

PAPER DETAILS

TITLE: DANIEL BUREN'IN SANATINDA BIR BAGLAM OLARAK MEKÂN

AUTHORS: Tugba RENKÇI TASTAN

PAGES: 301-322

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1345792>

DANIEL BUREN'İN SANATINDA BİR BAĞLAM OLARAK MEKÂN

Tuğba RENKÇİ TAŞTAN
İstanbul Ayvansaray Üniversitesi, Türkiye
tugbarenkcitastan@ayvansaray.edu.tr
https://orcid.org/0000-0002-5359-2981

ÖZ

20. yüzyıl; iki dünya savaşının yaşandığı ve insanlık tarihinde yeni dünya düzeninin olduğu pek çok alanda yeniliğin, gelişimin ve dönüşümün meydana geldiği bir dönemdir. Savaşın sona, savaşın getirdiği buhranla toplumsal, ekonomik, siyasi ve kültürel alanlardaki köklü değişimlerle sanatın ve sanatçının anlamı, içeriği ve sınırları tartışılmış, genişlemiş ve yeni bir boyut kazanmıştır. Bu karmaşık dönem, Fransa'da geleneksele bağlı sanat ortamında da kendini göstermiştir. Fransız sanatçı *Daniel Buren* (d. 1938) bu sürece tanık olmuş; üretimleriyle sanattaki yenilikleri benimseyerek, sanat pratiğinin makineleşme ile günlük yaşamın hız kazandığı ve kavramsal sanat hareketlerinin de art arda varlık bulduğu bir dönemde, günümüze kadar uzanan mekân odaklı kavramsal işlerini ortaya koymuştur. Bu makalede, sanatçının başlangıçtan günümüze kadar gelinek noktayı ve üretimlerini kavramak adına; İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransa'daki kültürel ortama, sanat dünyasında yaşanan gelişmelere, toplumsal alandaki değişimlere ve bu değişimlerin sanatsal boyutlarına değinilmiştir. Fransız sanatçı *Daniel Buren*'in 1960'ların ikinci yarısından sonraki günümüze kadar olan süreçteki mekâna, mimariye, atölye ve müzeye yönelik, sanatsal pratiği, politikası tavrı, üslup gelişimi ve uygulamaları belli kaynaklar eşliğinde örneklerle irdelenmiştir. Bu kapsamda, sanatçının ortaya koyduğu özgün üretimleriyle savunduğu görüş ve kavramlara yer verilmiştir. Son olarak, araştırmada sanatçının sanat serüveni ve gelişimi ile ilgili elde edilen kaynaklar ve bilgiler doğrultusunda değerlendirmelerde bulunulmuş, sanat alanına getirdiği yenilikler, katkılar ve sunduğu farklı bakış açısı tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Daniel Buren, Mekân, Mimari, Kavramsal Sanat, Görsel Sanatlar.*

SPACE AS A CONTEXT IN DANIEL BUREN'S ART

ABSTRACT

20th century; it is a period in which two world wars took place and a new world order in human history occurred in many areas of innovation, development and transformation. After the war, the meaning, content and boundaries of art and the artist have been discussed, expanded and gained a new dimension and acceleration with the deep changes in the social, economic, political and cultural fields with the crisis brought on by the war. This complex period also manifested itself in the traditional art scene in France. The French artist Daniel Buren (b. 1938) has witnessed this process; by adopting the innovations in art with his productions, he has demonstrated his space-oriented conceptual works dating back to the present day in a period in which daily life accelerates with the mechanization of art practice and conceptual art movements are in succession. In this article, in order to comprehend the point of the artist and his productions from the beginning until today; the cultural environment in France after the World War II, the developments in the art world, the changes in the social field and the artistic dimensions of these changes are mentioned. The development and practices of the French artist Daniel Buren's artistic practice, policy, artistic attitude and style for the place, architecture, workshop and museum in the period from the second half of the 1960s to the present day are examined with examples with certain sources. In this context, the views and concepts that the artist advocates with his original productions are included. Finally, in the research, the evaluations were made in line with the sources and information

obtained about the art adventure and development of the artist, and the innovations, contributions and different perspectives he offered about the art are discussed.

Keywords: *Daniel Buren, Space, Architecture, Conceptual Art, Visual Arts.*

GİRİŞ

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra; toplumsal yapıların dengesi ve işleyişi alt üst olmuş, küresel olarak sosyal, politik, ekonomik ve kültürel alanlarda köklü değişim ve dönüşümlerin yaşandığı yeni bir döneme girilmiştir. Toplumsal dinamiklerdeki bu değişim sadece yaşamın kendisini değil, yaşadığı toplumdan beslenen ve güncel meseleleri konu edinen sanatı ve sanatçıları da etkilemiştir. Savaş sonrası ve özellikle 1950 ve 1960'lı yılları ve devamını kapsayan süreçte, sanatta meydana gelen sanat akımlarındaki eğilimler ve yaklaşımlar; sanatın ne'liği, anlamı ve varlığının, izleyici ve yapıtların, sergilemenin ve mekânın, kavram ve bağlamın sanatsal tavırların, kuram ve felsefenin sorgulanmasına yönelik olup, sanatta esaslı ve temel değişimlerin yaşanmasının önünü açmıştır. Dolayısıyla sanatçılar savaş buhranından sonra, pek çok deneysel ve kavramsal sanat içerikli uygulamalara yönelerek, kendilerini yeni ifade biçimleriyle anlatmanın arayışı içine girmişlerdir. Bu durum hem Amerika Birleşik Devletlerindeki hem de Avrupa ve Fransa'daki uluslararası sanat ortamını etkisi altına almıştır.

Araştırmanın temel öznesini oluşturan Fransız sanatçı Daniel Buren'in; çocukluğu ve yaşamının ilk dönemleri, İkinci Dünya Savaşı'nın patlak verdiği ve yaşandığı bu süreçte geçmiştir. Savaş sonrası dönemin önemli sanatçılarından olan D. Buren'in benimsediği sanatsal üretim ve sanat yaşamı boyunca üslup anlayışındaki istikrarlı duruşu özgün üretimlerinin temelini oluşturmuştur.

Daniel Buren (1938, *Boulogne-Billancourt*, Fransa) 1960 yılında *École des Métiers d'Art*'tan mezun olmuştur. 1960'lı yılların başında resim yapmaya başlayan sanatçı, resimde bir süre üretken bir dönem geçirdikten sonra 1965 yılında Paris'te imzası haline gelecek olan şeritlerini keşfetmiştir. 1972 yılından bu yana dört kez *Documenta*'ya katılmış ve *Uluslararası Venedik Bienali*'ne birçok kez davet edilmiştir. 1986 yılında ise Uluslararası Venedik Bienali'nin dünyaca ünlü prestijli ödülü *Golden Lion Ödülü*'ne layık görülmüştür. 1992 yılında ise, Fransa'da *Grand Prix National de Peinture Ödülü*'nü almış ve bunun gibi daha pek çok ödüle layık görülmüştür (Solomon R. Guggenheim Museum, 2005) (Yartan, 2011: 38). D. Buren'in sanat yaşamı boyunca; Avustralya, Amerika, Almanya, İspanya, Belçika, Meksika, Peru, İngiltere, İtalya, Türkiye, Japonya ve dünyadaki pek çok ülkede ve önemli birçok sanat müzesi, galeri ve kamusal alanlarda çalışmaları sergilenmiş ve birçok önemli sanat koleksiyonuna çalışmaları dahil olmuştur. Sanatçı 'yerinde' yaşıyor ve çalışıyor (Lisson Gallery, 2017, June 28).

Bu araştırmada; D. Buren'in sanatına ve sanatsal üretimlerine geçmeden önce, D. Buren'in 1960 ve sonrasında yaşadığı dönemin siyasal, toplumsal ve kültürel alanlarda meydana gelen gelişmelerine kısaca değinilecek olup, sanatçının sanatını geliştirmesinde ve bugünkü noktaya taşımasında etkili olan ve rol oynayan belli başlı veriler incelenecektir. Dolayısıyla, sanatçının erken dönemindeki politik sürecin sanatına etkilerinin neler olduğu ve D. Buren'in farklı dönemlerde ortaya koyduğu, mekânsal, kavramsal, kamusal veya izleyici odaklı öne çıkan çalışmalardan örneklerin tartışıldığı ve analiz edildiği bir metin ortaya konulması amaçlanmıştır. Bu amaç kapsamında araştırma, veri toplamaya yönelik olup, nitel araştırma yöntemi benimsenmiştir. Verilerin elde edilmesinde, literatür taramadan yararlanılmıştır. Bununla birlikte, sanatçının geçmişten günümüze kadar olan sanatsal serüvenini arşivsel bir nitelikte sunan resmî kişisel web sitesinden yararlanılmış; dijital arşiv incelemesinde bulunarak, sanatçının mekânı ele alışı, mekânsal kurgusu ve algıya bağlılığı gibi en temelde sanat anlayışını oluşturan argümanlar sanatçıyı ve sanatını görsel ve kavramsal açıdan anlayabilmek açısından irdelenmiştir. Ulaşılabilen veriler ışığında, araştırmanın amacına yönelik yazınsal bir derleme ve değerlendirmelerden oluşan bir metin ortaya konmuştur.

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI SONRASI FRANSA'DA SİYASAL ORTAM VE SANAT

Tarihsel süreçte Aydınlanma Çağı – 1751 yılında Fransa’da, *Denis Diderot* ve *Jean le Rond d’Alembert* tarafından tarihte önemli bir yere sahip *Encyclopédie*’nin yayınına başlanmıştır. Bu gelişme, tarihte Aydınlanma Dönemi’nin başlangıcı sayılmaktadır (Topuz, 1998: 40) – Fransız İhtilali (1789-1799) ve 18. yüzyılda Sanayi Devrimi ile; düşünsel gelişim, siyasi ve sosyal akımlar, üretimde yeni güç kaynaklarının kullanımı ve meydana gelen ekonomik faaliyetler, küresel ölçekli köklü değişimlerin yolunu açmış; siyasi, ekonomik ve toplumsal alanlarda Avrupa yeni bir döneme girmiştir. Ağır yıkımların, kayıpların ve tükenişin yaşanmasına neden olan iki dünya savaşından sonra, dünya genel olarak yapısal bir değişim sürecine girmiştir. 19. yüzyılda ortaya çıkan bir aydınlanma projesi olarak modernizm sekteye uğramış, etkisi azalmış ve sorgulanmıştır.

İngiliz araştırmacı yazar *Glenn Ward*’ın *Postmodernizmi Anlamak* adlı eserinde modernizm projesinin olumlu ve olumsuz yönlerini şu şekilde ele almıştır:

Aydınlanma projesi veya modernite projesi, elbette kendi içinde anlaşmazlıkları da beraberinde getirmiştir; en az diğer evreler kadar çok şüphe ve tartışmaya yol açmıştır. (...). Yine de dönemin genel felsefesi, çoğu zaman toplumdaki ilerlemenin insanlığın aşama aşama kusursuzlaşmasıyla (kendini bilmesi ve özenli entelektüel yöntemi kullanmasıyla) mümkün olabileceğine duyulan inanç üzerinden tanımlanır. Bunun olumlu tarafı, Fransız Devrimi’ne ve Amerika Birleşik Devletleri’nin İnsan Hakları Bildirgesine önyak olan evrensel insan haklarına yapılan yatırımdır. Olumsuz tarafı ise, bu değerlerin evrensel olarak uygulanması gerektiğine inanan Aydınlanma düşünürlerinin, kibirli bir şekilde Avrupa’yı dünyanın en aydınlanmış ve ilerlemiş parçası olarak görme eğiliminde olmasıdır. Avrupa, dünyanın geri kalanından daha uygar olarak görülmüştür ve bu, diğer ülkelerin ve ırkların kolonileştirilmesi, sömürülmesi veya daha iyi hale getirilmesi gerektiği görüşüne yol açmıştır (Ward: 2014: 9, 10).

İkinci Dünya Savaşı’nda Batı’da özellikle Avrupa’da siyasal ve kültürel alanlarda derin bir bunalım yaşanmıştır. Bunun nedeni; 14 Haziran 1940 yılında Paris’in Naziler tarafından savaştan işgal edilmiş olmasıdır. Şehir tek bir el ateş bile edilmeden teslim olmuş; şehrin kültür sanat hazineleri ve kültürel simgesi de ancak böyle korunabilmiştir. Uluslararası camiada yüzyıllarca modernliğin, özgürlüğün, sanat ve kültürün başkenti ve simgesi olarak nitelendirilen Paris’in dört yıl boyunca (25 Ağustos 1944’e kadar) işgal altında olması tüm dünyada endişe ve korku yaratmıştır. Bu buhran, Batı kültürünün ölümünü değil, Amerika’da –yeni bir yerde – yeniden doğuşunu ve yeniden canlanışını simgelemiştir. Avrupa’nın kültür ve sanat ve modernlikteki geleneksel rolü ve Batı kültürünün yeni başkenti unvanına Birleşik Devletler’in sahip olacağı da bu dönemde açıkça görülmüştür. Bu dönemde savaştan kaçan Avrupalı mültecilere (sanatçılar, yazarlar, besteciler, akademisyenler) kucak açan Amerika, savaşın neden olduğu mülteci akınının Amerika için özellikle sanat ve kültür alanında oldukça olumlu bir yankısı ve etkisinin olacağını düşünmüştür. Çünkü göçmen sanatçılar, nitelikli sanatlarını da yanlarında götürmüşlerdir. İkinci Dünya Savaşı döneminde sanatı, sinemayı ve edebiyatı kendi çıkarları ve amaçları doğrultusunda oldukça etkili kullanan faşizm, aynı zamanda belli bir kültür türü olarak modernizmi reddetmiştir (Guilbaut, 2016: 71, 72, 77, 86, 87, 88).

1946 yılı Fransa için bir sorgulama yılıdır. Fransa bu süreçte siyasal, ekonomik ve kültürel sorunlarla mücadele içinde olmuş, Paris bitip tükenmiş ve ülkenin savaş sonrasında güveni ve gücü azalmıştır. Fransa’nın bu durumda elinde kalan tek şey, Fransız kültürü ve Paris sanatıdır. Başkentin tekrar güçlenmesi ve Paris’in savaşta sönen sanat ateşinin tekrar yanması için, Alman işgalinden sonra, savaş sırasında parçalanmış ve bölünmüş olan *Paris sanatı ve ekolünün (Ecole de Paris) dünyanın yine en iyisi olması* gerektiğine yönelik tek bir düşünce ve fikir birliği hakimdir. Dolayısıyla Paris’in canlanması Fransa ve Fransız kültürü için ulusal bir görev demektir (Guilbaut, 2016: 180, 182, 281, 282).

Savaştan önceki tarihsel süreç boyunca Paris’teki sanat geleneğinin derin kökleri bulunmaktaydı. Paris, Batı ve dünyadaki diğer sanat ortamlarında belirgin bir saygınlığa ve kendi içinde her zaman tutarlı bir

imaja sahip olmuştur. İçinde barındırdığı sanatsal anlayış ve geleneklerin çoğunun siyasal partilerle de doğrudan bağlantısı bulunmaktaydı. Buna göre; Fransa’da sanat ve siyaset iç içe olup, tarafsızlığa yer bırakmadan her parti ve ona bağlı bir yayın organı benimsediği resimsel bir üslubu savunmaktaydı. Dolayısıyla güncel siyasi gelişmeler ve vakalar, sanat sergilerine ve etkinliklerine, müzelere ve sanat dergilerine de yansımıştır. Savaş sonrası Fransa’nın sanat sahnesi, gergin siyasal atmosfere sahip bir ortamdan oluşarak, oldukça karışık bir dönemden geçmiştir. Liberal eleştirmen *James Thrall Soby*’nin 1949’da Paris’i ziyareti sırasında, ülkenin içinde bulunduğu siyasal krizlerden ötürü, yeni kuşağın, yeni sanatsal söylemler geliştirmesinin ve yenilikçi üslup anlayışını ortaya koymasının bu süreçte zor olduğu belirtmiştir (Guilbaut, 2016: 281, 282).

Fransa Devleti savaşın bitiminden sonra tekrar kültür ve sanat konularına ağırlık vermiştir. Ülke ulusal kültür ve sanatını korumak, tekrar canlandırmak ve Fransa’nın dünyada yeniden kültür merkezi simgesini ve kimliğini elinde tutmak için, bir takım kültürel politikaların uygulanması ve hayata geçirilmesi yoluna gidilmiştir. İkinci Dünya Savaşı sona erdikten sonra, 1946 yılında *Sinema Ulusal Merkezi* kurulmuş ve yine aynı yıl *Jean Vilar*’ın yönetiminde *Théâtre National Populaire* (Ulusal Halk Tiyatrosu)’nun temelleri atılmıştır. Ayrıca *Avignon*’da zaman içinde dünyanın en büyük tiyatro festivaline ev sahipliği edecek olan tiyatro festivaline başlanmıştır. Bu kültürel etkinlikler ve çalışmalar tamamen devlet destekli yapılmıştır (Topuz, 1998: 41).

General Charles De Gaulle’nin desteklediği *André Malraux*, 1959 yılında *Kültür İşleri Bakanlığı*’nın başına getirilmiş ve bu durum Fransa’nın kültürel yaşamında önemli bir olay olarak görülmüştür. Çünkü A. Malraux devletin kültür politikalarının temellerini atmış, kültür ve sanat alanında çeşitli önemli atılımlarda bulunmuştur. Kültür evlerini örgütlemiş, bakanlığa bağlı tiyatro, müzik ve tiyatro bölümlerini kurmuştur. Ayrıca özel tiyatroları desteklemek amacıyla hazineden fon ayırmayı da ihmal etmemiştir. A. Malraux, 1968 yılında Fransa lideri Charles De Gaulle devrilinceye kadar olan süreçte kültür ve sanatı destekleyen çalışmalarını sürdürmeye devam etmiştir (Topuz, 1998: 41).

1960’lı yıllarda modernizm tükenmekteyken, postmodernizm kendini toplumsal düzende daha açık bir şekilde ortaya çıkarmaya başlamıştır. Dolayısıyla savaş sonrası toplumsal sahnede siyasi, ekonomik ve sosyal alanda farklı ve kökten birtakım dönüşümler yaşanmıştır. Bu durum kültür ve sanatı etkilemiş, 1960 yıllarda sanatın ne’liği, sanat söylemi, varoluşu, üretim teknikleri, sergileme yöntemleri ve işlevi, sergilendiği kurumsal yapılar, mekân, nesne vb. ciddi bir şekilde sorgulanarak, geleneksel anlayışın dışında pek çok yeni sanat akımları ve sanatsal uygulamalar ortaya çıkmıştır.

Bu köktenci değişim ve yenilenme, “*avant-garde*’cı gelenekten gelme bir sanat uygulaması biçiminde” (Gintz, 2010: 11) sanat dünyasında belirmiştir. Buna göre sanat; en temelde *mimari/mekan ve bağlam* ilişkisinden doğan bir diyalog ile, yer aldığı mekanın olanaklarına göre biçimlenmiş ve bu doğrultuda zengin bir anlam kazanmıştır (Gintz, 2010: 12).

Robert Smithson, *Robert Morris* gibi sanatçılar tarafından başlatılan modernist tavırdan kopuş, 1970’li yılların başında *Daniel Buren*, *Marcel Broodthaers* ve *Hans Haacke* tarafından sürdürülmüştür. Sanatçılar, esere biçilen biriciklik meselesine, sanatın yerleşik ideolojilerine, avangard geleneğe, sanat dünyasının kurumsal yapılarına ve uygulanan kültür politikalarına karşı eleştirel bir tavırdan bulunmuşlardır (Gintz, 2010: 13).

1960’larda ve 1970’lerde plastik sanatlar derin bir kimlik bunalımına girmiştir. Bunun en çarpıcı örneklerinden olan; 1967 yılında Paris’teki *Dekoratif Sanatlar Müzesi*’nin (*Musée des Arts Décoratifs*) konferans salonunda *BMPT grubu* – Bu grubun açılımı *Buren*, *Mosset*, *Parmentier*, *Toroni*’dir. Grup adını, üyelerinin soyisimlerinin baş harflerinden almıştır – tarafından gerçekleştirilen sıra dışı ve ortak minimal bir program olarak nitelendirilen gösteridir. Adı; *Manifestation 3* olan bu gösterinin daha önce 1 ve 2.’si yapılmıştı. 3.’sünde ise sanatçılar kendi sanatlarında benimsedikleri stilleri 2.50 metre genişliğindeki bir yüzey üzerine işlemişler ve bu 4 sanatçının 4 tablosu da konferans salonunun en

sonuna eklenmiştir. Grup kolektif bir anlayışta resmi yalın ve minimal bir biçime indirgeyerek resmin salt kendi gerçekliğini ve varlığını, her bir sanatçı kendi sanatsal tavrı ile ortaya koymuştur. *BMPT grubu* esasen, resmin kökeninde yatan perspektif ve derinlik algısını ve anlayışını yıkan ve yerine resimde gerçekliği koyan avant-garde modernistlerden sonra Batı resim sanatının gelinen son noktası olarak görülmesini mümkün kılmıştır (Gintz, 2010: 18, 19). Sanatçılar, sanatın içinde bulunduğu durumu plastik sanatlar ve resim sanatının üretimsel açıdan durağanlığına da işaret etmişlerdir. Nitekim bu sanatçılar resmin geldiği son noktayı da kendi sanat üsluplarınca ele almışlar ve yerleşik bir sergi anlayışından öte farklı bir içerikte işlerini sunmuşlardır.

Sanat eleştirmeni *Hal Foster*'a göre; *Michael Asher, Daniel Buren ve Hans Haacke*, 1960'lı yıllarda oldukça aktif olan kurumlara karşı eleştirilerde bulunan ve günümüz sanatını da etkileyen kurumsal eleştiri biçiminin öncüleri olarak tarihte yerini almışlardır. Sanatçılar, kurumsal eleştiri meselesini çözümlemeye 1960'lı yılların radikal ifade biçimlerinden olan enstalasyona yönelmişlerdir. Öyle ki enstalasyon, 1950'lilerden sonra, *beyaz küp* meselesinin sanatçılar tarafından çözümlenmesindeki etkili ve uygun sanat pratiği olmuştur (Antmen, 2016: 13, 15).

Amerikalı sanatçı *Michael Asher*, 1960'larda ve 1970'lerde sanatın sergilendiği galeri mekanlarını irdelemiş, mekânın fiziksel yapısına müdahalelerde bulunmuş, kavramsal sanat kapsamında mekânın yerleşik yapısını sorgulayan, yapıbozuma uğratan mekâna özgü işler üretmiştir. Alman sanatçı *Hans Haacke* enstalasyon çalışmalarında sanat kurumlarının işleyişini ve ideolojilerini ele almış; sanatın metalaştırılmasını protest bir tavır sergileyerek eleştirmiştir.

Buna ek olarak; sanatçılar, yerleşik kurum ve kuruluşları ve bunların ideolojilerini ve sistemin mevcut yapısını eleştirirken, aynı zamanda kendi sanatsal üsluplarını teknik ve uygulama açısından disiplinlerarası bir anlayışa dayalı olarak geliştirmişlerdir. Sanatsal eylemlerde sanatçıların eleştirilerini ve sanatsal tavırlarını anlatmakta sıklıkla tercih ettikleri enstalasyon ise, zamanla kültür kurumları tarafından sanatsal bir pratik olarak sanat dünyasına dahil edilmiş ve çağdaş sanatta yerleşik ve zengin bir ifade olanağı ve sanatsal bir uygulama haline gelmiştir.

İngiliz sanat tarihçisi *Claire Bishop*'un önemli eseri olan *Installation Art: A Critical History*'de bu konuda ifade ettiği üzere; 1990'larda *Tate Modern* ve *New York Solomon R. Guggenheim*'deki müzelerin salonlarına büyük ölçekli mekâna özgü yapılan enstalasyon çalışmaları, enstalasyonun sanat kurumları tarafından kabul gördüğünün en önemli kanıtıdır (Bishop, 2005: 8).

Özetle; İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden yıllar itibarıyla Avrupa'da meydana gelen ekonomik, siyasi, sosyal ve kültürel bir karmaşanın yaşandığı dönemdeki gelişmelerle, bu araştırma metninin temel öznesini oluşturan D. Buren'in yaşamının ilk yılları ve çocukluğunun ülke içinde ve dışında hâkim olduğu zaman ile paralellik gösterir. Sanat ve sosyolojinin bağlantılı ve etkileşim içinde olduğu bir düzende, D. Buren'in sanat pratiği, belli bir tarihsel dönemde toplumsal bir travma sonrası ortaya çıkan sanat hareketlerinden biri olarak, sanatçının kamusal alandaki üretimlerinde kullandığı şeritleri ve mekânsal işleri ile öne çıkmış ve müze ve galeri mekanına karşı radikal duruşu simgelemiştir. Dolayısıyla, D. Buren'in çalışmaları, en temelde sosyo-kültürel bir yapı içinde ortaya çıktığı ve gelişim gösterdiği düşünüldüğünde, sanatçının minimal ve soyut tarzındaki sıradan şeritlerinin ve sanatsal tavrının sosyoloji ile yakından ilgili olduğu görülmektedir.

Sanat tarihçisi *Selçuk Mülayim*'in *Sanat Sosyolojisi Girişimleri* adlı makalesinde de vurguladığı gibi: “Sanat, sanat içindir” dendiğinde bile, sanat, kökeninde toplumsaldır. Çünkü, sanatçının bireyselliği de tarihin belirli bir aşamasında toplumsal bir fonksiyon olarak ortaya çıkmıştır.” (Mülayim, 2012: 102).

Bir sanatçı olarak D. Buren, sanatsal uygulamalarını mekânsallık ve şeritler bağlamında izleyici ve katılımcı odaklı üretimlerle toplumsal ve güncel meseleleri kavramsal bir açımla analiz ederek işlemiştir. D. Buren o dönemin ve bugünün sanat anlayışının simgesel bir temsili sayılabilecek

minimalist bir açılımla mekânsal bir bağlam inşa etmiştir. Sanatçının çalışmaları, bu bağlam ile yaşadığı süreçteki toplumsal koşulları ve alışlagelen sanatsal ifadenin ötesini de imler.

DANİEL BUREN'İN DİKEY ŞERİTLERİ VE SANATSAL ÜSLUBU

Daniel Buren'in sanat yaşamı boyunca istikrarlı bir şekilde kullandığı 8.7 cm enindeki dikey şeritleri, sanatçının en temel anlatım biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. D. Buren 1965 yılının Eylül ayında, tuval almak üzere *Paris*'deki *Montmartre*'de bir tekstil pazarı olan *MarchÉ Saint-Pierre*'yi (Solomon R. Guggenheim Museum, 2005) (Belogolovsky, 2017, June 20) ziyareti esnasında, sanat yaşamı boyunca görsel bir aracı haline gelecek olan 8,7 cm genişliğinde dikey şeritli, beyaz ve renkli dikey bantlı çizgili kumaşı fark eder. Sanatçı bu nesne ile ilk karşılaşma anını şöyle anlatır:

Birdenbire bu şeritleri gördüm ve dedim ki –tam olarak yapmak istediği bu. Bu yüzden tuval üzerine boyamak yerine çizgili kumaş kullanmaya başladım. O zamanlar kendi stüdyomun sahibi olacak maddi imkânım yoktu, bu durum beni doğrudan Paris sokaklarında farklı malzemelerle denemeye zorladı. Şehir tuvalim oldu ve ilan panolarında ve binalarda poster olarak kullandığım kağıtları kullanmaya başladım. Bu, 1967'de gerçekleşti ve tahmin edebileceğiniz gibi, bir izin olmadan çalıştım. Tamamen özgürdüm! Daha sonra galerilerde çalışmalarımı sunmak için davet almaya başladım. Her neyse, gerçekleşen en önemli değişim doğrudan duvarla çalışmaya başladığım gerçeği (Belogolovsky, 2017, June 20).

1960'lı yıllardan bu yana sanatçının 8.7 cm genişliğindeki dikey şerit bantlarını, beyaz ve renkli olarak duvarlara, billboardlara, vitrinlere vb. pek çok iç ve dış yüzeylere uygulamış; ayrıca iç ve dış mekanlarda, kamusal alanlarda, kısacası çalışmalarını gerçekleştirdiği her türlü yüzey ve mekanlarda çeşitli biçimlerde kullanmıştır. Bununla birlikte, kumaşa/tuvala yine beyaz ve renkli olmak üzere beyaz boyayla kaplamıştır (Buren, 2016: 908, 909). Tarz ve üslup aynıdır ancak kullanılan malzeme, yöntem, alan/mekân her zaman farklılık ve çeşitlilik göstermiştir. Dolayısıyla “bu malzeme bir anlamda sanatçının *objektivizmi* vurgulamasına yardımcı olmuştur” (Yartan, 2011: 38).



Şekil 1: Les Deux Plateaux (İki Düzlem), 1986, 252 adet kolon kullanılmıştır. Palais Royale (Kraliyet Sarayı), Paris, Fransa.

Kaynak: URL1

Kavramsal sanat kapsamında işler üreten D. Buren sanatsal üretimlerinde nesnesiz ve mekâna dayalı ve genellikle izleyici/alımlayıcı/katılımcı odaklı deneyimsel bir sanat anlayışını benimsemiştir (bkz: Şekil

1). Sanatçı mekân odaklı işler ortaya koyarken de hazır-yapım veya herhangi bir nesne içermeyen kendi sanatsal uygulamalarını etkili bir şekilde aktarmıştır. Sanatçının nesnesi kavram, malzemesi ise mekânın kendisi olmuştur.

Sanatçının kamusal sanata damga vuran işlerinin başında gelen önemli çalışması *Les Deux Plateaux (İki Düzlem)*, XVIII. yüzyıldan kalma *Palais Royale'in (Kraliyet Sarayı)* arka avlusuna farklı boyutlardaki sütunlara uygulanan şeritlerle kurgulanmıştır. H. S. Sönmezalp'in ifadesiyle; "Paris'in merkezinde yer alan sarayın ön avlusu, mimari karakteri ve tarihi geçmişi, dolayısıyla da zamanı belirleyen kodlar nedeniyle; işinin mimimalist yapısı yanında, tekrarın getirdiği mekân yanılsamasını yaratmak adına, Buren tarafından özellikle seçilmiştir." (Sönmezalp, 2015: 350). Herhangi bir kamuoyu araştırılması yapılmadan oluşturulan çalışma, başlarda pek çok tartışmayı beraberinde getirmiştir. Bu sütunlar yapıldığı mekânın neoklasik mimarisine tamamen aykırı bir formda tasarlanmıştır. Ancak sütunlar insanlar için bazen bir bank veya dinlenme alanı işlevi görürken; bazen de çocukların koşup oynadığı veya patent kaydıkları bir oyun alanına dönüşmüştür (Shiner, 2010: 395). Dolayısıyla bu çalışma, mekâna yayılan ve izleyici katılımına açık bir şekilde gerçekleştirilmiştir.

Sanatçı sanatında; mekân ve izleyici algısına yeni açılımlar getirerek, sanatın sergilenme biçimlerine odaklanmıştır. Bu kapsamda sanatçı bir başka çalışmasında, ilk kez kapalı bir galeri mekanının kendisini sanat yapıtı olarak sunmuştur. Bu eylemle, bir sanatçıya biçilen üslup ideolojisi anlayışına her ne kadar eleştirel bir tavırda bulunmuş olsa da D. Buren'in kendisi de aynı tuzağa düşmüş ve bununla eleştirilmiştir (Antmen, 2016: 11, 14). Nitekim sanatçı 50 yılı aşkın sanat hayatı boyunca kendisiyle bütünleşen şeritlerini kullanmaya devam etmektedir.

B. O'Doherty'e göre:

Buren'in şeritleri, galeriyi, tıpkı sağlık görevlilerinin enfekte alanları kapatması gibi kapatmıştır. Böylece galeri, adeta hasta bir sosyal bedenin semptomu haline gelmiştir. İçeride tecrit edilen zehirli madde sanattan ziyade -her anlamda- onu içeren sistemdir. Sanat ayrıca üslup denen bir başka sosyal sözleşmeye de bağlıdır. D. Buren'in şeritleri, belli bir motife anlam kazandırıp o motifi sanatsal bağlama taşıırken üslup olgusunun yaygınlık kazanma biçimini taklit eder. Üslup sabittir, Buren'in sabit uyarıcı unsuru da o halde onun grotesk bir parodisidir (O'Doherty, 2016: 117, 118).

Sanat Tarihçisi *Semra Germaner* ise, D. Buren'in şeritlerini şu şekilde ifade etmiştir:

Buren'in çizgileri herhangi bir düşünceyi çağrıştıracak simgesel bir nitelik taşımazlar. Seyirci bir tablonun karşısında değildir; yalnızca görsel bir olguyla, düz bir yüzey ve çizgilerle karşı karşıyadır. Buren'in yapıtları önünde, seyirci çalışmanın rastlantısal bir şey olmadığını da farkındadır; gördüğü çizgiler Buren adlı sanatçının isteği doğrultusunda tasarlanmış ve gerçekleştirilmiştir. Durumun bilincinde olsa dahi, seyirci ne sanatçının ustalığına ne kompozisyonun dengesine ne renklerin yumuşaklığına ne de içeriğin derinliğine hayran kalabilir; çünkü bu acımasız paralel çizgiler tüm değerleri bir kenara itmekte ve yalnızca 'yüzey'i vurgulamaktadır. Bu uzlaşmaz tavrıyla Buren'in düşüncesi sanatın doğasını (Resim nedir? İfade yollarından hangisi gerçektir?) olduğu kadar, sanatın işlevini de sorgular (Aktaran: Apa, 2007: 26).

Sanatçı galeri binasına, fırça veya bir tuval malzemesi gibi malzeme işlevi yüklemiş, nesnesiz bir şekilde mekânın kendisini sanatsallaştırmış, sanat nesnesi gibi sunmuştur. İzleyici beklentisinden uzak, mekânın görme ve görülme biçimini ve mekâna olan bakış açısını algı oyunuyla ters yüz etmiştir. Sanatçı mekân kavramına geniş bir anlam kazandırmıştır.



Şekil 2: Peinture-Sculpture (Resim/Heykel), 1971, Guggenheim International Exhibition 1971, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, ABD. Peinture-Sculpture (Resim-Heykel).

Kaynak: URL2

1971 yılında D. Buren, *Solomon R. Guggenheim Müzesi*'nde düzenlenecek uluslararası karma bir sergi için ilk büyük ölçekli yerinde çalışmalarından birini tasarlamıştır. *Peinture-Heykel (Resim-Heykel)*, devasa boyutta olup, müzenin *Frank Lloyd Wright* mimarisine ve binanın yükselen sarmalının bir rampa etrafındaki merkezine odaklanmıştır. Sanatçı bu boşluğa binanın yukardaki kubbeli yapısından aşağı doğru sarkan, dikey beyaz ve mavi renkteki şeritlerinin yer aldığı 20x9.75 metre büyüklüğündeki tuval bir afiş asmıştır. Mekânı ikiye bölen bu çalışma, müzenin öne çıkan etkileyici mimarisini ele almış, yerleşik çalışma biçimini ve sergileme işlevini değiştirmiştir. Ancak sergiye katılan diğer sanatçılar bu işi eleştirmişler, ziyaretçilerin sergi gezimi sırasında kubbenin diğer tarafındaki sanat yapıtlarının bakış açısını engellediği gerekçesi ile kaldırılmasını istemişlerdir. Çalışma, resmî açılıştan önce kaldırılmıştır. D. Buren'in *Peinture-Heykel (Resim-Heykel)*'i müzenin yükselen spiral mimarisi eşliğinde, 2 boyutlu ve 3 boyutlu bir çalışma olarak farklı bir deneyim sunmaya açtı. Bu yerinde çalışma, var olduğu günden bu yana müze ve sanatçı arasındaki diyalogu sürdürmekte olup, sanat dünyasında tarihselleşmiş bir iş olarak yerini almıştır (Solomon R. Guggenheim Museum, In Situ).

D. Buren; ilki 1969 yılında, genişletilmiş hali ise 1970 yılında yayımlanan kavramsal sanat sergisinin kataloğu için yazdığı bir metinde şöyle söylemektedir;

Sergilenen kavram *ideal-nesne* olur, bu da bizi bir kez daha olduğu gibi sanata, yani bir şeyin kendisine değil bir şeyin yanılmasına getirir. Yazının gitgide daha az dilsel kayıt konusu olması gibi, resim de artık bir fenomenin (doğa, bilinçaltı, geometri...), zihinsel bile olsa, belirsiz vizyonu/yanılması olmamalı, *resmin kendisinin GÖRSELLİĞİ* olmalıdır (Buren, 2016: 909).

D. Buren'in de tuval, kâğıt, cam vb. malzemesi ne olursa olsun her biri 8.7 cm enindeki beyaz siyah veya beyaz renkli dikey şeritleri *değişmez görsel biçimidir*. Tek düze ve anlamsız gibi görünen şeritlere anlam yükleyerek, kendi bağlamına göre biçim ve anlam kazanan görsel bir simge haline getirmiştir. Sanatçı, sabit bir biçimsel özelliğe sahip görsel malzemesinin bu durağanlığını, estetik göstergenin mekân ve çevreyle kurduğu etkileşimsel diyaloga göre çeşitlenen bağlamlarında kullanmıştır. Çalışmalarının bir yönünde mekânın eleştirisi, bir diğer yönünde ise, bu uzamın bir ifadesi olmak üzere

iki farklı kutba sahip belli bir uyum ve eksen üzerine temellendirilmiştir. Sanatçı resimsel bir kodla, dekoratif bir resim geleneği ile bir bağ kurmuştur (Gintz, 2010: 21).

Sanat dünyasında sanatın nesnesizleştirilmesi, açık veya kapalı sergileme alanları, özel koleksiyona dahil olmaları veya değerlendirilme konusunda tartışmalara yol açmıştır. D. Buren bu konuda müze veya galeride her ne sergilenirse sergilersin, sergilenen şeyin kendisini sanat statüsüne çıkardığını düşünerek, bir dönem galeri ve müze dışındaki kamusal alanlarda şeritlerden oluşan çalışmalarını sergilemiştir (Phillips, 2016: 98). Sanatçı sanatında; sergileme alanları ve yapıtın/nesnenin sergilendiği mekandaki statüsü ve algısına yönelik durumu şu cümlelerle ifade etmektedir:

Bir sanat yapıtını bir ekmek fırınına koymak ya da onu orada sergilemek, fırının işlevini değiştirmez ama müze, en azından sergi süresince, o bir dilim ekmeği bir sanat yapıtına dönüştürür. Bir dilim ekmeği bir ekmek fırınında sergileyelim ve bakalım: O bir dilim ekmeği diğer ekmeklerden ayırmak zor, hatta imkânsız olacaktır. Sonra da bir sanat yapıtını –herhangi bir sanat yapıtını- bir müzede sergileyelim: o yapıtı öteki yapıtlardan ayırmamız mümkün müdür gerçekten? (Aktaran: Antmen, 2016: 12).

Sanatçının burada belirttiği gibi; her mekân, sosyolojik, politik, mimari ve biçimsel olarak kendi rolünü ve anlamını içinde konumlandırılan nesneye veya yapıta aşlamakta ve aktarmaktadır (Aktaran: Antmen, 2016: 12). Mekân, doğası gereği içine konumlandırılan şeyle bağ kurarak ona yeni bir kimlik veya rol kazandırabilir, mekânın mevcut yerleşik ve işlevsel bağlamı nesneye anlam yükleyebilir.

D. Buren'in şeritleri tam tekrarlı olup, sonsuzluk etkisinde ritimsel ve sistematik bir özellikte tekrar eder. Şeritlerindeki tekrarlarla ilgili sanatçı şöyle söylemektedir:

Bu tekrar, olduğu gibi önerilen biçimin etki gücünü minimuma indirmeye, dış biçimin iç yapı üzerinde bir etkisi olmadığını ortaya çıkarma (bantların sırayla tekrarı) ve rengin kendi içinde ortaya çıkardığı sorunu öne çıkarma etkisine sahiptir. Bu tekrar aynı zamanda görsel olarak herhangi bir *biçimsel evrim* olmadığını –bir değişim yaşansa bile- ortaya çıkarır ve bir trajedi ya da gerilimin algılanmadığını da sergiler. Resmin yüzeyinde kaldırılan gerilimler de –o vakte dek- bu üretimin zaman kategorisinde kaldırılmıştır. *Tekrar, önermenin kendisinin kaçınılmaz okunaklılık aracıdır* (Buren, 2016: 909, 911).

Tekrar kullanımı sanatçı için bir amaç değil, bir yöntemdir ve sanatçının ilgilendiği şey; bu yöntemin belli farklarla yapılan tekrarıdır. Yani nesnel olarak farklı bir yönden sunulmasıdır (Buren, 2016: 912).

Buren'in şerit çalışmalarına ilişkin farklı tartışmalar da bulunmaktadır. Küresel ölçekte kapitalizm ve küreselleşmenin ivme kazandığı toplumsal tarihsel değişkenlerin yaşandığı 1980'li yıllarda D. Buren'in işleri, çağdaş sanatın ve resmin durumunu tartışan eleştirmenler ve kuramcılar tarafından; sanatın tarihteki başlangıç noktasına geri dönüşümünü, resmin ölümünü ve sanatın son bulduğunu gösteren bir kanıt olarak değerlendirilmiştir. Bu anlamda kimi eleştirmenlere göre, *Ad Reinhardt* (tamamen siyah), *Robert Ryman* (tüm yönleriyle beyaz) ve D. Buren'in (şerit) işleri resimde içsel tükenişin kanıtı olarak resmin gelebileceği en son noktadır (Danto, 2010: 175).

Seksenli yıllarda, belirli radikal kuramcılar resmin ölümü temasına merak sarmışlardı; yargılarını gelişkin resim sanatının bir iç tükenişin tüm belirtilerini sergiler gördüğü ya da en azından daha ilerisine taşınmanın olanaksız olduğu bir sınıra dayandığı iddiası üzerine temellendiriyorlardı. Akıllarından Robert Ryman'ın neredeyse bembeyaz tabloları ya da belki Fransız sanatçı Daniel Buren'in agresif, monoton çizgili tabloları geçiyordu; getirdikleri açıklamayı ise hem bu sanatçılara hem genel olarak resim pratiğine dair eleştirel bir yargı olarak almamak kolay değildi (Danto, 2010: 25).

Araştırmacı yazar *Barış Acar*'a göre D. Buren'in şeritleri; 19. yüzyılda bulunan Güney Fransa'da *Lascaux Mağarası*'ndaki binlerce yıl öncesine ait (M.Ö. 15.000 - 10.000 dolayları) ve gerçeğe çok benzeyen mağara resimlerine geri dönüşün bir kanıtıdır. Çünkü D. Buren'in yapıtında, tarihsel bir simge veya sanatsal bir oluşum olduğuna ilişkin arasındaki ayrımı yapmak zorlaşır (Acar, 2016: 239, 240) (Gombrich, 2015: 40).

Sanatçı yapıtın çevresiyle olan ilişkisini ortaya koyar. D. Buren kendi sanat pratiğini uygulamada mekân sınırlamasına girmez ve her mekânda işlerini uygulamıştır. Dolayısıyla sanatın sabit tek yerde sergilenemediği düşüncesini sorgulamıştır. Sanatçının sanat yapıtının sunulabileceği yeri sorguladığı bu sanatsal tavrı 20. yüzyılın önemli Fransız teorisyenlerinden *Jean- François Lyotard* (1924-1998) tarafından saygı ve takdirle karşılanmıştır (Connor, 2015: 355).

Benjamin H.D. Buchloh'a (d.1941) göre: “Buren'in çalışması nasıl ki öğelerini gerçek anlamda değiştirmeksizin mimari yüzeylere yeni yüzeyler katıyorsa, geleneksel olarak dekorasyon diye tanımladığımız söyleme de dahil oluyor.” (Aktaran: Gintz, 2010: 23). Bu görüşlerden anlaşılacağı üzere; D. Buren'in çalışmaları ve sanatsal tavrı hem beğeni toplamış hem de eleştiriyle karşılanmıştır. Sanatçı eserlerinin resim sanatının sıfır noktası ya da başladığı yere yakın durmasıyla değerlendirilmiş veya yeni yüzey ve mekanlar oluşturmakla birlikte, aynı zamanda geleneksel bir dekorasyon söylemiyle de ilişkilendirilmiştir.

Bu konuda genel bir değerlendirme yapacak olursak; D. Buren, geleneksel sanat anlayışını değişim ve dönüşüme uğratarak, resmin yerleşik kurallarını yok saymış, sanat tarihi sürecinde tuval üzerinde yapılmış olan işlerden farklı bir anlayışta çalışmalarını ortaya koymuştur.

Sanatçı daha çok belli bir durum ve mekanla çalışır. Görsel bir sanatçı olarak, bir şey yapmadan önce mimari ile karşılaştığını dile getirmiş bu sebepten ötürü de ressamlığı bırakmıştır. İşlerini yapmadan önce, sanatçı için iki önemli kilit unsur; *mimari* ve *insan* odaklıdır. Dolayısıyla mimari mekân, çalışmadan önce gelmiştir. Çünkü mekân sanatçının çalışmalarının fikirlerinin ortaya çıkmasında beslediği yerdir. Sanatçıyı tedirgin, şaşkın veya heyecanlı yapan mimaridir (Belogolovsky, 2017, June 20).

D. Buren, üslupsal anlamda nötr bir tavrı benimsemiştir. Bu doğrultuda D. Buren dikey şeritlerini bütün çalışmalarında aynı yöntemle göre (art arda, birbirini takip edecek şekilde) yapılandırmıştır; [x, y, x, y, x, y, x, y, x, y vb...]. Böylece mekanın içinde sıfır, nötr ve minimal bir kompozisyon oluşturur. Genel olarak bu fikirler sadece sanatla ilişkili olarak anlaşılır, diğer sanat çalışmaların aksine okuma veya değerlendirme yapılmaz. Yine de bu nötrlük, yükümlülüklerden tamamıyla bağımsız değildir. Herhangi bir biçimsel kaygı içermemesi sayesinde bütün düşünsel mekana yayılır, bu açıdan zengindir (Buren, 2016: 909, 910).

Detaylandırmak gerekirse; biçimdeki nötrlük, plastik değerlerden arınmış olarak, şeritlerin dizilişi ve yüzeyde konumlandırılışı itibarıyla ortaya çıkmıştır. Bu anlamda D. Buren'in işleri temsil noktasında, düşünseldir ve semboliktir. Sanatçı, mekânın biçimsel koşullarını ve diğer sanatsal tavrındaki eleştirel yaklaşımları şeritleri aracılığı ile ele almıştır. Görsel bir araç olarak sabit ve durağan şeritler, kendi içinde biçimsel bir sorunu barındırmadığı için içsel bir değerlendirmeye yer vermez. Kendi varlığına ilişkin göstergesel, belirgin, bağlayıcı ve eleştireldir (Buren, 2016: 909, 910). Şeritler tarafsızlık içerir ancak bu onu bağımsız da yapmaz. Ortaya konulan bu argümanlar doğrultusunda sanatçı, mekanın doğasına aykırı, bilinenin ötesinde geçen bir deneyim sunar. Bilinen yerleşik mekan algısı ve kavramının yeniden düşünülmesini tartışmaya açmıştır. Dolayısıyla mekanın, D. Buren için bilinenin çok ötesinde bir şey olduğunu söylemek mümkündür.

DANIEL BUREN'İN MÜZE VE ATÖLYEYE GENEL BAKIŞI

Daniel Buren sanatsal duruşuyla yüzyıllardır zamanaşımıyla edinilmiş atölye anlayışını tersyüz etmiş, beyaz küpü, galeriyi veya uygulama yaptığı mekânı atölye olarak benimsemiştir. Bu kapsamda *in situ* olarak adlandırılan yeni bir açılım ve kavram geliştirmiştir. Buna göre; D. Buren işlerini nerde üretiyorsa orası onun için atölye işlevini görmüştür. *In situ* kavramını sanat hayatı boyunca uygulayan sanatçı, dünyanın pek çok yerinde işler yaparak birçok atölye edinmiştir. Çünkü sanatçı, işlerini yapacağı mekana göre kurgulamaktadır.

In situ; yerindelik, yerinde üretmek anlamına gelir. Daniel Buren'in görsel sanatlar sözlüğüne getirdiği Latince bir terimdir. (Foundation Louis Vuitton ve Editions Xavier Barral, 2016c: 2). Daniel Buren *In situ* kavramını şöyle tanımlar; verilmiş olan belli bir sergileme alanında çalışarak, mekânın kendisini olası herhangi bir dönüşüme açmasıdır. Çalışılan mekânın mimarisi ve sosyal, ekonomik ve kültürel yönleri ve o mekâna özgü tüm unsurları dikkate alan sanatsal pratiğini tanımlamıştır. *In situ* bir çalışma sadece onu yönlendiren belirli yerle ilgili olarak mevcuttur. D. Buren çalışmalarında ev sahibi mekânın karakteristik özelliklerini ele alır ve bunu yaparken de onu dönüştürme eğilimindedir (Solomon R. Guggenheim Museum, In Situ) (Foundation Louis Vuitton ve Editions Xavier Barral, 2016c: 2). Amerikalılarda bu kavramın karşılığı *site-specificity* (mekâna özgürlük) olarak da kullanılmaktadır (Gintz, 2010: 12).

D. Buren bir röportajında; işlerinin enstalasyon olarak değerlendirilmesine veya bu kategoride değerlendirilmesine karşı olduğunu belirtmiştir. Sanatçı çalışmalarını *works in situ* (yerinde çalışma) olarak adlandırır. Yani *olduğu yere ait olan ve çıkarılamayan*. Komisyona bağlı olarak geçici veya kalıcı olabilirler ancak en önemlisi onların mekâna özgü olmasıdır (Belogolovsky, 2017, June 20).

Sanatçı, eserin; değişmeyen ve sabit mevcut yapının işleyişi içinde aidiyetliğini ve var oluş sürecini sorgulamış, eserin en temelde müze veya galerilere tamamen bağlı bir varlık sürdürme çabasına ve zorunluluğuna dikkat çekmiştir. Sanatçı, *Atölyenin İşlevi* (1971) adlı makalesinde belirttiği gibi:

Üretildiği fildişi kuleden çıkarılan eser farklı bir yere ulaşır; orası yabancı da olsa, bu taşınma eyleminin ardından hayatta kalmasını sağlayacak bir kaleye, müzeye sığındığı için zaten sahip olduğu rahatlık izlenimini iyice güçlendirir. Demek ki eser sanatçının dünyasından, kapalı bir mekan/çerçeveden başka bir yere –paradoksal bir şekilde daha da kapalı bir yere- yani sanat dünyasına geçer ve ancak bu şekilde var olabilir; çünkü doğduğu mekanda yediği damga onu buraya yönlendirmiştir. Müzelerde aynı hizaya sokulmuş eserlerin insanda mezarlıkta dolaşıyormuş izlenimi uyandırmasının nedeni de budur (daha kapalı bir yere geçmesidir) belki. Ne derlerse desinler, nereden gelirlerse gelsinler, ne anlama gelmek isterlerse istesinler, eserlerin vardıkları yer orasıdır, yok oldukları yer de (Buren, 2005b: 162).

Halbuki yapıtı, asıl üretim mekanı olan atölyede görmenin ve deneyimlemenin (kişisel tecrübelerinden de yola çıkarak) izleyicide farklı bir etki uyandırdığının altını çizmiştir. Sanat yapıtı ile atölye arasında kurulan bağlamın, yapıtta herhangi bir sanatsal ve üretimsel kopukluğa neden olmadan, onu daha anlamlı, etkili ve canlı kıldığını belirterek; sanatsal bir boyutta yapıtın girdiği hiç bir mekanda oluşmayacak pozitif bir sinerji etkisinin varlığına dikkat çekmiştir. Ve son olarak D. Buren, yapıtın doğduğu yer olan atölyenin yok oluşunu sorunsallaştırmıştır (Buren, 2005b: 166, 167).

D. Buren'in deyimiyle müzelerin ve galerilerin işleyişi için; sanat eleştirmeni, küratör veya galeri/müze yöneticisinin sanatçıya ait işlerin seçildiği ve saptandığı yer olarak atölyenin, butik bir işleve sahip olması yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlamıştır (Buren, 2005b: 159, 160) (Antmen, 2016: 16).

D. Buren, işini yapmak için kendisine verilen mekânda günlerce hatta bazen aylarca vakit geçirmiş, mekânı içselleştirmiş ve mekânın kendisinde uyandırdığı sanatsal yaklaşım ile işlerini oluşturmuştur.

Yapıtlarını başlangıcından bitimine dek mekan içinde tasarlamıştır. Bunu uygularken de mekânın olanaklarına dikkat çekmiştir.



Şekil 3: Affichages Sauvages, 1969, Paris, Fransa. Fotoğraf: Jacques Caumont.
Kaynak: URL3

D. Buren'in erken dönem işlerinden olan *Şekil 3*'teki çalışmasında, şehrin farklı yerlerinde bulunan billboardlar üzerinde yer alan reklam afişlerindeki imgeleri şeritleri ile kapatmıştır. Sanatçı, kapitalist ekonomi ve reklam ekseninde görüntü ve meta odaklı yaşamın varlığına kendine özgü ironik bir şekilde eleştiri ve müdahale de bulunmuştur. Fransız sanat eleştirmeni ve küratör *Claude Gintz*'in *Başka Yerde & Başka Biçimde* adlı eserinde, Fransız teorisyen *Guy Debord*'un 1967'de yayımlanan önemli çalışması *Gösteri Tolumu* kitabında, mekanik üretime dayalı yeni toplumsal düzende imge/görüntü hakimiyeti konusunda ortaya koyduğu ve öngördüğü fikir ve tezleri, 1980'li yıllara gelindiğinde zaman içinde doğrulayıcı nitelikte olmuştur. C. Gintz'e göre;

Seksenli yıllar –soğuk savaşın son bulması ve kapitalist dünyanın rakipsiz zaferiyle damgalanan Reagan Dönemi- Guy Debord'un daha on yıl öncesinden gösteri toplumunun iktidarı üzerine yayımladığı tezleri onaylar niteliktedir. Kültürel alanda avant-garde düşünce sahip olduğu inandırıcılık kırıntılarını yitirirken, sanat, gözle görülür biçimde kültürel endüstriye dahil oluyor, gösteri toplumunun ortaya çıkışına katkıda bulunuyor ve birinci dereceden bir spekülasyon nesnesi değerine yükseliyordu (Gintz, 2010:11).

Müzenin İşlevi adlı makalesinde sanatçı, atölyenin tarihsel süreç içinde sorgulanma yetersizliğini vurgulayarak, konuyla ilgili yazısına şu sözlerle başlar:

Sanat eserini içine alıp onu 'sanat eseri yapan' –ama genellikle algılanmayıp asla sorgulanmayan- tüm çerçeveler, muhafazalar ve sınırlar içinde (çerçeve, niş, kaide, şato, kilise, galeri, müze, iktidar, sanat tarihi, Pazar ekonomisi vs.), asla söz edilmeyen, hiç sorgulanmayan biri vardır ki, sanatı kuşatıp koşullandıranlar arasında yine de ilk sırada yer alır: *Sanatçının atölyesinden* bahsediyorum (Buren, 2005b: 157).

Sanatçı *Müzenin İşlevi* adlı makalesinde, 19. yüzyıldan bu yana koruma görevine ve işlevine sahip müzelerin sistematik yapısını sorgulamış ve eleştirmiştir. Daniel Buren 1970 yılında kaleme aldığı *Müzenin İşlevi* makalesinde, *Estetik Rol* (kültürel anlamda esere bakış açısının sunulduğu ve eylemin çerçevesini oluşturan mekandır), *Ekonomik Rol* (müze sergilediği eserleri, sanat ortamından çekip çıkararak itibar kazandırır, bünyesine dahil ederek ayrıcalıklı kılar ve böylece eserlerin ticari değeri de

artmış olur) ve *Mistik Rol* (müze/galeri içine aldığı her şeyi sanat statüsüne yükselterek, sanatın temellerinin incelemeye ve sorgulamaya yönelik girişimlere ve gelişimlere engel olur) olmak üzere müzenin üç farklı önemli rolüne işaret etmiştir (Buren, 2005a:150, 151).

D. Buren, *Muhafaza, Koleksiyon* ve *Sığınmak* olmak üzere makalesini üç başlık altında ele almıştır. Sanatçı müzelerin/galerilerin ilk işlevinin sanat eserini muhafaza etmek olduğunu belirterek devamında şöyle söyler:

Resmedilen şeyler genellikle belirsiz bir zaman için tuval üzerinde keyfi olarak dondurulmuş/tespit edilmiş tavırlar, jestler, hatıralar, kopyalar, taklitler, izdüşümler, düşler simgelerdir; bu ebediyet ya da dondurulmuş zaman yanılması güçlendirmek için, (fiziksel açıdan dayanıksız olan tuval, çerçeve, boya vb. öğelerden oluşan) eseri, zamanın aşındırıcı etkisinden korumak gerekiyordu. Müze bu görevi üstlenecek ve bu iş için uygun, yapay yollar kullanarak, müdahale edilmese çok daha çabuk tahrip olup bozulacak nesneleri zamana karşı (elden geldiğince) koruyacaktı. Bu, bir sanat eserini yapay biçimde *hayatta* tutarak ona ölümsüzlük görüntüsü vermenin ve böylece eserin gelip geçiciliğine/dayanıksızlığına çare olmanın başka bir biçimidir (Buren, 2005a: 151).

D. Buren metninde, müzelerin yerleşik ve tarihsel çerçevelerine de vurgu yapmıştır. Bu çerçeveler sergilediği her şeye damgasını vurur ve eserde silinmez bir iz bırakır. Bu çerçeve kapsamında, müze koleksiyonunu biçimlendirir ve sanat eseri bu çerçevenin altında kalarak kendine orada bir gömüt edinir (Buren, 2005a: 152, 153). Buren müzenin, sanat eserinin varlığını sürdürmesi açısından var olma önemini şu cümlelerle ifade eder:

Müze bir sığınaktır ve bu sığınak olmasa hiçbir eser ‘yaşayamaz’. Müze bir sığınma yeridir. Orada eser, zamanın aşındırıcı etkisinin, risklerin, özellikle de her türlü sorgulamanın uzağındadır. Müze muhafaza eder, biraraya getirir ve korur. Her sanat eseri muhafaza edilmek, başka eserlerle biraraya getirilmek ve korunmak (hangi nedenle olursa olsun Müze’den dışlanan diğer eserlerden de korunmak) için üretilir (Buren, 2005a: 154).

Bununla birlikte, “sanatçıya göre müzeler, tek bir kültürel ve görsel bakış açısını ve sanatın, doğduğu, gömüldüğü ve yok edildiği bir ortamı temsil ediyordu” (Atakan, 2015: 28). Dolayısıyla müzelerin sanat eserlerinin barındığı, yaşatıldığı ve gömüldüğü bir mekan olarak, bir sığınak ve mezarlığa benzer bir işleve sahip olduğu söylenebilir.

Müze sisteminin işleyişinde bir diğer eleştirel durum ise, birbirinden farklı sanatçıların ve yapıtların bir arada sergilenmesidir. İzleyiciyi yapıtlar arası çok sağlıklı olmayan bir kıyaslamaya veya karşılaştırmaya sürüklemekte olduğunu ve kendi içinde çarpık bir söylem oluşturduğunu düşünmüştür. Bu durum aynı sanatçının pek çok işinin bir arada sunulması, izleyici tarafından başarılı veya başarısız olarak bir kategorizasyona veya doğru olmayacak bir değerlendirme yapmaya ilişkin bir yönlendirmeye ittiğine inanmaktadır. Bu her iki durum doğrultusunda, belli sanatçıların ve belli yapıtların öne çıkarak, sanatsal ve ekonomik açıdan da değeri belirlemede artış veya azalma göstermekte ve aktif bir rol oynadığını belirtmiştir (Atakan, 2015: 28).



Şekil 4: Otobüs Bankları (Bus Benches), 1970-1982, 51 adet otobüs bankı üzerine uygulanmıştır. Los Angeles, California, ABD. Bus Benches (Otobüs Bankları).

Kaynak: URL4

Bu duruma tepki olarak 1967'den beri çeşitli alanlara şeritlerini uygulamıştır. *Otobüs Bankları* çalışması 1970-1982 yılları arasında Los Angeles'ta gerçekleştirdiği işini kendi imkanları ile kamusal alanda otobüs durağındaki reklam panolarına tarafsız kompozisyonlarla mavi, yeşil veya kırmızı renkteki şeritlerini uygulamıştır. Bu çalışması anonim bir özelliğe sahip, herhangi bir gönderisi olmayan şeritlerdir (Atakan, 2015: 28).

Sanatçı, şeritlerindeki üslubunu tarafsız, plastik ve estetik kaygılardan uzak bir şekilde geliştirmiştir. Mekana uygularken de kendi üretim sürecini ortaya koymakta ve eleştirel bir tavırdan ele almaktadır (Atakan, 2015: 29). Deneyimlenebilen, izleyicinin yapıtın içinde yer aldığı, katılma açık işler ortaya koymaya odaklanmıştır. Mekanın yerleşik tanımını ve geleneksel biçimin sorgulayıcı, fiziksel ve düşünsel sınırlarını aşan çalışmalar gerçekleştirmiştir.

Buren'in aynı yöntemi farklı yerlerde tekrarlama girişimi *bir yapıtın görüldüğü yerin (iç ya da dış mekân), onun çerçevesi olduğunu* göstermektedir. Buren'e göre, sanat yapıtları ve sanat uygulaması, bazı sorunların varlığına işaret etmeye hizmet eder ama, sorunları saptamak yeterli değildir; sanat, bugün onu engelleyen anlamları ancak sorunlarla ilgili doğru kuramı elde edince yok edebilecektir (Aktaran: Atakan, 2015: 29, 31).

D. Buren'in pratiğinde sanatsal üslup ise, uygulandığı her mekanla farklı bir hal almıştır. Aynı üslup çeşitli mekanların farklı fiziksel şartlarına ve mekanın sunduğu olanaklara göre biçimlenmiştir. Sanatçının, sanatın sorgulayıcı ve eleştirel yanından ziyade, ele aldığı probleme ilişkin çözüm önermeleri getirmesi, eleştiriye ve problemin çözülmesine anlam katması açısından önemlidir.

DANİEL BUREN'İN SON DÖNEM MEKÂNSAL VE GÜNCEL ÇALIŞMALARI

Savaş sonrası dönemden günümüze kadar olan süreçte; elli yılı aşkın sanat kariyeri boyunca üretimlerine aralıksız devam eden, günümüzün uluslararası sanat sahnesinin önemli çağdaş sanatçılarından olan D. Buren; halen tutarlı üslup birlikteliği için de çalışmalarını dünyanın pek çok yerinde gerçekleştirmektedir.

Araştırma metninin sonlarına yaklaşırken sonuç bölümüne geçmeden önce; D. Buren'in sanat pratiğinin bugün geldiği noktayı ve güncel üretimlerini kavrayabilmek için sanatçının son yıllarda gerçekleştirdiği bazı önemli sanat çalışmaları ve projelerine bakmak gerekir. Bu anlamda bu başlık altında, sanatçının

son yıllarda gerçekleşen güncel çalışmalarından bazı örneklerin izahatına ve analizine yer vermek son dönem işlerini idrak etmek adına faydalı olacaktır.



Şekil 5: Voile/Toile Toile/Voile (Yelken / Tuval Tuval / Yelken), 2011, İstanbul Türkiye.
Voile/Toile Toile/Voile (Yelken / Tuval Tuval / Yelken).

Kaynak: URL5

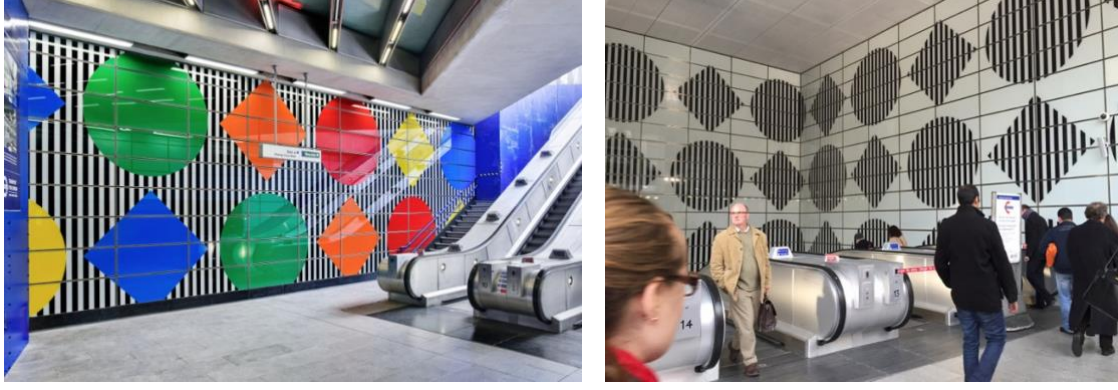
D. Buren'in İstanbul'da gerçekleştirdiği işlerden biri olan *Voile/Toile Toile/Voile* isimli çalışması 28 Eylül 2011 - 30 Ocak 2012 tarihleri arasında *Maçka Sanat Galerisi*'nin 35. yıl etkinlikleri kapsamında, *Türk Yelken Vakfı* ve *Rahmi M. Koç* sponsorluğunda *Rahmi M. Koç Müzesi*'nde sergilenmiştir. Çalışmada, İstanbul Yelken Kulübü'nde yarışan dokuz yelkenli kayıkta yer alan Buren'in 8.7 cm'lik beyaz ve renkli şeritlerinden oluşan *yelken/tuval*er yarıştan sonra müze de kurgulanarak sunulmuştur (Maçka Sanat Galerisi, 2011), (Rahmi M. Koç Müzesi, 2012).

Sanatçı *Voile/Toile Toile/Voile* çalışmasında kullandığı nesneye hem yelken hem de tuval işlevi yükleyerek, sanat ve hayat arasında sanatsal üslubu ile bir diyalog kurmuştur. D. Buren'in nesnesi ve üzerinde yer alan 8.7 cm'lik şeritleri, hem yelken hem de tuval işlevi görerek nesneye farklı anlamlar yüklemiştir. Nesne; denizde yelken, müzede ise tuvale dönüşmüştür.

Alışılmışın dışında bir konseptte, sanat ve spor bir araya gelerek disiplinlerarası bir etkileşimle sunulmuştur. D. Buren bu çalışmasında, şeritlerini deniz üzerinde farklı bir etkinlik kapsamına dahil etmiş, kamusal alanda işlevsel bir biçimde konumlandırmıştır. Müzede ise, ardışık bir biçimde yukardan aşağıya sarkan bir düzenekte yerleştirmiştir. Metnin önceki bölümlerinde de belirtildiği üzere, nesnenin girdiği mekan, nesneye kendi kimliği ve işlevinden yeni anlamlar yüklemiştir.

Yelken/tuvaler, bir çok şehir ve ülkede yer almıştır. Bu çalışma ilk kez 1975 yılında Berlin'de sergilenmiş olup, daha sonra sırasıyla (1975); Cenevre (1979); Lozan (1980); Thun (1983); Villeneuve D'ascq (1998/99); Tel-Aviv (1999); Sevilla (2004); Grasmere (2005); Cenevre (2005)'de sergilenmiştir. 2015 yılında ise, İzmir'de sergilenmiştir (Maçka Sanat Galerisi, 2011), (Rahmi M. Koç Müzesi, 2012).

Daniel Buren, 04-13 Aralık 2015 tarihleri arasında düzenlenen *Ege Üniversitesi 6. Uluslararası EgeArt Sanat Günleri* kapsamında İzmir'e gelmiştir. Karşıyaka Yelken Kulübü önünden başlayan ve İzmir Körfezi'nde gerçekleşen bir yarış için D. Buren'in şeritleri, tuval yelkenli tekne filosunda yer almıştır. Etkinlik sonrası, teknelerin yelkenleri *Yelkenler/Tuvaler* olarak; 19 Ekim – 14 Aralık 2015 tarihleri arasında İzmir Büyükşehir Belediyesi Tarihi Havagazı Fabrikası'nda da sergilenmiştir (Radikal, 2015, 15 Ekim) (ARTTV, 2015).



Şekil 6: Diamonds and Circles (Elmaslar ve Daireler), Haziran 2017, Tottenham Court Road İstasyonu, Londra Metrosu, Londra, Birleşik Krallık. Fotoğraf: Thierry Bal.

Kaynak: URL6

D. Buren, son yıllarda gerçekleştirdiği *Diamonds and Circles (Elmaslar ve Daireler)* isimli önemli çalışmasını, Londra'nın önemli metro istasyonlarından olan *Tottenham Court Road*'da gerçekleştirmiştir.

Bu çalışma, 2008 yılında Tottenham Court Road'daki Metro İstasyonu için yeni bir proje oluşturmak üzere seçilmiştir. Çalışma, hem *Oxford Street* hem de *Charing Cross Road*'dan olan girişlerin ve yeni bilet salonunun içinde yer almasıyla önem teşkil eder. Sanatçının bu projesi, istasyonun iç cam duvarına sabitlenmiş renkli ve büyük boy olan elmas ve daire biçiminden oluşmuştur (Lisson Gallery, 2017, June 28).

Sanatçı her zamanki gibi tasarımını yalın bir konseptte oluşturmuştur. 2.3 metre yükseklik ve çaptaki elmas ve daire biçimleri mekanda tekrar eder. Bilet gişesinde yer alan vitrine, bu formlarla bağlantılı olarak, üç boyutlu elmas ve daire yerleştirilmiştir. Sanatçı, metro istasyonunu, bilet salonunu ve çoklu istasyon girişlerini imzası haline gelen şeritleriyle birlikte, geometrik desenleri ve aynaları kullanarak sanat yapıtına dönüştürmüştür. Çalışma Haziran 2017'de tamamlanmıştır (Art tfl, 2017a).

Haziran 2017'de proje tamamlandığında; *Art / Books Publishing* tarafından bu işin projelendirilmesini ve gerçekleştirilmesini detaylıca anlatan ve açıklayan *Daniel Buren Underground* isimli bir kitap yayımlanmıştır: Kitapta yerinde yapılan eserin kurgulanma sürecini, sanatçının notlarını ve eskizlerini, çekimlerini, sahne arkasındaki fotoğraf, projenin uygulanma ve gelişim süreci, mimarların çizimlerini, plan ve modellerini içeren ciltli bir kitap yayımlanmıştır (Art Tfl, 2017a) (Art Tfl, 2017b). Bkz: <http://www.artbookspublishing.co.uk/daniel-buren-underground/>

Bu çalışmayı özel ve ayrıcalıklı yapan unsurlardan biri de D. Buren'in İngiltere'de kamusal alanda gerçekleştirdiği ilk kalıcı projesi olmasıdır. Londra'da binlerce metro kullanıcısına ve kamuoyuna açık bir şekilde çağdaş sanat yapıtını deneyimleme fırsatı sunan kamusal bir iştir (Lisson Gallery, 2017, June 28). D. Buren bu çalışması ile ilgili olarak şu yorumda bulunmuştur:

Bir kamu çalışması benim için ilginçtir; çünkü mekânı, mekânı kullanan insanları ve bu şeyler arasındaki bağlantıları geliştirebiliyorsunuz. Müzeler nüfusun sadece bir kısmını çekiyor. Metro istasyonundaki halk herkeştir ve her iki yönde de sürekli çalışan bir insan akışı vardır. Onlara ruh halleri için güzel bir oksijen kabarcığı sunmak istiyorum (Art tfl, 2017a).

D. Buren'in burada belirttiği üzere, kamusal alandaki bir mekanı dönüştürme işi; doğrudan insanları ve kamuyu merkeze ve hedefe alarak sanatsal ve kamusal bir üretim içine girmeyi kapsamaktadır. D. Buren'in bu çalışması da; geleneksel sergileme ve müzecilik anlayışından farklı olarak kamusal alandaki bir geçiş mekanına özgü üretilmiştir. Buna göre; kamusal alanda yer alan bir iş olarak, toplumun her kesimi tarafından erişilebilirliği olup, doğrudan *sanat ve hayat* birlikteliğini benimsediği görülmektedir. Bu çalışma kurgusu, tasarımı ve içeriği itibarıyla, istasyonda hızla yürüyen ve bir yere yetişmeye çalışan modern kent insanına bir anlık da olsa kavramsal ve görsel bir sanat yapısını deneyimleme fırsatı ve imkanı sunmuştur.



Şekil 7 (sol): Observatory of Light (Işık Gözlemevi), Louis Vuitton Vakfı, Mayıs 2016- Nisan 2017, Paris. Mimar: Frank Gehry, Paris Fransa. Fotoğraf: Fondation Louis Vuitton /Martin Argyroglo. **Şekil (sağ):** Observatory of Light (Işık Gözlemevi), Detay. Fotoğraf: Iwan Baan.
Kaynak: URL7

2016 yılında D. Buren, Paris’de bulunan *Louis Vuitton Vakfı*’na (*Fondation Louis Vuitton*) ait binayı ışık gözlemevine dönüştürmüştür. Günümüzün önemli postmodern mimarlarından olan *Frank Gehry*’nin (d. 1929) yelkenli bir gemi formunda tasarladığı bu binanın yaklaşık 3600 adet camdan oluşan on iki yelkenine on üç farklı renk kullanmıştır. Bu renkler; mavi, altın sarısı, pembe, koyu kırmızı, turkuaz, yeşil, turuncu, kırmızı turuncu, koyu yeşil, somon pembesi, parlak kırmızı, gök mavisi ve mavi yeşilidir (Foundation Louis Vuitton ve Editions Xavier Barral, 2016c: 12) (Foundation Louis Vuitton, 2016a).

Observatory of Light (Işık Gözlemevi) isimli bu çalışmasında, yapının simgesel özelliği olan yelken formundaki panellerin camlarına yere dik uzanan beyaz çizgili şeritlerini ve şeffaf renklerini yerleştirmiştir. Bu renkler gün ışığı ile formların gölge oyunları ile görünmesini, kaybolmasını ve hareket halinde olmasını sağlayarak güneş ışığına göre şekil alıp sürekli değişmiştir. Tek renkli olan binaya hem içerden hem dışardan şeffaflık ve kontrastlık oluşturarak yeni bir ışık ve renk altında sunmuştur (Foundation Louis Vuitton, 2016a).

Sanatçının oldukça karmaşık bir mimari yapı üzerinde oluşturduğu bu çalışmasında, görsel araçları 8.7 cm şeritleri ile birlikte şeffaf etkide olan renkli ışıklardır. Bunlar, güneş ışığı ile temas ettiklerinde ayna efekti oluşturarak, ışığın geliş yönüne göre hareket halindedirler. D. Buren: “Güneş ışığı olmadan projenin yarısı kaybolur” diyerek bu çalışma da güneş ışığının önemini vurgulamıştır (Foundation Louis Vuitton ve Editions Xavier Barral, 2016c: 5).

Sanatçının bu dinamik yapıya kendi sanatsal müdahalesi ile uygulama yapmasını 1972 yılından bu yana arkadaşı olan *Frank Gehry*’nin kendisi rica etmiştir. Sanatçı, F. Gehry’e yapacağı müdahalenin binanın görüntüsünü tamamen değiştireceğini söylemiş; mimar da “Bir müze sanatçıları için vardır, belki yok edilmesi veya yeniden şekillendirilmesi gerekse bile” diyerek D. Buren’i buna teşvik etmiştir. Bunun üzerine sanatçı bu çalışmayı gerçekleştirmiştir. Binanın mevcut monokromatikliğini kırmak ve de tek bir renkle yeniden monokromatik yapmamak için bir çok renk kullanımına yer vermiştir (Foundation Louis Vuitton, 2016b).



Şekil 8: Le Grand Losange (Büyük Elmas), 10 Ekim 2016- 10 Ocak 2017, Gallery Aveline, Paris
Fransa. Fotoğraf: Vanni Bassetti.

Kaynak: URL8

Sanatçı Paris genelinde yapılan sayısız sanatsal üretimleri ve Luis Vuitton Vakfı'na gerçekleştirdiği projeden sonra, *Champs – Élysées Caddesi* yakınındaki *Place Beauvau*'da yer alan D. Buren'in en eski koleksiyonculardan olan *Jean-Marie Rossi*'nin antika galerisi olan *Galleria Continua*'nin dış ön cephesine müdahalede bulunmuştur. Sanatçı siyah beyaz dikey şeritlerin optik etkisiyle oynamış, binanın bütün yüzeyini ve pencerelerini kaplayarak sürekli değişen bir etki oluşturmuştur (Musmeci, 2016, October 16). Dış cephedeki şeritler binanın yapısını merkeze alarak; keskin hatlarla elmas biçimini oluşturur (çalışma ismini buradan almıştır) ve şeritlerin kapı ve pencerelerde bittiği noktadan, renkli şeffaf malzemeler devreye girmiştir. Sanatçı her iki görsel aracını da ana hatları belli bir kompozisyonel plan içinde sunmuştur.

Binanın içinde de, sanatçının erken döneminde ortaya koyduğu tuval çalışmaları sergilenmiştir. Sanatçının 1960'larda *Karayıpler*'de yaşarken ve çalışırken, koleksiyoner *Jean-Marie Rossi*'nin özel koleksiyonuna dahil olan şerit resimleri galerinin içindeki sergide de yer almıştır. Galeri içinde yer alan eski antikalarla birlikte sergilenmiştir. 18. yüzyıla ait zengin ve lüks bir koleksiyondan oluşan salon içinde, D. Buren'in soyutlanmış resimleri, farklı stiller ve yüzyıllar arasında zaman ve mekana yönelik sarsıcı bir diyalog kurmuştur (Musmeci, 2016, October 16). Ayrıca, sanatçının erken dönem işleri galerinin iç mekanında sergilenirken, aynı zamanda mekanın dış cephesine bugünkü sanatsal tarzını uygulamış; böylece sanatçının erken ve son dönemlerine ait sanatsal anlayışı ve üretimleri arasında tarihsel ve üslupsal bir etkileşim sunmuştur.

Sanatçının son yıllarda gerçekleştirdiği bu çalışmalarda görülüyor ki; D. Buren, yıllarca kısıtlı malzeme ile tutarlı bir biçimde çalışmış olsa da, dikey şeritlerindeki üslubuna (şeritlerinde herhangi bir evrimleşme olmasa da) renkli yüzeyler ve aynalar yine tutarlı bir biçimde eklenmiştir. Sanatçının üslubu zaman içinde gelişmiştir. Bu konuya ilişkin şöyle söyler:

İlk birkaç yıl içinde görsel anlatım araçlarım çok sınırlıydı. Sürekli aynı genişlik ve aynı mesafedeki çizgileri tekrarlayarak kullanıyordum. Tek fark, tuvallerimin boyutu ve çizgilerimin renkleri idi. Kaçış yoktu. 1970'ten sonra değişime daha açıldım ve her seferinde sanatsal dağarcığıma yeni şeyler eklendi. Fakat çizgiler kaldı. Çizgileri görürseniz, her zaman dikey, 8,7 cm genişliğinde ve her zaman beyaz ve başka bir renk arasında geçiş yaparlar. Yani başlangıçta kesinlikle hiçbir evrim olmadı, ancak 1970'den beri işler gelişti (Belogolovsky, 2017, June 20).

Sanatçının geçmişte ve son dönemlerde ortaya koyduğu çalışmalarının geneline bakıldığında; keşfedilmesinden bu yana üzerinden geçen elli yılı aşkın süreye rağmen, yıllardır dikey şeritleri kullanması hem şeritlerin tarihsellik değeri tayin etmesi hem de güncelliği bakımından sanatçının pratiğinde önemli ve güçlü bir hale gelmiştir. Farklı konsept ve boyutlarda ve farklı mekanlara özgü olan projeler, minimal ve kavramsal içeriğiyle mimari, tarihsel, kamusal ve sosyolojik alanlarla bağlantılı olup, çeşitli anlamlara ve etkilere sahiptir. Sınırlı hatta son derece sıradan bir anlatımla sanatçı, mimari ve görsel sanatlar arasında köprü kurmuş; kentsel yaşamda sanatsal pratiği ile sosyal bir etkileşim alanı sağlamıştır.

SONUÇ

20. yüzyılın ikinci yarısında meydana gelen gelişmelerin öncüsü olan iki dünya savaşının bitimiyle birlikte, sosyal ve ekonomik alanlardaki tartışmalar, yenilikler ve köklü dönüşümler sanat alanına doğrudan etki etmiştir. Birleşik Devletler ise, İkinci Dünya Savaşı sürecinde Paris'in işgali ile kendi sanatsal modernist avangard kültürel kimliğini oluşturma çabasına girmiştir. Avrupa'da Paris'in işgal dönemi ile sanatın dünyadaki yeni merkezinin New York olacağı düşüncesi yaygınlık kazanmıştır. Fransa'nın savaş sonrası içinde bulunduğu ekonomik ve siyasal güçlükler, yönetimdeki sıkıntılar ve bunların sanat ve kültür alanlarına etkileri, dönemin sanatçıları için de sancılı bir sürecin yaşanmasına sebep olmuştur.

Yaşanan bu siyasal kargaşa ve toplumsal gelişmelerden sanat ve kültür doğrudan etkilenmiş, savaş sonrası izlenen kültür politikaları ve sanatsal faaliyetler sorgulanarak yeni bir yapılanma yoluna gidilmiştir. Buna ek olarak; sanat, savaş sonrası ortaya çıkan pek çok sanat akımı ile farklı bir yapıya ve söyleme bürünmüş; yaşanan bu toplumsal süreçte ortaya çıkan deneysel ve düşünsel temelli işler ve akımlar doğrultusunda sanatın disiplinlerarası alanda sınırları genişlemiştir. Bu anlamda sanat farklı mecralarda geliştirdiği yeni açılımlarla ayrı bir değer ve yenilik kazanmış, yeni bir duruş ve sanat anlayışını temsil etmiştir.

Elde edilen verilerden anlaşıldığı üzere; bu araştırmanın temel süjesi olan D. Buren, meydana gelen bu gelişmelere çocukluk ve gençlik döneminde tanık olmuş bir sanatçı olarak; benimsemiş olduğu sanatsal tavır ve pratiği, temelde savaş sonrası meydana gelen sıra dışı sanat hareketleriyle eş zamanlılık göstermiştir. D. Buren'in çalışmaları 1960 sonrası, sanatın kavramsallaşması ekseninde yaşanan değişim ve dönüşümle birlikte, içinde bulunduğu çağın ivmesini yakalayan o dönemin güncel ve çağdaş içerikli işlerinden oluşur. Geleneksel sanat, üslup anlayışı, sergileme işlevi ve yöntemlerinden uzak, bağımsız bir şekilde kendi sanatsal uygulamalarını, sergilemesini, sanatsal tavrını ve duruşunu ortaya koymuştur.

Metin içinde verilen örneklerden elde edilen veriler neticesinde; sanatçı şeritlerini kullanarak mekân bağlamına yeni bir yorum, yeni bir anlayış getirmiş ve özgün bir söylem geliştirmiş olduğu saptanmıştır. Mekâna yönelik yerleşik bakışı tersyüz ederek mekânı kavramsallaştırmıştır. Çalıştığı her mekân, D. Buren'in atölyesi olmuş ve o mekanla aidiyetlik kurmuştur. Düşünceleri ve sanatsal tavrı ile çağdaş sanata ve kavramsal sanata yön veren sanatçılar arasında yer alarak, mekanla ilgili işler ortaya koymuş ve mekânın olanaklarına odaklanmıştır.

Araştırmada saptanan bir diğer bulgu ise; D. Buren'in sanatında esas olan, ele aldığı herhangi bir konu, mekân veya problemi işlerken, estetik bir kaygı taşımayan minimal, nötr, herhangi bir iletisi olmayan, tek düze şerit işlerden oluşan sanatsal üslubundaki istikrarlı tutumunun öne çıkmasıdır. Sanatsal pratikte, sanatçının işleri kamusal alan, mimari ve görsel sanatlar alanı birlikteliği içinde olup, hem mekânsal ve hem de görsel çalışmalar arasındaki sınırları kaldırması açısından da önemli bir yere sahiptir.

Tek başına herhangi bir özelliği olmayan şeritler, mekân bağlamında ve içinde farklı bir role sahip olurlar. Kendi içinde çeşitlilik kazanan pek çok farklı biçimsel kurguda ve mekânsal bir deneyimde

karşımıza çıkar. Dolayısıyla, disiplinlerarası eğilimle işler gerçekleştiren sanatçı, görsel sanatlar ve mimari alanına sosyolojik açıdan da farklı bir açılım ve yaklaşımda bulunur.

Metni sonlandırmadan önce, D. Buren'in 50 yılı aşkın sanat yaşamı boyunca edindiği tecrübeleri, yaşam boyu süren sanat projesinden öğrendiklerini ve çalışmaya verdiği önemi ders niteliğindeki şu sözlerine yer vermek özellikle genç sanatçılara ışık tutacaktır. D. Buren'e göre;

Gelişim doğrusal değildir ve ilerlemiyor da olabilir. Bazen iş daha iyi oluyor, bazen de daha da kötüleşiyor. Ve bugün yaptığım iş türünden geçmişte yapmayı düşünmezdim bile. Ama söyleyebileceğim şey kesinlikle çalışmak zorunda olduğum. İşin kendisi benim projemi ileriye götüren yakıt. Yeni iş daha önce yaptığım işten çıkıyor. Tüm fikirler çalışmaktan geliyor. İş, iş üretir. Felsefe, kavramlar ve fikirler önemlidir, ancak işin kendisi çok daha önemlidir. Fiziksel bir şey yapmak, asla var olmadığını sandığın kapıları açar. Bunu bildiğinde, durmak istemezsin. İşte ders bu. İyi bir fikir için hazır olmalısın (Belogolovsky, 2017, June 20).

D. Buren'in burada ifade ettiği gibi, *çalışmak ve üretmek* sanatçının öncelikli adımdır. Sanatçı, gelişimsel sürecinde edindiği tecrübe ve bulgular neticesinde üretimlerini ileri bir seviyeye taşımış, sanat dünyasında bugünkü ulaştığı noktaya gelmeyi başarmıştır.

Sonuç olarak; sanatçının 1960 sonrasında günümüze dek ulusal ve uluslararası alanda gerçekleştirdiği çalışmaları veya geçici ve kalıcı sanatsal üretimleri, bir envanter niteliğinde olup, Fransa'nın ulusal kültür ve sanat alanına önemli bir katkı sağlamıştır. Buna göre; D. Buren, hem günümüzün hem de 20. yüzyıl sanatının önemli sanatçılarından biri olarak sanat tarihine geçmiş; kuşaktan kuşağa aktarılan kendi sanatsal kimliğini, tavrını ve pratiğini özgün bir şekilde ortaya koymuştur.

KAYNAKÇA

Acar, Barış, (2016). Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar: 2000'ler Türkiye'si'nden Çağdaş Sanat Manzaraları, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antmen, Ahu, (2016). "Sunuş: Beyaz Küp ve Ötesi: Postmodern Dönemde Galeri Mekanının Dönüşümü", Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanının İdeolojisi, İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 9-22.

Apa, Melih, (2007). "Daniel Buren", Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 4 (7), s. 19-32.

Art Tfl, (2017a), 'Diamonds and Circles', works 'in situ' Daniel Buren, <https://art.tfl.gov.uk/projects/permanent-commission-by-daniel-buren/> Erişim Tarihi: 10. 07. 2019.

Art Tfl, (2017b), Daniel Buren Underground, <https://art.tfl.gov.uk/shop/daniel-buren-underground/> Erişim Tarihi: 10.07.2019.

ARTTV (2015), <https://www.arttv.com.tr/sergiler/diger/daniel-buren-yelkenler-tualler-izmir-tarihi-havagazi-fabrikasi> Erişim Tarihi: 12.07.2019.

Atakan, Nancy, (2015). Sanatta Alternatif Arayışlar, (Çev: Z. Rona), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Belogolovsky, Vladimir, (2017, June 20). "Whatever you do, don't call Daniel Buren's artworks Installations", <https://www.metropolismag.com/architecture/whatever-you-do-dont-call-daniel-buren-art-installation/> Erişim Tarihi: 10.10.2018.

Bishop, Claire, (2005). Installation Art: A Critical History, London: Tate Publishing.

Buren, Daniel, (2005a). "Müzenin İşlevi", Ali Artun (ed.), Sanatçı Müzeleri, (Çev. A. Berkay), İstanbul, İletişim Yayınları, s. 150-156.

- Buren, Daniel, (2005b). "Atölyenin İşlevi", Ali Artun (ed.), Sanatçı Müzeleri, (Çev. A. Berktaş), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 157-170.
- Buren, Daniel, (2016). "Dikkat", Harrison, C. ve Wood, P. (ed.), Sanat ve Kuram:1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, (Çev. S. Gürses), İstanbul: Küre Yayınları, s. 908-914.
- Connor, Steven, (2015). Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş, (Çev. D. Şahiner), İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Danto, A. C. (2010). Sanatın Sonundan Sonra, (Çev. Z. Demirsü), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fondation Louis Vuitton (2016a), <https://www.fondationlouisvuitton.fr/en/exhibitions/exhibition/observatory-of-light-daniel-buren.html> Erişim Tarihi: 12.10.2018.
- Foundation Louis Vuitton (2016b), <https://www.youtube.com/watch?v=i7n39sBoXWw> Erişim Tarihi: 13.07.2019.
- Foundation Louis Vuitton ve Editions Xavier Barral, (2016c). Conversation between Daniel Buren and Suzanne Pagé: Daniel Buren, "The Observatory of Light". Paris: Foundation Louis Vuitton.
- Gintz, Claude, (2010). Başka Yerde & Başka Biçimde, (Çev. M. Cedden), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Gombrich, E.H. (2015). Sanatın Öyküsü, (Çev. Ö. Erduran, E. Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Guilbaut, Serge, (2016). New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı: Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş, (Çev. E. Gökteke), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lisson Gallery (2017, June 28), <https://www.lissongallery.com/news/daniel-buren-launches-new-commission-at-tottenham-court-road> Erişim Tarihi: 10.07.2019.
- Lisson Gallery. Daniel Buren, <https://www.lissongallery.com/artists/daniel-buren> Erişim Tarihi: 07.10.2018.
- Maçka Sanat Galerisi (2011), <http://www.mackasanatgalerisi.com/index.php?/project/daniel-buren/> Erişim Tarihi: 08.07.2019.
- Musmeci, Cecilia, (2016, October 16). Daniel Buren – Le Grand Losange, travail en situ at Galerie Aveline, <http://www.leparadox.com/art/daniel-buren-le-grand-losange-travail-en-situ-at-galerie-aveline/> Erişim Tarihi: 12.10.2018.
- Mülayim, Selçuk, (2012). "Sanat Sosyolojisi Girişimleri", Sanat Tarihi Dergisi, 21(1), s. 97-109.
- O'Doherty, Brian, (2016). Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanının İdeolojisi, (Çev. A. Antmen), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Phillips, Sam, (2016). ...İzmler: Modern Sanatı Anlamak, (Çev. D. N. Özer), İstanbul: Yem Yayınları.
- Radikal. (2015, 15 Ekim). "Sanat tarihine geçen yelkenler İzmir'de", <http://www.radikal.com.tr/kultur/sanat-tarihine-gecen-yelkenler-izmirde-1452265/> Erişim Tarihi: 10.07.2019.
- Rahmi M. Koç Müzesi (2012), Web: <http://www.rmkmuseum.org.tr/sergiler/gecmis-sergiler/2012> Erişim Tarihi: 08.07.2019.
- Shiner, Larry, (2010). Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi, (Çev. İ. Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Solomon R. Guggenheim Museum (2005), <https://www.guggenheim.org/exhibition/the-eye-of-the-storm-works-in-situ-by-daniel-buren> Erişim Tarihi: 12.07.2019.
- Solomon R. Guggenheim Museum. In Situ, <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/in-situ> Erişim Tarihi: 13.07.2019.

Sönmezalp, H. S. (2015). “Görsel Sanat Alanında Sanat Yapıtı- Mimari Mekân Birlikteliği Üzerine”, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi, (33), s. 335-358.

Topuz, Hıfzı, (1998). Dünyada ve Türkiye’de Kültür Politikaları, İstanbul: Adam Yayınları.

Ward, Glenn, (2014). Postmodernizmi Anlamak, (Çev. T. Göbekçin), İstanbul: Optimist Yayımları.

Yartan, Ceren, (2011). İstanbul’un 100 Çağdaş Sanatçısı, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL1- Web: <https://danielburen.com/images/exhibit/547?ref=&year=1986> adresinden aynen alınmıştır. Telif hakkı Daniel Buren/ADAGP’e aittir. Erişim Tarihi: 05.07.2019.

URL2- Web: <https://danielburen.com/images/exhibit/75?ref=&year=1971> adresinden aynen alınmıştır. Telif hakkı Daniel Buren/ADAGP’e aittir. Erişim Tarihi: 07.07.2019.

URL3- Web: <https://danielburen.com/exhibits?year=1969> adresinden aynen alınmıştır. Telif hakkı Jacques Caumont’e aittir. Erişim Tarihi: 07.07.2019.

URL4- Web: <https://danielburen.com/images/exhibit/418?ref=search&q=bus> adresinden aynen alınmıştır. Telif hakkı Daniel Buren/ADAGP’e aittir. Erişim Tarihi: 08.07.2019.

URL5- Web: <https://danielburen.com/images/exhibit/1984?ref=&year=2011> adresinden aynen alınmıştır. Telif hakkı Daniel Buren/ADAGP’e aittir. Erişim Tarihi: 20.07.2019.

URL6- Web: <https://danielburen.com/images/exhibit/1551?ref=search&q=Diamonds%20and%20Circles> adresinden aynen alınmıştır. Telif hakkı Daniel Buren/ADAGP’e aittir. Erişim Tarihi: 20.07.2019.

URL7- Web: <https://danielburen.com/images/exhibit/2418?ref=&year=2016> adresinden aynen alınmıştır. Telif hakkı Daniel Buren/ADAGP, Gehry Partners, LLP ve Frank O. Gehry’e aittir. Erişim Tarihi: 10.07.2019.

URL8- Web: <https://www.galleriacontinua.com/special-projects/le-grand-losange-travail-in-situ-9> adresinden aynen alınmıştır. Telif hakkı Daniel Buren/ADAGP’e aittir. Erişim Tarihi: 20.07.2019.

Notlar: Daniel Buren’e ait kişisel web sitesinde sanatçının sanat kariyeri boyunca ürettiği işlere, katıldığı sergilere, etkinliklere, basın yayında yer alan haber, röportaj ve diğer dokümanlara ilişkin pek çok bilgi ve belge yıllara göre kategorize edilmiştir. Sanatçıyla ilgili daha fazla bilgi edinmek ve diğer çalışmalarını görmek için kişisel resmî web sitesine erişilebilir. Bkz: <https://danielburen.com>

Notlar: Bu araştırma 09-11 Kasım 2018 tarihleri arasında Nevşehir’de gerçekleşen 2nd International EMI Entrepreneurship & Social Sciences Congress’de; Daniel Buren’in Sanat Pratiğinde Mekânsal Enstalasyonlar ve İzleyiciyle Etkileşimi başlığıyla sunulan bildiri metninin genişletilmiş halidir.