

## **ELEŞTİRİ ARACI OLARAK KAVRAMSAL SANAT VE DANIEL BUREN**

### **DANIEL BUREN AND CONCEPTUAL ART AS AN INSTRUMENT OF CRITICISM**

**Olca Ataseven\***

#### **Öz**

Dünya genelinde büyük siyasi ve sosyal olayların yaşandığı 1960'lar, pek çok sanatçının sanatın doğasını, ticari ilişkiler ve geleneksel kurumlara olan bağlantısını sorguladığı, genel geçer kurallar ve beklentilerden uzaklaşarak yeni formlar ve kavramlarla denemelere giriştiği bir dönemdir. Sanatta düşüncenin nesneye baskın çıktığı bir tavrın gelişmesiyle ortaya çıkan Kavramsal Sanat hareketi, Daniel Buren'in de dâhil olduğu bir eğilim olmuştur. Ancak Buren, kavramı bir eleştiri aracı olarak kullanmasıyla kendini farklı bir yere koymaktadır. Bu çalışma Buren'in, yalnızca resim ya da heykelin sınırları içinde kalmayan, mimariyle ve oluşturulduğu mekânla anlam kazanan kendine özgü yapıtlarının, kendisi tarafından eleştirilen ve farklı bir şekilde yorumlanan Kavramsal Sanat açısından değerlendirilmesini içermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Daniel Buren, Kavramsal Sanat, In Situ, Yerleştirme, Görsel Sanat.

#### **Abstract**

The 1960s, when the great political and social events took place throughout the world, were a period when many artists questioned the nature of art, its relationship with commercial associations and traditional institutions, moved away from general rules and expectations, and experimented with new forms and concepts. The conceptual art movement, which emerged with the development of an attitude that the thought is superior to the object, was a tendency that included Daniel Buren. But Buren puts himself in a different place by using the concept as an instrument of criticism. This study involves the evaluation, in terms of conceptual art, of Buren's unique works, not only within the boundaries of painting or sculpture, but also by the architectural space and the space where it is created.

**Keywords:** Daniel Buren, Conceptual Art, In Situ, Installation, Visual Art.

---

Başvuru tarihi: 15.10. 2017 - Kabul tarihi: 28.12.2017

\* Doçent, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, olcayataseven@sdu.edu.tr.

## 1. Giriş

Daniel Buren, kendine özgü sanat üretme biçimini oluşturup bunu sokaklarda uyguladığında, müze için yüz yılı aşkın zamandır süren sanatsal üretimi de sorgulamak istiyordu. Ona göre bu aynı zamanda sanatçı için bir heykel gibi üstünde durduğu kaideden inmek, riske girmeyi göze almak ve alçak gönüllülüğü kabul etmek anlamına geliyordu. Böylece, düşünmenin ve eser üretmenin yeni bir biçimi ortaya çıkmış oluyordu (Buren, 2000:135).

Buren, bazı müzeler için ısmarlama olarak yaptığı özel yapıtları, mekân içindeki düzenlemeleri belgeledikten sonra yok ediyor, dolayısıyla bu durum galericiler ve aracı koleksiyoncuların satacak bir yapıt bulamamalarına neden oluyordu. O, temelde kalın bir çizginin egemenliğine dayanan yapıtlarla resmi minimal bir ögeye indirerek sürekli değişim ve başkalaşım içinde sürdürdüğü sanat anlayışını, yaşamı ya da günlük olayları sarsılmaz ve ödün vermez tutumuna karşın iyimser karşılayan, olayların ayrıntıları içinde tuhaflığı-olağanüstülüğü anında yakalayan sanatsal kişiliği sayesinde ortaya çıkarıyordu (Madra, 1989:4).

Bu yeni yaklaşım biçimiyle Buren'in çalışmaları, görsel sanatların kavramsal şeklini simgeleyen uygulamalar olarak değerlendirilmektedir (Özayten'den akt. Apa, 2007:19-35). Buren, her ne kadar pek çok yönüyle Kavramsal Sanatı eleştirse de bu eğilim içerisinde kabul edilmiş ve akımın ün kazandığı önemli sergilere dâhil edilmiştir.

Sanatçı, 1989'da davet edildiği 2. İstanbul Bienali için Türkiye'ye geldiği sırada Beral Madra ile yaptığı söyleşide, Kavramsal Sanat hakkındaki düşüncelerini şöyle dile getirmiştir:

Her şeyden önce, kavramsal sanatı savunması gereken ilk kişinin ben olamadığını belirteyim, 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. Bu felsefe gerçekten uygulansaydı, kavramsal sanatın çökmesine neden olurdu, ama sonuçta, bilinen resmin bir tepki olarak ortaya çıkıp intikam almasına neden oldu. Bunu ayraç içinde belirttikten sonra, 20. yüzyılda sanatın kavramsallık üstüne kurulduğunu söyleyebilirim, *Cezanne'dan Mondrian'a, Marcel Duchamp'a* kadar ve bu altyapının üstüne kurulmuş olan 1960'tan bu yana gelişen sanat. Sanat yapıtı kavramsal sanat yoluyla ilginç bir nesne olmaktan öte değerler kazandı. Bence, kavramsal sanat, sanatta sınırları yok etmek, yeni sınırlara ulaşmak için yapılmış en son atılımdır. Yaklaşık 10 yıldır üstünlük kazanmaya çalışan resim, kavramsal sanatın kavramsal yanını resmin içine sokmaya çalışan resimdir! (Madra, 1989:4).

Dolayısıyla Buren'in sanatının kavramsal yanını sorgulayabilmek ve çalışmalarının Kavramsal Sanat içerisindeki yerini, onun bakış açısını anlayabilmek, bir karşılaştırma yapabilmek için öncelikle o dönemin sanat ortamına bakmak ve Kavramsal Sanatın oluşum çizgisine göz atmak yararlı olacaktır.

## **2. 1960'ların Sanat Ortamı ve Kavramsal Sanata Kısa Bakış**

Zaman içinde sanat olgusunun gerçek nesne, gerçek mekân, yaşayan çevre ile bir bütünleşme, hatta aynı zamanda da bir hesaplaşma ve sorgulama sürecinde yol aldığını gözlemlemek mümkündür. Bu sürecin, Duchamp'ın 1917'de radikal bir çıkışla gerçekleştirdiği 'Çeşme' adlı hazır nesne yapıtı ile doğan düşüncenin bir parçası olan 'sanat nedir?' sorusunu sormasıyla başladığını söylemek yanlış olmaz. Aslında bu soru ile bir taraftan sanat ve yaşam arasındaki bağlantıya gönderme yapılırken, bir taraftan da sanat kurumları ya da müzelerin yalıtılmış yapısının ötesine geçen gerçek bir çevre içindeki sanatçı/sanat ile izleyici arasında yeni ve canlı bir ilişkinin kurulmasına doğru bir kapı aralanmış olur. Sanatçı, bunun çabası içindeyken nesneden uzaklaşıp giderek düşünceyi daha çok önemser hale gelir.

Başka bir deyişle, sanatta kavramın önem kazanması ve daha sonra 1960'lı yıllarda sanat ortamına damgasını vuran Kavramsal Sanatın düşünsel temellerinin atılması, Duchamp'ta düşüncenin yapıta üstünlüğü inancının gelişimi ve 1910'larda ortaya attığı 'hazır nesne' olgusu ile 1917 tarihli 'Çeşme' adlı yapıtının gündeme getirdiği sorularla başlamıştır denebilir (Antmen, 2012:193-194).

Sanattaki bu maddesizleşmeye doğru gidiş, Kavramsal Sanatın ortaya çıkışından önceki pek çok eğilimde de kendini göstermektedir aslında. Bunların başında daha önce de belirtildiği gibi 'resmin fizik görünüşünü terk etmeye karar vermiş olan' Duchamp'ın yaklaşımı göz ardı edilemez. "Görülen bir diğer gerçek de Kavramsal Sanatın çıkışından on, on beş yıl öncesinden başlayarak yeni bir sanatsal yönelimi belirleyecek ortamın oluşmasıdır. Y. Klein'in düzenlediği "Boş" sergisi, Tinguely'nin kendini yok eden makineleri... Kienholz'un "tablo-kavram"ları, bu ortamın oluşmasında payı olan örneklerden bazılarıdır" (Germaner, 1997:49).

Bu oluşumların sonrasından gelen, 1960-1970 arasındaki süreç, yaygın bir şekilde dünyada düşüncenin nesneye baskın çıktığı ve Kavramsal Sanatın etkin olduğu yıllar olmuştur.

Öyle ki, bu anlayış çerçevesinde yapıtın somut biçimde gerçekleşmesi bile gerekli olmayabilir (Batur, 1995:80-81).

1960'lı yılların sonuna doğru sanatın giderek büyüyen ölçülerde bir meta unsuru olarak görülmeye başlaması ve dönemin, Minimalizm'le kendini gösteren formalizmine karşı oluşan tepkiler, Kavramsal Sanatın 1969 yılında bir patlama yaparak ortaya çıkışında etkili olmuştur (Batur, 1995:80-81; Germaner, 1997:49).

Bunun yanı sıra Kavramsal Sanatçılar, özellikle sanatçının yaratıcılık düzeyini önemseyip, galericiler, sergi komiserleri, koleksiyoncular, seyirci ve sanatçılar arasındaki ilişkileri inceleyerek bu konu üzerinde düşünce geliştirmişler, sanat yapıtının alınıp satılmasını ve bu alandaki spekülasyonu açıkça eleştirdikleri için de yapıtlarının çoğunun bir ticaret aracı haline gelmesine izin vermemişlerdir (Germaner, 1997:48).

Bu anlayışı benimseyen sanatçılar nesnelere yaratmak yerine, doğrudan doğruya sanatın temelleri üstüne fikir üretmek amacıyla semiyotiğin, popüler kültürün ve felsefenin çeşitli özelliklerinden yararlanmaya başlarlar. Böylece seyirci, sanatçının basit önerileri ve düşüncelerini yansıtan belgeler ile karşı karşıya gelir. Bu belgeler çoğu zaman galerilerin duvarlarına yazılmış sözcüklerle sınırlı kalır. Seyirci zaman zaman da düşünceyi gerçek anlamda harekete geçiren düzenlemelerle de karşılaşır (Batur, 1995:80-81).

Germaner (1997:47)'in aktarımıyla; özünde bu anlayış biçimsel yetkinliği arayan alışlagelmiş sanatın yerine bir anlamda yeni bir yaşam biçimi önerisi olarak da algılanabilir. Bu açıdan bakıldığında kavramsal yaklaşım, sanatın demokratikleşme sürecini tamamladığı ve yaygınlık kazandığı, profesyonel sanatçının tekelinden çıktığı, günümüzün Batı dünyasında insanın kendini ifade etme yollarının nerelere dek uzanabileceğini gösteren bir özellik taşır. Kendisini, çevresini ve yaşamı sürekli eleştirel bir yaklaşımla sorgulayan, çağın hızlı teknolojik değişimleri karşısında tavır alan ya da gerektiğinde teknolojiye başkaldıran, bununla birlikte geleneksel sanatın sınırlarını aşarak sanatın boyutlarını değiştirme çabasında olan Kavramsal Sanatçıların görüşleri, çağdaş düşünceyle temellenmiş ve onunla bütünleşmiştir. Bununla birlikte 1965'lerden sonraki dönemde de pek çok sanatçının, düşüncelerini yapıtın

gerçekleştirilmesinden ziyade sanatın kendisi, anlamı ve amacı üzerinde yoğunlaştırmış olduğunu görmek mümkün olur.

Kavramsal Sanat aynı yıllarda etkin olan Antiform, Land Art, Postminimalizm gibi sanatı anlam ve amaç açısından sorgulayarak, geleneksel sanatın sınırlarını zorlayan ve genişleten avant-garde bir akımdır. Henry Flynt “malzemesi kavram olan bir sanat” tan söz ederek “Kavramsal Sanat” terimini kullanmış, 1967 yılında “Paragraphs on Conceptual Art” ve 1969’da “Sentences on Conceptual Art” adlı yazıları yayınlayan Sol Le Witt, “Düşünceler sanat yapıtları olabilir, bunlar birbirlerine eklenir ve somutlaşırlar, maddeye dönüşürler. Ancak tüm düşüncelerin maddeye dönüşme zorunluluğu yoktur” diyerek bu konudaki görüşünü açıklamıştır (Germaner, 1997:47-48).

Sanat ortamında yaşanan en büyük dönüşümlerden biri olarak kabul edilebilecek olan şey, belki de 1960’larla birlikte gelişen sanatta nesneye olan gereksinim tartışmalarıdır. Yapıtın biçiminin, maddi varlığının etkisini yitirmesi ve düşüncenin ön plana geçmesiyle oluşan yeni sanat pratiği, ‘Düşünce Sanatı’, ‘Enformasyon Sanatı’ gibi isimlerle anılan yeni eğilimler, Minimalist sanatçı Sol LeWitt’in kendi yapıtlarının kavramsallığını vurgulamak için 1967’de Artforum dergisinde yayımladığı ‘Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar’ yazısıyla ‘Kavramsal Sanat’ başlığı altında toplanmıştır. Ayrıca ‘konseptüalizm’ (kavramcılık) dönemin hemen tüm alternatif ifade biçimlerini karşılayan bir genel terim haline gelmiştir (Antmen, 2012:193-194).

Kavramsal Sanatçılar için söylenebilecek bir başka ortak yön, seyredilmek için bir yapıt meydana getirmek istememeleridir. Onlar tuval, fırça gibi alışlagelmiş klasik malzemelerden yararlanmalarının yanı sıra sanat dışı alanlara özgü gereçlerden de yararlanmaktadırlar. Yapıtlarıyla kavramlar ve analizler öneren bu sanatçılar, seyirciyi bunları anlamaya, çözmeye, kendi düşüncesiyle tamamlamaya çağırırlar.

Nesnenin estetik değerini yadsıyarak sanatın başlıca ilkelerinden birinin tanımını zedeleyen böylesi bir tavrın şaşırtıcı olduğu açıktır. Kavramsal iş, bir program önerir, ama seyirci sanatsal bir çabanın izlerinin sezileceği bitmiş bir yapıt görmeye alışkıdır. Kavramsal Sanat akla seslenir, hâlbuki seyircinin beklediği duygusal bir katılımdır (Germaner, 1997:48).

Bununla birlikte, “tekil nesneyi dışlayarak yerine düşünceyi koyan Kavramsal Sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, haritalar, videolar vb. ‘taşıyıcı araçlar’ kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir” (Antmen, 2012:193-194).

Germaner’in ifadesiyle, Kavramsal Sanatın simge isimlerinden Joseph Kosuth ise 1966’dan beri çalışmalarını, “düşünce olarak sanat düşüncesi” ifadesiyle nitelendirip soyut

kavramlar düzeyinde sürdürürken analitik bir süreci ortaya koymak istemiştir. Kosuth için sanatsal öneri özünde sanatın tanımlamasını içerir ve böyle bir tanımlamanın sonucu da sanattan başka bir şey olamaz. Sanatın bu sanat üzerine katlanması, daha önce 'Sanat sanat olarak sanattır ve bütün diğer şeyler de diğer şeylerdir' diyen Ad Reinhardt ve minimalistlerden 'Her konuda inanılmaz varsayımları kabul etmeyen bir yapıt istiyorum' diyen Donald Judd tarafından hazırlanmıştır. Kosuth ise sanat alanını dil açısından araştırdıktan sonra kendisinin 'anropolojik' diye adlandırdığı bir sanata yönelmiştir. Bu bakış açısına göre nesne, linguistik tanımlamanın yerini alır ve dış dünya ile özel olarak önerilmiş kavramların yapamayacağı kadar çok sayıda ve doğrudan ilişki kurar. Kosuth'un tümüyle kuramsal olan bu köktenci tutumu 'Art-Language' grubunun görüşüyle örtüşmektedir (Germaner, 1997:51).

Özet olarak, hızla yaygınlaşarak uluslararası bir boyut kazanan, 1960 sonrasındaki tüm akımların yolunu açan Kavramsal Sanat, sanatın ne olduğuna dair soru işaretleriyle izleyiciyi kuramsal bir düşünce pratiğine sevk etmiştir. Aynı zamanda sanatın işlevine dair yeni önermeler getirip yetenek yerine sınırsız yaratıcılık düşüncesini savunarak, çok çeşitli akımlar/eğilimler/oluşumlar halinde günümüze kadar uzanmış, günümüzde resim, heykel gibi daha geleneksel türlerin de kavramsallaşmasında rol oynamıştır. "Kavramsal Sanatın yoğun etkisine karşın, sanatı nesnesinden tümüyle arındırmakta başarılı olduğunu söylemekse güç görünmektedir" (Antmen, 2012:196).

Kavramsal Sanatın içinde yer alan ancak sanatı nesnesinden arındırmayan yaklaşımıyla ön plana çıkan sanatçılardan biri de Daniel Buren'dir. Buren, 1966 ve 1967 yılında Olivier Mosset, Michel Parmentier ve Niele Toroni'yle birlikte, motiflerin sistematik tekrarı üzerinden resmi temel fiziksel ve görsel öğelerine indirgemeyi hedefleyen bir amaçla B.M.P.T. grubunu kurmuştu (Nechvatal, 2016).

Her ne kadar sanat olgusunu yalnızca sanat yapıtıyla sınırlandırmayan, onu geniş bir kavram olarak ele alan sanatçıların büyük bölümü Amerikalı olsa da Avrupa'da *Becher*, *Darboven*, B.M.P.T. Grubu (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni), İngiltere'de ise *Art and Language*'in oluşumu hareketin giderek yaygınlaşmasını ve uluslararası bir boyut kazanmasını sağlamıştır (Germaner, 1997:50).

### **3. Kavramsal Sanat Penceresinden Daniel Buren'in Eleştirici Tavrı**

Günümüz sanatında Kavramsal Sanat olarak değerlendirilebilecek çok yönlü yaklaşımlar eleştirel, tepkisel ve farkındalık yaratan bir kategoriye yerleştirilebilir. Dolayısıyla, kavramın, bir eleştiri aracı olarak kullanıldığı da görülmektedir (Germaner, 1997:51). Sanatı nesnesinden tümüyle arındırmayı reddeden ve bu türden tavrın önemli bir örneğini, özellikle sanatın belli kurumlar ve mekânlar içine hapsolmuşluğunu sorgulayıp görsel uygulamaları ile eleştirel bir yaklaşım sunan Daniel Buren'in sanatı üzerinden incelemek mümkündür. Bu konuyla ilgili Atakan (1998:26), 1960 ve 1970'lerin sanatçılarının yalnızca sanatla ilgili konular üzerinde yoğunlaşma eğilimi gösterdikleri için, çalışmalarının çoğu kez apolitik görünmekle birlikte, geleneksel sanat tanımları ve bağlamlarının ortaya koyduğu sınırları irdelediği için, kurumlara karşı çıkışı, dolayısıyla da politik boyutları beraberinde getirdiğini belirtmektedir. Örnek olarak Daniel Buren'in 1970'te yazdığı bir makaleye atıfta bulunurken, onun olagelen müze ve galeri sistemlerini açıktan açığa eleştirdiğini söylemektedir.

Buren'e göre müzeler tek bir kültürel, görsel bakış açısını ve sanatın doğduğu, gömüldüğü, yok edildiği bir ortamı temsil ediyor, farklı sanatçıların birbirine benzemeyen yapıtlarını birlikte sergileyerek, karşıt akımlar/üsluplar oluşturuyor ve karşılaştırılmayacak şeyleri karşılaştırarak çarpık bir söyleme yol açıyordu. Bu yüzden tek bir sanatçının yapıtlarının toplanarak birlikte sunulması, bu yapıtların arasındaki farklılıklar nedeniyle bazı yapıtların başarılı ya da başarısız olarak nitelenmesine neden olabiliyordu. Dolayısıyla Buren için farklı sanatçıların ya da sanatçı gruplarının yapıtlarını birbiriyle karşılaştırmak kadar, bir sanatçının çeşitli işlerini birbiriyle karşılaştırmak da, bazı yapıtları öbürlerinden üstün kılıyor, böylece ekonomik avantajlar sağlıyordu. Hatta bu, sanki sanat yapıtlarının bir müze tarafından seçilmek, toplanmak ve gösterilmek üzere yapıldığı izlenimini verebiliyordu. Bu nedenle Buren, herhangi bir sanat yapıtının bir müze ortamında sergilenerek idealize edilmemesi için sanatçının, bu ortamın kendi yapıtı üzerindeki etkisini, belirtik olarak incelemesi gerektiği sonucuna varır (Buren'den akt. Atakan, 1998:26).

1960'lı yılların ortalarından itibaren hiç değiştirmeden sürdürdüğü, kendisiyle bütünleşen ve imzası haline gelmiş, 8.7 cm genişliğinde düşey paralel şeritlerle oluşturduğu kendine özgü sanat tarzı ile kurumlara yönelik eleştirel/tepkisel tavrını ortaya koyan Buren, bu

yönüyle Kavramsal Sanata görsellik katarak dâhil olmaktadır. O, bu tavrıyla ayrıca, 'Interrogeant Art' (Sorgulama Sanatı)'ın da temsilcisi olmuştur.

Buren, kendi alametifarikası şeritlerine uzun süre 'görsel araç' nitelemesi yaptı. Bu 'görsel araç', Duchamp'ın 'Pisuar'ı gibi, sanatın meydan okuyan tekilliği ve sanatın tanımlanışında kurumların rolü üzerine yapılan bir yorum olarak, homojenleştirme aygıtı bir hazır nesneydi. Bununla birlikte şeritler, tanıdık olan kamusal mekânları yabancılaştıran, alışılmadık hale getiren, bu mekânlara atfettiğimiz değerleri, rekabet halindeki sanatsal ve kamusal alanların rolünü sorgulamaya çağırarak içinde buldukları her mekânı dönüştürme eğilimindedirler (Considine, 2013).

Buren, ürettiği bu şeritleri 1982 tarihli *Otobüs Sıraları* adlı çalışmasında olduğu gibi, otobüs duraklarındaki oturma elemanlarına, gelişigüzel her türlü reklam panosunun üstüne ya da yanına yapıştırarak, bir gönderme yapmayan ve bir kurum ya da ekonomik destek olmaksızın var olabilen anonim işler üretmiştir (Atakan, 1998:26) (Görsel 1).



**Görsel 1.** Buren, *Otobüs Durağı Bankları*, 1970, her biri 8,7 cm genişliğinde çizgilendirilmiş kâğıt, Los Angeles, California, United States.

Yalnızca renklerin değiştiği biçimsel yapı sanatçı tarafından farklı mekânlara uygulanır; böylece çizgiler, sokakta, meydanlarda galerilerin ve müzelerin duvarlarında dolaşır. Buren'in çizgileri/şeritleri herhangi bir düşünceyi çağrıştıracak simgesel bir nitelik taşımaları da zamanla



onun sanatına özgü bir hal alır. Sanatçının çalışmaları ile yüz yüze gelen seyirci bir tablonun karşısında değildir; yalnızca görsel bir olguyla, düz bir yüzey ve çizgilerle karşı karşıyadır. Aynı zamanda, seyirci çalışmanın rastlantısal bir şey olmadığını da farkındadır. Gördüğü çizgiler sanatçının isteği doğrultusunda tasarlanmış ve gerçekleştirilmiştir. Durumun bilincinde olsa da 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 ve eylemi sanatın doğasını, resim nedir, ifade yollarından hangisi gerçektir gibi sorularla sorgularken sanatın işlevini de araştırır. "Sanatçı paralel bantlarını müze dışındaki mekânlarda da sergileyerek, müzenin bir kültür kurumu olarak rolünün ve sınırlarının ne olduğunu sorar, müzenin bir yapıtı barındırmaya gücü olup olmadığını tartışır" (Germaner, 1997:51-52).

Çoğu kimse onun sanatını Kavramsal Sanat çerçevesi içinde değerlendirirken o kendisini, her zaman olduğu gibi bir kalıbın içine sokmak istemez. Hatta Vladimir Belogolovsky (2017)'nin kendisini bir sanatçı olarak mı, minimalist sanatçı olarak mı yoksa bir Kavramsal Sanatçı olarak mı tanımladığı sorusunu yanıtlamaya, ilk andan beri 'sanatçı' teriminden mahcubiyet duyduğunu belirterek başlar. Üç boyutlu türden yaptığı işlerin görünümünü en yakın tanımlayan şeyin kesinlikle heykel sözcüğü olacağını söylerken, bir ressam olmadığından da şüphe duymaz; ancak eserlerinin heykele her şeyden daha yakın olduğunu kabul etse de onları asla bir heykel olarak adlandırmak istemez. Buren, kendisini tanımlarken şöyle devam eder:

Ben kesinlikle bir sanatçıya bir kasabın olduğundan daha yakınım. Ancak kendimi bir sanatçı olarak tanımlamak bir bakıma çok iddialı olabilir. Sanatçının unvanı çok yüksektir ve sadece tarih bunu kimin hak ettiğini söyleyecektir. Herkes kendini sanatçı olarak adlandırabilir, bir ayakkabıcı da sanatçı olabilir... Terim oldukça bulanıktır. Yalnız görsel sanatlar alanında çalıştığımı söyleyebilirim (Belogolovsky, 2017).

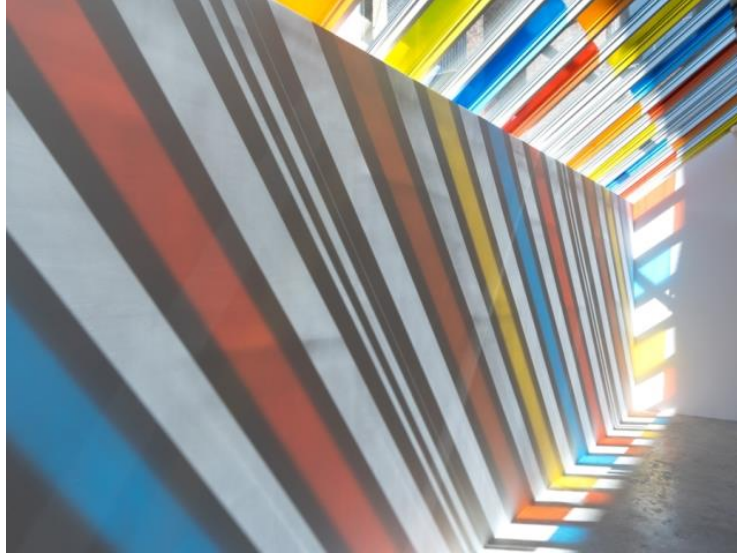
Haziran 2017'de Bortolami Gallery'deki 'To Align: Works in Situ 2017' adlı sergisinde yer alan çalışmalarının bir enstalasyon olmadığını, enstalasyon olarak nitelendirilemeyeceğini ve çalışmaları için bu tanımın kullanılmasına da karşı olduğunu belirtir (Görsel 2 ve 3). Buren'e göre; enstalasyonlar, mağaza vitrinlerinde herkesin gördüğü, herhangi bir yere konabilecek nesnelere. Enstalasyonlara karşı ilgi duymadığını belirterek hangi şartlar altında olursa olsun,

daima özel bir durum ve yer ile birlikte çalıştığını vurgular. Çünkü ona göre herhangi bir şey yapılmadan önce görsel bir sanatçı olarak öncelikle mimari ile karşı karşıya gelmektedir. Bunu fark ettiğinde ise ressam olmaktan vazgeçtiğini söyler. Dolayısıyla bir şey yapmadan önce şu iki anahtar öğeyi, mimari ve insanı hep göz önünde bulundurduğunu ekler. O her zaman ya mekânın mimarisi için ya da onun karşısında olmakla işe başlar, bu yüzden çalışmalarını tenkitçidir/eleştireldir. Mekânın mimarisi, çalışmalarına uygun olan fikirleri beraberinde getirir ve onun yaratıcılığını besleyen bir işlev taşır. “Beni kızgın, şaşkın ya da heyecanlı yapan mimaridir” diyerek bu konudaki düşüncesini özetler (Belogolovsky, 2017).

Bu durumda, Buren’in çoğu çalışması ile mekân ya da mimari arasında simbiyotik bir ilişkiden söz etmek mümkündür. İki veya daha fazla canlının birlikte yaşama şekli olan simbiyoz yaşam, adeta Buren’in çalışmalarının çoğunun var oluş alanının tanımlanmasında benzerlik kurulabilecek bir biyolojik sistem oluşturmaktadır. Birbirinin desteğine muhtaç organizmaların simbiyoz yaşamlarında olduğu gibi onun çalışmalarının var olabilmesi için de bir iç mekân, bir mimari yapı ya da bir çevresel yapıya gerek duyan bir özellik vardır denebilir.



**Görsel 2.** Buren, *To Align: Works in Situ*, 2017, Galeri Bortolami, Manhattan – New York.



**Görsel 3.** Buren, *To Align: Works in Situ*, 2017, Galeri Bortolami, Manhattan – New York.

Bu açıdan yaklaşıldığında ise Buren'in çalışmalarını bulunduğu yerden alınamayacak anlamına gelen 'ait olduğu yerdeki yapıtlar (works in situ)' olarak adlandırması çok anlamlı olmaktadır. Bu çalışmalar aynı zamanda siparişe bağlı olarak geçici veya kalıcı olabilir fakat daha da önemlisi onlar mekâna özgüdürler ve yerleştirileceği yere bağlı olarak gelişirler.

Madra'nın ifadesiyle Buren, 1989'daki açıklamasında yapıtlarının oluşturulacağı yerle ilişkisini ve nasıl kurgulandığını anlatırken fotoğraftan yararlanmadığını, ilk aşamada söz konusu yeri önceden görmesi gerektiğini, algılamasının ve esinlenmesinin çalışmanın gerçekleşeceği bu yerde oluştuğunu ifade eder. Buren için ikinci aşama, yapıtların gerçekleştirilmesi aşamasıdır. Bu da söz konusu yerde olmalıdır, dolayısıyla bu yere iki kez gitmesi söz konusudur. Bir yeri görüp esinlenip yapıtların gerçekleştirme yöntemini seçtiği için 20 yıldır durmadan bir yerlere davet edilip, gezdiğini anlatır. Belki gelecekte çalışma yöntemini değiştirirse, bu durumun da değişebileceğini ama şimdilik bu "yer için yapıtlar" yaratmak düşüncesinin ona çok ilginç geldiğini belirtir. Ayrıca onun çalışmalarının olmazsa olmazı haline gelmiş olan mekân konusunda, "Yapıtlar mekân olmadan var olmuyor, önceden var olmamıştır ve çoğu kez sonradan da var olmayacaktır" diyerek düşüncelerini ortaya koyar (Madra, 1989:4).

Buren, yukarıda sözü edilen serginin kendine özgü ayrıca bir fikrinin olmadığını belirtip, çalışmaların mekânı kullanmanın bir yolu ve yine birçok yöntemden sadece biri olduğunu

söyler. Sergi için davet edildiğinde, söz konusu mekânı dönüştürmek için önceden bu yerin içinde bir çalışma süreci geçirdiğini aktarırken de şöyle devam eder: “Kendi stüdyomun olmamasının ve buna ihtiyaç duymamamın nedeni budur. Mekânın içinde direkt olarak çalıştığımda fikirlerle ortaya çıkıyorum” (Belogolovsky, 2017).

Buren’in kendi imzası haline gelen ve hiç vazgeçmediği şeritleri kullanması, 1965 yılında Paris’te tuval bezi satın almak için gittiği pazar yerinde, üzerinde sırayla beyaz ve renkli 8,7 cm/3,5 inç genişliğinde dikey çizgiler olan tente kumaşlarını fark etmesiyle başlar. O, kendi üslubunu yaratmak için bu kumaşları kullanmaya başlar. Ancak gitgide indirgenmiş durumdaki resimlerin gerçek değerinin olmadığını fark eder ([www.guggenheim.org](http://www.guggenheim.org)).

Daha sonra da benzer kumaşlar kullanmaya devam ederek resmini giderek çekirdeğine ya da kendi deyimiyile ‘sıfır derece’ ye kadar sıyrır ve şeritleri hem galerilerinin içi hem de mimari ile ilişkili çeşitli bağlamlara yerleştirerek bir ‘görsel araç’ olarak kullanmaya başlar.

Buren, bu deneyim ve yaratım sürecindeki temel amacının, dilsiz şeritlerden daha fazlası olmayan, oldukları gibi olan mutlak özler üzerine çalışmalar yapmak olduğunu söyler. Ayrıca, resimleri geleneksel bir şekilde yaptığını ama her türlü duygu emaresini de uzak tutmaya çalıştığını belirtir. Bu şeritleri birden bire tuvaler üzerinde gördüğünü, onun tam olarak yapmak istediği şeyin bu olduğunu, böylece onları tuvaler üzerine çizmek yerine, çizgili/şeritli kumaşlar kullanmaya başladığını ifade eder (Belogolovsky, 2017). Bu sürecin devamını Belogolovsky’ye şu şekilde anlatmaktadır:

O zamanlar, kendi stüdyoma sahip olmaya gücüm yetmiyordu, bu da beni doğrudan Paris caddelerinde farklı malzemelerle denemeler yapmaya zorladı. Şehir benim tuvalim oldu ve poster olarak binalara ve reklam panolarına yapıştırdığım kâğıdı kullanmaya başladım. Bu, 1967 yılında gerçekleşti ve hayal edebileceğiniz gibi herhangi bir izin olmadan çalıştım. Kesinlikle özgürdüm. Daha sonra çalışmalarımı galerilerde sunmak için davetler almaya başladım. Zaten meydana gelen en önemli değişiklik benim doğrudan duvarla birlikte çalışmaya başlamam gerçeği idi. Tuval ortadan kalktı/unutulup gitti (Belogolovsky, 2017).

Tuvalerin yerine standart tente kumaşı koyarak, Buren kişisel sanatsal bir üslup fikrini de sorgulamak istemektedir aynı zamanda.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Detaylı bilgi için bkz. [www.guggenheim.org](http://www.guggenheim.org).

Duvarı doğrudan kullanmak için tuvalden uzaklaşması Buren'in eğilimlerden, galeriden, tüm sistemden ve resmin kendisinden uzaklaşmak istediği içindir. Bu konuyla ilgili; "şahsen hakkımda konuşmak gerekirse, sistemin dışında ve özellikle galerinin iç mekânının kontrolü olmadan çalışmayı denemeye meraklıydım. Bu çok sıradan ama çok güçlü bir fikirdi ve sistemin dışında nasıl çalışılacağını bilmenin tek yolu kimsenin beni tekrar davet edip etmeyeceğini bilmeden galerinin dışına çıkmaktı. Ben bununla ilgili hiçbir şekilde düşünmedim. Ama galeriye davet edilir edilmez çalışmamı sokakta gösterildiği şekliyle sergiledim. Ben galeri ya da müzenin içi ve dışı arasındaki, eğilimlerin içindeki ve dışındaki diyaloglara ilgi duymaktayım" demektedir (Belogolovsky, 2017).

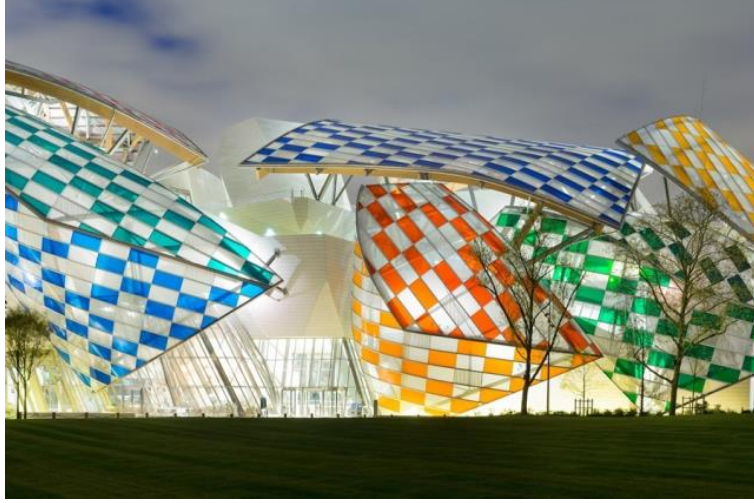
Buren, şeritleri herhangi bir anlamı olduğundan değil yalnızca ritmi olduğu için kullanır. Niyeti tamamen tarafsız olabilmektir. Ancak zamanla insanlar şeritleri Buren ismiyle tanımlamaya başlayınca, şeritler de tarafsız olmaktan çıkar ve onun imzası haline gelir. Başlangıçta bu durumu olumsuz bir şey olarak görür ancak bir süre sonra aslında olumlu olduğunu fark ederek şu düşünceleri aktarır: "Sanat dünyasında bir şeyi bir kez gösterdikten sonra tekrar gösterirseniz o bir bağlantı olarak görülecek ve eğer tamamen farklı bir şey gösterirseniz kimse sizi fark etmeyecektir. Bu yüzden bir çalışmadan diğerine görsel bir bağlantı olduğu için imzanın önemli olduğunu düşünürüm" (Belogolovsky, 2017).

Görsel bir araç ya da imza olarak kullandığı şeritler, Buren için yalnızca izleyicinin tanıyabileceği bir şey değil, aynı zamanda onun çevreyi değiştirmekte kullandığı bir şeydir. Bu şeritlerin sıkıcı olma hali ise onun önem vermediği bir durumdur. Eğer sıkıcı olarak değerlendirilirse de bunu umursamayacağını, ayrıca eserinin sıkıcı anlamına da gelmediğini belirtir ama diğer taraftan 'bununla yüzleşirsek, şeritler başlangıçta sıkıcıdır' demeyi de ihmal etmez. Aslında şeritleri kullanmasının nedeni, tamamen anlamsız oldukları içindir. Ama dahası, şeritler ona duvarı ve mekânı ortaya çıkarma konusunda yardımcı olmuştur. Şeritleri duvara ya da ilan panosuna yapıştırır yapıştırmaz dikkatin, çevresindeki her şey gibi şeritlerden duvarın kendisine yöneldiğini fark eder. Böylece tüm şehrin, eserinin bir parçası haline geldiğini görür. Ona göre bu, duvardaki bir resim ile duvara doğrudan uygulanan kendi eseri arasındaki farktır (Belogolovsky, 2017).

Bu konuyla bağlantılı olarak, geleneksel bir resim ile Buren'in duvar üzerindeki kendi uygulaması arasındaki farkı ortaya konması istendiğinde, her bir resmin izleyiciyi körleştirmek için yapıldığından söz eder. Bu durumda resim görülmeye çalışıldığında duvarı görmek mümkün olmaz. Bu yüzden ilgisinin duvar, ilan panosu veya perde ya da her ne malzeme kullanıyorsa onu görebilmeyi mümkün kılmaya yöneldiğini söyler. Ayrıca, geleneksel resimler her zaman çerçeveleriyle duvardan ayrılırken, onun sanatında duvar ya da geri planın resmin bir parçası haline geldiğini, sadece duvarın kendisini değil aynı zamanda çevresini ve arkasını da görmenin mümkün olabileceği bir ortamı oluşturduğundan bahseder. Ona göre, bir pencereye baktığınızda bile, pencerenin dışına bakmadığınız sürece duvardan ayrılma yoktur. Resimler ise farklıdır, bir resmin var olması için kendisini göstermesi gereklidir. Tarafsız/nötr olamaz. Buren'in şeritleri tamamen sıradan ve tarafsızdır/nötrdür, bu yüzden duvara ve mekâna dikkati çekerler, başka bir deyişle içinde buldukları mekânı yansıtmaktadırlar (Belogolovsky, 2017). Buren, bu konuyla ilgili şunları anlatır:

Galeriye girip çalışmalarımı görürsünüz. Elbette burada gördüğünüz mimari bana ait değil ve benimle yapacak bir şeyi yok. O yüzden çalışmam hakkında konuştuğumuzda, bir hayli kafa karıştırıcı çünkü onu içinde bulunduğu mekândan ayırmak zor. İlk birkaç yılda, benim görsel ifade araçlarım çok sınırlıydı - her zaman aynı genişlikte ve aynı mesafedeki aynı şeritleri kullanmayı tercih ettim. Tek fark tuvallerin ebadı ve çizgilerin renkleri idi. Kaçış yoktu. 1970'den sonra çok daha açık davrandım ve her zaman sanatsal sözlüğüme başka bir şeyin eklendiği bir sergi vardı. Ama çizgiler öylece kaldı. Eğer bu çizgilere bakarsanız, onlar her zaman dikeydir, 8.7 cm genişliğinde, daima beyaz ve başka bir renk arasında değişkenlik gösterirler. O yüzden çalışmalarım başlangıçta hiçbir şekilde bir evrim geçirmedi, ama 1970'den bu yana gelişme kaydetti... Benim çalışmalarım asla tek taraflı değildir, tek başına olamazlar. Mimarının ya da mekânın bir parçasıdır. Bu durumda ısrarcı olan bir sanatçıyım. Çünkü zamanın başlangıcından bu yana üretilen tüm sanatların özerk/bağımsız olduğu ilan edildi. Ve haklı olarak sanatçı eserinin özerkliğine/bağımsızlığına inanmazsa o kadar da ilgi çekici olmayacaktır. Ancak ben işimin özerk/bağımsız/tek taraflı olmadığını söyleme özgürlüğü ve riskini üstleniyorum. Benim çalışmalarım/işim, çevresindeki her şeyin bir parçasıdır ve çevresindeki her şeyi dönüştürme gücüne sahiptir (Belogolovsky, 2017).

Buren, 2016 yılında Paris'teki Louis Vuitton Vakfı için Frank Gehry'nin yeni binasındaki uygulamasıyla, kendi ifadesi ile söylenecek olursa, mekânda bir dönüşüm yarattı (Görsel 4).



Görsel 4. Buren, *Observatory of Light - Work in Situ*, 2016, Louis Vuitton Vakfı, Paris.

Bu süreçte mimarlarla olan çalışması hakkında sorulan soruya şöyle cevap verir:

Paris'teki, doğrudan binayla çalıştığım için tam olarak bir işbirliği değildi. İyi arkadaş olduğumuzdan doğal olarak Gehry ile konuştum ve doğru olduğunu hissettiğim şeyi yapabileceğim konusunda beni ikna etti. İlk kez 1972 yılında Los Angeles'ta onunla karşılaştığımdan bu yana dost olduk. Asla birlikte çalışmadık ancak diğer mimarlarla çalıştım. Örneğin, Fransa(1988) Nimes'teki sosyal konut projesinde Jean Nouvel ile birlikte kalıcı bir sanat çalışması yaptım. Renzo Piano ile de ortak çalışma yaptık ama herhangi bir şey ortaya çıkmadı. Ve Fransa'da daha anonim mimarlarla birlikte çalıştım. Ancak, bilirsiniz, birçok mimar benim çalışmalarımı fazlaca eleştirmekte ve benimle birlikte çalışmayı asla istemezler. Onların mimarisiyle rekabet edeceğinden korkuyorlar. Gösterimlerimi bazı müzelerde gerçekleştirsem bile, mimarlar protesto ediyorlar - o kadar iyi olmayan mimarlar hakkında konuşuyoruz. En azından benim işim geçici fakat onların sıradan binaları uzun bir süre kalacak. Mimarinin sanat olduğunu, tüm sanatların anası olduğunu farzetmemiz ilginç, fakat Le Corbusier veya Mies gibi devler bile sanatçılarla asla birlikte çalışmadılar. Le Corbusier, her şeyi kendisinin yapmasını tercih etti - tablolar, duvara yapılmış resimler, boyanmış cam pencereler, heykeller, seramikler... O, Picasso'nun arkadaşıydı ve ondan asla bir şey yapmasını istemedi. Bunun üzerinde düşünürseniz, nerdeyse skandal ve tuhaf bir durumdur. O büyük bir mimardı fakat bir duvar resimcisi olarak, sadece iyiydi hatta Picasso'yu takibi konusunda sıradandı bile. Ustayı aşabilirdi. Bunun yerine, o ustayı taklit etmeyi seçti. Buna karşın, 1970'lerden itibaren diyebiliriz ki, şu sıralar çok daha yaygın olarak, yeni nesil mimarlar sanatçılarla işbirliği yönünde tamamen yeni bir tavır geliştirdiler. Büyük sanatçı ve mimarlarla diğer karşılaşmalarımın konuşmak gerekirse, Picasso ile tanıştım; henüz 17 yaşındayken Provence'de onunla birlikte yaklaşık olarak haftanın tamamını geçirdim. Meksika'da Luis Barragan ile de tanıştım ve onun mimarisine yönelik büyük bir ilgim var. Sol LeWitt ile de yakın bir dostluk kurdum; aslında çalışmalarımız mekânın kullanımı, yönlendirmeler ve duvarın ele alınış tarzı kadarıyla bazı paralelliklere sahip (Belogolovsky, 2017).

Buren'in çalışmalarını uyguladığı ilginç alanlardan biri de Londra Metro Haritası'nın kapağı olmuştur. 2014 yılında Independent'in haberinde konu şu şekilde aktarılıyor:

Bir zamanlar Paris Metrosu'nun her yerine izinsiz posterlerini yapıştırmış olabilir, ancak Buren'in çalışmaları, resmî olarak Londra'dakileri donatacak. Kariyerine Paris Metrosu'nda bir guerrilla sanatçısı olarak başladı, fakat şimdi Londra Metrosu için büyük bir sipariş kazanan Fransa'nın önde gelen Kavramsal Sanatçılarından biri (Battersby, 2014).



**Görsel 6.** Buren, *From A Single One To Millions: Ink On Paper*, 2014, Tube map cover, Londra.

Onun Londra Metrosu için oluşturduğu yapıt, “Tek Bir Kişiden Milyonlara: Kâğıt Üzerinde Mürekkep, 2014 ve Tek bir Kişiden Milyonlara Bölüm 2” olarak adlandırıldı. Parçalar, 2015'te başlayan Tottenham Court Road istasyonundaki büyük iyileştirme çalışmalarıyla bağlantılı olarak sipariş edilen, Buren'in gelecekteki kalıcı sanat eserlerine bir başlangıçtır. Bu yapıtı tasarlarken Buren, Londra Metrosu'nun ikonik sembolünden yola çıkmıştır. Çalışmada katmanlar, döndürmeler ve bu ünlü logonun tekrarı kullanılarak, bir kafes yapısına ulaşılmıştır ve haritanın alt kısmındaki logo, kırmızı ve mavi desenden koparılmış gibi görünmektedir (Battersby, 2014) (Görsel 5).

Buren'den, çalışmalarını tek bir kelime dizisiyle tanımlaması istendiğinde 'icat' ve 'inat' sözcüklerini kullanır. Ama yine de vurgulu bir şekilde, onların bir enstalasyon olarak betimlememesi gerektiğini söylemekten geri durmaz. Hayatı boyunca çalışmalarının ilerleyiş sürecindeki değişim ve gelişimle ilgili ve bu süreçte öğrendikleri açısından yaklaşımı sorulduğunda şu yanıtı vermektedir:

Bunu göreceğim konumda olamayabilirim ama sanırım zikzak olarak gördüğüm bir değişim-gelişim var. Evrim (değişimi ve gelişimi simgeleyen), çizgisel değildir ve sürekli olmayabilir. Ve bugün yaptığım işin türünü geçmişte yapmayı düşünmezdim bile. Ama söyleyebileceğim mutlaka çalışmak zorunda olduğum. İşin kendisi benim projemi ortaya çıkaran yakıt. Yeni iş



daha önce yaptığım işten kaynaklanır. Tüm fikirler çalışmaktan ortaya çıkar. İş işi üretir. Felsefe, kavramlar ve fikirler önemlidir. Bazı şeylerin yapımı fiziksel olarak varlığını asla düşünmediğimiz kapılar açar. Bunu bildiğinizde, durmak istemezsiniz. Ders budur. İyi bir fikir için açık olmalısınız (Belogolovsky, 2017).

#### 4. Sonuç

Örneklerden de anlaşılacağı gibi Buren'in çalışmaları, kavram ile nesnenin bütünleştirilmesi yönünde Kavramsal Sanatın bir yorumunu sergilemesi ve maddesellik çıkmazına bir alternatif sunması açısından önem kazanmaktadır. Aynı zamanda bu yönüyle Daniel Buren'in sanatı, getirdiği farklı yaklaşımla Kavramsal Sanatı bir adım ileriye taşıyan yorum ve tavrı da ortaya koymaktadır. Buren, 'kavram'ı bir eleştiri aracı olarak kullanır. Böylece sanatın belli kurumlar ve mekânlar içine hapsolmuşluğunu, yarattığı kendine özgü biçim anlayışı ve görsel uygulamalarla sorgulayarak eleştirel bir yaklaşım sunmuş olur. Ayrıca müzelerin ya da benzer kurumların tek bir kültürel ya da görsel bakış açısını yansıttığını ve sanatın doğduğu, gömüldüğü, yok edildiği bir ortamı temsil ettiğini düşünen Buren, sanat yapıtının bir müze ortamında sergilenerek idealize edilmesine karşı çıkıp, söz konusu ortamın yapıt üzerindeki etkisinin tam anlamıyla incelenmesi gerektiğini düşünür. Bu amaçla Buren, artık Buren'e özgü olarak herkesçe bilinen ve onun 'görsel araç' olarak isimlendirdiği şerit biçimlerini yaratır. Sanatın tekilliği ve kurumların sanat algısı karşısında homojenleştirme aygıtı bir hazır nesneye dönüşen bu şeritler, tanıdık olan mekânları yabancılaştırarak alışılmadık hale getirip, rekabet halinde olduğu sanatsal ve kamusal alanların rolünü ve mekânlara atfedilen değerleri sorgulamaya çağırarak içinde buldukları her alanı dönüştürme eğilimine girerler. Bununla birlikte Buren, görsel sanatların mimariden ayrı düşünülemediğini savunan bir anlayış geliştirir. Onun sanatında insan ve mimari iki anahtar öğedir ve çalışmaları her zaman ya mekânın mimarisi için ya da onun karşısında bulunan bir tavır içerir. Mekânın mimarisi, Buren'in çalışmalarının ortaya çıkma nedenini oluşturan bir etmendir aynı zamanda. Mekân ve mimari, uygulanacak çalışmanın fikrini, tasarımını beraberinde getirerek Buren'in yaratıcılığına kaynak oluşturur. Buradan hareketle Buren'in çoğu çalışması ve uygulandığı mekân/mimari arasında, birbirini var eden, birbirinden ayrı düşünülemeyen, 'simbiyotik' bir bağın olduğundan söz etmek mümkün gözükmektedir. Buren'in çalışmalarındaki bu 'simbiyoz' var oluş biçimi, kendi sanatının kavramsal alanını yaratan/yansıtan/simgeleştiren bir hal almış durumdadır genellikle.

Dolayısıyla 'simbiyoz' yaşamın, Buren'in her zaman yerleştirileceği yere bağlı ve mekâna özgü olarak gelişen çalışmalarının var olma biçimini en iyi tanımlayan yapı olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır. Çünkü Buren'in sanat düşüncesi/tasarımı, gerçekleştirileceği mekân ile bir varlık/somutluk kazanır, form bulur, hayata geçer, maddeleşir. Bu durum gerçekten de birden fazla organizmanın birlikte yaşam alanı oluşturmasını, var olabilmek için başka bir forma/organizmaya ihtiyaç duyulmasını tanımlayan 'simbiyoz' yaşam biçimine benzer bir nitelik taşır. Sonuç olarak Buren'in, çalışmalarını yine kendi deyimıyla 'works in situ' ya da başka bir deyişle 'ait olduğu yerdeki yapılar' olarak adlandırması bu benzetmeyi haklı kılmaktadır.

### Kaynakça

- Antmen, A. (2012). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 4. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Apa, M. (2007). "Daniel Buren", *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 4, Sayı 7, s. 19-35.
- Atakan, N. (1998). *Arayışlar- Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar*, 1. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Batur, E. (1995). "Avant-garde 1945-1995 / Kavramsal Sanat", *Sanatdünyamız Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı 59, Bahar, s. 81-83.
- Buren, D. (2000). "Kente Yerleşmek", çev. Işık Ergüden, *Sanatdünyamız Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı 78, Kış, s. 133-147.
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat – Akımlar Eğilimler Gruplar Sanatçılar*, 1. Basım, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Madra, B. (1989). "İstanbul'u Mesken Tuttu", *Cumhuriyet*, 16 Ocak, s.4.
- Özayten, N. (1992). *Batı'da Obje Sanatı / Kavramsal Sanat / Post Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

### İnternet Kaynakları

- Battersby, M. (2014). "Art on the Underground: French conceptual artist Daniel Buren makes new Tube map cover", *Independent*, 28 Kasım, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/art-on-the-underground-french-conceptual-artist-daniel-buren-makes-new-tube-map-cover-9890032.html>, Erişim tarihi: 02.10.2017
- Belogolovsky, V. (2017). "Whatever You Do, Don't Call Daniel Buren's Artworks Installations", June, *Metropolis Magazine*, <http://www.metropolismag.com/architecture/whatever-you-do-dont-call-daniel-buren-art-installation/>, Erişim tarihi: 11.09.2017

Buren, D. (1985). "Function of the Museum", *Theories of Contemporary Art*, ed. Richard Hertz, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, s. 189–92, <http://bortolamigallery.com/artist/daniel-buren/writings/> Erişim tarihi: 11.10.2017

Considine, A. (2013). "Daniel Buren, Between the Lines", *Art in America*, 24 Haziran, <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/daniel-buren-petzel-bortolami-1/> Erişim tarihi: 01.10.2017

"Daniel Buren-Stripes as a Visual Tool", <https://www.guggenheim.org/artscurriculum/topic/stripes-as-a-visual-tool>, Erişim tarihi: 03.10.2017

Nechvatal, J. (2016). "Daniel Buren'in Kurumsal Eleştirisi Kurumların Gözdesi Haline Geldi", *e-Skop*, 22 Eylül, <http://www.e-skop.com/skopbulten/daniel-burenin-kurumsal-elestirisi-kurumlarin-gozdesi-haline-geldi/3082> Erişim tarihi: 01.10.2017

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Buren, "Otobüs Durağı Bankları," 1970, her biri 8,7 cm genişliğinde çizgilendirilmiş kağıt, Los Angeles, USA, <http://catalogue.danielburen.com/artworks/view/41?lang=eng> <https://blogs.uoregon.edu/danielburen/posts/> Erişim tarihi: 28.10.2017

Görsel 2. Buren, "To Align: Works in Situ", 2017, Galeri Bortolami, Manhattan – New York. <http://bortolamigallery.com/exhibitions/daniel-buren/> Erişim tarihi: 28.10.2017

Görsel 3. Buren, "To Align: Works in Situ", 2017, Galeri Bortolami, Manhattan – New York. <http://www.metropolismag.com/architecture/whatever-you-do-dont-call-daniel-buren-art-installation/>

Görsel 4. "Buren, Observatory of Light - Work in Situ", 2016, Louis Vuitton Vakfı, Paris. <http://www.metropolismag.com/architecture/whatever-you-do-dont-call-daniel-buren-art-installation/> Erişim tarihi: 28. 10. 2017

Görsel 6. "Buren, From a Single One to Millions: Ink on Paper", 2014, Tube map cover, Londra <https://www.wallpaper.com/art/daniel-buren-reimagines-the-london-undergrounds-iconic-roundel-symbol>, <https://art.tfl.gov.uk/projects/from-a-single-one-to-millions-ink-on-paper/>