

İSLAM'DAKİ AYNA METAFORUNUN ANİSH KAPOOR HEYKELİ İLE YENİDEN ÜRETİMİ

Reproduction of the mirror metaphor in Islam with Anish Kapoor sculpture

Doç.Dr. Caner ŞENGÜNALP

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Erzurum/TÜRKİYE

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7167-9167>

ÖZET

Bu araştırmanın amacı, İslam tasavvuf düşüncesinde en sık kullanılan metaforlardan biri olan aynanın, İngiliz-Hint asıllı sanatçı Anish Kapoor'un *İslami Ayna* adlı yapıtı bağlamında çağdaş heykel sanatının yeni anlam çerçevesinde ne tür çağrışımlar yarattığını sorgulamak ve düşünsel bir iletişim sisteminin somut bir ifade diline dönüşümünü incelemektir. İnsan ve Tanrı arasındaki ilişki bir tür arabulucu olarak konumlanan ayna sembolizmi, birçok din, felsefi ve mistik inanış sistemlerinde olduğu gibi İslam'da da önemli bir yer edinmiş, kalbin tefekküründen sessizliğin korunmasına, düşüncenin yokluğundan kişinin doğasını görmesine kadar uzanan birçok süreçte başat bir simge olmuştur. Bir yanıyla Doğulu diğer yanıyla Batılı bir kimliğe sahip olan Anish Kapoor, üretimlerinde özellikle Doğu'nun kültürel verilerini Batı'nın çağdaş sanat terminolojisiyle yeniden üretme pratiğine sahiptir. Kapoor'un bu bağlamda ele aldığı ve kültürel veri kullanımı bakımından en sembolik yapıtlarından biri olan *İslami Ayna*, İslam tasavvufundaki ilahi birlik ve vahdet-i vücud kavramlarıyla felsefi, mistik ve içsel bir yakınlık kurarak heykel sanatının anlam ve ifade olanaklarını yeni boyutlara taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ayna, çağdaş sanat, heykel, Anish Kapoor

ABSTRACT

The aim of this research is to question what kind of connotations the mirror, which is one of the most frequently used metaphors in Islamic mysticism, creates in the context of the new meaning of contemporary sculpture art in the context of British-Indian artist Anish Kapoor's work called Islamic Mirror, and to examine the transformation of an intellectual communication system into a concrete expression language. is to examine. Mirror symbolism, which is positioned as a kind of mediator in the relationship between man and God, has an important place in Islam, as in many religions, philosophical and mystical belief systems, and has become a dominant symbol in many processes ranging from contemplation of the heart to maintaining silence, from the absence of thought to seeing one's nature. . Anish Kapoor, who has an Eastern identity on one side and a Western identity on the other, has the practice of reproducing the cultural data of the East, especially with the contemporary art terminology of the West, in her productions. Islamic Mirror, one of Kapoor's most symbolic works in terms of the use of cultural data, carries the meaning and expression possibilities of sculpture to new dimensions by establishing a philosophical, mystical and inner affinity with the concepts of divine unity and unity of existence in Islamic mysticism.

Key Words: Mirror, contemporary art, sculpture, Anish Kapoor

1. GİRİŞ

Türk Dil Kurumu'nda ayna, ışığı yansıtan, varlıkların görüntüsünü veren, cilalı ve sırlı cam, gözğü, mirat olarak tanımlanmıştır. Bu sözlük anlamı dışında tarihsel süreçte insan aynaya birçok sembolik anlamlar yüklemiş, bu simgesel yönü onu günlük kullanım eşyası olmaktan çok daha ileri bir boyuta taşımıştır. Aynanın tarihine bakıldığında su, ayna yapma fikrinin ortaya çıkmasını sağlaması ve aynadan önce insanlara görüntüyü, ayna netliğinde olmasa da yansıtması açısından oldukça önemlidir. Durgun su yüzeyleri insanoğlunun karşılaştığı ilk yansıtıcı yüzeylerden bir tanesidir ve pek çok mitte bu özelliği nedeniyle yer alır. Aynanın tarihi içerisinde suyun önemli bir yeri vardır. Eski çağlara dönüp bakıldığında, suyun yansıtma özelliği ile aynanın ilk örneği (İşler, 2004: 199) olduğu görülür. Durgun su yüzeylerinden yansıyan görüntüler, ilk insanı şaşkına çeviren ve merakının artmasına neden olan görüntülerdir. İnsanoğlunun ilk yapay aynayı ne zaman yaptığını tam olarak belirtmek imkânsızdır. Başlangıçta, muhtemel olarak su çukurlarının içine baktılar, sonra durgun sular ve diğer düz, yansıtıcı objeler arasında mantıksal bir ilişki kurdular (Pendergrast, 2003: 3).

İnsanın varoluşsal tecrübelerini ve varlığını anlamlandırma çabalarını anlatan mitler, insanın yaşamına en iyi tanıklık yapan anlatıların başında gelmektedir. Mitler, insanlığın içinde yaşadıkları evrenin dilini anlamaya çalışarak, bu evrenle uyumlu bir şekilde yaşam sürdürmenin ipuçlarını da içermektedir. Yeryüzünde ikamet edilmiş her yerde, bütün çağlarda ve her koşulda, insana ait mitler türemiştir ve bu mitler insanın vücudunun ve aklının eylemleriyle ortaya çıkan ne varsa hepsinin esin kaynağıdır. Mitin, kozmosun sonu gelmez enerjilerini insanın kültürel yaratımına akıtan gizli bir yarık olduğunu söylemek çok ileri gitmek olmayacaktır. Dinler, felsefeler, sanatlar, ilkel ve tarihsel insanın sosyal biçimleri, bilim ve teknolojideki büyük buluşlar, uyku kaçıran düşler hep mitin o temel, büyülü yüzüğünden fıkkırır (Campbell, 2013: 13). Toplumların, kültürlerin, sanatların ve edebiyatların başlıca kaynağını oluşturan mitler, insanın ayna fikrini düşünmesine, yansıtmanın gücünü görmesine ve aynada insanın kendi benliğini keşfetmesine de katkıda bulunmuştur. Narkissos miti de, insanın kendini ilk defa yansıtıcı bir yüzeyde görmesinin önemli tecrübesini anlatmaktadır. Bu mit aynı zamanda ayna ve insan benliği arasındaki ilişki açısından da önemlidir. İnsanın kendini görmesi, kendi görüntüsü ile benliği arasında ilişki kurması ve kendini tanımasını anlatır (Sivri ve Angın, 2021: 40). Simgesel anlamlarla çevrili olan Narkissos mitinin ayna tarihi içerisinde de önemli bir yeri vardır. Çünkü bu mit bugün durgun su yüzeylerinin, ilk insanlar tarafından ayna olarak kullanıldığını kanıtlar. Mitin başında yer alan pınarın özellikleri, ayna işlevi gören su yüzeyinin özelliklerini anlatır. Pınar, böylesine yüksek ve mükemmel yansıtma gücüne sahip olduğu için de Narkissos, su ve dağ perilerini kendine âşık eden güzel yüzünü, güçlü bedenini ilk kez ve oldukça net bir biçimde görebilmiştir (Sivri ve Angın, 2021: 41). Sembolik olanın matrisi ayna, kimlik arayışına eşlik eder. Aynayla ilk karşılaşmada büyülü ve mucizevi olanı yakalayabilmek için mit ya da folklorun görselleştirilmiş anlatısına başvurmak gerekir: Narkissos insanın kendisiyle bu şaşırtıcı karşılaşmasının ilk kahramanıdır (Melchior-Bonnet, 2007: 18).

Eski Türklerde aynanın geleceği bildirme yetisi ile ilgili inanışlar vardır. Bunlardan bir tanesi ayna bakısıdır. Bu inanişe göre, çeşmeye asılmış aynada beliren görüntülere bakılarak gelecekte haberdar olunurdu (Acıpayamlı, 1978: 19). İnsanlık tarihinin en eski nesnelere biri olan ayna, kültürel çağrışımlara açık olduğu kadar edebiyatla, felsefeyle ve sanatla da bir ilişki kurmuş, bu disiplinlerin çalışma alanlarına sızmıştır. İnsan hayatının önemli bir parçası olarak ve yüzyıllar boyunca farklı ritlerde kullanılarak sembolleştirilen ayna, araştırma alanı insan olan bu pratiklerde sıklıkla farklı bakış açılarıyla yeni anlamlar üretmeye zemin hazırlamıştır (Sivri ve Angın, 2021).

Sigmund Freud'un kuramına felsefi bir dayanak kazandırması ile ön plana çıkan bir kuramcı olan Fransız psikanalist Jacques Lacan'ın Ayna Evresi, Lacan'ın bütün çalışmaları boyunca değişmez bir referans noktası olmuş, yeni ve değişik biçimleriyle düşüncesinde daima aktif kalmıştır. Kabaca, insan yavrusunu en yakın hayvan akrabasından, şempanzeden ayırmaya olanak sağlayan bir deneye göndermede bulunur. Ayna testi, Lacan adını anmasa da, daha önce, insanların ve hayvanların biliş tarzları üzerine çalışan Fransız psikolog Henri Wallon tarafından keşfedilmiş ve tanımlanmıştır. Henüz motor yetilerindeki bütün koordinasyonsuzluğa ve dezavantaja rağmen altı aylık çocuk, aynı yaştaki şempanzeden aynadaki yansıması karşısında büyülenmiş olmakla ayrılır. Şempanze de, başka hayvanlar da aynadaki yansımasını algılamaktadır, ancak sadece insan yavrusu, kendisiyle yansıması arasındaki karşılıklı ilişkiyi sanki idrak edebilmekte ve sevinçle onu kendi imgesi olarak benimsemektedir. Şempanze ise, imgeyi yanıltıcı bularak ilgisini oradan çekmektedir. Lacan, ayna evresi kavramını geliştirdikçe tarihsel değeri üzerine yaptığı vurguyu azaltarak, yapısal değerini giderek öne çıkarır. Ayna evresi özdeşleşme süreci yoluyla egonun oluşumunu tanımlar. Ego, kişinin kendi ayna imgesiyle özdeşleşmesinin bir sonucudur. Ayna evresi, analizin bu terime kazandırdığı anlamda bir özdeşleşme olarak anlaşılabilir (Özmen, 2002).

Ayna metaforu, İslam tasavvufunda da önemli bir konuma sahiptir. Ayna, Muhyiddin İbnü'l-Arabî'nin Fusûsu'l-Hikem'de kullandığı ilk metafordur (Ögke, 2009). Birçok düşüncesinde Eflâatun'dan etkilenen İbnü'l-Arabî, her ikisi de varlık anlamında kullanılmakla birlikte ruh kelimesini bir açıdan kalp kelimesinden daha geniş anlamda kullanır. Kalp; insanda bilinç merkezi, bütün tecellinin iniş yeri ve varoluşun merkezidir. Kozmik anlamda İnsan-ı Kâmil de evrensel bir ayna konumunda olup bütün evrenin kalbidir (İbnü'l Arabî, 1999). İbnü'l-Arabî, ayna metaforunu genelde Tanrı-âlem ve Tanrı-insan ilişkisini açıklamakta kullanmakla birlikte, özelde bu metafora, bu ilişkiler yumağının karmaşıklığına ve çoğu kez de şaşırtıcılığına işaret etmek amacıyla başvurmuştur. Daha özelde o, ayna metaforuyla, mantık disiplinindeki ,üçüncü hâlin imkânsızlığı kuralının metafizik âlemde geçersiz olduğunu ispatlamaya çalışır. Bununla, Tanrı ile âlem arasında özdeşlik ve başkalık dışında başka bir ilişki biçiminin kastedildiği unutulmamalıdır (Uluç, 2007: 117). Esâsında Fusûsu'l-Hikem'i, ,tek bir hakîkatin farklı aynalardaki görünümünü ele alan

bir kitap olarak nitelenmek mümkündür. Gerçekte bu durum, varlığın birliği (vahdet-i vücûd) dediğimiz düşünce sisteminin de özünü teşkil etmektedir (Demirli, 2006). İnsan ve evrendeki en yetkin varlık olan insan-ı kâmil konusunu izah etmek için de ayna metaforuna başvuran İbnü'l-Arabî, genel anlamda insanı, özelde ise kâmil insanı; bazen kâinat aynasının cilâsı, bazen de bu aynadan ayrı, ama yine de evren aynasının bir prototipi mâhiyetindeki kapsayıcı bir ayna olarak tasvir etmektedir (Ögke, 2009). İbnü'l-Arabî'ye göre, âlemlerden her bir varlık Tanrı'yı yansıtan birer ayna olmakla birlikte, bunlar tam anlamıyla cilâlanıp parlatılmış kusursuz aynalar değildir. Tanrı'nın doğa üzerindeki yansımasını en mükemmel şekilde alıp en açık ve kusursuz bir şekilde gösterecek ayna, bu âlem üzerinde ancak insandır. Çünkü insan, ilâhî bir örnektir (Konuk, 1987).

Tasavvufun ana karakterine de bakılacak olursa; içerik bakımından metafizik alanla ilgili soyut gerçekleri fizikî bir alanda yaşayan insanlara, yine bu dünyânın şartları ve araçları çerçevesinde anlatmak problemiyle karşı karşıya kalınmaktadır. Bu sorunun aşılmasında başvurulacak en önemli araç ise metaforik dildir. İşte sûfiler, soyut kavramların algılanabilmesi ve hatta bundan da öte bir zenginlik kazandırılması amacıyla, insanların duyular âlemindeki gündelik hayatlarında her an görüp durdukları, bilip tanıdıkları nesnelere, metaforik anlamlar yükleyerek kullanmışlardır. Üstelik metaforlar sayesinde, sûfinin mânevî tecrübelerinin ürünü olan hakikat bilgisi daha da içselleşmektedir. Tasavvuftaki bu metaforik anlatım dilinin plastik sanatlar ekseninde de sıklıkla kullanılıyor olması, tasavvufun günümüz çağdaş sanat literatürüyle daha yakın ilişkiler kurulmasına olanak tanıyan çalışmaların üretimine zemin hazırlamaktadır.

2. ANİSH KAPOOR VE İSLAMİ AYNA HEYKELİ

1954 yılında Hindistan'ın Mumbai kentinde dünyaya gelen Anish Kapoor, Pencap ve Irak Yahudisi ebeveynleri, erken yaşlarda taşındığı İngiltere deneyimi sayesinde kozmopolit bir kültürel kimliğe sahiptir. Kültürel kimliğin, çağdaş heykel sanatında nasıl etkiler yarattığı ve bu etkiler kapsamında sembolik olarak öğelerin anlama ve biçime katkısı çözümlenmeye değer bir paradigma olarak yorumlanabilir. Yaratılmak istenilen algının, güçlendirilmek istenilen biçimsel vurgunun ve anlama dair çağrışımların en önemli görsel öğeleri olan form, doku, renk, hareket, boşluk ve ışık bu bağlamda kültürel kimliğin çağdaş heykel sanatındaki yerini belirlerken bir yapıt çözümlenmenin temel ilkeleri niteliğindedirler. Bu plastik unsurlar, kültürel bir tanımlayıcı olarak düşünülürse; sanatçının üretim sürecinde ve kültürel özelliklerin yansıtılmasında önemli bir çağırıcı yön olmaktadır. Böylece, çağdaş bir heykel için tüm plastik değerler; hem görsel hem de zihinsel süreç, sanatçıya ve onun kültürel kimliğine ait yansımaların parçası haline gelmektedir (Daşkesen, 2021:1286). Sanatçıların yapıtları; bireysel deneyimlerinden, yaşadıkları coğrafyadan, içinde buldukları toplumun gelenek ve göreneklerine kadar birçok farklı unsurdan etkilenecek şekilde şekillenmiştir (Yağmur ve Arslan, 2021: 250). Bu bağlamda Kapoor da gerek Hint kökenlerine duyarlı yaklaşımıyla oluşturduğu spritüellik, gerekse Batı sanatının çağdaş pratiklerine gösterdiği yakınlıkla, kültürel bir sentez havuzu oluşturmuştur.

Anish Kapoor özellikle son 20 yıldır içbükey aynalar oluşturmaya başladığından beri, bulunduğu mekândaki yüzeyleri yansıtmaya ve yüzleşme meselesini çözümlenmeye odaklanmıştır. Kendisinin de söylediği gibi, içbükey aynalardaki uzay önerisiyle ilgilenmektedir. Çünkü onlarda görüntünün uzayı artık görüntü düzleminin ötesinde değil, onun önündedir, izleyici bu fiziksel uzayın içindedir. Ayna, önündeki mevcut boşluğa sahiptir ve yakındakini yansıtarak, mekânı da içine alan bir mikrokozmosa dönüşür. Kapoor renksiz aynalarla birlikte aynı zamanda kan kırmızısı ya da şafağın pembemsi tonlarında, bazen yeşil ve menekşe arasında dalgalanan tonlarda aynalar da üretti. Mükemmel cilalı yansıtıcı bu yüzeyleri genellikle kişinin hem görsel hem de duygusal olarak kendini yansıtabileceği bir yüzey olarak önermektedir. Deleuze'ün daha önce Logique du Sens'de iddia ettiği gibi, "yüzey saf anlamın üretildiği yerdir" demeden önce ayna yüzey, diğer tüm zeminlerden daha derindir. Burada kendi modeli ve gerçekliği olan yeni bir ezoterik dil türü oluşur (Deleuze, 1990).

Kapoor ayna heykellerini ilk olarak 1995 yılında Milano'daki Fondazione Prada'nın avlusunda, gökyüzüne açılan bir tür kuyu gibi dış mekânda yerleştirmiştir. 2003 yılında Feldkirch'teki Johanniterkirche kilisesi gibi dini bir mekâna da bir ayna yerleştiren Kapoor, 2004 yılında ürettiği Chicago Millenim Park'taki hayranlık uyandıran Cloude Gate gibi devasa bir eserle, çevresi plazalarla çevrili kentsel dokuya müdahale etti ve eser ile mekânın bağlamı arasında büyüleyici bir ilişki yakaladı. Bu ilişki, C-Eğrisi isimli yapıtın 2007'de Louvre gibi bir yere yerleştirildiğinde daha yumuşak bir biçimde mekânda kamufle olarak, kıvrımlı yapısıyla hafızanın korunmasındaki öneme atıfta bulunduğu yerlere yerleştirildiğinde özel bir önem kazandı. Sonucunu da doğurmuştur (Martinez, 2008).

İslami Ayna (Görsel 1) projesinin küratörü Rose Martinez, projenin oluşum fikri ve bulunduğu mekânla kurduğu ilişki hakkında şu ifadeleri kullanmıştır; Murcia, İspanya'nın Güneydoğusundaki özerk bir bölgedir. Ekonomisi ağırlıklı olarak turizm ve tarıma dayalıdır. Hükümet yetkililerinin bölgeyi uluslararası ölçekte projelendirme arzusu, onları bir dizi kamusal sanat projesi düzenleme fikrine yöneltti. Beni aradıklarında, Anish Kapoor'un her şeyden önce doğru bir sanatçı seçimi olacağı konusunda anlaşıldı. Las Claras Manastırı'nı gördüğümde, çağdaş sanatı çok çeşitli kültürel geleneklerle birleştirme olasılığı beni büyüledi. Alanın manastıra kapatılmış rahibelerinin Hristiyan mistisizmi arasındaki çapraz ilişkileri keşfetme şansı, İbn Arabi'nin (Murcia'da doğduğu için burada özellikle önemli bir mistik) Sufi poetikası ve Kapoor'un çağdaş sanat eserlerinde vücut bulan güzellik ve maneviyat kavramları harika bir meydan okumaydı. Ortak bir zemin temeli, dini inançları, bilimsel ve teknolojik araştırmaları ve estetik keşifleri ayırabilecek biçimsel farklılıklar ve ritüellerin ötesinde manevi araştırmayı birleştirir (Martinez, 2009).



Görsel 1. Anish Kapoor, İslami Ayna, çap:2.4 metre, Santa Clara Manastırı, Murcia
<https://whitehotmagazine.com/articles/2009-interview-with-rosa-martinez/1704>

Murcia kentindeki Santa Clara Manastırı'nda bulunan İslami Ayna, verili bu arka plan üzerinden izlenebilir. Şehrin sembolik yapılarından biri olan bu yapı İslami temeller üzerinden inşa edilmiş ancak daha sonra Hristiyan etkileriyle elden geçirilmiş ve genişletilmiştir. 2003 yılında ise manastırın güney

kanadı müzeye dönüştürülerek çağdaş restorasyona örnek bir yapı haline gelmiştir. Kompleks, müze alanındaki kamusal kullanımı, manastırdaki rahibeler için ayrılan mahallelerin özel alanıyla birleştirmektedir. Kapoor'un İslami Ayna'sı, 13. yüzyılın ortalarından itibaren görülebilen İslami kalıntılarla birlikte, boyuna havuzu ve dört parter veya bordürlü avlusu, ayrıca sarayın Şarku'l-Endülüs salonu veya mahkeme salonu, merkezi duvarı üzerinde 15 metre uzunluğunda ve 3 metre genişliğinde dikdörtgen bir alandan oluşan bu mekâna yerleştirilmiştir (Martinez, 2008). Martinez'e göre eserin yerleşimi, izleyicilerin esere dâhil olduğu görsel ve maddi bir alan yaratır. Aynada kendi görüntülerini gördüklerinde, aynı zamanda küresel olarak ters çevrilmiş ve pozitif parçalarda çarpılmış, benzersiz bir estetik deneyim yaşayabilirler (Görsel 2). Kozmosun geçici bir merkez üssü olduklarını hissedebilirler (Martinez, 2009).

Ayna doğrudan avludaki havuza (Görsel 3) ve Yoksul Clares rahibelerinin yaşadığı manastır alanına bakmaktadır. Bina, 1365 yılında Kastilya Kralı I. Pedro tarafından sipariş edilip kente bağışlanmıştır. Aynanın "bakışları" mimari kompleksin merkezi eksenini ile hizalanır, geometrik bir perspektifle bütünleşir ve İslam mimarisinde mekân düzeninin sahip olduğu sembolik anlama eklenir: bahçe bordürleriyle avlu, kozmosun görüntüsünü temsil eder. Havuzun suyu, gökyüzünü yeryüzüne indiren, yüzeylerine gece yıldızlarını yerleştiren ve mimariye yansıyan ışıklar yaratan bir ayna olurken, aynı anda mimarın kendisinin bir aynası gibi davranarak kozmik gösterinin temsiline dönüşmüştür. Hermetizm mirasında, havuz yukarıda olanı aşağıda olanla birleştirir ve zekâ, peygamberlik kapasitesi, basiretin aynası anlamına gelir. Ayrıca suyla sembolize edilen ilkel maddenin gizemine de gönderme yapar (Enrique, 2005: 116).



Görsel 2. İslami Ayna, izleyicinin görüntüsünün yüzeyde parçalanması, detay
<https://whitehotmagazine.com/articles/2009-interview-with-rosa-martinez/1704>

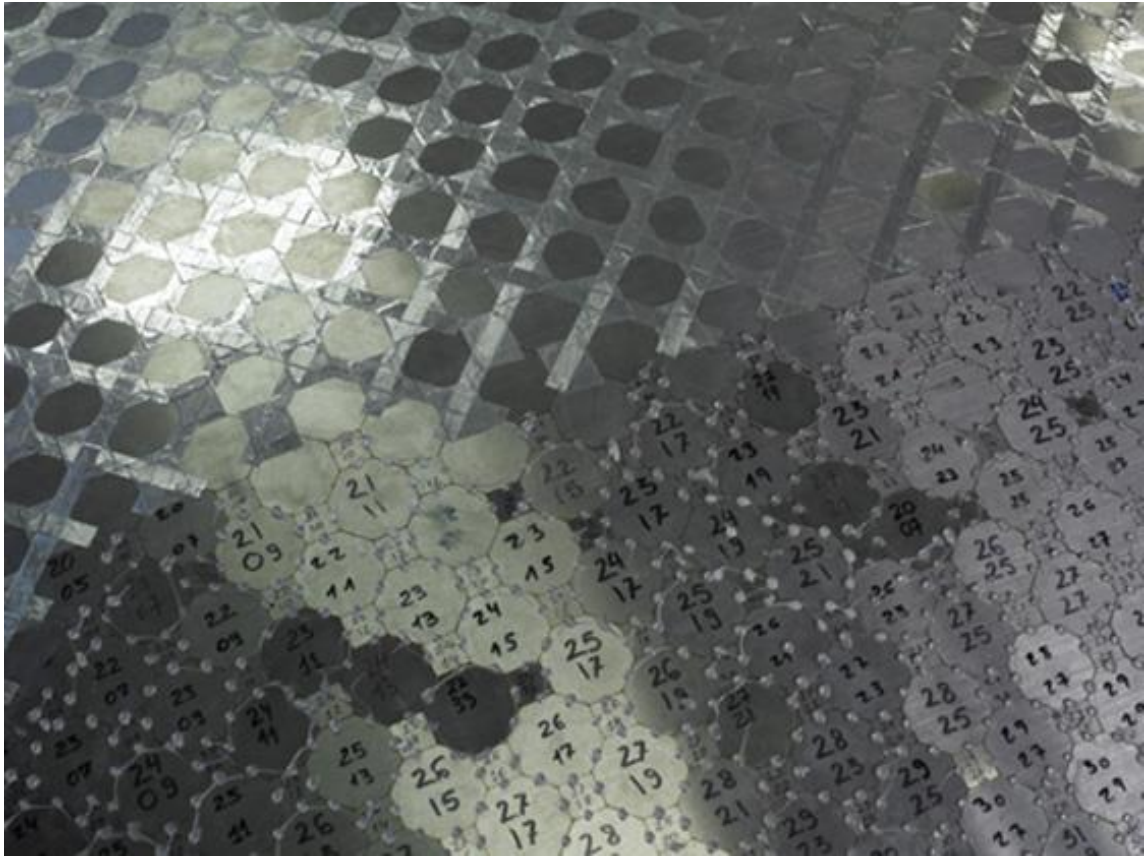


Görsel 3. Santa Clara Manastırı Avlusu, Murcia

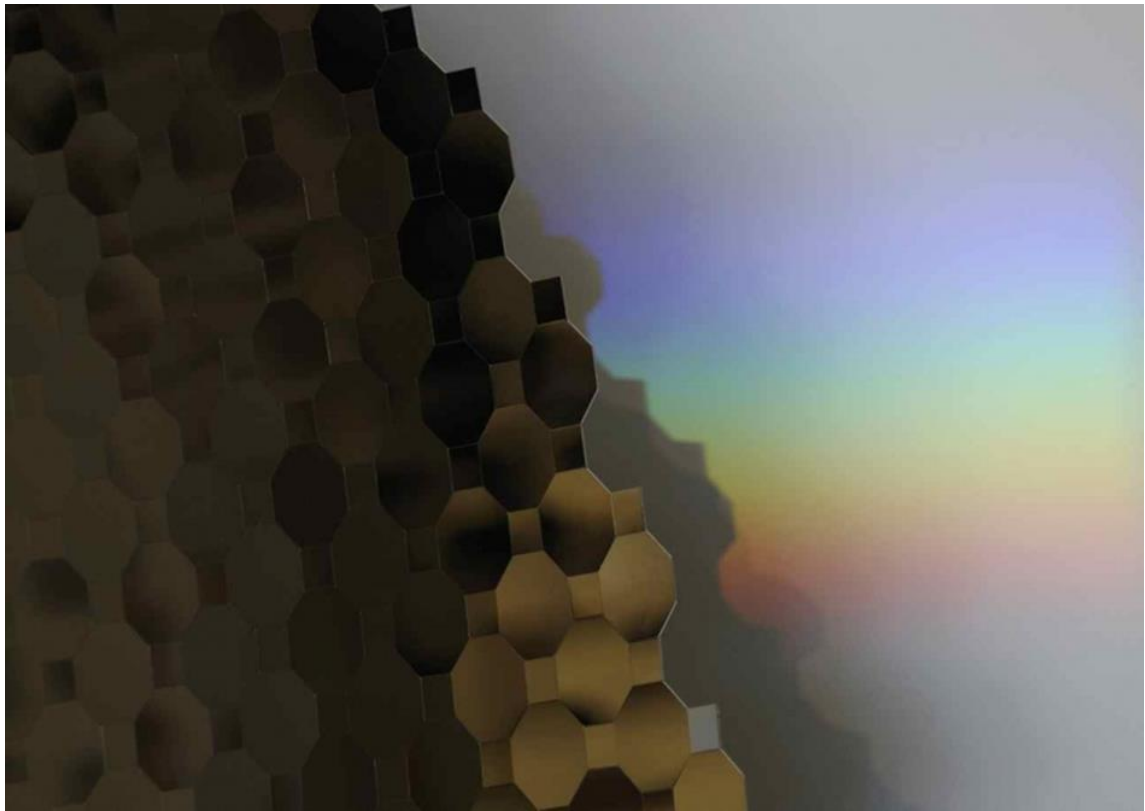
<https://www.murciaturistica.es/en/museum/museo-de-santa-clara-102/>

Sarayın avlusu, türünün eşsiz bir örneğidir ve Murabit ve Nasrid mimari tarzları arasında bir geçiştir. Almoravid avluları genellikle dört sınırı olan iki geçiş yoluna sahipken, Nasrid avluları, örneğin Granada'daki Alhambra, bir havuza ve iki uzunlamasına partere sahipti. Dörtgen dağılım, Hıristiyan manastırlarında da kullanıldı. Bu yerlerin her ikisi de belirli bir yaşam ideolojisini paylaşıyor: boş zaman ve inziva. Çünkü ikisi de dünyadan çekilme, kaçış ve iç gözlem için birer alandır. Bununla birlikte, zevke ve çilecilğe yönelik kendi eğilimlerine göre ayrılırlar. İslami Ayna'yı (Görsel 2) Santa Clara müzesindeki Sharq al-Andalus salonuna yerleştirmek, kamusal alanın klişe tanımlamasını sorgulayan olağanüstü bir çalışma ve bağlam zenginliği getirmektedir. Aynı zamanda kamu kurumları tarafından korunan ve düzenlenen tarihi yoğunlaşma alanlarını bireysel ya da toplu kullanım için kültürel mirasa dönüştürülmesine zemin hazırlamaktadır. Kapoor'un belirttiği gibi, kamusal sanatın rolü temel şeylerle meşgul olmaktır. Dış mekân, deneyimsel bir şekilde yeryüzü ve gökyüzüdür (Picard, 2008).

Kapoor ayna nesnelere üretmeye başladıktan bir süre sonra yüzeyleri küçük altıgenler, sekizgenler ve kareler halinde parçalanmış ve izleyicinin görüntülerini çoğaltan aynalar yaratmıştır. Sanatçı bu aynaları üretirken İslam matematik bilgisinden esinlenmiştir. Santa Clara Müzesi'ndeki Sharq al-Andalus salonuna yerleştirilen yapıt, 2,4 metre çapında ve yaklaşık 80 kilo ağırlığında dairesel bir içbükey aynadır. Küçük sekizgen ve kare parçalardan oluşan bu etkileyici birleşme, mimarlar, mistikler, bilim adamları ve sanatçılar için tarihsel olarak anlamlı bir entelektüel ve estetik kaygı olan kareden küreye geçişin biçimsel, matematiksel ve geometrik karşılığını çağrıştırmaktadır. Üretim ekibinin de açıkladığı gibi yapıtta, 2,31 metre çapındaki bir kutup buzulunun jeotanjansiyel ağıнын üç boyutlu bir modellemesi kullanılmıştır. Bu ağ, sekizgenler ve karelerden oluşan bir ızgaradan oluşur ve aynaların her birinin düzlemleri, buz örtüsünün bir yüzeyine teğet olacak ve tamamı içbükey formun genel ters yansımasının etkisini oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. 2.241 sekizgen ve 2.196 kare olmak üzere toplamda 4.437 parça içerir. Bunların her biri merkezden radyal olarak numaralandırılmıştır (Görsel 4). Desenin sekizgenlerinin çapı yaklaşık 4,5 santimetredir, ancak geometrik mantık, aynaların boyutunun diskin kenarına yaklaştıkça kademeli olarak küçülmesini gerektirir. Parçalar, kenarların renk kaybetmemesini ve birbirine tam olarak uymasını sağlayan bir teknik olan nitrojen lazerle Japonya'da kesilmiş ayna cilalı paslanmaz çelikten yapılmıştır. Tüm parçalar, en ufak bir bozulma olmadan tüm diskin ağırlığını desteklemek üzere tasarlanmış paslanmaz çelik bir yapı üzerine monte edilmiş ve güçlendirilmiştir. Şaşırtıcı bir şekilde, dairenin kenarları, neredeyse geometrik dizilerini sonsuza kadar genişletiyormuş gibi bir düzensizlik hissi uyandırır (Martinez, 2008). (Görsel 5).



Görsel 4. İslami Ayna, radyal olarak numaralandırılmış parçalar, detay
<https://www.factum-arte.com/pag/51/islamic-mirror>



Görsel 5. İslami Ayna, yapının düzensiz dış sınır konturu, detay
<https://whitehotmagazine.com/articles/2009-interview-with-rosa-martinez/1704>

Düzlemler ve perspektifler arasındaki mantık ve denge arayışı, esere ev sahipliği yapan yerle ilişkili olarak anlamını artıran görsel ve kavramsal bir oyunda, eserin içselleştirilebilmesi için ayrıcalıklı bir alan önermektedir. Onu mimariye bağlayan söz dizimi aynı zamanda anlamsal yoğunluğa da katkıda bulunur ve olumlu ile olumsuz arasındaki, maddi ile yüce arasındaki zıtlıkların oyunu, İslami Ayna yapıtıyla eşsiz bir birliktelik ve eşzamanlılık biçimine bürünür. Geçmiş ile şimdi, gök ile yer arasında bağlantı kuran bu fenomenoloji, aynı zamanda Hıristiyan mistisizmi, şair İbn Arabi'nin (Murcia, 1165 - Şam, 1240) tasavvufi yaklaşımları ile çağdaş estetik deneyler arasındaki çapraz bağlantıları da güçlendirmektedir. Ayrıca İbn Arabi'nin şu betimlemesi de Anish Kapoor'un yaratığı ayna metaforuyla üst üste örtüşmektedir: "Büyük bir cisim, küçük aynada küçük görülürken uzun aynada uzun, hareketli aynada ise hareketli görünür. Bazen ayna, özel bir açıdan suretin aksini (büyük cismin küçük aynada görünmesi) verirken, bazen suretten ortaya çıkan şeyin aynısını verir" (Ögke, 2009: 79). Bu bağlamda sanatçının kendisi de, ölçek bir anlam sorunudur, büyüklük değil ifadesini kullanarak İbn Arabi'nin bu sözlerini desteklemektedir. Mimari ütopyalardaki bahçelere benzer şekilde ayna, varoluşsal bir alan yaratmak için geometriye dayanır ve yansıması evrensel zekâ içinde anlatılamaz bir şeyi ortaya çıkarır. Velazquez'in kral ve kraliçeyi yansıtan ve tabloyu bakışlarının gücünün sembolüne ve iktidar ideolojisinin kanıtına dönüştüren Las Meninas'taki aynasının aksine, Kapoor'un aynası içerisi ile dışı, olumlu ile olumsuz, izleyici ile eser arasındaki farkları ortadan kaldırarak vahyin ebedi zamanı ile geçici oluşun geçici zamanını birleştirmektedir. Böylece, laik, ütopyik, eşitlikçi, üretken ve genişleyici bir alıştırmada, aynanın içinde dünyanın şimdi ve burada olduğunu ve dünyadaki aynanın içinde olduğunu gösterirken, aynı anda her varlığın bir an için var olabileceğini ve kozmosun merkezi olduğunu ilan eder. İslami Ayna, içinde bulunduğu mimari bağlamla birlikte izlendiğinde fiziksel ve ruhsal bir deneyim sunarak, bazı tefekkür noktalarıyla buluşmaya hazır bir alan yaratmaktadır. İster iç mekân ister dış mekân olsun, kendi yerine yerleştirildiğinde, eser artık sanatçının özel ifadesi değil, kamusal bir eserdir. Anlamı a priori yazılmaz, kültürel mekânda yapılandırılır. Jean de Loisy'nin işaret ettiği gibi sanatçının yapıtının bir kısmı, yapıtı tamamlayıcı bir müdahale ile yükleyen bu sonsuz yorumun olasılığını organize etmekten ibarettir (Loisy, 2007). Yaşanabilir ve yorumlanabilir gösterge olarak ayna, bir dönüşüm deneyimine açılım sağlar. Çünkü Umberto Eco'nun da her zaman savunduğu gibi, kodlar ve göstergelerin üretimi teorisi olarak göstergebilim, bir toplumsal eleştiridir ve sonuç olarak praksisin biçimlerinden biridir (Eco, 1999).

3.SONUÇ

Bir nesnenin varlığının bir alanı, salt boşluğun hayal edilebileceğinden daha da boş hale getirilebileceğini önermek, Anish Kapoor'un çalışmasına dair en değerli içgörü olabilir. Bu aşırı, doğurucu boşluğun niteliği, İslami Ayna yapıtının her yerinde görülebilir. Bu, sanatçının yüzeyin tüm kavramsal boyutunu ve gerilimini açığa çıkaran, yeni bir yüzeyi işaretleyen ve oluşturan bir derinliğe doğru çeken, karşıt, ancak ilişkili, geri çekilme ve ifşa gibi dinamiklerle ilişkilendirdiği bir süreçtir. Kapoor'un çalışmasını metaforik bağlamda yorumlamak, onu birçok anlamı ortaya saçı, altında yatan titreşimi ve çoklu çağrışımları yüzeye çıkaran bir merkez üssüne dönüştürür. Sanat iletişimsel bir olgudur, bir çağın kodlarını, sembollerini ve geleneklerini fiziksel hale getiren bir işaretler sistemidir. Sembol, gösterenin veya biçimsel gövdenin ve içeriğin ayrılmaz bir şekilde iç içe geçtiği statik bir ayna gibi davranır. Alegori ve metafor, biçim ile gösterilen arasındaki, bağlama göre değişen ve dönüşen hareketli ilişkileri anlamlandırmaya yardımcı olur. Bu sayede yapıt, ortaya koyduğu çoklu yorumlarla izleyicinin anlık kaynaşmalarına karşılık gelen bir gösterene dönüşür. Bu eksenle İslami Ayna yapıtında yüzeye yansıyan kendi imajını gören izleyici, her bireyin kendi imajının nasıl kaybolduğunu, ancak bir kerede onun içinde çoğaldığını düşündüğünde, eserin geçici bir parçası haline geldiği kavramsal, duyuşsal ve estetik bir deneyime katılmaya davet edilir. Kişinin sesinin ve varlığının yankısı aynı zamanda aynanın içbükeyliğinde de yankılanır, bu sayede bedende yankılanan sesler üretir ve meseleyi bireysel bir platforma taşır. Bu bağlamda İslam tasavvufunda gösterge olarak kılavuza ve bireysel rehberine gönderme yapan ayna metaforuyla anlam olarak örtüşen İslami Ayna heykeli bir bakıma dinsel kodları, bilimsel ve teknolojik araştırmaları ve estetik keşifleri ortak bir zeminde temellendiren, çoklu okumalara olanak sağlayan bütüncül bir yapıt olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

Acıpayamlı, O. (1978). Halkbilim terimleri sözlüğü. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Campbell, J. (2013). Kahramanın sonsuz yolculuğu. İstanbul: Kabalıcı.



- Daşkesen, H. (2021). Çağdaş heykel sanatında kültürel kimliği konumlandırmak: Wolfgang Laib'in yapıtları üzerinden bir değerlendirme. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*. 11(4): 1285-1302.
- Deleuze, G. (1990). *Logique du sens*, New York: Columbia University Press.
- Demirli, E. (2006). *İbnü'l-Arabî – Fusûsu'l-Hikem* tercüme ve şerhi, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eco, U. (1999). *La estructura ausente: introduccion a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- Enrique, A. (2005). *Tradato de la Alhambra hermetica*. Granada: Port Royal.
- İbnü'l-Arabî. (1999). *El-Fütûhâtü'l-mekkiyye*, tsh. Ahmed Şemseddin, Beyrut: Dâru'l-kütbü'lilmiyye.
- İşler, E. (2004). *Andre Gide'i mitlerle okumak*. Ankara: Anı.
- Konuk, Ahmed Avni. (1987). *Fusûsu'l-Hikem* tercüme ve şerhi, haz.: Mustafa Tahralı, Selçuk Eraydın. http://ekitap.yek.gov.tr/urun/fus%C3%BBsu%E2%80%99l-hikem-tercume-ve-serhi--1-2-ciltler-ceviri-yazi-_617.aspx?CatId=270
- Loisy, J. (2007). *Svayambh, in the catalogue Anish Kapoor svayambh*. Nantes: Musee des Beaux Arts de Nantes.
- Pendergrast, M. (2003). *Mirror mirror a history of the human love affair with reflection*. New York: Basic Books.
- Picard, C. (2008). *I haven't done much at al*, Anish Kapoor ile röportajı. Londra: The Art Newspaper.
- Sivri, M ve Angın,Z. (2021). Dünya ve Türk Kültüründe Tarihi, Mitik ve Ekinsele Açından "Ayna"nın Yeri. *Folklor Edebiyat Dergisi*. 27(1):29-46.
- Martinez, J. (2008). *Anish Kapoor Islamic Mirror*. Murcia: Libecrom.
- Martinez, J. (2009). *Interview with Rosa Martinez*. <https://whitehotmagazine.com/articles/2009-interview-with-rosa-martinez/1704>
- Melchior-Bonnet, S. (2007). *Aynanın tarihi*. Ankara: Dost Kitapevi.
- Ögke, A. (2009). *İbnü'l-Arabî'nin Fusûsu'l-Hikem'inde ayna metaforu*
- Özmen, E. (2002). *Lacan, Ayna Evresi ve Marx*. *Birikim Dergisi*. <https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-156-nisan-2002/2346/lacan-ayna-evresi-ve-marx/5175>
- Uluç, T. (2007). *İbn Arabî'de sembolizm*, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Yağmur, Ö ve Arslan, İ. (2021). *Aylan Kurdi'den Sonra: Sanatta Göçün Kaydı*. *GSED*. 27(46): 249-257.