

# ANISH KAPOOR'UN MEKAN VE MALZEME ANLAYIŞI

PELİN KİLİMCİ

Seramik – Cam Ana Sanat Dalı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 1991

Bu Tez, IŞık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne  
Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2012

İŞIK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ANISH KAPOOR'UN MEKAN VE MALZEME ANLAYIŞI

Yüksek Lisans Tezi  
PELİN KİLİMCİ

*Hatalacoglu*

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Evangelia ŞARLAK  
(Tez Danışmanı)

Işık Üniversitesi

*[Signature]*

Prof. Dr. Beril Anılanmert

Işık Üniversitesi

*[Signature]*

Prof. Dr. Meriç Hızal

Işık Üniversitesi

*[Signature]*  
17/7/12

Onay Tarihi: 13/06/2012

# ANISH KAPOOR'UN MEKAN VE MALZEME ANLAYIŞI

## Özet

Postmodern dönemin önemli heykeltıraşlarından biri olan Anish Kapoor üzerine hazırlanan bu çalışma sanatçının mekan ve malzeme anlayışını incelemektedir. Bu çalışmayı oluştururken sanatçının yapıtlarını anlayabilmek için daha önceki dönemler ve sanat akımlarının incelenmesi sonunda sanatçıyı değerlendirmek daha doğru olur. Bu nedenle çalışmanın ikinci bölümü postmodern öncesi sanat anlayışını ve heykelin gelişimini anlamaya yönelik bir araştırmadır. Romantik dönemin felsefesi ve modern dönemin sanat anlayışı ve akımları bu bölümde irdelenmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünde sanatçının içinde bulunduğu postmodern dönemdeki akımların anlatımı ve sanatçı ile paralellikler gösterebilecek seçilmiş eserler değerlendirilmiştir. Dördüncü bölüm de sanatçının mekan ve malzeme anlayışını daha iyi anlayabilmek için mekan ve malzemenin tanımı, heykel sanatının tarihsel gelişim sürecinde mekan ve malzemeyi nasıl değerlendirdiği detaylı olarak anlatılmıştır. Beşinci bölümde ise Anish Kapoor'un yaşamı, sanatının tarihsel gelişimi ve felsefesinin aktarımıdır. Altıncı bölüm sanatçının mekan ve malzeme anlayışının genel değerlendirilmesinden sonra eserleri doğrultusunda irdelenmesidir.

Sonuç olarak bu çalışmanın amacı, Hint asıllı İngiliz sanatçının, doğduğu ve yetiştiği coğrafyanın, aldığı eğitimin ve yaşadığı ortamdaki sosyo-kültürel yapının eserlerinde gerek mekan kullanımı, gerekse malzeme seçimi ve dillendirmesi bakımından kendi kültürel belleğindeki etkileri ve eserlerine yansımalarının irdelenmesidir.

**Anahtar kelimeler:** Anish Kapoor, Mekan, Malzeme, Heykel, Romantizm, Modernizm, Modern Akımlar, Postmodernizm, Postmodern Akımlar.

## UNDERSTANDING OF ANISH KAPOOR'S SPACE AND MATERIAL

### Abstract

Anish Kapoor is one of the important sculpturer of postmodern era. This dissertation called "Understanding of Anish Kapoor's Space and Material" focuses on the artist's oeuvre in terms of his usage of space and material. In order to understand the artist, the researcher has reviewed modern and art movements of that era. In addition to this, romanticism is one the important art movement that Anish Kapoor has been nourished. For that reason in the second chapter of the study, these concepts has been reviewed. The third chapter of the study has focuses on postmodern concept and art movements of postmodern era. Also in this chapter the artists have been analyzed who inspired Anish Kapoor in terms of space and material language of the artist. On the fourth chapter of the study, in order to understand the idea of Anish Kapoor's works, space and material has been described in sculpture. The sixth chapter of the dissertation focuses on life of Anish Kapoor, his artistic timeline, his artistic philosophy and his selected works to analyze his space and material usage in his sculpture language.

As a result of the study, Indian based British artist Anish Kapoor's oeuvre has been affected by his socio-cultural background, his education in terms of this selecting material and usage of space in this works of art.

**Key words:** Anish Kapoor, Space, Material, Sculpture, Romanticism, Modernism, Postmodernism, Art Movements



## Teşekkür

Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Kuramı ve Eleştiri Programındaki tüm öğretim üyelerine, özellikle değerli katkılarından dolayı bölüm başkanı Prof. Dr. Halil Akdeniz'e, tez danışmanım Prof. Dr. Eva. Şarlak'a sonsuz teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım. Ayrıca sanatçı ile ilgili kaynakların çeviri aşamasında yaşadığım zorluklarda bana yardımcı olan çok değerli Günhan İnalçık'a, Pemra Bolluk'a ve Elvin Halacoğlu'na sonsuz teşekkürler. Bölüm arkadaşlarımdan Gizem Tatlıcı'nın her türlü desteğini esirgememesinden dolayı; tezin formatı ile alakalı teknik yardımlarından dolayı Çimen Bayburtlu'ya ve Tuçe Silahtarlıoğlu'na, eşim Özcan Kilimci, kızım Alara Laris ve oğlum Eray Justin'e sabrından dolayı teşekkürlerimi sunarım.

## İÇİNDEKİLER

<b>Özet</b>	<b>i</b>
<b>Abstract</b>	<b>ii</b>
<b>Teşekkür</b>	<b>iii</b>
<b>İçindekiler Tablosu</b>	<b>iv</b>
<b>Resimler Listesi</b>	<b>viii</b>
<b>1. Giriş</b>	<b>1</b>
<b>2. Postmodernizm Öncesi Sanat Ve Bağlamında Heykel</b>	<b>4</b>
2.1 Romantizm.....	8
2.2 Modernizm.....	19
2.3 Modern Sanat Sürecinde Akımların Gelişimi ve Heykel Sanatına Etkileri.	25
<b>3. Postmodernizm Tanımı ve Postmodern Akımların Heykel Sanatında Yansımaları</b>	<b>57</b>
3.1 Postmodernizm Kavramı.....	59
3.2 Postmodern Dönemde Ortaya Çıkan Akımlar ve Heykel Sanatına Yansımaları.....	64
3.2.1 Pop Art.....	64
3.2.2 Yeni Gerçekçilik.....	68
3.2.3 Minimalizm.....	71
3.2.4 Kavramsal Sanat.....	79
3.2.5 Fluxus.....	84

3.2.6 Arte Povera.....	87
3.2.7 Yeni Dışavurumculuk.....	92
3.2.8 Arazi Sanatı.....	100
3.2.9 Yeni İngiliz Heykeltçiliği.....	103
<b>4. Postmodern Heykel Sanatında Mekan ve Malzeme Anlayışı</b>	<b>107</b>
4.1 Mekânın Tanımı.....	107
4.1.1 Mekân Heykel İlişkisi.....	110
4.1.2 Çağdaş Sanat ve Boşluk Kavramı.....	120
4.2 Malzeme Tanımı.....	131
4.2.1 Heykel Sanatında Malzeme.....	131
4.2.2 Malzemenin Çağdaş Sanattaki Rolü.....	134
<b>5. Anish Kapoor, Yaşamı, Sanatı ve Felsefesi</b>	<b>149</b>
5.1 Anish Kapoor'un Yaşamı ve Sanatının Tarihsel Gelişimi .....	149
5.2 Anish Kapoor'un Sanatının Felsefesi.....	176
<b>6. Anish Kapoor'un Eserlerinin Mekan-Malzeme Doğrultusunda İrdelenmesi</b>	<b>201</b>
6.1 Anish Kapoor'un Eserlerinde Mekân ve Malzeme Anlayışı.....	202
6.2 Anish Kapoor'un Eserlerinin Mekan ve Malzeme Doğrultusunda İrdelenmesi. 214	
6.2.1 Eternal Bonds (Sonsuz Bağlar) (1977).....	214
6.2.2 1000 Names (1000 İsim) (1979-1980).....	217
6.2.3 Part of the Red (Kırmızının Parçası) (1981).....	223
6.2.4 Mother as Mountain (Bir Dağ Olarak Anne) (1985).....	228
6.2.5 Double Mirror (Çift Ayna) (1988).....	232
6.2.6 At The Edge Of The World (Dünyanın Kıyısında) (1988).....	235
6.2.7 Adam (Adem) (1988-1989).....	237
6.2.8 When I am pregnant (Ben Hamile Olduğumda) (1992).....	240
6.2.9 Building For A Void (Boşluk İçin İnşa Etmek) (1992).....	242
6.2.10 My Body Your Body (1993).....	244
6.2.11 Iris (1998).....	246
6.2.12 Tarantara (1999).....	248

6.2.13 Marsyas(2002).....	250
6.2.14 My Red Homeland (Benim Kırmızı Vatanım) (2003).....	256
6.2.15 CloudGate (Bulut Kapısı) (2004).....	258
6.2.16 Melancholia (Melankoli) (2004).....	263
6.2.17 Sky Mirror (Gök Ayna) (2006).....	268
6.2.18 Svayambh (2007).....	267
6.2.19 Space as an Object (Obje Olarak Boşluk) (2008).....	271
6.2.20 Greyman Cries, Shaman Dies, Billowing Smoke, Beauty Evoked (Greymen Ağlar, Shaman Ölü, Dalgalandan Duman, Güzelliği Uyandırılan) (2009).....	273
6.2.21 Leviathan (2011).....	278
6.2.22 Arcelormittal Orbit(2012).....	283
<b>Değerlendirme ve Sonuç</b>	<b>287</b>
<b>Kaynakça</b>	<b>301</b>
<b>Özgeçmiş</b>	<b>315</b>

## Resim Listesi

- Resim 1** Caspar David Friedrich, The Monk by the Sea (Deniz Kenarındaki Kesiş), 1808-10, Tuval üzerine yağlıboya, 110x171,5 cm., Alte Nationalgalerie, Berlin, Kaynak:[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Caspar\\_David\\_Friedrich\\_029.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Caspar_David_Friedrich_029.jpg) erişim: 20.03.2012.)..... 14
- Resim 2** John Constable, Hadleigh Kalesi, Thames Dağı, Fırtına Gecesinde Sabahı, 1829, tuval üzerine yağlıboya, Yale Center for British Art, Paul Mellon Koleksiyonu ..... 15
- Resim 3** (Soldaki) Aguste Rodin, Danaid, 1889, Mermer, 36x71x53 cm, Lüksemburg Müzesi (Kaynak: *At the Musee Rodin*, Scala Edition, 1996, Paris, s. 74.)..... 23
- Resim 4** (Sağdaki) Auguste Rodin, Balzac heykeli, 1898, bronz, dökümü Alexi Rudier tarafın yapılmıştır. 270x120x128 cm. Rodin Müzesi koleksiyonu için 1936'da tekrar dökülmüştür. (Kaynak: *At the Musee Rodin*, Scala Edition, 1996, Paris, s. 63). ..... 23
- Resim 5** Constantin Brancusi, Newbown (Yeni Doğmuş), 1920, Bronz, 14,6 x 21 x 14,6 cm, MoMA, New York. (Kaynak: ..... 24
- Resim 6** Henry Moore, Dört Parçalı Kompozisyon: Yatan Figür, 1934, su mermeri, 18x45x17 cm., Tate Galeri, Londra (Kaynak: <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=10238&searchid=11661&roomid=3649&tabview=image> erişim 25.03.2012)..... 25
- Resim 7** Henry Moore, Uzanmış Kadın Figürü, yeşil boynuz taşı, 35x52,25x29 cm, Tate Müzesi, Londra (Kaynak: ..... 25
- Resim 8** Edgar Degas, Little Dancer of Fourteen Years (14 Yaşındaki Küçük Dansçı), 1881, bronz, yükseklik 96,5 cm., (Kaynak: ..... 28
- Resim 9** Medardo Rosso, Ecce Puer, 1906 bronz, yükseklik 43 cm, Museo Vito Mele (Kaynak: <http://www.museomele.it/artisti/medardorosso.htm>, erişim 15.03.2012)..... 28
- Resim 10** Joseph Mallord William Turner, Kar Fırtınası (Snowstorm), 1842, tuval üzerine yağlıboya, 91,5x122 cm, National Gallery, Londra

- (Kaynak:<http://www.artchive.com/artchive/T/turner/snowstorm.jpg.html> erişim: 24.03.2012)..... 29
- Resim 11** Kadın Başı, 1909, Bronz, 40,6x2 x25,4 cm, Florene M. Schoenborn'un bağıışı, 1995 © 2011 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), Metropolitan Müzesi, New York (Kaynak: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1996.403.6> ..... 32
- Resim 12** Pablo Picasso, Gitar, 1914 Mart'tan sonra, tabaka halinde metal ve tel, 77,5x35x19,5 cm., MoMA, New York (sanatçının bağıışı). (Kaynak: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=80934](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80934), erişim: 17.03.2012)..... 32
- Resim 13** Umberto Boccioni, Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri, 1913, bronz, MoMA, New York, (Kaynak: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/%27Unique\\_Forms\\_of\\_Continuity\\_in\\_Space%27%2C\\_1913\\_bronze\\_by\\_Umberto\\_Boccioni.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/%27Unique_Forms_of_Continuity_in_Space%27%2C_1913_bronze_by_Umberto_Boccioni.jpg), erişim 17.03.2012)..... 35
- Resim 14** Umberto Boccioni, Uzayda Şişenin Gelişimi, 1913, bronz heykel, Metropolitan Müzesi, New York, (Kaynak: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/%27Development\\_of\\_a\\_Bottle\\_in\\_Space%27%2C\\_bronze\\_sculpture\\_by\\_Umberto\\_Boccioni%2C\\_1913%2C\\_Metropolitan\\_Museum\\_of\\_Art.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/%27Development_of_a_Bottle_in_Space%27%2C_bronze_sculpture_by_Umberto_Boccioni%2C_1913%2C_Metropolitan_Museum_of_Art.jpg), erişim: 17.03.2012)..... 35
- Resim 15** Marcel Duchamp, Çeşme, 1917/1964, hazır nesne: porselen pisuar, 23,5x18x60 cm, Arturo Schwarz Koleksiyonu, Milano (Kaynak: Janis Mink, *Marchel Duchamp: Art as Anti-Art*, Taschen, Köln, 2000, s. 67)..... 36
- Resim 16** Alberto Giacometti, Boğazı Kesilmiş Kadın, 1932 (döküm tarihi 1949), Bronz, 20,3x87,6x63,5 cm, © 2012 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris (Kaynak: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=81796](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81796) erişim 23.03.2012)..... 38
- Resim 17** Alexander Calder, Sirk, 1926-31, enstalasyon detayı, (Kaynak: <http://www.original.rolandcollection.com/rolandcollection/section/25/621.htm> erişim 23.03.2012)..... 39
- Resim 18** Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtı'nın modeli, 1919, Stockholm, Fotoğraf Moderna Museet izniyle (Kaynak: Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2009, s. 107)..... 42
- Resim 19** Vladimir Tatlin, Karşıt Kabartma (Counter Relief), 1915, 1966-70 rekonstrüksiyon, Demir, çinko ve alüminyum, 78,5x152,5x76 cm, Annely Juda Fine Art, Londra, (Kaynak: ..... 43
- Resim 20** Naum Gabo, Column, 1923 (1937yeniden yapım), sert plastik, ahşag, metal ve cam, 104,5 x 75 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York Photo: David Heald © SRGF Kaynak: [http://emuseum2.guggenheim.org/media/previews/55.1429\\_ph\\_web.jpg](http://emuseum2.guggenheim.org/media/previews/55.1429_ph_web.jpg) erişim 26.03.2012)..... 45

- Resim 21** Naum Gabo Linear Construction No. 4, 1959-1961, alüminyum ve paslanmaz çelik teller, 99,1x72,4x71,1 cm., Joseph H. Hirshhorn bağıışı, Kaynak: [http://hirshhorn.si.edu/dynamic/collection\\_images/full/66.1978.jpg](http://hirshhorn.si.edu/dynamic/collection_images/full/66.1978.jpg) erişim: 25.03.2012). ..... 45
- Resim 22** El Lissitsky, Proun'un Odası, 1923, yeniden yapımı 1971. (Kaynak: [http://1.bp.blogspot.com/-cCFEINaOUo4/Ttkn\\_8HJDKI/AAAAAAAAASA/aH-TsGt6aR0/s1600/proun.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-cCFEINaOUo4/Ttkn_8HJDKI/AAAAAAAAASA/aH-TsGt6aR0/s1600/proun.jpg). Erişim 15.04.2012). ..... 48
- Resim 23** Piet Mondrian, Kompozisyon C (No.III) Kırmızı, Sarı ve Mavi, 1935, Tate Müzesi'nden sergilenmesi için özel koleksiyondan ödünç alınmıştır, © 2012 Mondrian/ Holtzman Trust c/o HCR International Washington DC, Kaynak: <http://www.courtauld.ac.uk/> erişim 25.03.2012). ..... 48
- Resim 24** Theo van Doesburg, Karşıt Kompozisyon XVI, 1925, tuval üzerine yağlıboya, 100x180 cm, Gemeentemuseum Den Haag, (Kaynak: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Theo\\_van\\_Doesburg\\_Contra-Composition\\_XVI.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Theo_van_Doesburg_Contra-Composition_XVI.jpg), erişim 15.03.2012.) ..... 50
- Resim 25** Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51, tuval üzerine yağlıboya, 242,2x541,7 cm, Bay ve Bayan Ben Heller'in bağıışı. © 2012 Barnett Newman Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York (Kaynak: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=79250](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79250) erişim: 25.03.2012). ..... 53
- Resim 26** David Smith, Blackburn: Song of an Irish Blacksmith, 1949-1950, mermer kaide üzerine çelik ve bronz, 117x103,5x58,1 cm, Stiftung Wilhelm Lehbruck Müzesi, Zentrum Internationaler Skulptur, Duisburg, Germany (Kaynak: [http://www.davidsmithestate.org/Candida%20Fields%20Photos/9850.009neg\\_lg\\_cr.html](http://www.davidsmithestate.org/Candida%20Fields%20Photos/9850.009neg_lg_cr.html) erişim 25.03.2012). ..... 55
- Resim 27** Eduardo Paolozzi, Zengin Bir Adamın Oyunağı Oldum, 1947, kolaj, Tate Müzesi, Londra, (Kaynak: ..... 65
- Resim 28** Richard Hamilton, Bugünün Evlerini bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?, 1956, kolaj, 26x24,8 cm, Kunsthalle Tübingen, Almanya, (Kaynak: [http://en.wikipedia.org/wiki/Just\\_What\\_Is\\_It\\_that\\_Makes\\_Today%27s\\_Homes\\_So\\_Different,\\_So\\_Appealing%3F](http://en.wikipedia.org/wiki/Just_What_Is_It_that_Makes_Today%27s_Homes_So_Different,_So_Appealing%3F), erişim 25.03.2012). ..... 65
- Resim 29** Reuben Gallery'deki "Sokak" performansının çizim afişi, 1960, gazete baskısı, kalem ve mürekkep, 35.2 x 25.4 cm, Claes Oldenburg ve Coosje van Bruggen Koleksiyonu, New York (Kaynak: <http://artnetweb.com/oldenburg/street.html> erişim 27.03.2012). ..... 65
- Resim 30** John Chamberlain, S, 1959, 43,8x54,6x32,1 cm, Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi, ..... 67
- Resim 31** Cesar, Cesar Retrospektif Sergisi'nden bir görüntü, 2008, Cartier Vakfı, Paris, ..... 67

- Resim 32** Yves Klein, Re No. 15, 1960, tuval üzerine karışık teknik, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Almanya. (Kaynak: <http://www.yvesklein.de/images/yblue.jpg>, erişim 25.03.2012)..... 69
- Resim 33** Iris Clerit, La Vide (Boşluk), 1958, Yves Klein tarafından çekilen fotoğraf Galerie Iris Clerit'te sergilenmiştir. (Kaynak:..... 69
- Resim 34** Jean Tinguely, Proletkunst No. 4, 1989, demir, tel, elektrik motoru, çimento, domuz kafatası, inek çenesi, ağaç dalı, elektrik bandı, 132,1x101,6x81,3 cm, özel koleksiyon, (Kaynak: ..... 70
- Resim 35** Donald Judd, İsimli, 1969, (Kaynak: Amy Dempsy, *Modern Çağda Sanat*, Akbank Sanat Yay., İstanbul, 2007, s.236)..... 73
- Resim 36** Carl Andre, Equivalent VIII (Eşdeğer VIII), 1978, (Kaynak: Amy Dempsy, *Modern Çağda Sanat*, Akbank Sanat Yay., İstanbul, 2007, s.238).... 74
- Resim 37** Constantin Brancusi, Endless Column Version 1 (Bitmeyen Sütun Versiyon 1), 203,2x 25,1x24,5 cm, Mary Sisler Hediyesi © 2012 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris (Kaynak: [http://www.moma.org/collection\\_images/resized/745/w500h420/CRI\\_211745.jpg](http://www.moma.org/collection_images/resized/745/w500h420/CRI_211745.jpg), erişim: 25.03.2012)..... 75
- Resim 38** Dan Flavin, the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi/Constantin Brancusi'ye), 1963, <http://www.artnet.com/Images/magazine/reviews/cassidy/cassidy8-4-3.jpg>, erişim: 25.03.2012)..... 75
- Resim 39** David Smith, Cubi XXIII, 1964, paslanmaz çelik, Stainless steel, 193.7 x 439.1, 81.3 cm at LACMA (Kaynak: ..... 76
- Resim 40** Sol LeWitt, Open Cube (Açık Küp), 1968, alüminyum üzerine lake, 105x105x105 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Almanya, (Kaynak: Stephen Farthing, *Art The Whole Story*, Thames & Hudson, Londra, 2010, s. 521)..... 77
- Resim 41** Sol LeWitt, İki Açık Modüler Küp/Yarısı Çıkarılmış, 1972, Tate Modern, Londra, (Kaynak: Stephen Little, ... *izimler*, YEM Yayın, 2. Baskı, s. 133)..... 77
- Resim 42** Robert Morris, İsimli, 1965-71, ayna, cam ve ahşap, 91,4 x 91,4 x 91,4 cm, Tate Modern, Londra © ARS, NY and DACS, London 2002 (Kaynak: [http://www.tate.org.uk/collection/T/T01/T01532\\_8.jpg](http://www.tate.org.uk/collection/T/T01/T01532_8.jpg), erişim 25.03.2012).... 78
- Resim 43** Eva Hesse, Tomorrow's Apples (5 in White), 1965, pano üzerine mine, guaj ve karışık teknik, 65,4x55,6x15,9 cm, Tate Modern, Londra (Kaynak: .... 79
- Resim 44** Eva Hesse, İsimli, 1970, (Kaynak Julian Bell, *Sanatın Yeni Tarihi*, Çev: Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna, NTV Yayınları, 2009, s. 435.)..... 79
- Resim 45** Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965, ahşap katlanan sandalye, sandalyenin duvara asılmış fotoğrafı, "chair" (sandalye) kelimesinin sözlük anlamının büyültülmüş fotoğrafı, sandalye fotoğrafı, 91,5x61,1 cm; metin paneli 61x61,3 cm; sandalye 82x37,8x53 cm, MoMA, New York, (Kaynak: Stephen Farthing, *Art The Whole Story*, Thames & Hudson, Londra, 2010, 502-503).. 81



- Resim 46** Joseph Kosuth, Saat (Bir ve Beş), İngilizce ve Latince Versiyon (Sergi versiyonu), 1965, 1997, (Kaynak: Stephen Little, ...izimler: Sanatı Anlamak, YEM Yayın, 2.baskı, s.132-133)..... 83
- Resim 47** Michelangelo Pistoletto, Venus of the Rags, 1967-1974, mermer ve kumaş kıyafet, 212x340x110 cm © Michaelangelo Pistoletto, Tate koleksiyonu, Londra, (Kaynak:..... 89
- Resim 48** Mario Merz, Igloo di Giap – Se il nemico si concentra perde terreno, se si diperde perde ferza (Giap’ın iglosu – Eğer düşman yoğunlaşırsa o toprak kaybeder, Eğer düşman dağılırsa O güç kaybeder.), 1968, 120x200 cm, demir, plastik ve toprak, Musee National d’Art Moderne - Centre George Pompidou, Paris. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 10). ..... 91
- Resim 49** Gilberto Zorio, Dal “Buco dell’Inferno” al cratere del Vesuvio (Cehennem Boşluğundan Vezüv Kraterine), Nisan 2005, 30x70cm boyutlarında hava alan tuğla, 500 tuğladan yıldız şeklinde yapılmış konstrüksiyon, enstalasyon ölçüsü: 2500x1000x300 cm, Creux de l’Enfer – Centre d’art Contemporain, Thiers. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 47). ..... 92
- Resim 50** Anselm Kiefer, Naglfar, 1998, (Kaynak:..... 93
- Resim 51** Gerhard Richter, Two Candles (İki Mum), 1982, tuval üzerine yağlıboya, 120x100 cm, (Kaynak: [http://www.gerhard-richter.com/datadir/images\\_new/xlarge/3203.jpg](http://www.gerhard-richter.com/datadir/images_new/xlarge/3203.jpg) erişim 23.03.2012 ..... 93
- Resim 52** Julian Schnabel, Dennis Hopper’ın Portresi, 1999, ahşap üzerine yağlıboya, balmumu ve seramik parçaları, 184,1x153,6x12,7 cm (Kaynak: [http://www.christies.com/lotfinderimages/D53739/julian\\_schnabel\\_portrait\\_of\\_dennis\\_hopper\\_d5373982h.jpg](http://www.christies.com/lotfinderimages/D53739/julian_schnabel_portrait_of_dennis_hopper_d5373982h.jpg) erişim 25.03.2012). ..... 96
- Resim 53** Frank Gehry Guggenheim Museum Müzesi, Bilbao, İspanya, (Kaynak: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Guggenheim-bilbao-jan05.jpg> erişim 23.03.2012)..... 97
- Resim 54** Rachel Whiteread Tate Modern Sergisinden enstalasyon görüntüsü, (Kaynak: [http://www.artofthestate.co.uk/photos/tate\\_modern\\_rachel\\_whiteread.jpg](http://www.artofthestate.co.uk/photos/tate_modern_rachel_whiteread.jpg) erişim 23.03.2012)..... 97
- Resim 55** Isa Genzken, Bouquet (Buket), 2004, buket, plastik, ahşap, lake, ayna, cam, 260x115x130 cm, Saatchi Gallery, (Kaynak:..... 98
- Resim 56** Anthony Gormley, Field (Tarla), 1991, 2004 Tate Gallery sergisinden enstalasyon görüntüsü, (Kaynak: <http://klausjoynson.files.wordpress.com/2011/03/anthony-gormley-field-1991-ls-m1.jpg?w=630> erişim 23.03.2012)..... 98
- Resim 57** Antony Gormley, The Building VI, heykel, (Kaynak: <http://www.archithings.com/wp-content/uploads/2011/09/The-Building-VI-sculpture.jpg> erişim 23.03.2012). ..... 98

- Resim 58** Antony Gormley, Firmanent, The White Cube Gallery sergisinden enstalasyon görseli, Londra (Kaynak: [http://newsimg.bbc.co.uk/media/images/44475000/jpg/\\_44475267\\_gormley\\_getty416.jpg](http://newsimg.bbc.co.uk/media/images/44475000/jpg/_44475267_gormley_getty416.jpg), erişim 23.03.2012). ..... 99
- Resim 59** Magdalena Abakanowicz, Abakan Red, 1969, fiber ile asılmış heykel, Wack Sergisinden görüntü, 2007, (Kaynak: ..... 99
- Resim 60** Dennis Oppenheim, Annual Rings (Yıldönümü Yüzükleri), 1968, (Kaynak: <http://www.artnet.com/Magazine/index/croak/croak11-10-5.asp> erişim 23.03.2012). ..... 100
- Resim 61** Richard Long ve Hamish Fulton, Manzarada Ayak İzleri, (Kaynak: [http://artathome.blog-libre.net/resource/les\\_oeuvres\\_dart\\_chez\\_vous/download/long.jpg](http://artathome.blog-libre.net/resource/les_oeuvres_dart_chez_vous/download/long.jpg), ..... 100
- Resim 62** Robert Smithson, Spiral Jetty, Yer: Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, Nisan 1970, çamur, çökertilmiş tuz kristalleri, kaya, su, kömür, 457 metre uzunluk, 4.57 metre genişlik DIA Center for the Arts Koleksiyonu, New York (Kaynak: [http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral\\_jetty\\_big.jpg](http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral_jetty_big.jpg) erişim 23.03.2012). ..... 101
- Resim 63** Christo ve Jeanne-Claude, Vadi Perdesi, 1970-72, Fotoğraf: Wolfgang Voltz, Kaynak: ..... 103
- Resim 64** Christo ve Jeanne-Claude, Paketlenmiş Reichstag, 1979, enstalasyon görüntüsü (Kaynak: ..... 103
- Resim 65** Bill Woodrow, Car Door, Armchair and Incident (Araba kapısı, koltuk ve kaza), 1981, araba kapısı, koltuk, boyanmış mine, 120x300x 300 cm, (Kaynak: [http://images.artnet.com/artwork\\_images/1100/522152.jpg](http://images.artnet.com/artwork_images/1100/522152.jpg), erişim 25.03.2012). ..... 104
- Resim 66** Richard Deacon, Distance No Object, 1988. (Kaynak: ..... 104
- Resim 67** Richard Deacon, Almost, #2, 2003, Sırlanmış seramik, 90x110x 85 cm, (Kaynak: [http://images.artnet.com/artwork\\_images/957/147743.jpg](http://images.artnet.com/artwork_images/957/147743.jpg), erişim 25.03.2012). ..... 104
- Resim 68** Anthony Caro, Early One Morning (Erken Bir Sabah), 1962, © Sanatçı ve Barford Sculptures Ltd. Tate. (Kaynak: ..... 105
- Resim 69** Richard Wentworth, enstalasyon görüntüsü, Kaynak: <http://www.sculpture.org.uk/image/525016522531/82/>, erişim 25.03.2012) ... 106
- Resim 70** Alison Wilding, Assembly, 1991, toz boya kaplı çelik, PVC, 123x174x547cm, Tate İngiltere ve Henry Moore Vakfı, Londra, (Kaynak: <http://www.contemporaryartsociety.org/media/uploads/2008/11/328/20-alisonwildingassembly1991-jpg.jpg>, erişim 25.03.2012). ..... 106
- Resim 71** Tony Cragg, New Stones, Newton's Tones (Yeni Taşlar, Newton'ın Tonları), 1978, Plastik. Sanatçı Konseyi Koleksiyonundan ödünç, Southbank Merkezi, Londra, (Kaynak: ..... 106

- [http://www.artrabbit.com/images/dataobjects/images/tonycragg\\_0.jpg](http://www.artrabbit.com/images/dataobjects/images/tonycragg_0.jpg) erişim: 25.03.2012.).....106
- Resim 72** Tony Cragg, 4D Sergisi, 2010, Venedik, (Kaynak: [http://www.pbart.com/wp-content/uploads/2010/08/tony\\_cragg-web-creator.jpg](http://www.pbart.com/wp-content/uploads/2010/08/tony_cragg-web-creator.jpg) erişim: 25.03.2012). .....106
- Resim 73** Tony Cragg, İsimli, 2010, Lisson Gallery Sergisinden, Lodnra, Photograph: Charles Duprat (Kaynak: <http://static.guim.co.uk/sys-images/Guardian/Pix/pictures/2010/3/11/1268314790677/Tony-Cragg-001.jpg> erişim: 25.03.2012). .....106
- Resim 74** Larry Bell, Jeppe Hein, Daniel Templon Galerisinde enstalasyon görüntüsü, (Kaynak: [http://www.contemporaryartdaily.com/wp-content/uploads/2010/11/vue-expo-BELL\\_-HEIN-1\\_1.jpg](http://www.contemporaryartdaily.com/wp-content/uploads/2010/11/vue-expo-BELL_-HEIN-1_1.jpg), erişim 25.03.2012) .....114
- Resim 75** Dan Flavin, Alternating Pink and Gold, 1967, MCA sergisinden enstalasyon görüntüsü, (Kaynak: .....115
- Resim 76** Tony Smith, Willy, 1962, siyaha boyanmış çelik, 231,6x569x342,9 cm, Matthew Marks Gallery, (Kaynak: .....116
- Resim 77** Donald Judd, 100 Untitled Works in Mill Aluminum, Chinati Foundation, Marfa, Texas, fotoğraf: Jeff Jahn, (Kaynak: .....116
- Resim 78** Daniel Buren, Les Deux Plateaux, 1986, enstalasyon fotoğrafı, Palais de Royal bahçesi, Paris, Kaynak: <http://www.matthewlanglely.com/blog/?p=265>, erişim 25.03.2012. ....117
- Resim 79** Robert Smithson, Yer Olmayan, 1968, Boyalı Tahta Kutular, Kireç taşı, Fotoğraf, 42x209x261 cm, resim boyutları: 101x76 cm, Şikago Güncel Sanat Müzesi Koleksiyonu, Susan ve Lewis Manilow'un hediyesi, (Kaynak: [http://www.robertsmithson.com/sculpture/nonsite\\_franklin\\_280.htm](http://www.robertsmithson.com/sculpture/nonsite_franklin_280.htm).....119
- Resim 80** Dan Graham, Argonne İçin Kulübe, Kaynak: .....120
- Resim 81** Auguste Rodin, Yürüyen Adam, 1890-95 (döküm tarihi 1904), bronz, 85,7x55,9x28 cm, John Rewald'ın anısına Malcolm Wiener'in hediyesi (Kaynak: [http://www.moma.org/collection\\_images/resized/615/w500h420/CRI\\_168615.jpg](http://www.moma.org/collection_images/resized/615/w500h420/CRI_168615.jpg) erişim 25.03.2012). .....122
- Resim 82** Antoine Pevsner, Developable Column (Geliştirilebilir Kolon), 1942, pirinç, ve oksitlenmiş bronz, 52,7 cm yükseklik, 49,2 cm çapında ahşap kaide, © 2012 Antoine Pevsner / Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris (Kaynak: [http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4591%7CA%3AAR%3AE%3A1&page\\_number=6&template\\_id=1&sort\\_order=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4591%7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=6&template_id=1&sort_order=1) erişim 25.03.2012).....124
- Resim 83** Naum Gabo, Çizgisel Konstrüksiyon No. 2 (Varyasyon No:1), 1950, Sert plastik üzerine naylon filament, (Kaynak: .....124

- Resim 84** Naum Gabo, Kadın Başı, 1917, (Kaynak: [http://cdn2.all-art.org/art\\_20th\\_century/cubism/gabo/gabo1.jpg](http://cdn2.all-art.org/art_20th_century/cubism/gabo/gabo1.jpg) erişim 25.03.2012).....124
- Resim 85** Lucio Fontana, Struttura al neon per la IX Triennale di Milano (9. Milano Trianeli için Neon Yapı), 1951 (yeniden yapım 2010), neon, 230x 585x 670 cm, MOCA, Los Angeles Fotoğraf Iwan Baan, Caixa Güncel Sanat Koleksiyonu, Barcelona, (Kaynak: <http://artisloveisart.tumblr.com/post/10727674178/taumazo-show-space-moca-los-angeles-artist>, erişim 23.03.2012).....125
- Resim 86** David Smith, İsimli (Zig VI), 1964, boyalı çelik, Tate. David Smith tarafından ödünç verildi. 1991 (Kaynak: .....127
- Resim 87** Richard Serra, Clara-Clara, 1983, 365x3292 cm, (Pompidou Merkezi tarafından düzenlenen Richard Serra Retrospektif sergisinde yer almıştır.) (Kaynak: [http://www.nytimes.com/slideshow/2008/05/07/arts/design/20080507\\_SERRA\\_SLIDESHOW\\_5.html](http://www.nytimes.com/slideshow/2008/05/07/arts/design/20080507_SERRA_SLIDESHOW_5.html), erişim 23.03.2012).....128
- Resim 88** Richard Serra, Clara-Clara, 1983, (Kaynak: .....128
- Resim 89** Nam June Paik, Fish Flies on Sky (Gökyüzünde Balıklar) © Nam June Paik Estate, New York (Kaynak:.....129
- Resim 90** Nam June Paik, TV Buddha, 1974, (Kaynak: .....129
- Resim 91** Doris Salcedo, İsimli, 2004-05, paslanmaz çelik, (Kaynak: <http://www.paris-la.com/3034>, erişim 23.03.2012).....130
- Resim 92** Doris Salcedo, İsimli, 2003, 1600 adet sandalye, Karaköy-İstanbul, (Kaynak:.....130
- Resim 93** Rachel Whiteread, Ev, 1993, beton (yıkılmış), (Kaynak: [http://www.damonart.com/myth\\_uncanny.html](http://www.damonart.com/myth_uncanny.html), erişim 23.03.2012).....130
- Resim 94** Pablo Picasso, Testa di toro, 1942, (Kaynak:.....135
- Resim 95** Niki de St.Phalle, Tarotvalley, 2002 (Kaynak: <http://www.nikidesaintphalle.com/> erişim 15.04.2012).....137
- Resim 96** Marcel Duchamp, Sanatçı Bisiklet Tekerleği, 1913, (Kaynak: <http://web.mnstate.edu/gracyk/images/duchampwheel.jpg>, erişim 23.03.2012).  
.....138
- Resim 97** Marcel Duchamp, Kol Kırılması Olasılığına Karşı, 1915, (Kaynak: <http://web.mnstate.edu/gracyk/images/duchampwheel.jpg>, erişim 23.03.2012).  
.....138
- Resim 98** Piero Fogliati, Crhomo-cinetic rilevator, Projektör ve elastik ip, 1992, (Kaynak: <http://www.igav-art.org/artisti/dettaglio/pagina1/2/id/28> erişim 23.03.2012).....139

- Resim 99** Richard Serra, Band, 2006, (Kaynak: [http://www.moma.org/images/dynamic\\_content/exhibition\\_page/24356.jpg?1235887388](http://www.moma.org/images/dynamic_content/exhibition_page/24356.jpg?1235887388), erişim 23.03.2012).....142
- Resim 100** Larry Bell, İsimli, 1964, altın kaplı pirinç üzerine bizmut, krom, altın ve rodyum, Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi, (Kaynak: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:UntitledGoldBox1964.jpg>, erişim 23.03.2012).  
.....143
- Resim 101** Jannis Kounellis, İsimli (12 Canlı At), 1969, enstalasyon görüntüsü, L'Attico Gallery (Kaynak: .....145
- Resim 102** Daniel Buren, İsimli, 2007, Daniel Buren makalesine göre hazırlanmış panoramik duvar kağıtları, Fotoğraf: Agnett (Kaynak: <http://www.vvork.com/wp-content/uploads/2009/01/picture-81.png>, erişim 14.04.2012).....147
- Resim 103** Anish Kapoor, İsimli, 1975, boya, plastik, tebeşir ve çelik, 270x120x15 cm, (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, Londra, 2010 (ikinci baskı), s. 11). .....151
- Resim 104** Anish Kapoor, İsimli, 1977, Performans fotoğrafı, (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, Londra, 2010 (ikinci baskı), s. 21).  
.....151
- Resim 105** Marcel Duchamp, Büyük Cam, 1915-23, Yağ, vernik, kurşun folyo, kurşun tel ve iki cam panel toz, 277,5x175,8 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, (Kaynak: .....152
- Resim 106** Anish Kapoor, İsimli, 1977, Badana, Demir, Yağ, El aynası, Kumaş ve Tahta, 762x305 cm (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, Londra, New York, 2010, S. 19) .....152
- Resim 107** Anish Kapoor, At The Hub Of Things (Şeyin Merkezinde), 1987, fibreglass ve pigment, 163x150 x114 cm, The Artist's Studio, London. (Kaynak: .....156
- Resim 108** Anish Kapoor, Here and There, 1987, Kireç Taşı ve Pigment, 90x247x160 cm, The Luigi Pecci Center for Contemporary Art, Floransa, İtalya. (Kaynak: .....157
- Resim 109** Anish Kapoor, Wound (Yara), 1988, Kireç Taşı ve Pigment, 308x432x331 cm, Museo D'Arte Contemporanea Donna Regina, Napoli. (Kaynak: [http://multimedia.museomadre.it/foto/web/opera120\\_museo\\_madre.jpg](http://multimedia.museomadre.it/foto/web/opera120_museo_madre.jpg), erişim 15.03.2012).....157
- Resim 110** Anish Kapoor, Blood Stone (Kan Taşı), 1988, kireçtaşı ve pigment, 2 parça, 211x84x61 cm; 84x89x109 cm (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Basım), s. 69). .....157

- Resim 111** Anish Kapoor, Void Field (İçi Boş Alan), 1989, kireçtaşı ve pigment, 16 parça, değişen ölçülerde. (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Basım), s. 73). .....158
- Resim 112** Anish Kapoor, Angel (Melek), 1990, kayrak taşı ve pigment, ölçüler değişken (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Basım), s. 74-75).....158
- Resim 113** Anish Kapoor, The Healing of Saint Thomas (Aziz Thomas'ın iyileşmesi), 1989-1990, Karışık Malzeme, 42.5x12x20 cm., Kamel Mennour, Paris, 2011. (Kaynak: <http://www.kamelmennour.com/media/4799/anish-kapoor-the-healing-of-st-thomas.html> .....159
- Resim 114** Anish Kapoor, Three Witches (Üç Cadı), 1991, Kireç Taşı ve Pigment, Üç Parça, 192x125x89 cm, 202x125x88 cm, 204x110x90 cm, National Gallery Of Canada, Ottawa. (Kaynak: <http://www.anishkapoor.com/71/Three-Witches.html>, erişim 15.03.2012) .....160
- Resim 115** Anish Kapoor, Earth (Dünya), 1991, fiberglas ve pigment, 102x102x91 cm, (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Basım), s. 126).....161
- Resim 116** Anish Kapoor, My Body Your Body (Benim Vücutum Senin Vücutun), 1993, Fiberglass ve Pigment, 228x103x205 cm, Collection Fondazione Prada, Milano. (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, Londra, 2010 (2. Basım), s. 188).....162
- Resim 117** Anish Kapoor, Black Stone (Siyah Taş), 1988, Kireç Taşı ve Pigment, İki Parça, 221x84x61 ve 84x89x109 cm, Enstelasyon Görüntüsü, Artist's Studio London (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, Londra, 2010 (2. Basım), sayfa 69). .....162
- Resim 118** Anish Kapoor, White Dark (Beyaz Karanlık), 1994-1995, Tahta, Fiberglass ve Boya, 206x153x128 cm, De Pont Tilburg, Hollanda. (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Baskı) s. 143) .....163
- Resim 119** Anish Kapoor, Mountain (Dağ), 1995, Lif Levha ve Boya, 318x249x405 cm, Lisson Gallery, Londra (Özel Koleksiyon, Brüksel) (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Baskı) s. 103). .....163
- Resim 120** Anish Kapoor, Turning the World Upside Down II (Dünyanın Altını Üstüne Getirme II), 1995, Paslanmaz Çelik, 40x50x50cm, Özel Koleksiyon, İtalya (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, Londra, 2010 (2. Basım), s. 217).....164
- Resim 121** Anish Kapoor, Turning The World Upside Down (Dünyanın Altını Üstüne Getirme), 1995, paslanmaz çelik, 120x120x120cm, Fondazione Prada, Milan (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, Londra, 2010 (2. Basım), s. 219).....164
- Resim 122** Anish Kapoor ve eşi Susanne Spicale (Kaynak: <http://3.bp.blogspot.com/->

- mKVm0IDyMv8/TfOed2fpeVI/AAAAAAAEJE/Xc1X\_nqnvdE/s1600/susanne+anish+kapoor+wife+11587.JPG, erişim 15.03.2012.) .....165
- Resim 123** Anish Kapoor, Sky Mirror (Gök Ayna), 2001, Paslanmaz çelik, çapı 575 cm, enstalasyon görüntüsü, Nottingham Playhouse, Kaynak: <http://www.nottinghamplayhouse.co.uk/mmlib/includes/sendimage.php?path=95.1a75e4fa.jpg.cropped.jpg&mode=fitandcrop&height=320&width=320&folder=pageimage>, erişim 15.03.2012) .....168
- Resim 124** Anish Kapoor, My Red Homeland (Benim Kırmızı Vatanım), 2003, balmumu, yağlıboya, çelik kol ve motor, çapı 1200 cm, Kunsthaus Bregenz, Avusturya (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Basım), s. 414).....169
- Resim 125** Anish Kapoor, Model for Dante (Dante için maket çalışması), 2006, (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Basım), s. 504).....170
- Resim 126** Anish Kapoor, Ascension (İsa'nın Göğe Yükselişi), Saol Paulo Bienali'ndeki enstalasyon görüntüsü, (Kaynak: <http://marcelocoelho.folha.blog.uol.com.br/images/ascension.JPG>, erişim 15.03.2012.).....172
- Resim 127** Anish Kapoor, Ascension (İsa'nın Göğe Yükselişi), Guggenheim Müzesi enstalasyon görüntüsü. (Kaynak: <http://twokitties.typepad.com/.a/6a00d83451c46169e20148c71f16c9970c-pi>, erişim 15.03.2012.) .....172
- Resim 128** Anish Kapoor, Temenos, 2009, dijital ön çalışma, Middlesbrough, (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Paidon, New York, London, 2010 (2. Basım), s. 504).....173
- Resim 129** Anish Kapoor, Past, Present, Future, 2006, mekanik kol, bal mumu ve yağlı boya, 345x890x445 cm, Lisson Gallery, Londra (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Basım), s. 431).....174
- Resim 130** Anish Kapoor, Dismemberment of Joan Arc (Jan d'Arc'ın parçalanması), 2009, karışık teknik, delik 1600x400 cm; tepeler 800x800 cm, çubukları 200x450 cm, Brighton'da kent pazarı (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Baskı), s. 480).....174
- Resim 131** Anish Kapoor, Memory (Hafıza), 2008, korten çelik, 1450x987x448 cm, Deutsche Guggenheim Berlin, enstalasyon görüntüsü, (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Basım), s. 112).....175
- Resim 132** Anish Kapoor, Shooting into the Corner (Köşeye Ateş Etmek), 2008-9, karışık teknik, top atışı, 1450x897x448 cm, roket 31x24x24 cm, Museum für Angewandte Kunst (MAK), Viyena. (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Baskı), s. 485) .....176
- Resim 133** Caspar David Friedrich, Rocky Reef on the Sea Shore (Deniz Kenarındaki Kayalar), 1824, tuval üzerine yağlıboya, 22x31 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, (Kaynak: .....179

- Resim 134** Anish Kapoor, *Ishi's Light (Ishi'nin Işığı)*, 2003, fiberglas, reçine ve lak, 315x258x244cm, Lisson Gallery Londra'daki enstalasyon görüntüsü, Tate Modern Koleksiyonu. (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, Londra, 2010, s.292). .....182
- Resim 135** Barnett Newman, *Adam*, 1951-52, tuval üzerine yağlıboya, 242x202 cm, Tate Modern (1968 yılından satın alınmıştır) (Kaynak: <http://www.porges.net/BarnettNewman.html>, erişim 15.03.2012). .....182
- Resim 136** Anish Kapoor, *C-Curve*, 2007, paslanmaz elik, 220x770x300 cm, Louvre Müzesi, (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Baskı), s. 469). .....187
- Resim 137** Anish Kapoor, *As if to Celebrate I Discovered a Mountain Blooming with Red Flowers (Sanki Kırmızı ieklerle Bezenmiş Bir Dağı Kutluyormuşum Gibi)*, 1981, ahşap ve karışık teknik, 97x76.2x160 cm; 33x71,1 cmx81,3 cm; 21x15,3x47 cm (Kaynak: .....190
- Resim 138** Anish Kapoor, *Alba*, 2003, (Kaynak: .....192
- Resim 139** Anish Kapoor, *Brandy Wine*, 2007, Kaynak:.....197
- Resim 140** Jasper Johns, *Device Circle*, 1959, tuval üzerine ahşap yakma ile yapılmış kolaj, 101,6x101,6 cm, New York, (Kaynak: Nicolas Baume, *Past, Present, Future*, Institute of Contemporary Art, Boston 2008, s.25.) .....199
- Resim 141** Hans Haacke, *Condensation Cube*, 1963-65, pleksiglas kutu içinde su, 25,4x25,4x25,4 cm, Museu d'Art Contemporaini, Barselona, İşpanya. (Kaynak: Nicolas Baume, *Past, Present, Future*, Institute of Contemporary Art, Boston 2008, s.25.) .....199
- Resim 142** Marcel Duchamp, *Etant Donnes*, 1946-66, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, (Kaynak: .....210
- Resim 143** Anish Kapoor, *Eternal Bonds (Sonsuz Bağlar)*, 1977, karışık teknik, 305x244x244 cm, Anish Kapoor Stüdyosu/ Londra. (Kaynak: David Anham, *Anish Kapoor*, Phaidon Press Limited, London, New York, 2010, s.15.) .....214
- Resim 144** Anish Kapoor, *1000 Names (1000 İsim)*, 1979-1980, ahşap, alçı taşı, ve pigment, çeşitli ebatlarda, enstalasyon görseli, (Kaynak. David Anfam. *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Baskı), s.29.) .....217
- Resim 145** Jantar Mantar, Jaipur, Hindistan. (Kaynak: Nicholas Baume, *Anish Kapoor, Past, Present, Future*, Institute of Contemporary Art, Boston, 2008, s. 33) .....219
- Resim 146** Anish Kapoor, *1000 Names (1000 İsim)*, 1979-1980, ahşap, alı taşı, ve pigment, eşitli ebatlarda, enstalasyon detayı. Sanatçının Stüdyosu, Londra. (Kaynak. Nicholas Baume, *Anish Kapoor, Past, Present, Future*, Institute of Contemporary Art, Boston, 2008, s. 58-59) .....219
- Resim 147** Efesli Diana, Arkeoloji Müzesi, Selçuk, Türkiye. (Kaynak. Nicholas Baume, *Anish Kapoor, Past, Present, Future*, Institute of Contemporary Art, Boston, 2008, s. 43) .....220



- Resim 148** Anish Kapoor, 1000 Names (1000 İsim), 1982, detay görseli, ahşap, alçı taşı, ve pigment, çeşitli ebatlarda, Anish Kapoor'un stüdyosu, Londra (Kaynak: Nicholas Baume, *Anish Kapoor, Past, Present, Future*, Institute of Contemporary Art, Boston, 2008, s. 42).....220
- Resim 149** Minare, Büyük Cami, Samara, Irak (Kaynak: Nicolas Baume Anish Kapoor, *Past, Present, Future*, MIT Press, 2008, s. 22).....222
- Resim 150** Anish Kapoor, 1000 Names (1000 İsim), 1979–1980, ahşap, alçı taşı, ve pigment, çeşitli ebatlarda, Anish Kapoor'un stüdyosu, Londra (Kaynak: Nicolas Baume Anish Kapoor, *Past, Present, Future*, MIT Press, 2008, s. 60).....222
- Resim 151** Anish Kapoor, Part Of The Red (Kırmızının Parçası), 1981, Karışık Malzeme ve pigment, farklı boyutlarda, Rijksmuseum Kroller-Müller, Otterlo. (Kaynak: David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon Yayınları, London, 2010, s.41.) .....223
- Resim 152** Piktik Toplar, Taşa yontulmuş Eflatun felsefesine dayanan katı cisimler, (Kaynak: Adam Love, Michael Perry, Piers Wardeble, Simon Schaffer, *Anish Kapoor*, Turner Yayınları, 2009, s.181).....227
- Resim 153** Anish Kapoor, Mother as Mountain (Bir Dağ Olarak Anne), 1985, tahta, pigment, alçıtaşı, 140x275x105 cm. Anish Kapoor'un Stüdyosu, Londra (Walker Art Center, Minneapolis Koleksiyonu) (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, Londra, 2009 s.54).....228
- Resim 154** Charles Simods, Pyramid, 1972, karışık teknik. (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Baskı), s. 102. ....231
- Resim 155** Anish Kapoor, Double Mirror (Çift Ayna), 1998, paslanmaz çelik, 2 parça, 200x200x50 cm. Cultural Banco do Brasil; Rio de Janeiro (Koleksiyon: Corado Holdings Limited; Monaco) (Kaynak: David Anham, Anish Kapoor, Phaidon Yayınevi, Londra, 2009, s.250). ....232
- Resim 156** Anish Kapoor, Rothko Şapeli, Houston, (Kaynak: David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon Yayınevi, Londra, 2009, s.98.).....234
- Resim 157** Anish Kapoor, At the Edge of the World, 1988, Fiberglass ve pigment, 500x800x800cm, Harway Gallery, Londra (Kaynak: David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon Yayınevi, Londra, 2009, s 177).....235
- Resim 158** Anish Kapoor, At the Edge of the World, 1988, Fiberglass ve pigment, 500x800x800cm. Dobro Espacio, Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela, İspanya (Kaynak: Nicolas Baume, Anish Kapoor *Past, Present, Future* MIT Press, Institute of Contemporaray Art, Boston, 2008, s.108) .....235
- Resim 159** Anish Kapoor, Adam, 1988-1989, kumtaşı ve pigment, 119x102x236cm, Sanatçının Stüdyosu; Londra (Koleksiyon, Tate, London), (Kaynak: David ANFAM, Anish Kapoor, Phaidon Yayınevi, Londra, 2009, s.70.).....237

- Resim 160** Kabe'nin doğusunda olan meteor, Mekke, (Kaynak. Adam Love, Michael Perry, Piers Wardeble, Simon Schaffer, Anish Kapoor, Turner Yayınları, 2009, s.183.....239
- Resim 161** Anish Kapoor, İsimli, 1990–92, kumtaşı ve pigment,196x107x89 cm, Kaynak. David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon Yayınevi, Londra, 2009, s.81. ....239
- Resim 162** Anish Kapoor, When I am Pregrant (Ben Hamile Olduğumda), 1992, Fiberglas, tahta ve boya, 181x181x43 cm, Hawyard Gallery,London (Kaynak. David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon Yayınevi, Londra, 2009, s.156. ....240
- Resim 163** Anish Kapoor, Building a Void (Boşluk İçin İnşa Etmek), 1992, beton ve dış cephe sıvası, enstalasyon görüntüsü, yükseklik 1500 cm, Sevile, (Kaynak: David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon Yay., Londra, 2009, s.132.).....242
- Resim 164** Anish Kapoor, Building a Void (Boşluk İçin İnşa Etmek), 1992, beton ve dış cephe sıvası, enstalasyon görüntüsü, yükseklik 1500 cm, Sevile, (Kaynak: David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon Yay., Londra, 2009, s.133.).....242
- Resim 165** Etienne-Louis Boullee plan for Cenotaph to Isaac Newton (Cephe Görüntüsü) Paris,1784. (Kaynak. David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon Yay., Londra, 2009, s.100).....243
- Resim 166** Anish Kapoor, My BodyYour Body (Benim Bedenim Senin Bedenin), 1993, Fiberglass ve pigment, 248x103x205cm, Hayward Gallery, London (Fondazione Prada Koleksiyonu, Milan) .....244
- Resim 167** Anish Kapoor, Iris, 1998, Paslanmaz Çelik, 200x200x200cm, CAPC Musee d'Art Contemporain, Bordeaux, Anish Kapoor'un koleksiyonu (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon Yayınları, Londra, 2009, s.330.).....246
- Resim 168** Anish Kapoor, Iris, 1998, Paslanmaz Çelik, 200x200x200cm, CAPC Musee d'Art Contemporain, Bordeaux, Anish Kapoor'un koleksiyonu (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon Yayınları, Londra, 2009, s.331.).....246
- Resim 169** Anish Kapoor, Taratantara, 1999, PVC, ebatlar değişken, Baltic, Gateshead, İngiltere (Kaynak. Rainer Crone ve Alexandra von Stosch, *Anish Kapoor*, Phaidon Yay., Londra 2009, s.106.) .....248
- Resim 170** Anish Kapoor, Taratantara, 1999, PVC, ebatlar değişken, Baltic, Gateshead, İngiltere (Kaynak. Rainer Crone ve Alexandra von Stosch, *Anish Kapoor*, Phaidon Yay., Londra 2009, s.107.) .....249
- Resim 171** Anish Kapoor, Taratantara, 1999, PVC, ebatlar değişken, Baltic, Gateshead, İngiltere, (Kaynak: Ed. Allthorpe-Guyton, *Anish Kapoor: Taratantara*, Baltic, Actar, Madrid 2000, sayfa sayısı belirtilmemiştir.) .....249
- Resim 172** Anish Kapoor, Marsyas, 2002, demir ve PVC, Tate Modern Müzesi, Londra. (Kaynak: Nicolas Baume, *Anish Kapoor: Past, Present, Future*, MIT Press Boks, Institute of Contemporary Art, Boston,2008 s.21. ....250

- Resim 173** Anish Kapoor, Marsyas, 2002, demir ve PVC, Tate Modern Müzesi, Londra. (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon Yayınevi, Londra, 2009, s. 374-375. ....250
- Resim 174** Giotto, Last judgement (son yargılanış) (detay), 1305, Scroveni şapelindeki fresk, Padova. (Kaynak: Nicolas Baume, *Anish Kapoor: Past, Present, Future*, MIT Press Books, Institute of Contemporary Art, Boston, 2008, s.106.).....252
- Resim 175** Benengarius'dan ayakta duran figürün karnının kaslarını teşhir etmesi, *Commentaria cum amplissimis additionibus süper anatomia Mundini, 1521*(Kaynak: Nicolas Baume, *Anish Kapoor: Past, Present, Future*, MIT Press Books, Institute of Contemporary Art, Boston, 2008, s.106.) .....252
- Resim 176** Titian, The Flaying of Marsyas, 1575–1576, tuval üzerine yağlı boya, (Kaynak: Nicolas Baume, *Anish Kapoor: Past, Present, Future*, MIT Press Books, Institute of Contemporary Art, Boston, 2008, s.167.).....253
- Resim 177** Anish Kapoor, My Red Homeland (Benim Kırmızı Memleketim), 2003, balmumu, yağlı boya, çelik kol, 1200 cm çaplı motor, enstalasyon görüntüsü, Kunsthau Bregenz, Avusturya, sanatçının koleksiyonu (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Baskı), s.415). .....256
- Resim 178** Anish Kapoor, Cloud Gate (Bulut Kapısı), 2004, paslanmaz çelik, 1006x2012x1280 cm, enstalasyon görüntüsü, Millenium Park, Chicago. (Kaynak: <http://c4gallery.com/artist/database/anish-kapoor/anish-kapoor-cloud-gate-1990.jpg>, erişim 15.04.2012).....258
- Resim 179** Anish Kapoor, Cloud Gate (Bulut Kapısı), 2004, paslanmaz çelik, 1006x2012x1280 cm, enstalasyon görüntüsü, Millenium Park, Chicago. (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, Londra, 2010 (2. Baskı), s.448.).....259
- Resim 180** Anish Kapoor, Cloud Gate (Bulut Kapısı), 2004, paslanmaz çelik, 1006x2012x1280 cm, enstalasyon görüntüsü, Millenium Park, Chicago. (Kaynak: Nicolas Baume, *Anish Kapoor, Past, Present, Future*, MIT Press Books, Institute of contemporary Art, Boston, 2008 s.125,) .....260
- Resim 181** Anish Kapoor, Cloud Gate (Bulut Kapısı), 2004, paslanmaz çelik, 1006x2012x1280 cm, enstalasyon görüntüsü, Millenium Park, Chicago. (Kaynak: Nicolas Baume, *Anish Kapoor, Past, Present, Future*, MIT Press Books, Institute of contemporary Art, Boston, 2008 s.125,) .....260
- Resim 182** Anish Kapoor, Melancholia (Melankoli), 2004, PVC ve demir, 680x1120x3600 cm, Musee des Arts Comtemporains de la Communaute Française de Belgique; Grand-Hornu. (Kaynak: Nicolas Baume, *Past, Present, Future*, MIT Press Boks, Institute of Contemporary Art, Boston, 2008, s.116.) .....263
- Resim 183** Kailasa Mabedi, Ellora, Hindistan (Kaynak. Anish Kapoor, Past, Present, Future, Partha Mitter'a ait makale, MIT Press Books, Institute of Contemporary art, Boston, s.117. ....264

- Resim 184** Anish Kapoor, Sky Mirror (Gök Ayna), 2006, paslanmaz çelik, enstalasyon, çapı 1067 cm, Rockefeller Center, New York, (Kaynak: <http://publicartfund.org/pafweb/projects/06/kapoor/kapoor-321-6.jpg>, erişim, 15.04.2012).....265
- Resim 185** Anish Kapoor, Sky Mirror (Gök Ayna), 2006, paslanmaz çelik, enstalasyon, çapı 1067 cm, Rockefeller Center, New York (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Baskı), s. 336)266
- Resim 186** Anish Kapoor, Sky Mirror (Gök Ayna), 2006, paslanmaz çelik, enstalasyon, çapı 1067 cm, Rockefeller Center, New York (Kaynak: <http://publicartfund.org/pafweb/projects/06/kapoor/kapoor-321-4.jpg>, erişim 15.04.2012).....266
- Resim 187** Anish Kapoor, Sky Mirror (Gök Ayna), 2006, paslanmaz çelik, enstalasyon, çapı 1067 cm, Rockefeller Center, New York (Kaynak: [http://farm1.static.flickr.com/90/255104269\\_7d2df7625c.jpg](http://farm1.static.flickr.com/90/255104269_7d2df7625c.jpg), erişim 15.04.2012).....267
- Resim 188** Anish Kapoor, Svayambh, 2007, mum ve yağ bazlı boya, boyutlar değişken, Musee des Beaux-Arts de Nantes. (Kaynak. David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, Londra, 2010 (2. Baskı), s.110).....268
- Resim 189** Anish Kapoor, Svayambh, 2007, mum ve yağ bazlı boya, boyutlar değişken, Musee des Beaux-Arts de Nantes. (Kaynak. David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, Londra, 2010 (2. Baskı), s.110).....268
- Resim 190** J. M. W. Turner, The Fighting Temeraire tugged to her last berth to be broken up, 1838, tuval üzerine yağlıboya, 90,7x121,6 cm, (Kaynak:[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Turner,\\_J.\\_M.\\_W.\\_-\\_The\\_Fighting\\_T%C3%A9m%C3%A9raire\\_tugged\\_to\\_her\\_last\\_Berth\\_to\\_be\\_broken.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Turner,_J._M._W._-_The_Fighting_T%C3%A9m%C3%A9raire_tugged_to_her_last_Berth_to_be_broken.jpg), erişim 15.04.2012). .....271
- Resim 191** Anish Kapoor, Space as an Object (Nesne olarak Boşluk), 2008, Akrilik, 63x63x63cm, Lisson Gallery, Londra. (Kaynak: Adam Love, Michael Perry, Piers Wardeble, Simon Schaffer, *Anish Kapoor*, Turner Yayınları, 2009 s.44.) .....271
- Resim 192** Anish Kapoor, Greyman Cries, Shaman Dies, Billowing Smoke, Beauty Evoked (Greyman Ağlar, Shaman ölür, Dalganan Duman, Güzelliği Uyandıran), 2009, çimento, enstalasyon, değişken ölçüler, Anish Kapoor'un Londra'daki atölyesi. (Kaynak: Adam Love, Michael Perry, Piers Wardeble, Simon Schaffer, *Anish Kapoor*, Turner yayınları, 2009, s.37.).....273
- Resim 193** Helical Columnst Lazare Kilisesi'nden, Avallon, Paris. (Kaynak. Adam Love, Michael Perry, Piers Wardeble, Simon Schaffer, *Anish Kapoor*, Turner yayınları, 2009, s.185). .....275
- Resim 194** Anish Kapoor, Greyman Cries, Shaman Dies, Billowing Smoke, Beauty Evoked, 2009, beton, değişken ölçüler. (Kaynak: <http://im.media.ft.com/content/images/c98cb8cc-a981-11de-9b7f-00144feabdc0.img>, erişim 15.04.2012). .....277

- Resim 195** taşlaşmış gübre, fosilleşmiş hayvan dışkısı fotoğrafı. Cambridge ve Suffolk civarında 19. Yy.'da bulunmuştur. Natural History Museum, Londra, (Kaynak: Anish Kapoor: Adam Lowe, Simon Schaffer, *Unconformity and Entropy*, Turner, İspanya, 2009, s.196) .....277
- Resim 196** Hawaii Volkanik Parkındaki taşlanmış lav görüntüsü (Kaynak: Anish Kapoor: Adam Lowe, Simon Schaffer, *Unconformity and Entropy*, Turner, İspanya, 2009, s.197) .....277
- Resim 197** Anish Kapoor, Leviathan, 2011, kauçuk, PVC, 72.000 metreküp, Grand Palais, Paris (Kaynak. Monumenta 2011 Kataloğu, Anish Kapoor, Leviathan, Jean de Loisy s.34-35). .....278
- Resim 198** Anish Kapoor, Leviathan, 2011, kauçuk, PVC, 72.000 metreküp, Grand Palais, Paris (Kaynak: .....280
- Resim 199** Anish, Kapoor,. Arcelormittal Orbit, 2012, metal, 114,5 m, East London Olymic Park (Kaynak: .....283
- Resim 200** Anish Kapoor, Arcelormittal Orbit, 2012, detay görseli, (Kaynak: <http://www.designboom.com/cms/images/rid12/anish02.jpg>, erişim 15.03.2012). .....284
- Resim 201** Babil Kulesi illüstrasyon. (Kaynak: <http://www.israel-a-history-of.com/nimrod.html>, .....285
- Resim 202** Babil Kulesi illüstasyon. (Kaynak: [http://3.bp.blogspot.com/-5GYJaNTH1rg/Tfo5\\_xcYJhI/AAAAAAAAAII/yT-R\\_W9m59o/s1600/Tower\\_of\\_babel.gif](http://3.bp.blogspot.com/-5GYJaNTH1rg/Tfo5_xcYJhI/AAAAAAAAAII/yT-R_W9m59o/s1600/Tower_of_babel.gif), erişim 15.04.2012). .....285

## 1. GİRİŞ

“Anish Kapoor’un Mekan ve Malzeme Anlayışı” adlı bu çalışmada, postmodern dönemin önemli heykeltıraşlarından biri olan sanatçının, mekan ve malzeme kullanımı ve anlayışı incelenecektir. Bu araştırmayı yaparken, Hint asıllı İngiliz sanatçının doğduğu ve yetiştiği coğrafyanın, aldığı eğitimin ve yaşadığı ortamdaki sosyo-kültürel yapının eserlerinde gerek mekanı kullanımı, gerekse malzeme seçimi ve dillendirmesi bakımından kendi kültürel belleğindeki etkileri ve eserlerine yansması irdelenecektir.

Anish Kapoor’un eserlerini anlayabilmek için daha önceki sanat akımları ve kuramlarının irdelenmesi kaçınılmazdır. Bu nedenle çalışmanın ikinci bölümü postmodern öncesi sanat anlayışını ve heykelin gelişimini anlamaya yönelik hazırlanacaktır. Bu bağlamda Kapoor’un çağdaş sanattaki konumu ve gelişimini belirlemek için, sanatçının beslenmiş olduğu, 19. Yüzyıl ve 20. Yüzyıl Modern ve Postmodern sanat akımları aktarılacak ve sanatçının sanat anlayışına paralel eserler seçilecektir. Modern sanatının başlangıcı olarak romantizm felsefesinin etkileri önemlidir. 19. yüzyıl sanat anlayışını anlayabilmek için romantizm, modernizm ve modern sanat sürecindeki sanat akımlarının gelişimi anlatılacaktır. Romantik akımın en büyük etkisi edebiyatta ve felsefede olmuştur; ancak plastik sanatlarda da etkileri yoğun biçimde görülmektedir. Bu düşüncenin en önemli dayanak noktası Alman İdealist Felsefesidir. Friedrich Schlegel, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Isaiah Berlin, Johann Gottlieb Fichte, Jean Marie Schaeffer ve Jean Paul (veya Johann Paul Friedrich Richter) gibi düşünürlerin ideolojileri, bu çalışmada Anish Kapoor’un romantizm ile bağlantısını kurmada etkili olmuştur. Anish Kapoor, romantik dönem sanatçıları arasında yer alan Caspar David Friedrich resimlerinden etkilenmiştir. Bu bağlamda, sanatçının mekan anlayışıyla paralellik kurulmuştur. Bu nedenle, çalışmanın ikinci bölümünde 19. Yüzyıl Romantizm’i aktarılmıştır. Sanatçı,

romantik akımın yanı sıra, modern sanat akımlarından da beslenmektedir. Tek bir sanat akımına bağlı kalmayan Anish Kapoor'un eserleri üzerinden ilişki kurabilmek için Empresyonizm (İzlenimcilik), Ekspresyonist (Dışavurumculuk), Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Süprematizm, Konstrüktivizm, Yeni Plastikçilik ve Soyut Ekspresyonizm gibi modern akımlar bu çalışmanın ikinci bölümünde incelenmiştir.

Anish Kapoor, postmodern kavramının tartışılmaya başlandığı dönemde sanat eğitimini almış bir sanatçıdır. Bu hareketli tartışmalar sanatçının dilini oluşturmasında etkili olmuştur. Çalışmanın üçüncü bölümü, postmodern kavramı üzerinden şekillenmiştir. Anish Kapoor'un mekan ve malzeme kullanımı üzerine odaklanan bu tezde, Kapoor'un sanatsal bakışını daha iyi aktarabilmek için, sanat tarihi içinde, postmodern dönem sonrası heykel sanatında, mekan ve malzeme kullanımı detaylandırılmıştır. Postmodern dönemde ortaya çıkan Pop Art, Yeni Dışavurumculuk, Arte Povera, Land Art, Yeni Gerçekçilik, Yeni İngiliz Heykelciliği, Fluxus, Kavramsal Sanat ve Minimalizm gibi akımlar heykel sanatında malzeme, biçim, konu, sergileme ve yöntemler üzerinde modern döneme göre radikal değişikliklere yol açmışlardır. Postmodern dönemde modern sanatın ideolojileri, kuramları ve değerleri farklılaşmış ve değişen değerler ortaya konulan eserler üzerinde etkili olmuştur.

Bu çalışmanın dördüncü bölümünde, temanın Kapoor'un mekan ve malzeme biçimlenişi ve yaklaşımı çerçevesinde odaklandığından üretimlerindeki yansıma ve etkisinin algılanması ve irdelenebilmesi açısından mekan ve malzemenin bir çok yönden açıklanması gerekliliği ortaya çıkar. Mekan ve tanımının yanısıra heykel sanatının tarihsel gelişim sürecinde mekan – malzemeyi nasıl kullanıldığı, detaylı olarak aktarımı söz konusudur. Sırasıyla, mekanın tanımı, mekanın heykel ile ilişkisi, çağdaş sanatta boşluk kavramı ve önemi irdelenecektir. Daha sonra aynı bölümde malzemenin tanımı, heykel sanatında malzemenin tarih öncesinden başlayarak, günümüze kadar ne olduğu, malzeme türleri, çağdaş sanattaki rolü ve dönüşümü detaylandırılacaktır.

Çalışmanın beşinci bölümünde Anish Kapoor'un yaşamı, felsefesi, mekan ve malzeme kullanımı doğrultusunda kendi anlatımı ile sanatsal bakış açısı ve sanatındaki gelişimi aktarılacaktır.

Çalışmanın altıncı bölümünde ise araştırmanın odak noktası olan sanatçının mekan malzeme anlayışı üzerine yoğunlaşmaktadır. Araştırmada örnekleme metodolojisi izlendiğinden sanatçının eserleri seçilirken, iki farklı noktaya önem verilecektir. Sanatçı, birebir aynı eseri, farklı mekanlarda tekrar sergileyerek yeni anlamlar yaratmaktadır. Sanatçının bu tavrı doğrultusunda, *Sky Mirror*, *Svayambh*, *Taratantara* gibi eserleri seçilmiştir. Bunun yanı sıra, sanatçının sadece mekana özel, eserleri *Cloud Gate*, *Leviathan*, *ArcelorMittal Orbit* gibi tekil ve özgün eserleri incelenecektir. Kapoor'un seçilen bu eserleri; Asya, Mezopotamya, Akdeniz'den başlayarak, Batı'dan yoğrulmuş bir anlayış ile heykel sanatındaki, sanatçının malzemeye yansıyan imgeleri ve simgeleri ve bunun mekana yerleştirilmesi açısından irdelenmiştir.

Bu çalışma için metodoloji olarak geniş bir literatür taraması yapılmıştır. Bu kapsamda, yurt dışı sergi katalogları, sanatçı kitapları ve makale arşivleri incelenmiştir. Araştırmada Londra'ya gidilerek sanatçı ile birebir röportaj yapılmak istendiyse de araştırma zamanında, sanatçının 2012 Londra Olimpiyatları nedeniyle hazırlanmış olduğu eserinin çalışmalarının yoğunluğu nedeniyle görüşme şansı yakalanamamıştır. Sanatçı hakkında elde edinilen kaynaklar, kendi felsefesini ve sanatsal dilini anlamak açısından önem taşımaktadır.

Araştırma gözlemi için tek tek eserler incelenmiş olmakla birlikte sanatçının bakış açısı, sanat eleştirmenleri ve felsefecilerinin söylemlerini dikkate alınmasının yanısıra bahsi geçen algıların dışına çıkılarak yansımaları odaklanmak araştırmanın temelini oluşturmaktadır. Bu nedenle sanatçının mekan ve malzeme anlayışını araştırma ve incelenmesinin yanısıra Anish Kapoor'un yarattığı dünyanın, bir başka ifadeyle sanat üretiminin, eserinin araştırmacı- izleyicisiyle kavramsal alış-verişini vurgulamak açısından önemlidir. Özellikle ele alınan sanatçının çok kültürlülüğünün, Anadolu coğrafyasındaki kültürel çeşitliliğin içinde yoğrulmuş bilincindeki araştırmayı gerçekleştiren bakış açısı, alış-veriş bu paralellikte ışık tutacağı muhakkaktır. Bir bakıma kültürel sürekliliğin biçimlenişinin bir unsuru olarak eserlerin irdelenmesi, gerçekleştirilmesi gerekli bir kültürel takastır.



## 2.POSTMODERNİZM ÖNCESİ SANAT VE BAĞLAMINDA HEYKEL

İnsanoğlu tarihin her döneminde ekonomik, dinsel, politik gibi farklı sosyo-kültürel gelişmeler ve değişimler karşısında farklı biçimler ile kendini ifade etme yollarına başvurmuştur. İfade biçimlerinden sadece biri olan sanat ve sanat üretimleri de toplumların geçirdikleri tüm bu süreç öğeleri ile bir sergileme biçimi olarak kabul edilir.

Sanat, tarım öncesi ve göçebe hayatın yaşandığı dönemden itibaren dini inanç ve bilimle bütünleşip insanın gereklerine uygunluk göstererek yerini almıştır. Burada sanatın rolü tabiatın üstesinden gelmeye çalışan insanoğlunun gücünü pekiştirmeye destek olmuştur. Sanatın gelişimini irdelerken; heykel sanatındaki gelişmelerinde aynı paralellikte olduğunu ve heykelin dönemler boyunca daha çok ritüalistik bir amaca hizmet ettiği gözlemlenir. Heykel aslında sanatsal ifadenin; bilinen katı ve dayanıklı malzemelerle üç boyutta gözlemlenir bir göstergesidir.

Arapça kökenli olan heykel Osmanlıca ve günümüz Türkçesi'nde üç boyutlu sanat yapıtlarının yaygın adıdır. En geniş kapsamıyla çok iri şey, büyük tapınak vb. anlamlarla da yüklüdür. Tek figürden oluşan ve genellikle ayakta duran heykelleri tanımlamak için Latince *Statua* sözcüğü kullanılmaktadır. Heykel, yapım açısından *rondbos (ronde-bosse)* yani duvar vb. bir yüzeyden bağımsız, çevresinde dönülebilir serbest heykel ve alçak ya da yüksek kabartma (rölyef) olarak iki ana türe ayrılır ve genellikle bu iki ana tür içinde irdelenir.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>*Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2.Cilt, Yem Yayınları Genişletilmiş (2.Basım), İstanbul, 2008, s.680.

Tarih öncesi çağlarda taş, ahşap, bronzla başlayan heykel sanatında, çeşitli metal ve plastik materyaller, doğal ve doğal olmayan çeşitli malzemeler de kullanılmıştır. Günümüzde ise kültürlerin gelişimi, bilim ve teknolojinin ilerlemesi özgürlük sınırlamalarının ortadan kalkması, insanın duygu ve fikirlerinin ihtiyaçları doğrultusunda içine mekân algısını, rengi ve sesi de alarak farklı söylemlere girmiştir. Sınırsız temalar, malzemelerle geleneksel kültürden uzaklaşan heykel, günümüzde farklı duygulanımlara sebep olup izleyenin katılımını gerektiren bir sürece girmiştir.

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. Saygın ya da sıradan kabul edilen heykel, insanlar için, onları geleceğe taşıyan bir araç konumundadır. Bu bağlamda heykel sanatı da günümüze kadar çeşitli evrelerden geçmiştir.

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 kültürden sonra tarım kültürüyle beraber toprağa yerleşerek ve göçebe topluluklarından medeni topluluklar haline gelerek belirli iş dağılımlarının 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.<sup>2</sup> Primitif dönemdeki heykeller kişisel özellikler taşır ayrıca tamamen çıplak olanları bulunduğu gibi giyinik ve süslü olanları vardır. Heykelerde ifade edilen herhangi bir hareket yoktur. Primitif halk sanatlarının kabartma heykellerindeki figürlerin ayaklarının altında, mekân çizgisi

---

<sup>2</sup> Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitapevi (14. Basım), Ocak 2010, s. 12

bulunmamaktadır ki bu da mekân kavramının henüz gelişmediğini göstermektedir.<sup>3</sup> Bu dönem insanının karşısında tanımadığı evren nedeniyle sanatta primitif değerler, şematik temsili ve mekân bilincinin olmadığı bir anlayışla görülür.

Arkaik Yunan dönem heykellerinde ise mekân kavramı, figürlerin yere bastığı yere çizgi koyması ile mekân belirlenir. Heykeller, az da olsa kişisel özellikler göstermektedir. Heykelin şekil alması, doğa karşısında edinilmiş izlenimlere göre gerçekleşmiş ancak arkaik biçimlendirmede, doğa gözlemi ile mantıki biçimlendirme yan yana kullanılmıştır.<sup>4</sup>

Klasik Yunan dönemde, arkaik heykeldeki tanrısal ifadenin yerini dünyevi insan ifadesine bırakmıştır. Eserlerde hem vücut hem de yüz bölümlerinde detaylı işleme tekniği kullanılmıştır. İnsan anatomisine uygun olarak şekillenen eserlerde ölçü, denge ve kompozisyon öne çıkmıştır. Arkaik dönemin tersine heykeldeki simetrik duruşun yerini asimetrik duruş almış ve önem kazanmıştır.<sup>5</sup>

Klasik üsluptan sonra sanat eserlerinde farklı bir biçimlendirme tarzı görülür. Bu dönemde krallıklar büyümüş imparatorluklar halini almış, sanatçı imparatorun yanında halkın içindeki önemsiz kişilerin hayatını biçimlendirmeye başlaması ile kişilere özgü bir anlatım ortaya çıkmaya başlamıştır. Endüvalizm denen bireysel görüşlerin ilgi görmesini sağlamıştır.

Barok üsluplu yapıtlara gelince son derece detaylı bir sanat niteliği taşımakta olduklarını görmekteyiz. Diğer sanat dallarında olduğu gibi heykelde de aynı özellikleri gösterir. Resim sanatının rengi hariç bütün özelliklerini gösterirken figürlerde zarif ve uzun boylu vücutlar, detaylı olarak gösterilir. Erkek heykellerde bile kadınca hareketler içinde bir anlayışla şekillendirilir. İstıraplı çehrelere narın, ince yapılı kadın heykelleri eşlik eder. El ve kol hareketleri barok resmindeki gibi hiç bir amaca yönelik olmadan sadece estetik kaygılarla şekil almıştır. Eserlerde

---

<sup>3</sup> Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitapevi, 14. Basım, Ocak 2010, s.12.

<sup>4</sup> A.g.e., s.15.

<sup>5</sup> A.g.e., s. 18-19

malzeme ifadesine önem verilir, örneğin taş ya da tunç, ifade ettiği şeyin adeta maddesi olur.<sup>6</sup>

Paleolitik dönemden itibaren geçirdiği kültürel evreler çerçevesinde sürekli din hegemonyasının altında olan sanat, modernleşme sürecinin başlangıcı olan Rönesans'tan itibaren 19. yy'ın sonuna kadar gelişimini tamamlamıştır. Bu ilk dönemden sonra toplumsal yapı, bir tanrı-kral, kral-imparator sırası ile oluşmuş ve sanatta da düzen yönetimle paralellik göstererek arkaik-klasik-barok üçgenini oluşturmuştur. 19. yy'dan itibaren Parlamenter-Bilimsel-Teknoloji Çağı olarak adlandırılan yeni bir çağın (başlaması ile tarımsal kültürü iflas etmiş ve önce saray, sonra din ve daha sonra tarımsal kültür ile bütün kurumlar değişime uğramıştır. Bu dönem insanın mücadele içinde ve çarpışma halinde olduğu bir dönemdir. Sanatçı da bu ortam içinde din ve sarayın yönlendirmesinin dışında kalmıştır. Böylece kişisel fikirlerini yansıtmaya fırsatı bulan sanatçılar sayesinde sanatta akımlar devri başlamıştır. Bu dönem hem heykel sanatında hem mimaride, kişisel sanat buluşları ile bilimsel buluşların yarışına sahne olmuştur.<sup>7</sup>

1789 Fransız İhtilali'ne kadar devlet idaresinde geçerli olan imparatorluk sistemi, sanatta ve yaşamda burjuva sınıfının egemenliğini ilan eder, böylelikle güzel sanatlar, klasisizm ile ahlaka ve antik dönemin idealizmine, romantizmle ise sıradan insana, doğunun egzotik kültürüne ve manzara resmine yönelir. Modern teknoloji çağının başlaması ile birlikte yapılan buluşlarla paralel olarak sanatçı, rengin biçimi nasıl ortadan kaldırmaya daha meyilli olduğunu ilk kez romantiklerle gözlemlenmiştir. Bu açıdan modern sanat hareketinin ilk hamlesini Romantikler gerçekleştirmiştir.

Sanat, tarihin her aşamasında ve her dönemde toplumsal yapıdan, ekonomiden ve yönetimden mutlak suretle etkilenmiştir. Yaşanılanlar sanatçının yapıtlarındaki temanın belirlenmesinde etkin rol üstlendiği gibi yöneticilerin de sanatçılar üzerindeki yaptırımları yapıtları etkilemiştir. Bundan kaynaklı zaman zaman sanatçının eli kolu bağlanmış ve yapıtlarındaki özgürlüğü kısmen de olsa sınırlandırılmıştır. Bu nedenle Postmodern dönemi ele almadan önce ona zemin

---

<sup>6</sup> A.g.e. s. 21.

<sup>7</sup> A.g.e. s. 22.

hazırlayan 19. ve 20. yüzyıla, bu dönemin siyasi, ekonomik olaylarına kısaca bakmanın yarar olacaktır.

## 2.1 Romantizm

19. yüzyıl dünya tarihinde siyasi, ekonomik, kültürel pek çok anlamda pek çok karışıklığın yaşandığı, çizgilerin ve sınırların yeniden belirlenmeye çalışıldığı bir dönem olmuştur. 1830, 1848 ayaklanmaları,<sup>8</sup> 1870 yılında gerçekleşen savaş, sanayinin yeni yeni gelişmeye başlaması ve bunlardan kaynaklanan krizler, toplumsal yaşamı ve insanların yaşama, dünyaya, doğal olarak sanata olan bakışını derinden etkilemiştir.<sup>9</sup> Bu dönemin kaçınılmaz sonuçlarından biri de sanatın ve sanatçının yaşamının da bu yaşananlardan payına düşeni almış olmasıdır.<sup>10</sup>

Aklın ve doğa kanunlarının pek çok soruna çözüm getirememesi ve aynı zamanda dünyada terör döneminin başlamış olması bunun yanında Fransız Devrimi'yle beraber özgürlükçü ve milliyetçi akımların ortaya çıkması da rasyonalizm ve klasisizme bir tepkinin oluşmasına neden olmuştur. Bu tepki “romantizm”i, “romantik akımı” doğurmuştur. Isaiah Berlin *Romantizm'in Kökleri* adlı kitabında bunu bir değişim olarak kabul etmekte ve bu değişimi şöyle değerlendirmektedir. “*Bu bana; Batı'nın bilincindeki en büyük değişim gibi görünüyor; ondokuzuncu ve*

---

<sup>8</sup> 1789 Fransız ihtilali sonrasında Avrupa'nın diğer ülkelerinde de halk ayaklanmaları yaşanmıştır. Napolyon karşında neredeyse tüm Avrupa ülkeleri 1812-15 tarihleri arasında koalisyon kurarak, Napolyon'u yenilgiye uğratmışlardır. Bunun ardından 1815'te devrimci ruh tekrar hareketlenmiştir. 1815 yılında gerçekleşen Viyana Konferansı sonunda Almanya tek bir devlet olarak birleşmemiştir. Aynı şekilde İtalya, Avusturya ve Rusya'da da bölünmüşlük hakimdir. Bununla birlikte liberal ve devrimci özlemler yok olmamıştır. Özellikle orta sınıftan gelen okumuş kişilik arasında olmak üzere canlı kalmıştır. 1830 ve sonra da 1848-49 yıllarında çıkan halk ayaklanmaları kıtanın önemli ülkelerinde kurulu yetkeyi yıkmıştır. (William H. McNeill, *Dünya Tarihi*, çev: Alaeddin Şenel, İmge Kitabevi, İstanbul, 2008 (14. baskı), s. 604.)

<sup>9</sup> Endüstri devrimi 1870'li yıllarda Büyük Britanya'da başlamıştır. 1789 yılında Fransa'da bürokratik krallık yönetiminin kusurları ve Fransız halkının eleştirel yapısı, birlikte geleneksel siyasal kurumları akla ve halkın istencine göre biçimlendirme yolunda etkiler yarattı. Ondokuzuncu yüzyılda gerçekleştirilen köklü teknolojik yenilikler, yalnızca zamanın hemen tüm mal yapımı alanlarına yayılmakla kalmadı. Aynı zamanda daha önce görülmemiş türden birçok yeni endüstri yarattı ve birçok yeni malın yapılmasına yol açtı. (Kaynak: ( William H. McNeill, *Dünya Tarihi*, çev: Alaeddin Şenel, İmge Kitabevi, İstanbul, 2008 (14. baskı), s. 587-591

<sup>10</sup> E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, Çev. Bedrettin Cömert, İstanbul 1992, s. 395.

*yirminci yüzyıllarda ortaya çıkan öteki değişimlerin ona oranla daha az önemli ve zaten ondan derinliğine etkilenmiş olduklarını düşünüyorum... ”<sup>11</sup>*

*“Romantik ‘anlam’ ve ‘anlatım’, ilk olarak 17. yüzyılda İngiltere’de başlayan literer (edebi, yazınsal) bir akım olmanın önemini taşımaktadır ve böylesine bir akım, kısa bir zaman içinde İngiltere’den Fransa’ya sıçramış, oradan da Almanya’ya geçmiştir; özü, her şeyden önce halk yaşamından kaynaklanan aşka dönük duyarlılıktan beslenmektedir ve Latin kökenli eğitimsel şiiire karşıt bir kutup oluşturmanın niteliğini içermektedir. Halkın yaşamını ‘romanlaştırma’ eğilimi de bu akımla birlikte başlamış ve gelişimini süratle gerçekleştirmede de oldukça başarılı aşamalara ulaşmıştır. ”<sup>12</sup>*

“Dünyayı bir bütün olarak kavramak” isteyen romantiklerin amaçları arasında geleneksel sanat dalları arasındaki sınırların açılıp tek bir sanat eseri yaratımı arzunu gerçekleştirmek vardır. Schlegel için dünya sadece bir matematik problemi değil sadece akılla anlaşılamayacak bir sürü gizemle ve sırla dolu idi. Bundan dolayıdır ki romantikler için sezgi, hayal gücü ve yaratıcılık yeteneği çok önemlidir. Bu nedenle bu dönem sanatında da “Romantik” akımın etkisi yoğun olarak hissedilmektedir. Romantik akım, öncelikle edebiyatta ve ardından plastik sanatlarda pek çok önemli çalışmaların ortaya koyulmasında önemli rol oynamıştır. Schegel, ruhani arzuları, hayran kalınacak sabit imgeler temin ederek tatmin etmek yerine, katılımcıların hislerinin sürekli eğitilebildiği, “sürekli oluşan ve hiçbir zaman tamamlanamayacak” bir süreç önererek bir ‘romantik’ şiir dalgası başlatmak istemiştir. Görsel araç olarak da manzarayı seçmiştir.<sup>13</sup>

*“Romantik sanat duyguya seslenir, ihtirası körükler, kişiliği öne sürer, ahenk yerine heyecanı, ideal güzellik yerine ifadeyi, karakterin abartılarak belirtilmesini tercih eder. Coşu, orji ve hareket belirgin romantik özelliklerdir.*

<sup>11</sup> Isaiah Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, Çeviren: Mete Tuncay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004s.20

<sup>12</sup> Cevad Memduh Altar, *Sanat Felsefesi Üzerine*, YKY, İstanbul 1996, s. 75.

<sup>13</sup> Julien Bell, *Sanatın Yeni Tarihi*, Çev: Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna, NTV yayınları, 2009, s. 306.

*Genellikle değişmeyen belirgin şeyler yerine belirgin olmayan sürekli değişen şeyler geçerli sayılır.”<sup>14</sup>*

Durağanlığın, statik yaşamın yerini böylece hareketli bir yaşam almıştır. Bunun için de en büyük kaynak doğadır. Çünkü hareketlidir ve sürekli bir enerjisi ve gizemi bulunmaktadır. Doğaya karşı uyanan merak, sanatçının doğal olarak, renklere ve doğanın ışığına karşı yönelmesine neden olmuştur. Schelling’in “Doğa kendini insanda, insanda kendini doğada bulur.” felsefesi romantik akımın genel felsefesi hâlini almıştır.<sup>15</sup>

*“Kant için olduğu gibi Schelling için de doğa Newton fiziğinin açıkladığı doğa olarak anlaşılır Newton doğa yasalarının bir zorunluluğunu öne sürmüő, doğa da ne bir rastlantının ne de bir özgürlüğün sözü edilemeyeceğini ifade etmişti. Daha doğrusu bu düşünce, felsefelerini bilimsel bir temel üstünde kurmak isteyen filozofların Newton fiziğini bu şekilde anlamalarının bir ifadesidir. Şüphesiz böyle bir anlamanın Newton fiziğine aykırı olduğu söylenemez: Shelling’e göre Newton bulduğu; ‘çekim yasası’ ile dünyadaki karşıt güçleri bir dengeye karıştırmış ve maddi bir dünya sistemini kurmuştu. Bu maddi dünyada zorunluluk ilkesi egemendir; her şey zorunlu yasalara göre olur. Schelling’e göre bu maddi dünyanın karşısında olan Tin dünyasının sistemini de Leibniz temellendirmişti... Madde dünyasında başka bir deneyimle; nesnel veya Real dünyada egemen olan ilke zorunluluk olmasına karşılık; Tin dünyasında özgürlüktür. Çünkü Tin dünyası, ilkinin bir zorunlu yaratım dünyası olmasına karşın; özgür bir yaratma dünyasıdır.”<sup>16</sup>*

Schelling’e göre, biz, doğayı anlayabiliriz, çünkü doğanın bizimle bir yakınlığı vardır, çünkü o, dinamik bir zihnin ifadesi olup onda yaşam, akıl ve amaç vardır. Schelling, romantiklerle birlikte tini, zihin ya da akıl kavramını bilinçsiz, içgüdüsel ve amaçlı bir gücü de içerecek şekilde genişletir. Var olan her şeyin mutlak temeli ya

<sup>14</sup>Cahid Kınay, *Sanat Tarihi, Rönesanstan Yüzyılımıza-Geleneksel’den Modern’e-* Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1993, s. 157.

<sup>15</sup>Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Türkiye İş Bankası Yay., Ankara 1983, s. 434.

<sup>16</sup>Ömer Naci Soykan, *Kuram- Eylem Birliği Olarak Sanat*, Kabcacı Yayınevi, İstanbul 1995, s. 96.

da kaynağı yaratıcı enerji; mutlak irade ya da egodur, her şeyde hüküm süren şey dünya ruhudur.<sup>17</sup>

Ayrıca “Doğa” Tanrının bir yansıması olarak kabul edilmektedir. Fichte’nin “Bir her şeyin içinde ve her şey birin içinde, Tanrının görüntüsü yapraklarda ve kayalarda, Tanrı’nın ruhu insanlarda ve hayvanlarda, işte bu akıl almaz olan”<sup>18</sup> derken Tanrı’nın doğaya yansımasını ifade etmektedir. Bu nedenle Romantik akım üzerinde Hristiyan felsefesinin de yoğun etkisi görülür. Bu nedenle Tanrı’nın diğer yarısı olarak “doğa”, Tanrı’nın tezahür edebileceği yer olmasa bile onun olmazsa olmaz koşuludur.

Schelling’in öğretisinin özü öznenin ve nesnenin, sonlunun ve sonsuzun, varlığın ve bilginin, özgürlüğün zorunluluğun özdeşliğini oluşturan mutlak’ın içinde bütün farklılıkların nasıl ortadan kalktığını göstermeye dayanır. Mutlak, değişmeyen birlik ve determinasyonlardan bağımsız özdeşliktir. Saf özgüllüğü içinde tezahürden önce, derin ve içi boş saf bir özdeşliktir. Fakat bu özdeşlik geçmişten bugüne tamamlanmış ilk andır. Bu Tanrı’nın edebi geçmişidir ve onun ifşasından ayrılamaz. Zira özdeşlik, sadece farklılık bir yerlerde var olduğunda ortaya konabilir ve fiilen açıklanabilir. O halde Tanrı’nın diğer yarısı olarak doğa Tanrı’nın tezahür edebileceği yer olmasa da onun olmazsa olmaz koşuludur Tanrı; sadece kendini doğa da gizleyerek tinin ışığında görülebilir. Böylelikle doğa ve tin; Tanrı’nın karanlığa gömülmesi ve ifşa olması gibi; mutlak’ın kendine yabancılaşması ve kendine dönmesi gibi birbirlerinin karşısı haline gelirler. Bununla birlikte; mutlak’ın kendinden uzaklaşmasını ve kendine dönmelerini; sadece sonlu izleyicinin bakış açısı ile fark edebiliriz. Zira mutlağın kendisinde; tezahür; tezahürünü gerçekleştirdiği şey içerisinde sonsuza dek yinelenir. Mutlak ne doğa; ne de tarihtir; kelimenin Plâtoncu anlamıyla; zaman –dışı bir İdea’dır. “*Şu açıktır ki, dinle ilgili transcendent tasavvurlar ve sanatla ilgili soyutlama içtepisi, evren karşısında aynı psişik yetinin ifadeleridir. Woringer’in anlatışı ile de bu fikir desteklenebilir.*”<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup>A.g.e. s.97.

<sup>18</sup> Hugh Honour, Romantizm, Penguin Boks Ltd., London 1979, s. 30.

<sup>19</sup>Wilhelm Woringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, çev: İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitapevi, 1985, s.106.



Alman İdealist Felsefecileri; Hristiyan estetiğin amaçlarını çözümlenmeye çalıştılar; Schelling ‘göre klasik sanat sonsuz olanı sonlunun içine dahil etmek amacı idi; Hristiyan sanatını bunun tam tersi olduğunu savunur; “sonlu olanı sonsuz olanın bir alegorisi...” Bu düşüncenin temeli Kant’a dayanır; böylelikle romantikler; ruhların derinliklerinde edindikleri aşkın deneyimleri Tanrısalın yansıması ile eşleştirirler. Kant; Burke’den de etkilenecek; estetik olarak “güzel”in yanına bu aşkın ve ölçülemez olan derin estetik deneyimlerin ifadesi olan “yüce”yi konumlandırdı.<sup>20</sup>

Schelling ise insanın doğadaki Tanrısalı, ancak kendi içinde bulunduğu kadarıyla kavrayabileceğini dile getirmektedir. Bu nedenle kendi sezgilerine güvenerek dünyanın gizemini çözmeye çalışmışlardır. Bunu yaparken de kendilerini “dünyanın ruhunun bir parçası” olarak görmektedirler. Bu nedenle manzara resmi en sevilen konudur.

Bugünkü genel yerleşik sanat anlayışının temelini oluşturduğu düşünülen, “Büyük Sanat” anlayışının yollarını açan Romantizm, yaklaşık yüz yıl gibi uzunca bir zaman diliminde İngiltere, Almanya ve Fransa gibi pek çok Avrupa ülkesini etkisi altına almıştır. Ve beraberinde akıl dışılık, duygusallık, heyecan, içgüdü, öznellik, imgelem, sezgi, ifade özgürlüğü, bilinçaltı, bireysellik, yaratıcı deha, yalnızlık, doğa sevgisi, ulusçuluk, geçmişe özellikle de orta çağa özlem gibi kavramları Avrupa sanatına getirmiştir.<sup>21</sup>

Romantik akımın en büyük etkisi edebiyatta ve felsefede olmuştur ancak bunun yanında plastik sanatlarda da etkileri yoğun biçimde görülmektedir. Plastik sanatların romantizm ile ilişkisinde “romantizmin” sanatta biçimsel olandan ziyade dilsel olan kavram ile ilgili bir kavrayış olduğudur. Bu düşüncenin en önemli dayanak noktası Alman İdealist Felsefesi’dir. Romantizm; Barok veya Rokoko gibi kesin hatlarla tamamlayıcı bir stil ya da akım olmaktan çok uzaktır, şu durumda romantizm, bir

---

<sup>20</sup> Ruken Aslan, *Plastik Sanatlarda Romantik Tavrı*, T.C.Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 2007, s.15.

<sup>21</sup>Zeynep İnankur, *XIX. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 28.

hayat görüşü; bir ideoloji, Baudelaire'e göre "hissetme biçimi" ve daha birçok şey gibi düşünülebilir.<sup>22</sup>

Alman romantizminde biçim, soyut ve sembolik olanın sonucu ortaya çıkandır: Jean Marie Schaeffer'e göre sanatın kutsallaştırılmasının filizlendiği yer; romantik harekettir ve kendinden sonra gelen biçimlerin kaynağıdır. Romantizm hem felsefi bir kuramdır hem de sanatsal dünyanın kendi kendisinin temsilidir.<sup>23</sup> Romantik dönem sanat eserleri dış görünüşten çok maddenin içsel zenginliğini ve hayatiyetini kavraması ile gerçekleşir. Romantizm yeni ve radikal estetiğin başlangıcıdır.

Romantizm resim sanatını derinden etkilemiştir. Ve en etkin olduğu yer de Almanya'dır. Alman Romantik resmi denilince akla gelen ilk isim, Caspar David Friedrich'tir. Friedrich, resimde peyzajın doğa üstüleştirilmesini amaçlamıştır. Sanatçının dünyasına sürekli bir ölüm duygusu hâkimdir. Ancak bu duygu, kutsal ve kurtarıcı bir çile ve kilise anlayışıyla yumuşatılmıştır. Tablolarında doğa, düşmandır ama arkadaştır. İnsan genelde ikinci planda ve yapay olarak yer almaktadır.<sup>24</sup>

Fredrich'in neredeyse bütün eserleri iç-dış, açık-koyu, yukarı-aşağı gibi karşıtlıklar üzerinedir. En anlamlı resimlerinden biri Monk by The Sea (Deniz Kıyısındaki Kesiş) adlı eseridir. Eserlerinde genel olarak yaşamın katı, olası ve bilinen formlarını sembolik bir anlatım ile kullanan sanatçı izleyeni resmin ötesine taşır ayrıca biçimleri sadeleştirilmesi ile daha sonra ki kuşakları etkileyecek bir soyutlamaya varmıştır.

---

<sup>22</sup>Ruken Aslan, *Plastik Sanatlarda Romantik Tavrı*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üni, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul 2007, s. 3.

<sup>23</sup>Jean Marie Schaeffer, *L'Art de l'Age Moderne*, Editions Gallilemard, Paris 1992, s.19.

<sup>24</sup>Francis Claudon, *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 76-77.



**Resim 1** Caspar David Friedrich, The Monk by the Sea (Deniz Kenarındaki Kesiş), 1808-10, Tuval üzerine yağlıboya, 110x171,5 cm., Alte Nationalgalerie, Berlin,  
Kaynak:[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Caspar\\_David\\_Friedrich\\_029.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Caspar_David_Friedrich_029.jpg) erişim: 20.03.2012.)

Friedrich'in yanı sıra Ludwig Adrian Richter de romantik ressamlar arasındadır. Fransa'da ise Eugene Delacroix akımın öncülerindedir. Ancak Fransız romantikler, Almanlara oranla renklere öncelik vermiş ve toplumsal konular ile insan unsurunu biraz daha ön plana çıkarmışlardır. Bununla beraber, hem İspanyol sanatının hem de dünyanın önemli ressamı olan Goya da romantik akımın temsilcisi kabul edilmektedir. Yaşadığı toplumsal olayların, savaşların, yaşam zorluklarının hüznünü yansıttığı yapıtlarında trajedi, korku ve şiddet hâkimdir.<sup>25</sup> İngiliz romantik resim sanatının temsilcileri arasında ise William Blake, John Constable yer almaktadır. Blake, mistik anlatımı ve olağandışı konuları yeğlerken Constable tamamen yaşadığı çevrenin görüntülerine yer vermeyi yeğlemiştir.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup>Engin Beksaç, *Avrupa Sanatı*, Troya Yayıncılık, İstanbul 1994, s. 89.

<sup>26</sup>Engin Beksaç, a.g.e., s. 90.



**Resim 2** John Constable, Hadleigh Kalesi, Thames Dağı, Fırtına Gecesinin Sabahı, 1829, tuval üzerine yağlıboya, Yale Center for British Art, Paul Mell Koleksiyonu  
(Kaynak: [http://www.artknowledgenews.com/Paul\\_Mellon\\_Collection.html](http://www.artknowledgenews.com/Paul_Mellon_Collection.html) erişim: 24.03.2012).

1790'larda Fransız Devrimi'nin sonucunda Aydınlanma'nın da etkisi ile 18. yy'da ortaya çıkan korku ve kuşular; kafaları karıştırarak eski inançların yıkılmasına ve zayıflamasına neden olmuştur. Batıl inançlara karşı aklın silah olarak kullanılması, insanın mükemmelliği ile evrenin mantığı eş değerdedir. Devrim sonrasında ortaya çıkan özgürlük, kardeşlik, eşitlik, bağımsızlık gibi olgular Romantik felsefeciler tarafından da benimsenmiş fikirler olmuştur. Fakat romantikler daha sonra devrimin egoizm, materyalizm, faydacılık üretmeye ve ideallerinden giderek uzaklaşmaya başladığını görmüşlerdir.<sup>27</sup>

*“Aydınlanmanın eleştirel, çözümsel ve bilimsel anlama yetisi üzerinde yoğunlaşmasına karşın Romantikler yaratıcı imgelemin gücünü ve duygu ve sezgisinin rolünü yücelttiler. Sanatsal deha filozofun yerini aldı. Ama yaratıcı imgelem ve sanatsal deha üzerine getirilmiş olan vurgu insan kişiliğinin özgür ve tam gelişimi üzerine, insanın yaratıcı güçleri üzerine ve olanaklı insan deneyimini varsılığından yararlanma üzerine genel bir vurgunun bir parçasını*

<sup>27</sup>Dellaoğlu, *Romantik Muamma*, Schola Ayrıntı Yay, İstanbul 2010, s. 46.

*oluşturdu. Başka bir deyişle, vurgu tüm insanlara ortak olandan çok her bir insan tekinin özgünlüğü üzerine getirildi.”<sup>28</sup>*

Batı düşüncesinde verilen bu devrimci kararlardan sanat da payını alır ve de bu değişime etkide bulunur. Bundan sonra sanat eseri sadece gerçekliğin yansıması değil; şeylerin içinde bir anlam arama ve sırların derinliklerinde bu akıl almaz dünyanın ağır yükünü aydınlatma çabası olarak görülecektir. Bu tavır değişikliğini anlamlandırmada romantizm tanımlamaları altında 19. yy’da birçok sanat kurumu ortaya çıkacaktır.<sup>29</sup>

*“Romantizmin gerçekliğe karşı tavrı yıkıcıdır; gerçekliğin belirlenimlerini tartışılır hale getirir. Böylece gerçeklik sonsuz seçeneklere açılır. Romantizm, verili gerçekliği değersizleştirir. Romantiklerin farklı bir zaman ve mekân duygusu vardır. Onlar gerçek zaman ve mekân sınırları içinde kalmayı reddederler. Zaman ve mekân herkes tarafından aynı şekilde yaşantılanmak zorunda değildir... Romantik tavır, gerçekliği askıya alır; verili dünyayı reddedip, başka bir dünyaya kaçmaz.”<sup>30</sup>*

Romantik dönemde manzara resimleri oldukça önemlidir. Romantik dönemde manzara, figüre hizmet etmeyi bırakmış ve onun önüne geçmiştir. Bu türde resim yapanlara Barbizon Ekolü adı verilmektedir. Bunların ilham kaynağı doğa olmuştur. Uçsuz bucaksız kırlar, su birikintileri, ağaç ve ağaçlıklar; doğayla mücadele eden insanlar, köylü figürleri, hasat zamanı görüntüleri; çimenlikler, dereler, dolambaçlı patikalar tablolarında sık sık ele alınmıştır. Theodore Rousseau, Jean François Millet, Alexander Cozens, Thomas Girtin, John Constable, John Sell Cotman gibi isimler bu türün önemli isimlerindendir.<sup>31</sup> Bu dönemin manzara ressamaları; gerçekçi ya da izlenimci resimlerdeki gibi doğayı resmetmemiş adeta doğayı şiirleştirmiştir.

---

<sup>28</sup>Coplestone, *Alman İdealizmi: Fichte, Schelling, Schleiermacher*. Çev. Aziz Yardımlı, İdea, İstanbul 1996, s. 24’den alıntı yapan Besi Dellaloğlu *Romantik Muamma* Schola Ayrıntı Yay, İstanbul 2010, s. 16.

<sup>29</sup> Hugh Honour, *Romantizm*, Penguin Boks Ltd., London 1979, s. 21.

<sup>30</sup> Besim Dellaloğlu, *Romantik Muamma*, Schola Ayrıntı Yay., İstanbul 2010, s. 82.

<sup>31</sup> Zeynep İnankur, *XIX. Yüzyıl Avrupa’sında Heykel ve Resim Sanatı*, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 34; Francis Claudon, *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 54.

Sanatçının gözünde doğa, hem ruhun aynası hem de insanın acizliği karşısında özgürlüğün temsilidir. Bu resmin içeriğinde bir uçurumun kenarında durup tabiatın acımasızlığı karşısında kendini aciz hissederek uzaklara bakan insanları anlatan anlatılar, kurumuş ağaç ve insan hayatının geçiciliğini, var oluşun ve ölümün kısır döngüsünü simgeleyen ‘vanitas motifler’i bulunmaktadır.<sup>32</sup>

Daha önce belirtildiği üzere, Alman romantik manzara ressamı olan Caspar David Friedrich: “Gözünü kapa, manevi gözünle önce kendi resmini gör”, “Ressam önünde gördüğünü değil içinde gördüğünü resmetmelidir”<sup>33</sup> demektedir. Sanatçı her zaman kişisel olanı şekillendirir, bu görüş dönemin sanatçıya verdiği önemi gösterir, bu ideale dayanan kişisel iç dünyanın ifadesi Alman romantiklerin eserlerine yansımıştır.

Bu nedenle Romantik dönem manzara resimlerinde doğa, doğal olarak da mekân son derece önemlidir. Romantik resimde mekanla ilgili Francis Claudon şu yorumu yapmıştır:

*“İssız sakin bir yer Lamartine’in vadi şiirindeki dile getirdiği gibi ölümü beklemek için bir günlük sığınak türünden تنها bir köşe söz konusudur.... Bu تنها köşeye bir geçmiş, bir yıkıntı ya da gotik bir katedral anısı, küçük dallar arasında görünen sisli gökyüzüne ve ufukta silikleşen denize kaçıış eklemeliyiz.”<sup>34</sup>*

Romantik resim, izleyiciyi içine çekmek için çoğu zaman sırtını dönmüş duran; figürlerin baktığı geniş doğa manzaraları ile bizi resim seyretmeye davet eder; resimdeki figürle izleyici arasındaki özdeşleşme ile izleyiciye ressamın büyük bir

---

<sup>32</sup> Vanitas, sözlük anlamı itibariyle boşluk demektir. Vanitas sanata 16. yüzyıl itibariyle dahil olmuştur. Sanatta özellikle de resimde ölü doğanın kullanılması anlamına da gelmektedir. Geçiciliği anlatan motiflerdir. Bu motiflerin arasında kuru ağaçlar, yanmış mumlar, kuru kafalar, kum saatleri, boş bardaklar, ölü hayvanlar yer almaktadır. 19. yüzyılda ölü doğa, bir kez daha, özellikle doğanın yapısal çözümlemesine önem veren ve kübizmin yolunu açan Paul Cezanne (1839–1906) la birlikte bu kez sanatsal biçimin irdelenmesi aşamasında yeniden önem kazanmıştır ve kübizmle birlikte Pablo Picasso (1881–1973) ve Georges Braque (1882–1963) elinde ölüdoğa adeta başrole çıkmıştır. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Doç. Dr. Ahmet Kamil Gören, *Avni Lifij ve Türk Resminde İlk Vanitas*,

<http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0502.asp> (02.11.2011).

<sup>33</sup> William Vaughan, *German Romantic Painting*, Yale University Press, 1994 s. 68.

<sup>34</sup> Francis Claudon, *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s.16.

çaba ile tuvale yansıttığı yarı gerçek, yarı hayali dünyayı özümsetir. Ressam, resimde nasıl içini dışa çevirdi ise resim de izleyici için bir aynaya dönüşür. Romantik resimde manzara resminden ileri bir anlatı görmek istiyorsak anlatıyı, kendi duygularımızın değerinde tartmalı; ona daha kapsamlı bir anlam yüklemeliyiz.

Romantizm heykel alanında da etkin olmasına rağmen resmin ulaştığı seviyeye ulaşamamıştır. Theophile Gautier, romantik sanatı yansıtabilecek en uzak sanat olarak heykeli değerlendirmektedir. Bu dönemin heykel sanatının temel ögesi insan bedeni olmuştur. Bu dönem isimleri arasında François Rude, Jean Bernard Duseigneur, A. Auguste Preault gibi isimler yer almaktadır.<sup>35</sup>

Romantik dönemde üzerinde durulması gereken başka bir kavram ise “ifade”dir. Çünkü görsel olanın dilsel olarak anlatılmaya çalışılması kimi çelişkilerin doğmasına neden olabilmekteydi. Örneğin sanatçı, genel bir ifadeyi kendi hayatıyla özdeşleştirip genel olandan uzaklaştırıp bireyselleştirebilmekteydi. Böylece genel bir simge kişisel bir simge halini de alabilmekteydi.<sup>36</sup> Sanatta “ifade” kavramı günümüze kadar gelen biçim-içerik tartışmalarının tetikleyicisi olarak hem Romantizmin hem de ondan sonra gelen Modernizm akımlarının en çok başvurulan ve değerlendirilen konusu olmuştur.

Romantizm’in ‘ben’e verdiği değer; kişinin kendi değerlerine biçtiği değer; bütün sanatçılar aynı fikirleri paylaşırsa da çok farklı yorumların ortaya çıkmasına neden olmuştur. *“Romantik döneme kadar özgünlük; zamanla değer kazanmış temalara ve ifade biçimlerine, güzellikler katmak demekken romantik dönemle beraber özgünlük, bireysel bir üslup, bireysel bir konu ya da en azından bireysel çeşnisi ağır basan üslup ve konu anlamına gelir.”*<sup>37</sup>

19.yy Alman Romantizmi’nin genel durumu ve konuları ele alışı ile 20.yy Ekspresyonizmine ışık tutmuş, destek olup kaynak sağlamıştır. Bazı eleştirmenlerce Romantizm, bugün de sürüp gitmektedir; romantizmle ortaya çıkan pek çok görüş

---

<sup>35</sup>Zeynep İnankur, *XIX. Yüzyıl Avrupa’sında Heykel ve Resim Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 45.

<sup>36</sup>Ruken Aslan, *Plastik Sanatlarda Romantik Tavır*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üni, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul 2007, s. 8.

<sup>37</sup>Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2009,s.35.

etkisini sürdürmekle beraber o dönemde ortaya çıkan karışıklar ve karşıtlıklar bugün çağdaş sanatta da geçerlidir. 19. yüzyılın ikinci yarısında Gerçeklik (Realizm) ve İdealizm karşıtlık oluşturmalarına rağmen 20. yüzyıldaki Modern sanatın gelişmesi açısından önemlidirler. Gerçeklik, sanatı gerçek dünyadan esinlemeye çağırırken onu, topluma müdahalenin bir aracı haline getirmiş ve sanatçıyı toplumsal süreçlere duyarlılık gösteren bir birey yapmıştır. Sanatta estetik konularla daha çok ilgilenen İdealizm ise, sanatı Doğalcı yansımalarından kurtarmış ve sanat eserinin kendisini yalnızca bir sanat eseri olarak görmesine, saf estetiği ön plana koymasına, kendi vocablaritesini yaratan bir anlayış geliştirmiştir. Sanatçılar 20.yüzyılın başında bu iki akım üzerinde yükselerek, Doğalcı yansımaları reddeden ama gerçeklere de bağlı kalan bir sanat yaratacaklardır.

## 2.2 Modernizm

Modern ve Modernizm kelimeleri kök olarak benzerlik taşımalarına rağmen içerik ya da anlam olarak birbirleri ile örtüşmemektedirler. 5. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan Latince “modernus”, bilinen anlamının yanı sıra puta tapar geçmişin karşısında yükselen Hıristiyanlığı temsil etmekteydi. 17. yüzyıla gelindiğinde de Fransa’daki “Modernlerle Eskilerin Çatışması” olarak adlandırılan kutuplaşma, kavramsal açıdan Modernizm’i desteklememektedir.<sup>38</sup> Ancak günümüz anlamı ile Modernizm, 19. yüzyıl ortalarında, Fransa’da öncelikle edebiyatta Baudelaire, resimde Manet ve romanda Flaubert’te doğmuştur. Kısa süre içinde Modernizm, müzikte, mimarîde ve heykel sanatında da yerini bulmuştur.

Modernizm, daha çok estetik niteliğinin standartları ve ölçüleri üzerinden bir tutum ve bir yöneliş biçimidir. Modernizmin ortaya çıkışı geçmiş ile ilişkisini keserek gerçekleşmemiştir. Tam tersine geçmişin estetik niteliğinin en iyi standartları ve ölçülerinden faydalanmışlardır. Ancak bu faydalanma bir taklitçilik değil aksine geçmişin en iyisi olan estetik niteliğinin özünü öğrenmek ve buradan yola çıkarak tüm zamanların en iyisini ortaya koymak olmuştur. Bu yaklaşım Rönesans’ın Eski Yunan ve Latin kültürlerini temel alması ile daha iyiye yönelme durumuyla aynıdır.

---

<sup>38</sup> Enis Batur, *Modernizmin Serüveni*, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2009, s. 63.



Bu açıdan Modernizm geçmişe bağlı olmanın bir vesilesidir.<sup>39</sup> Amerikalı ünlü sanat eleştirmeni Clement Greenberg, Modernizm'in ne olduğunu ve en önemli noktasını şöyle ifade etmiştir:

*Modernizm sadece Romantizm'e bir tepki olarak değil, aynı zamanda, (estetik standartlara yönelik) tehditler karşısında, estetik standartları devam ettirmek adına dayanma sürekliliği, bir biraraya getirme sürekliliği olarak algılanmalıdır... Modernizm'i özel kılan ve onun yerini ve kimliğini veren şey, estetik değere karşı tehditlerin çoğalmış bir anlamına onun verdiği yanıtın daha fazla bir şey değildir: Toplumsal ve maddi ortamdan, zamanın ruhundan gelen tehditler, yeni ve açık bir kültürel piyasanın sofistike olmayan talepleri ile ortaya çıkan tehditler. Modernizm'in doğuş tarihi olan 19. yüzyılın ortası, sadece piyasanın (kapitalizm) kurumsallaştığı tarih değil- zira çok daha uzun bir zaman önce kurumsallaşmıştı-, aynı zamanda, tartışmasız, her tarafı kuşattığı ve baskın olduğu tarihtir.<sup>40</sup>*

Başka bir tanıma göre ise Modernizm, geçmişten gelenlerin tamamen reddedilmesi ve böylece yeni düzene ayak uydurabilmektir. Bu düşünce bağlamında sanayi devrimi ile beraber fabrikalaşmanın arttığı bölgelere doğru gerçekleşen göç beraberinde kentleşmeyi yani yeni ve toplu yerleşim alanlarını oluşturmuştur. Antonio Gramsci'ye göre “Fordizm ile birlikte oluşan planlı ekonomi, kapitalist medeniyete yeni bir dönem başlatarak, yalnızca üretim değil aynı zamanda bireylerin de planlanmasını sağlamıştır.”<sup>41</sup> Avrupa, sanayi devrimi ile beraber tüm dünyada bir güç haline gelirken sanayileşmesini tamamlayamamış ülkelerin toplumlarında da bireysel gelişmeleri engellemiştir. Böylelikle Avrupa tüm dünyada ekonomik bir iktidara kavuşmuştur ve modernizm ile birlikte, küreselleşen bir ekonomi yapısı oluşmuştur. Bunun sonucu olarak, dünyada tüm sistemlerin merkezileştiği, ulus devletler sistemine doğru gidilen bir döneme girilmiştir. Bireyin etkin rolünü kaldırarak, “vasıfsız insan” yaratan bu hareket; düşüncede küreselleşmeyi getirecek, özne kavramının yitirilmesine neden olmuştur. Modernizm,

---

<sup>39</sup> Clement Greenberg, “Modern ve Postmodern”, Çev. Nusret Polat, *ARTIST Modern Dergisi*, Ocak 2010, s. 39.

<sup>40</sup> Clement Greenberg, a.g.y, s. 43.

<sup>41</sup> Krishan Kumar, *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, çev. Mehmet Küçük, Dost Kitabevi, İstanbul, 1999, s. 68.

zamanla endüstrinin örgütlenmesiyle, sömürgecilik anlayışını benimseyen Batı'nın dünyanın geri kalanına egemen olmasını sağlamıştır. Touraine'e göre bu dönem; anti hümanizmle birlikte kullanılmaktadır.<sup>42</sup>

Modernizm ile Tanrı inancı sorgulanarak, Tanrı düşüncesi sarsılmaya başlamıştır. Tanrı fikri, ruh fikrine bağlı olduğu için, kişiler zamanla özlerini kaybederek; her türlü vahiy ve ahlaksal ilkelerin reddedilmesi ile bir boşluğa doğru yönelme eğilimi göstereceklerdir. Touraine, ayrıca Modernizmin temelinde akıl, burjuva sermayesi ve dünyevileşme olduğunu savunmuştur. *“Modernlik fikri, toplumun merkezindeki Tanrı'nın yerine bilimi koyarak, dinsel inançlara ancak özel yaşam dâhilinde yer bırakır”*<sup>43</sup> derken akılcı ya da duygucu modernliğin Tanrı iradesi yerine insan akılcılığı ve iradesini koymuştur. Touraine'e göre, Modernizm ve akılcılık bir bütündür. Modern bir toplumda, bilim ve teknolojik uygulamaların yanı sıra entelektüel faaliyetler de siyasî ve dinî görüşlerden bağımsız gerçekleşmelidir. Batı, modernliği kültürün bütün alanlarında bir devrim olarak algılamıştır. Modern sanat bu süreç içinde şekil alan bir bilinç ürünü olarak ortaya çıkmıştır.<sup>44</sup>

Rönesans ve Reformasyon'un etkisi ile gerçekleşen entelektüelite, dünya görüşünü değiştirirken hümanizm ve demokrasi kavramının da ortaya çıkmasını sağlamış; akılcılık, bilimsellik ve insanın merkez alındığı bir ideoloji meydana gelmiştir. Tüm bu değişim ve gelişmeler ise Modernizm'in tüm alanlarda yer bulmasını sağlamıştır. Modernizm'de sürekli en yeninin ortaya çıkartılması düşüncesi, bu akıma geleceğe doğru atılan ve sürekli kendini yenileyen bir nitelik kazandırmıştır. Krishan Kumar bu açıdan modernizm ile ilgili şunları belirtmiştir. *“Geçmiş, bugüne yönelik bir hazırlık olmanın dışında anlamsızdır. Geçmişin tek işe yararlılığı, bulunduğumuz durumun niteliğini anlamamıza yardım etmesidir.”*<sup>45</sup>

Habermas'a göre ise “modernlik” düşüncesinin Rönesans ya da Aydınlanma ile sınırlandırılması tarihsel açıdan bir eksikliklerdir. Ona göre, Orta Çağ'dan bu yana ortaya çıkan bütün sanat anlayışları öyle ya da böyle modernlik düşüncesi ile

---

<sup>42</sup> Alain Touraine, *Modernliğin Eleştirisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, s. 46.

<sup>43</sup> Alain Touraine, a.g.e., s. 23.

<sup>44</sup> Alain Touraine, a.g.e., s. 23-24.

<sup>45</sup> Krishan Kumar, *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, çev. Mehmet Küçük, Dost Kitabevi, İstanbul, 1999, s. 101.

ilişkilidir. 19. yüzyıl Modernizmi Habermas'a göre, "romantik modernlik"tir. Ona göre bu yeni modernizm, gelenek ve yenilik üzerindeki bir karşıtlık temelinde ilerlemiştir. Bu süreçte yeni olan her şey yüceltilmiş, eski olanlar ise yerilmiştir. Yani önce gelenekler icat edilmiş, daha sonra da bunlara karşı çıkmıştır.<sup>46</sup>

Batı'da 19. yüzyıl ila 20. yüzyılın ilk otuz yılı arasında ifade ve düşünce özgürlüğü, akılcılığın ve bilimselliğin ön plana çıkmasını sağlamış; akılcılık ve bilimsellikte birlikte yeni bir dünya görüşü ortaya atılmıştır. Bu açıdan Modernizm tek başına sanat ve edebiyat alanında değil toplumsal alanda mevcut olan her şeyi kapsadığı söylenebilir. Batı bu süreçte kendi özeleştirisini gerçekleştirmiş ve medeniyet seviyesini diğer uygarlıklara nazaran en üst noktalara taşıyabilmiştir. Modernizm, ortaya koyduğu tüm yöntemleri kullanarak kendisini de eleştirmiştir. Charles Baudelaire'e göre, "*Modern yapıt üretiliş sürecinde toplumda olup bitenleri ve çağdaş yaşamla olan ilişkilerini gösteren ve kanıtlayanlardır.*"<sup>47</sup>

18. yüzyılın ikinci yarısı ve 19. yüzyılın başlarında resim ve mimarînin yanı sıra heykelde de dönemin akademik standartlarına karşı çıkış başlamıştır. Modern heykelciliğin başlangıcı olarak kabul edilen pek çok çalışmayı gerçekleştiren Auguste Rodin (1840–1917) gerek biçimsel gerekse tema açısından geleneksel kuralları tamamen yıkmıştır.

*"Alman düşünür Georg Simmel'in ifadesi ile "modernlik ruhunun ifadesi" olan Rodin, insan bedeninin hallerini zengin biçimsel dağarcık içinde o güne değin görülmemiş bir gerçeklik, öte yandan romantizmle ortaya koymuştur. Biçimi ve malzemeyi yoğun bir enerjiyle donatarak acı ve haz ekseninde her türlü duygunun dile geldiği, sanki soluk alıp veren bir dış kabuğa dönüştürmeyi başarmıştır."*<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Jürgen Habermas, "*Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje*", *Postmodernizm*, Hazırlayan: Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994. s. 31.

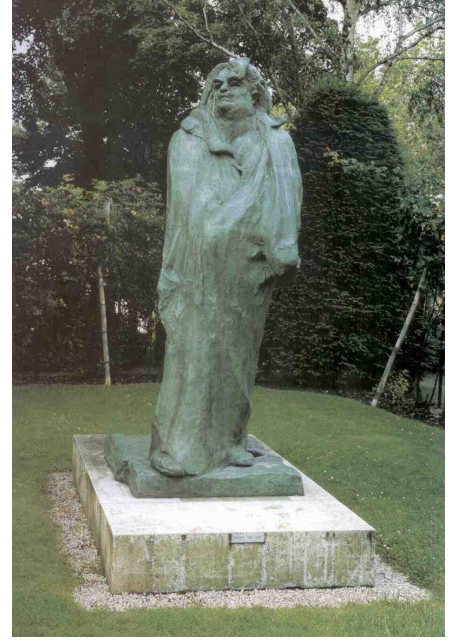
<sup>47</sup> Ö. Işıktaş, *Kavramsal Sanat Eğitiminin Sanat Eğitimi Açısından Önemi*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniv., Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş ABD, 1995, s. 23

<sup>48</sup> Ahu Antmen, *20. Yüzyıl. Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009 (2. Baskı), s.15.

1891 tarihinde “Balzac Anıtı”nı sipariş alan Rodin, Balzac’ı gür saçları ve keşiş kıyafetleri ile neredeyse bir tanrı olarak betimlemiştir. 1900 tarihinde Paris Dünya Fuarı’na katılan sanatçı, sergilediği heykelleri ile büyük bir üne kavuşmuştur. Bu fuarda, ısmarlama bir heykel olmasına rağmen Balzac adlı yapıtı, anıt olgusuna sıra dışı yaklaşımı ve biçimsel açıdan serbestliği ile 19. yüzyılın en aykırı kamu heykeli olarak nitelendirilmiştir. 1939 tarihinde ünlü heykeltıraş Brancusi, Balzac heykelini modern heykelin başlangıç noktası olarak nitelemiştir.<sup>49</sup>



**Resim 3** (Soldaki) Aguste Rodin, Danaid, 1889, Mermer, 36x71x53 cm, Lüksemburg Müzesi (Kaynak: *At the Musee Rodin*, Scala Edition, 1996, Paris, s. 74.).



**Resim 4** (Sağdaki) Auguste Rodin, Balzac heykeli, 1898, bronz, dökümü Alexi Rudier tarafın yapılmıştır. 270x120x128 cm. Rodin Müzesi koleksiyonu için 1936’da tekrar döktürülmüştür. (Kaynak: *At the Musee Rodin*, Scala Edition, 1996, Paris, s. 63).

Heykeltıraş Brancusi (1876-1957) “değişik üslup ve malzemeden yararlanmakla birlikte herhangi bir indirgeme yerine her şeyi içeren bir anlayışın belirdiği bir yoğunlaşma ve yalınlık gösterir.<sup>50</sup> Brancusi, heykel yüzeyinin en üst düzeyde

<sup>49</sup> Ahu Antmen, a.g.e. s. 15.

<sup>50</sup> Lynton, a.g.e. s. 49.

parlatılmasına ve yansıtıcılık anlayışına öncü olmuştur. Modern heykele yeni bir mekan anlayışıyla beraber ışık ve gerçek hareket dahil olmuştur.



**Resim 5** Constantin Brancusi, Newbown (Yeni Doğmuş), 1920, Bronz, 14,6 x 21 x 14,6 cm, MoMA, New York. (Kaynak: [http://www.moma.org/explore/inside\\_out/tag/constantin-brancusi](http://www.moma.org/explore/inside_out/tag/constantin-brancusi), erişim 1.04.2012).

Bu dönemde Henry Moore'da büyük formda heykeller yaparak, anıtsal, soyut formlarla, insanı detayından arındırarak yeni bir anıt biçimi gerçekleştirmiştir. Kabına sığmayan, soyut, dramatik manalar anımsatan anlatımlarla, hiçbir şeyi hatırlatmayan büyük soyut değerlere vardı. Böylelikle, heykelin gelişimin de önemli bir gelişme olarak fizik insan vücudu şeklinden soyutladı. Heykelin anıtsal form diline ulaşarak böylelikle heykel sanatının ilkel kaynaklarına ulaşmıştır.<sup>51</sup>

Sanatçıya göre biçimlendirme süresinde maddenin yapısına göre davranılmalı ve maddenin özgül karakteri göz ardı edilmemeliydi. Mesela taşın sert yapısını yumuşak bir yapı gibi göstermeye gerek yok idi. Sanatçının çok parçalı olarak meydana getirdiği yatay figürleri, doğadaki paralel karşıt ilişkileri, natüralizm ile soyutlamayı, reel ile gerçeküstücülüğü, ölüm ile ölümsüzlüğü kapsıyordu. *Deliklik*<sup>52</sup>, yani boş hacimlerle oluşturduğu heykellerinin sayesinde heykelleri nefes almıştır. Geleneksel heykel de olan 'kapalı kompozisyonlu form' anlayışı sona ermiş, 'açık kompozisyonlu form' anlayışı meydana gelmiştir.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> Adnan Turani, a.g.e., s.544.

<sup>52</sup> Önder Şenyapılı, *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, ODTÜ GVV ve İAŞ Yayınları, Ankara, 2003 (1. Baskı), s.68

<sup>53</sup> Yasemin Özkaya, *1960'dan Günümüze Çağdaş Sanatta Heykelin Konumu*, Marmara Üni. Güzel Sanatlar Enstitüsü, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul, s.12.



**Resim 6** Henry Moore, Dört Parçalı Kompozisyon: Yatan Figür, 1934, su mermeri, 18x45x17 cm., Tate Galeri, Londra (Kaynak:

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=10238&searchid=11661&roomid=3649&tabview=image> erişim 25.03.2012).



**Resim 7** Henry Moore, Uzanmış Kadın Figürü, yeşil boynuz taşı, 35x52,25x29 cm, Tate Müzesi, Londra (Kaynak:

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=9663&tabview=image> erişim 26.03.2012).

### 2.3 Modern Sanat Sürecinde Akımların Gelişimi ve Heykel Sanatına Etkileri

Modernizm, 20. Yüzyılın ilk yarısının yenilik akımlarını da içine dahil etmiş bir dönemdir. Akademiye karşı gelişen, kendi içinde de zıtlıklarla doğan, ardı ardına ya da kimi zaman aynı anda ortaya çıkan akımlardan Empresyonizm (İzlenimcilik), Ekspresyonizm (Dışavurumculuk), Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Süprematizm, Konstrüktivizm, Yeni Plastikçilik ve Soyut Ekspresyonizm akımları, çalışmanın bu bölümünde, Anish Kapoor'un eserlerini anlamak için seçilmiştir. Burada seçilmiş olan akımlar, yapısalcı çatı altında birleştiği düşünülerek tezin akışında olmazsa olmaz kabul edilmiştir.

*“Belirli modern akımlar sanatın ne ve ne için olduğuna, neyi desteklediğine ilişkin sorular sormaya başladılar. Bu süreç boyunca sanatsal etkinlik ve kültürel eleştiri birbirini yakından belirler duruma geldi. Dadacılık, bireye, bilinçaltı ile yer değiştirerek onu bütünüyle gündeminden çıkardı. Modern akımlar, birbirleri ile sanatın duyguları ve zihnin durumlarını (Dışavurumculuk), ruhsal düzeni (Yeni Plastikçilik), toplumsal işlevi*

*(Yapısalcılık), bilinçaltını (Gerçeküstücülük), temsilin doğasını (Kübizm), burjuva toplum içindeki, toplumsal rolünü (Dadacılık) araştırması gerekip gerekmediği konusunda mücadeleye girdiler. ... Sanat giderek gerçeği, ister özel türde bir modern gerçeği (Gelecekçilik), ister evrensel gerçeği (Süprematizm) keşfetmenin aracı durumuna geldi.*"<sup>54</sup>

19. yüzyıl Avrupa Sanatında meydana gelen en önemli gelişme olan empresyonizm, Modernizm'in en önemli aşamalarındandır. Resim sanatında bir devrim niteliğini taşıyan Empresyonizm heykel sanatında neredeyse hiç uygulanamayacak özelliklere sahipti.

Empresyonistler için doğa ve doğa ile kurulan doğrudan ilişki ön plandadır. Doğada edinilmiş ilk izlenimler en hızlı şekilde tuvale aktarılmalı, doğanın en yalın gerçek halini ifade edecek biçimde renkler kullanılmalıdır. Ressam konusunu oluşturan olguyu da olduğu gibi ele almalı ve bu olgunun ayrıntıları değil etki yaratan bütünü önemlidir.<sup>55</sup>

Görsel algılama ve doğanın bu yöntemle algılanması, izlenimciliği bilimle özdeşleştirmiştir. Optik deneyler sonucu elde edilen verilerle bilginin öne çıkması ile empresyonizm naturalizmden ve kendinden önceki diğer akımlardan ayıran en önemli unsurdur.

Sanatçı bu dönemde, tuvali, fırçası ile baş başa kalmış daha önceki dönemlerde olan her hangi bir yönlendirme olmadan özgürce sanatını icra etmiştir. Rönesans'tan gelen bir anlayış olan belirli bir olayın, bir anın uygun bir alanda uyumlu bir dille anlatımının ret edilmişinin heykel sanatındaki iz düşümünü Rodin'in şu sözleri ile açıklanabilir. "*Heykel boşluğun ve kütleli toprak sanatının bir sanatıdır.*"<sup>56</sup>

Empresyonizmi heykel sanatına uygulamak neredeyse imkânsızdı. Ancak Rodin eserlerinde zaman kavramını yansıtarak yani bir daha yaşanamayacak olan zaman diliminde, nesnelere anlık durumunu yakalayarak, heykellerinde enstantane

<sup>54</sup> Stephen Little, ...izimler: Sanatı Anlamak, Yem Yayınları, İstanbul, 2008 (2. Baskı) s. 98

<sup>55</sup> Engin Beksaç, Avrupa Sanatı, Troya Yayınları, İstanbul, 1994, s. 98.

<sup>56</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991, s.18

durumunun yaratıcısıydı. Nesnenin hareketi ile ilgilenerek, gerçekte olmayan anlık görsel etkiyi aramış ve bunları heykellerine yansıtmıştır.

Romantik dönemin en önemli heykeltıraşlarından Rodin'in eserlerinde olan doğaya bağlılık, fotografik alımlamadan değil, yarattığı eserin tümüyle duyumlara denk olmasından kaynaklanmaktadır. Rodin'in bu özelliği, onu gelenekleri ilk aralayan modern heykeltıraş yapmıştır. Rodin'in bu karakteristik özelliği açıklamalarına da yansımıştır. "*Esas olan, duygulanmak, sevmek, umut etmek ve yaşamaktır. Sanatçı olmadan önce insan ol.*" demiştir.<sup>57</sup>

Modern dönemin önemli bir akımı olan empresyonizmin heykelde izini sürmek, ana konusu ışık ve renk değişimi olmasından dolayı heykeltıraşların fazla ilgisini çekmemiştir. Ancak bu akımın ressamlarından olan aynı zamanda heykel de yapan Degas ve Renoir'dan da bahsedilebilir. Degas, resmin iki boyutlu dünyasında çözülmesi zor form ve hareket sorunlarını heykelde çözümlenmeye çalışmıştır.

Empresyonist yaklaşımın hakkını veren en önemli sanatçı Medardo Rosso'dur. Eserlerin de alçı üzerine balmumu ile çalışan sanatçı, ışık oyunları sayesinde tıpkı izlenimcilerin resimlerindeki gibi titreşimli bir yüzey elde etmiş ve neredeyse heykelde renk etkisine ulaşmıştır. Bundan ötürü Rosso döneminin en ilginç heykeltıraşlarından biri olarak nitelendirilmiş ve ışığı hareket halinde madde olarak yorumlamasından kaynaklı da Fütürizme daha yakın bulunmuştur.<sup>58</sup> Dinamik üslubu ile dinamizmi, kendilerine anlatım biçimi olarak benimseyen Fütüristlerin öncülüğünü yapmıştır.

---

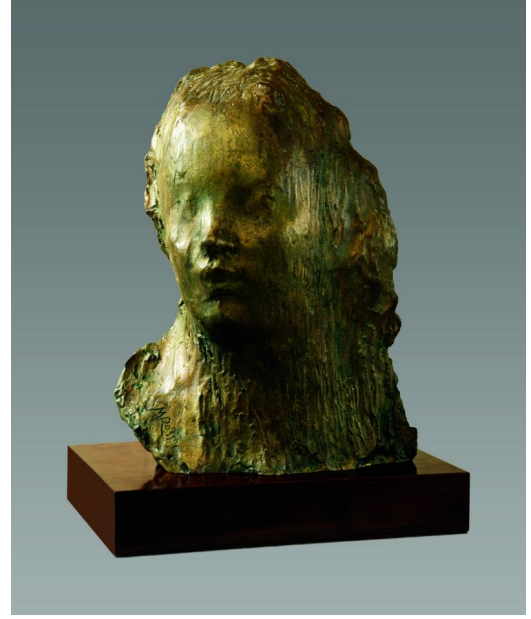
<sup>57</sup> Herbert Read, *A concise History of Modern Sculpture*; Giriş s:14 (Frederick A.Praeger; Publishers Newyork-Washington 1964, s.14

<sup>58</sup> *The Book Of Art*, Cilt -8, Edited with an introduction by David Sylvester by Crolier incorporated-London, 1985, s





**Resim 8** Edgar Degas, Little Dancer of Fourteen Years (14 Yaşındaki Küçük Dansçı), 1881, bronz, yükseklik 96,5 cm., (Kaynak: <http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/a-gilt-and-patinated-bronze-model-of-5466076-details.aspx?> Erişim: 23.03.2012).

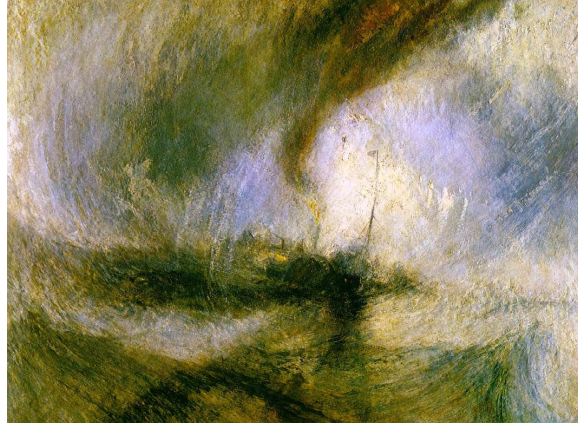


**Resim 9** Medardo Rosso, Ecce Puer, 1906 bronz, yükseklik 43 cm, Museo Vito Mele (Kaynak: <http://www.museomele.it/artisti/medardorosso.htm>, erişim 15.03.2012).

Empresyonizm akımının devamı olan Ekspresyonizm, içerinin dışı vurumu anlayışından kaynaklanmıştır. Norbert Lynton dışavurum anlayışının modern döneme ait bir tavır olmadığını vurgularken, “*İnsana özgü her eylem bir dışavurumdur, sanat da bir bütün olarak dışavurumcudur*” sözleri ile bu düşüncesini desteklemiştir. Lynton’a göre dışavurumculuğun beslenmesinde pek çok sanatçı etkili olmuştur.<sup>59</sup> Dürer, Altdorfer, Bosch gibi sanatçıların modern çağa gönderme yapan apokaliptik bir endişe ile dışavurumcu etmenlerini, Venedik geleneğine özgü dramatik ışık, zengin renkler ve coşkulu fırça darbelerinde, Michenangelo’nun İtalya’daki etkilerinde, El Greco, Rubens; Rembrant’ta, özellikle romantik akımla beraber Goya’nın, Blake’in, Delacroix’nın, Frederich’in Turner’in değişik

<sup>59</sup>Lynton, a.g.e., s. 20.

bakışlarının ve yorumlarının ortak noktası ekspresyonizm olmuştur.<sup>60</sup> Ekspresyonizm, duyguları ön plana alıp, tabiatçı gerçekliğe natüralizme sırtını çeviren, dış dünyayı hiçe saymaya kadar varabilen bir sanat anlayışını temsil eder.<sup>61</sup>



**Resim 10** Joseph Mallord William Turner, Kar Fırtınası (Snowstorm), 1842, tuval üzerine yağlıboya, 91,5x122 cm, National Gallery, Londra (Kaynak:<http://www.artchive.com/artchive/T/turner/snwstorm.jpg.html> erişim: 24.03.2012).

19. yüzyılda olan değişimlerin sonucunda görsel sanatlara da yansımış ve o dönemin önemli düşünürlerinden olan Nietzsche “*Yaratıcı olmak isteyen, önce her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir.*”<sup>62</sup> sözleri ile Alman Dışavurumcuları etkilemiştir. Alman Romantizmin genel tutumu ve konuları ele alıp işleyiş tarzıyla 20. yüzyıl ekspresyonizmine büyük ölçüde ilham kaynağı olmuştur.

Ekspresyonizm bir akımdan ziyade bir eğilim, biçimsel ifadeye yansıyan duygu biçimi olarak ele alınınca 20.yy’da kendini Ekspresyonizm, Soyut Ekspresyonizm, Yeni ekspresyonizm gibi tanımlarla adlandırılır ve bu gruplaşmalar içinde bulunan sanatçıların büyük bir kısmı birbiri ile benzeşmemesi de Ekspresyonizmin en belirgin özelliklerindedir.

Ekspresyonizm sanatçıların tümü ile “kendine özgü” yaklaşımlarının yanı sıra “biçim bozmacı” bir tavır taşımacılarının rengin simgesel, duygusal ve dekoratif etkilerinden yararlanarak, boyanın dokusallığı ile rengi naturalist açıdan özgürleştirmeleri, abartılı

<sup>60</sup> Ahu Antmen, age s. 33.

<sup>61</sup> Bülent Özer, *Yorumlar, Resim Heykel Mimarlık*, M.S.Ü. Yayınları, İstanbul-1986

<sup>62</sup> Larry Arnhart, *Plato’dan Rawls’a Siyasî Düşünce Tarihi*, 2005 Ankara, Adres Yayınları, s. 442.

bir desen ve perspektif anlayışını benimsemelerinden dolayı birbirlerine yaklaşıp. Konudan önce ifadenin algılanmasına önem veren bu akım çizginin ritmiyle, rengin duyumuyla sağlanan etkileşimle sanatçı ve izleyici arasında bir tür ruhsal bağ oluşturur.

Heykelde ekspresyonizmin kesin sınırlarını saptamak nerdeyse olanaksızdır, ama dönemin genel havasını yansıtır sanatçının iç gözlemi ve ruh dünyasına dayanan tanımı ile Archipenko'dan, Picasso'ya, Moore'a ve günümüze kadar ulaşır.

Ekspresyonist heykel anlayışında iki farklı eğilim mevcuttur. İlki, klasik heykel anlayışı ile bireysel anlatıma yönelen anlayıştır ve bu anlayış son dönemlerinde maniyerizme dönüşmüş ya da Afrika yontuculuğuna olan eğilimdir. Lemburch ve Barlach da grubun klasik anlayışının bireysel anlatımı ile ekspresyonizmin genel tutumu olan içsel anlatım ile ruhun ön plana çıktığı mistik bir ifade, Belling de ise Afrika heykel anlayışının yansımaları ile 'primitif' anlayışla modernleşmenin getirdiği bazı dinamiklere romantik bir tepki olarak görürüz. Afrika sanatında Ekspresyonist sanatçıları etkileyen şey, doğallıktan ziyade nesnenin algılanış şeklinin yani gerçekliğin dönüştürülmesi ve yeniden kurulmasıdır. Belling'in ekspresyonist sanat içindeki konumu önceleri ekspresyonizmin klasik heykel anlayışında, hareket ve ritim problemlerini ele alması daha sonra Archipenko'dan etkilenecek ekspresyonizmin soyut ifade tarzına yönelmesi ile farklı bir konum kazanır. Belling de mekân, mekân içi nesne ve devinim gibi problemler sanatının özünü oluşturur ve sabit bir kitlenin etrafında izleyici dolaştırmak amacı güden heykel anlayışına, sabit kitleyi açması ile dinamik bir etki yaratır.<sup>63</sup>

Bu dönemde bir diğer önemli gelişme, sanatta akılcılığın yansımalarıdır. Bu eylem kendisini kübizm adı verilen akımda konumlandırır. Kübizmin hem modernizme hem de postmodernizme açılan iki farklı yöntemi vardır. İlki "Çözümsel Kübizm"dir. Çözümsel kübizm, sanat alanı dışındaki tüm nesnelerin sanattan atılarak sanatın saflaştırılmasını savunmuştur. "Bireşimsel Kübizm" ise sanat alanı dışındaki nesnelerin de sanata dâhil edilmesini savunmuştur. Maleviç ve Mondrian gibi

---

<sup>63</sup> Bülent Özer, *Kültür, Sanat, Mimarlık*, YEM Yayın, İstanbul, 2009, s. 142-149.

sanatçılar Çözümsel Kübizmi savunurken Duchamp ise Bireşimsel Kübizmden etkilenmiştir.<sup>64</sup>

Akımın en popüler sanatçısı olan Picasso'dur (1881–1973). İlkel kabile sanatlarının etkisinde kalan ve kübist olarak kabul edilen ilk eseri *Kadın Başı* adlı heykeldir. Picasso, daha sonra montaj fikrinden esinlenerek yeni heykeller yapmıştır. Bu heykeller demir ve ağaç parçaları, kâğıtlar ve bunun gibi hazır hurda malzemeleri ile asıl kaynaklardan izler taşıyıp ayrı bir oluşuma hizmet eder. Sanatçı 1914 de *Gitar* adlı eseri ile analitik gelenekteki çizgi ve düzlemlerden yararlanarak, kâğıt ve kartondan açık rölyefler oluşturmaya başlayan anlayışını heykel malzemeleri yerine levha metal ve tel gibi endüstriyel malzemelerden oluşan bir anlayışla yeni heykel anlayışını gerek yöntem ve malzeme olarak belirleyici bir eser yaratmıştır. Asamblaj tekniğini tanımlar ve dönemin kübist heykeli olarak adlandırılabilir.<sup>65</sup> Duygusal yaklaşımlar içerip gizemli ve esprili özellikler taşıyan sanatçının heykelleri, Afrika ilkel sanatındaki büyüsel kurguya sahiptirler.

*“Picasso'nun taşı ya da tahtayı yontma, çamur ya da alçıyla çalışıp daha sonra bronz döküm yapma yerine, eline geçirdiği her türlü malzemeyle heykel yapma düşüncesi-resimde de resimle ilgisi olmayan malzeme kullanımıyla koşut olarak başlayan bu tutum-günümüze kadar gelen konstrüktivist heykel geleneğinin başlangıç noktasıdır.”<sup>66</sup>*

---

<sup>64</sup>Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya* Yayınevi, Ankara, 2004, s. 344.

<sup>65</sup> Cemile Kaptan, *Çağdaş Sanatta Resmin Heykelleşmesi, Heykelin Resimleşmesi Eğilimleri*, Marmara Ünit. Güzel Sanatlar Fak. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul, 2002, s.60

<sup>66</sup> Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991, s.104.



**Resim 11** Kadın Başı, 1909, Bronz, 40,6x2 x25,4 cm, Florene M. Schoenborn'un bağışı, 1995 © 2011 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), Metropolitan Müzesi, New York (Kaynak: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1996.403.6> erişim 25.03.2012).



**Resim 12** Pablo Picasso, Gitar, 1914 Mart'tan sonra, tabaka halinde metal ve tel, 77,5x35x19,5 cm., MoMA, New York (sanatçının bağışı). (Kaynak: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=80934](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80934), erişim: 17.03.2012).

Kübizmin doğuşunda Paul Cezanne'nin 1908 tarihinde yaptığı L'Estaque'nin, Fransız ressam Georges Braque tarafından derinlikli olarak incelenmesinin sonucunda sanatçının çok sayıda bakış açısını üç boyutlu tasvir etme yöntemine ve usta ressamın birbirine doğru kayar ya da geçer görünen farklı düzlemlerden formları kurgulamasına eğiliyordu. Bu teknik (*Passage*<sup>67</sup>), gözü resmin farklı alanlarına çekiyor, aynı zamanda dikkati tuvalin yüzeyine toplayarak kübizmin önemli bir unsuru olan; izleyicinin uzamına yansıtarak derinlik duygusu yaratmasını sağlıyordu. Kübizmin devrimci yöntemleri, Ekspresyonizm, Futurizm, Konstrüktivizm, Dada, Sürrealizm gibi başka üslupların doğuşuna katalizör işlevi görmesini sağlamıştır.

<sup>67</sup>Kübizm akımının teknik özellikleri arasında geometrik çizgi, eş anlak ve *passage* yani düzlemde iç içe geçmiş ve üst üste geçmiş düzlemler dikkat çeker. (Kaynak: MoMA Art Terms, [http://www.moma.org/collection/details.php?theme\\_id=10068&section\\_id=T020544](http://www.moma.org/collection/details.php?theme_id=10068&section_id=T020544) erişim: 23.03.2012).

Heykeltıraşlar, mimarlar ve uygulamalı sanatlar gibi başka disiplinler, Kübizmin fikirlerini eserlerine taşıyıp, uygulamışlardır. Kübist akım; fikri hareket noktası bakımından olduğu kadar resim sanatı alanında vardığı pratik sonuçlarla da heykeltıraşlar için ilham verici bir rol oynamıştır. Bu açıdan çağdaş heykel sanatının gelişiminde kübizmin önemli bir rolü olmuştur.<sup>68</sup> Kübist heykel kolâjdan gelişip “*papier colle*” halini aldı ve montajın gelişimini sağladı. Yeni teknikler sayesinde (İnsanın olmadığı) yeni konularda çalışmakta özgür bırakmakla kalmıyor, onları heykelleri salt modeli çıkarılmış nesnelere değil, inşa edilmiş nesnelere olarak görmeye özendiriyordu. Gris’in çalışmalarında olan matematiksel ve mimari özelliklerinden dolayı diğer sanatçıların çalışmalarına ışık tutmuştur.

*“Kübizm, tuval yüzeyindeki yenilikçi tavrıyla, günümüz sanatı için belki de çok mütevazı bir şekilde kuralları yıkmaya başlar. Kübist kolajlardaki düzgün kağıt eklentiler aslında üçüncü boyutu sadece hatırlatır. Ama bu bir kere gerçekleştiğinde resmi farklı bir araç yapan tüm özellikler yok olur ve sanatçılar pek çok problemle yüz yüze gelir. Eğer kolajı yapıştırılmış malzemenin köşeleri yeteri kadar havada bırakılırsa kübizmin resimsel ve gerçek mekan kullanımının getirdiği zarif denge bozulur – sonuçta, bir çeşit alçak rölyef-heykel oluşur”.*<sup>69</sup>

Modern sanat döneminde hız, dinamizm ve enerjiyi savunan akım ise 1909 tarihinde, Filippo Tommaso Marinetti’nin, bir Fransız gazetesinde *La Futurisme*’i yayınlaması ile başlayan ve bir İtalyan sanat hareketi olan Fütürizmdir. Marinetti, kendini Batı sanat geleneğinin ağırlığı altında ezilmiş bir kuşağı temsil etmektedir. Geçmişin sanat ve kültürünü reddetmiş; yeni ve canlı olan her şeyin önünü açmak için eski ve saygın olan her şeyin yıkılması gerekliliğini savunmuştur.<sup>70</sup>

Fütürizm’in en önemli temsilcilerinden biri olan Umberto Boccioni’dır (1882–1962). Boccioni, heykelin, nesnelere mekândaki sürekliliğini plastik, duygusal imkânlarla sistematik şekilde ifade etmesi, onları canlılığa kavuşturması gerekliliğini

<sup>68</sup> Bülent Özer, *Kültür, Sanat, Mimarlık*, YEM yayınları, 2009, s.142.

<sup>69</sup> Cemile Kaptan, *Çağdaş Sanatta Resmin Heykelleşmesi, Heykelin Resimleşmesi Eğilimleri*, Marmara Ünit. Güzel Sanatlar Fak. yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul, 2002, s.17

<sup>70</sup> Stephen Little, ...izimler Sanatı Anlamak, Yem Yayınları, 2. Baskı, s. 108.

savunmuştur.<sup>71</sup> Sanatçı, enerjiye, hıza, dinamizme dayanan fütürizmin en önemli örneklerini ortaya koymuştur. Sanatçı *Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri* adlı heykelinde hareket yanılması yaratmak adına figürle mekânın kaynaştığı bir bütünlük içinde kurgulanmış gelecek duygusunun sanatsal olarak nasıl biçimlendirildiğine ilişkin bir ifade oluşturmuştur. Tüm fütürist sanatçılarda olan çevreyle sanat eserinin iç içe girmesini yakalamak Boccioni'nin en önemli amacıdır. “*Biz figürü kırıp açıyoruz ve onu çevrenin içine kapatıyoruz*” ibaresi ile dillenir. Sanatçı, heykeli, mekândaki nesnelerin sürekliliğini, plastik ve duygusal şartlarla ifade etmek olarak tanımlamıştır.<sup>72</sup>

Sanatçının 1912’de kaleme aldığı Fütürist Heykel Teknik Manifestosu’nda antik Yunan ve Roma geleneğine ve Rönesans sanatına karşı çıkıp, heykel sanatının sadece taş, bronz gibi malzemelerle sınırlı kalmasını yermiş, cam, ahşap, demir, beton, at tüyü, deri, bez, ayna, elektrik, ışık gibi öğeleri önererek gerek çağdaş sanatta malzemenin kullanımı, gerek heykellere hareket ivmesini kazandırma bakımından öncülük etmiştir. Boccioni *Oylum İçinde Devan Eden Biçimler* adını taşıyan heykelleri ile konstrüktivistleri etkilemiştir. Boccioni heykelde ‘boşluk’ kavramının olmadığını onun yerine *Nesnenin Dışındaki Plastik Sonsuz* diye bir tanımlama yapmıştır. Böylelikle ona göre ‘boşluk’ plastik bir elemandır ve bu anlayıştaki eserini *Uzayda Şişenin Gelişimi* adlı eserinde şekillendirmiştir. Şişenin içindeki boşluğun mekanı ile geçirilmesi ile ortaya çıkan ifade, fütürist heykelin en önemli anlatımıdır.<sup>73</sup>

‘Hareket ve hız kavramlarının çağımıza ait dünya görüşünün gerçek ve zorunlu belirtileri olarak heykeltıraşlığa sirayet etmeleri olayı, “sculptural” mekânın fethiyle ilgili çalışmaların bir çeşit devamını sağlamıştır. Kübizm’in etkilediği heykeltıraşlar arasında, hız kavramını elle tutulur bir niteliğe kavuşturabilen Boccioni “*heykel, nesnelerin mekândaki devamlılığını plastik ve duygusal olarak ifade edip, onları yaşatmalıdır.*” tezini savunmuş ve eserlerini bu düşüncenin ışığı altında

<sup>71</sup> Bülent Özer, Kültür, Sanat, Mimarlık, Yem Yayınları, 2009, s.145.

<sup>72</sup> H. Read, *A Concise History of Modern Sculpture*, Thames and Hudson, London, 1964, alıntı yapan Erim Bayrı, *Çağdaş Heykel Sanatının Gelişimi ve Türkiye’deki Sonuçları*, Mimar Sinan Üni. Sosyal Bilimler Enst. Heykel Anasanat dalı, yayınlamış yüksek lisans tezi, İstanbul, 1989, s. 48.

<sup>73</sup> Erim Bayrı, *Çağdaş Heykel Sanatının Gelişimi ve Türkiye’deki Sonuçları*, Mimar Sinan Üni. Sosyal Bilimler Enst. Heykel Anasanat dalı, yayınlamış yüksek lisans tezi, İstanbul, 1989, s. 48-49.

biçimlendirmeye çalışmıştır.<sup>74</sup> Fütürizmde olan kübizmden gelen biçim anlayışının kullanılması, hareket halindeki nesnenin farklı zamanlardaki değişik hareketini yansıtmış ve böylelikle dinamizme ulaşılmıştır.



**Resim 13** Umberto Boccioni, Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri, 1913, bronz, MoMA, New York, (Kaynak: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/%27Unique\\_Forms\\_of\\_Continuity\\_in\\_Space%27%2C\\_1913\\_bronze\\_by\\_Umberto\\_Boccioni.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/%27Unique_Forms_of_Continuity_in_Space%27%2C_1913_bronze_by_Umberto_Boccioni.jpg), erişim 17.03.2012).



**Resim 14** Umberto Boccioni, Uzayda Şişenin Gelişimi, 1913, bronz heykel, Metropolitan Müzesi, New York, (Kaynak: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/%27Development\\_of\\_a\\_Bottle\\_in\\_Space%27%2C\\_bronze\\_sculpture\\_by\\_Umberto\\_Boccioni%2C\\_1913%2C\\_Metropolitan\\_Museum\\_of\\_Art.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/%27Development_of_a_Bottle_in_Space%27%2C_bronze_sculpture_by_Umberto_Boccioni%2C_1913%2C_Metropolitan_Museum_of_Art.jpg), erişim: 17.03.2012).

Geleneksel sanat anlayışına ve toplumsal, siyasal ve kültürel yapılamaya karşı tavrı sergileyen 1914 tarihinde 1. Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkan bir başka sanat akımı da Dadaizm'dir. Dada sanatçıları, burjuva toplumunda yerleşmiş tüm değerleri yıkmayı amaçlamışlardır. Toplumun, 1. Dünya Savaşı'na yol açan milliyetçilik ve maddecilikten kurtulmasını hedefleyen Dadacılar için şok yaratmak temel taktikti. En önemli sloganları “*yıkmak aynı zamanda yaratmaktır*” olan ve yaratılarında düş gücü sınırında her şeyi kullanmaya hazır olan Dadaistler bunu gerçekleştirmek için endüstri atıkları, cam kırıkları, idrar kapları, endüstri ürünlerini eserlerinde kullanmışlardır.<sup>75</sup>

<sup>74</sup> Bülent Özer, *Kültür, Sanat, Mimarlık*, Yem Yayınları, İstanbul, 2009, s.146-147.

<sup>75</sup> Stephen Little, *...izimler Sanatı Anlamak*, Yem Yayınları, 2010 (2. Baskı), s. 110.





**Resim 15** Marcel Duchamp, Çeşme, 1917/1964, hazır nesne: porselen pisuar, 23,5x18x60 cm, Arturo Schwarz Koleksiyonu, Milano (Kaynak: Janis Mink, *Marchel Duchamp: Art as Anti-Art*, Taschen, Köln, 2000, s. 67).

Çağdaş heykel sanatının gelişiminde “ready made”lerin heykel sanatına girmesi önemli bir adım olarak kabul edilmektedir. Marcel Duchamp, R. Mutt olarak imzaladığı, *Çeşme* adlı pisuar eseri ile geleneksel zanaatkârlığı ve sanat sınıflandırılmalarını red etmiştir. Hazır objeye müdahale ile onu fonksiyonellikten alıp farklı bir kalıba sokmuştur. Nesne burada tüm öznel niteliklerinden arındırılmış ve modern sanatta önemli bir özellik olan sanat eserinin anlatımcılıktan kurtulma nosyonunu gerçekleştirmiştir. Böylelikle günlük yaşam nesnesi yeni bir anlatım ve içeriğe sahip olmuştur. Sanatçının amacı, geleneksel zanaatkârlığı ve sanat sınıflandırılmalarının ret edilmesidir.<sup>76</sup>

Duchamp “Nihilizm” (hiççilik) olarak ifade ettiği dada hareketini eleştirelilik ve anarşizm bakımından en uçlara taşıdı ve sahte imzası ile sanatın metalaşmasına sanat kapitalizm bağlantısına etkili bir eleştiride bulunmuştur. Onun için sanat eseri çekici olmamalı ve gelecek nesillerin beğenisi için kendini kısıtlamamalıdır. Sadece var olmaya çalışmalı ve her şeyi oluruna bırakarak gerçekleşmelidir: “*İnsan hiç de sanat yapıtı olmayan yapıtlar yaratabilir mi?*”<sup>77</sup>

<sup>76</sup>Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, 2009, s. 125

<sup>77</sup>Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1991 (2.basım), s.327.

Soyut sanatın gelişiminde önemli bir yere sahip olan Marcel Duchamp'ın amacı, sanat yapıtlarını etiketlememizin aracı olan tanımlar ve standartların sanatın yanında ikincil olduğunu ve onu tanımladığı konusunda insanları bilinçlendirmek olmuştur. Dönemin heykeltıraşlarından Jean Arp Dada hareketini şöyle ifade etmiştir: *“Dada hareketi genelde sanat olarak tanımlanan her şeyi aşağı değersiz görmektedir. Dadaizm bunun yerine insan elinden çıkan her şeyi sanatın tahtına koyar. Kötü, iyi, can sıkıcı, tatlı, tehlikeli veya çirkin her şey sanat olabilir. Bütün dünya sanattır.”*<sup>78</sup>

Duchamp'ın Dadaist ve Minimal anlayışı sayesinde yarım yüzyıl sonra ortaya çıkacak olan Yeni Gerçekçilik, Minimal sanat, Pop Sanat ve kavramsal sanat'a ilham kaynağı olacaktır. Sanatçı sayesinde sanatsal kabul edilirliliğinin ufku genişlemiş, sanat eseri geleneksel değerlendirmeden arınıp içe dönüşmüş, özgürleşmiştir.

1924 tarihinde, Paris'te Andre Breton tarafından kurulan ve Dadacılık'ın sanattaki irrasyonel ve yıkıcı olan şeylerin arayışını sürdüren sürrealizm ise tinsellik, Freudyen psikanaliz ve Marksizm'le ilgilenerak otomatik sanatı, yani mantık, ahlak ya da estetik yargılarla biçimlenmeden, doğrudan bilinçaltından çıkanı yaratmayı amaçlamıştır.

Dada hareketi ile heykel sanatına katılan “Ready Made” sürrealist heykelciğin sorunsalı haline dönüşmüştür ve ikisi arasında bir devamlılık yaratmıştır. Dadaistlerde hiçbir estetik kaygı ile değerlendirilmeyen sadece alaycı bir anlayışla sunulan eser, sürrealistlerde yerini estetik kaygıya bırakmıştır. Sürrealizm, doğadaki ya da sanatçının imgelemindeki varlıkları gerçek dünyadaki ilişkilerine göre konumlandırmayan, bunun yerine asla gerçek dünyada olamayacak fantastik ortam ve kompozisyonlarla sunan bir sanat akımıdır.

Heykel sanatında sürrealizmin izlerini Duchamp'ın hazır nesnelere ile biçimsel kategorilerin ve kalıpların dışına çıkması ile büyüsel etkiyi yakalaması doğrultusunda gerçekleştirir.

---

<sup>78</sup> H.Read, *A Concise History of Modern Sculpture*, Thames and Hudson, London, 1964.aktaran Erim Bayrı, *Çağdaş Heykel Sanatının Gelişimi ve Türkiye'deki Sonuçları*, Mimar Sinan Üni. Sosyal Bilimler Enst. Heykel Anasanat dalı, yayınlamış yüksek lisans tezi, İstanbul, 1989, s. 53.

Alberto Giacometti de bu etkiden söz edebiliriz. Sanatçının eserlerini iki farklı ve birbirini tamamlayan form anlayışı ile değerlendirebiliriz. İlki mekân içerisinde, hiç bir fonksiyonu olmayan ve boşlukta irite edici konstrüksiyonlardan oluşan, diğeri ise aynı konstrüksiyonların insan figürüne dönüşmüş olanları. Giacometti, bu figürlerle mekânsal bir doku oluşturup bunları konstrüksiyonlar olarak adlandırmıştır. Figürlerdeki katı ve pürüzlü efekt, figürlerin içinde bulunduğu mekanın ya da boşluğun aynı etkiye sahip olmasından ileri geliyordu ve figürlerin boşluğa karşı gelmemesi sonucunda konstrüksiyonların gerçek üstü etkileri hissedilir. Çalışmalarının ortak noktası, doğada görülen şeylere sadece sembolik göndermelerde bulunan, bütünüyle hayal edilmiş formlara sahip olmalarıdır. Buna en iyi örnek *Boğazı Kesilmiş Kadın* adlı eseridir. Bu çalışmada sadece estetik değerler yüklenmemiş, kadın düşmanı bir duygu ile iskeletsi form, ölümün gerçekliğini yansıtır. Varoluşçu düşünür Sartre'ın tanımlamasıyla bu eserler şöyle tanımlanır: "Bu figürler cisimsiz, çizgisel, dinamik yapılarıyla çağdaş insanın yazgısı olan tedirginliğin ve yalnızlığın göstergesiydi."<sup>79</sup>



**Resim 16** Alberto Giacometti, *Boğazı Kesilmiş Kadın*, 1932 (döküm tarihi 1949), Bronz, 20,3x87,6x63,5 cm, © 2012 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris (Kaynak: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=81796](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81796) erişim 23.03.2012).

Alexander Calder (1898–1976) sürrealizm ile geometrik soyutlamanın çekiciliği arasında gidip gelen eserler vermiştir. Calder'in mobillerinin farklı ilham kaynağı var idi. Bunlardan ilki soyutlama-yaratım grubu sanatçıların çalışmaları, ikincisi ise sürrealist Joan Miro'nun etkileridir. Tel ve metal heykellerin rastgele hareketleri, tesadüfi her türlü olaya hayranlık duyan Dadaist (ve Sürrealist) anlayışla ilintilidir.

<sup>79</sup> Lynton, a.g.e., s.327.

“Heykelden en azından hareket etmesini bekleyebiliriz”<sup>80</sup> ifadesi ile Calder, kendi sanat anlayışına yapısalcı kinetik heykele ve Dadaist sanata yaklaşımını ortaya koyar. Calder’in sanatı ise Amerikalı olmasından dolayı Amerikan halk sanatı ile bağlantılıdır. Kariyerine karmaşık oyuncak heykeller yaparak başlayan sanatçının en ayrıntılı çalışması *Sirk*’tir. Bu eserinde oyun içgüdüsünün ürünleri olan soyut karakterde heykeller yapmış daha sonraları “örümcek” adındaki mobilde oynacağı andıran oyunbaz nitelik hala gözlenmektedir. Bu eseri örümceğin direk tasviri değil, sanatçının kattığı devinim ile ağını ören bir örümceği anımsatır ve sanatçının eserleri 1930’larda devrimci heykellerin çoğunda gözlenen kesişmelerle oluşturulan form düşüncesine bir yenilik getirmiştir. Calder, eserlerinde kullandığı hareketli mobillerde ve yarattığı oyunlarda duvar üzerine yansıyan gölgeler sayesinde sanatçının eseri ve içinde bulunduğu mekan ilişki kurduğu gözlenir. Boşluk ve hareket unsurları ile şekil alan Calder’in heykelleri, dönemin ilerisinde bir duruş göstererek, heykel kavramının malzeme ve uygulama anlayışına yenilik getirmiştir.



**Resim 17** Alexander Calder, *Sirk*, 1926-31, enstalasyon detayı, (Kaynak: <http://www.original.rolandcollection.com/rolandcollection/section/25/621.htm> erişim 23.03.2012).

Heykel sanatının daha ağırlıklı olarak etkisinde kaldığı Süprematizm akımı da yaratıcı sanat içinde saf duygunun üstünlüğü olarak kabul edilmektedir. Bu akımın sanatçıları için dünyanın görsel olguları kendi başına bir anlam ifade etmez; önemli olan duygudur ve bu duygu, onu uyandıran çevreden bağımsızdır. Bir duygunun akılda bilinçle somutluk kazanması, aslında o duygunun yansımasının belli bir meca

<sup>80</sup>N. Bilge, *Modern ve Sanat Heykelin Doğuşu 1900-1950*, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 2000, s. 154.

aracılığıyla gerçekçi bir biçimde kavramsallaştırılarak somutlaşması anlamına gelmektedir. Böylesi gerçekçi bir kavramsallaştırmanın Süprematist sanatta bir değeri yoktur. Çünkü hangi ekole bağlı olursa olsun bir sanat yapıtının gerçek, kalıcı değeri sadece ifade ettiği duyguya bağlıdır.<sup>81</sup>

Rus sanatçı Kazimir Maleviç tarafından ortaya atılan bu akım, sanatın büyük yerleşik adımlarını reddetmiş, tinsel gerçeklikleri geometrik soyutlamalarla ifade edebileceklerini savunmuşlardır.

Maleviç, resmin dışında bulunan her şeyin, resmin dışına sürülmesi gerekliliğine vurgu yapmıştır.<sup>82</sup> Sanatçı 1913 tarihinde Petrograd'daki sergisinde beyaz tuvalin üzerine yaptığı siyah kareyi sergileyerek bir biçimin sanat ya da resim olarak anlaşılan her şeye karşı olduğunu göstermekteydi. Bu durumu da şu sözleri ile ifade etmiştir.<sup>83</sup>

*“Sanat, artık dine ve devlete hizmet etmiyor. Sanat, artık yaşam biçimi tarihini resimlemek istemiyor, artık nesnelere ilgili bir şey yapmak istemiyor, o artık yalnızca kendisi için ve nesnelere olmaksızın var olabileceğine inanıyor.”*

Sanatçı *Siyah Kare* adlı eseri çerçevesinde yazdığı manifestosunda, karenin duyguyu, beyaz zeminin bu duygunun ötesindeki boşluğu ifade ettiğini belirtmiştir. Mistisizme ve kozmik bir tür aşkıncılığa ilgisi olan sanatçı, sanatın sayesinde gündelik gerçekliğin ötesindeki daha derin manaların ortaya çıkacağını ve süprematist eserlerin evrenin gizemini yansıttığını savunmuştur. 1918 tarihinde *Beyaz Üzerine Beyaz* adlı tek-renk yüzeylere ulaşır, sanatın maddi ihtiyaçlara cevap verecek bir araç olmasına karşı çıkmıştır. Bu bağlamda ‘nesnenin boyunduruğundan ‘kurtulması, temsili gerçeklik zorunluluğuna karşı olan bu tarzda soyut anlayışla, Platon’da olan idealar kuramı ile ilişkilendirilebilir. Maleviç bu düşüncüyü resimlerine yansıtmıştır. Eserlerinde mutlak ve sonsuz olanının biçimsel anlatımını ‘saf’ biçimlere derin anlamlar yükleyerek gerçekleştirmiş; örneğin süprematist öğede sanatın yeni alfabesinin ilk harfi, doğada bulunmayan bir şekil olan kare gibi.

<sup>81</sup> Ahu Antmen, 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, 2008, s.90.

<sup>82</sup> İsmail Tunali, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1992, s.182.

<sup>83</sup> H.Engin Giderer, *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2003, s,115.

Tuval yüzeyindeki plastik duygunun mekâna taşınmasının yolunu açan Süprematizm yaratıcı sanat için yeni ufuklar açmıştır. Sanatçı artık tuval yüzeyine bağımlı değildir ve anlatımlarını tuvalden mekâna taşıyabilmiştir.

Heykel, geleneksel kimliği açısından, yapısı ve yaratı yöntemleri ile bir kütle sanatıdır. Ancak yeni heykel, kübist resim geleneği etkisinde doğan inşacı biçimlendirmeye, boşluğu temel değerleri arasına almıştır. Naum Gabo'nun sözlerine göre konstrüktivist sanat, inşaatçı kurgularında olduğu kadar oymalarında da soyuttur ve aynı zamanda, “boşlukta konstrüksiyon” olarak isimlendirilebilecek yeni bir ilkeyi getirerek, heykeli katı kütlelerin sanatı yapan tüm geleneksel temeli yıkar.<sup>84</sup>

Yeni bir dünyanın inşasını gereklilik olarak gören sanatçılar, işlevselliğe önem veren yaklaşımla, sanat olgusunun felsefesinde ve terminolojisinde kökten bir değişim öngörerek, sanatsal dışavurum yerine zihinsel tasarım süreçlerini yansıtan “konstrüksiyon” anlayışını benimsemişlerdir.

Picasso'nun, eline geçirdiği her türlü malzemeyle heykel yapma düşüncesi, resimde de resimle ilgisi olmayan malzeme kullanımıyla koşut olarak başlayan bu tutum, günümüze kadar gelen konstrüktivist heykel anlayışının başlangıç noktasını oluşturmuştur.<sup>85</sup>

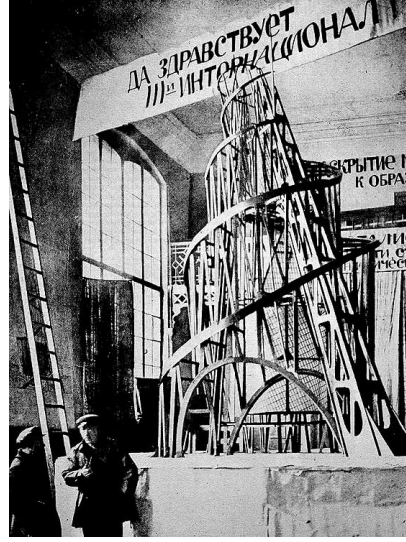
Tatlin'in 1913 tarihinde, Picasso'nun atölyesini ziyaret etmesi ve sanatçının duvardan mekâna taşan assemblajlarından etkilenmesi, Konstrüktivizmin temellerinin atılmasını sağlamıştır. Tatlin Picasso'yu ziyaretinden sonra Rusya'ya döndüğünde heykel anlayışına yepyeni boyutlar kazandırmıştır. Kübizm'i tam anlamıyla soyutlamaya götürmesi ve sanatta mimari düzenleme biçimini şekillendirmiştir. Ayrıca 20. yüzyıl sanatının yeni kavramlarından biri olarak Konstrüksiyon kurma anlayışı gelişmiştir.

---

<sup>84</sup>Martin, J.L., B.Nicholson & N: Gabo, *Circle*, Faber and Faber Limited, London,1971, s.104.

<sup>85</sup> Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2009, s.104.

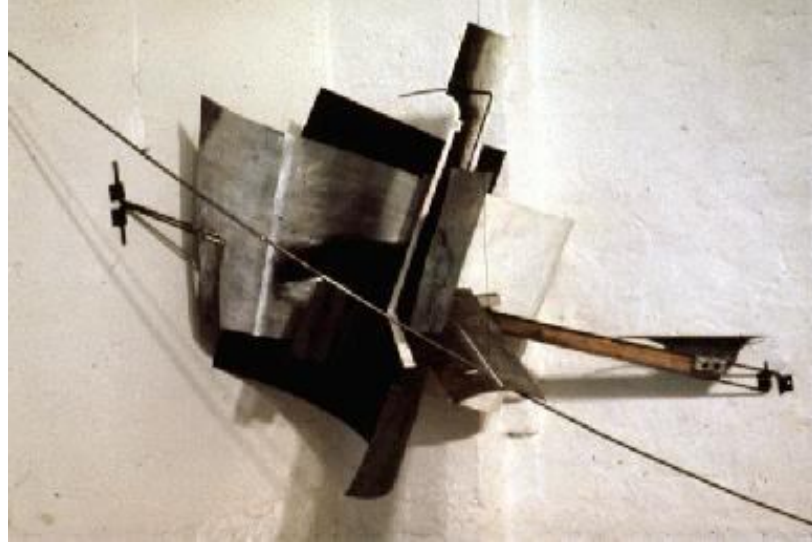
Sanatçının Sovyet devrimine ve komünizme olan inancını yansıtan 3. Enternasyonal Anıtı, resim, heykel ve mimarinin bileşiminin ütöpik bir anlatımıdır. Sanatçı, gelecekteki uzay çağının dinamiğini yansıtmak amacı ile devasa bir spiralin içinde silindir, küp ve küreyi rotasyonla hareket ettirmeyi planlamış, kinetik heykel ve mimari fikrinin gelişmesine ön ayak olmuştur. Ancak dönemin imkânsızlıklarından ötürü bu eseri gerçekleştirememiştir. Sanatçı bu eseri ahşap bir anıt olarak uygulanabilmişse de devrim sonrasında Rus sanatçıların nasıl bir gelecek tasarladığına ilişkin önemli bir veri olmuş. Modern sanatçının çağın isteklerine göre nasıl hareket edeceğinin bir aktarımı idi ve cam, çelik gibi çağdaş malzemenin, dinamik kurallarla gerçekleştirdiği yeni sanatın ilk yaratımlarındandır.



**Resim 18** Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtı'nın modeli, 1919, Stockholm, Fotoğraf Moderna Museet izniyle (Kaynak: Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2009, s. 107).

1914 Paris dönüşü *Karşıt Kabartma* üreten Tatlin, ahşap, metal, tel, kağıt, karton, tutkal gibi malzemelerle gerçekleştirdiği üç boyutlu düzenlemelerinde resim ve heykelle ilişkilendirilebilecek tekniği terk etmiş, bu etkileşim daha çok Picasso'nun atık malzemelerle gerçekleştirdiği asambajları veya Boccioni'nin heykeltıraşlara çeşitli malzemeler öneren manifestosunun sonucunda oluşan etkileşimle meydana gelmiştir. Atık malzemelerle gerçekleştirdiği konstrüktif yapıtların en büyük özelliği, heykel sanatının küteselliğinden uzaklaşarak izleyiciyi gerçek mekânda gerçek malzemelerle karşı karşıya getirmesidir. 20. yüzyılın ikinci yarısında Minimalistlerin

yapıtlarında gözleyeceğimiz bu yaklaşım, resimsel mekânla yetinmek istemeyen tüm sanatçılara ışık tutmuştur. Sanatçının malzemeye yönelik ilgisi, kullandığı her malzemenin kendine özgü özelliklerini, bir nesnenin endüstriyel bir ürün gibi imal edilmişliğini görünür kılmaktan almıştır. Konstrüktivistler bunu “*faktura*”<sup>86</sup> olarak adlandırmışlardır.<sup>87</sup>



**Resim 19** Vladimir Tatlin, Karşıt Kabartma (Counter Relief), 1915, 1966-70 rekonstrüksiyon, Demir, çinko ve alüminyum, 78,5x152,5x76 cm, Annely Juda Fine Art, Londra, (Kaynak: <http://i44.photobucket.com/albums/f46/MemphisJugBand123/tatlin.jpg>, erişim: 17.03.2012).

Tatlin'in konstrüksiyonları, geleneksel heykel kütlesini parçalayan ve heykeli bir boşluk sanatı olarak çizgiselliğe götüren anlayışla dönemin Rus sanatını özetlemektedir. Rus konstrüktivizmi, genellikle yalın geometrik formlar ve endüstriyel malzemedен yararlanarak, mekân ve boşluğu başlıca unsur olarak kabul eden bir heykel anlayışıdır.

Mekân bilinci daha önce hiç bir sanat akımında bu kadar etkin olmamıştır ya da bu kadar bütünleyici ve somut hale getirmek için çabalamamıştır. Konstrüktivizmle beraber, geleneksel heykel anlayışının kütleli yapısı farklı bir anlatıma

<sup>86</sup>Faktura kavramı Rus avangard sanatı ve en çok da konstrüktivizm akımı için kullanılmaktadır. Bu terim, 1920 yılında sanat eleştirmeni Victor Shklovsky tarafından ele alınmıştır. Terim, malzemenin, bir sanat eseri malzemesine dönüştürülmesi ve manipülasyonu ifade etmek için kullanılmıştır. Anna Wexler Katsnelson, “My Leader, Myself? Pictorial Estrangement and Aesopian Language in the Late Work of Kazimir Malevich”, *Poetics Today* 27:1, Güz 2006, S. 78.

<sup>87</sup>Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, 2008, s.106.



soyunmuştur. Bu yeni konstrüksiyon anlayışı Rusya'nın devrim ortamında etkisini göstermiştir.

Dönemin Avrupa'sında heykellere baktığımızda Archipenko örneğın boşluğu ön plana çıkaran heykellerine rağmen geleneksel malzeme ve yöntemlerle bunu gerçekleştirmiştir. Boccioni ise fütürist anlayışla hazırladığı heykel manifestosunda tam anlamı ile soyutlamayı getirmemiştir. Figürü parçalayıp açıyoruz ve çevreye yerleştiriyoruz diyen fütüristler, heykeli tüm nesne çarpıtmalarına ve malzemeye açarak, konstrüktivist anlayışı benimsemişlerdir.

Rus sanatçılar ise makine estetiğini ve teknolojik gelişimleri ana unsur olarak görerek, yeni malzeme ve tekniklerle, her şeyden önce soyutlamayı öncelikli tutmuşlardır. Böylelikle yeni formları etkileyecektir. Malzeme kullanımı heykel sanatını her zaman teknikle birleştirmiştir, geleneksel materyaller gibi yeni materyalleri de biçimlendirmede kendine özgü yöntemler kullanılacak, yeni malzemeler inşaacı anlayışa ve heykelde boşluk kullanımına imkân sağlayarak soyut anlatımı desteklemiştir.

Konstrüktivistler demir, alüminyum ve camdan yapılmış heykellerin eskizlerini, mukavva, şehir hurdaları gibi pek çok malzeme ile boyutlandırmışlardır. Geleneksel malzemeler ret edilip, uluslararası komünist dönemde heykelin dili, malzemelerin ve tekniğın ifşası ile olmalıdır. Konstrüktivist gelenek simgeciliğın yer almadığı, kullanılan malzemenin varlığıyla kısıtlı bir gerçekliğe dayandırılmıştır.

Yeni malzemelerin çizgi, düzlem ve boşluk gibi temel özellikleri oluşturacak şekilde tasarlanması ile şekillenirken, heykel için ana kural hiçbir malzemenin kendisinden başka bir şeyi temsil etmemesidir. Devrimin yararcı ve akılcı yaratıcılığı ile sanatçıların eserleri de aynı soyut anlayıştan uzaklaşmamıştır. 20. yüzyıl heykeli, mimarisi, mühendisliği birbirine yaklaşıarak yeni bir dil oluşturmuştur. Eiffel Kulesi ve Tatlin'in kulesi buna en iyi örnektir ve "heykel mimarlığı"ya da "Mimari heykel" olarak adlandırılabilirler.

Rus Konstrüktivistlerinin figürü ve bütün çağrışımlarını yok ederek gerçekleştirdikleri soyut anlayışlarda ve mimari ile kurdukları ilişkide, heykelin sağ-sol veya ön-arka gibi tanımlamalardan soyutlandığı görülür. Bunun en iyi örnekleri Rodchenko ve Gabo'da görülmüştür. Eserin algılanma biçiminde öncelikler ortadan kaldırılmıştır. Gabo'nun 1920'li yıllarda gerçekleştirdiği, saydam materyallerden oluşan; iç ve dış uzayı birbirleri ile kaynaştıran eserlerinde yapıt algısından çok icat algısı dikkat çeker. Sanatçının eserleri somut varlıklarıyla değil ışığı yansıması ile birer ışık-heykele dönüşür. Teknolojinin sayesinde Gabo'nun heykeli, geleneksel formlardan ve anlayıştan sıyrılarak çağımızda geçerli olan “uzay-zaman sürekliliği” fikrine yakınlaştırır.<sup>88</sup>



**Resim 20** Naum Gabo, Column, 1923 (1937yeniden yapım), sert plastik, ahşag, metal ve cam, 104,5 x 75 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York Photo: David Heald © SRGF Kaynak: [http://emuseum2.guggenheim.org/media/previews/55.1429\\_ph\\_web.jpg](http://emuseum2.guggenheim.org/media/previews/55.1429_ph_web.jpg) erişim 26.03.2012)



**Resim 21** Naum Gabo Linear Construction No. 4, 1959-1961, alüminyum ve paslanmaz çelik teller, 99,1x72,4x71,1 cm., Joseph H. Hirshhorn bağışı, Kaynak: [http://hirshhorn.si.edu/dynamic/collection\\_images/full/66.1978.jpg](http://hirshhorn.si.edu/dynamic/collection_images/full/66.1978.jpg) erişim: 25.03.2012).

<sup>88</sup> Cemile Kaptan, *Çağdaş Sanat Ortamında Resmin Heykelleşmesi, Heykelin Resimleşmesi Eğilimleri*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enst. Resim Anasanat Dalı, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 2002, İstanbul, s. 76.

Sanatçı ilk zamanlarda eserlerinde levha ve saç ya da kartonun kullanılması sonucunda oluşturduğu portrelerinde, mekan içerisinde mekanın modelajını amaçlamıştır. Gabo mekan ve zaman kavramlarını eserlerinde ana konu olarak tanımladı ve heykelde sabit kitleyi reddederek, saydam malzemeden yararlandı. Mekanın modelajına yönelik farklı bir tutum idi: bu eserlerin boşlukta bir kitle olarak yer almalarından çok, yüzeylerin ışığı yansıtmaları ile farklılık katıyorlardı. Kinetik heykel, Gabo ile gelişmiş teknolojiye açılmıştır. Gabo'nun motorlu çubuğunu, Man Ray'in metronome sarkıcının hareketini kullandığı ready-made'i ve bunun devamında Sürrealizm'de Giacometti'nin asılı topu izlemiştir. Ancak Gabo'nun ve konstrüktivizmin en önemli etkisi, Macar asıllı Lazslo Moholy-Nagy ve Bauhaus Okulu<sup>89</sup> üzerinde olmuştur.

Zaman içinde Konstrüktif heykel ve Rus devrimin politikası yararçı yapısında endüstriyel üretime ve tasarıma açılan soyut anlatımları, toplumdan kopuk olarak değerlendirilerek, Sovyet Rusya'nın öncü hocaları üniversitelerde hoca olarak görevlendirilmesi ile soyut sanata akademik bir imkân sağlamıştır. Bir süre sonra toplumcu sanatın öykücü dilini desteklemiş, bunun akabinde konstrüktivizmin anlayışı pek çok sanatçı ile Batı'ya göç edip De Stijl ve konstrüktivizmin anlayışının birleşiminin sonucu Bauhaus ortaya çıkmıştır. Bauhaus, tüm soyut akımları, dışavurumcu ve konstrüktif yönleri ile bir öğretim topluluğu içinde bir araya getirmiştir.<sup>90</sup>

De Stijl ile konstrüktivizmin arasındaki birleşmeyi, Hollanda'daki Van Doesburg ile Rus Littizky hazırlamışlardır. Van Doesburg, Mondrian ile beraber De Stijl grubunu kuran ve o grubun dergisini yöneten bir ressam, yazar ve yorumlamak bilmeyen bir

---

<sup>89</sup> Bauhaus Okulu: Bir plastik sanatlar yüksekokulu ile uygulamalı bir sanat okulunun birleşmesi ve bu birleşme bir deyiş sanatı bölümünün eklenmesiyle Alman Walter Gropius tarafından Almanya'nın Weimar Kent'inde, 1919 yılında kurulmuştur. Bauhaus'un amacı; her çeşit sanat yaratışının bir araya gelerek bir bütün oluşturmasını ve atölyeye uygun alanların disipline olmasını sağlamaktır. Bauhaus'un bir takım ilkeleri vardı. Bunlar, sanatın bütün yöntemlerin üzerinde olduğu ve öğretilmeyeceği fakat buna rağmen zanaatkarlığın öğrenilebileceği idi. Ayrıca resim sanatı açısından yeni deneylere başvurmayı da benimseyen Bauhaus, 'bütün plastik sanat etkinliklerinin son amacı yapıdır', 'hepimiz zanaata dönmeliyiz', 'sanatçı zanaatçının bir yüksek derecesidir' gibisinden kendince sanatsal felsefi sözlerileri sürüyordu. Bauhaus'a 1921 yılında ressam –Jean Paul Klee, Sahne tasarımcısı-ressam Oscar Schlemmer, 1922 yılında ressam Vasili Kandinsky; 1932 yılında grafik sanatçısı ve fotoğraf sanatçı Moholy-Nagy'nin katılmasıyla genişlemiştir. 1932 yılında siyasi baskılar nedeniyle Bauhaus Berlin'e taşınmış, 1933 yılında da iktidara gelen naziler tarafından okul kapatılmıştır. (Özkan Eroğlu, *Resim Sanatı Sözlüğü*; Nelli Sanat Evi yayınları, (Genişletilmiş 2. Baskı), İstanbul, 2006, s. 70-71.)

<sup>90</sup> Adnan Turanî, *Dünya Sanat Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1983, s. 541.

polemik ustasıdır. Kendisi bir dönem Maleviç ile birlikte öğretmenlik yapmış bunun sonucunda da Maleviç'in dinsel özellikler taşıyan ikonlarını, din dışı benzerlerini çağrıştırmıştır. Lissitzky bunları “*resimle mimarlığın bir alış –veriş durağı*” olarak tanımlamıştır.<sup>91</sup>

El Lissitski'nin eserlerinde mekan ne kadar belirsizse, tam tersine içinde yüzen biçimlerde o kadar belirgindir.

*“Sanatçı, bu kompozisyonları daha sonra Proun odası ismi ile kişinin de içine girebileceği mekanda yeniden kurgulamıştır. Üstten özel olarak aydınlatılan bu odanın duvarlarına ve döşemesine, Lissitski gerek şekiller çizerek gerekse üç boyutlu nesnelere monte ederek resimlerinde olduğundan daha etkili bir anlatım yaratmayı hedeflemiştir. Bu “Proun Odası” daha sonra çağdaş sanatta bol bol denenecek olan yerleştirmelerin bir nevi öncüsüydü.”<sup>92</sup>*

Bauhaus Okulu, konstrüktivizmin getirdiği yeni malzemelerle kullanım eşyaları tasarlamış ve tüm sanatları, sanat ve zanaatı birleştirici bir yapı göstermiştir. De Stijl'de Mondrian'ın Yeni Plastikçilikte resim mimarlıkla birleştirerek, dolayısı ile üçüncü boyuta taşıyarak, soyutlama anlayışına ve kurgu bilincine katkıda bulunmuştur. Yeni Plastikçilik, Piet Mondrian'ın sanatıyla kopmaz bir bağa sahiptir. Mondrian'ın ızgara biçimli ayırksız resimleri dünyanın görünümünün sonsuz değişimine değinir. Sanatçı zaman ötesi tinsel düzeni ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Mondrian'ın kuramları Hollanda'da yayımlanan sanat dergisi De Stijl çevresindeki sanatçılar tarafından araştırılmış ve yorumlanmıştır.

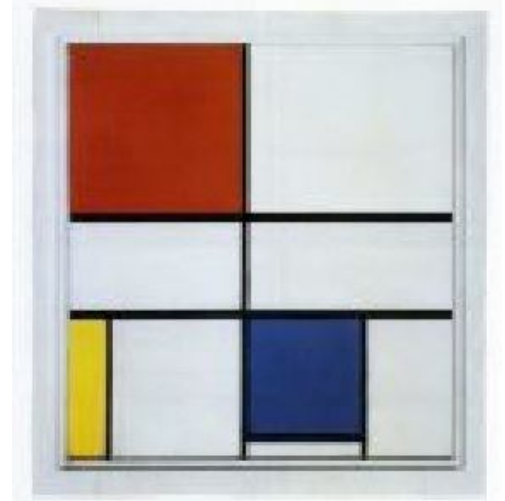
---

<sup>91</sup> Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2009, s.110.

<sup>92</sup> Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Post-Modernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006, s.93.



**Resim 22** El Lissitzky, Proun'un Odası, 1923, yeniden yapımı 1971. (Kaynak: [http://1.bp.blogspot.com/-cCFEINaOUo4/Ttkn\\_8HJDKI/AAAAAAAAAASA/aH-TsGt6aR0/s1600/proun.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-cCFEINaOUo4/Ttkn_8HJDKI/AAAAAAAAAASA/aH-TsGt6aR0/s1600/proun.jpg). Erişim 15.04.2012).



**Resim 23** Piet Mondrian, Kompozisyon C (No.III) Kırmızı, Sarı ve Mavi, 1935, Tate Müzesi'nden sergilenmesi için özel koleksiyondan ödünç alınmıştır, © 2012 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International Washington DC, Kaynak: <http://www.courtauld.ac.uk/> erişim 25.03.2012)

Sanatçının geometrik, soyut resimleri ile ilişkili olarak Yeni Plastikçilik üzerine ana renk (Mavi, kırmızı, sarı) bloklarının eklendiği beyaz olmayan bir arka plan üzerine siyah dikey ve yatay çizgilere dayanır. Mondrian, merkezi olmayan resimleri savunarak kendi resimlerine de bunu uygulamış ve gözün duraksayacağı herhangi bir nokta bırakmamıştır. Resimlerin kenarları ile ortası aynı değerdedir, yatay ve dikey çizgiler çoğunlukla birbirlerini dengede tutan, birbirine zıt güçlerin yarattığı bir sükûnet ve asılı kalma durumunu anımsatır. Sanatçı, sanatının, dünyayı yaşadığımız haliyle ayakta tutan asal tinsel yapıyı ortaya çıkardığı görüşü ile eserlerini yaratmıştır.

Hayatın birbiriyle uzlaştırılmaz zıtlıklarla dolu olduğuna ve bu yüzden de temelde trajik olduğuna inanan Mondrian, soyut resmin bu zıtlıkların uzlaştırılacağı ya da daha doğrusu dengeleneceği ve trajikğin silineceği bir ilk alan olacağını ileri sürmüştü. Böyle bir girişim, kuşkusuz, karşıtlıkların oluşturduğu bir yapının varlığına duyulan inançtan kaynaklanıyordu. Buna göre Mondrian, öznel ve

dolayısıyla trajik olanı yok edebilmek amacıyla, ütopyik bir çaba içerisinde ‘nesnel’e varmaya çalışmıştır.<sup>93</sup>

Mondrian’a göre: “Soyut, stilizasyon ile gerçekleşmez, yalınlaştırma, yabancı elemanlardan arındırma ile görünüşe çıkmaz. Çünkü soyut, daima tinsel-evrensel olanın işlevi içinde biçim veren ifadedir, dışsal olanın en derin biçimde içselleştirilmesidir ve içsel alanında en salt biçimde dışsallaştırılmasıdır.”<sup>94</sup>

Yeni Plastikçiler, Bauhaus ve konstrüktivistler gibi, sanattan toplumu değiştirmek üzere faydalanma yanlısı idiler ve savaş onlar için kişilik kültürünü parçalamıştı. Bunu da daha evrensel ve etik bir kültürle telafi etmenin amacındaydılar. Bunun içinde sanatın temelleri olan form, renk ve çizginin indirgenmesi, sadeleşmesi gerekli idi. Sanat, Van Doesburg için bütün kültürleri etkilemesini sağlayacak kuvvette güçler geliştirir ve böylelikle indirgenmiş ve düzenlenmiş sanat toplumun yenilenmesini sağlayıp, hayatla birleştiğinde artık ona ihtiyacımız olmayacaktı.

De Stijl düşüncesinin temelinde tinsel hatta mistik bir tutum yatıyordu. Bunun yanı sıra üyelerinin çoğunun Hollanda Kalvanist<sup>95</sup> kökenli olması ve De Stijl sanatçılarının NeoPlatoncu filozof, Mondrian’la Kandisky’nin yakın dostu M.J.H. Schoenmaekers ve Kandinsky’nin önemli kitabı *On the Spiritual in Art*’la faydalanabilecekleri önemli bir metin sağlamış olan Vasily Kandinsky gibi başka düşünürlerin tinsel yönlerine ilgi duymaları tesadüf değildir. Schoenmaekers’in yazıları Neo-Empresyonistlerin düşüncesini hatırlatan bir teoriyle, evrenin geometrik bir temelde düzenlenmesi ve üç ana rengin metafizik anlamları gibi fikirleri geliştirmekteydi.<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> Ruken Aslan, *Plastik Sanatlarda Romantik Tavrı*, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı yayınlanmamış sanatta yeterlilik Tezi, İstanbul, 2007, s.55.

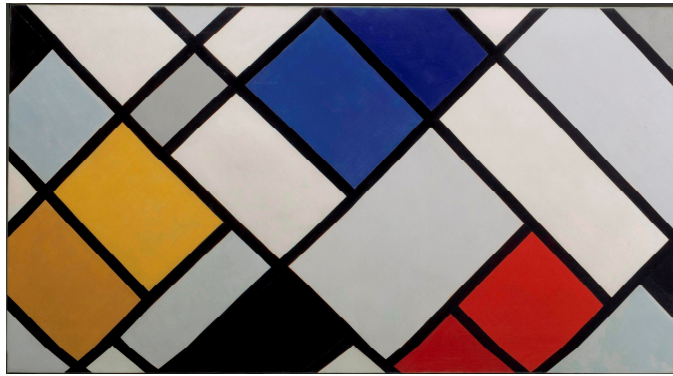
<sup>94</sup> İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1992, s.64.

<sup>95</sup> Kalvencilik: Fransa’da, papaz Jean Calvin’in 1532 yılında kurduğu, Papa’nın yetkisini yatsıyan, Tanrı’yla kul arasında hiçbir otoritenin giremeyeceğini söyleyen ve Hristiyanlığı eski sadeliğine döndürmek gerektiğini öne süren, Katolikliğe aykırı bir Hristiyan öğretisi. (Kaynak: Ali Püsküllüoğlu, *Türkçe Sözlük*; Can yayınları, 2008 (7.Basım), İstanbul, s.991)

<sup>96</sup> Amy Dempsey, *Modern Çağda Sanat, Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, Akbank Yayınları, İstanbul, 2007, s.122.

De stijl resmiyle, mimarisi benzer bir berraklık, sertlik ve düzen içermektedir. Yeni Plastikçilik resminin geometrik soyut dili anlatımını, düz çizgiler, doğru açılar ve temiz yüzeylerde üç boyutta bulmuştur.

Van Doesburg 1924 yılı dolaylarında elementarizm dediği Yeni Plastikçilik'in değiştirilmiş başka bir şekli ile diyagonal öğeyi resimlerine katarak Mondrian ile fikir ayrılığına girmiştir. Yeni Plastikçilik'e özgü renk şemasını ve geometrik biçimleri sürdürse de Mondrian'ın resminde olan statik, kusursuz dengeli resimlerinde bulunmayan bir hareket duygusu ile farklılaşmıştır.



**Resim 24** Theo van Doesburg, Karşıt Kompozisyon XVI, 1925, tuval üzerine yağlıboya, 100×180 cm, Gemeentemuseum Den Haag, (Kaynak: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Theo\\_van\\_Doesburg\\_Contra-Composition\\_XVI.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Theo_van_Doesburg_Contra-Composition_XVI.jpg), erişim 15.03.2012.)

De Stijl de Mondrian'ın Yeni Plastikçiliğinde resim mimariyle birleştirerek, dolayısı ile üçüncü boyuta taşıyarak, soyutlama anlayışına ve kurgu bilincine katkıda bulunmuştur. Böylelikle mimar ve tasarımcı kimliği ile sanatçı, teknolojiyi sanatla bütünleştirmiştir. Endüstri dünyasının yeni imkânları doğrultusunda resim ve heykelin bilinen sınırları genişlemiş, malzeme ve yöntem açısından birbirlerine yaklaşmıştır.

Mondrian, 1940 tarihide Amerika'ya taşınarak psiko-tinsel bir düzenin insan varlığını ayakta tuttuğuna ilişkin benzer inançlar taşıyan Soyut Dışavurumcular üzerinde de etki yaratmıştır.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra uluslararası sanat ortamında yaşanan en önemli değişim, sanatın merkezinin Paris'ten Amerika'ya taşınması olmuştur. Bu yaşanan göçün sonucunda özellikle Hans Hofmann'ın (1880–1966) 1946 tarihinde sergilediği ilk eserler için ilk defa 'soyut dışavurumculuk' terimi kullanılmıştır. Ayrıca o dönem sanatçıları üzerinde, gerek sanatçı gerek eğitimci olarak soyut dışavurumculuğun yayılmasında önemli bir etkisi vardır.

Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu için “*artık tuvalde gördüğümüz bir resim değil, bir olaydır*”<sup>97</sup> sözleri ile dışavurumcu soyut resimlerle bir tür özgürlük eylemini gerçekleştirildiğini savunmuştur. Temel özelliği evrensel duyguları betimleme çabası olan Soyut Dışavurumculuk, uluslararası ün kazanmış bütünüyle Amerikan olan ilk akımdır.

Resmin fiziksel yapım süreci üzerine yoğunlaşarak resimdeki geleneksel yöntemleri fiziksel olarak yıkmak için boyayı tuvalerin üzerine fırlatarak “Eylem Resmi” denen terim doğmuştur. Gerçeküstücü ressamlar olan Breton, Ernest ve Masson'un Amerika'ya göç etmeleri, akımın gelişimine katkıda bulunmuştur. Gerçeküstücüler, bilinçaltını toplumun düzeni karıştırmının aracı olarak irdelerken Soyut dışavurumcular için bilinçaltına yönelme İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra hem sanatı hem de toplumu onarabilecek evrensel manadaki simgeler için kullanmışlardır. Psikolog Carl Gustav Jung arketip niteliğinde olan, simge üreten duygu ve davranışların her ruh ve kültürde bulunabileceğine inanması ile Soyut Dışavurumcuların üzerinde önemli bir etki yaratarak resimlerinin bu evrensel simgeleri ifade ettiğini savunmuşlardır.

Renk alanı resim, eylem resminin tam karşıtı gibi algılansa da aslında Soyut ekspresyonizmin farklı bir türevidir. Eylem resminde olan üslupsal zenginlik kaybolmuş, aydınlık ve örtücü renklerle sükûnet sağlanmıştır. Eylem resim, dansın fiziksel enerjisini taşır, renk alanı resim ise düşüncenin psişik enerjisini algılatır.

---

<sup>97</sup> Harold Rosenberg, “The American Action Painters” *Tradition of the New*, originally in *Art News* 51/8, Dec. 1952, p. 22 (<http://www.pooter.net/intermedia/readings/06.html>)

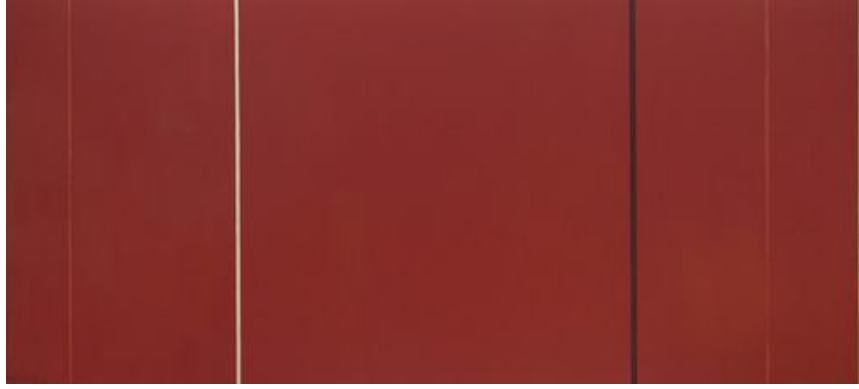


Soyut Ekspresyonizm, yüzyılın başında olan olanakların üstüne yeni ve lirik bir anlatım getirerek, yeni heykel kavramında mevcut olan konstrüktivist yapılandırmanın, buluntu obje kullanımının ve hareket ve ışık gibi teknik yeniliklerin üzerine Avrupa'nın sürrealist otonom geleneği ile şekillenmesi ile öncelikle resim alanında daha etkili bir akım olmuş, fakat heykelinde gelişimine katkıda bulunmuştur. Bunun nedeni ise heykelin ağır bir yaratı süreci olduğundan kendini ancak birkaç örnekle gösterebilmesidir. 1950'lerin sanatı ise daha çok duyguların anlık aktarımı ile ilgilenmiştir.

Soyut ekspresyonizm terimi, 1920'li yıllarda Vasily Kandinsky'nin ilk soyutlama eserlerini tanımlamak için kullandığı bir terimdir. O dönemden beri 1940'larda atılım yapıp öne çıkan Amerika'da yaşayan bir grup sanatçıyı nitelemeye başlamıştır. Soyut ekspresyonizmin önemli temsilcileri arasında, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Hans Hofmann, Barnett Newman, Jackson Pollock, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Clyfford Stil ve Mark Tobey gibi sanatçılar gösterilebilir.

Sanatın gerçek konusunu insanın içsel duyguları, çalkantıları olduğu anlayışını tıpkı ekspresyonistler gibi benimsemişlerdir. Bu amaçla da ifade ve sembolik çabalarını ortaya çıkarmak için sanatın temel yönleri olan jest, renk, form ve dokuya başvurmuşlardır.

Soyut ekspresyonist olarak tanımlanan Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis (Yiğit ve Yüce Adam)* adlı çalışmasında 'fermuarlar' olarak adlandırdığı, ince, dikey şeritlere bölünmüş, kocaman tek renkli alanlarıyla, bir derinlik yaratmaya yönelik bütün hileler bir kenara bırakılmış ve resimde, şeritlerin kontrast oluşturan tonlarının hareketlendirdiği renkli bir yüzeyden oluşması ile izleyicinin algısında aşkınlık duygusu yaratarak, aydınlanma anı olarak sadece renk deneyimini yaşatmıştır.



**Resim 25** Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51, tuval üzerine yağlıboya, 242,2x541,7 cm, Bay ve Bayan Ben Heller'in başışı. © 2012 Barnett Newman Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York (Kaynak: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=79250](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79250) erişim: 25.03.2012).

Barnett Newman güzelden ziyade yüceliği anımsatan bir sanat olgusunun üstesinden gelebilmek arzusunda olarak ilkel bir imge arayışı içinde iken resimsel dilini iki esas öğeye indirgemıştır. İlki, geniş parçalanmamış ve düzene sokulmamış bir renk ya da renkler alanı, ikincisi, bu alanı bölen ve kesen başka bir renk sütunu olmuştur. Newman, insanlığın ilk ifade biçimini, içinde buldukları trajik durumu, kendi varlıklarının bilinci, boşluk karşısındaki çaresizliklerini duyuran dehşet ve öfke dolu şiirsel bir haykırış olarak nitelemiştir.<sup>98</sup>

*“Mark Rothko, 1947-1950 yılları arasında, karakteristik resim üslubunu başka bir renkten oluşan zemin üzerinde, birbiri üzerine binen iki ya da üç renkli dikdörtgenin düzeni tamamlayacağı bir şekilde geliştirmiştir.”*<sup>99</sup>Sanatçının kullandığı renkler berrak ve kesin olmamakla beraber resimlerinde renk örtüsünü delerek beliren ya da kenarlarından sızan farklı renkler de mevcuttur, böylelikle zemindeki renkler değişmeye yatkın olur. Rothko'ya göre insanı evrenin korkutucu boşluğundan kurtaracak olan içgüdüsel ve ilkel davranışlardır.<sup>100</sup>

Soyut Dışavurumcular içinde en dindar olan sanatçı, Mark Rothko'dur. Sanatçının olgunluk dönemi eserleri, insanı tinsellik duygularına çağırıp, tefekküre davet ediyordu. Yoğun renklerin kullanıldığı yatay alanlar, uhrevi bir parıltıyla

<sup>98</sup> Norbert Lynton; *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev: Ç.Çapan, S.Öziş, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1991(2.Baskı), s.243.

<sup>99</sup> Lynton, a.g.e. s.261

<sup>100</sup> A.g.e. s. 248.

aydınlanarak yüzen ve titreyen çağrışımlar uyandırıyorlardı. Houston'daki Rothko Chapel'i için yapılan ve intiharından kısa süre önce bitirilen son büyük tuval resimlerinde, en büyük dinsel sanat kadar güçlü, huşu uyandıran bir ortam yaratmanın peşinde idi.<sup>101</sup>

David Smith, II. Dünya Savaşı'ndan sonra konstrüktivizm ile gündeme gelen metal parçalarını lehimlenmesi ile oluşan heykel anlayışının, Amerikan heykelinde Avrupa Sürrealizminin baskın etkisinden kurtularak, özgün soyut dışavurumcu heykelin oluşumunda önderlik yapmıştır. Resim eğitimi almasına rağmen Picasso'nun kaynak heykellerinden etkilenerek, konstrüktivist yapıya ve ağırlıklı olarak sentetik kübist anlatıma yönelmiştir. Soyut dışavuruma yönelmesinde en önemli etmen Picasso'nun etkisi ile ürettiği Sürrealist heykellerdir ve ressam geçmişinin de etkisi ile heykelleri metalden yapılmış birer boşluk resim gibi, çizgisel bir niteliğe büründürmüştür. Sanatçının eserlerinde boşluklar, metal çizgilerle belirlenen formları oluşturur, dışavurumcu etki sayesinde ise konstrüktivizmin katı etkisinin ilerisine taşır. Smith, dönemin dışavurumcu resimlerindeki çizgileri heykele taşıyarak soyut dışavurumculuğun sayesinde yeni heykelin gelişimine katkıda bulunmuştur. Sanatçının heykelleri iki boyutlu denebilecek kadar basıktır. Kütlesel bütünlüğün boşluk ve çizgilerle parçalanması ile heykeller resimsel bir nitelik kazanarak Greenberg'in saptamalarına göre, dönem heykelinin iyi örneklerinin, çizgisel olan ve boşluğu kapsayanla ilintili olandır. Daha sonraları ise sanatçı heykellerine buluntu objeleri de ekleyerek Shwitters'ı hatırlatan bir yöntemle kendi kimliklerinden çıkarıp, heykelin bir parçası haline getirmiştir.<sup>102</sup>

David Smith "*Blackburn: Song of an Irish Smith*"(1945-1950) adlı çalışmasında insanı belirli bir kişi olmadan tanımlayan ibareler kullanmıştır. Ayrıca mekan fikrine yönelmiş, böylelikle kişi yer ve materyal bir görüntü içinde bir araya gelmiştir.

---

<sup>101</sup> Amy Dempsey, *Modern Çağda Sanat, Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, Akbank Yayınları, İstanbul, 2007, s.190.

<sup>102</sup>Cemile Kaptan, *Çağdaş Sanat Ortamında Resmin Heykelleşmesi, Heykelin Resimselleşmesi Eğilimleri*, Marmara Üni. GSF. Enst. Resim Anadalı, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul, 2002, S.81-82.



**Resim 26** David Smith, Blackburn: Song of an Irish Blacksmith, 1949-1950, mermer kaide üzerine çelik ve bronz, 117x103,5x58,1 cm, Stiftung Wilhelm Lehmbruck Müzesi, Zentrum Internationaler Skulptur, Duisburg, Germany (Kaynak: [http://www.davidsmithestate.org/Candida%20Fields%20Photos/9850.009neg\\_lg\\_cr.html](http://www.davidsmithestate.org/Candida%20Fields%20Photos/9850.009neg_lg_cr.html) erişim 25.03.2012).

Sanatçı daha sonraki dönemlerinde mimari yapıda eserlere yönelmesi ile Minimalizme olan yakınlığı ön plana çıkmıştır.

Mark di Suvero'nun heykelleri malzeme ve yöntem açısından Smith'e yakındır. Ancak Smith sürrealizm ve sentetik kübizmi çağrıştırırken, Di Suvero da kinetik ilkelere ve konstrüktivistik olguya yakınlaşmıştır. Sanatçı daha sonraki heykellerinde büyük ebatlı metal formlar ve hurdalarla gerçekleştirdiği kompozisyonlarında soyut dışavurumcu anlatımı benimsemiştir. Heykellerinin dışavurumcu resimden bir farkı yoktur ve içlerine girilebilen birer yapı olarak, geleneksel heykel anlayışından oldukça uzaktadır.

Dışavurumcu resimlerde, David Smith'in çizgiselliğine yaklaşan Ibram Lassaw'da da açık formlar ve boşluk kullanımı en göze çarpan etmendir. Sanatçı bir anlamda, konstrüktivizmin ve sürrealizmin birbirileri ile uyuşmayan anlayışlarını birleştirmiştir. Bu dönemde geçerli olan çok tarzlılığa yönelip, farklı eğilimlerle yeni teknik ve malzemeleri bir araya getirerek soyut dışavurumculuğun heykel sanatında önemli örneklerini vermiştir. Sanatçının eserlerinde önemli olan boşluk kullanımı anlayışı, heykellerini boşlukta çizilmiş resim anlayışına dâhil etmiştir.

Amerikan Soyut dışavurumcu sanatçılarının yaptıkları farklı girişimlerinde en dikkat çeken nokta artık onların Avrupa'nın modernist sanatının dışında farklı bir yöne gitmek istemeleridir. Ne pahasına olursa olsun bunu yapmak istemişlerdir. Hatta daha da ileri giderek Avrupa modernist sanat anlayışını terk etmekle kalmamış, onu hiçe saymaya ya da yok etmeye yönelmişlerdir. Savaş sonrası New York'a giden tüm sanatçılar için Modernist sanat miadını doldurmuş ve yeni dönemi hazırlamak için sanatsal oluşumun biçimcileri görevini almışlardır. Bu yeni dönem irdelendiğinde, bu yeni oluşumların hepsine "Post- Modern", yani "Modern Sonrası" adı verilir.

### 3. POSTMODERNİZM VE POSTMODERN AKIMLARIN HEYKEL SANATINDA YANSIMALARI

Modernizme bir tepki olarak ortaya çıkan postmodernizm, protest bir karaktere sahiptir. Modernizmin topluma ve sanatçıya vaat ettiklerini gerçekleştirmemesi, Postmodern dinamiklerin bir alternatif olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır. Post-Modernizm, popüler kültür içerisinde kendini kolaylıkla anlatabilme imkânının olduğu ve topluma kolayca ulaşan figüratif dille anlatmış ve paylaşma yoluna gitmiştir.

Geleneksel malzeme ve uygulamalara karşı yeni tekniklerle eserlerin üretilmeye başladığı bu yeni dönemde, anti form ve assemblaj tekniği ile yeni kavramlar ve performanslar ön plana çıkmış; yeni bir anlatım tarzı ortaya çıkmıştır. Modernizm akımında geri planda kalan heykeltçilik, postmodern dönemde resim sanatının önüne geçmeye başlamıştır.

Bruce Nauman eserlerinde üsluba önem vermeden, video, neon, kavramsal sanat, yeryüzü sanatı ve beden sanatını gerçekleştirmiştir. Nauman, çalışmalarında, sanatın ne olabileceğine ilişkin ihtimalleri araştırmakla ilgilenmiştir.<sup>103</sup> Sanatçı eserlerinde heykeli araştırırken yıkım, araştırma ve yeniden gerçekleştirme aşamalarında tiyatroyu ve onun izleyici ile kurduğu ilişkiyi kullanmıştır.

---

<sup>103</sup> Edward Lucie Smith, *20. Yüzyılda Sanatlar*, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul, 2004, s. 317.

Heykelde assemblaj tekniği, post modern toplumun değerlerini yansıtan en önemli teknik olarak görölmüştür. Sanatçı John Chamberlain'in çalışmaları, assemblaj tekniğinin uygulandığı önemli örneklerdendir.

Minimalist heykelciliğin öncülerinden olan Frank Lloyd ve Tony Smith, yeni düşünceler getirmişlerdir. Minimalizmin güçlü sonuçları, getirdikleri yeni anlayışla Donald Judd ve Sol Le Witt'in çalışmalarında bulunur; Donald Judd minimal formu tanımlarken "Gerçek uzam, doğası gereği düz bir yüzeyin üzerine vurulan boyadan, daha güçlü, daha özgüdür." demiştir.<sup>104</sup> Minimalist heykelin, izleyicinin zihninde gerçekte olduğundan daha güçlü olduğunu söylemektedir ve bütünün daima parçalardan daha güçlü olduğunu savunmuştur. Eserleri ile ilgili yaptığı açıklamalarında heykellerindeki "simetrik" yapıyla, kompozisyonla ilgili tüm kaygılarından uzak kalmayı hedeflemiş ve kompozisyonunu heykelin gerçekliğinden uzak tutmaya çalışmıştır. Geleneksel kompozisyon kaygılarından uzak bütünlüğün, simetrik bir geometriyle olduğunu savunmuştur.

Postmodernizmin en önemli heykeltıraşlarından olan Arturo Martini, eserlerinde arkaik soyutlama ve realizm arasında olan bir eğilim sergilemiştir. İtalyan bienallerinin ödöl kazanan en başarılı sanatçılarından Giacomo Manzu ve Marcello Mascherini gibi sanatçılar da modern eğilimlerle güçlü gelenekselliği birleştirmişlerdir."<sup>105</sup>

1980'li yıllardan itibaren heykel sanatında, betimleme prensibi uygulanmaya başlanmıştır. Heykel, edebî, simgesel öyküsel ya da havai olabilir hatta küçük hikâyeler dahi içerebilirdi. Özellikle Arte Povera akımından sonra dil, anıtlar ve hafıza heykel sanatının en önemli sorunları olmuştur. Heykel, didaktik, sembolik ve alegorik özellikler taşımaya başlamıştır.

---

<sup>104</sup>Edward Lucie Smith, *Movements in Art Since 1945*, Thames & Hudson Ltd, London, 2000, s. 149–150.

<sup>105</sup>Karl Ruhrberg, Manfred Schneckenburger, *Art Of The 20th Century*, Taschen, Ed. Alling, Çev. T. Turan, Köln, 2000, s. 417.

### 3.1 Postmodernizm Kavramı

1960'larda başlayan ve günümüzde de halen varlığını sürdüren sanatsal görüşler ve sanat eserleri Postmodern denilen ancak tam bir tanımlanamayan kavram alanına girmektedir. Postmodern kavramına öncelikle morfolojik olarak bakıp bir tanım yaparsak, işe "modern"le başlamak gerekmektedir. Bir önceki bölümde Modern'i ve Modernizm'i ele aldığımız için bu bölümde üzerinde durmaya gerek duymuyoruz. Bu nedenle "modern" kavramının önündeki "post" kavramını açıklarsak "postmodern" kavramı biraz olsun aydınlanmış olacaktır. "Post" "*başka bir şeyden sonra gelen başka bir şey olan herhangi bir şey post'tur.*"<sup>106</sup> Bu nedenle Postmodern, modernin yerine geçen, modernin yerini alan, modernden sonra gelen anlamına gelmektedir.

Terimin ilk kullanışı, 1970'lerin ortalarında, tarihsel üsluplara oyuncu referanslar, farklı kültürlerden esinlenmeler ve etkili biçimde koyu renklerin kullanılmasıyla canlılık katılan belirsiz, çelişkili yapılar lehine, temiz rasyonel, Minimalist formlardan vazgeçilen binaları anlatmak amacıyla mimari alanda olmuştur.<sup>107</sup> Buna en iyi örnek Amerikalı mimar Charles Moore'a ait olan *Piazza d'Italia*'dır.(1975–1980) Bu eser teatrallikinden zevk alıp, bir sahne seti formunda klasik mimari esprili montajını gerçekleştiren, mimari tarzda bir ifadedir.

Postmodernizm kavramının doğma nedenleri arasında pek çok şey sayılmaktadır. 1968'deki öğrenci ayaklanmaları, Amerikalı zenci lider King'in öldürülmesi, kapitalizmin yükselmesi ve özellikle de sosyalizmin çökmesiyle beraber alternatifsiz kalması gibi olaylar postmodernizmin başlangıcı gibi görülmektedir. Bununla beraber oluşma nedenlerinin başında medyanın, aydınların önüne geçmesi ve bunun sonucu olarak halkın üzerinde, aydınlara oranla daha etkin rol üstlenmesi böylece popüler kültürün ortaya çıkması nedenlerden biridir.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> Clement Greenberg, "Modern ve Postmodern", Çev. Nusret Polat, *Artist / Modern Dergisi*, Ocak 2009, s.36.

<sup>107</sup> Amy Dempsey, *Modern Çağda Sanat*, Akbank Yay., İstanbul 2007, s. 269.

<sup>108</sup> Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2010, s. 182-185.



Yukarıda da söz edildiği gibi Postmodernizm kavramı 1970’lerde mimari ile birlikte gündeme geldiği için Greenberg, postmodern’i örnekleme yoluyla anlatmaya çalışmıştır. Ona göre modern mimari demek, işlevsel olan, geometrik kesinliğe sahip ve dekorasyon ya da süslemeden kaçınan mimari demektir. Bu kuralları yıkan mimariye ise postmodernizm adını vermektedir. O zaman “postmodernizm” modernizmin ilkelerinin karşıtı ilkelere sahiptir gibi algılanabilir. Mimarlar, modern mimarlığın uluslararası üslubunu fazla biçimsel, sert ve işlevsel olmakla eleştirmişlerdir. Modern mimarlar, uluslararası üslubun baskıcı bir doktrinciliğe ulaştığı görüşündedirler.<sup>109</sup> Bu nedenle modernizm ile postmodernizm kavramlarını karşılaştırmak kavramların biraz daha netleşmesine yardımcı olacaktır.

Modernist sanattaki özellikler: Birleşik kapalı form, bitleştirilmiş desen ve eser anlayışı, yaratıcılık, merkezleştirme ve seçici olmalarıdır.

Postmodernist sanattaki özellikler ise: Form’un dağıtılması, desenden uzaklaşma, bitmiş eser anlayışından vazgeçme, bitirilmiş eser yerine yapılanın yanına ek dokümanlar koyma, performans ve happeningler düzenleme, yaratıcı olmama ve tonlayıcı olma. Hatta daha da ileri giderek Modernizm ve Postmodernizm için bir Hulki Aktunç’un oluşturduğu ‘analitik tablo’<sup>110</sup> dan yararlanılabilir ve böylelikle daha kolay anlamlandırılabilir:

<i>Modernizm</i>	<i>Postmodernizm</i>	<i>Modernizm</i>	<i>Postmodernizm</i>
Yeni deneyimler	Yeniden kabullenmeler	Bileşimci	Toparlayıcı
Karşı çıkıcı	Nötr ya da kabulcü	Yaratı(üreti)	Pastiş(türeti)
Gelenek karşısında aktif	Gelenek karşısında pasif	Kendi içinde homojenliğe	Genelde heterojenliğe
Yorumcu	Yansıtmacı	Dünyadan sanata	Sanatçıdan sanatçıya
Ya öyle ya böyle	Hem öyle hem böyle	Merkezi	Merkezkaç
Mantiki tutarlılık	Retorik	Ülkesel	Küresel
Bilme - inanma	İnanma - bilme	Karmaşığın amaçlı açıklığı	Karmaşıklığın amaçlı muğlaklığı
Hakikat (verite)	Gerçeklik (realite)	Kitsch düşmanı	Kitsch’e hoşgörülü (yatkın)
İmge	Simge	Sürekli Yenilik	Eskideki yenilik yenilikçiliği

<sup>109</sup> Stephen Little, *...izimler Sanatı Anlamak*, YEM Yay., İstanbul, 2010, s. 131.

<sup>110</sup> Hulki Aktunç, “Postmodern Buradan açıklanabilir mi?”, *Varlık Dergisi*, Kasım 1991, sayı 1022,S. 16-17.

Süreç	An, anlar	Oyundan yapıda	yapıttan oyuna
Zaman	Mekân	Oyundan kural çıkar	Kural yoktur ki oyun olsun
Bilgisayar	Bilgisayar	Bilimler	Bilgiler
Politik anlayış	Paraix ilişkileri	Meta (arapçası)	Meta (grekçesi)
Ethik	Pragma	Kurumlar	Kurgular
Çözümleme	bağdaştırma	35 mm sinema filmi/kısa film video	recording/videoclip
Kültür bilinç sorunudur	Kültür yaşantı biçimleridir	Leica	Polaroid
Yeni yapısal öğeler	İkame edici öğeler	Protest	Newage
Yenilenme	Nostalji	Freud	Reich
Tarihsel bilinç	Tarihle düşüp kalkma	Adorno	Marcuse
Analog-dijital	Dijital-analog	Politik politika	politik depolitizasyon
Demiryolları	Otoyollar	İç, dinamikleşmiş	Dış dinamik
Bütünsellik	Parçalık	(ihraç edilemiyor)	(dayatılıyor, ithali serbest)
Biriciklik	Yineleme	Amacı kendi dışında	Amacı kendi içinde
Bir şeyi imler	Kendisini bir şeye imler	Cinecitta	Disneyland
Estetik	Antiestetik	Peter Gabriel (önceki)	Peter Gabriel (şimdiki)
Tercihçi	toplayıcı, devşirici	Argo	Yeni Esperanto
Gelecekçi	(düncü)-bugüncü	Cam	Ayna
Dinsiz (genelde)	Dincil (genelde)	Yazı/im	Piktogram
Bitmemiştir	hep başlamaktadır	Yasalar	Uygulamalar
İçerilmiş (gizil)gücü var	Görünen güç saltıktır	Doğru/yanlış	Etkili/Etkisiz
Avrupa	Amerika	Yıkıcı/yapıcı	Parçalıyıcı/kolajcı
Joyce	Borges	Önerici	Varsayıcı
Bugün gelecek karşımızda	Geçmişin türettiği bugüneyiz	‘Dünya nedir?’	‘dünya nedir?’nedir?
Kişisel usuplar	Kişisel ‘kişisel usup’ taktikleri		

Özellikle Mimari ile kendini gösteren postmodernizm 1980’lerde görsel sanatlarda da karşımıza çıkmaya başlamıştır. Görsel sanatlarda postmodernizm, Yeni Kavramsalcılık’la birlikte. “*Postmodernizm’in etik denektaşı canlandırıcılıktır, hiçbir toplum ya da kültürün ötekinden daha önemli olmadığı inancı vardır. (...)Postmodernizm, ekonomik ve toplumsal güçlerin, bu gücü bireylerin ve bütün kültürlerin kimliklerini biçimlendirerek kullanmasını da inceler.*”<sup>111</sup>

Sanatın ekonomik gerçeklerle olan zorunlu ilişkisine pek çok örnek vardır. Bu da kendini en çok, çok uluslu şirketlerin yönetiminde olan “yeni mimari”de göstermektedir. Postmodernizmin tartışıldığı ilk alan da mimaridir. Bunun nedeni de

<sup>111</sup> Stephen Little, *...izimler Sanatı Anlamak*, YEM Yay., İstanbul, 2010, s. 131.

Rob Krier, Robert Venturi, Michael Graves ve Frank Gehry gibi mimarların, Le Corbusier, Gropius ve Van der Rohe'nin uluslararası modernist mimari biçiminde olan eserlerini eleştirmeleri ve bununla birlikte "postmodern" olarak adlandırılan eserler gerçekleştirmeleridir. Postmodern dönemde görülen sanatsal eğilimlerin tümü, belli bir mecraya ilişkilendirmeden, resim heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi değişik ifade biçimleriyle yeni bir kavramsal sanat anlayışını meydana getirmişler, tek bir sanat dalının örneğin resmin diğerlerine egemenliğine son vererek, disiplinlerarası ve çoklu bir bakış açısını benimsemişlerdir.

Bilindiği gibi "Postmodern" kavramının 1950'lerin sonlarından itibaren kapitalist kültürün her alanında ortaya çıkan eğilim ve akımları kuşatan kavramsal bir anlam olarak kullanılmasında; Jean François Lyotard'ın 1979 yılında yazdığı "*Postmodern Durum*" adlı eserinin etkisi oldukça fazladır. Lyotard'a göre modern çağın meşrulaştırıcı "büyük anlatıların" ve insanlığın bilim aracılığıyla ilerlediği yolundaki modernist inancın sonudur.<sup>112</sup> Bu bakımdan değerlendirildiğinde sanatsal modernizm sonuna işaret eden postmodernizm, özünde modernizmin nasıl değerlendirildiği ile son derece ilintilidir. "Postmodern" kuramcılarının anlayışına göre postmodern sanat, "iktidarın kurumlarda ve geleneklerde cisimleşmesi sorununu ele alır; sanat yapısının biçim ve üslup bakımından bütünlüğü talebine ve piyasanın eline düşmesini basitçe kabullenmek yerine avangardı ve modernist sanatı eleştiriye tabi tutarak, muhalif sanat pratiğinin biçim ve modellerini yeniden düşünmeye" çalışır. Kavramı kimin daha önce önerdiğinden önce önemli olan modernizmin artık sona erdiğini ve "postmodernizm" sözcüğü ile yeni bir dönemin başladığıdır. Kullanımı son yıllarda artmış olmasına rağmen halen daha, kavrama ilişkin bir görüş birliği sağlanamamıştır.

İngiliz tarihçi Arnold Toynbee'ye göre modern sanat 1. Dünya Savaşı ile sona ermiş ve bunun hemen ardından "postmodern" dönem başlamıştır. Kısacası postmodern dönem 1. Dünya Savaşının bitimi ile 2. Dünya Savaşının başlangıcı arasındadır. Her iki savaş modernist projenin dünyayı kurtarmak için çaresiz kaldığının belirgin göstergeleridir. Ayrıca Amerika'nın dünya egemenliğini ele geçirmesi ve siyasal, toplumsal değerlerdeki değişimlerin gelişiminden kaynaklı Toynbee, eski

---

<sup>112</sup> Ahu Antmen, *20 Yüzyıl Batı sanatında Akımlar*, Sel Yay., İstanbul 2010, s. 275.

kavramların yeni ilişkilerini açıklamakta yetersiz kaldığını düşünmüştür. Ayrıca Toynbee postmodern çağda Aydınlanma etiğinin yıkıldığını ve böylece sorunlu bir döneme girildiğini dile getirmiştir.<sup>113</sup> Anthony Giddens ise postmodernizmi modernizmin ötesine geçmiş bir kavram olarak yorumlamamakta, postmodernizmi modernizmin radikalleşmesi biçiminde değerlendirmektedir.<sup>114</sup>

Postmodernizmin varlığı ile ilgili tartışmalar yapılmaktadır, modernizmin hem devamı hem de reddidir. Ad Reinhardt sanatın gündelik gerçeklikle bağının kalmadığını ve sadece formel çizgi ve renk problemleriyle uğraşmasının gerekliliğini savunmuştur. Bu fikre karşıt bir anlayış olarak görsel sanatlar alanında eklektik, siyasal bakımdan angaje bir montaj olan Judy Chicago (1939)'nun *The Dinner Party* adlı enstalasyonudur ve Reinhardt'ın modernist kalıpların sınırlamalarını aşma amacındadır. Modernizm “formalist” olandan başka akımları da kapsamıştır. Marcel Duchamp'la başlayan postmodernizm, Dada, Sürrealizm, Neo-dada, Pop Sanat ve Kavramsal Sanatla geliştirilen denemeler yapmayı sürdüren bir süreçti.

*Postmodernizm doğayı, özgürlüğümüzün sınırlarını, otoriteye karşı boyun eğme zorluğunu sorgularken içine düştüğü karamsarlık nedeniyle eleştirilmiştir: Çoğu kez eleştirilir ama saldırdığı şeye olumlu bir bakış ya da yeniden tanımlama getirmekte aynı ölçüde başarısızdır.*<sup>115</sup>

Postmodernizm bu yönleriyle oldukça eleştirilere de maruz kalmıştır. Hilton Kramer “yontulmamışın intikamı” diye nitelendirirken medya reklamcılarının, alt sınıfların ve hor görülen insanların bayağı sanatı, tıpkı çok kültürlülük gibi ne pahasına olursa olsun uzak durulan yeni bir barbarlık türü olarak görülmüştür. Postmodernizm de bu görüşle mücadele etmiştir.<sup>116</sup>

<sup>113</sup> Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2010, s. 179.

<sup>114</sup> Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, Çev. Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1994, s. 46.

<sup>115</sup> Stephen Little, *...izimler Sanatı Anlamak*, YEM Yay., s. 131.

<sup>116</sup> Hal Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard*, Çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yay., İstanbul 2000, s. 252.

## 3.2 Postmodern Dönemde Ortaya Çıkan Akımlar ve Heykel Sanatına Olan Etkileri

Postmodern dönemde ortaya çıkan, Pop Art, Yeni Gerçekçilik, Minimalizm, Kavramsal Sanat, Fluxus, Arte Povera, Yeni Dışavurumculuk, Arazi Sanatı ve Yeni İngiliz Heykelciliği gibi akımlar heykel sanatında malzeme, biçim, konu, sergileme ve yöntemler üzerinde modern döneme göre radikal değişikliklere yol açmışlardır. Postmodern dönemde modern sanatın ideolojileri, kuramları ve değerleri farklılaşmış ve değişen değerler ortaya konulan eserler üzerinde etkili olmuştur.

### 3.2.1 Pop Art

20. yüzyılın ikinci yarısında dünya, iki dünya savaşı ve büyük bir ekonomik kriz ile değişen yaşamın yeni ekonomik, kültürel ve sosyo-politik değerlerini deneyimliyordu. Pop Art değişen yaşam biçimi üzerine kurulmuş önemli bir sanat akımı olarak 1950'li yılların sonunda önce İngiltere'de, 1960'lı yıllarda ise A.B.D.'de örneklerini vermiştir.

İngiltere'deki ilk pop art örneği 1956'da Londra'da Whitechapel Art Gallery'de düzenlenen "İşte Yarın (This is Tomorrow)"adlı sergide yer alan Richard Hamilton'ın *Bugünün Evlerini bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?* adlı kolajıydı.<sup>117</sup> Pop art, reklâm estetiğini yeniden üretmiş ve bu sayede Amerikan tüketim kültürüne referans olmuştur. Bu referans, Duchamp'ın hazır nesnelereki düşüncesinin tekrarı gibi yorumlanmaktadır.<sup>118</sup> New York'taki ise Claes Oldenburg'un *Sokak* adlı, performans sanatı ile de ilişki kuran fotoğraf çalışmaları olarak kabul edilir. Bu yapıtta, insan, araba ve çeşitli eşyalardan oluşmuş bir çevre kullanılmıştır.<sup>119</sup> Eduardo Paolozzi'nin 1947 tarihinde gerçekleştirdiği *Zengin Bir Adamın Oyuncağı Oldum* adlı eseri, bazı eleştirmenler tarafından Popart'ın ilk gerçek örneği olarak kabul edilmektedir.<sup>120</sup>

<sup>117</sup> Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, 2008, İstanbul, s. 159.

<sup>118</sup> Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, İletişim Yay., İstanbul 2009, s. 28.

<sup>119</sup> *Sanat Dünyamız Avantgarde 1945-1995*, Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları ve Kavramları, yıl 20, sayı. 59, bahar 1995, YKY, İstanbul 1996, s. 90.

<sup>120</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Eduardo\\_Paolozzi](http://en.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Paolozzi)



**Resim 27** Eduardo Paolozzi, Zengin Bir Adamın Oyunağı Oldum, 1947, kolaj, Tate Müzesi, Londra, (Kaynak: <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=11350&se archid=8201&tabview=image> erişim 24.03.2012).



**Resim 28** Richard Hamilton, Bugünün Evlerini bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?, 1956, kolaj, 26x24,8 cm, Kunsthalle Tübingen, Almanya, (Kaynak: [http://en.wikipedia.org/wiki/Just\\_What\\_Is\\_It\\_that\\_Makes\\_Today%27s\\_Homes\\_So\\_Different,\\_So\\_Appealing%3F](http://en.wikipedia.org/wiki/Just_What_Is_It_that_Makes_Today%27s_Homes_So_Different,_So_Appealing%3F), erişim 25.03.2012).



**Resim 29** Reuben Gallery'deki "Sokak" performansının çizim afişi, 1960, gazete baskısı, kalem ve mürekkep, 35.2 x 25.4 cm, Claes Oldenburg ve Coosje van Bruggen Koleksiyonu, New York (Kaynak: <http://artnetweb.com/oldenburg/street.html> erişim 27.03.2012).

Tüketim toplumunun sanatçısı, heykeli bilinen yöntemlerden ayırarak, hazır nesne bileşimlerine, çağdaş malzemeye taşımıştır. Heykel bunun sonucunda renk, hareket ve boşluk kazanıp yeni materyallerle şekillenip mekâna açılmıştır. Bunun sonucunda yeni sanat tüketim toplumu ile ilişkisini arttırarak modern doğadan esinlenen halk kültürü; toplum, endüstriyel yönlülük ve modern şehircilik gibi kavramları ele alan İngiltere ve Amerika’da Pop sanat olarak tanımlanan bir anlayışla kendini göstermiştir.

Pop sanatın ortaya çıkışında, endüstriyel gücün oluşturduğu kitle iletişim araçlarının önemi büyüktür. Amerikalı yazar Lucy Lippard, kitle iletişim araçlarının yarattığı kabul edilen “PopArt” akımının “cesur ve vahşi Amerika” fragmanı ile ortaya atılan bir ikon olduğunu ve Amerika’dan önce İngiltere’de çıkan, gençlere yönelik bir anlayış olduğunu belirtmektedir.<sup>121</sup>

2011 yılında hayata gözlerini yuman John Chamberlain’in hurda heykelleri (junk sculpture)’i Pop Art’ın heykel sanatı ile ilişki kurduğu önemli eserlerdir. Tüketim toplumu, zaman içinde asemblaja yeni bir imkân sağlayarak ‘Junk Sculpture’ı (Hurda Heykel) meydana getirir, oluşumunda da şehir yaşamının, endüstriyel üretimin atıkları etmelidir. 2. Dünya Savaşı’nın sonunda Junk Sculpture daha etkinleşir, bunda yeni tüketim toplumunun daha fazla hurda getirmesinin bir etkisi vardır. Özellikle Amerika’da tüketim toplumunun aktif olması, Junk sanatını en fazla bu ülkede etkin kılar. John Chamberlain eski araba parçalarını renklendirerek soyut heykeller gerçekleştirmiştir. Avrupa’da ise bunun benzerini César Baldaccini gerçekleştirir; soyut heykelleri presleyerek, makine çağında yeni ve eski tüm metal birleştirmelerin geleneksel yöntemlerin yerine gelmesini savunur fakat sanatçının asıl amacı, savaş sonrasında oluşan tüketim eylemine gönderme yapmaktadır. Junk Sculpture heykelin kimliğini farklı boyutlara taşımıştır.

---

<sup>121</sup> *Sanat Dünyamız Avantgarde 1945-1995*, Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları ve Kavramları, yıl 20, sayı. 59, bahar 1995, YKY, İstanbul 1996, s. 90.



**Resim 30** John Chamberlain, S, 1959, 43,8x54,6x32,1 cm, Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi, [http://hirshhorn.si.edu/visit/collection\\_object.asp?key=32&subkey=4815](http://hirshhorn.si.edu/visit/collection_object.asp?key=32&subkey=4815), erişim 27.03.2012).



**Resim 31** Cesar, Cesar Retrospektif Sergisi'nden bir görüntü, 2008, Cartier Vakfı, Paris, (Kaynak:<http://www.designboom.com/tools/WPro/images/08augustblogs/ces5.jpg> erişim: 25.03.2012).

Marcel Duchamp'ın fikirlerinin ve eserlerinin Pop Art sanatçıları üzerinde etkisi büyüktür. Junk Sculpture'ın teorik kökenleri aslında Dada akımına kadar götürülebilir. Junk Sculpture bu bağlamda Dadaist amacı ve yöntemleri benimseyerek savaş sonrası farklılaşan toplumsal değerleri ve etken bir güç haline gelen medyayı inceleyip, Amerika'nın zengin imgeler dünyasına yerleştirmiştir.<sup>122</sup>

Sanatçı Claes Oldenburg ise belirgin bir şekilde Pop anlatıma bağlı kalmıştır. Heykellerinde tema olarak, Amerikan insanının tükettiği hamburger, dondurma, pasta gibi popüler yiyecek maddeleri, sigara izmaritleri, yatak odası mobilyaları, klozet kapağı, telefon, daktilo, elektrik düğmesi gibi günlük kullanım nesnelere yararlanmıştır. Sanatçı, dev yumuşak hamburger heykelleri ile boyut, malzeme ya da çevrenin değişmesiyle farklı kimliklere bürünen bir biçimi keşfetmek için gündelik objeleri kullanmıştır. Bu heykellerin sembolik bir işlevleri vardı ve heykeldeki formel ölçüler bu çalışmalara uygulanamıyordu çünkü ait oldukları değerler sistemi tümüyle metaforlara ve çağrışımlara dayanıyordu. Ayrıca Oldenburg'ın çalışmalarında, örtülü bir ironi ve erotizm mevcuttur.<sup>123</sup>

<sup>122</sup> Ahu Antmen, a.g.e., s. 165.

<sup>123</sup> Edward Lucie-Smith, *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, Akbank Yayınları, İstanbul, 2004, s. 285.



### 3.2.2 Yeni Gerçekçilik

1950’li yıllarda Dadaizm’i yeniden ortaya çıkaran sanat akımlarına rastlanmaya başlanır. Bu akımların ortak noktaları neo-dadacı olarak nitelenmeleri, yeni yüzyılın yeni estetiğini gündeme getirmeleridir.<sup>124</sup> Avrupa A.B.D.’deki Pop Sanatı ve yeni yaşam biçimlerine önce büyük bir tepki gösterir, pop sanat olarak algılanmaz, hatta Vatikan bir süre pop eserleri yasaklar. Ancak zamanla Avrupa’da da pop kültürünün etkisi “Yeni Gerçekçilik” olarak belirir.<sup>125</sup>

Bu akımlardan Yeni Gerçekçilik 26 Ekim 1960 tarihinde, Pierre Restany, Yves Klein, Arman (Armand Pierre Fernandez), François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Rayyse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely ve Villeglê’nin katılımı ile kurulmuştur. Sanatsal iddialarını “*gerçeğin algılanmasına yeni yaklaşımlar*” olarak ortaya koymuşlardır. Gruba daha sonra, Cêsar, Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle, Descamps ve Christo gibi sanatçılar da katılmışlardır. Ancak grup sanatçılarının ortak tavırları Şubat 1963 tarihinde “II. Nouveau Réaliste Festivali”nin ardından son bulmuştur.<sup>126</sup>

Akım, çağdaş dünyanın önemine vurgu yaparak onu yaratıcı süreç ve eyleme dâhil etme amacı taşımaktadır. Sanatçıların ele aldığı konular, varoluş, dünyaya bakış açısı, karşı çıkış, gelip geçiciliğin bilinci, teknolojiden faydalanma, yaşanan anın sahiplenilmesi ve günlük hayatın şiirselliğidir.<sup>127</sup>

Yeni Gerçekçilik akımının önemli sanatçılarından Yves Klein resimlerine tuval ile aynı renkte süngerleri yerleştiriyordu. 1956 yılında Klein mavinin tek renk olarak kullanıldığı son derece yoğun ve zengin bir mavi tonunda resim dizilerine başlamıştır. Ressam sonunda “Uluslararası Klein Mavis”i olarak bu rengin patentini almış ve çeşitli nesnelere uygulamıştır. Sanatçı 1958 yılında Paris’teki Iris Clert sergisinde *Le Vide (Boşluk)* adlı bir sergi açmıştır: Galerinin pencereleri maviye, içi beyaza boyanmış geri kalan her yer bomboş bırakılmıştı. Son olarak, aralarında

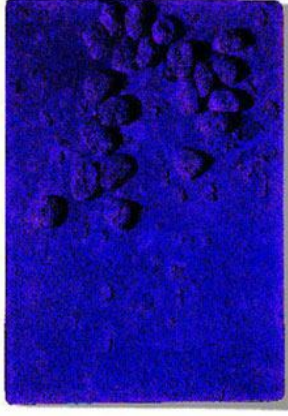
<sup>124</sup> Ahu Antmen, a.g.e., s. 175.

<sup>125</sup> Cemile Kaplan, *Çağdaş Sanat Ortamında Resmin Heykelleşmesi, Heykelin Resimleşmesi Eğilimleri*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2002, s. 97.

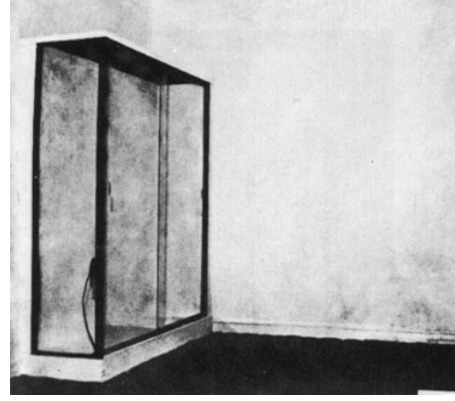
<sup>126</sup> Semra Germaner, *1960 Sonrasında Sanat*, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 18.

<sup>127</sup> Semra Germaner, a.g.e., s. 19.

*Skoob Kuleleri* (Skoob, books yani İngilizce kitap sözcüğünün tersten okunuşu)'nin de olduğu kitap heykelleri yapmış, sonra bunları törenle yakarak imha etmiştir.<sup>128</sup>



**Resim 32** Yves Klein, Re No. 15, 1960, tuval üzerine karışık teknik, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Almanya. (Kaynak: <http://www.yvesklein.de/images/yblue.jpg>, erişim 25.03.2012)



**Resim 33** Iris Clerit, La Vide (Boşluk), 1958, Yves Klein tarafından çekilen fotoğraf Galerie Iris Clerit'te sergilenmiştir. (Kaynak: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Le\\_Vide.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Le_Vide.jpg) erişim 28.03.2012).

Yeni Gerçekçi sanat içinde yer alıp önemli heykel çalışmaları yapmış olan bir başka isim de Cêsar'dır. 1960 tarihinde üne kavuşan Cêsar, Pierre Restany tarafından Yeni Gerçekçilik Grubuna dâhil edilmiştir. Sanatçının yönlendirilmiş hazır yapımları, Minimalist'lerin endüstriyel küplerinin ön çalışmaları olarak kabul edilmektedir. Cêsar, otomobil hurdaları ile gerçekleştirdiği *Kompresyon* heykelleri ile ün yapmıştır. Sanatçının bu eserleri meta kültürünün, bu kültürün tüketilmesi ve israf edilmesinin eleştirileri olarak algılanabilir, başka bir bakış açısı ile de makinelerin hayati rolüne işaret edilmesi şeklinde değerlendirilmektedir.<sup>129</sup> “*Yeni bir doğa anlayışı. Çağdaş sanayi, mekanik, tanıtmacı doğamız... Herkesin bildiği şey, döküntü mal ve seri eşya, olağanlıkların hiçliğinden, ölgünlüğün egemenliğinden kurtarılıyor.*”<sup>130</sup>

<sup>128</sup> Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Sadi Öziş- Cevat Çapan, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2009, s. 332.

<sup>129</sup> Edward Lucie-Smith, a.g.e., s. 212.

<sup>130</sup> Michel Ragon, *Modern Sanat*, çev. Vivet Kanetti, Hayalbaz, İstanbul, 2009, s. 119–120.

Yeni Gerçekçi sanat akımının heykel sanatına yeni kavramlar sunan bir başka ismi de İsviçreli heykeltıraş Jean Tinguely'dir. Sanatçı toplumun ve çağın teknolojiye olan aşırı merakını heykelleri aracılığı ile hicvetmiş ve kendi kendini yok eden kinetik heykeller tasarlamıştır.<sup>131</sup>



**Resim 34** Jean Tinguely, Proletkunst No. 4, 1989, demir, tel, elektrik motoru, çimento, domuz kafatası, inek çenesi, ağaç dalı, elektrik bandı, 132,1x101,6x81,3 cm, özel koleksiyon, (Kaynak: [http://www.artnet.com/artwork\\_images\\_425324282\\_503289\\_jean-tinguely.jpg](http://www.artnet.com/artwork_images_425324282_503289_jean-tinguely.jpg), erişim 27.03.2012).

Yeni Gerçekçilik akımı uzlaşmaz sanat tavırlarının başlangıcı konumundadır. Uygulamanın zararı pahasına, düşünce ve fikirlerin ön plana çıkarılması kavramsal sanatın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sanatçının tüm dünyaya sahip çıkma isteği ve onu kendine mal etme isteği resim ve heykeli ayrıcalıklı teknikler olmaktan çıkarmıştır. Bu akım ayrıca Process-Art'ın da öncüsüdür. Process-Art'ta sanat ve hayat ayrılmaz birer parçadır ve sanatçının yaşamı başlı başına bir sanat olarak kabul edilir.<sup>132</sup>

<sup>131</sup> Ahu Antmen, a.g.e., s. 178.

<sup>132</sup> Semra Germaner, *1960 Sonrasında Sanat*, Kabalı Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 22.

### 3.2.3 Minimalizm

New York sanat dünyasında 1963–1965 yıllarında Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin ve Carl Andre gibi sanatçıların düzenlediği sergiler ile tanınmaya başlayan sanat akımı Minimalizm'dir. Minimalizm'in yeni bir sanatsal anlayış olarak söz edilmesinde, 1966 tarihinde, New York'ta Musevi Müzesi'nde açılan *Ana Yapılar: Genç Amerikan ve İngiliz Heykeltıraşları* sergisi ile uluslararası bir hareket olarak kabul edilmişlerdir.<sup>133</sup>

Minimalist sanatçılar 'üç-boyutlu nesnelere' kurgulamakla ilgilenmişlerdir. Akımın önemli sanatçılarından Donald Judd 1965 yılında yayımladığı bir makalede, resim ya da heykel olmayan üç boyutlu yapılara "spesifik nesne" diyerek bir tanım getirmiş, minimalist yapıtları resim ve heykelden ayırmıştır. Resmin duvara asılan bir dikdörtgen yüzey olarak başlı başına bir şekil oluşturduğunu ve bu şeklin sanatsal ifadeyi sınırladığını öne sürmüştür. Judd'a göre sanat yapıtının resmin geleneksel şeklinin sınırlarından kurtulması, ona gerçek espasın kapılarını açmıştır. Minimalistlere göre gerçek mekanı kullanmak, başka bir deyişle espasın kendi içinde olmak boyanın yüzey üzerinde yarattığı mekan yanılsamasından, yani espas duygusundan çok daha heyecan vericidir.<sup>134</sup>

Minimalist sanatçılar sanatsal kategoriler yani resim ve heykel gibi ayrımlar yerine spesifik nesne olarak kategorilerin birleştiği bir tanım kullanmayı tercih etmişlerdir. Minimalizmin spesifik nesnesi ne resim ne de heykel olarak yeni bir sanatsal kategori önerisi getirirken, tarihsel süreçte öncesiz değildir. Spesifik nesne tarihsel olarak Maleviç'e gönderme yaparken sanat nesnesinin salt kendiliği içinde algılanmasını önerir. Amaç endüstriyel malzemeyi ham hali ile kullanmak ve göstermek, malzemeyi kendinden başka bir şeymiş gibi sunmaktan kaçınmak, "biçimi belirleyen işlevdir" söylemini "beğenilerimizi şekillendiren gereksinimlerimizdir" söylemine dönüştürür. Bu bağlamda Rus Konstrüktivistleri ile ilişki kurarlar.<sup>135</sup> Bilakis standart, tekrarlanabilir birimleri endüstriyel; el yapımı

<sup>133</sup> Amy Dempsey, *Modern Çağda Sanat Üsluplar Ekoller Hareketler*, çev. Osman Akınhay, Akbank Yayınları, İstanbul, 2007, s. 236.

<sup>134</sup> Ahu Antmen, a.g.e., s. 182.

<sup>135</sup> Ahu Antmen, a.g.e., s. 183.

olmayan üretimi ve nesnenin çevresiyle olan ilişkilerini vurgulaması açısından Biçimcilik'ten uzaklaşırlar.<sup>136</sup>

Minimalistlere göre sanat eseri sadece kendini çağrıştırmalı ve eser her türlü görsel olmayan çağrışımdan arındırılmalıdır. Minimalist akımın bu tavrını, indirgemeci tavrı ile ilk kez Rus ressam Kazimir Maleviç'in beyaz zemin üzerine yerleştirdiği 'Siyah Kare'de ifade etmiştir. Maleviç bu çalışmasıyla, Vladimir Tatlin ve Aleksandr Rodçenko gibi konstrüktivistlerin biçimle işlevi ayrı tutmayan yaklaşımlarından ayrılarak, sanatın işlevsellikten uzak, belli nesnelere gösterme, temsil etme uğraşısında olmadan, sadece kendisi için var olması gerektiğini dile getirmiştir. Minimalizm, bu anlayışın doruk noktasını oluşturmuştur.<sup>137</sup>

Minimalistler, sergiledikleri nesnelere kütleyle değil boşluğu yonttuklarını belirtmiş, Minimalizm ile beraber mekânın fiziksel boşluğu heykelin bir unsuru haline almış ve izleyici eserle paylaştığı mekânın farkına varmıştır. Eser, sahip olduğu varlık, kendisi, izleyici ve çalışmacıyla ilişkiye girilen koşullar arasında kurulan ilişkinin ürünüdür. Minimalistler, bir kare, dikdörtgen ya da dairenin temel formlarının izleyicide kaçınılmaz olarak belirli duygular uyandırdığını savunmuşlardır. Minimalist akımda heykel yapımının biçim olarak yalınlaştırılması, hazır malzemenin kullanılması ve sanatçının kişisel izlerini bırakmaması ortak özellikler olarak sayılabilir. Minimalist heykellerin çoğu, aynı malzemenin, nesnenin ve boyutların tekrarından oluşmaktadır.

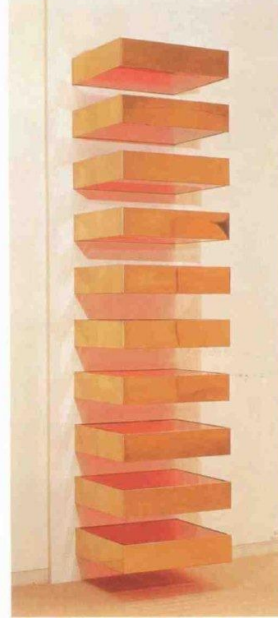
Akımın önemli sanatçılarından Donald Judd hemen hemen bütün eserlerinde açık kutu yapısının yanı sıra tekrar eden geometrik birimler ve renkleri de kullanmıştır. 1966 tarihinde gerçekleştirmeye başladığı modüler düzenlemelerinde, birbirinin aynısı olan eşit aralıklarla gerçekleştirdiği çalışmaları bulunmaktadır. Judd'un çalışmalarında bulunan "bir şeyin takip eden başka bir şey" olarak adlandırılan anlayış, Avrupa sanatıyla bir tuttukları ilişkiyel oluşumdan kaçmak için bir yöntemdir. Judd, ilişkiyel oluşuma neden karşı olduğunu şöyle açıklar:

---

<sup>136</sup> Nancy Atakan, *Arayışlar*, Yapı Kredi Yayınları İstanbul, 1998, s.19.

<sup>137</sup> Ahu Antmen, a.g.e.s., s. 181.

“Onlar bir felsefeye bağlı: akılcılık, akılcı felsefe... Tüm o sanat, önceden hazırlanmış önsel sistemler üzerine kuruludur, şu anda dünyanın nasıl bir şey olduğunu keşfetme yolu olarak itibarı oldukça düşük, belirli bir tip düşünce ve mantık ifade ederler.”<sup>138</sup>



**Resim 35** Donald Judd, İsimsiz, 1969, (Kaynak: Amy Dempsey, *Modern Çağda Sanat*, Akbank Sanat Yay., İstanbul, 2007, s.236)

Donald Judd, mekan ile ilişki kuran eserlerine dair sanatsal görüşüne göre üç boyutun gerçek mekan olduğunu yanılsamacılıktan ve düz mekandan kurtardığını belirterek, içeride ve etraftaki mekana işaret verip, renk kattığını, resmin hiç bir sınırı kalmadığını vurgulamıştır.

Carl Andre 1960'tan sonra heykellerinde endüstriyel araçlarla işlenmiş malzemeleri kullanmaya başlamıştır. Bu malzemeler monte edilmemiştir, sadece bir araya getirilmiştir. Diğer Minimalistlerin aksine üç-boyutlu yapıtlarına 'heykel' demeyi ısrarla sürdürmüş, çoğunlukla yerde sergilediği düzenlemelerinde; “biçim olarak heykel/Yapı olarak heykel/Mekân olarak Heykel” fikrinden esinlenmiştir. Eserleriyle sadece heykel sanatının değil, heykelin sergilendiği mekânların tekrar

<sup>138</sup> Rosalind E. Krauss, *Passage in Modern Sculpture*, The MIT Press, London, 1999, s.244.

tanımlanmasını ön gören sanatçıyı tarihsel süreçte modern heykelin geçirdiği evrelerin bir aşaması olarak değerlendirmek mümkündür.<sup>139</sup>

Carl Andre yüksekliği azaltarak yer heykeli adını verdiği bir tarzla, illüzyona kesinlikle yer vermeden, bir dizi düz plakaların yerde basitçe sıralanmasından oluşan çalışmalarında, mekânı bölmeden bir değişim yaratması söz konusudur. Eserlerinin her biri aynı malzemenin ve boyutların tekrarından oluşur.<sup>140</sup>

Carl Andre, İngiltere’de, 1972 tarihinde, Tate Modern’de sergilenen 120 ateş tuğlasından oluşan “Eşdeğer” adlı eseri ile belli başlı endüstriyel malzemelerin zahmetli çabalarla bir müzeye yerleştirilmesinin onlara yeni bir kimlik kazandırabileceğini savunmaktaydı. Andre’nin bu çalışması John Cage’in ifade, “baktığımız her şeyin dikkatimize değer olduğunu gösterme yeteneğidir”.<sup>141</sup>



**Resim 36** Carl Andre, Equivalent VIII (Eşdeğer VIII), 1978, (Kaynak: Amy Dempsey, *Modern Çağda Sanat*, Akbank Sanat Yay., İstanbul, 2007, s.238).

<sup>139</sup> Ahu Antmen, a.g.e., s. 184.

<sup>140</sup> Semra Germaner, *1960 Sonrası Sanat*, Kabalcı Yayınevi İstanbul, s.43

<sup>141</sup> David Batchelor, *Movement in Modern Art-Minimalism*, Tate Gallery Publishing, London, 1997, s. 60.

Amerikan Minimalist heykeltıraş Dan Flavin, Tatlin ve Malevich'ten esinlenerek, mekânı strüktüre etmek amacı ile farklı boyutlarda ve farklı renklerde neon lambalarıyla çalışmalar gerçekleştirmiştir. Sanatçı böylelikle mekânın sınırlarını belirleyerek, mekânı örgütler ya da mekân için görsel bir olgu yaratmıştır. Özellikle de “*Pink and Gold*” (1968) gibi floresan ışığından eserleriyle tanınan sanatçı özgül Minimalist anlayışının yansıması olarak, bu çalışmalarda nesneyi tek başına temsil ediyordu. Flavin “sembolize etmek gittikçe küçültür, önemsizleştirir.” diyerek minimalizm hakkındaki fikirlerini 1967de ifade etmiştir. Ayrıca sanatçı, Constantin Brancusi'nin *Endless Columns* adlı eserinden etkilenerek, sanatçıya ithafen 45 derece açıyla asılmış olan tek bir sarı neon tüp olan *Diagonal of May 25* (1963) adlı eserini gerçekleştirmiştir. Sanatçının eserleri Brancusi'nin heykellerinin aşkın halidir ve entstalasyonları “kutsal karakterler”i yansıtmaktadır. Judd ile kesiştiği nokta renktir.<sup>142</sup>



**Resim 37** Constantin Brancusi, *Endless Column Version 1* (Bitmeyen Sütun Versiyon 1), 203,2x 25,1x24,5 cm, Mary Sisler Hediyesi © 2012 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris (Kaynak: [http://www.moma.org/collection\\_image\\_s/resized/745/w500h420/CRI\\_211745.jpg](http://www.moma.org/collection_image_s/resized/745/w500h420/CRI_211745.jpg), erişim: 25.03.2012).

**Resim 38** Dan Flavin, *the diagonal of May 25*, 1963 (to Constantin Brancusi/Constantin Brancusi'ye), 1963, <http://www.artnet.com/Images/magazine/reviews/cassidy/cassidy8-4-3.jpg>, erişim: 25.03.2012).

<sup>142</sup> Amy Dempsey, a.g.e., s. 237-238.



Her iki sanatçı da piyasadaki ticari renkleri kullanmalarına rağmen Flavin'in renkleri düzlemsel ve lokal olmaktan çok çizgisel ve atmosferiktir. Biçimi anıtsallaştırmakla, biçimle mekânsal ilişkiler yaratmanın farklı bir yoludur, bu tarz çalışan sanatçılar arasında David Smith, Ronald Bladen, Robert Morris ve M. Steiner bulunmaktadır. Eserin ham bir yapılanmaya indirgenmesi ile sadelikle 'heykel' ilk bakışta kolaylıkla algılanabilmektedir. Bunun yanı sıra yoruma açık herhangi bir detayın bulunmayışından ötürü formu algılamak oldukça kolaydır.



**Resim 39** David Smith, Cubi XXIII, 1964, paslanmaz çelik, Stainless steel, 193.7 x 439.1, 81.3 cm at LACMA (Kaynak: [http://museum.foxajans.net/10\\_files/231151\\_2050101932595\\_1245876901\\_32489905\\_6492810\\_n.jpg](http://museum.foxajans.net/10_files/231151_2050101932595_1245876901_32489905_6492810_n.jpg), erişim 15.04.2012)

Sol Le Witt'in eserleri kısmen gizlenmiş olarak uzay-içinde-uzay mantığını içerir. Sanatçı 1965'te ilk modüler küp anlayışını uygulamış, dış yüzeyi eserlerinde kullanmaktan vazgeçmiştir. Yalnız sadece dışsallık uğruna iç alandan vazgeçmemiş, fazlalıkla doğrusal bir biçime yönelerek iç ve dış arasındaki ayrımı ortadan kaldırmıştır. Dönemin heykel anlayışını değerlendiren Norbert Lynton'un yorumları, Sol Le Witt'i anlayabilmek için bize ışık tutabilir.

*“Artık bir heykelin fiziksel özellikleri, salt kaçınılmaz olan bir gerçektir ve yapının uyandırdığı tepkide çok az rol oynar. Başka bir deyişle, bir heykelin dış görünüşü, boşlukta yer alan bir biçim olarak varlığı, o heykelin en az güvenilir yanını oluşturur. Biçim, yerleştirme düzeni ve kullanılan malzemeye geçici, eğreti bir görünüm verilmiştir. Bu nedenle seyirci olarak heykelin başka*

yanlarıyla meşgul olmaya zorlanırsınız. Artık değerlendirmede 'ne' sorusu değil, 'neden' sorusu ağırlık kazanmıştır.”<sup>143</sup>

Dönemin heykelini şekillendirmede “neden” sorusu etkin olmuş ve eserlerin kavramsal anlayışı ön plana çıkmaya başlamıştır. Sol Le Witt de 1967 tarihinde, metinsel ya da ‘maddi olmaktan çıkan’ çalışma formları ile ilişkilendirilen bir niteleme olarak ‘Kavramsal Sanat’ deyimini ortaya atmıştır. Sanatçının üç boyutlu eserleri bilimsel bir gelişmeyi ve neredeyse matematiksel bir anlayışı görselleştirmiştir. Le Witt’e göre “Eğer bir sanatçı düşüncesinde derinleşmek isterse keyfe ve rastlantıya bağlı kararlar olabildiğince sınırlanmalı, kapris, beğeni ve özentiler sanatsal uygulamanın dışında tutulmalıdır.”<sup>144</sup>

Sanatçının 1972’de gerçekleştirdiği eserinde emaye kaplı alüminyum çubukları basit bir küp formu elde edecek biçimde birleştirmiştir. LeWitt’in amacı, eserin izleyicinin algısı aracılığı ile yaratılmasıdır. Eseri değerlendirecek birbirinden farklı nesnel yorumlar elde etme fırsatı, sanat nesnelere, sanatçının kişisel deneyimlerini ifade ettiği ya da ortaya çıkardığı yönündeki yerleşik inanca meydan okumuştur.



**Resim 40** Sol LeWitt, Open Cube (Açık Küp), 1968, alüminyum üzerine lake, 105x105x105 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Almanya, (Kaynak: Stephen Farthing, *Art The Whole Story*, Thames & Hudson, Londra, 2010, s. 521).

**Resim 41** Sol LeWitt, İki Açık Modüler Küp/Yarısı Çıkarılmış, 1972, Tate Modern, Londra, (Kaynak: Stephen Little, ... *izimler*, YEM Yayın, 2. Baskı, s. 133).

<sup>143</sup> Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2009, s.315.

<sup>144</sup> Semra Germaner, *1960 Sonrası Sanat*, Kabcacı Yayınevi İstanbul, s.44.

Minimalizm'in katı biçimciliğine karşın daha serbest bir biçimciliği tercih eden, el becerisini Minimalistler kadar yadsımayan anlayışlar olmuştur. Bu sanatçılar arasında olan Robert Morris'in heykelleri asılmış kendi ağırlıkları aracılığıyla şekil kazanan keçe parçalarından oluşmuştur. Maddenin kendi şeklini bulmasına izin verme yönündeki başka bir eğilim de Alman asıllı, Amerikalı Eva Hesse'nin eserlerinde de gözlenmiştir. Sanatçının ağlardan, sicim düğümlerinden oluşan, genellikle sakız ve fiberglas gibi farklı malzemelerle birleştirilmiş eserleri, değişmeceli ve psikolojik göndermeleri olan eserlerdir. Bu eserler formla ilgili bir anlayışın yanı sıra, melankoli ya da kederi yansıtan zihinsel bir durumu da yansıtmışlardır. Bu eserlerde Minimalizm'in kesin çizgileri etkisini yitirmiş, özellikle Hesse de, minimalizmin mekân değerlendirme anlayışının aksine, galeri ortamına karşı çıkışı söz konusudur. Eserlerde ağırlıklı olarak sıradan malzemelerin kendiliğinden şekil bularak yerleştirilmiş olması anti form anlayışının eserleridir. Sanatçının gerçekleştirdiği düzenlemeler tesadüflerin sonucudur ve bu basit malzemelerin verdiği izlenim eskilik, fakirlik ve kirliliktir. Böylelikle eserler fiziksel varlığından farklı olarak, izleyici üzerinde bıraktığı düşünsel ve duygusal etki yaratır. Burada eserin estetik ve formundan çok anlamı ön plana çıkmaktadır. Böylelikle artık heykel sanatı, düşünselliğe doğru bir yol almaktadır. Minimalist eserlerde düşünce uygulamanın önüne geçmiş, başlı başına bir sanat eseri olmaya başlamıştır.



**Resim 42** Robert Morris, İsimlessiz, 1965-71, ayna, cam ve ahşap, 91,4 x 91,4 x 91,4 cm, Tate Modern, Londra © ARS, NY and DACS, London 2002 (Kaynak: [http://www.tate.org.uk/collection/T/T01/T01532\\_8.jpg](http://www.tate.org.uk/collection/T/T01/T01532_8.jpg), erişim 25.03.2012).



**Resim 43** Eva Hesse, Tomorrow's Apples (5 in White), 1965, pano üzerine mine, guaj ve karışık teknik, 65,4x55,6x15,9 cm, Tate Modern, Londra (Kaynak:

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=6198&searchid=10931> erişim: 25.03.2012).



**Resim 44** Eva Hesse, İsimlessiz, 1970, (Kaynak Julian Bell, *Sanatın Yeni Tarihi*, Çev: Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna, NTV Yayınları, 2009, s. 435.).

1980'li yıllar itibari ile Minimalizm'in sağlığı ve entelektüel niteliği demode olarak nitelendirilmiştir. Ancak buna rağmen akımın bazı özellikleri yeni kuşak sanatçıları etkisi altına almıştır. Minimalizm, bağlamın etkilerine ve izleme deneyiminin teatrallğine odaklanmasıyla Kavramsal Sanat, Performans Sanatı ve Enstalasyon Sanatını dolaylı ama güçlü biçimde etkilemiş ve Postmodernizm'in yükselişine uygun bir zemin sağlamıştır.<sup>145</sup>

### 3.2.4 Kavramsal Sanat

Sanat nesnesi yerine düşüncüyü önemseyen kavramsal sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb. "taşıyıcı araçlar" kullanarak sanatın geleneksel tanımı ve biçimini, 1960'lı yıllarda tekrar önem kazanan Marcel

<sup>145</sup> Amy Demsey, *Modern Çağda Sanat, Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, Akbank kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul, 2007, s.239

Duchamp'nın izinde, sorgulamışlardır. 1960'lı yıllarda sanat ortamına damgasını vuran Kavramsal Sanatın düşünsel temelleri, Duchamp'nın *Çeşme'si*, Moot Works adında bir dükkandan satın alınan, seri üretilmiş bir pisuardır. Kavramsal Sanat özünde yeni bir yaşam biçimi olarak tanımlanabilir. Eleştirel bir yaklaşımla kendisini, çevresini ve yaşamı sürekli sorgulayan, hızlı teknolojik değişimleri ya kullanan ya da tamamen reddeden, bu amaçla geleneksel sanatın sınırlarını ve boyutlarını değiştirme amacı olan sanatçıların görüşleri çağdaş düşünce ile temel bulmuş ve bütünleşmiştir.<sup>146</sup>

Sanat olgusunu geniş bir kavram olarak ele alan sanatçıların çoğu ilk zamanlarda Amerikalı olmasına rağmen hareketin giderek yaygınlaşması, bu sanatın uluslararası bir nitelik kazanmasını sağlamıştır. Avrupa'da Becher, Darboven, BMPT Grubu (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni), İngiltere'de "Art and Language" gibi önemli gruplar Kavramsal Sanatın uluslararası nitelik kazanmasında önemli role sahiptirler.

İngiltere ve New York'ta etkin olan "Art and Language" kısa sürede Kavramsal Sanat çalışmaları açısından diğer gruplara nazaran daha öne çıkmıştır. Terry Atikson, David Bainbridge, Michael Balwain, Harold Hurrell'den oluşan grup, sanat dilini araştıran "Art & Language" adlı dergiyi çıkararak faaliyetlerine başlamışlardır.

Amerikalı sanatçı Joseph Kosuth da derginin editörlüğünü yapmıştır. Sanat anlayışını irdeleyerek dilbilimsel açıdan çözümlenmeye çalışmışlar, entelektüel fikir sürecini ele almışlardır. Sanat eserlerini müze ya da galerilerde değerlendirilebilecek nesnelere değil, sözlü dilin sanat için geçerli olduğunu düşünmüşlerdir ve dergilerinde bilim, felsefe ve göstergebilimin terminolojisinden faydalanarak çeşitli denemeler yayınlamışlardır. Kosuth, sanat alanını dil olarak araştırdıktan sonra "antropolojik" olarak adlandırdığı sanat anlayışına yönelmiş, nesne linguistik tarifi yerine geçer ve dış dünya ile doğrudan ilişki kurar. Kosuth'un bu kuramcı ve köktenci anlayışı ile Art and Language Grubu'nun anlayışı paralellik göstermektedir. Kosuth'un çalışmaları kavramsal sanatın linguistik, düşünsel özelliğini en iyi biçimde anlatan çalışmalardır; sanat dilinin analizini gerçekleştirir. Sanatçının, 1965 tarihinde sergilediği, *Bir ve Üç Sandalye* adlı eserinde, gerçek bir tabure, taburenin fotoğrafı

---

<sup>146</sup> Semra Germaner, *1960 Sonrasında Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 47.

ve tabure sözcüğünün sözlük tanımı bulunmaktadır. Sanatçının linguistik araştırmaları ve sanat dilinin analizi üzerine yoğunlaşması bu eseri ile başlamıştır.<sup>147</sup>



**Resim 45** Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965, ahşap katlanan sandalye, sandalyenin duvara asılmış fotoğrafı, “chair” (sandalye) kelimesinin sözlük anlamının büyültülmüş fotoğrafı, sandalye fotoğrafı, 91,5x61,1 cm; metin paneli 61x61,3 cm; sandalye 82x37,8x53 cm, MoMA, New York, (Kaynak: Stephen Farthing, *Art The Whole Story*, Thames & Hudson, Londra, 2010, 502-503.)

Kavramsal sanat deyiminin 1960’ların ortalarından itibaren güçlü bir şekilde dillendirilmesi ve yaygınlaşmasında öncelikle Sol Le Witt ve Joseph Kosuth gibi sanatçılar ile Art and Language grubu etkili olmuştur. Özellikle Le Witt’in 1967 ve Kosuth’un 1969 yılında yazdıkları makaleler dikkatleri kavramsal sanatın üzerine çekmiştir. 1910’lu yıllarda şair Apollinaire kavram resmi- *peinture conceptuelle* terimini ilk ortaya atan kişidir. Şair Kübizm’i açıklarken duyumculuğa dayanan natüralist akıma karşıt olarak kullanmıştı. Şair’in anlatmak istediği şu idi: “Varlık” görüntülerin ötesindedir, görme, işitme, koklama, dokunma ve tatma gibi nesnenin sadece fiziksel özelliklerini algılayan duyu organlarımızla ona ulaşamayız. Oysa varlık ancak zihinle, zihinde biçimlenen düşünceyle kavranabilir. Resimdeki varlık, görünen dünyanın değil, zihinsel bir tasarımın yansımasıdır, resim, bir kavramın

<sup>147</sup> Semra Germaner, *1960 Sonrasında Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 50.

resmidir.<sup>148</sup> Kavramsal sanatın öncü sanatçılarında biri olan Sol Le Witt temel izlekleri şu şekilde anlatmıştır:

*Kavramsal sanat yapan bir sanatçı yapıtını önceden tasarlar. Yapıtı ile ilgili kararları önceden verir: Uygulama o kadar önemli değildir. Düşünce, sanatın gerçekleştirilmesini sağlayan bir makineye dönüştürülür. Bu tür bir sanat kuramsal ya da kuramların görsel karşılığı değildir; sezgiseldir, her türlü zihinsel süreçle ilgilidir ve bir amaç gütmeyiz. Genellikle, sanatçının zanaatçı yönünden, yani beceriye olan gereksiniminden bağımsız olan bir uygulama alanıdır.<sup>149</sup>*

Kavramsal sanatçılar, sanat eserini bir fikir ya da kavram olarak nitelendirirken dil ve sanat arasındaki farkı bilinçli bir şekilde bulanık hale getirmişlerdir. Sanatçı, eserin tuval ya da ahşap üzerinde çalışılmasına bakmaksızın gerçek eserin, onu oluşturan, işleyen ve araştıran fikir ve dil olduğunu savunmuştur. Bu durum, sanat eserlerinde kullanılan malzemeleri ve eserin yapım yöntemlerini kökten bir şekilde etkileyen en önemli etkidir.<sup>150</sup>

Buna Joseph Kosuth'un *Bir ve Üç Sandalye* adlı yapıtını örnek verebilir. Bu yapıtta nesnenin kendisini, tanımını ve imgesini bir araya getiren Kosuth, görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri irdelemiş, sanatın doğasını sorguladığı yapıtlarında izleyiciyi felsefi bir sürece ortak etmiştir.<sup>151</sup>

---

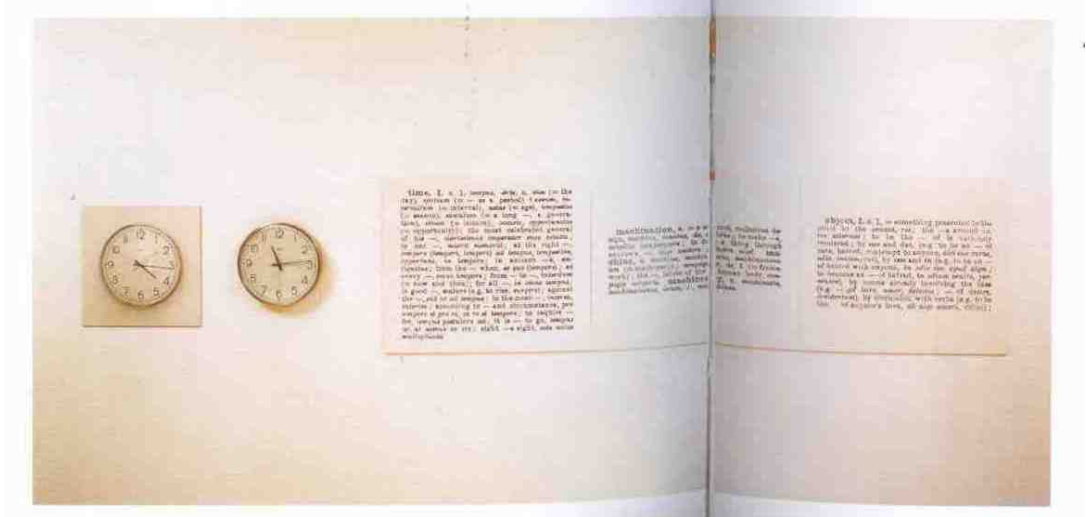
<sup>148</sup> Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 216.

<sup>149</sup> Sol Le Witt, "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar", Ahu Antmen, a.g.e., s. 197-199.

<sup>150</sup> Stephen Little, ...İzmler, Sanatı Anlamak, Yem Yayınları, İstanbul, 2. Baskı, s. 132.

<sup>151</sup> Ahu Antmen, a.g.e., s. 192.





**Resim 46** Joseph Kosuth, Saat (Bir ve Beş), İngilizce ve Latince Versiyon (Sergi versiyonu), 1965, 1997, (Kaynak: Stephen Little, ...izimler: *Sanatı Anlamak*, YEM Yayın, 2.baskı, s.132-133).

Kavramsal sanatta yazının kullanılması düşünceyi ifade etmenin en açık şekli olarak kabul edilmiştir. Bu ifade biçimi gerek estetik gerek düşüncenin belirtilmesi bakımından birçok sanatçı tarafından tercih edilmiştir. Shusaka Arakawa, tablolarında kelimelere yalnızca anlamlarından değil biçimlerinden ötürü de yer vermektedir. Eserlerde, yazı imgesel olarak bir değere sahiptir. Ancak yazı bundan ayrı olarak asıl görüntüyü açıklayarak seyircinin bakışını yönlendirir. Sanatçı çalışmalarında “*Lütfen bunu okurken ve bakarken nefes alışınızı düşünün*” ibaresi ile eserin izleyiciler üzerinde ve farklı bilinç düzeylerinde etkili olmasını istemiştir.

Ben Vaultier ise eserlerinde betimlemiş olduğu sözcükleri, her şeyden önce töreye aykırı içeriği ile şaşırtıcı, saldırgan ya da açıkça zırva bir düşünceyi göstermenin aracı olarak kullanmıştır.

Rudolf Mumprecht’in resimlerinde başlıca görsel ifade aracı olarak yer alan bir sözcüğün, bir cümlenin ya da bir metnin giderek jestüel uygulamalara ve soyut izlere dönüştüğü izlenebilir. Dolayısıyla yazının resim içinde kullanışı çoğu kez resimsel bir düşünce yaratmaktır.<sup>152</sup>

<sup>152</sup> Semra Germaner, a.g.e., s. 52.



### 3.2.5 Fluxus

Fluxus, 1960'lı yılların toplumsal muhalefet hareketlerinden etkilenen ve kültürel muhalefet algısına eklenenen, en yenilikçi akımların başında gelmektedir. Fluxus kelimesi, tabiattaki ve insan hayatındaki sürekliliği, değişimi ve yenilenmeyi; durağanlığa karşı koyuşu ifade etmektedir. Bu açıdan sanat yapıtı da tamamlanmış bir eser değil değişim içinde olan ve gelişen bir kavram olarak kabul edilmiştir. Akım, var olmayı, yok oluşu ve kalıcı olmayı vurgulayarak hayatın akışına atıfta bulunan akım, sanatın metalar dünyasından çıkarılıp, yaşamı farklılaştıracak etkileyebilecek bir duruma getirilmesi gerektiğini savunmuştur.<sup>153</sup> Almanya'da ortaya çıkan bu akım, Avrupa'ya oradan da ABD'ye yayılmış; tam olarak bir akımı ifade etmemekle beraber ortak bir üsluptan ziyade sanatçıların taşıdığı ortak anlayışı ifade etmektedir.<sup>154</sup>

Fluxus terimini ilk kullanan mimar ve grafik tasarımcısı George Maciunas'tur. Fluxus, dönüştürmek ve yaratmak ilkeleri üzerine kurulmuştur. Sanatçının ve Fluxus üzerine çıkarmak istediği dergide bulunmasını istediği sanatçıların desteği ile düzenlediği festival "Fluxus Festivali", grup ise "Fluxus Grubu" olarak adlandırılmıştır. Almanya'da Wiesbaden'de düzenlenen ilk festivalde Viyana'dan getirilen performansta hayatlarında hiç keman çalmamış 5 kişi, anti keman bir müzik gerçekleştirmişlerdir. Fluxus'un temel hedefi, sosyolojik amaçlı bir biçimde gündelik gerçek ve sokakla bütünleşmek olmuştur. Sanatla gündelik yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırmak amacı ile konserler, sokak gösterileri, performanslar gerçekleştiren, pek çok alandan sanatçıların meydana getirdiği Fluxus, çoğunlukla komünal hareketleri destekleyen bir anlayış sergilemiştir. Sanatın meta haline gelmesi, piyasa olgusu ve modernizmin sanatı engelleyici anlayışına karşı çıkan Fluxus neo-avangard olarak tanımlanabilir. Fluxus, uluslararası alanda oldukça sesini duyuran 68 hareketlerinin eleştirel ve yıkıcı tavrından etkilenmiştir.<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> Semra Germaner, a.g.e., s. 52.

<sup>154</sup> Ahu Antmen, a.g.e., s. 203.

<sup>155</sup> Ken Freidman, *Fluxus ve Beraberindekiler*, çeviri Yılmaz Aysan, A Cura di Achille Bonito Oliva, Italy, 1990, s. 328-332.

Somutçuluğu, Fluxus'un vazgeçilmez bir ögesi olarak gören George Maciunas'a göre, "Somutçuluk", basit bir terimdir ve soyutlamanın zıt anlamlısıdır. "Hazır-yapım" somutun en uç noktasıdır. John Cage bu fikri ileri götürerek, "Hazır-Yapım" sesi ve gürültüyü bulmuştur. George Brecht ve Ben Vautier aynı fikirden yola çıkarak Işığın yakılması gibi "Hazır-Yapım" eylemlere ulaşmışlardır.<sup>156</sup>

Fluxus'un şekillenmesinde önemli bir rol alan George Maciunas, Fluxus hakkındaki düşüncelerini şöyle ifade etmiştir.

*Sosyopolitik mücadeleden kopmaları halinde, eylemlerimiz bütün anlamını yitirir. Eylemlerimizi bir düzen içinde gerçekleştirmeliyiz, yoksa biz de ikinci bir yeni dalga oluruz, gelip geçici bir 'Dada' kulübü oluruz. Fluxus maddi ve insani kaynakların boşa harcanmasını önleme isteği ile yola çıkmış, toplumsal amaçlı bir oluşumdur. Dolayısıyla Fluxus, sanat nesnesinin işlevsiz bir metaya dönüşmesine, sanatçıya geçim kaynağı olarak alınır satılır bir şey halini almasına kesinlikle karşıdır. Fluxus profesyonellik karşıtıdır, sanatın sanatçının egosunu tatmin etmeye dönük bir araç olarak kullanılmasına karşıdır. Fluxus manifestoları geçicidir, güzel sanatın bütünüyle ortadan kaldırılabileceği ve sanatçıların kendilerine başka işler bulabileceği gün; o da ortadan kalkacaktır.<sup>157</sup>*

Fluxus'un Dada hareketinden etkilenişini Friedman şöyle ifade etmiştir. "Dada'nın etkisinden bahsedilebilir; ama bu sadece görüntüdeki bir etkidir. Dada'da espri kullanan patlayıcı ve tepkiciydi. Fakat 'Dada' nihilist idi, Fluxus ise yapıcı."<sup>158</sup>

Marcel Duchamp ve Zen Budizm ile ilgilenen John Cage'in de Fluxus'un temelini oluşturmada etkisi büyüktür. Somutçuluk ve gürültü fikri, futurizm ve Russolo'ya dayanmaktadır. Kolaj fikri ise 'Dadacılar'a; hazır yapım fikri de tamamen Marcel Duchamp'a dayanmaktadır. Bunların hepsi sonunda John Cage'de birleşmişlerdir.<sup>159</sup>

<sup>156</sup> Wijers, Louwren, "Fluxus to Day and Yesterday", *Art and Design*, Jan-Feb.1993, s. 11

<sup>157</sup> Ken Freidman, *Fluxus ve Beraberindekiler*, Çev. Yılmaz Aysan, A Cura di Achille Bonito Oliva, Italy, 1990, s. 328-332.

<sup>158</sup> Ken Freidman, *Fluxus ve Beraberindekiler*, Çev. Yılmaz Aysan, A Cura di Achille Bonito Oliva, Italy, 1990, s. 328-332.

<sup>159</sup> Louwrien Wijers, a.g.y., s. 11.

1960'lı yıllarda, Fluxus'a katılan Joseph Beuys, modern endüstri yaşamının içinde olsa da ona teslim olmamış, törensel nitelikte eylemler gerçekleştirip simgesel nesnelere kullanmış, sanatın çağdaş toplumda üstlendiği görevi yeni bir anlayış biçiminin kapılarını açan kişi olmuştur. *Ölü Bir tavşana Resimler Nasıl Anlatılır* ve *Amerika Beni Seviyor Ben de Amerika'yı* adlı performansları bu anlayışının en güzel örnekleridir. Beuys'a göre herkes sanatçı olabilir. Böylelikle sanat sanatçının tekeline terk edilmiştir ve sözler, kelimeler konuşmalarında heykel olabileceğini, politikanın bile sosyal heykel konumuna geleceğini düşünürsek sanatın günümüzde imkânları sınırsızdır.<sup>160</sup>

*"Bir insan olarak her birimiz eski çağların bir parçasıyız. Reakarnasyon teorisi, tarihsel sürece tekrar tekrar katıldığımızı söyler bize. Bu yüzden birey, her yeni zaman parçası için kendini yeniden yaratmak zorundadır."*<sup>161</sup> Sözleri ile Beuys, gerçekleştirmek istediği tek sanat biçimi olan "Toplumsal Heykeli" önermiş ve "Herkes sanatçıdır" görüşünü desteklemiştir. Sanatçının heykel ve insanı ilişkilendirdiği heykel teorisi, biçim, hareket ve kaos temellidir. Düşünce, duyum ve istemi insan hayatının ana faktörleri olarak görür ve bu farklılıkların biçimlendirilmesinin bir iyileşme yaratacağını savunmuştur. İyileştirmeyi bu farklılıklarla aksiyonlarını seyredip, düşünen ve değerlendirip kendine dönüp toplumdaki problemleri çözeceğine inanan Beuys, tarafından gerçekleştirilir. Bu anlayışla sanatçı için en önemli görev dünyayı biçimlendirme, forme etme olmuştur. Dünyayı iyileştirici bir yapılandırmaya geçmesi için insanın özgür olması gerektiğini savunan Beuys, özgürlüğün ise kişinin kendi efendiliği içinde ancak olanaklı olabileceğini savunmuştur. Sanatçı, konuşarak işlerinin felsefesini dillendirmiştir, yaratıcılık görünmezdi ve ruhsal bir anlamı vardı. Dil sayesinde, dili formlandırıp, kendi üstünde bir oluşum yaratarak kendini tanımanın çabası bulunmaktadır. Bunun yanında sosyal yapının da iyileştirilmesi söz konusudur. Beuys kendisini, insanlığın içine girdiği kimlik krizi, bunalım bilim-teknoloji gibi acı çektiği şeylerden farkına vardırıp çıkartması ile insanın kendini yeniden bilinçli bir şekilde yaratmasına olanak sağlamıştır.<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> Ahu Antmen, a.g.e., s. 207.

<sup>161</sup> Louwrien Wijers, a.g.y., s. 7-8.

<sup>162</sup> Ahu Antmen, a.g.e., 211.

Beuys'un heykel sanatına ilişkin teknik ve kuramsal görüşlerin biçimlenmesinde yağ kalıpları ve yağ sandalyesi adlı işlerinin ayrı bir önemi vardır. 1964'de Kolonya'da Zwirner Galerisi'nde yaptığı bu işler, belirsiz olandan belirliye, sıcak (kaotik) olandan soğuk (kristalleşmiş) olana, doğaçlama (biçimsiz) olandan zihinselleştirilmiş (biçimlenmiş) olana kadar, onun heykel kuramını anlamamıza yardımcı olur. Beuys'a göre yağ yakılmış, depolanmış enerji demek, irade demektir. Sanatçı yağın kaotik bir özelliği olduğundan da söz eder. Sanatçı yağı aynı zamanda arının yaptığı balmumuna benzettir. Her ikisinin de belli bir biçimi yoktur. Isıtılınca yağ da balmumu da erir, harekete geçer ki bu onların sahip olduğu kaotik karakterdir. Her iki malzeme de dışarıdan gelen etkilere göre biçimlere girebilir. Bu nedenle sanatçı kendi sanatını arının sanatına benzetmektedir. Ona göre, geometrik ve plastik olmak üzere arının ürününde iki özellik vardır. Geometrik olanın petek gibi ancak geçici bir biçimi vardır, ısındığında yapısı değişir çünkü plastiktir.<sup>163</sup>

### 3.2.6 Arte Povera

Arte Povera, 1960'lı yılların ortalarında sanatın gündeminde söz edilmeye başlamıştır. Arte Povera sanatı, adını İtalyan küratör ve eleştirmen Germano Celant'ın 1963'ten beri beraber çalıştığı bir grup sanatçıya atfen bulunan isimden almıştır. Bu sanatçılar İtalyan Giovanni Anselmo, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio ve Jannis Kounellis'tir.<sup>164</sup>

Arte Povera sanatçılarının amacı günlük, kolay ulaşılabilen, alelade pek çok malzemeyi bir arada kullanarak meydana getirdikleri eserleri ile doğanın, yaşamın ve davranışların temellendirdikleri vurgulara ulaşmaya çalışmak olmuştur. Sanatçılar eserlerinde, balmumu, yıldızlı bronz, bakır, granit, kurşun, pişmiş toprak, kumaş, neon, çelik, sebzeler, canlı hayvanlar gibi pek çok malzeme kullanarak hayatın kendi gerçeğini bulmayı ve ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. 20. yüzyıl sanatının sadece malzeme bakımından zenginleştirmemiş, bunun yanı sıra farklı malzemelerin zaman içindeki değişimlerini seyredilir kılarak sanat tecrübelerinin sınırlarını

<sup>163</sup> Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 274-276.

<sup>164</sup> Ahu Antmen, a.g.e., s. 213.

genişletmişlerdir. Sanatın sade ve temel öze geri dönmesini öneren ve insan-kültür-doğa arasındaki ilişkileri tekrar irdeleyen bir olgu ile gündeme gelen Arte Povera doğal malzemenin geçirdiği değişimlerden yararlanmışır.<sup>165</sup>

Sanatçılar günlük malzemelerle çalışırken, mermer, bronz gibi malzemelerle gelenekseldeki rollerini kullanış mantığını özümseyerek, eleştirme imkânı bulmuşlardır. Sanatçılar, sanayi olarak ilerlemiş olan kuzey bölgesinden geliyorlardı ve eserleri yoksulların durumunu değil daha maddi zenginlik birikiminin yönlendirdiği toplumun ahlaki yoksullaşmasına yapılan göndermeyi içermekte idi.

Sanatın sınırlarını zorlayan Arte Povera sanatçıları malzemenin kullanımını derinleştirmişler ve sanatın kendisinin doğasıyla tanıtımını ve sanatın toplumdaki önemini irdelemişlerdir.<sup>166</sup>

Genellikle çevresel etkiler barındıran Arte Povera sanatçıların eserleri, teatral öğeleri de içermiştir. Eserlerini meydana getirirken doğaya, geçmişe ve günümüz çağdaş yaşamına yapılan metaforik göndermelerle, sanatçılar, yaşadıkları tabiatın gerçeği ile temasa geçmiş ve hatta dokundukları bu öğelerin bir parçası olduklarını iddia etmişlerdir. Grubun sözcüsü Germano Celant, sanat aracılığı ile hayatın sanatını irdelemek için deneysel bir görev gördüğünü söylemiş ve bu konu hakkındaki fikirlerini şöyle belirtmiştir.<sup>167</sup>

Sanat dünyasında hayvanlar, bitkiler ve mineraller yer alır. Sanatçı onların fiziksel, kimyasal ve biyolojik oluşumlarına ilgi duyar ve var olan şeyleri sadece canlı olarak kabullenmekten öte, bu sihirli ve muhteşem oluşumların yaratıcısı haline gelme gereksinimi duymaya başlar. Simyager sanatçı; nesnelerin kökenini araştırmak için, yaşayan ve bitkisel maddeleri olağanüstü niteliğe büründürür. Ve böylece adeta onları yeniden keşfeder ve över. Yine de onun çalışması kendi çerçevesinde doğayı betimleme veya temsil adına bakır, çinko, toprak, su, nehirlere, kara, kar, ateş, çimen, hava, taş, elektrik, uranyum, gökyüzü, ağırlık, yükseklik, büyüme vs. gibi doğal

<sup>165</sup> Giovanni Lista, *Arte Povera*, Gallery of the Arts, Italy, 2006, s. 8-10.

<sup>166</sup> Ahu Antmen, a.g.e., s. 213.

<sup>167</sup> Germano Celant, *Arte Povera Earth Works Impossible Art Actual Art Conceptual Art*, Praeger Publishers, New York, 1969, s.225-227.

maddeler ve basit maddelerin kullanımını içerir. Ama onu asıl ilgilendiren şey, doğal elementlerin sihirli ve üstün değerlerinin keşfedilmesi açıklanmasıdır. En basit yapıdaki bir organizma gibi, sanatçı kendisini çevreyle bütünleştirir, kendini kamufle eder. Ve bir şeylerin eşliğinde kendisini genişletir. Sanatçının karşı karşıya geldiği şey, özenle hazırlanmamış olduğundan, o onun üzerine yorum yapmaz, ahlaki veya sosyal bir açıklama aramaz ve onu kötüye kullanmaz. Aksine onu üstü kapalı tutar ve bir bitkinin büyümesi, bir mineralin kimyasal reaksiyonu, bir nehrin akışı, karın yağışı, ot ve toprak ilişkisi, bir ağırlığın düşüşü gibi doğal olaylara yönelir. Yaşayan şeyler arasında kendisini, vücudunu, hafızasını, hareketlerini de keşfeder. Bütün bunlar doğrudan yaşanan şeylerdir ve böylece yaşama ve doğaya yönelik duyguları ortaya çıkarır.<sup>168</sup>

Flash Art Dergisinde yayımlanan “Gerilla Savaşı İçin Notlar” başlıklı yazısında, Celant, esas olarak aracın fiziksel nitelikleriyle ve malzemelerin başka şeylere dönüştürülebilmesiyle ilgilenerek sanatçıların “*mevcut kültürel kodları paramparça etme*” amacına değinmiştir.<sup>169</sup> Arte Povera’nın en büyük özelliği birbirinden farklı malzemeleri kullanarak, geçmiş ile günümüzü, doğa ile kültürü, sanat ile yaşamı harmanlayarak, nesnelere ya da imgeleri farklı bir şekilde bir araya getirmesidir. Çalışmaların birçoğunda geçmiş ile günümüzün diyalogunu gözlenmektedir. Bu anlayışın en güzel örneklerinden olan Michelangelo Pistoletto’nun *Venus of the Rags* adlı eseridir.



**Resim 47** Michelangelo Pistoletto, *Venus of the Rags*, 1967-1974, mermer ve kumaş kıyafet, 212x340x110 cm © Michaelangelo Pistoletto, Tate koleksiyonu, Londra, (Kaynak: [http://www.tate.org.uk/collection/T/T12/T12200\\_8.jpg](http://www.tate.org.uk/collection/T/T12/T12200_8.jpg) erişim 25.03.2012).

<sup>168</sup> Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 249-250.

<sup>169</sup> Bettina Ruhrberg, ‘Arte Povera The Genesis of a Term and the Reception of a Movement’, *Arte Povera from the Goetz Collection*, Goetz Publishing, Munich, 2000, s. 25

Eserlerinde genellikle organik ve organik olmayan malzemeleri birleştiren, doğal ve doğal olmayan evrimleri sorgulayan ve farklı doğa kanunlarını görselleştirmeye çalışan Arte Povera sanatçılarının her birinin değindiği farklı temalar ve savundukları farklı anlayışlar mevcuttur. Jannis Kounellis pamuk, demir, kahve, ahşap, taş, ateş, çuval, bitki ve canlı hayvanlar gibi farklı malzemeleri kullanarak ilginç mekânlar oluşturmuştur. Sanat deneyimini doğa ile insan arasındaki bağı inceleme olarak temellendiren sanatçının 1969’de Roma’da bir galeride gerçekleştirdiği *12 At* adındaki enstalasyonu akımın gündeme gelmesinde etkili olan bir eserdir. Sanatçının bu yapıtı ile Arte Povera sanatçılarının sanatın alınıp satılan bir meta olmasına yönelik tepkisinin en uç noktada göstergesi olan bu etkinlikte, 12 adet atın galeriye bağlanması ile gerçekleşmiştir. Kùltür ile dünya arasındaki uçurum üzerine bir bağ kurabilmek için, eserlerinde ceza ve arınma ile ilişkilendirdiği ateş gibi günlük yaşamın doğal malzemelerini kullanmak için gaz ocaklarından yararlanmıştır.<sup>170</sup>

Mario Merz, enerjinin simgesi olan neon ışıkları, elektrik ve taş, toprağı kullanarak gerçekleştirdiği ensteasyonlarında insanın barınma gibi en temel ihtiyaçlarına ve doğa ile ilişkisine atıfta bulunmaktadır. Çalışmalarında Igloo’yu anımsatan yapıdaki formları kullanan sanatçı bunların en ideal organik formları temsil ettiğini düşünüyordu. Merz, Igloo çalışmaları ile ilgili şunları ifade etmiştir:

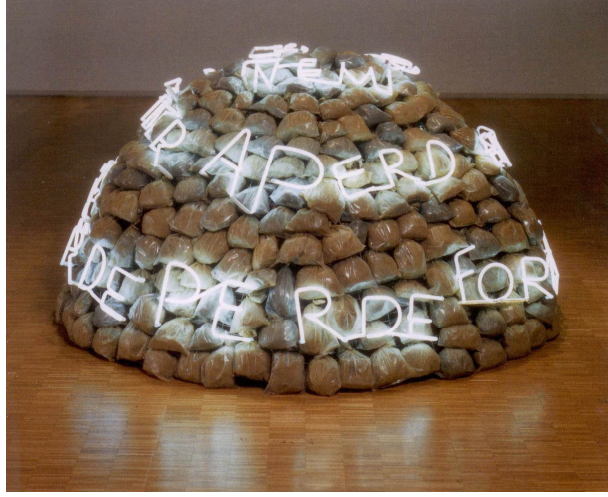
*“Bir iglo yaptığımda; imgenin gücü ile hareket ederim, eyleme geçerim. Çünkü iglo ’lar yalnız formsal öğeler değillerdir. Onlar, imgenin dışlanması sağlayan elemanlardır. Iglo; imgenin karmaşasının bir bütünüdür. Yeniden kurulmasıdır. İglu ’lar iki yanlı oluşumlardır. Bir yandan somut görünür olanı bünyesinde taşıırken, diğer yandan zihinsel olana tanıklık ederler.”*<sup>171</sup>

İglolar Merz’e göre, tabiatın kendi kendini üretmesinin sırrı, sonsuzluğun simgesi olan spiral’in üç boyutlu şeklidir. Sanatçı, simgesel gücü yüksek igloo çeşitlemeleri ile göçebe sanatçı kimliğini ortaya çıkarmıştır, nesnelere sağlamlığına ve kalıcılığına eleştiri getirmiştir.<sup>172</sup>

<sup>170</sup>Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, Londra, 1999 , s. 285-6.

<sup>171</sup>*Sculpture The Adventure of Modern Sculpture in The 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries Arte Povera*, Taschen, 1996, s. 279.

<sup>172</sup> Mehmet Yılmaz, a.g.e., s. 250.



**Resim 48** Mario Merz, Igloo di Giap – Se il nemico si concentra perde terreno, se si diperde perde ferza (Giap’ın iglosu – Eğer düşman yoğunlaşırsa o toprak kaybeder, Eğer düşman dağılırsa O güç kaybeder.), 1968, 120x200 cm, demir, plastik ve toprak, Musee National d’Art Moderne - Centre George Pompidou, Paris. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 10).

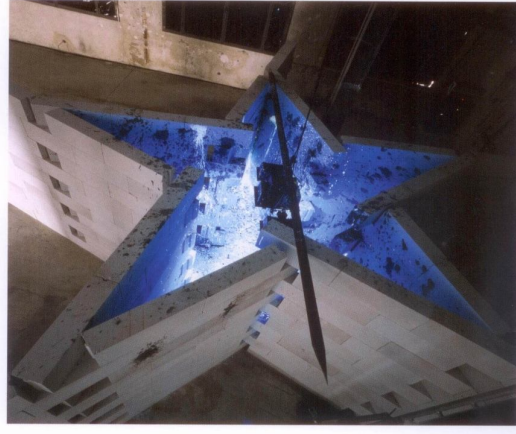
Luciano Fabro, Arte Povera için geçerli olan atık malzemelerin kullanımın yönelimine karşın altın ve kürk gibi pahalı malzemelerinin kullanımı ile gerçekleştirdiği İtalya heykelleri ile İtalya’nın zengin kültürel geçmişine göndermede bulunmuş ve heykelleri tavandan hayvan gibi asması ile ironik bir ikilem yaratmıştır. Pino Pascali, konserve kutuları, peluş, saman gibi malzemeleri dönüştürerek hayvan ve bitki formlarını akla getiren heykellerini gerçekleştirmiştir.

Arte Povera eserleri, özellikle İtalya’ya özgü olmasına rağmen, Alman Joseph Beuys; Fransız Bernard Pages; İngiliz heykeltıraşlar Richard Deacon ve Bill Woodrow, Anish Kapoor ve Tony Cragg gibi insan ürünü kent döküntülerini parlak renkli duvar ve döşeme resimlerine dönüştürerek geri kazanan başka yerlerdeki sanatçılarla aynı kaygıları paylaşmıştır.<sup>173</sup>

Gilberto Zorio, eserlerini doğal olanla, yapay olanın zıtlığı üzerinde şekillendirir ve bu zıtlıklara birbirinin içine geçerek bütünleşirler. Sanatçının form anlayışı spiritüel olanın gerçekle ile düşünsel olanın fizik olanla bütünleşmesidir. Zorio’nun eserlerinde boşluk önemli bir kavramdır. Boşluk öyle bir noktada kullanılıyor ki dünya tüm fazlalıklarından arındırılıp, temizlendiğinde boşluk yeniden kuruluyor.

<sup>173</sup> Amy Dempsey, *Modern Çağda Sanat; Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, s. 268.





**Resim 49** Gilberto Zorio, Dal “Buco dell’Inferno” al cratere del Vesuvio (Cehennem Boşluğundan Vezüv Kraterine), Nisan 2005, 30x70cm boyutlarında hava alan tuğla, 500 tuğladan yıldız şeklinde yapılmış konstrüksiyon, enstalasyon ölçüsü: 2500x1000x300 cm, Creux de l’Enfer – Centre d’art Contemporain, Thiers. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 47).

### 3.2.7 Yeni Dışavurumculuk

Yeni Dışavurumculuk, 1970’li yılların sonunda Minimalizm, Kavramsal Sanat ve uluslararası üslubun genel memnuniyetsizliğinden ötürü ortaya çıkan bir akımdır. Bu akım sanatçıları, Minimalizm ve Kavramsal Sanat gibi akımların tersine figürasyonu, sübjektifliği, duyguların belli edilmesini, otobiyografiyi, hafızayı, psikolojiyi, sembolizmi, cinselliği, edebiyat ve anlatıyı ön plana çıkarmayı hedeflemişlerdir. Böylece kavramsal sanatın ve modern sanatın dışladığı pek çok gelenekselci tavrın tekrar ortaya çıkmasını sağlamıştır.<sup>174</sup>

Yeni Dışavurumculuk terimi, 1980’li yılların başında, Almanya’da George Bazelitz, Jorg Immendorf, Anselm Kiefer, A.R. Penck, Sigmar Polke ve Gerard Richter gibi çeşitli sanatçıların yeni eserlerini tanımlamak için kullanılmıştır. Ayrıca bu terimin kullanılması, Markus Lüpertz gibi “çirkin gerçeklikler” olarak tanımlanan sanatçılar, Rainer Fetting gibi “Yeni Vahşiler” olarak adlandırılan sanatçılar için de uygun görülmüştür. Bu sanatçıların sanat çevresinde gördüğü yoğun ilginin sonucu olarak,

<sup>174</sup> Amy Dempsey, a.g.e., s. 276.

1960 ila 1980 yılları arasında fazla ilgi görmeyen resim sanatı ve tuvalin yeniden canlanmasını sağlamıştır.



**Resim 50** Anselm Kiefer, Naglfar, 1998, (Kaynak: [http://www.leninimports.com/anselm\\_kiefer\\_gallery\\_9.jpg](http://www.leninimports.com/anselm_kiefer_gallery_9.jpg) erişim 23.03.2012).



**Resim 51** Gerhard Richter, Two Candles (İki Mum), 1982, tuval üzerine yağlıboya, 120x100 cm, (Kaynak: [http://www.gerhard-richter.com/datadir/images\\_new/xlarge/3203.jpg](http://www.gerhard-richter.com/datadir/images_new/xlarge/3203.jpg) erişim 23.03.2012)

1981 yılında Londra’da “Resimde Yeni Bir Ruh” ve 1982 yılında Berlin’de gerçekleştirilen “Çağın Ruhu” adlı sergilerden sonra bu terim farklı topluluklarda da kullanılmaya başlamıştır. Fransa’da “Özgür Figürasyon”, İtalya’da “Transavanguardia” akımıyla anılan Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Amerika’da Jennifer Bartlett, Julian Schnabel, Eric Fischl, David Salle, Elizabeth Murray, Susan Rothenberg gibi sanatçılar Yeni Dışavurumculuk adı altında resimsel ifadelerini farklı şekilde yansıtmışlar, farklı ulusal ve kültürel karakterlerini kimi zaman bariz bir şekilde ortaya çıktığı işler gerçekleştirmişlerdir.<sup>175</sup>

Almanya’da Yeni Fovizm olarak da adlandırılan ve Alman Dışavurumculuğu ile paralellikler taşıyan Yeni Dışavurumculuk akımı, George Baselitz, Anselm Kiefer, Jorg Immendorf, Markus Lüpretz gibi sanatçıların resimlerinde görülen en önemli özellik sanatçıların kolektif ulusal geçmişi ve kültürel coğrafyayı tema olarak kullanmış olmalarıdır. Alman Yeni Dışavurumcuları Joseph Beuys’un aracılığı ile

<sup>175</sup> Ahu Antmen, a.g.e. s. 266.

ama daha geleneksel bir anlatım olan resim sanatını kullanarak çeşitli imgeler vasıtası ile kendi geçmişleri ile hesaplaşma yoluna gitmişlerdir.<sup>176</sup>

Neo-ekspresyonizm olarak da adlandırılan bu akım, 20. yüzyılın başlarında ekspresyonizm’de olduğu gibi özgün bir anlayıştan ziyade ortak bir anlayışla yayılmıştır. Genellikle bu akım altında gerçekleştirilen çalışmalar, teknik ve tematik olarak ayırt edilebilmiş, malzemelerin kullanışı dokusal etkiye sahip ham maddelerden tercih edilmiş, duyguların belirgin bir biçimde ön plana çıkarılması hedeflenmiştir. Genellikle özel ya da kolektif tarih, sanatçıların öznel fantezi dünyası, allegori ve sembolizm aracılığı ile işlenen konular ya da sorunlar tema olarak kullanılmıştır. Yeni Dışavurumculuk’ta, Ekspresyonizm, post-Empresyonizm, sürrealizm, soyut ekspresyonizm, Informel Sanat ve Pop Sanat gibi akımların da önemli etkileri olmuştur. Bunun en belirgin örneğini de siyasi tavrını dışavurumcu malzemeleri kullanarak gösteren Joseph Beuys ve 1960’ların sonlarına doğru figüratif komik eserlere yönelerek sanat dünyasını şaşırtan soyut ekspresyonist Amerikalı sanatçı Philip Guston’dur.<sup>177</sup>

Alman sanatçı Anselm Kiefer, Almanya’nın yakın tarihine yönelik eserler gerçekleştirmiş bunun yanı sıra uzak geçmişe ait mitolojik simgelere de yönelmiştir. Ayrıca saman, kül, kan gibi malzemelerle savaş, yıkım, soykırım gibi konulara da göndermeler yapmıştır. Keifer eserlerinde, toplumun kefareti ya da rehabilitasyonunun peşine düşmüştür. Ona göre, “*Ne kadar geriye gider ve aşağı inebilirsiniz, o kadar ileriye sıçrayabilirsiniz.*”<sup>178</sup>

Kiefer, büyük boyuttaki anıtsal resimlerinde Almanlığı anıtsallaştırdığı için çeşitli eleştiriler almıştır. Bunun yanı sıra kullandığı koyu karamsar renk atmosferi ile en karamsar görüşü olan Yeni Dışavurumcu olarak kabul edilmiştir.

Gerard Richter ve Sigmar Polke 1960’lı yıllarda Pop Sanat’a eğilmişlerdir. Ancak 1970’li ve 80’li yıllarda bu eğilimlerine farklı resim ve üsluplarını da katarak paradiye başvurmuşlardır. Bu özelliklerinden ötürü bu iki ressam Almanya’nın en

---

<sup>176</sup> Ahu Antmen, a.g.e., s. 266.

<sup>177</sup> Amy Dempsey, a.g.e., s. 276.

<sup>178</sup> Amy Dempsey a.g.e., s. 279.

ilginç ressamı olarak bilinmektedirler. Polke, Soyut Dışavurumcu bir anlayışı kavramsallıkla ve Pop Sanat etmenleri ile şekillendirmiş ve eserleri modern sanatın bir tür ironik yorumudur. Gerard Richter'ı ise fotografik gerçeklikten tek renkli resimlere uzanan eserlerinin üslupsal farklılığından, kimi zaman siyasi manası olan simgesel özellikler taşımasından ötürü günümüz sanatında değerlendirmek oldukça güçtür.<sup>179</sup>

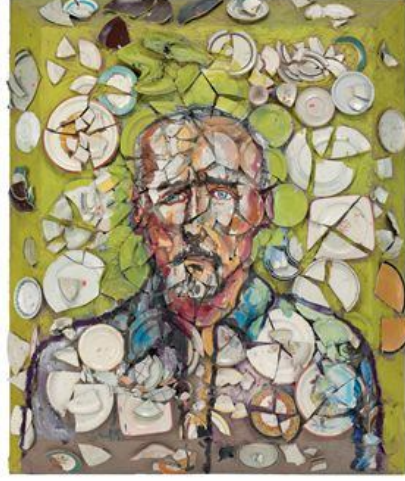
İtalya'da Yeni Dışavurumculuk, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi ve Mimmo Paladdio gibi genç ressamın "transavanguardia" adıyla anılmaya başlaması ve çalışmalarının eleştirmen Achille Bonito Oliva tarafından desteklenilmesi ile gelişmiştir. Transavanguardia adı altında avangard sanatın en ileri düzeyini belirlemek olan ressamın ortak özelliği, figüratif resimlerinde kendi kişisel dünyalarını yansıtan imgelere yer vermeleridir. Sandro Chia büyük italyan ustalarının resimlerini mizahi bir şekilde yeniden ele almıştır. Francesco Clemente ise Amerika ve Hindistan'da yaşanan ve yaşadığı tüm yerlerin birikimini simgesel öğelerle eserlerine yansıtmıştır.

Amerika'da ise Yeni Dışavurumcu sanatçılar, Amerikan hayat tarzı ile mücadele yolunu seçmişlerdir ve bu akım 1980'li yılların egemen sanatsal üslubu olarak döneme damgasını vurmuştur. Julian Schnabel keçe, ağaç dalları, at derisi ve en ünlü olan kırık tabak, çanak gibi günlük malzemeleri kullanarak son derece etkili resimler gerçekleştirmiştir. Bu eserlerinden ötürü adeta yeni bir Pollock olarak adlandırılmıştır. Sanatçının günlük malzemelerin kullanımı ile yarattığı dokusal özelliklerin yanı sıra tarihî görüntülerle (filmler, fotoğraflar, dinsel ikonografi) ile eserlerini gerçekleştirmiştir. Sanatçı malzeme kullanımı ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır: *Resimlerimde kullandığım bir öğe sanat tarihindenmiş, sıradan bir desen defterindenmiş ya da ne olduğu belirsiz bir şekilmiş harfmış... Hiç fark etmez, alıntı yaparken benim için aralarında hiyerarşik bir ilişki yoktur.*<sup>180</sup>

---

<sup>179</sup> Ahu Antmen, a.g.e., s. 267.

<sup>180</sup> Ahu Antmen, a.g.e., s. 268.



**Resim 52** Julian Schnabel, Dennis Hopper'ın Portresi, 1999, ahşap üzerine yağlıboya, balmumu ve seramik parçaları, 184,1x153,6x12,7 cm (Kaynak: [http://www.christies.com/lotfinderimages/D53739/julian\\_schnabel\\_portrait\\_of\\_dennis\\_hopper\\_d5373982h.jpg](http://www.christies.com/lotfinderimages/D53739/julian_schnabel_portrait_of_dennis_hopper_d5373982h.jpg) erişim 25.03.2012).

Eric Fischl'in resimlerinde ise beyaz, varlıklı Amerika banliyölerinin, Amerikan banliyö hayaline içkin tembellik ve konforculuğunu dramatize eden dikizci, irite edici, yumuşak porno psikodramalarını tasvir etmiştir.<sup>181</sup>

Salle'nin eserleri Schnabel'le resimsel anlamda dışavurumcu tavrını paylaşmamakla beraber sanatçı farklı kültürel kaynaklardan beslenmiş, genel olarak fotoğraftan yararlanarak meydana getirdiği eserlerinde birbirinden kopuk öğelerin bir araya geldiği imgeler gerçekleştirmiş hatta eserlerinin günümüzde “zapping” deneyimine yakın bir imgeler sillesinden meydana geldiğini söylemiştir. Marcel Duchamp ve 1960 sonrası yeni avangardların kavramsal anlayışını benimseyen bir sanatçı olmasını sanatsal özgünlüğün, sanatçının meydana getirdiği değil, seçtiği imgelerle olduğuna inanması ile ifade etmiştir.

Yeni dışavurumculuk akımı, mimarlar ve heykeltıraşlar için de geçerlidir. Dane Jorn Urzon Sidney Opera House'u (1956–1974), çok disiplinli organizasyon SITE (1969) tarafından 1970'li yıllarda ABD'de inşa edilen heykel mağazaları ve Frank Gehry'in İspanya Bilboa'daki Guggenheim Müzesi (1997) ekspresyonist olarak sınıflandırılmıştır.

<sup>181</sup> Amy Dempsey, a.g.e., s. 279-280.



**Resim 53** Frank Gehry Guggenheim Museum Müzesi, Bilbao, İspanya, (Kaynak: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Guggenheim-bilbao-jan05.jpg> erişim 23.03.2012).

İngiliz Anthony Gormley, Anish Kapoor ve Rachel Whiteread, Çek Magdalena Jetelova, Alman Isa Genzken, Polonyalı Magdalena Abakanowicz eserlerinde ekspresyonist özellikler taşıyan heykeltıraşlardır. Bu sanatçıların eserlerinde soyut olandan figüratif olana, ufak olandan anıtsal boyutlu olana farklı özellikler taşıyan eser olmasının yanı sıra hepsinde ortak nokta duygusal yoğunluk taşımalarıdır.<sup>182</sup>



**Resim 54** Rachel Whiteread Tate Modern Sergisinden enstalasyon görüntüsü, (Kaynak: [http://www.artofthestate.co.uk/photos/tate\\_modern\\_rachel\\_whiteread.jpg](http://www.artofthestate.co.uk/photos/tate_modern_rachel_whiteread.jpg) erişim 23.03.2012).

---

<sup>182</sup> Amy Dempsey, a.g.e. s.280

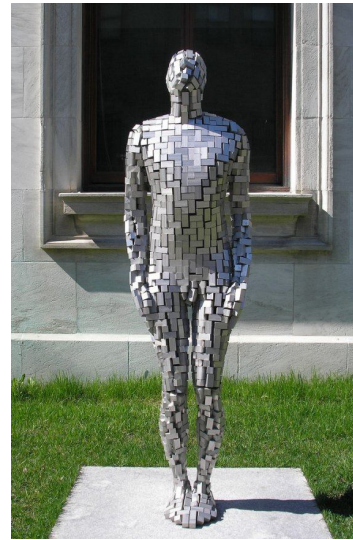




**Resim 55** Isa Genzken, Bouquet (Buket), 2004, buket, plastik, ahşap, lake, ayna, cam, 260x115x130 cm, Saatchi Gallery, (Kaynak: <http://www.artfacts.net/artworkpics/3632b.jpg> erişim 23.03.2012).



**Resim 56** Anthony Gormley, Field (Tarla), 1991, 2004 Tate Gallery sergisinden enstalasyon görüntüsü, (Kaynak: <http://klausjoynson.files.wordpress.com/2011/03/anthony-gormley-field-1991-ls-m1.jpg?w=630> erişim 23.03.2012).



**Resim 57** Antony Gormley, The Building VI, heykel, (Kaynak: <http://www.archithings.com/wp-content/uploads/2011/09/The-Building-VI-sculpture.jpg> erişim 23.03.2012).



**Resim 58** Antony Gormley, Firmanent, The White Cube Gallery sergisinden enstalasyon görseli, Londra (Kaynak: [http://newsimg.bbc.co.uk/media/images/44475000/jpg/\\_44475267\\_gormley\\_getty416.jpg](http://newsimg.bbc.co.uk/media/images/44475000/jpg/_44475267_gormley_getty416.jpg), erişim 23.03.2012).

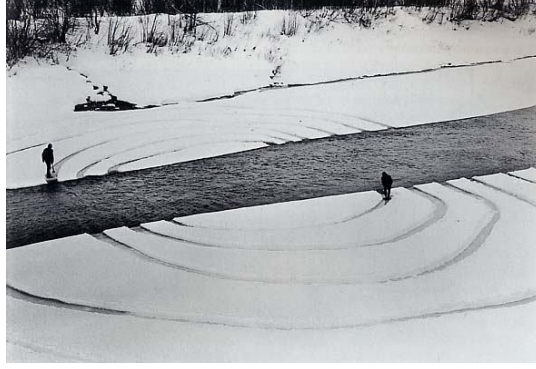


**Resim 59** Magdalena Abakanowicz, Abakan Red, 1969, fiber ile asılmış heykel, Wack Sergisinden görüntü, 2007, (Kaynak: <http://graphics8.nytimes.com/images/2007/03/09/arts/09wack650.2.jpg> erişim 23.03.2012.)



### 3.2.8 Arazi Sanatı

Arazi sanatı, fotoğraf ya da video aracılığı ile kayda alınmış yapıtları tanımlamak için de kullanılmaktadır. Bu tür çalışmaların temel niteliği doğa ile çok yakın ilişkide olunması ve bırakılan izlerin bir eser olarak ortaya konmasıdır. Amerikalı Dennis Oppenheim'in ilk çalışmalarında uyguladığı "toprağın mevsime ve iklime bağlı değişiminin kaydedilmesi", İngiliz Richard Long ve Hamish Fulton'un *Manzarada Ayak İzleri* bu türlü çalışmaların örnekleri arasında yer almaktadır.<sup>183</sup>



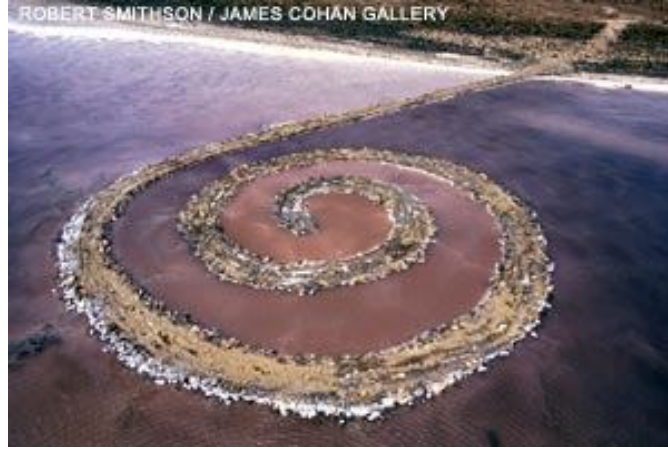
**Resim 60** Dennis Oppenheim, Annual Rings (Yıldönümü Yüzükleri), 1968, (Kaynak: <http://www.artnet.com/Magazine/index/croak/croak11-10-5.asp> erişim 23.03.2012).



**Resim 61** Richard Long ve Hamish Fulton, Manzarada Ayak İzleri, (Kaynak: [http://artathome.blog-libre.net/resource/les\\_oeuvres\\_dart\\_chez\\_vous/download/long.jpg](http://artathome.blog-libre.net/resource/les_oeuvres_dart_chez_vous/download/long.jpg), erişim 23.03.2012).

<sup>183</sup> Semra Germaner, *1960 Sonrasında Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 45.

Arazi sanatını önemli temsilcilerinden olan Robert Smithson'ın eserlerini yorumlayışı ile tarif edebiliriz. Sanatçıya göre “yer olmayan” olarak geliştirdiği bir fikir temelinde iç ve dış mekân arasında gelip gidilebilir ve bağlantılar geliştirilebilir. Sonuç olarak galeri mekânlarının hem fiziksel hem de kültürel bir hapisanedir ve bu çevreden olabildiğince çıkılması gereklidir. Zihin ve yeryüzü sürekli aşınma ve taşınma sürecindedir. Sanatçı en önemli eserlerinden biri olan *Spiral Jetty* adlı çalışmasını Utah'ta Büyük Tuz gölünde gerçekleştirmiştir.<sup>184</sup>



**Resim 62** Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Yer: Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, Nisan 1970, çamur, çökertilmiş tuz kristalleri, kaya, su, kömür, 457 metre uzunluk, 4.57 metre genişlik DIA Center for the Arts Koleksiyonu, New York (Kaynak: [http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral\\_jetty\\_big.jpg](http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral_jetty_big.jpg) erişim 23.03.2012).

1960'lı yılların sonunda ABD'de başlayan ve Avrupa'ya yayılan bu sanat akımı, minimal sanat ve kavramsal sanat ile yakından ilişkilidir. 1980'li yıllara kadar etkinliği devam eden bu sanat akımı ABD'de meydana gelen pek çok gelişmeden etkilenmiş ve bu gelişmeler sonucu yaygınlaşmıştır. Sosyal değişim taleplerinin yapıldığı, sivil toplum hareketlerinin ırk-cinsiyet-kültürel anlamda eşitlik için örgütlenmeleri meydana getirdiği dönemde pek çok sanatçı meydana gelen gelişmelerden etkilenmiş ve statükonun simgesi olarak görülen müze ve galerilerin elitist tavrına tepki göstererek alternatif mekân arayışına yönlenmişlerdir. Sanatçılar terk edilmiş binaların ya da sokakların yanı sıra doğayı da mekân olarak

<sup>184</sup> Mehmet Yılmaz, *Modernizm'den Postmodernizm'e Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005, s. 240–241.

kullanmışlardır. Sanatçıların doğaya yönelmesi anti-kapitalist bir tavrın ifadesi olmuştur.<sup>185</sup>

Arazi Sanatçıları, geniş çöller, deniz, göl, kaya ya da dağlarda gerçekleştirdikleri faaliyetlerle sanatın tüm sınırlarını genişletme çabası içinde olmuşlardır. Bu çaba ilk olarak sanatçı Robert Smithson'un iç ve dış mekânlar arasındaki sınırları sorgulamaya başlaması ile gelişme göstermiştir. Teknolojik biçimciliğine karşı duruşuna rağmen Arazi sanatının oluşumu Minimalizme dayandırılmaktadır.

*Minimalizm ile birlikte karşılaşmak; gelecek yeryüzü sanatçıları için ilk önemli şeydir. Minimalizm her şeyi yadsıyan tavrı ile öncelikle kendisinin de bir parçası olduğu resme, resmin iki boyutlarına karşı çıkışı aslında resmi ve heykeli, resimsel ve heykelsel kaygıları birleştirmek istemesinden kaynaklanmaktadır. Bunu gerçekleştirmek için yapılan şey ise gerçek mekânda biçimlerin çevresiyle olan ilişkilerini sağlamak ve adeta tüm mekânı resim gibi irdelemektir. .<sup>186</sup>*

Arazi sanatçılarından en önemlileri Christo ve eşi Jean-Claude'dir. Karı koca sanatçılar genellikle arazileri, belirli doğal mekânları ve binaları sarıp sarmalayıp eserlerini ortaya koymuşlardır. Sanatçı çiftin daha yakın tarihli çalışmalarında ortaya konan nesnenin kısmen örtülmesi durumunda, dikkatleri o nesnenin temel formuna yöneltmek teorisinden yola çıkılmıştır. Sanatçıların eserleri, gerçekleştirildikleri alanların doğalarına karşı sürekli bir başkaldırı içinde olan ve akla gelebilecek her türlü maddesel sınırlandırmayı reddeden eserlerdir. Çiftin ütöpik projelerini gerçekleştirdiği alanlar, bazen kentsel bir alan bazen bir doğa parçası olmuştur. 1972 tarihli *Vadi Perdesi*, 1976 tarihli *Uzayan Çit*, 1979 tarihli *Paketlenmiş Reichstag*, 1983 tarihli *Çevrelenmiş Adalar*, 1985 tarihli *Sarılmış Pont Neuf* önemli eserlerinden bazılarıdır.<sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> Ahu Antmen, s. 253.

<sup>186</sup> Ahu Antmen, a.g.e., s. 289.

<sup>187</sup> Amy Dempsey, a.g.e., s. 262.



**Resim 63** Christo ve Jeanne-Claude, Vadi Perdese, 1970-72, Fotoğraf: Wolfgang Voltz, Kaynak: [http://2.bp.blogspot.com/\\_L-mvLLekTbo/Swt6mLb4IeI/AAAAAAAAAJM/PBBsTLcfMxo/s1600/03\\_valley\\_curtain-1.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_L-mvLLekTbo/Swt6mLb4IeI/AAAAAAAAAJM/PBBsTLcfMxo/s1600/03_valley_curtain-1.jpg), erişim 25.03.2012).



**Resim 64** Christo ve Jeanne-Claude, Paketlenmiş Reichstag, 1979, enstalasyon görüntüsü (Kaynak: [http://www.channel4.com/culture/microsites/B/bigart/images/g\\_nonpermanent\\_2.jpg](http://www.channel4.com/culture/microsites/B/bigart/images/g_nonpermanent_2.jpg) erişim: 25.03.2012).

### 3.2.9 Yeni İngiliz Heykeltiliği

Anish Kapoor, Bill Woodrow, Richard Deacon, Tony Cragg Yeni İngiliz Heykeltiliği olarak adlandırılan hareket içinde 1980'li yıllarında başlarında Avrupa'daki heykel ve enstalasyonun hakimiyetini kurduğu eserler verdiler ve İngiliz heykelini yeniden ön plana çıkardılar.<sup>188</sup>

Yeni İngiliz Heykeltiliği, modern sanatın heykel anlayışından ve soyut üslupçuluğundan uzaklaşan; yeni bir soyutlamacı anlayış içine giren sanatçılar, geleneksel heykel tekniklerinden ziyade assemblaj ya da enstalasyon temelli üretimleri esas almıştır. Ayrıca kentsel çevreden elde ettikleri gerçek nesnelere de faydalanmıştır.<sup>189</sup>

<sup>188</sup><http://www.macba.cat/en/exhibition-tony-cragg>, erişim: 24.03.2012, 16:32.

<sup>189</sup> Ahu Antmen, a.g.e., s. 289.



**Resim 65** Bill Woodrow, Car Door, Armchair and Incident (Araba kapısı, koltuk ve kaza), 1981, araba kapısı, koltuk, boyanmış mine, 120x300x 300 cm, (Kaynak: [http://images.artnet.com/artwork\\_images/1100/522152.jpg](http://images.artnet.com/artwork_images/1100/522152.jpg), erişim 25.03.2012).



**Resim 66** Richard Deacon, Distance No Object, 1988. (Kaynak: <http://c4gallery.com/artist/database/richard-deacon/richard-deacon-distance-no-object-1988-painted-steel-copper.jpg>, erişim 25.03.2012).



**Resim 67** Richard Deacon, Almost, #2, 2003, Sırlanmış seramik, 90x110x 85 cm, (Kaynak: [http://images.artnet.com/artwork\\_images/957/147743.jpg](http://images.artnet.com/artwork_images/957/147743.jpg), erişim 25.03.2012).

Cragg, formika ya da plastik gibi malzemelerle soyut gibi görünen ancak yürüyüş, ayaklanma ve insan kalabalıklarını ifade eden figürlü düzenlemeleri ile içerik kaygısını da ön plana çıkartan çalışmalar gerçekleştirmiştir. Sanatçı 1976 tarihindeki



çalışmasında, enkazları kullanmış deforme olmuş plastik eşyaları ve çöplük atıklarını, İngiltere bayrağının bulmacaya benzeyen tasvirini yaratmak için sınıflandırarak düzenlemiştir.<sup>190</sup>

Bill Woodrow da Cragg gibi çeşitli atık malzemeleri kullanarak asamblej tekniği ile aykırı malzemelerin bir araya gelmesi ile oluşan eserlerini gerçekleştirmişlerdir. Richard Deacon ve Antony Caro ise bağımsız imgeler yaratabilmek için sanayi formlarını kullanmıştır. Özellikle Deacon'un Barok ve Sürrealist geleneklerle bağlantılı olan çalışmaları, dev boyutlara sahip olsalar dahi sergilendikleri kapalı mekânlarla kurdukları ilişki neticesinde bir etki yaratmışlardır. Bu açıdan sanatçının heykelleri minimalist çalışmalara benzetilmiştir.<sup>191</sup>

Zengin endüstriyel malzeme çeşidi ile sanatçı malzemeye farklı bir estetik getirmiş, soyut olarak görünen imgelerle insan vücuduna nükteli bir göndermede bulunmakta idi. İngiliz Heykelticiliğinin diğer temsilcileri, Richard Wentworth (1947) Alison Wilding (1948), Julian Opie (1958)'dir.<sup>192</sup>



**Resim 68** Anthony Caro, Early One Morning (Erken Bir Sabah), 1962, © Sanatçı ve Barford Sculptures Ltd. Tate. (Kaynak: [http://www.tate.org.uk/images/cms/12878w\\_caro\\_2.jpg](http://www.tate.org.uk/images/cms/12878w_caro_2.jpg), erişim 25.03.2012)

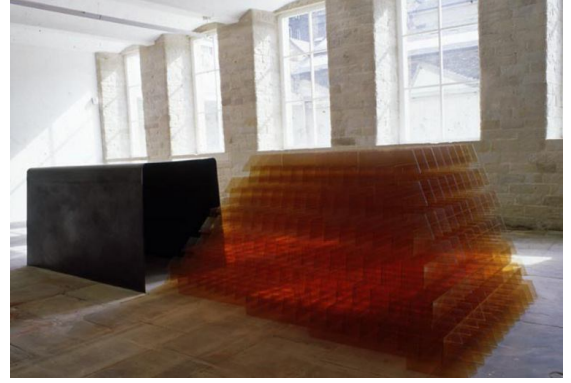
<sup>190</sup> AhuAntmen, a.g.e., s. 289.

<sup>191</sup> Yasemin Özkaya, 1960'tan Günümüze Çağdaş Sanatta Heykelin Konumu, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, İstanbul, 2007, s. 53.

<sup>192</sup> Ahu Antmen, s. 289–290.



**Resim 69** Richard Wentworth, enstalasyon görüntüsü, Kaynak: <http://www.sculpture.org.uk/image/525016522531/82/>, erişim 25.03.2012)



**Resim 70** Alison Wilding, Assembly, 1991, toz boya kaplı çelik, PVC, 123x174x547cm, Tate İngiltere ve Henry Moore Vakfı, Londra, (Kaynak: <http://www.contemporaryartsociety.org/media/uploads/2008/11/328/20-alisonwildingassembly1991-jpg.jpg>, erişim 25.03.2012).



**Resim 71** Tony Cragg, New Stones, Newton's Tones (Yeni Taşlar, Newton'ın Tonları), 1978, Plastik. Sanatçı Konseyi Koleksiyonundan ödünç, Southbank Merkezi, Londra, (Kaynak: [http://www.artrabbit.com/images/dataobjects/images/tonycragg\\_0.jpg](http://www.artrabbit.com/images/dataobjects/images/tonycragg_0.jpg) erişim: 25.03.2012.)



**Resim 72** Tony Cragg, 4D Sergisi, 2010, Venedik, (Kaynak: [http://www.pbart.com/wp-content/uploads/2010/08/tony\\_cragg-web-constructor.jpg](http://www.pbart.com/wp-content/uploads/2010/08/tony_cragg-web-constructor.jpg) erişim: 25.03.2012).



**Resim 73** Tony Cragg, İsimlessiz, 2010, Lisson Gallery Sergisinden, Londra, Photograph: Charles Duprat (Kaynak: <http://static.guim.co.uk/sys-images/Guardian/Pix/pictures/2010/3/11/1268314790677/Tony-Cragg-001.jpg> erişim: 25.03.2012).

## 4. POSTMODERN HEYKEL SANATINDA MEKÂN VE MALZEME ANLAYIŞI

Postmodernizmde, geleneksel sanat tanımlarından ve kavramlarından uzaklaşma arzusu ile yeni malzeme ve yöntemlere yönlendiren bir anlayışla sanatçılar, mekânı ve malzemeyi eserlerinde kullanmada özgürleşmiş, disiplinler arası diyalogun olduğu bir anlayışla eserler gerçekleştirmişlerdir. Postmodern dönemin sanatsal çalışmaları yeni malzemelerle deneyimlenen mekanlar üretmek üzerine yoğunlaşmıştır.

### 4.1 Mekanın Tanımı

Mekân kavramı, *Sanatta Kavram ve Terimler Sözlüğü*'nde, uzayın sınırlanmış bir parçası ve aynı zamanda mimari bir ürünün vazgeçilmez bir niteliği ve bu ürünü var eden en temel koşul olarak tanımlanmaktadır. Mekan aynı zamanda boşluk olarak da tanımlanmaktadır. Ancak fizik dalında yapılan araştırmalar göstermiştir ki boşluk denen şey aslında görünmeyen parçacıklarla dolu olan bir doluluktur. Mekânı tanımlayabilmemiz için o mekanda bir nesnenin olması şarttır. Yer, bulunan yer sözlük anlamıyla Türkçe karşılığı uzay olan mekan, boşluğun geometrize edilmiş hali olarak ifade edilebilir.

Etimolojik olarak “*kevn*” kelimesinden türetilen mekân, Arap dilinde “*olmak, var olmak*” anlamını taşımaktadır.<sup>193</sup> Filozof Maurice Merleau Ponty'de mekânı şöyle yorumlamıştır:

---

<sup>193</sup>UğurTanyeli-MetinSözen, *Sanatta Kavram ve Terimler Sözlüğü*, RemziKitapevi, İstanbul, 1992, s.157.



*Mekân algısı entelektüalist anlaşmazlıkların ayrıcalıklı bir yeridir. Örneğin bir nesnenin uzaklığı, görünür büyüklük ya da retinal imgeler arası fark gibi göstergelere dayanan ve bunlardan nesneye dokunmak için atmamız gereken adım sayısını çıkaran anlık bir yargıya bağlanır. Mekân artık görmenin değil düşüncenin nesnesidir. Oysa “imgeler arası fark”ın derin bir eleştirisi bizi bu fikrin, derinlik algısının zorunlu bir koşulu olmasına rağmen bir yargının değil, derinlik izlenimi biçimindeki biçimli sonucundan başka bir şeyini bilmediğimiz sinirsel bir sürecin nedeni olduğunu kabul etmeye yöneltir.<sup>194</sup>*

Mekânın algılanışı ve tanımlanmasını bugün biz yukarıdaki cümlelerin sınırları içinde kabul etsek de bu tanımlar ve algılayışlar yüzyıllar içinde değişmiş ve gelişmiştir.

Erken Rönesans'ta Giotto, görünen dünyanın gerçekliğini, çizgi ve renk yardımıyla bir mekân içinde vermeye başlamıştır. Böylece Ortaçağ'dan kopuşla Rönesans sanatının meydana gelmesinin temelleri, doğanın yeniden keşfiyle atılmış ve ilk ana değişiklik gerçekleşmiştir.<sup>195</sup> Devrim olarak nitelendirilebilecek ikinci gelişme ise temelini klasik antikite de bulan heykelde meydana gelmiştir. 15. yüzyılın başında antikitenin tekrar gündeme gelmesi, heykel ve mimarinin canlanmasında etkili olmuştur. Yeniçağda hem doğa gerçeğine hem de sanata eğilim dengeli bir şekilde heykel sanatında kendini göstermiştir.<sup>196</sup>

Brunelleschi'nin ufka doğru giderken nesnelere kademeli olarak küçülme yasası olan perspektifi kullanmaya başlaması ile beraber 15. yüzyıl resminde bu anlayış hâkim olmuştur.<sup>197</sup> Masaccio ile de resimde figürler bir satır resmi olmaktan çıkıp kitle etkisi göstermeye başlamış ve sanatçının yarattığı mekân ve bu mekân içine yerleştirilen figürlerin mekân-insan açısından kurmuş oldukları ilişki, bu dönem için önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bundan böyle mimaride biçimlenen perspektif

<sup>194</sup> Maurice Marleau Ponty, *Algının Önceliği*, Kabalcı Yayınevi, 2006, s. 27–28.

<sup>195</sup> Cemile Kaptan, *Çağdaş Sanat Ortamında Resmin Heykelleşmesi, Heykelin Resimselleşmesi Eğilimleri*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanatdalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2002, s.6.

<sup>196</sup> Cemile Kaptan, a.g.e., s. 6.

<sup>197</sup> E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1993, s.169.

ile temsil edilen mekân, insanın içinde bulunduğu yeri göstermekte, insan boyutu ise ölçü olarak alınmıştır.

Barok sanatının olaylara önem vermesi (ve bunun derinlik duygusuna etkisi) nedeniyle mekanın fragmanlara dönüşmesine yol açar. Bu, resim yüzeyini, fragmanlara yuvalık eden dehlizlere dönüştürür. Söz konusu dehlizler, kendi tutarlılığında mekanın tüm referanslarını verir. Deleuze'ün, Leibniz üzerine yaptığı çalışmada barok sanatına ilişkin olan kıvrımlarla katlanması tarif ettiği yapı ortaya çıkar. Bu yapı kendi üzerine katlanan ve her biri neredeyse bir fragmana dönüşen mekanlardır. Adı geçen mekanlar ön plan, arka plan ararı diye uzamsal bir çağrışımı yankılayacak olan mekan duygusundan çok, doğrudan karşılaşmak zorunda kalınan ışık olanaklarının yarattığı derinliklerdir. Bu derinlikler, mekanın yüzey etkisinden uzaklaşması ile bütünde gedikler açarak yan yana geldiğinde dehlizlerin içerisinden sızan ışıkların yarattığı (Deleuze bunu çatlaklar ve kırılmalar diye tanımlar) mekancıklardır. Sanki mekan karanlığın kendisi, bize kalan bir eğretilerdir. Bu eğretilmeye dönüşen karanlıkta mekan sınırsızca yayılır.<sup>198</sup>

20. yüzyılın kapısına dayandığımızda ise Heidegger için mekân kavramı kendisi için pek önemli olmasa da zaman kavramı ile bir arada olmasından ötürü mekânı şöyle tanımlamıştır.

*Günümüz modern doğa bilimlerine özgü mekanik düşüncenin ağırlığı altında; devinimin temel biçiminin mekânda bir konumdan ötekine hareket anlamında devingenlik olduğu sanılıyor; ardından da hareket ettirilen her şeyi buna göre açıklıyoruz. Bu tür yani yer ya da lokasyon anlamında devingenlik Aristoteles için başka devingenlikler arasında yalnızca bir türdür, ama bir şekilde arı; yalın devinim sayılmaz. Aristoteles'in "değiştirme"den anladığı şeyin; mekân içi bir kütle için yerini değiştirmesi yolundaki modern kavrayıştan farklı olduğunu gözden kaçırmamalıyız. Buna göre topos belirli bir şeyin ait olduğu yerdir. Yanan şeyler yukarıya; yerdekilerde aşağıya aittir. Bu yerlerin kendileri de(yukarıda gök, aşağıda yeryüzü)özeldirler, çünkü onlar yoluyla uzaklıklar ve ilişkiler yani Yunanlıların karşılık olarak ne bir sözcük ne de kavrama sahip olmadığı, şu bizlerin 'mekân' dediği şey belirlenmektedir.*

<sup>198</sup>Veli Mert, *Rönesans'tan Günümüze, Resim Sanatında Mekan, Mekan Algılanışı ve Bakış*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 2007, s. 21.

*Bugün bizler için mekânı belirleyen yer değildir, tersine tüm yerler, noktaların kümelenmeleri olarak, her yerde tekdüze ve hiç bir yerde ayrılmayan sonsuz mekânca belirlenmektedir.*<sup>199</sup>

Postmodern dönemde ise mekan kavramı sanatta bambaşka bir önem kazanmış, enstalasyon çalışmaları ile iyice ön plana çıkmıştır. Enstalasyonlar çerçevesinde ise sanatçılar, ‘mekânı’ ortaya koymakta, onu öğeler yoluyla farklılaştırmakta ve onun üzerinden yeni okumalar, yeni deneyimler sunmakta ve ‘deneyimlenen sanat’ı ortaya koymaktadır. Bu eserler artık, yalnızca dışarıdan bakılan nesnelere değil, etrafında gezilen, oturulan, eylemlerle farklı hislerin ortaya çıkarıldığı mekânlar haline gelmektedir. Yeni yüzyılın sanatı, ‘deneyimlenen mekânlar’ üretmektedir. İzleyici (gözlemci-özne), sergi alanı, duvarlar, kaideler ilişkisi içerisinde ‘sergilenen sanatın’ yerini ‘deneyimlenen sanat’ almıştır. Artık sanat çalışmaları, kaideler üzerinde gösterilen nesnelere değil, gözlemci-öznenin kendisinin içinde yer aldığı, hatta sanatsal eyleme bazı örneklerde bizzat malzeme olduğu bir duruma dönüşmüştür. Burada sanatın seyredilmesi değil, sanatçı, gözlemci-özne, mekân, nesne, zaman kurgusu içinde gerçekleştirilmesi söz konusudur. Sanatçı, galerinin beyaz duvarlı mekânından taşmakta; mekânını genişletmekte ve bu mekânı farklı iletilerle yorumlamakta; mekânsal deneyim aracılığıyla kavramsal iletiler ortaya koymaktadır.<sup>200</sup>

#### **4.1.1 Mekân Heykel İlişkisi**

20. yüzyılda, figürün bağlayıcılığından kurtulmaya çalışan sanatçılar, soyutlamayı hedefleyerek heykelde boşluğu ve iç mekânın oluşumu ile sonuçlanan eserler ortaya koymuşlardır. Rus heykeltıraş Tatlin, kübistlerin asamblajlarında boşluk ve uzam olarak elde ettikleri etkiyi, kendi fikirleri ile şekillendirerek Konstrüktivizm’in ortaya çıkmasında etkisi olmuştur.<sup>201</sup>

---

<sup>199</sup> Thomas Sheehan, *On The Essence and Concept of Physics in Aristotele's Physics B I*, Cambridge, UK and New York, Cambridge University Press, 1998, s.229.

<sup>200</sup> Burcu Ayözcan Atalar, *Sanatta Mekânın Deneyimlenmesi: Yerleştirme (Enstalasyon) Çalışmaları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2006, s. 23.

<sup>201</sup> Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitapevi, 15. Basım, İstanbul, s.443.

Bu dönemde teknolojik ilerlemelerin hızlanması, heykel ve mimari alanda mekânların kurgulamasında yeni bir bakış açısı getirmiştir. İnsanın da dâhil olduğu kurgular, farklı malzeme ve ölçeklendirme ile oluşturulan heykeller üretilmeye başlamıştır.

Mekânı heykelin unsurlarından biri haline getiren konstrüktivistler, zaman ögesini dâhil ederek dördüncü boyuta gönderme yapmışlardır. Konstrüktivistler, mekânın şekillendirilebilir olduğu ve sanat eserinin hareketli bir ritim ve enerjiye sahip olması inancı ile farklı malzemelerle soyut form aramalarına girişmişlerdir. Heykelin yaşamsal bir mekân olma amacı açısından, Tatlin'in "*III. Uluslararası Anıt Projesi İçin Maket*" adlı çalışması en önemli örnekler arasında gösterilmektedir.<sup>202</sup>

Konstrüktivizm'in öncülerinden olan Naum Gabo'nun mekan hakkındaki düşünceleri şöyledir: "Bir konstrüktivist heykelde mekan nesneyi çevreleyen evrensel mekanın bir parçası değildir. Kendi başına bir malzemedir. Nesnenin yapısal bir parçasıdır. Öyle ki bu mekan, başka herhangi katı bir malzeme kadar hacmi aktarma yetkisine sahiptir."<sup>203</sup>

1920'lerden 1970'li yıllara kadar sergilenen sanatın tarihi kadar eserlerin sergilendiği galerilerin tarihi de bulunmaktadır. Bu zaman diliminde sanata baktığımızda bu değişimin yeni bir oluşumu da getirdiğini gözlemleriz. Kaidenin yok oluşu, izleyenin beline kadar duvardan duvara bir mekanın içinde kalması ile sonuçlanmış, çerçevenin yok oluşu ile duvarlar mekan olmuş, köşelerdeki gerilim hissedilir olmuş, kolaj dışarı fırlayarak mekana yerini almıştır. Yeni oluşum, yani o geniş; homojen mekân, galerinin her bir köşesinde mevcut olmaya başlamıştır. Sanat dışındaki her türlü engel ortadan kalkmıştır. Zamanla beyaz küp potansiyel sanat haline gelmiş, kapalı mekânı simyasal bir şekilde mecraya dönüştürmüştür. Sanat dışarı atılan kaldırılan ve yerine başka şey konulan şey haline gelmiştir.<sup>204</sup>

---

<sup>202</sup> Adnan Turani, a.g.e., s. 445.

<sup>203</sup> Nilgün Bilge, *Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950*, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 2000, s.144.

<sup>204</sup> Brain O'Doherty, *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi*, Çev. Ahu Antmen, Sel Yayınları, İstanbul, 2010, s. 109.

1960'lı yıllarda sanatın sergilendiği mekânların yapısı, kuralları ve sınırları yavaş yavaş ancak sanatçıların zorlamasıyla değişikliğe uğramıştır. Asamblaj, mekân düzenlenmesi, oluşum, performans, yerleştirme gibi yeni ifade biçimleri ile resim ve heykel gibi geleneksel alanları sınırlamanın yanı sıra mekânla ve izleyiciyle daha yakın karşılıklı bir ilişkinin kurulması sağlanmıştır. Bu değişimin bir tarafında sanatın anlatım imkânlarını aşma gayreti bulunurken diğer bir tarafında ise dönemin toplumsal dönüşüm taleplerinin yansımaları bulunmaktadır. Özellikle galeri mekânı, 1960'lı yıllarda, bu değişim sürecinin ana noktası konumuna gelmiştir.

Mekâna ve izleyiciye yönelik farklı anlayışla modernist anlayışı tersyüz eden Minimalizm akımı, mekânın kendisini sahneleştiren çeşitli örneklerle 1960'larda mekân algısının kırılmasındaki en önemli başlıca etkenlerdendir. Minimalist sanatçı Carl Andre'nin 'Heykel' anlayışının sınırlarını genişleten eserleri ile ilgili olarak; *"Heykellerimi kalıba dökerek ya da yöneterek yapıyorum. Aksine; heykelin kendisini mekânın yontulması olarak görüyorum, mekânı şekillendirmek için kullanıyorum."*<sup>205</sup> ifadesini kullanmıştır. Sanatçının bu ifadesi, mekâna yönelik algısal dönüşümün bir göstergesidir. Minimalist eserlerin mekâna özgüllüğü sadece sanatçıların genişleyen mekân olgusunun bir yansıması değildir. Aynı zamanda izleyicinin mekânı algılamasına; böylelikle mekân içinde kendi varlığının farkına varmasına imkân sağlayan bu tip eserlerin fenomenolojik boyutu, minimalizmin başlıca özelliğidir.

Minimalizm'in mekân ve izleyici algısına getirdiği açılım, bir sanat eserini algılama sürecinin daha başka koşullarını da ortaya çıkarmış, sanatın sergilendiği mekânlara (Michael Asher), sanatın sergilenme biçimlerine (Daniel Buren) ve sanatın bir meta olarak statüsüne (Hans Haacke) yönelik eleştirel yaklaşımların yolunu açmıştır.<sup>206</sup>

Minimalizm'in bu yönü, Marcel Duchamp'ın ready-made çalışmalarından doğan tartışmaları tekrar gün yüzüne çıkarmıştır. Mekânı bir sanat eseri olarak kabul eden Kurt Schwitters, asamblaj tekniğini kullanarak eserler meydana getirmiştir. Schwitter'e göre mekân ve eser bir bütün olduğunda bir sanat eseri ortaya çıkmakta

<sup>205</sup> David Batchelor, *Modernity&Tradition*, Warhol&Andre, Investigating Modern Art, ed. Liz Dawtery, New Haven & London, Yale University Press, 1996, s. 138.

<sup>206</sup> Hal Foster, "The Crux of Minimalism", *The Return of the Real: TheAvang-Garde at the End of the Century*, Cambridge & Londra The MIT Press 1996, s.59.

idi. Sanatçı evinin bodrumunda, topladığı malzemeleri kullanarak enstalasyon çalışmaları gerçekleştirmeye başlamış; bir süre sonra da bu çalışma evinin tamamına yayılmıştır. Merz binası olarak adlandırdığı bu çalışmalarına daha sonra Norveç ve İngiltere gibi ülkelerdeki malikânelerde devam etmiştir. Schwitters'e göre sanat eseri canlı bir varlık gibi doğar, büyür ve sonra da yok olurdu; bu sebepten ötürü çalışmaları sürekli bir değişimi içermiştir.<sup>207</sup>

Minimalizmle beraber modernizmden kaynaklanan sanatçının sorgulama istemi heykel sanatının da farklı arayışları doğurmuştur; böylelikle sanatçı mekanın ve malzemenin kendilerini sınırlandırmasına karşı çıkarak eserlerinde doğayı mekan ve malzeme olarak değerlendirmeye yönelmiştir. Konuyu Ahu Antmen şu şekilde özetler: Minimalizm, mekanın fiziksel boşluğunu sanat yapısından ayrılmaz bir öge haline getirerek ne resim ne heykel olan yeni bir sanatsal pratiği gündeme getirdi.<sup>208</sup>

Larry Bell'in 60'ların ortalarındaki çalışmaları, uyguladıkları veya uygulamak için tasarlandıkları mekanları tanımlar. Çevreleriyle ve izleyiciyle ilişki içerisindedirler. Bazen hem izleyicilerini hem de uygulandıkları mekanları yansıtarak bazen de görüntülerini birbirine karıştırarak girilen bir ilişkidir. Heykelleri çevrelerindeki mimari veya doğal çevre gibi elemanların değişmesiyle aniden değişir. Çalışmaların her bir parçası uygulandıkları mekana göre farklı büyüklüklerde ve renklerde algılanır.<sup>209</sup>

---

<sup>207</sup> Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006, s. 114.

<sup>208</sup> AhuAntmen, "Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü?", *Sanat Dünyamız*, Sayı:82, İstanbul, YKY; s. 204.

<sup>209</sup> Daniel Marzona, *Minimal Art*, Taschen, Bonn, 2004, s. 38.



**Resim 74** Larry Bell, Jeppe Hein, Daniel Templon Galerisinde enstalasyon görüntüsü, (Kaynak: [http://www.contemporaryartdaily.com/wp-content/uploads/2010/11/vue-expo-BELL-\\_HEIN-1\\_1.jpg](http://www.contemporaryartdaily.com/wp-content/uploads/2010/11/vue-expo-BELL-_HEIN-1_1.jpg), erişim 25.03.2012)

Postmodern dönemde heykeltıraşlar hem mekânın hem de malzemenin kısıtlayıcı ortamından sıyrılarak, doğal ortamları ve doğal malzemeleri kullanmaya başlayarak sanat eserlerini galeri mekânlarından dışarı taşımışlardır. Özellikle Minimalist sanatçılar, eserlerini mekâna bağlı olarak, belirli bir konuda ve durumda ortaya koyan bir nesne gibi algılayan heykelcilik anlayışının öncülüğünü yapmışlardır.

Minimalist sanatçı Dan Flavin'in kullandığı neon tüpler doğrusal ve dikdörtgen kompozisyonlar içinde düzenlediği eserlerini resim ya da heykel olarak adlandırmak zordur. Minimalizmin kinetik sanatla bir araya gelmesinden oluşan eserlerinin sayesinde mekanın sınırları tanımlanır ve mekanın içerisinde görsel bir etki meydana getirir. Neon ışıkların duvara ve tabana yansımalarının sonucunda oluşan ışık yansımalarının neticesinde oluşan renk sayesinde mekanda resimsel bir etki yaratılır.

Işığın etkisi ile mekana yayılan eser tıpkı Kinetik heykeltıraşlarda olduğu gibi yanılısama etkisinden yararlanmaktadır. Gerçekleştirdiği eserler yerleştirdiği mekanları farklılaştırıyordu. Semra Germaner sanatçının çalışmalarını şu şekilde yorumlamıştır:

*“Mekânı strüktüre etmek için farklı renklerde neon lambalarıyla çalışmaktadır. Sanatçı bunlarla mekanın sınırlarını belirler, mekânı örgütler ya da mekan içinde görsel bir olgu yaratır. Teknoloji ürünü hazır yapım malzemeyle*

*kendisini sınırlayan Flavin, lambaları yerleştirmeyi uzmanlarına bırakarak kendisi geri planda kalmaktadır.*<sup>210</sup>

Sanatçı bu şekilde bütün artistik becerilerinden kendisini soyutlamış oluyordu. Flavin'in çalışmalarındaki renksel değişimler, çevresel bir espas içinde, çok ince malzeme-renk-ışık oyunları yaratmakla kalmadı, izleyicinin gölgesinin karşıdaki duvar üzerine yansımalarına da olanak vermiştir. Geleneksel olarak izleyici, bu yapıtın uygulandığı ortama katmak mümkün iken, bir sanatçı size kuramsal söylemin ötesinde sunduğu bir an'ın espasını, yapıtın temel öğelerinden biri olmanın çok seyrek görülebilen tadını duyumsatmıştır.<sup>211</sup>



**Resim 75** Dan Flavin, Alternating Pink and Gold, 1967, MCA sergisinden enstalasyon görüntüsü, (Kaynak: <http://www.artnet.com/Images/magazine/reviews/cassidy/cassidy8-4-2.jpg>, erişim 25.03.2012).

Postmodern dönemin sanatçılarından Tony Smith, eserleri kimi zaman birbirine eklenmiş basit formlardan kimi zaman ise ya bir araya getirilmiş dikdörtgen kutulardan oluşmuştur. Sanatçı heykellerini zemin üzerinde yılan gibi yerleştirmiştir. Heykeller, dikey kısımları yere ters bir biçimde yerleştirildiğinde de her açıdan aynı şekilde görülmüşlerdir. Sanatçı çalışmalarında modern galeri anlayışını ve kaide geleneğini tamamen terk etmiştir.<sup>212</sup>

<sup>210</sup>Semra Germaner, *1960 Sonrası Sanat*, Kabcacı Yayınları, İstanbul, 1997, s. 42.

<sup>211</sup>GülaySemercioğlu, *1950-2000 Yılları Arasında Plastik sanatlarda Mekan Anlayışı*; Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1998, s. 18.

<sup>212</sup>Bülent Bulduk, *Minimal Sanatta Form ve Mekân İlişkisi*, Marmara Üniv. Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul, 2007, s. 39-40.





**Resim 76** Tony Smith, Willy, 1962, siyaha boyanmış çelik, 231,6x569x342,9 cm, Matthew Marks Gallery, (Kaynak: [http://www.artnet.com/artwork\\_images\\_706\\_425637\\_tony-smith.jpg](http://www.artnet.com/artwork_images_706_425637_tony-smith.jpg), erişim 25.03.2012).

Donald Judd'ın ise *Üç Boyutlu Çalışmalar* olarak tanımladığı eserleri, gerçek mekânı dolduran, mekânın her yeri ile her türlü ilişkiye açık ve her türlü malzemeden yapılabilen ilginç biçimlerden oluşmakta idi.<sup>213</sup> 1972 tarihinden itibaren dış mekân çalışmaları da gerçekleştiren sanatçı büyük geometrik şekilli eserlerini dış mekânın topografyasını yansıtacak şekilde yerleştirmiştir.



**Resim 77** Donald Judd, 100 Untitled Works in Mill Aluminum, Chinati Foundation, Marfa, Texas, fotoğraf: Jeff Jahn, (Kaynak: <http://chatterbox.typepad.com/.a/6a00d8341c86d053ef01347ffaf12b970c-500wi>, erişim 23.03.2012)

Postmodern dönemin heykel anlayışında, eserin varlığı ile mekân, mekânın varlığı ile de eser sınırlandırılmıştır. Sanatın sergilenme biçimleri ile ilgili olarak Daniel Buren, eserin algılanmasında çevrenin de önemini vurgulamış ve şunları ifade etmiştir.

<sup>213</sup> Nancy Atakan, *Arayışlar*, YKY, İstanbul, 1998, s. 20.

*“Müzede gözler önünde apaçık olan eser sokakta göze görünmez, daha doğrusu, bir yanı ile değerleri arasından sıyrılırken diğer yanıyla ötekilerden ayırt edilemez.”<sup>214</sup>*

Postmodern dönemin deneyimlenen mekanları enstalasyon ile sanat dünyasında yerini bulmuştur. 1950’lerden sonra Allan Kaprow, Edward Kienholz, Claes Oldenburg gibi sanatçıların mekana yayılan ve izleyiciyi de içine alan eserleri ile başlayan enstalasyon sanatı, aslında 1980’li yıllara kadar ‘mekan düzenlemesi’ ve ‘oluşum’ olarak adlandırılmış, asamblaj ya da performans da olsa alternatif sanat türleri olarak aynı şekilde konumlandırılmıştır. Galeri mekânının çözülümünde oldukça etkili bir sanatsal ifade biçimi olmuştur. Bu anlayış sergiden yerleştirmeye yönelik bir anlayıştır.<sup>215</sup>



**Resim 78** Daniel Buren, Les Deux Plateaux, 1986, enstalasyon fotoğrafı, Palais de Royal bahçesi, Paris, Kaynak: <http://www.matthewlangley.com/blog/?p=265>, erişim 25.03.2012.

Julie H. Reiss’in ifade ettiği gibi *“izleyici ile yapıt, yapıt ile mekân, mekân ile izleyici arasındaki karşılıklı ilişkinin doğduğu bir yol”* doğmuştur. Esere dışarıdan bakmak yerine içine girmek önem kazanmış, yapıt mekânda sergilenen bir nesne olarak değil bütün olarak algılanma duruma dönüşmüştür. Postmodernizmle birlikte galeri mekanı, ‘nötr’ bir mekan olmaktan çıkmıştır. Duvar; estetik ve ticari değerlerin geçişimsel bir biçimde yer değiştirdiği bir zar halini almıştır. Beyaz duvarlardaki bu moleküler ürperti algılanabilir olduğunda, bağlam iyice içerikleşmiştir.<sup>216</sup>

<sup>214</sup> Daniel Buren; “Kente Yerleşmek”, *Sanat Dünyamız*, sayı:78, İstanbul, YKY, 2000, s. 137.

<sup>215</sup> Daniel Buren, *Atölyenin İşlevi: Sanatçı Müzeleri*, Çev. Ali Berkay, ed. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s.167.

<sup>216</sup> Brain O’Doherty, *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi*, Çev. Ahu Antmen, Sel Yayınları, İstanbul, 2010, s. 100.

Postmodern dönemde, mekân, üç boyutlu çalışmaların en önemli ve gerçek bir unsuru haline gelmiştir. Ancak bu gerçekliğe rağmen mekânın kavranması da bir o kadar zor olmuştur. Mekân, sanatçının çalıştığı bir alandır ve bu alan sanatçının çalışmasına göre pozitif ya da negatif olarak adlandırılmıştır. Pozitif alan, mekânı kapsayan çalışmanın kısmıdır, negatif alan da parça tarafından aktif hale getirilmiş alandır. Zalinski ve Fisher eserlerinde, iyi bir sanatçının her iki mekânla çalışabildiğini ve gözlemcilerinin görüşlerinin de “*negatif mekân ince ve sübjektif olup tanımı ve ölçümü zor*” olduğunu ifade etmişlerdir.<sup>217</sup>

Heykelin içe dönük karakteri, mekânın görsel bir materyal olarak kullanılmasıyla, gerçeklikle olan ilişki yerini mekânsal problemlere bırakmıştır. Heykel ve mekân arasındaki ilişki ön plana çıkmaya başlamıştır. Figürasyonun ikinci plana düştüğü bir mekân anlayışı oluşmuştur.<sup>218</sup>

Mekan kavramının önem kazandığı ve doğa ile birleştiği postmodern döneme özgü başka bir pratikte land art çalışmalarıdır. Land Art sanatçıları doğayı ve bütün dünyayı kullanabilme özgürlüğüne kavuşmuştur. Dağlık alanlar, geniş araziler, taş ocakları gibi mekânları kullanan Land Art sanatçıları, sanata yeni anlamlar yükleyerek mekân anlayışının sonsuzluğuna vurguda bulunmuşlardır. Sanatın ticaretine karşı olan ve galeriler ile müzelerin dışında etkinlik göstermeye çalışan Land Art sanatçıları, yeryüzünün tüm olanaklarını kullanarak doğaya, araziye doğrudan müdahale ederek, sonsuz mekânda bir sınır oluşturma, bir iz bırakabilme gayreti içinde olmuşlardır.

Land Art sanatçıları yeryüzü şekillerini devasa bir montaja taşımışlardır. Land Art’ın dış mekân ürünleri, uçsuz bucaksız arazilerde yapıldığı için ancak çekilen fotoğraflar ya da video kayıtları sayesinde izleyiciye ulaşabilmektedir. Heykel ve mimarlıkla ilgili verilere de rastlanan bu düzenlemeler, kalıcılığı olmayan, zaman içinde doğa şartlarına bağlı olarak bozulan çalışmalardır. Bu özelliğiyle, modernizmin gelip geçicilik ilkesi arasında bir uyum söz konusu olduğu görülmektedir. Eğilimin en önemli temsilcilerinden Robert Smithson, ‘*Yer Olmayan*’ diye geliştirdiği bir

---

<sup>217</sup> P. Zelanski, M.P. Fisher, *Shaping Space*, Holt, Rinehart and Winston Inc., Newyork, USA, 1987, 99.

<sup>218</sup> Nurbiye Uz, *Heykelde Espas*, Anadolu Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 1996, s. 58.

düşünce temelinde iç ve dış mekân arasında bağlantılar kurmaya çalışmış, bu amaçla da 1968 yılında “Yer Olmayan” adlı bir çalışma gerçekleştirmiştir.<sup>219</sup>

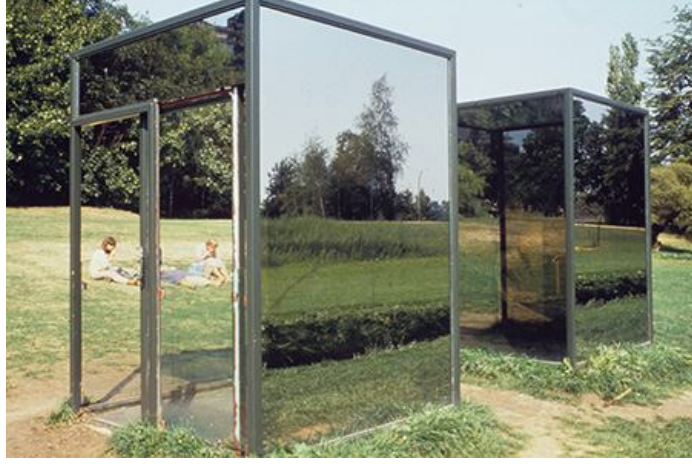


**Resim 79** Robert Smithson, Yer Olmayan, 1968, Boyalı Tahta Kutular, Kireç taşı, Fotoğraf, 42x209x261 cm, resim boyutları: 101x76 cm, Şikago Güncel Sanat Müzesi Koleksiyonu, Susan ve Lewis Manilow’un hediyesi, (Kaynak: [http://www.robertsmithson.com/sculpture/nonsite\\_franklin\\_280.htm](http://www.robertsmithson.com/sculpture/nonsite_franklin_280.htm) erişim, 23.03.2012)

Eserlerinde heykel ve mimarlığın birleşimi sonucunda oluşan bir anlayış sergileyen Dan Graham, *Argonne İçin Kulübe* heykel adlı yapıtında şeffaf malzeme kullanmış, saydam cam ve yarı saydam aynadan oluşan yapıtında şöyle bir anlayış sergilemek istemiştir: “Bir heykeldir ama-aynı zamanda bir binadır. Bu yüzden, içeri girdiğinizde, yapının tam olarak insan ölçüsünde olduğu hissine kapılırsanız bile, yansımaların kaleydoskopik oyunu tam olarak nerede olduğunuzu asla bilmiyormuşsunuz izlenimi yaratır.”<sup>220</sup>

<sup>219</sup> Mehmet Hakan Bitmez, *Modern Çağda Kolaj, Asamblaj, Montaj Gibi Teknik ve Anlayışların Heykel Sanatına Etkileri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Ün. Sosyal Bilimler Enst. Heykel Anasanat Dalı, Hatay, 2008, s. 66.

<sup>220</sup>Thierry De Duve, *ËxSitu*, Sanat Dünyamız, Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, Türkçesi: Kemal Atalay, Sayı:82, YapıKrediYayınları, Kış 2007, s. 114.



**Resim 80** Dan Graham, Argonne İçin Kulübe, Kaynak:  
<http://d13.documenta.de/typo3temp/GB/53328008e8.png>, erişim 23.03.2012)

#### 4.1.2 Çağdaş Sanat ve Boşluk Kavramı

Kelime olarak boş olma durumunu ifade eden boşluk çukur, oyuk, kapanmamış bir yeri tanımladığı gibi içinde hiçbir cisim bulunmayan uzayı da ifade etmektedir. İnsanoğlunun algılayabildiği en büyük boşluk olarak evren kabul edilmektedir. Bu boşluk, zamanın başlangıcında, sonsuz yoğunluktaki bir durumdan ötürü ortaya çıkmıştır.

Sanatta boşluk kavramı, her dönemin amacına uygun biçimde tasvir edilmiş ve her dönemde bir sanatın bir ögesi olarak kullanılmıştır. Boşluğun sanat içinde var olması, olgu ve kavram bağlamında diğer sanatlarda olduğu gibi heykel sanatında da yeni tanımlamaların yapılmasını sağlamıştır.

Heykel, yüzyıllarca kendi başına düşünülmüş, zaten mekâna ait bir biçim olarak var olmuştur. Boşluk heykelle mekân arasında bir mesafe yaratır. Bu mesafe heykeli tanımlar, mekân da bu mesafede boşluğun heykelle ilişkisini sınırlandırır. İzleyici, orta merkezde hem mekânla, hem de heykelle bir dil ve anlam oluşturma çabası içindeyken bu süreç boşluğu iki türlü devre sokar; birincisi mekânın heykelle mesafesi ile oluşturduğu boşluk; ikincisi, heykelin kendi çevresi ile arasında oluşturduğu boşluk. İlk bakıştaki ön izlenim; yani heykelin izleyenle ilk bakışı (ön kısmına ilk bakış) resim izleme pratiğine uygun bir durum sergilemektedir. Bu

açından değerlendirildiğinde heykeldeki 180 derecelik boşluk, heykeli heykel yapan en önemli unsurlardan birini oluşturmaktadır.

19. ve 20. yüzyılda meydana gelen sosyal, kültürel ve ekonomik değişiklikler sanat alanında da pek çok değişikliğin yaşanmasına zemin hazırlamıştır. Özellikle modernizmle beraber, sanat bir önceki dönemlerin anlayışlarından tamamen bir kopuş yaşamaya başlamıştır. Modernizmle beraber olaylar yerine yaşamın sanat eserlerinde ön plana çıkma eğilimi başlamıştır. Sanatta modernizmin verilerinin oluşmaya başladığı dönemde heykelle olan bakış açısının değişmesinde Rodin önemli bir rol oynamıştır.

Rodin optik-ağlın ve formun bir boşluk içinde oluşturulması yasanını eserlerinde kullanan en önemli sanatçılardandır. Heykelde pek çok parçanın eklemlenmesi ile bir formlar bütünü oluşturmuştur. Eserin tüm parçaları ayrı zaman aralığından gerçekleştirilmiş olanın tek bir heykelin formuna eklemlenmesi ile üzerinde farklı zaman aralıklarının ayrı ayrı işlendiği bir süreçte heykel ortaya çıkmaktadır. Heykelde işleyen zaman, heykel formunun parçacıklarında gizlenmiş bir mekân algılayışının ürünüdür. Rodin'in heykeli, kendi boşluğunu, bu parçacık form mekânlarının da üzerinde meydana getirmiştir. Heykel bir formdan çok bir parçaya dönüşme noktasında neredeyse kütesinde değil; kütle ile izleyici arasındaki boşlukta meydana gelmektedir.<sup>221</sup>

Rodin, eserlerinde tamamlanmamış algısı yaratan figürler, hikâyenin tamamlanmasını izleyiciye bırakır. Eserlerindeki üçlü ilişki, boşluğun aracı olduğu dokunsallıkta meydana gelir ve modern olanın, kütle ile görüntü arasındaki boşlukta ve bunun boşlukla ilişkisinin açıklamaya olanak verecek en tipik durumunu tanımlar. Rodin'in 1905 tarihli *Yürüyen Adam* heykeli bu açıdan “*boşluğun ve kütesel toprak parçalarının sanatı*” olarak ifade etmiştir.<sup>222</sup>

---

<sup>221</sup>Nida Karaytuğ, *Boşluğun Heykelle Etkileri Bağlamında İncelenerek Bir Sanat Nesnesi Olarak Ele Alınması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniv. Sosyal Bilimler Enst. Heykel Anasanat Dalı, Mersin, 2008, s. 12.

<sup>222</sup> Norbert Lynton, a.g.e., s. 18.



**Resim 81** Auguste Rodin, Yürüyen Adam, 1890-95 (döküm tarihi 1904), bronz, 85,7x55,9x28 cm, John Rewald'ın anısına Malcolm Wiener'in hediyesi (Kaynak: [http://www.moma.org/collection\\_images/resized/615/w500h420/CRI\\_168615.jpg](http://www.moma.org/collection_images/resized/615/w500h420/CRI_168615.jpg) erişim 25.03.2012).

Rodin'in heykelleri genel olarak değerlendirildiğinde, boyutları yeniden insan ölçülerine indirmiş ve kendine özgü sorunlarıyla, devinim, biçimlendirme ve anlatımla ilgilenmiştir. Aynı zamanda üç boyutlu mekân düzenlemesiyle ilgili olarak çalışmalar yapmış ve bu anlamda çağdaş eğilimlerin başlangıç noktasını oluşturmuştur.

Modern sanatın en heyecan verici örneklerini yaratan konstrüktivizme baktığımızda 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl arasında heykelde boşluk kavramlarının uğradığı değişikliği görebiliriz. Vlademir Tatlin ile başlayan soyut heykelde dikkati çeken en önemli unsur, boşluk ve formun iç içe geçerek kullanılması olmuştur. Figüratif heykelin de yararlandığı bir anlayış ortaya koyan Tatlin, plan, planlar arası boşluk ve her boşluğun algılanabilir olması gibi özellikler kullanması ile heykelde kütle ve kapalı form anlayışından uzaklaşmıştır. Sanatçı dekor çalışmalarında boşluğa yeni şekiller vermiş; heykellerinde negatif-pozitif yüzeylerle form-boşluk dengesini bulmaya çalışmış ve boşluk kavramının önemine vurgu yapmıştır. Heykeli farklı boyutlara taşıyan Tatlin'e göre:

*Artık insan figürlerini bir yana atmak gerekir ideal anıt, her şeyden önce, bugün sanatta gözlemediğimiz özel formların sentezine yönelik özleme cevap vermek zorundadır. Mekânsal kimi zaman da plastik form anlayışı olmadan, resim diye bir şey olmaz. Nitekim resim ve mimarlık kültürü olamadan heykel; resim ve mekân olmadan da mimari söz konusu olamaz. Modern anıtın tasarısına ve gerçekleştirilmesine, mimar, ressam ve heykeltıraş eşit ölçüde katılmalıdır ama bu, mimarın ev yapması, ressamın bunu boyaması ve heykeltıraşın da bunu süslemesi demek değildir. Bu durumda, bir sentez söz konusu olamaz. Plan ve anıtın tasarısı, parçalarında değil bütününde, hem mimarın hem heykeltıraşın hem de ressamın isteklerine cevap vermelidir.<sup>223</sup>*

Naum Gabo ve Antoine Pevsner gibi sanatçılar da boşluğu ve mekânı temel yapısal öğeler olarak kabul etmişlerdir.<sup>224</sup>Gabo, *Çizgisel Kompozisyon ve Kadın Başı* adlı eserlerinde kullandığı saydamlıkla boşluğun etkisini ön plana çıkarmıştır. Pevsner ise demir gibi ışığı yansıtabilecek malzemeleri tercih ederek ışığı kullanmış hem de görüntü olarak daha ağır heykeller yapmıştır. Soyut ekspresyonist sanatçı Ad Reinhart doğu sanatından etkilenmiş ve Doğu sanatının eserlerine nasıl yön verdiğini anlatan açıklamalar yapmıştır:

*Dünyanın hiçbir yerinde sanat, Asya Sanatı kadar açık seçik olmamıştır: Mantık dışı, anlık, kendiliğinden, bilinçsiz, ilkel, rastlantıyla dışa vurulan ya da teklifsizce olan hiç bir şey ciddi sanat olarak adlandırılmıyor. Önemli olan sadece boşluk, bütünüyle bilinçli olma, ilgisizlik, sadece akılcı bir kafaya sahip 'sanatçı olan sanatçı' 'sahipsiz ve tinsel, boş ve olağanüstü; sadece simetri ve düzenlilik, değişmeyen 'insan özü'nden, zaman ötesi 'üstün ilke'; sanatın eskimeyen 'evrensel formülü', başka hiçbir şey değil.<sup>225</sup>*

<sup>223</sup>NikolayPunin, *Anıtlar, ModernizminSerüveni 1*, Çev. Rıfat M., YapıKrediYayımları, İstanbul, 1994, s.167.

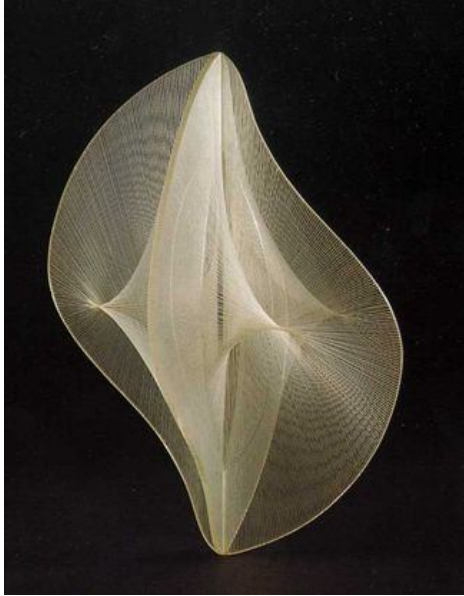
<sup>224</sup>CahitKınay, *SanatTarihi*, KültürBakanlığıYayımları, Ankara, 1993, s. 295.

<sup>225</sup> Norbert Lynton, a.g.e.,s.244.

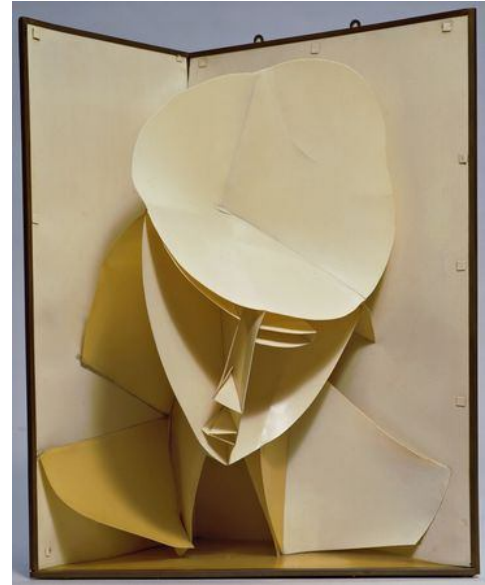




**Resim 82** Antoine Pevsner, Developable Column (Geliştirilebilir Kolon), 1942, pirinç, ve oksitlenmiş bronz, 52,7 cm yükseklik, 49,2 cm çapında ahşap kaide, © 2012 Antoine Pevsner / Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris (Kaynak: [http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4591%7CA%3AAR%3AE%3A1&page\\_number=6&template\\_id=1&sort\\_order=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4591%7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=6&template_id=1&sort_order=1) erişim 25.03.2012)



**Resim 83** Naum Gabo, Çizgisel Konstrüksiyon No. 2 (Varyasyon No:1), 1950, Sert plastik üzerine naylon filament, (Kaynak: <http://nsm.uh.edu/~dgraur/images/gabo.li.near.jpg>, erişim 23.03.2012).



**Resim 84** Naum Gabo, Kadın Başı, 1917, (Kaynak: [http://cdn2.all-art.org/art\\_20th\\_century/cubism/gabo/gabo1.jpg](http://cdn2.all-art.org/art_20th_century/cubism/gabo/gabo1.jpg) erişim 25.03.2012)

Rusya’da konstrüktivizm ilerlerken, Paris’te kübizm önemli bir dinamiktir. Kübizm’de boşluk, nesne tarafından doldurulan olarak kabul edilmiştir. Nesneyi tek bir bakış açısına göre görmeyen bu akımda sanatçı, çoklu görme ile nesneyi kuşatır ve görme olanaklarını zorlar. Davranış nosyonunu öneren Kübizm, hareketin gerçekleşmesi için boşluğun varlığını zorunlu kılmıştır. Hareketin ve dolayısıyla hızın olduğu yerde hızın çeperi gibi duran bir boşluğa muhakkak ihtiyaç duyulmuştur. Kübizm’den sonraki akımlarda da bu durum çok değişiklik göstermemiştir. Heykelin dışındaki boşluk hem hareketin hem de heykelin bir unsuru haline gelmiştir. Heykelin hareketinin oluşturduğu sınır heykele ait boşluğun iç çeperini oluştururken, heykelin dışındaki boşluğu sürekli gel-gitlerleforme eder. Formlaştırma, heykelin doluluğuyla heykelin dışındaki boşluk arasında sürekli dönüşür; bu dönüşümü heykelin hareketindeki hız ölçüsünde, bazen heykelin içinde bazen de heykelin dışında boşluk olarak algılanmasına neden olur.

İtalyan Lucio Fontana’nın *Mekân Tasarımı* adlı eserinde kusursuz olarak boyanmış tuvalin yüzeyine sivri bıçakla açtığı kesikler ‘yüzeyin kesikler sayesinde aktif olarak mekânlaşması’ olarak değerlendirilebilir. Bu kesikler sayesinde iki boyutlu bir alanda derinlik yaratılmış; sonsuz uzayı yakalamayı amaçlamıştır.<sup>226</sup> Sanatçı ayrıca mekanın kullanımında, neon ışıkları kullanarak boşluk içinde kesikler yaratmıştır. 1951 yılında Milona Trienalinde gerçekleştirdiği çalışma mekan ve boşluk tasarımına dair iyi bir örnektir.



**Resim 85** Lucio Fontana, *Struttura al neon per la IX Triennale di Milano* (9. Milano Trianeli için Neon Yapı), 1951 (yeniden yapım 2010), neon, 230x 585x 670 cm, MOCA, Los Angeles Fotoğraf Iwan Baan, Caixa Güncel Sanat Koleksiyonu, Barcelona, (Kaynak: <http://artisloveisart.tumblr.com/post/10727674178/taumazo-show-space-moca-los-angeles-artist>, erişim 23.03.2012).

<sup>226</sup> Julian Bell, *Sanatın Yeni Tarihi, İngilizceden Çevirenler: U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna*, Ekim 2009, NTV Yayınları, S.423.

*“Yeni gerçekçiler akımının sanatçılarında Yves Klein eserlerinde çocuksu romantizme ek olarak, Zen Budizm’inin öğretileri ve Japonya gezilerinden aldığı yoğun etkilerle “boşluğun ruhsal enerjisi” olarak tanımladığı bir yöntem geliştirir. Klein, Duchamp gibi, Soyut dışavurumculuğun keyfi bütünlük duygusunu beğenmiyordu. Varoluşculuğun retoriği olan” kendiliğindenlik- outhentinity ile Fransa’da büyüyen yorgunluğu Klein de hissediyordu. 1955’de monokrom resimlerine başlayan Klein, ruhsallığı ve uzayın sonsuzluğunu yakaladığını iddia eder. bu tek renk yüzeylerle ‘International Klein Blue’ olarak kullandığı mavi rengin patentini alır. Tek renk boyadığı tuvaleri, Maleviç’in ilk monokrom örnekler olan suprematist soyutlamalarının etkisindedir.”<sup>227</sup>*

Heykeltıraş David Smith eserlerinde hurdalıktan toplanmış, terkedilmiş otomobillerin parlak parçalarını ve selüloz kaplı çelik yapraklar aracılığı ile ustalık ve ölümle ilintili mesajlar aktarmak amacı ile kullanmıştır. Sanatçının eserleri ilk başlarda çizgisel tarzda işlerden oluşuyordu, 1950’li yılların sonuna doğru kendi kendine destek olabilen daha geniş malzemelerden yapılan eserler almıştır. Düz ve eğri düzlemler şeklinde olan bu öğeler, zaman içinde yaprak çelikten oluşan küpler, silindireler, kirişler ve farklı formlara dönüşmüştür. Sanatçı kullandığı malzemeleri farklı işleyişi ile çeliğin özelliğini kaybettirmeye çalışmıştır. Her iki durumda da ele aldığı malzemenin, ağırlık izlenimi verme ve pratik bir dürüstlük sergileme gibi doğal özelliklerine karşı koyma çabasıydı. *Zig VI* adlı heykelleri, sabit olmayan temellerine hiç dayanmıyormuş gibi havada duran, insanı adeta boşlukta yüzüyormuş izlenimi veren yapıtlardır.<sup>228</sup>

David Smith’in boşlukta yer alıyormuş gibi bir izlenim bırakan elle gerçekleştirdiği yalın ve lirik heykelleri Doğu sanatı felsefesinde bulunan yalınlık anlayışından gelen etkileşimle gerçekleştirilmiştir. Mükemmelliğin karşıtları uyumlu hale getirmek olduğu Ying-Yang felsefesi ile ilişkilendirilebilir.

<sup>227</sup> Mukadder Çakır Aydın, *Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim*, E Yayınları, İstanbul, 2008, s. 194.

<sup>228</sup> Norbert Lynton, a.g.e., s.255.



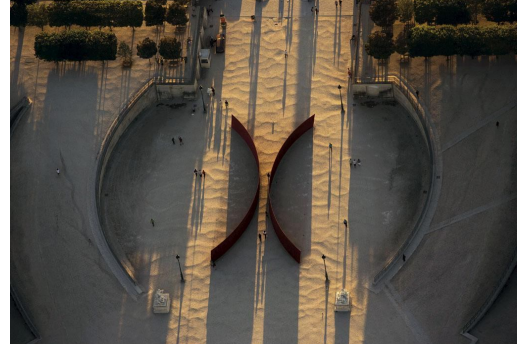
**Resim 86** David Smith, İsimless (Zig VI), 1964, boyalı elik, Tate. David Smith tarafından ödünç verildi. 1991 (Kaynak: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/davidsmith/rooms/room9.shtm> erişim 23.03.2012)

ElLissitzky'nin sanat anlayışı, gücünü maddi dünyadan almasının yanı sıra, manevi değerleri de bulunduran, modern fikirlerin metafizik özelliklerinden yararlanarak fizik dünyasının anlatımıdır. Sanatçının Proun resimleri maddeden sıyrılmış tarzdadır. Proun yeni sanat manasında bir takım sözcüklerin baş harflerinden meydana gelen oluşturulmuş bir sözcüktür. Lisstsky'nin resimlerinde Maleviç'in cisimsiz dörtgenleri üç boyutlu örnekleri olan ve mimari özellikler taşıyan yalın biçimler, belirsiz bir boşlukta sallanıp durmaktadır.

Calder evrenin matematiksel kuralları ile ilgilenen bir sanatçı olarak, evrenin devamlı hareket halinde ve gizemli gler tarafından dengede tutulduğuna inandığı için hareket halinde işler gerçekleştirmiştir. Çeşitli form ve renkteki Şekilleri asarak boşlukta devinimlerini gerçekleştirmiştir; denge soyut bir anlayış olmaktan çıkararak realiteye dnşmştir.

Richard Serra'nın *Clara-Clara* adlı eseri ile mimarinin, bir boşluğa bakmamızı, içine girebilmemize ve onu değiştirmemize imkân sağlayan tek plastik dil olduğunu söylemiştir. Sanatçının eser hakkındaki düşünceleri Őoyledir:

“Mimarlar bu önemli işlevi artık sağlayamadığında; heykeltıraşlar onu, nesneyi boşluk için engelleyen işlerde yeniden kullanmaya başladılar. İki ters döndürülmüş, konik bölümünden oluşan Clara-Clara kademelerin hareketliliğini ve hızını kavramamızı sağlayan bir anlam yaratır. Yeni heykel, sütun tabanından aşağı doğru inerek, başka işlevi olmaksızın sadece izleyiciye potansiyelinin ve gerçekliğinin değerini yükseltme ihtiyacını gösterebilmek için yaşama alanı haline gelir.”<sup>229</sup>



**Resim 87** Richard Serra, Clara-Clara, 1983, 365x3292 cm, (Pompidou Merkezi tarafından düzenlenen Richard Serra Retrospektif sergisinde yer almıştır.) (Kaynak: [http://www.nytimes.com/slideshow/2008/05/07/arts/design/20080507\\_SERRA\\_SLIDESHOW\\_5.html](http://www.nytimes.com/slideshow/2008/05/07/arts/design/20080507_SERRA_SLIDESHOW_5.html), erişim 23.03.2012).

**Resim 88** Richard Serra, Clara-Clara, 1983, (Kaynak: [http://www.yannarthusbertrand2.org/index.php?option=com\\_datso-gallery&Itemid=27&func=detail&catid=111&id=2407&p=8&lang=en&l=1280](http://www.yannarthusbertrand2.org/index.php?option=com_datso-gallery&Itemid=27&func=detail&catid=111&id=2407&p=8&lang=en&l=1280), erişim 23.03.2012).

Sanatçı Nam June Paik, galeri tavanına yerleştirdiği kırk adet TV monitörü ile oluşturduğu *Gökyüzünde Balıklar* isimli eseri ile uzay boşluğunu ve kozmosu betimler. Paik boşluk kavramına minimal seviyede yaklaşarak *Video Buddha*(resim) isimli enstalsayonunda mistik Buddha felsefesini sosyal bir varlık olan insanın ve insanın sessizliği ile yorumlamıştır.<sup>230</sup>

<sup>229</sup>Antoinette Le Normand-Romain; Barbara Rose; Reinhold Hohl; Anne Pingeot; Friedrich Meschede; Jean-Luc Daval *Sculpture: From Antiquity to the Present*, Taschen, 1996; s.289

<sup>230</sup>Burcu Or Bayram, *Çağdaş Sanatta Boşluk Kavramı Minimalizm-Mistisizm İlişkileri*; Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, İstanbul, 2002, s. 79.



**Resim 89** Nam June Paik, Fish Flies on Sky (Gökyüzünde Balıklar) © Nam June Paik Estate, New York (Kaynak: <http://weekend.knack.be/lifestyle/reizen/citytrips/museum-kunstpalast-dusseldorf-viert-heropening-met-gratis-toegang/article-1195028375752.htm>, erişim 23.03.2012).

**Resim 90** Nam June Paik, TV Buddha, 1974, (Kaynak: <http://sohyunkim.wordpress.com/2009/02/22/inspired/>, erişim 23.03.2012)

Doris Salcedors 1989'dan itibaren kullanılmış ev eşyalarını çimento ile doldurduğu eserleri ile objelerle kişisel tarih oluşturma amacındadır. Boşluğu gerek mekânsal gerek sosyal olarak irdeleyen sanatçı eserlerinde mekanları boş bırakarak, sadece içlerini çimento ile doldurduğu objeleri yerleştiren sanatçı, uzayda bir yer kaplayan varlıkların, doğumdan ölüme kadar olan ilişkilerini, onlardan geriye kalan objelerle betimler.<sup>231</sup>

Mekânı masa, küvet, yatak ve ev gibi büyük boyutlu objeleri kalıba dökerek tanımlayan Britanyalı sanatçı Rachel Whiteread eserlerinde atölyesindeki eşyaları kalıp olarak gerçekleştirir, evinin duvarlarının içini betonla doldurarak gerçekleştirdiği eserle daha sonra duvarları iptal etmesi ile evinin içini dış yüzey olarak gerçekleştirir.<sup>232</sup>

<sup>231</sup> Charles Merewether, *Abandonment: On The Furniture of Doris Salcedo*; Ars 01 Unfolding Perspectives, A Museum of Contemporary Art Publication 78/2001, Kisama, Helsinki, s. 215

<sup>232</sup> <http://www.radikal.com.tr/2000/10/30/kultur/02v1y.shtml>





**Resim 91** Doris Salcedo, İsimsiz, 2004-05, paslanmaz çelik, (Kaynak: <http://www.paris-la.com/3034>, erişim 23.03.2012).

**Resim 92** Doris Salcedo, İsimsiz, 2003, 1600 adet sandalye, Karaköy-İstanbul, (Kaynak: <http://universes-in-universe.de/car/istanbul/2003/public/e-tour-02.htm>, erişim 23.03.2012).



**Resim 93** Rachel Whiteread, Ev, 1993, beton (yıkılmış), (Kaynak: [http://www.damonart.com/myth\\_uncanny.html](http://www.damonart.com/myth_uncanny.html), erişim 23.03.2012).

## 4.2 MALZEME TANIMI

İnsanoğlu tarih boyunca, duygu ve düşüncelerini, kahramanlarını ve onların gücünü, tanrılarını tasvir etmek ve ilerideki nesillere aktarabilmek amacıyla heykel sanatını kullanmıştır. Yüzyıllar boyunca bir temsil etme sanatı olarak var olan heykel sanatında, ifadeyi aktarabilmek için kullanılan en önemli öge malzeme olmuştur. Malzemeler farklı formlarda, iletilmek istenen ya da temsil edilene göre şekil almıştır.

Heykel sanatında anlatım çoğu kez malzeme aracılığı ile gerçekleşmiş ve formu belirleyen öge de malzeme olmuştur. İnsanoğlunun heykel aracılığı ile dillendirebildiği tüm duygularının ana aracı da yine malzemedir.

### 4.2.1 Heykel Sanatında Malzeme

Heykel sanatında kullanılan oyma, yontma, kalıba dökme ya da birleştirme gibi pek çok tekniğe göre tarih boyunca farklı malzemeler kullanılmıştır. Oyma ya da yontma tekniğinde, taş ve ahşap ağırlıklı malzemeler kullanılmıştır. Heykelin ana malzemesi olarak kabul edilen taşın, püskürtük, tortul ve başkalaşım gibi çeşitleri Hitit ve Mısır uygarlıklarında kullanılarak dev boyutlu heykeller yapılmıştır. Başkalaşım taşları ise Akdeniz bölgesinde çokça olduğundan yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Ametist, akik, nefes ve yeşim gibi yarı değerli taşlar ise özellikle Çin, Japon ve Hint sanatında kullanılmıştır.<sup>233</sup> Kireçtaşının kristalize edilmesiyle oluşan mermer ve taş çok sert olduğu için bu malzemeleri yontmak çok zahmetlidir. İlk dönem heykellerinin stilize olma nedeni belki de bu yüzdendir.<sup>234</sup>

Kil kaynaklı malzemeleri kullanan Paleolitik dönem sanatçıları çanak ve çömleklerin yanı sıra doğurganlığı ve bereketi temsil eden ana tanrıça heykellerini yapmışlardır. Heykelin yoğrulmuş formu dönüşmesinde kil, alçı, balmumu gibi malzemeler kullanılmıştır. Malzemenin kaynaklı eserler üzerinde sanatçısının parmak izlerini taşır. Meydana gelen şey sadece bir nesne değil, kişinin ve malzemenin fiziksel yapılarının kesiştiği biçimsel bir anlatıdır. Metalin, plastiğin, alçının, betonun ve

<sup>233</sup> *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul, 2008 s.680

<sup>234</sup> Andrew Graham-Dixon, *Sanat Atlası*, Boyut Yayınları, İstanbul, 2010, s.29



bronzun model yapımında kullanılan yoğrulabilir malzeme çok önemli bir görevi gerçekleştirir. Model alma tekniğinin kullanılması ile meydana gelen kalıplara dökülen malzemelerin katılması sonucu meydana gelen biçim, malzemenin özgürce akışı sonucunda tasarlanmış formlarda durağanlaşmış şeklidir. Bu teknik sayesinde heykellerin çoğaltılması da sağlanmıştır.<sup>235</sup>

Lifli doğasından ve içinde mevcut olan özsuynun işlenebilme kolaylığından ötürü tercih edilen ahşap; tarih boyunca genellikle iç mekânlarda farklı eserlerin yaratılmasında kullanılmıştır. Mısır döneminden kalma sandukalar, yalıtımlı kullanımlarına bir örnektir. Ahşap heykel de taş gibi yontularak yapılır, ama tahta daha yumuşak olduğu için çalışması kolaydır. İhlamur ağacı gibi bazı ağaçlar çok yumuşak olduğu için ayrıntılar incelikle yontulabilir. Bu nedenle 1500’lerde Almanya’da mihrap panoları için yapılan heykeller ihlamur ağacından yontulurdu. Meşe ve ceviz sert oldukları için yontulmaları daha zordur, ama nemli ortamlarda çürümezler.<sup>236</sup>

Çıplak kullanımına en çarpıcı örnek ise Şeyh-ül-Bedel’dir.<sup>237</sup> Ortaçağ’ın Romanesk döneminde dinsel konularda pek çok eser üretilmiştir. 20. yüzyılda Zadkine, Barlach ve Henry Moore ahşaptan yararlanan sanatçılar arasındadır.<sup>238</sup> Mermer tarih boyunca en çok tercih edilen taş malzeme içindedir. Kalsitin Kristalin, CaCO<sub>3</sub> formdaki kalsiyum karbonatın kompozisyonu sonucu oluşan mermer, içinde lekeler barındırmadığı için heykel yapımına uygundur. Ten etkisine en uygun olan ışığa sahiptir. Mermer malzemenin en görkemli ve en güzel örnekleri Klasik Yunan Döneminde görülmüştür. Örnek olarak MÖ 450 dolaylarında Yunan heykel sanatçısı Miron’un bronz olarak yaptığı ‘Disk’ atıcısının mermer kopyası ve Helenistik Dönemin heykellerinden biri olan Laokoon Grubu malzemenin en heyecan verici örneklerdendir.<sup>239</sup>

---

<sup>235</sup> *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, s.681

<sup>236</sup> Andrew Graham-Dixon, *Sanat Atlası*, Boyut Yayınları, İstanbul, 2010, s.29

<sup>237</sup> *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, s. 680

<sup>238</sup> A. g. e., s. 680

<sup>239</sup> Hale Gezer, ‘Mimarlıkta Malzeme’, *Mimarlık ve Yapı Malzeme Üçaylık Dergi*, Yıl: 3 Sayı: 9 Yaz/2008, s.75.

Bakır ve kalayın karışımı ile meydana gelen tunç, kullanımı en yaygın metal malzemelerdendir ve kullanımı Anadolu'da MÖ8000'lerin son çeyreğinde başlamıştır.

20.yüzyılda ortaya çıkan malzeme bolluğu sanatın amacının yeniden tanımlanmasını gerektirdi. Sanatçılar artık gerçeği aynen yansıtmak zorunda değillerdi; çünkü fotoraf bunu daha iyi yapıyordu. Savaşların öyküsü ya da dinsel ve tarihsel konuların aktarılması gibi baskının geleneksel anlatıcı rollerinden çoğunu da filmler üstlenmiştir. Yeni malzemelerin keşfi sanatçılara farklı çalışma yöntemleri kullanma fırsatını verdi. Örneğin beton, agreganın çimento ile karıştırılması sonucunda elde edilir ve bu çağda bazı eserlerde taşın yerini almaya başlamıştır. Açık hava koşullarına dayanıklılığı, maliyetinin düşük olmasından dolayı açık alanlara yerleştirilen anıtsal eser ve duvar rölyeflerinde tercih edilmektedir. Plastik ve polimer malzeme de eserlerde farklı söylemlere imkan tanımıştır.

Betonun form verilmesinin yanı sıra yontulabilmesi, boyanabilmesi, cilalanabilmesi ile heykel sanatında tercih edilen bir malzeme haline gelmiştir. Norveçli heykeltıraş Carl Nesjar'ın betongravüre olarak adlandırdığı malzemeyi ilk olarak kullanması ile Picasso sanatçı ile tanışması sonucu betona resimsel değerler ekleyerek uzun dönem anıtsal heykeller gerçekleştirmiştir.

Heykeltıraşlar eserlerinde yaratıcı fikirlerini kullanmak için teknolojiden yararlanmışlardır. Malzemedeki bu yeni teknoloji özellikle mimari alandaki gelişimlerle yakından ilişkilidir. Beton, uluslararası modernizmin yüksek yapılarında konstrüksiyon üzerine giydirilirken,1950'lerden sonra heykelde daha özgürce kullanılmaya başlanmıştır.

Demirin heykel sanatında kullanılması yenidir.20.yüzyılda metal levhaların da bu alanda kullanıldığı görülür. Örneğin David Smith özellikle çelik levhalardan oluşan yapıtlar üretmiştir.

#### 4.2.2 Malzemenin Çağdaş Sanattaki Rolü

Modern dönemde, geçmiş sanat çalışmalarında kullanılmayan ve sanatın dışında kalan pek çok malzeme bir araç olarak kullanılmaya başlanmıştır. Kübist sanatçılar ile sanat alanına dahil edilen malzemeler kolaj tekniğinin de ortaya çıkmasında öncülük etmişlerdir.

Sanatçının el ustalığını reddederek kolaj tekniğine tanıklık eden kübizmle, 20.yy'ın başında çağın estetik anlayışı belirlenir. Yeni anlayış, geleneksel kural ve ilkelerden bağımsız bir tavır göstererek, sanatta yeni nesnelere imkân sağlaması ile izleyiciyi de büyük bir değişimin içine sokar. Modernizmin getirdiği geleneksel olanı reddetmeye duyduğu sempati ile değişimin hızla benimsenmesini ve diğer sanatçılar arasında hızla yayılmasına imkân sağlar. Kolâj tekniği sayesinde gerçekleşen yeni biçim ve malzeme anlayışları, kübistleri günlük yaşamda kullandıkları materyallerden oluşturdukları düzenledikleri üç boyutlu kompozisyonlar yaratmaya götürmüştür.

Picasso, eserlerinde gerçeğin taklidi yerine gerçeği ifade eden malzemeleri kullanmıştır. Bu açıdan *Gitar* adlı eseri en güzel örneklerdendir. Picasso bu eserinde duvar kâğıdı, gazete kâğıtları, karakalem ve sulu boya gibi malzemeler kullanmıştır. Picasso'nun kullandığı malzemeler hem kendini betimlerken hem de resmi betimlemekteydiler. Gazete kâğıtları hem bir gerçek gazeteyi göstermekte hem de gitarın ses boşluğunu oluşturmaktaydı. Sanatçı daha sonra teneke, tel, metal parçaları ve ahşap malzemeler kullanarak bir dizi müzik aletleri eserlerini oluşturmuştur. Bunlara en iyi örnek ise *Keman* adlı eseridir. Metal malzemeleri kullanarak oluşturduğu eserleri ise *Çiçek Açan Sulama Kovası* ve *Boğa Başlı* çalışmalarıdır. Picasso'nun bu eserleri asamblaj tekniğinin de temellerini oluşturmuştur. Sanatçı bu eserleri ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

*Bir gün hurdalığın arasında eski bir bisiklet selesi buldum, hemen yanında da paslanmış gidonu duruyordu... Bu iki parçayı anında birleştirdim, zihnimde... Kendiliğinden oldu bu... Benim tek yapmam gereken, aklıma gelen bu düşünce doğrultusunda iki parçayı kaynakla birleştirmektir. Bronz heykellerin en güzel*

*yanı en olmadık nesnelere bile bir bütünlük sağlaması, değişik nesnelere birbirinden ayırt edilememesi*<sup>240</sup>



**Resim 94** Pablo Picasso, Testa di toro, 1942, (Kaynak: <http://serenagrasadesignallievo.blogspot.com/> erişim 15.04.2012)

Heykel Kübizm sayesinde özgürleşmiş, endüstri devrimi ile meydana gelen yeniçağ anlayışının görsel olarak biçimlendirilmesi, teknolojik gelişimin getirdiği kurgu fikrini yeni dünyanın malzemeleriyle birleştirmiştir. Kübizmle heykel geleneksel malzemelerini ve yaratı tekniklerini değiştirerek, hazır nesneye, yeni malzemelere, kurguya, boşluğa ve renk kullanımına açılmıştır. Atomun parçalanmasının sonucu olarak sanatta da madde parçalamanın etkilerini yeniçağda sanatta soyutlamayı getirerek tüm akımlar etkisi altına almıştır.

Picasso'nun her türlü malzeme ile heykel yapma düşüncesi, resimde de resimle ilgisi olmayan hazır malzeme kullanımıyla başlayan bu tutum günümüze kadargelen inşacılık heykel geleneğinin başlangıcı olmuştur. İnşacılar sanattaki devrimlerinyasamda devrimler oluşturabileceğine; yasamla sanatın birbirini değiştirebileceğine inanmışlardır. İnşacıların yapıtları daha çok teknik resim biçimindedir. Çünkü yapıtlarını üç boyutlu biçimde gerçekleştirmek için tasarlamışlardır. Kübizm ile ortaya çıkan resme farklı nesnelere girmesi, kolajın gelişmesi gibi değişimler resmin yasama bir nesne olarak yaklaşma isteğini vurgulamaktadır. İnşacılar resim ve heykeli tümüyle terk etmemişler. Fakat onları

<sup>240</sup> Ingo F. Walther, *Picasso*, ABC Kitapevi, İstanbul, 1997, s. 47.

endüstriyel ürünlerin ve mimari yapım süreçlerinin bir parçası olarak düşünmüşlerdir.<sup>241</sup>

Tatlin'in Picasso'dan etkilenerek değişik malzemelerle gerçekleştirdiği eserlerden bazıları odaların köşelerine, duvarlara, bazıları tavana asılan ve boşlukta sallanıyor hissi uyandıran soyut nitelikli heykellerdir. Sanatçı kabartma çalışmaları ile üç boyutlu bir soyut anlayışı ortaya koymuştur. Bu çalışmalarında, Picasso'nun asamblajlarından esinlenen Tatlin, daha sonraki çalışmalarında farklı bir akım olan Konstrüktivizmin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Tatlin'in çalışmaları ile heykel sanatına getirdiği en önemli yenilik, mimari anlayışı benimsemesidir. Böylece heykelde konstrüksiyon dönemi başlamıştır. Tatlin'in gerçekleştirdiği kabartmalarla beraber, mekân ve boşluk ana malzeme olarak kullanılmıştır. Bu doğrultuda da yeni bir heykel anlayışı ortaya çıkmıştır. Gabo ve Pevsner ise İnşacılığın ilkelerini 1920 tarihinde Moskova'da "Gerçekçi Manifesto" ile ortaya koymuşlardır. Çalışmalarında, farklı endüstriyel ürünler olan malzemelerin mekânsal konstrüksiyonlar içinde bir araya gelmesi ile oluşan dokunsal ve optik çekiciler önemli bir rol oynamaktadır.

Rus sanatçıların malzeme anlayışları, konstrüksiyon tekniğinden ötürü değişikliğe uğramıştır. Kullanılan yeni malzemelerle ve farklı biçimlendirme teknikleri ile boşluktan da yararlanarak heykelde soyut bir anlatım yakalanmıştır. Sanatçılar bu doğrultuda demir, alüminyum ve cam malzemeler ile eserler üretmişlerdir. Bilinen tüm klasik malzeme ve teknikler red edilerek, konstrüivist sanat anlayışında malzeme ve teknik denenmemiş malzemelerin yapısal etkileyciliği ve mekân arayışından yararlanarak heykelin sınıflandırılması genişletilir.

Rus heykeli, Alexander Rochenko, NaumGabo gibi sanatçılarla yeni malzemelerle tanışırken soyutlamayı tercih etmişlerdir. Tasarım anlayışının devamı olarak 20.yy heykeli, mimariye ve mühendisliğe paralel işler gerçekleştirmiştir. Eiffel Kulesi ve daha sonra Tatlin'in anıtı "heykel mimarlığı" olarak da adlandırılabilir. Bu anlayış çağdaş sanatta pek çok sanatçıyı yönlendirmiştir. Niki de Saint Phalle'nin renkli

---

<sup>241</sup> Norbert Lynton, a.g.e., s. 102.

binaları ya da Lygia Clark'ın *El Vücuttur* adlı düzenlemesiyle devamlılığı görülmüştür.



**Resim 95** Niki de St.Phalle, Tarotvalley, 2002 (Kaynak: <http://www.nikidesaintphalle.com/> erişim 15.04.2012).

Geleneksel sanat değerlerini ve biçimlerini tamamen reddeden ve bunların sanat yaşamından çıkartılması için çalışan Dada Hareketi de Kübizm akımında olduğu gibi çalışmalarında atık malzemeler, ahşaplar, teller ve çöpleri kullanmışlardır. Dada hareketinin önemli sanatçılarından Marcel Duchamp Kavramsal Sanat ve Pop Sanat akımlarının da öncülüğünü yapmıştır. *Sanatçı Bisiklet Tekerleği* ve *Kol Kırılması Olasılığına Karşı* adlı eserlerinde kullandığı malzemeleri, ifade ve sunuş şekli açısından “readymade” olarak adlandırmıştır.<sup>242</sup>

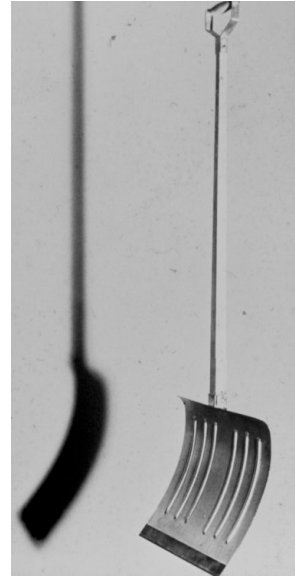
Sanatın sadece doğa ve temsille yetinmeyerek, topluma ve sanatın kendisine karşı olmasının gerekliliği; yalnızca estetik kaygılara ve kurallara göre hareket eden sanatçının, sanatsal özgürlük bakımından sınırlandırılmış olduğu gerçeği, Duchamp'ın ready-made adını verdiği hazır malzemelere götürmüştür. Aynı zamanda resim değerlendirmelerinin ve estetiğin son derece öznel tartılar kullanmakta olduğu eleştirisi; el becerisi, resimsel tarz ve sanatçının oluşturduğu bir nesne olmadan bir sanat yapıtının gerçekleştirilebileceği ve tüm geleneksel sanat sınıflamalarının dışında yaratıcı düşüncenin olduğu görüşü, izleyicinin kendisine alıştırılmış bir

<sup>242</sup>Arnason, H.H., *History of Modern Art*, Harry N.Abrams Inc, New York, 1986, s.229.

yoldan ve pasif alımlayıcı konumundan çıkması dileği de hazır yapıtları için temel düşünceler oluşturmuştur.<sup>243</sup>



**Resim 96** Marcel Duchamp, Sanatçı Bisiklet Tekerleği, 1913, (Kaynak: <http://web.mnstate.edu/gracyk/images/duchampwheel.jpg>, erişim 23.03.2012).



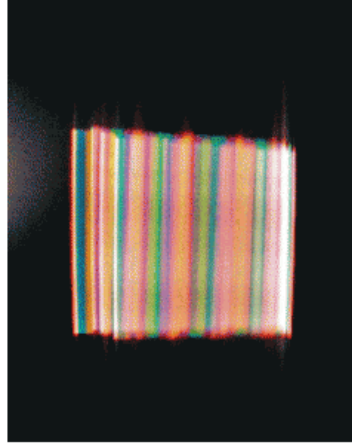
**Resim 97** Marcel Duchamp, Kol Kırılması Olasılığına Karşı, 1915, (Kaynak: <http://web.mnstate.edu/gracyk/images/duchampwheel.jpg>, erişim 23.03.2012).

Duchamp, dili temel sanat malzemesi olarak kullanmış, estetik ve işçiliğin öneminin azalması için hazır malzemelerden yararlanmıştır. Geleneksel malzeme ve işçiliğin terk edilmesi, eser, mekân ve izleyici arasında farklı bir ilişkinin kurulmasını sağlamıştır. Böylelikle sınırsız sayıda mekân, eserlere ev sahipliği yapabilmişlerdir.

Dadaizm, Konstrüktivizm ve Fütürizm gibi akımlar 20. yüzyılın son çeyreğinde elektronik çağa ait bir sanatın da ortaya çıkmasında önemli bir etken olmuşlardır. Tamamen duygusallıktan uzak bir sanat ve estetik arayışı teknolojinin de gelişimi ile beraber Işık Sanatının doğmasını sağlamıştır. 1991 tarihinde Rheims’de düzenlenen “Les Artistes et la Lumière” adlı sergide *Işığın Arkeolojisi*, *Heykel Yapan Karışık Media*, *Kinetik Neon Heykel*, *Elektrik Gelin* gibi tamamen elektronik mühendisliğine dayalı çalışmalar sergilenmiştir.

<sup>243</sup>Hakkı Engin Giderer, *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınları, Ankara, 2003, s. 112.

Bu sergide sanatçı Piero Fogliati, tavana asılan bir projeksiyon aletiyle ışık saçan imajlar gerçekleştirmiştir. Bu görüntüleri, karanlık ortamlarda ince çubuklara ışık vererek oluşturmuştur. İzleyici ışıklı çubuğa odaklandığından tavanda asılı duran projeksiyonu fark etmiyor ve bir ışık saçan çubuklar görüntüsü yaratılmış oluyordu.<sup>244</sup>



**Resim 98** Piero Fogliati, Crhomo-cinetic rilevator, Projektör ve elastik ip, 1992, (Kaynak: <http://www.igav-art.org/artisti/dettaglio/pagina1/2/id/28> erişim 23.03.2012).

Çalışmalarında kullandığı aydınlatmalar ve canlı renklerle döneminin canlılık, renklilik ve güncellik tarzı ile örtüşen sanatçı Flavin, günceli farklı bir dille yansıtmıştır. Eserlerde mekânın kullanımını sınırsız hale getiren Minimalizm akımının sanatçılarından Dan Flavin:

*“İşlerinde, ready-made başlangıç noktası olmasına rağmen Flavin, bu noktanın bir adım ötesindedir. Dükkândan alınan florasanlar aynen, hiçbir değişiklik yapılmadan sergilenir. Flavin’in deyimiyle “neyse odur”. Ancak, özellikle de, bugünkü sanat yapıtlarında sık sık görülen ‘ready-made’ anlayışını aştığı nokta, örneğin Duchamp’ınPisuarı’nın aksine, florasanların aydınlatma işlevinin, sergilendikten sonra, yani bir sanat objesine dönüştükten sonra da sürmesidir. (Galeride sergilenen işlerin yaydığı ışık dışında başka bir ışık kaynağı yoktur) Işık burada, hem sanatın bir ham maddesi hem de retinal*

<sup>244</sup> Adnan Turanî, a.g.e., s. 765.



*gerçekliğin kaynağı olarak neredeyse mutlaklaştırılmıştır. Işık her şeydir Flavin'in işlerinde. Işıkların sönmesiyle sanat da, yaşam da kaybolur onun dünyasından. Bu özelliğiyle tinsel bir boyutu da vardır. İlk insan için ateş neyse, Flavin için ışık odur.*"<sup>245</sup>

Minimalist heykellerde, malzemeler hiçbir değişikliğe uğramadan, kendi niteliğini olduğu gibi korumuştur. Fabrika üretimi parçalar tercih edildiğinden, sanatçının malzemeyi kullanım şekliyle ilgili kişisel özelliklerini çalışmalarda görmek çok mümkün olmamıştır. Minimalizm'de pek çok endüstriyel malzeme, montaj tekniğinin uygulanması sayesinde yeni bir heykel anlayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Minimalist sanatçı Donald Judd, eserlerinde basit kompozisyon kuralları uygulayarak, oluşturduğu küpleri değişik biçimlerde ve yönlerde yerleştirmiştir. Judd'un çalışmaları ile heykel, sanatın karşısında yaşamın zıt karşıtı olarak ruhsuz ve inorganik bir hal almıştır. Bu açıdan sanatçının çalışmaları Neolitik dönemlere ait olan heykelin insan bedenini yadsıması olarak Brancusi'nin eserlerinin karşısındadır.

Donald Judd çalışmalarında malzeme olarak, kontrplak, pleksiglas, galvaniz demir, paslanmaz çelik, alüminyum kullanmıştır. Çalışmalarında kullandığı bu malzemeler, sanatçının herhangi bir karakteristik özelliğini yansıtmaktan uzaktır ve her çalışmada farklı malzemeler kullandığı gözlemlenmektedir. Örneğin, neon lamba kullanımının yanında, video veya geleneksel bir malzeme görülebilir. Formun ön planda olmadığı bu tür çalışmalarda, malzemenin kendi doğallığının ön plana çıktığı görülmektedir.

1960 sonrasının en önemli örneklerden biri Carl Andre'nin *Eşdeğer VIII* (1966) adlı eseridir. Sanatçının 120 adet tuğlayı istifleyerek meydana getirdiği bu eserin, Tate Modern Müzesince 1972'de satın alınmıştır. Bu eserin Tate Modern Müzesi tarafından satın alınması, o dönemdeki İngiliz Hükümeti tarafından, tuğlaya verilen gereksiz harcama olarak nitelendirilmiş ve günlük malzemenin sanat olarak değerlendirilmesi eleştirilmiştir. Sanatçı da bu eleştirilere şu şekilde cevap

---

<sup>245</sup>Metin Şenergüç, "Modern Sanat'ın 'Prometheus'u", [http://www.acikgazete.com/arama/1?q=+%E2%80%9CMODERN+Sanat%E2%80%99%C4%B1n+%27Prometheus+%27u%E2%80%9D+\(02.12.2011\)](http://www.acikgazete.com/arama/1?q=+%E2%80%9CMODERN+Sanat%E2%80%99%C4%B1n+%27Prometheus+%27u%E2%80%9D+(02.12.2011))

vermiştir: “Tuğlayla sanat yapmak neden o kadar tepki çekmiştir hiç bir zaman anlam veremedim.”<sup>246</sup> Eşdeğer yatay sergilenen bir eser olarak geleneksel ve modernist heykel anlayışına tezat bir duruş sergilemiştir.

Robert Morris’e göre resimdeki uzay ve kütesellik, taklit ve kandırmacadan başka bir şey ifade etmiyordu. Heykel ise uzayda yer kaplayan bir öge olduğundan dolayı yanıltıcı bir özelliği barındırmaz idi. Böylelikle bir forma sahip olan heykelin en basit yolla anlatımı ile sanatçı amacına ulaşabileceğini savunmuştur. Sanatçı malzemeyi ve biçimleri iyi bilmesinden dolayı eserlerini sade ve geometrik bir anlayışla gerçekleştirmiştir. Morris bölünüp dağılmayan eserler gerçekleştirmek istiyordu. Kimi heykelleri duvara asılarak kendiliğinden form almış keçe eserlerden meydana gelmekte idi; sanatçı böylelikle mekanı da eserine dahil ederdi.<sup>247</sup>

Minimalistler tarafından kullanılan yeni sanayi malzemeleri, heykelciliğin yeni bir aşamaya varmasını sağlamıştır ve onu yalnız kaideden taşçı kaleminden ve döküm işlerinden değil; fakat kaynak lambasından da kurtarmışlardır. Kompozisyonun amacına tamamen uymuşlardır. Sanatçının elleri eserde kullanılan hazır ya da mamul parçaların gerçeğine karışmaz. Kompozisyon ya da anti-kompozisyon bizzat kendi ekseriya matematiksel olarak ortaya çıkar, değişkendir ya da geometrik öğelerin değişimine dayanır. Bu yüzden malzemeyle ilgili ya da prasyonal intibalardan daha çok geometrik bir otomatizm ve gereken bir verimliliğin bütün izlerini taşırlar.<sup>248</sup>

Richard Serra (1939) küçük yaşlarda çelik fabrikalarında çalıştığından dolayı gerek üretim gerek malzeme bakımından gerçekleştirdiği minimal heykellerde tecrübelerinden yararlanmıştır. Sanatçı değişik kent mekanlarında gerçekleştirdiği eserlerde izleyiciyi yön, ağırlık, denge gibi öğeleri kullanarak şaşırtmış ve etki bırakmıştır. Sanatçı metal levha, ateş tuğlası, paslı çivi gibi malzemeleri eserlerinde kullanır. Malzemenin enerjisi dışarıya vurulmuş ve yeni biçimi ile katıldığı çevredeki strüktürlerle gerilim oluşturma yeteneğini kavramsal bir yolla ortaya koymaktadır.<sup>249</sup>

---

<sup>246</sup> Ahu Antmen, *20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayınları, 2009, s. 180.

<sup>247</sup> Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernizmin, Antimodernizm, Postmodernizm*, Thames&Hudson Ltd., London, 2004, s. 536.

<sup>248</sup> John Perreault, *Minimal Heykelcilik*, Mesleki ve Teknik Öğretim Dergisi; sayı: 218; İstanbul; 1971, s. 44-45.

<sup>249</sup> *Sanat Kitabı: 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*, Yem Yayınları, Çev. Mine Haydaroglu; İstanbul, 1996, s. 423.



**Resim 99** Richard Serra, Band, 2006, (Kaynak: [http://www.moma.org/images/dynamic\\_content/exhibition\\_page/24356.jpg?1235887388](http://www.moma.org/images/dynamic_content/exhibition_page/24356.jpg?1235887388), erişim 23.03.2012)

Heykeltıraş Larry Bell (1936) uzay sanayi için geliştirilmiş özel bir materyal kullanılarak geliştirilmiş camların kullanımıyla gerçekte maddi ama görünürde maddi hissi hissettirmeyen heykeller gerçekleştirmiştir. Sanatçının 1960'larda gerçekleştirdiği kendisine özgü "vakum kaplama" tekniği ile renkli, transparan ve cam yüzeylerin elde edilmesinin sonucu, küp formundan meydana gelen eserleri Opart'ın karmaşıklığı ile minimal heykelin biçimselliğinin birlikteliği idi. Eserler kimi zaman küp, kapalı nesne ya da kapalı nesnelere veya açık levhalardan meydana gelmekte idi. Işığı yansıtma özelliğine sahiptiler ve cam ya da yarı saydam malzemeden yararlanıyordu.



**Resim 100** Larry Bell, İsimli, 1964, altın kaplı pirinç üzerine bizmut, krom, altın ve rodyum, Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi, (Kaynak: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:UntitledGoldBox1964.jpg>, erişim 23.03.2012).

Bruce Nauman, Richard Serra, Eva Hesse ve Richard Tuttle gibi sanatçılar, hareketli görüntülerin ve happeninglerin kullanıldığı bir anlatım dili geliştirmişlerdir. Eva Hesse Minimalizm’de olan geometrik sertliği eleştirerek, doğaçlamadan ve geleneksel olmayan malzemeden faydalanarak anti form ve Post Minimalist anlayışla eserler gerçekleştirmiştir. Sanatçı, fiberglas, lateks, kauçuk ve ip gibi zamanla çözünen sentetik malzemeler kullanmıştır. *Accession 2* adlı eseri üstü açık küp formun içinin ve dışının eşit şekilde izlenebilmektedir ve plastik borunun ağ gözlerinden işlenerek meydana gelmiştir: İnsan form ya da eylemleriyle soyut bir biçimde ilişki kuran Morris’in Minimal ya da Anti-form çalışmalarından farklı olarak; Hesse’nin çalışması çağrışımları açısından son derece bedenseldir.<sup>250</sup> İçerisi ve dışarıyı kavramları yer değiştirmiş, büyüme içten değil dış tan içe doğru olmuştur.

Sanatçı lateks, fiberglas ve tülbentten gerçekleştirdiği eserlerinde ‘ideal bir beden-egosunu aynadaki gibi bize geri yansıtan resim ya da heykelden ziyade, sadece bizim olabilecek tutku ve dürtülerle ‘bölgelleştirilmemiş’ bir bedeni çağırır.<sup>251</sup>

<sup>250</sup>David Batchelor, *Movement in Modern Art-Minimalism*, London, Tate Gallery Publishing, 1997,s.73.

<sup>251</sup> Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, s. 537

Sol Le Witt, Carl Andre, Robert Ryman; Mel Bochner ve Dan Graham ile beraber, seri tekrarlardaki değişiklikler ve süreçle ilgili problemleri irdelemiş, zıtlıkları bir araya getirerek, çelişkilerle alakalı bir ruh, içebakış ve derin duyguların özellikleri üzerine eğilmiştir. 1996’da bir röportaj sırasında Carl Andre, Eva Hesse için şunları söylemiştir: “*Belki ben heykelin kemikleri ve gövdesiyim ve belki Richard Serra kasları fakat Eva Hesse geleceğe uzanarak beyin ve sinir sistemidir.*”<sup>252</sup>

1960’lı yıllarda, enstalasyon çalışmaları ve happeninglerde, sanatçılar, ses, zaman ve hareket gibi araçlarla bireyin varoluşunu ve duyarlılığını anlatırken 1968’li yıllardan sonra minimal efektler ve yeni malzemelerin imkanları ile farklı bir anlatım sergilemeye başlamışlardır. İkinci kuşak Minimalistler olarak adlandırılan bu dönem sanatçıları, hızlı üretilen, düşük maliyetli ve dikkat çekicilik gibi özelliklere sahip malzemeler kullanarak sanatçı grubu, minimal yolla postmodern toplumsal yaşamın tanımlamalarını gerçekleştirmişlerdir. Bu kuşağın sanatçıları malzeme olarak, alüminyum folyo, plastik levhalar, köpük, polyester, vücut kalıplama, neon lambalar kullanılmıştır.

Modernist plastik sanatlara karşı bir duruş sergileyen Joseph Beuys da Avrupa’daki sanat karşıtlarının önemli bir temsilcisidir. Anti-form, non-kompozisyon, Arte Povera, Kavramsal Sanat ve Çevreci Sanat gibi akımları kullanarak kendi siyasi görüşlerini açıklamıştır. Neo Dada ve Fluxus Grupları ile yakın ilişkisi bulunan sanatçı enstalasyon çalışmalarında kapitalizme, toplumsal rahatsızlıklara, geleneksel sanat eğitimlerine ve modern sanata karşı durmuştur. Sanatçı hakkında kaleme alınan *Joseph Beuys: Charlatan Or Genius* adlı yazıda:

“1965’te üç saat boyunca, yüzünün altın yaldızla pudralandığı ve kucığında ölü bir tavşanla kendi şovunu sergilediği ve geleneksel heykel malzemeleri yerine bozulan ve çürüyen gres yağı, margarin, bakır keçe, bal vb gibi malzemeleri, her şeyin değişim sürecine tabi olduğunu düşünerek kullandığı, ancak giderek sanatı aşığladığı ve bu doğrultuda “herkes sanatçdır”

görüşünü ileri sürdüğü belirtilmiştir.<sup>253</sup>

---

<sup>252</sup> David Batchelor, a.g.e., s.73

<sup>253</sup> Adnan Turanî, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitapevi Yayınları, İstanbul, 2011, s. 779.

1970'li yıllarda Avrupa'da yükselişe geçen Arte Povera diğer bir adıyla Yoksul Sanat bilinçli olarak "ucuz" malzemelere yönelmiş ve sanatçılar bu türlü malzemelerle eserlerini gerçekleştirmişlerdir. Germano Celant Arte Povera ile ilgili olarak şu ifadeleri kullanmıştır.

*"Arte Povera, sanata karşı temelde ticari olmayan, biçimsel olmayan, kararsız, banal, aslen ortaya çıkan ürünün fiziksel özellikleri ile ve malzemelerin değişebilirliği ile ilgilenen bir yaklaşımı ifade eder. Önemi ise sanatçıların gerçek malzemelerle, bütün bir gerçeklikle uğraşmasında, bu gerçekliği anlaşılması güç de olsa, örtülü, kolayca açıklanamaz, özel, yoğun bir biçimde yorumlama çabalarında yatar."*<sup>254</sup>

Arte Povera bilinçli olarak ucuz ve sıradan malzemelerle yapılmasının yanı sıra çevre ile yakından ilgili bir sanattır ve güçlü teatral öğeler içermektedir. Arte Povera sanatçısı Jannis Kounellis, 1969 tarihinde, Roma'da Attico Galerisi'nde on iki at bağlayarak bu çalışmaya *İsimsiz (Oniki At)* adını vermiştir. Sanatçı, hayvanların varlığının, sıcaklıklarının, kokularının, seslerinin, galeri ortamındaki fiziksel görünüşleri ile birlikte, meşru olarak sanat eseri olarak kabul edilebilecek bir şey yaratmak üzere bir araya getirdiğini iddia etmiştir.



**Resim 101** Jannis Kounellis, *İsimsiz (12 Canlı At)*, 1969, enstalasyon görüntüsü, L'Attico Gallery (Kaynak: <http://artcritical.com/wp-content/uploads/2010/11/horses.jpg>, erişim 14.04.2012).

<sup>254</sup> Edward Lucie-Smith, *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, Akbank Yayınları, İstanbul, 1996, s. 321.

Arte Povera gibi sanatın satın alınabilirliğine karşı duran Land Art, insan ayağı değmemiş bir arazide, genel görüntüyü ikiye ayıran bir çizgi, çizgiler ya da biçimlerle doğayı bez ve bu gibi malzemelerle örtüp ya da ayırıp gizemli görüntüler ortaya koymuştur.

Akımmın sanatçılarından Christo Javacheff'in, Avusturalya'da 93.000m<sup>3</sup> kayalık bir deniz kıyısını tek renk bir bezle örtme girişimi ve Robert Smith'in *Spiral Jetty* ve *Tuz Ocağı* adlı düzenlemeleri önemli örnekler içindedir. Bu türlü düzenlemeler pek çok kişi tarafından eser ticaretine bir tepki olarak yorumlanmıştır.

Land Art sanatçısı Heizer'in, 1972 yılında Nevada Çölü'nde gerçekleştirdiği eseri günümüzde de devam eden bir çalışmadır; 1800 dönümlük Garden Valley'i satın alarak başladığı eser de malzeme olarak masif toprak ve beton formların kullanılmasından meydana gelen bir çeşit şehir oluşmuştur. Sanatçı bu eserinde Amerikan sanatını Mayaların, Aztekler ve İnkalarla ilişkilendirme amacı ile gerçekleştirmiştir, bunun içinde toprağın ve beton blokların eserin meydana gelmesinde önemli bir yapı taşıdır.

Yapımında başladığı yıllardaki ekolojik kaygılar, çevre kirliliği, modernist seçkin sanatın eleştirisi gibi sorunsallar o günden bu güne hala canlı olduğundan, Kompleks Kent tüm bu sorunsalların devamına gönderme yapan, onlarla paralel devam eden bir tür karşı duruş ve kesintisiz eleştiri ile değerlendirilebilir. Kent her biri yüzlerce tonu aşan, yükseklikleri 20 metreyi bulan dikdörtgen ya da üçgen yüzeyli devasa taş bloklarından oluşmaktadır. Bunlardan heykel olarak adlandırışa da Heizer bu kavrama karşı çıkmakta ve çalışmanın 'unsculpture' (heykel olmayan) olarak adlandırılmaktadır.<sup>255</sup>

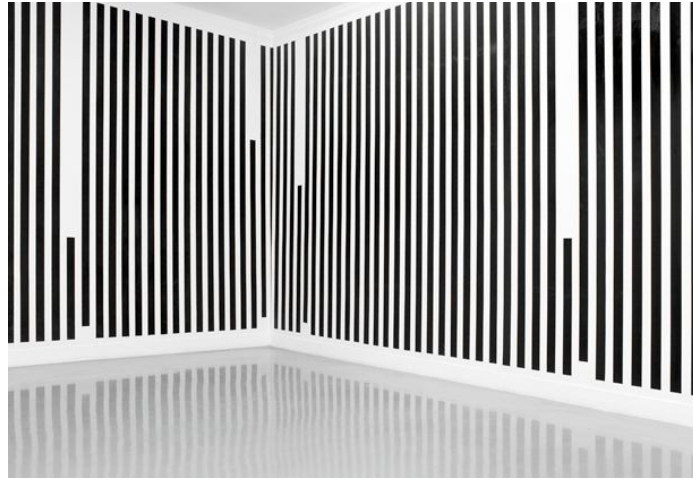
Daniel Buren gerek kamusal alanlarda gerek galeri mekanlarında kalıcı ve geçici eserler vermektedir. Sanatçı tercih ettiği mekanları 8,7cm. eninde siyah, beyaz ve renkli bantlarla kaplamaktadır. Sanatçının bantları seçtiği mekana bağlıdır, başka yerde kullanılamaz. Sanatçının eserlerinin ana kimliği olan bantları şöyle bir ifade ile yorumlar. 8.7 cm. enindeki şeritleri görsel bir araç olarak değişik yerlere adapte ettim.

---

<sup>255</sup>[http://doublenegative .tarasen.net/city.html](http://doublenegative.tarasen.net/city.html)

Çok farklı olan bu işleri bilgi sahibi olan kişiler takip eder ve bana ait olduklarını anlar.<sup>256</sup> Sanatçı eserlerinde malzeme ile kendi sanatının kimliğini oluşturmuş; tanımlanabilir bir karakter durumuna getirmiştir. Sanatçı eserlerine şöyle bir açıklık getirmiştir:

*“Kesin, belirgin bir malzeme kullanırım, tıpkı kesin olarak tanımlanmış bir alet gibi. Şimdi bu kavramlar biline gelen bazı resimsel ya da sanatsal problemlere gönderme yapmaz, bununla beraber, sanat çalışmalarına ilişkindir. Görsel yapı, birbiri ardına 8,7 cm. genişliğinde, beyaz ve renkli dikey bantlardan oluşur. Bu yapı, onun ölçülebilir ve görsel olarak algılanabilir dışsal yapısıdır. O, alettir, kesin bir şekilde kendine özgü bir alet, ama aynı derecede de bir boya tüpü, bir fırça, bir kalem veya bir makas gibi, resim yapmak için kullanılan bir aletmiş gibi de düşündürebilir; tıpkı bir taş, demir, ahşap vb. Bir şekilde bir heykel yapmak için kullanılabilir bir aletmiş gibi.”<sup>257</sup>*



**Resim 102** Daniel Buren, İsimlessiz, 2007, Daniel Buren makalesine göre hazırlanmış panoramik duvar kağıtları, Fotoğraf: Agnett (Kaynak: <http://www.vvork.com/wp-content/uploads/2009/01/picture-81.png>, erişim 14.04.2012).

Günümüz sanatında sanatçının kendini ifade etmek için kullandığı malzemeler sonsuzdur. Artık eserlerin meydana gelmesinde geleneksel yöntem ve malzemeler kullanmayan sanatçılar, kendilerini ifade etmek için çok farklı arayışlara girmiş

<sup>256</sup><http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=221586&tarikh=18/05/2007>

<sup>257</sup> Aktaran: Melih Apa, *Üzerine Konuşulan, Okunan ve Görülen Bir Heykel*, Yapı Kredi Yayınları, Sanat Dünyamız, Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi; İstanbul, sayı: 82, s. 137.



bunun sonucunda da izleyici de daha derin ve etkileyici izler bırakabilmektedir. Bu malzemeler yeri gelince sanatçının kendi vücudu, canlı bir at, hatta kendi dışkısı bile olabilmektedir. Çağdaş sanatta artık sanatı sınıflandırmak, onu bazı kalıpların içine sokmak mümkün olmadığı gibi malzemeyi de belirli formların içine sokmak mümkün değildir.

Özellikle 1980’li yıllardan sonra tanımı ve kapsamı iyice belirsizleşen ifade biçimleri arasındaki heykel son derece yoğun bir farklılaşmaya ve çeşitliliğe neden oluşturmuştur. Bunun üç boyutlu sanat eserinin heykelle bağlantı kurulması ile ilgisi oldukça fazladır. Modernist heykel anlayışından önemli bir kopuşu ifade eden Minimalizm’in ya da Kavramsal Sanat’ın heykel sanatı ile ilişkisi sınırlıdır. Oysa 1960’larda, 1970’lerde görülen yeni eğilimlerin taşıdığı amaç, heykel sanatına yeni bir açılım, yeni bir boyut, yeni bir anlayış getirmek değildir. Ne resim ne de heykel özellikleri taşıyan Minimalizm’in “şesifik nesne” anlayışındaki amaç resimsel illüzyonu aşmak, gerçek alanda gerçek nesne sergileme amacı vardır. Heykelin sınırlarının bulanıklaşmasında kavramsal sanatın da etkisi büyüktür.<sup>258</sup>

Heykelin ‘heykel’ olarak adlandırılmasında Amerikalı eleştirmen Rosalind Krauss’un dediğı gibi yere atılmış iplik atıklarının, galeriye taşınmış kızılağaç kütüklerinin, çölden kazılıp galeriye kazınmış tonlarca toprağının heykel olarak değerlendirilmesi sonucunda tanımlanması iyice zor olmuştur. Üç boyutlu eserin meydana getirilişinde malzeme çeşidinin sanatla hayat arasındaki farkları belirsizleştikçe heykel sanatını farklı yönler gitmiştir.<sup>259</sup>

---

<sup>258</sup>Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, s. 287.

<sup>259</sup>Ahu Antmen, a.g.e., s. 287.

## 5. ANİSH KAPOOR, SANATI, TARİHSEL GELİŞİMİ VE FELSEFESİ

Anish Kapoor'un eserlerini anlayabilmek için, sanatçının hayatını, yaşam felsefesini ve eserlerinin üretimi sırasındaki dönemseller gelişimi irdelemek gerekir. Bu bölümde sanatçının hayatındaki dönüm noktaları ve kendi ifadesi ile tanımladığı mekan ve malzeme anlayışının sanatsal süreci aktarılacaktır.

### 5.1 Anish Kapoor'un Yaşamı ve Sanatının Tarihseller Gelişimi

Anish Kapoor, 1954 senesinde Mumbai'de, Iraklı Yahudi bir anne ve Hint asıllı bir babanın ilk çocuğı olarak dünyaya gelmiştir. Sanatçı 1959–66 yılları arasında İngilizce eğitim veren Katedral Okulu'na gider ve babasının Hindistan Deniz Kuvvetleri'ne haritacı olarak atanmasından dolayı Donn Okulu'nda eğitimini sürdürür.<sup>260</sup> Okulun genel anlayışı liberal, laik anlayışlar çerçevesinde disiplin ve eşitliktir. Anish Kapoor'un sanat anlayışında ve felsefesinde; doğduğu ve yetiştiğı bu coğrafyanın, aldığı eğitimin ve yaşadığı ortamdaki sosyo kültürel yapının rolü oldukça büyüktür. Bunu yapıtlarını incelediğimizde görmemiz çok da güç değildir. Ürettiğı her yapıtın ardında Hindistan'ın, Iraklı Yahudi bir annenin ve İngiliz eğitiminin etkilerine rastlanmaktadır.

---

<sup>260</sup> Matt Price, "Chronology", David Anfam, Johanna Burton, Richard Deacon, Donna de Salvo, *Anish Kapoor*, Phaidon Press, New York, 2010, s. 493.

Kapoor 1970-1973 yılları arasında okulunu bitirdikten sonra İsrail'e gidip Kibbutz'da yaşamaya başlar<sup>261</sup>. İsrail Üniversitesi'ne mühendislik okumak için başvurmuştur ancak daha sonra bunun kendisi için çok da doğru karar olmadığına karar vermiştir. Bu kararının ardından Kibbutz'a geri dönmüş ve bu dönem düzenli resim çalışmaya başlamıştır.<sup>262</sup>

1973 senesinde İngiltere'ye taşınan sanatçı Hornesy Sanat Okulunda sanat çalışmalarına başlar.<sup>263</sup> Sanatçı burada önemli sanatçılarla tanışıp, yoğun bir üretim dönemine girer. 1974 yılında ise bu üretim yoğunluğu ile birlikte Joseph Beuys'a ve Fluxus'a ilgi duymuştur. Bedene verilen önem, sanatçı üzerinde derin bir etki yaratmış ve ilk çalışmasını salt obje değil performansa dayalı nitelikte üretmiştir.<sup>264</sup> İlk gerçekleştirdiği çalışmalar arasında kireç taşıdan yapılmış bir erdiş silüet şeklinin neredeyse tüm parçalarına ayrılana kadar yere yattığı ve daha sonra tabiatın izlerine benzediği *İsimsiz* (1975) bir çalışması vardır.<sup>265</sup> Bu ilgi daha sonra yerini mekânın ve sanatın problemlerine bırakır bu konudaki ilgisinin odağı Paul Thek ve Walter De Maria gibi isimler sayesinde olmuştur.<sup>266</sup>

---

<sup>261</sup>Kibbutz, İsrail'de ortaklaşa kullanılan bir yerleşim bölgesi. İsrail Devleti'nin kuruluşunda önemli etkileri olmuştur. Sosyalizm ve Siyonizmi pratik bir şekilde bir araya getiren *kibbutizm* İsrail'e özgün bir deneydir ve tarihte gelmiş geçmiş en büyük ortaklaşa toplum hareketlerinden biridir. Kibbutizm, Yahudiliğin tarihî bunalımı, baskı ve zulüm ile bağımsızlık ve yabancılaşma kadar, Filistin'de hayatını idame ettirmesi gibi iktisadi zaruretler aksettirir. Ayrıntılı bilgi için bkz., <http://tr.wikipedia.org/wiki/Kibbutz> erişim: 01.03.2012.

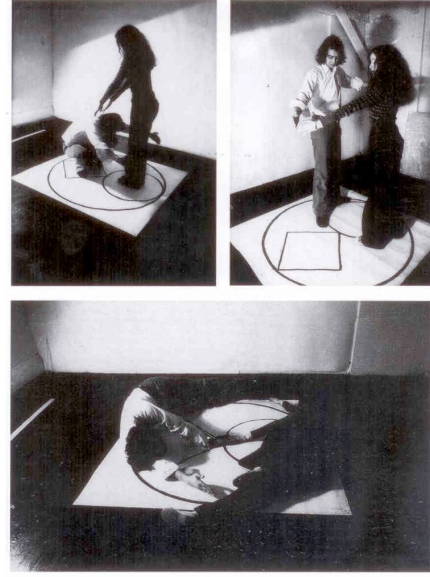
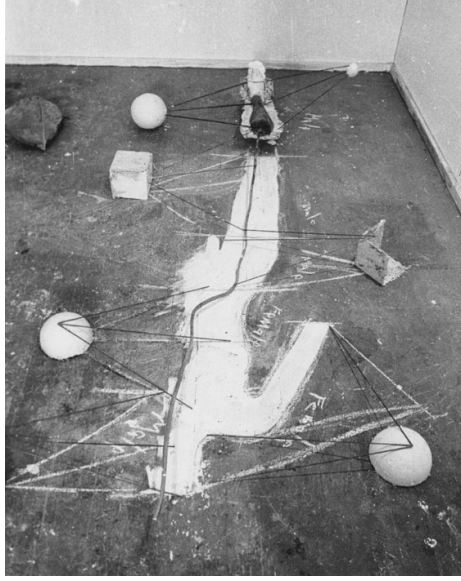
<sup>262</sup> Matt Price, a.g.e., s. 493.

<sup>263</sup> Hornesy Sanat Okulu, 1955 yılında İngiltere'de Londra'da kurulmuştur. Okul 1955 yılında Sanat ve El Sanatları Koleji olmuştur. Sonraki yıllarda Middlesex Üniversitesi olarak varlığını sürdürmüştür. Martin Aynscomb-Harris, Lynsey De Paul, Allen Jones, Ken Howard, Bryan Kneale, Ken Kiff, Paul Neagu, Richard Wilson, Richard Wentwort gibi önemli sanatçılar bu okulda eğitim almıştır. Okul aynı zamanda adını 1968'de gerçekleştiren Üniversite Oturma Eylemi ile da tanıtmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. <http://www.1968andallthat.net/node/82> erişim: 02.03.2012.

<sup>264</sup> Matt Price, a.g.e., s. 493.

<sup>265</sup> Lynee Cooke, 'Mnemonic Migrations', *Anish Kapoor*, Royal Academy of Arts, Londra, 2009, s.164

<sup>266</sup> Matt Price, a.g.e., s. 493.



**Resim 103** Anish Kapoor, İsimlessiz, 1975, boya, plastik, tebeşir ve çelik, 270x120x15 cm, (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, Londra, 2010 (ikinci baskı), s. 11).

**Resim 104** Anish Kapoor, İsimlessiz, 1977, Performans fotoğrafı, (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, Londra, 2010 (ikinci baskı), s. 21).

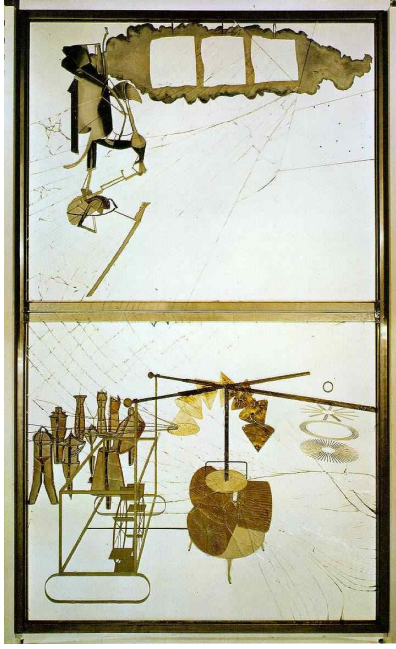
Kapoor'un üzerinde büyük bir etki bırakmış olan başka bir sanatçı da Paul Neagu'dur.<sup>267</sup> Neagu, Hornsey'de sanatçının öğretmeni iken ona ilham veren kişilerin başındadır. Bu etkileşim, sanat dergileri aracılığı ile yurtdışındaki akımlardan haberdar olmasına ve sanatın geçmişine olan evrensel ilgisinin oluşmasına aracılık etmiştir. Sanatçı olmanın ne anlama geldiğine dair bazı düşünme şekilleri yaratmıştır. Neagu'nun mistik ve gizli performansları, nesnelere hakkında düşünebilmek için yeni imkânlar sunmuştur ve Kapoor'un 1973'te Serpentine Galerisi'nde açtığı "Dokunulabilir ve Elle Tutulabilir Objeler" sergisi üzerinde de etkisi olmuştur.<sup>268</sup>

<sup>267</sup> Paul Neagu, 1938 yılında Budapeşte dünyaya gelmiştir. Resim eğitim almadan önce mühendislik eğitimi almıştır. 1969 yılında Richard Demarco'nun davetiyle İngiltere'ye gitmiştir ve sanat kariyerini burada devam ettirmiştir. Neagu, çok yönlü bir sanatçı olmakla birlikte eserlerinin arasındaki ilişkisi metinsel olarak çözümlenmesi soyut kalmaktadır ancak sanatçının heykel, resim, desen ve performansları arasında yakın ilişki görülmektedir. Neagu, izleyiciyi eserlerinin bilinç düzeyindeki algılanması için konsantrasyon, zaman ve boşluk talep eder.

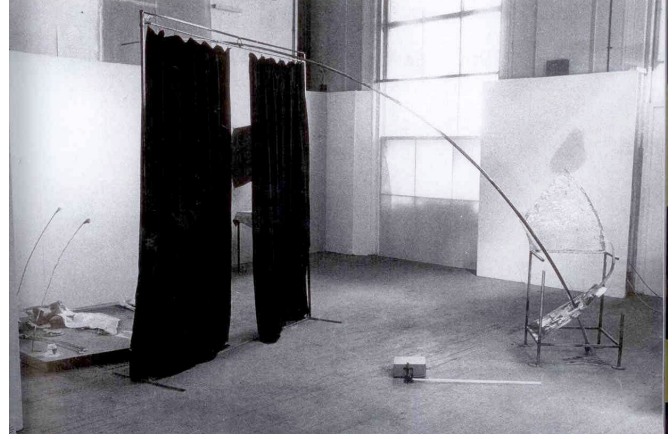
(<http://www.sculpture.org.uk/PaulNeagu/> Erişim: 19.03.2012) Resim, heykel, performans sanatı ve suluboya gibi farklı alanlarda çalışmış olan Romen sanatçıdır. Yarı geometrik, resim ve çizimleri, dokunsal yapılar, mekanik yöntemler, mistik ve gizli performansı gibi tazlardan yapıtlarında yararlanmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz.

<http://www.paulneaguhyphen.com/> Erişim: 01. 02. 2012.

<sup>268</sup> Matt Price, a.g.e., s. 493.



**Resim 105** Marcel Duchamp, *Büyük Cam*, 1915-23, Yağ, vernik, kurşun folyo, kurşun tel ve iki cam panel toz, 277,5x175,8 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, (Kaynak: [http://www.invisiblebooks.com/Duchamp\\_Bride.jpg](http://www.invisiblebooks.com/Duchamp_Bride.jpg), erişim 09.04.2012).



**Resim 106** Anish Kapoor, *İsimsiz*, 1977, Badana, Demir, Yağ, El aynası, Kumaş ve Tahta, 762x305 cm (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, Londra, New York, 2010, S. 19)

1974'te üniversitede okuduğu yıllarda Serpentine Galerisi'nde "Art into Landscape" adındaki ilk sergisini açmıştır. Sonraki yıl Royal Akademisin'deki "Genç Çağdaşlar" sergisine seçilmiştir. Kapoor daha sonra Chelsea Sanat Okulu'na devam eder. Sanatçı burada Marcel Duchamp'a ilgi duymaya başlar.<sup>269</sup> "Herkesin bildiği Marcel Duchamp ile ilgilenmedim ama gizli Marcel Duchamp her zaman çok ilgimi çekti." diyerek Duchamp'a olan ilgisini dile getirmiştir. *The Large Glass (Büyük Cam)* gerçekten esrarengiz bir eserdir. Stüdyo alanını bölen perdeleri gösteren isimsiz bir sürü enstalasyon yaratarak parçalar yapmak için bu eserden

<sup>269</sup> Chelsea Sanat Okulu, uluslararası bir üne kavuşmuş olan , bir İngiliz sanat ve tasarım okuludur. Güzel sanatlar, grafik tasarım, iç tasarım, mekansal tasarım, tekstil tasarımı alanlarında pek çok ünlünün yetişmesine olanak sağlamıştır. Aslında bilimsel ve teknik eğitim sağlamak amacıyla 1895'te açılmıştır. Okulun amacı yalnızca sanatı öğretmek değil, sanat tarihine de ışık tutmaktır. Okul 1986'da Kolej, 2004'te de Üniversiteye dönüşmüştür. Ayrıntılı bilgi için bkz. <http://www.chelsea.arts.ac.uk/> erişim: 01.03.2012

esinlenmiştir.<sup>270</sup> Duchamp etkilenecek gerçekleştirdiği eserlerden biri olan 1977 tarihli *İsimsiz* eserinde ‘*İki kahramanının kısmen açık bir perde ile ayrıldığı bu büyük tabloda, alçı taşı, kablo ve diğer yoksul sanat malzemelerinden yapılan ve her iki cinsiyeti de içeren çeşitli elementlerin mekanik benzeri prototiplerinden ziyade özellik olarak daha organiklerdir.*’<sup>271</sup> Bu anlamda Anish Kapoor’un eserlerinde hermafrodit<sup>272</sup> bir gönderme söz konusudur.

Sanatçı, daha sonraki yıllarda üç haftalığına Hindistan’a gitmiştir. Burada Haridwar’daki bir tapınakta tören amacı ile kullanılan işlenmemiş toz pigment parçacıklarından yararlanarak gerçekleştirdiği *1000 Names(1000 ad)* adlı seride kullanılan malzemenin daha önce hiç kimse tarafından heykelde kullanılmadığının bilincindedir. Toz pigmentler sanatçı için yeni bir keşiftir ama esas önemli keşif, tek olan formlar ve modüler resmi dildir.<sup>273</sup> Sanatçı bu önemli keşfinden keyif duyarak her ne kadar Hindistan’a ait metaryeller kullanmasının sonucu “egzotik” değerlendirileceği endişesinde olsa da “*Bu boyaların tarihçesinin dayanağı Hindistan değildir; Yves Klein’dır*” diyerek bu konuya bir açıklama getirmiştir.<sup>274</sup> Kapoor’un simya ve Rosicrucianizm’den<sup>275</sup> türemiş fikirlere dayalı kuramsal yapı oluşturması ve bununla kendi sanatını aşlamaya çalışmasından farklı olarak Klein da ruhsal bir sanat yaratma arayışında olmuştur.

*“Kapoor’un Hint kültürüne yönelik bilgisi, felsefesi, sanat ve din konusundaki bilgilerin artması ile metaryellerin seçimi (renkli pigmentler) ve görüntülerinden (erotik), dini bir yapısı olan konuların gösterimine kadar (yüce bir maneviyata doğru giden bir başlangıç veya yol görevi taşıyan*

---

<sup>270</sup> Matt Price, a.g.e., s. 493.

<sup>271</sup> Lynee Cooke, ‘Mnemonic Migrations’, *Anish Kapoor*, Royal Academy of Arts, Londra, 2009, s.164

<sup>272</sup> Hermafrodit (erdişi) biyolojide hem dişi hem de erkek üreme organına sahip canlılara verilen isimdir. Hermafrodit Yunan mitolojisinde Hermes ile Afrodit’in oğludur. Hermafrodit o kadar güzeldir ki bir su perisinin dikkatini çekmiştir. Peri kız, sürekli ona yakınlaşmak için uğraşır ;ama Hermafrodit’in nazı ile karşılaşır. Bir türlü yüz bulamayan peri kız, Hermafrodit gölde yüzerken birden karşısına çıkar ve sıkı bir şekilde ona sarılır. Tanrılara onları birbirlerinden ayırmamaları için yalvarır. Sonunda dileği kabul olur ve ikisi de aynı vücutta can bulurlar. Böylece ortaya çift cinsiyetli bir insan çıkar. (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Hermafroditlik>, erişim 15.04.2012).

<sup>273</sup> Matt Price, a.g.e., s. 493.

<sup>274</sup> Matt Price, a.g.e., s. 495.

<sup>275</sup> Gülhaç anlamına gelen ve Christian Rosenkreuz tarafından Almanya’da kurulan felsefi bir akımdır. Ezoterik bilgiğe sahip olduğunu ileri süren bir kardeşlik örgütüdür. Kişisenin ve dogmaların sınırladığı dönemin baskılarından kurtulabilmek için pek çok çalışma yapmış ve her türlü taassıba karşı mücadele etmişlerdir.

<http://blog.milliyet.com.tr/gul--hac-ezoterik-orgutu/Blog/?BlogNo=71372> erişim: 28.02.2012.

*karşılıksız arzu) farklı fakat temel yönlerden onun çalışmalarını git gide daha çok etkiledi.*"<sup>276</sup>

Kapoor'un 1979 senesinde gerçekleştirdiği *1000 Names* adı altındaki toz pigment heykelleri 1980 senesinde Paris'te, İngiltere Büyük Meclisi tarafından finanse edilerek sergilenmiştir. Sanatçı bu heykelleri doğrultusunda yeni sanat anlayışını şöyle ifade etmektedir: "*Yeni bir dilin başlangıcı gibiydiler. Görünüşte renk ve formla ilgili, güzükseler de içsel dil açısından aslında çok daha karanlık ve derin sirlara sahip bir çalışmadır.*"<sup>277</sup>

Sanatçı 1981 senesinde; Whitechapel'de 20. yy'da İngiliz Heykeltçiliği sergisine katılarak kariyerinin böylesine erken bir döneminde bile İngiliz heykeltraşçılığının yüzyıllık dönemi kapsamında kendine bir yer edinmeye başlamıştır. *As If to Celebrate I Discovered a Mountain Blooming with Red Flowers (Üzerinde Kırmızı Çiçekler Açan Bir Dağı Keşfetmişim Gibi Kutlamak)* adlı eseri 3000 Pound karşılığında Tate Galerisi tarafından satın alınmıştır.<sup>278</sup>

Sanatçının eserlerine duyulan farkındalığın doğrultusunda 'Yeni İngiliz Heykeltçiliği' adı altında bir anlayış ortaya çıkmıştır. Tony Cragg, Richard Deacon, Scirazeh Housiary, Alison Wilding ve Bill Woodrow bu anlayışla özdeşleştirilen sanatçılar arasındadır. "New British Sculpture" adlı sergi İsviçre'de, Luzern'de Kuntsmuseum'da gerçekleşmiş bu manada önemli bir sergidir. Venedik Bienali'nde yer alan "aperto 82" ile birlikte İngiliz Heykeltçiliği uluslararası arenaya taşınmasının sonucu olarak New Yorklu galerici Barbara Gladstone Kapoor'un eserleri ile tanışma fırsatını bulmuştur. 1984 senesinde, ABD'de bir sergi gerçekleştirecek ve tüm eserler daha sergi açılmadan satılacaktır.<sup>279</sup>

Kapoor 1983 senesinde üç kişisel sergi ve on iki toplu gösteri gerçekleştirmiştir. Kendisini en etkileyen sergisi Rotterdam'daki T Venster Galerisi'nde gerçekleştirdiğidir. "*İlk olarak bir gösteri için çalışabileceğim bir mekâna tam anlamıyla mekâna sahip olduğumu hissettim. İşte o zaman eserlerin nasıl ortaya*

<sup>276</sup>Lynn Cooke, *Anish Kapoor*; Thames and Hudson London 2009; Royal Academy Of Art, s.163

<sup>277</sup> Matt Price, a.g.e., s.495.

<sup>278</sup> Matt Price, a.g.e., s. 495.

<sup>279</sup> Matt Price, a.g.e., s. 495.

*çıkışının anlamlarını değiştirdiğini fark ettim.*” San Paulo Bienali’nde gerçekleşen “Değişimler: İngiltere’den Yeni Heykelcilik” adlı sergi ile İngiliz Heykelciliği’nin sanat dünyasında bir akım olarak kabul görmesine neden olmuştur.<sup>280</sup>

Kapoor 1985 senesinde içi boş eserler gerçekleştirmeye başlamıştır. *Mother As Mountain* anahtar heykeldir. Sanatçıya göre toz pigment parçalarının pozitif formları “içe doğru dönmeye” başlar ve çok ögeli çalışmalardan birimlere ait, tekil nesnelere doğru belli bir geçiş vardır.<sup>281</sup> Sanatçı, Basel Kuntshalle ve Lisson Galerisi’nde kişisel sergilerini gerçekleştirmiştir. Bunun yanısıra Avustralya turunda olan “The British Show” (İngiltere Gösterisi) gibi büyük bir sergi organizasyonu ve Boston’da bulunan Modern Sanat Enstitüsünde *Currents (Akımlar)*’ı da içine alan dokuz toplu sergiye katılmıştır.

1986 senesinde Barbara Gladstone galerisinde ikinci sergisini açan Kapoor, New York’taki sanat konumunu derinleştirmiştir. Eserleri Amerikalı koleksiyonerlerce Londra’dan bile daha fazla talep edilmeye başlanmıştır. Bu yıllarda gerçekleştirdiği eserlerin polistiren ve fiberglasdan yapılmıştır. Sanatçıya göre bu anlayış alışa gelmiş heykel maddeleri olan bronz ve çelikten bilinçli olarak uzaklaşmadır. “*Polistirenin gerçekten ilginç bir madde olduğunu düşünüyordum çünkü bu madde film setlerinde kullanılan, hem şekillerin hemen ortaya çıkmasına uygun hem de aynı zamanda hemen atılabilir, gerçek olmayan bir maddeydi.*”<sup>282</sup> Fiberglas ise bir yandan sanatçının eserine çok kuvvetli bir dayanıklılık sağlamasını diğer bir yandan ise bu kolay kırılabilirlik hissini korumasını da mümkün kılan bir maddedir. İçi boş parçaların son örneği olarak *At the Hub of Things (İşin Aslında)* 1987 senesinde meydana getirmiştir.

---

<sup>280</sup> Matt Price, a.g.e., s. 497.

<sup>281</sup> Matt Price, a.g.e., s. 497.

<sup>282</sup> Aynı





**Resim 107** Anish Kapoor, *At The Hub Of Things* (Şeyin Merkezinde), 1987, fibreglass ve pigment, 163x150 x114 cm, The Artist's Studio, London. (Kaynak: <http://www.ruwhim.com/wp-content/uploads/2012/01/DSCN0792.jpg>, erişim 15.03.2012.)

*Here and There (Burada Orada)* adlı ilk taştan yapılmış içi boş çalışması için *Place (Yer)* de gerçekleştirdiği gibi taşın içini oymuş ve maviye boyamıştır. “Söz konusu madde taş olunca başka bir şeyler ortaya çıktı. Ortada aynı zamanda kütle olmayan bir kütle vardı.”<sup>283</sup> Sanatçı bu dönemde atölyesini Londra'nın güneyindeki Camberwell'e taşımış günümüze kadar eserlerini burada gerçekleştirmiştir.

Sanatçı *Here and There (Burada Orada)* adlı eserinden sonra 1988 yılında sperme alakalı olan *Adam (Adem)* adlı eserini gerçekleştirmiş ve *I (Ben)* adlı başka bir taş eseri ile birlikte sanatçının yaratılarında hassas, keder uyandıran bir anlayışın sinyallerini vermiştir. *Wound (Yara)* ve *Blood Stone (Kan Taşı)* adlı eserlerinde bir ruh karanlığının karışmasını yansıtmaktadır. Sanatçı “toz pigment parçalarda gizli duran karanlık sırlar artık gün ışığına çıkmışlardı” diyerek eserlerinin gelişimine netlik kazandırır.

<sup>283</sup> Matt Price, *Anish Kapoor*, s.497)



**Resim 108** Anish Kapoor, Here and There, 1987, Kireç Taşı ve Pigment, 90x247x160 cm, The Luigi Pecci Center for Contemporary Art, Floransa, İtalya. (Kaynak: [http://www.centropecci.it/uk/htm/mostre/04/collezione/img/06\\_Collezione2004.jpg](http://www.centropecci.it/uk/htm/mostre/04/collezione/img/06_Collezione2004.jpg))



**Resim 109** Anish Kapoor, Wound (Yara), 1988, Kireç Taşı ve Pigment, 308x432x331 cm, Museo D'Arte Contamporanea Donna Regina, Napoli. (Kaynak: [http://multimedia.museomadre.it/foto/web/oper120\\_museo\\_madre.jpg](http://multimedia.museomadre.it/foto/web/oper120_museo_madre.jpg), erişim 15.03.2012)



**Resim 110** Anish Kapoor, Blood Stone (Kan Taşı), 1988, kireçtaşı ve pigment, 2 parça, 211x84x61 cm; 84x89x109 cm (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Basım), s. 69).

1989 yılında Lisson Galerisi'nde gerçekleştirdiği *Void Field (İçi Boş Alan)* adlı eserinde, her biri iki ton ağırlığında olan kumtaşlarını sergilemiştir. *Angel (Melek)* adlı eserinde damataşının maviye boyanması da bu sergide yer almaktadır. Sanatçı için taşın içinin oyulması da damataşının boyanması da 'nesneyi materyalleşmeden uzaklaştırma'yı meydana getirmiştir.



**Resim 111** Anish Kapoor, *Void Field (İçi Boş Alan)*, 1989, kireçtaşı ve pigment, 16 parça, değişen ölçülerde. (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Basım), s. 73).

**Resim 112** Anish Kapoor, *Angel (Melek)*, 1990, kayrak taşı ve pigment, ölçüler değişken (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Basım), s. 74-75).

Spermle ilintili eserlerinin devamını bu yılda *The Healing of Saint Thomas (Aziz Thomas'ın İyileşmesi ve Madonna)* adlı eserlerinde gözlemleriz. Sanatçının Japonya ile bağlantılarının başlangıcı olarak Japonya'da British Council tarafından gerçekleştirilen ve altı farklı yerde sergilenen *British Art Now: A Subjective View (Günümüzde İngiliz Sanatı: Öznel bir Görüş)* isimli serginin Kapoor'un eserlerinin Japonya'da tanınmasında katkısı önemlidir ve sanatçı Japonya ile ilgili fikrini şöyle ifade etmiştir: “*Bu benim için önemlidir, şiir sanatından tutun tüm estetik dünyaları benim anladığım dildendi.*”<sup>284</sup>

<sup>284</sup> Matt Price, a.g.e., s. 497.



**Resim 113** Anish Kapoor, *The Healing of Saint Thomas* (Aziz Thomas'ın iyileşmesi), 1989-1990, Karışık Malzeme, 42.5x12x20 cm., Kamel Mennour, Paris, 2011. (Kaynak: <http://www.kamelmennour.com/media/4799/anish-kapoor-the-healing-of-st-thomas.html>)

Sanatçı meydana getirdiği eserlerinin belirli dilleri geliştirdiğini düşünmektedir. Bunlar: Pigment dili, boşluk dili, ayna dili, balmumu dili ve birkaç dil daha mevcuttur; hepsinde bir yeniliğe gitmek söz konusudur. Bu dillerin hepsi birbiri ile ilişkili fakat birçok açıdan da farklılık göstermekte böylelikle özgürleşmektedir. 1990 yılında 44. Venedik Bienali'nde İngiltere'yi temsil eden sanatçıya Premio Duemila Ödülü layık görülmüştür. Sanatçı *Black Fire* (*Siyah Ateş*) ve *Three Witches* (*Üç Cadı*) gibi yapıtlarında ezoterisizme yönelmeye başlamıştır.<sup>285</sup>

---

<sup>285</sup> Ezoterizm: Bir konudaki derin bilgilerin ve sırların ehil olmayanlardan gizlenerek, bir üstad tarafından sadece ehil olanlara inisiyasyon yoluyla öğretilmesidir. Ezoterik düşünce sistemi ise, bunların üzerine çıkmayı, kutsal kitapları sözleriyle değil, özleriyle yorumlamayı, "iman" ın "akıl" a aykırı olamayacağını ve insanların akıllarıyla doğruluğunu kabul edemeyecekleri bir takım olay ve buyruklara inanmak zorunda bırakılamayacağını ifade eden bir akımı temsil eder. Bu nedenle Ezoterizm bir din veya bir inanç sistemi değildir. Ayrıntılı bilgi için bkz. <http://www.ezoterizm.8m.com/> erişim 25. 02.2012.



**Resim 114** Anish Kapoor, *Three Witches* (Üç Cadı), 1991, Kireç Taşı ve Pigment, Üç Parça, 192x125x89 cm, 202x125x88 cm, 204x110x90 cm, National Gallery Of Canada, Ottawa. (Kaynak: <http://www.anishkapoor.com/71/Three-Witches.html>, erişim 15.03.2012)

Sanatçı için ezoterisizm modern sanatın en değeri verilmemiş sanatsal etkinliklerinden biridir ve sanatçıya göre cinsellikle de ilgisi vardır. *Three Witches* (Üç Cadı) da vücut, mekânı çok açık bir şekilde içi boş bir mekânla ilişkilendirmiştir ve bu tavrının eserlerinde önceden de var olan bir anlayış olduğunu belirtmektedir.

1991 senesinde Kapoor Turner Ödülü'nü kazanmıştır. The British Council, Grenoble'de Magasin'de, Madrid'de Palacio de Velazquez'de ve Hannover'de Kunstverein'deki sergilerin sonucu olarak İngiltere'nin ve dünyanın öne çıkan genç sanatçılarından biri olarak ününü daha da sağlamlaştırmıştır.<sup>286</sup>

Sanatçı Palazzo de Velazquez'de mermer parçalarının direk toprağa yerleştirilmesinin farkına vararak *Earth* (Dünya) adlı eserini gerçekleştirmiştir. "Yerin içini kazıdık. Bu benim için çok aydınlatıcıydı. İçi boş bir parçanın sadece 'içi boşaltılmış nesne' değil aynı zamanda 'içi boşaltılmış mekân' da olabileceğini

---

<sup>286</sup> Matt Price, a.g.e., s. 499.

gördük.”<sup>287</sup> Kapoor’un, 6. Japonya Uluslararası Ushimaru Festivali’nde sergilediği, yerdeki uzun bir yarık şeklindeki isimsiz bir çizgisel boşlukla sanatçının uygulamalarıyla mimari arasındaki ilişkinin anlaşılması bakımından değerlidir.



**Resim 115** Anish Kapoor, Earth (Dünya), 1991, fiberglas ve pigment, 102x102x91 cm, (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Basım), s. 126).

1992 senesinde Documenta 9 sergisinde sanatçı *Descent Into Limbo (Cehenneme İniş)*’da Kapoor’un ilk defa belli bir amaçla yapılmış ilk yapıtıdır. *Earth (Dünya)*’yı çağrıştıran başka bir içi boş yapıtıdır. Sanatçı Seville’deki Expo 92’de mimar David Connor’la işbirliği yaparak gerçekleştirdiği *Building for a Void (İçki Boş Eser Yapısı)* adlı eserini gerçekleştirirken bu eser doğrultusunda şöyle bir açıklama yapmıştır: “Her zaman mimari ölçüde çalışmalar yapmak istemişim-içine doğru yürüyebileceğin ancak nesne olmayan çalışmalar ama nasılsa mekân ve nesne hep aynı şeyler. Bu bana çok doğal bir uzantı gibi geliyordu.”<sup>288</sup> Bu iki eser, Kapoor’un çalışmalarında yeni bir anlayışın başladığının belirtilerini vermektedir. “Uzun zamandır toz pigment parçalardan beri çalışmalarımın potansiyel mimari ile ilintili olduğunu düşünüyordum. Her zaman için yeni sanat yapmak için yeni mekân yapmak zorunda olduğun fikrine ikna olmuşumdur.”<sup>289</sup>

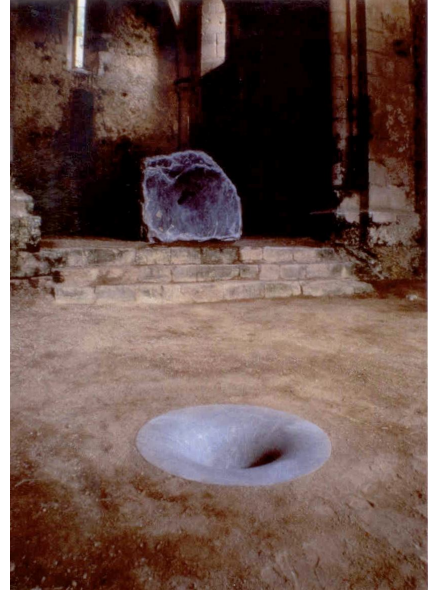
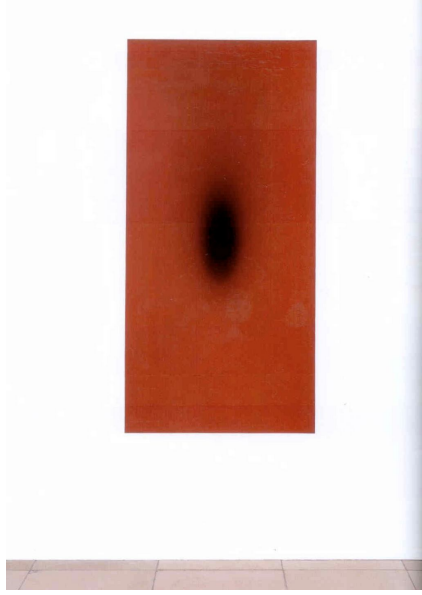
<sup>287</sup> Matt Price, a.g.e. s. 499.

<sup>288</sup> Matt Price, a.g.e., s. 499.

<sup>289</sup> Matt Price, age, s. 499.



Sanatçının içi boş eserlerden, kıvrımlı eserlere yönelmesi 1993 senesinde gerçekleşerek sanatında dönüm noktası olarak değerlendirilmektedir. *My Body Your Body* (*Benim Vücutum Senin Vücutun*) ve *Black Stones* (*Siyah Taşlar*) gibi kıvrımlı yapıtlarla “mekânın kendisini nesneye çevirmesi fikriyle ilintili” formlara geçmeye başladığını gözlemleriz. Bu ortalığı alt üst etme işlemini “seksteki girip çıkma hareketini heykeltçilikte tam tersine çevirme” olarak görmektedir.<sup>290</sup>



**Resim 116** Anish Kapoor, *My Body Your Body* (*Benim Vücutum Senin Vücutun*), 1993, Fiberglass ve Pigment, 228x103x205 cm, Collection Fondazione Prada, Milano. (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, Londra, 2010 (2. Basım), s. 188).

**Resim 117** Anish Kapoor, *Black Stone* (*Siyah Taş*), 1988, Kireç Taşı ve Pigment, İki Parça, 221x84x61 ve 84x89x109 cm, Enstelasyon Görüntüsü, Artist's Studio London (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, Londra, 2010 (2. Basım), sayfa 69).

Mavi, siyah ve kırmızı gibi koyu renklerden meydana gelen içi boş kıvrımlı eserlerinin ardından sanatçı *White Dark* (*Beyaz Karanlık*) adlı serilerini meydana getirmiştir. Sanatçı ilk kalıcı kamu eseri olan *Mountain* (*Dağ*) adlı eserini Japonya'da Tachikawa belediyesi için yapmıştır. Kapoor bu eser için şöyle bir yorumda bulunmaktadır: “*Nesnenin, dünyanın bir nesne; gökyüzünün de bir fenomen olarak büyük sorunlarıyla uğraşması gerekiyordu.*” Önceleri kumtaşını kullanan sanatçı ilk

<sup>290</sup>Matt Price, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, Londra, 2010 (2. Basım), s. 499s

defa Kilkenny kireçtaşı ile sanatını meydana getirmiştir. “Hâlâ içi boş parçalar yapmama rağmen, bir şeyleri cilalasam, mat olmayan bir şey yapsam nasıl olur diye düşünmeye başladı.”<sup>291</sup>



**Resim 118** Anish Kapoor, White Dark (Beyaz Karanlık), 1994-1995, Tahta, Fiberglass ve Boya, 206x153x128 cm, De Pont Tilburg, Hollanda. (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Baskı) s. 143)

**Resim 119** Anish Kapoor, Mountain (Dağ), 1995, Lif Levha ve Boya, 318x249x405 cm, Lisson Gallery, Londra (Özel Koleksiyon, Brüksel) (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Baskı) s. 103).

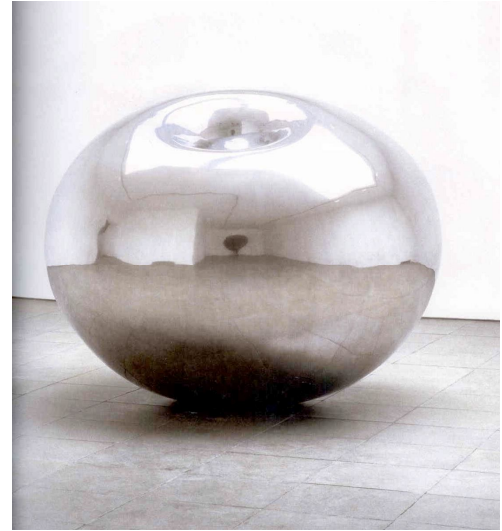
Kapoor, Kilkenny kireçtaşının yansıtıcı özelliğinin fark etmesi üzerine yeni ve önemli bir anlayışın önderliğine ışık tutmuştur. Bu da sanatçının eserlerinin yaratısında üçüncü temel dönem olan aynalı heykellerin başlangıcı kabul edilmektedir.

Bu dönemin heykellerinin ilkinin sanatçı 1995 senesinde, Milano’da Fondazione Prada’da bir duvara yerleştirilmiş olarak içi aynayla kaplı *Turning the World Upside Down (Dünyayı Başaşağı Çevirmek)* isimli dörtte üçü küre olan eseri ile meydana getirmiştir. Sanatçının bu heykeli hakkındaki yorumu şöyledir: “Beni bu eserle ilgili şaşırtan şey kapladığı mekân açısından içi boş bir parçayla tamamen aynı olmasıydı. İçine ayna yerleştirilmiş bir delik değildi; içi aynayla dolu bir delikti. Olağanüstü bir yönü vardı. Bunca seneden sonra hâlâ bu eseri inceliyorum.” Bu seriye dâhil olarak sanatçı *Turning the World Inside Out (Dünyanın İçini Dışına Çıkarmak)*’da

<sup>291</sup>Matt Price, a.g.e. s. 499



sergilemiştir. Aynalı eserlerin bıraktığı izlenimi, sanatçı şöyle açıklamaktadır: *“Bence burada ilginç olan şey aynalı bir objenin mekâna neler yapabildiğidir- dünyayı ters yüz eder, mekânla ilgili kafa karışıklığı doğurur, nesnelere okunamaz kılar. Erişebilecek en üst noktanın çok uzaklarda olmadığını, aynalı objelerde bulunabilecek çağdaş bir en üst nokta olduğunu öne sürer.”*<sup>292</sup>



**Resim 120** Anish Kapoor, Turning the World Upside Down II (Dünyanın Altını Üstüne Getirme II), 1995, Paslanmaz Çelik, 40x50x50cm, Özel Koleksiyon, İtalya (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, Londra, 2010 (2. Basım), s. 217)

**Resim 121** Anish Kapoor, Turning The World Upside Down (Dünyanın Altını Üstüne Getirme), 1995, paslanmaz çelik, 120x120x120cm, Fondazione Prada, Milan (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, Londra, 2010 (2. Basım), s. 219)

Sanatçı bu dönemde sanatçı Susanne Spicale ile evlenmiştir ve aynı yıl kızları dünyaya gelmiştir. 1996 senesinde Kapoor, Lisson ve Barbara Gladstone Galerisinin yanı sıra İtalya'nın önemli galericilerinden Massimo Minini ile sergiler gerçekleştirmeye başlamıştır.

<sup>292</sup>Matt Price, a.g.e. s. 499.



**Resim 122** Anish Kapoor ve eşi Susanne Spicale (Kaynak: [http://3.bp.blogspot.com/-mKVm0lDyMv8/TfOed2fpeVI/AAAAAAAAEJE/Xc1X\\_nqnvde/s1600/susanne+anish+kapoor+wife+11587.JPG](http://3.bp.blogspot.com/-mKVm0lDyMv8/TfOed2fpeVI/AAAAAAAAEJE/Xc1X_nqnvde/s1600/susanne+anish+kapoor+wife+11587.JPG), erişim 15.03.2012.)

Molmö'de Konsthall'de Anthony Gormely ve Mirosław Balka ile Sune Nordgren'in davetinin sonucunda beraber bir sergi düzenlemişlerdir. Nordgren'inde ön ayak olması sonucunda Kapoor tüm sergi alanını kıvrımlı bir parça için kullanmıştır.

Köln şehrinde sanatçılardan yaratıcı yapıtlar için teşvik eden Kunst-Station Sankt Peter Cizvit Kilisesi'nde sanatçıya Hristiyan mimarisini ve kilisede bulunan Rubens'e ait *The Crucifixion of St Peter* (Aziz Peter'in Çarmıha Gerilişi) adlı yapıtını inceleme olanağı sağlamıştır. Kapoor'un eserlerini sergilediği mekâna ve içeriğe olan merakı gittikçe artmaktadır. Bu anlayışını şöyle ifade etmiştir: “*Objenin işlevini yerine getirebilmesi için özel bir durum gereklidir, yoksa işlevini yapamaz. Bu bağlamda bence objenin sembolik doğasında çok önemli bir şey vardır. Bazen anlamını nereye yerleştirildiğinden veya nerede bulunduğundan alır ve her zaman için kendine özerk değildir.*”<sup>293</sup>

Sanatçı, sanatına yeni materyaller ekleyerek devam etmiştir: altın yaprağı, paslanmaz çelik ve ak mermer gibi malzemelere yönelmiştir. 1997 senesinde sanatçı saydam reçineden meydana getirdiği ilk çalışmalarını oluşturmuştur. Bu eserleri için şöyle bir yorumda bulunur: “*Sanki biçimsel dilin ve maddesel dilin farklı çeşitlerini ortaya çıkarıyor sonra da hepsini aynı anda açık tutmaya çalışıyordum.*”<sup>294</sup>

<sup>293</sup>Matt Price, a.g.e., s. 501.

<sup>294</sup>Matt Price, a.g.e., s. 501.

Cilalı Kilkenny kireçtaşıyla gerçekleşen eserler ve aynalı yapıtların ilerlemesi sonucunda içi boş eserler arasında bir başyapıt olarak kabul edilen *Ghost (Hayalet)* meydana gelir.

1998 senesinde sanatçı, yedi kişisel sergi gerçekleştirir. Londra'daki Hayward Galerisi'ndeki serginin önemini sanatçı şöyle açıklar: “*Bu sergi White Dark (Beyaz Kara)*'dan tutun da aynalı parçalara kadar, o dönemki çalışmalarımı içeriyordu. Bu sergiye hiç toz pigment dâhil etmedim, içi boş parçalardan da bir yönden mimarlıkla daha ilintili sayılabilecek birkaçını sergiledim.” Sanatçının değindiği bu mimari eserlerden biri olarak *At The Edge of The World II (Dünyanın Kenarında II)*'dir. Büyük kubbe aynı zamanda gökyüzünü, sanatçıya göre yeryüzünün rengi olan kırmızıya dönüştürmektedir.<sup>295</sup>

Kapoor 1999 yılında İngiltere'nin önemli sanat merkezi olan Gateshead'daki Baltık un değirmeni binasının iskeleti için bir çalışma meydana getirme nosyonunu üstlenek *Taratantara* adlı enstalasyonla enstitünün dışarıya verilmiş ilk sanat eserini gerçekleştirmiştir. Projeninin gerçekleştirileceği mekânın büyüklüğü ve sürenin kısıtlılığı önemli iki sorundur.

“*Yıllardır mimariye, yapılara bir obje gözüyle bakma fantazisi içindeydim. Bir binayı kendi kendinin içini dışarı çıkarma sürecinde kabullenme eğilimindeydim.*” Sanatçı devasa bir PVC (Polivinil Klorid) streç form meydana getirmiştir. “*PVC ile ilgili hiçbir şey bilmiyordum: Tek bildiğim binanın her iki ucuna da bir şeyler gerilebileceğiydi.*” Sanatçı eserini meydana getirirken mühendis Neil Thomas ile çalışmış ve eser büyük yankı uyandırmıştır.<sup>296</sup>

Kapoor Londra'daki Royal Academy (Kraliyet Akademisi) üyeliğine seçilir. Sanatçı böylece sanat hayatını yavaşlatarak sergilerini azaltır ve seyahat ederek yeni fikirler üretme imkânı bulur.

---

<sup>295</sup> Matt Price, a.g.e., s. 501.

<sup>296</sup> Matt Price, a.g.e., s.503

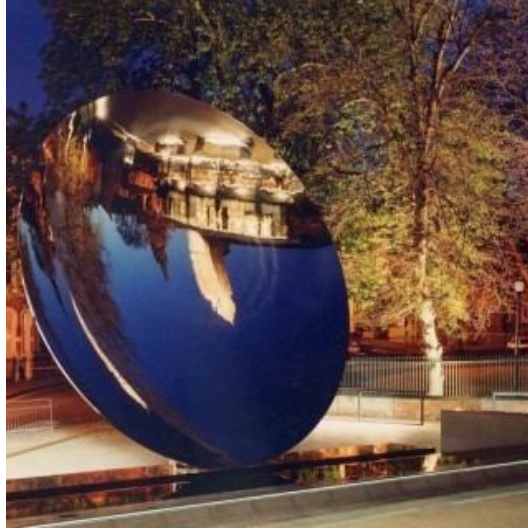
2000 senesinde Napoli’de Piazza-Plebiscito’da *Taratantara* adlı eseri daha önce sergilendiği mimari formu olmadan, çalışmayı destekleyen bir yapı yaparak Kapoor ve Thomas yeniden sergilerler. “*Binanın içini dışına çevirme amacıyla yola çıkılan bu işlem şimdi kendi kendine var olan bir obje haline gelmişti. Çok farklı bir tecrübeydi, çok daha gösterişli olmuştu.*”<sup>297</sup> Bu eser, *Marsyas* adlı eserin meydana gelmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Sanatçı 2001 senesinde Future systems isimli mimarlık şirketiyle Southbank Center’da bulunan *Jubille Gardens (Jubille Bahçeleri)*’daki bir tasarım içine başlar, yarışmada kabul edilmemesine rağmen bu durum Jan Kaplicky ve Amanda Levete ile çok yararlı bir dostluğun başlamasına neden olmuştur. Aynı dönemin ilerleyen zamanlarında Londra’daki *Salvation Building* (Fakirler arasında çalışmak için askeri tarzda kurulmuş teşkilatın binası) için tasarım teklifi verir. Bu eser de kabul görmese de sanatçının mimarlıktaki değerini yüceltmiştir. *Taratantara* ve *Marsyas* arasındaki bağlantıyı oluşturmuştur. Kapoor’un ilk açık hava kamu yapıtı olan *Sky Mirror (Gök Ayna)* Nottingham’daki Playhouse’daki yerini alır.<sup>298</sup>

---

<sup>297</sup> Matt Price, a.g.e., s.503

<sup>298</sup> Matt Price, a.g.e., s. 503.



**Resim 123** Anish Kapoor, Sky Mirror (Gök Ayna), 2001, Paslanmaz çelik, çapı 575 cm, enstalasyon görüntüsü, Nottingham Playhouse, Kaynak: <http://www.nottinghamplayhouse.co.uk/mmlib/includes/sendimage.php?path=95.1a75e4fa.jpg.cropped.jpg&mode=fitandcrop&height=320&width=320&folder=pageimage>, erişim 15.03.2012)

Kapoor'un 2002 senesinde Unilever serilerinin devamı olarak Tate Modern müzesinin Turbine Salonu'nda gerçekleştirdiği *Marsyas* isimli eseri "sanayi sonrası" mekânın tamamını kaplar.

*"O seneye kadar Turbine Hall'un anlaşılması; Juan Munoz ve Louise Bourgeois'in yaptığı gibi binanın en alt üçte bir seviyesinin kullanılması üzerineydi. Benim ilk reaksiyonum mekânın tümünün kullanılmasının gerektiği idi. Tate yönetimi bunu kabul etti ve her şeyin başlangıcı oldu."*<sup>299</sup>

155 metre uzunluğundaki mühendis Cecil Balmond'un teknik yardımıyla gerçekleştirilen eser sanatçının günümüze kadar gerçekleştirdiği en büyük iç mekân heykellerindendir.

Sanatçı 2003 senesinde önemli sergiler gerçekleştirmiştir. Bunların arasında Bregenz Kuntsthaus'ta sergilediği *My Red Homeland (Benim Kızıl Anavatanım)* Kapoor'un daha önce hiç gerçekleştirmediği bir düzenleme ile -balmumu ve boyadan oluşan bağırsağı anımsatan yirmi ton kırmızı maddeyi köpürten dev bir mekanik koldan-

<sup>299</sup> Matt Price, a.g.e., s. 503.

oluşturulmuştur. Sanatçı bu eseri meydana getirme sürecinde şöyle bir yol izlemiştir: *“Bregenz Kunsthausta yer alan (Peter) Zumthor binasının bir kutsallığı vardır; orada bir gösteri yapmayı düşünürken hepsi de binaya ‘saygılı’ çalışmalarımı oraya koyarsam bunun bir felaketle sonuçlanacağını biliyordum. Bu yüzden sert, pürüzlü bir şey yapmak istediğimi hissettim...”*<sup>300</sup>



**Resim 124** Anish Kapoor, My Red Homeland (Benim Kırmızı Vatanım), 2003, balmumu, yağlıboya, çelik kol ve motor, çapı 1200 cm, Kunsthaus Bregenz, Avusturya (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Basım), s. 414).

Kapoor aynı yıl Napoli’de Future Systems tarafından bir yeraltı metro istasyonu tasarlaması için görevlendirilmiştir. Sanatçı Venüs yanardağından ve Dante’nin Salerno yakınlarındaki *Inferno* isimli yapıtından esinlenerek ortaya karanlık ve içsellik içeren bir proje çıkarmıştır.

<sup>300</sup> Matt Price, *Anish Kapoor*, s. 503.



**Resim 125** Anish Kapoor, Model for Dante (Dante için maket çalışması), 2006, (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Basım), s. 504).

New York'ta 11 Eylül Dünya Ticaret merkezi saldırılarında yaşamını yitiren İngiliz vatandaşları adına gerçekleştirilen yarışmayı kazanan sanatçı kaybedilenlerin ancak oraya gidilince anılabileceğini, gerçekten bir anıtın başka türlü yapılamayacağını dile getirmiştir.

Sanatçı, Peter Sellars ve Orkestra Şefi Simon Rattle ile beraber Glyndeburne'da Mozart'ın Idomeneo operasının büyük bir prodüksiyonu için gerçekleştirdiği sahne tasarımı ile farklı bir alanla ilgilenmiştir. Böylece 2008 senesinde Hollanda milli Operasının direktörü Pierre Audi tarafından gerçekleştirilecek olan Debussy'nin Pelleas ve Melisande isimli eseri için Brüksel'e davet edilmiştir. Sanat dünyasına farklı ve yenilikçi katkılarından dolayı CBE (Commander of The Order of the British Empire) ödülüne Kraliçe tarafından layık görülmüştür.<sup>301</sup>

Kapoor 2004 senesinde Amerika Birleşik Devletleri'ndeki ilk kalıcı kamu eseri olan *Cloud Gate (Bulut Kapısı)* Chicago Milenium Parkı'nda gerçekleştirdiği 110 ton ağırlığındaki paslanmaz çelikten meydana getirilmiştir. Bu eser Chicago halkı

<sup>301</sup>Matt Price, a.g.e.s, 503

tarafından bir milli gurur sembolü olarak kabul edilmektedir. Ethan Silva ile beraber gerçekleştirdiği eserinde paslanmaz çelikle olan tecrübelerine karşın üretim aşamasında birçok zorlukla karşılaşmış, yaklaşık 23 milyon dolara mal olan bir çalışma ortaya çıkarılmıştır.

Sanatçının 2005 senesinde gerçekleştirdiği kırmızı balmumu heykelleri Kapoor'un sanatındaki radikal değişimin göstergeleri kabul edilmektedir. “*Uzun süre mükemmel bitişi olan eserler üretmişim; yine ‘renkle’ çalışmak istiyordum-rengin bir objenin tepesinde duran bir şey olmadığı; rengin kendiliğinden renk olduğu bir yaklaşımla.*”<sup>302</sup> Sanatçı bu dönem vücut temasıyla ilgilenmeye başlayarak stüdyo çalışmalarının çoğu bu tarz da gerçekleştirdiği işlerle ilintilidir ve kendisine göre, geldiği nokta eserlerindeki unsurların son şeklidir.

Kapoor, 2006 yılında ilk Latin Amerika Sergisini Rio de Janeiro'daki Centro Cultural Banco do Brasil'de gerçekleştirmiştir. *Ascension (İsa'nın Göğe Yükselişi)* isimli sergiyle, eser için bir köprü'nün altına özel olarak bir binanın yapıldığı Sao Paulo'ya gitmiştir. Sanatçı, evsizlik ve taciz gibi sosyal sorunlarla boğuşan gençlerin köprü altlarında toplandıklarının bilincine vararak Brezilyalı koleksiyonerin desteği ile bir yardım projesi düşünmüştür. Aynı yıl *Sky Mirror (Gök Ayna)*, Public Art Fund (Kamu Sanatı Fonu) nun desteği ile NewYork Rockefeller Center'da yerini almıştır.

---

<sup>302</sup>Matt Price, a.g.e.s, 503





**Resim 126** Anish Kapoor, *Ascension* (İsa'nın Göğe Yükselişi), Saol Paulo Bienali'ndeki enstalasyon görüntüsü, (Kaynak: <http://marcelocoelho.folha.blog.uol.com.br/images/ascension.JPG>, erişim 15.03.2012.)



**Resim 127** Anish Kapoor, *Ascension* (İsa'nın Göğe Yükselişi), Guggenheim Müzesi enstalasyon görüntüsü. (Kaynak: <http://twokitties.typepad.com/.a/6a00d83451c46169e20148c71f16c9970c-pi>, erişim 15.03.2012.)

Sanatçı 2007'de Nantes'da Musee des Beaux'da *Svayambh* adlı eseri Sanskritçe 'kendiliğinden üretilmiş' manasına gelen, büyük bir balmumu maddesi bloğunun My *Red Homeland* isimli eserden alınarak rayların üstüne yerleştirilmesinden meydana gelen tek bir eserden oluşan sergisini gerçekleştirmiştir.

Sanatçı 2008'de Boston ICA'da "Anish Kapoor: Dün, Bugün, Gelecek" isimli sergisi ile sanatçının 1980 senesinden beri gerçekleştirdiği on dört yapıtını sergilemiştir. Temmuz'da da İngiltere'nin kuzeydoğusunda yer alan olan bir dizi kamu heykelini içine alan 2012 *Tees Valley Giants (Tees Vadisi Devleri)* isimindeki projesi Kapoor'un dört senedir planlama aşamasında olan, o güne kadar girişilmiş en hırslı kamu sanat projesidir.

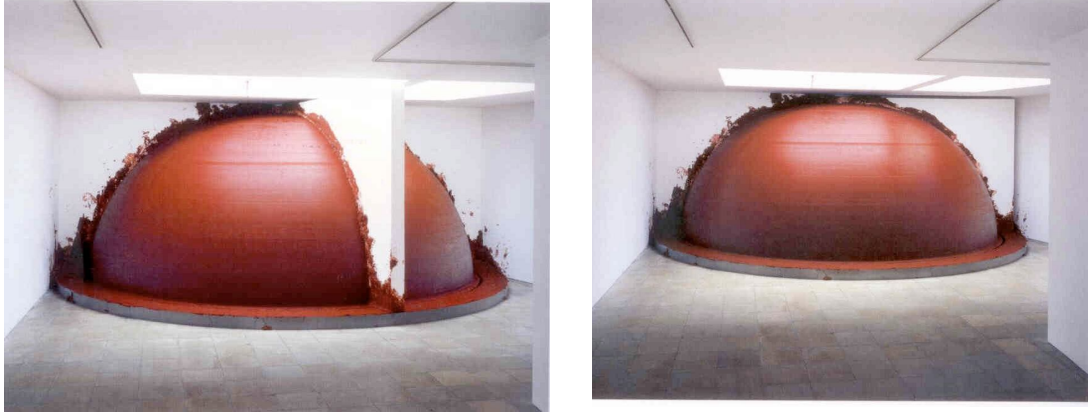
İnşaat mühendisi Cecil Balmond ikinci işbirliği ile gerçekleştirilen, dev eserlerin ilki *Temenos*, 110 metre uzunluğunda; 50 metre yüksekliğinde çekme bir eserdir. 2009 senesinde tamamlanıp Middlebrough'a yerleştirilmesi düşünülmüştür.



**Resim 128** Anish Kapoor, Temenos, 2009, dijital ön çalışma, Middlesbrough, (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Paidon, New York, London, 2010 (2. Basım), s. 504.

2008 yılında Anish Kapoor'un "Place /No Place: Anish Kapoor in Architecture" isimli sergisine The Royal Institute of British Architects (İngiliz Mimarları Kraliyet Enstitüsü) ev sahipliği yapmıştır; bu, sanatçının mimarlık ve mühendislikle ilgili yapıtlarına adanmış ilk sergidir. Sanatçının Deutche Guggenheim için gerçekleştirdiği Memory adlı sergisi Berlin'de yoğun ilgi görmüştür.<sup>303</sup>

<sup>303</sup> Sergi katalogu, *Anish Kapoor*, Royal Academy of Arts, Londra,2009, s.186.s



**Resim 129** Anish Kapoor, *Past, Present, Future*, 2006, mekanik kol, bal mumu ve yağlı boya, 345x890x445 cm, Lisson Gallery, Londra (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Basım), s. 431).

Sanatçı; 2009 senesinde Brighton Festival’i tarihinde Andrew Comden tarafından ilk konuk Sanat Direktörü olarak atanır ve şehrin farklı yerlerine altı tane eserini yerleştirerek iki ayna, bir toz pigment heykel, ışık ve mesajı birleştiren bir enstalasyon, Salman Rushdie ile ortak bir çalışma ve boşluğu, tümseği ve sopaları, daha önceki heykellerinde kullandığı etkileri tek bir heykelde toplayarak *Dismemberment of Joan Arc (Jan d’Arc’ın parçalanması)* adlı eserini gerçekleştirmiştir.



**Resim 130** Anish Kapoor, *Dismemberment of Joan Arc (Jan d’Arc’ın parçalanması)*, 2009, karışık teknik, delik 1600x400 cm; tepeler 800x800 cm, çubukları 200x450 cm, Brighton’da kent pazarı (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Baskı), s. 480).

Londra’da Royal Academy (Royal Akademisi)’nde *Shooting into the Corner (Köşeye Ateş Etmek)* ve *Svayambh* da dâhil olmak üzere sanatçıya ait büyük çaplı

enstelasyonlarla; konuma –özgü eserlerle sergilendiği süre boyunca mekâna izlerini bırakması ile kraliyet Akademisindeki mimariye karşılık olarak yeniden şekilleneceklerdir. *Memory (Hafıza)* aynı senenin ilerleyen aylarında New York'ta Guggenheim Müzesinde yer alarak iki bölümlü Guggenheim turunu bitirmiştir.



**Resim 131** Anish Kapoor, *Memory (Hafıza)*, 2008, korten çelik, 1450x987x448 cm, Deutsche Guggenheim Berlin, enstalasyon görüntüsü, (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Basım), s. 112).

2011 yılında ise Anish Kapoor, Monumenta 11 için atanarak Grand Palais'de bir heykel yerleştirmesi gerçekleştirmiştir. Thomas Hobbes'un *Leviathan* eserinden etkilenerek aynı ismi veren Anish Kapoor'un eseri kamusal alanda 5 hafta boyunca sergilenmiştir. Sanatçının Londra'da gerçekleşen 2012 Olimpiyatları için düzenlediği *ArcelorMittal Orbit* eserinde Babil Kulesi ve Eiffel Kulesi'nden etkilenmiştir. Anish Kapoor, bu eser için 2008 yılında Londra Olimpiyatları'nın gerçekleştirileceği park alanına özel bir tasarım yapması için olimpiyat komisonundan sipariş almıştır. Eserin tasarımı Anish Kapoor ve mühendis Cecil Balmond işbirliği ile tamamlanmıştır.





**Resim 132** Anish Kapoor, Shooting into the Corner (Köşeye Ateş Etmek), 2008-9, karışık teknik, top atışı, 1450x897x448 cm, roket 31x24x24 cm, Museum für Angewandte Kunst (MAK), Viyana. (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Baskı), s. 485)

## 5.2 Anish Kapoor'un Sanatının Felsefesi

Anish Kapoor'un eserleri genel olarak değerlendirildiğinde halka indirgenmiş, herkesin anlayabileceği şekilde olmasına rağmen özüne inildiğinde alışılmıştan dışında, bilim teorilerini mistik ve doğaüstü bir görüşle sorgulayan bir sanat anlayışını sergilemektedir.

30 senelik sanat hayatında çok sayıda sanat eseri üreten Anish Kapoor'un soyut sanatı en sofistike seviye olmakla beraber; deforme olmamış, mistik kaynaklardan esinlenmesinin sonucu özü kesinlik, sonsuzluk ve bedensel çarpıtmalar gibi konulara yönlendirmektedir. “Sonsuzluk”, “Nitelik”, “Güzellik”, “Varlık-Yokluk” “Bilimsellik” gibi değerlerin sorgulandığı eserlerinde, aynı zamanda bazı şeylerin özüne inerek bunların ne anlama geldiği şu soruyu sormaktadır: hiçlik (void) yeni bir algının meydana gelmesi mi ya da salt estetiğin uyanışı mı? Bunu anlayabilmek için C.D Frederich, Barnett Newman gibi sanatçılardan başlayan bir yolculuğa çıkıp

sanatçının bugünkü eserlerini değerlendirebiliriz. Başlangıç için Alman Romantizm akımına kadar incelenebilir.

Sanatçının şekillenmesinde erken Romantizmin şairleri ve Novalis gibi filozofların etkisi oldukça fazladır. Bunun dışında önemli bir etkileşim olarak Modern Alman Felsefesinin şekillenmesinde 3 önemli Alman Geleneksel idealizm kurucusu olan Fredrich Wilhelm Joseph Von Schelling (1775–1854)'in, J.G. Fichte'nin ve G. W. Hegel'in etkileri önemlidir.<sup>304</sup>

19. yy'ın başı yeni tecrübelerin arandığı ve bunun içerisinde artistik yaratıma ulaşmanın gerçekleştiği bir dönemdir. Romantik dönem sanat eserleri dış görünüşten ziyade maddenin içsel zenginliği ve hayatietini kavraması ile gerçekleşmektedir. Romantizm yeni ve radikal estetiğin başlangıcıdır. Artık mimesis<sup>305</sup> gerçeğinin bırakıldığı, net olarak algılayabilen bir gerçeğin yansıtıldığı bir sanat anlayışı geçerlidir. Resmedilen tablonun dünyaya bakan bir pencere olduğu fikrinin aksine sanatın, sanatçının yaşamını ruhunu çok daha derin ve ruhani bir şekilde ifade eden bir araç haline gelmiştir.

Romantik dönemden itibaren sanatçı gördüğü dünyayı olduğu gibi yansıtma özelliğini terk etmiştir.

Bugünkü sanatçıların Paradigması olan Casper David Fredrich'in mimetik karşıtı manzara resmi “içsel bir gözle” bakışını ifade ediyor. Alman filozoflarının fikirleri romantik hareketlerin olduğu Avrupa ülkesi olan Fransa ve İngiltere'de de, modernizmin kimlik felsefesini ifade etmektedir. Moderizmin kavranmasıyla, temsili sanat anlayışı, mimesis teorisi reddedilir ve bu anlayış Anish Kapoor'un eserlerinin temelini oluşturmaktadır.

---

<sup>304</sup> Rainer Crone and Alexandra von Stosch, *Anish Kapoor*, Prestel, Munich, London, New York, 2008, s.22.

<sup>305</sup> Platon'un Devlet adlı eserine göre, “mimesisin işlevinin gerçek olmayıp, bir şeyin imgesi olan bir şey meydana getirmek olduğunu; bütün sanatçıların bu anlamda mimesisin uygulayıcıları veya icracıları olduklarını söyleyen Platon, mimetik imgenin bilgi sahibi bir kimsenin eseriymiş gibi görünmesine rağmen, hakikatten tamamen uzak olduğunu öne sürer.” (Ahmet Cevizci, Felsefe Tarihi, Say Yayınları, İstanbul, 2009 s.110) Mimesis kavramı, Antik Çağ'dan Romantik döneme kadar sanat kuramının önemli kavramlarından biri olmuştur. Mimesis yani yansıtma ilkesi Romantik dönem hariç sanatın genelinde kullanılan bir kavramdır. Buna göre mimesis, “sanatçının amacı, gördüğü dünyayı, toplumu ve hayatı olduğu gibi aktarmaktadır.” (Özlem Uzundemir, İmgeyi konuşurmak,Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi,İstanbul;2010,s. 15)

“Benim için esas konu eğer varsa öyle birşey o da sublime'dir. Yüceye (Sublime; ulviyet) ulaşma tecrübesini kısaltma nosyonu herhalükarda... Örneğin eğer kişi Fredrich'in bir resmin güneş batımına bakıyor ve diğeri de kendi tecrübeleri sınırlarında bir rüyaya dalıyorsa bu resim karşısında benim amacım mesafeyi kısaltmak ve düşşelliği birebir hale getirmek. Bunu başkasının senin yerine yapmasını beklemeyip, kendin gerçekleştirme.”<sup>306</sup>

Caspar David Friedrich'in *Deniz Kenarındaki Kayalar* (1824) adlı eseri Kapoor'un ifadesi ile paralellik taşımaktadır. Bu resim nedir; siyasi bir amaç mı güdüyor? Sağdaki ağaçlar sanki karanlık bulutlar veya sisli bir hiçlik gibi görünüp seyredeni manzaranın içine çeken olgu bir gerçek dışılığa dönüşüp seyirciye hiçbir başlama noktası bırakmamaktadır, böylelikle seyirci kendisini bir boşluk içinde bulmaktadır. Bu kompozisyon oldukça yapay olmasına rağmen matematiksel düzgünlük içerisinde oluşturulmuş ortadaki boydan boya yatay çizgi ile resim ikiye bölünerek sonsuzluk anlayışını çerçevelemektedir. Resmin diğeri bir derin anlamı ise karanlığa karşı ışığın kullanımınıdır. Varlıkla yokluk arası, ay resmin sol üst tarafındaki bulutların üstündeki ışık ve bu ışığın denizin üstüne gelişigüzel serpiştirilmesi bu metforik olguyu vurgulamaktadır. Sanki Fredrich, Burke'un sözlerini okumuş, ışıktan karanlığa ve karanlıktan ışığa hızlı geçiş böylelikle ulviyet (sublime<sup>307</sup>) kavramının vurgulanmasına zemin hazırlamıştır. Işık bir metafor olarak kullanıldığı gibi gerçeğin de ifadesini mi simgeler.<sup>308</sup>

<sup>306</sup>Rainer Crone & Alexandra Von Stosche, *Anish Kapoor*, Prestel Publishing, 2008, s.27

<sup>307</sup>Sublime (yüce) kavramının temelleri felsefe alanında Antik Yunan'a kadar uzanmaktadır. 18. yüzyıl İngiliz Felsefesi ve Alman Felsefesi'nde “Sublime” kavramı estetik ve güzellik kavramını ifade etmek için kullanılmaktadır. Kavram Edmund Burke tarafından *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* kitabında değerlendirilmiştir. Burke'e göre “güzel” iyi yapılandırılmış ve kişiyi memnun eden duygular yaratırken, “yüce” kavramı için kişiyi yok edici bir kontrol altına alma etkisinden bahseder. Alman filozof Kant *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime (Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen)* kitabında yaptığı değerlendirmede güzel ve yücenin algılanabilmesi için kişinin belli bir virtüözlük seviyesine ulaşmış olmasını gerektiğini belirtir.

<sup>308</sup>Rainer Crone & Alexandra Von Stosche, a.g.e., s. 28.



**Resim 133** Caspar David Friedrich, Rocky Reef on the Sea Shore (Deniz Kenarındaki Kayalar), 1824, tuval üzerine yağlıboya, 22x31 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, (Kaynak: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_Rocky\\_Reef\\_on\\_the\\_Sea\\_Shore\\_-\\_WGA8273.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Rocky_Reef_on_the_Sea_Shore_-_WGA8273.jpg), erişim 09.04.2012).

Işığı, gerçeğin bir metaforu olarak kullanması ulaşılabilecek en son noktanın yani Tanrı'nın görsel anlatımıdır. Işığın üçüncü hatta dördüncü boyutta anlatımı Friedrich'in saydam arkadan ışıklandırılmış '*avant la letter*'<sup>309</sup> da görünmektedir. *Deniz Kenarındaki Kayalar* resmine bakarken seyirci nerede bulunmalı? karanlığa dayalı pitoresk ve şairane yerleşimi insana ulviyet duygusu uyandırarak resmin karşısında alçakgönüllük hissini doğurmaktadır ve 1824'te gerçekleşen bu etkileşimi günümüzde de hissetmekteyiz. Kayanın yükselişi sanki gökteki ayışı ile bir çarpışma halinde, bu da karanlıkla ışığın birbirine çarpışması ile paralellik taşımaktadır ve tüm bunlar dünya dışı temaları insanın zihninde canlandırır. Resmin boyutları (22cm x 31cm) sanatçının standartlarına göre oldukça küçük ama daha büyük gibi bir izlenim vermektedir. Bu anlayış Romantik estetiğinde çok belirgindir ve aynı anlayış Anish Kapoor'un küçük formattaki renk heykellerinde de görülmektedir.

<sup>309</sup> *Avant la letter* kavramı, daha sonradan bilimsel bir şekilde kanıtlanan bir olguyu tutarlı bir öngörü ile açıklayan filozof ya da düşünür anlamına gelmektedir. (Kaynak: <http://www.yourdictionary.com/avant-la-lettre>)



Fredrich'in *Deniz Kenarındaki Kayalıklar* isimli resmi Kapoor'un sanatında önerilen ana verileri de anlamamıza yardımcı olmaktadır. Bunlar; "sonsuzluk", "yokluk" (void), "en son ulaşılacak nokta", "ruhun yükselişi" (transcendence), "ebediyet" ve "ulviyet" (süblime) gibi kavramları deneyimlemizi sağlar. Kapoor'un heykellerinin anlaşılması için resimsel görüntülerin ve soyut görüntülerin olduğu gibiresmin, işlevinin anlaşılmasında bu özellikler çok önemlidir. Böylece varoluş ve gerçeği görsel açıdan bir sanat eserinin çerçevesinde ifade etme çabasını en son haliyle görmekteyiz. Kapoor, "bir görüntü, var oluşu (being) ontolojik anlamda ifade edebilir mi?" sorusunu Barnett Newman'dan çok daha önce sormuştur.

Romantizm olgusunun en belirgin özelliği sanatta güzelliğin gerçek çevresindeki anlatımın modern sanatta ruhani bir anlatım aracı olarak görölmesidir. Bu tabiata ve insanın tabiattaki yerini açıklamaktadır. Bütün bunların epistemolojik olarak açıklaması Schelling'in "Sanatla doğanın ilişkileri" isimli yazısında ilk defa açıklanmıştır. Novalis ve August Wilhelm ve Fredrich Schegel sanatın mimetic bağlantılarından kurtulması için çok önemli bir teori geliştirmişlerdir. Özünde Aristotalian fikirlerin kısıtlamalarının reddedilmesine ve buna karşılık da kişinin şahsi üretimini sağlamak idi.<sup>310</sup>

İlk Romantiklerin görüşlerinde "sanat sanat içindir." görüşü hâkimdir. Tüm evrende tabiat ve sanat aynı kökten gelmektedir. Bu mimetik teorinin hâlâ romantikler için geçerli olduğunu göstermektedir. Sanatın oluşumu tabiatın oluşumu ile eşdeğerdedir. Bunun yanı sıra sanat tabiatta 'ne' sorusuna değil 'nasıl' sorusuna cevap aramaya başlamıştır. Romantik dönem sanatının teorisi insanın evreni algılaması ve cemiyet içerisindeki ilişkilerini yorumlamasında ilk adımları atmıştır.

Romantikler izlemekte olan subjelerin yerine incelenen objeler arasındaki kategorik ayrımı kaldırmış obje bir motif haline gelmiştir. Schelling'in "*Her şey kendi içsel oluşumunu dış kabuğu ile açıklamakta ve özünde, oluşumunda görüntüsü ile ifade etmekte ve böylece bir sembol oluşturmakta. Daha sonra daha yakın ilişkilerine ve bunun belirleyici etkilerini oluşturmuştur. Sonuç olarak evrenin bir aynası haline gelmiştir.*"<sup>311</sup> diyerek açıklık getirmiştir.

<sup>310</sup> Rainer Crone & Alexandra Von stoche, *Anish Kapoor*, Prestel Publising, 2008, s.28.

<sup>311</sup> Rainer Crone & Alexandra Von Stosche, *Anish Kapoor*, Prestel Publising, 2008, s. 29.

Tarihsel gerçek sadece danişılacak bir çerçeveyi indirgemiş ve sadece şiirde ve sanatta olası dünyalara açılmak için bir başlangıç noktası olmuştur. Schegel' *“Yaratıcılık cesur açılımlarda doğaüstü olmuştur fakat hiçbir zaman doğanın üstünde olmamıştır.”* Hans Blaumenber bu fikre bir saptırma getirmektedir: *“Romantik sanatçılar her zaman var olan gerçekten, olası dünyalar çıkarmışlardır ve böylece sanatçının düşüncesi tabiatın derinliklerine dalarak daha önce belirgin olmayı belirgin hale getirmiştir.”*<sup>312</sup>

Londra'daki Tate Modern Müzesi Anish Kapoor'u kendisinin *Ishi's Light* isimli heykel niteliği taşıyan eserini Barnett Newman'ın iki renkli resmiyle formalist bir diyalog içinde yüzleştirdiği özel bir odada sergilemeye uygun görmüştür. Schegel'in, Newman'ın resimlerine açıklama getirmiştir: *“Her şey kendini açıklar, dış kabuğunun vasıtası ile iç oluşumu ve özünü görüntüsü ile böylelikle kendi kendinin sembolüdür.”* Kapoor, Schegel'in bu görüşü üzerine şöyle bir açıklama getirmiştir:

*“Aslında bunun içerisinde büyük fikirler vardır: Bir objenin dışı onun tenidir. Bu dış görüntü bunun daha derinliğini göstermez. Pigmentlerden oluşan heykellerimi ilk yaptığım zaman Bunlar gerçekten pigment mi sadece bu kadar mı? Sanat her şeyden önce objenin iki yönünün fikridir. Yani pigment olmuş ya da olmamış bu önemli değil. Esas konu dışı, yani teni içerisinde ifade ediyor. Ben bu konu da daha da ileri gideceğim ve objenin içinin dış kabuğu ile anlaşılacağını söyleyeceğim.”*<sup>313</sup>

Newman'ın *Be* adlı tablosunda boşluk duygusu uyandıran, figürsüz soyut bir resim ve ön orta arkadaki bilinen bütün klasik bölümleri kaldırır. Kullanılan iki renk olan kırmızı ve beyaz renk değil de tablodaki birbirine eşit iki mekân ortadaki çizgi oluşturuyor ve bu bir sadelik veriyor. *Be* resmine bakan seyircide yalnızlık duygusu oluşmaktadır ve bu da kendi kendini tanımanın öncülüğünü yapar. Bu strateji Kapoor'un çok iyi anladığı ve kendi görüş açısına göre geliştirdiği bir tarzdır. Bu duygusal uzaklaşma ve yakınlaşma olgusuna daha yakından baktığımız zaman ulviyetin en önemli iki olgusu dikkati çekmektedir: Şehvet ve Şehvetten uzaklaşmayı açıklamalarında görüyoruz: *“Ulviyete ulaşmak için, memnuniyetsizlik duygusu*

<sup>312</sup> Rainer Crone & Alexandra Von Stoche, a.g.e., s.28

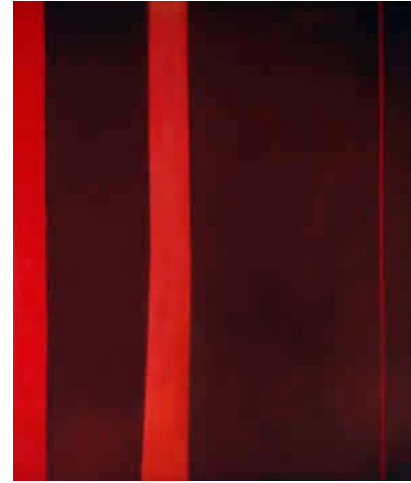
<sup>313</sup> Kapoor in a conversation with Rainer Crone in the artist studio in London, January, 2007.

*içerisinde yoğunlaşıp sentez ile haz duygusuna ulaşmak. Memnuniyetsizlikler duygusu içerisinde yoğunlaşıp haz duygusu ile yoğunlaşmakla ulviyete ulaşılır.”<sup>314</sup>*

Sanatla kişi arasındaki ilişkinin eksistansiyalist bir görüşle tecrübe edilmesi kişinin aynı zamanda rahatsız edici bir iç hesaplaşmasının ortaya çıkmasını güçlendirir. Bu Newman’ın *Be* adlı eserinde çok belirgin bir karakterdir. Bu olgu esas imajı en iyi şekilde anlatan, ifade eden bir araç görevi yapmaktadır. Kapoor pigmentlerden başka maddeleri kullanmaya başlaması ile bunların arasında fiberglas, alüminyum, vernik ve paslanmaz çeliğin de katkısı ile olguyu aşmakta ve gelişmektedir. Bunları çok geliştirerek 2003 yılında *Ishi’s Light* Newman’ın *Adam* (1952) adlı eserinin yanına konmuştur. Kapoor’un eserinin konusu ile paralel olarak geliştirdiği entellektüellik ve ciddiyet; Barnett Newman’ın makalelerinde vurguladığı soyutluk kavramı ile paralellik göstermektedir. Bu iki eserin aynı mekânda yan yana konulması Kapoor’un koyu siyahımsı kırmızı ile ışığın yansması sonucu oluşan görüntü ile Newman’ın resimdeki “yırtıkla” (zip) ile arasındaki bağlantıyı netleştirmektedir.<sup>315</sup>



**Resim 134** Anish Kapoor, *Ishi’s Light* (Ishi’nin Işığı), 2003, fiberglas, reçine ve lak, 315x258x244cm, Lisson Gallery Londra’daki enstalasyon görüntüsü, Tate Modern Koleksiyonu. (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, Londra, 2010, s.292).



**Resim 135** Barnett Newman, *Adam*, 1951-52, tuval üzerine yağlıboya, 242x202 cm, Tate Modern (1968 yılından satın alınmıştır) (Kaynak: <http://www.porges.net/BarnettNewman.html>, erişim 15.03.2012).

<sup>314</sup>Rainer Crone& Alexandra Von Stoche, a.g.e., s. 27-28.

<sup>315</sup>Rainer Crone& Alexandra Von Stoche, a.g.e., s. 34.

Işık yansımaları ile oluşturduğu orantıyı, çok ince vurguları net kesin nüansları ile Kapoor *Ishi'nin Işığı* adlı eserinde ince detaylarını oluşturan ışık oyunlarından yararlanmışır. Ishi'nin<sup>316</sup> içindeki ışık oyunu ile çok net bir şekilde, hâkim bir uyum yaratmaktadır. Bu eserin 3 metre 10 cm boyunda yumurta görünümlü düzgün yumuşak yapısı vardır, içine aldığı kısım siyahımsı bir kırmızı sanki seyirciye ana rahmini hatırlatmaktadır. Newman'ın eserine kıyasla kişi ve eser arasında yüksek bir fiziksel alışveriş oluşuyor. Böylelikle seyircinin sadece zihinsel değil boşlukta da bir yer aldığının farkına varmasına da katkıda bulunmaktadır. Boşlukta kapsadığı yeri de önemsemekte, bir bütün olarak algılamaktadır. Belki bulunduğu yer insanı ilk anda çelişkiye düşürebilir ama laktan oluşan dış yüzeyi ilk insanı bir sonsuz gerçeğe götürmektedir ve karanlık sonsuzluk içinde oluşan ışıkla çok etkili bir şekilde ulviyet duygusunu tecrübe etmesini sağlamaktadır. Işığın etrafındaki karanlıkla olan dâhiyane bir kesişmesi seyircinin bilgi ve gerçeğin, bilinmezin sorgulanmasına sebep olmaktadır.

Newman'ın *Adam* adlı eserinde fiziksel bir iletişim ile karşılaşmaktayız; ne var ki bu duvarda düz bir satıh oluşturmaktadır. Kişi resme doğru yaklaşarak ya da gerileyerek resmin sınırlarının çok dışına çıkarak gözlemleyebilmektedir. Seyircinin durduğu yer ve mekânla olan ilişkisindeki davranışı dinginlik algısı üzerinde rol almakta, bu da pitoresk manzaranın içeriğinin seyirci de vücut bulmasını sağlamaktadır. Bunun örneğinin Fredrich'in *Rückenfiguren*<sup>317</sup> ve Barnett Newman'ın çarpıklığında görmek mümkündür.

Daha çok ışıklandırılmış (*In the presence of Form III; 1993'teki Portland taşı*) veya gizemli küre gibi parlayan dairesel çukurun yüksekliğine çıkarılmış (1998'in su mermerleri serileri olabilen oyulmuş bir çekirdektir. Bu bağlamda muhtemelen insanoğlunun kendi becerisi kadar eski olan boşluğu maneviyat ile bloklayan zengin bir miras öne sürer. Şekil verilmemiş taşlar dini tapınmanın ilk belirtilerini oluşturmuştur: Bunlara Mekke'deki siyah meteorik taşlar (Fredrich'in *Monk Of The Sea* eserinde gördüğümüz gibi) kayboluyor sanki biz denizin karşısında durmakta olan keşiş gibiyiz, sessiz, huzur içerisinde ve sakin... Sanki biz o keşişin yerine

<sup>316</sup>ISHİ: Mısır'da doğurganlık tanrısı, her şeyin başlangıcı.

<sup>317</sup>Rückenfigur kavramı; tabloda, izleyiciye arkasını dönmüş, manzarayı izleyen eser karakterini açıklamak için kullanılmaktadır.

geçmişiz gibi huşu içersinde ve sakin bir şekilde bu büyük ve sessiz resimde güneşin batışına veya ayışığına bakar gibiyiz. Newman seyircinin bir nevi Rückenfigur'nün yerine geçtiğini oluşturmaktadır. Bir başka deyişle Newman seyirciyi sosyal bir şekilde resmin içine dâhil etmektedir, Newman'ın *Zip* eserinin patlaması burada arkadaki zeminden seyircinin uzaklaşmasını sağlamakta ve bir düz çizgiye odaklanmasına sebep olmaktadır. Böylelikle seyirciyi sadece kendi oluşumunun dışı vurumu değil, zihinsel olarak da resimle ilişki kurmasını sağlamaktadır.

Kapoor'un *Ishi's Light* adlı eserinde de boşluktaki ortaya koyduğu simgeleri çok daha çarpıcı olmakla birlikte doğrudan seyircinin içinde bulunduğu mekâna ulaşmaktadır. Böylelikle seyirciyi fiziksel bir iletişimi kabul etme yönüne zorlamakta ve zihinsel bir bağlantının kurulmasına ön ayak olmaktadır. Newman bunu 20.yy da sağlamıştır ve ulviyet duygularını harekete geçirmesinde sadece tabiat değil, sanat da neden olmuştur. İnsanın oluşturdukları ile tanrısal oluşumun karşılaştırılmasında sanatçıda yeni bir anlayışın ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Buna bağlı olarak modern sanat 20.yy sanatçılarının daha önceki imajlarla kısıtlanmış oluşumlardan farklılaşmasına neden olmuştur. Newman'a göre sanattaki en yüksek amaç ulviyet (süblime) "*Newman'ın eserlerinde insanın tecrübeleri ile ulaşabileceği tüm oluşumları da aşan bir noktaya getirmek en önemli amaç olmuştur.*"<sup>318</sup>

Boyut ve ölçek bütünlük ve sonsuzluk düşüncesinde iki önemli veridir. "*Benim eserlerimde ulaşmak istediğim ana sorunsal her zaman ölçek ile eserin kütlelerinin birbirlerine olan ilişkisine verdiğim önemdir.*"<sup>319</sup> Bugünkü izleyici için belki garip kaçacak ama ilk başlarda Newman'ın eserleri sadece entellüktüel bakış açısından değil, ölçeklerinin büyüklüğünden dolayı da eleştirilmiştir. Newman'ın eserlerinin hâlâ bilinen insan boyutları ile bağlantılı düzgün eserler olduğunu biliyoruz; bunun yanında Kapoor'un eserleri tüm geleneksel ölçülerin ve boyutların çok dışına çıkmaktadır. *1000 Names* adlı eserindeki yer heykelciliklerinden başlayıp devasa *Taratantara* ve *Marsyas*; bunun yanısıra *Bulut Kapısı* (2004) eserlerinde devasa büyük heykellerinde bütün alışılmışların dışına çıktığını gözlemleriz. Edmond

<sup>318</sup> Rainer Crone& Alexandra Von Stoche, a.g.e., s. 33.

<sup>319</sup> Rainer Crone& Alexandra Von Stoche, a.g.e., s. 35.

Burke'ün büyük boyutları ve genişliği ulviyetin bir kaynağı olarak görmesi bir tesadüf değildir. “*Boyutların büyüklüğü ulviyetin güçlü bir nedenidir.*”<sup>320</sup>

Sanatçı, küresel toplumda kendi izlerini bırakan çok uluslu sanatçılar ve mimarlara ait bir savaş sonrası olgusunu temsil etmektedir. Kapoor, Hindistan'da; Zaha Hadid, Irak'ta; Mona Hatoum, Lübnan'da ve I.M. Pei Çin'de doğmuşlardır. Hepsi uluslararası alanda şöhrete sahip modernist ve postmodernist paradigmalarda dâhilinde çalışmaktadır. Metropolitan merkez ve çevresi arasında köprüler inşa ederken farklı dünyalara alışkındırlar. Heterojen geçmiş ve anı tabakaları içinde karmaşık ikili ya da çoklu miraslarıyla doğmuş yegâne bir şey sunarak aksine monolitik modernist ilkeleri yüceltmektedirler. Kapoor'un kendi malzemesiyle görsel yükümlülüğü, artan artistik hırsı, kişisel nedenlerden değişik mimari alanlara kadar olağandışı ölçekteki uygulamaları, sebatlı cilalanmış metalden yumuşak vazeline kadar materyal kullanımı, eserlerindeki paradokslarla devamlı oyun içinde olması bu elementler, son yıllarda onun çalışmalarını en heyecanlı çalışmaların arasına sokmuştur. Biçimsel olarak modernizmin konstrüktivist geometrisine karşın organik ve kavisli olanı tercih etme eğiliminde olmuştur. Eserlerinde maddesellik ağır basarak izleyiciyi şaşkırtıcı olduğu kadar doğaüstü bir hisse yönlendirmektedir. Bu karmaşıklık, çoklu mirasa sahip kültür yaratan son iki yüzyılın koloni mirasının istenmeyen bir etkisi olabilir.<sup>321</sup>

Anish Kapoor'un eserleri, genellikle bilinçli bir şekilde onun kültürel geçmişinden, kültürel hatıralarından beslenmiş belki de çalışmalarının oluşturulması aynı zamanda bilinçaltının etkileri ile oluşmuştur. Geniş kültürel göçlerin ve bunların kaçınılmaz sonucu olarak kültürlerin bir araya gelmesinin meydana geldiği bir çağda, onun sanatına yol açan düşünce süreçlerinde Hint, Orta Doğu, Irak ve Yahudilerden kalma ve son olarak da Avrupalı ve İngiliz anılarının önemli bir rol oynamaktadır.

Kültürel köken sanatçının çalışmalarında önemli bir yere sahip olsa da o, kendisini tek bir kültür ve milliyet adı altında toplamaktan sakınmaktadır. Yaptığı işlerden kendisini ifade edersek sanatçı iki kültürün bir araya geldiği ortak noktada konumlandırılmaktadır. Eserlerinde hem doğunun izlerini hem de modern sanat

<sup>320</sup> Rainer Crone & Alexandra Von Stoeche, a.g.e., s. 35.

<sup>321</sup> Nicholas Baume, *Anish Kapoor: Past, Present, Future*, Institute of Contemporary Art, Boston, 2008, s.110.

anlayışının izdüşümlerini görürüz. Sanatçı eserlerindeki Hint etkisi hakkında şöyle bir açıklama yapmaktadır:

*“Birisi benim formlarımı Hint estetiği açısından analiz edebilir mi? edebilir belki de. Çok katmalı yorumu açık formlar benim ilgimi ve dikkatimi çekiyor. Çok açık okunabilir sembollerle ilgileniyorum. Rakursiyi sevmeme rağmen boşlukta bir kuş benim için barizdir. Negatif iç mekân formları ilgimi çekiyor aynı anda ‘protoform’<sup>322</sup> diye adlandırılan ikonik okunabilir formlara yöneliyorum.”<sup>323</sup>*

Anish Kapoor’un geçmişi çeşitli tabakaların bir karışımı niteliğindedir. Sanatçı; Hint fikirleriyle derin benzerliklerden bahsetse de soyut nesnelere Hint yansımalarının Kapoor’un sanatı ve Hint düşüncesi arasındaki birebir ilişki anlamına gelmediği düşüncesini eserlerini oluştururken bazı verilerle gözlemleyebiliriz. Sanatçı, tamamen yeni yansımalar ortaya çıkararak, en sevdiği motifler ve metaforlarla oynayarak seri bir şekilde çalışmaktadır. Sarp bir çıkmazda aniden görünen boşluğun karanlık gizemi; gündelik ve tanıdık olunmayan arasındaki rahatsız edici oyunlarıyla dışbükey ve iç bükey aynalardaki algısal belirsizlikler; vücudun çeşitli yönleri, et, kan ve iç organları örten gergin elastik bir yüzey; erkeklik ve dişilik organı, hamilelik ve çocuk doğurma olarak “rengi” saf özünde, gerçek ve gerçek dışı bir şekilde tanımlamaktadır.<sup>324</sup>

Kapoor’un eserleri ve *Svayambh* gibi tek parçadan oluşanlarda biçimin (heykel), rengin (resim), hareketin (tiyatro ve manzara) ve alanın (mimari) eserleridir. Onun sanatının genellikle soyut bir boyutu olmuştur ama yirminci yüzyılın başında Kandinsky, Maleviç ve Mondrian’ın sanatları ve Kapoor’un tam bir bağlantısının olduğu büyük Amerikalılar Pollock, Rothko, Newman ve Clyfford Still’in sanatları örnek olmak üzere tüm soyut sanatlar gibi bu da sık sık oldukça gerçek anlama yayılmıştır. Kapoor, Avrasyalıları ve Beuys’un düşlediği sanatçıyı tamamıyla belirtmiştir ve *Svayambh*’de derin bir şekilde yer verilen Beuys’un göçebe fikirlerinin bilgisine ve kültürüne dikkat çeker.

<sup>322</sup>Protoform, formu önceleyen hal anlamına gelmektedir.

<sup>323</sup>Nicolas Baume, *Past, present, future* s.32.

<sup>324</sup>Nicholas Baume, A.g.e. s. 110

“Kapoor’un tarihi ve kültürel anılarla ilgilendiği; Hindistan’a bağlı olmayan ancak sanatında gözlemleyebileceğimiz bazı etkileri örnekleyebiliriz. Louvre da çağdaş sanatçılar ve oranın heykel koleksiyonu arasında bir dialog kuran projenin bir parçası olarak sanatçı müzenin Korsabad Sarayı’ndaki Mezoptamya yarım kabartmalarını oymak için cilalı metalden kavisli üçgen bir levha kurması ile aynanın stratejik olarak yerleştirilmesi sonucunda Mezopotamyalı yarım kabartmalar ile modern izleyici arasındaki bağlantıyı sağlayabilmiştir.”<sup>325</sup>



**Resim 136** Anish Kapoor, C-Curve, 2007, paslanmaz çelik, 220x770x300 cm, Louvre Müzesi, (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Baskı), s. 469).

<sup>325</sup>Nicholas Baume, *Past, Present, Future*, s.110.



Aynanın içbükey yüzeyindeki kabatmalar; rahatsızlık verici, neredeyse tanınmaz görüntüleri komik bir şekilde sokup böylece, ortaya çelişen yansımalar serisi çıkarırken ortaya çıkma ve kaybolma, sahtecilik ve gerçeklik, görünür ve görünmez, şiddet ve hafif, dışbükey tarafta görüntüler kolaylıkla görülebilmektedir. Sanatçı, Louvre’da Irak’ta bulunan kendi kültürel anılarına ve dolayısı ile insan tarihine gönderme yapmaktadır. Bu antik Mezopotamya kabartmaları Kapoor için heykelciliğin ve medeniyetin ortaya çıkışının yanında dinin gücünü de simgelemektedir.

Renk olgusu Anish Kapoor’un sanatının temelini teşkil etmektedir. Renkleri genellikle sade bir kullanımla eserin dekorasyonuna katkı amacıyla değil, anlamı ortaya koymak, eserin ana prensibini anlatmak için kullanılmaktadır. Kapoor rengin yalnız dokunma duygusunu harekete geçiren ve coşkuları kızıştıran bir güç olmadığına, kendi başına fiziksel bir varlık olduğuna inanır:

*“Renk çok daha gerçek değere sahiptir. Kırmızının ateş olabilirliğinde, kalp olabilirliğinde, vajina olabilirliğinde kesin durumlar vardır. Beyaz fiziksel bir şey olabilir ya da yalnızca beyaz. Renk, kendi kendimizin simgesel biçimlendirme refleksiyle hemen hemen doğrudan bir bağlantıya sahiptir. Bu biçimsel olarak ham; saf halimiz olan şeydir. Yalnızca oradadır.”<sup>326</sup>*

1970’lerin sonu 1980’li yılların başında sanatçı tamamen renklerle kaplı heykeller gerçekleştirmiştir. Form olarak sadece renklerden meydana gelen eserler, içlerindeki toz esaslı malzemelerinden ötürü nesnenin ve boşluğun sonsuz ahengini tasavvur etmekteydiler. Canlı renkleri kullanmasında toz pigmentten yararlanmasını şöyle açıklamıştır: *“Ele aldığı cinsellik kavramının dokunulmazlığını, tabuyu, pigmentin dokununca bozulacak duygusu veren etkisiyle”<sup>327</sup>* şeklinde ifade etmiştir. *“Nesnelerin üzerindeki pigmente herhangi bir şekilde el sürülürse bütün iz ele çıkar. Bir daha yapılamazlar yalnızca oradadır.”<sup>328</sup>* Cinselliğin ele avuca sızmazlığını, tanınmazlığını ve gizemini vurgulamaktadır.

<sup>326</sup>Jeremy Lewinson, *Anish Kapoor*, Drawings; Tate Gallery London (sergi kataloğu), 1990.

<sup>327</sup>Livingstone Marco, *Anish Kapoor at Random*, Published by Kyoto shoin Japan, 1990.

<sup>328</sup>Judith Collins, *Sculpture Today*, Phaidon Press, London, 2007, s. 252.

Kapoor'un sanatında özellikle 1988'lere kadar renk en önemli unsur idi ve değişik aşamalarda gelişimini gösterir, tarihsel bakımdan veya en basit görüşle yapıtlarında renklerin kullanımının iki önemli rolü, "görmek" ve buna bağlantılı olarak "sembolik olanı görmek". Renklerin kullanımının bir modernist olguyu temsil ettiğini ve bu an renklerin bizim algılamamızı bir noktaya yönlendirdiği veya çeşitlendirebildiğini göstermektedir. Thomas McEvelley birçok diğer bilim adamlarının arasından bu görüşü destekleyen bir yazı yazmıştır: "Taşın içindeki karanlık" Goethe'nin "Renklerin Teorisi"nde mavinin sonsuzluğu simgelediğini ifade etmiştir. Modernist kült görüşte renklerin mistik etkisini vurgulamaktadır. Modernist soyutlukta en önemli gelişme renklerin mistik etkisinin önemsenmesidir. Modernist akımın çekiciliği; renklerin mistik gücünün tekrar oluşması ve metafizik bir değişim duygusunun oluşmasını sağlaması. Kapoorun eserlerinde ana renkleri kullanması ruha yönelen mesajları kuvvetlendiriyor bunu şekillerin basitliği ve uçuşan tozları kullanarak desteklemektedir.

*"Her zaman renkten ışığa gidiş vardır. Ben öbür gidişle ilgilendim. Renkten karanlığa olan gidişle. Bundan dolayı kırmızıyı çok kullandım. Çünkü kırmızı karanlığın duygusunu verir. Kırmızının tonları kırmızıdan siyaha gider; kırmızıdan turuncuya değil."*<sup>329</sup> Kırmızı, sarı, mavi, beyaz ve siyah renkleri aynı zamanda mistik güç ve saf renklere metafizik bir yol çizmektedir. Nitekim bu tür bir algılamayı edinmek için, modernist renkler teorisini daha da irdeleyip onun evrensel ruhunun özüne ulaşılmaktadır. McEvelley Goethe'nin renk teorisi hakkında yazısında bahsetse de 1810'da basılan Goethe'nin eserini anlamaya yeterli değildir. O zamanlarda erken romantikler mimesis teorisi hakkında çarpıcı makaleler yazmışlardır. Goethe'nin Renk Teorisinden yaklaşık bir asır önce, Isaac Newton birçok deney gerçekleştirmiştir; böylelikle rengi anlamak için yeni bir yol geliştirmiştir. Bütün renkleri gösteren bir renk tayfı (kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, mor) süreklilik içerisindedir. Kısa bir süre sonra; sanatçılar (mesela Alman romantiklerden Philip Otto Runge) kendi stüdyolarında renklerin karışımında bir fenomen olarak tayfı, renk çemberi olarak kullanmıştır.

---

<sup>329</sup> Rainer Crone and Alexandra von Stosch, a.g.e., s. 22

Kapoor'un eserlerinin ulvi kökleri romantizmin ilk dönemlerindeki felsefelere dayandırılabilir. Romantizm dönemindeki bir kişinin kafa yapısını incelersek ufak bir olaya, günlük bir detaya o kadar yoğunlaşır ki hayatının odak noktası haline getirir, onun dışındaki her şey anlamını yitirir. Bu anlayışı dönemin bakış açısı olarak düşünürsek Kapoor'un ilk eserlerinde renkleri kullanımının bu ruh hali ile paralellik gösterdiğini düşünebiliriz. Romantik düşünce tarzında bir mistik görüntü oluşturulur ve kişinin en uç en yüksek yüceliğe ulaşması için kullandığı amaç haline gelmektedir. Bugün için bile bu yaratıcılığın esas anlatımıdır.

Alman şair Fredrich Von Hardenberg (1772–1801) tarafından yazılmış olan “Hienrich von Ofterdingen” adlı şiirde romantizmin düşünce yapısını Kapoor'un *As if to Celebrate I Discovered a Mountain Blooming with Red Flowers (Sanki Kırmızı Çiçeklerle Bezenmiş Bir Dağı Kutluyormuşum Gibi)* (1981) adlı eserinde etkisini göstermektedir. Bu eserinde geometrik şekiller ikisi kırmızı en küçüğü sarı ve en büyüğü “yüksek bir dağı” temsil ediyor. Eserin adı ve kendisi olumsuz hikaye çerçevesi çizmemektedir, birbirine kaynaşmaktadır.



**Resim 137** Anish Kapoor, *As if to Celebrate I Discovered a Mountain Blooming with Red Flowers (Sanki Kırmızı Çiçeklerle Bezenmiş Bir Dağı Kutluyormuşum Gibi)*, 1981, ahşap ve karışık teknik, 97x76.2x160 cm; 33x71,1 cmx81,3 cm; 21x15,3x47 cm (Kaynak: [http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T03/T03675\\_10.jpg](http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T03/T03675_10.jpg), erişim 15.03.2012).

Kapoor “*Bence eserlerin isimleri çok önemli. Duchamp’ın ‘bir eserin ismi o eserin en önemli parçasıdır.’*”demesi çok doğrudur. “*Soyut bir sanat eserinin yapılmasına inanmadığım için onun dünyada bir yer edinmesinin, adının olmasının, çok gerekli olduğunu düşünüyorum.*” demiştir.<sup>330</sup>

Romantik döneminin sanatçılarının ifade ettiği “gerçeğin” dilinin Kapoor’un eserlerinde çağrıştırıldığını görmekteyiz, bu kelimenin tam anlamıyla mekânda tecrübelerinden kaynaklanan duygusal formlarla bağlantılı olduğunu görmekteyiz. Kapoor’un eserleri her ne kadar insanların birbiri ile iletişim kurmasında dilin önemli olduğu bir gerçek olsa da Kapoor’a göre bu yüzeysel bir iletişim aracı olarak kabul edilmektedir.

Sanatçının eserlerinin genel tonu karanlığa eğilimlidir. Sanatçı bu anlayışını “*18. yüzyıldan beri rengin sanatta kullanışı Turner’da olduğu gibi renkten ışığadır. Benim eğilimim ise renkten karanlığadır. Kırmızı güçlü bir koyuluğuna sahiptir.*”<sup>331</sup>Sözleriyle ifade etmiştir. Eserlerinin birçoğunda, renkler sözsüz anlatıma geçiş için bir eşik gibi durmaktadır, vücudun en derin bilinirliği ve samimiyeti ile bir yankı yapması için renklerin monokrom olması gerekmektedir. Monokrom mekâna bir tarz hareketlilik katar renkgörü kontrolünü düzensiz süreci tarafından aktive edilmektedir.

Kapoor’un yelpazesindeki renk seçenekleri arasında; sanatçılar için sembolizmle en dolu olan kırmızı ve mavinin önemi büyüktür. Kırmızı sanatçının en sevdiği renktir; *At the Edge of The World* ya da *Ishi’s Light* isimli yapıtlarında görüldüğü gibi rengin rüya gibi ve metafiziksel özelliklerinin yanında maddi ve fiziksel yönüne de değinmiştir. Kullandığı maddi kırmızı boya ve kuru pigment Hindistan’daki kültürel anlamı hatırlatmaktadır. Hint dillerinde kırmızı, Rusçada olduğu gibi, güzelin bir niteliğidir ve duygusal manalar yüklenmiş bir renktir. Zencefilden yapılan kızıl tozu, Hindistan’da evli kadınlar tarafından taşınır ve Hindu mabetleri, genellikle Devi, Kali ya da Durga kutlamalarında, kurban etmek ve sıvılarıyla ilişkilendirilen Büyük Tanrıça yürüyüşlerinde kırmızı boyayla yıkanmaktadır. Toprak kırmızısı, karmaşık,

<sup>330</sup> Rainer Crone and Alexandra Von Stosch, *Anish Kapoor*, 2008, s. 24.

<sup>331</sup> Nicolas Baume, *Past, Present, Future*, The Institute of Contemporary Art, Boston MIT Press, 2008. s.31.

toprağın ve vucüt dışkısının kıvamına sahip karmaşık ve organik maddelerle bağlantı kurulabilmektedir. Toprak anayla yakından ilişkili olarak kırmızı, sanatçının en karmaşık eserlerinden biri olan *My Red Homeland*'e esin kaynağı olmuştur.<sup>332</sup>

Sanatçının kırmızı renge olan düşkünlüğü üzerine çeşitli yazılar yazılmıştır. Kapoor'un kırmızıyı değerlendirmesi Richard Wagner'inkine benzer. Richard Wagner'in ölümsüz müziği Liebestod, Love Death eserinde tanımladığı üzere ve geceye hiç şüphesiz yol veren gün ışığı gibi siyahın karanlık sonsuzluğuna doğru gidiş olarak algıladığı renktir.

“Kırmızı” serisindeki bir diğer şasırtıcı eseri olan *Svayambh* isimli çalışmasında yağ bazlı boyadan ve raylar üzerinde yavaşça süzülen üç ton balmumundan yapılan bir bloktan oluşan yaratısında kasvetli yolculuğunu yaparken blok, kendisinden daha küçük kemerler ile bir kez daha şekil kazanmaktadır. Dışa atma önerisi ve toplam bitkinliğinin sonundaki duygusu ile birlikte *Shooting in the Corner (Köşeye Vurmak)* adlı eserinde de hissedilmektedir.

Sanatçının *Alba* isimli eserinde de kırmızı renk, değişik metaforik anlamlar taşımaktadır seyirci kırmızı organik bir metaryal olan kanla özdeşleştirilebilir, kırmızı böylelikle izleyiciye vücudun içini çağrıştırabilir. Bedeni bu cilt ile kaplayarak kırmızı renk insanın içini dışarıya çıkarmaktadır sanki. Böylece görüntü transandantal gerçeğin içinde yer alan zaman ötesi (zamansız) bir duygu yaratmaktadır.



**Resim 138** Anish Kapoor, *Alba*, 2003, (Kaynak: <http://www.anishkapoor.com/imgsize.php?img=sP5Mew.jpg&h=256&w=1009&constrain=true>, erişim 10/04/2012).

<sup>332</sup>Nicolas Baume, *Past, Present, Future*, The Institute of Contemporary Art, Boston MIT Press, 2008, s.112.

Kapoor'a göre bir diğer yankı getiren renk mavidir. Bu rengi; gökyüzü, maneviyat ve boşlukla bağdaştıran Yves Klein'i beğenme sebeplerinden biri de Klein'in maviyi kullanma biçimidir. Yerdeki bir delik aracılığıyla meydana gelen boşluk ile Kapoor derin uçurum imgesini kullanır. Mavinin kullanıldığı Anish Kapoor eserlerinde, koyu doymuş kobalt mavinin kullanılması ile yapıtlar yüceltilmiştir. Boşluk, izleyiciyi kendi girdabına çeken dayanılmaz bir güç etkisi yaratmaktadır.

Kapoor ve Klein'in sanatsal bağlantısı sembolizm de de ortaya çıkar. Kapoor'un simya ve Rosicrucianizm'den<sup>333</sup> (Gülhaç) türemiş fikirlere dayalı kuramsal yapı oluşturması ve bununla kendi sanatını aşlamaya çalışmasından farklı olarak Klein da ruhsal bir sanat yaratma arayışında olmuştur. Tıpkı Kapoor'un duyumsal daldırma yoluyla şeklini kaybetmiş ruhsal bir bölgeye geçişi etkin kılma arayışında olduğu zamanlardaki gibi renk ve sembolizm de bu amaçla benimsenmiştir. Eğer sanatın oynayabileceği bir rolün vizyonunu paylaşacak olurlarsa onları ayıran farklılıklar sonuç olarak daha açık hale gelmektedir. Bu farklılıklar, sadece isteklerinin anlatıldığı şartları ve bunların gerçekleştirildiği biçimleri içermekle kalmaz aynı zamanda en önemlisi onun amaçları ve çalışmaları arasındaki ilişkiyi kurar. Kapoor'dan farklı olarak Klein istekleri ve çalışmalarını bir araya getirir; onları eşit olarak aynı seviyeye koyar. Kavram ve duyular öyle bir birleşmiştir ki biri olmadan diğeri anlaşılabilir. Çalışmalarının anlamını bulmak için onun ifadeleri, yazıları ve eserlerini geriye dönüp incelemek ve bilgi sahibi olmak gerekmektedir. Buna karşılık eserler bütünü olarak Kapoor'un heykeltraşlığı hem büyük bir öz yeterlilik ve tutarlılık sergiler hem de bağımsız olmamasına rağmen sanatçının isteklerinden öylesine ayrı durmaktadır. Bu açıdan bakıldığında da Kapoor Amerikan heykel sanatına daha yakındır.<sup>334</sup>

Kapoor'un gerçekleştirdiği eserler, farklı ve çelişkili etkenlerle birlikte; zıtlıkların bir arada olması manasına gelen *coincidentia oppositorum*'a<sup>335</sup> dayanmaktadır. Varlık ve yokluk, var olmak ve hiçlik, yer ve yersizlik, somut ve soyut, nesne ve nesne

<sup>333</sup> Doğaüstü felsefesini insan ilişkilerine uygulama yolunda kurulan milletlerarası bir derneğin üyesidir. Ayrıntılı bilgi için bkz. <http://www.anlambilim.net/rosicrucian-nedir-85922.htm> (09.03.2012)

<sup>334</sup> Lynne Cooke, 'Mnemonic Migrations', *Anish Kapoor*, Royal Academy of Arts, London, 2009, s. 163.

<sup>335</sup> İki şeyin birbiriyle tam olarak uyuşması; iki olayın aynı zamana rastlaması, karşıtlıkların örtüşmesi anlamlarına gelmektedir. Konuyla ilgili bkz. <http://www.derindusunce.org/2010/03/04/yakinda-sanat%E2%80%99ta-ayrinti2-coincidentia-oppositorum/> (15.02.2012)

olmayan gibi metafiziksel kutupları irdelemektedir. Bu anlayışı, Antik Hint ikinci felsefe olan ve temeli *pratikriti* (*maddesel öz*) ve *purusha* (*bilinç*) olmak üzere evrendeki daimi zıtlığa dayanan Samkhya'ya yansımıştır. Sanatçının eserlerindeki ikicilik, biçimsel hayalgücü ve heykellerindeki farklı tabakalarda var olan Hint felsefesinin derin felsefesinin derin metafizik elementlerin kullanması arasındaki gizli gerilimdir. Çelişkileri ve çıkmazları fark ederek bunları insanın konumunun bir aksi olarak değerlendirmektedir. Kıvrımlı aynaların içbükey ve dışbükey formları, maddesellik/maddesizlik (yukardan aşağı ve içeriden dışarı dünya) ile oynamaktadır. “Maddesizlik” fikri, madde evreninin istikrarındaki “aldanma” inancından bahseden Upanişadlar'ın Antik Hint felsefe metinlerine kadar dayandırılabilir.<sup>336</sup>

Sanatçının ikilikleri ile ilişkilendirirsek cilalı aynaya yansıyan gösterişli ışığın manişist<sup>337</sup> zıtlığı, “içeriden dışarıya dünya”, tam tersi yerde ya da duvarda bir çatlaktan görünen karanlık uçurum, kadın ve erkek, toprak-gökyüzü, madde-ruh, görünen –görünmeyen, bilinç-bilinçdışı, zihin-beden olarak örneklenebilir. Başka bir deyişle Kapoor'un eserlerindeki en önemli etmen, devamlı değişen neredeyse çok yönlü bir nitelik sunarak kurulduğu yere göre belirli bir manaya sahip oldukları için birçok anlamlı yoğun içerikliliklerdir. Parlak renklerle aydınlatılmış dış bölümü, karanlık derin bir yarığa doğru karşı konulmaz bir şekilde size çeken ağız açık kara bir deliğe dönüşmektedir, iyi işlenmiş metallere çok özenli davranması, mekânlarda sahip olduğu büyük hırsıyla çalışmaktadır ve cinsel kimlik kazandırdığı dişilik ve erkekliğin birbirine karışmış görüntüsü izleyiciyi biçim ve renklerle çok samimi bir oyunun içine dâhil etmektedir.<sup>338</sup>

İzleyici için yapıtların kusursuz ciltlerini ve sanatçının devasa tasarım ve yapı sorunlarını kavranma yeteneğini etkili buldukları için, küçük boyuttaki eserlerinden ve de anıtsal büyüklükteki eserlerinin soyut ruhani içeriğinden etkilenmektedirler.

---

<sup>336</sup>Nicolas Baume, *Past, Present, Future*, The Institute of Contemporary Art, Boston MIT Press, 2008, s.118.

<sup>337</sup>Milattan önce 200'lü yıllarda Babil'de kabul edilmiş bir dindir. Peygamberi Mani'dir. Evren Biliminin temellerini atan bu dini inanışta; iyi, yani ruhani dünyanın ışığı ve kötü, yani materyalist dünyanın karanlığının çatışması ifade edilir. (Kaynak: en.wikipedia.org/wiki/Manichaeism, erişim 10/04/2012).

<sup>338</sup>Nicolas Baume, *Past, Present, Future*, The Institute of Contemporary Art, Boston MIT Press, 2008, s.118.

Kapoor çalışmalarıyla arasına bilinçli olarak bir mesafe koymasına rağmen onun sanatı sürekli tanınabilmektedir. Bunlar insan çabası olmadan ortaya çıkmış gibi bir izlenim bırakmaktadır. *1000 Names* adlı çalışmasından başlayarak renk ve biçimin gücüne, yeniye ve ötesine alışagelmışin dışında bir bağlılık olan Kapoor'un bütün eserlerinde bir his vardır ki bu *Svayambh*'dir.

David Joselit'in 1985'te kullandığı "erime" ve "halüsinasyon" terimleri Anish Kapoor'un bütün eserleri için kullanılabilir. Farklı bir yandan da eserlerinin fiziksel statüsünde tam bir belirlilik yoktur. Olan belirsizliklerde tamamıyla pigmentlerden mi yapılmış sorusunu ortaya çıkarmaktadır. Hemen kaybolan bir metaryelin kullanımının bir nesneyi gerçekte anlayışının ne kadar narin, uçucu olduğunu sorgulamaktadır.<sup>339</sup>

Eserlerinde üç boyutlu şekilleri aradığımız kesindir: pigment eserlerinin dikkatimizi çekmesinin sebebi malzemenin normal davranış sergilememesidir. Kapoor'un kullandığı objeler aktif her zaman varoluş felsefesini deneysellik ve hayal kurarak önermektedir. Örneğin 2006 senesinde gerçekleştirdiği *Marsupial* adlı eserine ilk bakışta kütleli olan taşın bir boşluğu olduğunu gözlemleriz. İlk bakışta düz sandığımız alanın, çıkıntısı olduğunu, üç boyutlu aynalı form bize tanınmamış çerçevelenmemiş bir alanı sunmaktadır. Bir tarafından öbür tarafına gezerken eliptik boşluğu gözlemleriz. "Belirgin bozulmaları" nesnelere içine yerleştirilmesi, bizim çelişkili algılamamızla devamlı savaş halindedir. Bu, Kapoor'un tüm eserleri için geçerlidir; nesneyi sorgularken kendimizi de sorgularız.

Anish Kapoor'un yapıtları empirik algıya başvurur. Tüm eserlerinin konusu görünen değil görünmeyen, ima edilen yahut görülüp de günümüzde toplum tarafından red edilendir. Pigment parçaları beyaz küpün içinde kapladığı alanla, mecazi bir anlam kazandırmaktadır. Fiziki limitlerini aşmış hayali bir boşluk yaratmaktadırlar. *My Body Your Body (Benim Vücutum, Senin Vücutun)* (1993)'deki eseri ilk bakışta duvarda yassı bir düzlem gibi gözükse de daha dikkatli bakıldığında aslında çalışmanın duvarın ötesinde derin bir mavi boşluk yarattığı dikkati çekmektedir. Aynı mantığı 1988'de gerçekleştirdiği *Iris* adlı çalışmasında da

---

<sup>339</sup> Nicolas Baume, "Floating in the Most Peculiar Way", *Past, Present, Future*, Institute of Contemporary Art, Boston 2008, s.15.



gözlemleyebiliriz. Uzaktan yassı yuvarlak bir düzlem olarak görülürken yaklaştıkça içbükey cilalanmış, paslanmış çeliğin etkisi ile bizde halüsülasyonlar yaratan bir boyuta çeker. Sanatçının *Cloud Gate (Bulut Kapısı)* adlı eserinde de aynı verileri hissederiz ve bu, sanatçının en karmaşık aynalı formundaki eserlerindedir. *Cloud Gate* fiziksel olarak kişiyi esere dâhil eder, kemer yapısının yükselmesi ile sanki bizi farklı, akılcı olan bir boyutun içine alır. Sanki katı olan varlık, bir anda kafa karıştırıcı baş döndürücü olmakla beraber, hipnotizma edici bir etkiye sebep olur. Sanatçının tüm yaratıları empirik alanların yapı bozutu etmenlerini taşımakla beraber soyut alanın keşiflerine çıkmayı gerçekleştirmektedir.<sup>340</sup>

Sanatçı bir nesnenin yüzeyinin okunmasıyla değil, algılar üzerinde nasıl bir etki bıraktığı ile ilgilenir. Kapoor için, pigment yüzeyden öte bir doku önermektedir. Ten değişkendir, elastiktir, nefes alır. Kapoor'un anthropomorphic (insan biçimcilik)<sup>341</sup> çalışması *When I was Pregrant* da beyaz boyanmış duvar yüzeyini yuvarlak hatlı dış bükey haline dönüştürür. *Descent into Limbo* adlı eserinde yuvarlak yüzeyin üzerindeki gerginlik olarak algılanan şey, koyu alanın boşluk olarak algılanması ile kaybolmaktadır. Eğer pigmentin optik şiddetinin hacmi erittiğini söyleyebilirsek o zaman, aynalı formlar da hacmi hem eritmekte hem de aktive etmektedir.

*Brandy Wine* isimli çalışmasında fiziksel olarak sığ hacimli olan ayna cilalı çanak, dinamik belirsiz boşluğa sahiptir.

---

<sup>340</sup> Nicolas Baume, "Floating in the Most Peculiar Way", *Past, Present, Future*, Institute of Contemporary Art, Boston 2008, s.15.

<sup>341</sup> İnsan niteliklerini başka bir varlığa atfedilmesi. Hayvanlar, cansız varlıklar, doğa güçleri ve çok ve tektanrılı dinlerdeki tanrılar ve daha başka kavramlar, antropomorfizm konusu olabilir. Örnek olarak Hinduizm'de Tanrı'nın bir biçimi olan Şiva gösterilebilir. (Kaynak: [http://tr.wikipedia.org/wiki/İnsan\\_bicimcilik](http://tr.wikipedia.org/wiki/İnsan_bicimcilik), erişim 10.04.2012).



**Resim 139** Anish Kapoor, Brandy Wine, 2007, Kaynak: [http://25.media.tumblr.com/tumblr\\_lxpsyrIVZC1r9u89mo1\\_500.jpg](http://25.media.tumblr.com/tumblr_lxpsyrIVZC1r9u89mo1_500.jpg), erişim 10.04.2012)

Sanatçının kariyeri, bir zamanlar emperyalizm ve kolonicilik ile güçlenen eski ulusal düzendeki nüfusun kitleler halinde göçleri ve ticaretin, iletişimin ve ideolojilerin karışımı ile bozulduğu bir küreselleşme çağıyla uyumludur. Yine de bu bozumun bazen problematik sonuçlarıyla birlikte ayrılıkçılığı canlandırmak için intikamcı eğilimler ortaya koymuştur. (Dünya genelinde dini mezhepçiliğin çok yönlü artışına tanık olmuş, örneğin Balkankar'da etnik temizlik uygulanan ulusal devletler yaratma güdüsü gösterilebilir.) Kapoor gettolaşmaya ve kültürel darlığa doğru olan bu darbelere direnmesi ile övgüyü hak etmektedir. Sanatçı, Deutsche Guggenheim, Berlin'de *Memory*'nin (2008) kendisine ait kurulum bölgesindeki basın toplantısında "Asya Sanatı'nın" popüler bölümü altında sınıflandırılacak tüm iddiaları kınamıştır.

*"Amerikan Dekor Ressamlığı ile şövanistik hareketler karşısında sanatsal küreselleşme üzerine ısrar eden Rothko ve Adolph Gottlieb gibi öncülere benzer olarak Kapoor da çok kültürlülüğün potansiyel bölücülüğünü, evrensellik ile meydan okur. Aynı zamanda Nagra'nın çok dilli dizelerindeki gibi kimlik ve benzerliğin, farklılık ve yönelimsizliğin karmaşık katmanları bu*

*kumaşla dokunmuştur. Kapoor kendisini 'Bay Arada' olarak karakterize ettiği zaman bu belirsizliği belirlemiştir.*"<sup>342</sup>

Kapoor'un eserlerinin gelişmesinin bir nedeni minimalizm ve derin kavramsal sanat arasında devam eden diyalogudur. Sanatçının çalışmaları "sanat kendini ifade etme" fikri ile bağdaşmamaktadır. O, sanatçının kişisel bakışını sanat eserinden ayırmasına inanmaktadır. Örneğin 1960'lardaki Amerikan Sanat Hareket'ine karşı çıkmaktadır. Minimal sanatta olduğu gibi Kapoor'un eserleri de kendi elinden çıkmaz, endüstriyel materyelle de ortaya çıkabilmektedir. Sanatçının sık tercihlerinin arasında geometrik ve simetrik formlar yer almaktadır. Farklı eserlerinde ise var olan şekillerden ortaya çıkan eserleri mevcuttur: *Dragon*'da (1992) doğal oluşmuş kaya ile ya da hava hapsolmuş hava baloncuğu *Untitled*'daki (2007) gibi. Bunun yanı sıra mekanik prosüdürü konu haline getirdiği eserleri de mevcuttur. *Past, Present, Future (Geçmiş, Şimdi, Gelecek)*'de 180 derecelik yarım kesilmiş kürenin mekanik rotasyonu anlatılmaktadır. Kavramsal sanatın manasında Kapoor, sanat yapmayı sanatçının hayal gücündense eserle gerçekleştirir. Bir düşüncenin şeklin, materyalin farklı varyasyonlarını yaratarak çalışan sanatçı farklı seviyelerde de eserlerine derinlik getirmektedir. *Past, Present, Future (Geçmiş, Şimdi, Gelecek)*'in mekânizması ile Jasper Johns'un *Device Circle* ilişkilendirilebilir ya da *Untitled* eserinde bulunan doğal elementin keşfi ile Hans Haacke'nin *Condensation Cube*'ü (1963-1965) ilişkilendirilebilir ya da konu ve varyasyonlarının fikir aşamasında concave aynalar ile Donald Judd'un kutu serileri ilişkilendirilebilir.<sup>343</sup>

Anish Kapoor'un sanatı protoform ve orjine dönük sanatı ile hem tarihi hem de kültürel alanı incelemekle kalmaz aynı zamanda yeni materyaller, yeni mekânlar ve yeni görselleri de inceler. Sanatçı, sanatını gerçekleştirirken elle çizerek veya modelleyerek tasarlamasına rağmen çağımızın teknolojik yönünü yansıtmaktadır. Buna örnek olarak Kapoor'un nesnelere belirsizliği, onların bir formdan başka bürünmesi, birlik mekânların soyutlanması, strüktürel dokunun dinamizmidir.

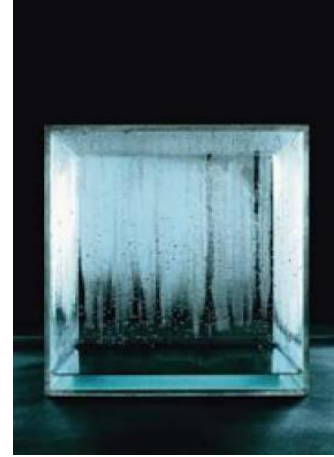
---

<sup>342</sup> Anfam, 2009, s. 92.

<sup>343</sup> Nicolas Baume, "Floating in the most Peculiar Way", *Anish Kapoor: Past, Present, Future*; Institute of Contemporary Art; Boston, 2008, s. 24.



**Resim 140** Jasper Johns, Device Circle, 1959, tuval üzerine ahşap yakma ile yapılmış kolaj, 101,6x101,6 cm, New York, (Kaynak: Nicolas Baume, *Past, Present, Future*, Institute of Contemporary Art, Boston 2008, s.25.)



**Resim 141** Hans Haacke, Condensation Cube, 1963-65, pleksiglas kutu içinde su, 25,4x25,4x25,4 cm, Museu d'Art Contemporaini, Barselona, İspanya. (Kaynak: Nicolas Baume, *Past, Present, Future*, Institute of Contemporary Art, Boston 2008, s.25.)

Çağdaş görsellik yeni bir mekânsal model önermektedir. Ama bu mekânsal model ne rönesansın resimsel boşluğun perspektifinden ne de soyut modernin empirik düzlüğünün perspektifindedir. David Joselitz mekânların soyutlanmasını, çoklu yüzeylerin sanal derinliklerinden oluştuğunu dile getirir. *Cloud Gate*(*Bulut kapısı*) ve *S-Curve*(*S kıvrımı*)'nda yine bu anlayışa örnek olarak iç bükeyden dış bükeye çalışmanın değişimini cilalı çelikte gerçekleştirilen metaryelle gözlemleyebiliriz. Sığ derinliği, formun derin bir mekân gizlenebilmesinin imkânsızlığını doğurmaktadır. Onun yerine formun dokusu, hareketli bir ekrana dönüşerek, izleyiciyi canlı tekrarlanan bir varlık haline dönüştürür. Ne derin ne düz, *S-Curve*'ün aktif alanı nesnenin etrafında gezinmektedir. Bu alan doğüstü bir alan değil sanatçı ile izleyici arasındaki hayalgücüne bağlı olan bir alandır. *S-curvede* doğayı sanal bir şekilde yansıtır. Anish Kapoor'un çalışmasındaki etki, ilüzyon çağrıştırmak değil de, soyutu belirtmektir.<sup>344</sup>

Anish Kapoor'un eserleri, izleyicinin sanatsal çalışma ile olan ilgisinin kalbinde yatan, varoluşa meydan okumanın etkisini yansıtmaktadır. Ayna yansımalarıyla gerçekleştirilen oyunlarla, boşluğun hayali görüntüsü veya bir renk doygunluğu ile

<sup>344</sup> Nicolas Baume, "Floating in the most Peculiar Way", *Anish Kapoor: Past, Present, Future*; Institute of Contemporary Art; Boston, 2008, s. 25.

nesneyi maddesellikten ayırmakta ve onu bu dünyaya ait olmayan bir pozisyona yani nesnel olmayan bir şekle büründürmektedir. Bunun örneklerini 2008'de gerçekleştirdiği *Nesnel Olmayan* isimli serilerinde gözlemleyebiliriz. *Nesnel Olmayan Aynalar*; kıvrımlı yüzeyler sadece izleyicinin bakış açısı ile görünür kılınabilmektedir. İzleyiciler olmadan ise varlıkları, içinde buldukları uzay tarafından gizlenmiş gibi durmaktadır. Buldukları ortama bağımlılıklarını ve görünümlerinin değişimindeki yapısal bağlılıklarını, olayların oluşumundaki rollerini bağlılıklarını, anormal yansımalarını ortaya koymaktadırlar. Çelişkili varlıklarından ötürü görünmeleri oluşturdukları sanrı ortamı ile mümkün kılınmaktadır.

Boşlukta özerk bir yer kaplayan klasik heykel sanatının aksine, nesnel olmayan cisimlerin varlığı oluşturdukları ortamın içeriğine bağlıdır. Fakat bu anlayış, aynalı çalışmalardan da ileri giderek görünürlükleri bizim algılamamızın ötesinde bulunan yontu çalışmalarına uygulanmaktadır. Bu eserler, sanatçının çevremizde oluşan ve fazla dikkat çekmeyen heykel çalışmalarına olan ilgisini açıklamaktadır. Sanatçının 1992 senesinde gerçekleştirdiği *When I am Pregnant (Hamile Olduğum Zaman)* isimli eseri ile varolma ve yokolma olgularına karşı fiziksel bir dayanma özelliğini barındırmaktadır.

## 6. ANISH KAPOOR'UN ESERLERİNİN MEKÂN-MALZEME DOĞRULTUSUNDA İRDELENMESİ

Anish Kapoor'un sanatında önemli bir yere sahip olan mekân ve malzemenin, günümüz sanatına farklı bir bakış açısı getirdiği dikkati çekmektedir. Kasimir Maleviç'in 1924'te yazdığı makalede "konu" ve "nesne" arasındaki çatışmayı ele alan yazısı doğrultusunda gerçekleştirdiği heykellerle Kapoor'un kendi eserlerinde "mekân" ve "boşluğun" eserlerindeki rolü ile paralellikler taşır ve sanatçının eserlerindeki ana temayı teşkil eder. Sanatçı bunu gerçekleştirirken de Foucault'un heteropyasından ve Derrida'nın *Différance*<sup>345</sup> bakış açısından yararlanmaktadır.<sup>346</sup> Taş, pigment boya ve reçine hatta bazen duman; bunlar Kapoor'un en sevdiği materyallerdir ve bunlar seyircide araştırma duygusunu uyandırmaktadır. Sanatçının ilk gelişme dönemi ile ilk eserlerinin kurulumlarında kullandığı malzemelerle, sanatçının ve heteropia'yı<sup>347</sup> algılayışını gözlemlemek mümkündür.

---

<sup>345</sup> Différance, Derrida'da tarafından oluşturulmuş bir kavramdır. Bu kavram, Fransızcada 'hem sonraya bırakma, erteleme' hem de 'aynı olmama, başka olma' anlamlarına gelen 'différer' fiilinden türettiği isimdir. Söz konusu fiilde türeyen isim 'farklılık' anlamına gelen 'différence' olmakla birlikte, Derrida sözcüğün yedinci harfi e'yi a yaparak, Différance sözcüğünü türetir. Her iki sözcüğünde okunuşu aynıdır, farklılıkları yazılışlarındadır. Derrida bu bağlamda her kavramın, kavramların bir 'zincir' ya da 'farklılıkların sistematik oyunu' olarak ifade edilebilecek bir oyun aracılığıyla diğer kavramlara göndermede bulunduğu bir sisteme kayıtlı olduğunu ileri sürer. Ona göre *différance* aslında böyle bir oyuna gönderme yapar. Différance'ın farkları ve farkların etkilerini üreten oyun hareketi olduğuna işaret eden Derrida, şu halde *différance*'in kendileri olmadan ne düşüncenin ne de dilin tasarlanabileceği karşıtlıkları yarattığını öne sürerken, onu dili ve alamı mümkün kılmak için kullanır. Derrida'nın, bununla birlikte *différance*'ı esasa mevcudiyet metafiziğini karışıklığa itme amacıyla tasarlamış olduğu ileri sürülür. (Kaynak: Ahmet Cevizci, *Felsefe Tarihi*, Say yayınları, İstanbul, 2009, s. 1243-1245.

<sup>346</sup> Rainer Crone and Alexandra von Stosch, *Anish Kapoor*, Prestel, Munich, Berlin, London, New York, 2008, s.22.

<sup>347</sup> Heteropia kavramı, Fransız filozof Michel Foucault tarafından geliştirilmiş bir kavramdır. Bu kavram, hegemonya karşıtı bir ortamda mekanı tanımlamayı amaçlar. Foucault, heterotopia kavramı ile mekanın ilk anda gözle görüldüğünden daha katmanlı olduğunu ifade eder. (Kaynak: [http://en.wikipedia.org/wiki/Heterotopia\\_%28space%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Heterotopia_%28space%29), erişim 14.04.2012).

## 6.1 Anish Kapoor'un Eserlerinde Mekân ve Malzeme

”Tek gerçek nitelik mekândır. Mekânın, bilim kurgu dışında hiç bir öyküsü yoktur.”<sup>348</sup> sözleri ile mekân hakkındaki düşüncelerini aktaran Anish Kapoor, eserlerindeki Romantik akım etkisini; Barnett Newman ve Mark Rothko'nun mekan hakkındaki düşüncelerini ve kendi sanatsal yaşamına yansımaları şöyle ifade eder:

“Çalışmalarımın büyük bölümü, bilinçli olarak, soyut; nesne ve nesne olmayan; anlam ve anlam olmayan arasında bir yerdedir. 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.”<sup>349</sup>

Bir de “nesne mekânı” olarak adlandırılabilen resim düzleminin önünde duran bir mekân vardır. Sanatçı konkav ayna mekânıyla ilgili eserlerinde bu anlayışı irdelemektedir; çünkü konkav ayna mekânı resim düzleminin önünde olmasından dolayı bir çeşit yeni mekân ve yeni bir “yücelik” olarak adlandırılabilir. Yeni bir yücelik “şimdiki” yücelik, “burada olan” yüceliktir. Bir anlamda “siberuzay” ile ilgilidir. Yani ters yüz edilmiş mekân diyebiliriz. Modern fizik içeriye doğru dönen mekân modelleri önermektedir; bu da yeni bir çeşit mekân ve yeni bir anlam manasına gelmektedir.<sup>350</sup>

Sanatçı “mekân” sözcüğünün günlük kullanımı yerine farklı bir mekân algılaması yaratma çabasıdır. İç ve dış mekânının düşünüldüğü sırada kişinin dünyayla olan ilişkisi görülür; yani kişi bir mekânda olduğunu ve bir de mekânın varlığını ortaya koyar. Kapoor'un ilgisi ise daha çok “mantıkla ilgili olmayan”, derincesine şiirsel bir duruma yönelik olan, oldukça karmaşık bir anlayıştır.

<sup>348</sup>David Anfam, ‘Anish Kapoor in Conversation with Donna De Salvo’, a.g.e., 2009, s.403.

<sup>349</sup>Age. S.403.

<sup>350</sup>Aynı

İnsan aklının mekânında bulunan ve bizlerin dışında yer alan “insan yapımı” bir mekân bulunmaktadır. Mekân genellikle, beden dışında yer alan bir dış fenomen olarak algılanır. Freud’cu görüşteki “unheimlich” (kötülük saçan, tekin olmayan), içe dönük mekânı ima etmektedir. Her gerçek nesnenin, “nesne olmayan”, karanlık ve gizemli bir eşiği mevcuttur. Mağaranın en arkasındaki mekân ya da pencerenin dışındaki değil, görenin mekânı gibi. Sanatçı, “mekân” sözcüğünün günlük kullanımının yanı sıra; gösterişsiz, “unheimlich” olan; çözümlenmemiş, ruhsal ve psikolojik mekâna dönüştürülmüş olanla ilgilenmektedir. Sanatçının *Marsyas* isimli eserinde bulunan durumu ile paralellikler taşır bu anlayış; aslında güzel olmayan bir şey hantal bir durum olarak değerlendirilebilir ve Kapoor bu yönünden hoşlanmaktadır.

Eser, mekânı ters yüz eder; mekânla ilgili çeşitli yanlış algılamalar mevcuttur; örneğin Rönesans’ta insan, her şeyin ondan dolayı ortaya çıktığı ‘merkez’ konumundadır. Mekânın bu algılanmasında; kişiyle mekân arasında kendi hayal güçleri dâhilinde bir karmaşa yaşanmaktadır. Bunun yanı sıra, içgüdüsel mekânla; bedendeki mekân, bir çiçeğin bile kapladığı mekâna kadar uzanan karışımla; tam anlamıyla bir ‘alaşım’ söz konusudur. Yani bir anlamda insanın kendi derisiyle dış dünya arasında yer alan herhangi bir ‘sınır’ kavramından ve o dünyayı ters yüz etmekten söz etmektedir.

Sanatçı bu yüzden *Dünyayı Altüst Etmek* ve *Dünyayı Ters Yüz Etmek* gibi başlıklar kullandığını belirtmiştir. Kapoor için sanat, gerçekle ilgilenen kurgudur. “*Mekânın değerlendirilişinde bilim tarafsız mıdır?*” sorusuna sanatçı, Einstein’ın mekân, zaman ve kütleyi bir kavrama bağladığı; zamandan önce mekân ve kütle olmadığı düşüncesini öne süren bir kurguyu benimsemektedir. Tabii bir de Kapoor’da sürekli tekrarlanan “nesne olmayan” şey düşüncesi mevcuttur: “*Eğer heykelciliğin tarihi bir anlamda maddenin tarihi ise çalışmalarım beni ‘madde olmayana’ yönelttiğini gördüm. İşte bu yüzden önce içi boş objeler, sonra aynalı objeler veya ‘obje olmayanları’ yaptım.*”<sup>351</sup>

---

<sup>351</sup> Age. s.404.



Mekân, madde olmayan mıdır? sorusu için mekânın en yaygın algılaşımın ‘madde olmayan’ olarak görülen olduğudur ama aslında mekân boş değil, fiziksel bir madde olarak değerlendirilmelidir. Göremediğimiz gerçek bir şeydir, gözlerinizle algılayabilirsiniz ama sonra göremezsiniz, vücut yoluyla ve hayalgücü ile onu anlamlandırabilirsiniz; fakat bu hava değildir. Dışarda olmakla, boşlukta olmanın arasındaki fark ‘durumlar dizisiyle’ ilintili bir farktır ve eğer mekâna değinilecekse “kenar”la ilgilidir ve “durumluluk” konusunda mekânın bir durum olduğu öne sürülmek istenir ama asıl söylenmek istenen, mekânın kenarıyla belirlenen bir durum olduğudur.

Geleneksel olarak yeni sanat yaratmak hep yeni mekân yaratmakla gerçekleşmiştir. Örneğin Kandinsky daha önce hiç görülmemiş bir mekânı önermiştir. Pollock da ise sanatın biçimsel dilindeki anlatımlar kesindir; köklüdür. Daha doğrusu kendine özel görünüşten ortaya çıkmayan yeni bir mekân türü vardır; içtekiyle dıştakini karıştırma karmaşası vardır. Günümüz dünyası ile ilgili midir diye düşünürüz; kendi derimiz tarafından korunamadığımız hissini verir; ama siberuzay<sup>352</sup> konusuna değinilmelidir sanatçıyı daha iyi anlamak için, “İnternet nerededir ve o mekân nerededir?” sorusuna sanatçı herşeyin arasında olan bir aracı mekânı tanımlamaktadır. Bilgisayardaki mesajın nasıl ulaştığı ve bir hafta açılmazsa nerede durduğu gibi soruları getirir.<sup>353</sup>

Kapoor için bütün sınırların çözülebildiği yenilikçi bir dünya mekânında birbirimizi nasıl tanımlayabileceğimiz sorunsalına, sanatçı olmanın püf noktasında bulunan bir sürecin amacına, bir dizi spekülasyona sanatçının nasıl hayata getirebildiği ile alakalı olduğu ile cevap vermektedir.

Sanatçının mekân anlayışı ile Barnett Newman’ın mekân anlayışı paralellikler göstermektedir. Newman’ın 1949 yılında yazılmış olan “Ohio 1949” adlı makalesinde Ohio vadisindeki Miamisburg dağında yaşadığı tecrübelerin sonucunda gerçekleştirdiği bir gözlem anlatılmaktadır. “Yaşanılan duygu boşluğu çağrıştırıyor. “(...) *Buradayım; burada.*” Her ne kadar tabiatın bize zorladığı şeylerden arınmış olmanın önemini vurguluyorsak da “saf tabiat”ın özünü hissetmek Romantik

<sup>352</sup>Siberuzay terimi bilgisayarların ve onu kullanan insanların internet ve benzeri ağlar içinde kurduğu iletişimden doğan sanal gerçeklik ortamını anlatan metaforik bir soyutlamadır. <http://www.siberuzay.com/> (18.02.2012)

<sup>353</sup>David Anfam, Anish Kapoor in Conservation with Donna De Salvo, 2009, s.404.

sanatçıların vurguladığı bir şey ve anlayıştır aynı zamanda Newman'ın sanatını yönlendirmiştir. Bunun yanısıra Kapoor'a da esin kaynağı olmuştur. İki sanatçı da soyut bilinmezlikler üzerine metaforlar oluşturmuşlar ve bunları manzaranın pitoresk boşluklarından ziyade var olan mekânlarda var oluşunun anlamını vurgulayan mekânlarda ifade etmeye çalışmışlardır.<sup>354</sup>

Kapoor'un dediği gibi:

*“Eserlerdeki en önemli şey mekân fikridir. Alışılmışın dışında orjinal olanı çağrıştıran. Orjinallik demekle ilk olmanın anlamına geliyor, oraya mahsus olması çok önemli ve kişinin genel olarak değil de mekâna göre oluşturması önemli. Eserlerin çoğu bir yerden geçiş olarak düşünüyorum, geçişle ilgili olarak ve yerin gerekliliği ile ilgili.”<sup>355</sup>*

Yerin ve boşluğun anlatımında çok dikkatli olmak gerekir. Newman, mimari ve teknik açıdan kısıtlı boşluklar, sergilenen boşluklar, şu an içinde bulunduğumuz tecrübelerle bağlantı bakımından geçersiz aynı zamanda resmin kendisi içindeki boşluk çeşitleri ile çelişki teşkil etmektedir.

*“Boşluk için kendimizi bu kadar paralamamızın nedeni nedir? Rönesans'ta derin boşluk sanki karanlık bir sahne olarak kullanılmış; empresyonizmde düz bir boşluk kullanılmış, Kübistlerin, sığ boşluk, positif ve negative boşluk, trompe l'oeil'in canlandırıcı boşluğu, saf boşluk-sonsuzluğun boşluğu-Mondrian'ın dünyasındaki gibi.”<sup>356</sup>*

Newman duygusal tecrübeler açısından düşünüldüğünde oluşturduğu boşlukla zamanı daha çok vurgulayan bir anlayış meydana getirmiştir. Böylece gerçek boşluğun tecrübesi ve zamanın yarattığı heyecan Newman'ın eserlerinde iki önemli noktayı vurgulamaktadır. Kapoor'da olduğu gibi Newman da eserlerinde görsel boşluğu ve görselliği anlatıcı zamanı önemsememektedir. Aslında her iki sanatçı da

<sup>354</sup> Rainer Crone and Alexandra von Stosch, *Anish Kapoor*, Prestel, Munich, Berlin, London, New York, 2008, s.34.

<sup>355</sup> Rainer Crone and Alexandra von Stosch, a.g.e., s.34.

<sup>356</sup> Nicholas Baume, *Anish Kapoor, Past Present Future*, s. 108.

boşluk ve zamanın geleneksel düşüncelerini değiştirip bulunan zamanın bütünlüğü ve bunun tek vücut oluşu fikrini savunmaktadırlar.

Newman'ın eserlerindeki düz zemin, kapsamakta olduğu boşluğun çerçevesini oluşturmaktadır. Boşluk ve daha doğrusu seyircinin baktığı 'açı' eserle seyirci arasındaki iletişimi sağlar. Seyircinin resmin karşısında bulunduğu yer, sanat eserinin ontolojik olarak algılanmasına zemin hazırlamaktadır. Bunu aynı zamanda eserin karşısında da hissettirir.

Newman'ın *Be* adlı eseri ilk başta uzaktan bu duyguyu vermektedir. Gerçekte ise çok yakından bakıldığında bu geçerlidir. Resmin bittiği yer ve ölçünün algılanışı yok olmakta ve iç boyutlar ortaya çıkmaktadır. Eğer Newman'ın tavsiyesini dinleyip de resme yakından baktığımızda bu güçlü kırmızının yarattığı anafurun seyirciyi tuvalin içine çektiği duygu ortaya çıkar. Bu noktada seyirci şuurunu yitirir. Ortadaki düz çizgi sanki tutunulacak bir çapa gibi seyircinin kendi varoluşunu hatırlatacak bir sığınak gibi resmin dışına kadar taşıyormuş duygusunu yaratır. Bu monokrom renklerin kullanımı, seyircide sanki resmin sınırlarına taşıyormuş gibi bir duygu yaratmaktadır, seyirciye de yer açar ve onu resmin bir parçası haline getirir.

“Nesneyi metafor olarak düşünürüz ama bunun yanı sıra boşluğun bir metafor oluşunda çok az şey bildiğimizi görürüz.<sup>357</sup> Newman'ın boşlukla ilgili izlenimlerinin aynı zamanda tanrısal bir derinlik yakalamayı amaçladığını da görürüz. Bir bütünlüğü göstermenin yanı sıra eserlerinde sublime'a (yüceye) ulaşmaya çalışmaktadır. Böylelikle seyircinin zamanı algılamasını sağlar. Newman açısından zamanı analiz etmek istediğimizde onun bu konudaki şu sözlerine değinmek yerinde olacaktır. “Öylesine bir zaman kubbeleri yapmıyorum; oluşturmuyorum daha başka şeylerin derinliklerine girmeyi amaçlıyorum.”<sup>358</sup>

Sanatçı 'daha başka şeyler' diyerek neyi kastetmiştir? 1945'te *Plasmic Image* adlı makalesinde şu soru üzerine eğilmiştir: “*Şu anki ressamların amacı sadece kendi duyguları ve kendi kişiliğinin derinlikleri ile ilgilenmek değil de, bilinmezlikler dünyasına sızmadır. Böylelikle hayalgücü metafizik sırları keşfetmeye çalışıyor.*

<sup>357</sup> Rainer Crone and Alexandra von Stosch, a.g.e., s. 36.

<sup>358</sup> Rainer Crone and Alexandra von Stosch, a.g.e., s. 36.

*Buraya kadar sanatı daha çok sublime ile ilgileniyor. Daha çok hayatın gerçeğini yakalamak için sembollerin kullanıldığı dinsel bir sanat ki, bu işin çelişkisi ve trajedisi”.*<sup>359</sup> Hiçliği yaşamının belli belirsiz rahatsızlık yarattığını görülmektedir bu cümlelerde. Newman’ın soyut boşluklarında ise bilinmeyene yapılan bir karşı koymanın baskın olduğunu hissedilir. “Geniş açılmış boşluklar” terminolojisinin dağları tasvir etmeye çalıştığı düşünülemez. Buna karşın bir deniz kenarında, platoda veya tundurada durduğumuzda ürkütücü bir boşluk hissine kapılabiliriz.

Newman ve ondan önce Fredrich- sublime’ın “ürkütücü bir boşluk hissi” olarak karakterize edilmesinin olumsuz taraflarını görmüştü. Birinci jenerasyon romantik sanatçılarından beri Edmund Burke’nin ürkütücülüğün kaynak estetiğini, insanı başka alemlere götüren “hoş bir dehşet” olarak anlatmıştır.

Romantik dehşet Heinrich von Ofterdingen ve Ludwig Tieck’in eserlerinde tanımlanır. Bir yandan Heinrich von Ofterdingen’in novalis hikâyesi içerisinde kendisinin daha iyi olan taraflarını keşfetmek için çıktığı hayali seyahatlarını bir “mavi çiçekle” ifade etmiş, Ludwig Tieck’in *Der Runenberg* (1804) adlı eserinde kendini keşfetme yeri olarak da “öte dünya” dehlizlerini simge olarak kullanmıştır. Tabiat kendisini çoğu zaman güzel ve ürkütücü, hoş ve korkutucu olarak gösterebilmektedir. Bunu “Lady Of Wood” eserindeki yaşlı ve genç, güzel ve çirkin olarak göstererek güçlü bir şekilde kendi özel hayatını gün ışığına çıkarmaktadır. Bu romantik hikâye, Joseph Conrad’ın “Heart of Darkness” adlı eserine öncülük etmiş olduğu düşünülebilir.<sup>360</sup>

Anish Kapoor her zaman “Heart of Darkness”ı bir ilham kaynağı olarak görmüştür. İnsanın kendi kendini anlamak için verdiği mücadele, daha çok çevre ile olan mücadelesi, bu artistik yönden sublime için olan bu endişeyi Longinus, Kant, Burke’den başlayarak Newman ve Kapoor’a kadar tüm romantiklerde görmek mümkündür.<sup>361</sup>

---

<sup>359</sup> Rainer Crone and Alexandra von Stosch, a.g.e., s. 36.

<sup>360</sup> Rainer Crone and Alexandra von Stosch, a.g.e., s. 36.

<sup>361</sup> Rainer Crone and Alexandra von Stosch;2008,s.36

Soyutun boşluktaki hiçliği, Newman için güçlü bir kişiselleşmeyi vurgulamaktadır. Böylelikle boşlukta kişinin kendi pozisyonunu algılamasını sağlar. Boşlukta bir yer edinme duygusunu etkisi altına alarak kişinin kendi kendisini tanımasını amaçlar Newman. Böylece sublime ile ilgili duygulara yeni bir bakış açısı getirmektedir. Newman bir yer edinme duygusunu insanı gayri ihtiyari kendi kendini tanımaya yönelttiğini savunmaktadır. Bununla beraber bu en üst noktaya uyanmak kişinin kendi duygularına göre değişen bir şey ve aynı zamanda seyircinin algılamasıyla da değişen bir şeydir. Bu bir zevk meselesi değildir ama en yüksek düzeydeki algılama yetisini göstermektedir. Ulaşılan an, renklerin duygusal anlamda algılanışı ve yüzeyin boyutlarını anlattığı kadar, Friedrich'in Rocky Reef 1824'teki eserinde tartışıldığı gibi boşluk ve gerçeğin birbiriyle ilişkisini de göstermektedir. Bunun yanı sıra, Kapoor seyircinin boşlukla ilgisindeki rolünü kendi eserlerinden analiz ederken:

*“Caspar David Friedrich’in eserlerine baktığımız zaman bu resimlerdeki şahit olan kişi tanrının mükemmelliğini, yaratılışın mükemmelliğini sanki vücudunun dışında gerçekleştiriyor hissine kapılırsınız. Şimdi, Barnett Newman’ın resimlerine baktığımız zaman, ışığın olması ve bu Zip’in bulunması sanki vücudun içinde mi dışında mı gerçekleşiyor anlaşılıyor. Barnett Newman’ın ilk eserlerinden birinde Makom fikrinden bahsediyor, Makom İbranice “yer” demek. Bu çok önemli bir bakış açısı, bir gerçek, İbranicede ise bu sözcük sadece yeri anlatmıyor. Ayrıca tanrının diğer ismi. Bir yeri isimlendirdiğimiz zaman aynı zamanda gizli anlamını da ifade etmiş oluyorsunuz. Burada yer gizli bir anlam ifade ediyor. Barnett Newman binaların yerleşimi, galerinin yeri, izleyici ve bilinmeyen olgularla o yerin algılanışını yönlendiriyor. Bu nedenle, izleyici ile çok ilgilimiz, fakat bu dıştan gelen bir etki. Benim için yer hakkında söylemek istediğim daha çok içsel olarak ilgilendiriyor beni. Daha çok çalıştıkça, daha çok ürettikçe yerin önemi içsel olarak önem kazanıyor benim için. Bu da izleyicinin vücudunda oluşuyor, izleyici bunu içinde hissediyor.”<sup>362</sup>*

Sanat eserini irdelemeye başladığımız an, yerin algılanması, varoluşun güçlülüğü ve tanrı karşısındaki hayranlık ve kişinin duygusallıktan sıyrılıp daha üst noktalara ulaşması tamamen seyircinin kişisel algısına göre değişmektedir.

<sup>362</sup>Rainer Crone and Alexandra von Stosch; a.g.e., 2008,s.37

Soyut deyimle çalışan herhangi bir çalışmada izleyen “anlamı” yansıtmaya davet edilmektedir ve bu anlayış Kapoor’u da çok ilgilendirmektedir. Sanatçı için “anlam”ı ifade etmekten çok ilgisini çeken şey; anlamın olanaklarını keşfetmektir. Anlamın olanakları derken neyi kastetmektedir? Gördüğün şey cep mi; yara mı yoksa bir vajina mı? Aynı zamanda hepsidir ve nasıl yapılmış olduğu, en çok hangisine benzediğinin işaretidir. Ama yine de her biri hepsidir ve dahasıdır şeklinde açıklamıştır.

Maddeleri kullanma düşüncesi ve bunun her şeyin mümkün olduğu bir dünyada ne anlama geldiğini, sanatçının “ anlamsız” düşüncesi ile uzun zamandır ilgisini çekmiştir. “Anlamsız” sözcüğünü kullanmak, bir sürü farklı şey hakkında konuşmak demektir. Belki de “anlam”ın kendisi raslantısal ve anlamsızdır.<sup>363</sup>

Sanatçı için saygı-korkuyla karışık saygı-her şeyin mümkün olduğu bir çağda anlamsız gelmektedir. “Her şeyin mümkün olduğu çağ” demekle Kapoor, teknik olarak fizik kurallarının az çok da olsa anlaşılmadığı bir gezegende ihtiyacımız olan her şeyi gerçekleştirebileceğimizi ifade etmektedir. Estetik saygıya yani korku ile karışık bir saygı duyma, huşu durumuna inanmaktadır.<sup>364</sup> Bu sanatçı için nerede ise bir mucize olarak adlandırılır, nesneye yaptığı ilginçlikten ve izleyicinin bakış açısına yaptığından dolayı büyüleyicidir. Bu bakış açısının izleyici ile olan ilişkisine şöyle bir açıklama getirir:

*“Sanatın başkaları için yapıldığını söylemek zor ama yine de ben çoğu eserimi izleyiciyi aklımdan çıkarmadan yaratıyorum çünkü bunca seneden sonra, sanatın sadece “mekân olmayan”da var olmadığını anladım. Sanat, içeriği ne olursa olsun, dünya ile biçimsel bir ilişki içinde var oluyor. Anlamı olması için de, izleyicinin de “bakma hareketine” dâhil edilmesi gerekiyor. Marcel Duchamp’ın “Etant Donnes” eserinde izleyiciyi “voyeur” (röntgenci) rolünü üstlenmeye zorlar. Elinde lamba tutan, bacakları sonuna kadar ayırık bir figure vardır; izleyici de, bunu bilsin bilmesin, bekârlardan biridir. Aslında bir noktada, aklın ve kalbin varlığının da gerekli olduğu Ortaçağ sanatından çok*

<sup>363</sup>David Anham, “Anish Kapoor Conservation with Donna de Salvo”, *Anish Kapoor*, Phaidon, 2010, s.406.

<sup>364</sup>David Anham, a.g.e, s. 406.

*da farklı değildir. Barnett Newman'ın fermuarları (Zip) bunu çok biçimsel bir şekilde gözler önüne serer.*<sup>365</sup>



**Resim 142** Marcel Duchamp, Etant Donnes, 1946-66, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, (Kaynak: <http://www.philamuseum.org/images/cad/large/1969-41-1v1-pma.jpg>, erişim 10.04.2012).

Kapoor'un ikililiklerine dönecek olursak, cilalı aynaya yansıyan görkemli ışığın manişelist zıtlığı, "içerden dışarıya doğru dünya" tam tersi yerde ya da duvarda çatlaktan görünen karanlık uçurum, kadın ve erkek, toprak-gökyüzü, madde –ruh, görünen-görünmeyen, bilinç-bilinçdışı, zihin-beden. Kısaca Kapoor'un çalışmalarında en önemli unsur, devamlı değişen neredeyse çok yönlü bir nitelik sunarak kurulduğu yere göre belirli bir öneme sahip oldukları için çoklu anlamlara sahip yoğun içeriklerdir. Parlak renklerle aydınlanmış dış kısmı, karanlık derin bir yarığa doğru karşı konulamaz bir şekilde sizi çeken ağzı açık kara bir deliğe dönüşür, iyi işlenmiş metallere çok özenli davranması, mekânlarda sahip olduğu büyük hırsla çalışmaktadır ve cinsel kimlik kazandırdığı dişilik ve erkekliğin birbirine karışmış görüntüsü izleyiciyi biçim ve renklerle çok samimi bir oyunun içine dâhil etmektedir. İzleyiciler, eserlerinin mükemmel yüzeylerini ve onun büyük tasarım ve yapı sorunlarını çözme yeteneğini etkileyici buldukları için küçük boyuttaki çalışmalarının yanı sıra anıtsal boyutlarda olan sanatçının eserlerinin soyut ruhani içeriğinden etkilenmektedirler. Geriye kalan ikilikler dizisi ile amaca ulaşmadıkları için bir çözüme ulaşmamaktadırlar bunun sebebi olarak çağdaş sanatın da büyük

<sup>365</sup>David Anham, "Anish Kapoor Conservation with Donna de Salvo", a.g.e., s. 406.

ikilemelerinden olan maddesizlik ve aşkınlık arasındaki gerilim yer almaktadır. Sanatçının tek katkısı sanatın dilini ve beklenmedik yönlerini devamlı olarak genişletmek için bu ikilikleri kullanma biçimi olmuştur.<sup>366</sup>

Yaklaşımında utanmaz bir şekilde duyusal ve sezgisel olan Kapoor, yüksek teknolojiden yararlanması ile çelişkili bir anlayış sergiler ve karmaşadan söz eder, böylelikle zıtlığı karşıtlığı da vurgular: Anlaşılması zor ama açık sözlü, büyük ama ilginç şekilde özel, gizli, üstü kapalı olması ile sanat “özel olma” konusunda başarılıdır.

İzleyici içine girebilme şansını bulabilsin diye bu tecrübeyi açığa çıkarma eğilimindedir. Kapoor’un eserleri izleyiciden derinlemesine fiziksel bir yükümlülük istemektedir. İzleyicinin zaman zaman hafifçe ürküp içine girmekte tereddüt ettiği dönemler olmuştur. Bu karşıtlık, patlama ve içe doğru patlamayı düşündürür.

Sanatçı her zaman için kendi ile ters düşme hakkına sahiptir ve daha içsel bir hayatta bir şey ve karşıtı daima ortaya çıkıp yeniden ortaya çıkmaya devam edecektir. Kapoor, sanat eserlerini gerçekleştirirken çok sayıda farklı maddelerden yararlanmıştır. Bazı malzemeler geleneksel heykel sanatında kullanılırken bazıları sanat dünyasına yeni soluklar getiren malzemelerdir. Kapoor romantik ideolojisinin doğaüstü izlerini kullanmıştır. Sanatçının en önemli başarısı maddeciliği ortadan kaldıran ve bağlantısız bir vurguyla ayıran akıl almak zorunluluklarını kaldırmasıdır. Kullandığı araçların listesi bu skor üzerinde bilgi vericidir çünkü saf değişkenliğini ortaya koyar: Paslanmaz çelik, cor-ten çeliği, demir, aliminyum, krom bronz, yağ bazlı boya, toz sülyen, vazelin, balmumu, reçine, vernik, polimer, fiberglas, sert plastic, PVC, arduaz, kireçtaşı, kumtaşı, mermer, su mermeri, granit, beton, alçı, tahta, keçe, neon ışığı, duman, su, su kabağı, kadife ve diğerleri. Bu materyeller sadece gerçek özellikleri için seçilmemiştir. Hatta Kapoor şöyle bir açıklama getirmiştir: “*Maddesel kaygının dışında tutkular, deneyimler ve inançlar hakkında heykeller yapmak istiyorum.*”<sup>367</sup>

<sup>366</sup> Nicholas Baume, Anish Kapoor: *Past, Present, Future*, The Institute of Contemporary Art, Boston, 2008, s.118.

<sup>367</sup>David Anfam, a.g.e., 2009, s. 91.



Kavramsal sanatçı için bakış açısına sahip olmak bir fikri aşağılamak değildir, baş dönmesini teşvik etmek için yapılır. Sanatçının bakış açısı daha önce algılanmış bir fikre mecazi araç bulmaktan ibaret değildir. Bir sanatçı olarak kendini sadece sosyal bir nedene adanmak, yalnızca dünyayı yorumlamakla kalmayıp dünya olarak temsil edilmeden algılanan bilgiye müdahalede bulunan görsel bir obje meydana getirmektir. Sanat objesi, hem geleceğe açık hem de yorumlamaya açık olan yeni bir alanı başlatan kinetik bir hareket üreterek dünyada bir “varlık” olarak ortaya çıkar, aynı zamanda objenin başka bir yönü dünyanın görüntüsüne ilişkin bir bakış açısını taklit biçimini sunmaktadır. Kapoor hem hareketli hem de taklitçi olan bu çok yönlü obje fikrine katılmaktadır.<sup>368</sup>

Objenin ötekiliği ona iki katı iş yükler. Objenin parçalanmasının sonucunda meydana gelen sanal boşlukların neticesi ile dünyada bir varlık edinen eser bir görsellik objesi haline gelerek kendini yenileyen sanat eseri olma isteminin sonucunda duvarlarda ve yerde olmanın izlerini bırakan cilalama işi veya şu an yeni bir sanal yüzey olarak görülebilen derinliklerinin gerçek bir yansıması olan ayna eserlerinin önünde projelendirilen “boş” bir yerdir. Objeyi gelecek için daha yeni ve daha iyi bir yer açmaya sevk eden şey, bu olumsuz ya da sanal yöndür. Objenin kinetik enerjisi, istekli olma kapasitesine sahip yer ve zaman olarak yer alır. Kapoor “*Yeni bir alan meydana getirmek amacıyla sahip olduğumuz yeni sanatı meydana getirmek... Oldukça aktif olmak, olmanın birçok şeklinde yer almak*” şeklinde açıklamıştır. “*Eser, obje olmama yolunda somut olan bir hareket gerçekleştirmektedir, bu hareket açıkça algısal, fakat diğer yandan psiko-sosyaldir.*”<sup>369</sup>

Kapoor’un eserlerinin biçimsel dilinde bulunan “obje olmama” durumu aynı zamanda sanal ve olumsuz olan yeni alanın ortaya çıkması, objenin bölünmesi sonucunda tehlikeye girerek gelecek olasılığını meydana getirir. Gelecekte günümüzün taklitçi diyarına dönerken ki yollarını bulmak, sanatçının üretme alışkanlığıdır. Burada, zamanın yakınlığı ile karşılaşıldığında, seri şeklinde olan heykel niteliği taşıyan obje, proto-objenin birçok meraklı aşamasında, geleceğe

---

<sup>368</sup> Homi K.Bhabaha, “Elusive Objects:Anish Kapoor’s FissionaryArt”, *Anish Kapoor*, Royal Academy of Art, Londra, 2009, s.31,

<sup>369</sup> Homi K.Bhabaha, a.g.e., s.32

doğru döndükçe Şimdiki anın beklenmedikliği ile karşılaşır ve iki ayrılıŐta, geçmişi canlı tutarak ve günümüzü kayıt altına alarak anı deposunu oluşturur.<sup>370</sup>

Sanatçı için fiziksel olan düŐünseldir. Metafiziksel olan ise onun için bir araç niteliğindedir; merak uyandırıcı “platonik” ahenkli seslerle dolu bir inançtır. Kapoor, Henry Moore ve Barbara Hepworth gibi eski okullar tarafından desteklenen, çevreye bağlılık hakkındaki yirminci yüzyılın İngiliz heykeltıraŐlarının sloganlarından kendini ayrı tutmaktadır.<sup>371</sup> Bu Şekilde sanatçının fikirleri herhangi uygun bir madde içerisinde kendisini bulabilir. Benzer Şekilde karŐıtlarını gizli ve sublime (yüce) bulmak için “modern, mekanik ve görünürde bilimsel” olan ile yanı sıra eczacılık, bilgisayar yazılımı, mühendislik ve diğer alanlardaki yeni buluşları uygulamada çekincesi yoktur. Sanatçının “Ove Arup” Őirketi ile 2002 yılında gerçekteŐirdiđi *Marsyas* heykeli ile gerçekteŐen melezlik (hybridity) ürünün ve onu yapanın özünü oluşturur.

Sanatçının yaklaşık 1987 yıllarında gerçekteŐirdiđi taŐların olağanüstülüğü kendi efasmanında bulunur.<sup>372</sup> Dikey tektaŐ, dik duran kişiyi simgeleyen asırlık manaları içeren birçok anlama gelebilir: sayısız ihtimal içinden Yunan emirlerinin varsayımlı olarak antropomorfik kökenlerinin yanısıra Lot’un karısının tuza dönüşmesini anımsatabilir. Kapoor içinse taşlar, bir mana için değil boşluğun iŐareti olarak kullanılmaktadır. Kazınmış bir göbeğin ortaya çıkan siyah mürekkepli (*Adam*), hafifçe (*Ghost*), gece mavisini (*It’s a Man*, 1989–90), daha çok ışıklandırılmış (*In The Presence of Form III*, 1993’daki Portland Taşı) veya gizemli küre ile parlayan dairesel çukurun yüksekliğine çıkarılmış (1997’nin su mermeri serileri) olabilen oyulmuş bir çekirdektir. Şekil verilmemiş taşlar dini tapınmanın ilk belirtilerini oluşturmuştur. Mekkedeki siyah Meteorik taŐta olduğu gibi hâlâ saygı gösterilmektedir.<sup>373</sup>

Bu taşlar ile Kapoor’un sabit fikirlerinden olan zaman ve mekân anlayışı ile bağlantı kurulabilir. Çalışmasında “jeoloji anlayışını” vurgulamıştır ve onun kireçtaşının tortul tanesinde, mermerinin damarlarında, granitinin ateşli kristallerinde ve su

<sup>370</sup> Homi K.Bhabaha, *Elusive Objects: Anish Kapoor’s Fissionary Art*, s.32

<sup>371</sup> Anfam, a.g.e, 2009, s. 92.

<sup>372</sup> David Anfam, a.g.e., s.100.

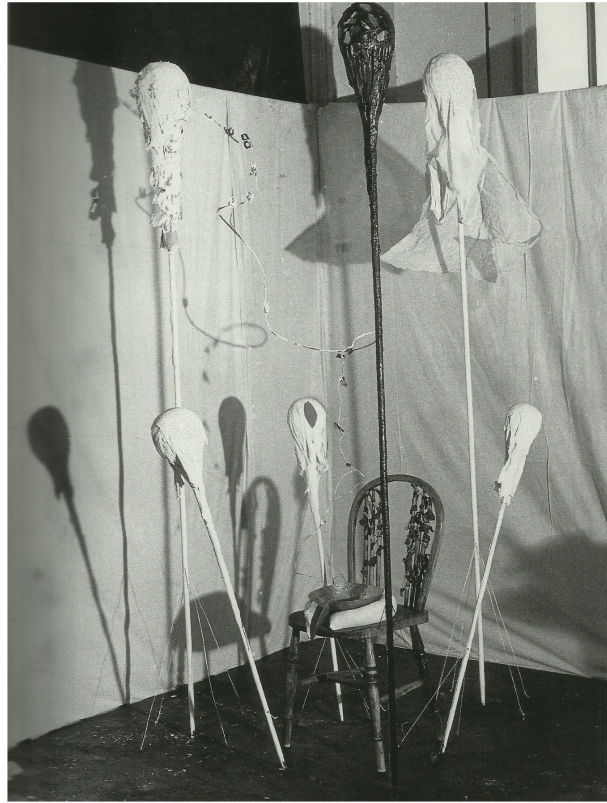
<sup>373</sup> Aynı

mermerinin yarı saydam kireçli şekillerinde çok eski çağları kavrayamadığımız için diğerleri onun taşının insanüstü zaman ölçütüyle iletişim kurduğunu öne sürmektedir.<sup>374</sup>

## 6.2 Anish Kapoor'un Eserlerinin Mekan ve Malzeme Doğrultusunda İrdelenmesi

Çalışmanın bu bölümünde, Anish Kapoor'un mekan ve malzeme doğrultusunda ürettiği eserler, postmodern dönemdeki heykel sanatı içinde konumlandırılması ve sanatçının yaratım sürecinde mekanı ve malzemeyi kullanım felsefesi incelenecektir.

### 6.2.1. Eternal Bonds (Sonsuz Bağlar) (1977)



**Resim 143** Anish Kapoor, Eternal Bonds (Sonsuz Bağlar), 1977, karışık teknik, 305x244x244 cm, Anish Kapoor Stüdyosu/ Londra. (Kaynak: David Anham, *Anish Kapoor*, Phaidon Press Limited, London, New York, 2010, s.15.)

<sup>374</sup> David Anham, a.g.e, s.101.

Anish Kapoor'un ilk eserlerinden biri olan *Eternal Bonds (Sonsuz Bağlar)* adlı eserini sanatçının Londra'da bulunan kendi stüdyosunda gerçekleştirmiştir. Kapoor burada eseri kurgulamak için farklı malzemelerden yararlanmıştır. Bu malzemeler, kumaş, sopa, kağıt, sandalye, ayna, ayna parçaları, metal bir kap, yastık ve perdedir. Sanatçı bu eserde doksan derecelik bir açı meydana getiren ve mekân içinde bir mekân oluşturan bir perde önünde farklı boyutlarda altı tane ucu birer kumaş parçasına sarılı yumruyla biten, yine kumaşla/kâğıtla çevrilmiş sopalar yer almaktadır. Kompozisyon ahşap üzeri kırpık kumaşlarla bağlanmış eski görümlü bir sandalyeyle tamamlanmıştır. Eserde yer alan objeler her ne kadar birbiri ile temas içinde değilse de aynı atmosferde bulunmaları ile mevcudiyetlerini hissettirmekte ve birbirleri ile etkileşim içinde olduklarını göstermektedir. Sanatçının kompozisyonu meydana getirirken özellikle birbiriyle ilişki içinde olan objelerin mevcudiyeti ile ismi arasında bağlantılar vardır. Arkadaki perdenin görevi her bir birim için bir mekân oluşturmaktır ayrıca objelerin gölgelerinin kolayca algılanmasını sağlamakta böylece bize varoluşlarını onaylattıran bir işlev sunmaktadır. Bu gölge oyunları, felsefede Platon'un 'mağara alegorisini'<sup>375</sup> hatırlatır. Sanatçı *Eternal Bonds* ile gölgelerin gerçekliğini izleyiciye sorgular. İzleyicinin gündelik yaşamındaki alışkanlıklarını, algılama biçimini sorgulatarak bir çeşit aydınlanma sürecini başlatmaktadır.

Sanatçı etrafı beyaz kumaşlarla çevrilmiş olan esere, sanki birbirleri ile konuşan objeler havasını vermektedir. Bir telin ucundan renkli kumaşlar sarmakta, kadının vulvasını anımsatan ve etrafında sopalara takılmış toplarla çerçevelenmiş yontulmuş sandalye mevcudiyeti ile izleyicide düşündürücü bir etki bırakmaktadır. İzleyende, fizikseliği düşündüren bir çarpıklık, çatışma aynı zamanda soyutluk, seksüel bir

---

<sup>375</sup> Plato'nun "mağara benzetmesi"ne göre toplumdaki insanlar (düşünürler dışındakiler) bir mağarada kollarından birbirine zincirlerle bağlanmış ve sırtı mağara kapısına dönük oturan esirler gibidirler. Sadece arkalarındaki ışık kaynağının (doğrunun,gerçeğin) yaydığı ışıkla karşılarındaki duvarda oluşan kendi gölgelerini görebilir, bu gölgelere bakarak eğlenir ve hayatlarını böyle geçirirler. Filozoflar ise kendilerini bu zincirlerden kurtararak her ne kadar zor ve acı verici olsa da yüzlerini cesaretle ışığa (gerçeğe) dönerek hayatın gerçek anlamını ve doğruyu görebilen kimselerdir. ancak bu kimselerin mağaraya döndükten sonra gördüklerini diğer insanlara anlatması ve onları inandırması da bir o kadar zor olacaktır, çünkü esaret ve karanlık rahattır, oysa gerçekleri görmek ve ışığa bakmak cesaret ister. Bu benzetme bir yönüyle çok iyimser, bir yönüyle de oldukça karanlık ve kötümserdir. Gerçekten de mağara benzetmesi, Platon'un felsefenin aydınlatma ve özgürleştirme gücüyle ilgili hoş, alabildiğine iyimser bir resimdir. Felsefe bilgiye, derinliğe, kavrayışa götüren soyut düşünmeyi özgürleştirici bir şey olarak tanımlayan Platon, düşünmeye başlayan kişiyi, gündelik deneyime bağlamanın, kabul görmüş kaanatleri benimsemesinin yarattığı zincirleri kıran biri, aydınlanma sürecini de karanlıktan aydınlığa doğru zahmetli bir yolculuklar olarak gösterir. (Kaynak: Ahmet Cevizci, *Felsefe Tarihi*, Say Yayınları, 2009, s. 87-88)

çekim ve adeta düşmanca bir şekilde tehditkâr, rahatsız edici bir izlenim bırakmaktadır.

Kapoor mekanı malzeme olarak kullandığı anlaşılmaktadır, mekanı değerlendirirken malzeme ve kompozisyon analizi yapılmıştır. Sanatçı bu dönemdeki Arte Povera sanatçılarının çalışmalarında kullandıkları gibi atık malzemelerden yararlanmıştır. Zaman içinde bu tip malzeme kullanımı azalır. 1979 yılından 1980'lerin ortasına kadar *1000 Names* adlı seride, 1970'li yılların mekan malzeme anlayışının değiştiğini sanatçının “atık malzeme”den pigment ve biomorfik biçimlere yöneldiğini görürüz.

Eser ve çevresi bir tiyatro sahnesi gibidir. Her ne kadar arkada perdenin uyum içinde yerleştirilmiş olması günlük yaşamımızı çağırırsa da orada bir sandalye olsa da bizde asıl uyandırdığı duygu bire bir iletişim kurmamızı engelleyen bir durumun olduğuna yöneliktir. Ama bunun yanı sıra bize bu eser, kendiyse seyirci arasındaki iletişimin “sonsuz iletişim” olduğu düşüncesini oluşturmaktadır. Sonsuz olmasının bir nedeni, seyirci ile eserin tam bağlantı kuramamasındandır. Seyirciyi duygusal bir rahatsızlığa yönlendirmektedir. Seyirci de hep yaklaşıyor duygusunu vermekte ama hiçbir zaman dokunamamaktadır.

Yapıt, Eva Hesse'nin<sup>376</sup> ilk eserlerini ya da Louis Bourgeois'nın<sup>377</sup> 1940'lardaki işlerini veya Paul Trek'i eserin kapladığı alanı algılamaya çalışan bir duyguyu anımsatmaktadır. Ancak kimi objelerin güzelliğinin yanı sıra kimilerinin bizi iten tarafları vardır, bunlar bir çatışmaya neden olmaktadır. Eserde herkes için göze hoş

---

<sup>376</sup> Eva Hesse Alman asıllı Amerikalı bir heykeltıraştır. Josef Albers'ten eğitim almıştır. Çalışmalarında balmumu, lateks, plastik gibi malzemeler kullanmıştır. Bunun yanı sıra 1965 yılında yün ipliklerden yararlanarak oluşturduğu “Tomorrow Apples” adlı çalışmasıyla da tanınmaktadır. Özellikle 1970'den sonraki çalışmalarında renk hemen hemen hiç kullanmamıştır. Postminimalist akımın öncülerinden sayılmaktadır. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. <http://www.evahesse.com/> (07.03.2012)

<sup>377</sup> Louis Bourgeois, aslında matematik ve geometri alanında eğitim almıştır. Aldığı bu eğitim sonraları onun yaşamına “kübist” çizimler olarak yansımıştır. Louise Bourgeois, 60 yıldan fazla uğraştığı sanat yaşamında önceliği kendi tanıklıklarına vermiştir. 1930'larda resimle başladığı sanatı gerçeküstücü izler taşımaktadır. Yapıtlarına sürekli yansıyan hüznün olgusundan kurtulmaya çalışmasının yanında, aldığı matematik eğitiminin de etkisiyle 1947 sonrasında ilk heykel çalışmalarından sonar varoluşçu düşüncüyü benimsediğini açıklamıştır. Konuyla ilgili detaylı bilgi için bkz. <http://sosyalbilimler.cukurova.edu.tr/dergi/dosyalar/2008.17.3.527.pdf> (08.03.2012)

gelenlerin birbiri ile çarpışmasını ve uyumunu görürüz. Bu değişen formların kendilerini bulma çabasının yarattığı gerilimi hissediyoruz.<sup>378</sup>

### 6.2.2 1000 Names Series (1000 İsim Serisi) (1979-1980)



**Resim 144** Anish Kapoor, 1000 Names (1000 İsim), 1979-1980, ahşap, alçı taşı, ve pigment, çeşitli ebatlarda, enstalasyon görseli, (Kaynak. David Anfam. *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Baskı), s.29.)

Anish Kapoor 1979–1980 yılları arasında gerçekleştirdiği *1000 Names(1000 İsim)* adlı yapıtları bir seriden oluşan ve farklı mekanlarda sergilediği eserlerden oluşmaktadır. Burada mekânsal farklılık denemeleri kendisinin mekana kattığı anlam ve tam zıttı mekanın objeye kattığı etkileşimin farkındalığı sonucu farklı anlatımlar gerçekleşmiştir.

Sanatçı üç haftalığına gittiği Hindistan ziyaretinde Haridward'ta bir tapındaki törenin parçası olarak kullanılan işlenmemiş toz pigment parçalarına rastlar ve *bu boyalardan bir obje çıkarabileceği* düşüncesiyle hareket eder. İngiltere'ye döner dönmez hiç kimsenin heykeltçilikte kullanmadığı ilk toz pigment parçalarını gerçekleştirir. Bu serilere *1000 Names* başlığını verir. Toz pigmentler sanatçı için

<sup>378</sup>Rainer Crone ve Alexandra von Stosch, *Anish Kapoor*, Prestel, Munich, 2008, s. 23.

önemlidir ama esas önemli olan tek olan formlar, estetik buluş ve modüler resmi dildir. Kapoor'un artistik diline farklı bir yön veren bu çalışmalarında renkleri ve formları bir gereç olarak kullanan sanatçı, onları kendi içinde çoğaltarak ve oluşturarak yeni formları meydana getirmiştir. Bu noktada mekan gibi renkleri de birer malzeme olarak kullandığını söyleyebiliriz. Yüzeyleri oyarak boşlukları oluşturur ve kütesellik duygusunu siyah-beyaz renklerle işbirliği yaparak toz boyayı elle tutulur sert bir nesne haline dönüştürür. Bunu yaparken de basitlik içinde büyük bir karmaşa yaratmıştır.

Anish Kapoor'un 1000 Names adlı sergisi, belirli bir kültürel anların yeniden canlandırılmasından olmuştur. Seyahati esnasında tüm Hindistan'a yayılan basit yol kenarı mabetlerindeki kutsallığın köklerini keşfettiği bu mabetler aslında ilahi simgeleri, çoğunlukla da Tanrıçaları kırmızı ile boyayan okuma yazma bilmeyen milyonların dua alanıdır. Bu süreçte, Kapoor, *1000 Names* serisine dâhil olan ham pigmentin dokunaklı etkisi ile ilgilenerken, biçimsel olarak en yenilikçi en çağrışımcı serisini gerçekleştirmiştir. Toz haline getirilmiş pigment ve sergi alanının tabanına yayılan koyu kan kırmızı, sarı aşı boyası ve kobalt mavisi boyaları şaşırtıcı bir şekilde kullanmaktadır. Sergi alanının düzenlenmesi, figürün zeminindeki ayrımı, izleyicinin algısıyla yön değiştiren kurulumun odağını yok ederek heykel ve mimari arasındaki ayrımın izlerini silmektedir.



**Resim 145** Jantar Mantar, Jaipur, Hindistan. (Kaynak: Nicholas Baume, *Anish Kapoor, Past, Present, Future*, Institute of Contemporary Art, Boston, 2008, s. 33)

**Resim 146** Anish Kapoor, 1000 Names (1000 İsim), 1979-1980, ahşap, alçı taşı, ve pigment, çeşitli ebatlarda, enstalasyon detayı. Sanatçının Stüdyosu, Londra. (Kaynak: Nicholas Baume, *Anish Kapoor, Past, Present, Future*, Institute of Contemporary Art, Boston, 2008, s. 58-59)

Sanatçı, Jantar Mantar olarak adlandırılan kuzey Hindistan'daki 18. Yüzyıl gözlem evlerinin mekânsal düzenlenmesinden etkilenerek, *1000 Names (1000 İsim)* serisini geliştirmiştir. Bu gözlem evlerinden esinlenerek, astrolojik kavram ve biçimleri, gökyüzünden yeryüzüne geometrik biçimleri kullanarak soyutlamaktadır. Budist stupası, Mezopotamya ziguratı, Aztek piramitlerine ve Samarra'daki camilere de göndermeler içerir...<sup>379</sup>

1000 Names serisinde duvara monte edilmiş, kırmızı üç boyutlu eser detayını, sanatçı kendi sözleri ile çok sayıda göğüse sahip Efesli Diana'ya benzetmektedir. Ayrıca bu seri, Visvarupa; Hintli ressamların zihnini uzun süre meşgul eden Bhagavad Gita'nın yüce Tanrısı Vişnu'nun bin tane ismi olduğu efsanesini anımsatmaktadır.<sup>380</sup>

<sup>379</sup>Nicholas Baume, *Anish Kapoor Past, present, future*, Institute of Contemporary Art, Boston, 2008, s.111-112

<sup>380</sup>Nicholas Baume, aynı.





**Resim 147** Efesli Diana, Arkeoloji Müzesi, Selçuk, Türkiye. (Kaynak. Nicholas Baume, *Anish Kapoor, Past, Present, Future*, Institute of Contemporary Art, Boston, 2008, s. 43)



**Resim 148** Anish Kapoor, 1000 Names (1000 İsim), 1982, detay görseli, ahşap, alçı taşı, ve pigment, çeşitli ebatlarda, Anish Kapoor'un stüdyosu, Londra (Kaynak. Nicholas Baume, *Anish Kapoor, Past, Present, Future*, Institute of Contemporary Art, Boston, 2008, s. 42).

Fakat daha farklı konulara da gönderme yapmaktadır. Sanatçıya göre başlıklar çok önemlidir. Duchamp başlığın, çalışmanın en önemli parçası olduğunu söylediğinde son derece haklıdır. Çünkü birinin soyut sanat yapıp onu hayata katması önemlidir; başka bölünmeler de meydana gelir. Dil ile renk arasındaki kötü şöhretli ara yüzdür. Örneğin kırmızıyı anlamadan onu nasıl tarif edebiliriz.

*“Bazı kuramcılar bile dilin ürünü olarak görürken, rengi tanımlamak için kültürlerin sahip olduğu ya da olmadığı sayısız kelimelerin tartışmasıyla bu literature doludur. Diğer bir sonuç ise nesnelere mevcudiyete isimlendirme, yaratım eylemindeki kelimeleri ve Logoların İncil’deki önemi ve paralel rolü yerine getiren eski Mısır tanrısı Ptah tarafından örneklenen Yahudi-Hristiyan efsanevi bir eğilimdir. Son olarak da dil ve sanat arasındaki denklem, Kapoor’un özellikle Barnett Newman olmak üzere Soyut Ekspresyonizm ile olan seminal bağlantısına dikkat çeker.”<sup>381</sup>*

<sup>381</sup> David Anfam, 2009, s.96.

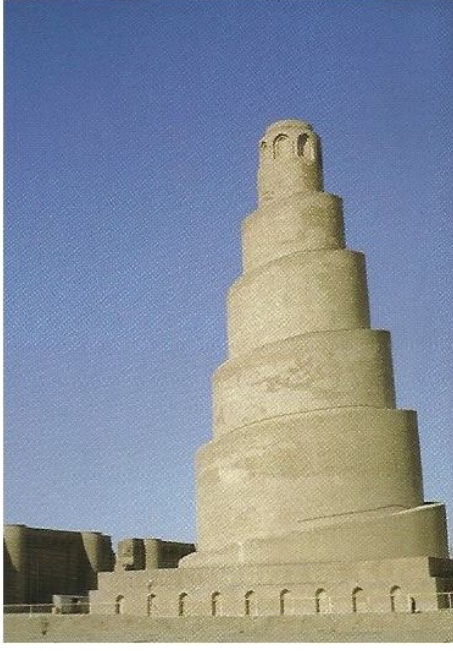
Sanatçı Newman'dan birçok kez söz etmiş ve onun resmin olabileceği bir yeri tespit ettiğini ve onun bu yeri zamanın öylece durduğu bir yer yapacağını belirtmiştir.<sup>382</sup> *1000 Names* sanatçının yerleştirmenin tespit edildiği ilk eserlerindedir. Parçaları oraya buraya dağıtarak Kapoor tüm sunuşu 'isimlerin'/nesnelerin bağlantı noktaları olarak cisimleştiği harekete geçirilmiş bir sürekliliğine dönüştürmektedir.

Sanatçının tek bir materyali, tek bir formu yoktur. Hint geçmişinden gelen inançları ile hem birlikteliği hem çeşitliliği simgelemek adına bir sürü çeşit seriyi tek bir isim altında toplayarak *1000 Names* serisini yaratan sanatçı, hem fiziki dünyayı hem de ruhani dünyanın inançlarını, köklerini sorgulamaktadır. Kırmızı huni her ne kadar insanda cinsel çağrışımlar yapsa da aynı zamanda Irak'taki Samarra Camisi'ni de çağrıştırmaktadır.<sup>383</sup>

---

<sup>382</sup> David Anfam, 2009, s. 96.

<sup>383</sup> Nicohlas Baume, *Anish Kapoor, Past, Present, Future*, MIT Press, Boston 2008, s.33.



**Resim 149** Minare, Büyük Cami, Samara, Irak (Kaynak: Nicolas Baume Anish Kapoor, Past, Present, Future, MIT Press, 2008, s. 22).



**Resim 150** Anish Kapoor, 1000 Names (1000 İsim), 1979–1980, ahşap, alçı taşı, ve pigment, çeşitli ebatlarda, Anish Kapoor’un stüdyosu, Londra (Kaynak: Nicolas Baume Anish Kapoor, Past, Present, Future, MIT Press, 2008, s. 60)

“Her şey kendini açıklar, dış kabuğun vasıtası ile iç oluşumunu ve görüntüsü ile böylelikle kendi kendinin sembolü”<sup>384</sup> olarak ifade eden Schegel’in sözlerine Kapoor şöyle bir açıklama getirir:

“Aslında iki tane önemli fikir var bunun içerisinde: Birincisi, bir objenin dışı onun tenidir. Bu dış görüntü daha derinliği göstermez.[...] Pigmentlerden oluşan heykellerimi ilk yaptığım zaman ‘Bunlar gerçekten pigment mi? Gerçekten her şey buraya kadar mı?’ Sanat her şeyden önce objenin iki yönünün fikridir. Yani pigment olmuş olmamış önemli değil. Esas konu dışı, yani teni içerisinde ifade ediyor. Ben bu konuda daha da ileri gideceğim ve objenin içinin dış kabuğu ile anlaşılacağını söyleyeceğim.”<sup>385</sup>

<sup>384</sup> Crone and Stosch, 2008:31.

<sup>385</sup> Crone and Stosch, 2008:32.

Anish Kapoor, sanatçının kişiliğini ortaya koymaktan kaçınan bir tavır sergilemeyi amaçlamıştır. Sanatçı sıradan nesnelerin ötesine geçmeyi arzularak, nesnenin kendi varlığının ötesine geçerek anlamları yansıtabilmek için, çalışmasında bir madde dönüşümünü başarmıştır.

### 6.2.3 Part of the Red (Kırmızının Parçası) (1981)



**Resim 151** Anish Kapoor, Part Of The Red (Kırmızının Parçası), 1981, Karışık Malzeme ve pigment, farklı boyutlarda, Rijksmuseum Kroller-Müller, Otterlo. (Kaynak. David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon Yayınları, London, 2010, s.41.)

*Part of The Red* adlı çalışmasında heykeltıraş Anish Kapoor'un Hollanda'daki Otterlo kentinde bulunan Kröller-Müller müzesinde bulunan bir mekanda sergilenmiştir. Sanatçı toz pigment ve karışık malzemeden oluşan eserinde, yalınlığı vurgulamak için mekanın sade kalmasına önem göstererek alanı duvardan tavana beyaz bırakmıştır. Böylece eserin de ön plana çıkmasını sağlamıştır. Mekan içinde farklı geometrik ve biomorfik formlardan oluşan yapıt toz pigmentle kaplanan mavi ve sarıdan oluşan kademeli küpe yakın formula, mavi üzeri kabartılı form, mavi yassı içine oyuk form ve kırmızı bademimsi formdan oluşmaktadır. Burada kullanılan toz pigment, mekan yüzeyinde, eser kütlelerinin sınırlarının dışında kullanılarak, eser ve mekan arasında bir devamlılık oluşturulmuş ve ilişki kurulmuştur.

Sanatçının bu eseri, temel geometrik formlara çeşitli öğeler ekleyerek ana renklerin kullanımıyla toz pigment malzemenin, formların yüzeyinde ve mekanda kullanımı ile gerçekleştiği elementlerden oluşmaktadır. Mekanın beyaz olmasından dolayı eserlerin izleyicide bıraktığı etki çarpıcıdır. Biomorfik şekillerin, bilinen geometrik formların oynaşması ile mekânı, çok canlı en derin zemin duygularını ifade eden çok parlak kırmızı ve koyu maviler üzerinde kullanmıştır.

Kapoor bu çalışmasında renk çemberinde bulunan üç renk olan kırmızı, mavi ve sarıyı kullanması ile renklerin kökenini ve temeline değinerek ana renklerin karışımından meydana gelen turuncu, yeşil ve morun aksine ne kadar etkili olduğunu kanıtlamak istemiştir. Ayrıca tinselliğe ulaşmada saf bir çalışma ve evrenselliğin savunucusu olarak formları ve renkleri basite indirgeyen sanatçı, Maleviç gibi sanatı yüce amaçları olan ve salt gerçeğin aranması alanı olarak görmesi ile paralellikler taşımaktadır.

Sanatçı ana renkleri kullanması ile başlı başına bir olguyu ve saflığı vurgulamıştır; böylelikle izleyenin bakış açısında bir basitlik sağlayarak düşünceleri düzene koyup dünyayı daha kolay algılamayı sağlamıştır. Metafizikle bağlantılı sorulara bir yanıt bulma umudu ile gereksiz bilgiler uzaklaştırılıp varoluşun sorusu üzerine yoğunlaşmıştır. Kırmızı element kapladığı alan ile diğer formlara göre daha az yer kaplasa da izleyicide daha düşündürücü bir etki yaratmaktadır.

Çalışmada beş geometrik formun yerden yükselmesi sanki açmakta olan bir çiçeğin dökülen polenlerini ve böylece ham boyaların ana kaynaktan dökülmelerini düşündürmektedir. Düzenleme büyüklük olarak birbirinden farklı boyutlarda olsa da insan vücuduna kıyasla aynı boyutlarda görülmektedir;

Bu objelerin yerleşimi bize organik oluşumu, yaratıcısının düzensizliğini çağrıştırıyor. Eserlerin içinde dolaşıldığında düzensizliğin içinde bir içsel denge oluşuyor, her bir bağımsız objenin birbiri ile bağlantısı gözlemleniyor. Eserin hangi noktasından bakıldığına göre izleyicideki etkisi ve görüntüsü değişkenlik gösterir.<sup>386</sup>

---

<sup>386</sup>Rainer Crone and Alexandra Von Stosch, *Anish Kapoor*, Prestel Yay., 2008, s.25.

Kırmızı kavisli, eliptik obje her ne kadar ortada yer almasa da izleyicinin odak noktasını teşkil etmektedir. Parlak kırmızı rengi ile kırmızı, sarı ve mavi oluşuma göre kompozisyonda daha etkili bir izlenim bırakmaktadır. Büyük yuvarlağın yanında yer alması etkisini güçlendirir her an değişebilir bir duygu yaratır ve özgür bir şeymiş hissiyatı ile onu önemli bir noktaya getirir. Eserde yer alan formlardaki zıtlıklara rağmen bir uyumdan söz edilebilir, bu uyum kırmızı heykelin yuvarlaklığı, kavisli ile bütünlük arz etmektedir. Yerleştirme tek bir etki bırakmak için seçilmemiş; herhangi bir etki için seçilmemiş yeri, daha çok yuvarlaklığı ve oluşu sorgulamıştır. Formların birbirini tekrar eden uyumlu şekilde yerleşmiş olmasından çok, izleyen her bir heykelin nasıl konumlandırıldığı veya formdan öte bütünlüğü önemlidir, bunun sonucu olarak da insanda yücelik duygusu oluşturmakta ve kendinize göre yorumlamayı doğurmaktadır.

Sublime'in (ulviyetin) algılanmasında ışık ve karanlık, renklerin oluşturduğu etkiden daha güçlüdür. Nasıl ki ışık rengin algılanmasında; karanlık da sonsuzluğun şekillenmesinde etkili ise birbirine çarpışan, insanı şaşkırtan bir şekilde ilişki kurmaktadır. Burke bu anlayışa şöyle bir yorum getirmiştir: "*Her ne kadar karanlık ulviyetle (sublime)'le bağlantılı olsa da salt ışık çok alışıl gelmiş bir güçlü etki yaratmakta ve güçlü etki olmadan ulviyet olmaz.*"<sup>387</sup> Renk ulviyetin kazandırılmasında önemli bir rol oynasa da, duvardaki beyaz renk izleyici tarafından her ne kadar fazla değer taşıyorsa da, Kapoor beyazın ne kadar etkili bir renk olduğunun bilincindedir ve ana renkleri kullanarak izleyicinin algısında öne çıkması için beyazı kullanmaktadır. Kırmızı ve sarı renk, her ne kadar maviye oranla daha az yer tutsa da gözde eşit etki bırakmaktadırlar. İnsanın zihninde bu renklerin etkisini ön plana alsak da bunun ulviyete geçişi sağlayan veri olduğunu gözlemlemekteyiz.

Kapoor'un eserlerinde bulunan çok anlamlılığı, burada kullandığı objelerle de ilintilidir: örneğin, mavi üzeri girintili top, İ.Ö: 3000 yıllarında gerçekleştirilmiş olan Eflatun<sup>388</sup> felsefesine ait taşa yontulmuş katı cisimler ile ilişkilendirilebilir:

---

<sup>387</sup>Rainer Crone and Alexandra Von Stosch, a.g.e, s.26.

<sup>388</sup> Eflatun'un felsefesini, beş önemli kuram içerisinde toplamak mümkündür. Bunlar, "bilgi", "idealar", "ruhun ölümsüzlüğü", "evrendoğum" (Cosmogonie, Cosmogony - Evren'in oluşumunu inceleyen bilim dalı) ve "devlet" ile ilgili kuramlarıdır. Eflatun, bütün yaşamı boyunca hocası Sokrates'den edindiği ilham ile gerçek bir ahlakçı olarak kalmış, tüm bu kuramları, etik ağırlıklı görüşlerle irdeleyerek geliştirmiştir. Sokrates ve Eflatun'a göre felsefenin ana ereği, insanın mutluluğu ve yetkin yaşamının sağlanmasıdır. Yetkin bir yaşam, ancak erdemli bir hayat sürmekle elde

Matematiksel objeler inatçıdır: Biçimleri, üstlerine uygulanan kuvvetlerce şekillendirilmiş gibidir ve etraflarının biçimlendirilmesine de yardımcı olurlar. Dünyanın kendisinin de sayılardan ve geometriden meydana gelmiş olabileceği düşüncesiyle, evrenin temel yapı bloklarının matematiksel bir sıra izlemeleri gerektiği düşünülmüştür. Eflatun felsefesi, her köşesi aynı ölçüde ve şekilde olan beş mükemmel katı cismin, dünyanın yapılmış olduğu beş elementi temsil ettiği iddiasıyla özdeşleştirilmektedir. Bu bağlamda da piknik topların matematiksel bir doğa anlayışına sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bu izlek Anish Kapoor'un 1980'lerde kullandığı mekan ve malzeme anlayışında da görülür.<sup>389</sup>

İyi belgelenmiş İskoç arkeoloji sitelerinden alınmış bu granit formlar, Eflatun felsefesine dayanan katı cisimleri temsil ederler, yaklaşık beş bin yaşındadırlar. Yani Eflatun'un iki katı kadar yaşlıdırlar. Bir yuvarlaklığın üzerine noktaları pozisyonlayıp yontmak entelektüel bir kıvraklık gerektirmektedir, işte bu iki beceri insan beyninin zaferini göstermektedir.

*“Bu ‘piktik toplar’, olağanüstü güzellikte matematiksel yapımlardır. Ama acaba dünyanın üzerine bir insan projeksiyonu mudurlar, yoksa o dünyanın artıklarından temizlenmiş halinin sonuçlarını mı yansıtırlar? Dünyamızı, içerdiklerini indirgemez yapı blokları halinde görmektense, bu gibi formların dünyaya verdikleri çok çeşitliliği ve sahip olduğu sıvı biçimleri bir düşünün. Yirmi birinci yüzyılda, bilgisayarın giderek artan gücü matematiksel güzelliğin algılamalarına yol gösterip yeniden biçimlendirdikçe, bu atomic görüş yerini karmaşık teorilere bırakmaya başladı. Nobel ödüllü fizikçi Frank Wilczek, ‘Var olmanın Hafifliği: Kütle, Hava ve Kuvvetlerin Birleşmesi’ adlı kitabında şöyle yazar: ‘Uzaklarda, düzensiz bulut kümeleri arasında, gerçeği oluşturan elementlerin artıklarını attıkları matematiksel bir Cennet görebiliriz. Her gün gördüklerimizdeki çarpıtmaları düzelterek zihinlerimizde, bunların aslında ne*

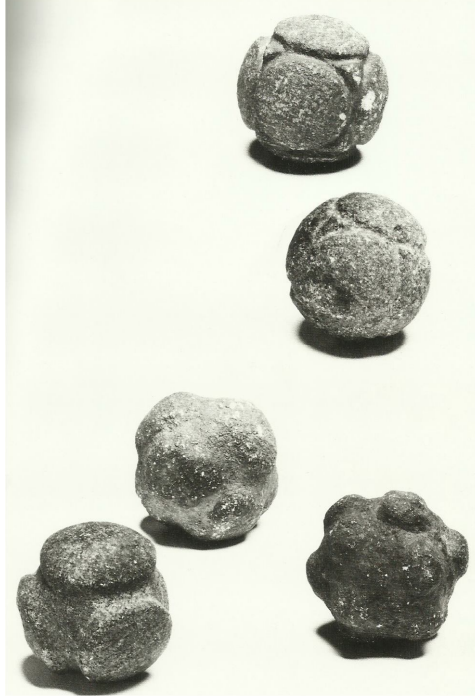
---

edilebilir. Erdemin temeli “bilgi”, özü “idealar kavramı”, gerekçesi “evrendoğum”, güvencesi “ölümsüzlük”, yaşamsal sığınağı “devlet”tir. Konuyla ilgili detaylı bilgi için bkz. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Eflatun> (09.03.2012)

<sup>389</sup>Adam Love, Michael Perry, Piers Wardeble, *Anish Kapoor: Greyman Cries, Shaman Dies; Billowing Smoke, Beauty Evoked*, Turner, 2009, s.180



*olabileceğine dair bir görüntü yaratırız: Saf ve ideal; simetrik, eşit ve mükemmel.*"<sup>390</sup>



**Resim 152** Piktik Toplar, Taşa yontulmuş Eflatun felsefesine dayanan katı cisimler, (Kaynak. Adam Love, Michael Perry, Piers Wardeble,, Simon Schaffer, *Anish Kapoor*, Turner Yayınları, 2009, s.181.

---

<sup>390</sup> Adam Love, Michael Perry, Piers Wardeble, *Greyman Cries, Shaman Dies; Billowing Smoke, Beauty Evoked, Anish Kapoor*, Published by Turner, 2009, s.180.



#### 6.2.4 Mother as Mountain (Bir Dağ Olarak Anne) (1985)



**Resim 153** Anish Kapoor, Mother as Mountain (Bir Dağ Olarak Anne), 1985, tahta, pigment, alçıtaşı, 140x275x105 cm. Anish Kapoor'un Stüdyosu, Londra (Walker Art Center, Minneapolis Koleksiyonu) (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, Londra, 2009 s.54)

Anish Kapoor Londra'da kendi stüdyosunda 1985 yılında gerçekleştirdiği eserinde mekanın tabanının yaşanmışlık hissini vermesine yıpranmasının taban renklerinde üst üste boyanın kullanılmasından dolayı belirgin bir doku oluşmuştur. Asıl dikkati çeken; eserin, eskiz aşamalarının olduğu farklı çizimlerden oluşan duvarın önünde konumlandırılmasıdır. Mekandaki eser, kırmızı toz pigmentten oluşan sivri piramidal ve aynı zamanda bir dağ biçimini anımsatan, iki delikli strüktürel bir yapıdır.

Sanatçı duvardaki çizimlerle eserin gerçekleştirildiği evre ve son hali ile göstererek bir başka deyişle şimdi ve burada kavramlarına dikkat çekmek istemiştir. Bu kavramlar zamanda anı hem zihinsel olarak hem de mekân olarak anımsatmaktadır.

*“Zaman tek bir gerçekliğe sahiptir: anın gerçekliğine. Başka deyişle, zaman iki boşluk arasında asılı, anın üstünde toplanmış bir gerçekliktir[...]Eksiksiz bir anı oluşturmak için birçok anın anısı gerekir.”*<sup>391</sup> Duvarda heykelin çizim aşamasının gösterilmesi ile birkaç anın, anısı izleyene gösterilir. Eseri meydana getirirken sanatçının yaşadığı belirsizliklerle arzu edilen amaca ulaşılan kadarki yaşanan süreci belirtmek ister. Geçmişteki birçok anlar ortada bulunan heykelle bir biçime ulaşmıştır. Tamamlanmamışlık modern sanat eserlerinin birçoğunda mevcut olan bir olgudur ve sanatçının eserlerinde de görülür. Kapoor bu anlayışına şöyle bir yorum getirmiştir: *“Benim yapıtlarım çok kapsamlı olduğu için tamamlanmamıştır. Yapıtlarım onu izleyen kişi tarafından tamamlanır. Bu ilişki yapıtı tamamlar.”*<sup>392</sup>

Heykelin ana tabanı yuvarlak tabanlı piramit şeklindedir ve kademeli olarak yukarıya yükselen basamakları, iki değişik büyüklükte olan göz şeklindeki oyuklar bozmaktadır.

*Odak noktası olarak vurgulanmak istenen bu oyuklar aslında gözyaşı şekilli delik vajinaya benzer. Kapoor’un yapıtlarının çoğu yaratıcılığın evrensel simgesi ve erotik zevklerin merkezi olarak kadın bedeniyle ilintilidir. Heykelin üzerindeki oyuklar ve boşluklar bilinçdışının keşfetme arzusunu uyandırarak insan bedeninin içini anımsatır.*<sup>393</sup>

Sanatçı Doğu ve Batı kültüründen etkilenmiş, sade ve soyut biçimleri kullanarak güçlü ruhsal ve fiziksel ifadeler ortaya koymuştur.

Kapoor birçok eserinde kadın vücudundan esinlenir ama bu anlatım vücudun doğrudan anlatımı değil, kadın vücudunda bulunan vajina ve dölyatağını anımsatan biçimlerle ilişkilendirilmektedir. Bunun yanı sıra dişinin karşıtı olan erkeği yani penisi, eril olanı anımsatan dikeylikle organik-geometrik strüktürde sunmaktadır. Kapoor’un bu eserinde dikey üçgen form eril olana, formun üzerindeki delik ise dişil olanı anımsatmaktadır. Dişilliğin ön planda tutulması Hint kültüründe kadının

---

<sup>391</sup>Gaston Bachelard, *Anın Sezgisinden Seçmeler*, Çeviri: A. Tümertekin, Cogito, sayı: 11, YKY Yayınları, İstanbul 1977, s. 60.

<sup>392</sup> Marshall, 2004, s.15.

<sup>393</sup>Barnes R., Coomer M. ve Diğerleri, *The 20th Century Art Book*, Phaidon Press, Londra 1996, s. 228.

önermesinden kaynaklanmaktadır. Hint kültüründe dişi “*Onsuz uyusuk hatta ölü olarak kabul edilen erkeksel potansiyeli tahrik eden, harekete geçiren güç.*”<sup>394</sup> olarak tanımlanmaktadır. Dişinin içine erekte halde giren erkek, solmuş halde çıkar ve bu anlayış yaşam ve ölümlerle bağdaştırılmaktadır, dişi tüm meydana gelişlerin kaynağı olarak görülür.

Kapoor’un kullandığı dağ farklı anlamları barındırmaktadır. Dağın koruyucu ve bir araya getirici bir manası da mevcuttur. Genel olarak dağ bedeni, mağara ise vajinayı çağırıştır. Dağın temsil ettiği beden ayrıca çift anlamlıdır. Kadın ve toprak aynı zamanda Hint kültüründe de mevcut simgelerdendir. Kadının doğurganlığı ile toprağın gıda üretimini sağlaması ile insanı beslemesi paralellik gösterir ve bereketi simgeler. Kadın toprak benzeşmesi tüm kültürlerde kullanılmıştır: Hint Kültüründe de resim ve heykel sanatında kadının vajinasından çocuk yerine bitkinin çıkması ile kadının ve toprağın birlikte kullanılması her ikisine de güç ve kutsallığı kazandırmaktadır. İslamiyet’te de kadın-tarla benzetmesi mevcuttur ve ataerki düşünceci cinsiyet ayırımından dolayı gerçekleşmektedir.<sup>395</sup>

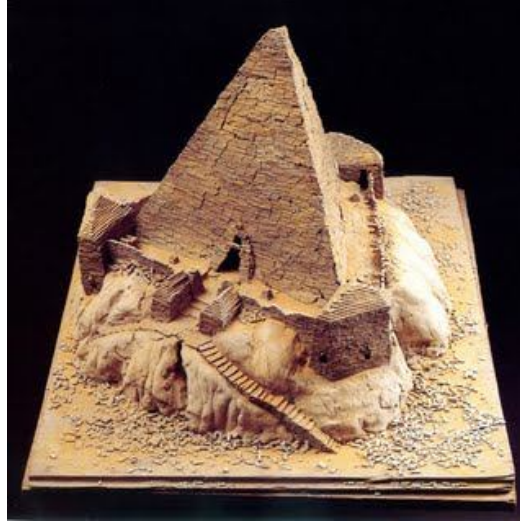
Sanatçının gelişiminde 1960’ların sonu ve devamında kalan Arazi sanatı, dünyevi işler ve ilişkili eğilimlerden gelen kıpırtılı etki önemlidir. 1980’ler ve 1990’ların başındaki çizimlerde Kapoor; mağaralar, dağlar, delikler ve vajinal çatlaklar betimlemiştir. Bunun gibi bir alan aynı zamanda esrarengiz, küçücük ve bedensel peyzajları Kapoor’un 1994–1995’teki büyük dağlarını önceden haber veren meşhur Amerikalı heykeltıraş Charles Simonds tarafından da işlenmiştir.

Daha felsefi bir açıdan bakıldığında, gerçek anlamda 1994–1995 heykellerindeki kayalıklarda ve *As If To Celebrate I Discovered a Mountain Blooming with Red Flowers* eserinde, Kapoor’un dağlarla olan ilişkisi onun animistik mekân kavramını ortaya koymuştur.

---

<sup>394</sup>Jeremy Lewison, *Anish Kapoor: Drawings*, Tate Gallery, London, Sergi Katoloğu, 1990, s:11.

<sup>395</sup>Gaston Bachelard, *Anın Sezgisinden Seçmeler*, Çev: A.Tümertekin, Cogito, sayı: 11, YKY Yayınları, İstanbul 1977, s. 63.



**Resim 154** Charles Simonds, Pyramid, 1972, karışık teknik. (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Baskı), s. 102.

Eserin kırmızı pigmentle kaplı olması, tek bir rengin seçiminin nedeni olarak sanatçının psikolojik etkinin vurgulu olarak verilme arzusundan kaynaklanabilir. Tarih boyunca kırmızı farklı şeyleri ifade etmekte idi. Rönesans Avrupa'sında zenginliği, gücü sembolize etmekte idi; dini resimlerde ise değerli kişiler genellikle kırmızı kıyafetler içinde olurlardı. Kırmızının farklı anlamları İbraniceden çoğalmıştır ve “Adam” İbranice de kırmızı demektir. Savaş ve erotik aşkı da simgeleyen kırmızı ihanet ve utanç verici bir hareketin sonunda yüz kızarmasını da çağrıştırabilir. Roma kültüründe ve doğu kültürlerinde de mistik manalar bulundurmaktadır. Kırmızı kurdele örneğinin nazara iyi geldiği düşünülür; Türk kültüründe altınlara takılır. Kırmızı kumaşın sağlığa iyi geldiğine inanılmaktadır, bu nedenle loğusaya kırmızı kurdele takılır.<sup>396</sup>

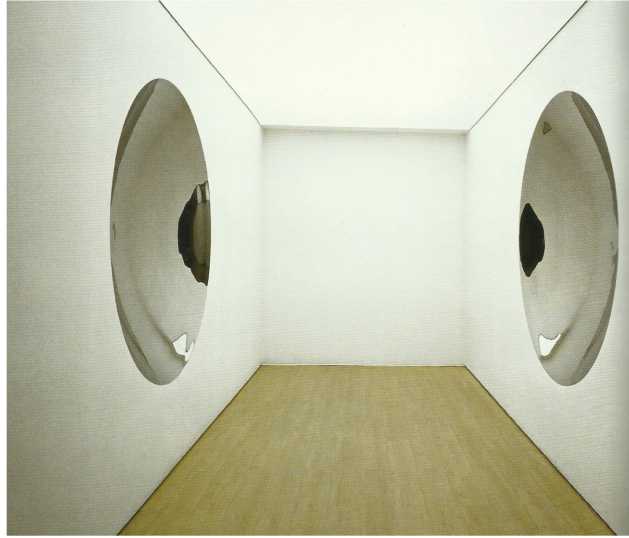
Kırmızı hem Doğu'da hem de Batı'da güç ve servet simgesini çağrıştıran bir renk kabul edildiği için halının da aynı çağrışımı yaptığı düşünülmüştür ve kırmızı halı serme geleneğinin oluşmasına neden olmuştur. Eski Ahitte Kırmızı renk günahın rengi olarak da bilinirdi; bazı fahişelere kırmızı eşarp takılırdı; Yahudilere ve toplumdan dışlananlara neden eşarp takıldığına böylelikle açıklık getirilebilir.

<sup>396</sup>Gaston Bachelard, *Anın Sezgisinden Seçmeler*, Çeviri: A. Tümertekin, Cogito, sayı: 11, YKY Yayınları, İstanbul 1977, s. 63.

Kırmızı rengin bu denli farklı anlamlarda kullanıldığı bir dünyada Kapoor'un çalışmasında kırmızı rengin hangi manada kullanıldığı yoruma açıktır, psikolojik boyutunun yanı sıra mistik yanı da mevcuttur.

Sanatçının "*Mother as Mountain*" (*Bir Dağ Olarak Anne*) adlı eserinde mekâna yerleştirilen eser, kalın bir kırmızı boya katmanı ile köşeli kenarlar oluşturacak biçimde tahtaya iliştirilmiş ve orta yerinde yer alan biçimin devamı olarak tahta zemine serpiştirilmiş pigment boya sayesinde mekânı da çalışmaya katmıştır. Duvarda bulunan çizimler eserin tasarlanma evresinin eskizlerinden oluştuğunu ve yapım aşamalarını göstermektedir. Hem geleneksel hem de yeni malzemenin bir arada kullanıldığı bir yapıt olmasının yanı sıra resim, heykel ve mekânın da kullanımıyla disiplinler arası bir iletişimi sergilemektedir. Kapoor: "*Ben heykeltıraş olan bir ressamım*"<sup>397</sup> sözleriyle de bu düşüncesini yansıtır.

#### 6.2.5 Double Mirror (Çift Ayna)(1988)



**Resim 155** Anish Kapoor, Double Mirror (Çift Ayna), 1998, paslanmaz çelik, 2 parça, 200x200x50 cm. Cultural Banco do Brasil; Rio de Janeiro (Koleksiyon: Corado Holdings Limited; Monaco) (Kaynak. David Anham, Anish Kapoor, Phaidon Yayınevi, Londra, 2009, s.250).

<sup>397</sup> Diane Marshall, *The liminal mythology of Anish Kapoor*, University of Missouri-Kansas city, 2004, s.24.

Sanatçının Brezilya’da Rio de Janerio’da Cultural banço do Brasil de sergilediği eseri karşılıklı iki adet yuvarlak iç bükeyden oluşan paslanmaz çelik 200x200x50 cm boyutlarında olan eserlerin dikdörtgen dar bir mekanda karşılıklı olarak konumlandırılmasından oluşmaktadır. İki içbükey yuvarlak formun paslanmaz çeliğin karşı karşıya dar bir mekanda konumlandırılmasından meydana gelen kompozisyonda, mekanın sert köşeli duvarlarından oluşan ortamında, gerek eserlerin yuvarlak formundan dolayı gerek malzemenin imkanlarından dolayı izleyicide farklı bir mekan algısı uyandırmaktadır.

Karşı karşıya duran iki aracın kurulumundan oluşan eserde Kapoor’un amacı seyirciyi bu göz kamaştırıcı aynalarla karşı karşıya bırakmak, izleyicinin görüşünü aynaların yarışında yakalamaktır.<sup>398</sup> Boşluğun çıplaklığı benliği denemeye tabi olmaktadır. Jacques Lacan’ın<sup>399</sup> şimdiye kadar klişeleşmiş ‘ayna sahnesi’ teorisi açısından Kapoor’un her yerde bulunan endişelerini yansımalarla mantığını çözmek oldukça kolaydır. Lacan’ın önermesine göre (bilimsel açıdan kesin değil) önceleri bebekler kendilerini aynada tanırlar ve böylelikle benliği/egoyu bütünlük ile parçalanma fantezileri arasında tereddüt eden hayali, yabancılaşmış ‘diğer’ kavramını başlatır. Fakat daha basit ve doğrulanabilir bir düşünce de mevcuttur. Demek ki ayna tarih boyunca kendini tanıma ve kendini kandırmanın aracı olarak var olmuştur. Bir tarihçi sözlerinde şöyle der: *“Biz insan olarak kendi çatışan doğamızı yansıtmak için aynaları kullanırız. Diğer taraftan hayatın gizemlerini araştırmak için varlıkları nasılsa öyle görmek isteriz. Öbür taraftan da gizemli kalmalarını arzularız. Kesin bilgi için çabalarız fakat aynı zamanda hayal gücü, illüzyon ve sihirden de zevk alırız.”* Bu anlayışa göre Kapoor şöyle yanıtlamıştır: *“Sihirle her zaman ilgilenmişimdir[...] gerçekten gizemli olmak başka bir şeylerin olup bittiği anlamına gelmektedir-Bir anlam durumudur.”* Tıpkı bir ayna gibi Kapoor’un ‘başka bir şey’

---

<sup>398</sup>David Anfan, “To Fathom The Abyss”, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, Londra, 2010 (2. Baskı), s.98.

<sup>399</sup>13 Nisan 1901’de Paris’te doğmuş, 9 Eylül 1981 de aynı yerde ölmüştür. Tıp eğitimi aldıktan sonra, 1932’de "Kişilikle İlişkileri Açısından Paranoyak Psikoz" adlı doktora teziyle psikiyatrist oldu. Lacan, Freud tarafından oluşturulan psikanaliz alanını ilerletmiştir. Lacan’a göre psikanaliz, bir bilim olarak bilinçdışının bilimidir. Lacan, yalnızca önemli bir psikoanaliz kuramcısı olarak değil, daha başlangıçta psikanaliz, dilbilim, antropoloji ve felsefe alanındaki geçişkenliği sağlamasıyla ve ardından da geliştirdiği formülasyonların ve kavramların felsefi düzlemde yol açtığı sarsıcı sonuçlarıyla 20. yüzyıl felsefesinin önemli isimleri arasında yerini alır. (Kaynak: <http://tr.wikipedia.org/wiki/Lacan>).



olarak adlandırdığı da kısmen biz görenler ve bu sebeple bakılanın ona ne getirdiğine dayanır.<sup>400</sup>

Sanatçı daha sonraki aynalı çalışmalarında üçlü olarak yerleştirdiği aynanın bir tanesini olağanüstü derecede karamsar bordo-kahveyle renklendirdiği *Her Blood* (1988) adlı çalışmasında kullanmıştır. Rothko Şapeli ile sanatçının eseri paralellikler taşımaktadır ve Rothko'ya göre görüntüler bakanlara boşluğu düşündürmektedir, kavranandan daha fazlasını hissettirmektedir. Bu nedenle de mekân tekrarlamalarla dolu, ışıklı gölgelerle boş/dolu bir kamera deliği çeşidi olmuştur.<sup>401</sup> Hem Rothko Şapelinde hem de Kapoor'un *Double Mirror (Çift Ayna)*'ında kendimizi bir bakışın aldatıcı labirentinde buluruz.



**Resim 156** Anish Kapoor, Rothko Şapeli, Houston, (Kaynak. David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon Yayınevi, Londra, 2009, s.98.)

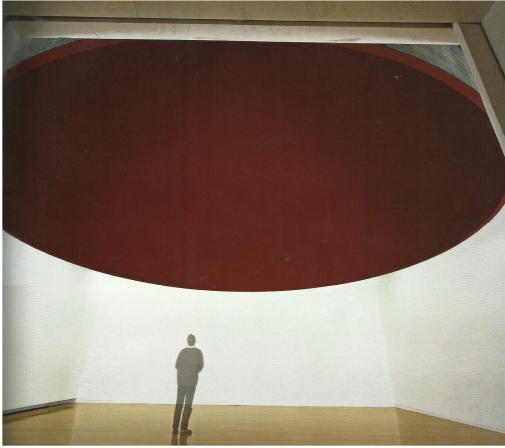
Sanatçı algısal uzamı silen ve onun yerine izleyicinin içinden geçmesi gereken parçalayıcı, kopuk bir zamanı koyan bir hareketin ima edilmesinde, yokluğun gizemi seçilebiliyor artık- ‘tersine çevir, doğrula, olumsuzla. Boşluğun genişlemesinin ortaya çıkardığı bu geçici dünyevilik, Kapoor’un sergisi fenomenolojik bir deneyim haline getiren zaman akışına ve harekete işlemeye çalıştığı şeyin ta kendisi ve ‘çift aynalar’ sayesinde sanatçının malzeme tekniklerine ve boşluk yapma anlayışına ışık tutan bir yapıt olarak değerlendirilebilir.

<sup>400</sup> David Anfam, “To Fantom The Abyss”, *Anish Kapoor*, Phaidon, Londra 2010, s.91.

<sup>401</sup> David Anfam, *a.g.e.*, s.98.

Çift aynanın arasındaki sanal boşlukta izleyenle nesne arasındaki derinliğin veya ayna ile aks eden görüntünün gerçekliğinin yerini, silme ve tersine çevirme hareketi almaktadır. Böylelikle görsel olarak keyif alınan resimselliğin yerini boşluk, karanlık, hiçlik ve kör nokta almıştır. Sanatçının eserinin amacı, boşluğun kararar aynada ilerleyerek varlığın bolluğunu üstleneceği diyalektik bir ilişki içinde ışık ve karanlığın, negatif ve pozitif uzamın ulaştırılmasını göstermek değildir. Sanatçı bu geçicilik halinde kalıyor ve ona kendi duygularını –endişe, rahatsızlık, huzursuzluk- geliştirmek için gerekli zaman ve uzamı sunuyor, böylece izleme edimi, yapıtı üretme sürecinin bir parçası haline geliyor. İzleyicinin nesneyle ilişkisinde, yapıtı görsel bir deneyim kılan koşulların sorgulanması var.<sup>402</sup>

#### 6.2.6 At The Edge Of The World (Dünyanın Kıyısında) (1988)



**Resim 157** Anish Kapoor, At the Edge of the World, 1988, Fiberglass ve pigment, 500x800x800cm, Harway Gallery, Londra (Kaynak: David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon Yayınevi, Londra, 2009, s 177).



**Resim 158** Anish Kapoor, At the Edge of the World, 1988, Fiberglass ve pigment, 500x800x800cm. Dobro Espacio, Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela, İspanya (Kaynak: Nicolas Baume, Anish Kapoor Past, Present, Future MIT Press, Institute of Contemporaray Art, Boston, 2008, s.108)

<sup>402</sup> David Anfam, “To fathom The Abyss” *Anish Kapoor*, Phaidon, Londra, 2010 (2. Baskı), s.172.



Kapoor'un *At The Edge of The World* adlı eseri 1988 senesinde gerçekleştirmiş, içbükey yarım fiberglas yarım dairenin içinin kırmızı toz pigmentlerle kaplanmasından oluşmaktadır. Devasa yapıt kübik odada tavandan sarkıtılarak mekana hakim olur. Yarım dairenin iç kısmının kırmızı pigment malzeme den oluşan fiberglas strüktürlü eserde mekan içinde baskıcı bir güce sahip izlenim bırakmaktadır. Mekanın hemen hemen yarısını kaplayan eser, izleyicide derin hislenmeler yaratmaktadır: Sıkışmışlık, ya da belki de başka bir mekanda var olma isteğine giden araç olarak da değerlendirilebilir.

Sanatçının bu eserinde varoluşa dair sorgulamalara yönelten bir sürükleniş mevcuttur. Heidegger'in olma, oluşma ve geçicilik hali ile sanatçının mekân ve zamanın aynı türden olan anlayışları ile paralellik taşır. Heidegger, "Varlık ve Zaman" (1927)'da amacına şöyle bir açıklık getirmiştir: "*Varoluşun anlamı sorusunu fiziksel olarak anlamaya çalışmak. Duruma bağlı rolü, Varoluş ve herhangi bir şeyin anlayışının olası ufku gibi zamanın yorumlanmasıdır.*"<sup>403</sup> Sanatçının eserinin iki versiyonu (İngiltere ve İspanya'da farklı zamanlarda sergilenmiştir.) ile mekan içinde kubbe yaratılmıştır. İzleyici mekan içinde yaratılan bu yeni alanda kendi var oluşunu sorgulamaktadır. Devasalığı karşısında, yaşam ve ölümü hatırlayarak geçiciliği, dolayısıyla zaman algısını da sorgulamaktadır.

Eseri mekan ve malzeme ilişkisi açısından irdelediğimizde Kapoor için mekân dört ufku da hissedebildiği yerdir. Varoluş efsaneleri, özellikle rahme benzer çevrilmeler/boşluklar/projeksiyonlar üzerindeki düşkünlüğünde Kapoor kadar, Barnett Newman içinde önem teşkil etmiştir. Anish Kapoor'un beslendiğini her daim belirttiği Newman'ın mekân algısı kubbe-mekan olarak kendisi tarafından da ifade edilmiştir.<sup>404</sup> Tavana asılı, cam elyaf ve pigmentten meydana gelen devasa bordo küre, sonsuz sessiz alanda ruhani görüşü yaşarken minicik seyircisini bir yandan içine çekmektedir. Basitliği dehşet uyandırıcı, boyutu devasadır. Kapoor'un biçimsel keşifleri ve teorik çok yönlülüğü, minimalistlerle bir benzerlik ortaya koymaktadır. Heykelin maddiyatı, inkâr edici betimlemesi, içsel anlamı ve kompozisyonu, klasik sanatın özellikleri konusunda aynı endişeleri paylaşmaktadır. Yoruma açık yaratıcılık sürecini ortaya döken seri işler üreterek bireysel zanaatkârlığın izlerini ortadan

<sup>403</sup> David Anfam, a.g.e., s.97.

<sup>404</sup> [http://www.theartofpainting.be/EDA-Abstract\\_Developments.htm](http://www.theartofpainting.be/EDA-Abstract_Developments.htm)

kaldıran fabrikasyon süreçlerine başvurmaktadır. Kapoor'un alana özgü işleri, "alan, ışık ve izleyicinin görüş alanının işlevi" olarak Robert Morris'in heykel fikrini yansıtmaktadır. Kırmızı renk kullanımıyla rengin rüya gibi ve metafiziksel niteliklerinin yanı sıra maddi ve fiziksel yönünden de bahsetmektedir.

Sanatçının bu eserinin son etkisi, yüzeyi ve malzemesiyle izleyeni çekerken sonsuz doymuş renk alanında dalgalanırken kurulumun "demateryalizasyon" (maddiyattan çıkma, madde niteliklerinin yitirilmesi) niteliğidir. Richard Serra'nın sanayi metaliyle gerçekleştirdiği zor çalışması da "demateryalizasyon" süreci olarak tanımlanmaktadır. Kapoor'un çalışmasında bundan daha fazlası olduğu öne sürülmektedir. Seyredenin kendini Newman'ın meditasyona yönelik renk alanı resimlerini çağrıştıran dinle ilişkisi olmayan ancak ruhani bir seyahat içinde oldukları tam olarak tanı konulamayan bir gizemdir. Kapoor bilinçli olarak, minimalist heykelin, malzemesi ve mekânsal liberalizmi konusundaki ısrarını baltalamaktadır.

#### 6.2.7 Adam (Adem) (1988–1989)



**Resim 159** Anish Kapoor, Adam, 1988-1989, kumtaşı ve pigment, 119x102x236cm, Sanatçının Stüdyosu; Londra (Koleksiyon, Tate, London), (Kaynak. David ANFAM, Anish Kapoor, Phaidon Yayınevi, Londra, 2009, s.70.)

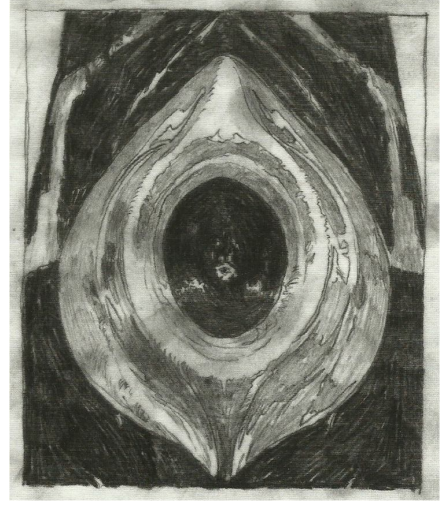
Anish Kapoor'un kumtaşı ve pigmentten 119x102x236cm boyutlarından oluşan eseri kütlenin taşın kenarlarının ham olarak bırakılıp sadece bir yüzünün dikdörtgen olarak oyulması ve pigmentle boyanmasından oluşmaktadır. Sanatçının kendi atölyesinde sergilenen yapıt kütleliliği ile mekanda baskın bir duruş sergilemektedir. Sanatçı, eserini inceleyen kişide taşın kütleliliği karşısında kişinin kendi var oluşunu sorgulatmayı amaçlamıştır. Ayrıca taşın doğal kütleli yapısı ile dikdörtgen şeklin keskin ve yapay derin karanlığı arasındaki tezatlık sonucunda oluşan şaşkınlıkla, sanki bilinmeyen bir dünyaya gidişi hissettirmektedir. Ya da kişi bu kütlenin önünde, kendinin bilinmezlikleri ile karşılaşacakmış duygusuna kapılmaktadır bunun sonucunda da göz hizasında bulunan karanlık derinlik neticesindeki tedirginlik söz konusudur. Sanatçı, bu eserinde geçicilik konusuna değinmektedir.

İnsanoğlunun kendi becerisi kadar eski olan, boşluğu maneviyat ile bloklayan zengin bir miras öne sürmektedir. Şekil verilmemiş taşlar dini tapınmanın ilk belirtileri olmuştur: Bunlara, Mekke'deki siyah meteorik(dip not koy alttaki açıklamayı taşı) taşlara olduğu gibi hâlâ saygı gösterilmektedir.

*“Mekke’de bulunan Kâbe, İslam dünyasının en kutsal merkezindedir. Doğu köşesinde gümüş bir kaplama içinde yer alan siyah bir meteor vardır. Ziyarete gelenlerin sürekli dokunuşlarıyla içi oyulmuş gibi gözüken bu doğal görüntülü taş, uzaydan hızla düşerken küre biçimini almıştır. İnsan eli değmemiş matematiksel saflığa sahip bu sihirli nesne, al-hajar-ul-aswad (Hacerülesved) parçaları tekrar birleşip içinde bulunduğu gümüş tepeciğe yerleşmeden önce Orta Çağlarda birçok parçaya bölünmüştür. Âdem ve Havva zamanında dünyaya düşmüş bir meteor olduğuna inanılır; hatta bu kayanın bir zamanlar kar beyazı olduğuna, zamanla insanoğlunun günahlarıyla renginin koyulaştığına ait rivayetler vardır.”<sup>405</sup>*

---

<sup>405</sup> Adam Love, Michael Perry, Piers Wardeble, Simon Schaffer; *Anish Kapoor*; Turner yayınları; 2009, s.182.



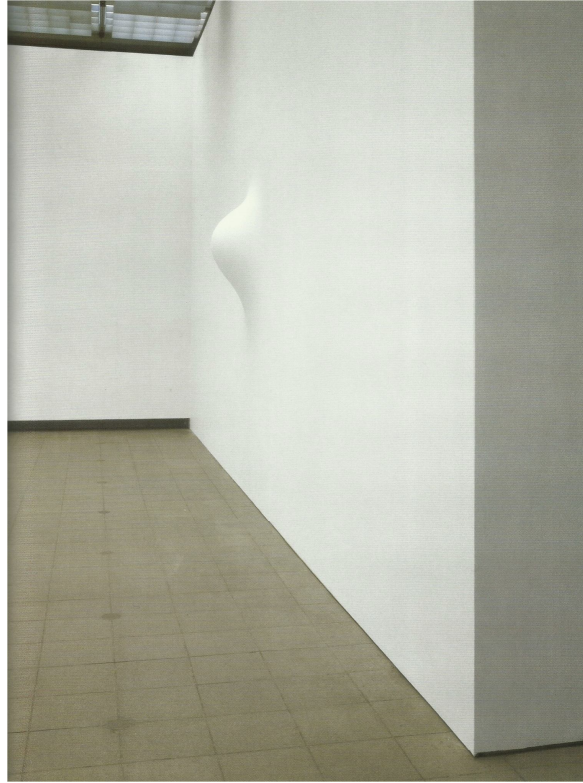
**Resim 160** Kabe'nin doğusunda olan meteor, Mekke, (Kaynak. Adam Love, Michael Perry, Piers Wardeble, Simon Schaffer, Anish Kapoor, Turner Yayınları, 2009, s.183.



**Resim 161** Anish Kapoor, İsimli, 1990–92, kumtaşı ve pigment, 196x107x89 cm, Kaynak. David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon Yayınevi, Londra, 2009, s.81.

Sanatçının taşla gerçekleştirdiği tüm eserlerinde değinmek istediği ortak bir paylaşım mevcuttur; Kapoor'un sabit iki fikri olan zaman ve mekânla bağlantılıdır bu taş ağları. Çalışmasında “jeoloji anlayışını” vurgulamıştır ve kireçtaşının tortul tanesinde, mermerinin damarlarında, granitinin ateşli kristallerinde ve su mermerinin yarı saydam kireçli şekillerinde çok eski çağları kavrayamadığımız için diğerleri onun taşının insanüstü zaman ölçütüyle iletişim kurduğunu öne sürer.

#### 6.2.8 When I am Pregrant (Ben Hamile Olduğumda) (1992)



**Resim 162** Anish Kapoor, When I am Pregrant (Ben Hamile Olduğumda), 1992, Fiberglas, tahta ve boya, 181x181x43 cm, Hawyard Gallery, Londra (Kaynak. David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon Yayınevi, Londra, 2009, s.156.

Sanatçının Londra'da Hawyard Galeri de mekanın duvarlarını kullanarak gerçekleştirdiği eseri, duvarda yarım daireye yakın bir şişkinliğin mevcudiyetinden oluşmaktadır. Beyaz galeri mekanın duvarlarında fiberglas, tahta ve boya yardımı ile oluşan tümseğin mevcudiyeti ile gerçekleşen eserde Kapoor için önemli bir an olan var olmanın tezahürünü gerçekleştirmiştir. Sanatçının eserlerinin devamlılığında olan

kelimelerinin obje olmayanlar, boşluk objeler, proto-objeler, negatif objeler-bir parçası olan bir dizi önemli kavramları üreten anlatım gücüne örnek olarak Kapoor, *Ben Hamile Olduğumda* kavramını oluşturma sürecini betimlerken hem objelerin yanal ilişkisini hem de kavramların seriliğini tasvir etmektedir. Sanatçı kutsal yer olarak değerlendirdiği Ayers Rock (Uluru)'a olan gezisinde yaptığı gözlemin sonucunda edindiği 'beyaz duvardaki belirsiz beyaz form' olarak çıkarımlarının doğrultusunda eserini gerçekleştirmiştir. Esere doğrudan bakıldığında "obje olmayan" durumunda olan duvardaki tüy gibi görünmektedir. Tüm malzemelerin maddi olmayan bir niteliği fikrini seven sanatçı bilindiği gibi "proto"ya takıntılıdır ve hamile olma fikrini esere bu doğrultuda uyarlamıştır.

Vücutta ve ruhta ve hatta evrende, bu kendiliğinden doğuş nerede gerçekleşmektedir? Biyolojik olarak bir mekân içinde, bir merkezden, bir çekirdekten etrafa yayılır. Saklanmış, bilmek istemediğimiz ya da erişebileceğimiz, asla tamamen bilemeyeceğimiz bir gizem, içsellik... Bütün hayatın kaynağı gözden kaçmakta fakat bilinmektedir. İnandığımız, hissettiğimiz enerjinin kuvvetidir. Gözden uzakta, nesnelere, verimli hale getirildiklerinde ve zamanla gelişmektedirler. Tohum filizlenmeye hazırlanmakta, rahim hayatın ilk evrelerinde gibi koruma görevi yapmaktadır. Fikirler bulanık anlarda diğerleri arasından sıyrılmakta ve bir fikir doğmaktadır. Vücudun yaratıcı bölümüne giriş, gizli ve erişilmezdir fakat Kapoor'un bu çalışmasında bu hissi yaşayabiliriz.<sup>406</sup>

Bir uzamın, bir nesnenin varlığıyla, sıradan bir boşluğun yapabileceğinden çok daha boş kılmabileceğini söylemek, sanatçının eseri için ana fikri oluşturabilir. Bu tipteki aşırı ve doğurgan boşluk, eserin herhangi bir yerinde izlenebilir. İçine kapanmakla açılmak olarak isimlendirilecek zıt ama ilişkili kavramlarla, "yeni bir yüzeyi belirleyen ve oluşturan, yüzey ve yüzeysel gerilim meselesini gündemde tutan bir derinliğe doğru çekilme" ile ilişkilendirdiği bir süreçtir.<sup>407</sup>

---

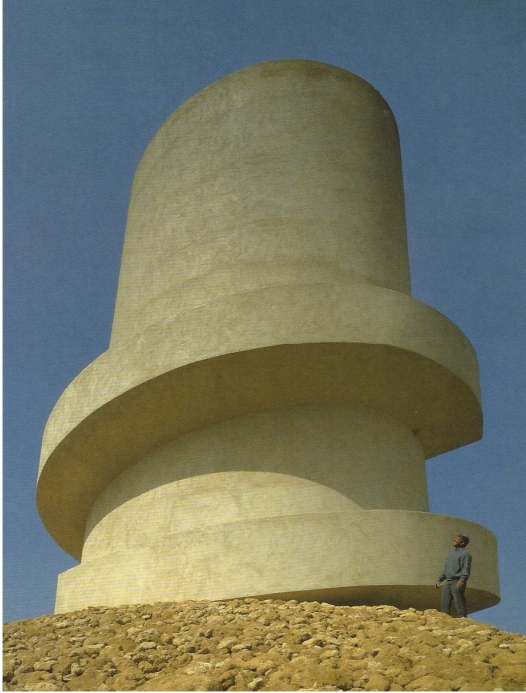
<sup>406</sup> Mary Jane Jacop, a.g.e., s.126.

<sup>407</sup> Homi K. Bhabha, "Anish Kapoor: Making Emptiness", *Anish Kapoor*, Royal Academy of Arts, 2009, s.172.



Sanatçının bu yapıtında da böyle bir etkiden söz edebiliriz. Eserin şişkin çevresinde dolanırken, yana yatık bir şekilde duvardan öne çıkan formu takip ettiğimizde tam karşısında durduğumuz an şişkinliğin artık var olmadığını fark edeceksiniz. Duvar beyazdan başlayıp ışığa doğru saydamlaşırken sizi o doluluğun anısına geri götürecek tek şey, ışıklı bir haledir. Sanatçının eserinin anıtsal özelliği, boş uzam hakkındaki derin anlayışı, var olan uzamı devam eden farklı bir zaman kırılmasına doğru genişlettiği duygusunu ortaya çıkaran duyguların hissedilmesinin göz ardı edilmemesi gereklidir.

### 6.2.9 Building For A Void (Boşluk İçin İnşa Etmek) (1992)



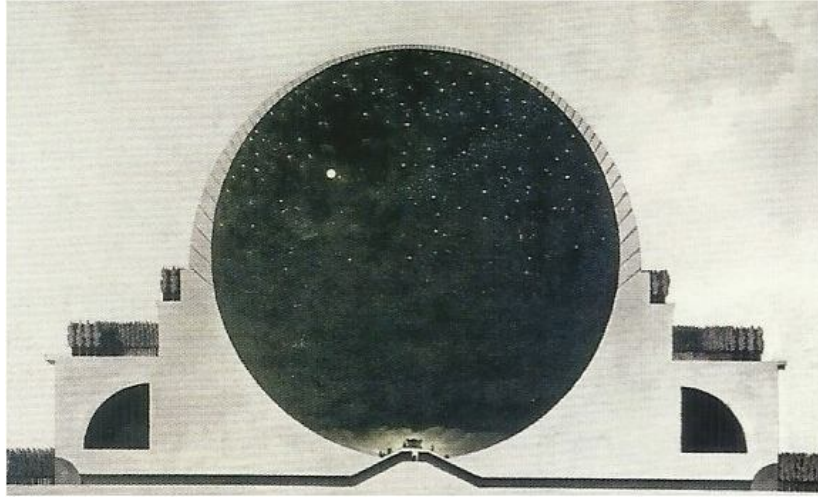
**Resim 163** Anish Kapoor, Building a Void (Boşluk İçin İnşa Etmek), 1992, beton ve dış cephe sıvası, enstalasyon görüntüsü, yükseklik 1500 cm, Seville, (Kaynak: David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon Yay., Londra, 2009, s.132.)



**Resim 164** Anish Kapoor, Building a Void (Boşluk İçin İnşa Etmek), 1992, beton ve dış cephe sıvası, enstalasyon görüntüsü, yükseklik 1500 cm, Seville, (Kaynak: David Anfam, Anish Kapoor, Phaidon Yay., Londra, 2009, s.133.)

Mimari heykel olarak değerlendirilebilecek yapıda silindir gövde ve spiral formun eklemlerinden meydana gelen dış cepheden oluşur. Kütlelerin içi boştur, ama zeminde merkezde olan siyah daire ve tepeden mekana yansıyan ufak daire formundaki ışıkla, mekana girilebilecek olan kapıdan oluşmaktadır. Sanatçı bu eserinde daire, silindir, dikdörtgen gibi geometrik formlardan yararlanmıştır. 1992 senesinde Seville kentinde gerçekleştirilen beton, dış cephe sıvasından oluşan bu eser 1500 cm boyutundadır.

Kapoor için bu eser boş karanlık bir alan değildir. Bu heykel tümüyle karanlıkla dolu bir alandır. Geceye özgü belirsizlik sıklıkla sanatçının boşluğunu kaplamakta ve Caspar Fredrich'in yanı sıra bundan önce gelenlere de atıfta bulunmaktadır. Sanatçı bu görüşüne şöyle bir açıklık getirir: *“Hatırladığım kadarıyla bir sanatçı olarak ilham kaynağım bildim bileli sembolik bir mimari olmuştur”*<sup>408</sup> ölçüsünde göz önüne alarak Kapoor ve on sekizinci yüzyılın hayali mimarisi arasında neredeyse hiç bir bağın olmaması kafa karıştırıcıdır. İnşa edilmemiş Etienne –Louis Boulee Limanının binalarını, mimari tarihçisi Richard A.Etlin ‘yokluğun akıl almaz alanı’ olarak adlandırmıştır.



**Resim 165** Etienne-Louis Boullée plan for Cenotaph to Isaac Newton (Cephe Görüntüsü) Paris,1784. (Kaynak. David Anham, Anish Kapoor, Phaidon Yay., Londra, 2009, s.100).

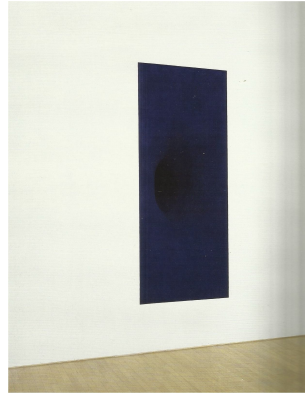
<sup>408</sup> David Anham, a.g.e., s.100.



Etlin için bu ayırt edici özellik bizi bu dünyadan alıp diğer bir tarafa sürükleyen gizemli bir resmiyet yeridir. Boşluk alanı olarak değerlendirdiğimiz tüm eserleri için bu anlayış geçerlidir ve esas olan arayışla karakterize edilir. Dünyada uzakta bir mekân tanımlar ve bunu da ya tapınak benzeri bir çerçeveleme yaparak ya da yerde bir delik açarak veya kısıtlı bir alanda taş yığını bir araya getirerek gerçekleştirmektedir.<sup>409</sup>

Sanatçının boşluk anlayışı tüm eserlerinde gözlemlenebilir. Kapoor'un anlayışı sayesinde izleyicinin içindeki vücut enerjisini empati yoluyla emen 'mükemmel ve mutlak boşluklar'ın yaratılmasına sebep olur. Sanatçı psişik yönü pekiştirerek boşluk parçaları, karanlık, anlaşılmaz, yarı bilinen, yeri hatırlanan şeyler aracılığı ile bakma eylemi ile izleyiciyi de işin içine karıştırır. Gecesel belirsizlik Kapoor'un boşluğunu sıklıkla kaplamaktadır. Fredrich'in yanı sıra ondan önce gelenlere de atıfta bulunmaktadır. Sanatçı "*O [Boşluk İçin İnşa Etmek'in deliği] boş karanlık bir alan değildir, tümüyle karanlıkla dolu bir alandır.*"<sup>410</sup> şeklinde dikkat çeker . Bu psişik içe bakış Fredrich'inden beri klişe olmuş romantik anaoloji olarak Kapoor'un yeni yüce arayışını eserlerine taşımıştır .

#### 6.2.10 My BodyYour Body (Benim Bedenim, Senin Bedenin) (1993)



**Resim 166** Anish Kapoor, My BodyYour Body (Benim Bedenim Senin Bedenin), 1993, Fiberglass ve pigment, 248x103x205cm, Hayward Gallery, London (Fondazione Prada Koleksiyonu, Milan)

<sup>409</sup> ays., s.100.

<sup>410</sup>David Anfam, "To Fathom The Abyss" *Anish Kapoor*, Phaidon yayınevi, Londra, 2009, s.100.

*My Body Your Body* adlı eser 1993 yılında Londradaki Hayward Galeri'nin duvarına monte edilen fiberglas ve pigmentten oluşan malzemelerden meydana gelmiş 284x103x205cm boyutlarındadır. Sanatçının boşlukla ilintili olarak gerçekleştirdiği eserlerden biri olan eser duvara gömülü olarak kurgulanmış olması ile galeri alanının ötesinde bir alana işaret etmektedir. Kapoor'un pigment parçalarla gerçekleştirdiği mevcudiyet ve mekânın hissinin ima ettiğini anlatmaya çalıştığı dışavurum fikrini genişletmektedir. Bu fikirler, mimarinin ötesine geçerken boş parçalar bunları bir adım öteye taşımaktadır ve alandaki nesnelere mimarideki delikler olarak mevcudiyetlerini sürdürmektedirler.

Kapoor'a göre bizim içimizdeki vücut enerjisini empati yoluyla emen “mükemmel ve mutlak boşluklar” yaratmaktadır. Sanatçının bu eseri de bu dürtünün normal bir parçasıdır. Sanatçı bu görüşe daha da derinlik kazandırarak şöyle bir açıklama getirmiştir:

*“Vücut görünüşünden hareketle alan problemine yeni bir karmaşa getirirler. Bir şekilde yarı bilinen veya yarı hatırlanan karanlık ve esrarengizlik hakkındadırlar. Karanlık hepimizin bildiği bir şeydir; ışıklar kapatıldığında bir şeylerin durumudur fakat bir şekilde kendimizin iç bakışıdır. Çalışma, kesinlikle algısal fakat aynı zamanda psiko-fiziksel olan nesne dışılığa doğru materyal bir hamle yapmaktadır.”<sup>411</sup>*

Bu eserin başlığında bahsi geçen iki vücutlardan birincisi karanlıktır diğeri ise fiziki alandır. İlk olarak duvarda düz bir satır olarak algılanır daha sonra aydınlanan bir bakış açısına yönlendirir, kazınmış uzun ve dar yapısı ile vücudumuzdaki çeşitli delikleri anımsatmaktadır. Böylelikle izleyiciyi de bakma eylemine dâhil eden sanatçı, bunu şu sözleriyle desteklemektedir: “Bir sanat eserinin *“Haydi, haydi gelin buraya. Sizi derinden etkileyebilirim ve alanım da sizi içine çeker.”* diyebilmesi fikriyle ilgileniyorum.”<sup>412</sup> Sanatçının egzotik materyallere ilgi duymasının sebebi belki de bu yüzdendir; ölçeğinde izleyiciyi nesneye doğru çekebilen bir diğer nokta olması başka bir değişle negatif çekim alanını yaratmasıyla amacına ulaştırmaktadır.

<sup>411</sup> Nicholas Baume, “Mythologies in the Makin: Anish Kapoor in Consevation with Nicolas Baume”, *Anish Kapoor: Past, Present, Future*, 2008. s.50,

<sup>412</sup>Nicholas Baume,a.g.e., s.50,

Kapoor negatif alanın aktif çekimini eserlerinde o kadar kullanmıştır ki adeta sömürmüştür; Sanatçı “*Ne kadar çok boşaltırsam, o kadar çok vardır. Boşaltmak doldurmaktır.*”<sup>413</sup> Yani aşırılıklarının buluşma noktası vardır ve başka bir açıdan değerlendirildiğinde sanatçı bilinçli olarak boşluğun ayrıntılı bir anlatımını almıştır: onun klasik manifestoları Kasimir Maleviç’in *Black Square*’inden (1915); Lucio Fontana’nın keskin boşluklarına, Yves Klein’ın kendi gerçekleştirdiği kosmik mavi ile yarattığı ince havaya kadar uzanan modern sanatın çok çeşitli boşluklarıdır.

### 6.2.11. Iris (1998)



**Resim 167** Anish Kapoor, *Iris*, 1998, Paslanmaz Çelik, 200x200x200cm, CAPC Musee d’Art Contemporain, Bordeaux, Anish Kapoor’un koleksiyonu (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon Yayınları, Londra, 2009, s.330.)

**Resim 168** Anish Kapoor, *Iris*, 1998, Paslanmaz Çelik, 200x200x200cm, CAPC Musee d’Art Contemporain, Bordeaux, Anish Kapoor’un koleksiyonu (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon Yayınları, Londra, 2009, s.331.)

Kapoor’un *Iris* adlı eserinde paslanmaz çelikte yere ya da duvara monte edilen konveks yuvarlak formdan oluşmaktadır. 2 metre çapında olan eser Bordeaux’de 1998 yılında, Çağdaş Sanat Müzesi’nde sergilenmiştir. Sanatçının *Iris* adlı eseri, izleyene algılamada karmaşık bir tecrübe yaşatmaktadır. Eser, çelik bir aynadan oluşmaktadır; yerde ve duvarda fark etmiyor. Heykelin dış bükey yüzü geometrik

<sup>413</sup> David Anfam, Anish Kapoor, *To fathom The Abyss* (Uçurumun derinliğini ölçmek) isimli makale, Londra, 2009, s.98.

olarak bir küre şeklinde, dışa doğru çıkmış ve heykel alt kısmını saklamaktadır. Seyreden kişi, objeyi yansımasından görebilmektedir. Dış bükey eğrisinden dolayı etrafındaki her şeyin yansımasını 2 metre çapı içerisinde sıkıştırılmış bir şekilde görebilmekteyiz. Tek görülmeyen kısım heykelin yer aldığı altında kalan kısım. Kapoor bunu kendi sözleriyle de “oda da kendi kapladığı yer” olarak ifade etmektedir.<sup>414</sup> Eser, duvarda sergilendiğinde kişinin kendini algılaması ve mekan içinde konumlandırması, malzemenin özellikleri nedeniyle bozulmaktadır. Yerde sergilenmesi sırasında ise mekanın daha kolay algılanmasını sağlayarak izleyiciyi geri planda bırakmaktadır.

Heykeldeki yansıma ışık ve karanlığın durumu ve tüm çevresi sanki sıkıştırılmış gibi görünmektedir. Bu da izleyenin algısında uzlaşmaya neden olmaktadır. Objenin boşluktaki ilişkisi ve orantıları, salt gerçek rengi ile sınırlanmıştır. Seyirci kendi görüntüsünün yansımasını, diğer soyut imajların yansıtılması gibi görmektedir. Seyircinin çevreyi algılaması bir taraftan görsel şekillerin hoşluğundan yüzeyindeki yansımalarla sağlanmaktadır. Ayrıca bu görüntüleri entelektüel bir açıdan anlatmak ve fiziksel olarak özümsemesini gerçekleştirmektir. *Iris*'e yapılan bir bakış anında bir yansıma olarak özüne dönüyor, gözün yansıması sanki kendi gözüne bakar gibi, *Iris* ismi ile de vurgulanmak isteniyor. Yansıyan görüntüde seyirci sanki kendi gözüne bakar gibi ve böylece *Iris*'e bakar gibi olmaktadır. Burada ana mesele görmenin fiziksel davranışı ve olgusudur. Fransız Filozof Maurice Merleau Ponty görüntülerin gücünden, görünen arkasındaki görünmeyenden söz ederek ruh ve göz arasındaki ilişkiden söz etmiştir.

İzleyen kendi yansımasını şeylerin mekaniğinin bir yansıması olarak algılamakta ve görüntüye karşı koymaktadır. Seyreden kişi bozuk yansımasını görerek çevresinin bir parçası olarak görmektedir ama aslında aynaya yaklaştıkça uzaklaştığını görmektedir (iç bükey ayna olduğundan daha küçük gösterir). Böylelikle seyirci ve sanat eserinin ilişkisi sayesinde belirli bir mekan (space) oluşur. İzleyici için iki boyutlu gözükken yansıma üç boyutlu yüzey olarak gözükür. Bu da aynanın yüzeyinin arkasında bulunan odanın görüntüsü ile üç boyuta ulaşır. İki boyutlu yüzeyin arkasında hayali zemini de gördüğü için ayna yansıtıcı bir etki bırakarak seyirciyi zorlamaktadır. Bu

---

<sup>414</sup> Rainer Crone ve Alexandra von Stosch, *Anish Kapoor*, Prestel, New York, 2008, s.41.

yer üç boyut olarak görülen boşluk sanki sanal boşluk, sanki göze doğru yükselen bir küre hayali yaratmaktadır. Seyircinin görüş açısı ile Kapoor *Iris* adlı eserinde bu küre ile gerçek dünya arasında bağlantı kurmaktadır, böylece transandantal ve gerçek arasında da bağıntı kurmuş oluyor. Sadece bakanın nazarı ile üstesinden gelinebilecek bir kapı gibi aynanın yüzeyi ise bir engel oluşturmaktadır. Eğride görünen, alçakta yer alan ufuk çizgisi izleyicinin görüş açısının ne kadar kısıtlı olduğunu fark etmesini sağlar. Diğer taraftan bu kıvrım, seyircinin ilgisini dünyanın yüzeyinin bir küre oluşu fikrine yönlendirmektedir.

Aslında nasıl tam bir ufuk oluşturulacağına yönelik bir soru mevcuttur. Bir ufuk oluşturabilmenin bir kaç yolu vardır. Bir tanesi yerde bir delik oluşturmak, diğeri ise başının üstünden aşağı bir şey sarkıtmaktır. Burada oluşan diğere şey ise iki boyut arasındaki belirsizlik, şeyin yüzeyselliği ve de bunun üç boyutluluğudur.<sup>415</sup>

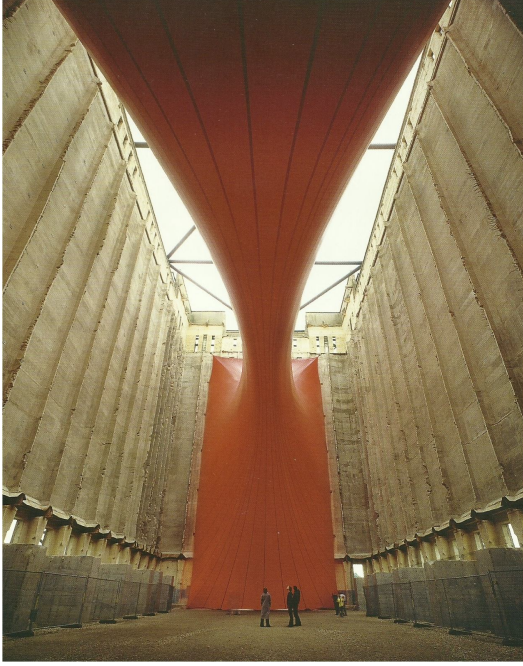
Kapoor şekilleri bozarak ve aynadaki görüntüleri yabancılaştırarak görüntüyü soyutlaştırmaktadır. Mimesis ve resimsel buluşlar arasında gidip gelmektedir. Aynada modelle görüntü arasında kopuk bir bağlantı oluşmaktadır. Böylece yapaydaki doğallık ne korunmakta ne de yüceltilmekte ama kırılıp değiştirilmektedir.

#### 6.2.12. Taratantara (1999)

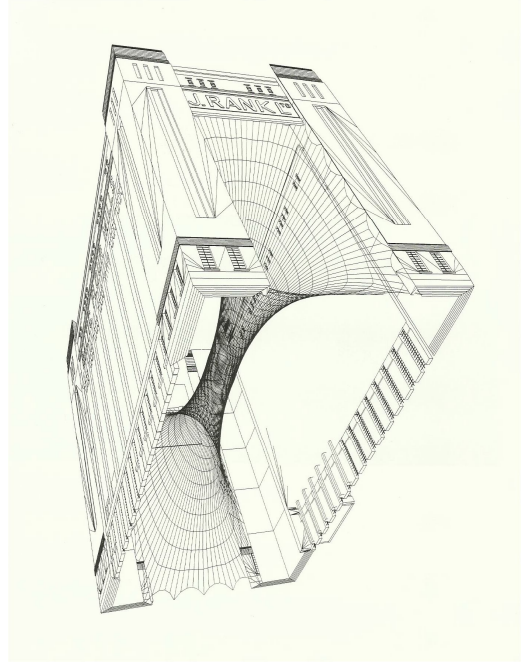


**Resim 169** Anish Kapoor, Taratantara, 1999, PVC, ebatlar değişken, Baltic, Gateshead, İngiltere (Kaynak. Rainer Crone ve Alexandra von Stosch, *Anish Kapoor*, Phaidon Yay., Londra 2009, s.106.)

<sup>415</sup> Rainer Crome, Alexandra von Stosch, a.g.e., s.41.



**Resim 170** Anish Kapoor, *Taratantara*, 1999, PVC, ebatlar değişken, Baltic, Gateshead, İngiltere (Kaynak: Rainer Crone ve Alexandra von Stosch, *Anish Kapoor*, Phaidon Yay., Londra 2009, s.107.)



**Resim 171** Anish Kapoor, *Taratantara*, 1999, PVC, ebatlar değişken, Baltic, Gateshead, İngiltere, (Kaynak: Ed. Allthorpe-Guyton, *Anish Kapoor: Taratantara*, Baltic, Actar, Madrid 2000, sayfa sayısı belirtilmemiştir.)

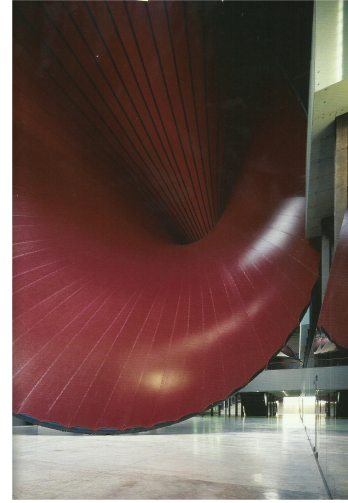
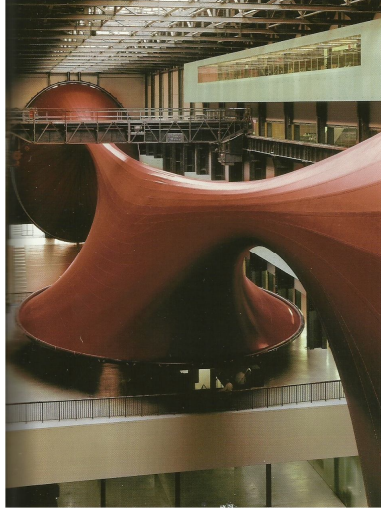
Anish Kapoor'un *Taratantara* adlı eseri kare olarak başlayıp görkemli bir strüktür ile kendisini çevreleyen boşlukla ilintili bir eserdir. Eski Baltic un fabrikasının duvarları kullanılarak oluşturulan eser, iki strüktür tarafından devasa kırmızı PVC kaplamanın gerilmesinden oluşmaktadır. Sanatçının Hintli kökeninden gelen verilerle *Taratantara* adlı eserini okuyabiliriz: eserin içi ile dışı arasındaki geçiş, çözülemeyen sır ve arkasında yatanlar sayesinde yokluk alanı olarak değerlendirilebilecek eserde endüstriyel yıkılan tapınaktaki en görkemli yerde bulunan eşik yapıları, çökmüş boşluklar ve katı dubalardır. Eser kişide farklı çağrışımlar yapmaktadır ve farklı analogilere sebep olmaktadır: Zihinde köprü, tünel, anormal büyük bir papyon, bir uçurtma ya da devasa bir kaleidoskop olarak algılanabilir. Kapoor kendi ifadesi ile “heykeltıraş olarak çalışan ressam gibi” karenin yüzünü değiştirir.<sup>416</sup>

<sup>416</sup> Norman Rosental, *Anish Kapoor*, Royal Academy of Arts, 2009, s.132.



Eserin karşısında duran kişiyi de kendi var oluşu hakkında sorulara yöneltir. Neredeyim, kendimi nasıl bir yerde konumlandırabilirim? Bir uçta boşluğa bakan kişi diğer uçta uçsuz mavi gökyüzü ile sonlanır. İki tarafı açık binanın gerilimle oluşmuş eser bir strüktürel parçaya dönüşür. Bu bazı şeyleri değiştirir, sanki kişi nehrin ortasında durup kemer oluşturan köprüden bakar gibi bir konumdadır. Vinil biçim binanın kabuğunun arasına girerek duvarları birbirinden iterek binanın ayakta durmasını sağlayan strüktür görevini görüyor gibi bir izlenimi vardır. Gökyüzü, *Taratantara*'nın baş döndürücü ve tükenmiş geçmiş duvarlarının çerçevesiyle ile kişinin gördüğünden farklı bir konumda şekillenir ve tekrardan yaratılır. *“Baş döndüren ve tükenmiş duvarlarla çerçevesiyle gökyüzü ve Taratantara'nın iç içe geçmiş, uçan destekleri sayesinde kişinin gördüğü bir şey veya yeni baştan gördüğü bir şey dönüşüyor. Kişide sanki katı havanın mevcudiyetini uyandıran bir his oluşturmaktadır.”*<sup>417</sup>

### 6.2.13 Marsyas (2002)



**Resim 172** Anish Kapoor, Marsyas, 2002, demir ve PVC, Tate Modern Müzesi, Londra. (Kaynak: Nicolas Baume, *Anish Kapoor: Past, Present, Future*, MIT Press Books, Institute of Contemporary Art, Boston, 2008 s.21.

**Resim 173** Anish Kapoor, Marsyas, 2002, demir ve PVC, Tate Modern Müzesi, Londra. (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon Yayınevi, Londra, 2009, s. 374-375.

<sup>417</sup> David Anfam, *Anish Kapoor*, Richard Deacon Baltıc Anish essey, Phaidon Yay., Londra, s.351.

*Marsyas* adlı eser 2002 senesinde Londra’da Tate Modern Müzesinde sergilenmiştir. Bordo renkli, demir konstrüksiyon ve PVC malzemeden meydana gelen, 3 daire biçimindeki çelik halka kullanılarak inşa edilen bu düzenlemede mekanda devasa bir ölçekle yer alması ile izleyicide derin etkiler bırakmaktadır. Eser, hiç kendi ağırlığı yokmuş gibi, doğu ve batı taşıyıcılara hemen hemen hiç değmeden salonun uzunluğu boyunca asılı durarak veya süzülerek uzanmaktadır. Kişi esere bakarken farklı değerlendirmelere başvurmaktadır. Bu bir kulakçık mı, gramofon mu ya da başka bir dünyaya giden bir dehliz midir? Erkek ya da kadın üreme organlarının şematik olarak görünümü de benzetilebilir.

Sanatçı için doku bu eserinde ana amaç haline gelmiştir. Maurice Merleau Ponty’nin “beden” olarak adlandırdığı şey, Kapoor’un “deri” olarak adlandırdığı şeydir. Maurice Merleau-Ponty için bizim dünyeviliğimiz her yerdedir: “*Vücudun bilimden önce (diğerleriyle olan ilişkisini kapsayan) benim algımın değersiz yığıntısı olarak bedenimin deneyimi bana algının herhangi bir yerde doğumda gelmediğini, vücudun boşluğunda meydana geldiğini öğretmiştir.*”<sup>418</sup> Yani vücudumuzun içi ve dışı arasında ayırım yapmanın yüzeysel olduğu, daha sürekli bir devamlılığı maskeleydiğini fenomenolojisi Edmond Husserl’den öğrenen Merleau Ponty’nin bakış açısı Kapoor’la benzer. Sonuç itibari ile “*Buradaki bilmece vücudum aynı anda hem görüyor hem de görülüyor[...] Nesnelere ve vücudum aynı şeyden yapıldığı için görüş bir şekilde bunlarda yer almalıdır.*”<sup>419</sup> Kapoor’un heykellerinde bulunan seyirci, sadece düşünen gözlemciler değil aynı zamanda katılımcılardır. Aslında Kapoor, “*deri yaptığım her şeyde olan sürekli miktardır[...] bir nesneyi okuduğumuz yüzey üzerinde veya onun aracılığıyla*” Uçurumun derinliğini ölçmek, *Marsyas* bu cildi dramının yüceltilmesidir.<sup>420</sup>

*Marsyas* belki de Kapoor’un iç organa dönüşen Möbius şeridi<sup>421</sup> kadardır. Bu yüzey hakkında devasa bir bilmedir ve görünürdeki sonsuz çıkarımının bir zamanlar

<sup>418</sup>David Anham, “To Fathom The Abyss” *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, Londra, 2009 s. 105.

<sup>419</sup>David Anham, a.g.e, s. 105.

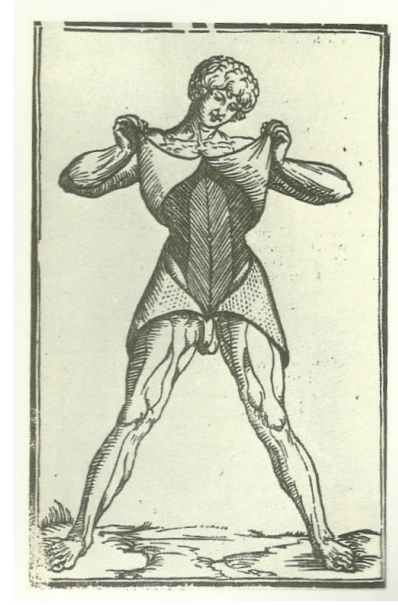
<sup>420</sup>David Anham, “To Fathom The Abyss”, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, Londra, 2009, s.106.

<sup>421</sup> Möbius şeridi, geometrik olarak uzunca bir şeridin bir ucunu 180 derece büküp diğer ucu ile birleştirilerek elde edilen şerit. İlk olarak 1861’de Johann Benedict Listing tarafından tanımlanmıştır. 1865’te ise August Ferdinand Möbius yayınladığı bir çalışmada tanımını vermiş; şeridin tek yüzlü olmasını, yönlendirilememesiyle açıklamıştır. Normal bir şeridin 2 yüzü varken möbius şeridinin 1 yüzü vardır. Yani möbius şeridinin üzerindeki bir noktadan hareket etmeye başladığımızda aynı



tamamen dış ve iç olanı taklit etmesidir. Ustalığı hem ortaya çıkarır hem de saklar. Bizim dünya hakkında şahit olabileceğimiz her şeyin yüzeyler olduğu paradoksu üzerinde *Marsyas*'ın rolü olduğuna şaşdırmamak gerekmektedir. Bu gerçekliği yıkmak için Friderich Nietzsche dışarının içeriyi gerektirdiğini bilmekteydi: “Görülebilir ve bilinen hakkındaki her şey ‘bilinçlidir’ hâlâ da yüzeyine ve derisine aittir-her ten gibi bir şeyleri açığa çıkarır fakat daha fazlasını saklamaz mı?”<sup>422</sup>

Son zamanlarda bulunan İlk Rönesans'ın illüzyonunda, *Giotto Last Judgement (Son Hüküm)*'de gökyüzünün ardını soyan melekle gizli ve açığa vuran arasındaki bağ için harika bir görsel mecaz keşfetmiştir.



**Resim 174** Giotto, Last judgement (son yargılanış) (detay), 1305, Scrovengi şapelindeki fresk, Padova. (Kaynak: Nicolas Baume, *Anish Kapoor: Past, Present, Future*, MIT Press Books, Institute of Contemporary Art, Boston, 2008, s106.)

**Resim 175** Benengarius'dan ayakta duran figürün karnının kaslarını teşhir etmesi, *Commentaria cum amplissimis additionibus süper anatomia Mundini*, 1521(Kaynak: Nicolas Baume, *Anish Kapoor: Past, Present, Future*, MIT Press Books, Institute of Contemporary Art, Boston, 2008, s106.)

noktaya geri dönersiniz. (Kaynak: [http://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%B6bius\\_%C5%9Feridi](http://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%B6bius_%C5%9Feridi), erişim 15.04.2012).

<sup>422</sup> David Anham, “To Fathom The Abyss, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, Londra, 2009, s.106.



**Resim 176** Titian, The Flaying of Marsyas, 1575–1576, tuval üzerine yağlı boya, (Kaynak: Nicolas Baume, *Anish Kapoor: Past, Present, Future*, MIT Press Books, Institute of Contemporary Art, Boston, 2008, s.167.)

*Marsyas* bu apokaliptik heyecana sahiptir fakat onun zari kaynaklarından biri olan Titian'ın *Flaying of Marsyas (Diri Diri Derisi Yüzülen Marsyas)* (1560–1576) adlı eserinden de etkilenmiştir. Kapoor yarı insan yarı kır tanrısı Marsyas'ın dehşet verici sonunu gösterdiği bu devasa tablosundan esinlenmiştir. Hikâyenin devamında Athena'nın bir kenara atılmış flütünü bulan Marsyas öylesine becerikli bir çalgıcı haline gelir ki, Şiir Tanrıçalarınca değerlendirilecekleri bir müzik yarışmasında, lir çalan Apollo'ya rakip olur. Yarışma sürpriz bir şekilde çok çekişmeli geçer. Bazıları Apollo'nun kazanmak için hileye başvurduğunu söyler, ancak sonunda ödülü kazanan Apollo bu kadar yürekli olduğu için Marsyas'ı diri diri derisini yüzdürerek cezalandırır. Titian'ın *Diri Diri Derisi Yüzülen Marsyas* tablosu hikâyenin en anlamlı anından çok en “bedensel” anını gösterir. Marsyas bir ağaçta ayaklarından tepe taklak asılı sallanırken Apollo onun kaslı bedeninden et parçacıkları koparmaktadır.<sup>423</sup> Sanatçının bu resme olan ilgisi ile Frank Stella'nın Titian'ın meydana gelişinin korkunç epidermisini<sup>424</sup> ortaya çıkarması neticede bir tesadüf değildir: “Yenilmiş bir sanatçının derisi sıyrıklı ve soyulmuştur, bedeni insanın

<sup>423</sup> Johanna Burton, “Namely, What is Called Love”, David Anham, *Anish Kapoor*, Phaidon, Londra, 2010, s.167.

<sup>424</sup>Derinin dış tabakası.

acılarının detaylarından ziyade resimsel yaratımının anatomisini açığa çıkarmak için açıkça ihlal edilir.’<sup>425</sup>

Anish Kapoor, *Marsyas* eserini şu cümle ile ifade eder: “Bina içindeki alan aniden genişlemiş ve bir zamanlar delik olan şey bir biçime dönüşmüş gibidir [...] iç ve dış birbirine dönüşüyor gibi görünmektedir.”<sup>426</sup> *Marsyas*’ta kaplama malzemesinin bükülebilirliği ve elastikliği cilde benzemektedir. Burada mitolojide Marsyas’ın derisinin Apollo’nun emriyle yüzülmesi gibi sanatçı çeliği kullanarak malzemeyi gerdirmiştir. Tate Modern Müzesi’nin kulakçığa benzeyen Turbine Salonu’nun tamamını saran, çelik bir yapıyla desteklenmiş PVC kaplamadan yapılmış dev bir mühendislik inşası olan *Marsyas*, izleyicinin bakış açısına ve görüş alanına göre zeminden zemine şekil değiştirmektedir. Aynı şekilde, Kapoor’un zemindeki ve duvardaki delikleri, çıplak gözle görülemeyecek ya da *At The Edge Of The World* isimli eserinde açtığı derin deliklerin bir mekân hissi uyandırması gibi, trompeti anımsatan *Marsyas* belirli bir bakış açısından bir bütün olarak görülemez, biçimi değişik bakış açılarına göre farklılaşmaktadır.

Kapoor’un *Marsyas*’ı tamamen bir perde durumundadır. Möbius şeridi halinde bir iç bir dış kısmı yerine koyan bir eserdir. Bu bağlamda böyle ikili terimler doğaları gereği “çözülemez” hale gelirler. Aslında Kapoor’un sunduğu şey “paylaşılan” bir deri parçasıdır: Oyuk, koni biçiminde makara, ağız veya delik olarak görevini sürdüren bir deridir. Doldurulmayı bekleyen mekânlardan çok tüm bu kuvvetli varlıklar belirtilmektedir. İçinde ayakta duran biri için bile anlaşılabilir şekilde geniş bir mekân olan Turbine Salonu’na giren bir kimse için *Marsyas*’ın değişik bir işlevi vardır: Şaşırtıcı devasa büyüklüğünü çok şiddetli bir şekilde yansıtmak. Daha küçük bir şeyin büyütülmüş hali miydi yoksa çok daha büyük bir şeyin yalnızca parçası mıydı? Eser bir kulak zarıydı, bir anüstü, üç tane başsız boynu, daha derinden erişim sözü veya tehdidi işaret eden büyük deniz kabuğu benzeri bir spiraldi. Neredeyse, 160 metre uzunluğunda, 23 metre genişliğindeki bu geniş salonu dolduran eser, maddeselliği öyle bir kullanmıştır ki, tartışılmaz bir şekilde oldukça yer kaplamasının yanı sıra bir de alternatif mekân yaratmaktadır.

<sup>425</sup> David Anham, *Anish Kapoor*, Phaidon Yayınları, Londra, 2009, s.106.

<sup>426</sup> David Anham, *Anish Kapoor*, Phaidon Yayınları, Londra, 2009, s.106.

*Marsyas* her ne kadar, Minimalist heykeltıraşlık ile başlamış olan bir gelenekten çıkmış olduğunu söyleyebileceğimiz bir çeşit “paylaşılan” mekân üretmiş gibi gözükse de ortada bu duruma ek olarak bir duygu karmaşası sezilenmektedir. Kapoor’un eseri, plastik ve metalden yapılmış olduğu halde (oysa Titian’ın eserindeki boyaya ‘et’ dediğimiz gibi Kapoor’un eserinde de kullanılan maddeye bu gözle bakılır) insanda iki farklı yöne uzanan bir “derin düşünme” duygusu uyandırmaktadır. İzleyici *Marsyas*’ı anlamaya çalışırken onun da izleyiciyi anlamaya çalıştığını düşünürsünüz. Eserle aranızda bir çekme –itme durumu söz konusudur. İşte bu “aradalık” kısaca, ister büyük ister küçük olsun bir “örtenek” (membran) tarif etmede kullanılan terimdir: ayrı tutarken aynı anda bağlayıcı olandır.

Kapoor’un bu eseri kompozitör Arvo Part (1935)’a ait *Lamantate* adlı çalışmasını gerçekleştirmesinde etken olmuş ve kendisi bu aşamayı şöyle dile getirmiştir:

*“Anish Kapoor’a ait Marsyas adlı eseri Tate Modern’in Turbine salonunda ilk gördüğüm andaki etki çok derin idi. Sanatçı heykelinde Grek Marsyas’ın trajedisinden faydalanmıştır. Bu trajik yön bana ilham vermiş ve Lamantate’in gerçekleşmesinde temel bir unsur olmuştur. Ölüm ve hayatta kalma temaları tüm dünyaya gelen kişiler için geçerli bir endişedir. Bireyin bu verilerle belirli aşamalara gelmesi, kişinin hayata karşı anlayışını belirler. Ona göre, a lamento yu yazdım-ölüm için değil, yaşam için, bu meselelerle kendileri için başa çıkmaları amacı ile –,bu dünyanın acı ve umutsuzluğu ile başa çıkmanın kolay olmadığı için, bizim için bir lamento.”<sup>427</sup>*

---

<sup>427</sup> Carnegie Hall broşürü, January 2012, s.24.

#### 6.2.14 My Red Homeland (Benim Kırmızı Memleketim) (2003)



**Resim 177** Anish Kapoor, *My Red Homeland (Benim Kırmızı Memleketim)*, 2003, balmumu, yağlı boya, çelik kol, 1200 cm çaplı motor, enstalasyon görüntüsü, Kunsthau Bregenz, Avusturya, sanatçının koleksiyonu (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Baskı), s.415).

Anish Kapoor'un *My Red Homeland* adlı eseri 2003 senesinde gerçekleştirmiş, balmumu, yağlı boya, çelik kol, 1200 cm çaplı motordan oluşan bir yapıdan oluşmuştur. Eser Avusturya'da Kunsthau Begenz'de sergilenmiş, mekanın yalın yapısı içinde yoğun bir varlık göstermiştir. Renk ve formun ana konu olarak vurgulandığı eserlerden biri olan *My Red Homeland* adlı yapıyla Anish Kapoor 1916 yılında Itten'in "*Form aynı zamanda renktir, form olmadan renk olamaz. Form ve renk bir bütündür.*"<sup>428</sup> görüşünün doğrultusuna paralel olarak şöyle bir açıklama getirmiştir:

<sup>428</sup> Crone ve von Stosch, *Anish Kapoor*, Prestel, München, 2008, s. 46.

*“Hiç bir zaman 3 boyutlu bir eseri renk olmadan yapmayı düşünmedim. Itten’in bu varsayımını okuyuncaya kadar. Kendi başına heykel bana çok uzak bir fikir sadece gri ve beyaz akademinin görüşü idi. Bundan dolayı da Itten’in makalesi mekanla ilgili. Renk ve mekan birlik oluşturmaktadır. Ben gri, beyaz ve siyahı renk olarak algılıyorum, aynı Leonardo da Vinci’nin yaptığı gibi, renk algılanmasını ortaya çıkardım onun bir filozof olmasına rağmen Mondrian ve van Doesburg’a rağmen.”<sup>429</sup>*

İzleyici, *My Red Homeland* eserinde, yuvarlak bir kabın içinde 25 ton vazelinle karşı karşıya kalmaktadır. Çanak görünümündeki metal kap yavaş yavaş dönmekte, 1 saatte 360 dereceği tamamlamaktadır. Etrafında sanki vazelinde oluşmuş bir yerleşimdeymiş izlenimi vermektedir. Karşısındaki vazelin dolu silindir bu konstrüksiyonun içinde yer almaktadır. Bu kobitin hareketi ile tekrar tekrar yeniden şekillenmektedir. Oluşan karakteristik izle eser ile kişi arasında bir bağlantı oluşuyor. Yapıtla gerçeğe bir yer oluşturabilmek için mekan açılmaya mahkum olmaktadır. Çerçevenememiş bir görüntü ama bunun yanında çerçevenin dışına çıkamıyormuş hissi vermektedir. Çerçevenin verdiği emniyet duygusu ile eser izleyeni içine çekerek yapıtla bütünleşiyorsunuz.

Kapoor yapıtında yoğun kırmızı tarlasına bir alternatif olarak metal bandı kullanmıştır. Seyircide çelişkili bir bakış açısı oluşmaktadır. Bazı yönleri ile izleyenin izlemekte olduğu bu mekanik hareket şekillenme olgusundan kaynaklanmaktadır. Düşey hat ve kübik form önünde küçük parçalar halinde vazelinler bulunmaktadır ve dönme sırasında bunlarda hareket etmekte bir kısmı yukarda yer almakta ve sanki aşağı doğru yüzüyorlar hissini uyandırmaktadır. Bu kullanılan malzemenin esnekliğini çağırıştırır ve bu jelimsi materyalin akışı sonucu meydana gelmektedir. Seyredende öyle bir duygu uyandırıyor ki sanki küp formuyla şekillendirilmiş bir duyguyu meydana getirmektedir. Bu gerçekleşirken sanki merkezden dış yüzeyine akıyormuş gibi bir his vermektedir. Bu bize viskoz maddelerin mekanik hareketlerle birlikte oluşan sanat eserlerini, örneğin Joseph Beuys’un kullandığı gibi, vazelin benzeri jelimsi materyalleri hatırlatmaktadır. Eserin oluşumunda çelik bloğun hareket etmesini göz takip etmekte zorlanmaktadır,

---

<sup>429</sup> Crone ve von Stosch, *Anish Kapoor*, Prestel, München, 2008, s. 46.



çok yavaş hareket etmesinden dolayı ve hareket eden metalle duran materyalin temasını algılamada zorlamasından ötürü, izleyeni sanal bir görüntü içerisine çekmektedir. Sanatçı bu duruma şöyle bir yorum getirmiştir: “İllüzyon hakkındaki nosyon varsayım ki oldukça genel burada ben bir eserimdeki mekan ve mekan algılamasının birbirini tuhaf bir şekilde tamamladığını görüyorum. Sanki heykelimle mekanında ötesinde sanal bir mekan oluşturuyorum.”<sup>430</sup>

Yapıt gözlemleyici ve inceleyici bir algılama olgusunun oluşumunu gösteriyor. Eserin adı aslında çok özel, kişisel gerçeği vurguluyor, kendi yaratıcı ve entelektüel merkezini oluşturuyor böylelikle kendisinin içini de dışına çıkarıyor.

#### 6.2.15 Cloud Gate (Bulut Kapısı) (2004)

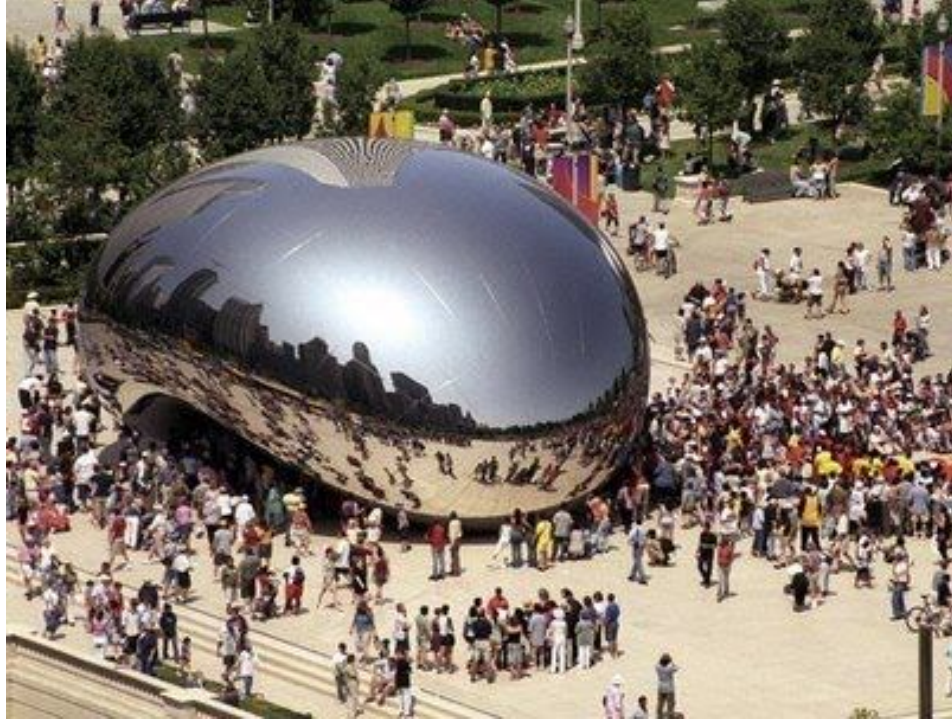


**Resim 178** Anish Kapoor, Cloud Gate (Bulut Kapısı), 2004, paslanmaz çelik, 1006x2012x1280 cm, enstalasyon görüntüsü, Millenium Park, Chicago. (Kaynak: <http://c4gallery.com/artist/database/anish-kapoor/anish-kapoor-cloud-gate-1990.jpg>, erişim 15.04.2012)

<sup>430</sup> Rainer Crone and Alexandra von Stosch, *Anish Kapoor*, Prestel, Münih, 2008, s.47.

Kapoor *Cloud Gate* adlı paslanmaz çelik eseri Chicago'da Millenium parkında 2004 senesinde gerçekleştirmiş, 1006x2012x1280 cm gibi devasa boyutu ile kentin odak noktası haline gelmiştir. Sergilendiği mekan genelde Chicago kentinin yüksek binalarının mevcudiyet gösterdiği bir alandır. Sanatçı bu dikeyliğin içinde yatay bir obje yaratma arzusu ile eserini gerçekleştirmiştir.

Kamusal alan eserlerinin özelliği olan devasa ebatlarda bir eser olmasının yanı sıra izleyenin hayal ettiğinden daha fazlasını barındıran *Cloud Gate (Bulut Kapısı)*, nesne olmanın çok ötesine geçen cazip ve ilişkiyel bir deneyim yaşatmaktadır. Bu eseri anlamak için orada bulunmak gerekmektedir böylelikle sürekli değişmekte olan varlığının ortasında izleyiciyi de alarak sizi dinamik bir oyuna dâhil etmektedir.



**Resim 179** Anish Kapoor, *Cloud Gate (Bulut Kapısı)*, 2004, paslanmaz çelik, 1006x2012x1280 cm, enstalasyon görüntüsü, Millenium Park, Chicago. (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, Londra, 2010 (2. Baskı), s.448.).





**Resim 180** Anish Kapoor, Cloud Gate (Bulut Kapısı), 2004, paslanmaz çelik, 1006x2012x1280 cm, enstalasyon görüntüsü, Millenium Park, Chicago. (Kaynak: Nicolas Baume, *Anish Kapoor, Past, Present, Future*, MIT Press Books, Institute of contemporary Art, Boston, 2008 s.125,)



**Resim 181** Anish Kapoor, Cloud Gate (Bulut Kapısı), 2004, paslanmaz çelik, 1006x2012x1280 cm, enstalasyon görüntüsü, Millenium Park, Chicago. (Kaynak: Nicolas Baume, *Anish Kapoor, Past, Present, Future*, MIT Press Books, Institute of contemporary Art, Boston, 2008 s.125,)

Bu kapı, mekânlardan öte, âlemler arası geçişi sunmaktadır. Geleneksel gezici bağlamda; hiçbir yere varamaz. Fakat anıtsal kapılar gibi törensel bir ortam ortaya çıkarmıştır. Bir kapı bir görüntüyü çerçevelerken, bu kapı seyirciyi kendisine çeker ve esir alır. Kapoor'a göre kapılar, hayatın gizemine açılmaktadır. Bu bir yer değildir. İnsanın içine, kendi derinliklerine, başka bir bakış açısına, üst düzey bir bilinç durumuna açılmaktadır.<sup>431</sup> Bu durum, gerçekliğin maddesellikten uzak bir seviyesine erişim noktasıdır, bazıları kesin gerçeklik olduğunu iddia edebilirler.

Kapoor, sanatçının elinin eserin üzerinde iz bırakmaması gerektiğini düşünen bir tavır sergilemektedir. Sıradan nesnelere ötesine geçmeyi amaçlayarak nesnenin kendi varlığının ötesine geçerek anlamları yansıtabilmemiz için, eser, bir madde dönüşümü başarmıştır. Kapoor'un 110 tonluk ağırlığındaki eserinin yapımı ve taşınması aşamasında da şehir içindeki alt ve üst yapı yenilenmesinde insan emeğinin önemi tekrar ortaya çıkmıştır. Diğer büyük anıtsal eserler gibi sadece iyi idare edilmiş teknik bir yetenek gösterisi olmasının yanı sıra izleyeni bu devasa kütle için nasıl yapıldığı ve nasıl buraya geldiği konusunu sorgulattığı için varlığı

<sup>431</sup> Ed. Nicholas Baume, *Anish Kapoor: Past, present, future*, MIT Press Books, Institute of contemporary Art, Boston, 2008, s.123.

maddeselliğini aşmaktadır. Sanki meydana tepeden inmiş gibi gelir, aynen uzay mekiğini hatırlatan yabancı bir cismin varlığını hissettirir.

*Cloud Gate* eserinde varoluş ile birlikte olan ve çelişen konumu, sadece yaratmanın karmaşık bir yöntemi değil, aynı zamanda iletme istenendir. Bu bir mana da bulutlar içinde bir kapı olduğunu anımsatan adıyla da ifade edilmek istenmiştir. Bulutlar sürekli hareket halinde ve kendilerine ait bir hayatları mevcuttur. Somut ve fiziksel olmanın yanında bu eser kendi ruhu ile canlı bir varlık olduğunu sürekli değişmesi ile gerçekleştirir. Bu istikrarsız konum, kendi doğasını göstermekte daha doğrusu belirgin hale getirmektedir. Böylelikle biçimselliği ve sanatsallığı yansıtıcılığıyla yoğunluk kazanmaktadır ve aynı anda hem bu mekândan hem de kendinden uzaklaşmaktadır.<sup>432</sup>

Kapoor, kendi “*Varoluş işaretlerini, ortaya çıkış ya da var oluş mekânı içindeki geçici mekân metaforlarını, belirli ya da olumlu kimliği değil, yanıtıcı bir mekânı kullandığını*”<sup>433</sup> belirtmiştir. Bu gerçeklik kavramı, Budizm, Hinduizm, Taoizm’in de benimsediği Doğulu dünya görüşü için oldukça önemli bir yere sahiptir. Fritof Capra, *Tao of Physics (Fiziğin Tao’su)* içinde bu gelenekler ve yirminci yüzyıl fiziği arasında bir uyum yakalamıştır. Atom altı parçacıkların nitelikleri ve etkileşimleri, doğaları gereği dinamik bir yapıya sahip oldukları ve maddeler bunlardan yapıldıkları için, evrenin, devamlı değişken, canlı ve dinamik olduğu düşünülmektedir. “*Dünyayı, insanın bu sistemin bütünleşik bir parçası olduğu, ayrılmaz, karşılıklı etkileşen, devamlı hareket eden elemanlara sahip bir sistem olarak görmekteyiz.*”<sup>434</sup>

Ayrıca, Einstein’ın görecelilik teorisindeki gelişmelerle, mekân artık üç boyutlu olarak ve hatta zaman zaman ayrı bir varoluş olarak algılanmamaktadır. Diğer herhangi bir madde de olabileceğinden, bulutlar sadece bunun bir temsili değil, aynı zamanda hâlihazırda ve belirgin bir örneğidir. Günlük yaşamın değişkenliğini görselleştirmenin bir yolunu sunmakta ve daha büyük çıkarımların yapılması için sezgisel aracı olmaktadır. Esere yaklaşım hareket halindeki bulutları gören izleyici

<sup>432</sup>Ed. Nicholas Baume, a.g.e., s.124.

<sup>433</sup>Aynı s. 124

<sup>434</sup>Fritjof Capra, *The Tao of Physics*, 1975, Berkeley, Shambhala Publications, 2000, s.25.

içinde sürekli değişkenliğin mevcut olduğu bir dönem başlamıştır. *Cloud Gate (Bulut Kapısı)* sayesinde maddeselliği ve madde dışılığı, kendi varoluşumuzdaki geçiciliği bir kez daha tanık oluyor ve varoluşçuluğun devamlı değişen durumundaki kendi doğamıza bir bakış atma imkânına erişiriz.<sup>435</sup>

İnsanların konuları ve günlük hayatın gerçekleriyle mitler birbirleriyle çelişmektedir. Kapoor'un çalışmaları Hint verimlilik Tanrıçası Kali'yi anımsatmaktadır. Bu figür hem bütün insanların annesi hem de yok edici, karanlık ve şiddetli olduğu kadar koruyucusudur. Onun bu karmaşıklığı, farklı durumların bir bütün oluşturmak için bir arada var oluş biçimini temsil etmektedir. İkcilikten öte, Kali'nin doğasında mevcuttur ve diğer Hindu ve Budist anlayışlarında bulunabilmektedirler. Kapoor'un ifadesi ile *“Zorunlu ve samimi etkileşim aracılığıyla evreni yaratan ve devamını sağlayan tamamlayıcı evrensel güçlerdir.”*<sup>436</sup>

Hindu metafiziğindeki temel kutuplar, kültürün bir parçasıdır ve bütünü başarma konusunda yararlanmak için dengeli gerilimler ya da çok çeşitli durumlardır: *“Tek merkez, birlikte geçmiş aracılığıyla bir değişim süreci başlatan iki ifade biçimine bölünmektir. Zıtlıkların deneyimi, bütünlük ifadesini mümkün kılmaktadır.”*<sup>437</sup> Hint kültüründe, tek olan temel ikiciler arasında, lingam ve yoni bulunmaktadır. Aynı şeyin iki yüzü ya da yaradılışı olan aynı vücuttaki kadın ve erkek olarak *“Bulut Kapısı”* şimdi de vajina ve testislerdir, ikisi de yaratıcı güçleri taşımaktadır. Ne tek başına biri ne de diğeri, ikisi de. Kapoor'un diğer birçok çalışması gibi, ne içeride ne dışarıda her ikisinde, sınırları olmayan üçüncü bir mekân meydana getirmektedir.

---

<sup>435</sup>Mary Jane Jacob, “Being With Cloud Gate”, Nicolas Baume, *Anish Kapoor: Past, Present, Future*, 2008 MIT Press, Cambridge, The Institute of Contemporary Art, Boston, s.123.

<sup>436</sup>Mary Jane Jacob, a.g.y, .s.131.

<sup>437</sup>Ays. s.131.

### 6.2.16 Melancholia (2004)



**Resim 182** Anish Kapoor, *Melancholia* (Melankoli), 2004, PVC ve demir, 680x1120x3600 cm, Musee des Arts Comtemporains de la Communaute Française de Belgique; Grand-Hornu. (Kaynak: Nicolas Baume, *Past, Present, Future*, MIT Press Boks, Institute of Contemporary Art, Boston, 2008, s.116.)

Anish Kapoor'un *Melancholia* adlı eseri, 680x1120x3600 cm'lik devasa boyutlu, beyaz PVC malzeme ve demir konstrüksiyonlarından oluşmaktadır. Bu eserde, *Marsyas* adlı eserindeki tekniğin benzerini beyaz PVC ile gerçekleştirmiş ve izleyicide farklı bir etki bırakmak istemiştir. Beyaz rengin kırmızıya nazaran daha etkili ışığı olduğundan eserin iç mekanında hissedilen "karanlıktan aydınlığa" doğru bir etki bırakmaktadır. PVC kaplamanın kullanıldığı eserinde, dikdörtgen ve daire şeklinde olmak üzere iki basit biçimle çalışmakta olan sanatçı çalışmasına yönelik şu yorumda bulunmuştur: " *Bunları ölçsek ve dairenin çapının dörtgenin kenarına eşit olduğunu keşfetsek bile dairenin mi dikdörtgenin içinde yoksa dörtgenin mi dairenin içinde olduğunu söylemek imkânsızdır.*"<sup>438</sup>

<sup>438</sup> Partha Mitter, "History, Memory and Anish Kapoor", *Anish Kapoor: Past, Present, Future*, MIT Press Books, Institute of Contemporary art, Boston, 2008, s.117.

Bir grup mühendis, daireden dörtgene aşamalı olarak dönüşümü hesaplamak için *Melancholia* üzerinde çalışmıştır. Fakat Laurent Busine'e göre Kapoor'un kendi fikirleri burada devreye girmektedir: Biçim daireden dörtgene dönüşmekte fakat biz durduğumuz noktadan görmekteyiz ve her bir biçim, kendi derisini örter gibi bir diğerini sarmalamaktadır. Ayrıca dört insan mizacının (bunlardan biri melankolidir) ortaçağ düşüncesinde geometri uzay ve matematik bilimiyle ilişkisi olduğunu belirtmektedir. Aslında, ağır matematik ve geometri kuralları içinde heykelcilik ve mimarinin kutsal dekorasyonunun bir parçasını oluşturduğu Hint mabetlerinin inşa ilkeleriyle iç içedir. Bütün Hint kutsal mimarisi, daire içinde dörtgenden üretilen mabet cephelerinin bölümlerinden gördüğümüz gibi, bütün mabetler sınırlandırılmış dairelerde kıvrılan dörtgenlerle belirlenmiştir. Hint mabetlerinin temsili görüntüsü ile Kapoor'un soyut çalışmaları arasında görsel olarak değil, inşa ilkelerinde benzerlikler vardır.<sup>439</sup>



**Resim 183** Kailasa Mabedi, Ellora, Hindistan (Kaynak. Anish Kapoor, Past, Present, Future, Partha Mitter'a ait makale, MIT Press Books, Institute of Contemporary art, Boston, s.117.

<sup>439</sup> Partha Mitter, a.g.e, s.117.



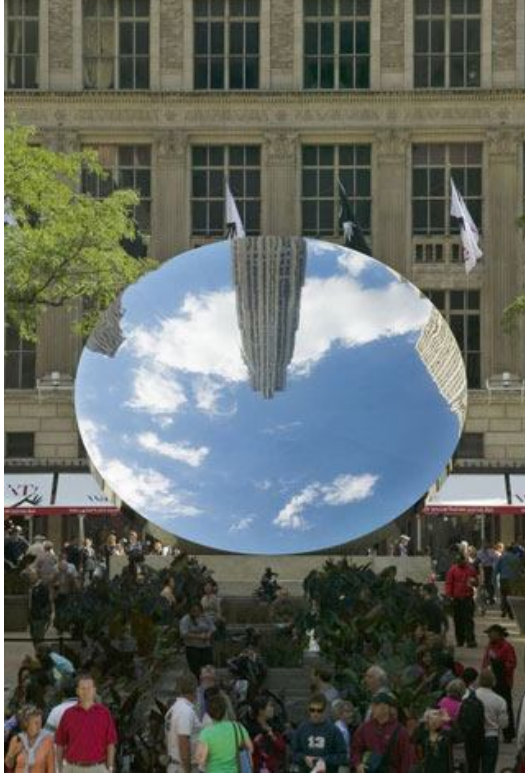
### 6.2.17 Sky Mirror (Gök Ayna) (2006)



**Resim 184** Anish Kapoor, *Sky Mirror* (Gök Ayna), 2006, paslanmaz çelik, enstalasyon, çapı 1067 cm, Rockefeller Center, New York, (Kaynak: <http://publicartfund.org/pafweb/projects/06/kapoor/kapoor-321-6.jpg>, erişim, 15.04.2012).

Kapoor *Sky Mirror* adlı eseri belirlenmiş boşlukta kullandığı obje ile oynayarak seyircinin kendisini esere yansıttığı ve boşluktaki algılama ile ilintili yapıtıdır. Eser Rockefeller'in doğu kısmında çelikten 10,5 cm çapındaki disk formundaki yapısı ile hem sokakta olan bitenin yansıması, hem de gökyüzünün yansımasından ibarettir. 60 derecelik açı ile yerden yükselen yapıtta her şeyin yansımasını gözlemleyebiliriz; konveks (dış bükey) kısmında fiziksel olarak sokağı görmekteyiz deforme olmuş bir haldedir. İzleyen eserin bu tarafına bakınca vücutları ve kafalarının geriye doğru eğildiğini hisseder. Yoğun olan trafiğin yansıdığı eser yoldan geçenleri kendine çekmektedir ve kişide durup kendilerini gözlemlemeleri için bir istek uyandırmaktadır. Her ne kadar heykelin yanlış tarafından bakıyorlarsa da eserin 3 katlı bina kadar büyük olmasından dolayı seyircide düz bir satıhtan daha fazla bir

etki bırakmaktadır. Eser kişide istemsiz olarak kendileri görüntülerini görmeye yönlendirse de, sanatçı burada izleyene farklı bir perspektiften görüp arkalarındaki hareket eden dünyayı görmelerini istemektedir.



**Resim 185** Anish Kapoor, Sky Mirror (Gök Ayna), 2006, paslanmaz çelik, enstalasyon, çapı 1067 cm, Rockefeller Center, New York (Kaynak: David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, New York, London, 2010 (2. Baskı), s. 336)



**Resim 186** Anish Kapoor, Sky Mirror (Gök Ayna), 2006, paslanmaz çelik, enstalasyon, çapı 1067 cm, Rockefeller Center, New York (Kaynak: <http://publicartfund.org/pafweb/projects/06/kapoor/kapoor-321-4.jpg>, erişim 15.04.2012).

Bu değişen perspektif eserin iç bükey olan gökyüzüne çevrili kısmında da geçerlidir. Bu kısmında da Rockefeller Center'ı baş aşağı görüyorsunuz. Her ne kadar insanların çoğu bu tür bozuk görüntüye alışık olsa da, mesela kaşım içindeki görüntü gibi, bu yine ironik bir tür çağrışım oluşturuyor. Binanın “ters yüz” gözükmesi ki artık burada aşağı, sağ, sol diye bir durum yoktur, her şey statik sanal bir perspektif içinde veya hiç yok gibidir.

Geçici veya sonsuz gerçek algısı üzerine eğildiğimizde Kapoor'un *Sky Mirror* adlı eseri iki soruya yanıt arıyor, eserin humanistik ve ruhsal karakteri üzerine sorguluyor. Heykel formu ile iki gerçeği birleştirerek etkisini artırıyor: eğilimli çizgileri çok sade ve dingin, evrenin sonsuzluğundaki, derinliğin sanki dünyadaki bir kapısı gibi... Aynı zamanda seyircinin fiziksel algısını, herhangi bir dış etken olmaksızın algılayabiliyor.<sup>440</sup>

*Sky Mirror* ruhani görünümüne rağmen Rockefeller Center'da bulunması ile çok kalıcı bir etki bırakıyor, New York'un merkezinde karmaşanın içinde bulunan eser izleyiciye bir an için bile olsa şehrin koşuşturmasından uzaklaştırarak gökyüzünün gizemini ve güzelliğini gözlemlemesi için bir durak oluşturmaktadır.

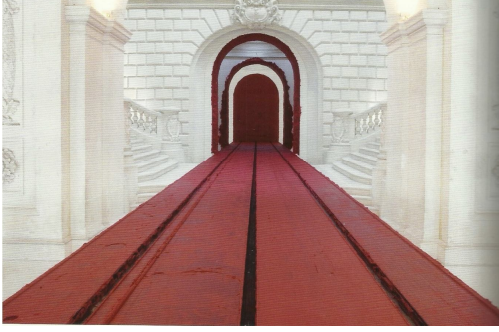


**Resim 187** Anish Kapoor, *Sky Mirror* (Gök Ayna), 2006, paslanmaz çelik, enstalasyon, çapı 1067 cm, Rockefeller Center, New York (Kaynak: [http://farm1.static.flickr.com/90/255104269\\_7d2df7625c.jpg](http://farm1.static.flickr.com/90/255104269_7d2df7625c.jpg), erişim 15.04.2012).

<sup>440</sup> Rainer Crone and Alexandra von Stosch, *Anish Kapoor*, Prestel, Münih, 2008, s.42.



### 6.2.17 Svayambh (2007)



**Resim 188** Anish Kapoor, Svayambh, 2007, mum ve yağ bazlı boya, boyutlar değişken, Musee des Beaux-Arts de Nantes. (Kaynak. David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, Londra, 2010 (2. Baskı), s.110.

**Resim 189** Anish Kapoor, Svayambh, 2007, mum ve yağ bazlı boya, boyutlar değişken, Musee des Beaux-Arts de Nantes. (Kaynak. David Anfam, *Anish Kapoor*, Phaidon, Londra, 2010 (2. Baskı), s.110.

Sanatçının *Kırmızı* serisindeki şaşırtıcı eserlerinden biri olarak yağ bazlı boyadan ve raylar üzerinde süzülen üç ton balmumundan yapılan blok eserdir. Blok raylar üzerinde yavaş yavaş ilerlerken blok kendisinden daha küçük kemerler ile defalarca şekil kazanmaktadır.

*Svayambh* ya da kendini yaratan nesne adı altında, Nantes'te Musee des Beaux-Arts ve Münih'teki Haus der Kunst'de sergilenen eser, yok edilmek üzere insanlarla doldurulmuş büyükbaş hayvan kamyonunu betimleyerek bazı izleyicilere yirminciyüzyılın acı içindeki geçmişini anımsatan zorlayıcı ve rahatsızlık veren bir eserdir.<sup>441</sup>

*Svayambh*, tanrının Lingodvabha görünüşü olan, kendi erkeklik organından ilkel bir güçle dışarı çıkan, erotik-sofu ve kendini yaratan tanrı Şiva'dır.<sup>442</sup> Kapoor, devasa renk bloğunun, farklı aşamalarda yavaş hareketlerle, müzenin kemerleri üzerinde kendi kırmızılığıyla tarihin ve anıların kinayelerinin izlerini bırakarak müzenin

<sup>441</sup> Partha Mitter, "History, Memory and Anish Kapoor", *Anish Kapoor: Past, Present, Future*, MIT Press Books, Institute of Contemporary art, Boston, 2008, s.108

<sup>442</sup> Partha Mitter, "History, Memory and Anish Kapoor", *Anish Kapoor: Past, Present, Future*, MIT Press Books, Institute of Contemporary art, Boston, 2008, s.108.

boşluğunu dolduran bir nesne olarak ortaya çıkardığı bir görüntü elde etmiştir. Aynı zamanda, yaramaz ve seksi bir ifade de sunmaktadır. Nicholas Baume'a göre yaratıcı olmadan yaratılmak fikri, aynı zamanda, sanatçının ruhu olmadan kişiselleşmemiş bir süreç olarak minimalist bir sanat düşüncesidir. Fakat bu kavramsal sanattan daha fazlası söz konusudur, çünkü nesnelere kendi yaşamlarını kendileri elde etmektedir. Kapoor, Hindistan'da yaygın bir şekilde ibadet edilen nehirlerin kıyılarında bulunan *Shaligrama Shila* ya da *Linga (Visnu'nun sembolik formu)* olarak verilen cilalı taşlar ya da "bulunan" çakıl taşları gibi, biçimleri doğadaki bulunduğu haller ile arar ve kullanmayı amaçlar. Hinduların kendini var eden tanrı fikrini hatırlatarak Kapoor, biçimin nasıl gelişmesine izin verdiğini anlatmaktadır: "*Bazen bir nesnenin yapılması yeterli değildir... Bu, kendilerini var eden, kendilerini üreten belli nesnelere dayanan çok eski bir Hint düşünüş biçimiyle ilişkilidir... Onların efsaneleri yaratılmamış olmalarıdır.*"<sup>443</sup>

Ziyaret ettiği her yerde *Svayambh* taraflarındaki pıhtılaşmış kana benzeyen kırmızı bir kalıntının kalın izlerini bırakarak tünel gibi olan kemerlerden geçerken farklı tarihi yankılar ortaya çıkarmaktadır. Nantes'deki hatıralar Fransız Devrimi'nin giyotinlerine sokaklardan geçerek cephane arabası taşıyan mahkûmlara ait olabilir. Münih'te Hitler'in ulusal sosyalizmin resimlerini ve heykellerini göstermek için inşa ettiği ve önünde onun ve diğer mevkili Nazilerin Germen kültürünü ve ırkı üstünlüğü öven gösterileri izledikleri ünlü olmayan "Sanat Evi"nde, bu tren sadece kutu arabalara zalimce yerleştirilip Avrupa'dan Nazi imha kampına gönderilen milyonlarca insanın kaderini çağrıştırmaktadır. Londra'da ise üzerinde bir zamanlar kölelik üzerinde bir imparatorluğun kurulduğu kan ter içinde olmanın yankıları ile İngiliz İmparatorluğu'nun merkez üssü görmezden gelinemez. Eğer *Svayambh* on dokuzuncu yüzyıl Amerikan demiryolu endüstrisinin merkezi olan Moskova'da, İstanbul ya da Pitsburg'da gösterilseydi farklı anıların tüm çeşidi şüphesiz canlanırdı. Hindistan'da daha önce hiç bulunmayanlar bile vagonların ve hatta lokomotiflerin yanlarına tutunan yolcularla birlikte kırsal bölgeden geçen tren istasyonlarından yavaşça kalkan aşırı kalabalık trenlerin görüntülerine aşına olacaktırlar. Fakat *Svayambh*'ya baktığımızda gördüğümüz şey tamamen bir soyutlamadır. Sanatçının, gözlemci olarak bizlerin aynı zamanda oyuncular olduğumuz bir foruma çevirdiği

---

<sup>443</sup> Partha Mitter, a.g.e, s.114.

galerinin duvarlarını işaretleyen kalın kırmızı mukus bizim karşımızda gerçekleşen olaya dâhil olmaktadır.<sup>444</sup>

Kapoor'un sanatsal imzası her ne kadar estetikte mükemmeliyet, en ince detayına önem veren ve sanal bir güzellik olarak algılansa da bu makinelerin kullanılması ile adeta kirli, kontrol dışı ve tehlikeli bir etki bırakmaktadır. Bunu da yavaş yavaş hareket etmesi ile gerçekleştirir. Bu oluşum, sanatçının eserdeki rolünün kavranmasını güçleştirmekle beraber seyircilerin eseri anlaması arasında bir sanatsal paradoks oluşturmaktadır. Sanatçıya göre *Svayambh*'ın biçimlendirme prosesinin oluşumu biyolojiden geometriye gelişen bir olgudur. Trenin oluşturduğu düz çizgi çevre ile uyum içerisindedir.

Derin kan kırmızısına olan düşkünlüğü ile kolorist sanatçı için Richard Wagner'in ölümsüz müziği Liebestod, *love-death* eserinde tanımladığı üzere geceye hiç şüphesiz yol veren gün ışığı gibi siyahın karanlık sonsuzluğuna doğru gidiş olarak algıladığı renktir. Bu eserde de buna kesin olarak yer verilmiştir.<sup>445</sup>

*Svayambh*'nın sergi alanındaki salonlar arasında olağanüstü bir kayıtsızlıkla hareket edişini izlerken J.M.W. Turner'ın siyah şilebini derinden inceleyebiliriz. H.M.S. Temeraire<sup>446</sup> savaşını derin ve kırmızı öldürücü gün batımına sürüklemektedir. 1839'da İngiliz sanatının bu başyapıtı ilk olarak Kraliyet Akademisi'nde gösterildiğinde İngilizlerin önceki denizde olan başarılarının düşüşünü temsil ettiği düşünülmüştür bu siyah şilep de Endüstri Devrimi'ni ve sebep olunan insan acılarını sembolize etmektedir.<sup>447</sup>

---

<sup>444</sup> Norman Rosenthal, "Svayambh", *Anish Kapoor*, Royal Academy of Arts, 2009, s.45.

<sup>445</sup> Norman Rosenthal, *Anish Kapoor*, Royal Academy of Arts, 2009, s.45.

<sup>446</sup> H.M.S. Temeraire, İngiltere'nin en ünlü savaş gemilerinden biridir. J.M.W. Turner tarafından 1838 yılında yapılan ikonik tablosu *Fighting Temeraire, tugged to her last berth to be broken up* İngiltere ve Napolyon Fransa'sı arasındaki savaştan dönüşünü resmeder. Temeraire gemisi, deniz savaşlarının en önemlileri arasında yer alan Yedi Yıl Savaşları (1756-63) ve Napolyon Savaşları'na (1798-1815) katılmıştır. Gemi, ününü Trafalgar savaşında kazanmıştır.

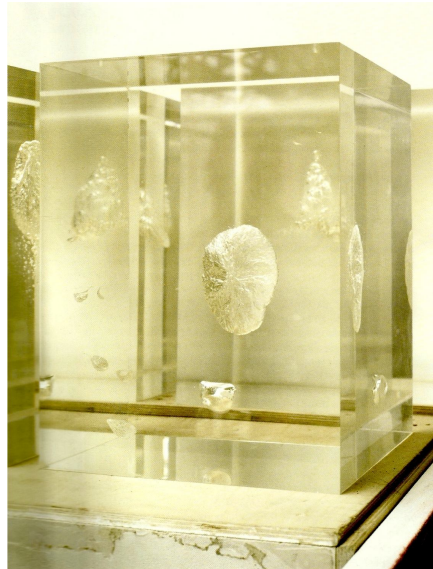
<sup>447</sup> Norman Rosenthal, *Anish Kapoor*, Royal Academy of Arts, 2009, s.45-46.



**Resim 190** J. M. W. Turner, *The Fighting Temeraire tugged to her last berth to be broken up*, 1838, tuval üzerine yağlıboya, 90,7x121,6 cm, (Kaynak:[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Turner,\\_J.\\_M.\\_W.\\_-\\_The\\_Fighting\\_T%C3%A9m%C3%A9raire\\_tugged\\_to\\_her\\_last\\_Berth\\_to\\_be\\_broken.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Turner,_J._M._W._-_The_Fighting_T%C3%A9m%C3%A9raire_tugged_to_her_last_Berth_to_be_broken.jpg), erişim 15.04.2012).

Kapoor çalışmalarıyla arasına kasti bir mesafe koysa da onun sanatı sürekli tanınabilmektedir. Bunlar insan çabası olmadan ortaya çıkmış gibidirler.

#### **6.2.19 Space as an Object (Nesne olarak Boşluk) (2008)**



**Resim 191** Anish Kapoor, *Space as an Object (Nesne olarak Boşluk)*, 2008, Akrilik, 63x63x63cm, Lisson Gallery, Londra. (Kaynak: Adam Love, Michael Perry, Piers Wardeble, Simon Schaffer, *Anish Kapoor*, Turner Yayınları, 2009 s.44.).

*Space as an Object (Nesne Olarak Boşluk)* olarak adlandırılan, el kullanılmadan oluşturulan bu baloncukları yapmak için sıvı akrilik bir kaba dökülür ve bir vakum odasına koyulur. Lisson Gallery de sergilenen eser 63x63x63cm boyutu ile malzemenin şeffaf görüntüsüne rağmen mekanda boşluk içinde boşluk yaratır. Hava ve gazlar sıvının dışına çıkmaya zorlandıkça, bazıları bloğun içinde veya merkezinin yanında sıkışır kalır. Hem hava hem de gazlar, doğadan alınmış organik sanal biçimler gibi birbirleriyle uyumlu şekiller ya da galaksiler veya kozmik ışınları andıran, yayılmış baloncuk kümeleri oluştururlar.

Kendi kendine oluşan bu çalışma, Anish Kapoor'un sanat anlayışında önemli bir yere sahip olan boşluk ve mekan ilişkisinde sanatçının kimliğinden bağımsız bir var oluş sergilemektedir. Tek tek ilgi uyandıran boşluk baloncukları grup halinde şiirsel bir boyuta ulaşır. Sanatçının boşluk ve mekan ile kurmuş olduğu ilişki, bu eserinde alışık olduğumuzdan farklıdır. Renk ve malzeme ile yoğun çalışan sanatçı bu eserde, boşluk alanı olarak tanımladığı eserlerin malzemesini şeffaf kullanarak farklı bir anlatım dili kurmuştur. Boşluğu malzemenin de özelliğini kullanarak, kütlelerin içinde oluşan boşluğu sanki bir x-ray cihazından görmemiz sağlar. Sanatçının ifadesi ile bu *'baloncuklar bir kelebek topluluğunu anımsatır'* <sup>448</sup>. Boşluğun nesne olarak algılandığı bu eserde havanın sıkıştırılması ve belli bir basınç altında tutulması ile oluşan tesadüfi baloncuklar sayesinde, eser olduğu mekan ile sergilendiği mekan arasında bir bağ oluşturur.

---

<sup>448</sup> <http://www.anishkapoor.com/772/In-conversation-with-Nicholas-Baume.html>

**6.2.20 Greyman Cries, Shaman Dies, Billowing Smoke, Beauty Evoked (Identity Engine) (Greyman Ağlar, Shaman ölür, Dalganan Duman, Güzelliği Uyandıran) (Kimlik Makinesi) (2009)**



**Resim 192** Anish Kapoor, Greyman Cries, Shaman Dies, Billowing Smoke, Beauty Evoked (Greyman Ağlar, Shaman ölür, Dalganan Duman, Güzelliği Uyandıran), 2009, çimento, enstalasyon, değişken ölçüler, Anish Kapoor'un Londra'daki atölyesi. (Kaynak: Adam Love, Michael Perry, Piers Wardeble, Simon Schaffer, *Anish Kapoor*, Turner yayınları, 2009, s.37.).

Sanatçının gerçekleştirdiği seri eserleri çimentonun yardımı ile makinadan çıkan kıvrımlı formların bir araya gelmesinden oluşan yapılardır. Bu yapıtlar çeşitli ölçeklerde ve şekildedirler. Sanatçının çalışmalarının özü, doğasında titreşim olan şekiller ve bu şekillerin uğradığı maddesel değişimler arasındaki ilişkidir. Beton heykeller de amaç, süreç ve maddeselliğin kendi dengelerini buldukları bir kategoriye girmektedir.

*Greyman Cries, Shaman Dies, Billowing Smoke, Beauty Evoked (Greyman Ağlar, Shaman ölür, Dalganan Duman, Güzelliği Uyandıran)* oluşumu karmaşık bir zaman aşımı ile kademeli olarak gerçekleşmiştir. Orijinal beton yazıcı 2006 yılında geliştirilmiş ancak gelişme sürecinde birçok değişikliğe uğramıştır. Şu an ki versiyonunun adı *Identity Engine (Kimlik Makinesi)*'dir. Bu ad Charles Babbage'ın "*Difference Engine*" (*Farklılık Makinesi*) isimli makinesi ile ilişkilendirilerek konulmuştur. Makine farklı cisimleşmelerden geçmiş ve bazı temel hesap ilkelerini karmaşık otomat işlere dönüştürmüştür. Babbage şaşmaz tekrarlanabilirlik üzerinde

durmuş, makinenin ürettiği sayılar okunurken ortaya çıkabilecek insan hatasını önlemeyi arzulamıştır. Giderek insanları az güvenilir görmeye başlamış makinelerine da zeki, irade ve önsezi sahibi varlıklar gibi davranmaya başlamıştır.<sup>449</sup>

Veriler *Identity Engine*'e düzenli ve sıralı bir şekilde girilir, daha sonra sanatçı, makine, operatörler ve çeşitli beton karışımların hem gelişigüzel hem de zoraki yürüyüşlerle çıkmalarına izin verir. Diğerlerine kıyasla oldukça basit bir makine olmasına rağmen, dijital verilerin fiziksel dünyaya girişlerindeki birçok değişkenler olası tekrarları engeller. Bu hesaplanamazlık, bu objelerin neden bu denli ilgi uyandırıcı olduğunu açıklamaktadır. Ortaya çıkan objeler, insan eliyle yapılmış objelerdir. Jeoloji veya arkeoloji objeleri kadar eski hissi verirler, ancak kesinlikle tasarımla yapılmışlardır ve patinaj özelliğine, ses ve hataya sahiptirler. Kapoor için beton biçimler estetikten uzaklaşmış gibi görünebilir ama farklı görünen şeyler çoğu zaman kavramsal olarak aynı olabilirler.

Beton biçimler gruplar halinde çalışır ama topolojik analogileri, evrenle veya kavrama anıyla daha ilgilenir ve daha çok temel vücutsal işlevlere yönelir. *Identity engine* gaz çıkaran ve genellikle kabın biçimini alan bir materyali, kendinden düzenli bir yapıya dönüştürerek kendine çizilen yol doğrultusunda dışkı çıkaran bir 'dışkı makinesi' olarak adlandırılabilir. Hareket eden bir kolon olarak isimlendirilebilir. Yaralanır, derince kesilir, pili yapar katlanır ya kendi kendine iyileşir ya da kopar. Bu durumda geçerli olan "Stigmergy" terimi şöyle tanımlanabilir: Mekânda bırakılan izin bir sonraki hareketi stimüle ettiği, etkenler ve eylemler arasındaki doğal, dolaylı koordinasyonu sağlayan bir mekanizmadır. "Stigmergy"nin ve tarihsel jeolojinin karışımı uyumsuzlukları meydana getirmektedir. Uyumsuzluk jeolojik kayıtlardaki kırılmaları tanımlamak için kullanılan bir deyimdir ve "*Identity Engine*"nde kısa zaman diliminde meydana gelen uyumsuzluklarla ilintilidir.<sup>450</sup>

*Identity Engine*'den çıkan biçimlerin sırasını, Anish Kapoor; beton karışımlar, programlar ve operatörlere bağlamıştır. Bu makine, eylem sürecinde pasif bir etkenden çok vazgeçilmiş bir oyuncudur. Girintili çıkıntılı kafesli şekiller kurduklarında arzu edilirse yerleri değiştirilebilir, insan eli değdiği çok belli olanlar

<sup>449</sup> Adam Lowe, "An Identity Engine", *Unconformity, and Entropy*, Turner, Madrid, 2009, s.43

<sup>450</sup> Adam Lowe, "An Identity Engine", *Unconformity, and Entropy*, Turner, Madrid, 2009, s.45



yapaylığından dolayı dışarı atılabilir; her bir birimin çevresindekilerle bağlantıya geçmesi sonucu stüdyoyu doldurarak gerçek kapasitesini ortaya koyar.

Sanatçının bu eserlerini meydana getirmesinde çeşitli kaynaklar ona yol göstermiştir: Kapoor'un eseri ile Saint Lazare Kilisesinde bulunan burmalı kolon ile form açısından ilişkilendirilebilir.



**Resim 193** Helical Columnst Lazare Kilisesi'nden, Avallon, Paris. (Kaynak. Adam Love, Michael Perry, Piers Wardeble, Simon Schaffer, *Anish Kapoor*, Turner yayınları, 2009, s.185).

Avallon'daki Eglise de Saint Lazare (Saint Lazare Kilisesi)'nin tarihi on ikinci yüzyıla dayanır. Notre Dame Kilisesi'ne ithafen yapılmış bir önceki kilisenin yerine inşa edilmiştir. Saint Lazare (Lazarus)'a yeniden ithafı, on üçüncü yüzyıla ait, ama muhtemelen üçüncü yüzyıla kadar dayanan "Altın Efsane"ye göre kesinlikle Mary Magdalene'nin erkek kardeşi olarak tanımlanan azize bir kutsal emanetin bırakılması ile hızlanmış Ortaçağ'da bir sürü hacı, cüzam hastalığını def etme gücüne sahip olduğu inanılan, Saint Lazare'm kafatasından kopma bir parçayı görebilmek için olay yerine akın etmiştir.<sup>451</sup>

<sup>451</sup> Adam Love, Michael Perry, Piers Wardeble, Simon Schaffer, *Anish Kapoor*, Turner yayınları, 2009, s.186.



Kilisenin, Zodyak<sup>452</sup> (işaretleri ve kıyametin müzisyenleri ile yontulmuş Romanesk bir cephesi vardır. Bu oyuntulu kolon, Ortaçağ zihniyetinin karmaşıklığının bir yansıması ve düşünsel pratik becerinin el çabukluğudur. Kutsal formlara dönüştürülen burmalı kolanların, Süleyman Peygamber (Solomon)'in tapınağı gibi en eski tapınakların orijinal yapısı ile geleneksel bir bağlantısı vardır. Tapımdan önce orada durduğu söylenen kolon çifti, özgür masonlarca, klasik tasarımın kurallarıyla radikal bir kontrast içinde olan kutsal güç sembolleri olarak algılanıyorlardı. On sekizinci yüzyılın ilk dönemlerine ait, özgür masonluk ve buhar makinaları gibi bir kaç İngiliz fikrini, Avusturya İmparatorluğu'na sunmasıyla bilinen ünlü Barok mimarı ve işadamı Johann Fischer von Erlach, Viyana'yı kasıp kavuran veba salgınının anısına 1715 ve 1737 yılları arasında inşa ettiği Karlskirche için bu tarz spiral şeklinde dönen kolonlar tasarlamıştır.<sup>453</sup>

Fosiller, çok eski zamanlardan kalma önceki yaşamın gölgemsi baskılarıdır. Geçmiş dünyaların pozitif organik maddelerinin kayasal negatifleridir. Fosilleşmiş dışkılar; daha doğrusu 'dışkı taşları' fosilleşmiş hayvan kakalarından meydana gelmiştir ve ondokuzuncu yüzyılda büyük miktarlarda Cambridge ve Suffolk'da bulunmuştur. Hawaii Volkanları Milli Parkı'nın lav tarlalarına yayılmış olan, soğumuş lav içinde oluşmuş girintili çıkıntılı desenlerdir.

---

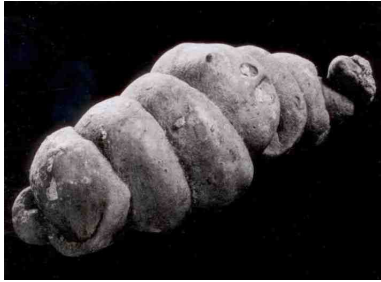
<sup>452</sup> Zodyak, ekliptiğin iki yanında, aşağı yukarı 10 derece genişliğinde, içinde Güneş'in ve gezegenlerin döndüğü bir gökkubbe kuşağıdır. (Kaynak: <http://tr.wikipedia.org/wiki/Zodyak>, erişim 15.04.2012).

<sup>453</sup> Adam Love, Michael Perry, Piers Wardeble, Simon Schaffer, *Anish Kapoor*, Turner yayınları, 2009, s.184.



**Resim 194** Anish Kapoor, Greyman Cries, Shaman Dies, Billowing Smoke, Beauty Evoked, 2009, beton, değişken ölçüler. (Kaynak: <http://im.media.ft.com/content/images/c98cb8cc-a981-11de-9b7f-00144feabdc0.img>, erişim 15.04.2012).

Sanatçı, malzemenin de sağladığı imkanlar sayesinde oluşan kütlelerle, izleyici üzerinde, aslında biyolojik olarak doğal ama toplum içinde tiksindirici ve rahatsız edici duyguları harekete geçirmektedir. Dışkıya benzeyen bu çalışmalar, kamusal alanda yer almaması gereken bir mekanda sergilenerek, etkisi daha da pekişmektedir.



**Resim 195** taşlaşmış gübre, fosilleşmiş hayvan dışkısı fotoğrafı. Cambridge ve Suffolk civarında 19. Yy.'da bulunmuştur. Natural History Museum, Londra, (Kaynak: Anish Kapoor: Adam Lowe, Simon Schaffer, *Unconformity and Entropy*, Turner, İspanya, 2009, s.196)



**Resim 196** Hawaii Volkanik Parkındaki taşlanmış lav görüntüsü (Kaynak: Anish Kapoor: Adam Lowe, Simon Schaffer, *Unconformity and Entropy*, Turner, İspanya, 2009, s.197)

### 6.2.21 Leviathan (2011)



**Resim 197** Anish Kapoor, Leviathan, 2011, kauçuk, PVC, 72.000 metreküp, Grand Palais, Paris (Kaynak. Monumenta 2011 Kataloğu, Anish Kapoor, Leviathan, Jean de Loisy s.34-35).

Anish Kapoor'un Paris'te Monumenta için gerçekleştirdiği bu eser, Grand Palais'in nefinde<sup>454</sup> 72.000 metreküp alan kaplayarak gerçekleştirilmiştir. Canavar olarak adlandırılan bu dev çalışmanın adı *Leviathan*'dır. Kapoor'un *Leviathan* başlıklı eserinin ismini 17. yy filozoflarından Thomas Hobbes'un 1651'de yayınlanan kitabından almıştır. *"Aynı zamanda Hobbes, gerçeküstü değerlendirme önerisinde bulunur."*

*"Leviathan kavramı bu eserde mutlak güç ve yetkililere sahip egemen devleti ifade etmek için kullanılır. Kitap, sosyal kontrakt teorisinin en eski örneklerinden biri olarak değerlendirilir. Thomas Hobbes, bu kavramı 'Leviathan, bir din ve dünya devletinin içeriği, biçimi ve kudreti' kitabında şöyle açıklar: "Onları (vatandaşları) yabancıların istilasından"*

<sup>454</sup> Nef, sahnin kelime ile eş anlamlıdır. Sahnin camilerde ve kiliselerde mihraba doğru uzanan ve birbirinden sütunlarla ayrılmış kısımlardan her biridir. (Kaynak: Adnan Turani, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 2004 (10. Baskı), s. 122.)

*koruyabilmenin, birbirlerine zarar vermeden engellenenin, kendi sanayilerini ve yeryüzünün meyvelerini güvence altına almanın yolu bütün gücü ve kudreti bir tek insan ya da insanların meclisine vermektir. (Toplumda yaşayan) İnsanlar birbirlerine 'Ben haklarımdan vazgeçiyorum ve tüm haklarımı bu insana ya da insanların meclisine veriyorum demelidirler. Böylece bütün güç ve kudret tek bir insanda toplanır. Bu devlet ya da Latince civitas olarak adlandırılır. Bu büyük Leviathan'ın doğması demektir.*"<sup>455</sup>

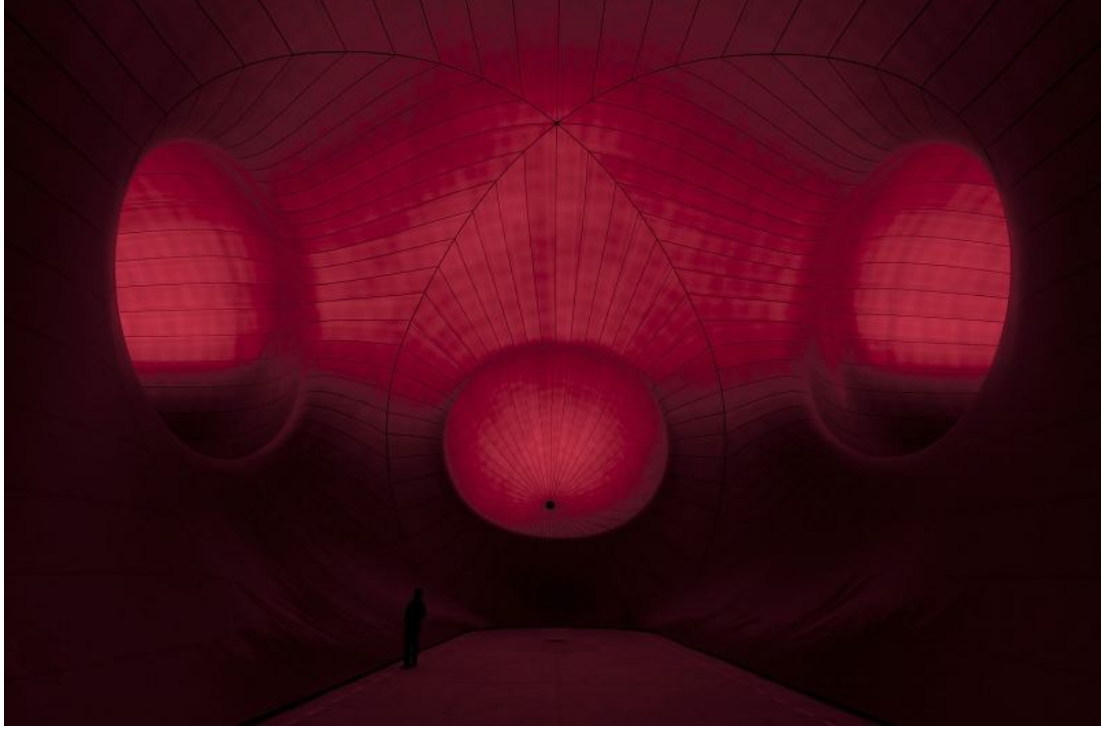
Devleti bir canavar olarak gören Thomas Hobbes, onu İncil'de ve Tevrat'ta geçen canavar olan *Leviathan*'a benzetir. *Leviathan* PVC'den yapılmış ve Grand Palais'in içine şişirilerek yerleştirilmiş bir abide olarak tanımlanabilir. Mühendislerin anlatısına göre tıpkı bir zeplin gibi üretilmiştir. Anıtın dışını kaplayan PVC aslında çok basit bir teknoloji ürünüdür.

Grand Palais'i ziyaret edenler önce dönen kapıdan geçip biçimindeki "canavarın göbeğine" ulaşır. Bu heyecan uyandıran eser, iki bölümden oluşmaktadır; önce esrarengiz bir döner kapıdan karanlık bir yere açılan ilk girişi görür izleyici. Seyirci eserle bir araya geldiğinde büyük kırmızı bir canavar tarafından yutulur. Kırmızı bize nereden geldiğimizi, başlangıç noktamızı (orijin) çağrıştırmaktadır. Seyirci cam çatının gölgesi ile bir çeşit mimari destruksiyona şahit olur. Gözlerimizin önümüzde oluşan enstalasyonun yapısı bir çeşit labirent gibidir. İlk başta karanlık sanılan o alan izleyenleri doğruca sanatçının 33,60 metre uzunluğundaki eserin kalbine götürmektedir. Bu dev anıt 99,89 metre uzunluğunda, 72,23 metre genişliğinde ve 12,092 metrekare alan kaplamaktadır. Serginin ilk kısmında içine girilen alan 300 metrekare büyüklüğündedir. İzleyici 10 tonluk bir kütlede etkisi altında kalırken Grand Palais'nin cam kubbesinden süzülen ışık, eserin koyu kan kırmızı gövdesinden geçerek izleyici de bu etkinliğe dâhil etmektedir. Kapoor bunu şöyle dile getirmiştir: "*İstediğim Grand Palais'in nefesine yakışır bir şekilde, alan içinde alan yaratmaktı, izleyiciler eserin içine giriyorlar ve gökyüzünden süzülen renklerle birleşiyorlar. Bu birleşim yaşanan deneyimi daha kuvvetli ve şiirsel kılıyor.*"<sup>456</sup> Gerek etrafın havasız oluşunun verdiği huzursuzluk gerek eko denemesi yapan izleyicilerin

<sup>455</sup> <http://tr.wikipedia.org/wiki/Leviathan> erişim: 20. 02. 2012.

<sup>456</sup> Merve Akar, "Anish Kapoor ve Leviathan", *Art Unlimited Dergisi*, Akbank yayınları, sayı: 11, Temmuz 2011, s.13.

esere farklı bir işlev getirmesi ile seyirci kendini konumlandırmada güçlük çekmektedir. Bu mekân her kişiye göre farklı değerlendirilebilmektedir. Bunda her bir bireyin farklı belleği ve birikimi söz konusudur.



**Resim 198** Anish Kapoor, Leviathan, 2011, kauçuk, PVC, 72.000 metreküp, Grand Palais, Paris (Kaynak: [http://rap361.com/wp-content/uploads/2012/01/Kapoor\\_Leviathan1.jpg](http://rap361.com/wp-content/uploads/2012/01/Kapoor_Leviathan1.jpg), erişim 15.04.2012)

Sanatçının Monumenta için gerçekleştirdiği heykeli, katedral fikrini, yaşayan vücut ve nefes alan kutsal alanı çağrıştırmaktadır. Kapoor eseri gerçekleştirirken bina yapısı itibarı ile belirli bir şeyi işaret etmek istemiş binanın içine dışına çıkarmak istemiş, böylece izleyici önce eserin içine girmiş, sonra dışına çıkmıştır izleyicinin daha sonra ilerlediği mekân, eserle bina arasındaki alandır.

Olağandışı büyüklükte olan bir boyut, mekânın zorluğu ölçeğinden kaynaklanmaktadır. İçeride olup çerçeveslendiğin zaman nerede ise dışarı da olmaktan daha da büyük bir hissiyat vermektedir. Kişi, her halükarda yatay ve dikey olan bir hacimle başa çıkmak durumundadır; özellikle dikeylik bir problem ama ışığın vasıtası ile konumlandırılabilir. Serginin ikinci bölümüne geçince

eserin dışı ile içinin hiç bağlantısı kalmamış gibi gözükse de, simültane şekilde bir arada var olmaktadır. Kapoor için bu eserin ana fikri şudur:

*“Bence masum seyirci diye bir şey yoktur. Bütün izlemeler komplikasyonlarla gelir, önceki hikâyelerle; aşağı yukarı geçmiş gerçek hikâyelerle. Soyut sanat ve heykel seyircinin mevcudiyeti ile gelen fikirle ve tabi ki belleği ile baş etmek durumunda, bellek ve beden (body) bakma eylemi ile bir araya gelir. Benim ilgilendiğim alana ne oluyor bu süreçte: Bellek ve beden yürüyüp eserin geçidini geçtiğinde, bir şeyler olur, bir şeyler değişir.”<sup>457</sup>*

Mükemmeliyetçi olan Kapoor, teknik problemlerin üstesinden gelmeye çalışmıştır. Sanatçı ışığın fazlasıyla bulunduğu Grand Palais koyu renk kırmızıyı seçerek dengelemeye çalışmıştır. Sanatçı daha önce daha küçük modelleri oluşturmaya çalışmıştır; son ana kadar nasıl teknik bir sorunun meydana geleceği belirsizdir. Ekibi eseri bir haftada meydana getirmiştir. Hiç kırıksıklığın olmaması sanatçı için, tatmin edici bir sonuç olmuştur.

Kapoor, ne kalıcılığı ne sonsuzluğu önermektedir. Bunun yerine geçirgen (transitive), kaçak bir anı yaşatmaktadır. Binanın inanılmaz derecede ışık alan bir kapasitesi mevcuttur, hatta ışık içeride dışarıya oranla daha etkilidir. Eser ise bu fikrin tam tersi bir anlayış sergilemektedir. Binanın içinin dışarı çevrileceği fikri ile alakalıdır.

İncil’de *Leviathan* adlı suda yaşayan bir canavardan bahsedilir. Burada binanın içinin dışına çevrileceği fikri ile bağlantılı olarak *Leviathan* vücudu çok büyük olan bir yere sığmayan canavarla alakalıdır. O zaman biçimsizdir, ana mesele de buradadır. Öyle bir canavar ki kendini kontrol edemiyor. Sanatçının belirtmek istediği nokta da hepimiz için geçerli olan bu psikolojik durumdur.

---

<sup>457</sup> *Monumenta 2011, Anish Kapoor Leviathan*, basın bülteni, s. 8  
<http://agendacom.com/files/92813f3f49935a92f4c4ff2ef1a51082.pdf?phpMyAdmin=5b60fe4c64cf4d64420837d8ef01a557>, erişim 15.04. 2012.

38 metre yükseklikte, 100 metre uzunlukta, 70 metre enindeki dev haç şeklindeki eserle, binanın şekli arasında dikte eden bir oran mevcuttur. Sanatçının karanlık, kurumuş kan rengi şeklindeki kırmızıyı tercih etmesinin sebebi, vücutla özellikli bir ortaklık amacı ile gerçekleştirmek isteğidir. Kırmızının çok koyuluğa sahip olması ve bu ana özelliği, vücudumuzun en derin gizliliğinde bir eko bulmaktadır. Monokrom'un anlamı budur.

Mekânın içinde mekânı yaşatması ile kişiye sanatçı var oluş ve sıkışmışlık hissiyatlarını vermektedir. Günümüz şehir hayatında bireylerin yaşadığı hızlı hayatın sonucu olarak kimi zaman belirli yoğunluğun içinde kendini sorgulamaya vakit bulamadıklarından bu durumu bilinçaltına attıkları ve bunun sonucunda da kimi zaman kendini sanal bir dünyada hissettiği zamanlar bile olabilmektedir. İzleyen esere, dışarıdan baktığında kendi sıkışmış dünyasını görmektedir. İçine girdiğinde ise iç mekânın verdiği sıcak ve yoğun etki ile kendi iç dünyasına dönüp kendini sorgulama fırsatı bulmaktadır.

Sanatçının bu eserde kullandığı malzeme olan kauçukla, binanın sert ve saydam konstrüktif yapısına karşın daha yumuşak, gerek form gerek dokusal olarak izleyene belki çocukluğumuzu çağrıştıran, balon ya da başka oyuncak türünü hatırlatan devasa boyutları ile kişide farklı izlenimler uyandırmaktadır. Eserin dıştan renk olarak daha karanlık bir izlenimi olmasına rağmen içine girince kişi için çok da yabancı olmayan içimizin rengi olan kırmızının etkisiyle alışılmış bir mekân yaratılmıştır. Bunda da malzemenin etkisi büyüktür; her ne kadar mekânın dışındaki yapının izdüşümleri ile farklı daha kurgulanmış çizgisel bir oluşum meydana gelse de eserin yuvarlak formu sayesinde izleyen çevrelenip kendini yabancılaştırılmaz.



### 6.2.22 Arcelormittal Orbit (2012)



**Resim 199** Anish, Kapoor,. Arcelormittal Orbit, 2012, metal, 114,5 m, East London Olympic Park (Kaynak: <http://www.designboom.com/cms/images/rid12/anish01.jpg>, erişim 15.03.2012).

Anish Kapoor'un 900 tonluk hurda araba ve çamaşır makinasından elde edilerek yapılmış metal gösterişli heykeli, 2012'de Londra'da gerçekleşecek olan Olimpiyat Oyunları'nın alanında konumlandırılmaktadır. İngiltere'deki en büyük kamusal sanat olarak değerlendirilebilir.





**Resim 200** Anish Kapoor, Arcelormittal Orbit, 2012, detay görseli, (Kaynak: <http://www.designboom.com/cms/images/rid12/anish02.jpg>, erişim 15.03.2012).

114,5 metre koyu kırmızı trompet şeklindeki kule, ziyaret edenlere Londra'yı panoromik bir bakış açısı ile izleme imkanı vermektedir. Kule, Londra'nın en zengin demir tüccarı Lakshmi Mittal'in sponsorluğunda 1,400 tonluk demirden yaklaşık 30 milyonluk bütçeyle Kapoor ve Arup mühendislik tarafından gerçekleştirilmektedir. Eseri değerlendirirken anlaşılmağına neden olan anıtsal önemdeki bu devasa heykel, kimi zaman üç boyutlu eser, hac ile sol anahtarı arasında görünen, yer yer nargile benzeyen, biçimi bozulmuş lunapark treni gibi farklı algılara yol açarak Kapoor'un sayesinde son halini almaktadır.

Babil Kulesi, sanatçı için bir ilham kaynağı olarak değerlendirilmiştir, sanatçı bu etkilenmeyi şöyle dile getirir: *“Ortaçağ döneminin, göğe ulaşma, imkansız inşaatme hissiyatını hatırlatıyor. Bu eser efsanevi bir duruşa sahip, göğe yükselen, bulutları aşan, spiral şekline uzayıp giden bir geçit töreni gibi...”*<sup>458</sup>

<sup>458</sup><http://www.designboom.com/weblog/cat/9/view/9686/anish-kapoor-arcelormittal-orbit.html> erişim: 25. 01. 2012.



**Resim 201** Babil Kulesi illüstrasyon. (Kaynak: <http://www.israel-a-history-of.com/nimrod.html>, erişim 15.04.2012).



**Resim 202** Babil Kulesi illüstrasyon. (Kaynak: [http://3.bp.blogspot.com/-5GYJaNTH1rg/Tfo5\\_xcYJhI/AAAAAAAAAAII/yT-R\\_W9m59o/s1600/Tower\\_of\\_babel.gif](http://3.bp.blogspot.com/-5GYJaNTH1rg/Tfo5_xcYJhI/AAAAAAAAAAII/yT-R_W9m59o/s1600/Tower_of_babel.gif), erişim 15.04.2012).

Aguastic Center ve ana stadyum arasında konumlanan eser, 115 m. boyuyla Big Ben'den 15 m. daha yüksektir. Eiffel Kulesi ile karşılaştırılan bu eser, ölçüsü açısından yarısına anca ulaşabilmektedir. Eiffel Kulesi 320 metrelik boyu ile Anish Kapoor'un kulesinin iki katı yüksekliğindedir.<sup>459</sup> Sanatçı eserini gerçekleştirirken yapı mühendisi Cecil Balmond'la ortak çalışmada bulunarak çalışmayı meydana getirmiştir.

İki adet çıkıntılı izleme platformlu güvertesi olan bu güçlü heykel, Kapoor'un endişelerinden olan görme yetisi ve beklentilerin karşılığını vermektedir. Asansör örneğin ufak pencerelerle çevrelenerek kısıtlanarak manzaraya yönlendirmektedir. Platformun iki tane iç mekân duvarı, bir tanesi konkav olan diğeri konveks olan aynalarla kaplanarak seyirciyi sıra dışı bir açıyla görüntülemektedir.

<sup>459</sup>[http://en.wikipedia.org/wiki/ArcelorMittal\\_Orbit](http://en.wikipedia.org/wiki/ArcelorMittal_Orbit), erişim 15.04.2012.

Kapoor mekânın konsepti, zaman ve mesafe ile oynayarak başka özellikleri de kurgulamaktadır. Gerçekleştirilmiş efektler güzel bir sürpriz olur. “Sadece mekanik bir strüktür değil, insanları devam edeceği bir yolculuğa çıkarır.”<sup>460</sup>

*“... Dengesizliğin algısı, sürekli bir hareketlilik halinden kaynaklanır. Geleneksel olarak kule, piramit yapıdadır, ancak biz bunun tam tersini yaptık, bir dalgalı bir helezon formu yaparak etrafında yüründükçe değişen bir yapı oluşturduk. Bu obje, tek bir noktadan görsel ile algılanamaz. Bunun için objenin etrafında dolaşmalı ve içinden geçmelisiniz. Babil kulesi gibi izleyicinin gerçekten katılımı gerekiyor.”<sup>461</sup>*

Babil, Akad dilinde *bab-ilu* kelimesinden türemiş ve “Tanrının kapısı” anlamına gelmektedir. Babil Kulesi Tevrat’ta, Kuran’da ve dünyanın birçok bölgesinde yerel efsanelerde söz edilen Tanrı’ya ulaşmak için inşa edilen kule olarak geçmektedir. Babil kulesinden Tevrat’ın Yaratılış kısmında söz edilmektedir. Efsaneye göre, Tanrı kendisine ulaşmaya çalışan insanların kendini beğenmişliğine tepki göstererek o döneme kadar aynı dille konuşan insanların dillerini değiştirerek birbirleri arasındaki iletişimi keserek anlaşılmaz hale getirmektedir. Kulenin yıkılışı Tevrat’ta anlatılmaz ama Jubilees ve Leptogenesis olarak isimlendirilen Yahudi belgelerinde dile getirilmektedir. Dini açıdan değerlendirilecek olursa insanın kusursuzluğu ve Tanrının mükemmelliği ile karşılaştırmak amacı ve yeryüzündeki tüm dillerin orijinini aydınlatmak amacı ile kullanılmaktadır.

Sanatçının en son gerçekleştirdiği kamu heykeli olan eser, çelik malzemenin kullanımı ile konstrüktivist bir yapıda gerçekleştirip, Babil kulesinden başlayıp Tatlin Kulesine uzanan bir anlayışla ortaya çıkarılmıştır. Eser 2012 Olimpiyatlarında yer alması bakımından önemli bir sorumluluk üstlenmiş belki etkinliğin sembolü olarak da tarihte yerini alabilecek duruma gelmiştir. Yukarı tırmanan spiral formu ile Tanrıya ulaşma ve sonsuz olma arzusunu izleyende hissettirip, kişide aşkınlık duygularını uyandırır. Tıpkı Romantik dönem sanatçılarının yaptığı gibi Kapoor günümüzde de bu duyguları harekete geçirir.

<sup>460</sup> [feed://www.telegraph.co.uk/...](http://www.telegraph.co.uk/...)

<sup>461</sup> <http://thecreatorsproject.com/blog/anish-kapoors-olympic-tower-of-babel-is-pretty-big> (11.01.2012)

## DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Heykel sanatı yüzyıllar içinde mekan, malzeme, figür, manifesto bağlamında pek çok değişikliğe uğramış ve ancak bu kavramları 21. Yüzyıla kadar taşımıştır. Bu kavramları modernist bir bakış açısı ile açıklayacak olursak belli geleneklerin birbirine eklenerek ortaya çıkardıkları bir heykel anlayışı oluştuğunu gözlemleriz. Fakat İkinci Dünya Savaşı'nın ve özellikle soğuk savaşın sona ermesinden sonra dünyayı modernist şekilde tanımlamak yetersiz kalmıştır. Çağın gerekleri hatta dile getiriş biçimi değişmiş ve postmodern bir karakter kazanmıştır.

'Anish Kapoor'un' mekan ve malzeme anlayışı adlı çalışmada Anish Kapoor'un heykellerini modernist geleneğin kavramları kullanıp postmodern döneme taşınması ve bu unsurları yansıtırma biçimi gözlemlenmektedir. Bu nedendir ki sanatçının bakış açısı ve sanatsal felsefesini çözümlmek için sanatçının beslendiği 19. ve 20. yüzyıl sanat akımları, modernizm ve postmodernizm kavramları da ele alınmaktadır. Çalışmadaki gözlem Anish Kapoor'un hayatı, heykel anlayışı ve yaşam felsefesi çözümlenerek gerçekleştirilmektedir. Bu çalışmanın tematiğine odaklanmak açısından, sanatçıyı incelerken, seçilen eserler doğrultusunda sanatçıyı çözümleyebiliriz. Bu analizi gerçekleştirirken, eserlerde mekanı ve malzemeyi nasıl kullandığı, mekan-malzeme ilişkisini nasıl çözümllediği, mekan yaratmayı nasıl oluşturduğu, seçilen tüm eserlerde gözlemlenebilmektedir.

Anish Kapoor postmodern düşüncenin önemli isimleri arasında yaşayan Foucault'nun *heterotopia* ve Derrida'nın *différance* kavramlarından beslenerek mekanın anlamlarını değiştirmektedir. Sanatçının malzemeye yüklediği değerlerle eserlerindeki anlamlandırmayı izleyebiliriz. Örneğin sanatçı taşı kullanması ile

sanatsal anlatımı arasında bir ilişki kurulabilir. Taş imgesi mantıklı biçimde anlamlandırıldığında dayanıklılığı çağrıştırır. Mitsel izleklerde gördüğümüz gibi taşın dünya tarihinde önemini megalit taşlardan yapılmış anıtlardan, ölümlere tapınma amacıyla gerçekleştirilmiş anıt mezarlarda ya da kahramanları ölümsüzleştirmek için gerçekleştirilmiş heykellerde gözlemleriz. İnanç sisteminde, örneğin Endonezya mitinde Tanrı insanlara taş hediye etmiş, insanlar taşı beğenmemiş geri çevirmişler, bunun üzerine taş yerine tanrı muz vermiş insanlar bu hediyeyi kabul etmiş bunun üzerine Tanrı insanlara ömürlerinin bir muz gibi dayanıksız ve kısa olacağını belirtmiştir.

Eserler değerlendirildiğinde; *Eternal Bonds (Sonsuz Bağlar)* (1977) adlı eserinde en net gözlemlendiğimiz şey, tiyatro sahnesi olarak kullandığı mekanın içinde, mekan yaratma olgusu ve farklı malzemeler ile birlikte burada gölgeye ve gölge oyunlarına gönderme yapması dikkat çeker. Sanatçı bu eserde, adeta, Platonist bir idealar dünyasını vurguluyor gibidir. Platon'un felsefesine göre, mağara benzetmesindeki gölgeler, gerçeği temsil etmektedir. Anish Kapoor'un bu eserde de gerçeği arayış ve izleyicinin mağaradaki zincirlenmiş mahkumlar yerine koyar ancak sanatçı burada, izleyicinin zincirlerini kırmasına ve düşünen insana dönüşmesine teşvik ettiği hissedilir.

Anish Kapoor birçok kültüre ve üç dine (Hristiyanlık- eğitiminden dolayı, Musevilik annesinden dolayı, Hinduizm babasından dolayı) bağlı olarak yetiştirilmiştir. Adı geçen kültürlerin ve dinlerin içinde kadın bedeninin yaratıcılığı ile bağlantı kurarı Hinduizm'idir. Diğerlerinde kadın bedeni ile ilgili vurgu baştan çıkma, şehvet ve günah üzerindedir. Hindular için ise kadın bedeni yeniden doğumun ve bu bakımdan sonsuzluğun simgesidir. Bir çeşit bereket yansıtır. Kapoor'un eserleri biyolojik ve fiziksel bakış açısı sanatçı tarafından 'Proto' yani önceki dünyanın bilinirliklerini talep eder. Bu da insan bedeninin içinde gelişen ayrı bir beden ile ilgilidir.

Kadın bedeninin içinde bir gelişim ile beraber var olan karanlık *Mother as Mountain (Bir Dağ Olarak Anne)* (1985) adlı eserinde iyice ortaya çıkar. Bu heykelde sanatçı eserde kadın bedenini anımsatan döl yatağı ve vajinayı anımsatan biçimlerle kadın figürünü ve içindeki yaratıcı karanlığı vurgular. Aslında bu açıdan bakıldığında sanatçının karanlığın içindeki yaratıcılık ve sonsuzluk fikrinin insan figürü ile

birleşmesi romantik sanat teorileri ile bağlantı kurmaktadır. Deliliğin, kötülüğün, parçalanmanın, isyanın, yıkımın övgüsü sanat tarihinde en belirgin şekilde romantik dönemde ortaya çıkmıştır. Ancak bu bağlantı paralel bir şekilde Hindu kültürü ile de kurulur: Şiva rüzgar tanrısıdır, yok edici ve yıkıcı, dünya sürekli yenilenmeler üzerine kurulmuştur, yenilenme için yıkıma ihtiyaç vardır. Dağ imgesi sanat tarihinde ise sıklıkla kullanılmaktadır. Dağın fiziksel coğrafi ve fiziksel olarak yerleşimindeki mistiklikten ötürü pek çok anlamların meydana gelmesine yol açmıştır. ‘Yüksek bir yer’ başka bir deyişle ‘olağanüstü bir evren’ olarak tanımlanan dağ, kültür tarihinde Tanrılara ulaşmak amacı ile Babil Kulesi, Tanrıların mekanı olarak da eski Yunan uygarlığında Olympos Dağı’nı, masallarda ki doğaüstü olayların gerçekleştiği Kaf Dağı’nı örnek olarak verebiliriz. Hint kültüründe ise tapınak mimarisi referansını dağ formundan esinlenmiştir.

Anish Kapoor’daki figür ve mekan anlayışında bedenimizi ve hatta en derin anılarımızı hedef alarak meydana getirdiği eserlerinde, boyu ve iç bükeyliği sayesinde izleyicide fiziksel ve düşünsel olarak şekillendirilir. Kapoor hiç bir zaman doğrudan akademik bir figürü heykelinin konusu olarak ele almamıştır. Onun figür ile kurduğu ilişki daha çok insan bedenine yapılan göndermelerden oluşur. Bu göndermelerin izleyicide oluşturduğu çağrışımlar eserin esas hedefidir. Kapoor’un bu çabası *When I am Pregnant (Ben Hamileyken)* adlı eserinde ortaya çıkar. Duvarın içinden dışarı doğru çıkan bir şişkinlikte sadece hamile kadın bedeni ele alınmıştır. Burada sanatçı var olmanın tezahürünü gerçekleştirir. Kapoor için, yaratıcı sürecin başlangıcı yaşamın ilk anlarının var olmak duygusu ile şekillendiği andır. Eser obje olmayan ve dönüşme halinde olanı vurgular. Bu anın figür ile ilintili olduğu nokta kadın bedeni daha da daraltarak belirleyecek olursak rahimdir. Kadınlara ve oluşumun aşamalarına duyduğu ilgi ile sanatçı anne karnındaki erken izlenimleri, şekilli ve şekilsizin rekabet içinde olduğu doğanın farklı bir anından güçlü antik yaratılarını ortaya çıkarmaktadır. Ancak rahmin şişmiş yani içerideki bebeğin büyümüş hali sadece bedenın içi ile ilgili bir gönderme olarak değil hamile kadın karnının dıştan görüntüsü hatta sadece karnın şişliği olarak da karşımıza çıkar. Karanlık sanatçının irdelediği bir veridir, geceyi de bilinen şekli ile değil, büyü ve tam olarak hafızalarda tutunamayan gizemli bir anlayışa dönüştürür.

Anish Kapoor'un insan bedeni ile ilgili göndermeleri akademik figürün dışında kullandığı renklerin sembolizmi ile bağlantısı *Mother As Mountain* (1985), *Marsyas* (2002), *Ishi's Light* (2009), *Svayambh* (2007), *Leviathan* (2011) gibi eserlerde dikkat çeker. Kapoor için kırmızı renk insan bedenini gösterdiği bir gereçtir, içimizin rengidir. Kırmızı, karanlığın duygusunu verir. Kırmızının tonları kırmızıdan siyaha kadar uzanır renkten karanlığa olan gidişi temsil eder. Saf renkler, siyah ve beyaz, mistik ve metafizik bağlantılar kurarak anlayabileceğimiz bir sembolizmdir. İnsan bedeninin renk ile bağlantısının kurulması ve renkli olarak tasarlanması aslında yine Anish Kapoor'un Hint kültürü ile kurduğu bağdan beslenir. Örneğin Vişnucular bu zamana kadar gerçekleşmiş olan bedenlenmelerle yetinmeyip, Kalkin Avatara (Kalkin, Beyaz At) dedikleri gelecekte ortaya çıkacak bir bedenlenmeyi beklerler. Vişnu ve Krişna sürekli farklı formlarda bedenlenir. Krişna siyah demektir. Aruyana beyaz anlamına gelir. Belli başlı Hindu tanrılarının tasvirinde dört başlı, kızıl derili ve beyaz giysilidir. Hindu mitolojisinde tanrılar bedenlenip insan haline geldiklerinde bu bedenler renklidir, dolayısıyla Hindu kültüründe figür ve renk arasında bağlantı vardır. Yani Hindu tanrılarının her birinin isimi bir rengi de sembolize eder. Aslında Hıristiyan kültüründe de Hz. İsa'nın bedeni kominyon töreni ile kişinin bedeni ile mistik bir şekilde bütünleşir. Kırmızı şarap Hz. İsa'nın kanını temsil etmektedir. Rengin yine bir insan bedeni ile ilişkilendirilmesi Hristiyanlık kültürü ile de bağlantılıdır.

*Shooting into the Corner (Köşeye Ateş Etmek)*(2008) Hint kültürü, resim sanatının başlangıcı, insan kanı, şiddet, yıkım ve yeniden doğum gibi birçok kavramla bağlantı kuran bir çalışmadır. Eser, Hint kültürünün özünde olan bir ritüele gönderme yapmaktadır. Hint Kültürü'nde çok önemli bir yeri olan Holi Bayramı Hindistan'da her yılın 19 Mart günü kutlanan bahar bayramıdır. Renklerin şenliği olarak da anılan Holi bayramı, kız kardeşi Holi'nin aldatarak yakmak üzere odun yığınının üzerine oturttuğu kralın oğlu Prahlaad'ın ateşten kurtarılmasının anısına kutlanır. Holika adı verilen büyük bir ateş yakılan bu bayramda Tanrı Vishnu'ya yaptığı bu iyilik için teşekkür edilir. Bu ateşten çıkan kül, katılanların alınına insanın iç temizliğinin bir sembolü olarak bir nokta konulmasında kullanılır. Bu bayram sırasında aslında çok katı Kast sistemi bir günlüğüne ortadan kalkar ve her kasttan insan kendi renklerindeki boya ve pigment fırlatma jesti ile ortaya çıkan şiddet ve temizlenme ve işaretleme *Shooting into the Corner (Köşeye Ateş*

*Atmak*) (2008)'ta kullanılan jest ile paraleldir. *1000 Names (1000 İsim)* (1979) adlı eserde kullandığı renkli toz boyalarının keşfi İngiltere'de gördüğü sanat eğitimini sonrasında yapmış olduğu Hindistan ziyaretindedir. Bu ziyaret sırasında sanat eğitiminde edindiği yeni bakış açısı daha önce içinde bulunduğu ama fark etmediği kültürel durumu algılaması değişerek bundan sonra ki sanatsal malzemesine ve dilini etkilemiştir. Üst üste yığınlar halinde duran toz boyalardan esinlenerek gerçekleştirdiği *1000 Names (1000 İsim)* (1979) serilerinde kendi kültüründe var olan bir geleneği katılaştırarak mekanda farklı bir sanatsal söylem haline getirmiş yeni bir malzeme olarak sanatsal ifadesine katmıştır. Sanatçı karanlık ve derin sırlarla dolu bir çalışma olarak değerlendirdiği eserlerinde, heykelcilikte ilk toz pigment kullanımı sayesinde yeni bir dil meydana getirir. Renk onun için malzemedir. Renk ışık sayesinde maddeye ulaşır çarpar bu ışık enerjisi dalga boylarıyla yansiyarak göze ulaşır ve beyinde uyandırdığı duygu haline dönüşür. Pigment dili olarak sınıflandırdığı bu evresinde sanatçı kendi kültürel tortularından farklı bir söylem gerçekleştirerek postmodern dönemdeki malzeme anlayışında olduğu gibi yani geçmişten yararlanarak bunu kendi dönemine ve sonrasına aktarmaktadır.

*1000 Names (1000 İsim)* eseri, çok formlu yapısının yanı sıra içeriği ile birçok anlamı barındırır. *1000 Names (1000 İsim)* serisindeki parçaların her biri, dini ya da mitolojik bir öğeye gönderme yapar. Efesli Diana, Samara Camisi, dini kutsal mekanlar, Babil Kulesi ya da Olimpos dağı gibi göndermeler vardır. Sanatçı kutsal mekanların kubbesel yapısını, yüceliğini başka eserlerine de taşır. *At The Edge Of The World (Dünyanın Kıyısında)* (1998)'da mekan içinde bir kubbe yaratırken, *Leviathan*'da kubbeye sahip Grand Palais'nin içini ve dışını kullanarak mekan içinde mekan yaratır.

Heykelde renk kullanımı modern dönemin özelliği olarak ortaya çıkar. Anish Kapoor'da ise heykelde renk kullanımı aslında heykelde ışık ve karanlığın ortaya çıkmasıdır. Sonuç olarak varmak istediği yer hürriyet kavramıdır. Renk olgusu sanatçının temel araçları arasındadır ve sanatının yöneldiği amaca uzanan yolda kullandığı önemli bir araçtır. Renk kullanımındaki sadelik, esere dekor amaçlı bir katkıda bulunmaktan çok anlamı meydana çıkarmak ve temel anlayışını aktarmak istemindedir. Sanatçının genel çalışma tonu karanlık eğilimlidir. Kapoor'un asıl



eğilimi renkten karanlığa geçme temasıdır, bunu da en iyi kırmızı renkte gerçekleştirir çünkü kırmızının kuvvetli bir koyuluğu mevcuttur. *My Body Your Body* (1993), *Marsyas* (2002), *Leviathan* (2011) gibi eserlerinde bu etkileri gözlemleyebiliriz.

Siyah–beyaz renk, sanatçının eserlerini dillendirmede önemli bir görev üstlenmektedir. Gerçek duyguların aktarımında renkli görüntülerin benzeri bir renk durumuna gelmektedir. Vücudun en derin bilinirliği ve gerçek bir şekilde etki bırakması için renklerin siyah –beyaz olma gerekliliği ile hafızalarımızın daha kolay işlenmesini sağlar.

Sanatçının ifadesinde önemli bir rol oynayan boşluk anlayışının izleyicide farklı değerlendirilmeleri vardır. *Mother As Mountain, At The Hub Of The Things* (1987); *Here And There* (1987), *Void Field* (1989); *Three Witches* (1991), *Building For A Void* (1992), *My Body Your Body* (1993), *White Dark* (1994-1995) *Adam* (1998-1989) *Ghost* (1997), *Descent in to Limbo* (1992), *Space as an Object* (2001), *Marsyas* (2002), *Ishi's Light* (2003), *Leviathan* (2011) gibi... Boşlukta kaybolma, sonsuz yol, bilinmezlikler gibi duygulara yönlendiren eserlerinde karanlığında verdiği derin etki sayesinde oluşan korkulara yüzleşilir. Bunun tam tersi olarak da anne karnındaki karanlık, bir bebeğin en güvenli olduğu anların canlanması olarak da değerlendirilebilir. Anish Kapoor'un zıtlıklar üzerine kurguladığı sanatsal anlayışını böylelikle burada gözlemlemiş oluruz. Örneğin *Leviathan*, hem ürkütücü hem de cehennemi hissettiren bir eserdir, bunun yanı sıra bu eser, izleyici içine girdiğinde anne karnında hissiyatı ile aslında cennete de yaklaşır. Kırmızı rengin katkısının sayesinde gerçekleşir bu derin hislenmeler. *Leviathan* sanatçının son döneminde gerçekleştirmiş olduğu en devasa eseri olarak bugüne kadar oluşturduğu birçok dili ve kavramı içinde barındırır. Kendisi her ne kadar sanatsal yaklaşımında anıtsal duruşa karşıysa da son 2004 sonrası gerçekleştirdiği eserlerde aslında geleceğin anıtsal eserlerini de oluşturduğu gözlemliyoruz. Chicago şehrinin ikonu haline gelen *Cloud Gate* eseri de bu durumu ispatlamaktadır.

Anish Kapoor'un heykelleri adeta bir çevreyi kapsayan hal alır. Mekan heykelin çevresi içinde erir ya da onunla bütünleşir. Aynalı yüzeyler kullanması mekânın izleyicileri de içine katmakla kalmaz heykelin etrafındaki tüm çevreyi ve dünyayı

kendi içinden görselleştirir. Bu şekilde heykeli bir kaynak haline getirerek etrafına tekrar yansıtır. Bu mekanı yaratmak mı, yoksa çevre içinde belli bir mekan anlayışını eritmek mi tartışılabilir. Ancak sanatçının özellikle aynalı yüzeyleri kullanmasının hem heykelin bir kaynak haline gelmesi, hem nesnenin inkarı, hem de mekanın sonsuzluk içinde eritilmesi olarak açıklayabiliriz. Ayna yansımalarıyla yapılan oyunlarla boşluğun hayali görüntüsü ve renk doygunluğunun sonucunda nesneyi maddeselliğinden ayırarak bu dünyaya ait olmayan bir duruma sokarak nesnel olmayan bir forma dönüştürür. Bu dünya da ki mevcudiyetlerini izleyicilerin katılımı sayesinde gerçekleştirmektedir. Çelişkili mevcudiyetlerinden dolayı görünümleri oluşturdukları sanrı ortamı ile meydana gelmektedir.

İzleyiciyi dahil ettiği bu ayna yüzeyli eserlerinde, sanatçı aslında kişinin kendini görme, kendi içsel dünyasına girmesi ve iç benliği ile yüzleşmesini sağlamaktadır. *Turning The World Upside Down* (1995), *Iris* (1998), *Cloud Gate* (2004), *Non Object serisi* (2008) *S-curve* (2006); *C-Curve* vb. tüm aynalı eserlerinde çelişkili durumu gözlemleriz. Rengin de dahil olduğu yansımali eserlerinde de izleyicinin içsel yapısı ve mevcudiyeti sayesinde yapıt tekrar tekrar farklı bir şekilde mekanda yerini alır ve izleyici de eserin bir parçası haline gelerek malzemeye dönüşür. Ve eser canlanarak yaşayan bir yapıta dönüşür. Örneğin *Ghost* (1997), *Ishi's Light* (2003), *Pillar* (2003), *Marsipual* (2006), *Brandy Wine* (2007), *I Have Places Like These, You Have Places Like These* (2007), *Corner Piece* (2007) vb. birçok yansımali eserinde bu anlayış mevcuttur.

Sanatçının eserleri, 18. yüzyıl Romantiklerinin keşfettiği ihtişamlı fikirlerle alakalı olup, doğanın güçlerine karşı hassasiyetin etkisi ile beliren bu özgün hissiyatı irdeler. Eserlerinin, Romantik dönem içindeki duygulanım meselesine yaklaşımıyla postmodern dönemin özelliklerini göstermektedir. Akıl çağının ortadan kalktığı ve analitik yapısalcılığın kaybolduğu heykellerde duygulanım, romantiklerin kullandığı iyi ya da kötü kavramlarından uzaklaşır. Ve ilkel duyguların hakim olduğu durağan bir vahşet imkânını ima etmeye başlar. Toplu katliamlar kan ve insan içinin rengi organları ve şok olma hali, kışkırtma ve rahatsızlık verme isteği Anish Kapoor'un heykellerinde ortaya çıkar. *My Red Homeland* (2003); *Past Present Future* (2006), *Svayambh* (2007), *The Dismemberment of Jeanne d'Arc* (2009); *Shooting into the Corner* (2008-2009) adlı eserlerinde bu etki mevcuttur. Dönemler arasındaki

bağlantısını heykelciliğin ve malzemenin geçmişi dışında inceleyebiliriz. Sanatçı, hayal ile gerçek ve mitoloji ile sıradan yaşam arasında maddi olmayanın geçmişini eserlerine katmaktadır. Kapoor burada heykel tarihini daha çok modernist görüşlerden kaynaklanarak bir malzeme tarihi olarak okumaktansa bu çağda başka çağların ruhunu yakalamayı kast etmektedir. Aslında post modern dönemin en önemli özelliğinin yeni malzemeler kullanmak ve geleneksel heykel malzemelerinden uzaklaşmak olarak açıklarken tam olarak da postmodernizme özgü bir biçimde başka bir çağın ruhunu yakalayıp, günümüzden paralel bir zaman yaratıp sıçramanın birbiri ile çeliştiği noktalar vardır. Fakat malzemelerin ve renklerin sanatçı için birer amaç değil birer araç olduğunu ve gerçek amacının geçmişin, özellikle de Romantik Dönem'in günümüzdeki frekansını yakalamak olduğunu düşündüğümüzde bu çelişki kendiliğinden çözülür.

Anish Kapoor, Sanskrit dilinde 'kendi enerjisinden oluşmuş' anlamına gelen, *Svayambh* eserinde kendi kendine oluşumu devam ettiren bir mekanizma oluşturmuştur. Sergi alanın farklı salonları arasında inşa edilen tren rayı üzerinde ilerleyen eser, farklı mekanda farklı anlamlar üretmektedir. Kapoor'un bazı eserlerinde hissedilen duygu sanki sanatçının eli değmeden kendi enerjileri ile meydana gelip doğmuş hissini vermektedir. *Greyman Cries Shaman Dies; Billowing Smoke, Beauty Evoked* (2009) adlı seri işlerinde de bu türlü bir yaratma süreci söz konusudur. Bu tavır, Anish Kapoor'un diğer isimlerinde gözlemlenir. Sanatçının kendi kendine oluşmaya devam eden çalışmalarına örnek olarak *My Red Homeland* (2003), *Shooting into the Corner; Past, Present, Future* (2006) eserlerini gösterebiliriz. *My Red Homeland* eserinde, 360 derecelik dönüşü bir saat içinde tamamlayan eserinde, izleyici her an farklı bir imge ile karşılaşır. Eserin kendi oluşumunu sergileme süresinde devam etmektedir. Bu eserleri 'autogenerated' olarak tanımlanmaktadır. Eserlerin bu kendi kendine oluş hali beraberinde tesadüfi olmasını da getirir. Bu tesadüfî durum, *Space as an Object (Obje olarak Boşluk)* (2001) eserinde de karşımıza çıkar. Fiberglas kübün içinde fiziksel bir gizem olan havayı sıkıştırarak, onu nesneleştirmeye çalışır. Bu noktada, heykelin ve malzemesinin ne olduğunu sorgularken sanatçının, hiçlikten hiçliği doğuran, bizi zen resmindeki mistisizme yönelten bir tavır sergiler. Ayrıca Barnett Newman'dan beslenen sanatçının bu eseri ile de onun kozmik sorgulama sürecini kendince yaşadığını gözlemleriz. Sanatçı için bu oluşumlar dinsel boyutları ve başlangıçtaki efsaneleri

anımsatarak, insanın nereden geldiğini ve nereye gittiğini sorgulayan varoluşçu bir sorgulama biçimine dönüşür.

Kapoor; mimari ölçüde değerlendirebileceğimiz tarzda, içine doğru yürünebilecek fakat nesne olarak kabul edemeyeceğimiz eserler gerçekleştirmiş. Sanatçı yeni sanat yapmak arzusu ile yeni mekan yapma anlayışını geliştirmiştir. Bu anlayışla gerçekleştirdiği eserler arasında ilk olarak *Descent into Limbo* (1992) adlı eserini gerçekleştirmiş, daha sonra *Building For A Void* (1992), *Taratantara* ve *At the Edge of the World* eserini yapmıştır. Bu eserlerine ek olarak, *Marsyas* eserini Tate Modern galerisinde oluştururken mimarlık ve heykel arasındaki ilişkisini kuvvetlendirmiştir.

Sanatçı ayrıca kamu için eserler üretmiş, iç mekanda yarattığı kavramları doğaya ya da insan yaşamının hareketli ritmine uyarladığı eserleri gerçekleştirmiştir. Böylelikle mekan ve malzeme olarak dış dünyanın elementleri olan bulut, binalar, doğa ya da bir kuş gibi olabilecek canlı ve devinim içinde olan malzemelerle eserlerinde her anın farklı algılandığı görüntüler meydana getirmiştir. Mekan burada artık kişinin sınırları doğrultusunda değerlendirilmiştir. Anish Kapoor'un mimari ölçüde değerlendirilebilecek eserleri arasında *Mountain* (1995), *Sky Mirror* (2001), *Cloud Gate* (2004) yer almaktadır.

Sanatçının postmodern dönemin mekan ve heykel ile ilgili en önemli icatlarından biri olan Land Art'a karşı tavrı ise belirtmeye değerdir. Sanatçı kamuya yönelik veya açık arazide birçok eser meydana getirmiş, bunları arazi sanatı olarak değerlendirilmeyip araziye eklemlenen nesne yerine ortama canlılık kazandıran katkıları ile doğanın geçiciliğinin vurgulandığı doğanın devamlı değişim içinde olduğunu destekleyen eserler olarak açıklamıştır. Bu anıtsal karşıtlığı eserler, cisimlerin değişkenliğine gönderme yaparak yaşamın dinamizmini ve enerjisini vurgulamaktadır. *Dismemberment, Site I*, (2003-2009), *Temenos* ve *S-Curve* eserleri sanatçının Land Art ile ilişki kurduğu eserlerine örnek olarak gösterilebilir.

Heykel sanatının önemli kavramlarından biri olan boşluk ise Anish Kapoor'da farklı bir anlam kazanır. Sanatçının boşluğa odaklandığı eserlerinde, boşluğun kullanılmasının kişiyi boşluğa itmeyeceğine inanmaktadır. Öncelikle buradaki boşluğun iki biçim arasındaki boşluk değil bir nevi hiçlik olduğunu belirtmek

gerekir. Bu anlamda heykelde modern sanatın ölçülebilir ve algılanan boşluğu bir karadeliğe, kaotik bir ögeye dönmüştür. Hiçbir şeyliğin optik çağrışımları Anish Kapoor'da renkli hislenmelerle, vücudumuz ile alakalı göndermelerle ve ruhsal dinamiklerle ortaya çıkar. Sanatçının bir blok taşın oyularak gerçekleştirdiği eserlerinde, karanlığı, sonsuzu ve sınırsız boşluğu hissettirmektedir. *Adam; Tree Witches (1990); It's A Man (1989-1990)* Kapoor örneğin *Descent into Limbo* adlı eserinde yerdeki küçük delikle boşluğu vurgulamakta; karanlık dolu bir boşluk meydana getirmektedir. Kendisinin boşluk anlayışında ne kadar boşaltılırsa içeride daha fazlası mevcuttur; boşaltmak onun için doldurmaktır. *Earth (1991)* adlı eserinde de bu anlayışı gözlemlemekteyiz.

Sanatçının birçok yapıtında meydana gelişlerin ve yok oluşumların döngüsü mevcuttur. Oluşumları aynı zamanda yok oluşları olup formları, yapıları ve konumları ile eserleri deformasyon ilişkilendirilen antik göndermelere dönüşmektedir. Bu düşünceyi sanatçının bir çok eserinde gözlemleriz; aynalarda içinde görüntülenenlerin eriyip kırılması *Turning The World Upside Down IV (1997)* ile, kendisini devamlı yok edip imha ettiği balmumu çalışmaları olan *Svayambh (2007), Past; Present, Future (2006) My Red Homeland (2003)* ya da yapım aşamasının durup kendisini şekilsizliğe dönüştürdüğü antik manzara eseri *Greyman Cries-shaman Dies, Billowing Smoke, Beauty Evoked (2009)* adlı eserinde de mevcuttur.

Sanatçının eserlerini anlama da dış yüzey derin bir anlam içermektedir. Yüzey boşluğun ve nesnenin arasındaki ilişkiye vurgu yapmasından kaynaklı yaratıcı ve sıra dışı bir hale gelmektedir. Bunu aynalı eserlerinde yansıyan görüntünün yanıltıcı meydana gelişlerinde, havanın toz boya ile ilişkiye geçmesinde, meydan getirilen karanlığın mimariye dahil olması ile gözlemleriz. Sanatçının eserlerinin yüzeyleri örneğin *Svayambh* bilinçli olarak kazılmış dış yüzey ve ayrışma vurgulanmıştır. Eserlerinin dış kabukları diğer sanatçılarda olduğu gibi yapıtı dillendirmekten çok izleyen için bakışına göre şekillenmektedir. Kapoor'un eserleri yaratısının meydana gelişlerindeki izleri yansıtmamakta beraber izleyicide belirli bir ideolojiye yönlendirmektedir.

Sanatçının eserlerinin birçoğu nesneyi madde dünyasından soyutlamak için düşünmeye eğilimlidir. Kapoor'a göre nesneyi okumak için sanatçılar önce nesnelere mitolojilerini yaratırlar ve daha sonra izleyici bu mitolojilerden nesneyi anlamlandırmaya çalışır. Sanatçı bellek sayesinde eserlerinin anlatımına bir katkıda bulunur. Zaman ve boşluğun bilinirliğinin sonucu ve psikolojik etkisi ile izleyenin zihinsel katılımını gerçekleştirmektedir. Kapoor'a göre sanatın kaynağı insanoğlunun maddeci kültürüdür ve bu anlayışın üzerine yapılan eserler çok uzun ömürlü olmayacaktır, kalıcı olmak için daha derinlikli bir arayışın içinde olmak şarttır. Eserlerini bu anlayışın doğrultusunda nesneyi maddeselliğinden özgürleştirerek bir düşünce meydana getirmeyle alakalı olmuş böylelikle izleyiciye 'nesnenin gerçek boşluğu' ile sorular sormaya yönlendirmiştir ve bilincimizin farkındalığını gerçekleştirmiştir. Anish Kapoor'un eserleri hakkında mitoloji geliştirirken kendisi de aslında mitolojiden beslenir. *Marsyas*, *Temenos*, *Ascension* ve *Leviathan* gibi eserleri mitolojik karakterlerdir.

Anish Kapoor'un eserleri, izleyicide derin duygular yaratarak; kişinin bireysel hafızaları doğrultusunda esere yüklediği anlamlar farklılaşır. Sanatçının kendisi de zaten eserleri hakkında verdiği açıklamalarda izleyicinin bireysel çabasını ve esere dahil olmasını ister. Mekan ve malzemeyi kullanımı ve izleyicinin algısındaki farklılık, aynı eserin farklı alanlara uygulaması ile de anlam kazanır. Aynı veya benzer eserleri farklı mekan, coğrafi, kültürel farklılıktaki alanlarda sergilenmesi ile de şehir hayatı, doğa, bireyselleşme, endüstriyelleşme vb. konulara da dikkat çektiği gözlenir. Mesela *Sky Mirror* adlı eserinin Londra'da Nottingham Parkı'nda, sakin, dingin ve huzurlu bir ortamda sergilenmesi sayesinde izleyici doğanın döngüsünü hatırlar, bu döngüye tekrar dahil olur. Aynı eserin kültürel ve sanatsal anlamda dünyanın kabul ettiği bir metropol New York'ta ikonik bir anlama sahip olan Rockefeller Center'da da sergilenmiş olması tartışma açısından değerlidir. Çünkü, New York bugün en kozmopolit, en hareketli ve sanatın başkenti gibi görülmektedir. Rockefeller Center, kurucusu ailenin sanata vermiş olduğu destek, binanın konumu, her gün gelen ziyaretçi ve çalışanların barındığı bir kamusal alandır. Bu anlamda *Sky Mirror* eserinin bu iki tezat mekanda izleyici ile buluşması Anish Kapoor'un mekanı kullanımındaki çeşitlilik ve ulaşmayı istediği nokta, yarattığı boşlukla kişinin kendini sorgulamaya yönlendirir. İlkinde sakin, huzurlu bir alanda kişi kendini sorgularken, diğerinde hızlı kent yaşamının ortasında, bireysel içe dönüşü zorlanır. *S-Curve* ve *C-*

*Curve* eserlerinde de mekan içindeki konumlandırması, kapalı ve açık alanlarda sergilemesi ile *Sky Mirror*'daki çalışmasına benzer bir mekan-eser ilişkisi kurmaktadır.

Anish Kapoor'un eserleri üzerinden yapılan bu değerlendirmede sanatçının mekan ve malzeme kullanımında özellikle düalizm üzerinden bir dil oluşturduğu gözlenmiştir. Zıtlık anlayışı, tüm dinlerde ve inanışlarda dikkat çeker. İyi-kötü, aydınlık-karanlık, kütle-kütle olmayan, dayanıklılık-kırılganlık, varlık-yokluk, karanlık-aydınlık gibi kavramların yansması Kapoor'un eserlerinde zıtlık oluşturan mekan ve malzeme ilişkisinde etkisini gösterir. Kapoor, tamamlayıcılık-bütünsellik anlayışından hareket eder. Negatif ve pozitif alanın birlikteliğine dayalı bir tamamlayıcılık söz konusudur. Kapoor'un işlerinin çoğu pigment tozundan yapılmış ve organikliği içinde barındıran bir geometrik yapıda çözümlenmiştir. Bunlarla birlikte ağaç, kan damarları, dağ, mağara, ateş, su, küre gibi doğal elemanlardan yararlanarak boşluk, bilinçsizlik, kapsayıcılık, tamamlayıcılık, cinselliğin dokunulmazlığı, saflık, yaratım gibi kavramları ifade etmeye çalışır. Mekan olgusu Anish Kapoor'da mekan içinde mekan yaratma, yeni bir mekan oluşturma, boşaltılmış mekan olgusu olarak şekillenir. Genel olarak zıtlıklar dünyası bunu madde de yapmaktadır. Kireçtaşını kullanıp daha sonra onu cilalaması ile dünyayı ters yüz eder. Düalizm burada da mevcuttur. Kireçtaşını cilalayarak yansıtmayı gerçekleştiriyor sonra da aynı etkiyi ayna da gözlemliyor. Bir taraftan ayna ile mekan ilişkisini kurgularken yine burada ters yüz etmeyi, nesnelere okunmaz hale getirmeyi, belki de evrenin ilk oluş haline bizleri götürme arzusu ile de bunu gerçekleştiriyor, bu da bir 'Kaos'dur. Hesiodos'un aynen Teosonya'sunda dediği gibi: 'Her şeyden önce boşluk vardı; sonra gece doğdu.'

Anish Kapoor, eserlerinde mekanın tamamını kullanarak, objenin tüm mekana hakim olma duygusunu gerçekleştirmektedir. Obje mekanla bütünleşir, birleşir. Bu mekanla objenin birleşmesi yaratıcının, yani Tanrı'nın iki zıtlık dünyasını, Uranus ve Gaiya, yani yerle göğün birleşmesi gibi burada da zıtlığı hissettir. Sanatçının eserlerinde mekan ve obje birleşebilir ve hatta mekan, eserin malzemesine dönüşebilir. Yani bir bedende iki vücudun birleşmesi gibi "hermafrodit" kavramına göndermelerde bulunur. Bu hermafrodit duygusundan yola çıkarak, sanatçının cinsiyet ile alakalı göndermeleri de dikkat çeker. Sanatçının eserlerinde, üreme ve üretme vurgusu

mevcuttur. Sanatçının tüm eserlerinde bu etkiyi hissederiz; spermi anımsatan formların kullanımı ile vajinayı ya da anne karnını anımsatan boşluklarla ya da anüsü anımsatan biçimlerle bu vurgu farklı eserlerde tekrarlamaktadır.

Sanatçının eserlerinde dikkat çeken bir başka vurgu, heykellerinde rengi kullanma biçimidir. Gerek rengi kullanışı ile gerek eserlerin formu ve mekanda konumlandırılması ile belirli veriler sunulmuştur. Örneğin kırmızı renk yeryüzü olarak, mavi ise kubbe olarak gökyüzünü simgelemiştir. Sanatçı çeşitli mekanlara yaptığı ziyaretlerindeki izlenim ve gözlemlerini, daha sonra başka eserlerindeki farklı mekanlarda ilk ziyaret ettiği yeri çağrıştıran renk ve imgeler kullanır. Bu sayede kendi gördüğü mekana götüren, yeni bir mekan yaratır. Örneğin Brezilya'yı ziyareti sırasında köprü altında yaşayan sokak çocuklarının acılı yaşamlarını gözlemlemesi sonucunda sanatçı içsel dünyası arasında ilişki kurmuştur. Gözler adeta onun tezi, içsel dünya ise anti tezidir. İçsel dünyası gördüğü dünya ile bir diyalektik meydana getiriyor, bu bağlamda bazı psikolojik etkilerle ve coğrafyalardaki sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel yapılanmayı gözlemlememizi sağlıyor. Bu gördüklerinin sonunda *Temenos* adlı eserinde yaptığı gibi yüceliğe ulaşıyor. 'Kutsal mekan' anlamına gelen *Temenos* eseri ile Brezilya'daki köprü altındaki çocuklara kutsal bir mekan altında toplar. Tıpkı dini tapınaklarda olduğu gibi, inancın etkisi ile insan huzur dolu bir mekana dahil olur , bu duygularla tıpkı Romantizm felsefesinde de olan aşkınlığa ulaşılır.

Sanatçı mekanları hafızalara taşıyarak, kültürel bir bellek yaratmaktadır. Çünkü onun için 'topos' imgesi önemlidir. Mimar gibi çalışır. Aynı zamanda mekanları kutsal yapı gibi görür ve bazen de tekrarlama ve canlandırma üzerine gider. Tarihi mekanları yeniden canlandırması, kültürel bellekte yer alan mitolojik öğeleri ve karakterleri eserlerinde soyutlayıp aynasını ya da yansımasını gerçekleştirmesi, burada sanatçının mimesis ile ilişkisini de ortaya çıkarır. Mekan içinde mekan yaratan sanatçı, kullandığı mitolojik öğelerle kültürel belleği geleceğe taşır. Bunu yaparken de kullandığı mimari dil, ressamın renk kullanımı ile birleşir.

Türkiye coğrafyasında da farklı kültürel yapıdaki kimliklerin, mekan ve malzeme anlayışına bakışı aynı paralellikle kültürel bellek yaratmaktadır. Sanatçının manifestosunu, kültürel belleğinde çözümlenme ile görebiliyoruz. Çünkü, geçmişle



bağlantısını, mekan ve malzeme anlayışında, kimlik ve politik imgelemesini gelenek oluşturması açısından sürekliliğini görülebilir. Bu detayı mekan ve malzeme yardımıyla da okumak mümkündür. Bizlere kendi kültürel kimliğini ve kendi kültürel belleğini anımsatan, mekan ve malzeme yapılandırmasına gitmiştir. Sanatçının kültürel belleğimizde geçmişle olan bağlantıları aynı zamanda kendisinin farklı kültürel birikimlere sahip olması ve bununla birlikte kaynaklanan devamlılığı bir sosyo-kültürel okuma yapmamıza neden olur.

Anish Kapoor'un aykırı biçimleri, malzeme seçimleri heykel ve yerleştirmelerinin dönüştürülmüş özellikleri en dikkat çeken yanlarıdır. Sanatçının işlerindeki tema biçimsel sorunlara odaklanmaz. Doğu-Batı bireşimiyle kültürlerarası bir kesişmenin eşitlendiği atmosferi yansıtır. Sonuç olarak, sanatçı kendisi reddetmesine rağmen nesnel belleğinden gelen birikimlerle eserlerini oluştururken kendi ifadesi ile anıtsal olmaktan, Hint kökeninden kaynaklı (pigment kullanması, renkleler Hint mitolojisi arasında bağlantı kurması, Hindistan'ın zaten zıtlıklar üzerine kurulu sosyo-kültürel yapısı) egzotik olarak tanımlanmaktan kaçınmıştır. Sanatçının kültürel geçmişi, zıtlığı kullanması, mitoloji üzerinden eserlerini üretmesi, farklı kültürel dilleri kendi heykel diline indirgemesi onu, anıtsal, büyük cümleler kuran postmodern dönemin evrensel sanatçıları arasında yerini almasını sağladığı bir gerçektir.

## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

Altar, C.M., *Sanat Felsefesi Üzerine*, YKY, İstanbul 1996.

Anfam, D., *Anish Kapoor*, Phaidon, Londra, New York, 2010.

Antmen, A., *20 Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yay., İstanbul 2010.

Arnhart, L., *Plato'dan Rawls'a Siyasî Düşünce Tarihi*, Adres Yayınları, Ankara, 2005.

Arnason, H.H., *History of Modern Art*, Harry N. Abrams Inc., New York, 1986.

Antoinette Le Normand-Romain; Barbara Rose; Reinhold Hohl; Anne Pingeot; Friedrich Meschede; Jean-Luc Daval *Sculpture: From Antiquity to the Present*, Taschen, 1996.

Atakan, N., *Arayışlar*, YKY Yayınları, İstanbul, 1998.

Aydın, M.Ç., *Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim*, E Yayınları, İstanbul, 2008.

Barnes R., Coomer M. ve Diğerleri, *The 20th Century Art Book*, Phaidon Press, Londra 1996.

Batchelor, D., *Modernity&Tradition, Warhol&Andre, Investigating Modern Art*, ed. Liz Dawtery, New Haven & London, Yale University Pres, 1996.

Batchelor, D., *Movement in Modern Art-Minimalism*, London, Tate Gallery Publishing, 1997.

Batur, E., *Modernizmin Serüveni*, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2009.

Baume, N., *Past, Present, Future, The Institute of Contemporary Art*, Boston MIT Press, 2008.

Beksaç, E., *Avrupa Sanatı*, Troya Yayıncılık, İstanbul 1994.

- Bell, B., *Sanatın Yeni Tarihi*, Çev: Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna, NTV Yayınları, 2009.
- Berlin, I., *Romantikliğin Kökleri*, Çeviren: Mete Tuncay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004
- Bilge, N., *Modern ve Sanat Heykelin Doğuşu 1900-1950*, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 2000.
- Buren, D., *Atölyenin İşlevi: Sanatçı Müzeleri*, Çev. Ali Berktaş, ed. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.
- Bürger, P., *Avangard Kuramı*, İletişim Yay., İstanbul 2009.
- Celant, G., *Arte Povera Earth Works Impossible Art Actuel Art Conceptual Art*, Praeger Publishers, New York, 1969.
- Cevizci, A., *Felsefe Tarihi*, Say yayınları, İstanbul, 2009.
- Claudin, F., *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2006.
- Collins, J., *Sculpture Today*, Phaidon Press, London, 2007.
- Cooke, L., *Anish Kapoor; Thames and Hudson London*, Royal Academy Of Art, 2009.
- Coplestone, *Alman İdealizmi: Fichte, Schelling, Schleiermacher*. Çev. Aziz Yardımlı, İdea, İstanbul 1996, s. 24'den alıntı yapan Besi Dellaloğlu Romantik Muamma Schola Ayrıntı Yay, İstanbul 2010.
- Crone, F. and Alexandra von Stosch, *Anish Kapoor*, Prestel, Munich, London, New York, 2008.
- Çakır Aydın, M., *Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim*, E yayınları, İstanbul, 2008.
- Dellaloğlu, B., *Romantik Muamma*, Schola Ayrıntı Yay., İstanbul 2010.
- Dempsey, A., *Modern Çağda Sanat*, Akbank Yay., İstanbul 2007.
- Dempsey, A., *Modern Çağda Sanat, Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, Akbank Yayınları, İstanbul, 2007.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2. Cilt, Yem Yayınları (Genişletilmiş 2. Basım), İstanbul, 2008.
- Edward, L.S., *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, Akbank Yayınları, İstanbul, 2004.
- Eroğlu, Ö., *Resim Sanatı Sözlüğü*, Nelli Sanat Evi yayınları, İstanbul, Haziran 2006 (Genişletilmiş 2. Baskı)
- Farthing, S., *Art The Whole Story*, Thames & Hudson, Londra, 2010.

- Foster, H., “*The Crux of Minimalizm*”, *The Return of the Real: TheAvang-Garde at the End of the Century*, Cambridge & Londra The MIT Pres 1996.
- Foster, H., *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard*, Çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yay., İstanbul 2000.
- Freidman, K., *Fluxus ve Beraberindekiler*, çev: Yılmaz Aysan, A Curadi Achille Bonito Oliva, İtalya, 1990.
- Germaner, S., *1960 Sonrasında Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997.
- Giddens, A., *Modernliğin Sonuçları*, Çev. Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1994.
- Giderer, H.E., *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2003.
- Gombrich, E. H., *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, Çev. Bedrettin Cömert, İstanbul 1992.
- Graham-Dixon, A., *Sanat Atlası*, Boyut Yayınları, İstanbul, 2010
- Habermas, J., “*Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje*”, *Postmodernizm*, Hazırlayan: Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994.
- Hollingsworth, M., *Dünya Sanat Tarihi*, Inkilap Kitabevi, İstanbul, 2009.
- Honour, H., *Romantizm*, Penguin Boks Ltd., London 1979.
- İnankur, Z., *XIX. Yüzyıl Avrupa’sında Heykel ve Resim Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997.
- Kantoğlu, A. E., *NTV Tarih Dergisi*, Ekim 2011.
- Ken Freidman, *Fluxus ve Beraberindekiler*, çeviri Yılmaz Aysan, A Cura di Achille Bonito Oliva, Italy, 1990.
- Kınay, C., *Sanat Tarihi, Rönesanstan Yüzyılımıza-Geleneksel’den Modern’e- Kültür Bakanlığı Yay.*, Ankara 1993.
- Kumar, K., *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, çev. Mehmet Küçük, Dost Kitabevi, İstanbul, 1999.
- Lewinson, J., *Anish Kapoor, Drawings; Tate Gallery London* (sergi kataloğu), 1990.
- Lista, G., *Arte Povera, Gallery of the Arts*,Italy, 2006.
- Little, S., *...izimler: Sanatı Anlamak*, Yem Yayınları, İstanbul, 2008 (2. Baskı).
- Lynton, N., *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev: Ç.Çapan, S.Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991(2.Baskı).

- Lynton, N., *Modern Sanatın Öyküsü*, çev: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2009.
- Lynton, N., *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1991 (2.basım),
- Marco, L., *Anish Kapoor at Random*, Published by Kyoto shoin Japan,1990.
- Marshall, D., *The Liminal Mytology of Anish Kapoor*, University of Missori-Kansas City 2004.
- Martin, J.L.,*B.Nicholson & N:Gabo*, Circle, Faber and Faber Limited, London,1971.
- Marzona, D. *Minimal Art*, Taschen, Bonn, 2004.
- Ponty, M. M., *Algının Önceliği*, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 2006.
- McNeill, W. H., *Dünya Tarihi*, çev: Alaeddin Şenel, İmge Kitabevi, İstanbul, 2008 (14.. baskı)
- Merewether, C., *Åbandonment: On TheFurniture of DorisSalcedo*, Ars 01 UnfoldingPerspectives, A Museum of Contemporary Art Publication 78/2001, Kisama, Helsinki.
- Mink, J., *Marchel Duchamp: Art as Anti-Art*, Taschen, Köln, 2000.
- Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2009.
- O'Doherty, B., *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi*, Çev. Ahu Antmen, Sel Yayınları, İstanbul, 2010.
- Özer, B., *Kültür, Sanat, Mimarlık*, Yem Yayınları, 2009.
- Pingeot,Hohl;Daval;1996;s.289)bkz.20.yy hekleindemekanınkurgulanmasitez...
- Price, M., "Chronology", *David Anfam, Johanna Burton, Richard Deacon, Donna de Salvo, Anish Kapoor*, Phaidon Press, New York, 2010.
- Punin, N., *Anıtlar, Modernizm Serüveni 1*, çev: Rıfat M, YKY Yayınları, İstanbul 1994.
- Püsküllüoğlu, A., *Türkçe Sözlük*; Can yayınları, İstanbul, 2008 (7.Basım)
- Read H., *A Concise History of Modern Sculpture*, Frederick A. Praeger Publishing, New York-Washington, 1964.
- Ruhrberg, B., 'Arte Povera The Genesis of a Term and the Reception of a Movement', *Arte Povera from the Goetz Collection*, Goetz Publishing, Munich, 2000.
- Rosalind, E.K., *Passage in Modern Sculpture*, The MIT Press, Londra, 1999.

Ruhrberg, K., *Manfred Schneckeburger, Art Of The 20th Century, Taschen*, Ed. Alling, Çev. T. Turan, Köln, 2000.

Schaeffer, J. M., *L'Art de l'Age Moderne*, Editions Gallilemard, Paris 1992.

*Sculpture The Adventure of Modern Sculpture in The 19th and 20th Centuries Arte Povera*, Taschen, 1996.

Sheehan, T., *On The Essence and Concept of Physics in Aristotele's Physics B I*, Cambridge, UK and New York, Cambridge University Press, 1998.

Smith, E. L., *20. Yüzyılda Sanatlar*, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul, 2004.

Smith, E.L., *Movements in Art Since 1945*, Thames & Hudson Ltd, London, 2000.

Soykan, Ö. N., *Kuram- Eylem Birliği Olarak Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1995.

Sylvester, D., *The Book of Art*, cilt 8, Croler, Londra, 1985.

Şenyapılı, Ö., *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, ODTÜ GYV ve İAŞ Yayınları, Ankara, 2003 (1. Baskı)

Tanyeli, U. ve Sözen M., *Sanatta Kavram ve Terimler Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.

Touraine, A., *Modernliğin Eleştirisi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995.

Tunalı, İ., *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992

Turani, A., *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2010

Turani, A., *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, 14. Basım, Ocak 2010.

Turanî, A., *Dünya Sanat Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1983.

Turani, A., *Dünya Sanat Tarihi*, Türkiye İş Bankası Yay., Ankara 1983.

Uzundemir, Ö., *İmgeyi Konuşturmak*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul; 2010.

Vaughan, W., *German Romantic Painting*, Yale University Press, 1994.

Walther, İ. F., *Picasso*, ABC Kitabevi, İstanbul, 1997.

Woringer, W., *Soyutlama ve Özdeşleşim*, çev: İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1985.

Yılmaz, M., *Modernizmden Post-Modernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006.

Zelanski, P., M.P. Fisher, *Shaping Space*, Holt, Rinehart and Winston Inc., New York, USA, 1987.

## TEZLER

Aslan, R., *Plastik Sanatlarda Romantik Tavrın*, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 2007.

Atalar, B.A., *Sanatta Mekanın Deneyimlenmesi: Yerleştirme (Enstalasyon) Çalışmaları*, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2006.

Bayrı, E., *Çağdaş Heykel Sanatının Gelişimi ve Türkiye'deki Sonuçları*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Heykel Anasanat dalı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1989.

Bitmez, M.H., *Modern Çağda Kolaj, Asamblaj, Montaj gibi Tekniklerin Heykel Sanatına Etkileri*, Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hatay, 2008.

Işıktaş, Ö., *Kavramsal Sanat Eğitiminin Sanat Eğitimi Açısından Önemi*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Yüksek Lisans Tezi, ABD, 1995.

Kaptan, C., *Çağdaş Sanat Ortamında Resmin Heykelleşmesi, Heykelin Resimleşmesi Eğilimleri*, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Resim Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2002.

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

Mert, V., *Rönesans'tan Günümüze, Resim Sanatında Mekan, Mekan Algılanışı ve Bakış*, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 2007.

Or, B.B., *Çağdaş Sanatta Boşluk Kavramı Minimalizm-Mistisizm İlişkileri*, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2002.

Özkaya, Y., *1960'tan Günümüze Çağdaş Sanatta Heykelin Konumu*, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007.

Semercioğlu, G., *1950-2000 Yılları Arasında Plastik sanatlarda Mekan Anlayışı*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1998.

Uz, N., *Heykelde Espas*, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 1996.

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

## MAKALELER

“Avantgarde 1945-1995, Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları ve Kavramları”, Sanat Dünyamız, yıl 20, sayı. 59, bahar 1995, YKY, İstanbul 1996,

Akar, M., “Anish Kapoor ve Leviathan”, *Art Unlimited Dergisi*, Akbank yayınları, sayı: 11, Temmuz 2011, s.12-14.

Aktunç, H., “Postmodern Buradan Açıklanabilir mi?”, *Varlık Dergisi*, Kasım 1991, sayı 1022, s. 16-17.

Anfam, D., “To Fathom The Abyss”, Anish Kapoor, Phaidon, New York, Londra, 2010 (2. Baskı), s. 88-113.

Anfam, D., “Anish Kapoor in Conservation with Donna De Salvo”, 2009, s. 403-411.

Bachelard, G., “Anın Sezgisinden Seçmeler”, Çeviri: A. Tümertekin, Cogito, sayı: 11, YKY Yayınları, İstanbul 1977, s. 60.

Baume, N., “Mythologies in the Makin: Anish Kapoor in Consevation with Nicolas Baume”, Anish Kapoor: Past, Present, Future, 2008, s. 30-54.

Buren, D., “Kente Yerleşmek”, *Sanat Dünyamız*, sayı 78, İstanbul, Ekim 2009.

Cooke, L., ‘Mnemic Migrations’, Anish Kapoor, Royal Academy of Arts, Londra, 2009, s. 163-166.

De Duve, T., “ËxSitu”, Sanat Dünyamız Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, Türkçesi: Kemal Atalay, Sayı:82, Yapı Kredi Yayınları, Kış 2007

Gören, A. K., Avni Lifij ve Türk Resminde İlk Vanitas, <http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0502.asp> (02.11.2011).

Greenberg, C., “Modern ve Postmodern”, *ARTIST Modern Dergisi*, Çev. Nusret Polat, Ocak 2010, s.36-45



Homi K.Bhabaha, Elusive Objects:Anish Kapoor's Fissionary Art in the LateWork of Kazimir Malevich", Poetics Today 27:1, Güz 2006, s.25-35

Jacob, M. J., "Being with Cloud Gate", Nicholas Baume, Past, Present, Future, Institute of Contemporary Art, Boston, 2008, s.120-133.

Katsnelson, A. W., "My Leader, Myself? Pictorial Estrangement and Aesopian Language

Lynee Cooke, 'Mnemic Migrations', Anish Kapoor, Royal Academy of Arts, Londra, 2009.

Ötğün, C., "Eril ve Dişil Yapılanma: Bir Dağ Olarak Anne", *Yenigazi Sanat Tasarım03*, s. 59-68.

Rosenberg, H., "The American Action Painters" Tradition of the New, Originally in Art News 51/8, Dec. 1952, p. 22  
(<http://www.pooter.net/intermedia/readings/06.html>)

Wijers, L., "Fluxus to Day and Yesterday", *Art and Design*, Jan-Feb.1993.

## İNTERNET KAYNAKLARI

<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Guggenheim-bilbao-jan05.jpg> erişim 23.03.2012).

(<http://tr.wikipedia.org/wiki/Hermafroditlik>, erişim 15.04.2012).

(<http://www.sculpture.org.uk/PaulNeagu/> Erişim: 19.03.2012)

<http://thecreatorsproject.com/blog/anish-kapoors-olympic-tower-of-babel-is-pretty-big> (11.01.2012)

[en.wikipedia.org/wiki/Manichaeism](http://en.wikipedia.org/wiki/Manichaeism), erişim 10/04/2012).

[feed://www.telegraph.co.uk/...](http://www.telegraph.co.uk/)

<http://www.yourdictionary.com/avant-la-lettre>)

[http://2.bp.blogspot.com/\\_L-mvLLekTbo/Swt6mLb4IeI/AAAAAAAAABJM/PBBsTLcfMxo/s1600/03\\_valley\\_curtain-1.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_L-mvLLekTbo/Swt6mLb4IeI/AAAAAAAAABJM/PBBsTLcfMxo/s1600/03_valley_curtain-1.jpg), erişim 25.03.2012).

[http://25.media.tumblr.com/tumblr\\_lxpsyrIVZC1r9u89mo1\\_500.jpg](http://25.media.tumblr.com/tumblr_lxpsyrIVZC1r9u89mo1_500.jpg), erişim 10.04.2012)

[http://3.bp.blogspot.com/-5GYJaNTH1rg/Tfo5\\_xcYJhI/AAAAAAAAAII/yT-R\\_W9m59o/s1600/Tower\\_of\\_babel.gif](http://3.bp.blogspot.com/-5GYJaNTH1rg/Tfo5_xcYJhI/AAAAAAAAAII/yT-R_W9m59o/s1600/Tower_of_babel.gif), erişim 15.04.2012).

[http://3.bp.blogspot.com/-mKVm0lDyMv8/TfOed2fpeVI/AAAAAAAAEJE/Xc1X\\_nqnvdE/s1600/susanne+anish+kapoor+wife+11587.JPG](http://3.bp.blogspot.com/-mKVm0lDyMv8/TfOed2fpeVI/AAAAAAAAEJE/Xc1X_nqnvdE/s1600/susanne+anish+kapoor+wife+11587.JPG), erişim 15.04.2012)

<http://agendacom.com/files/92813f3f49935a92f4c4ff2ef1a51082.pdf?phpMyAdmin=5b60fe4c64cf4d64420837d8ef01a557>, erişim 15.04. 2012.

[http://artathome.blog-libre.net/resource/les\\_oeuvres\\_dart\\_chez\\_vous/download/long.jpg](http://artathome.blog-libre.net/resource/les_oeuvres_dart_chez_vous/download/long.jpg) , erişim 23.03.2012).

<http://artcritical.com/wp-content/uploads/2010/11/horses.jpg>, erişim 14.04.2012).

<http://artisloveisart.tumblr.com/post/10727674178/taumazo-show-space-moca-los-angeles-artist>, erişim 23.03.2012).

<http://artnetweb.com/oldenburg/street.html>

<http://blog.milliyet.com.tr/gul--hac-ezoterik-orgutu/Blog/?BlogNo=71372> erişim: 28.02.2012.

<http://c4gallery.com/artist/database/richard-deacon/richard-deacon-distance-no-object-1988-painted-steel-copper.jpg>, erişim 25.03.2012).

[http://cdn2.all-art.org/art\\_20th\\_century/cubism/gabo/gabo1.jpg](http://cdn2.all-art.org/art_20th_century/cubism/gabo/gabo1.jpg) erişim 25.03.2012)

<http://chatterbox.typepad.com/.a/6a00d8341c86d053ef01347ffaf12b970c-500wi>, erişim 23.03.2012)

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_Rocky\\_Reef\\_on\\_the\\_Sea\\_Shore\\_-\\_WGA8273.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Rocky_Reef_on_the_Sea_Shore_-_WGA8273.jpg), erişim 09.04.2012).

<http://d13.documenta.de/typo3temp/GB/53328008e8.png>, erişim 23.03.2012)

[http://emuseum2.guggenheim.org/media/previews/55.1429\\_ph\\_web.jp](http://emuseum2.guggenheim.org/media/previews/55.1429_ph_web.jp)

[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Le\\_Vide.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Le_Vide.jpg)

[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Theo\\_van\\_Doesburg\\_Contra-Composition\\_XVI.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Theo_van_Doesburg_Contra-Composition_XVI.jpg)

<http://en.wikipedia.org/wiki/File:UntitledGoldBox1964.jpg>, erişim 23.03.2012).

[http://en.wikipedia.org/wiki/Heterotopia\\_%28space%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Heterotopia_%28space%29), erişim 14.04.2012).

[http://en.wikipedia.org/wiki/Just\\_What\\_Is\\_It\\_that\\_Makes\\_Today%27s\\_Homes\\_So\\_Different,\\_So\\_Appealing%3F](http://en.wikipedia.org/wiki/Just_What_Is_It_that_Makes_Today%27s_Homes_So_Different,_So_Appealing%3F),

<http://graphics8.nytimes.com/images/2007/03/09/arts/09wack650.2.jpg> erişim 23.03.2012.)

[http://hirshhorn.si.edu/dynamic/collection\\_images/full/66.1978.jpg](http://hirshhorn.si.edu/dynamic/collection_images/full/66.1978.jpg)

[http://hirshhorn.si.edu/visit/collection\\_object.asp?key=32&subkey=4815](http://hirshhorn.si.edu/visit/collection_object.asp?key=32&subkey=4815),

<http://i44.photobucket.com/albums/f46/MemphisJugBand123/tatlin.jpg>,

[http://images.artnet.com/artwork\\_images/1100/522152.jpg](http://images.artnet.com/artwork_images/1100/522152.jpg), erişim 25.03.2012).

[http://images.artnet.com/artwork\\_images/957/147743.jpg](http://images.artnet.com/artwork_images/957/147743.jpg), erişim, 25.03.2012).

<http://klausjoynson.files.wordpress.com/2011/03/anthony-gormley-field-1991-ls-m1.jpg?w=630> erişim 23.03.2012).

<http://marcelocoelho.folha.blog.uol.com.br/images/ascension.JPG>, erişim 15.04.2012

[http://multimedia.museomadre.it/foto/web/opera120\\_museo\\_madre.jpg](http://multimedia.museomadre.it/foto/web/opera120_museo_madre.jpg), erişim 15.04.2012

[http://newsimg.bbc.co.uk/media/images/44475000/jpg/\\_44475267\\_gormley\\_getty416.jpg](http://newsimg.bbc.co.uk/media/images/44475000/jpg/_44475267_gormley_getty416.jpg), erişim 23.03.2012).

<http://nsm.uh.edu/~dgraur/images/gabo.linear.jpg>, erişim 23.03.2012).

[http://rap361.com/wp-content/uploads/2012/01/Kapoor\\_Leviathan1.jpg](http://rap361.com/wp-content/uploads/2012/01/Kapoor_Leviathan1.jpg), erişim 15.04.2012)

<http://serenagrasadesignallievo.blogspot.com/> erişim 15.04.2012)

<http://sohyunkim.wordpress.com/2009/02/22/inspired/>, erişim 23.03.2012)

<http://sosyalbilimler.cukurova.edu.tr/dergi/dosyalar/2008.17.3.527.pdf> (08.03.2012)

<http://static.guim.co.uk/sys-images/Guardian/Pix/pictures/2010/3/11/1268314790677/Tony-Cragg-001.jpg> erişim: 25.03.2012).

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Eflatun> (09.03.2012)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Kibbutz> erişim: 01.03.2012.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Leviathan> erişim: 20. 02. 2012.

<http://twokitties.typepad.com/.a/6a00d83451c46169e20148c71f16c9970c-pi>, 15.04.2012.=

<http://universes-in-universe.de/car/istanbul/2003/public/e-tour-02.htm>, erişim 23.03.2012).

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/%27Development\\_of\\_a\\_Bottle\\_in\\_Space%27%2C\\_bronze\\_sculpture\\_by\\_Umberto\\_Boccioni%2C\\_1913%2C\\_Metropolitan\\_Museum\\_of\\_Art.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/%27Development_of_a_Bottle_in_Space%27%2C_bronze_sculpture_by_Umberto_Boccioni%2C_1913%2C_Metropolitan_Museum_of_Art.jpg),

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Caspar\\_David\\_Friedrich\\_029.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Caspar_David_Friedrich_029.jpg) (15.03.2012).

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/%27Unique\\_Forms\\_of\\_Continuity\\_in\\_Space%27%2C\\_1913\\_bronze\\_by\\_Umberto\\_Boccioni.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/%27Unique_Forms_of_Continuity_in_Space%27%2C_1913_bronze_by_Umberto_Boccioni.jpg)

<http://web.mnstate.edu/gracyk/images/duchampwheel.jpg>, erişim 23.03.2012).

<http://web.mnstate.edu/gracyk/images/duchampwheel.jpg>, erişim 23.03.2012).

<http://weekend.knack.be/lifestyle/reizen/citytrips/museum-kunstpalast-dusseldorf-viert-heropening-met-gratis-toegang/article-1195028375752.htm>, erişim 23.03.2012).

<http://www.1968andallthat.net/node/82> erişim: 02.03.2012.

<http://www.anish Kapoor.com/71/Three-Witches.html>, erişim 15.04.2012)

<http://www.anish Kapoor.com/imgsize.php?img=sP5Mew.jpg&h=256&w=1009&constrain=true>, erişim 10/04/2012).

<http://www.anlambilim.net/rosicrucian-nedir-85922.htm> (09.03.2012)

<http://www.archithings.com/wp-content/uploads/2011/09/The-Building-VI-sculpture.jpg> erişim 23.03.2012).

<http://www.artchive.com/artchive/T/turner/snwstorm.jpg.html>

<http://www.artfacts.net/artworkpics/3632b.jpg> erişim 23.03.2012).

[http://www.artknowledge news.com/Paul\\_Mellon\\_Collection.html](http://www.artknowledge news.com/Paul_Mellon_Collection.html) (15.03.2012)

[http://www.artnet.com/artwork\\_images\\_425324282\\_503289\\_jean-tinguely.jpg](http://www.artnet.com/artwork_images_425324282_503289_jean-tinguely.jpg) (27.03.2012)

[http://www.artnet.com/artwork\\_images\\_706\\_425637\\_tony-smith.jpg](http://www.artnet.com/artwork_images_706_425637_tony-smith.jpg), erişim 25.03.2012).

<http://www.artnet.com/Images/magazine/reviews/cassidy/cassidy8-4-2.jpg>, erişim 25.03.2012).

<http://www.artnet.com/Images/magazine/reviews/cassidy/cassidy8-4-3.jpg>, erişim: 25.03.2012).

<http://www.artnet.com/Magazine/index/croak/croak11-10-5.asp> erişim 23.03.2012).

[http://www.artofthestate.co.uk/photos/tate\\_modern\\_rachel\\_whiteread.jpg](http://www.artofthestate.co.uk/photos/tate_modern_rachel_whiteread.jpg) erişim 23.03.2012)

[http://www.artrabbit.com/images/dataobjects/images/tonycragg\\_0.jpg](http://www.artrabbit.com/images/dataobjects/images/tonycragg_0.jpg) erişim: 25.03.2012.)

[http://www.centropecci.it/uk/htm/mostre/04/collezione/img/06\\_Collezione2004.jpg](http://www.centropecci.it/uk/htm/mostre/04/collezione/img/06_Collezione2004.jpg), erişim 15.04.2012).

[http://www.channel4.com/culture/microsites/B/bigart/images/g\\_nonpermanent\\_2.jpg](http://www.channel4.com/culture/microsites/B/bigart/images/g_nonpermanent_2.jpg) erişim: 25.03.2012).

<http://www.chelsea.arts.ac.uk/> erişim: 01.03.2012

<http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/a-gilt-and-patinated-bronze-model-of-5466076-details.aspx?>

[http://www.christies.com/lotfinderimages/D53739/julian\\_schnabel\\_portrait\\_of\\_dennis\\_hopper\\_d5373982h.jpg](http://www.christies.com/lotfinderimages/D53739/julian_schnabel_portrait_of_dennis_hopper_d5373982h.jpg) erişim 25.03.2012).

[http://www.contemporaryartdaily.com/wp-content/uploads/2010/11/vue-expo-BELL-\\_HEIN-1\\_1.jpg](http://www.contemporaryartdaily.com/wp-content/uploads/2010/11/vue-expo-BELL-_HEIN-1_1.jpg), erişim 25.03.2012)

<http://www.contemporaryartsociety.org/media/uploads/2008/11/328/20-alisonwildingassembly1991-jpg.jpg>, erişim 25.03.2012).

<http://www.courtauld.ac.uk/>

[http://www.damonart.com/myth\\_uncanny.html](http://www.damonart.com/myth_uncanny.html), erişim 23.03.2012).

[http://www.davidsmithestate.org/Candida%20Fields%20Photos/9850.009neg\\_lg\\_cr.html](http://www.davidsmithestate.org/Candida%20Fields%20Photos/9850.009neg_lg_cr.html) erişim 25.03.2012)

<http://www.derindusunce.org/2010/03/04/yakinda-sanat%E2%80%99ta-ayrinti2-coincidentia-oppositorum/> (15.02.2012)

<http://www.designboom.com/cms/images/rid12/anish01.jpg>, erişim 15.03.2012).

<http://www.designboom.com/cms/images/rid12/anish02.jpg>, erişim 15.03.2012).

<http://www.designboom.com/tools/WPro/images/08augustblogs/ces5.jpg>

<http://www.evahesse.com/> (07.03.2012)

<http://www.ezoterizm.8m.com/> erişim 25. 02.2012.

[http://www.gerhard-richter.com/datadir/images\\_new/xlarge/3203.jpg](http://www.gerhard-richter.com/datadir/images_new/xlarge/3203.jpg) erişim 23.03.2012

<http://www.igav-art.org/artisti/dettaglio/pagina1/2/id/28> erişim 23.03.2012).

[http://www.invisiblebooks.com/Duchamp\\_Bride.jpg](http://www.invisiblebooks.com/Duchamp_Bride.jpg), erişim 09.04.2012).

<http://www.israel-a-history-of.com/nimrod.html>, erişim 15.04.2012).

<http://www.israel-a-history-of.com/nimrod.html>, erişim 15.04.2012).

<http://www.kamelmennour.com/media/4799/anish-kapoor-the-healing-of-st-thomas.html>, erişim 15.04.2012)

[http://www.leninimports.com/anselm\\_kiefer\\_gallery\\_9.jpg](http://www.leninimports.com/anselm_kiefer_gallery_9.jpg) erişim 23.03.2012).

<http://www.macba.cat/en/exhibition-tony-cragg>, erişim: 24.03.2012, 16:32.

<http://www.matthewlangley.com/blog/?p=265>, erişim 25.03.2012.

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1996.403.6>

[http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4591%7CA%3AAR%3AE%3A1&page\\_number=6&template\\_id=1&sort\\_order=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4591%7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=6&template_id=1&sort_order=1) erişim 25.03.2012)

[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=79250](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79250)

[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=80934](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80934),

[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=80934](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80934),

[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=81796](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81796)

[http://www.moma.org/collection\\_images/resized/615/w500h420/CRI\\_168615.jpg](http://www.moma.org/collection_images/resized/615/w500h420/CRI_168615.jpg) erişim 25.03.2012).

[http://www.moma.org/collection\\_images/resized/745/w500h420/CRI\\_211745.jpg](http://www.moma.org/collection_images/resized/745/w500h420/CRI_211745.jpg), erişim: 25.03.2012

[http://www.moma.org/explore/inside\\_out/tag/constantin-brancusi](http://www.moma.org/explore/inside_out/tag/constantin-brancusi) (01.04.2012)

[http://www.moma.org/images/dynamic\\_content/exhibition\\_page/24356.jpg?1235887388](http://www.moma.org/images/dynamic_content/exhibition_page/24356.jpg?1235887388), erişim 23.03.2012)

<http://www.nikidesaintphalle.com/> erişim 15.04.2012).

<http://www.nottinghamplayhouse.co.uk/mmlib/includes/sendimage.php?path=95.1a75e4fa.jpg.cropped.jpg&mode=fitandcrop&height=320&width=320&folder=pageimage>, erişim 15.04.2012)

[http://www.nytimes.com/slideshow/2008/05/07/arts/design/20080507\\_SERRA\\_SLIDESHOW\\_5.html](http://www.nytimes.com/slideshow/2008/05/07/arts/design/20080507_SERRA_SLIDESHOW_5.html), erişim 23.03.2012):

<http://www.original.rolandcollection.com/rolandcollection/section/25/621.htm>

<http://www.paris-la.com/3034>, erişim 23.03.2012).

<http://www.paulneaguhyphen.com/> Erişim: 01. 02. 2012.

[http://www.pbart.com/wp-content/uploads/2010/08/tony\\_cragg-web-constructor.jpg](http://www.pbart.com/wp-content/uploads/2010/08/tony_cragg-web-constructor.jpg) erişim: 25.03.2012).

<http://www.philamuseum.org/images/cad/large/1969-41-1v1-pma.jpg>, erişim 10.04.2012).

<http://www.radikal.com.tr/2000/10/30/kultur/02viy.shtml>

[http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral\\_jetty\\_big.jpg](http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral_jetty_big.jpg) erişim 23.03.2012).

[http://www.robertsmithson.com/sculpture/nonsite\\_franklin\\_280.htm](http://www.robertsmithson.com/sculpture/nonsite_franklin_280.htm) erişim, 23.03.2012).

<http://www.ruwhim.com/wp-content/uploads/2012/01/DSCN0792.jpg>, erişim 15.04.2012

<http://www.sculpture.org.uk/image/525016522531/82/>, erişim 25.03.2012)

<http://www.siberuzay.com/> (18.02.2012)

[http://www.tate.org.uk/collection/T/T01/T01532\\_8.jpg](http://www.tate.org.uk/collection/T/T01/T01532_8.jpg), erişim 25.03.2012).

[http://www.tate.org.uk/collection/T/T12/T12200\\_8.jpg](http://www.tate.org.uk/collection/T/T12/T12200_8.jpg) erişim 25.03.2012).

[http://www.tate.org.uk/images/cms/12878w\\_caro\\_2.jpg](http://www.tate.org.uk/images/cms/12878w_caro_2.jpg), erişim 25.03.2012)

<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/davidsmith/rooms/room9.shtm> erişim 23.03.2012)

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=11350&searchid=8201&tabview=image>

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=6198&searchid=10931> erişim: 25.03.2012).

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=10238&searchid=11661&roomid=3649&tabview=image>

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=9663&tabview=image>

<http://www.usdusunveotesi.net/yazilar2.asp?yno=212&bant=5&katno=5>, erişim 15.04.2012).

<http://www.vvork.com/wp-content/uploads/2009/01/picture-81.png>, erişim 14.04.2012).

[http://www.yannarthusbertrand2.org/index.php?option=com\\_datso-gallery&Itemid=27&func=detail&catid=111&id=2407&p=8&lang=en&l=1280](http://www.yannarthusbertrand2.org/index.php?option=com_datso-gallery&Itemid=27&func=detail&catid=111&id=2407&p=8&lang=en&l=1280), erişim 23.03.2012).

<http://www.yvesklein.de/images/yblue.jpg>,

## Özgeçmiş

1969 yılında Ankara’da doğan Pelin Kilimci, 1987 yılında TED Ankara Kolejinden mezun olmuştur.1991 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Seramik –Cam Ana Sanat Dalında lisans eğitimini tamamlamıştır. Daha sonra Doç. Dr. Gökhan Anlağan, Arzu Başaran gibi sanatçılardan resim dersleri alıp, çeşitli yıllarda kişisel resim ve seramik sergileri açmıştır:

1997 Basın Müzesi Kişisel Resim Sergisi

1999 Çırağan Sarayı Kişisel Resim Sergisi

2003 The Marmara Kişisel Resim ve Seramik Sergisi

2005 Atatürk kültür Merkezi Kişisel Resim ve Seramik Sergisi

2009-2010 Eğitim ve öğretim yılında açılan, FMV Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Ana Bilim Dalı, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programına devam etmiştir.

Eleştirmen ve sanat tarihçisi Özkan Eroğlu’nun düzenlediği ‘Klasik Sanat ve Filozofisi’(Ekim 2010)

Romantik Sanat ve Filozofisi (Ekim 2010) ve ‘Romantik Sanat ve Filozofisi’(Aralık 2010) seminer programına katılmıştır.

2010 sonbahar Döneminde İstanbul Modern’de Doç. Dr. Ahmet Kamil Gören’den ‘Türk Resim Sanatı’ seminer programına katılmıştır.