

JOHN BALDESSARI'NİN SAKLI KATMANLARI

Şemsi ALTAŞ*

Özet

Resim sanatı, çağlar boyunca belirli düzlemler üzerinde dönüşüm yaşamıştır. Resmin düzlemi, her dönem farklı amaçlar doğrultusunda şekillenmiştir. Bu amaçlar doğrultusunda imgeler kimi zaman duvara, kimi zaman ise tuval ya da başka bir düzlemin üzerine yapılmıştır. Fakat bazı çalışmalarda ise imge, farklı katmanların arkasında kalmıştır. Görünmeyen imge, saklı katmanların bir parçası haline dönüşmüştür. Bu bağlamda baktığımızda Raphaelle Peale, Rene Magritte, Howard Kanovitz, John Baldessari, Heide Fasnacht gibi sanatçılar farklı şekillerde saklı katmanlar yaratmışlardır. Fakat Baldessari, özellikle fotoğraf temelli çalışmalarındaki saklı katmanlarıyla sanatta imgenin anlamsal ve felsefi yerini sorgulayarak diğer sanatçılardan ayrılmaktadır. Farklı biçimlere sahip yüzeyler imgenin görünürlüğünü ortadan kaldırmıştır. İmgenin görünürlüğüne set çeken katmanlar, izleyicisini farklı bir yapıt okumaya mecbur bırakmıştır. Böylece sanatçının saklı katmanları çalışmalarını kavramsal bir aşamaya taşımış ve fikir kavramını ön plana çıkarmıştır.

Bu çalışma, John Baldessari'nin saklı katmanlarına yeni bir bakış açısıyla bakmayı amaçlamıştır. Görünen ve görünmeyen katmanların ardındaki gerçekliğe ilişkin yeni ihtimaller ortaya koyulmuştur. Söz konusu ihtimallerin altını doldurmak ve saklı katmanlara ilişkin bakış açısını literatüre kazandırmak adına bu çalışma önemlidir. Bu amaç ve önem doğrultusunda John Baldessari'nin bazı fotoğraf temelli çalışmaları incelenmiştir. Söz konusu çalışmaların özellikle saklı kalan bazı kısımlarına ışık tutulmuş ve yapıta farklı bir açıdan bakmayı mümkün kılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Baldessari, Düzlem, İmge, Yüzey, Resim

JOHN BALDESSARI'S HIDDEN LAYERS

Abstract

Painting has transformed on certain levels throughout the ages. The plane of the painting has been shaped for different purposes in each period. For these purposes, images are sometimes made on the wall and sometimes on canvas or another plane. However, in some studies, the image remained behind different layers. The invisible image has become part of the hidden layers. In this context, artists such as Raphaelle Peale, Rene Magritte, Howard Kanovitz, John Baldessari, Heide Fasnacht have created hidden layers in different ways. However, Baldessari differs from other artists by questioning the semantic and philosophical place of the image in art, especially with its hidden layers in his photography-based works. Surfaces with different shapes have removed the visibility of the image. The layers blocking the visibility of the image have forced the viewer to read a different work. Thus, the hidden layers of the artist carried his works to a conceptual stage and brought the concept of idea to the fore.

* Dr. Öğr. Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim-İş Öğretmenliği Bölümü, semsialtas@hotmail.com

This study aimed to look at the hidden layers of John Baldessari from a new perspective. New possibilities for reality behind visible and invisible layers have been revealed. This study is important in order to underline these possibilities and to bring the perspective of the hidden layers to the literature. In line with this purpose and importance, some photo-based works of John Baldessari were examined. Particularly hidden parts of these works have been shed light on and made it possible to look at the work from a different angle.

Keywords: Baldessari, Plane, Image, Surface, Picture

Giriş

Tarih boyunca resim alanındaki her sanatsal yaratım belirli bir düzlemin üzerinde şekillenmiştir. Bu düzlem kimi zaman duvar kimi zaman ise ahşap ya da tuval yüzeyi olmuştur. Günümüzde ise farklı materyallere sahip düzlemler için içerisine girmiş ve anlamlar farklılaşmıştır. Her ne kadar söz konusu düzlemlerin içeriği ve biçimi değişse de yaratıcı kişiye sahip insanların amacı değişmemiştir. Değişmeyen bu amaç ise sanatçının kendi benliğini bulma çabasıdır. Tıpkı May'ın bahsettiği gibi, insan yaratıcı bir süreç içerisinde kendisinin bilincine vararak benliği tekrar bulmaktadır (2015, s. 11). Bu benlik keşfi, her yaratıcı sürecin sonucunda ortaya çıkan bir olgudur. Sanatçının kendi benliğini keşfetmesi ise kendi düzlemini farklı şekillerde dönüştürmesine bağlıdır. Bu dönüşüm sanatçıların dünyayı algılama ve yorumlama biçimlerine göre değişiklik göstermektedir. Örneğin; Anselm Kiefer, Leon Golub, Banksy gibi bazı sanatçılar yakın dönemin siyasi olaylarını farklı düzlemlerde yansıtmışlardır. “Bir sanat yapıtı her zaman neyi yapıyorsa onu yapar: Bir dünyayı görme biçimini dışsallaştırır; bir kültürel dönemin iç dünyasını açıklar; kendini bir ayna haline getirerek kurallarımızın bilincini görmemizi sağlar” (Danto, 2012, s.230). Dolayısıyla sanat yapıtları dönemin dünyasını belirli bir noktadan görme biçimidir. Bu görme biçimi her yüzeyde zamanın değişen anlayışı karşısında farklılık göstermektedir. Her ne kadar farklı yüzeylerde, farklı anlayışlara sahip yaratıcı imgeler ortaya çıkmış olsa da, düzlem yaratıcının düşüncesi doğrultusunda dönüşüme uğramıştır. Bu dönüşümün sonucunda imge, kimi zaman izleyicisine doğrudan görünmüş, kimi zaman ise sanatçısı tarafından kasıtlı olarak gösterilmemiştir. Gösterilmeyen her biçim ise görünmeyen saklı katmanların içerisinde kalmıştır.

Bazı sanat eserleri, görünmeyen bazı tarafları ile hep bir bilinmezlik taşımaktadır. Sanatçıların yaratım düzleminde yer alan imgelerin görüntüsü bizi daha fazlasını görmeye tetiklese de kimi sanatçılar bilinçli olarak imgesini saklamaktadır. Bu saklı katmanlar izleyicinin zihnini kurcalamaktadır. Fakat bu durum imgenin varlık kazanmasını sağlayan nedenlerdendir. Örneğin; Merleau-Ponty için bir şeyin şey olabilmesi, gizli yanlarının bulunmasıyla ilgilidir. Çünkü algısal deneyimlerin sentezi asla nesnenin kendiliğine (ipseite) ulaşamaz (Akt. Gökyaran, 2003, s. 46). Dolayısıyla bazı sanatçılar yaratmış olduğu saklı katmanlarıyla hem bir bilinmezlik, hem de bu bilinmezlik içerisinde yeni bir anlam aralığı açmıştır. Sanat tarihsel sürece baktığımız zaman, resimde saklı katmanlar yaratma fikri Trompe l'oeil' ressamı arasında farklı amaç için olsa da sıklıkla kullanılan bir yöntemdir. Daha sonraki dönemlerde Raphaelle Peale (1774-1825), Rene Magritte (1898-1967), Howard Kanovitz (1929 - 2009), John Baldessari (1931-2020), Heide Fasnacht (1951-) gibi sanatçılar farklı biçimleri kullanarak saklı katmanlar yaratmışlardır. Bu sanatçıların resimlerinde farklı amaçlara hizmet eden söz konusu saklı katmanlar yeni ihtimaller ve bilinmezlikler çukuru açmıştır. Tam olarak bu noktada asıl değinilecek ve tartışılacak olan konu ise John Baldessari'nin saklı kalan katmanlarıdır.

1 “Etkileyici bir aldatma sanatı olan trompe l'oeil, aktarılmak istenen şeyin iki boyutlu bir düzlemde, üç boyutlu olarak algılanmasını sağlayan tekniktir. Kişiyi boyalı bir tasvirde ziyade, gerçek nesnelere bakıldığı düşüncesine sevk etmektedir. İzleyicide yanılmalıya sebep olan trompe l'oeil resimlerinin en önemli özelliği, sanatçının el ve fırça darbelerinin anlaşılabilir oluşudur” (Ruşan, Ayrıncı, 2020, s.215).

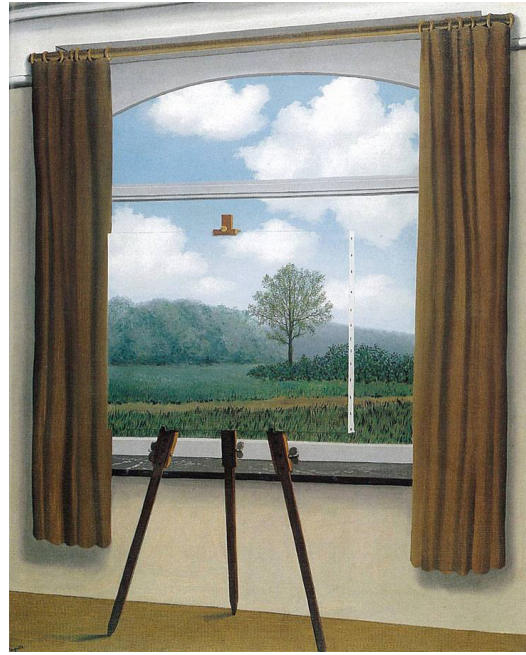
John Baldessari, çoğu zaman fotoğraf üzerine yapmış olduğu müdahaleler ile sanatta imgenin anlamsal ve felsefi yerini sorgulamıştır. Sanatçı, bu sayede postmodernitenin en önemli argümanı olan fikir kavramını çalışmalarında ortaya koymuştur. Sanatçının bu makalede ele alınmış olmasının en önemli nedeni çalışmalarında söz konusu fikir kavramını ele alarak bir takım ihtimaller ortaya koymuş olmasıdır.

Tüm bunların yanı sıra bu çalışma, John Baldessari'nin saklı kalan katmanlarına ilişkin sanatsal ve felsefi düşünceleri literatüre kazandırmak adına önemlidir. Ayrıca bu çalışma, nitel araştırma yöntemi ile yapılmış olup, betimsel tespitlerde bulunulmuştur. Çalışmadaki konuyu destekleyen yazılı ve dijital kaynaklara ulaşılmış ve saklı katman kavramını çağrıştıran başka sanatçıların işleriyle de çalışmaya gerek içerik gerekse görsel zenginlik katılmıştır.

John Baldessari'nin Resimlerindeki Saklı ve Görünen Düzlemler

Sanat tarihinde düzlem kavramı, çağlar boyunca belirli bir anlatımın aracı olarak kullanılmıştır. Yani izleyicisine mesaj ileten yüzeyin karşılığıdır, düzlem. Bu düzlem anlayışı antik uygarlıklarda ve uzun bir süre batı geleneğinde duvar resmi olarak işlev görmüştür. Duvar resimleri ikonografik resim anlayışını uzun bir süre yansıtmıştır. Sanat tarihinin daha sonraki dönemlerinde ise tuvalin yüzeyi sanatçıların yaşam alanı olmuştur. Tuval yüzeyi birçok farklı biçimin imge haline dönüşmesine imkân sağlarken, aynı zamanda yeni bir gerçeklik alanı açmıştır. Yüzeyde yeni bir gerçeklik oluşturma, derinlik hissi yaratmayla mümkün olmuş ve böylece belirli bir düzene sahip katmanlar ortaya çıkmıştır. “Klasik sanat, bir manzaranın kısımlarını, arka arkaya sıralanmış paralel düzlemler üzerinde yan yana gösterir. Barok ise gözü derinliğe doğru çeker. Çizgi, bir düzleme muhtaçtır, klasik sanatta çizginin gelişmesi düzlemsiliği, resmin kısımlarının paralel düzlemler üzerine yerleştirilmesini geliştirmiştir. Böyle aynı düzlem üzerinde olma, “bir bakışta görülebilenin en üstün derecesini sağlar” (Wölfflin, 2015, s.26). Dolayısıyla düzlem kavramı, sanat tarihinin her döneminde biçimsel anlamda farklılığa uğramıştır. Biçimsel anlamdaki farklılık içeriğinde değişmesine neden olmuştur. Hatta özellikle bazı sanatçıların resimlerindeki farklı biçimlerin meydana getirdiği katmanlar, içerik üzerinden yeni bir tartışma alanı açmıştır. Perdelenmiş ya da kısmen kapatılmış olan resim yüzeyinde oluşan katmanlar sayesinde yeni anlam pencereleri açılmıştır.

Tüm bunların doğrultusunda sanat tarihindeki bazı sanatçılar, farklı amaçlar için tuval yüzeyinde bilinçli olarak saklı katmanlar meydana getirmişlerdir. Bu bağlamda baktığımızda Raphaelle Peale'nin “Denizden Yükselen Venüs–Bir Aldatmaca” isimli çalışmasında, sanatçı figürün önüne çekmiş olduğu perde ile saklı bir katman yaratmıştır (Görsel 1). Aslında bu durum *Trompe l'oeil* ressamlarının sıklıkla başvurduğu yanılsama anlayışının tam karşılığıdır. Çünkü Leppert'in de bahsettiği gibi; “*Trompe l'oeil* imgelerde öykü yoktur; hatta öyküden özellikle uzak durulur. Şeylere ‘dair’ olmayan, bunun yerine şeyler ‘olma’ numarası yapan imgelerdir bunlar” (2009, s. 46). Bu anlayışı, *Trompe l'oeil* sanatçısı olan Raphaelle Peale'nin resminde görmek mümkündür. Hatta farklı bağlamlara sahip olsalar da benzer bir resmetme yöntemi Rene Magritte'in “İnsanlık Hali” çalışmasında da vardır (Görsel 2). İzleyicinin görüş alanı içerisinde yer alan manzara, sanatçı tarafından kasıtlı olarak kapatılmıştır. Saklı olan katman, izleyicinin görüş alanı içerisinden başka bir biçim sayesinde çıkartılmıştır. Dolayısıyla sanatçı, başka bir katman kullanarak görünmeyen saklı bir plan oluşturmuştur.



Görsel 1: (solda) Raphaelle Peale, 1822, Denizden Yükselen Venüs – Bir Aldatmaca / Venus Rising from the Sea-A Deception (After the Bath).

Görsel 2: (sağda) Rene Magritte, 1933, İnsanlık Hali / Human Condition.

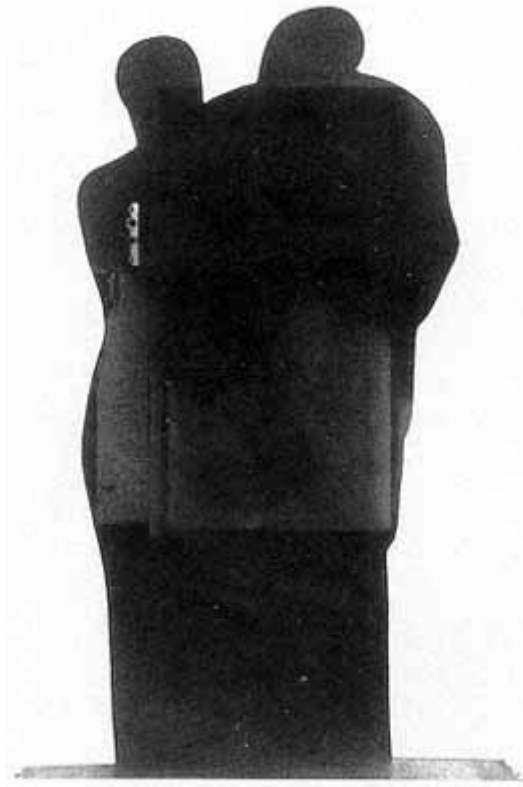
Raphaelle Peale ve Rene Magritte'in resimleri gibi bazı anlam boşlukları bulunduran resimler için Altaş şöyle demiştir; “Var olan tek bir çalışma yoktur, izlendiği kadar görüntüler yumağı vardır.” (Altaş, 2017, s. 206). Bu durum görünen yüzey üzerinde düşüncenin ön plana çıktığını göstermektedir. Yani aslında izlendikçe düşünce üreten yüzeyler ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda baktığımızda, Howard Kanovitz'in “Açılış” isimli çalışmasındaki mekânın yokluğu, izleyiciyi düşünce üretmeye itmektir (Görsel 3). Söz konusu ‘Açılış’ın nerede olduğuna dair net bir ipucu yoktur. Figürler, yüzeyin eklektik parçalarıdır. Düzlemin belirsiz mekânında yer alan figürler, boşluğun derin kuyusuna atılmış gibidir. Heide Fasnacht'ın “Drone Saldırısı: Pakistan” isimli çalışması ise bu durumun tam tersidir (Görsel 4). Sanatçının çalışmasındaki mekân tüm gerçekliği ile dururken, figürler kimliksiz bedenlere dönüşmüştür. Bu durum Danto'nun şu cümlesini hatırlatmaktadır; “bir şeyin temsil edilmesi başka bir şeyin yerine geçmesidir” (Danto, 2012, s. 38). Dolayısıyla Heide Fasnacht'ın resmindeki figürler aynı acıyı yaşamış tüm insanların temsili bedenleridir. Belki de bu yüzden figürlerin ayırt edici ne bir rengi, ne de bir kimliği vardır. Benzer kimliksiz figürleri John Baldessari'nin çalışmalarında da görmek mümkündür. Fakat Baldessari, görüntülerin üzerinde farklı boyutlara sahip biçimler kullanarak bunu gerçekleştirmiştir. Baldessari'nin gerçekleştirmiş olduğu bu anlayış, onun çalışmalarına anlamsal ve felsefi bir bakış açısı ile bakmamıza neden olmuştur. Sanatçının imgeyi kullanma biçimi, anlamı başkalaştırması post-yapısalcı bir felsefe ile çalışmalarını yorumlamayı mümkün kılmıştır.



Görsel 3: (solda) Howard Kanovitz, 1967, Açılış / Opening.

Görsel 4: (sağda) Heide Fasnacht, 2011, Drone Saldırısı: Pakistan / Drone Attact: Pakistan.

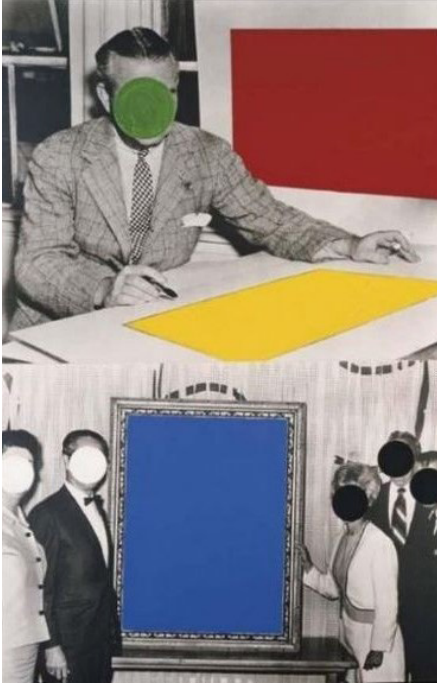
John Baldessari, radikal bir çıkış yaparak 1953-66 yılları arasında yapmış olduğu çalışmalarını 1970 yılında yakmıştır. Sanatçı, kısa bir süre sonra bir eleştirmene yazdığı bir mektupta, “Gerçekten de bugüne kadar ki en iyi parçam olduğunu düşünüyorum” diye yazmıştır (Akt. Mundy, s. 1). Baldessari, daha sonra yaptığı fotoğraf temelli çalışmalarla geleneksel resim anlayışının temel kodlarının dışına çıkmış ve kavramsal düşünceyi ön plana çıkarmıştır. İzleyici tarafından görünmesi beklenen bazı yüzeyler, renkli biçimlere sahip katmanlarla perdelenmiştir. Görüntünün anlamı farklı geometrik biçimlerle değişmiştir. Baldessari, söz konusu bu yaklaşımıyla ilgili olarak Miles’e verdiği röportajda şöyle demiştir; “Hiç kimse bu şeyleri görmeyecek, ben de istediğimi yapacağım.” (2008, s. 1). Sanatçı, bu sayede kendisine geniş bir özgürlük alanı açmıştır. Fakat buna karşın izleyicisine de olası anlamlar üretmesi için kavramsal bir zemin hazırlamıştır. Çünkü saklı kalan katmanın ardındaki gerçeklik, izleyici açısından birer olasılıktır. Benzer bir durumu Marcel Duchamp’ın “Gradiva Kapısı” çalışmasında görmek mümkündür (Görsel 5). Sanatçı, çalışmasında görünür katmanların yanı sıra görünmeyen katmanlar yaratmıştır. Judovitz, Duchamp’ın “Gradiva Kapısı” çalışmasına ilişkin ise; cam kapının uyumsuz gerçekliği teyit ettiğinden, kapının oyununu hem açma hem de kapatma alanı olarak gösteren bir menteşe gibi davrandığından ve içine girişi engellemek için bir alana açılan şeffaf bir yüzey olduğundan bahsetmiştir (Judovitz, 1995, s. 212). Dolayısıyla Duchamp’ın “Gradiva Kapısı” çalışmasındaki figürlerin bulunduğu yüzey, bir geçiş halini temsil etmektedir. Bu geçiş hali aynı zamanda yüzey üzerinde açılmış bir oyukluk durumudur. Aslında bu durumu Baldessari’nin fotoğraf temelli çalışmalarındaki renkli biçimlerin oluşturduğu katmanda da görmek mümkündür.



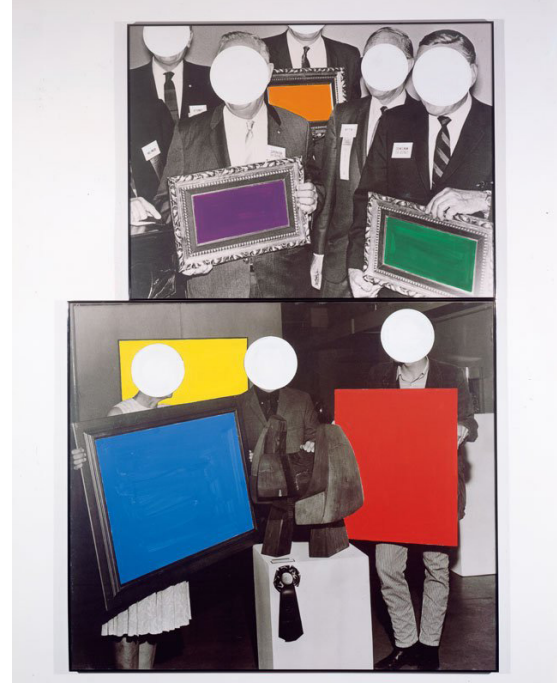
Görsel 5: Marcel Duchamp, 1968, Gradiva Kapısı / Gradiva Door (1937'nin orijinal versiyonu yok edildi)

Baldessari çalışmalarında, dada sanatçılarının sıklıkla kullandığı kolaj tekniğini hatırlatan bir yöntem kullanmıştır. Böylece sanatçı, yüzey üzerinde kendisine ait bir kolaj dünyası yaratmıştır. Ernst, kolajın “iki uzak gerçekliğin, her ikisine de yabancı bir düzlemde buluşması” olduğunu söylemiştir (Danto, 2014, s. 27). Baldessari'nin yaptığı da aslında tam olarak budur. Kolaj mantığından yola çıkarak iki farklı düzlemi bir araya getirmek. Bu bağlamda baktığımızda, sanatçının “Font” ile “Çerçeveleri ve Kurdele” isimli çalışmalarında fotoğraf üzerine yapılan müdahalelerle yeni bir katman ortaya çıkmıştır (Görsel 6-7). Böylece uzak gerçeklikler bir araya gelerek heterojen bir bütünlük oluşmuştur. Bu durum Derrida'nın yapısökümcü yöntemini hatırlatmaktadır. “Yapısökümcünün yöntemi, çoğunlukla geleneksel karşıtlıkları özenle ters çevirmekten, birbirine karşıt terimler arasındaki boşluğu kendisine mesken edinmiş, adı konulmamış, görünmez kavramlarca şimdiye dek oynanan oyuna işaret etmekten oluşmaktadır.” (Sarup, 2017, s. 87). Bu nedenle yapısökümcü anlayış, geleneksel anlayışın aksine yorumlamayı her şeyin merkezine almaktadır. Hatta Doğan'a göre; yapıbozum, “okuma”ya ilişkin bir yöntem niteliği taşımaktadır. Bu okumada birbiriyle ilgisiz gösterenler yığını arasından, birleştirme yöntemiyle bağlamından kopuk başka gösterenler üretmektedir (Doğan, 2018, s. 5821). Baldessari'nin “Font” isimli çalışması karşısındaki izleyicinin de yapması gereken tam olarak budur aslında. “Font” isimli çalışmanın saklı katmanı, izleyicinin zihninde yeni göstergeler üretmektedir. “Nitekim sanatçı bu durumu birbiri ile ilgisiz konuşmanın aynı anda duyulması ve bu konuşmaların kendi bağlamlarından kurtulup dinleyicinin hayal gücü ile farklı anlamlar kazanması olarak niteler” (Aktaran Doğan, 2018, s. 5821). Dolayısıyla Baldessari'nin hem “Font” hem de “Çerçeveleri ve Kurdele” isimli çalışmalarına her baktığımızda zihinde yeni anlamlar ortaya çıkmaktadır. Yüzeydeki renkli biçimler izleyiciyi buna mecbur bırakmaktadır.

İmge kendi dışındaki şeye göndermede bulunandır. Başka bir şekilde söyleyecek olursak imge gösterendir. “İmgeyle gösteren arasında ortak bir özellik vardır: her ikisi de nesnelere gönderme yaparlar ve nasıl göstereniyle özdeşleşmek ve onunla bir olmak istiyorlarsa gösteren, nesnelere benzeşmek ve onların yerine geçmek ister imgeler” (Sayın, 2003, s. 25). Baldessari’nin çalışmalarındaki saklı katmanlar ise imgenin yokluğunu göstermektedir. İmgenin gösteren olma özelliği Baldessari’nin yuvarlak biçimlerinin arkasındaki katmanda kalmıştır. Peki, sanatçı neden böyle bir yöntem tercih etmiştir? Bu sorunun cevabına ilişkin olarak, Baudrillard’ın tespitinden bahsetmek oldukça yerinde olacaktır. “Bir şeye isim verilip, temsil edilebilir bir hale getirilip, bir kavram niteliği kazandırıldığı andan itibaren o şey bir hakikate dönüşme ya da kendini bir ideoloji olarak dayatma pahasına bile olsa yavaş yavaş canlılığını yitirmektedir.” (Baudrillard, 2012, s. 9). Belki de bu nedenle Baldessari yuvarlak biçimleriyle temsil edilebilirliği ortadan kaldırmıştır. Yuvarlak biçimlerin görünmeyen kısımları yeni katmanlar oluşturmuş ve farklı anlamlandırmalara maruz bırakmıştır.



Görsel 6: (solda) John Baldessari, 1987, Font / Font.



Görsel 7: (sağda) John Baldessari, 1988, Çerçeveleri ve Kurdele / Frames and Ribbon.



Görsel 8: (solda) John Baldessari, 2009, Ulusal Şehri D detaylar – ve 3 / National City D Details – and 3.
Görsel 9: (sağda) John Baldessari, 2009, Ulusal Şehri D detaylar – ve 3 / National City D Details – and 3..

“Gösterge her zaman başka göstergeye yol açacaktır/gönderecektir; bunlardan birinin diğerinin yerine geçirilmesi göstereni gösterilen yapar” (Sarup, 2017, s. 59). Bu bağlamda baktığımızda, Baldessari’nin hem “Font” hem de “Çerçeveleri ve Kurdele” isimli çalışmalarındaki figürler gösterenken, gösterilen haline dönüşmüştür. Aslında figürler, araçsal olarak tabloları gösterendir. Fakat figürlerin ve tabloların üzerindeki renkli biçimler, resimdeki tüm imgeleri gösterilen haline getirmiştir. Peki, Baldessari’nin çalışmasında ne gösterilmektedir? Aslında gösterilen, her fotoğrafta olduğu gibi belirli bir görüntünün yansımasıdır. Resmi kıyafetlere sahip figürler bazı resimlerin önünde poz vermektedir. Aslında kim oldukları ya da ne yaptıkları çok önemli değilken, sanatçı yuvarlak biçimleriyle zihinde yeni bir imge yaratmıştır. Dolayısıyla burada önemli olan, görünen bazı kısımlardansa yuvarlak biçimlerin ardındaki görünmeyen katmandır.

Yuvarlak biçimlerin arkasına hapsedilmiş olan, algısal alanın dışında kendisine yer bulandır. “Görünmeyen, geometrik uzayın göstergeselliği ve temsiliyeti sayesinde tanımlanır, onun sayesinde sınırlandırılır, onun sayesinde örgütlenir, ölçülür, görünür kılınır ve denetlenir. Nasıl bir doğru parçası iki noktayla sınırlandırılıyorsa, temsil edilen bütün şekillerin de birer sınırı vardır ve imgeler, onlara bahsedilen sınırlar çerçevesinde yer alırlar” (Sayın, 2013, s. 23). Bu bağlamda baktığımızda, Baldessari’nin çalışmalarındaki saklı katmanlar, izleyicisinin zihninde yer alan belirli temsiliyetler ölçüsünde şekillenir. Perdelenmiş olan görüntü, bu sayede yeni bir görünürlük katmanı kazanmaktadır. Belki de bu nedenle sanatçı, çalışmalarında imgelerden oluşan tek bir görüntü yaratmak yerine, her zihinde farklı anlam boşluklarına hizmet eden renkli biçimleri kullanmayı tercih etmiştir. Çünkü görüntüyü gizleyen her biçim, izleyicinin zihninde yeni anlamlar üretmeye gebecektir. Bu noktadan bakıldığında sanatçının “Font” isimli çalışmasındaki perdelenmiş olan sanat eseri her zihinde yeni resimler oluşturmaktadır. Söz konusu bu anlayışı sanatçının “Ulusal Şehri D detaylar– ve 3” isimli çalışmalarında da görmek mümkündür (Görsel 8-9). Yuvarlak gri biçim, sanatçının diğer çalışmalarında olduğu gibi görüntünün bir kısmını kapatmıştır. Hatta görüntü sanatçı tarafından sansürlenmiş gibidir. Bu sansürleme girişimine rağmen görüntüdeki imge tamamen ortadan kaybolmamıştır. Yuvarlak bir biçime sahip olan yüzey, izleyici ile görüntüdeki imgenin arasına girmiştir. Fakat bu durum görüntüdeki imgenin ortadan kaybolmasına mecbur bırakmıştır.

İmge her ne kadar ortadan kaybolmaya mecbur bırakılsa da, Baudrillard'ın bahsettiği gibi; hiçbir şey tamamıyla ortadan kaybolmadığı gibi ortadan kaybolan her şey de birtakım izler bırakmaktadır. Asıl önemli olan her şeyin ortadan kaybolduğu yerde geriye nelerin kalmış olduğudur (Baudrillard, 2012, s. 14). Aslında Baldessari'nin yaptığı da tam olarak budur. Bazı görüntülerdeki imgeleri gizleyerek birtakım izler bırakmaktadır. Dolayısıyla önemli olan imgenin kaybolduğu yerdeki gölgesidir.

Sanat eserinin gölgesi, bilinen anlamda nesnenin siluet anlamında bir yansıması durumu değildir. Aksine sanat eserinin varoluşuna ilişkin bir göndermedir. Bu konuya ilişkin Perniola'nın tespitleri oldukça dikkat çekicidir. Açmak gerekirse: "Sanat, bugün her zamankinden daha çok, ardında bir gölge, belli belirsiz bir siluet bırakır; bu gölge ya da silüette, sanatın tedirgin edici ve gizemli yönleri ana çizgileriyle belirir. Kişi, yapıtı ve sanatsal süreci ne kadar aydınlattığını iddia ederse, yapıtın ve sanatsal sürecin düşürdüğü gölge o kadar net olur." (Perniola, 2015, s. 9). Dolayısıyla imgenin kaybolduğu yerdeki gölgesi, onun varlığına ilişkin bazı ihtimalleri ortaya koysa da gizemini tamamen kaldırmamaktadır. Benzer şekilde Baldessari'nin saklı katmanlar yaratmış olduğu çalışmalarında da var olan tedirgin edici bilinmezliği tamamen bilinir hale getirmek mümkün değildir.

Sonuç ve Tartışma

Sanat eserleri kendi yüzeyi üzerinde birçok katmanı barındıran ihtimaller ağıdır. Söz konusu ihtimaller sanatçıların yaratıcılığı doğrultusunda şekillenir. Bu bağlamda baktığımızda bazı sanatçılar, yüzey üzerindeki bazı katmanlarıyla izleyicisine yeni anlam aralıkları açmıştır. Özellikle Baldessari'nin fotoğraf üzerine yaptığı bazı müdahaleler, görüntüyü farklı bir boyuta taşımaya yardımcı olmuştur. Bu amaç doğrultusunda Baldessari, farklı boyutlarda geometrik biçimler kullanmıştır. Sanatçı, kolaj yöntemini hatırlatan bir anlayış ile fotoğraf üzerine bazı müdahalelerde bulunmuştur. Bu sayede fotoğraf, sıradan bir görüntü olma özelliğini kaybetmiş ve sanatçısının göstergesi haline dönüşmüştür.

Baldessari'nin göstergesi olan yüzey, saklı katmanlarıyla yeni anlam aralıkları açmıştır. Yeni anlam aralıkları kavramsal düşünceyi ortaya çıkarmıştır. Sanatçı bu durumu farklı renkteki biçimleriyle gerçekleştirmiştir. İzleyicisinin bakışı, yüzeyde görünen renkli şekillerle çarpışmıştır. Renkli şekillerin oluşturduğu saklı katmanlar ise yüzeydeki imgesini yutmuştur. Böylece görüntü odaklı büyük anlatı geleneği Baldessari'nin düzlemleriyle yapışökümcü bir anlayışa dönüşmüştür. Baldessari, yüzey üzerindeki görüntünün yapısal kodlarıyla oynayarak onu yeniden inşa etmiştir. Bunun sonucunda görünmez anlamlar barındıran ve kavramsal düşünmeye zorlayan bir bütün ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla Baldessari'nin saklı ve görünen katmanları izlendikçe değişen, değişikçe kavramsallaşıp anlam kazanan çalışmalardır.

John Baldessari'nin saklı kalan katmanları yapıçözümsel bir yapıtı okumayı gerekli kılmıştır. Bu okuma doğrultusunda John Baldessari'nin fotoğraf temelli çalışmaları görünen ve saklı kalan kısımlarıyla sorgulanmıştır. Felsefi arka planda bütünsel bir yorumlama yapılmıştır. Çünkü yapısalcı anlayışın öne sürmüş olduğu belirli bir 'yapı' anlayışı yerine, karşıtlıklar üzerine diyalektik bir temel oluşturulmuştur. Bu diyalektik bakış açısı Baldessari'nin fotoğraf temelli çalışmalarında estetik kaygıyı bir kenara koymuştur. Kaldı ki benzer şekilde Baldessari'nin söz konusu çalışmaları hakkında postyapısalcı felsefi bir söyleme sahip olduğu daha önce de belirtilmiştir.²

2 "Görüntüler, imgeler ve anlamlar arasında post-yapısalcı felsefi bir yorumlama dikkati çekmektedir. Eser bu haliyle estetik ve anlatı karşıtı bir düzlemde değerlendirilemez. Ancak estetik kaygıların en aza indirgenerek toplumsal mesajın öne çıkarıldığından bahsedilebilir" (Özskici, 2019, s.96).

Kaynakça

- Altaş, Ş. (2017). Görünen Tarafın Görünmeyeni (Cornelis Norbertus “Resmin Ters Tarafı” Eseri Üzerine). *Sanat Yazıları*, 37, s. 199-208.
- Baudrillard, J. (2012). *Neden Her Şey Hala Yok Olup Gitmedi?.* (O. Adanır, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Danto, A. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı.* (Ö. Ejder, E. Berктаş, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, A. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra.* (Z. Demirsü, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Doğan, S. (2018). Postmodern Sanatta ‘Zaman’ın Parçalanması. *Social Sciences Studies Journal*, s. 5816 - 5827.
- Gökyaran, E. (2003). *Dünyanın Teni.* Zeynep Direk (Ed.). Başkası ve Aşkılık bölümü içerisinde. İstanbul: Metis Yayınları.
- Judovitz, D. (1995). *Unpacking Duchamp: Art in Transit.* Berkeley: University of California Press. Erişim: 17.04.2020. Erişim: <http://bit.do/fMaHP>
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü.* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- May, R. (2015). *Yaratma Cesareti.* (A. Oysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mundy, J. *Lost Art: John Baldessari.* Tate. Erişim: 08.12.2019. <http://bit.do/fj4nw>
- Miles, C. (2008). *Nine to five John Baldessari.* Tate. Erişim: 08.12.2019. <http://bit.do/fj4yN>
- Özeskici, D. (2019). Sanatta Fikirsal, Anlamsal, Biçimsel ve Estetik Değişimler: Marcel Duchamp’ın, Michael Borremans’ın ve John Baldessari’nin Eser Analizleri. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.* s. 91-99.
- Perniola, M. (2015). *Sanat ve Gölgesi.* (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ruşan, T., C., Ayranpınar, S., K. (2020). Moda-Giyim Tasarımında Trompe L’oeil. *Akdeniz Sanat.* 14, (26), s. 215-230.
- Sarup, M. (2017). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm.* (A. Güçlü, Çev.). Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Sayın, Z. (2003). *Mithat Şen ve Beden Yazısı I.* İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sayın, Z. (2013). *İmgenin Pornografisi.* İstanbul: Metis Yayınları.
- Wölfflin, H. (2015). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları.* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Görsel Kaynakça:

Görsel 1: <http://bit.do/fm7Wv> (Erişim Tarihi: 12.09.2019).

Görsel 2: <http://bit.do/fm7W5> (Erişim Tarihi: 12.09.2019).

Görsel 3: <http://bit.do/fm7Xr> (Erişim Tarihi: 12.09.2019).

Görsel 4: <http://bit.do/fm7XK> (Erişim Tarihi: 17.09.2019).

Görsel 5: <http://bit.do/fMaHP> (Erişim Tarihi: 17.04.2020).

Görsel 6: <http://bit.do/fm7X7> (Erişim Tarihi: 20.10.2019).

Görsel 7: <http://bit.do/fm7X7> (Erişim Tarihi: 21.10.2019).

Görsel 8: <http://bit.do/fm7X7> (Erişim Tarihi: 21.10.2019).

Görsel 9: <http://bit.do/fm7X7> (Erişim Tarihi: 21.10.2019).