

Eril ve Dişil Yapılanma: Bir Dağ Olarak Anne (Anish Kapoor)

Doç. Cebrail Ötğün

Özet

Bu araştırma, Anish Kapoor'un 1985 yılında yaptığı Bir Dağ Olarak Anne adlı yerleştirmesi üzerine yapılan bir incelemedir. Anish Kapoor ve Bir Dağ Olarak Anne adlı yerleştirmesinin konu olarak seçimi, Kapoor'un sıradışı projelerinin 1980'lerden bu yana dünyanın her yerinde dikkat çekmesidir. Bir Dağ Olarak Anne adlı yerleştirme sanatçının kişisel anlatım dilini çok yönlü yansıtan önemli bir örnektir. Yerleştirme simgesel ve metaforik anlamlarla yüklü yaratıcı bir yapıttır. Yapıtlarının biçimsel yapılanmaları yüksek teknoloji üretimleri ve doğal maddelerden oluşan malzemelerdir. Sanatçının aykırı biçimleri, malzeme seçimleri, heykel ve yerleştirmelerinin dönüştürülmüş özellikleri en dikkat çeken yanlarıdır. Sanatçının işlerindeki tema biçimsel sorunlara odaklanmaz. Tema daha çok malzemenin bağlamı ile seçilen sıradışı biçimlerin arasındaki ilişkiden ortaya çıkar. İşlerin büyüklükleri ve sergileme biçimleri önemlidir. Ayrıca sanatçı yapıtlarında, Doğu-Batı bireşimiyle kültürlerarası bir kesişmenin eşitlendiği atmosferi yansıtır.

MASCULINE AND FEMININE CONSTRUCTION:
MOTHER AS A MOUNTAIN (ANISH KAPOOR)

Abstract

This paper is an analysis of Mother As a Mountain, an installation which is made by Anish Kapoor in 1985. The reason why Anish Kapoor and Mother As a Mountain are chosen as a subject is that Kapoor's extraordinary projects attract people all over the world since 1980s. Mother As a Mountain is an important example of installation that reflects his multi-faceted personal language of expression. The installation is a creative work that is burdened symbolic and metaphorical meanings. The formal structures of his works are products of high technology and natural materials. The distinguished forms, the choice of materials and the converted features of his sculpture and installations are the most attractive aspects. The thema of his works do not focus on formal problems. The thema rather comes out of the relation between the context of material and the extraordinary forms chosen. The dimensions and the forms of display are important. Furthermore, the artist reflects an atmosphere in which an East-West synthesis and an intercultural intersection are equated with his works.

Anahtar Kelimeler

Anish Kapoor
Bir Dağ Olarak Anne
simge
metafor
yerleştirme

Keywords

Anish Kapoor
Mother as a
Mountain
symbol
metaphor
installation



Anish Kapoor, Bir Dağ Olarak Anne, 1985, tahta, tutkallı alçı ve toz boya, yerleştirme (140 x 275 x 105 cm), yükseklik 140 cm, Minneapolis, Walker Art Center.

Anish Kapoor 1954 yılında, Hindistan-Bombay'da doğmuştur. Yarı Hindu yarı Yahudi kökenli olan Kapoor, 1973 yılından beri Londra'da yaşamaktadır. Kültürel köken Kapoor'un çalışmalarında önemli bir yere sahip olsa da, kendisini tek bir kültür ve milliyet ile tanımlanmaktan kaçınır. Diğer yandan sanatçı, yaptıklarından yola çıkarak ifade ederse iki kültürün kesiştiği yerde durur. Yapıtlarında hem doğunun köklerini hem de modern sanat kültürünün yansımalarını görürüz. Kapoor modern sanatın baskın olduğu bir yerde, ait olmadığı bir kültürde kendi kültürü ve batı kültürü arasında ucu açık bir yerde üretiyor. Bu da onun en güçlü yanı olarak karşımıza çıkıyor yapıtlarında. Bu nedenle de Kapoor'un işlerini, bir sanat akımı ya da hareketi ile sınırlandırmakta zorlanırsınız.

Anish Kapoor'un Hindistan doğumlu olması, yaşamının büyük bölümünü İngiltere'de geçirmesi, sanatsal ve kültürel birikimini orada edinmesi ve işlerinin çoğunda Doğu-Batı etkisini sezdirmesi onu aranan sanatçılar arasına sokmuştur. Sanatçı bu çoklu birlikteliğin ipuçlarını birçok yapıtında yansıttığı gibi, bu araştırmanın konusu olan *Bir Dağ Olarak Anne* adlı yapıtında da vermektedir.

Anish Kapoor'un *Bir Dağ Olarak Anne* adlı yerleştirmesinin orta yerinde yer alan ana motifi, koyu, kalın bir kırmızı toz boya katmanı ile, köşeli kenarlar oluşturacak şekilde tahta zemine yerleştirilmiştir. Ortadaki biçimin devamı olarak tahta zemine serpiştirilmiş toz boya mekanı çalışmaya dahil etmektedir. Mekanın duvarlarında bazı çizimler görülmektedir. Çizimlerden yapıtın oluşum aşamalarını gösteren eskizler olduğu anlaşılmaktadır. Kurşun kalemle çizilmiş eskizler ortadaki ana kütleli hatırlatan değişik şekillerden oluşmaktadır. Çizimlerin aralarında sarı ve kırmızı boyanmış içi boş dikdörtgen biçimler, boyanmış bir kağıt yüzeyinin kaldırıldıktan sonra kenarlarında kalan kalıntıları anımsatmaktadır.

Yerleştirme hem geleneksel hem de yeni malzemenin birlikte kullanıldığı bir yapıttır. Yapıt resim, heykel ve mekanın kullanımıyla bir disiplinlerarasılık özelliği taşımaktadır. "Ben heykeltıraş olan bir ressamım" (Marshall, 2004: 24) sözü bunu doğrular niteliktedir. Bir yapıtın son halinden önceki aşamaların bir arada gösterilmesi, sanatçının yaratma serüvenini izleyiciyle paylaşma isteğini göstermektedir. Sanatçı yapıtın oluşum aşamalarını göstererek bir anlamda burada ve şimdi'nin önemine dikkat çekmektedir. Şimdi ve burada kavramları zamanda bir anı hem mekan hem de zihinsel olarak anımsatır. "Zaman tek bir gerçekliğe sahiptir, Anın gerçekliğine. Başka deyişle, zaman iki boşluk arasına asılı, anın üstünde toplanmış bir gerçekliktir [...] Eksiksiz bir anı oluşturmak için birçok anın anısı gerekir" (Bachelard, 1997: 59-60). Duvardaki taslak çizimleri geçmişteki birkaç anın anısını izleyiciye göstermek istemektedir. Sanatçı geçmişin belirsizliklerini, bilinçdışı çıkışlarını, gelecek olan düşünce eksenine oturtana, amaca uygun biçime ulaşana kadar olan sürece işaret eder. Şimdi ve burada yapıtın oluşum süreçlerinin gösterilmesiyle gerçek anlamına kavuşmaktadır. Çünkü "süre kavramıyla an kavramı ilk başta karşı karşıya getirilmedikçe, en önemli zamansal öge olarak anın kutsanması da kesinleşmiş olamaz [...] Bergson'a göre, zamanın asıl gerçekliği süresidir; an, hiçbir gerçekliği olmayan bir soyutlamadan başka bir şey değildir" (Bachelard, 1997: 60-62). İster anın dondurulması, ister sürenin anlaşılması olsun, sanatçı bu iki farklı bağlamı buluşturur yapıtında. Sürecin içten ve rastlantısal deneyimleri özgürce duvarın üzerinde gezinmektedir. Biçimin bilinçdışı anlatımla ifade edilmişindeki değişim, bozarak kurma, yaratma ortadaki heykel ile karşıtlık ilkesinde buluşur. Birbirini iterek tamamlarlar düşünceyi. Duvarlardaki taslak çizimler, izleyiciye kurgulanan düşüncenin biçimsel değişim büyüsünü bir zaman sürecinde gösterir.

Geçmişte deneyimlenen her biçimin değişim süreçleri ve enerjileri gelecekte karar kılınan biçime taşınır gibidir. Geçmişin birçok anları ortadaki biçimde toplanmıştır. "Bizim içimizdeki geçmiş, kendisine yankı bulmuş bir sestir. Artık biçimden başka bir şey olmayana bir güç vermiş oluruz böylece, hatta daha da ileri gidip, biçimlerin çokluğuna tek bir biçim kazandırıyoruz da diyebiliriz" (Bachelard, 1997: 63).

Ortada yerleştirmenin ana kütlesi olan heykel yuvarlak tabanlı bir piramit biçimindedir. Üzerinde piramidin zirvesine doğru hareketi gösteren eşit aralıklı sert köşeli oyuklar var. Bu eşit aralıklı sıralamayı, ritmi iki farklı şekilli delik bozar. Vurguyu oraya yönlendirir sanatçı. Bu "gözyaşı şekilli delik vajinaya benzer. Kapoor'un yapıtlarının çoğu yaratıcılığın evrensel simgesi ve erotik zevklerin yatağı olarak kadın bedeniyle ilgilidir. Heykelin üzerindeki oyuklar ve boşluklar insan bedeninin içini anımsatır, bilinçdışının temel güçleriyle yüklü keşfetme arzusunu uyandırır [...] Kapoor sanatında hem Doğu'dan hem Batı'dan etkilendiğini söylemiştir. Sade, soyut biçimlerle izleyicide güçlü ruhsal ve fiziksel tepkiler uyandırır" (Barnes, Coomer vd., 1996: 228).

Sanatçı, bu yapıtta da olduğu gibi, biçimlerinin birçoğunda kadın vücudunu betimlediğini söyler. Bu betimleme kadın vücudunun birebir ifadesi değildir elbet. Kadının cinsel organlarına, çoklukla vajina ve dölyatağının yapısal görünümünü anımsatan biçimlere benzer. Hatta kapsayıcılık anlamında pigment tozunun verdiği etkiyle, dişiyi işaret etmek için karşıtı olan penis, eril olanı andıran dikey biçimlerle verir ve bunu da organik-geometrik yapıda çözümler. Bu birliktelik *Bir Dağ Olarak Anne* yapıtında da görülmektedir. Dikey üçgen biçim eril olana, biçimin üzerindeki şekilli delik ise dişil olana karşılık gelmektedir. Kapoor'un çalışmalarında da dişil olanın öncelenmesi, Hint kültüründeki kadının etkenliğine de bağlanabilir. Bu kültürde dişi, "onsuz uyusuk hatta ölü olarak kabul edilen erkeksel potansiyeli tahrik eden, harekete geçiren güç" (Lewison, 1990: 11) olarak görülür. Erkek, dişinin içine erekt halde girer ve solmuş halde çıkar. Bu da yaşam ve ölüm ile özdeşleştirilir ve dişi bütün yaratımların kaynağı olarak kabul edilir.

Dağ imgesi sanat tarihsel süreçte sıkça kullanılan biçimlerden biridir. Genellikle dağın coğrafi, fiziksel konumlanışındaki gizemi, üzerine üretilen söylenler, onun bir kültür imgesi olarak da çokanlamlılığını artırmıştır. "İnsanlığın kültürel kodları dağın, yerin ve gökyüzünün net ve açık anlamları ve dolaylı, dolaysız çağrışımlarıyla yüklüdür. Bu bağlamda

“dağ” a baktığımızda, imlenenin “yüksek bir yer” yani “olağanüstü bir evren” (M.Rifat) olduğu dikkati çeker. Kültür tarihi bu saptamayı anlaşılabilir kılabilecek örneklerle doludur: Babil Uygarlığının insanları tanrılarına ulaşmak için yüksek bir yapı -Babil Kulesi- inşa etmişler, Eski Yunan Uygarlığının insanları tanrılarına mekan olarak Olimpos Dağı'nı seçmişlerdir. Ayrıca, masalların ünlü Kaf Dağı da bütün doğaüstü olaylara ve güçlere ev sahipliğiyle bilinegelir” (Koca, 2003: 126). Kutsal dinlerde dağ tanrının iletişim mekanıdır. Muhammed, İsa ve Musa tanrı ile iletişimlerini dağlarda gerçekleştirmişlerdir. Ayrıca Hint kültüründe tapınak mimarisi referansını dağ biçiminden alır. Simyasal düşüncede ise dağ bilinçsizliğe eşittir ve ilk özdeğin temelini oluşturur.

Bu bağlamda Kapoor'un kullandığı doğal biçimler—den biri olarak dağ imgesi değişik anlamlara gelir. Bir çok anlamının yanında dağın koruyucu ve birleştirici, kapsayıcı bir anlamı da vardır. Çoklukla dağ vücudu, mağara ise vajina ya da dölyatağını simgeler. Dağın simgelediği vücut aynı zamanda çift eşeylidir. Kadın ve toprak aynı zamanda Hint kültüründe de kullanılan simgelerden biridir. Her ikisi de bereketi simgeleyen göstergelerdir. Kadınlar doğurur, toprak ise insanı besleyen gıdanın kaynağıdır. Hint geleneksel resim ve heykellerinde doğuran kadının vajinasından çocuk yerine bir bitkinin çıktığını gösteren simgesel anlatımlar vardır. Kadın ve toprağın bir arada sunulması, hem kadına hem de toprağa güç ve kutsallık yakıştırmaktadır. Kadın, toprak benzeşmesi bir çok kültürde kullanılmıştır. Örneğin İslam dininde de kadın-tarla benzeşmesi vardır. Bu elbette baskın eril, ataerkil ideolojinin cinsiyet ayrımının yansımalarıdır.

Söz konusu yapıtta orta yerdeki ana motif kırmızı pigment ile kaplıdır. Kırmızı ya da renk seçimi birçok sanatçıda olduğu gibi ya bir duyguya karşılık ya da simgesel nedenle kullanılır. Tek bir rengin seçimi ise psikolojik etkinin vurgulu, güçlü bir şekilde hissedilmesini sağlamak için olsa gerek. Kırmızı, Rönesans Avrupası'nda zenginliğin, gücün ve saygınlığın rengiydi. Kutsal resimlerde çoğunlukla saygın kişiler kırmızı giysilerle gösterilirdi. Kırmızının bir çok anlamı İbrani kültüründen türemiştir. İbranice'de “Adam” kırmızı demektir. Kimi zaman kırmızı kan, savaş ve erotik aşkla ilişkilendirilmiştir. Ayrıca ihanet ve utanç verici bir hareketi simgeleyen “yüz kızarması”yla ilişkilendirilir (Grenfield, 2008: 77-78). Kırmızıya hem Roma'da hem de Doğu kültürlerinde mistik anlamlar yüklenirdi. Kırmızı kumaşın sağlığı koruduğuna inanılırdı. Kırmızının Hıristiyanlıkta hem olumlu hem de olumsuz anlamları vardır.

Bu nedenle kırmızı “iki tarafı keskin kılıç” olarak algılanırdı. Kırmızı, “cehennem ateşinin rengi olarak, hem şeytansı hem de ilahi olanı simgeleyebiliyordu, bu özelliği Eski İbranilere ve büyük bir ihtimalle daha eskiye dayanıyordu. *Eski Ahit*’i okumuş olanların bileceği gibi, günahın kendisi kızıl renkteydi-ki bu neden bazı şehirlerde fahişelere kırmızı bir eşarp, rozet veya elbise giydirdiklerini; neden Yahudilere ve toplumdan dışlanan diğer kişilere kırmızı bir rozet takıldığını açıklıyor. Kırmızının günahla ilişkilendirilmesi *Yeni Ahit*’in zihinlerde sabitleştirdiği imgelerle daha da kalıcı bir hale geldi. *Vahiyler Kitabı* ’nda Deccal, baştan çıkarıcı Kızıl Kadın’ın yanında oynaşan ‘büyük kırmızı ejderha’ olarak tasvir edilir, bu kızıl kadın da ‘azizlerin ve şehitlerin kanıyla sarhoş olan ‘Babil’in Fahişesi’dir” (Grenfield, 2008: 82).

Elbette Kapoor’un bu işinde kullanılan kırmızı rengin (pigment) hangi anlama geldiği yoruma açıktır. Psikolojik boyutu olduğu gibi, mistik yanı da güçlü hissedilir. “Kapoor’un renkleri simgeseldir, birebir değildir. O sarıyı kırmızının tutkulu bir parçası olarak kullanır. Düşünceler tutkuyu doğurur. Tıpkı düşüncenin zihni canlandırdığı gibi sarı da kırmızıyı canlandırır. Manzaranın kızılığı düşseldir. Kapoor’un kullandığı kırmızı ise, parlak ve o an oluşmuş bir deliği, kurban kanının aktığı ilk an kadar eski ve karanlıktır” (Marshall, 2004: 13). Modern sanat yapıtlarının çoğunda hissedilen bitmemişlik duygusu Kapoor’un yapıtlarında da görülür. Zaten kendisi de bir söyleşide; “Benim yapıtlarım çok kapsamlı olduğu için, tamamlanmamıştır. Yapıtlarım onu izleyen kişi tarafından tamamlanır. Bu ilişki yapıtı tamamlar” (Marshall, 2004: 15). *Bir Dağ Olarak Anne* yapıtında kırmızı pigment saf, kırılğan haliyle bir üçgen biçimin üzerinde durmaktadır. Bunu yalnızca bir malzeme, sadece kendisinden ibaret bir renk olarak da görmek olasıdır. Ancak renk sözü konusu olduğunda çoğunlukla kavram nesnelliğini yitirir, öznel bakışımızın yönlendirmelerine neden olur. Bireysel açıdan rengi biyolojik, psikolojik algısal farklılıkları vardır. Aynı kırmızıyı bile, aynı biçimde görmeyiz. Ama bir imgenin ya da bir rengin o an da o yerde olma anlamıyla birlikte tarihsel bağlamıyla da ilişkisi kurulabilir. *Bir Dağ Olarak Anne* işinde ortadaki biçimin üzerini kaplayan kırmızı renk bilinen “bir şeyin rengi” olmadığına göre çok anlamlı yorumlara açıktır.

Kapoor’un işlerinin bir çoğunda da kavramsal çerçevesi soyut ve çok anlamlılık içerir. Bunlar simgesel ya da metaforik imgelerdir. Bu imgeler iç – dış boşluk, aydınlık ve karanlık, rektum ve dışkılar gibi simgesel çağrışımlar yaparlar. Minimalist geometri Kapoor’un birçok

çalışmasında kişisel anlatım diline dönüşür. Bu geometrik yaklaşım *Bir Dağ Olarak Anne* yerleştirmesinin ortasındaki heykelde de görülür. Üçgen biçimli heykel duvardaki çizimlerden de anlaşılacağı gibi yalın bir anlatıma dönüşeceği ana kadar çok değişik biçimlere bürünür. Nihayetinde minimal bir geometrik biçime dönüşür.

Geometrik biçimin sertliğini kırmızı pigment tozu ve kırmızının yaydığı parlak ışık dengeler. Ayrıca pigment tozunun geometrik biçimden yere doğru serpiştirilmesi organik – geometrik karşıtlığının gerilimini yansıtır. Geometrik biçimin üzerindeki sert yarıklar ve iki şekilli delik bu gerilime katkı yapar. Aynı zamanda, “rengin katı biçimle ilişkisi, boşlukta gözü dinlendiren ya da gezindiren belirsiz bir derinlik yaratıyor. Bu derinlik bir anlamda zevkin doruğuydu [...] Ve bu pigmentin yüzeyindeki kadifemsi yumuşaklık ya da bir yara gibi köşesi açık kesilmiş ince çatlağın yarattığı gölge ve renkli alanla (toprağı içinden dışa çıkar gibi yanıtıcı yoğunluk) içimizdeki yalanların sert acımasızlığını algılarız. Yara sanatın bütün oyunlarından uzak, insanı büyüleyen, boşluk hiçbir güçle uzaklaştırılmayan hiçliğin derinliğinden yukarı doğru açılır. Bu yara boşluğun görüldüğü çekici, acımasız baştan çıkarıcı, özlenen barışın ve hazzın eşsiz armağanını sunarak insanın ağzını açık bırakır” (Tazzi, 2009). Delikler karanlık oluşuyla sonsuzluk duygusunu hissettiren, bulunduğu yer nedeniyle volkanik bir oluşumu anımsatır. Kapoor’un işlerinde boşluk, “paradoksal bir biçimde enerji doludur” (Heartney, 2008: 285).

Kapoor’un çalışmaları ile 'Soyut Dışavurum'cuların çalışmaları arasında biçimsel ve kavramsal anlamda benzerlikler kurulur (Rothko, Pollock, Newman, Reinhart). Yine biçimsel anlamda Kapoor’un yalın ve anlatımcı biçimlerinin Minimalizm ile de bağlantısı kurulabilir. Constant Lewallen, Kapoor ile yaptığı bir söyleşide yapıtlarının çokanlamlılığını şu sözlerle özetliyor: “Sizin yapıtlarınız Mark Rothko’dan Hindu mitolojisine, Joseph Beuys’dan Japon Haiku şiirine uzanıyor.” Kapoor’un yanıtı ise, “bu kesinlikle doğru bir saptama” (Marshall, 2004: ix) diyor. Kapoor tamamlayıcılık-bütünsellik anlayışından hareket eder. Negatif ve pozitif alanın birlikteliğine dayalı bir tamamlayıcılık. Kapoor’un işlerinin çoğu pigment tozu ile kaplı ya da tamamı bu tozdan yapılmış ve biçimsel olarak da 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, doğum,

yaratım gibi kavramları ifade etmeye çalışır. Bunun yanı sıra ileri teknoloji kullanarak yaptığı anıtsal işleri de vardır. Bunlar arasında 2002 yılında yaptığı *Marsyas* ve 2004 yılında yaptığı *Bulut Kapısı* gösterilebilir.

Anish Kapoor çalışmalarının çoğunu basit temel biçimlerden yola çıkarak oluşturur. Üçgen, küre, küp, delikli, boşluğu olan geometrik biçimler. Basit bir biçimi biz kolayca bir simge, bir metafor olarak okuyabilir miyiz? Örneğin üçgen biçim çağrışımlarıyla bir çok anlama gelmektedir. Dağ, kadın, eril, dişil gibi simgesel anlamlar içerebilir. Bu biçimler onun deyimiyle "gökyüzünden küçük bir parça ve bir sürü boku" (Lewison, 1990:17) anımsatan simgesel anlatımlardır. Bu simgeler aynı zamanda metaforik anlamlarla yüklüdür. Bazı araştırmacılara göre Kapoor'un işleri bu yorumun tam tersi yöndedir. Pier Luigi Tazzi'ye göre, "Kapoor'un yapıtları asla simge ya da metaforlar içermeyen başka bir yere giriş işareti ya da kapılardır. Bu yüzden yapıtları hem geleneksel sanattan hem de çok güçlü metaforlarla kendisini ifadeye eğilimli olan, sürekli simgeler kullanan modern sanattan – Batı ya da Doğu olsun- ayrılırlar. Sanatçı hem doğa hem de dünya türlerine ve kültürüne ait olmadığı kendi tanımları arasında bu tek başına kalmışlığını paradoksal olarak kabul eder" (Tazzi, 2009).

Kapoor'un çalışmalarında kullandığı biçimlerden biri de ağaçtır. Ağaç sanat tarihinde yukarı doğru hızlı dikimi ile erkeğin cinsel organını betimlemek amacıyla kullanılmıştır. Ancak Kapoor'un çalışmalarında ağaç çift eşeylidir. Penisin yanı sıra, negatif ve pozitif olanın birlikteliği anlamında penisi kapsayan, saran, içine alan vajinayı, dolayısıyla dişil olanı da simgeler. Ağaç gövdesiyle de kapsayıcı bir nitelik taşır. İçinde tını barındırır, meyve verici olarak ürün taşır, besler, dönüştürür (yaratıcıdır), yuvayı içinde barındırır, koruyucudur. Ağacın dışında kullandığı bir diğer biçim olarak Kapoor'un küreleri, son-suzluğu, bütünselliği, acı ve endişeden arındırılmış korkunun çözümlenmesini, düzensiz bir girdabın merkezindeki dur-gun noktayı simgeler.

Parlaklık ve ışık Kapoor'un çalış-malarında oldukça önemlidir. Işık küresel yayılımıyla, tıpkı küre biçiminde olduğu gibi boşluğu, sonsuzluğu simgeler. Aynı şekilde renk de belki de onun kültürel kökenine gönderme yapan bir öneme sahiptir. Onun kullandığı temel renkler siyah, beyaz, sarı, kırmızı ve mavidir. Kapoor rengin yalnız dokunma duyusu-nu harekete geçiren ve coşkuları kızıştıran bir güç olmadığına, kendi başı-na fiziksel bir varlık olduğuna inanır. Şöyle der: "Renk çok daha

gerçek bir 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" (Lewison, 1990: 21). Kapoor parlak renkleri kullanır ve bunları da pigment tozu ile yansıtır. Pigment tozu kullanmasını açıklamalarından birinde: "Ele aldığı cinsellik kavramının dokunulmazlığını, tabu yanını, pigmentin doku-nunca bozulacak duygusu veren etkisiyle" (Marco, 1990) ifade eder. "Nesnelerin üzerindeki pigmente herhangi bir şekilde el sürülürse bütün iz ele çıkar. Bir daha yapılamazlar, yalnızca oradadır" (Collins, 2007: 252). Cinselliğin ele avuca sığmazlığını, tanımlanamazlığını ve gizemini vurgular. "Haz ve cinsellik, düzenlenmemiş, akıl süzgecinden, dilin despotluğundan ve işaretlerin yaratıcılığından geçmeyen, içinde büyük olayların yaşandığı biricik anlardır" (Tazzi, 2009). Pigmentin kullanımı Hindistan'ın bir çok yerinde günlük yaşamın bir parçası olarak varlığını sürdürüyor. Vermiyon kırmızısı Hindistan'ın bir bölümünde evlenen kadınların süs amacıyla saçlarına sürdükleri bir gelenektir. Özellikle kırmızı pigmentin Kapoor'un işlerinde mitsel bir boyutu da var. Kırmızının onun geleneklerinde mitolojik bir sağaltım olmasının yanı sıra kendisi için de duygusal bir boyutu var. Bir söyleşisinde; "sanırım kırmızıyı ilk gördüğümde yaratıcılığımın rengi olduğunu düşündüm. Kırmızı benim için oldukça fiziksel bir renk. Kırmızı yeryüzüdür, kandır" (Marsall, 2004: 27).

Kapoor'a göre sanat, "kendi hakkımızdaki düşüncelerimize yaşam ver-menin güçlü bir yoludur, hatta fiziksel ve tinsel varoluşumuzun ifade biçimidir" (Marco, 1990). Kapoor vajinal konuları kapsayan Doğu sanatının tipik organik biçimlerini bu akıcılıkla zıtlık oluşturarak yansıtır. Sanatçı yapıtlarında "ne bütün çeşitliliğin üzerine dekorasyonun derecesini düşürür, ne de güçlü ve baskın yanlarıyla kendisini yerleştirir. Ayrıca sanatçı kaçınılmaz son ve korkusunun yansıması, başkalarının ideolojik terörizmi ve kendilerini taraf olarak görenlerin kibirli dışlanmışlığını da desteklemez. O halde Kapoor dikkatli ve ihtiyatla hareket eden kendi başına bir figürdür. Kapoor ne yorgun köle tutumlarına ne de kaybedenlerin küstah tutumlarını benimser, yalnızca kendi değişim durumuna vurgu yapar. Onun yolu düz değil, fakat ütopyik hedefe doğru kestirilemeyen bir okun fırlamasına izin veren yay gibi eğri bir çizgidir. Bir sihirli formülün etkililiği ve duyarlılığıyla, sanatsal vecdin edilgin olma açıklığıyla keşfedendir. Sanatçı olası bir şeyleri tasarlayacak, ancak bütün arzularını asla belirtmeyecek" (Tazzi, 2009).

Sanatçı bu yapıtında da olduğu gibi ucu yoruma açık giz dolu bir düzenlemenin, yapıtın oluşumunu, iskeletini ve onu dış dünyadan ayıran alanı doğasına uygun kuran, hazırlayan biri olarak karşımıza çıkar. "Biçimle ilgili bir heykel yapmak istemem, gerçekten de bu ilgimi çekmiyor. Biçimsel kaygıların dışında, deneyim, inanç ve tutku ile ilgili heykel yapmak istiyorum" (Marshall, 2004: 1) der. Sanatçı, sanatın tabularını ve sürekli kullanılan biçimlerini kişisel bir anlatımla, onları ham boya maddesi ve parlak renklerle ya da sert geometrik ve organik biçimlerin gerilimiyle yansıtır yapıtlarına. Anıtsallık, malzeme bağlamıyla ilişkili biçimleri, Doğu ve Batı bireşimi onun yapıtlarının dilini açığa çıkarır.

Kaynakça

BACHELARD, Gaston, Anın Sezgisi'nden Seçmeler, (çev: A. Tümertekin), Cogito, Sayı: 11, Sayfa: 59-63, YKY, İstanbul, 1997.

COLLINS, Judith, Sculpture Today, Phaidon Pres, London, 2007.

GRENFIELD, A. Butler, "Güneşin Rengi", Sanat Dünyamız, YKY, İstanbul, sayı:106, Sayfa: 77-95, Bahar 2008.

HEARTNEY, Eleanor, Art and Today, Phaidon Press, New York, 2008.

KOCA, Cezmi, "Bir Resim Okuma Denemesi", Anadolu Sanat Dergi, sayı:14, Sayfa: 125-132, Anadolu Üniv.Yay. Eskişehir, 2003.

LEWISON, Jeremy, Anish Kapoor : Drawings, Tate Gallery London (Sergi Kataloğu), 1990.

MARCO, Livingstone, Anis Kapoor Art Random, Published by Kyoto Shoin –Japan, 1990.

MARSHALL, Diane, The liminal mythology of Anish Kapoor, University of Missouri - Kansas City, 2004.

TAZZI, Pier Luigi, (erişim tarihi: Şubat 2009)

http://doononline.net/pages/info_features/features_spotlights/spotlights/akapoor/apier.htm

BARNES, R., COOMER, M. ve Diğerleri, The 20th Century Art Book, Phaidon Press, London,1996