

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**ÇAĞDAŞ SANATTA ALTERNATİF SERGİ MEKANLARI KULLANIMI:
BİYO SANAT VE BİYO SANAT MEKANLARI ÜZERİNE BİR İRDELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Selkan SOLMAZ ERÇEL

İç Mimari Tasarım Anabilim Dalı

İç Mimari Tasarım Uluslararası Yüksek Lisans Programı

HAZİRAN 2019

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**ÇAĞDAŞ SANATTA ALTERNATİF SERGİ MEKANLARI KULLANIMI:
BİYO SANAT VE BİYO SANAT MEKANLARI ÜZERİNE BİR İRDELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Selkan SOLMAZ ERÇEL
(418151009)**

İç Mimari Tasarım Anabilim Dalı

İç Mimari Tasarım Uluslararası Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. S. Banu GARİP

HAZİRAN 2019

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 418151009 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Selkan SOLMAZ ERÇEL, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “ÇAĞDAŞ SANATTA ALTERNATİF SERGİ MEKANLARI KULLANIMI: BİYO SANAT VE BİYO SANAT MEKANLARI ÜZERİNE BİR İRDELEME” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Doç. Dr. S. Banu GARİP**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Doç. Dr. S. Banu GARİP**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Dr. Öğretim üyesi Ethem Gürer
İstanbul Teknik Üniversitesi

Dr. Öğretim üyesi Rahşan Karabetça
İstanbul Kültür Üniversitesi

Teslim Tarihi : **03 Mayıs 2019**
Savunma Tarihi : **13 Haziran 2019**

Ailem'e

ÖNSÖZ

Sevgili danışmanım ''Banu Garip''e tezin oluşum sürecinde anlayışı, katkıları ve beni yönlendirdiği için;

Sevgili biyo sanatçı ''Ayşe Gül Süter''e röportajda zaman ayırıp deneyimlerini benimle paylaştığı için;

Sayın hocam ''Ebru Yetişkin''e beni biyo sanat alanıyla tanıştırdığı için;

Tez çalışmam boyunca desteklerini her daim hissettiğim ''Ailem'' e

en içten teşekkürlerimi sunarım.

Mayıs 2019

Selkan Solmaz Erçel
Mimar

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
ÖZET	xv
SUMMARY	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.x
1. GİRİŞ	1
1.1 Amaç	2
1.2 Kapsam.....	2
1.3 Yöntem	3
2. MEKAN-SERGİLEME-OBJE İLİŞKİLERİ.....	5
2.1 Mekan -Sergileme-Obje İlişkilerinin Tarih İçindeki Değişimi	5
2.2 Çağdaş Sanatta Alternatif Mekan Kullanımı	14
2.3 Biyo Sanatta Alternatif Mekanın Kullanımı	25
2.4 Bölüm Sonucu.....	31
3. BİYO SANAT	35
3.1 Biyo Sanat Nedir?	35
3.2 Biyo Sanatta Uygulamalar ve Teknikler	39
3.3 Biyo Sanat Mekanları.....	41
3.3.1 Dünyadan biyo sanat örnekleri.....	42
3.3.2 Türkiye'den biyo sanat örnekleri	51
3.4 Bölüm Sonucu	53
4. İKİ BİYO SANAT MEKANIN İNCELENMESİ.....	57
4.1 Amaç.....	57
4.2 Yöntem.....	57
4.3 Analiz ve Değerlendirmeler.....	58
4.3.1 Reciente Modernista Sant Pau ameliyat odası	58
4.3.1.1 Kavramsal inceleme.....	58
4.3.1.2 Mekansal ilişkiler.....	60
4.3.2 Michigan bilim merkezi sergileme alanı	63
4.3.2.1 Kavramsal inceleme.....	63
4.3.2.2 Mekansal ilişkiler.....	65
4.3.3 Röportaj.....	67
4.4 Bölüm Sonucu.....	69
5. SONUÇ VE TARTIŞMALAR.....	69
KAYNAKLAR	73
EKLER.....	81
ÖZGEÇMİŞ.....	85

KISALTMALAR

INKhuk	: Sanatsal Kültürel Enstitüsü
OBMOKhU	: Genç Ressamlar Birliği
MOMA	: Modern Sanatlar Müzesi
LED	: Işık Yayan Diyot
UV	: Mor tesi Işınları
ECFP	: Gelişmiş Camgöbeği Floresan Proteini
EYFP	: Gelişmiş Sarı Floresan Protein

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1: Paxton'un camhaneden dönüştürdüğü Kristal Palas	6
Şekil 2.2: Kazimir Malevich'in 1915 yılında Son Fütürist Sergisinden ilk süpermatist çalışmaları.....	8
Şekil 2.3: Vladimir Tatlin'in 1914 yılına ait "Ressamca Kabartmalar (Painting Relief)" çalışması.....	8
Şekil 2.4 : El Lissitzky, (Proun ROOM, Berlin Sanat Sergisinden, 1923).....	9
Şekil 2.5 : OBMOKhU Sergisinden bir fotoğraf.....	10
Şekil 2.6 : El Lissitzky Hannover "Abstract Cabinet" çalışması, 1927.	11
Şekil 2.7 : Kurt Schwitters, Hannover'daki evinde yaptığı çalışma "Merzbau", 1923-1943.	12
Şekil 2.8 : Oscar Dominguez'in mankeni (solda), Marcel Duchamp'ın mankeni ve sokak tabelası (ortada), Man Ray'in mankeni ve sokak tabelası (sağda), 2014.	13
Şekil 2.9 : Alfred H. Barr Jr'un şeması	14
Şekil 2.10: Josep Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" isimli çalışması.....	15
Şekil 2.11 : Kazuo Shiraga'nın "Zorlu Çamur" çalışması, 1955	16
Şekil 2.12 : Robert Smithson'un "Sarmal Dalgakıran-1970" arazi çalışması	16
Şekil 2.13: Anna Borgman, Candy Lenk ve Jan Körbes'in "Rekonstruktion" isimli çalışması, Galerie Aquabit, Berlin, Almanya, 2015	18
Şekil 2.14: Franka Hörschemeyer'in "Aynı hızda geçirimsiz" isimli çalışması, 1998-2001.....	19
Şekil 2.15: Anne Peschken ve Marek Pisarsky'nin "Mobil Heykel" (Wanderboje) isimli çalışması, 2005.....	20
Şekil 2.16: Ernesto Neto'nun Leviathon Toth isimli çalışması, Pantheon, 2006.....	21
Şekil 2.17: Leviathon Toth isimli çalışmanın Pantheon ile kurduğu ilişki, 2006.....	22
Şekil 2.18: Micheal Cross'un "Köprü " Bridge isimli çalışması, 2004.....	23
Şekil 2.19: Nakilbent Sarnıcı.....	23
Şekil 2.20: Yoğunluk grubunun "Su Ruhü" isimli çalışması, 2015.....	24
Şekil 2.21: Suzanne Anker'in Vanitas isimli çalışması, 2016.....	26
Şekil 2.22: Eduardo Kac'ın Genesis isimli çalışmasında kullandığı İncil'den Genesis 1.26 bölümü, 1998-1999.....	27
Şekil 2.23: Eduardo Kac'ın Genesis isimli çalışması, 1998-1999.....	28
Şekil 2.24: Art Oriente Objekt sanatçı grubunun "İçimde Yaşayan At " (May the Horse Live in me) isimli çalışması, 2011.....	30
Şekil 2.25: 1800'lerden 2000'lere kadar sanat-nesne-mekan ilişkisinin tarihsel gelişimi.....	33
Şekil 3.1: Altamira Mağarasında bulunan hayvan figürü, İspanya.....	36
Şekil 3.2: Biyo sanatın öncüleri, Trends in Biotechnology makalesinden Türkçe'ye çevrilmiştir.....	39

Şekil 3.3: Pier Luigi Capucci'nin biyo sanatı tanımladığı şema'dan Türkçe'ye çevrilmiştir.....	40
Şekil 3.4: Eduardo Kac'ın "Alba" isimli transgenik tavşanı.....	43
Şekil 3.5: "Alba"nın 2000 yılına ait ziyaretçi defterinden	43
Şekil 3.6: Marc Quinn'in Sir John Sulston DNA portre sergisinden	44
Şekil 3.7: Oran Catts ve Ionat Zurr'un "Victemless Leather" isimli çalışması.....	45
Şekil 3.8: "Victemless Leather" isimli çalışmanın ceket şeklini alması.....	46
Şekil 3.9: Suzanne Anker'in "Astroculture (Shelf Life)" isimli çalışması.....	47
Şekil 3.10: Suzanne Anker'ın "Astroculture Shelf Life" isimli çalışmasından büyüyen bitki fotoğrafları.....	48
Şekil 3.11: Suzanne Anker'ın "Astroculture Shelf Life" isimli çalışması, Aziz Sainth John the Dive Katedrali, Newyork.....	49
Şekil 3.12: Azuma Makoto'nun "Donmuş Buzlar" (Iced Flower) isimli çalışması.....	50
Şekil 3.13: Selin Balcı'nın "Bordered World" isimli çalışması.....	52
Şekil 3.14: Ayşe Gül Süter'in "The Invisible Motion" isimli çalışması	53
Şekil 4.1: Ayşe Gül Süter'in "Art Made of Science- Microspheres" çalışmasına ait sağlıklı ve sağlıklı hücre fotoğrafları.....	59
Şekil 4.2: Ayşe Gül Süter'in "Art Made of Science- Microspheres" çalışmasına ait laboratuvar görüntüleri	60
Şekil 4.4: Reciente Modernista Sant Pau ameliyat odası	61
Şekil 4.5: Reciente Modernista Sant hastanesinin iç mekan fotoğrafları.....	62
Şekil 4.6: "Art Made of Science- Microspheres" çalışmasının fotoğrafları	63
Şekil 4.7: Ayşe Gül Süter'in "Kristalleşme" isimli çalışmasının gelişim süreci....	64
Şekil 4.8: Michigan Bilim Merkezi.....	65
Şekil 4.9: Michigan Bilim Merkezi iç mekan fotoğrafları.....	65
Şekil 4.10: Ayşe Gül Süter'in "Kristalleşme" isimli çalışması.....	66

ÇAĞDAŞ SANATTA ALTERNATİF SERGİ MEKANLARI KULLANIMI: BİYO SANAT VE BİYO SANAT MEKANLARI ÜZERİNE BİR İRDELEME

ÖZET

Yüksek lisans tez kapsamında çağdaş sanatta alternatif sergi mekanları incelenmiş bu bağlamda çağdaş sanatın alt dalı olarak tanımlayabileceğimiz biyo sanat alanı araştırılmış ve biyo sanattaki mekanlar üzerine irdelene yapılmıştır. İlk bölümde kavramsal sanat ve biyo sanatın tarihi ve gelişimiyle ilgili bir giriş yapıp tezin amacı, kapsamı ve yöntemi ile ilgili bir başlangıç yapılmıştır.

İkinci bölümde mekan-sergileme-obje ilişkilerine değinilmiş ve 20. yüzyılda sergileme mekanlarının deneysel deneyim alanlarına dönüştüren sanat çalışmaları incelenmiştir. Bu bağlamda 1930'lu yıllara kadar olan süreçte Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin, El Lissitzky, Kurt Schwitters ve OBMOKhu (Genç Ressamlar birliği) grubunun işleri sanat nesnesinde kullanılan alternatif malzeme ve sergileme yöntemleri kapsamında yorumlanmıştır.

1938 yılına gelindiğinde ise mekan kavramını derinden etkileyen Marcel Duchamp'ın "1200 Çuval Kömürü" isimli çalışmasının da bulunduğu Salvador Dali gibi sanatçıların da içinde yer aldığı "Uluslararası Sürrealizm Sergisi" mekanı sergilenen nesneye dönüştürme düşüncesi kapsamında yorumlanmıştır. Bu sergi ile birlikte galeri mekanlarının beyaz duvarları tartışmaya açılmış ve 1960'lı yıllardan başlayarak galeri mekanının alternatifleri üzerine çalışmalar yapılmıştır. Bu bağlamda çağdaş sanat galeri mekanları üzerine araştırmalar yapılmış ve kendi döneminde öne çıkan, performans, arazi ve yerleştirme (enstalasyon) sanatçılarının işleri sergileme yöntemleri kapsamında yorumlanmıştır.

Performans ve arazi sanatı kapsamında incelenen sanatçılar ve işleri şöyledir; Japonya'da Gutai Sanat galerisinin dışındaki meydana "Zorlu Çamur" isimli performans gerçekleştiren sanatçı Kazuo Shiraga, Amerika'da "Sarmal Dalgakıran" isimli çalışma ve çalışmanın sanatçısı Robert Rauschenberg'dir.

Yerleştirme sanatı çağdaş sanatta sıklıkla kullanılan ve alternatif sergileme mekanlarına imkan sağlayan bir sanat dalıdır. Yerleştirme sanatı günümüzde de örneklerine sıklıkla rastladığımız galeri mekanlarında uygulandığı gibi doğada mobil olarak, kamusal alanlarda veya özel mülklerde de uygulanmaktadır. Bu tez kapsamında mekan olarak galerinin içini değil dış cephesini seçen çalışmaya ve kamusal alanları seçen çalışmalara yer verilmiştir. Bu bağlamda yorumlanmış sanatçılar ve işleri şöyledir; Alman yerleştirme sanatçıları Anna Borgam, Candy Lenk ve Jan Korbis grubunun Berlin'de Galerie Aquabit sanat galerisinin dış cephesinde yaptığı "Rekonstruktion" isimli çalışması, çalışmalarında çoğunlukla endüstriyel malzeme kullanan Franka Hörschemeyer ve Almanya'da Paul Löbe'nin binasının avlusunda ürettiği "Aynı hızda geçirimsiz" isimli çalışması, Anne Peschken ve Marek Pisarsky ikilinin mobil yerleştirme çalışması, Ernesto Neto'nun Paris'te Pantheon'da mekan ile tamamen bütünleşen "Leviathon Toth" isimli çalışması ve

Micheal Cross'un interaktif çalışması "Köprü" dür. Bu çalışmaların ortak özellikleri galeri mekanı algısını değiştirmesi ve çoğunlukla interaktif olmasıdır.

Çağdaş sanat alanında Türkiye'de az da olsa mekan ile bütünleşen ve mekanı sergileme nesnesine dönüştüren çalışmalara rastlanmaktadır. Bu kapsamda Yoğunluk grubunun Nakilbent Sarnıcı'nda ürettiği "Su Ruhü" isimli çalışması yorumlanmıştır. Nakilbent Sarnıcı'nı modern galeri mekanından ayıran en önemli özelliği sadece tarihi olması değil aynı zamanda 1500'lü yıllarda inşa edilme sebebinin insan için değil su için olmasıdır. "Su Ruhü" çalışması mekana suyu günümüz teknolojilerini kullanarak yeniden çağırma ve kullanıcının bunu deneyimlemesini amaçlamıştır. Bu bağlamda mekanın kendisi sergilenen bir nesne halini almıştır.

Çağdaş sanatın teknoloji ve bilim ile birleşen diğer bir alt dalı biyo sanattır. Bu alanda sanat nesnesinin üretildiği ve sergilendiği mekan tartışmaya açılmıştır. İkinci bölüm kapsamında biyo sanatta kullanılan alternatif mekanlar ve sergileme yöntemleri yorumlanmıştır. Bu bağlamda Suzanne Anker'in petri kablarını tuval gibi tasarlağı 16. ve 17. yüzyılda Natürmort tekniğini olarak kullanılan "Vanitas" isimli çalışması, Eduardo Kac'ın galeri mekanı kavramını tartışmaya açtığı, İncil'den "Genesis 1:26" 'yı alarak mors alfabesinde genetik baz çiftine çevirip bunu da web kameraları ile online izleyicilere açtığı "Genesis" isimli çalışması incelenmiştir. Eduardo Kac bu çalışması ile sergilemenin fiziksel duvarlara ihtiyaç duymadığını web üzerinden online teknolojileri kullanarak göstermiştir.

Biyo sanat alanında sergileme mekanlarının uç örneklerine sıklıkla rastlanmaktadır. Alternatif sergileme mekanları oluşturulurken diğer sanat dalları da çalışmaların içinde homojenize edilmiştir. Bu bağlamda incelenecek olan diğer bir iş ise Performans sanat ve biyo sanatın birlikte kullanıldığı bedeni bir sergileme mekanı olarak kullanan Art Oriente Objet sanatçı grubunun 2011 yılında yapmış oldukları "İçimde Yaşayan At" (May the Horse Live in Me) çalışmasıdır. Bu çalışma insanın sanat nesnesine dönüşmesi, vücudunun ise sergileme mekanına dönüşmesi bağlamında yeniden yorumlanmıştır.

Biyo sanat'ın başlangıcı ve tanımı Dünya'da çokça tartışılmıştır. Bazı sanatçılar biyo sanatı, Darwin'in evrim teorisi ve Freud'un bilinçaltı teorileriyle biyolojistlerin doğayı keşfetmesine dayandırmıştır. Üçüncü bölüm kapsamında biyo sanatın tanımı ve tarihi üzerine literatür araştırması yapılmıştır. 1928 yılında Alexander Fleming'in penisilini icat etmesiyle başlayıp 2012 yılına kadar geçen süreçte biyo sanat çalışmaları ve çalışma alanlarının gelişimini anlatan grafik sunulmuştur. Bununla birlikte biyo sanatta kullanılan teknik ve uygulamalar, biyo sanatın kapsamı Pier Luigi Capucci'nin tablolastırdığı grafik üzerinden biyo sanatın alt dalları olan biyoteknolojik sanat, Transgenik sanat, Sentetik biyolojinin kullandığı teknikler açıklanmıştır. Bu bölüm kapsamında Dünya'dan ve Türkiye'den örneklerle yer verilmiştir.

Avrupa ve Amerika başta olmak üzere birçok ülkede biyo sanat uygulamalarına ve laboratuvarlarına rastlanmaktadır. Bu kapsamda Oran Catts ve Ionat Zurr ikilisinin 2004'ten beri geliştirdiği, çalışma kapsamında fare ve insan hücrelerini kullandıkları "Victemless Leather" isimli çalışması yorumlanmıştır. "Victemless Leather" farklı galeri mekanlarında her seferinde yeniden büyütülen ve 2008 yılında MOMA (Modern Sanatlar Müzesi)'da kontrol edilemeyen büyüme gerçekleştiği için küratörler tarafından fişi çekilen bir biyo sanat çalışmasıdır. Bununla birlikte biyo sanat alanında çokça çalışması bulunan Suzanne Anker'ın ilk olarak Newyork'ta bir sanat galerisinde daha sonra ise Aziz John the Divine kilisesinde bezelye ve fasülye tohumlarını büyüttüğü "Astroculture(Shelf Life)" isimli çalışması yorumlanmıştır. Bu çalışma

değişen Dünya koşullarında yeni üretim teknikleri sunmak amacıyla tasarlanan bir çalışmadır.

Biyo sanat kendi dönemi içinde distopyalar yarattığı gibi ütopyalar da yaratmıştır. Aynı zamanda yeni teknolojik imkanlar ile sanatı birleştirerek neler yapılabilir tartışmasının da önünü açmıştır.

Üçüncü bölüm kapsamında Türkiye’de örneklerine az rastlasakta bu alanda çalışmalar yapan Selin Balcı’nın “Bordered World” isimli çalışması incelenecektir. Selin Balcı “Bordered World” çalışmasında mantarlar ve küfleri sanat nesnesi olarak kullanmış ve gözlemlenmiştir. Bu bağlamda incelenecek bir çalışma ise Ayşe Gül Süter’in Contemporary İstanbul için Biyolog Dr. Joseph A. DeGiorgis ile beraber yaptıkları seyahat ve araştırma projelerinin belgeseli olarak tanımladığı “The Invisible Motion” isimli çalışması irdelenmiştir. Bu çalışma sanat nesnesinin tanımını sorgulatması açısından önemlidir, sanatta asıl olanın fikirler olduğunun kanıtı niteliğindedir.

Biyo sanat sadece petri kaplarında değil mekanının veya sergilendiği duvarın bir parçası da olabilir. Dördüncü bölüm kapsamında Barcelona’da bulunan Operation Room of Reciente Modernista Sant Pau’da sergilenen “Art Made of Science - Microspheres” çalışmasının mekan ile kurduğu ilişki ve üretim tekniği incelenmiştir. Bu çalışma kapsamında laboratuvarı üretilen bakterilerin gözle görülemeyen görüntüleri mikroskoplar sayesinde alınarak görüntüler mekanının camlarına baskı tekniği kullanılarak yapıştırılmış ve seyircilere sunulmuştur. Bu kapsamda incelenecek olan diğer bir çalışma ise Michigan Science Center’da petri kaplarından sergilendiği duvara taşan kristallerin oluşturduğu “Kristalleşme” isimli çalışmadır. Bu çalışma ile mimari elemanların doğayı nasıl ele geçirdiğine dair gönderme yapılmıştır.

Sonuç bölümünde Rönesans’tan günümüze kadar değişen sanat ve sergileme anlayışı yorumlanmıştır. Bu bölümde biyo sanat ve mekanlarının günümüz teknolojileriyle sanatı da birleştirerek bilginin yeniden üretilme sürecindeki katkısı yorumlanmıştır. Bununla birlikte biyo sanat alanının sanat nesnesinin dönüşümündeki yeri, yeni bir dünya tezahür ederken sunduğu katkılar, oluşturduğu distopyalar ve ütopyalar tartışılmıştır.

USE OF ALTERNATIVE EXHIBITION SPACES IN CONTEMPORARY ARTS: A RESEARCH ON BIO ART AND BIO ART SPACES

SUMMARY

In the context of the master thesis, alternative exhibition spaces of contemporary art are examined and the field of Bio art which can be defined as a sub-branch of contemporary art is investigated. In the first chapter, the introduction of conceptual art and its history is discussed. Development of bio art is examined besides that, the scope and method of the thesis are explained.

In the second part, space-exhibition-structure relations are mentioned. Since the exhibition spaces of the 20th century, gallery spaces have been transformed into experimental areas of experience. In this case, thesis examines the works of Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin, El Lissitzky, OBMOKhu (Young Painters Collective) and Kurt Schwitters. Besides, another significant and important exhibition that demolish of the idea of traditional gallery spaces is mentioned. The exhibition was named as 'International Surrealism Exhibition'. In the mentioned exhibition, one of the important works of Marcel Duchamp was exhibited which was named as "1200 Bags of coal". Salvador Dali also joined this exhibition as a surrealist artist. Since 1960s, alternative gallery spaces have been discussed and studied. In this context, researches about contemporary art gallery examined and outstanding artists who in performance, land and placement (installation) art have been interpreted.

The artists and their works discussed in the scope of performance and land arts are Kazu Shiraga, who performs 'Tough mud' outside of Gutai Art Gallery in Japan, and Robert Smitshon who created "Spiral Jetty" in America. Installation art is a branch of art which is frequently used in scope of contemporary art and allows the use of alternative exhibition spaces. The art of installation is practiced in nature, in public spaces or in private properties as well as is in galleries where we frequently see examples. Within the scope of this thesis, the works that were applied not within the galleries but the alternative places except the galleries, and the works that select the public spaces are included. In this context, mentioned artists and their works within the thesis are; 'Rekonstruktion by German' installation artists Anna Borgam, Candy Lenk and Jan Körbes who exhibited on the exterior of the "Galerie Aquabit" art gallery in Berlin; Franka Hörnschemeyer, who mostly used industrial materials in his work named "BFD - bündig fluchtend dicht"; Anne Peschken and Marek Pisarsky duo's mobile placement work, "Leviathon Toth", which is fully integrated with Pantheon in Paris by Ernesto Neto, and Micheal Cross's interactive work "Bridge".

In Turkey, there are few examples in Contemporary art which integrates with space and the object. In this context, "Su Ruhü" (The Spirit of Water), which is produced in the Cistern has been mentioned. The most important feature of the Nakilbent Cistern which separates it from the modern gallery space is not only its history but also the reason why it was built in 1500s for water, not for human. In "Su Ruhü" project aimed to re-invite water into the space by using today's technologies and the users to experience. In this context, the space itself has become an exhibited object.

Bio art is a sub-branch of contemporary art that combines art with science and technology. Within this context, the place where the art object was produced and exhibited is opened to discussion.

In the second chapter, alternative spaces and exhibition methods that are used within bio art are explained. In this context, a work by Suzanne Anker named as "Vanistas" which used petri dishes as canvas is mentioned. Vanistas can be defined as a technique which was used in the 16th and 17th century as a still-life art. Besides that a work by Eduardo Kac that led to the discussion of the concept of gallery named "Genesis", which was translated into a genetic base pair in morse code and exhibited it to online audiences with webcams, was examined. With this work, Eduardo Kac has shown that the exhibition does not need physical walls by using online technologies via web.

The extreme examples of exhibition places in the field of bio art are frequently observed. While creating alternative exhibition spaces, other art branches were also homogenized in the studies. Another work that will be examined in this context is *May the Horse Live in Me* made by the Art Oriente Objet artist group in 2011, which use body as an exhibition space in performance art and bio art. This work has been reinterpreted in the context of the transformation of human to art object and the transformation of his/her body to exhibition space.

The beginning and definition of bio art is widely discussed in literature. Some artists have based Bio art on theory of evolution of Darwin's and the discovery of nature by biologists with Freud's subconscious theories. Within the scope of the third chapter, a literature research has been done on the definition and history of bio art. A graphic is presented about evolution of Bio art which began In 1928, with Alexander Fleming's invention of penicillin and continued until 2012. However, another graphic presented about Pier Luigi Capucci shows the techniques and applications used in bio art. In this context examples are given and discussed from the world and Turkey.

Bio art practices and laboratories are placed in many countries, especially in Europe and America. In this context, *Victemless Leather* which Oran Catts and Ionat Zurr duo developed since 2004 and used of mouse and human weapons has been examined. *Victemless Leather* is a Bio art work that has been re-grown in different gallery spaces, and is unplugged by curators for the uncontrollable growth in 2008 in MOMA (Museum of Modern Art). Besides that Suzanne Anker, who has worked extensively in the field of Bio art, has been mentioned with the work "*Astroculture (Shelf Life)*" in which she first brought the seeds of pea and bean in an art gallery in New York and later in the church of St. John the Divine. This work is designed to offer new production techniques in changing world conditions.

Bio art created utopias as well as creating dystopias in its own period. It has also paved the way for a discussion of what can be done by combining new technological opportunities and art.

In the third chapter, the examples from Turkey which rarely seen are examined. One of them is named as "*Bordered World*" which was exhibited by Selin Balcı. She used fungus and molds as materials. The other one is "*The Invisible Motion*" exhibited in Contemporary Istanbul by biologist Ayse Gul Suter. She described her work as a documentary of travel and research projects with Joseph A. DeGiorgis where they explored the nature. Both of them are agree that the important thing is idea in art.

Bio art can be not only in petri dishes, but also as part of the place or wall where it is exhibited. In the fourth chapter, the relationship and production technique of the work "*Art Made of Science – Microspheres*" which was exhibited in Operation Room of Hospital de la Santa Creu i Sant Pau in Barcelona was examined. In this work, the

invisible images of the bacteria produced in the laboratory were taken with the microscopes. In this context, another work that is examined is ‘Kristalleşme’ which is a work formed by crystals overflowing on the wall from petri dishes in Michigan Science Center. With this study, it was mentioned how the architectural elements took over nature.

In the conclusion section, the understanding of art and exhibition changing from Renaissance to today has been discussed. In this section, the contribution of bio art and spaces in the process of reproducing knowledge has been explained by combining contemporary technologies and art. The place of the art field in the transformation of the art object, the contributions that it presents in a new world, the dystopias and the utopias it creates are discussed.

1. GİRİŞ

Ortaçağ resmindeki yaratıcı düşünce dinsel temellere dayanmaktadır. Rahipler sınıfının halk üzerinde egemenlik kurmak istemesinden ötürü sanatçı ve resim sanatı Hristiyan inancının propaganda aracı olmuştur. 13. Yüzyılın ilk çeyreğinde Giotto kendisinden önce kalıplaşmış anlayışı düz bir yüzeyde derinlik yanılsamasını resme kazandırarak değiştirmiş ve Rönesans ile birlikte perspektif resim sanatında önemli bir yer almıştır (Ergün, 2005). Perspektif ile birlikte tek bir göz görünenler dünyasının merkezi olur (Berger, 2014). Batı resim sanatının gerçekliği ele alış biçimindeki en belirgin değişim fotoğrafın bulunmasıyla başlamıştır; fotoğraf gerçekliğin olduğu gibi aktarılmasını sağlamış ve böylece resim sanatı yoğun eleştirilere uğramıştır. Bu durum imge, gerçeklik ve ilişkilendirme konusunda yaratıcı başkaldırıyı kışkırtmış, sanatçı resimsel yaratısında öykünmenin ustalık ve beceri ölçütleri olmadığını farkına varmıştır. Bilim ve teknolojinin hızlı bir gelişim ivmesi kazanmasıyla sanatçı da bu olanaklardan daha geniş ölçüde yararlanmaya başlamış, teknik ve gereçleri kullanmadaki geniş olanaklar disiplinler arasındaki ayrımları aşındırarak yeni ifade olanaklarını yaratmıştır (Ergün, 2005). 20.yüzyıla geldiğimizde sanat daları arasında ayrım disiplinler arası çalışmaya dönmüştür. Bu değişim ile birlikte sannatta temsil ve anlatıya dayalı anlayış terk edilmeye başlanmış ve böylece kavramsal sanat ortaya çıkmıştır. Kavramsal sanat anlayışının şekillenmesinde iki hakim çizgi etkili olmuştur. İlki Picasso'nun var olanı olduğu gibi resmetmemesi, ikincisi ise Duchamp ve arkadaşlarının sanatın sadece tuval üzerinde sınırlandırılmaması düşüncesidir. Bu bağlamda Kosuth, sanatı Duchamp öncesi ve sonrası olmak üzere ikiye ayırmıştır; sanatçı artık bir zanaatkar değil, fikir üreten özneye dönüşmüştür ve bu dönüşüm ile birlikte önemli olanın fikirler olduğu eş zamanlı bir dönem başlamıştır (Polat, 2017). Bu bağlamda teknolojinin gelişmesi de imkanları arttırmış, yeni sanat anlayışlarına ve sergileme alternatiflerine olanak sağlamıştır. Artun (2014)'a göre çağdaş sanat, Rönesans'tan beri estetik ve müze gibi oluşumlarla inşa edilmiştir (Artun, 2014). Biyo sanatın, çağdaş sanat alanında 2000'li yıllardan itibaren yeni gelişmekte olduğu söylene de bazı sanat tarihçilerine göre mağaralarda resmedilmiş olan doğa ve hayvan

figürleri bu sanat alanının ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir. Bununla birlikte, 1933 yılında penisilini icat eden Alexander Fleming bakteri resimlerini hastanede sergilemiştir. 1936 yılına geldiğimizde ise Edward Steichen Newyork Güzel Sanatlar Müzesi’nde genetiği değiştirilmiş hezeran çiçeğini sergilemiştir (Radomska, 2016). Günümüzde Türkiye’de Biyo Sanat çalışmalarına veya bu alanda kullanılan laboratuvarlara çok fazla rastlamasak da Dünya’da birçok Biyo Sanat uygulamaları ve bu uygulamaların yer aldığı alternatif sergileme mekanları ile karşılaşmaktayız.

1.1 Amaç

Bu tez çalışması ile Biyo Sanat aracılığıyla kullanılan alternatif sanat mekanları üzerine araştırma yapılması amaçlanmıştır. Değişen sanat anlayışıyla birlikte birçok sanat eseri sergilenen bir nesne olmaktan çıkmış, mekan ile beraber üretilen işe dönüşmüştür. Mekan da salt sanat nesnesi olma statüsüne erişmiş hatta bazı sanatçılar sanat nesnesi olarak sadece mekanları sergilemiştir (O’Doherty, 2000). Bu bağlamda bilginin yeniden üretilme sürecinde, sanat nesnesi ve sergileme biçimi arasında bütünsel bağ kurmuş olan çalışmaların ve alternatif mekanların Biyo Sanat mekanları üzerinden incelenmesi amaçlanmıştır.

1.2 Kapsam

Alternatif mekan ve sergileme tekniklerinin çağdaş sanatta belirgin olarak kullanılmasının sebeplerinden biri sanattaki düşünce anlayışının değişmesiyle diğer önemli bir etken ise teknolojinin de sanatta etkin bir şekilde kullanılmasıdır. Alternatif mekanlar olarak kiliseler ve hastaneler gibi kamusal alanlar örnek olarak verilebilecekken; sergileme biçimlerine ise tuvaler yerine petri kablaları ve sanatçının kendi vücudu (May the Horse Live in Me) örnek olarak verilebilir. Tez kapsamında Biyo Sanat alanında uygulanmış alternatif mekanlara örnek olarak incelenecek olan sanatçı Ayşe Gül Süter’in çalışmalarını içeren iki mekan seçilmiştir. Bunlardan ilki, Barselona’da bulunan “Operation Room of Hospital de la Santa Creu i Sant Pau”da sergilenen “Art Made of Science-Microspheres” diğeri ise Michigan’da bulunan “Michigan Science Center”da petri kaplarında kristalleri sergilediği “Kristalleşme” isimli çalışmasıdır.

1.3 Yöntem

Tezin yöntemi olarak öncelikle alternatif mekanın, çağdaş sanat ile etkileşimi üzerine literatür araştırması yapılmıştır. Sanat aracılığıyla dönüşen alternatif mekanlar tartışılmış olup, mekan ve sanat eseri algısını bütünsel olarak kurgulayan sanatçılar ile ilgili araştırma yapılmıştır. Araştırma kapsamında betimsel yöntem ile biyo sanat uygulamaları ve mekan ile ilişkileri incelenmiştir. Bununla birlikte Biyo sanatta bilginin yeniden üretilmesi ile ilgili bir literatür çalışması yapılmış, dünyadan ve Türkiye’den biyo sanat örnekleri incelenmiştir. Bu bağlamda uygulanmış iki biyo sanat çalışması ve mekanları yorumlamacı çözümleme yöntemiyle detaylı olarak irdelenmiştir. Ayrıca her iki mekanın da sanatçısı olan Ayşe Gül Süter ile bir röportaj gerçekleştirilmiş ve röportaj ile elde edilen bilgiler değerlendirilmiş ve tartışılmıştır.

2. MEKAN – SERGİLEME – OBJE İLİŞKİLERİ

Zamanın getirdiği yenilikler, tarihsel ve politik süreçlerdeki değişen parametreler; sergilenen mekanı, sanat nesnesini ve sanat nesnesinin üretilme biçimini etkilemiştir.

1920’li yıllardan 70’lere uzanan süreçte sanat galerisinin kendine özgü bir tarihi vardır. Bu süreçte çerçeveler yerini duvarların salt bir sanat nesnesi olma durumuna bırakmış, resim ve tuval ilişkisi sorgulanmış, tuvaler yerini biyo sanatta olduğu gibi petri kaplarına bırakmıştır. Çağdaş sanatta ise sergileme mekanı anlayışı sorgulanmış ve değişmiştir; steril müzeler ve sanat galerilerinin yanı sıra kiliseler, hastaneler gibi kamusal mekanlar da sergileme alanı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Sanat yapıtı, etrafındaki sınırlandırıcıları (beyaz duvarları) eritmiş, beyaz küpün kendisi bir sanat nesnesi haline gelmiştir (O’Doherty, 2000). Bu bölümde değişen sanat anlayışı ile birlikte, objenin sergilenme biçimindeki değişim de incelenmiştir. Bununla birlikte bilimin ve sanatın ara kesiti olarak tanımlayabileceğimiz biyo sanat çalışmalarında alternatif mekanların kullanımına dair araştırmalar örnekler ile anlatılmıştır.

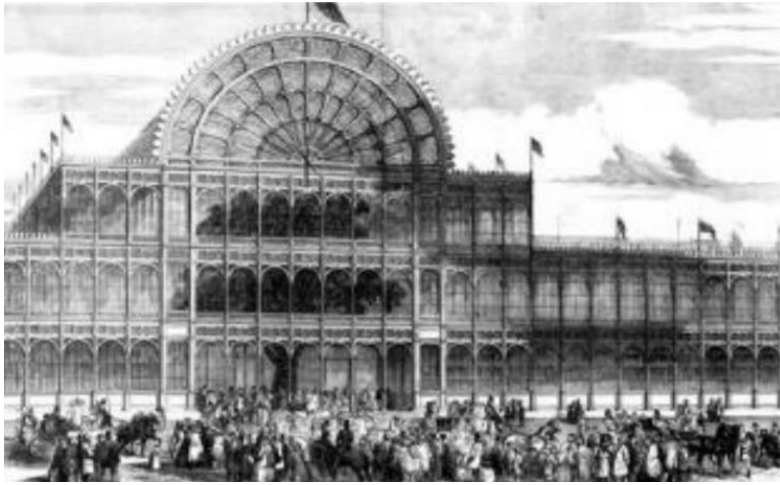
2.1 Mekan -Sergileme – Obje ilişkilerinin Tarih İçindeki Değişimi

Sergi kavramı birçok alanda kullanılmaktadır. Bir objenin veya ürünün sergilenmesi sadece müze ve galerilerde değil ticaret fuarları için de kullandığımız bir kavramdır. Sergiler içeriklerine göre uzun veya kısa süreli olabildiği gibi, geçici veya kalıcı da olabilmektedir. Postmodern akımlar ve teknolojik gelişmeler, sergileme biçimlerinde değişikliklere sebep olmuştur (McKie, 2018).

Sergileme terimi ilk olarak 15. yüzyılda Halil Edhem’in ‘‘nadire kabineleri’’ olarak adlandırdığı merak odaları (the cabinets of curiosity) müzeciliğin ilk örneği olarak görülmektedir (Gülkaynak, 2012). Tarih boyunca sergilenen işlerin çeşitliliğine veya serginin amacına göre büyük ve küçük ölçekli sergilere rastlamaktayız. Bu bağlamda büyük ölçekli sergilere ilk olarak Fransa’da rastlanmaktadır. 1848-1937 yılları arasında, Paris’te birçok geniş çaplı fuar düzenlenmiştir. Fransızca’da fuar; geniş çaplı sergiler ile eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. 1928’de Paris’te kurulan Bureau International des Expositions (BIE) ile büyük çaplı fuarlar için yatırımlar yapılmaya

başlanmıştır. 1850’lerde Avrupa’da sergi mekanları ölçek olarak günümüzdeki alışveriş merkezleri ile benzerlik göstermektedir (McKie, 2018).

1851 yılında Joseph Paxton sıradan bir camhaneyi Büyük Sergi’ye ev sahipliği yapması için Kristal Palas’a dönüştürmüştür. Paxton bu dönüştürmesiyle insanların metayı algılayış biçimleri değişmiştir. Kristal Palas 1851 yılında Londra’da Hyde Park’ta açılmış ve Tüm Ulusların Endüstri Üretimlerinin Büyük Sergisi (The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations) veya kısa adıyla ‘‘Büyük Sergi’’, farklı kesimlerden ve ülkelerden çok sayıda insanın tek bir mekanda bulunduğu ilk organizasyon olmuştur (McKie, 2018) (Şekil 2.1).



Şekil 2.1: Paxton’un camhaneden dönüştürdüğü Kristal Palas (URL -1).

Düzenlenen ilk expodan elde edilen gelirle Londra’da Victoria ve Albert Müzesi, Bilim Müzesi ve Doğa Bilimleri Müzesi kurulmuştur. Kristal Palasa’ta düzenlenen ‘Büyük Sergi’ sergileme ve müzecilik alanlarını sorgulatmış aynı zamanda tasarım alanında kitlesel tüketimin çıkmasına neden olmuştur (McKie, 2018).

20.yüzyıl dünyada toplumsal ve politik açılardan sorunlu geçen 19.yüzyılı tüm çözülmemiş sorunlarıyla devralmıştır. 1848 olayları, sanayileşmenin işgücü ihtiyacı sonucu, kötü çalışma koşulları altında boğulan kitleleri monarşileri sarsacak eylemlerle hazırlarken, Avrupa’nın geleneksel sanat ve eğitim kurumları da genç sanatçıların hedefi haline gelmiştir. Belirli bir geleneğe sahip eğitim merkezleri akademik ,tutucu ve seçkin tavırlarından dolayı eleştirilirken yeni ortaya çıkan özel sanat kurumları ve akademiler ise, yeni düşüncelere açık programlarıyla alternatif oluşturmuşlardır. Bu bağlamda önceleri tepkiyle karşılanan yenilikler gitgide kabul görmüştür. Her ülkede, modern sanatta önemli yerleri olan akımlar ortaya çıkmıştır;

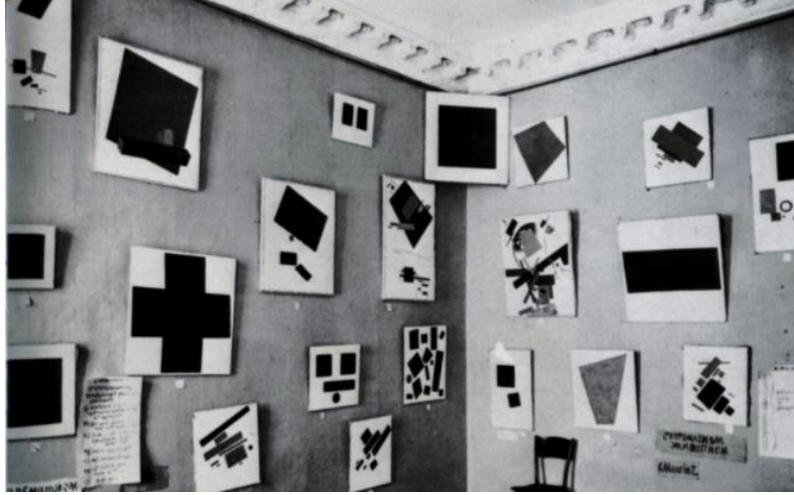
20 yüzyıl başında gelişen teknolojik imkanlarla etkileşimler sağlanarak bu akımlar tüm Avrupa'ya yayılmıştır (Ölçer, 2019).

Berktaş (2019, s.3) 19. yüzyılda sanattaki algılayışı şu cümleler ile anlatmıştır; ‘‘Ortaçağ sonra Rönesans, sonra Genç Rönesans, Maniyerizm ve Barok. Önemli olan şu: Bütün üslup ve teknik tamamen kişiseldi. Kolektifler -grup veya ekoller diye bir şey yoktu’’ demiştir. Bununla birlikte her şeyi değiştiren ögenin modernite olduğunu vurgulamıştır. Modernite ile kamusal alan genişlemiş; sosyal sınıflar belirmiş ve sanat daha özerk bir alana yayılmıştır. 18. yüzyılın sonlarından 19. yüzyıla geçilirken politik ve kültürel etkilerle beraber müzik, sanat ve edebiyatta da paralel bir gelişme yaşanmıştır. Bu dönemde üslup ve yaklaşımlar kişisel olmaktan çıkmış, büyük ekollere dönüşmeye başlamıştır. Bu da bir sürü başka ‘‘izm’’in sahneye çıkmasına neden olmuştur. (Berktaş, 2019).

Bu akımlardan biri de 19. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan empresyonizm akımıdır. Empresyonizm akımıyla birlikte sergileme eylemi sorgulanmaya başlanmıştır. Sanat yapıtlarının sergileme eylemi üzerinde daha etkili olabilmesi için yan yana sergilenmesi üzerinden mekanın ritmik düzeninin kurulması sorgulanmıştır (Celant, 1996). Empresyonizm ile Rönesans'tan beri egemen olan Natüralizm'deki gelenekselci ve kuralcı tavırdan uzaklaşmıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde doğanın olduğu gibi resmedilmesi ışık ve gölgenin kullanımının dışında nesnelerin geometrik formlarıyla ele alındığı bir sanat akımı olan Kübizm ortaya çıkmıştır. Kubizmde izleyici sanat nesnesini anlamak için çaba sarf etmiştir ve gündelik yaşamda kullandığımız sıradan nesneler (kağıt, bez, düğme, kırık cam parçaları vb.) resmin üzerine yapıştırılmış ve böylece izleyici resmi anlamak için çaba sarf etmiştir (İpşiroğlu, 1977). Geleneksel malzemelerin dışına ilk olarak Kübizm ile çıkmış ve kolaj çalışmalarının ilk örnekleri görülmeye başlanmıştır. Kübizm yeni soyut sanat akımının temsilcisi olmuştur (Schwartz, 1971). 1909 yılında Kübizim'den sonra "Fütürist Manifesto" başlığıyla Fütürizm hareketini anlatan ilk makale İtalyan gazete La gazzetta dell'Emilia aracılığıyla yayınlamıştır. Fütürizm, Kübizim gibi sanatın kapsamını genişletmiş ve topluma yakınlaşmak, toplumun itaatkar haline son verebilmek için heykel, müzik, şiir, mimari gibi alanlarda birlikte hareket edilmesini amaç edinmiştir (Gray, 1976).

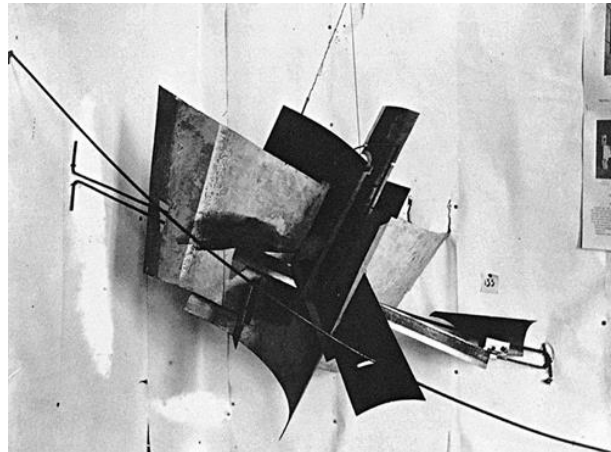
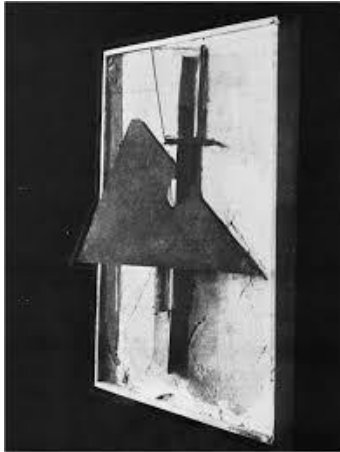
20. yüzyıl başlarında Kübizmin sunduğu özgürlük ve yeni bakış açıları ile Rus sanatçılar Tatlin ve Malevich geometrik formlarla ilgili arayış içine girmişlerdir. Batı'da sanatta bu değişimler yaşanırken Moskova ve St. Petersburg 'da ‘‘yenileme’’

meydana gelmiştir (Rosenthal, 2019). Kazimir Malevich'in Siyah Kare'siyle gerçekliğin anlatımı değişmiştir. Serinin ilk dizini 1915'te, St. Petersburg'da "Son Fütürist Resim Sergisi (The Last Futurist Exhibition of Painting)" da sergilenmiştir. Bu sergide Malevich Süpermatizmin temellerini attığı düşünülmektedir (Gray, 2007) (Şekil 2.2).



Şekil 2.2: Kazimir Malevich'in 1915 yılında Son Fütürist Resim Sergisindeki ilk süpermatist çalışmaları (URL - 2)

Vladimir Tatlin, ilk kez 1915 'te sergilediği "Ressamca Kabartmalar (Painting Relief)" nı ve "Karşıt-Köşe Kabartmaları (The Corner Counter Relief)" nı Son Fütürist Resim Sergisi'nde görmekteyiz (Boersma, 1994) (Şekil 2.3).



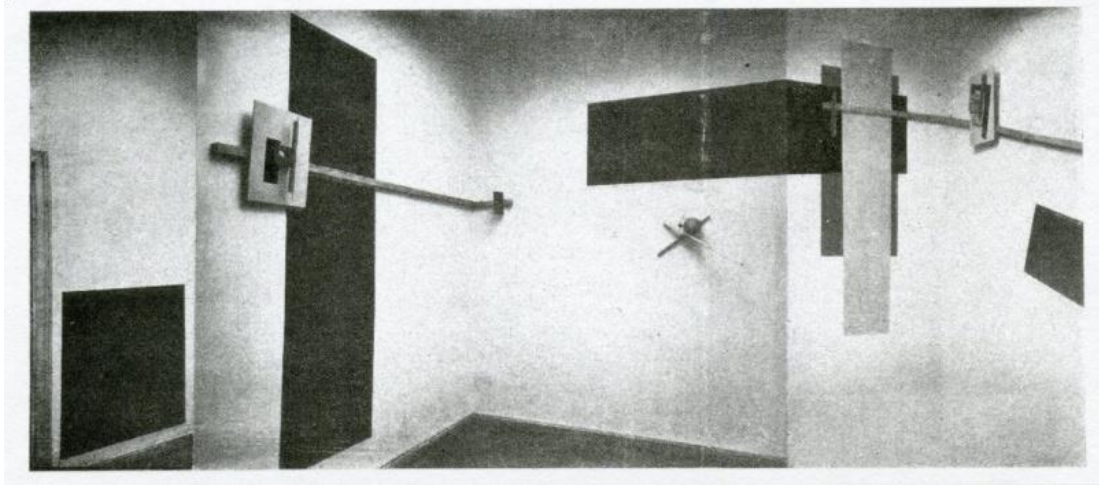
Şekil 2.3: Vladimir Tatlin'in 1914 yılına ait "Ressamca Kabartmalar (Painting Relief)" çalışması (soldaki), 1915 yılında Son Fütürist Resim Sergisindeki " Karşıt-Köşe Kabartmaları (The Corner Counter Relief)" çalışması (sağdaki) (URL - 3).

Sergiye katılan diğer önemli sanatçılar ise; Ivan Kluin ve Olga Rozanova'dır. Ivan Kluin "Uçan Heykeller" diye adlandırdığı modern sanatın ilk mobil örneklerini ; Olga Rozanova da biçimi, malzemeyi ve dokuyu vurguladığı "Otomobil ve Bisikletçi" adlı

iki heykeli sergilemiştir (Tsantsanoglu, 2019).

20.yüzyılda avangard sanat akımlarıyla birlikte resim-mekan ilişkisi konusunda çalışmalar yapılmıştır. Lissitzky bu bağlamda iki boyutlu resim ile üç boyutlu rölyefi bir araya getirip mimariyle birleştirerek yeni bir adım atmıştır. Aynı dönemde Kurt Schwitters ile mekanın keşfi , Marcel Duchamp ile mekanın sorgulanması ve Yves Klein ile bir metafiziksel uzam olarak galeri sanatçıların mekana yeni yaklaşım biçimleri ele alınmıştır (Gray, 2007).

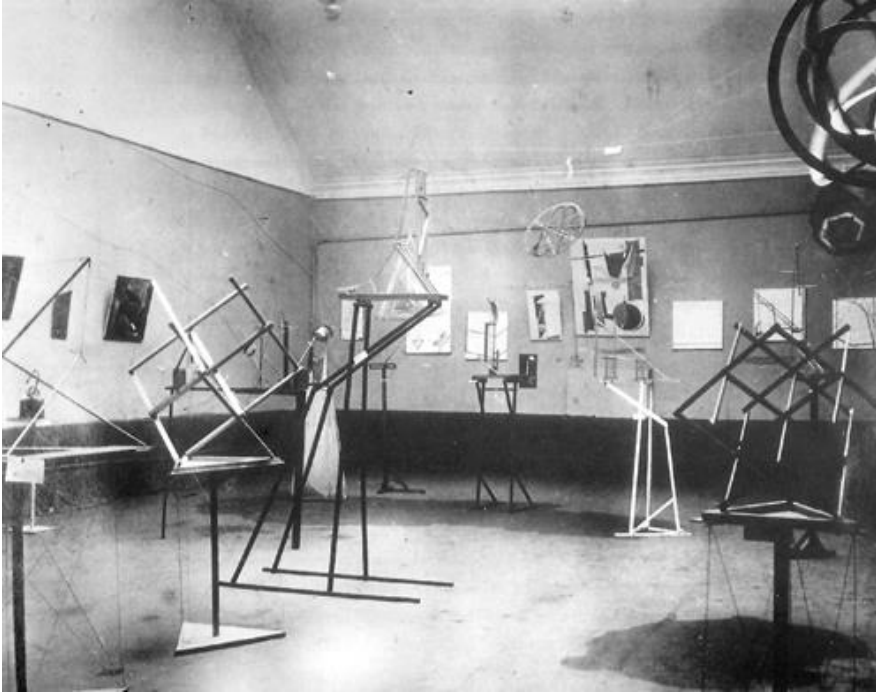
El Lissitzky'e göre sergileme alanı yapıtların arasında hiçbir bağ bulunmayan yan yana teşhir edildiği bir 'depo' değil; yapıtın sınırlarını aşıp mekan ile bütünleştiği yeni bir kavramdır (Köylü, 2013). Bu bağlamda 1923 yılında El Lissitzky'nin "Proun Room" (Prounenraum) çalışması resmin mekan ile bütünleştiği çalışmalarına örnektir. Mekan ve nesne arasında bütünlük sağlanmış olup, sergi kırılmayan bir zincir bütünselliğinde kurgulanmıştır. El Lissitzky 'in "Proun Room"' çalışmasında o dönem mevcut eğilimlerin sentezi niteliğindedir. "Proun Room"un arkasında duran süprematist iç mekan kavramı ilk olarak Malevich tarafından 1919 yılında ortaya konmuş, El Lissitzky bunu eyleme dökmüştür (Gray, 2007) (Şekil 2.4).



Şekil 2.4: El Lissitzky, "Proun Room", Berlin Sanat Sergisi'nden, 1923 (URL - 4).

20. yüzyılda sanat mekanları deneysel üretim alanlarına dönüşmüştür. Sanat, hiçbir dönem politik ve toplumsal olaylardan ayrılmamıştır. Sistem kendini besleyen sanat ve sanatçılar doğurmuştur bu bağlamda mekanlar da şekil almıştır. Elbette sistem hem kendini besleyen hem de kendine karşı tavır alan sanatçılar yaratmıştır. Toplumsal olaylar süregeldikçe "bilginin yeniden" üretilmesi söz konusu olmuş ve sanat da bundan kendine düşen payını almıştır (Özkal, 2006).

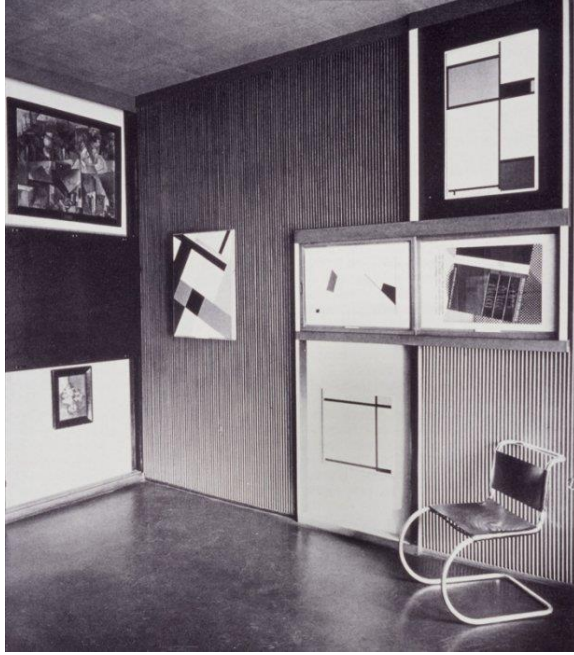
Malevich'in nesnel olmayan sanatı ile benzer çalışmalar sergileyen Tatlin 1914-1917 yılları arasında ve Ekim Devrim'inden hemen sonra Konstrüktivizm'in temelini atan çalışmalarda bulunmuştur. "Son Fütürist Resim Sergisi 0,10" da Malevich'e olduğu gibi Tatlin için de ayrı bir oda ayrılmış ve bu odada Süprematist kompozisyonlarla tezat oluşturan "karşıt" ve "köşe" rölyefleri sergilenmiştir. Bu rölyefler giderek resmin iki boyutlu düzleminden çıkıp kompleks konstrüksiyonlara dönüşmüştür (Forgacs, 1998). Bu değişimin ana unsuru ise doku kavramıdır. Vladamir Markov 1914'te doku (faktura) üzerine yazdığı bir makalede malzemenin dokunun anası olduğuna ve icat edilen her malzemenin yeni ve sonsuz doku sınırları oluşturduğuna değinmiştir (Antmen, 2008). 1921 yılında Moskova'da INKhuk (Sanatsal Kültürel Enstitüsü) bünyesinde Alexie Gan, Karl Ioganson, Konstantin Medunetsky, Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova ve Georgy ve Vladamir Stenberg kardeşler tarafından Konstrüktivistlerin ilk çalışma grubu kurulmuştur. Konstrüktivistlerin ilk çalışmaları 1921'de OBMOKhU (Genç Ressamlar Birliği) sergisinde gösterilmiştir. Medunetsky, Ioganson ve Stenberg kardeşlerin gerçekleştirdiği soyut mimari konstrüksiyonlar ile boşlukta salınan işler endüstriyel mekan duygusu uyandırmış, görenleri fabrikada olma hissi sarmıştır (Ölçer , 2019) (Şekil 2.5).



Şekil 2.5: OBMOKhU Sergisi'nden bi fotoğraf, 1921 (URL - 5).

El Lissitzky, 1926'da Dresden'de ve 1927'de Hannover'daki çalışmalarında malzemeyi deneysel olarak kullanmış ve sergiyi gezen kişiyi de sergide aktif hale getirmiştir. Bu

iki çalışmasında da yeni tip prototip geliştirmek için çaba göstermiştir. Mekanda en iyi optik görüş üzerine çalışmıştır. Duvar malzemesi, hareket halindeki bakış açılarına göre farklı renk ve odak noktaları sağlamıştır (Löschke, 2012) (Şekil 2.6).

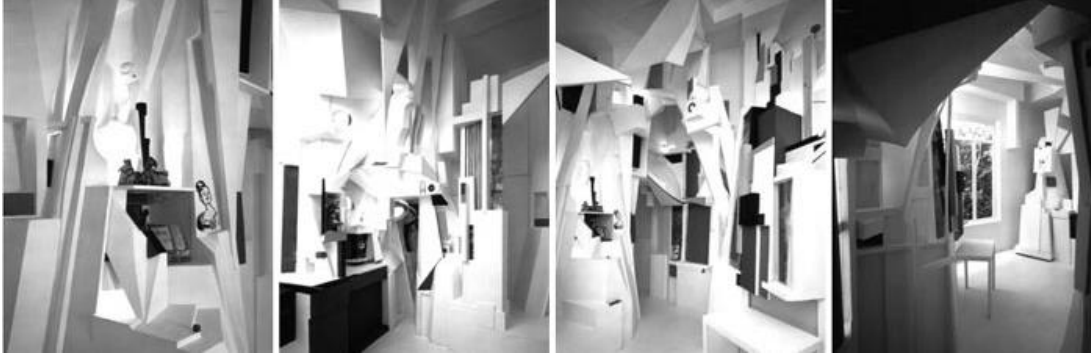


Şekil 2.6: El Lissitzky, Hannover "Abstract Cabinet" çalışması, 1927 (URL - 6).

20.yüzyılın başında Birinci Dünya Savaşı esnasında, Dada Rusya’da olduğu gibi Almanya’da da yükselen devrimci siyasetlerin içinde doğmuştur Dada hareketine katkılarıyla bilenen Kurt Schwitters, 1923 yılında Hannover’da yaptığı 1943 yılında yıkılan bir süreç işi olan ‘Merzbau’ ismini verdiği işi mekanı deneyimlemek üzerine kurgulamıştır (Artun, 2018).

Üç katlı evinde yaptığı sergide sokaktan bulduğu eşyaları kullanmış ve zamanla sergi büyümüştür. Adeta on üç yıllık süreçte kamusal bir kolaj yaratılmıştır. Merzbau’ya dahil olan nesneler zamanla kimlik kazanmış ve mekan ile tamamen bütünleşmiştir. Schwitters bu durumu ‘‘Büyük bir kent nasıl büyüyorsa Merzbau’da öyle büyür’’diyerek açıklamıştır ‘’ (O’Doherty, 2016).

Merzbau’ya tanık olanlar onu nasıl deneyimlediklerinden bahsedemezler çünkü onu sadece gözlemlemişlerdir. Kurt Schwitters Merzbau’yu yaptıktan kırk yıl sonra enstalasyon (yerleştirme) sanatı üzerine konuşulmaya başlanmıştır (Boynudelik, 1999). Fotoğraflardan gördüğümüzden daha kaba ve mekan ile zamanla bütünleşen bir iş olup; mekan, malzeme ve süreç işi olarak tarihte yer almaktadır (O’Doherty , 2016) (Şekil 2.7).



Şekil 2.7: Kurt Schwitters, Hannover'daki evinde yaptığı çalışma "Merzbau", 1923-1943 (URL - 7).

1938 yılına geldiğimizde genel yönetmenliğini Marcel Duchamp'ın, teknik danışmanlığını ise Salvador Dali ve Max Ernst'in yaptığı Exposition internationale du surréalisme (Uluslararası Sürrealizm Sergisi) Paris'te açılmıştır (Artun,2013). Sergide etkin olan sürrealist sanatçıların -Miro ve Tanguy hariç- yer aldığını görmekteyiz. Sergi üç bölümden oluşmaktadır bunlardan biri antre –Dali'nin "Taxi pluvieux (Yağmurlu Taksi)" isimli çalışmasını içeren avlu – diğer ise "Les Plus belles rues de Paris (Paris'in En Güzel Caddeleri)" bölümüdür. Bu bölümde "Sürrealist Caddeler" ve "Sahnelenen Mekan" olmak üzere iki bölüm bulunmaktadır. Sürrealist Caddeler bölümünde sokak tabelalarının altında vitrin mankenleri sergisi ve Duchamp'ın düzenlediği, Man Ray'in ışıklandığı ana mekân olmak üzere iki bölüm bulunmaktadır (Schneede, 2014).

"Yağmurlu Taksi" bölümünde Salvador Dali eski bir taksi içinde outtan iki vitrin mankeninin üzerine bir boru sistemi kullanarak sağanak yağdırmıştır. Mankenlerden birine köpekbalığı çenesi kostümü giydirilmiştir, arkada oturan manken ise hindibalar ve kıvrık salatalar arasında otururken görülmektedir. Taksinin dışı ise sarmaşıklar ile sarılmıştır. Doğanın üstün gücünün, uygarlığa üstün geldiğinden Benjamin Péret Minotaure dergisinde yazdığı makalede bahsetmiştir (Schneede, 2014).

"Paris'in En Güzel Caddeleri" bölümünde sokak tabelaları altında sürrealist ve değişik malzemeler ile birleştirilen (bu malzemeler zamanla tek başına sanat eseri olma hali almıştır) vitrin mankenleri sergilenmiştir. Bu bölümde Duchamp, Yves Tanguy, Oscar Domingez, Max Ernest ve Georges Hugnet gibi sürrealist sanatçıların eserlerini görmekteyiz (Schneede, 2014).

Bu bölümde kullanılan sanat nesnelerini "Yağmurlu Taksi" bölümünde olduğu gibi yerleştirme (enstalasyon) sanatının ilk örneklerinden sayabiliriz. Yer yer kullanılan

bitki ve hayvan gibi canlı nesnelerin sanat nesneleri için alternatif oluşturduğuna vurgu yapılmıştır. Duchamp kendi vitrin mankenini androjenlik teması adı altında oluştururken; Wolfgang Paalen mantar ve yosun kaplı mankeninin başına kanatlarını açmış devasa bir yarasa yerleştirmiştir; Man Ray ise vitrin mankenini cam balonlar ve pipo ile kurgulamıştır. Sergide yer alan diğer bir eser ise Yves Tanguy'a aittir ve Tanguy, mankeninin üstüne penisi andıran iğneler takmış; Oscar Dominguez ise mankeninin yanına sifon yerleştirmiştir (Schneede, 2014) (Şekil 2.8).



Şekil 2.8: Oscar Dominguez'in mankeni (solda), Marcel Duchamp'ın mankeni ve sokak tabelası (ortada), Man Ray'in mankeni ve sokak tabelası (sağda) (URL - 8).

“Paris’in En Güzel Caddeleri” bölümündeki en etkili sergi ise Marcel Duchamp’a ait “1200 Kömür Çuvalı” çalışmasıdır. Bu çalışma mekanın kullanımı açısından oldukça ses getirmiş ve Kurt Schwitters’in Merzbau çalışmasından sonra yapılmış olan ilk bütünsel mekanın kullanımı olarak nitelendirilmiş bir çalışmadır (Schneede, 2014).

Marcel Duchamp "1200 Çuval Kömürü" çalışmasında izleyicileri tavana bakmak zorunda bırakmış ve mekansal bağlamı kurgulamıştır (O'Doherty, 2016).

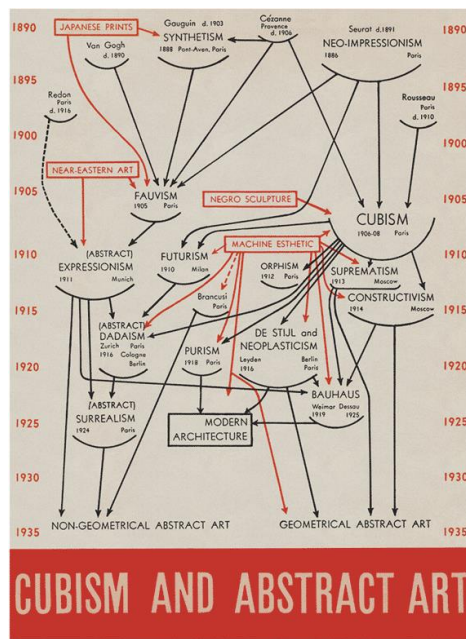
Sanat sergileri tarihinde “Uluslararası Sürrealizm Sergisi” ile beyaz galeri mekânı, sergileme teknikleriyle reddedilmiştir. Bu sergileme mekanının sorgulanması 1960’lı ve 1980’li yıllarda çağdaş sanatın doğmasıyla birlikte başka bir boyut almıştır (Özayten 1997). “Uluslararası Sürrealizm Sergisi”nde doğal nesnenin kullanılması yeni bir döneme işaret etmiştir. Bu bağlamda sergi, geçiş aşamasının öncüsü olarak görülmüş ve alternatif sergileme teknikleri sunmuştur. Ziyaretçi sıralanmış nesneler veya sıralanmış tablolar arasında birbiri ardına gezmemiş tüm duygularını ve dahil

olma sürecini de aktif eden bir eylem içine girmiş, insanın bilinç altını yansıtmış bununla birlikte her yönüyle tutku ve sezgileri ulaşılabilir kılmıştır (Schneede, 2014).

2.2 Çağdaş Sanatta Alternatif Mekan Kullanımı

Çağdaş sanat ne zaman başladı sorusunun karşılığı tam olarak uzun yıllar boyunca sürüncemede kalsa da bazı kaynaklara göre 1960 öncesinde ‘‘çağdaş’’ etiketinin ilk kullanıldığı yıl, 1954 yılında kurulan Zagreb Çağdaş Sanat Kent Galerisi’ne denk gelmektedir. ‘‘1945-sonrası sanat’’ ın yayıncılar ve sanat kurumları tarafından da çağdaş sanat olarak anılmış, 1980 ‘den sonra ise sanat akımlarındaki sıralama Rönesans’tan Barok, Neoklasizm, Romantizm, Modern Sanat ve Çağdaş Sanat olarak devam etmiştir (Osborne, 2013). Çağdaş sanat terimi aynı dönemde yaygın olarak kullanılan ‘‘yaşayan sanat’’, ‘‘avangard’’ ve ‘‘güncel sanat’’ gibi terimleri ekarte etmiştir (Polat, 2017).

Sanat akımları hiçbir dönemde analitik sıralamalar ile ilerlememiştir, elbette bu bir dönemin bitip diğer dönemin keskince başladığı bir süreç olmayıp iç içe geçmiş organik bir yapıdadır. Kendi bulunduğu dönemin siyasal ve toplumsal olaylarından her zaman etkilenmiş ve şekil almıştır (Artun, 2018). Alfred H. Barr Jr. 1936 yılında New York’ta MoMA (Modern Sanat Müzesi) ’da Kübizm ve Soyut Sanat (Cubism and Abstract Art) isimli düzenlediği sergi için sanat akımlarının birbiri içinde geçirgenliğini anlatan bir şema hazırlamıştır (Osborne, 2013). (Şekil 2.9).



Şekil 2.9: Alfred H. Barr Jr.’un şeması (URL - 9).

Çağdaş sanatın ortaya çıkışı performans, minimalizm ve kavramsal sanat akımlarının nesneye dayalı ve mecraya özgü neo-avangard sanattan ayrıldığı zamana denk gelmektedir (Osborne, 2013).

Çağdaş sanatın başlangıcı ile ilgili bir diğer söylem ise dünyanın dört bir kıtasını saran toplumsal, politik ve kültürel radikalizmlerin bir araya geldiği 1960-1969 yılları arasında gerçekleştiğidir (Millet, 2006). Bu söyleme göre 1960’tan bu zamana kadar yapılan sanatı’’çağdaş sanat’’ olarak nitelendirebiliriz (Polat, 2017).

Bu bağlamda 1965 yılında Joseph Kosuth ‘‘Bir ve Üç Sandalye’’ çalışması ile kavramsal sanatı teorileştirdiği söylenmektedir (Polat, 2017) (Şekil 2.10).



Şekil 2.10: Josept Kosuth’un ‘‘Bir ve Üç Sandalye’’ isimli çalışması, (URL-10).

Joseph Kosuth, bu çalışma bağlamında sandalyenin fotoğrafı, kendisi ve sandalyenin sözlük anlamını sergilemiştir (Karabıyık, 2016). Kosuth, bu çalışması ile Platon’un ‘‘gerçek nedir’’ sorunsalını sanat bağlamında ele almıştır. ‘‘Sandalye’’denen nesnenin gerçekliğini anlamamız için üç fenomeni birlikte ele almamız gerektiği savunmuştur (Polat, 2017.)

Çağdaş sanat kendini en iyi dört farklı sanat alanında ifade etmiştir. Bunlar Performans, Yerleştirme (Enstalasyon), Video ve Fotoğraf sanatıdır (Polat, 2017). 1960 ve sonrasında çağdaş sanatta alternatif mekan kullanımlarına çokça rastlamaktayız. Performans sanatçıları sanatın galerilerde ve alınırsatılır olma durumuna vücutlarını da kullanarak karşı çıkmıştır (Martinez ve Demiral, 2014). Japonya’da 1955 yılında Kazuo Shiraga’nın Zorlu Çamur (Challenge to the Mud)

isimli ‘‘Gutai Sanat Sergisi’’nde Ohara Salon’unun dışındaki meydanda sergilediği performanstır (Kunimoto, 2012) (şekil 2.11).



şekil 2.11: Kazuo Shiraga’n ‘‘Zorlu amur’’ alışması, 1955 (URL-11).

Kazuo Shiraga ‘‘Zoru amur’’ isimli çalışmasında savaşın doğasını, cinsiyeti, bedeninin temsilini ve malzemeyi araştırmıştır. Çalışmada malzeme olarak taş, kum, kil gibi malzemeler kullanılmıştır. Sanatçı Osaka’da savaş esnasında görmüş olduğu kan ve çamur ile kaplı bedenleri temsil etmesi için bu çalışmayı yaptığını açıklamıştır (Kunimoto, 2012).

1950’lerden itibaren evre ve arazi düzenlemeleri mekan-izleyici-eser algısını değiştirmiştir. Sanatçı doğanın kendisine öykünmek yerine doğayı galeri mekanı haline getirmiş ve sanatı gerçek mekanıyla buluşturmuştur (Girgin, 2014). Bu bağlamda Robert Smitshon 1970 yılında ABD’deki Utah Gölü’nde ‘‘ Sarmal Dalgakıran’’ isimli arazi sanatı çalışması yapmıştır. 500 mt uzunluğundaki çalışma kapsamında koridorlar, koridorların sonunda TV ekranları, arazi yrşlerini anlatan fotoğraflar sergilenmiştir (Antmen, 2008) (şekil 12).



şekil 2.12: Robert Smitshon’n ‘‘Sarmal Dalgakıran’’ arazi alışması, 1970 (URL-12)

Robert Smithson ‘‘Sarmal Dalgakıran’’ çalışmasıyla doğal nesneleri sorgulamış ve izleyicilerin dikkatini doğaya yöneltmiştir. Smithson da diğer arazi sanatçıları gibi sanatın uygulama alanını genişletmesinin yanı sıra sanat nesnesinin sanat pazarında erimesine de karşı çıkmıştır (Girgin, 2014).

Çağdaş sanat ile beraber sanat nesnesi olarak tanımladığımız resimler, fotoğraflar ve heykeller Brian O'Doherty' nin 1970'lerde ‘‘beyaz kp’’ olarak tanımladığı steril galerilerden çıkmış kendine yeni mekanlar inşa etmiş ve mekan ile bütünsel ilişkiler kurmaya başlamıştır.

Taşçıoğlu (2013, s.65) "Mekan sanat içerdiğinde, gündelik mekanlara oranla, yaratıcı açılımlara daha fazla olanak vermektedir. Çağdaş sanat örneklerinin sergilendiği mekanlar, genellikle mekana ilişkin farklı arayışların yer aldığı, sıradışı bakış aıllarının deneyimlendiği alanlara dönüşür." demiştir.

Çağdaş sanat, daha önceleri sanat nesnesinin sergilenebileceği mekanlar olarak kabul edilmeyen mekanları kapsam içine almış bu bağlamda farklı disiplinleri ve ortamları da birleştirmiştir. Çağdaş sanatçılar tarafından sanat nesnesi olarak ele alınan veya tanımlanan konular gündelik hayata ilişkin meselelerdir ve sanat, ağdaş sanattan önceki bir dönemde gündelik hayat ile bu kadar ilişkili olmamıştır. (Whitham ve Pooke, 2013, s. 93-202).

Çağdaş sanatın başka bir dönemselleştirme teorisi ise 1989'dan sonrası için olan teoridir. Bu teori ise Berlin Duvarı'nın yıkıldığı yıl olan 1989 yılı için sembolik bir anlam taşımaktadır. 1917-1989 yılları tüm dünyada komünizm çağını temsil etmektedir ancak Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla birlikte bu neo-liberal politikaların zaferi anlamına gelmektedir (Osborne, 2013). Neo-liberal politikaların geşmesiyle birlikte ağdaş sanat doğrudan müzayede piyasalarında mertebe yükseltmiş ve müzelerde kendine has departmanlar kurulmaya başlanmıştır. Böylece ağdaş sanatın içindeki sanatçılara karşı ilgi de artmıştır. Bu bağlamda 1980'lerden sonraki sanat aslında kurumların onayını almış olarak görülebilir (Graw, 2015). Ancak ağdaş sanatta sanatçı sürprizler ve belirsizliklerle doludur. Sürece ve farklı mekanlara yayılan işlerle ilgili belirsizlikler sayesinde kendi özgürlük alanını tanımlayabilir.

Çağdaş sanatta farklı mekanların kullanımı ile ilgili, Framis ‘‘Sanat her yerde olabilir, olayı gerçek kılan mekan değil, mekanı yaratan olaydır’’ demiştir (Framis, 2004).

O'Doherty galeriye veya vitrine sanatı koymayı sanatı "tırnak içine" almak olarak nitelendirmiştir (O'Doherty, 2016). Günümüzde sanat, gittikçe disiplinler arası bir çalışma alanına dönüşmüştür. Mimari, tasarım ve biyoloji gibi diğer bilimlerle disiplinler arası bir bağ kurmuş bu bağlamda farklı araçları, malzemeleri ve teknikleri kullanarak sanat nesnesi veya günümüz terminolojisinde "iş"ler üretmeye imkan sağlamış, üretilen "iş"ler de galeri mekanının steril dünyasından kopmuş, havalimanları, hastaneler, bankalar, spor kompleksleri gibi yeni sergileme mekanlarına imkan sağlamıştır (Tanyıldızı, 2016). Bu süreçte izleyicinin mekan ile kurduğu bağ da "sanat nesnesinin mekanı" teriminde yeniliklerin olmasına yol açmıştır (O'Doherty, 2016). Çağdaş sanatta sanat nesnesinin heykel, mimarlık, resim veya bilimsel bir çalışma ayrımını yapmak güç olduğu kadar bir o kadar da anlamsız bir hal almıştır (Karadeniz, Güneş, Taşar, 2016). Anna Borgman, Candy Lenk ve Jan Körbes'in Berlin'de tek kullanımlık plastik paletlerden ürettikleri "Rekonstruktion" isimli çalışmayı çağdaş sanat çalışmalarına örnek olarak verebiliriz (Tanyıldızı, 2016) (Şekil 2.13). Bu çalışmada Adolf Loos'un Süs ve Suç (Ornament and Crime, 1913) manifestosu referans alınarak süsleme ve fonksiyon üzerine bir çalışma yapılmıştır. Sanatçılar bu çalışmada galerinin iç mekanını kullanmak yerine galerinin dış cephesini kullanmış bu bağlamda kamusal alan ve özel alan kavramını sorgulamıştır (Tanyıldızı, 2016).



Şekil 2.13: Anna Borgman, Candy Lenk ve Jan Körbes'in 'Rekonstruktion' isimli çalışması, Galerie Aquabit, 2015, (URL-13).

Kullandığı malzeme, teknik ve mekanlar ile dikkat çeken diğer sanatçı ise Franka Hörschemeyer'dir. Sanat çalışmalarında inşaat mühendisliğinde kullanılan yeni inşaa etme tekniklerini kullanmış ve yerleştirmelerinde çoğunlukla endüstriyel malzeme seçimlerinde bulunmuştur (Kaernbach, 2001). "Aynı hızda geçirimsiz

(Bundig fluchtend dicht)’’ isimli çalışmasını Paul Lbe binasının kuzey avlusunda sergilemiştir. Kırmızı ve siyah boyalı demir kafeslerden oluşan çalışma beş adet büyük kapı açıklıklarıyla beraber izleyiciye mekan hissi yaratarak, mekanın içine davet etmektedir. Hrnschemeyer bu çalışmasında Almanya’da inşaat mühendisleri tarafından bilinen BFD (Floş, Hizalı, Geçirimsiz) isimli teknik kullanılmıştır (Kaernbach, 2001) (Şekil 2.14).



Şekil 2.14: Franka Hrnschemeyer’in ‘‘Aynı hizada geçirimsiz’’ isimli alışması, 1998-2001, (URL-14).

Mimarı mekanıyla bağlantılı sanat eseri üretmek ağdaş sanatta kutsal e haline gelmiştir. Serginin ‘‘o mekanda’’ doğması mekanı atölyeye dönüştürmüş; mekan ile sanat nesnesi arasında sıcak temas kurulmuştur (Köylü, 2013). Franka Hrnschemeyer ‘in çalışmasının binalar arasında bir avlu da sergilenmesi sadece tavan yüksekliğinin insan ölçeğinde olmamasıyla dikkat çekmemekte aynı zamanda; tanımsız olarak tasvir edilebilecek bir mekanı mimarı elemanlar ile tanımlı hale getirmesiyle de dikkat çekmiştir. Odaların gridal biçimde birbirini kesmesi günümüz kentsel planlarının da yapısına bir atıftır ve görünmeyeni küçük ölçekte görünür kılmıştır (Berg, 2006). Rönesans’tan günümüze kadar kısmen gelen geleneksel sanat anlayışı sanat nesnesinin mekan ile kurduğu ilişkiler sayesinde yeni bir bağlama taşınmıştır ve bu bağlamda aynı sanat nesnesi bağka birçok mekanda da aktif bir şekilde sergilenmiş ve bulunduğu yerde de kullanıcılar sanat nesnesinin bir parçası haline gelip onun tarihselliğine katkı sağlamıştır (Tanyıldızı, 2016).

2005 yılında Mnsterland Heykel Bienali için Anne Peschken ve Marek Pisarsky tarafından ‘‘Mobil Heykel’’(Wanderboje) isimli bir çalışma geliştirilmiştir. ‘‘Mobil

heykel'' LED ekranını kullanarak kişisel veya önemli tarihsel yerleri işaretleyen güneş enerjisi ile hareket eden mobil bir heykeldir. Tanert (2005) ''Mobil Heykel''den bahsederken; kolektif tarihin ve bireylerin deneyimlerinin iç içe geçmiş olduğunun bunu ayırıştırmanın zorluğuna gönderme yapmasına değinmiştir. Bu bağlamda ''Mobil Heykel'' çalışmasının, bireylerin kendi tarihlerini oluşturmaya ve hükümetlerin buna müdahale edip manipüle etmesine bir eleştiri niteliğinde olduğunu da vurgulamıştır (Tanert, 2005) (Şekil 2.15)



Şekil 2.15: Anne Peschken ve Marek Pisarsky'nin ''Mobil Heykel'' (Wanderboje) isimli çalışması, 2005, (URL-15)

Alternatif mekanlarda sergilenen geçici çalışmalar, mobil çalışmalar ve süreç dahilinde olgunlaşan çalışmaların izleyiciyle buluşma aşaması sabit bir mekanda sergilenen işlere göre interaktiftir. Daha önceden kestirilemeyen ve rastlantısal çalışmalardır. Dolayısıyla işin gerçekleştiği yerde yaşayanlar veya o mekanda bir süre de olsa bulunan izleyici, sürecin tarihselliğine katkı sağlar (Tanyıldızı, 2016).

Sonuç olarak, hangi bağlamda üretilmiş olursa olsun (fiziksel, kavramsal, estetik ya da tarihsel) mekan ve çevre ile bütünleşen sanat , izleyicinin alışık olduğu çevreyi daha farklı bir gözle yeniden değerlendirmesine olanak sağlar (Frock, 2005: 11).

Çağdaş sanatta alternatif sergileme mekanlarına örnek olarak verilecek bir diğer mekan ise Paris'teki Pantheon'dur. Pantheon 1758-1790 yılları arasında kilise olarak inşa edilmiş ancak Fransız Devrimi'nden sonra Fransız entelektüellerinin gömüldüğü bir anıt mezar halini almıştır (Paris, 2015). Brezilyalı enstalasyon sanatçısı Ernesto Neto 2006 yılında Leviathon Toth isimli çalışmasını Pantheon'da sergilemiştir. Bu çalışma kullanılan malzeme açısından da oldukça zengindir. Sanatçı ana malzeme olarak polyamidi mekan içine germiş ve malzemeye; demir, zerdeçal tozu ve karanfil

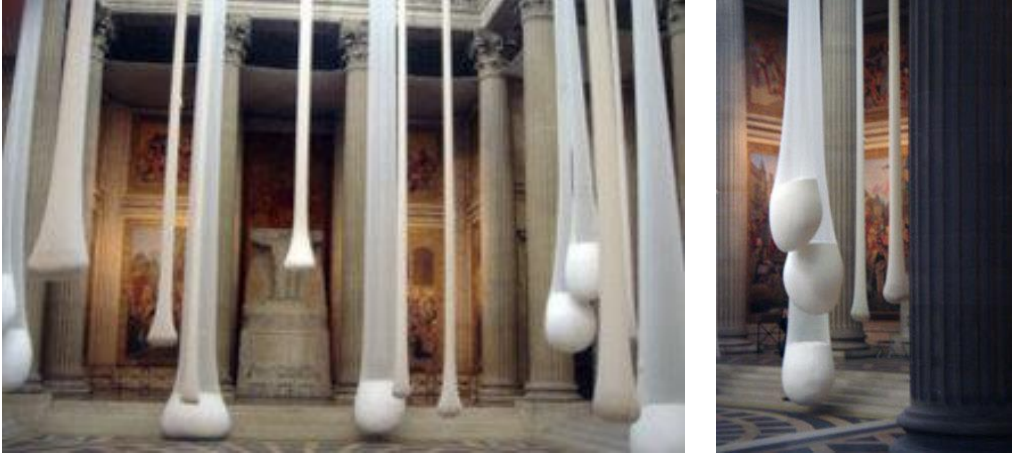
tozu kullanarak form vermiştir. Sanatçı ile yapılan bir söyleşide, yapının tarih içindeki değişimini bu durumu ‘rasyonalizm’ ile ‘skolastik düşünce’ arasındaki savaş olarak yorumlamış ve bu tarihsel değişimin çalışma içinde önemli bir yer teşkil ettiğini vurgulamıştır. Pantheon’un Neo-klasik katı formu ile yapının zarif ve organik yapısının kontrast bir etki yarattığından bahsetmiştir (Manns, 2006) (Şekil 2.16).

Bu çalışma Pantheon’un rijitliği ile çağdaş dönemdeki geçirgenlik ve esneklik üzerine yerinde bir çalışma olmuştur. Böylece alternatif sergileme alanları kamusal alan içindeki yerini başka bir boyuta taşımıştır. Kiliseler de alternatif sergileme alanları içinde yerini almıştır. Tanrıyı simgeleyen mekan zamanla insanın yaratma eylemini sergileyen bir alana dönüşmüştür.



Şekil 2.16: Ernesto Neto’nun Leviathon Toth isimli çalışması, Pantheon, 2006, (URL-16).

Bununla birlikte Ernesto Neto, kullandığı malzeyi ve malzemenin mekan ile kurduğu bağı insan teninin başka bir insan teniyle kurduğu bağa benzetmektedir. Sanat çalışmalarını bir bağ olarak kurgulayıp güncel malzemeler ile çalışmalarını sergilediği mekanlarda o mekanı yeniden tanımlamaktadır (Neto, 2006). Sanatçı çalışmasını tamamen zemine bağlamamış, belli noktalarda zemin ile teması kurulmuştur. Bu da mekanın yüksekliğini ve hacminin sınırlarının tanımlanmasına olanak sağlamıştır (Şekil 2.17).



Şekil 2.17: Leviathon Toth isimli çalışmanın Pantheon ile kurduğu ilişki, 2006, (URL-17).

Leviathon Toth çalışmasında rengarenk bir strüktür yerine şeffaf bir strüktür kullanılmıştır; bu da Pantheon'daki gün ışığıyla bağlantı kurmuş ve gün ışığını olduğu gibi içeri almasına atıfta bulunmuştur.

Bu bağlamda Kilisede sergilenen ve aslında sergilenmekten ziyade mekan ile bütünleşen ve izleyiciyi aktif bir katılımcı haline dönüştüren diğer bir çalışma ise Micheal Cross'a aittir. “Köprü” (Bridge) Cross'un Londra'da dökülmüş beton konstrüksiyonun erken örneklerinden olan terk edilmiş bir kilisede yaptığı çalışmadır. Bu çalışmada kilise belli bir seviyeye kadar su ile doldurulmuş ve suyun içine siyah boya atılarak suyun içinin görülmesi engellenmiştir. Basamaklar yukarı ve aşağı hareket edecek şekilde, suya gömülmeli bir mekanik sistem ile oluşturulmuştur. Basamağa bastığınızda bir sonraki yukarı çıkıyor, basamaktan ayrıldığınızda ise ayrıldığınız basamak suyun içerisinde kaybolmaktadır. Bu sayede katılımcı belirsiz bir zaman akışı içinde yer yer korkutucu yer yer sakinleştirici bulunan deneyime davet edilmiştir. Mekan bir çeşit oyun ile katılımcıyı sınamakta ve İsa'nın suyun üzerinde yürüme mucizesine de mekan ile atıfta bulunmaktadır (Glynn, 2006) (Şekil 2.18).



Şekil 2.18: Micheal Cross'un ‘‘Köprü ‘ Bridge isimli çalışması, 2004, (URL-18).

Çağdaş sanat alanında Türkiye’de de mekan ile bütünleşen ve mekanı bir sanat nesnesi gibi sergileyen çalışmalara rastlanmaktadır. Bu bağlamda 2015 yılında Yoğunluk grubunun Nakilbent Sarnıcı’nda ürettiği ‘‘Su Ruhu’’ isimli çalışması yorumlanmıştır. Bu çalışma tarihi açıdan önemli olan Nakilbent Sarnıcı’nda üretilmiştir. Nakilbent Sarnıcı’nı modern galeri mekanından ayıran en önemli özelliği sadece Konstantinopolis için 6. yüzyılda inşa edilmiş olması değil aynı zamanda inşa edilme sebebinin insan için değil su için olmasıdır (Pld, 2015) (Şekil 2.19).



Şekil 2.19: Nakilbent Sarnıcı, (URL-19).

Çalışmayı oluşturmak için mekan özellikle sanatçılar tarafından seçilmemiş, sergi mekanı küratörler tarafından belirlendikten sonra ‘‘o mekana’’ uygun ve mekanının ihtiyacı olan bir çalışma üretilmiştir. ‘‘Su Ruhu’’ çalışması su için inşa edilmiş mekana

suyu günümüz teknolojilerini kullanarak yeniden çağırma ve kullanıcının bunu deneyimlemesini amaçlamıştır (Cuguoğlu, 2015) (Şekil 2.19).



Şekil 2.20: Yoğunluk grubunun ‘‘Su Ruhü’’ isimli çalışması, 2015 (URL-20).

Çalışmada suyun mekanı doldurma etkisini vermek için buzun üzerine su dökülerek buhar etkisi denenmiş ancak bunun istenilen etkiyi vermemesinden dolayı püskürtme yoluyla su taneciği veren sistemler kullanılmıştır. Sis ile birlikte kullanılan ışık enstalasyonu ziyaretçilere suyun içinde olma deneyimi sunmuştur. Işık, mekanda su ile organik bir şekilde hareket etmiştir. Böylece mekanı tanımlamak ve mekanın eski fonksiyonunu çağrıştırmak için birden çok teknolojik araç kullanılmıştır. Işık, aynı zamanda mekana mistik bir etki katarak ve mekanın derinliğini artırmış; Tarihi yarımada'nın toprak altında bulunan sarnıçlarıyla manevi bir köprü kurmuştur (Sudaş, 2015).

‘‘Su Ruhü’’ çalışmasında da olduğu gibi mekan ile interaktif ilişki kuran çalışmalar, ziyaretçiyi pasif konumdan aktif konuma taşımıştır. Ziyaretçinin aktif konumda olması ile birlikte, galeri mekanının ayrıcalıklı yapısı terk edilmiştir (O'Doherty, 2016). Sanatçı bir zanaatkar gibi el emeği ile üretmesinin dışında fikir üreten ve bilgiyi yeniden üreten özneye dönüşmüştür.

Bu gelişmeleri en çok etkileyen unsur ise teknolojinin de gelişmesiyle mevcut tekniklerin sorgulanması olmuştur. Bu bağlamda sanat nesnesinin ve sergi mekanlarının tanımı değişmiştir. Sanat nesnesi sergilenen bir objeden ziyade mekan ile bütünleşen ve katılımcı ile etkileşen bir çalışmaya dönmüştür. Bu bağlamda mekanın fonksiyonel özellikleri ile organik bir bağ kurmuş ve mekanın fiziksel özelliklerinin yanı sıra yapay ışık, ses gibi araçlar ile mekanı sanat nesnesi olarak yeniden tanımlamıştır. Böylece sergi mekanları değişen sanat anlayışıyla birlikte kendine yeni imkanlar yaratmış; Rönesans'tan önce bağnaz düşüncenin köklendiği

kiliseler gibi birçok kamusal alan sergileme alanlarına dönüşmüştür. Tarihsel açıdan önemli ancak fonksiyonunu kaybeden döneminin önemli yapıtları ise sanat nesnesinin veya güncel terimiyle ‘‘sanat işinin’’ sergilendiği alanlara dönüşmüştür.

Bu doğrultuda galeri mekanları O'Doherty (2016) 'nin de bahsettiği gibi beyaz küpünde sadece vitrinde sergilenen bir obje olmaktan kurtulmuş özgürlüğünü ilan etmiştir (O'Doherty, 2016).

2.3 Biyo Sanatta Alternatif Mekanın Kullanımı

Bu başlık altında son yıllarda çok konuşulmaya başlanmış ancak Türkiye’de örneklerine pek rastlanmayan bir sanat alanı olan biyo sanat ve sergilenmek için kullanıldığı alternatif mekanlar üzerine araştırmalara yer verilecektir. Biyo sanat alanı için alternatif mekanı tanımlamak oldukça kapsamlıdır, bu kapsam dahilinde sadece kiliseler, tarihi yapılar veya petri kapları değil insan vücuduna da yer almaktadır. Biyo sanat çalışmaları teknolojiyi, bilimi ve tasarımı tek bir sanat dalında birleştirmiş çalışmalardır.

Bu bağlamda biyo sanat alanı disiplinler arasındaki ayrılık fikrini yok eder ve olası gelecekleri ütöpik ve distöpik olarak bize sunar. Biyo sanat sayesinde ‘‘henüz düşünölmeyecek olanı’’ izleme ve buna katılımcı olma fırsatı buluruz (Radomska, 2016). Biyo sanat, son yirmi yılda sanat eleştirmenlerinin ve sanat galerilerinin dikkatini çeken bir sanat alanıdır (Vaage, 2016).

Bu çalışma kapsamında incelenen örneklerden biri; petri kaplarını tuval gibi kullanan kendini çağdaş-biyo sanatçı olarak tanıtan ve biyoloji sanatı alanında öncü olarak tanınan Suzanne Anker’ın ‘‘Vanitas’’ isimli çalışmasıdır. Vanitas¹ söz gelimi seçilmiş bir isim değildir. Vanitas, Natürmort sanatının 17.yüzyılda Kuzey Avrupa’da çıkmış bir alt dalıdır. Bu sanat kapsamında; çiçekler, kuru kafa, mum, kase, müzik enstrümanları gibi nesneler bir masa etrafında çizilir (Erdoğan, 2018).

¹ Konusu cansız varlıklar veya nesneler olan sanat eseri

Lepper (2002, s.87-88) Vanitas'ta bu sembollerle anlatım için şöyle söylemiştir:

“Resmi olarak temsil edilen her bir nesne, hiç kuşkusuz, kendinden başka bir şeyi kastediyordu. Burada her biri tamamen didaktik ve öteki dünyaya yönelik olmak üzere bir dizi sofistike, olağan dışı metinsel benzetme yapılıyordu. Fakat bütün bu metinsellik yine de imgenin kendisinin dışındaydı; sözünü ettiğimiz metinsellik hukuk dokümanları ya da ağır kitapların belirli sayfalarının temsilleri hariç tutulacak olursa, daha önce görünmeyen bir şeydi.”

Suzanne Anker'in “Vanitas (petri kabı içinde) ” çalışması ise 17. yüzyılda olduğu gibi bir masanın etrafında değil, doğal veya sentetik yaşam formlarının (kuruyan portakal kabukları, çiçek tomurcukları, deniz kestanesi, arı yumurtası, meyve dilimleri, dikenli tohum kabukları gibi) petri kabının içinde sergilenmiştir. Petri kabı dairesel formda olmasından dolayı doğumu, ölümü ve geçişi simgelemesinden ötürü “bilim kültürü” çalışmasıdır (Pannucci, 2016).

Sanatçı, petri kaplarını bir nevi kendi sanat nesnesinin tuvali olarak kullanmakta ve yan yana getirilemeyecek nesneleri birlikte kullanarak bir zamanlar insanlara kurgusal gelen uzay araştırmalarını ve hayali dünyaları hatırlatmaktadır (Kuylenstierna, 2017) (Şekil 2.21).



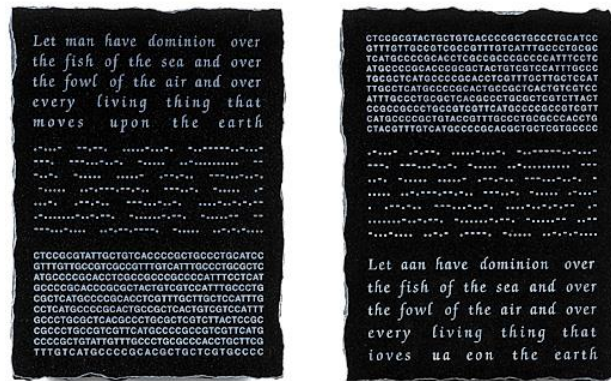
Şekil 2.21: Suzanne Anker'ın Vanista isimli çalışması, 2016, (URL-21).

Anker, petri kabını kullanmaya petri kabının içine örnekler yerleştirip disksiyon mikroskobunun stereo merceği altında incelediğinde başlamıştır. Numunelerini stereo mercekleri altında incelerken, numunelerindeki rengin canlılığını şekil ve desenlerin büyütülmüş ayrıntılarını görmesi bu yaşamdan daha büyük fotoğraflar yaratması için ilham olmuştur. Bu bağlamda Anker “Vanitas (petri kabı içinde)” çalışması ile bilim adamlarına hibrit yaşam formlarının çeşitliliği hakkında spekülasyonlar yapmaya zemin oluşturmuştur (Pannucci, 2016).

Bu çalışma ile aynı zamanda şu yorumada varılmıştır; bitkilerin fiziksel olarak büyüyebilmesi için gerekli olan ortam koşullarının oluşturulmadan galeri mekanında bulunan mevcut fiziksel koşullar ile bitkiler korunmuş ve canlılıklarını sürdürmüşlerdir.

Alternatif mekan kapsamında incelenen diğer bir biyo sanat çalışması ise, kendini transgenik² ya da biyo sanatçı olarak tanıtan Eduardo Kac’ın Genesis isimli çalışmasıdır.

Genesis Eduardo Kac’ın biyoloji, inanç sistemleri, bilgi teknolojisi, diyalog etkileşimi, etik ve internet arasındaki geçirgenliği ve etkileşimi inceleyen ilk transgenik sanat çalışmasıdır (Stocker, 1999). Bu çalışmada Eduardo Kac, İncil’den Genesis 1:26 Tanrı, (“İnsanı kendi suretimizde, kendimize benzer yaratalım” dedi, “Denizdeki balıklara, gökteki kuşlara, evcil hayvanlara, sürüngenlere, yeryüzünün tümüne egemen olsun.”) cümlesini alarak mors alfabesinde genetik baz çiftine çevirip bunu da web kameraları ile online olarak izleyicilere açmıştır (Kac, 1999) (Şekil 2.22).



Şekil 2.22: Eduardo Kac’ın Genesis isimli çalışmasında kullandığı İncil’den Genesis 1.26 bölümü, 1998-1999, (URL-22).

² Biyoteknolojik yöntemlerle, canlıların sahip olduğu gen dizilimleri biçimlendirilerek (modifiye edilerek) mevcut özelliklerinin değiştirilmesi veya yeni özelliklerin kazandırılması

Transformasyonu³ gerçekleştirilen gen yeni bir protein molekölü üretir. Kac çalışmasında ECFP (Gelişmiş Camgöbeği Floresan Proteini) ve EYFP (Gelişmiş Sarı Floresan Protein) olmak üzere iki çeşit bakteri kullanılmıştır. Mutasyon işlemi boyunca, başlangıçta ECF bakterilerine transformasyonu gerçekleştirilen kodlar değiştirilebilir ve bu sayede İncil'den aktarılan kodlar aktifleşir. Bu değişim üç aşama ile aktifleşmiştir (Kac, 1999).

- 1) Doğal bakteriyel çoğalma işlemi gerçekleşirken
- 2) Bakteriyel diyalog etkileşimi gerçekleşirken
- 3) Dışarıdan verilen UV ışınları sayesinde

Web kamerasında izleyicinin gördüğü görüntüde bakteri içeren bir petri kabı, esnek bir mikro kamera, UV ışık kutusu ve bir mikroskop aydınlatıcı mevcuttur. Bu deney alanı bir video projektöre ve iki ağı bağlı bir bilgisayara bağlıdır. Bu bilgisayar bir web sunucusu gibi çalışır, izleyici katılımı sırasında ses ve görüntüyü aynı anda duyar ve görür. Bilgisayar aynı zamanda UV aktivasyonu için uzaktan istekleri yerine getirir. Video projeksiyonu, bakteriyel bölünme ve mikro-video kameradan görülen etkileşimin yaşamdan daha büyük bir görüntüsünü gösterir. Web katılımcısı oluşturulan kodları beğenmezse UV ışığını açarak sürece müdahale edebilir. Bakterilerdeki flöresan proteini, UV ışığına karşı mavi sarı yanarak karşılık verir ve bakteri üzerindeki enerji etkisi, plazmiddeki DNA dizisini bozarak değişimi sağlar (Kac, 1999) (Şekil 2.23).



Şekil 2.23: Eduardo Kac'ın Genesis isimli çalışması, 1998-1999, (URL-23).

³ Bir hücrenin içine yabancı bir genin girmesi, bu DNA'nın genomunun parçası haline gelmesi

Bu bağlamda Eduardo Kac ‘‘Genesis’’ isimli çalışmasıyla bir nevi bilginin yeniden üretilme sürecini tartışmaya açmıştır. Yaratma eylemini Tanrı’ya atfeden bir toplumdan salt insanın da ‘‘yaratıcı’’ olabileceğine dair tartışmaları böylece gündeme getirmiştir (Wyman, 2003). Bununla birlikte; ‘‘Genesis’’ alışması sergileme biçimini de yeniden tanımlamıştır. Çağdaş sanatta sanat nesnesinin fizyolojik olarak bir alana ihtiyacı olup olmadığını da sorgulatmış bu bağlamda ‘‘Web yoluyla online sergilenen bir çalışma, sanat nesnesi olarak nitelendirilebilir mi ?’’ sorusunun gereksiz ve altı dolu olmadığını altını çizmiştir. Günümüz sanatta teknolojinin kullanılması ile sanat nesnesinde ve galeri mekanında gelineen zgr noktaya işaret etmiştir (Stocker, 1999).

Biyo sanat alternatif sergileme mekanları teriminin de sınırlarını oldukça genişletmiş bir çağdaş sanat dalıdır. Sanatçılar sadece teknolojiyi kullanarak web üzerinden sergilemeler yapmamış aynı zamanda kendi bedenini de bir galeri mekanı ve deney ürünü olarak kullanmıştır (Art Oriente Objet, 2011).

Sanatçı bedenini sanat nesnesinin mekanı olarak kullanılmasına izin vermiştir. Mimari bir mekanda görebileceğimiz ve ölçülebilen fiziksel özellikler insan bedeninin de llebilmiş ve bu da atın kanının tepkime alanını oluşturmuştur. O’Doherty’in tanımladığı beyaz duvarlar ile kaplı sergi mekanı insan bedeninde geçirgen saydam zarlara dönüşmüştür. Bu bağlamda biyo sanat performans sanat ile de etkileşimler kurmuştur. Performans sanat, 1950’li yılların sonuyla birlikte sanatçıların bedenlerini doğrudan kullanarak sanat yapması ile ortaya çıkmıştır (Polat, 2017). Abramovic’e göre sanatçının bedenini doğrudan kullanması saf enerjiyi ve iletmek istediğini dolaysız olarak iletmesine imkan sağlamıştır (Goy, 1990). Performans sanatta, sanatçı kendi bedenine zarar verme veya amputasyon⁴ uygulanması ile bedenini bir sanat nesnesi olarak sergileyebilmektedir (Polat, 2017). Burada sanat nesnesinin sergilenmesine tanıklık eden mekanlar sanat galerileri, laboratuvarlar veya bedeninin kendisi olabilir (Cyberarts, 2011). Bu bağlamda inceleyeceğim rnek Art Oriente Objet isimli bir grup sanatçının ‘‘İçimde Yaşayan At ‘‘ (May the Horse Live in me)

⁴ Amputasyon veya amputasyon bir uzvun kesilmesi anlamına gelir. Genellikle cerrahi olarak uzuv kesilmesi işlemi amputasyon olarak bilinmektedir.

isimli 2011 yılında yaptıkları çalışmada sanatçı Marion Laval at kanını vücuduna enjeksiyon yoluyla aldığı; at ve insan kanının Laval'ın vücudunda hibritleştiği biyo sanatın uç örneklerinden biridir (Vida, 2012) (Şekil 2.24).



Şekil 2.24: Art Oriente Objet sanatçı grubunun “İçimde Yaşayan At ” (May the Horse Live in me) isimli çalışması, 2011 (URL-24).

Sanatçının burada bir kan kardeşliği törenine gönderme yaptığından bahsedilmektedir. Bu çalışma mitolojik bir karakter olan Midas⁵ gibi değil ancak insanların hayvana göre sözde üstünlüğünü eleştiriye açmak için zemin oluşturmuştur (Cyberarts, 2011).

⁵ Frigya'nın MÖ 738- MÖ 696 yılları arasında Gordion'da yaşamış kralıdır. Krallığı gibi ölümü üzerine de çokça mitolojiler yazılmıştır. Bunlar dan birtanesi de ölümü üzerine yazılan mitolojidir. MÖ 695 yılında Gordion'a Kimmer'ler tarafından bir saldırı düzenlenir. Gordion şehri bu baskından sonra yerle bir olmuş ancak Midas bu baskından sağ kurtulmuştur. Bu saldırıdan sonra mitolojiye göre Midas şehrin harap edilmiş haline dayanamayarak boğa kanı içerek intihar etmiştir.

Sanatçı ile yapılan bir röportajda sanatçıya yöneltilen vücudunuz transfüzyona⁶ nasıl tepki verdi sorusuna sanatçı; gösteri sırasında ateşinin düşüp çıktığından, zar zor yürüyebildiğinden bahsederek cevap vermiştir. Ayrıca gösteriden önce kendi kanı ve atın kanından numune alınarak laboratuvar ortamında birleştirildiğini ve sadece on dakika içinde kanının pıhtılaştığını açıklamıştır. Bu performans sadece bir saat sürmüş ancak sonraki iki gün boyunca vücudunda atipik⁷ reaksiyonlar, bir hafta boyunca ise paroksizm⁸ meydana geldiğinden bahsetmiştir. Gösteriden sonra geceleri uyuyamadığından, iştahının tamamen düzensizleştiğinden ve koluna birisi çarptığında tamamen psikolojik olarak paniklemeye başladığından bahsetmiştir (Mokoena, 2011).

Art Oriente Objet sanatçı grubunun ‘‘İçimde Yaşayan At ‘‘ (May the Horse Live in me) isimli çalışması ile sanatçılar ‘Genesis’’ ve ‘‘Vanitas’’ da olduğu gibi bilim ve sanatı birleştirmiş, disiplinler arası bağlantıyı ‘‘sanat nesnesi’’ bağlamında kurmuştur.

2.4 Bölüm Sonucu

Bu bölümde 1800’lerden 2000’li yıllara kadar olan süreçte sanatsal ve mekansal değişimler tarihsel süreç kapsamında gösterilmiştir (Şekil 2.25). Bölüm kapsamında sanat - nesne ve mekan - nesne arasındaki etkileşimler çağdaş sanat öncesi, çağdaş ve biyo sanat kapsamındaki örnekler ile değerlendirilmiştir. Çağdaş sanatın başlangıcına dair belirsizlikler referanslar ile tartışılmış ve çağdaş sanatın sınırlarını tarihler ile belirtmenin zorluğu vurgulanmıştır.

Marcel Duchamp ve arkadaşlarının kavramsal sanatın doğuşuna sağladığı katkı ile birlikte mekan anlayışı değişmiş ve sergilenen mekan sanat nesnesine dönüşmüştür. Sanatçı bir zanaatkar gibi üretim yapan öznenen fikir üreten özneye dönüşmüş ve bu da ‘‘Çağdaş’’ ın temellerini oluşturmuştur. Sanat nesnesi Marcel Duchamp’ın ‘‘Çeşme’’ isimli çalışmasında olduğu gibi var olanın kendisi omuştur. 1950’ler sonrasında galeri mekanının tanımı bölüm kapsamında örneklerine rastladığımız performans, enstalasyon ve arazi sanatı gibi dallar ile tartışmaya açılmış; beyaz steril

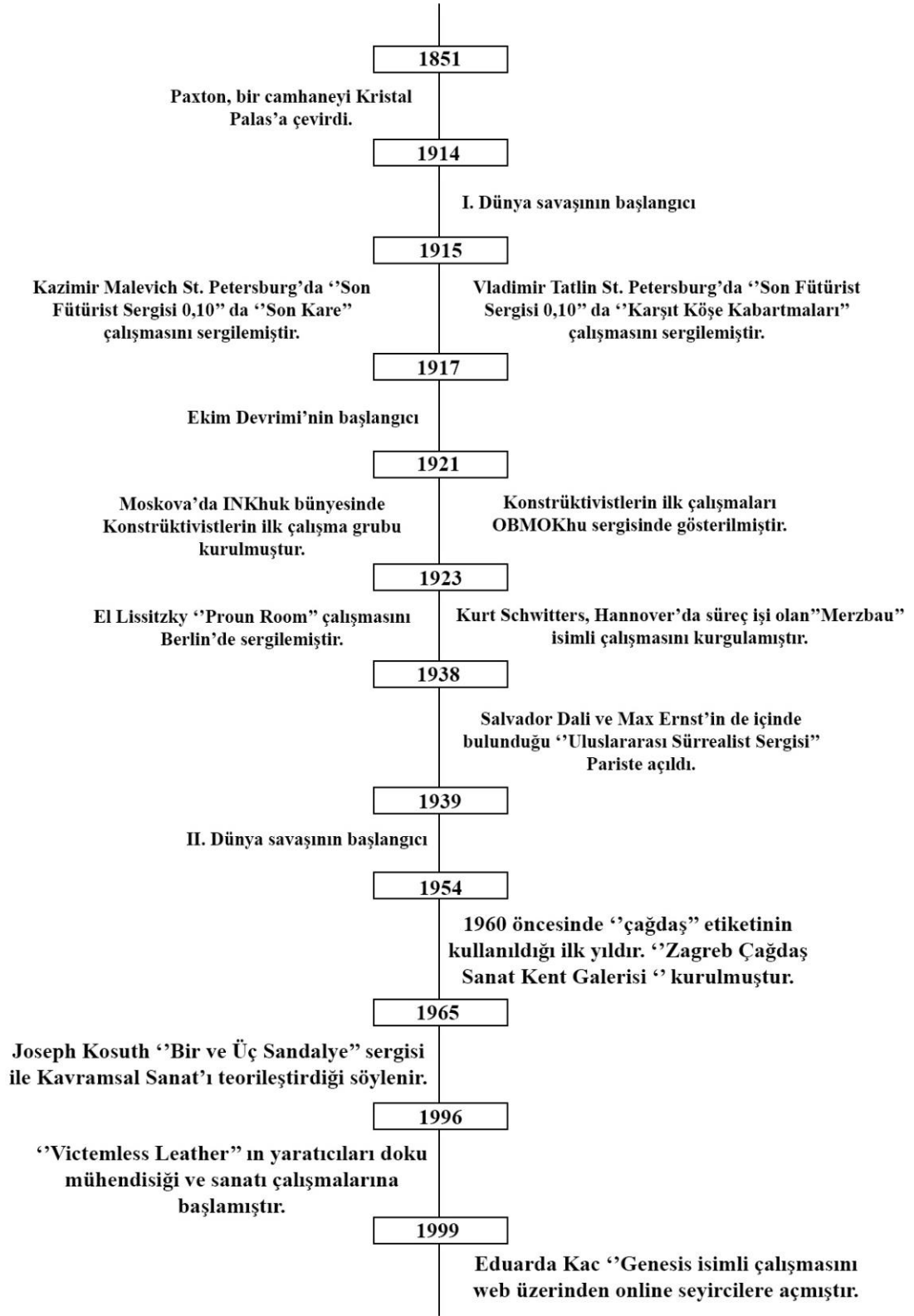
⁶Kan veya kan ürünün doğrudan dolaşım sistemine aktarılma yöntemi

⁷Düzensiz, değişik, değişken, tipik olmayan, herhangi bir grup içerisinde değerlendirilemeyen

⁸Beirtilerin veya hastalığın ani atak şeklinde ortaya çıkması, kötüleşmesi veya yinelenmesi durumudur

galeri mekanları kamusal alanlar, hastane ve kiliseler gibi mekan kullanımlarıyla yeniden sorgulanmıştır.

1990'lü yıllara geldiğimizde teknolojinin de gelişmesiyle birlikte Biyo sanat alanında galeri mekanına ihtiyaç duymayan online sergileme yöntemi kullanılan "Genesis" isimli çalışma üretilmiş; bilim ve sanat alanı, bir sanat nesnesinde birleştiği gibi sanat nesnesi ile bilimin insanlıktan çok uzak ve erişilemez olmadığı vurgulanmıştır. Bu çalışma ile seyirci 1920'lerde "Merzbau" çalışmasında olduğu gibi müdahale eden özneye dönüşmüştür. Ancak 1920'lerden 1990'lara kadar olan süreçte seyirci interaktif müdahale eylemini artık online yapar hale gelmiştir. Bilimin de sanat alanına dahil edilmesi ile birlikte tuvaler yerine "laboratuvar" nesnesi olan petri kapları almış ve 17. yüzyılda kullanılan teknikler yeniden yorumlanmıştır. Çağdaş sanat alanında kullanımı gitgide artan teknolojik araçlar ile birlikte sanat nesnesinin ve galeri mekanının tanımı değişmiştir. Sanat nesnesi çağdaş öncesinde resim sanatında olduğu gibi var olanın olduğu gibi resmedildiği bir anlayıştan çıkıp; perspektif tekniğinin kullanılması ve fotoğraf sanatının gelişmesiyle birlikte üç boyutlu ve numerik bir nesne halini almıştır. Bu kırılma ile birlikte sanat nesnesi ve mekanı canlı-cansız organizmaların ve mekanların kabul gördüğü bir anlayışa dönüşmüştür. Bu dönüşüm galeri mekanının sınırlarını belirsizleştirmiş ve galeri mekanında veya müzelerde alışla gelmiş mekanın fizyolojik yapısına dair anlayışı da değiştirmiştir. Mekanın ışığı, iklimlendirme koşulları gibi fiziksel özellikler her sanat nesnesine göre değişiklik göstermiştir. Sanatçı sergilemek için sadece galeri mekanını değil kendi vücudunu da sergilenen objeye ve sergileme alanına dönştürmüştür. Böylece sergileme mekanı insan vücudundaki biyolojik-kimyasal dengelerle değişkenlik göstermiştir. Bu da bilindik fizyolojik mekan algısını tartışmaya açmıştır. Böylece değişen hormonal tepkilerle sanat nesnesi karşı tepkiler vererek değişen ve dönüşen aktif bir obje halini almıştır. Mekanda kullanılan ışık sanat nesnesini aydınlatmaktan ziyade kendisi sanat nesnesine dönüşen insana farklı deneyimler yaşatmak için kullanılmıştır. Tekdüze mekan ve sanat anlayışı yerini interaktif bir sanat ve mekan anlayışına bırakmıştır.



Şekil 2.25: 1800'lerden 2000'lere kadar sanat-nesne-mekan ilişkisinin tarihsel gelişimi.

3. BİYO SANAT

Bu bölümde Biyo sanatın tanımı aktarılmış; disiplinler arası bir sanat alanının günümüz teknolojilerini ve araçlarını kullanarak çağdaş sanatta ‘‘sanat nesnesinin’’ tanımını yeniden nasıl değiştirdiğine dair yapılmış literatür araştırmaları aktarılmıştır. Bununla birlikte çağdaş sanatta ‘‘bilginin yeniden üretilmesi’’ süreci ile birlikte, sergileme mekanları ‘‘1200 Çuval Kömür’’ çalışmasında ve ‘‘Uluslararası Sürrealizm Sergisi’’nde olduğu gibi tartışmaya yeniden açılmış ve teknoloji ile sergileme mekan kavramı yeniden sorgulanmıştır. Bununla birlikte sanat nesnesi veya güncel sanattaki adıyla ‘‘iş’’ lerin üretiminde kullanılan uygulamalara ve tekniklere literatür çalışmalarından elde edilmiş bilgiler ile yorumlamacı teknik ile değerlendirilmiştir. Bu bağlamda biyo sanat alanında üretilmiş Dünya’ndan ve Türkiye’den örnekler irdelenmiş, Türk biyo sanatçı Ayşegül Süter ile Türkiye’de biyo sanat uygulamaları ve sanatçının kendi işlerinden bahsettiği röportaj aktarılmış ve tez kapsamında analiz edilmiştir.

3.1 Biyo Sanat Nedir?

Biyo sanatı genel anlamıyla tariflemek gerekirse bilimdeki teknik araçları kullanarak yapılan sanat üretimidir. Ortaya çıkan işler ve fikirler kimi zaman ironik, kimi zaman tamamen bilimsel, kimi zaman da bilimkurgu betimlemesi gibi olası korkutucu distopik senaryoları kapsamaktadır (Süter, 2018). Biyo sanat sadece distopik bir dünyayı değil aynı zamanda ütopyik bir dünyayı da betimler. Bununla birlikte biyoloji ve tıpta araştırılmış ancak topluluklara aktarılmamış bilimsel gelişmeleri sanat nesnesi ile birlikte aktarmaya fırsat vermiştir.

Biyo sanat bazı kaynaklarda 2000’li yıllarda çağdaş sanatta yeni gelişmekte olan bir sanat olanı olarak bilinmektedir (Radomska, 2016). Ancak bazı kaynaklarda biyo sanatın temellerinin; Darwin’in evrim teorisi, Freud’un bilinçaltı teorileri ve biyolojistlerin doğayı keşfetmesine dayandığından bahsedilmektedir. Bu gelişimler ile alışlagelmiş bilginin yeniden sorgulanmasının temelleri atılmıştır (Vaage, 2016). Böylece biyoloji hem sanatı hem de mimariyi olumlu anlamda etkilemiştir. Son yirmi

yılda ise çağdaş sanatta biyolojik materyallerin (canlılar: hücreler, dokular, organizmalar) kullanımını içeren örneklerle sıklıkla rastlamaktayız (Fernandez, 2017). Biyo sanat her dönem bilimsel prosedürler, protokoller⁹ ve etik kavramı ile tartışma içinde olan bir sanat dalıdır. Bununla birlikte biyo sanatı melez bir sanat uygulama alanı olarak tanımlamak mümkündür (Vaage, 2016). Biyo sanatsal uygulamalarda kesin bir tarih belirlemek zor olsa da mağaralardaki hayvanımsı insan figürleri gösterilebilir. Bu görüşe sahip araştırmacılar tarafından kabul edilen ilk örnek İspanya’da Santader şehrinin 30 km batısında bulunan Altamira mağarasında yontma taş devrine ait hayvan figürleridir (Radomska, 2016)(Şekil 3.1). Ancak bu görüş bazı sanat çevreleri tarafından biyo sanat olarak kabul edilmemektedir. Kabul edilmeme sebebi ise var olanın resmedilmesi ve bir “kavram” etrafında şekillendirilmemiş olmasıdır.



Şekil 3.1: Altamira Mağarası’nda bulunan hayvan figürü, (URL-25).

Ancak günümüzün doğa bilimleri ve teknolojileri; sanatçıyı, bedeni, evrim, sosyal bilimler ve sağlık alanlarıyla birlikte disiplinler arası alanda yeniden biçimlendirip sanat nesnesini sorgulamasına imkan vermektedir. Bu bağlamda sanatçı

⁹Uyulacak esaslar

biyoteknolojik gelişmeleri salt söylem ve eleştirel düzeyde değil aynı zamanda ifade ve bilgi üretme aracı olarak kullanmaktadır. Yüzyıllar boyunca adını bile bilmediğimiz sanatçılar tıpkı mağara resimlerinde örneklerine rastladığımız gibi hayvanlar ve bitkileri hem canlı hemde disseke¹⁰ ederek kullanmıştır. (Radomska, 2016). Biyo sanatçıları bu bağlamda diğer sanatçılardan ayıran ise canlıları petri kapları, şeffaf tüpler gibi biyolojik malzemeleri kullanarak sunum ve temsil arasında bir çerçeve çizmeleridir. (Mitchell, 2010).

Biyo sanat çalışmalarının ortaya çıkışı ve giderek dünyada çoğalması; teknolojinin ve bilimin demokratikleşmesi ile birlikte DIY (Do It Yourself) kültürünün yaygınlaşmasından dolayıdır. Bu doğrultuda sanatçılar sentetik biyoloji ile biyo tasarımı ilişkilendirmişlerdir (Radomska, 2016). Vaage, (2016) Teknolojinin özünü yüzleşmek için sanatın teknoloji ile bütünleşmesi gerektiğinin altını çizmiştir.

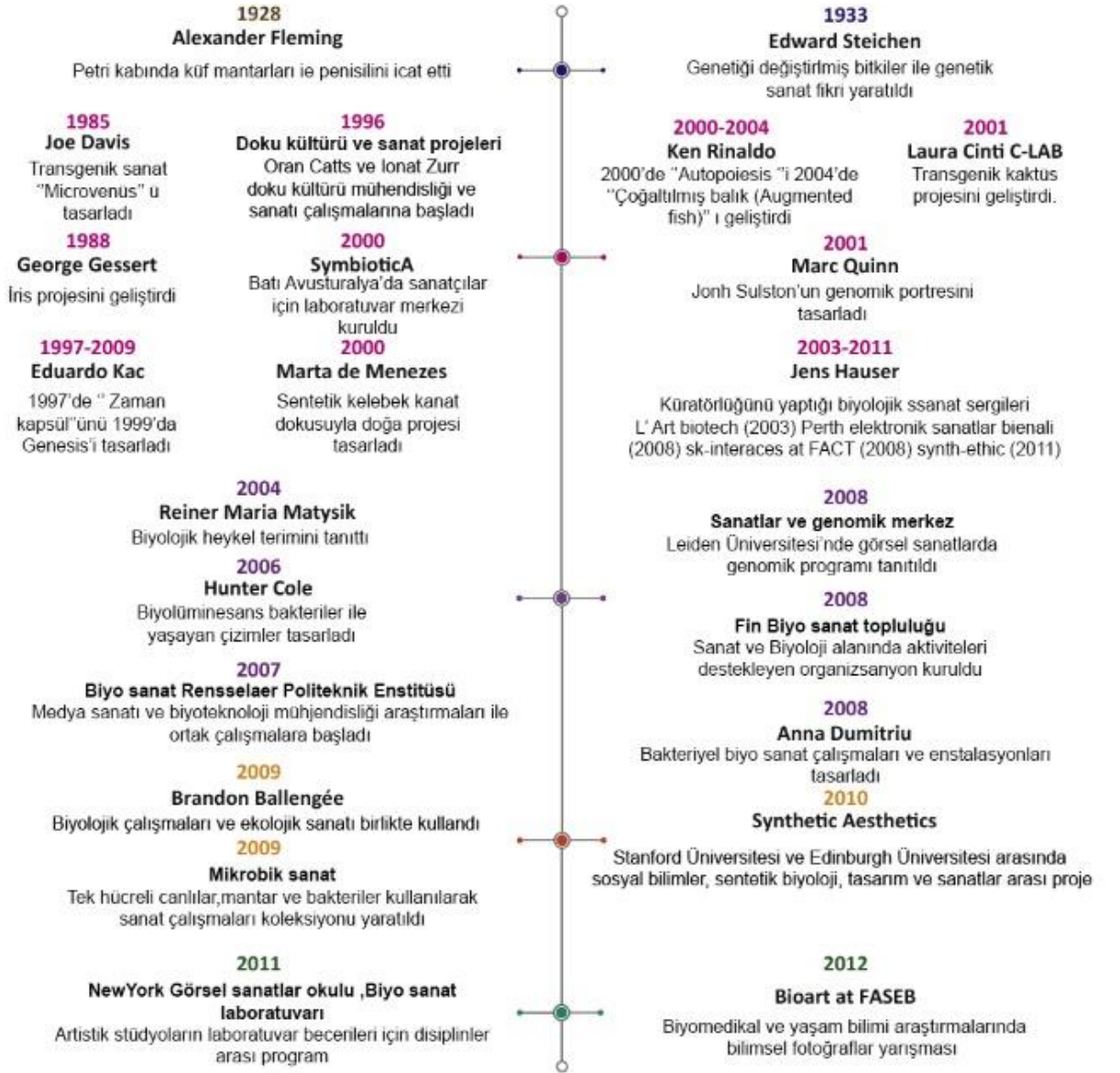
Robbert Oppenheimer (1961) bilim insanı ve sanatçıyı şöyle tarif eder:

“ Hem bilim adamı hem de sanat adamı her zaman gizeminin kenarında yaşar, onunla çevrilidir, her ikisi de her zaman, yarattıklarının ölçüsü olarak, yeni olanın denge ve uyumuyla ilgili olmak zorundadır. Yenilik ve sentez arasında, tam bir karmaşa içinde kısmi düzen kurma mücadelesi vermelidir. İşlerinde ve yaşamlarında kendilerine yardım edebilir, birbirlerine yardım edebilir ve tüm insanlara yardım edebilirler. “

Biyo sanat çoğunlukla “yeni medya sanatı” olarak tanımlanmaktadır. Yeni medya sanatı ise geleneksel olarak kabul edilenler dışında sanal sanat, animasyon, bilgisayar robotiği ve etkileşimli sanat gibi medya kullanan sanat olarak tanımlanmaktadır. Yeni medya sanatı, çoğu insanın aşına olduğu bilgisayar ve TV ekranlarını kullanır. Biyo sanat ise salt TV ekranlarını ve bilgisayar teknolojilerini kullanmaz. Günlük hayatımızın içinde var olan her şeyi biyoloji ve tıp bilimi ile sanatının içine dahil eder. Biyo sanat çoğunlukla laboratuvarın kullanımına imkan verir ve bu biyolojik ortam biyo sanatı diğer sanat dallarından ayırır. Biyo sanat televizyon, fotoğrafçılık veya bilgisayarı sıklıkla kullanan sanat dallarıyla aynı kültürün bir parçası olmaktan

¹⁰ Tıpta keserek ayırmak anlamına gelmektedir.

çıkar (Mitchell 2010). Biyo sanatta ortaya çıkan ürün bazen sadece biyolojik canlının salt kendi varlığının sergilenmesi olabilir ki canlı varlık günümüz sanatında “sanat nesnesi” olarak tanımlanmaktadır. William Myers (2015), ortaya çıkan sanatın tanımını şöyle yapıyor; ortaya çıkan sanat canlı materyalleri araçlar kullanarak sergilemek değil, hayatı, yaşamı ve var olan hayat tarzımızı yeniden şekillendirmesi ile onun biyo sanat nesnesi olabileceğini tanımlıyor (Myers, 2015). Biyo sanatı tek bir kategori ile sınırlandırmak doğru olmaz. Biyo sanat aktivist sanat, vücut sanatı (body art), enstalasyon sanatı veya ses sanatı ile iç içedir. Her zaman başka bir sanat dalı ile kolajlanır ve sunulur. 1928 yılında Alexander Flemin’in penisilini bulmasından günümüze kadar olan süreçte biyoloji ve biyo sanat alanında bir çok çalışmalar yapılmıştır. Bu alanda disiplinler arası akademiler, araştırma merkezleri ve laboratuvarlar kurulmuştur. Biyo sanatçılar bilim ile insanlığın yaklaşmasını konu edinmişler ve biyo sanatı bilimdeki gelişmeleri aktarmak için araç olarak kullanmıştır. Laboratuvarlar mekansal olarak deneysel üretim merkezlerine dönüşmüştür. Bir çok biyo sanatçı disiplinler arası programlar ile çalışmış; sadece medya sanatı değil mühendislik bilimleri de kullanılmıştır. Biyo sanat alanda kurulan önemli akademiler (New York Görsel sanatlar okulu ve biyo sanat laboratuvarı, Fin biyo sanat topluluğu, Synthetis Aesthetics gibi) ve bu alanda üretilmiş olan önemli çalışmalar ve sanatçılar (Alexander Fleming, Joe Davis, Oran Catts, Ionat Zurr, Hunter Cole, Eduardo Kac, Edward Steichen, Marc Quinn gibi) aşağıdaki tabloda görülebilir (Şekil 3.2).



Şekil 3.2: Biyo sanatın öncüleri, Trends in Biotechnology makalesinden Türkçe'ye çevrilmiştir.

3.2 Biyo Sanatta Uygulamalar Ve Teknikler

Biyo sanatın ve biyo sanat çalışmalarında kullanılan ortak elemanlar; biyolojik madde, yani canlı organizmalar veya bunların çeşitleridir. 2008 yılında teorisyen Pier Luigi Capucci, organik ve inorganik yaşam alanındaki sanat çalışmaları arasındaki bağlantıyı bir şema haline getirmiştir. Bu şemaya göre biyo sanat dört alt ana başlıktan oluşur. Bu dört ana başlığı aşağıdaki gibi ayırmıştır. (Vaage, 2016) (Şekil 3.3).

1. Biyoteknoloji sanatı

2. Transgenik sanat

3. Sentetik biyoloji

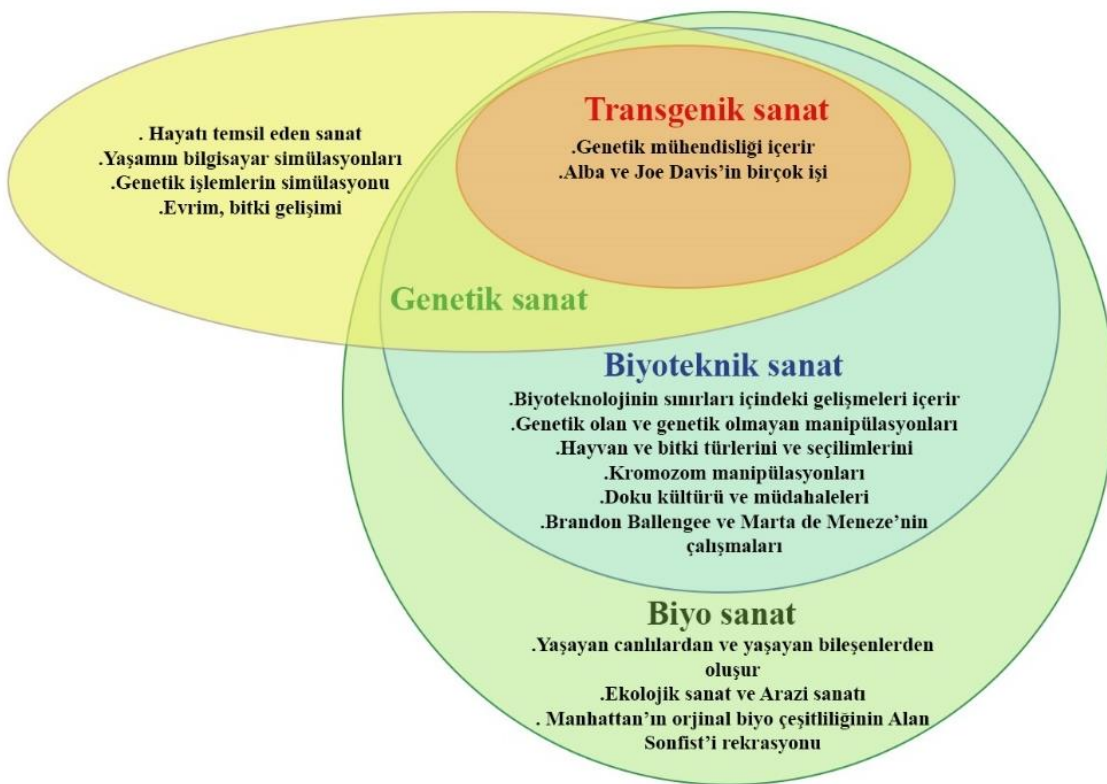
4. Biyorobotikler

Capucci'nin sınıflandırmasına dayanarak biyo sanatı oluşturan alt sanat dalları şöyle açıklanabilir;

1. Genetiğe dayalı (kalıtsal) sanat; bu sanat alanı en geniş anlamıyla DNA'nın kullanıldığı sanat alanıdır.

2. Transgenik sanat; genetiği değiştirilmiş organizmaların oluşturduğu sanat alanıdır.

3. Biyoteknolojik sanat ise; biyoteknolojik uygulamaları içeren, genetiği değiştirilmiş veya değiştirilmemiş organizmaların kullanıldığı, kromozomları değiştirilmiş, doku kültürünün kullanıldığı; Brandon Ballengee ve Marta de Meneze'nin çalışmalarını da oluşturan sanat alanıdır.



Şekil 3.3: Pier Luigi Capucci'nin biyo sanatı tanımladığı şemadan Türkçe'ye çevrilmiştir.

3.3 Biyo Sanat Mekanları

Bu bölümde biyo sanatta kullanılan mekanlar dünyadan ve Türkiye’den örnekler verilerek incelenecektir. Dünyadan örnekler bölümünde ilk olarak Eduardo Kac’ın Alba isimli çalışması incelenmiştir. Bu çalışmanın tez kapsamında önemli olmasının nedeni sanat nesnesinin değişen mekanına iyi bir örnek olmasından kaynaklanmaktadır. Alba çalışması ile Eduardo Kac tıpkı Genesis çalışmasında olduğu gibi fiziksel galeri mekanı düşüncesini tartışmaya açmıştır. Galerinin fiziksel koşulları laboratuvarın fiziksel koşulu ile yer değiştirmiş ve yeni bir canlı “yaratırken” o canlının yaratılması için gerekli laboratuvar koşulları sağlanmıştır. Bu bağlamda incelenen diğer bir çalışma ise Marc Quinn’in Sir John Sulston’a ait DNA portrelerini sergilediği çalışmadır. Bu sayede Marc Quinn kendimizi tanımlamanın bilimsel yollar ile nasıl mümkün olacağını göstermiştir. Bu çalışmada birçok biyo sanat çalışmasında olduğu gibi laboratuvar sürecinden sonra ortaya çıkmış ve Uluslararası Portre Galerisi’nde sergilenmiştir (Artbios, 2012). Sergileme mekanı için beyaz ve siyah duvarlar seçilmiş ki bu da bilindik galeri mekanına işaret etmektedir ancak bu çalışmada alternatif olan sanat nesnesinin kendisinin paslanmaz çelik bir çerçeve içerisinde sergilenmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Bir diğer örnek çalışma ise Oran Catts ve Ionat Zurr’un 2009 yılında üretmiş oldukları Victemless Leather isimli çalışmasıdır. “Victemless Leather” laboratuvar ortamını sergi mekanına taşımış ve mekan bağlamında disiplinler arası bir çalışma oluşturmuştur. Çalışma her sergilendiği ortamda yeniden büyütülmüş ancak kendi iç mekanında aynı fiziksel koşullar olmasına rağmen galeri mekanı değiştiğinde başka bir nesne olarak büyüme gerçekleştirmiştir. En son MOMA’da kontrol edilemeyen büyüme gerçekleştirdiği için fişi çekilmiştir (Radomska, 2016). Alternatif mekan kapsamında incelenen diğer bir önemli çalışma ise Suzanne Anker’in 2010-2015 yılları arasında yapmış olduğu “Astroculture Shelf Life” isimli çalışmasıdır. Bu çalışma değişen çevresel koşullar ile nasıl bitki yetiştirebiliriz sorusuna yanıt aramıştır. Çalışmanın mekan alanındaki en önemli özelliği aslında mekansızlık kavramına vurgu yapmasıdır. Anker bu çalışması için Newyork’un karanlık bir apartman dairesinde bile tohumlardan üretim yapılabileceğinin altını çizmiştir. Bu söylem değişen sanat nesnesinin mekanın fiziksel özelliklerinden bağımsız üretilebilir olması açısından

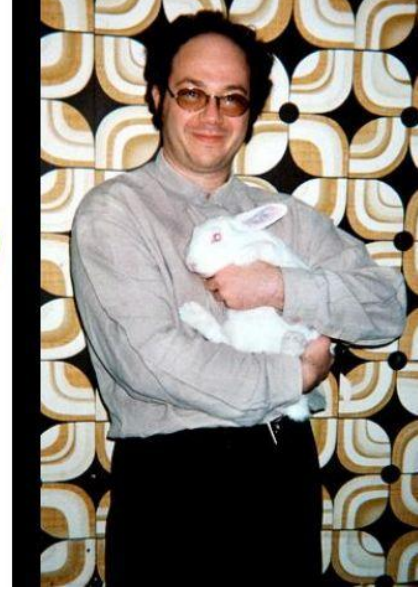
önemlidir. ‘‘Astroculture Shelf Life’’ çalışması iki ayrı mekanda sergilenmiştir; bunlardan birtanesi sanat galerisi diğeri ise kilisedir. İki mekanda da önemli olan mekandaki fiziksel koşullar (ışık, yükseklik, iklim koşulları) değil üretimin gerçekleştiği küplerin içindeki fiziksel özelliklerdir. Bundan dolayı bütün küplerin belirli dirence ve güce sahip ledler yerleştirilmiş; tohumlar için belirli bir nem seviyesi uygulanmıştır (Kaniari,2017).

Biyo sanat alanında Türkiye’deki çalışmalar oldukça sınırlıdır. Özellikle laboratuvarların sanatçıların kullanımına açılmaması sanatçıları yurt dışında üretim yapmaya zorlamıştır. Türkiye’den biyo sanat örnekleri kapsamında Selin Balcı ve Ayşe Gül Süter’in çalışmaları incelenmiştir. Selin Balcı ‘‘ Bordered World’’ çalışması kapsamında mantarlar ve küfler ile çalışmış; Dünya’da azalan kaynak sorununa dikkat çekmek istemiştir. Alternatif mekan kapsamında önemli olan ise galeri mekanının beyaz duvarlarında petri kablarının sergilenmesidir. Böylece sanatçı, biyolojik bir sergileme aracı ile sanatsal sergileme alanını birleştirmiştir. Sergileme esnasında tek bir yüzeyi değil birçok yüzeyi birlikte kullanarak gözün takibini ve üç boyutlu bir mekan algısını yaratmak istemiştir. Bu mekan algısı El Lissitzky’nin "Proun Room" isimli çalışmasında mekanı bütün bir obje olarak değerlendirme düşüncesi ile ortak bir zeminde buluşur. Bu kapsam incelenen diğer bir sanatçı ise Ayşe Gül Süter ve Türkiye’de Contemporary Istanbul sergisinde gerçekleştirmiş olduğu ‘‘Invisible Motion’’ isimli çalışmasıdır. Sanatçı bu çalışmasında fotoğraf alanından da faydalanarak disiplinler arası bir çalışma sergilemiştir. Bu sergide birçok sanatçı yer almış Ayşe Gül Süter’in de içinde yer aldığı Plug-in bölümü farklı disiplinlerden gelen sanatçıları büyük bir fuar alanında birleştirmesi ile de önemlidir.

3.3.1 Dünyadan biyo sanat örnekleri

2000 yılında Eduardo Kac ‘‘GFP Bunny’’ isimli mavi ışık altında yeşil parlayan tavşanı üretmiş; eşi ve kızı transgenik tavşana ‘‘Alba’’ ismini takmıştır (Kac, 2000) (Şekil 3.4). Kac’ın kullandığı bu teknolojik gelişme birçok maksatla kullanılmış hatta üç bilim adamı; Osamu Shimomura, Martin Chalfie ve Roger Tsien, 2008 yılında Nobel Ödülü almıştır (Yalçın, 2011). İnsan ve hayvan hakları savunucuları ve din adamları tarafından çalışmanın etik olmadığına ve yaratma eyleminin ‘‘tanrı’’ ya ait olduğuna dair eleştiriler almıştır. Sanatçı estetik nedenlerden dolayı

yüzyıllardan beri evinde köpek besleyen insanları ve 6. yüzyılda kendi istedikleri renkte kürk elde etmek için din adamlarının tavşan beslediklerini belirtmiş ve Alba'nın üretim koşullarının oldukça güvenli olduğunu savunmuştur (Andrews, 2000). Sanatçı, genetik mühendisliğini kullanarak doğal ve yapay genleri bir canlıya aktararak yeni bir canlı üretmeyi sanatın yeni formu olarak tanımlamıştır (Kac, 2000).



Şekil 3.4: Eduardo Kac'ın 'Alba' isimli transgenik tavşanı, (URL-26).

Sanatçı 'Alba' için online ziyaretçi defteri olmuşturmuş ve ziyaretçilerin genetik mühendisliği, biyotekeknoloji ve transgenik sanat alanlarındaki gelişmeler ile ilgili düşünce ve izlenimlerini paylaşmalarına imkan sağlamıştır; bu yönüyle 'Alba'yı interaktif ve sosyal kompleks bir konu olarak nitelendirmiştir (Kac, 2000) (Şekil 3.5).

How can I get this kind of rabbit at home ?
valery grancher <vgrancher@nomemory.org>
paris, France - Wednesday, December 20, 2000 at 03:45:12 (PST)

i hope , it's my
fatih karacirak <fkaracirak@hotmail.com>
corum, TURKEY - Monday, December 18, 2000 at 12:35:42 (PST)

I find this work to be fascinating and look forward to the progression of the project.
Wendy Bauer <kohoutek@visto.com>
Henderson, NV USA - Saturday, December 16, 2000 at 13:06:33 (PST)

where is Alba??? She should be with the Kac family. |=<
Jeanie <strvngartist@aol.com>
WA usa - Friday, December 15, 2000 at 20:05:06 (PST)

Breeding experiments can be done in the United States, too. Artificial insemination could even be used. I hope Alba gets liberated from the laboratory.
Bill Cunningham <cahaba@bellsouth.net>
Cahaba Heights, AL USA - Friday, December 15, 2000 at 18:54:54 (PST)

Şekil 3.5: 'Alba'nın 2000 yılına ait ziyaretçi defterinden, (URL-27).

'Alba' sergi mekanına bakışı sorgutlamsıyla önemli bir çalışmadır. Bu çalışma ile

birlikte mekanın fizyolojik ihtiyaçları ortadan kalkmış, önemli olan laboratuvar aşamasındaki fizyolojik koşullar olmuştur. Kac, yukarıda da vurguladığı gibi “Alba”yı üretirken en uygun laboratuvar koşullarında üretmiştir. Sergileme aşamasında ise üzerinde uygulanan teknolojik gelişmeyi göstermek için tek bir dalga boyunda ışık kullanılmıştır. “Alba” mekandan tamamen bağımsızdır ve herhangi bir yerde mavi ışık dalga boyuna maruz kaldığında yeşil renkte görülmüş; bu da ona “sanat nesnesi” olma özelliği vermiştir (Kac, 2000).

2001 yılına geldiğimizde Marc Quinn, John Sulston’ın portresini “DNA portrait of Sir John Sulston” isimli çalışmasıyla Uluslararası Portre Galerisi (National Portrait Gallery)’nde sergilemiştir (Quinn, 2006). Uluslararası Portre Galerisi Quinn’den Nobel ödüllü John Sulston’ın portresini yapmak için talepte bulunmuş ve bunun üzerine Quinn, Sultston’dan alınan DNA genomlarının¹¹ uygun laboratuvar ortamında bakteri ile birleştirilmesi sonucunda bu proje üretilmiştir (Artbios, 2012) (Şekil 3.6).

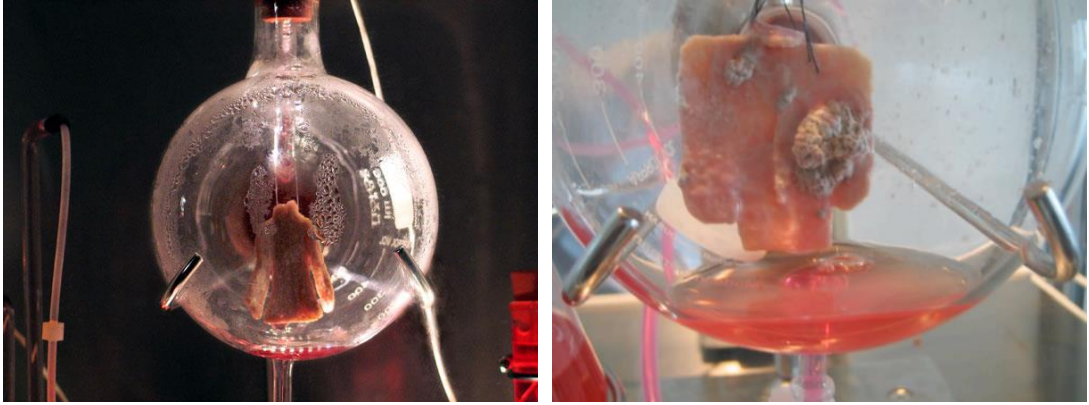


Şekil 3.6: Marc Quinn’in Sir John Sulston DNA portre sergisinden (URL-28).

Portre’deki her bir nokta, DNA’nın bir segmentini içeren tek bakteri hücrelerinden büyüyen kolineleri temsil etmektedir. Her ne kadar portre çok soyut gibi görünsede, Sulston’ın genleriyle benliğini betimleyen bir tariftir (Quinn, 2006). Bu bir nevi kendi kendimizi yeniden tanımlamanın ve yeni bir model oluşturabilmenin tarifi. Bu portre kişinin fiziksel yapısından da öte kişinin sağlığı, iştahı veya duygusal durumunu

¹¹ İğne yardımıyla bir çözeltinin damar yoluyla kana akıtılması

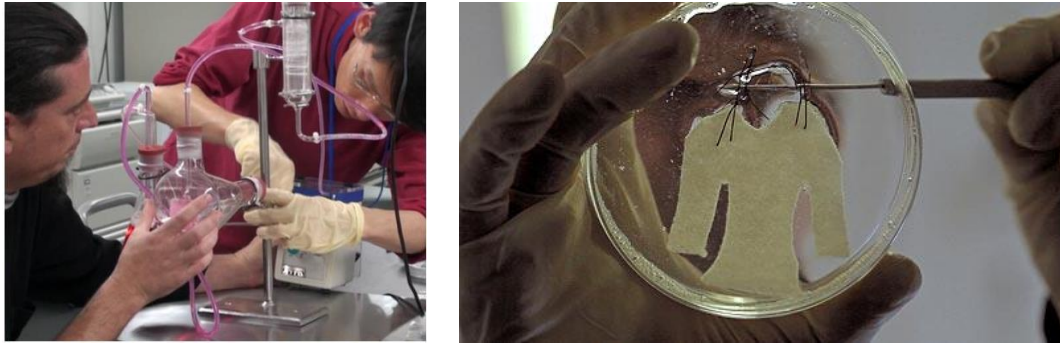
ve geçmişteki alışkanlıklarının DNA'sında oluşturduğu zararlar ile kişinin yeniden tariflendiği bir çalışmadır (Artbios, 2006). Quinn bu çalışmasını galeri mekanında sergilemiştir; ancak sanat nesnesinin malzemesi alışlagelmiş değildir. Ayrıca çalışmanın çerçeve içine alınması ve bir duvarda çerçeve içerisinde sergilenmesi bilinç altımızdaki sergileme tekniklerine ve onun gerekliliklerine gönderme yapmıştır. 2009 yılına geldiğimizde ise Oran Catts ve Ionat Zurr ikilisi doku kültürü tekniği kullanarak ürettikleri "Victemless Leather" isimli çalışmasını "Tıp ve sanat: Sevgi ve Yaşam için bir geleceği hayal etmek" (Medicine and Art: Imagining a Future for Life and Love at the Mori Art Museum) sergisi kapsamında Japonya'daki Mori Sanat Müzesinde sergilemiştir (Şekil 3.7).



Şekil 3.7: Oran Catts ve Ionat Zurr'un "Victemless Leather" isimli çalışması, (URL-29).

Bu çalışmanın özelliklerinden bir tanesi, sanatçılar her ülkede yerel laboratuvarları kullanarak yeniden büyütmek zorunda kalmıştır. Çalışma iki ayrı sanat galerisinde sergilenmiştir ancak önemli olan sergileme mekanının fiziksel koşullarından ziyade dokunun büyüdüğü fanusken sergileme alanı değiştiğinde dokunun şeklide değişmiştir. Çalışmanın ilk başlarında Tokyo'da doku kültürüne mantar enfeksiyonu bulaşmış Oran Catts ise bu mantar enfeksiyonunu on gün boyunca temizleye çalışmıştır. Catts'in tüm çabalarına rağmen mantar tezlenemeyip, çiçek şeklinde bir parçanın kültüre eklenmesine neden olmuştur. Yerel bilim adamları "sanat eserinin" canlı ve iyi durumda olması için üç ay boyunca her gün bakmak zorunda kalmışlardır. "Victemless Leather" teknik olarak hibrit bir yapıya sahip olup 3T3 fare hücreleri

ve HaCat kreatinosit insan hücrelerinin organ perfüzyon¹² pompası olarak tasarlanmış ve özelleştirilmiş bir biyoreaktörün¹³ çevresinde; sentetik, biyolojik olarak parçalanabilen, biyo-emilebilir, 3D, polimer bir iskeletin sentetik koşullarda sarılmasıyla oluşturulmuştur (Radomska, 2016). Heykel bir fanusun içerisine yerleştirilmiş çevresindeki beherlere ise pembe renki besin çözeltisi doldurulmuş heykel kırmızı bir ışıkla aydınlatılmıştır. Başka bir ‘‘Victemless Leather’’ sergisi de 2008 yılında MOMA (Modern Sanatlar Müzesi)’da sergilenmiş ve bu süreç içerisinde doku kontrol edilemeyen bir şekilde büyümüş ve küratörler tarafından fişi çekilmeye zorlanmıştır (Radomska, 2016) (Şekil 3.8).



Şekil 3.8: ‘‘Victemless Leather’’ isimli çalışmanın ceket şeklini alması, (URL-30)

Bu çalışma ile ilgi bazı yorumlar ise sanatsal olarak yetiştirilen bu giysi, insanların korunmak için veya estetik nedenler ile giydiği deriyi manipüle etmek için üretildiğine dairdir. Bazı küratörler, eleştirmenler ve izleyiciler kontrol edilemeyen bir şekilde eklemlenen doku kültürünü veya kontrol edilemeyen bir şekilde büyümesini ‘‘yaşam’’ olarak nitelendirdiğimiz şeyin temel özelliklerine benzetmiştir. Dokunun büyümesi için optimum koşulların sağlamasına ve alınan tüm önlemlere rağmen, gelişiminin tüm yönlerini belirlemek imkansız olan doku kültürünün mikroorganizmalarla enfekte olma veya mevcut alan için çok hızlı büyüme riskinin her zaman olduğuna değinmişlerdir (Radomska, 2016). Mevcut fiziksel koşullar değiştiğinde sanat nesnesinin canlı olmasından ötürü verdiği tepki de değişmiş ve objenin kendisi mekan ile interaktif bir bağ kurmuştur.

¹² Organizmaları veya bu organizmalardan türetilen biyokimyasal olarak aktif maddeleri içeren kimyasal bir işlemin gerçekleştirildiği bir kaptır.

¹³ Monomer moleküllerinin birbirine eklenmesi ile oluşan çok uzun molekül zinciri.

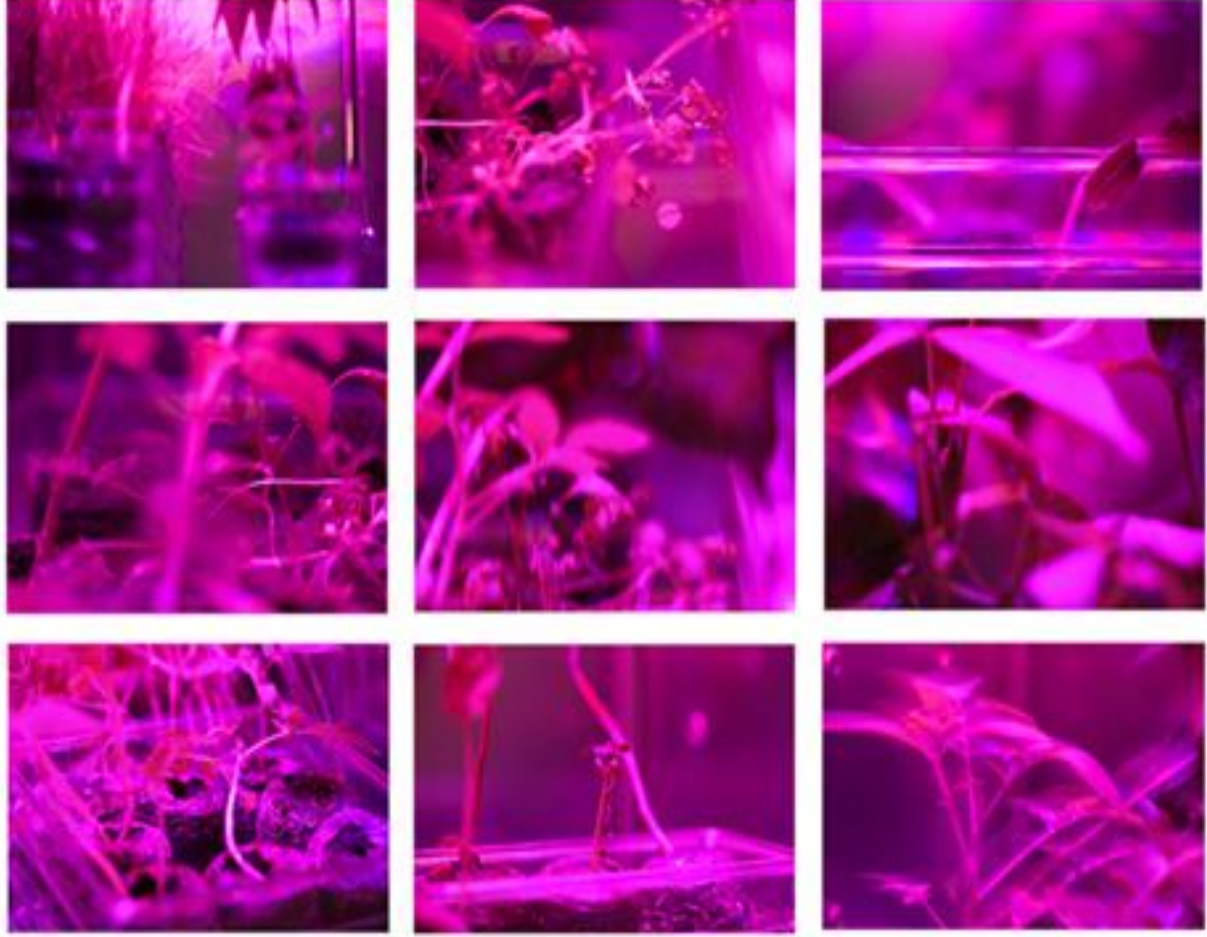
Bu kapsamda inceleyeceğim diğer çalışma ise ‘‘Astroculture (Shelf Life)’’ çalışmasıdır. Anker ‘‘Astroculture (Shelf Life)’’ isimli çalışmasını 2009 yılında ilk kez Newyork’taki Exit Sanat Galerisi’nde sergilenmiştir. Sanatçı güneş ışığını kullanmadan LED ışıkları kullanarak canlı bir heykel oluşturmuştur. Bitki tohumları için kırmızı ve mavi ışıklar ile yapay bir güneş ışığı ortamı yaratmış ve böylece düşük karbon ayak izli, böcek ilacı kullanılmayan bitkiler yetiştirmeyi deneyimlemiştir (Kaniari, 2017) (Şekil 3.9).



Şekil 3.9: Suzanne Anker’in ‘‘Astroculture Shelf Life’’ isimli çalışması, (URL-31)

Sanatçının Assimina Kaniari (2017) ile yaptığı röportajda, çalışmasının Wunderkammer ve teraryum ile benzerlikler gösterdiğini açıklamış ama asıl olarak çalışmasını, NASA’nın devam eden uzay programıyla ilişkilendirmiştir. Bu kapsamda ise şu soruya yanıt aramıştır: ‘‘Uzay’ın dışında ve derin deniz alemlerinde hangi kaynaklar mevcuttur?. Sanatçı bu çalışmasıyla ‘‘NASA Uzay Geliştirme Programı’nın kaynak araştırma çalışmalarının 2001’den beri devam ettiğine de işaret etmiştir. ‘‘Astroculture (Shelf Life)’’ çalışması bilimi ve sanatı birleştiren bir sanat ürünüdür. Bununla birlikte mekanın fiziksel koşullarından ziyade galvaniz küplerin içindeki fiziksel koşulları önemli kılmıştır. Çalışmasında galvaniz metalden küplere, fuşya rengi LED aydınlatmalar yerleştirmiştir. Bezelye ve fasülye tohumlarının büyümesini sağlamak için her gün düzenli olarak bu tohumlar küplerin

içindeki sulama sistemi sayesinde sulanmıştır. Sanat ürününün canlı bir organizma olmasından dolayı fiziksel koşullar değiştikçe verilen tepki de değişmiştir. Zamanla yeşil renkli olması beklenen fidanlar fuşya rengi LED aydınlatmadan dolayı fuşya rengi bitkilere dönüşmüş ve mevcut düzende rastlamadığımız bir hızla büyümüşlerdir (Kaniari,2017) (Şekil 3.10).



Şekil 3.10: Suzanne Anker’ın’’ Astroculture Shelf Life’’ isimli çalışması, büyüyen bitki fotoğrafları, (URL-32).

2016 yılında Suzanne Anker ‘’Astroculture (Shelf Life) isimli çalışmasını Aziz Sainth John the Divine Katedrali’nde otuz sanatçının katıldığı ‘’The Value of Food’’ isimli sergide tekrar kurmuştur. Galvaniz bir masanın üzerine 31 adet galvaniz metalden yapılmış küp yerleştirmiş yine küplerin içine LED aydınlatmalar döşenmiştir. Bu mekanın Exit Sanat Galerisi’nden farkı vitraylar sayesinde gün ışığını içeriye almasıdır. Sanatçı biyolojik sanat nesnelerini mekanın tam ortasına konumlandırmış ve küplerin içindeki tohumların fiziksel koşullarını Exit Sanat Galerisi’ndeki koşullar ile aynı düzeye getirmiştir. Tıpkı galeride olduğu gibi

büyümesi için gerekli sulama işlemi sağlanmış ve zamanla bitkilerin aynı hızda büyüdüğünden bahsetmiştir. Bununla birlikte sanatçı içerideki gün ışığını minimize etmek için mekan da fuşya rengi led aydınlatmalar kullanmıştır. (Kaniari, 2017) (Şekil 3.11).



Şekil 3.11: Suzanne Anker'ın'' Astroculture Shelf Life'' çalışmasının John the Divine Katedrali'nde büyüyen bitki fotoğrafları, (URL-33).

Sanatçı bu çalışmasıyla birlikte iki mekanda da büyüyen bitkilerin hareketlerini incelemiş ve bir yere sabitlenmiş bitkilerin sınırlı ve duyarlı hareket ettiklerinden bahsetmiştir (Kaniari, 2017). Sanatçı ''Astroculture (Shelf Life)'' çalışması ile bitkilerin üretim tekniklerinin sorgulanmasına ve yeni dünyada biyoteknolojik gelişmelerle bitki üretim tekniklerin geliştirilebileceğine dair tartışmalara zemin oluşturmuştur. Biyo sanatı ve bilimi birleştirerek ekolojinin bozulduğu ve kaynakların giderek tükendiği bir dünyada çözüm yollarının neler olabileceğini sanat ile göstermiştir. Bu bağlamda çalışmasını bir katedralde gerçekleştirmesiyle de Tanrı'nın tek ve yüce yaratan olmasına dair soruları yeniden gündeme getirmiştir.

Bu kapsamda incelen diğer bir çalışma ise 2002 yılından günümüze kadar yüzlerce çiçekle çalışan botanik heykeltraş Japon sanatçı Azuma Makoto'nun Donmuş

Çiçekler (Iced Flowers) isimli çalışmasıdır. 2015 yılında Donmuş Çiçekler (Iced Flowers) isimli çalışmasını Tokyo’da ve ‘‘Collector’s Dinner’’ için İngiltere’de sergilemiştir (Sotheby’s, 2017) (Şekil 3.12).



Şekil 3.12: Azuma Makoto’nun ‘‘Donmuş Buzlar’’ (Iced Flower) isimli çalışması (URL-34).

İngiltere’de ‘‘Collector’s Dinner’’ da masada sergilenen sanat nesnesi ulaşılabilir (fiziksel temas edilebilir) olması dolayısıyla, kendi öz erişilmez statüsünü yıkmıştır. Restoranın ısısından dolayı buz kütlesi erimeye başlamış yemek yiyenler ise erime esnasında çiçeklerin hareketlerine tanık olmuşlardır. Sanatçı bu biyolojik canlının fiziksel hareketlerini sergilmenin yanında rengarenk İngiliz ve Japon çiçeklerini kullanarak yemek yiyen ziyaretçilerin içini umut doldurmak istemiştir. Bununla birlikte sanatçı çalışmanın hazırlık sürecinin bir ay sürdüğünden ve

yukarıda fotoğrafta da görüldüğü gibi çiçekleri tek tek havuzda dondurduğunu açıklamıştır (Sotheby's, 2017).

“Donmuş Buzlar” (Iced Flower) isimli çalışma yemek masasında sergilenmesi ile sergileme mekanlarının sınırlarını oldukça genişletmiş ve sanat nesnesini sorgulamamıza ve var olanın üretim tekniği ve sergilenme şekli değiştiğinde, nesneye yüklenen anlamın da değiştiğine dair tartışmaları açmıştır.

3.3.2 Türkiye’den biyo sanat örnekleri

Bu bölümde Türkiye’de biyo sanat alanında çalışmalar üreten Selin Balcı ve Ayşe Gül Süter’in çalışmaları incelenmiştir. İki sanatçı da biyoloji bilimini, fotoğraf, grafik ve resim sanatı ile birleştirmiştir. Bu bağlamda Dünya’daki örnekleri gibi sanat nesnesini üretmek amacıyla laboratuvar çalışmalarında bulunmuşlardır. İki sanatçı da farklı malzemeler ve farklı yüzeyler kullanarak varoluşumuzun temellerine ve sosyal ikilemlere dikkat çekmek istemişlerdir.

2014 yılında Selin Balcı “Bordered World” çalışmasını üretmiş ve bu kapsamda mantarlar ve küfleri kullanmıştır. Balcı, çalışmasında çevresel kaynakları sınırlı tutmuş ve mikroorganizmaların sınırlı kaynaklar içerisindeki gelişim süreçlerini gözlemlemiştir (Ünal, 2014) (Şekil 3.12). Bu mikroorganizmaların sınırlara doğru hareketlenmesi ve toplanmaları insanın çevresel koşullara verdiği tepkiler ile örtüşmektedir. Sanatçı “Bordered World” çalışmasında 2500 adet petri kabı kullanmıştır. Petri kaplarını galeri mekanında sergilemiş ancak seyircinin duvarları bütüncül algılamasını sağlamak için birbirine dik duvarları yuvarlak bir küreyi tek bir düzlemde açılmış gibi tasarlamıştır. Bu mekan tasarımı ile Kazimir Malevich’in “Siyah Kare”’sini ve Berlin Sanat Sergisi’nden El Lissitzky’nin "Proun Room" isimli çalışmasını akıllara getirmiştir. Tıpkı kendinden önceki mekanı sorgulayan sanatçılar gibi mekanı üç boyutlu olarak ele almak istemiş ve ziyaretçiye mekanı bütünüyle deneyimleme fırsatı sağlamıştır. Aynı zamanda petri kaplarının oluşturduğu Dünya haritası formu ile bu sınırlı kaynaklar için verilen savaşın gerçekliğini biyo sanat alanı ile belgelemiştir. Bu bağlamda sadece sanatı ve bilimi değil aynı zamanda dünyadaki değişen etmenler ile siyasi ve sosyolojik bir görüşü sunmuştur (Fernandez, 2017) (Şekil 3.13).



Şekil 3.13: Selin Balcı'nın "Bordered World" isimli çalışması, (URL-35).

2015 yılına geldiğimizde Ayşe Gül Süter, Contemporary İstanbul'da Plug-in bölümünde "The Invisible Motion" isimli çalışmasını sergilemiştir. "The Invisible Motion" projesi sanatçının Biyolog Dr. Joseph A. DeGiorgis ile beraber yaptıkları seyahat ve araştırma projelerinin bir belgeseli niteliğindedir (Şekil 3.14). Sanatçı bu çalışmasında organizmaların renk, hareket ve doku farklılıklarını analiz etmektedir. Hareketini çıplak gözle göremediğimiz organizmalarının mikroskopik mekanizmalarla ve teknolojik tarama yöntemleri mikro ölçekteki hareketleri "The Invisible Motion" çalışmasında belgelenmiştir. Sanatçı projesinde mikroorganizmalarının hareketini "bu hareket yaşam enerjisinin akışıdır ve durursa hayat sona erer" diyerek açıklamıştır (Süter, 2015).

Çalışmanın Contemporary İstanbul sergisinde yer alması disiplinler arası çalışan birçok sanatçının bu sergide yer almasından dolayı ayrıca önemlidir. Medya, resim,

fotoğraf, video, enstalasyon gibi bir çok sanat dalı bu büyük sergide bir araya gelmiştir. Fuar alanları hayatımıza ilk defa Joseph Paxton'un Kristal Palas'ı ile girmişti. Contemporary Istanbul'da Istanbul Kongre Merkezi'nde gerçekleştirilmiş ve tüm sanat çalışmaları için tıpkı bir galeri mekanında olduğu ayrı ışıklandırma sistemi kurgulanmıştır; bu yönüyle tüm sanat nesneleri ayrı bir galeri mekanında gibi davranmıştır.



Şekil 3.14: Ayşe Gül Süter'in "The Invisible Motion" isimli çalışması, (URL-36).

3.4 Bölüm Sonucu

Bu bölüm kapsamında biyo sanatın farklı kaynaklara göre tanımı ve başlangıcı araştırılmış ve Pier Luigi Capucci'nin tablosunu da referans alarak biyo sanat

alanının alt dalları araştırılmıştır. Biyo sanat alanında kullanılan teknikler ve bu tekniklerin kullanıldığı dünyadan ve Türkiye’den biyo sanat örnekleri incelenmiştir. Bu örnekler seçilirken döneminde sanat nesnesinin bakış açısını değiştiren örnekler yorumlanmıştır. Bu bağlamda etik kavramını tartışmaya açmış sanatçı Eduardo Kac’ın ‘‘GFP Bunny ‘‘ diğer adıyla ‘‘Alba’’ çalışması ele alınmış ve bu çalışma ile mevcut canlı nesnenin biyolojik teknikler kullanılarak sanat nesnesine dönüşmesi irdelenmiştir. Bununla birlikte ‘‘GFP Bunny’’ çalışmasının ziyaret defterleri online olarak ziyaretçilere açılmıştır. Ziyaretçiler biyolojik gelişmeler ile fikirlerinin yanı sıra hayvan ve insan haklarıyla da ilgili bir çok yorumda bulunmuştur. Ziyaretçi defterlerine halen online ulaşabiliyor olmak bilim ve sanatın 2000’li yıllardan günümüze kadar geldiği noktayı görünür kılmıştır. Bu ziyaretçi defteri aynı zamanda bilim ve sanat alanının birleşiminin tarihi bir kanıttır. Eduardo Kac ‘‘Genesis’’ isimli çalışması ile de internaktif bir çalışma üretmiş ve bu çalışmasıyla da ziyaretçileri sanat nesnesine müdahale edebilir hale getirmiştir. Böylece sanat nesnesini hapsediği vitrinden çıkmış ve ulaşabilir bir nesneye dönüşmüştür. Kac’ın, bu iki canlı sanat ürününü mekan bağlamında değerlendirecek olursak; nesnenin mekan bağlamında yeniliklerle doludur. Sanat nesnesi için önemli olan üretim mekanı, üretim mekanının fiziksel koşulları ve sergilendiği mekanın fiziksel koşulları önemli olmuştur. ‘‘Alba’’ mavi dalga boyu ışık altında yeşil floresan rengi vermiştir ki bu da ‘‘Alba’’nın sanat nesnesi olmasına neden olmuştur. Laboratuvarda üretilen tavşan fiziksel koşullar değiştiğinde sanat nesnesi halini almıştır.

Kac’ın mekan kavramından farklı düşünen sanatçı Anker da bu bölüm kapsamında incelenmiştir. Sanatı bilimin geldiği noktada değişen dünya koşulları ile ilgili üretim tekniklerini araştırmak için kullanmış ve bu bağlamda sanatçının ‘‘Astroculture (Shelf Life)’’ isimli çalışmasını iki ayrı mekanda sergilemiştir. Anker, bu çalışma ile bezelye ve fasulye tohumlarını LED ışıklar altında büyümesini gözlemlemiş ve geliştirdiği teknik ile Newyork’ta ışık görmeyen bir apartman dairesinde bile yetiştirilebilecek teknikleri deyimlemiştir. ‘‘Astroculture (Shelf life)’’ çalışmasını Newyok’ta bir sanat galerisinde daha sonra ise ‘‘ John the Divine Katedrali’nde büyüttmüş ve ikisinde de fidanlar başarılı bir şekilde büyümüştür. Sanatçı iki ayrı mekanda ayrı fiziksel koşullara rağmen fidanları aynı hızda ve renkte büyüttmüş, sanat nesnesini bir nevi mekanından koparmıştır.

Bitkiler ile çalışan diğ er bir sanatçı ise Azuma Makoto'dur.    eklerin buzun çözünme sürecinde nasıl tepki vereceğini araştıran Azuma Makoto ‘‘Donmuş    ekler’’ çalışmasını Japonya ve İngiltere’de sergilemiştir. İngiltere’de ‘‘Collector’s Dinner’’ da çalışmasını bir restoran masanın ortasında obje olarak sergilemiştir. Restoranın ısısından dolayı    eklerin dışındaki buz kütlesi erimeye başlamış ve yemek yiyen ziyaretçiler bu fiziksel çözünmeye tanıklık etmiştir. Bununla birlikte masanın ortasında geleneksel olan    ek fikrini fiziksel çözünme ile birleştirerek onu estetik bir sanat nesnesine dönüştürmüştür.

Bu bölüm kapsamından Türkiye’den de iki adet örnek incelenmiştir. Bunlardan bir tanesi Selin Balcı’ya ait ‘‘Bordered World’’  alışmasıdır. Bu  alışma kapsamında mekan üç boyutlu olarak tasarlanmış ve mekanın    duvarı da sergiye yüzey oluşturmuştur. Kısıtlı  evresel şartlar altında mantar ve küflerin hareketlerini gözlemlemiş ve organizmaların sınırlarda toplandığını görmüştür. Suzanne Anker’ın çalışmasında da olduğu gibi Balcı, sanatı başka alandaki hareketleri açıklamak için kullanmıştır. Türkiye’den örnekler kapsamında incelenmiş diğ er bir çalışma ise Ayşe Gül Süter’e ait ‘‘The Invisible Motion’’  alışmasıdır. Bu  alışma ile gözle görülemeyen organizmalar fotoğraflanmıştır. Bu bağlamda mevcut canlı nesne kavramsal fikir ile birleşerek sanat nesnesine dönüşmüştür. Süter de diğ er biyo sanatçılar gibi laboratuvar süreçlerinden sonra bu çalışmasını oluşturmuş ve nesnenin üretiminde fiziksel mekan uygunluğunu sağlamıştır.

4. İKİ BİYO SANAT MEKANIN İNCELENMESİ

Tezin amacı doğrultusunda yorumlamacı çözümleme yöntemiyle uygulanmış iki biyo sanat mekanı incelenmiştir. Bu mekanlardan bir tanesi 2018 yılında “Art Made of Science- Microspheres” çalışmasının sergilendiği ve 1997 yılında UNESCO Dünya Mirası korumasına alınmış olan Reciente Modernista Sant Pau, diğeri ise 2019 yılında “Kristalleşme” isimli serginin gösterildiği Michigan Bilim Merkezi’nin içinde bulunan sergi duvarıdır.

4.1 Amaç

Seçilen biyo sanat mekanları kapsamında, bilginin yeniden üretilme sürecinde sanat nesnesi ve sergileme biçimi arasında bütünsel bağ kurmuş alternatif mekanların ve işlerin incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu bağlamda yapılan alan incelemesinde amaç, biyo sanat uygulamalarının kavram ve mekansal bağlamda özelliklerinin incelenmesidir.

4.2 Yöntem

Biyo sanat alanında uygulanmış alternatif mekanlara örnek olarak sanatçı Ayşe Gül Süter’e ait iki çalışmanın sergilendiği mekan incelenmek üzere seçilmiştir. Bunlardan bir tanesi “Art Made of Science- Microspheres” işi kapsamında Barselona’da 1500’lü yıllarda inşa edilmiş Reciente Modernista Sant Pau isimli hastane binası; diğeri mekan ise “Kristalleşme” isimli çalışmanın sergilendiği Michigan Bilim Merkezi’nde bulunan sergileme duvarıdır. Bu bağlamda seçilmiş sanat uygulaması ve mekanları yorumlamacı çözümleme yöntemiyle örnek olarak incelenmiştir. Ayrıca her iki mekanın sanatçısı olan Ayşe Gül Süter ile bir röportaj gerçekleştirilmiş ve değerlendirilmiştir. Örnek olarak seçilen mekanlar aşağıdaki sınıflandırmaya göre çözümlenerek incelenmiştir.

1. Kavramsal inceleme (Yazı ve görsel)
2. Mekan ile ilişkiler (Ürün mekan ve süreç ilişkisi ve fotoğraflar)
3. Röportaj (Sanatçının bakış açısı ve deneyimleri)

4.3 Analiz ve Değerlendirmeler

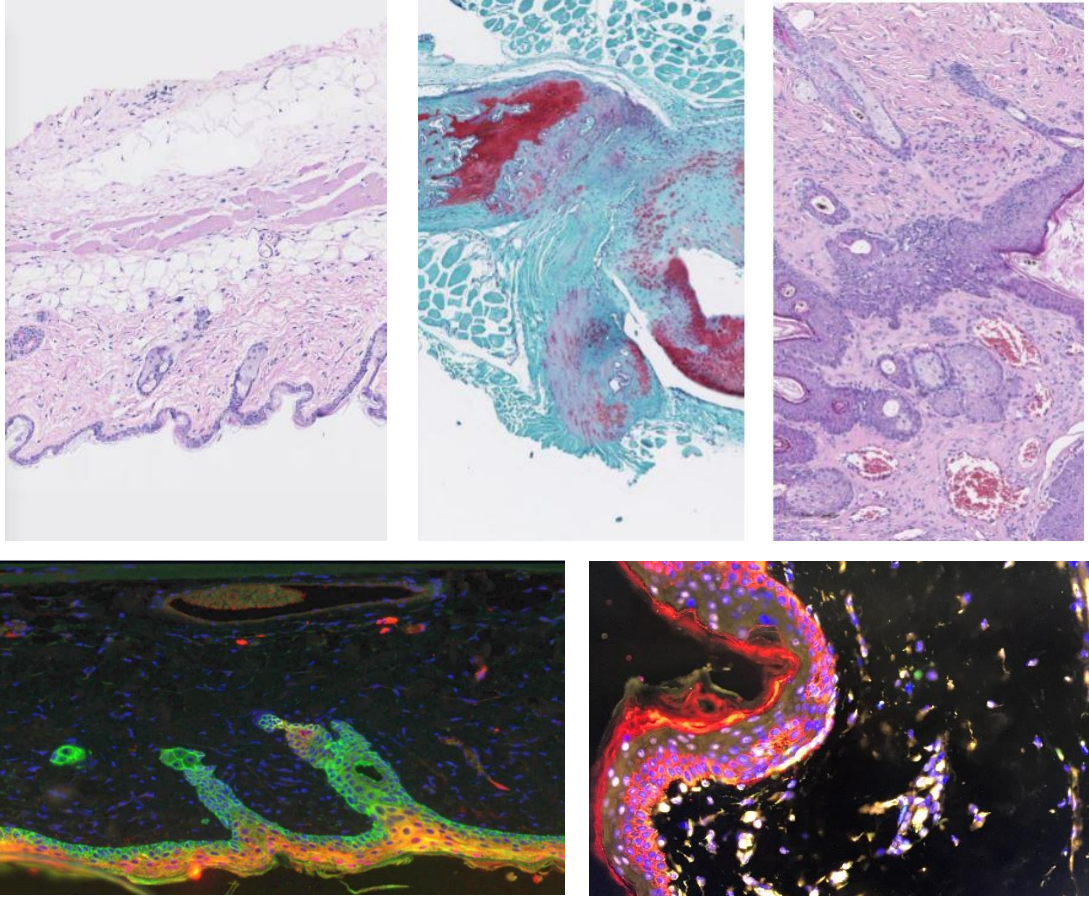
Bu bölüm kapsamında Reciente Modernista Sant Pau Ameliyat Odası'nda sergilenmiş ‘‘Art Made of Science- Microspheres’’ çalışması ve Michigan Bilim Merkezi'nde sergilenmiş olan ‘‘Kristalleşme’’ isimli çalışma kavramsal ve mekansal ilişki bağlamında analiz edilmiş ve değerlendirilmiştir. İki çalışmaya ait laboratuvar süreçleri fotoğraflar ile gösterilmiş, bilim ve sanatın disiplinler arası kurduğu bağ, yukarıda adı geçen işler kapsamında değerlendirilmiştir. Bununla birlikte iki sanat çalışmasına ait mekanlar mimari açıdan analiz edilmiştir.

4.3.1 Reciente Modernista Sant Pau ameliyat odası

4.3.1.1 Kavramsal İnceleme

2018 yılında sergilenmiş ‘‘Art Made of Science- Microspheres’’ çalışması kapsamında akciğer, karaciğer ve gözden alınan sağlıklı ve sağlıklı insan hücreleri mikroskop altında incelenmiştir (Süter, 2018). Sanatçı sağlıklı ve sağlıklı hücreleri incelemesi ile ilgili şöyle demektedir; ‘‘Bilim insanları hücreleri inceleyip onların görsel dokusundaki farklılıklara göre hastalıkları tespit etmektedir. Ben de bu düşünceden yola çıkarak sağlıklı ve sağlıklı akciğer, karaciğer ve göz hücrelerini mikroskop altında incelemeye başladığımda birbirlerinden renk ve doku olarak çok farklı olduklarını farkettim ve bu görüntüleri fotoğrafladım’’ (Şekil 4.1).

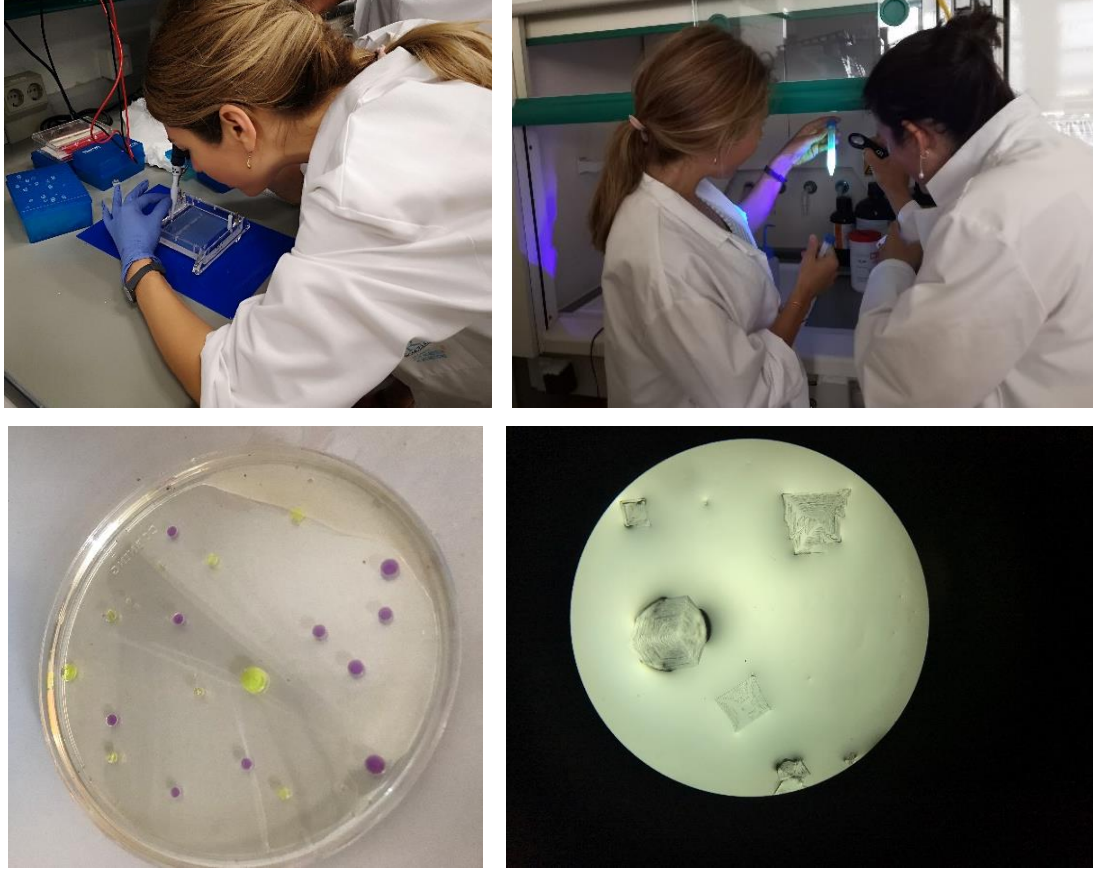
Sanatçı ‘‘Art Made of Science- Microspheres’’ çalışması kapsamında sadece hücre fotoğraflarını değil mekan yerleştirmesi için resim sanatını da kullanmış ve resim sanatını kullanmasının nedenini; 1500’lü yıllarda inşa edilmiş sergi mekanının bir çok vitray süslemesi ile kaplanmış olmasının kendisine ilham verdiğini açıklamıştır. Sanatçının çalışmalarında da gördüğümüz gibi laboratuvar çalışmaları biyo sanat alanı için oldukça önemlidir; bu bağlamda biyo sanat ile bilim ve sanat birbirine yakınlaşmıştır yorumunu kolaylıkla yapabiliriz (Şekil 4.2).



Şekil 4.1: Ayşe Gül Süter'in ''Art Made of Science- Microspheres'' çalışmasına ait sağlıklı ve sağlıklı hücre fotoğrafları.

Bu aynı zamanda Marcel Duchamp'tan günümüze kadar gelen var olan nesnesin sergilenme hali biyo sanat alanında da oldukça kullanılan bir yöntemdir, ancak mevcut olanın sergilenmesi kavramsal bir düşüncenin de ürünüdür ve sanatçıyı zanaatkardan ayıran en önemli özellik sanat nesnesin arkasındaki fikirdir (Polat, 2017). Sanatçı ''Art Made of Science- Microspheres'' çalışması ile var olanın görünmeyen tarafını görünür kılmıştır. Joseph Kosuth ve arkadaşları ile ''Bir ve Üç Sandalye'' çalışması ile kavramsal sanatı teorileştirmiş ve bu sayede sanat nedir sorusu tartışılmaya açılmıştır (Polat, 2017). Çağdaş ile birlikte sanat nesnesinin tanımı daha karmaşık bir hal almıştır; sanat sadece tuvalde yapılan ve herkesin aynı görüntüyü binlerce kez fotoğrafladığı bir eylem olmaktan kendini kurtarmış ve bir çok alanın (bilim ve teknoloji disiplinleri) ortak üretim nesnesi olmuştur (Karadeniz, Güneç, Taşar, 2016). Bilim ve teknoloji alanı sanat nesnesinin geleceğini şekillendirme ve bilim ile anlatılamayanın sanat ile anlatılmasına ve tezahür edilmesine imkan sağlamıştır.

Sanatçının’’Art Made of Science- Microspheres’’ çalışmasında olduğu gibi var olan sanat bilgisi yeniden sorgulanmış ve bilgi yeniden üretilmiştir. Bu bağlamda izleyiciye çıplak gözle göremeyeceği biyolojik öğeleri görmesine imkan sağlayarak başka bir deneyim sağlamıştır.



Şekil 4.2: Ayşe Gül Süter’in ’Art Made of Science- Microspheres’’ çalışmasına ait laboratuvar görüntüleri

4.3.1.2 Mekansal İlişkiler

’’Art Made of Science- Microspheres’’ çalışmasının sergilendiği Reciente Modernista Sant Pau 1901-1930 yılları arasında inşa edilmiş ve Barcelona’da bulunan altı hastanenin birleşmesiyle oluşturulmuştur. Şehrin inşa edildiği dönemde önemli Katalan Gotik mimarlığına da örnektir. 2009 yılına kadar hastane olarak kullanılmış ancak 2014 yılında ise restorasyon ile müze ve kültür merkezi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Hastanenin diğer önemli bir özelliği ise 1997 yılından bu yana UNESCO korumasının altında olması ve Dünya Kültür Mirası olarak kabul edilmiş olmasıdır. (Iglesias, 2019) (Şekil 4.3



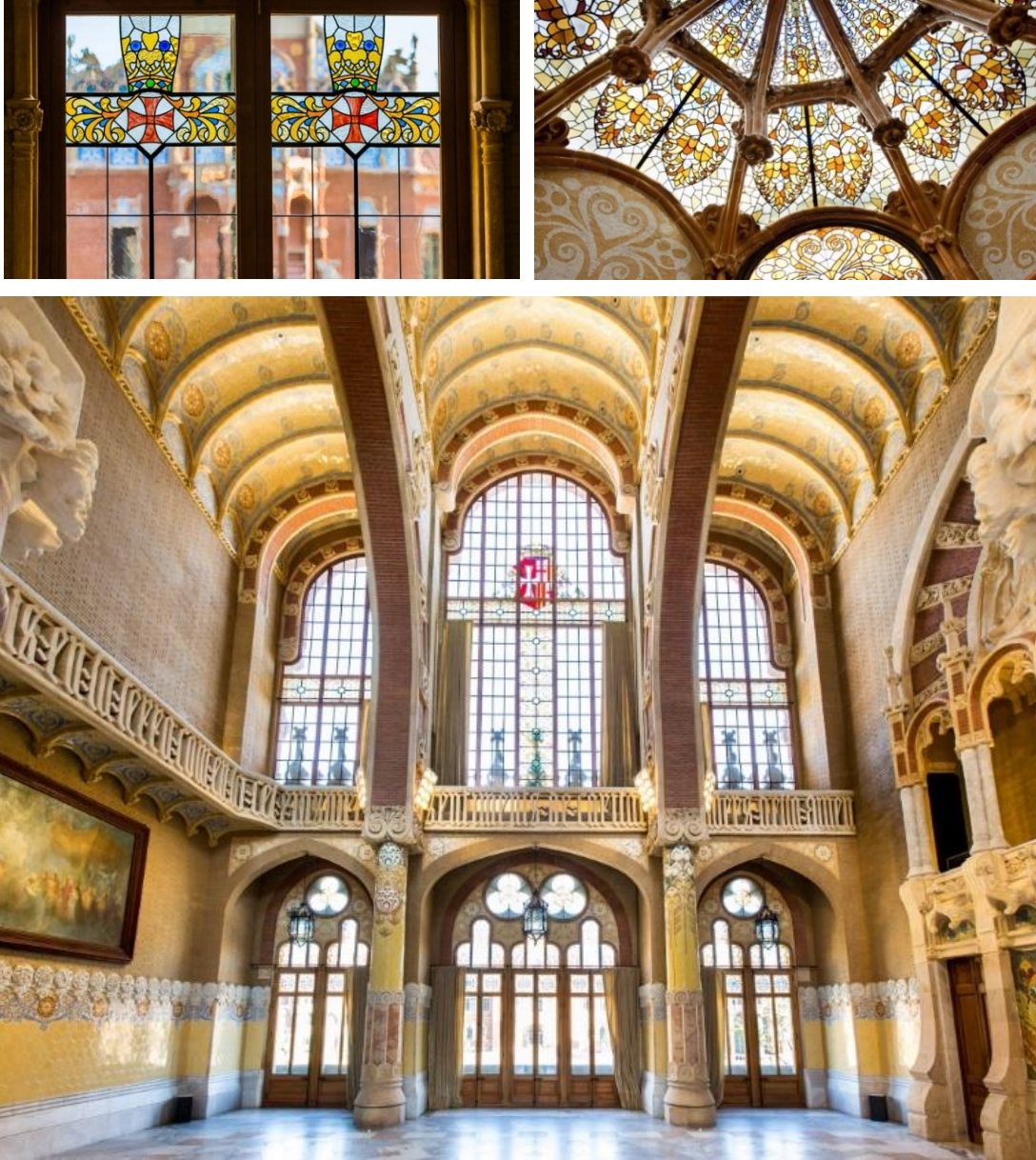
Şekil 4.3: Reciente Modernista Sant Pau Hastanesi (URL-36)



Şekil 4.4: Reciente Modernista Sant Pau ameliyat odası, (URL-37)

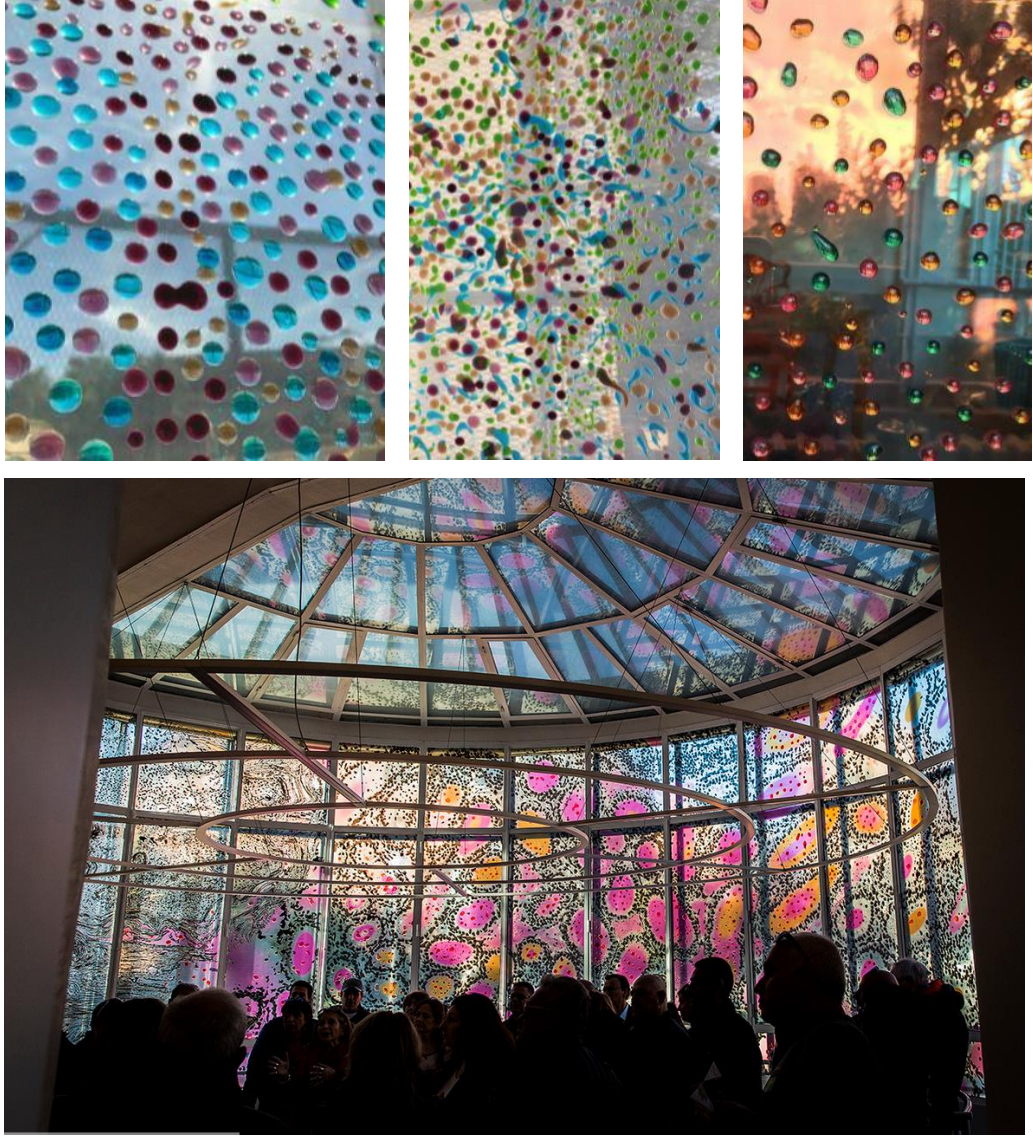
Serginin hastanenin ameliyat odasında sergilenmesinin en büyük nedeni ise inşa edildiği dönemde camların fonksiyonudur; camlar ameliyat esnasında gün ışığından daha fazla faydalanmak için zeminden tavana kadar inşa edilmiştir ve bu da sanatçının bu mekanı seçmesine neden olmuştur (Süter, 2019) (Şekil 4.4).

Sanatçı camları sergileme alanına dönüştürürken birçok farklı malzeme ve teknik kullanmış; hastanenin içinde bulunan vitraylardan etkilendiğini belirtmiştir (Şekil 4.5). Dijitalden öte bir çalışma ile de mekanı sanat eserine çevirmek isteyen Süter, akrilik boya ve grafik sanatını beraber kullanmıştır.



Şekil 4.5: Reciente Modernista Sant hastanesinin iç mekan fotoğrafları, (URL-38).

Bu kapsamda sanatçı; biyoloji bilimini, fotoğraf, grafik ve resim sanatını birleştirmiştir. Bilimi insanların geçici olarak kullandıkları kamusal bir mekanda ulaşılabilir kılmıştır. Çalışma akıllara Marcel Duchamp'ın ‘‘ 1200 Çuval kömürü’’ çalışmasına izleyicilere tavana baktırma ve mekanın her noktasını keşfetme deneyimi sunma açısından da bir atıf niteliğindedir (O'Doherty, 2016) (Şekil, 4.6).



Şekil 4.6: ‘‘Art Made of Science- Microspheres’’ çalışmasının fotoğrafları.

4.3.2 Michigan bilim merkezi sergileme alanı

4.3.2.1 Kavramsal İnceleme

Bu bölüm kapsamında sanatçının incelenmiş diğerk çalışması ise 2019 yılında ‘‘Kristalleşme’’ isimli Amerika’da Michigan Bilim Merkezi’nde sergilediğik çalışmadır. Sanatçının bu çalışmasında laboratuvar ortamında sanat nesnesini olgunlaştırdığını görürüz. İnsanın ter ve tükürük bezlerinden salgıladığı sıvıları laboratuvarda su ile birleştirerek biyolojik yöntemlerle kristalleştirmiştir. Bu çalışmasını yaklaşık 50-60 adet petri kabının içerisinde sergilemiştir. Kristallerin yapısına baktığımızda donmuş buz parçalarına benzemektedir. Sanatçı; buz parçalarına benzemesiyle ilgili mağaralardaki sarkıtları referans aldığını belirtmiş ve

bir nevi insanın vücudundaki kristallerin doğaya öykündüğünden bahsetmiştir (Süter, 2019) (Şekil 4.7). Biyo sanat alanında canlı organizmalar kullanılmasından dolayı sergileme esnasında bazı riskler taşımaktadır ki bu sergide de sanatçının oluşturduğu kristaller yolculuk esnasında kırılmış ve sergiden önce bunları tekrar üretmek zorunda kalmıştır. Bu bağlamda sanat nesnesinin ‘‘biriciklik ‘‘halini de tartışabiliriz. Çağdaş sanatta aynı sanat nesnesinden milyonlarca defa üretim yapılabilir o nesnenin sanatsal boyutunu fikirler belirlemektedir.



Şekil 4.7: Ayşe Gül Süter’in ‘‘ Kristalleşme’’ isimli çalışmasının gelişim süreci.

Bununla birlikte Süter diğer biyo sanatçılarda olduğu gibi ‘‘ Kristalleşme’’ isimli çalışması ile doğada mevcut olan bir objeyi yeniden yorumlayarak bilimde sanatı görünür kılmıştır.

4.3.2.2 Mekansal ilişkiler

Detroit Bilim Merkezi 1978 yılında Dexter Ferry tarafından bulunmuş ve 1990-1991 yılları arasında kapanmıştır. 1991 yılında renovasyon ile sergileme alanı ve tiyatro eklenmiş ve tekrar halka açılmıştır. Ancak 2011 yılında kapanmış ve Michigan Bilim Merkezi ismiyle 2012 yılında açılmıştır ve günümüzde de halen ziyaret edilebilir durumdadır. (Newman, 2019) (Şekil 4.8).



Şekil 4.8: Michigan Bilim Merkezi, (URL-39).

Michigan Bilim Merkezi içerisinde çocuklar için atölye alanları, bilim tiyatrosu ve mühendislik, sağlık, biyoloji gibi birçok konuyla ilgili sergi bulmak mümkündür (Newman, 2019) (Şekil 4.9).



Şekil 4.9: Michigan Bilim Merkezi iç mekan fotoğrafları, (URL-40).

‘‘Kristalleşme’’ isimli çalışma Michigan Bilim Merkezi’nde sergi duvarında sergilenmiştir. Süter bu çalışmaya ‘‘ ‘Art Made of Science- Microspheres’’ çalışması esnasında karar verdiğini açıklamıştır. Laboratuvarında ‘‘Art Made of Science-

Microspheres’’ sergisi için üretimler yaparken biyolojistlerin insanın salgı bezlerinden salgılan sıvıları ayıştırdığını görüp, bunu ‘’ Kristalleşme’’ isimli çalışmasında kullanmıştır.

Salgı bezlerinden salgılan sıvıları laboratuvar ortamında suyla birleştirip kristalleştirmiş ve sergi mekanında kristallerin üzerine çeşitli renkte ledler yansıtılarak doğada yansımalarına rastladığımız ışık demetlerini de izleyicilere deneyimletmiştir. Sanatçı, petri kaplarındaki kristaller ile duvarı kaplamış ve böylece kristaller zaman zaman kaplardan duvara doğru taşmıştır (Şekil 4.10).

Bu bağlamda son yıllarda sanatçıların sadece sanat sanatçıların galerilerinde değil bilim merkezlerinde de birçok sergisine rastlanmaktadır. Bu tür çalışmalar ile bilimin ve sanatın çağdaş sanatta birbirine yaklaşma başlığını doğrulamıştır. Bilimi erişilemez olmaktan çıkarmış ve sanat nesnesin mekanını galeri mekanından çıkarmıştır. Sanatçı, sergilenen duvara taşan kristaller, doğanın mimari nesneleri ele geçirmesine dair gönderme yaptığını açıklamıştır. Bu yönüyle Selin Balcı’da ve birçok çağdaş sanatçılarda gördüğümüz mekanın kullanımı sağlanmıştır. Böylece ziyaretçiye duvarın büyük bir çerçeve olma hissi verilmiştir. Bununla birlikte doğada görmeye alışık olduğumuz yansıyan ve rengarenk ışık demetlerini, kullanılan ledler ile ziyaretçiye deneyimletmiştir. Böylece sanat nesnesinin ihtiyaçları doğrultusunda fiziksel bir ortam yaratılmıştır. Aynı zamanda kristallerin erimemesi için mekandaki nem ve ısı sürekli olarak belli bir düzeyde tutulmuştur.



Şekil 4.10: Ayşe Gül Süter’in ‘’ Kristalleşme’’ isimli çalışması.

4.3.3 Röportaj

Bu başlık altında sanatçı ile yapılan röportajın değerlendirmesi yapılmaktadır. Bu bağlamda biyo sanat alanının bilim ile birleşmesi üzerine analizler yapılmış ve disiplinler arası çalışmaların günümüzde hangi araçları kullandığı konuşulmuştur. Sanatçıya biyo sanat çalışmalarına nasıl başladığı sorulmuş ve sanatçı'' Biyo sanat ile ilk tanışmam mikroskobun altında incelediğim bir deniz canlısının gözümüzle göremediğimiz hareketlerini gördüğümde başladı ve bu hareketlerin olağanüstü doğası beni Biyo Sanat alanında çalışmaya itti" diye cevap vermiştir.

Çağdaş sanatta, kavramsal sanat ile temelleri atılmış olan ''var olan''ın sergilenme hali, Biyo sanat alanında oldukça kullanılmış ve önemli olanın fikirler olduğu üzerine değerlendirme yapılmıştır.

Çağdaş sanatta salt sanat nesnesinin değişimi değil aynı zamanda nesnenin üretim teknikleri ve mekanı da değişmiştir; röportaj esnasında Süter, nesnesinin üretilme tekniği ile ilgili şu cümleleri kurmuştur:

'' Evet, biyo sanat alanında laboratuvar çalışmaları çok önemli, siz en son ürünü görene kadar belki de yüzlerce kez denemeler yapılıyor ve alt metinler oluşturuluyor. Hiçbir çalışma ''hiçlik''ten üretilmiyor. Yukarıda da bahsettiğim gibi deniz canlıları ve bitkilerden ilham alarak bunları cam ve ışıkla birleştirdiğim işler, animasyon ve yerleştirmeler (enstalasyonlar) üretiyorum. Çalışmalarımı, proje odaklı olarak SVA (School of Visual Artist) 'daki biyo sanat laboratuvarında ve okyanus bilimi laboratuvarında üretiyorum. Benim için aslında doğanın tamamı bir laboratuvar gibi; çıktığım gezilerde hem fotoğraf makinemi hem de mikroskobumu götürüp, gezerken gördüklerimi yakından inceleme fırsatım oluyor."

Laboratuvarlar biyoloji ve kimya gibi disiplinleri simgelerken çağdaş sanat ile birlikte sanatsal üretimin de mekanı haline gelmiştir. Biyo sanatsal çalışmalarında hücreleri, organizmaları, insana veya herhangi bir canlıya ait bütün organizmaları veya sıvıları sanatsal üretim alanının bir malzemesi olarak gören sanatçı bu yönüyle Darwin'in evrim teorisi ve Freud'un psikoanaliz çalışmalarıyla biyo sanat eyleminin başladığını savunmuştur ki bu, dünyada birçok biyo sanatçı tarafından kabul görmüştür. Biyo sanat canlıının olduğu her yerde fikirsel üretim sağlandığı sürece var olmuştur.

4.4 Bölüm Sonucu

Bu bölüm kapsamında iki mekan sanat nesnesi ile nesne-mekan çerçevesinde incelenmiştir. İlk olarak Barcelona'da ameliyathane fonksiyonu olarak işlev gören

mekan restorasyon ile birlikte sergi mekanına dönüştürülmüştür. Mevcutta var olan camların fonksiyonu sergi kapsamında tamamen değiştirilmiş ve üzerine akrilik boya ve grafik çalışması yapılmıştır ki bu çalışmanın arka planında biyo sanat ürünü ve laboratuvar aşamaları yer almaktadır. Hastanenin camlarının zeminden tavana kadar olması kendi döneminde ameliyat yapılırken görünürlük açısından kolaylık sağlarken; sergi esnasında tüm mekanı deneyimleme ve üç boyutlu mekan algısı yaratmıştır. Çağdaş sanatta galeri mekanı sadece beyaz duvarlar değil bir hastane binası olabilmektedir ve bir zamanlar gün ışığından fazlaca faydalanmak için inşa edilmiş büyük ölçekli camlar sergileme alanının kendisi olmuştur. Mekanda herhangi bir yapay ışık kullanılmamış ve tamamen doğal ışıktan faydalanılmıştır. Bu doğal ışık sayesinde gün doğumu ve gün batımında sanat nesnesi farklı görselliklerde olmuştur. Ziyaretçi mekanı keşfederken sanat nesnesinin kendisini de keşfetmiş ayrıca sağlıklı ve sağlıksız hücreler ile çalışarak, mekanın geçmişine de gönderme yapılmıştır. Bu bağlamda incelenmiş diğer bir çalışma ise Michigan Bilim Merkezi'dir. Bilim merkezleri halkın her an içinde var olabileceği mekanlar değildir ve sanatçı bu çalışmasıyla birlikte sanat nesnesini bilimi ulaşılabilir kılmak amacıyla da kullanılmıştır. "Kristalleşme" çalışmasının mekanı ile "Art Made of Science-Microspheres" çalışmasının mekanı kıyaslandığında aralarında fiziksel açıdan birçok farklılık bulunmaktadır. Sanatçı "Kristalleşme" çalışmasında mekanı tamamen dönüştürmüştür. Mekanın ışıkları ve iklimsel özelliklerine yapay olarak müdahale edilmiştir. Bundan dolayı mekan sanat nesnesi için özel olarak tasarlanmıştır diyebiliriz. Böylece seçilen iki mekanın da tez boyunca örneklerine çokça rastladığımız alternatif mekanlar için iyi bir referans olmuştur. Binaların işlevleri değiştirilmiş ancak bellekleri değiştirilmemiş ve mekanın belleği referans alınarak sanat nesnesi üretilmiştir. Ameliyat odası olarak tasarlanmış mekan canlının en küçük birimi olan hücreler kullanılarak fonksiyonu değiştirilmiştir. : Michigan Bilim Merkezi ise bilim çalışmalarının yapıldığı bir yer olarak inşa edilmiş olmasına rağmen zamanla sanat ve bilimin disiplinler arası çalışmalarının sergilendiği günümüz galeri mekanına dönüşmüştür.

5. SONUÇ VE TARTIŞMALAR

Sonuç olarak, teknolojinin değişmesiyle bilginin üretilme şekli değişmiştir ve sanatçılar değişen bilgi teknolojilerini kullanarak; ütöpik ve distopik dünya tahminlerinde bulunmuştur. Bu bağlamda biyo sanat gelişen teknolojilerden en çok etkilenen çağdaş sanat dalı olmuştur. Değişen ve gelişen teknolojiler ile birlikte sanat ürününü sergilemek için fizyolojik bir mekanın varlığı tartışılmış ve internet üzerinden interaktif sergileme teknikleri gelişmiştir. Bu bağlamda sanat nesnesi online sergilenebilirken aynı zamanda interaktif bir ürüne dönüşmüştür. Amerika’da üretilen bir sanat nesnesine Türkiye’de yaşayan biri müdahale edebilir hale gelmiştir ve böylece teknoloji ile birlikte salt sanat nesnesi evrensel bir objeye dönüşmüştür. Galeri mekanının fizyolojik algısı yıkılmıştır. Bu bağlamda hastane, bilim merkezi veya herhangi bir kamusal alan sergileme mekanına dönüştüğü gibi Londra’da bir restoran da sergileme mekanına dönüşmüştür. Böylece sanat nesnesinin ne olduğu ve sanat nesnesinin mekanı tartışılmaya açılmıştır. Biyo sanatta iki ayrı mekan kavramı önemli olmuştur diyebiliriz. Birincisi, sanat nesnesinin üretildiği laboratuvar ve laboratuvarın fiziksel özellikleri; ikincisi ise, sanat nesnesinin sergilendiği mekan ve o mekanın fiziksel özellikleridir. Biyo sanat çalışmalarında canlı organizmalar kullanılmasından dolayı organizmalar, mekanın fizyolojik özelliklerine hızlı tepkiler verir hale gelmiştir. Örneğin Ayşe Gül Süter’in ‘‘The Invisible Motion’’ çalışmasında sergi salonuna bir mikroskop ve deniz kestanesi de yerleştirilmiş ve ziyaretçiler mikroskop altında deniz kestanesinin hareketlerini gözlemlemiştir. Ancak mekanın ışığından dolayı deniz kestanesi rahatsız olmuş petri kabında dişlerini çıkartmış hatta kaptan çıkmaya çalışmıştır. Bu hareketleri Süter, laboratuvar esnasında petri kabına farklı düzeylerde ve açılarda ışık vererek gözlemlemiştir. Mekanın fiziksel gereksinimlerine verilecek diğer bir örnek ise ‘‘Kristalleşme’’ çalışmasıdır. Bu çalışma kapsamında sergi alanın iklim koşulları sergilenen canlı-katı nesneler için yeterli olmadığından dolayı kristallerin nem dengesini koruması ve parlaklığını kaybetmemesi için iki günde bir yapay sistemlerle nemlendirme yapılmıştır. Kristallerin parlaklığı, üzerine yansıtılan

üç adet farklı ışık boylarının farklı düzeyde kırılmasını sağlamış ve böylece sanat nesnesi kuzey ışıklarında olduğu gibi farklı renk görselleri sunmuştur.

Biyo sanatta sanat nesnesi bazende mekandan bağımsız olarak kendini var etmiştir. Örneğin “Genesis” ve “Alba” çalışmasında Kac, mekandan ziyade sanat nesnesine vurgu yapmıştır. Bu çalışmalarda üretim mekanının fiziksel koşulları sergilenen mekandan daha önemli hale gelmiştir. Sanatçı iki çalışmasını da online olarak gösterime açmış ve günümüz sanatında teknolojinin geldiği nokta itibariyle mekansızlaşma kavramını gündeme taşımıştır. Aynı zamanda “Alba” için bilindik bir sergi mekanında rastlayabileceğimiz ziyaretçi defteri olgusunu da online hale getirmiştir. Böylece bir sanat nesnesini mekan ile değil salt benliği ile değerlendirmemiz gerektiğini tartışmıştır.

Çağdaş sanattan önceki dönemlerde de sergi mekanları ve sanat nesnesinin kendisi sorgulanmış, bu bağlamda El Lissitzky, Marcel Duchamp, Josept Kosuth, Kurt Schwitters, Salvador Dali gibi birçok sanatçı bulundukları dönemde bazen mekanı sanat nesnesine dönüştürerek, bazen de var olan bir nesneyi sanat eseri olarak sergileyerek mekan-sanat-obje ilişkisi sorgulanmıştır. Çağdaş sanatçılar kendinden önce mekanı araştıran ve alternatif mekan yaratan sanatçılar ile benzer çalışmalar da üretmişlerdir. Örneğin, Selin Balcı “Bordered Wall” çalışması ile iki boyutlu sergi mekanını birbirine dik üç duvarı kullanarak üç boyutlu bir deneyim yaşatmıştır. Bu çalışması ile El Lissitzky’nin “Pronoun Room” çalışması ile benzer mekan deneyimleri sunduğunu söylemek yanlış olmaz. El Lissitzky’de bu çalışmasında mekanı bütün olarak ele almış ve ziyaretçilerin duvarları birbirine bağlı bir düzlem olarak deneyimlemesini sağlamıştır.

Çağdaş sanat çalışmaları Dünya’nın “numerik” düzene evrilmesiyle birlikte bilimi de bir araç olarak kullanmıştır. Böylece sanat, insanların bilim ile arasındaki mesafeyi azaltmıştır. Sanat sadece bilimi insanlara ulaşabilir kılmamış aynı zamanda gelecekte bizi nelerin beklediğine dair tartışmaları da ortaya koymuştur. Kaynakların giderek azalacağını öngören sanatçılar bu bağlamda yeni üretim teknikleri geliştirmiş ve bu üretim tekniklerini de sanat ile birleştirerek insanların yeni imkanları ve yeni kaynaklar ile neler yapılabileceğine dair öngörüler geliştirmesine imkan vermiştir. Bu öngörülerini geliştiren sanatçılardan biri Suzanne Anker’dir. Suzanne Anker üretim tekniklerini

mekandan bağımsız olarak tasarlamış ve yukarıda da bahsedildiği gibi bu çalışmada önemli olan üretim mekanı ve o mekanın fiziksel şartları olmuştur. Anker bu çalışmasını iki ayrı mekanda büyütmüş; iki mekanda da aynı hızda ve aynı türde tohumlar büyümüştür. Çünkü sanatçı tohumların büyümesi için tohumların ekildiği galvaniz küpelere eşit şiddette ışık ve belirli aralıklarla sulama yapılmıştır. İlk büyüme işlemi Newyork'ta bir sanat galerisinde ikinci büyüme ise Newyork'ta bir katedralde gerçekleştirilmiştir. Burada sergilenen mekanların yüksekliği, ışık şiddeti ve nemi farklı olmasına rağmen fiziksel özellikleri aynı tohumlar oluşmasından dolayı sanatçı Newyork'ta herhangi bir apartman dairesinde bile tohumların yetişebileceğini savunmuştur. Bu da sanat nesnesinin sergilendiği mekandan bağımsız incelenmesine neden olmuştur.

Sanat sadece bilim ve teknolojinin sergilendiği bir mecra değil aynı zamanda politik ve sosyal düzen için de eleştiriler sunulmasına imkan sağlayan bir mecra olmuştur. Sanatçılar mevcut düzeni ve toplumların hareketini anlatırken fotoğraf veya resim gibi Rönesans'tan günümüze kadar gelen sanat alanlarını tekil kullanarak değil, disiplinler arası çalışmalar yaparak tartışmaya açmışlardır. Bununla birlikte sanatçı "Tanrı"nın yaratma yetisini de sorgulamış ve bilgi teknolojilerini kullanarak "yaratma yetisini" taklit etmiştir. Alışlagelmiş insanın üstlüğü olgusu tartışılmaya açılmıştır ve bu bağlamda kendi kanı ile bir atın kanını birleştiren sanatçı sayesinde "kan kardeşliği" bağı kurulmuştur. Bu bağ ile sanatçının vücudu sanat nesnesinin mekanı olmuştur. O mekanın duvarları ise hücre zarlarıdır. Bu bağlamda sanatçının vücudunda değişen hormonal tepkiler bu bağın sürecini organik olarak etkilemiş ve laboratuvarında iki canlıdan alınan kanın birleşmesinden daha trajik tepkiler gözlemlenmiştir.

Biyo sanat çalışmaları ile sanatçı etik kavramının da odak noktası haline gelmiş ve birçok çalışmada sanatçı üretilen çalışmanın veya kullanılan tekniğin etik olmadığı gerekçesiyle şikayetlere maruz kalmıştır ki bu da sanatın tartışılabilir olmasına ve dokunulmazlığını yitmesine işaret etmiştir. Rönesans ve öncesinde sanat nesnesi ve mekanı kutsal iken çağdaş sanat ile sanat nesnesi ve mekanı ulaşılabilir ve tartışılabilir iki kavrama dönüşmüştür.

KAYNAKLAR

- Andrews, L.** (2000). *Art-Weird-Science*. Erişim Haziran 10, 2019, adresi <http://www.ekac.org/chicmag.html>
- Antmen, Ahu.** (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul : Sel Yayıncılık
- Artbios.** (2012). *Marc Quinn*. Erişim adresi <https://artbios.net/30-en.html>
- Art Oriente Objet.** (2011). *May the Horse Live in Me*. Erişim Nisan 5, 2019, adresi https://youtu.be/yx_E4DUWXbE
- Artun, A.** (2013). *Paris 'te Üç Sergi I: SÜRREALİST NESNE*. Erişim Mayıs 7, 2019, adresi <http://www.e-skop.com/skopbulten/pariste-uc-sergi-i-surrealist-nesne/1690>
- Artun, A.** (2018). *Dada'nın Hakikati*. Erişim Haziran 2, 2019, adresi <http://www.aliartun.com/yazilar/dadanin-hakikati/>
- Berg, R.** (2001). *Megastructure Reloaded*. Erişim Nisan 5, 2019, adresi <http://www.megastructure-reloaded.org/franka-hornschemeier/>
- Berger, J.** (2014). *Görme biçimleri* (Y. Salman Çev.). İstanbul : Metis Yayınları.
- Berktaş, H.** (2019). *Rus Avangardı. Sanat ve Tasarımla Geleceği Düşlemek: Bir Zamanlar Rusya 'da*. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi.
- Boersma, L. S.** (1994). *0,10 The Last Futurist Exhibition of Painting*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Cuguoğlu, N.** (2015). *İnisiyatifler: Dünyalı mı, Marslı mı? V- YOĞUNLUK*. Erişim Nisan 5, 2019, adresi <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/inisiyatifler-dunyali-mi-marsli-mi-v-yogunluk-i-2744>
- Cyberarts.** (2011) *May the Horse Live in me*. Erişim Mayıs 12, 2019, adresi <http://prix2011.aec.at/winner/3043/>

- Erdoğdu, Ö.N.** (2018), 17.Yüzyıl Holanda Resim sanat'ında Vanitas imgeleri. *Ulakbile*, 6 (21), 143-159.
- Ergün, C.** (2005). *Batı Sanatı ve Estetiğinde bir kırılma noktası olarak Picasso ve Guernica*. Erişim Mayıs 13,2019, adresi
<http://www.dusunuyorumdergisi.com/bati-sanati-ve-estetiginde-bir-kirilma-noktasi-olarak-picasso-ve-guernica/>
- Framis, A.** (2005). *Installation art in the new millenium*, N. De Oliveria, N. Oxley, M. Petry (Editörler), (sayfa sayısı. 116). London: Thames & Hudson.
- Glynn, R.** (2006). *Bridge Michael Cross*. Erişim Mayıs 13, 2019, adresi
<http://www.interactivearchitecture.org/bridge-michael-cross.html>
- Goy, B.** (1990). *Interview With Marina Abramovic on ‘ ‘ Boat emptying, stream entering’ ’*. Erişim adresi
<http://jca-online.com/abramovic.html>
- Gray, C.** (1976). *The Russian Experiment in Art 1863-1922*. London: Thames & Hudson.
- Graw, Isabelle.** (2015). *Çağdaş Sanat Nedir?*. Erişim Mayıs 13, 2019, adresi
<https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-nedir/2718>
- Gülkaynak, I.** (2012). *Güncel Sanatın İstanbul'da Mekansallaşması: Güncel Sanat Mekanlarının Bina ve Kent Ölçeğinde Bir İncelemesi* (Yüksek Lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Güzel, Adife.** (2015). *Bienallerde Mekansal Deneyim Ve İletişim: İstanbul Bienalleri Üzerinden Bir İrdeleme*. (Yüksek Lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Forgacs, E.** (1998). *Definitive Space: The Many Utopias of El Lissitzky's Proun Room*. N. Perloff (Editörler), *Situating El Lissitzky: Vitebsk*, (1. Bölüm sayfa sayısı -76). Berlin: Issues & Debates.
- Iglesias, M.** (2019). *Tota la vida a Sant Pau*. Erişim Haziran 12, 2019, adresi
<https://www.santpaubarcelona.org/en/experience?page=0>
- İpşiroğlu, N. ve M.** (1977). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kac, Eduardo.** (1999.) *Genesis Katalogu*, O.K. Center for Contemporary Art. Erişim Haziran 11, 2019, adresi
<http://www.ekac.org/geninfo.html>
- Kac, Eduardo.** (2000). *GFP Bunny*. Erişim adresi
<http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor>

- Kaernbach, Andreas.** (2001). *Franka Hörschemeyer*. Erişim Haziran 09, 2019, adresi
<https://www.bundestag.de/en/visittheBundestag/art/artists/hoernschemeyer-245678>
- Kaniari, A.** (2017) *Institutional Critique to Hospitality: Bio art Practice Now. A critical anthology*. Berlin: Grigori Publications.
- Karabıyık, A.** (2016). Eşyanın Politikası: Sandalyenin Sanat Nesnesi Olarak Kullanımı. *Gsf Sanat Dergisi*, 30, 28-29.
- Karadeniz, S., Güneç, Ö. F. ve Taşar, E. S.** (2016). Uğur Tanyeli ile Söyleşi: Toplumsallık Üretim Biçimi Olarak Mimarlık. *Sosyoloji Divanı*, 7, 233-247.
- Kuylenstierna, J.** (2017). *REVIEW: "Vanitas (in a Petri dish)" at New York Hall of Science*. Erişim Haziran 10, 2019, adresi
<https://www.sciartmagazine.com/blog/review-vanitas-in-a-petri-dish-at-new-york-hall-of-science>
- Kunimoto, N.** (2013) Shiraga Kazuo: The Hero and Concrete Violence, *Association of Art Historians*, 2012, s. 154-179
- Löschke, S. K.** (2012). *Crafting relations: Aspects of materiality and interactivity in exhibition environments*. Erişim adresi
<http://press.anu.edu.au/apps/bookworm/view/craft+++design+enquiry%3b+issue+4,+2012/10031/ch05.html> Lynton
- Martinez, E. ve Demiral A.** (2014). 20. ve 21. Yy da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6, 180-201.
- Mckie, J. E.** (2018). Sergileme Tasarımında Ziyaretçi Ve Mekan. *International Journal of Social Science*, 70, 309-323
- Mitchell, Robert.** (2010). *Bioart and the Vitality of Media*. Londra: University of Washington Press,
- Mokoena, T.** (2011). *May The Horse Live in Me / Extreme modern-day horse whispering*. Erişim adresi
<http://dontpaniconline.de/p/posts/art/horse-power>
- Myers, William.** (2015). *Bio Art: Altered Realities*. New York: Thames & Hudson.
- Oppenheimer, Robert.** (1961) "Prospects in the Arts and Sciences", in H. Boyko (Editör), *Science and the Future of Mankind*. Bloomington: Indiana University Press.
- O'Doherty, B.** (2016). *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanının İdeolojisi* (A. Antmen Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Osborne, Peter** (2017) *Çağdaş Ne zaman başladı?*. Erişim Haziran 9, 2019, adresi
<http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-ne-zaman-basladi/3309>
- Ölçer, Nazan.** (2019). *Rus Avangardı. Sanat ve Tasarımla Geleceği Düşlemek*. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi.

- Paris, M.** (2015). *From the Basilica to The Pantheon – A Famous Burial Place*. Erişim Mayıs 1, 2019, adresi
<https://pantheonparis.com/fr%D0%BEm-the-basilica-t%D0%BE-%D1%82h%D0%B5-pantheon-a-famous-burial-place/>
- Pld, T.** (2015). *Nakilbent Sarnıcı'nda 'Su Ruh'u'*. Erişim Mayıs 1, 2019, adresi
<https://pldturkiye.com/nakilbent-sarnicinda-su-ruhu/>
- Polat, Nusret.** (2017). *Sınırları Aşındırmak Modernizm ve Çağdaş Sanat üzerine*. İstanbul: Belge Yayınları.
- Quinn, M.** (2006). *DNA portrait of Sir John Sulston*. Erişim Haziran 10, 2019, adresi
<http://marcquinn.com/artworks/single/dna-portrait-of-sir-john-sulston1>
- Radomska, Marietta.** (2016) *A Biophilosophy Of Bioart* (Doktora tezi). Linköping University, Department of Thematic Studies – Gender Studies, Linköping.
- Rosenthal, Norman.** (2019). *Rus Avangardı. Sanat ve Tasarımla Geleceği Düşlemek : Bir Mucize: Rus Avangardı*. İstanbul: Sakaıp Sabancı Müzesi
- Schneede, Uwe M.** (2014). *Exposition Internationale du Surréalisme*. Skopdergi. Erişim Mart 11, 2019, adresi
<http://www.e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surr%C3%A9alisme-paris-1938/1941>
- Schwartz, P. W.** (1971). *The Cubists*. London: Thames and Hudson.
- Sotheby's,** (2017). *Ice Work: Azuma Makoto on Creating Flower Sculptures for Sotheby's*, Erişim 12 Mart, 2019, adresi
<https://www.sothebys.com/en/articles/ice-work-azuma-makoto-on-creating-flower-sculptures-for-sothebys>
- Sudaş, İ.** (2015). *Yoğunluk: Su Ruh'u*. Erişim Mart 12, 2019, adresi
<http://www.arkitera.com/etkinlik/2630/yogunluk--su-ruhu>
- Süter, A.** (2015). *The Invisible Motion: Biological Imaging*, Erişim 09 Haziran, 2019 adresi
<http://aysegulsuter.net/portfolio/the-invisible-motion-biological-imaging/>
- Stocker, G.** (1999). *Uprising*. Erişim Mayıs 12, 2019, adresi
<http://www.ekac.org/stocker.html>
- Tanert, Christoph.** (2005). *Wanderboje - Wandering Buoy*. Erişim Mayıs 12, 2019 adresi
<http://www.urbanart-berlin.de/arbeiten,e/wanderboje,e.html>
- Tanyıldızı, Seda Ö.** (2016) *Mekana Özgü Sanatta Yeni Stratejiler: Berlindeki Güncel Pratikler. Yedi: Sanat , Tasarım ve Bilim Dergisi*,16, 75-85.
- Tsantsanoglou, Maria.** (2019). *Katalog metni, Rus Avangardı. Sanat ve Tasarımla Geleceği Düşlemek. İçinde E.A. Uncu(Editör), Rus Avangardı: Tanım, Tarihsel arka plan, Ortaya çıkış koşulları ve Yeni estetik*, s.24-37, İstanbul: Sakaıp Sabancı Müzesi.

- Vaage, Nora S.** (2016). *Amplifying Ambiguities Art on the Fringes of Biotechnolog* (Doktora tezi). University of Bergen,
- Vida** (2012). *May the horse live in me*. Erişim Mayıs 12, 2019, adresi <https://vida.fundaciontelefonica.com/en/project/may-the-horse-live-in-me/>
- Whitham, G.& Pooke.** (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak* (T. Göbekçin Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Wyman, J.** (2003). *On Eduardo Kac's Genesis*. Erişim Mayıs 12, 2019, adresi <http://www.ekac.org/jessica.yyz.html>
- Yalçın, Ç.** (2011). *Bir tavşanı nasıl yeşil yeşil parlatırız?*. Erişim Mayıs 12, 2019, adresi <http://www.acikbilim.com/2011/12/dosyalar/bir-tavsani-nasil-yesil-yesil-parlatiriz.html>
- Yerce, Nail E.** (2007). *Enstalasyon Ve Mekanı*. (Yüksek Lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- URL-1:** < <https://www.ssplprints.com/image/103419/crystal-palace-hyde-park-london-1851> >, erişim tarihi 01.06.2019.
- URL-2:** < http://www.jasstudies.com/Makaleler/865301118_20-Öğr.%20Gör.%20DR.%20Tolga%20Şenol.pdf >, 01.06.2019.
- URL-3:** < https://monoskop.org/images/a/a0/Rowell_Margit_1978_Vladimir_Ta_tlin_Form_Faktura.pdf >, erişim tarihi 05.04.2019.
- URL-4:** < https://monoskop.org/images/thumb/7/7a/El_Lissitzky_PROUN_Room_1923.jpg/800px-El_Lissitzky_PROUN_Room_1923.jpg >, erişim tarihi 01.04.2019.
- URL-5:** < https://monoskop.org/images/thumb/f/ff/Second_Spring_Exhibition_of_OBMOKhU_Moscow_May-June_1921.jpg/350px-Second_Spring_Exhibition_of_OBMOKhU_Moscow_May-June_1921.jpg >, erişim tarihi 23.03.2019.
- URL-6:** < <https://openspace.sfmoma.org/2013/01/proposal-for-a-museum-el-lissitzky/> >
- URL-7:** < <https://www.atlasobscura.com/articles/lost-wonders-merzbaum> >, erişim tarihi 23.03.2019.
- URL-8:** < <https://www.e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surréalisme-paris-1938/1941> >
- URL-9:** < <http://paharulgol.com/alfred-barr-cubism-and-abstract-art/> >, erişim tarihi 28.03.2019.
- URL-10:** <<http://www.dailyartmagazine.com/conceptual-art-of-joseph-kosuth/>>, erişim tarihi 26.04.2019.

URL-11: < <https://tr.pinterest.com/performART/gruppo-gutai/> >, erişim tarihi 26.04.2019.

URL-12: < <https://tr.redsearch.org/images/6434479> >, erişim tarihi 26.04.2019.

URL-13: < <https://www.borgmanlenk.com/portfolio/rekonstruktion> >, erişim tarihi 26.04.2019.

URL-14: < <https://nordenhake.com/artists/franka-hoernschemeyer> >, erişim tarihi 26.04.2019.

URL-15: < <http://www.urbanart-berlin.de/arbeiten,e/wanderboje,e.html> >, erişim tarihi 26.04.2019.

URL-16: < <http://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/ernesto-neto-leviathon-thot> >, erişim tarihi 26.04.2019.

URL-17: < https://www.ipreferparis.net/2006/11/the_pantheon_er.html >, erişim tarihi 01.06.2019.

URL-18: < <http://www.michaelcross.eu/bridge1.html> >, erişim tarihi 01.06.2019.

URL-19: < <https://ahududuvemutlu.com/2018/10/11/istanbul-was-constantinople-i-hipodrom/> >, erişim tarihi 01.06.2019.

URL-20: < <https://www.yogunluk.org/tr/projeler/su-ruhu.html> >, erişim tarihi 01.06.2019.

URL-21: < <https://www.artspace.com/artist/suzanne-anker> >, erişim tarihi 01.06.2019.

URL-22: < <http://www.ekac.org/genseries.html> >, erişim tarihi 01.06.2019.

URL-23: < <http://www.ekac.org/geninfo.html> >, erişim tarihi 01.06.2019.

URL-24: < https://www.bing.com/images/search?view=detailV2&ccid=TPH6CN%2fp&id=71651B900A10A52470123613D251A8B7AECAF808&thid=OIP.TPH6CN_pwRFfZdo5pWdSdwHaDt&mediaurl=http%3a%2f%2fvida.fundaciontelefonica.com%2fw-content%2fblogs.dir%2f2%2ffiles%2f2012%2f11%2fhorse.jpg&exph=480&expw=960&q=may+i%cc%87n+horse+li%cc%87ve+i%cc%87n+me&simid=608005907256643220&selectedIndex=1&ajaxhist=0 >, erişim tarihi 07.06.2019.

URL-25: < <http://arkeofili.com/tag/altamira/> >, erişim tarihi 07.06.2019.

URL-26: < <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor> >, erişim tarihi 07.06.2019.

URL-27: < <http://www.ekac.org/bunnybook.2000.html> >, erişim tarihi 10.06.2019.

URL-28: < <http://marcquinn.com/exhibitions/solo-exhibitions/a-genomic-portrait-sir-john-sulston-by-marc-quinn1> >, erişim tarihi 10.06.2019.

URL-29: < <https://pdfs.semanticscholar.org/2c1a/9fb349586bf62fa3ba3dc29b914065776620.pdf> >, erişim tarihi 10.06.2019.

URL-30: < <https://pdfs.semanticscholar.org/2c1a/9fb349586bf62fa3ba3dc29b914065776620.pdf> >, erişim tarihi 10.06.2019.

- URL-31:** < <http://suzanneanker.com/artwork/?wppa-album=2&wppa-photo=26&wppa-occur=1> >, erişim tarihi 11.06.2019.
- URL-32:** < <http://suzanneanker.com/artwork/?wppa-album=2&wppa-photo=26&wppa-occur=1> >, erişim tarihi 11.06.2019.
- URL-33:** < <http://suzanneanker.com/artwork/?wppa-album=2&wppa-photo=26&wppa-occur=1> >, erişim tarihi 11.06.2019.
- URL-34:** < <https://www.sothebys.com/en/articles/ice-work-azuma-makoto-on-creating-flower-sculptures-for-sothebys> >, erişim tarihi 11.06.2019.
- URL-35:** < <https://bakerartist.org/portfolios/selin-balci> >, erişim tarihi 11.06.2019.
- URL-36:** < <http://aysegulsuter.net/portfolio/the-invisible-motion-biological-imaging/> >, erişim tarihi 11.06.2019.
- URL-37:** < <https://www.santpaubarcelona.org/en/visits-sant-pau-art-nouveau-site> >, erişim tarihi 11.06.2019.
- URL-38:** < <https://www.santpaubarcelona.org/en/visits-sant-pau-art-nouveau-site> >, erişim tarihi 11.06.2019.
- URL-39:** < <https://www.santpaubarcelona.org/en/visits-sant-pau-art-nouveau-site> >, erişim tarihi 11.06.2019.
- URL-40:** < <https://www.neumannsmith.com/project/michigan-science-center> >, erişim tarihi 11.06.2019.

EKLER

EK A: Röportaj

Ayşe Gül Süter ile 2018 yılında tez kapsamında yaptığım röportajı aşağıda inceleyebilirsiniz.

Selkan Solmaz Erçel: Özellikle Amerika ve Avrupa'nın bazı ülkelerinde biyo sanat çalışmaları ile ilgili akademiler ve laboratuvarlar mevcut, sizin aldığınız eğitimde biyo sanat üzerine miydi yoksa Biyo sanat daha sonradan keşfettiğiniz bir alan mıdır ?

Ayşe Gül Süter: Eğitimimi biyo sanat üzerine almadım, Newyork'ta Tisch Sanat Okulunda animasyon eğitimi aldım yani temel olarak hareket üzerine çalışmalar yaptım. Biyo sanat ile ilk tanışmam mikroskobun altında incelediğim bir deniz canlısının gözümüzle göremediğim hareketlerini gördüğümde başladı ve bu hareketlerin olağanüstü doğası beni biyo sanat alanında çalışmaya itti.

Selkan Solmaz Erçel: Biyo sanat çalışmalarını incelediğimde çok fazla biyoloji ve teknolojiyle iç içe olan yöntemlerle karşılaştım. Suzanne Anker, Eduardo Kac gibi sanatçıların ürettikleri işler bilginin yeni dünyada nasıl üretildiklerini gösteriyor. Bu bağlamda üretilen çalışmaların çoğu teknoloji ve bilim ile birlikte aslında bu yeni Dünya'da var olan kaynaklar ile neler yapabileceğimizi kanıtlar nitelikte ve tüm sanatçıların biyo sanat ürünleri için kullandıkları laboratuvarlar oluyor, sizin için bu süreç nasıl ilerliyor?

Ayşe Gül Süter: Evet, biyo sanat alanında laboratuvar çalışmaları çok önemli, siz en son ürünü görene kadar belki de yüzlerce kez denemeler oluyor ve alt metinler oluşturuluyor. Hiçbir çalışma "hiçlik"ten üretilmiyor. Yukarıda da bahsettiği gibi deniz canlıları ve bitkilerden ilham alarak bunları cam ve ışıkla birleştirdiğim işler, animasyon ve yerleştirmeler (enstalasyonlar) üretiyorum. Çalışmalarımı, proje odaklı olarak SVA (School of Visual Artist) `daki biyo sanat laboratuvarında ve okyanus bilimi laboratuvarında üretiyorum. Benim için aslında doğanın tamamı bir laboratuvar gibi çıktığım gezilerde hem fotoğraf makinemi hem de mikroskobumu götürüp, gezerken gördüklerimi yakından inceleme fırsatım oluyor.

Selkan Solmaz Erçel: Yaptığım literatür çalışmalarında biyo sanatın başlangıcı ile kesin bir bilgiye ulaşmanın zor olduğundan ancak 20. yüzyılda biyo sanattan

bahsedildiğini, galerilerinin dikkatini çektiğini görüyoruz bazı sanatçılar var olan bitki ve hayvanların direk resmedilmesini biyo sanat olarak tanımlamıyor, ancak bazıları için durum farklı, sen biyo sanatın tarihiyle ilgili neler düşünüyorsun?

Ayşe Gül Süter: Darwin`in evrim teorisi, Freud`un bilinçaltı teorileri, biyolojistlerin doğayı keşfetmesi o zamana kadar bilineni tekrardan gözden geçirmeye davet etmiştir, ve bu yeniden keşif entellektüel düşünceleri etkilemiş; sanat ve mimaride de etkileri görülmüştür. Bu soruyu belki de en temelden ele almak doğru olur çünkü bu sürecin Romantizm ile başladığını düşünüyorum. Romantizm 1800`lerde, endüstrileşmeye karşı çıkmış sanatsal ve entellektüel bir hareketti ve doğanın keşfini, duyguları, kişinin hayal gücünü ortaya çıkaran bir hareketti. Günümüze kadar gelme sürecini ilk akımlarla değerlendirecek olursak eğer Romantizm`de doğa ve insan odaklı bir sanat algısının oluştuğunu düşünüyorum ancak mağaralardaki hayvan figürlerini, Groteks sanattaki hayvan figürlerini kendi çağlarının biyolojik sanatı olarak düşünüyorum. Her çağın kendini ifade etme biçimi başkadır bu bağlamda her sanat yapıtını kendi dönemiyle incelemeyi doğru buluyorum.

Selkan Solmaz Erçel: O zaman senin sözlerinden şunu anlıyorum, insanın ve doğanın olduğu her yerde biyo sanattan bahsedebiliriz.

Ayşe Gül Süter: Evet, tam olarak bundan bahsediyorum. Eduardo Kac`ın dediği gibi “İçinde biyoloji olmayan bir sanattan bahsedeceksek ilk önce aynaya bakmamız gerekiyor.”

Selkan Solmaz Erçel: Biyo sanat alanında bir çok çalışma inceledim ve hepsinde üretilme amaçları birbirinden farklı. Seni etkileyen çalışmalar hangisi ?

Ayşe Gül Süter: Dennis Ashbough`dan bahsedebilirim “Masumlar” isimli sergisinde haksız yere hapisanede yatmış insanların potrelerini ve gen portrelerini sergiliyor. Eduardo Kac`ın “Alba” isimli tavşana (ismini kızı ve eşi takmıştır) deniz canlısından aldığı Yeşil Floresan Proteinini laboratuvar ortamında eklemisiyle yarattığı bir çalışmadır. Bu çalışmanın online ziyaretçi kitabında izleyiciler biyoteknolojik ve transgenik alandaki çalışmalar ile ilgili fikirlerini paylaşmıştır ve bu paylaşımı değerli buluyorum. Suzanne Anker`in Vanitas isimli çalışması 16. Ve 17. yüzyılda kullanılan Natürmont tekniğini kullanarak petri kablardan ölüm ve çümeye odaklanarak günümüzün Natürmont sanatını yaratıyor. Saint John the Divine

katedralinde yaptığı ‘Astroculture (Shelf Life) isimli çalışması da ilham verici ve insan bu işlere baktıktan sonra kendine soruyor; biz günümüz moleküler biyolojinde yeni yaşamlar üretebiliyorsak eğer ölümü de kandırıp erteleyebilir miyiz ? diye. Bunun dışında Azuma Makota ‘Iced flower’ isimli çalışmasında buzun içinde hapsolmuş çiçeklerin buz erirken günlük hayatta tanık olmadığımız çiçek ve buzun etkileşiminden doğan hareketlerini incelemiştir. Aynı sanat bir adet bonzai ve kendisi için hazırladığı çiçekleri uzaya gönderiyor ve başka yaşamların var olma düşüncesine referans ediyor. Tomer Sapir isimli bir biyo sanatçı ise ‘Mother Of All Wheat’ çalışmasında tarihsel süreçte asimile olmuş buğdayın gen haritasını çıkarıyor. 1906’Dan bu yana buğdayın teknoloji ile beraber mutasyona uğradığına işaret edip b bağlamda hem organik hem de sentetik malzemeleri kullanarak buğday heykelleri üretiyor. Aslında demek istediğim bütün bu çalışmalar Başka bir yaşam mümkün mü ? gibi sorulara tartışma zemini oluşturuyor.

Selkan Solmaz Erçel: Seninde bahsettiğin gibi Avrupa, Amerika ve Japonya gibi ülkeerde biyo sanat ile ilgili fazlaca çalışma mümkün, peki ya Türkiye’de durum nasıl ?

Ayşe Gül Süter: Türkiye’de biyo sanat alanında çalışmalar üreten bazı sanatçılar var tabi, Selin Balcı mikroorganizmaları petri kablarında sergilemek yerine tuvalde sergiliyor ve böylece böylece mikroorganizmaların doğal renklerini kullanarak biyolojik bir etkileşim ve çatışma yaratıyor. Bunun dışından Pınar Yoldaş var olanı abartarak olası bir gerçeklikle işler üretiyor.

Selkan Solmaz Erçel: Türkiye’de bu bağlamda üretilen işler benimde incelediğim kadar oldukça az bunun sebebi nedir?

Ayşe Gül Süter: Türkiye’de çok fazla dışarıdan müdahale var çünkü her gün yeni bir olay oluyor ve siz sürekli üretiminizden başka şeylere odaklanmak zorunda kalıyorsunuz, her gün başka bir duum ile ilgili yeni bir algı oluşturuluyor ve üretmiyorsunuz, bu konuyla ilgili laboratuvalar yok ve doğal olarak bilimsel çalışmalar az yapılıyor ve sizde sanatçı olarak bunun olasılıklarını geliştiremiyorsunuz. Çünkü biyo sanat aslında var olan teknolojilerle de yeni bir dünyaya distopik veya ütöpik bir gelecek gösterir ancak biz biraz teknolojiyi ve bilimi doğru yerden yakalamıyoruz.

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Selkan Solmaz Erçel
Doğum Tarihi ve Yeri : 05.12.1988 / İstanbul
E-posta : selkan.solmaz@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2014, Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü
-

MESLEKİ DENEYİMLER

- 2017-2019 tarihleri arasında Simit Sarayı Mağazacılıkta Amerika ve Avrupa mağazalarının tasarım sürecinde yer almıştır.