

DANIEL BUREN

Melih APA 1

ÖZET

Daniel Buren nasıl bir sanatçıdır? Hayatı boyunca ürettiği 8.7 cm. şeritlerle ne yapmaya çalışmaktadır? Onun sanatına nasıl yaklaşabiliriz? Bu metinde buna benzer sorularla Daniel Buren'in sanat anlayışı incelenmeye çalışılmaktadır.

Ülkemize de gelen sanatçı, yapıtlarında hem görsel hem de düşünsel nitelikleri dengeli bir biçimde taşımasıyla günümüz sanat ortamı açısından hala önemini korumaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yerleştirme, malzemesizleştirme, kavramsal sanat.

ABSTRACT

What kind of artist, Daniel Buren is? What does he try to do with 8.7 cm. band which he produced it all his life? How can we approach his art? With these kind of questions, Daniel Buren's understanding of art is tried to expose in this text.

This artist, he has come our country before, still maintain his importance nowadays to keep the visual and conceptual quality with equally in his works.

Keywords: In Situ (Installation), dematerialization, conceptual art.

GİRİŞ

Sanat, bastırıcı sistemimizin emniyet sübabıdır.

'O' var olduğundan beri ve dahası şimdilerde de, her zaman var olan, daha da hüküm sürececek olan bir şeydir. Sanat kendini gizleyen, maskeleyen yanı ile çıldırtıcı, deli edici bir sistem şeklinde

hep var olacaktır.

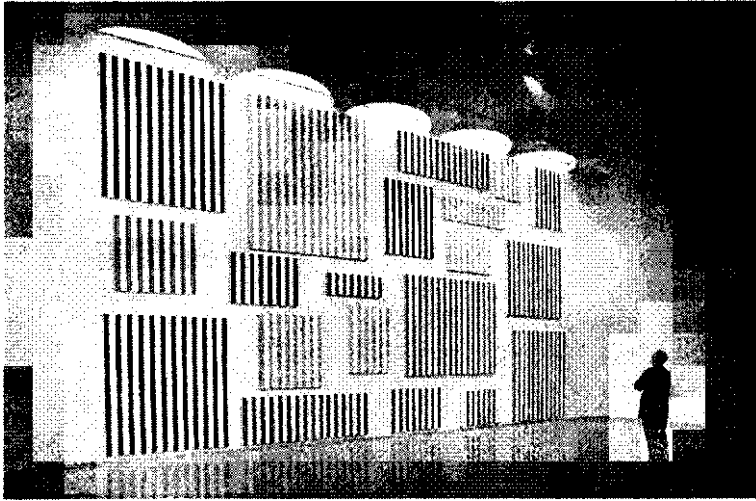
Ve kendi gerçekliği maskelendiği sürece, kendi çelişkileri saklandığı, gizlendiği sürece bir sistem korkulacak hiçbir şeye sahip

olamaz.

(Daniel Buren, Is teaching Art Necessary? June 1968, unpaginated; cited in Lippert, Six Years: the dematerialization of

art object from 1966 to 1977:.....5.)

1960-70 yılları arasında Avrupa'da ve Amerika'da, sanat alanında 'resimsel olmayan' (non-pictural) hareketler (Pop Sanat, Op Sanat ve Yeni Gerçekçilik gibi), 'düşüncenin görselliğe baskın çıktığı' tavırlar (Minimal Sanat gibi), ve daha ileri bir aşamada 'göze ilişkin olmayan' (anti-retinal), Marcel Duchamp'ia başlayan, Minimal Sanat içinde değişen ve Kavramsal Sanat'la daha belirgin hale gelen bir dönüşüm çizgisi gözlenmektedir. Anti-retinal hareket, 'Objesiz Sanat ya da Objeye Sonrası Sanat (Post Object Art) olarak da adlandırılmakta ve "Happening, Body Art, Video Art, Environment, Land Art, Arte Povera, Process Art ve Kavramsal Sanat" (Özayten, 1992:30-31) bu ad altında toplanmaktadır. Bütün bu dönüşüm çizgisi, bir 'karşı sanat'



RESİM 1. Daniel Buren, *Resimlerin Duvarı*, 1977, Paris

(anti-sanat) hareketine doğru dönüşüm olarak da değerlendirilmektedir.

Gerçekte, yukarıda adı geçen hareketler, tüm karşı çıkış noktalarında, yadsıdıkları tüm konularda uzlaşımçı da olabilmektedirler. Yani, kimi zaman resimsel, çoğu zaman göze ilişkin ve her zaman da 'sanat'tırlar. Bu dönüşüm çizgisi içerisinde, aralarında en radikal, 'objesizlik' konusunda en "başarılı" (Özayten, 1992:31) gibi görünen Kavramsal Sanat bile, "kavram değil duyumlar yaratır" (Deleuze & Guattari, 1992:177).

Daniel Buren de yukarıda açıklanmaya çalışılan 'karşı sanat' hareketine doğru bir çizgide yer alır (O'nun adını hep Kavramsal Sanatçılar arasında görürüz). Ancak onun sanatında çelişkili, tutarsız gibi görünen hiçbir şeye rastlayamayız. O neredeyse bir tutarlılık abidesidir. Bu o kadar böyledir ki, yaptığı çalışmalar bile kırk yıldır hiç değişmeden kalır.

I. Buren İçin Nitelendirmeler:

Daniel Buren, 1960'lı yılların ortalarında, Kavramsal Sanat hareketinin kendisini tanıttığı en önemli sergilerde, nasıl olduysa yer almıştır. Nasıl olduysa diyoruz, çünkü Buren kendisini hiçbir zaman bu hareket içinde görmediği gibi, ona karşıdır da². Ancak, Buren'in işleri için, "görsel sanatların kavramsal şeklini simgeler" (Özayten, 1992:37) de denmektedir. Buren'in kendisi yıllar sonra buna benzer bir değerlendirme yapar: "...On yıldır üstünlük kazanmaya çalışan resim, kavramsal sanatın kavramsal yanını resmin içine sokmaya çalışan resimdir" (Madra, 1989:4). Buren'in işlerini daha bir kavramsal gören görüşler de vardır: "Kavramsal Sanat, betimleme, üslup, bireysellik, beceri ve maddeselliğin yok edildiği önemli bir paradigma seçeneği sunuyordu. Buren ve Haacke gibi sanatçılar, toplumsal kurumları çözümlenmede özgürce davrandılar." (Buchloch, 1990:41-54) ya da "Sanatın dışına çıkmış olan Buren'in tarafında estetik ilişkinin kesilmesinden, bir kopmadan söz edilebilir" (Özayten,1992:39). Fakat Joseph Kosuth, Buren'i bir kavramsal sanatçı olarak görmez: "(...) Daniel Buren, başkalarının geliştirdiği bilgileri, sonuçta, sanatla ilgili bilgi kaynağımıza bir şey ekmeden, kendi dışavurumcu temelli arayışı için kullandı" (Kosuth,1991:68).

Buren, çalışmalarıyla bir çok tartışma yaratmış, bunun dışında sanat alanına yeni kavramlar da eklemiştir, *İn Situ* (Yerinde), (Sanat Dünyamız,1945-1995:78); *Enstalasyon*³ (Yerleştirilmiş Yapıt); *Interrogeant Art* (Sorgulama Sanatı), (Germaner,1997:52); *mimari resim* (Ata-kan,1995:13) bunlardan başlıcalarıdır.

² (...) kavramsal sanatı savunması gereken ilk kişinin ben olmadığını belirtmeliyim, çünkü başlangıçta kavramsal sanatın arkasındaki felsefeye derinlemesine saldırdım. Bu felsefeye göre bir şeyi düşünmek, o şeyin var sayılmasına yetiyor, ya da sanatçının yazdığı bir metnin okunması, yapıtın varlığının düşünülmesine yetiyor. Bu temel noktalarda kavramsal sanata karşıyım. Biz görsel sanatlar alanında çalışıyoruz, eğer görünmeyen şeylerle uğraşırsak büyük bir çelişkiye düşmüş oluruz (Madra,1989:4).

³ "Daniel Buren belli bir yerin maddi ve toplumsal özelliklerim ön plana çıkaran çizgileriyle dikkat çekmiştir" (ed. Enis Batur, Sanat Dünyamız, 1995, Enstalasyon maddesi: 126).
"(...) Kavram bir eleştiri aracı olarak da kullanılmaktadır. 'Interrogeant Art' in temsilcisi Daniel Buren..." (GermaneM997:52).



RESİM 2. Daniel Buren, İçeri (Guggenheim'in Merkezi), 1971

II. B.M.P.T. Grubu

Daniel Buren, Kavramsal Sanat hareketinin ilk önemli sergilerinde yer almadan önce, ilk olarak adını B.M.P.T. grubu içerisinde duyurmuştur. 3 Ocak 1967'de Paris'te, Modern Sanat Müzesi, Salon de la Peinture'de. dört sanatçı (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier ve Niele Toroni) ortak bir gösteride bulunmuşlardır. "Tek bir amaç doğrultusunda bir işarete (bir imzaya) indirgenen her sanatçı, aynı ölçülerdeki tualler üzerine kendi tarzlarında basit motiflerini yayarak" (Harrison & VWood, 1996:850) çalışmalarını sunmuşlardır.

Buren, kırmızı ve beyaz dikey bantlarıyla; Mosset, beyaz zemin üzerine siyah bir daireyle; Parmentier, gri ve beyaz yatay çizgileriyle; ve Toroni, beyaz zemine yassı bir fırçayla mavi kareleriyle... Bu çalışma, sergilendiği günün sonunda toplanmış; bunu izleyen yıl boyunca Buren, Mosset ve Toroni, 'aynı' tarzda resimlerine devam etmişlerdir.

Bu sergi dolayısıyla, dört sanatçı bir de bildiri yayımlamışlardır:

Resim, bir oyun olduğu için,

Resim, (bilinçli ya da diğer bir şekilde) düzenleme, kompozisyon kurallarının (bir çeşit) uygulaması olduğundan,

Resim, an'ın dondurulması olduğundan,

Resim, nesnelerin (yorumu ya da [nesnelere] kendine mal ettiği, onları satın aldığı ya da tartışılabilir kıldığı ya da

[nesnelerin] sunumu) yeniden sunumu olduğun için,

Resim, yaratıcılık için bir atlama tahtası gibi kullanıldığından,

Resim, ruhsal betimlemeler olduğundan,

Resim, bir tür haklı çık(ar)ma aracı olduğundan,

Resim, sona hizmet ettiğinden,

Resmetmek, çiçeklere, kadınlara, erotizme, gündelik görüntülere, sanata, dadaizme, psikoanalize ve

Vietnam'daki savaşa estetik bir değer vermek olduğun için,

Bizler ressam değiliz⁴.

H. D. Buchloch, VVeiner, Buren, Haacke ve Broodhaers'in 1966'dan sonra gerçekleştirdikleri yapıtlarıyla 'malzeme ve sürecin, yüzey ve dokunun, konum ve yerleştirmenin yalnızca heykelsi ya da resimsel konular olmadığını' ortaya koyuyorlardı demektedir. "Buchloch'a göre 1966-68 arasında Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier ve Niele Toroni, geleneksel sanatçı-izleyici ilişkisini yıkararak, sanatçı ile izleyici arasında bir eşitlik yaratmaya çalışmışlardır" (Atakan, 1995:16).

⁴ Buradan da anlaşılacağı gibi, Buren ve topluluğunun sanat ortamına girişleri, 60'lardaki sanat ortamının genel havasına uygun bir biçimde sanatın (resmin) kendisinin tartışıldığı bir biçimde olmuştur. Bu bildirin alınıdığı kaynak: (ed.) Charles Harrison & Paul Wood, ART IN THEORY -1900-1990-, 'An Anthology of Changing Ideas', Blackweel Publishers Inc., 1996.USA

RESİM 3. Daniel Buren, 1990-1991

III. Kavramsal Sanat Hareketi İçerisinde Daniel Buren

1969 Ekim ayında, Leverkusen'de, Konrad Fisher ve Rolf Wederer'in organize ettikleri sergide Robert Barry, Stanley Brouwn, Hanne Darboven, Douglas Huebler, On Kawara, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Ed Ruscha, Lawrence Weiner gibi sanatçılar yer alırken bir taraftan da "Daniel Buren ve Marcel Broodhaers, bu sergiyi kavramsal sanatın aşırı bir ucu olarak nitelenebilecek en ciddi ayrımları sergilemek için kullandılar" (Özayten, 1992:39).

"Aynı şekilde Michel Claura tarafından düzenlenen sergi 'Paris 18 IV 70', (genellikle Kavramsal Sanat'ın sergisi olarak kabul edilir) iki radikal şey arasında karşılaştırma gibidir: Biri dilsel tanımlama lehine görselliğın kaybolmasına dayanır (Weiner), diğeri ise yenilenmiş içerikler aracılığıyla görsel yapıtın gerekli materyalliğini eski durumunda korumak (Buren) gibi" (Özayten, 1992:39). Claura, Buren ve Kavramsal sanatçılar arasındaki 'karşıtlığı' neredeyse teorileştirmiş gibidir:

"Sanatçının işi saklı gerçeğı görünen yapmaktır ve işte katalog/sergiye katılan sanatçıların tam anlamıyla ilgilendikleri şey de budur.

Buren'in önermesinin görünürlüğü tamamen farklıdır. Onun aksiyonu kendi başına görünüdür, onun önermesinde yer alır fakat örtünmüş bir gerçeğin temsili değildir. Onun aksiyonu (ki sergi sırasında Paris'in çeşitli caddelerine beyaz ve pembe şeritli posterler yapıştırmaktı) diğer taraftan onun işi, hiçbir şekilde VVeiner'ın işine benzetilemez" (Özayten,1992:39).

"Kosuth ve VVeiner yapıtlarının estetik değeri olmadığını, yalnızca düşüncelerin kılıfı olduklarını vurgulamışlardı" (Atakan, 1995:135). Bir şeyleri kılıf içinde sunmaya ilişkin olarak farklı yaklaşımlara da rastlamaktayız: "(...) burada Claura'nın ortaya koyduğu kutuplaşma, yani düşüncenin ya da dilin lehine görselliğin ortadan kaldırılmasına yönelik aşırılık ile Buren'in, işi sanki bir kap/kılıf içinde koruyarak görselliği sürdürmeye karar vermesi..." (Özayten, 1992:39). Düşüncelerin kılıfı ile görselliğin kılıfı arasında yukarıdaki iki alıntı içinde yapılan yorumlar gerçekte birbirlerine tamamen karşıt iki sanat eylemini tanımlıyor gibi görünseler de, gerçekte Buren'in sanatı, 'görsellik'ten çok 'askıya alınmış bir görsellik' özellikleri taşıdığı için, tam bir karşıtlıktan söz edilemez.

Daha önce, Buren'in işlerinin görsel sanatların kavramsal şeklini simgelediğine değinilmişti. Daniel Buren'in işleri, Kavramsal Sanat'ın yok etmeye çalıştığı (ki bu tartışılabilir bir konudur) bir görsellik sunmaz, denebilir. Çünkü Buren, formalist bir estetiğin izleyicisi değildir⁵. Bunun dışında, onun çalışmalarına 'görsel' derken biraz düşünmek de gerekebilir.

IV. Daniel Buren ve Görsellik IV.

1. Resim

Buren 'resim' konusunda şunları söylemektedir: "Resim çok geçerli bir sanat yapma yoludur. Çok uzun bir resim tarihini geride bıraktık, bu nedenle bu alanda ilginç bir şey ortaya çıkarmak son derece güç, bu alan ağzına kadar başyapıtla dolu" (Madra,1989:4). Bir başka yerde de, "(...) resim artık bir olayın görüntüsü olmamalı, boyanın kendisinin görselliği olmalı" (Özayten, 1992:37) demektedir. "Boyanın kendi kendini sorgulaması, görselliğin aracı olarak sonsuza dek yok oluşu... Buren'in yapıtlarında da boya hemen hemen tümüyle yok olur" (Özayten, 1992:37).

Buren'in çalışmalarında karşımızda bir sanat nesnesi formunda aklımıza gelen ilk sanat türü, 'resim'dir. Çünkü karşımızdadır, iki boyutludur, bir yüzeyin üzerindedir, bazen reklidir, vb. Ama gene de bu çalışmalara doğrudan 'resim' diyebilmek öyle kolayca mümkün olmaz! "Buren'in çizgileri herhangi bir düşünceyi çağrıştıracak simgesel bir nitelik taşımazlar. Seyirci bir tablonun

⁵ (...) Bu sırada, sanatın maddesizleştirilmesi veya görselliğin yok oluşu ya da fikrin görsellikten daha önemli olduğu düşüncesi, objeden kurtarılmış bir sanatla ortaya konurken, tam aynı dönemde buna karşıt bir akım belirdi ki, sanatta malzemeye, görselliğe olan gereksinime direkt olarak önem veriyor fakat formalist estetiğe dönmeye de niyetli görünüyordu (Özayten, 1992:37).

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 (Sanatı yaratan uzlaşmalar hangileridir ?) de sorgular" (Germaner,1997:52).

Buren, kendi çalışmalarını için çok sık olarak *alet* terimini kullanır. "Kesin, belirgin bir materyal kullanırım, tıpkı kesin olarak tanımlanmış bir alet gibi. Şimdi bu kavramlar bilinegelen bazı resimsel ya da sanatsal problemlere gönderme yapmaz, bununla beraber, sanat çalışmalarına ilişkindir. Görsel yapı, birbiri ardına 8.7 cm. genişliğinde, beyaz ve renkli dikey bantlardan (şeritlerden) oluşur. Bu yapı, onun ölçülebilir ve görsel olarak algılanabilir dışsal yapısıdır. O alettir, kesin bir şekilde kendine özgü bir alet, ama aynı derecede de (kendisini) bir boya tüpü, bir fırça, bir kalem veya bir makas gibi, resim yapmak için kullanılan bir aletmiş gibi de düşündürebilir; tıpkı bir taş, demir, ahşap, vb. bir şekilde bir heykel yapmak için kullanılabilir bir aletmiş gibi de..." (Poinot,1973: 22-26). Dolayısıyla Buren'in malzemesi olan şey (8.7 cm. genişliğinde birbiri ardına dizili bantlar), aynı zamanda çalışmanın da 'kendisi'dir.

IV. 2. Mekan

Buren çalışmalarını birer alet olarak adlandırırken, buna mekan içerisinde kullanılan ve ancak mekan ile bir anlam kazanan aletlerdir de diyebiliriz. Alet, mekan içerisinde çalışmakta, iş görmektedir: "Her şey yapıtı yerleştirdiğim yerde yapılır. Yapıtımı yapacağım yeri önceden görmek zorundayım, fotoğrafla iş yapmak istemem. Hem esinlenmek için hem de yapıtı gerçekleştirmek için seçilmiş olan yere giderim. (...) belirli bir yer için yapıtı yaratmak düşüncesi bana çok çekici geliyor, önceden bir yapıtı üretip, herhangi bir yere asmak benim için ilginç değil.(...) yapıtı mekan olmadan var olmuyor, önceden var olmamıştır ve çoğu kez sonradan da var olmayacaktır! (...) her yerin bende bıraktığı izlenim ve tepki ayrı, bazen... bir yerin mekan görüntüsünü değiştirebilirim. Yapılan şey mekanı çeşitli biçimlerde göstermeye yöneliktir, kimi zaman mekanı türdeşleştiririm, aynı yerde kimi zaman görünmeyen bir şeyi görünür kılarım. (...) uyumsuzluk gösteriyorsam bir çok soruya kapı açmış oluyorum, mevcut olan bir öğeyi güçlendiriyorsam, değişik bir düşüncenin varlığına işaret ediyorum demektir. (...) bir çok yapıtımın dikkati çekmeyecek kadar gösterişsiz olduğunu söyleyebilirim. Mimariye o denli uygunluk gösterebilir ki, hep orada varmış duygusu

uyandırınlar. Bilgili olmayan insanlar mimari ile benim yapıtım arasındaki ayrımı bile göremezler. (...) ikisi arasında uyumlu bir söyleşi vardır diyebilirim" (Madra, Nisan 1989:66).

Buren, çalışmalarını bir mekan içerisinde/dışarısında gerçekleştirdikten kısa bir süre sonra kaldırdığı için⁶ onları fotoğraflamakta, ancak, yalnızca bir belge niteliği taşıyan fotoğraflar bazı sorunlar yaratmaktadır. "Yapıtlarım genellikle bir yineleme üstüne kurulmuştur, dolayısıyla tek bir noktada durarak seyredilmez, değişik bakış açıları ve yönlerden izlenmesi gerekir, oysa fotoğrafı çekilince tek bir noktadan görülüyor. Yine başka bir özellik, yapıtlarımın çerçevesiz⁷ olmalarıdır, izleyici çerçeveyi kendisi oluşturur, bu yüzden de dikkatli olmalıdır. Fotoğraf çekilince yapıt çerçeveleşmiş oluyor" (Madra, Nisan 1989:66),

Daniel Buren, belli bir yerin maddi ve toplumsal özelliklerini ön plana çıkaran çizgileriyle dikkat çekmiştir. "Sanatçı paralel bantlarını müze dışındaki mekanlarda da sergileyerek, müzenin bir kültür kurumu olarak rolünü ve sınırlarının ne olduğunu sorar, müzenin bir yapıtı barındırmaya gücü olup olmadığını tartışır" (Germaner, 1997:52). 8.7 cm. enindeki, dikey, birbiri ardına beyaz ve renkli şeritlerden oluşan, yalnızca renklerin değiştiği bu yapı, sanatçı tarafından farklı mekanlara uygulanır. Birer mimari resim de diyebileceğimiz bu çalışmalarla Buren, "sanatın içinde var olduğu mimari, toplumsal ve siyasal mekanın gerçeğini öne çıkarıyordu" (Atakan,1992:13).

Mimari, gerçekten de sanatın kendi dönüşüm çizgisi boyunca bir kaynak niteliği taşımış ve bu kaynaklığı her zaman korumuştur. Heykel, bir zamanlar "mimariyi hayal gücüyle özelleştirme görevini görürdü, yani binanın genel anlamını her kişi için özgül kılan heykeldi" (Berger, 1987:44). Bugün de mimari bir yapıda, bir heykelin yerleştirilebileceği en iyi noktanın, o mekanın akustiğinin en uygun olduğu nokta olduğu söylenmektedir. Resim ve heykel, geçmişte mimariyle olan ilişkisini, bugün daha özel biçimlerde sürdürmektedir, denilebilir. Buren'in çalışmaları da bu bağlamda ele alındığında, onlar ne resim ne de heykeldirler, ancak resim ve heykeli bütünleyen, bugünün birer mimari aletidirler.

IV. 3. Renk

Buren'in çalışmalarında, 8.7cm'lik dikey şeritlerden oluşan değişmeyen yapı içerisinde, belki de 'değişebilir' olduğu için en dikkat çekici öğe, beyaz

⁶ Daniel Buren'in bazı müzeler için ısmarlama olarak yaptığı özel yapıtlar var, ama araçlar ve galeriler koleksiyonculara sunacak bir şey bulamıyorlar, çünkü Buren, birkaç yapıtı dışında, kurduğu düzenlemeleri, sergi sonunda yok ediyor, kuşkusuz belgeleyerek! Sanatçının 'özgeçmişim yoktur' derken kastettiği de böyle bir tarz olsa gerek (Madra, Ocak 1989:4).

⁷ ...yerleşke saf özgür hareketle var olan bütün çerçeveleri parçalayarak yer değiştirdiği inancına sahip olduğumuz her an bir 'çerçevesiz' haline gelir. Yalın bir göz sanatta özgürlükle neyin anlamlandırılacağına belirleyebilir (...): bir çalışmanın görüldüğü yerleşke (içeride ya da dışarıda) o çalışmanın çerçevesini oluşturur (Buren,1996:853).

şeritlerin aralarında yer alan değişir renkte şeritlerdir. Bu şeritlerin renkleri değişir, çünkü değişmediği takdirde mekanın da değişmediği sonucu doğacaktır. Renkleri belirleyen mekandır. Buren, 1993 yılında İstanbul, Maçka Sanat galerisi'nde, *Yerleştirilmiş Çalışma* adı altında gerçekleştirdiği çalışmalarında Cam Göbeği, Deniz Mavis, Krem ve Toz Pembe renklerini kullanmış, bu renkleri çalışmasında Türk alfabesindeki sırasına göre, soldan sağa sıralamıştır.

Buren, çalışmalarındaki renk kullanımına ilişkin olarak şunları söylemektedir: "Bir şeyin betimlemesi olamayacağını amaçladığımız çalışma ve (...) sonlandırmış haline sahip olamayacağımız dış formdan dolayı tek ve belirli bir renk yoktur. Renk, eğer sabit tutulmuş ise, önermemi şaşırtıcı kılar ve X renginin sıfır derecesi haline gelecektir, örneğin deniz mavis, zümrüt yeşili, kanarya sarısı gibi. (...) Sistematik fakat isteğe bağlı sıra olmaksızın bütün renkler, dolayısıyla kullanılmış olurlar" (Buren, 1996:853).

V. Buren ve Değişmezlik

1960'larda sanat sahnesine çıkışından bu yana, 8.7 cm. eninde dikey renkli-beyaz şeritlerle mekan düzenlemeleri yapan Daniel Buren, "otuz yıl boyunca, temelde kalın bir çizginin egemenliğine dayanan ve resmi minimal bir öğeye indiren bir sanat anlayışını, sürekli değişim ve başkalaşım içinde sürdürebilen" sarsılmaz bir tutum takınmıştır (Poinso,1973:22-26). 1973'te kendisiyle yapılmış bir söyleşide şunları söylemektedir: "İşlerim sekiz yıldır metodolojik bir şekilde aynı problemin sayısız görünüşlerini sorguladı. Bu problem sanata ilişkindir, sanattır. Bu metod, genel olarak yapıldığı şekliyle sanatın ve bildiğimiz anlamda sanat tarihinin, bir grup uygulamaları, durumları ve fikirleriyle bağlantı kurmaya çalışır, (bunu yaparken de) radikal bir ayrıma yönelir" (Poinso,1973:22-26). Daha önce de değinildiği gibi Buren'in çalışmalarında mekanın kullanımı, bu çalışmaları resim ya da heykel gibi geleneksel dillerle sınırlandırmamızı, tanımlamamızı olanaksız kılar. Buren'in işaretleri, resim ve heykelin mimari yapı içerisindeki kaynaklara inşinden, mekan kavramının kültürel, politik çözümlenişine kadar inceleme olanakları sağlayan birer alet'e dönüşür.

'Değişmeyen bir yapı' içerisinde bu sarsılmaz tutum, gerçekte Buren'in 'değişen' yapılara bakış açısını keskinleştirir:"(...) benim 'görsel araç' olarak adlandırdığım bu bölümlenme (eş ölçüde olmak üzere, beyaz, renk, beyaz... seçenekli dizi), 1965'den bu güne istisnasız tüm çalışmalarımda bozulmadan korunan tek ortak değişmez işarettir ve imgelemin sonsuza dek değişken kıldığı tüm diğer olası öğeler arasında yer alır" (Buren, 1993:3).

Kendisi, "Belki gelecekte çalışma yöntemini değiştirirsem, bu durum da değişir" (Madra 1989:67) demektedir ve değişmeyen yapıyı 'tekrarlama' olarak nitelendirir: "(...) Bu tekrarlama, düşünölmüş, kendisi olarak tasarlanmış formun potansiyelini minimuma indirme etkisine sahiptir. Bu tekrarlama ayrıca, görsel olarak formal bir değişimin olmadığı gerçeğini ortaya

koyar -değişim olmasına rağmen-, (...) Tekrarlama: Önermenin kendisinin okunulabilir kaçınılmaz anlamıdır. Tekrarlama bize ayrıca mükemmelliğin olmadığını gösterir. (...) Bizi ilgilendiren tekrarlama (...) temelde aynı fakat objektif olarak farklı bakış açılı şeylerin sunuluşudur" (Buren,1996:853).

VI. Buren'in Sanatında 'Dekoratif Olan'

Modern toplumda resim ve heykel, mimariden bağımsız olarak var olmadan önce, Batılı anlamda Plastik Sanatlar sınıflandırması içerisinde dekoratif birer elemandan başkaca bir şey değillerdi. Ancak Buren sanatta 'dekoratilik' konusuna daha geniş bir perspektiften bakmaktadır. Buren, çalışmalarını mimariyle birlikte sunduğu için, onun çalışmalarında bu konu daha hassas bir konumdadır. Bu nedenle Buren, kendi çalışmalarını bu bağlamda tartışmış ve 'dekoratifin tanımına da değinmiştir: "Dekorasyona karşı değilim: bütün büyük sanatta (camii içi süslemeleri, Yunan heykelleri, Mısır anıtları, Leger, Matisse, Picasso, Mondrian) dekoratif bir yan vardır. (...) Bir resmin niteliği ne olursa olsun, duvara asılıysa doğrudan doğruya dekoratiftir. (...) niteliği ne olursa olsun herhangi bir sanatsal nesnenin belirli bir varış noktası yoksa, bu önceden saptanma-mışsa dekoratiftir. Nesne istenilen yere konulabiliyorsa, bu ilk kesin açık kapıdır. (...) Eğer bir yapıtı koyacağın yerde gerçekleştiriyorsan, yine dekoratif olabilirsin, ama bu tür dekoratif olmayı denetleyebilirsin. Bu düşünceyle derinlemesine oynayabilirsin!" (Madra, Nisan 1989:67).

VII. DANIEL BUREN VE JOSEPH KOSUTH'IM ÇALIŞMALARI İÇİN BİR KARŞILAŞTIRMA...

Her iki sanatçı da 'sanat'ın anlamı, kökeni üzerinde durmuşlardır. Kosuth önermeler, Buren ise kendine özgü geliştirdiği bir alet ile sanatı irdelemiştir. Kosuth'un sanatı, Wittgenstein bağlantılı olmak üzere, ilişkiler arası anlam üreten bir makineye benzetilebilir. Söz gelişi onun 1968-69 yılları arasında gerçekleştirdiği *İkinci İrdeleme* içinde yer alan çalışmalar, kavramlar sözlüğünden (Thesaurus) aldığı *Kategorilerden Özet-lef'm* bazı parçalarından oluşur. "Kosuth, Özeften bazı bölümleri gazetelerde yayımlamış, değişik ülkelerdeki otobüslerin, yol işaretlerinin ve ilan tahtalarının üstüne yapıştırarak, 'sanat' ve 'yaşam'ın sınırlarını birleştirmiştir. ...Yaşam alanına geçen sanat, fark edilmeme riski olan bir sanata dönüşür" (Atakan,1995:74). Bu çalışmalarda izleyici kitlesi, nereye bakacağını bilmeden ya da birisi tarafından uyarılmadan yapıtı göremez. Buren' in çalışmaları da gündelik yaşamın içinde, herhangi bir yerde karşımıza çıkabilir. Örneğin 1980 yılında Chicago'da gerçekleştirdiği *Kapıyı Takip Edin Lütfen* adlı çalışması, 200 tirenin üzerinde yer alır. Onun çalışmaları da, Kosuth'unkiler gibi 'gündelik yaşamın içinde fark edilmeme riski olan' çalışmalardır⁸. Buren, 1989 yılında

Bilgili olmayan insanlar mimari ile benim yapıtım arasındaki ayrımı bile göremezler (Madra, Nisan, 1989:66).

Avignon Festivali kapsamında gerçekleştirdiği Handke/Buren adlı çalışmasında, çağdaş edebiyatın temsilcilerinden Peter Handke ile birlikte çalışmıştır. Handke'nin yazılarında da, Kosuth'un ilişkiler arası anlam arayışına benzer bir şekilde, metinler arası anlam arayışlarına rastlarız.

Kosuth ve Buren, 1960'lann ortalarından itibaren resim ve heykelin egemenliğine karşı cephe almış sanatçılardır. Her iki sanatçı da 'piyasada yer edinmiş ünlü sanatçı' tiplemesini benimsemez ya da büyük sanat şaheserleri yaratmak gibi bir amaç gütmazler. Çalışmalar 'plan'lardan, 'projeler'den oluşur; tamamlanır ya da tamamlanmazlar. Kosuth, 1969 yılında Sanat ve Dil Grubu'na katılır ve bu grup ile birlikte iki yıllık ortak çalışmalarını 1972 yılında *Kassel Documenta 5* sergisinde *Dizin 01* adı altında sergiler. "Bütün grup üyeleri karakterlerine, geleneklerine ve yeteneklerine göre sorumluluğu paylaşırlar" (Atakan, 1995:22). Buren de, "yaratıcının çalışmasına sahip olmadığı gerçeğini ortaya koymalıyız" demektedir, "...çalışmalar, doğal/anonim, gerçekte birisinin çalışmasıdır, fakat bu kişi herhangi bir öneme sahip değildir [çünkü hiçbir zaman kendi kendini ortaya koyamaz], veya, eğer istersek, bu kişinin sahip olduğu önem tamamen arkaiktir. Çalışmasını imzalasın ya da imzalamasın, bu çalışma yine isimsiz olarak kalır" (Buren, 1996:854-855).

Kosuth ve Buren'in sanatları arasındaki en büyük uyumsuzluk, Kosuth'un da içinde yer aldığı Kavramsal Sanat hareketinin 'salt düşüncenin varlığıyla sanat eylemi gerçekleştirilmiş olur' mantığıdır. Kavramsal sanatçılar, çalışmalarındaki bu mantığa rağmen 'görüntüler' üretmişlerdir ve bu çelişik durumu, Althusser'in 'teori, pratiğin dönüşüm mekanizmasıdır' tanımıyla ya da 'malzemeler, sadece düşünceleri ifade etmenin araçlarıdır' gibi açıklamalarla aydınlatmaya çalışmışlardır. Ancak Buren, bu mantığa karşı çıkar: "...sanat çalışmaları ve sanat pratiği her yönden belli problemlerin varlığını işaret etme amacıyla olmuştur. Bu oluşumları algılama *pratik*, bu oluşumlar hakkındaki tam, eksiksiz bilgi *teori* olarak adlandırılabilir. (...) sadece teori kendi pratiğinden soyut değildir, fakat yine de diğer orijinal pratiğin çeşitliliğini arttırabilir. Son olarak, Althusser'in 'teori, pratiğin kendine özgü formudur'¹ tanımına göre, teori üretici/yaratıcı olarak göz önüne alındığı zaman, sadece teori ya da teoriksel pratik sunumun/resmin sonucu olduğu açıkça anlaşılmalıdır" (Buren,1996:857).

SONUÇ

"(...) Buren'in önermesinin görünürlüğü tamamen farklıdır. Onun aksiyonu kendi başına görünüdür, onun önermesinde yer alır fakat örtünmüş bir gerçekliğin temsili değildir. (...) yalnızca araç olan aktif bir tarafsızlık..." (Özayten, 1992:39). M. Claura'nın bu sözleri, Daniel Buren'in sanatı hakkında oldukça açıklayıcı saptamalardır. Buren'in sanatında bir diğer önemli nokta

da, onun çalışmalarının, "sanatın içinde var olduğu mimari, toplumsal ve siyasal mekanın gerçeğini öne çıkaran" (Ata-kan,1995:13) niteliğidir.

Buren, mekanlarda kendi bıraktığı izleri 'iç yapı', mekanları ise 'dış form' olarak adlandırmıştır. İç yapı, 8.7cm. eninde, dikey ve ardı sıra be-yaz-renkli-beyaz şeritlerden oluşan bir alettir. Dış form sürekli değiştiği halde, iç yapı kendini sürekli tekrarlar. Buren'in 'alet'i, bu yapısıyla gerçekte değişen'i vurgular.

Buren'in önermesi, "İçimizden biri gerçek, yanılsama (illusion) olmayan, bundan dolayı sanat-objesi olmayan bir şeyi yaratabilir mi?" (Buren,1996:850) sorusunun içinde yer alır. Buren, geleneksel yaratıcı diller olarak kabul edile gelen resim ve heykel dışında bir 'şey' ile yaratıcı olmuş, bu dillerin dışında da yaratıcı olunabileceğini çalışmalarıyla kanıtlamıştır.

Buren'in bütün çalışmalarını tek bir çalışma olarak algılayabiliriz. Onun çalışmaları da tıpkı Kavramsal sanatçıların çalışmalarında olduğu gibi, sanatın temellerine, özüne inmeyi, sanatı irdelemeyi amaçlar. Buren'in işareti (ki onu Buren'in kişisel logosu⁹ olarak da adlandırabiliriz), bir şeylerin üzerine çizgi çeker. Bu çizgi çekiş, yok saymaya yönelik de olabilir, var saymaya, ortaya çıkarmaya, vurgulamaya yönelik de... Ortaya çıkarma ya da ortadan kaldırma... Ancak işaret edilen her zaman için sanatın toplumsal yanındır; sanat yapıtıyla mekanın, tarihin, insanın ilişkisidir.

ANONİM, (1995), **Avant-Garde 1945-1995** (Ed. Enis Batur) Sanat Dünyamız, Sayı: 59, Bahar, İstanbul.

ATAKAN, N., (1995), Türkiye'de Kavramsal Sanat (Yayımlanmamış Doktora Tezi, iki Cilt) İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.

BERGER, J., (1987), **Sanat ve Devrim**, (Çev. Bige Berger), Ankara: V Yayınlan.

BÖRÜTEÇENE, H., (1989), Sanat. Sınırları Çoktan Kaldırdı Cumhuriyet Gazetesi, 15 Ekim:5.

BUCHLOCH, H. D. (1990), From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique L'art conceptuel une perspective, Paris. (Modern Sanat Müzesi, Sergi Katalogu).

BUREN, D., (1968), Is Teaching Art Necessary? June, unpaginated; cited in Lippert, Six Years: the dematerialization of art object from1966to1977:...,5.

BUREN, D., (1993), Yerleştirilmiş Çalışma 26 Ocak-27 Şubat, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul. Sergi Katalogu.

⁹ Aynı zamanda Buren'in kişisel logosu da olan bu bantlar 'araç1 olarak ardam üretmeyi amaçlamaz, (Özayten 1992:37).

- BUREN, D., (1996), **Beware!** (Ed. Charles Harrison & Paul Wood) ART İN THEORY -1900-1990-Blackweel Publishers Inc.,USA :850-857.
- DELEUZE, Gilles., GU ATT ARI, Felix, (1992), **Felsefe Nedir?** (Çev. Turhan İlgaz) İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- GERMANER, S. (1997), **1960 Sonrasında Sanat**, İstanbul, Kabalıcı Yayınevi.
- GUERCİO, G., (1991), **Introduction Joseph Kosuth Art After Philosophy and After**, The MIT Press: XV - XLII.
- HARRİSON, C. & WOOD, Paul (Ed.) (1996), **Art In Theory -1900-1990-** An Anthology of Changing Ideas Blackweel Publishers Inc., USA
- KOSUTH, J. (1991), Art After Philosophy and After Collected Writings, 1966-1990 The MIT Press.
- MADRA, B., (1989), İstanbul'u Mesken Tuttu , Cumhuriyet Gazetesi, 16 Ocak: s.4.
- MADRA, B., (1989), Dantel Bur en: Bence Hiç Resim Satmadan Batmak Daha İyi, Arredamento Dekorasyon, Nisan:66-67.
- ÖZAYTEN, N. (1992), Batı'da Obie Sanatı / Kavramsal Sanat / Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler (Yayımlanmamış Doktora Tezi) İstanbul, İstanbul Üniversitesi.
- POINSOT, Jean-Marc, (1973), Daniel Buren. Art & Artiste, July:22-26.