dışbükey formda kullandığı aynalar ile madde ile maddesizlik düşüncesini gerçekleştirmeye çalışmaktadır (Baume, 2008: 118).

Eserlerinde ampirik algıya başvuran Kapoor, temelde görünenle değil görünmeyenle ilişkide olup ima edileni, toplumun kabul etmediğini irdelemeyi tercih etmiştir. Eserin yüzeysel olarak idrak edilmesinden çok algı üzerindeki etkisine odaklanmıştır. Bu sebeple pigment, izleyene yüzeyden çok bir doku önermesi yapmaktadır. Ten değişken olandır. (Şekil 3.14) Kapoor'un antropomorfik eseri olan “When I Was Pregnant” beyaza boyanmış olan duvar yüzeyi, yuvarlak hatlara sahip bir dış bükey hale dönüştürülmüştür. (Şekil 3.5) Bir diğer eseri olan “Descent into Limbo” yuvarlak yüzey üstünde bulunan gerginlik, koyu olanın boşluk olarak algılanması sonucu kaybolmaktadır. Eğer pigmentin optik şiddeti ile hacim erittiği söylenecekse, bu durumda aynalı formlar hacmi hem eritmektedir hem de aktive etmektedir (Baume, 2008: 15).



Şekil 3.14: Anish Kapoor, *When I Was Pregnant*, 1992, Manchester Art Gallery

3.2.1.Kullandığı İmgeler

Anish Kapoor'un felsefeye duyduğu ilgi ve bağlılık sanatının da şekillenmesine sebep olmuştur. Eserlerinde sade bir anlatımla yetinmek yerine tıpkı Platon'un Devlet isimli kitabında yaptığı gibi, çalışmalarının oluşmasında hikayeleri, metaforları, imgeleri kullanmış ve esere derinlik kazandırmıştır.

Zamanı aşmasını istediği eserleri oluştururken öncelikli hedefi eser için konu bakımından genel bir hat belirlemektir ve geri kalanını izleyenlerin kendi algı ve anlayışını bırakmayı tercih etmektedir. Bu şekilde çalışmalar oluşturmasının sebebi zamanın yapısına uygun olan bu eserlerin sonraki yıllarda yaşan kişilerin dahi eserle karşılaştıklarında yeni bir anlama bürünebileceğidir. Hatta bu amacını bazı eserlerini bazen yeniden inceleyip değerlendirerek, farklı alanlarda yenilikler katarak tekrar sergilemektedir. Bu duruma ilişkin yorumu Anish Kapoor'a sorulduğunda şu şekilde cevaplamıştır:

“Daima mekândaki nesnelere 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).

Röportajlarından da anlaşılacağı gibi Kapoor'un anlatmak istediği sonsuzluk değil sonsuzluğun içerisinde değişen kişiler ve mekânlardır. Sonsuzluğun tersine insanın bir süre zamanı bulunmaktadır ve bu zamanda doğumdan sonra ölüme kadar geçen zamandır. Bu sebeple sonsuzluk içerisinde yaşam süresi belli olan yeni figürler oluşmaktadır. Anish Kapoor eserlerindeki gövdeyi şu şekilde 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 alışmışızdır, yani bütünü 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 hikâyeye anlatmak istemiyorum fakat dünyayı anlayabilmemizi

sağlayan en önemli unsurlardan biri de budur; üç boyutluluk ve geçici durumdur.”
(Timeout, 2016).

Sanat yaşamı boyunca genellikle devasa mekânlarda dev heykeller sergilemiştir. Kapoor için eserinin ölçüsü teknik işlerle uğraşan bir mühendis ya da mimardan farklı değildir. Hatta bu sebeple bazı çalışmalarının oluşum sürecini de bizzat mimar ve mühendislerle çalışarak yürütmüştür. Bu anlayışını destekleyen en önemli eserlerinden biri 1992 yılında mimar David Connor ile çalışmış olduğu “Building for a Void” isimli eseri, 1999 yılında mühendis Neil Thomas ile birlikte gerçekleştirdikleri “Tarantara” ve yine mühendis Cecil Balmond’dan 2002 yılında teknik yardım alarak oluşturduğu eseri “Marsyas” isimli eserlerdir. Anish Kapoor eserlerindeki bu ölçü kaygısı ile sanatı arasındaki bağı şu şekilde aktarmaktadır:

“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).

Kapoor metafor olarak öncelikle kadın bedenini ve cinsellikten faydalanmıştır. Çalışmalarının neredeyse hepsinde kadın bedeninin bir bölümünü kullanıp onu geliştirerek kullandığını görmek mümkündür. Sıklıkla kullandığı boşluklar ve yoğun olarak renk tercihini kırmızıdan yana yapmasına yine kadın ve cinselle ilgili metaforla ilişkilendirilmektedir. Kapoor bu ilişkinin nedenini şu şekilde açıklamaktadır:

“Freud’un psikanalizini keşfettikten sonra, modern erkeğin kimliğini araştırmada kadın ve kadın dünyasının anahtar rol oynadığını fark ettim. 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)

Kapoor için mekân bedenin dışında oluşturulmaya çalışılan bir çeşit dış fenomendir. Freud’cu bir yaklaşımı benimseyen sanatçı içe dönük mekânı yansıtır. Görünenin dışındaki esas gerçekle ilgilenmeyi önemsemektedir. Bu gerçeklik metaforu ise tıpkı Platon’un Devlet isimli kitabında kullanmış olduğu mağara alegorisinde dışarıda bulunan mekândır. Bu mekân ise kendi anlamının dışında olan kötülük saçan ve henüz çözümlenmemiş, ruhsal ve psikolojik olarak dönüştürülmüştür. Bu sebeple de mekân yanlış olarak algılanmaktadır.

Aslında burada kişi ile mekân arasında bir karmaşa yaratılmaktadır. Bu şekilde de içgüdüsel ve bedensel bir mekân alışımı oluşturulmaktadır.

Anish Kapoor sanat yaşamının en başından itibaren boşluk metaforunu irdelemiştir ve pigment döneminde oluşturduğu eserlerinden son dönemine kadar olan ki eserlerinin pek çoğunda bu nosyonu gerçekleştirmiştir. Aslında Kapoor için boşluk herhangi bir pozitif ya da negatif durumu belirtmekten çok bir çeşit olasılıktır. Boşluk metaforunu şu şekilde açıklamaktadır:

“Uzun zaman önce boşluğun onu beklentilerimizle veya korkularımızla beslediğimiz için var olmadığını 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).

Sanatçı eserindeki boşlukla izleyici ile eser arasında bir iletişim oluşturmaktadır. Kapoor için boşluk bir metafordur ve nesne ile bir metafor daha oluşturmaktadır. Boşluk aynı zamanda tanrısal bir derinliğe de karşılık gelir.

Boşluk Kapoor için aynı zamanda hiçliği de oluşturur. Bu güçlü bir kişiselleşmeyi de gerçekleştirmektedir. Bunun sonucunda ise izleyenden boşlukta kendi pozisyonunu algılar. Bu sebeple de kişide boşluk içerisinde bir yer edinme duygusu oluşur ve bu duyguda kişiyi etkisi altına alır. Bunun amacı izleyicinin kendini tanımasıdır. Bu tanıma sayesinde kişi yer edinme duygusu hisseder ve bu da kişinin kendi duygularının değişime uğramasına yol açar. Burada boşluk ile gerçek bir ilişki içerisinde.

Kapoor'un eserlerinde sıklıkla kullandığı boşluklar bazı zamanlarda deliğe veya çukura da dönüşmüştür. Burada daha çok Freud'cu bir yaklaşım sergileyen sanatçı “Kara Delik” kuramını, boşluk ve delik metaforlarıyla gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır. Freud'a göre “Kara Delik” yerçekimi alanının yoğunluğu sebebiyle madde ve enerjinin kaçamayacağı bir alan bölgesini temsil etmektedir. Freud'un tarif ettiği bu durum, maddenin baştan çıkarıcı çekiciliğini ve kullanıcıyı bir zaman algısına ulaşmadan önceki bir süreye döndürme

gücünün bir yansıması olarak görülebilmektedir. Her şeyi en ilkel biçimde ve içsel bir öz yapıyla oluşturmak için her şeyi çekme girişimleri yapılmaktadır (Sweet, 2012).

(Şekil 3.15) Kapoor'un bu metaforuna ilişkin en önemli örneği 2014 yılında gerçekleştirmiş olduğu "Descension" isimli eseridir. Yuvarlak bir suyun, görünür olan merkezi bir eksen etrafında, sürekli bir girdap ile bir boşluk oluşturarak derinliklere doğru çekilmesi sağlanır. Kapoor burada boşluk kavramını geliştirmiş ve çalışmasında kara delik yansımasını vermektedir.



Şekil 3.15: Anish Kapoor, *Descension*, 2014, Galleria Continua, İtalya'da sergilenen eserin görüntüsü.

Kapoor'un sanatında ikilik metaforları vardır. Bu ikilikler ise; kadın ve erkek, toprakla gökyüzü, madde ve ruh, görünen ve görünmeyen, bilinç ve bilinçdışı gibi zıtlıklardan oluşmakta olan nosyonlardır.

Anish Kapoor sanat hayatının özellikle en başlarında renklerle kaplı olan eserler meydana getirmiştir. Sadece renklerden oluşmakta olan formlar, toz pigmentlerden oluşan malzemeler nesnenin ve boşluğun yani sonsuzluğun ifadesini oluşturur. Bu Kapoor için cinsellik kavramının ele alınış şeklini oluşturur. Dokunulmazlığı ve tabuyu pigmentin yapısını bozarak duygu etkisi yaratmaya çalışmıştır (Colins, 2007: 252).

Kapoor için renklerde kendi içerisinde metafor oluşturmaktadırlar. Kırmızı, mavi, sarı, siyah ve beyaz renkler mistik, metafizik bir rol üstlenmektedir. Bu algıda Kapoor'un modernist renk teorisini daha fazla irdelemesine ve en önemlisi de özümsemesine sebep olmuştur. Kırmızı kadın metaforunu simgelemenin yanı sıra aynı zamanda insanın için de kullanılmaktadır ve bunu Kapoor şöyle açıklamaktadır:

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

(Şekil 3.16) Sanatçının “Alba” isimli eseri kırmızı oluşumludur ve metaforik anlamlar içermektedir. İzleyen kişi organik bir materyal olan kanla kırmızıyı bütünleştirmekte ve bu da izleyicide kırmızının vücudun içerisinde çağrışmasına yol açmaktadır. Kapoor eserinde bedeni kırmızı ile kaplayarak aslında insanın içini dışarıya çıkartmaktadır. Bunun sonucunda da izleyicide transandantal gerçeğin içinde yer almakta olan zaman ötesi bir duygu meydana gelmektedir.



Şekil 3.16: Anish Kapoor, *Alba*, 2003, Lisson Gallerisinde sergilenen eserin görüntüsü.

Anish Kapoor için kırmızı yalnız bir derinin rengi değildir, kırmızı aynı zamanda dünyanın rengidir. Yani aslında kırmızı kan ve vücudu da temsil etmektedir. Sanatçı kırmızıdan oluşan karanlığı mavi ve siyaha kıyasla çok daha derin bir karanlık meydana getirdiğini düşünmektedir. Sanatçının bu şekilde düşünmesine ise anavatanı olan Hindistan’ında rengi olduğu unutulmamalıdır. Bunlara ek olarak ise kırmızı temelde jeolojik bir oluşumdur ve özellikle de kadın bedeninde cinsel organı çağrıştırmaktadır (Phaidon, 2017).

Sanatçı için bir diğer önemli renk ise mavidir. Kapoor bu rengi hem gökyüzü ile hem de maneviyatla çağrıştırmaktadır. Eserlerinde zeminde oluşturduğu oyuklarda ve deliklerde mavi aracılığı ile mavi boşluklar meydana getirir. Bu boşluklar aynı zamanda mavinin derin uçurumudur. Mavinin bir türevi olan koyu doymuş kobalt mavi ise onun için yüceliktir. Maviden oluşturulan boşluklar onu girdaba çeken karşı konulamayan bir güç etkisi oluşturmaktadır.

Kapoor kestane rengini kırmızının içinden ön plana çıkararak kullanmaktadır. Kestane rengi sanatçı için toprak karası ile bir bütün oluşturur bu da kişinin iç boşluklarını ve dünyanın maddi gerçeklerini oluşturmak için metafordur.

Anish Kapoor iç bükey aynı çalışmalarında da bu cilalı yüzeyin diğer tarafında kırmızının en cezbedici tonunu bir saten yüzeyle puslu mat bir renkle kaplayarak kullanmaktadır.

Eserlerinde şekil verilmemiş taşları saf haliyle kullanarak dini tapınmanın, bir dini ritüelin parçası olarak malzeme şeklinde kullanmakta buradan hareketle de insanla iletişim kurduğunu düşünmektedir (Anfam, 2009: 101).

Kapoor, Platon'un Devlet isimli eserinde kullanmış olduğu mağara metaforu ile dikkat çekmektedir. Kapoor özellikle Platon'un "ilerleyelim ışığa bakalım" sözünden hareketle yaşamı şekillendirdiği üzerinde durmaktadır. Bu sebeple de aslında insanın psikolojik yanı sanatçı için oldukça önemlidir. Bu sebeple insan davranışının temelinde yatmakta olan nedenselliği Freud'cu bir yaklaşımla irdelemeyi tercih etmektedir. Çünkü bu yaklaşım aslında insanın doğasını, dürtülerini ve içsel yapısına dair derin açıklamalar yapmaktadır. Bu bakımdan Freud'un "buz dağının görünen kısmı" metaforu ile Platon'un "mağaradaki gölgeler" metaforunda paralellikler bulmaktadır. Temelde her ikisi de gerçekliğin ötesinde birer yansımayı ifade etmektedir.

Kapoor'un eserlerinin temelinde;

- a. Kesinlik,
- b. Sonsuzluk,
- c. Bedensel çarpıtma metaforları vardır.

Bu sebeple eserlerinde "sonsuzluk", "nitelik", "güzellik", "varlık-yokluk", "bilimsellik" değerlerini sorgulamaktadır. Bunun yanında farklı nosyonlarında ne anlama geldiğini sorgular. (Şekil 3.8) Özellikle Kapoor'un "Void" isimli eseri bu sorgulamayla ilişkili olan en iyi örnektir.

Kapoor'un kullandığı metaforda 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 yaklaşımdan hareketle Kapoor objenin dışında aslında teni olduğu görüşünü savunmaktadır (Crone, Alexandra, 2008: 23-26).

Kapoor’un eserlerinde kullandığı metaforlardan bütünlük ve sonsuzluk düşüncesi önemlidir. Bunu ise Kapoor boyutlar ve ölçek aracılığı ile gerçekleştirmektedir. Bu düşünce sayesinde sanatçı ölçülerini alışlagelmiş ve geleneksel ölçülerin dışında kullanmıştır.

Sanatında ampirik algının metaforları da vardır. Sanatçı eserlerinde görünenle değil aslında ima edilmek istenenler ya da görülmesine rağmen reddedileni irdeler. Kapoor için önemli olan eserin yüzeyel okunması değil kişide nasıl bir etki meydana getirdiğidir. Pigment, yüzeyin ötesinde bir doku oluşturur. Ten ise değişkenliği gösterir, elastiktir ve nefes almaktadır.

Anish Kapoor varoluş metaforunu irdelemekte ve bunun etkisini eserlerinde yansıtmaktadır. Ayna yansımaları ile boşluğun hayali görüntüsünü oluşturur ve rengin doygunluk düzeyini kullanarak da nesneyi maddeden uzaklaştırmaya çalışır. Bu şekilde ona nesnel olmayan bir şekille bütünleştirmiş olur.

Kapoor, malzemenin özünün ve rengin içsel sembolik gücünü eserlerinde yansıtmaktadır. Sanat yaşamı boyunca gerçekleştirdiği sayısız eserde her malzemenin varlığını ifade eden formuna ulaşmaya çalışmış ve bunu gerçekleştirmeyi başarmıştır. Özetle soyut bir dilde “renk, biçim ve malzeme” unsurlarını izleyenle bir iletişim aracı olarak kullanmayı tercih etmiştir. Hem şaşırtıcı hem de sürprizli eserlerinin olduğunu söylemek mümkündür. Eşit derecede yüce ve sessiz metaforları ile aynı zamanda spesifik ikilikleri örneklemektedir: saf ve dağınık; pürüzsüz ve pürüzlü, boşluk ve yoğun; sakin ve gürültülü, dolaylı olarak cinsel ve iffet. Sanatçı genelde bu ikilikleri tek bir çalışmada bulundurur.

Kapoor, lirizm, metafor ve ilkelerin ısısını ekleyerek, heykelin serin, kavramsal ve minimal yaklaşımını forma dönüştürmektedir. Nesnel, 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.



4. SONUÇ

Çalışmada Hint asıllı ve İngiliz vatandaşı olan Anish Kapoor'un doğa ile batı kültürünü sentezlemesi sonucunda post modern dönemde özellikle farklı malzeme ve ölçüler kullanarak derinleştirdiği felsefesi sonucunda oluşmuş hayatı ve dönemlere ilişkin bilgiler verilmiştir. Anish Kapoor yaşamına bakıldığında aldığı eğitim dolayısıyla Hristiyanlık, annesi sayesinde Musevilik ve babası sayesinde de Hinduizm kültürüyle yetiştirilmiş bir bireydir. Bu sebeple de aslında onun sanat anlayışını anlamak için öncelikli olarak kronolojik olarak yaşamını irdelemek doğumundan, aldığı eğitime, yaşadığı yerden yaptığı işe her detay incelenmeli ve o şekilde yorumlanmalıdır. Kapoor'un yaşamını en başta sanatını ve felsefesini anlamak için çözümlenmelidir.

Kapoor'un eserlerinde kullandığı metaforlar ve başvurduğu imgeler Anish Kapoor başlığı altında bulunan felsefesinden sonra yer verilmiş ve eserlerinde kullandığı metaforlar derinlemesine çözülmeye çalışılmıştır. Kapoor'un sanat yaşamını ve felsefesini anlatmak için başlıca eserlerinin incelenmesi oldukça önemlidir çünkü o eserlerden yola çıkılarak çeşitli çözümlenmeler yapılmaktadır. Analiz yapma sürecinde ise eserlerde kullanılan malzemelerin ne olduğu ve hangi döneme ait oldukları, hangi mekân da ve ölçülerde sergilendikleri gibi detaylar önemlidir çünkü Kapoor tüm bunlara çeşitli felsefeden yola çıkarak karar vermektedir. Bu sebeple çalışmada sanatçının bazı eserleri seçilmiş ve o eserlerden yola çıkarak sanat anlayışı irdelenmiş ve analizi yapılmıştır.

Kapoor kullanılan malzemeye bir değer yüklemekte ve heykelleri de bu yolla anlamlandırmayı tercih etmektedir. Bu sebeple taşı sanatsal biçimde kullanması da aslında buna bir örnektir. Sanatçı taşı kullanma şekli ile sanatsal anlatımı arasında bir köprü kurmak istemektedir. Taş temelde dayanıklılığı çağrıştırır ancak aynı zaman da Kapoor taşı, dini ritüellere gönderme yaparak mistik boyutta anlamlandırarak kullanmayı tercih etmektedir. Bunun en spesifik örneği ise Endonezya'da görülmektedir. Endonezya mitinde Tanrı insana taş hediye eder ancak insan beğenmeyip geri çevirmektedir. Bunun üzerine ise taş yerine muz verir ve muz insanları kabul ederler. Ancak bunun sonucunda Tanrı insanlara ömürlerinin muz kadar dayanıksız ve aynı zamanda kısa olacağını söylemektedir.

Kapoor'un eserlerinde bir mekân yaratma olgusu vardır. Bu sebeple farklı pek çok malzeme belli bir felsefe kuramı çerçevesince bir araya getirilir. Tıpkı Platon gibi Kapoor'da eserlerinde gerçeği aramakla meşguldür ve onun için mağaradaki gölgeler metaforu çok önemlidir.

Anish Kapoor yaşamının en başından itibaren pek çok kültürü bilerek ve özellikle de üç din ekseninde yetiştirilmiş biridir. Bu bağlamda ise sanat yaşamında kadın bedeniyle ilinti oluşturabilecek tek şey Hinduizm'dir. Hindulara göre kadın bedeni yeniden doğusu ve sonsuzluğu sembolize etmektedir ve aynı zamanda bereketin bir yansımasıdır. Aşına olduğu diğer dinlerde ise bunun aksine kadın bedeni şehveti ve günahı sembolize etmektedir. Kapoor'un sanatında bakış açısı ile "Proto" yani önceki dünyanın bilinirliklerini takip etmektedir. Bu da kişinin içindeki diğer bedeni ya da ruh hali ile ilgilidir. Kadın bedeninin gelişmesi ile karanlık ortaya çıkmaktadır. Kadın vajinasını ve döllenmeyi de bu sebeple yaratıcı bir karanlıkla vurgulamayı tercih etmektedir.

Sanatçı eserlerinin boyutlarını ve formunu kullanarak izleyicide düşünsel olarak bir şekillendirme yaratmayı tercih etmektedir. Var olmak duygusu da eserlerinde buradan sonra şekillenmektedir. Eser temelde yalnız bir obje olarak görülmemekte aynı zamanda değişimin bir parçasını oluşturmaktadır. Kapoor'un figürlerle kurduğu ilişkisi kısıtlı olup genellikle kadın bedenine gönderme yapmayı tercih etmektedir. Var olmanın metaforu ile ilgilenmektedir.

Kapoor için yaratıcılığın başlangıcı yaşamın ilk yıllarından itibaren kişide oluşmaya başlamaktadır. Var olmak duygusunu da eserlerde bu süreçten sonra şekillenmektedir. Aslında eser bir obje olmamakta bir dönüşüm halinde görülmektedir. Kapoor'un altını çizmek istediğiyle dönüşümün aşamalarıdır. Burada ise figürler ilgili olan husus kadın bedenidir yani rahimdir.

Sanatı içerisinde Kapoor karanlık metaforunu irdelemiştir. Geceyi herkesin bildiği hali ile işlemek yerine büyü ve gizemli bir algıyla karşılanmasını istediği bir anlayışa bürünmüştür.

Kapoor için kırmızı insan bedeninin bir temsilidir. Çünkü aslında içimizin rengi kırmızıdır. Bu sebeple kırmızıyı karanlığın duygusunu vermek için de kullanmıştır. Kırmızı paletinden daha koyu tonları tercih ederek kırmızıdan siyada doğru yani kırmızının gidişinin de karanlığa olduğunu temsil etmektedir. Siyah ve beyaz renkler daha saf renklerdir ve daha mistik bir anlamı karşılamak için kullanılmaktadır metafizik bağlantılar kuran bir sembolizm aracıdır. Bedenin renkle olarak bağlanması yani renkli olarak tasarlanması sanatçının Hint kültürüyle kurmuş olduğu bağlantıdan meydana gelmektedir. Hindu mitolojisine göre Tanrı beden formunda insana dönüştüğünde bedenlerinin renkli olduğu ileri sürülmektedir. Tanrıların her birinin ismi aynı zamanda bir rengi de temsil etmektedir. Buna paralel bir inanç olarak Hristiyan kültüründe de Hz. İsa'nın bedeni komünyon töreninde, kişinin bedeniyle mistik olarak bütünleşmektedir. Kırmızı şarap ise onun kanını temsil etmektedir ve bu şekilde de Hristiyanlık kültüründe insan bedeniyle ilişkilendirilmektedir.

Rengin bu kadar yaygın biçimde kullanılıyor olması temelde modern dönemin özelliklerinden biridir ancak Kapoor heykelde rengi ışık ve karanlığın ortaya çıkması için bir ifade olarak kullanılmaktadır. Rengi saf halinde kullanmayı tercih etmesi dekoratif olarak eseri desteklemek değildir Kapoor eserin temel anlayışını bu şekilde izleyiciye aktarmak istemektedir. Sanatçının genel itibarı ile çalışma tonu karanlık olmuştur. Bu sebeple de eserlerinde sıklıkla renkten karanlığa doğru bir geçiş kullanmayı tercih etmiştir. Bu geçişi sağlamak için en uygun rengin kırmızı olduğunu düşünmüş, kırmızının kuvvetinden ve doygunluğundan faydalanmıştır.

Kapoor'un eserlerin beyaz ve siyah renklerinin de yaygın bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Vücudun bilinirliğini ve bunun kişiye daha çok geçmesini sağlayıp etki bırakmak amacıyla bu renkleri kullanmayı tercih etmiştir. Eserlerinde renk kullanımı ve biçimler çok önemli bir yer kaplamaktadır. Bunlar Kapoor'un rengi kullanım şekli, formu ve mekânda konumlandırılması gibi belli verilerle sunulmaktadır.

Kapoor'un kullandığı diğer yaygın metafor ise boşluktur. Boşluk kavramı onun için Freud'un "Kara Delik" metaforu ile şekillenmiştir. Eserinde boşlukla sonsuzluğu, bilinmezliği vurgularken karanlığın derin etkilerini de kullanmayı tercih etmiştir. Kişi ise bu karanlıklar sayesinde korkularıyla yüzleşme fırsatı bulmaktadır. Ancak tam tersi şekilde bazı

eserlerinde de korku yerini güvene bırakmış ve bunu açıkça ifade ettiği görülmüştür. Bunun ise özellikle bebeğin anne karanlıkta kaldığı karanlık ortamın kişi için en güvenli yer oluşundan hareket etmektedir. Karanlık kişi için ürkütücü durumları sembolize etmenin yanında aynı zamanda cehennemi hissettirmektedir. Burada Kapoor yine bir zıtlık oluşturarak izleyicinin eserin içine girdikten sonra anne karnındaki karanlık duygusunu oluşturarak kişiyi aslında cennete yaklaştırmaktadır. Kapoor'un bu ikiliği en güzel aktardığı eserlerinden biri 2011 yılında gerçekleştirdiği “Leviathan” isimli eseridir. Sanatçı karanlığa özel bir anlam katmakta sadece boşluk odaklı olan eserlerinde boşluğu kullanarak izleyiciyi boşluğa itmeyeceğine inanmaktadır. Burada boşluk iki biçim arasında olmaktan çok hiçlik duygusudur. Bu şekilde oluşturulan boşluk ölçülebilir ve algılanmakta olan boşluk bir çeşit karadeliğe dönüşmektedir. Kapoor eserlerinde hiçlik kavramını renk kullanımıyla ortaya çıkarmaktadır.

Eserlerinin mekânı çevreleyen ve kişiyi bir şekilde hapseden bir yapısı bulunmaktadır. Mekân heykelin çevresi içerisinde adeta erimekte ve onunla bütünleşmektedir. Aynalı olarak tasarladığı yüzeylerde ise yansımalarla mekânı izleyicileri de kullanarak bir bütün oluşturur. Bu görselliği çevreyi içeriye hapsedtikten sonra tekrar yansıtarak gerçekleştirir yani bir bakıma aldığı görseli sonrasında tekrar geri yansıtmaktadır. Bu da sonsuzluk metaforunun oluşmasını sağlar.

Anish Kapoor'un oluşumla ilgili olan metaforu kendi kendine oluşumun gerçekleşmesi üzerinedir. Özellikle eserlerinde sanki bir sanatçının eliyle oluşturulduğu değil de kendi enerjisiyle meydana geldiği ve var olduğunu izleyene hissettirmek istemektedir. Bunu eserlerinde “kendi enerjisinden oluşmuş” anlamına gelmekte olan eseri “Svayambh” ile yansıtmıştır.

Kapoor özellikle bazı eserlerinde mimari olarak da değerlendirilecek eserler gerçekleştirmiş bu eserlerin oluşum aşamasında da mimar ve mühendislerle çalışmıştır. Özellikle eserlerini yalnız bir nesne olarak tasarlamak yerine eserin içinde izleyicinin yürüebileceği bir mekân yapma anlayışıyla çalışmıştır. Aynı zamanda sanatçı kamusal alanlar içinde çeşitli çalışmalarda bulunmuştur yine aynı zamanda bu eserler açık arazide de sergilenmiştir. Bu

şekilde eserlerini insan doğasına da uyarlamış olmuştur. Bu sayede eserler her an yeniden oluşmakta ve dış dünya elementleriyle canlılık ve devinim kazanmaktadır.

Her izleyicinin kişisel deneyimleri sayesinde oluşan kişisel hafızası sonucunda esere yüklediği anlam farklılık göstermektedir. Ancak sanatçı izleyeni bireysel çabaları sonucunda esere dahil etmektedir. Bu sebeple sanatçının mekân ve malzemeyi kullanma şekli ve algısındaki farklılık, eserin başka bir alana uyarlanması konusunda da anlam kazanmaktadır.

Anish Kapoor'un sanat anlayışının, felsefesinin ve bu bağlamda metaforlarının malzemelere, mekâna ve forma dönüştürmesinde düalizm üzerinden bir dil anlayışı oluşturduğu görülmektedir. Diyalektik anlatış tüm inanışlarda dikkat çekmektedir. Zıtlıkların oluşumunda iyi-kötü, varlık-yokluk, dayanıklılık-kırılganlık gibi kavramların yansması sanatçının eserlerinde ikiliği oluşturan bir malzeme ve kavram ilişkisidir. Burada sanatçı tamamlayıcı ve bütünsel anlayıştan yola çıkar. Bu tamamlayıcılık ise negatifle pozitif alanın birlikteliğine dayanmaktadır.

Kapoor'un eserlerinin büyük çoğunluğu toz pigmentten oluşmaktadır ve organikliği içerisinde barındıran geometrik bir yapıda çözümlenmiştir. Özellikle mağara, ateş, su, küre, boşluk, bilinçsizlik, cinselliğin dokunulmazlığın kavramlarını işlemektedir. Sanatçı son dönemlerinde ise kan, deri, tabut ve ölüm nosyonlarını da içeriğine eklemiş ve yaşamın başlangıcından ölümüne hiçlik ve sonsuzluk metaforunu çözümlenmektedir.

Gerçekleştirdiği sergilerde özellikle eserin mekâna hâkim olmasına önem vermiştir. Kapoor'a göre obje tüm boşluğa yayılmalı ve bu şekilde de izleyiciyi etkisi altına almalıdır. Bu şekilde izleyicinin objeyle bütünleşebileceğini düşünmektedir. Bu durum iki zıtlık dünyası oluşturur ve bir bakıma da Uranus ve Gaiya'nın yani yerle göğün birleşiminin sembolünü oluşturmuş olur. Sanatçı için mekân ile objenin bütünleşmesi gökle yerin birleşmesi için eş değerdir. Bu bir bakıma tek bedende iki vücudun birleşmesi gibidir. Bu da hermafrodit kavramını beraberinde getirir. Hemafrodit duygu, Kapoor'un cinsiyetle alakalı göndermesiyle anlam kazanmaktadır. Eserlerinde üreme ve üretme duygusunu vurgulayan sanatçı hemen hemen tüm eserlerinde bu etkiyi hissettirmekte, vajina, rahim, anne karnı gibi kavramları eserlerinin geçişlerinde sıklıkla vurgulamaktadır.

Kapoor eserlerinde kullandığı mekânlara hafızaya taşımayı ve bu şekilde izleyicide kültürel bir bellek oluşturmayı önemsemektedir. Sanat yaşamı boyunca sıklıkla kendisinin bir mimar olmadığını altını çizse de eserlerindeki mimariye oldukça önem göstermiştir. Mekân sanatçı için kutsal bir yapıdır denilebilir. Buradan hareketle tarihi mekânı yeniden değerlendirmeyi, mitolojik öğeleri eserlerinde soyutlayıp yansımaları gerçekleştirir. Kapoor burada mimesis ile ilişkilidir. Mekân içinde mekân yaratarak kullandığı mitolojik öğeler sayesinde kültürel belleğe kazınır eseri geleceğe taşımaktadır. Tüm bunları mimaride renk kullanımı sayesinde birleştirmektedir.

Kapoor'un geçmiş hayatı sanatı ile bağlantılı özellikle malzemesinin seçiminde ve konumlandırılış şeklinde belirleyici olmuştur. Sanatı sayesinde izleyen kendi kültürel kimliğiyle ve kültürel belleği ile onun sanatı, metaforları ve malzemesi arasındaki ilişkisine götürmektedir. Kapoor'un izleyende oluşturduğu bu bellek aslında onun geçmişle bağlantısına, farklı kültürel birikimlerine ve devamlılığına ilişkin süreçleri anlamak için gerekli olmaktadır. Sanatında doğu ile batıyı sentezleyerek pek çok farklı kültürün kesişiminde bir atmosfer yaratmakta bunu da gelenekselliğin yanı sıra modernist bakış açısı, felsefi birikimi ve farklı malzeme kullanımıyla yapmaktadır. Sonuç itibari ile tüm bu özelliklerde sanatçıyı evrensel hale getirmektedir.

REFERANSLAR

(tarih yok). Donaldyoung: http://www.donaldyoung.com/ruckriem/ruckriem_pr_2004.html adresinden alındı

ALBAYRAK, Ö. (2015). *Çiviyazılı Belge ve Kitabelerde Kralları Tanımlayan Unvan ve Sıfatlar*. Ankara: History Studies.

ANFAM, D. (2009). *Anish Kapoor in Conservation with Donna De Salvo*. New York: Phaidon.

ANFAM, D. (2010). *Anish Kapoor*. New York: Phaidon.

ANFAM, D. (2010). *"To Fathom The Abyss", Anish Kapoor (2 b.)*. New York, Londra: Phaidon.

ANTMEN, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

ARSLAN, A. (2008). *İlkçağ Felsefe Tarihi Sofistlerden Platon'a*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

ATEŞLİ, E. (2017). *Günümüz Sanatında Geleneksel Malzeme ve Yeni Arayışlar*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

BAUME, N. (2008). *Anish Kapoor: Past, Present, Future*. The MIT Press.

BEKTAŞ, N. (1999). *20. Yüzyıl Heykelinde Malzeme ve Estetik İlişkisi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

BHABAHA, K. H. (2009). *Elusive Objects: Anish Kapoor's Fissionary Art*. Londra: Royal Academy of Art.

COLLINS, J. (2007). *Sculpture Today*. ABD: Phaidon.

COOKE, L. (2009). *Mnemonic Migrations*. Londra: Royal Academy of Art.

CRONE, R. S. (2008). *Anish Kapoor*. New York: Prestel.

ÇOBANOĞLU, Ş. (2011). *Modernizm Sonrası Batı Heykel Sanatında Biçimsel Yaklaşımlar ve Taş*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

David, A. (2009). *Anish Kapoor in Conservation with Donna De Salvo*. New York: Phaidon.

David, A. (2009). *Anish Kapoor in Conservation with Donna De Salvo*. New York: Phaidon.

DE DUVE, T. (2022). *Ex Situ*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: İstanbul Yapı Kredi Yayınları.

DUBY, G. v. (2006). *Sculpture*. Köln: Taschen GmbH.

EROĞLU, Ö. (2015). *Modern Sanat*. İstanbul: Tekhne Yayınları.

Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

HOHL, R. (2006). *A New Technique: The Assamblage*. Taschen, China: G.Dubby, J.L. Daval.

HORNZEE-JONES, C. (2008). *Engineering "The Art of Anish Kapoor"*. New York: Guggenheim Museum Publications.

JONES, M. (2014). *Kapoorian Geographies of Relationality: The Baroque, Topological Twists, Phase Space in Action (Cilt 46)*. England: The Universty of Sheffield.

- Kapoor, A. (2009). Interview: Anish Kapoor is the biggest name in art. (J. WEINER, Röportaj Yapan)
- KARACAN, N. (2013). *Tarihsel Süreç İçinde Heykel Formu ve Günümüzdeki Heykelsi Nesneler*. Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi.
- KATI, A. (1996). *Heykel Sanatı'nın Tanımı ve Özellikleri*. Anadolu Sanat Dergisi.
- Kevin, H. (2017, 02 04). Olympic Tower Of Babel is Pretty Big: https://www.vice.com/en_us/article/mg9we4/anish-kapoorsolympic-tower-of-babel-is-pretty-big adresinden alındı
- KÖROĞLU, K. (2013). *Eski Mezopotamya Tarihi: Başlangıcından Perslere Kadar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- P. BORDREUIL, B.-C. F. (2015). *Tarihin Başlangıçları*. (L. Başaran, Çev.) İstanbul: Alfa Basım Yayın Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti.
- PHAIDON. (2017). "What is it with Anish Kapoor and Red?": <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2017/february/08/what-is-it-with-anish-kapoor-and-red/> adresinden alındı
- Price, M. (2010). *Chronogy, David Anfam, Johanna Burton, Richard Deacon, Donna de Salvo, Anish Kapoor*. New York: Phaidon Press.
- QATES, J. (2015). *Babil* (2 b.). (F. Çizmeli, Çev.) Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- SAVAŞ, R. (1977). *Modelaj*. Ankara: Yaygın ve Yüksek Öğretim Kurumu Yayınları.
- SEVİN, V. (2010). *Yeni Assur Sanatı II: Assur Resim Sanatı*. Ankara: TTK Yayınları.
- Sullam, B. (2005, Mayıs 1). 2022 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-1960-sonrasi-kamusalalanda-sanat-ve-%E2%80%9Cgecicilik%E2%80%9D/2343> adresinden alındı
- TIMEOUT. (2016). *Anish Kapoor Review*. <https://www.timeout.com/london/art/anish-kapoor-review> adresinden alındı
- TURANİ, A. (1979). *Dünya Sanat Tarihi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- TURANİ, A. (1980). *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*. Ankara: Bateş Yayınları.
- ZAMPONİ, B. (2015). *Anish Kapoor*. https://www.domusweb.it/en/art/2015/06/05/anish_kapoor_san_gimignano.html adresinden alındı

Şekil Listesinin Referansları

Şekil 1.1

(M.Ö. 26000-25000 civarları). *Lespugue Venüsü*. Musée de l'Homme, Paris. Nisan 2022 tarihinde <https://arkeofili.com/paleolitik-donemden-en-etkileyici-10-venus/> adresinden alındı

Şekil 1.2

(M.Ö.28000-25000 civarları). *Willendorf Venüsü*. Viyana Doğa Tarihi Müzesi.
https://tr.wikipedia.org/wiki/Willendorf_Ven%C3%BCs%C3%BC adresinden alındı

Şekil 1.3

(M.Ö.3000 civarları). *Adab Kralı Lugal Dalu Heykeli*. İstanbul Arkeoloji Müzesi, Türkiye. Nisan 2022 tarihinde File: Statue of Lugal-Dalu, governor of Adab. From Adab, Iraq, mid-third millennium BCE. Ancient Orient Museum, Istanbul, Turkey.jpg | Statue of Lugal-Dalu, governor of Adab. From Adab, Iraq, mid-third millennium BCE. Ancient Orient Museum, Istanbul, Turkey adresinden alındı

Şekil 1.4

(M.Ö.2600-2350 civarları). *Akbabalar Steli*. Louvre Müzesi, Paris. Nisan 2022 tarihinde <https://arkeofili.com/mezopotamya-uygarliklarinda-propaganda-araci-olarak-sanat/> adresinden alındı

Şekil 1.5

(M.Ö. 2254-2218 civarları). *Naram-sin Steli*. İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi, Türkiye. 2022 tarihinde <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010123450#> adresinden alındı

Şekil 1.6

(M.Ö. 575 civarları). *İştar Kapısındaki Boğalar*. Bergama Müzesi, Berlin. Mart 2022 tarihinde <https://www.worldhistory.org/uploads/images/738.jpg?v=1639157402> adresinden alındı

Şekil 1.7

(M.Ö. 575 civarları). *Ejdarha-Yılanlar*. Bergama Müzesi, Berlin. Mart 2022 tarihinde <https://www.dia.org/sites/default/files/tms-collections-objects/31.25-d1.jpeg> adresinden alındı

Şekil 1.8

(M.Ö. 575 civarları). *Tören Yolundaki Muhafız Aslanlar*. Berlin. Mart 2022 tarihinde <https://arkeofili.com/babili-bastan-yaratan-kral-nebuchadrezzar/> adresinden alındı

Şekil 1.9

(M.Ö.1792-1750 civarları). *Hammurabi Steli*. Louvre Müzesi, Paris. Mart 2022 tarihinde <https://www.historians.org/teaching-and-learning/teaching-resources-for-historians/teaching-and-learning-in-the-digital-age/images-of-power-art-as-an-historiographic-tool/stele-with-law-code-of-hammurabi> adresinden alındı

Şekil 1.10

(M.Ö.1264 civarları). *Ebu Simbel Tapınağı*. Mısır. Nisan 2022 tarihinde <https://arkeofili.com/firavun-2-ramsesin-tapinagina-her-yil-oldugu-gibi-gunes-vurdu/> adresinden alındı

Şekil 1.11

Attika. (M.Ö.530). *Anavysos Kros*. Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina. Mart 2022 tarihinde https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Statue_of_kouros.jpg adresinden alındı

Şekil 1.12

Attika. (M.Ö.570-560 civarları). *Berlinli Kore*. Berlin Müzesi, Berlin. Mart 2022 tarihinde <https://archives.evergreen.edu/webpages/curricular/2006-2007/greeceanditaly/berlin-kore-c-570-560-bc-height-c-6-ft/index.html> adresinden alındı

Şekil 1.13

Praxiteles. (M.Ö.4.yüzyıl). *Knidos Aphrodites*. Münih. Nisan 2022 tarihinde <https://museum.classics.cam.ac.uk/collections/casts/aphrodite-knidos> adresinden alındı

Şekil 1.14

Myron. (M.Ö.450). *Discobolos*. Glyptothek Müzesi, Münih. Nisan 2022 tarihinde <https://www.narsanat.com/disk-atan-adam-discobolus-ve-tarihcesi/> adresinden alındı

Şekil 1.15

(M.Ö.2.yüzyıl). *Bergama Sunağı*. Bergama Müzesi, Berlin. Mart 2022 tarihinde https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fotothek_df_ps_0002471_Innenr%C3%A4ume_%5E_Ausstellungsgeb%C3%A4ude.jpg#/media/Dosya:Fotothek_df_ps_0002471_Innenräume_^_Ausstellungsgebäude.jpg adresinden alındı

Şekil 1.16

Donatello. (1408). *Davut*. Bargello Ulusal Müzesi, Floransa. 2022 tarihinde https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fotothek_df_ps_0002471_Innenr%C3%A4ume_%5E_Ausstellungsgeb%C3%A4ude.jpg#/media/Dosya:Fotothek_df_ps_0002471_Innenräume_^_Ausstellungsgebäude.jpg adresinden alındı

Şekil 1.17

Michelangelo. (1506-1626). *San Pietro Pietası*. St. Pietro Bazilikasının girişinde bulunuyor., Roma. Mart 2022 tarihinde <https://www.sanatinyokusu.com/michelangelonun-imzasinin-yer-aldigi-tek-heykel-pieta-vatikan-st-pietro-bazilikasi/> adresinden alındı

Şekil 1.18

(1230). *Meryem'in Ölümü*. Strasbourg Katedrali, Vladimir. Şubat 2022 tarihinde <https://docplayer.biz.tr/51211998-Gunumuz-heykel-sanatinda-geleneksel-malzeme-ve-yeni-arayislar.html> adresinden alındı

Şekil 1.19

Bernini, G. L. (1622-1625). *Apollon ve Daphne*. Borghese Galerisi, Roma. Mart 2022 tarihinde https://stringfixer.com/tr/Apollo_and_Daphne_%28Bernini%29 adresinden alındı

Şekil 1.20

Canova, A. (1817). *Üç Güzeller*. Hermitage Müzesi, St. Petersburg. Mart 2022 tarihinde <https://www.facebook.com/arkeolojitarhgezi/posts/2293898977517792/> adresinden alındı

Şekil 1.21

Rodin, A. (1882). *Düşünen Adam*. Rodin Müzesi, Paris. 2022 Mart tarihinde <http://felsefe-alemi.blogspot.com/2015/05/dusunen-adam-heykeli.html> adresinden alındı

Şekil 1.22

Rodin, A. (1878). *Yürüyen Adam*. Stanford Müzesi, San Francisco. 2022 tarihinde <http://www.tualim.net/heykel/4672-yuruyen-adam-heykeli-auguste-rodin-yuruyen-adam-eseri-auguste-rodin-auguste-rodin.html> adresinden alındı

Şekil 1.23

Rodin, A. (1897). *Balzac Anıtı*. Rodin Müzesi, Paris. Şubat 2022 tarihinde <https://www.sanatinoykusu.com/francois-auguste-rodin/> adresinden alındı

Şekil 1.24

Maillol, A. (1938). *Hava (L'Air)*. Müller Müzesi, Otterlo. Mart 2022 tarihinde <https://stringfixer.com/tr/Maillol> adresinden alındı

Şekil 1.25

Brancusi, C. (1912). *Öpücüğü*. Centre Pompidou-Brancusi Atölyesi, Paris. 2022 tarihinde <https://isimizgucumuzsanat.blogspot.com/2017/11/opucuk-heykeliconstantin-brancusi.html> adresinden alındı

Şekil 1.26

Brancusi, C. (1909-1917). *Uyuyan Güzeli*. Şubat 2022 tarihinde <https://www.sanatinoykusu.com/constantin-brancusi/> adresinden alındı

Şekil 1.27

Picasso. (1910). *Kadın Başı*. Metropolitan Sanat Müzesi, New York. Nisan 2022 tarihinde <https://kronos35.news/tr/picassonun-heykeline-30-milyon-dolar-deger-bicildi/> adresinden alındı

Şekil 1.28

Boccioni, U. (1913). *Boşlukta İlerleyen Süreklilik Biçimleri*. Tate Modern Müzesi, Londra. Şubat 2022 tarihinde <https://www.tarihlisanat.com/umberto-boccioni-futurizm/> adresinden alındı

Şekil 1.29

Moore, H. (1957). *Yaslanan Figür İçin Çalışma Modeli*. Tate Modern Müzesi, Londra. 2022 tarihinde https://tr.pinterest.com/pin/645914771537897929/?amp_client_id=CLIENT_ID%28_%29

&mweb_unauth_id=%7B%7Bdefault.session%7D%7D&url=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.com%2Famp%2Fpin%2F355714070556989971%2F adresinden alındı

Şekil 1.30

Giacometti, A. (1927). *Kaşık Kadın*. 2022 tarihinde <https://www.bilgiustam.com/alberto-giacometti-hayati-eserleri/> adresinden alındı

Şekil 1.31

Tatlin, V. (1920). *3. Enternasyonel Anıtı*. Gosizdat, Petrograd. Nisan 2022 tarihinde <https://www.soylentidergi.com/eyfel-kulesinin-rakibi-tatlin-tower/> adresinden alındı

Şekil 1.32

Gabo, N. (1943). *Linear Konstrüksiyon*. Tate Modern Müzesi, Londra. Nisan 2022 tarihinde <https://www.artsy.net/artwork/naum-gabo-linear-construction-in-space-no-1-1> adresinden alındı

Şekil 1.33

Duchamp, M. (1917). *Çeşme*. Alfred Stieglits tarafından fotoğraflanmıştır., New York. Nisan 2022 tarihinde [https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain_\(Duchamp\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp)) adresinden alındı

Şekil 2.1

Kapoor, A. (2021). Nisan 2022 tarihinde <https://www.artnews.com/art-news/news/anish-kapoor-carbon-nanotechnology-venice-exhibition-1234610022/> adresinden alındı

Şekil 2.2

Kapoor, A. (2020). Nisan 2022 tarihinde <https://www.artfulliving.com.tr/neler-oluyor/anish-kapoor-dan-muzelere-tokenizm-cagrisi-i-21530> adresinden alındı

Şekil 2.3

Kapoor, A. (2007). *Untitled*. Mart 2022 tarihinde <https://anishkapoor.com/589/untitled-24> adresinden alındı

Şekil 2.4

Kapoor, A. (1982). *1000 Names*. Royal Academy of Arts 2009. Mart 2022 tarihinde <https://anishkapoor.com/56/1000-names-6> adresinden alındı

Şekil 2.5

Kapoor, A. (1985). *Mother as a Mountain*. Walker Art Center, Minneapolis, US. Nisan 2022 tarihinde <https://tr.pinterest.com/pin/731623901938857163/> adresinden alındı

Şekil 2.6

Kapoor, A. (1987). *Here and There*. Planetary Sciences in Prato. 2022 tarihinde <https://anishkapoor.com/1067/here-and-there-2> adresinden alındı

Şekil 2.7

Kapoor, A. (1990). *Black Fire*. Nisan 2022 tarihinde <https://anishkapoor.com/771/black-fire> adresinden alındı

Şekil 2.8

Kapoor, A. (1990). *Three Withces*. National Gallery of Canada. Mart 2022 tarihinde <https://anishkapoor.com/71/three-witches> adresinden alındı

Şekil 2.9

Kapoor, A. (1992). *Building for a Void*. Seville. Mart 2022 tarihinde <https://anishkapoor.com/259/building-for-a-void> adresinden alındı

Şekil 2.10

Kapoor, A. (1995). *Mountain*. Simcoe Park, Toronto. Şubat 2022 tarihinde <https://anishkapoor.com/7058/mountain-12> adresinden alındı

Şekil 2.11

Kapoor, A. (1999). *Tarantara*. BALTIC Centre for Contemporary Art. Mart 2022 tarihinde <https://anishkapoor.com/457/taratantara-naples-2> adresinden alındı

Şekil 2.12

Kapoor, A. (2006). *Cloud Gate*. Millennium Park, Chicago. Şubat 2022 tarihinde <https://anishkapoor.com/110/cloud-gate-2> adresinden alındı

Şekil 2.13

Kapoor, A. (2007). *Svayambhu*. Royal Academy of Arts 2009. Şubat 2022 tarihinde <https://anishkapoor.com/138/svayambh> adresinden alındı

Şekil 2.14

Kapoor, A. (2010). *Temenos*. Middlesbrough F.C. Riverside Stadium. Mart 2022 tarihinde <https://anishkapoor.com/157/temenos-2> adresinden alındı

Şekil 2.15

Kapoor, A. (2010). *Turning the World Upside Down*. Crown Plaza, Isreal Museum, Jerusalem. Şubat 2022 tarihinde <https://blog.inoxstyle.com/en/world-upside-down/> adresinden alındı

Şekil 2.16

Kapoor, A. (2012). *Arcelormittal Orbit*. Queen Elizabeth Olympic Park, Londra. 2022 tarihinde <https://www.dezeen.com/2010/03/31/arcelormittal-orbit-by-anish-kapoor/> adresinden alındı

Şekil 2.17

Kapoor, A. (2013). *Art Nova*. Matsushima. Mart 2022 tarihinde <https://www.vbenzeri.com/tasarim/yer-gok-anish-kapoor-ark-nova> adresinden alındı

Şekil 2.18

(tarih yok). *Anish Kapoor ve 2. eşi Sophie Walker*. <https://www.standard.co.uk/lifestyle/london-life/art-lovers-manofsteel-anish-kapoor-has-found-a-new-muse-8683114.html> adresinden alındı

Şekil 3.1

Kapoor, A. (2006). *Sky Mirror*. Rockefeller Merkezinden görünüşü. Ocak 2022 tarihinde <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/sky-mirror/> adresinden alındı

Şekil 3.2

Kapoor, A. (2002-2003). *Marsyas*. Tate Modern Müzesi, Londra. 2022 tarihinde <https://www.college.columbia.edu/core/content/marsyas-anish-kapoor-2002> adresinden alındı

Şekil 3.3

Kapoor, A. (1988-1989). *Adam*. Tate Modern Müzesi, Londra. Nisan 2022 tarihinde <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kapoor-adam-t07592> adresinden alındı

Şekil 3.4

Kapoor, A. (1997). *Ghost*. Nisan 2022 tarihinde <https://anishkapoor.com/88/ghost> adresinden alındı

Şekil 3.5

Kapoor, A. (2016). *Descent into Limbo*. Havana. 2022 tarihinde <https://nomisec.com/entertainment/art/anish-kapoor-leaves-art-rivals-seeing-red-over-worlds-blackest-black/> adresinden alındı

Şekil 3.6

Kapoor, A. (1993). *In The Presence of From II*. Lisson Gallery. Şubat 2022 tarihinde <https://collection.heide.com.au/objects/830> adresinden alındı

Şekil 3.7

Kapoor, A. (1990). *A Wing at the Heart of Things*. Tate Modern Müzesi. 2022 tarihinde <https://www.pinterest.co.uk/pin/a-wing-at-the-heart-of-things-anish-kapoor-112801165641851576> adresinden alındı

Şekil 3.8

Kapoor, A. (1989). *Void (Hiçlik)*. Ocak 2022 tarihinde <https://anishkapoor.com/5369/void-ix> adresinden alındı

Şekil 3.9

Kapoor, A. (2003). *Ishi's Light*. Tate Modern Müzesi, Londra. Ocak 2022 tarihinde <https://tr.pinterest.com/pin/708120741396712029/> adresinden alındı

Şekil 3.10

Kapoor, A. (2015). *Dirty Corner*. Versailles. 2022 tarihinde <https://anishkapoor.com/1053/dirty-corner-5> adresinden alındı

Şekil 3.11

Kapoor, A. (2007). *C-Curve*. Château de Versailles . Şubat 2022 tarihinde <https://suehubbard.com/anish-kapoorkensington-gardens-london/> adresinden alındı

Şekil 3.12

Kapoor, A. (2003). *My Red Homeland*. Royal Academy of Arts, Londra. Şubat 2022 tarihinde <http://www.dreamideamachine.com/?p=6295> adresinden alındı

Şekil 3.13

Kapoor, A. (2009). *Shooting in the Corner*. Austrain Museum of Applied Arts. Mart 2022 tarihinde <https://anishkapoor.com/139/shooting-into-the-corner> adresinden alındı

Şekil 3.14

Kapoor, A. (1992). *When I Was Pregnant*. Manchester Art Gallery. Ocak 2022 tarihinde <https://www.wikiart.org/en/anish-kapoor/when-i-am-pregnant-1992> adresinden alındı

Şekil 3.15

Kapoor, A. (2014). *Descension*. Galleria Continua, İtalyaya. Nisan 2022 tarihinde <https://publicdelivery.org/anish-kapoor-descension/> adresinden alındı

Şekil 3.16

Kapoor, A. (2003). *Alba*. Lisson Gallery. Ocak 2022 tarihinde <https://anishkapoor.com/105/alba> adresinden alındı