

BİYOSANATTA AHLAKİ FAİLLİK SORUNU*

Ayşe USLU¹

Özet

Bir değer alanı olarak etik ve estetik birbirleriyle örtüşmek zorunda olmayan ve hatta barındırdığı ahlakçılık tehlikesi karşısında ayrı tutulması gereken iki alan olarak görülür. Bu anlamıyla sanat, toplumsal değer yargılarından ve pratik etik kaygılardan bağımsız görünür. Buna paralel olarak, sanatçının toplumsal değerlerle çatışması, sanatsal ifade özgürlüğü adına olağan karşılanmıştır. Bu tartışmada beliren iki radikal uç görüş “ahlakçılık” ve “sanatsal özerklik”, ya sanat ve etik arasına keskin sınırlar çizer ya da bu ikisinin birbiri içinde eridiğini savunur. Ahlakçılık, estetik değeri ahlaki değere indirgerken otonomcu görüş etik eleştirilerin hiçbir zaman meşru olamayacağını, çünkü estetik değer ve ahlaki değer otonom olduğunu savunur. Bu bağlamda bu metin, ahlakçılık ve özerklik görüşlerinin radikal ikiliğinin ötesinden bakarak sanatın ahlaki failliğinin sınırlarını tartışmaya açacaktır. Bu amaçla, birinci olarak, her sanat işinin önermesel tutumda bir bilgi içermediği için her durumda zorunlu olarak ahlaki yargının nesnesi ya da faili olamayacağı görüşü ele alınmıştır. İkinci olarak da önermesel tutumda olmayan sanat işlerinin de bağlantıda oldukları toplumsal ağlara içkin bir üretim alanından doğdukları ve bu ağları karşılıklı olarak etkiledikleri göz önüne alındığında, bir gerçeklik üretimi olarak sanatın eylemlerinin etkilerinden sorumlu tutulabileceği savunulmuştur. Bu bağlamda sanatsal üretim araçlarının “yaşayan” varlıklar olduğu durumda daha karmaşık bir sorun haline gelen sanat ve etik ilişkisi, biyosanat alanından seçilmiş ön plana çıkan biyosanat örnekleri üzerinde incelenerek biyoetik bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Sanatın diğer yaşayan varlıklara nasıl yaklaşılması gerektiğiyle ilgili bir sorumluluğu var mıdır? Biyoteknolojinin sanat tarafından kullanılması ve biyomühendislik ürünü yaşamın sanatsal bir medyuma dönüştürülmesi sanatsal geleneklerden bir kopuş ve sanatsal ifadede bir devrim olarak mı görülmelidir? Yoksa, “doğal” süreçlere ya da insan-doğa ilişkisi algısına zarar verici bir müdahale olarak mı görülmelidir? Bu bağlamda bu metnin önerisi, biyoteknolojilere dayalı yeni medya sanatlarının ahlaki failliğinden bahsedebilmek için sanat işlerini meydana getiren koşullar ya da bu işlerin ne türden medyumları devreye soktuğu bilgisinin yanında, toplumsal-maddesel alanla kurdukları bağa ve bu bağ aracılığıyla bıraktıkları ize bakılması gerektiği yönündedir. Bu işlerin toplumdaki biyoteknolojik ilişkileri nasıl değiştirdiğine bakılıp, bıraktıkları etik-politik izin bir okuması yapılarak biyosanatın ahlaki bir fail olarak kabul edilmesinin sınırları çizilebilir.

Anahtar Kelimeler: Biyosanat, Biyoetik, Teknoloji Etiği, Hesapverebilirlik, Ahlaki Faillik
JEL sınıflaması: Z00

THE PROBLEM OF MORAL AGENCY IN BIOART

Abstract

The meaning of creating aesthetic value has been defined as an activity as an end in itself in the sense of not serving any other interest or human need. In this respect, art seems free of social value judgements and practical concerns. In parallel, an artist's conflict with social values is accepted as normal in the name of the freedom of artistic expression. The risk of moralism causes a separation between ethics and aesthetic values. The discussion surrounding "moralism" and "artistic autonomy" revolves around the argument for a clear separation between art and ethics, or their integration with one another. Whereas moralism reduces aesthetic value to ethical value, autonomism claims autonomy of aesthetic and ethical values because of the legacy of ethical criticisms. In this respect, this article dwells on the limits of art's moral agency by placing it outside the extreme divide between moralism and autonomism. For this aim, the claim that every artwork cannot necessarily be subjected to ethical judgement or agency, because not all artworks consist of propositional knowledge, will be eliminated. Second, considering the fact that nonpropositional artwork is immanent to the social networks that they emerge from and their mutual effects on these networks, it will be asserted that artwork as a fabrication of reality can be seen as responsible for its actions. The relationship between art and ethics when the subject matter is "living beings" will be assessed through a bioethical lens by analyzing notable examples of bioart. Does art have a responsibility to treat living beings? The use of biotechnology by artistic aims and the forms of how bioengineered life becomes an

* Bu makale Beykoz Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi tarafından 4-5 Mayıs 2023 tarihlerinde “Sınırsız: Dünya yapmak & ötesi” başlığıyla düzenlenen 1. Disiplinlerarası Sanat, Tasarım ve Sosyal Bilimler Uluslararası Sempozyumunda sunulan bildiriden türetilmiştir.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Görsel İletişim Tasarım Bölümü, ayseuslu@duzce.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3144-4195

artistic medium can be seen as either a break from traditional art and an artistic revolution or an intervention to “natural” processes and destroy the perception of the nature-human relationship. To emphasize the moral responsibility of new media art involving biotechnologies, it is recommended to concentrate on their connection to the broader social-material field and their impact, in addition to the physical characteristics of these artworks or the medium through which they are presented. By examining the impact of these artwork on biotechnological networks and societal relationships, it is possible to trace their ethical and political effects and differentiate the boundaries of their moral agency within the realm of bioart.

Keywords: Bioart, Bioethics, Ethics ff Technology, Accountability, Moral Agency
Jel Classification: Z00

1. Giriş

Estetik değer yaratmanın anlamı, Kantçı (1790) modern felsefenin müdahalesiyle, başka hiçbir çıkara ve insani ihtiyaca hizmet etmeme anlamında, ereği kendinde olan bir eylemlilik alanı olarak anlaşılmıştır. Bu anlamıyla sanat, toplumsal değer yargılarından ve pratik etik kaygılardan bağımsız olmalıdır. Sanatın özerkliğini savunanlardan biri olan Theodor Adorno (2004; 2002), sanatın ideal olarak toplumsal ve politik etki ve bağlamlardan ayrı olması gerektiğini belirtir. Bunun başlıca gerekçesi, sanatın faydacı ve araçsal amaçlardan arınmasının, eleştirel ve öz-düşünümsel bir yapıya kavuşmasının bir ön koşulu olmasıdır. Sanatçının toplumsal değerlerle çatışması, sanatsal ifade özgürlüğü adına olağan karşılanmalıdır. Bu bağlamda, bir değer alanı olarak etik ve estetik birbirleriyle örtüşmek zorunda olmayan ve hatta barındığı ahlakçılık tehlikesi karşısında ayrı tutulması gereken iki alan olarak görülür.

Ancak sanatsal yaratımı toplumsal bağlamından bütünüyle kopararak anlamının koşulları yeterince eleştiriye tabi tutulmamıştır. Sanat alanının bağlamdan bağımsız anlaşılması, onun estetik değerden başka değer yaratmadığı düşüncesine götürebilir. Bu durumda, sanatın üretim ve alımlanma süreçlerinin içerdiği ve yol açtığı değerlerin sorgulanmasının önünü kapatacaktır. Nelson Goodman’ın (1976) tanımlarıyla sanatın bir tür gerçeklik imalatı olduğu düşünüldüğünde, ne tür gerçekliklerin imal edildiği ve bu imal edilen gerçekliklerin toplumsal ağlar üzerindeki etkisi etik tartışmaya açıktır. Sanat, tek varoluş nedeni bu olmamakla birlikte, dünya görüşü yaratmanın araçlarından biridir. Bu nedenle sunduğu dünya görüşlerinin ya da algılama biçimlerinin, kendinden menkul masum yaratıcılık örnekleri olduğunu düşünmek “masum görüş mitine” kanmak olur (Goodman, 1976, s. 8). Masum görüş miti, sanat işinin algılanması ve değerlendirilmesinin ya da kavramsallaştırılmasının birbirinden ayrılabilir süreçler olduğunu iddia eder. Böylece bir sanat işinin içeriğinin onun yorumlanmasından ayrılabilir olduğunu düşünürüz. Oysa bir sanat işi bizzat kendisini algıda ortaya koyduğunda çoktan yorumlanmış ve dünyaya yönelişin belli perspektiflerinin kuruluşuna katılmış olur. Böyle bakıldığında sanat

dünyayı kopyalamak anlamında temsil etme işleviyle tanımlanmaktan ziyade nesnelerin bir yorumuna erişmek anlamında tanımlanır ve sanatın dünyanın taklidinden çok dünya algısını kurduğunu göstermiş oluruz (Goodman, 1976, s. 8-9). Bu bağlamda sanatsal etkinlik dünya algısını yönlendirmek ve yeni gerçeklikler yaratmak anlamında, dünya üzerindeki insan eylemlerinin etik-politik hesap verebilirliğine tabidir.

Bu özelliğini en çok da anlatsal sanat işlerinin öznel karakterinden alır: Sanat işleri tamamlanmamıştır, her daim alımlayıcının onu tamamlamasına bağlı olarak yeni bir yorum kazanır (Carroll, 1996, s. 228). Diğer taraftan günümüzde sanat üretimi, gerçeklik imal ederken aynı zamanda varolan gerçeklikleri de kendine çok çeşitli yollardan malzeme yapar. Yeni medyanın kendisi özellikle yaşayan varlıklar olduğunda, ortaya insanmerkezci etik sorgulamaların da ötesinde daha geniş bir etik sorunsal çıkar. Arazi sanatından, hayvan bedeni ve biyoteknoloji aracılığıyla üretilmiş, doku kültürü, genetik ya da sentetik biyolojiyi ilgilendiren işlere kadar çok geniş bir çerçevede organik maddeselliği sanat malzemesine ya da nesnesine dönüştürme söz konusudur.² Bu durumda, yaratıcı ve özgür yaratımını savunduğumuz ve nerdeyse dokunulmazlık atfettiğimiz sanatın yaşama karşı sorumluluğunun olup olmayacağı bir tartışma konusudur. Bir taraftan, sanata bakışımızın, örneğin biyosanat gibi bağlamlarda ortaya atılan biyoetik sorulara dikkat çekmek anlamında olumlu bir etkisinin olduğu söylenebilecekken, diğer taraftan da, aynı zamanda malzemesine yaklaşımı ya da yarattığı algı gereği yeni etik sorunlara yol açabileceği de aşıkardır. Araştırmalar gelecek yıllarda sanatçıların laboratuvarlarda çalışma oranının artacağını göstermektedir (Yetisen vd., 2015, s. 724). Bu bakımdan özellikle biyosanat alanında yaşamlılığın malzeme haline gelmesi ve bu alandaki üretim biçimleri mercek altına alınmalıdır.

Bu çalışmada bazı biyosanat örneklerine odaklanarak uygulamalı etik alanından bakıldığında biyosanatın ortaya çıkardığı etik soru ve sorunlar incelenmiştir. Bu bağlamda ahlakçılık ve özerklik görüşlerinin radikal ikiliğinin ötesinden bakarak, sanatın ahlaki failliğinin sınırları tartışmaya açılmıştır. Bu tartışmada beliren iki radikal uç görüş “ahlakçılık” ve “sanatsal

² Biyosanatın tarihsel gelişimine kısaca değinmek gerekirse, yaygın olarak kabul edilen ilk biyosanat örneği yaşayan maddeyi genetik seviyede değişikliğe uğratan Steichen’in *Delphiniums* işidir (1936). Alan Sonfist, Joseph Beuys, Agnes Denes ve Hans Haacke gibi ekolojik sanat, arazi sanatı ve hayvan sanatı alanlarında çalışan sanatçılar 1960 ve 1970’lerde biyolojik maddeyi nesnesi olarak alan işler ürettiler. 1980’lerde biyolojik maddenin manipülasyonu sanat olarak kabul edilmeye başlamıştır, bu anlamda ön plana çıkan işler olarak, Gessert’in *Breeding for Wilderness* (2002) ve Davis’in *Microvenus* (1986) işleri gösterilebilir. 1990’lar ve 2000’lerde biyosanat artık ayrı bir alan haline gelmiştir: Oron Catts ve Zurr *The Tissue Culture & Art Project* (1996) oluşumunu kurarak doku mühendisliğiyle sanatı buluştururlar; Catts sonra SymbioticA (2000) sanatçı laboratuvarını kurar; Adam Zarestsky (1998) bakterilerle çalışmaya başlar; Kac (1999, 2000, 2001, 2006, 2009) transgenetik sanat işleri üretmeye başlar; 2000’lerden sonra ön plana çıkan bazı sanatçılardan şu isimler sıralanabilir: Marta de Menezes (2000), Natalie Jeremijenko ve Eugene Thacker (2004), David Kremers (1996), Al Wunderlich (2001), Marc Quinn (2001), Critical Arts Ensemble ve Beatriz da Costa (2001).

özerklik”, ya sanat ve etik arasında keskin sınırlar çizer ya da bu ikisinin birbiri içinde eridiğini savunur. Ahlakçılık, estetik değeri ahlaki değere indirirken özerkliği savunan görüş etik eleştirilerin hiçbir zaman meşru olamayacağını, çünkü estetik değer ve ahlaki değerlerin otonom yapıda olduğunu savunur. Bu bağlamda metin, ahlakçılığı ve özerkliği savunan görüşlerin radikal ikiliğinin ötesinden bakarak sanatın ahlaki failliğinin sınırlarını tartışmaya açmayı hedeflemektedir. Bu amaçla, birinci olarak, her sanat işinin önermesel tutumda bir bilgi içermediği için her durumda zorunlu olarak ahlaki yargının nesnesi ya da faili olamayacağı savunulmuştur. İkinci olarak da önermesel tutumda olmayan sanat işlerinin de bağlantıda oldukları toplumsal ağlara içkin bir üretim alanından doğdukları ve bu ağları karşılıklı olarak etkiledikleri göz önüne alındığında, bir gerçeklik üretimi olarak sanatın eylemlerinin etkilerinden sorumlu tutulabileceği savunulmuştur. Buna göre, sanatsal üretim araçlarının “yaşayan” varlıklar olduğu durumda daha karmaşık bir sorun haline gelen sanat ve etik ilişkisi meta etik bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Sanatın diğer yaşayan varlıklara nasıl yaklaşılması gerektiğiyle ilgili bir sorumluluğu var mıdır? Böyle bir sorumluluğu olmalı mıdır? Biyoteknolojinin sanat tarafından kullanılması ve biyomühendislik ürünü yaşamın sanatsal bir medyuma dönüştürülmesi sanatsal geleneklerden bir kopuş ve sanatsal ifadede bir devrim olarak mı görülmelidir? Yoksa, “doğal” süreçlere zarar verici müdahale olarak mı görülmelidir? Bu bağlamda metnin önerisi, biyoteknolojilere dayalı yeni medya sanatlarının ahlaki failliğinden bahsedebilmek için, sanat işlerini meydana getiren koşullar ya da bu işlerin ne türden medyumları devreye soktuğu bilgisi yanında, toplumsal ağlarla kurdukları bağa ve bu bağın bıraktığı ize bakılması gerektiği yönündedir. Bu işlerin toplumdaki biyoteknolojik ilişkileri nasıl değiştirdiğine bakarak, bıraktıkları etik-politik izin bir okuması yapılarak biyosanatın ahlaki bir fail olarak kabul edilmesinin sınırları çizilebilir. Bu anlamda bu metin, önerilen bu kriterin sağlanmasını yapabilmek adına biyosanat örneklerini incelemeye almıştır.

Metnin birinci bölümünde sanatın ahlaki failliğini tartışmanın kavramsal çerçevesi tartışmaya açılarak, mevcut felsefi perspektifler olarak ahlakçılık ve sanatsal özerklik görüşleri tanıtılmış ve alternatif bakış açıları sorgulanmıştır. İkinci bölümde, biyosanat alanından bazı işler tanıtılarak, etik değerlendirmeye konu edilmiştir. Bu bağlamda, literatürde sanat işi olarak kabul gören dört farklı işe ve sanatçı ya da sanat kolektifine odaklanılmıştır. Son bölümde, biyosanat bağlamında etik tartışmaya yer verilmiştir.

2. Ahlakçılık ve Sanatsal Özerklik

Bu tartışmada beliren “ahlakçılık” ve “sanatsal özerklik” iki radikal uç görüştür. Bunlar, ya sanat ve etik arasında keskin sınırlar çizer ya da bu ikisinin birbiri içinde eridiğini savunur. Ahlakçılık estetik değeri ahlaki değere indirgerken özerklik yanlısı görüş etik eleştirilerin hiçbir zaman meşru olamayacağını, çünkü estetik değer ve ahlaki değer özerk olduğunu savunur.

Ahlakçılığa göre sanatın estetik değeri ahlaki değer tarafından belirlenmeli, ona indirgenebilir olmalıdır. Radikal boyutta sanatı ahlaki değerlere bağlayan bu görüş estetik değeri bütünüyle ahlaki değere indirger. Radikal ahlakçılığın savunucularından Tolstoy’un (1995) ifadesiyle, sanat yalnızca verdiği hazza değil, aynı zamanda insan yaşamına verdiği katkıyla da düşünülmelidir. Ancak Tolstoy’un (1995) sanat tanımında olduğu gibi en radikal haliyle, iyi sanatı ahlaki iyiye indirgemeye kadar varan bu görüş, sanatın biçimsel niteliklerinin geri planda bırakması ya da sanatsal etkinliğin tam bağımsızlığını hesaba katmaması nedeniyle eleştirilir. Oscar Wilde “ahlaki olan ya da olmayan kitap diye bir şey yoktur. İyi yazılmış ya da kötü yazılmış kitaplar vardır. Hepsisi bu kadar” der (2011 [1890], s. 10).

Oscar Wilde tartışmanın diğer uç tarafını temsil eden isimlerden biridir: sanatsal özerklik. Sanatsal özerklik, sanata ahlaki değerler yüklemenin uygunsuz olduğunu ve sanatın değerinin yalnızca estetik değer tarafından belirlenmesi gerektiğini savunur (Bell, 1924, s. 120). Sanatsal özerkliğe göre, estetik değer ahlaki değerden bağımsızdır. Genel olarak sanat işinin biçimsel özellikleriyle ya da güzelliğiyle değerlendirilmesi gerektiğini savunur (Posner, 1997, s. 2). Ancak bu görüş, spesifik sanat formlarının kaçınılmaz olarak etik düşünüşü beraberinde getiriyor olması nedeniyle fazla radikal bulunarak eleştirilir (Carroll, 1996, s. 226). Sanat toplumsal değer alanından bütünüyle kopuk anlaşıldığında, sanat işinin içeriği ve biçimi arasında bir ayrıma gidilmesiyle sonuçlanan estetikçiliğe düşmek kaçınılmazdır. Radikal sanatsal özerklik, bütün sanat işlerinde ortak bir payda olarak ahlaki değerlendirme alınamayacağı için sanatın kategorik olarak estetik değer dışındaki değer alanlarıyla ilişkisinin olmayacağını savunur (Carroll, 1996, s. 225). Ancak ortak payda argümanı sanat ve ahlak arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışmak sınırlayıcıdır, çünkü varılan genelleme sanat olarak tanımlanan her türlü işe uygulanır. Ahlakçılık ve sanatsal özerklik anlayışları, her ne kadar iki farklı uç gibi dursa da nihayetinde benzer bir sonuca götürmektedir; sanatın tanımına aşırı genellemeci bir ortak payda katarak dışlayıcı bir tanım kümesi kurmak.

Ahlakçılık yapmadan ve aynı zamanda estetikçiliğe de düşmeden bu zorluğu aşmanın bir yolu olarak Noel Carroll “ılımlı sanatsal özerklik” anlayışını önerir (Carroll, 1996, s. 229). Buna göre, en azından anlatıya³ dayalı sanat işleri göz önünde bulundurulduğunda, bu türden sanat işleri her daim tamamlanmamış olduğundan bir noktada alımlayıcının alımladıklarını anlamlı hale getirmek için onu tamamlamasına gereksinim duyarlar. Bu tamamlama işlemi ister istemez öznel dünyaların etik kodlarını beraberinde getirecektir. Bu nedenle en azından anlatısal sanatın etik düşünüşü beraberinde getirdiği savunulur (Carroll, 1996, s. 231). Başka bir deyişle, ahlaki değerlendirmeler anlatısal işlerde hali hazırda sanat işi değerlendirmelerinin içinde işler haldedir, çünkü anlatılar tüm detayları hiçbir zaman tam manasıyla açık seçik ifade etmediklerinden, yani tamamlanmamış olduklarından alımlayıcı bu boşlukları tamamlayacaktır. Bu durumda öznel değer yargıları kaçınılmaz olarak devreye girer (Carroll, 1996, s. 227). Ancak ahlakçılıkta ya da sanatsal özerklik görüşünde ılımlı bir yol izlense de sonuç değişmez, yalnızca anlatıya dayalı işlerin ahlaki failliği söz konusu edilir. Bir sanat işinin ahlaki failliğinin olabilmesi için anlatısal olması beklenir. Bu durumda anlatıya dayalı olmayan diğer başka formdaki işlerin ahlaki değerlerle bağlantısının olmadığı genellemesi zorluk yaratacaktır. Bir sanat işinin anlatı yapısında olması, içeriğinin önermesel tutumda açık biçimde ifade edilebilmesi demektir. Ancak bu, sanatı çok dar bir tanıma sığdırarak, anlatısal olmayan sanat işlerinin estetik dışındaki diğer değerlerden bağımsız tutulabileceği sonucunu doğurur. Bu sonuç, örneğin yeni maddesellikler yaratmanın anlatıya dayalı olmayan formlarını yaratan sanat çalışmaları düşünüldüğünde, tartışmaya açıktır.

Bu tartışmada bir yandan genel olarak biçim ve içeriği birbirinden ayırarak ahlak ve estetik alanlarını ikili karşıtlık olarak sunmanın sorunun çözümünde olumsuz etkisi söz konusudur. Buna ek olarak bu sorunu çözmek için ortaya atılan ılımlı yolların, yalnızca anlatısal sanata dikkat çekerek sanatsal forma odaklanıyor olması, bu metnin de ana odağı olan biyosanat gibi çoğunlukla anlatıya dayalı olmayan sanatsal üretim alanlarının tartışmada muğlak bir düzlemde kalmasına neden olacaktır. Ahlaki değerlerin sanatsal üretimle ilişkisini anlamaya dönük çabaların, içerik ve form ikiliğini aşamıyor oluşu metnin ana ekseninde yer alan biyosanatın ahlaki etki ve sonuçları bakımından değerlendirilmesinin önünde bir engeldir.

³ Anlatıya dayalı sanat, hikayeler üzerine kuruludur. Sözel, görsel ya da işitsel farklı yollardan anlatı içeren sanat türlerine gönderme yapar: anlatısal edebiyat, drama, film, resim vb.

Sonuç olarak birincisi, sanatın etik boyutunu estetik değer karşısında koyarak tartışmak oldukça sınırlı bir bakış açısıdır. Öncelikle, estetik değer diğer değerlerden bağımsızlığı ön varsayımı oldukça tartışmalı bir konudur. Estetik değer hertürlü perspektif, çıkar ve bağlamdan bağımsız bir saflıkta ele alınması bir zorunluluk değildir. Estetikçilik argümanı, tüm sanat formlarının ortak olarak paylaştığı özsel bazı niteliklerin varlığını iddia etmek anlamına gelir ve bu iddia sanatın özerkliği konusundaki pozisyonların temelini oluşturur. Ancak estetik değer nesnelliği görüşü, öznel değerlerin sürece katkısı ileri sürülerek eleştirilmiş bir yaklaşımdır.

Diğer taraftan etiğin konusu haline gelmesi için sanatsal etkinliğin önermesel tutumda ya da anlatsal yapıda olması, bir ön koşul olarak kabul edilmek zorunda değildir. Çünkü örneğin biyosanat örneklerinde görüldüğü gibi sanatsal ürünler yapısal olarak önermesel tutumda olmayan biçimlerde ortaya çıkabilir, hatta günümüzde karşılaştığımız sanatsal formların büyük oranda anlatsal olmadığını bile söyleyebiliriz (Elkins, 2012, s. 348). Örneğin, Robert Smithson'un arazide heykel çalışması olarak, bir taş ocağında tepeden aşağı asphalt dökerek, zamanın yapısının kristalleşmesini gösterdiği işi örnek olarak verilebilir (Smithson, 1969). Taş ocağında tepeden aşağı asphalt dökmek, bir anlatıya dayanmaz ve önermesel olarak bir şey ifade etmez. Ancak yine de bıraktığı etki ve neden olduğu sonuçlar bakımından etik sorgulamaya konu olmaktadır (Lintott, 2007, s. 267). Dolayısıyla sanatın ahlaki failliği tartışmasında, önermesel tutuma sahip olmanın etik değerlendirmeye aday olmaya koşul olarak koyulması anlamlı değildir. Önermesel tutumda olsun ya da olmasın sanat işlerinin bağlantıda oldukları toplumsal ağlara içkin bir üretim alanından doğmuş olmaları ve bu ağları karşılıklı olarak etkiledikleri göz önüne alındığında, bir gerçeklik üretimi olarak sanatın eylemlerinin etkilerinden sorumlu tutulması gerektiği savunulabilir.

Biyosanat, sanatın ahlaki failliği üzerine düşünmek için oldukça uygun bir alandır, çünkü bize sadece sanatsal forma odaklanarak değil, aynı zamanda sanatsal etkinliğin etki ve sonuçları bakımından ahlaki değer üretimiyle ilişkisini düşünme fırsatı verir. Biyosanat her şeyden önce bilimsel etkinlikle iç içe gelişmesi bakımından ilgi çekicidir. Sanatın toplumsal üretimin diğer alanlarıyla kesişiminden hareketle düşünmek, onun içinden çıktığı bağlamla ilişkisi içinde ele almak anlamına gelir. Böylece sanat ve etik ilişkisini sanatsal form ve ahlaki değer ikiliğine düşmeden ve sanat işinin yalnızca estetik değeri değil, etik değer gibi diğer değerler bakımından da değerlendirilebilmesinin önü açılmış olur. Çağdaş sanat aracılığıyla sanatçının rolünün ve yorumunun ön plana çıkmasıyla birlikte, sanatçının toplumsal bağlamlarla ilişkilene

hallerinin sanat işinde içerilmesi mümkün hale gelmiş, bu sayede de günümüz sanatında estetik, etik değerlerle birlikte düşünülebilir kılınmıştır.

3. Biyosanat

Biyosanat, bilimsel yöntemleri ve teknolojiyi kullanarak yaşayan sistemleri sanatın konusu ve malzemesi yapan bir sanat formudur (Yetisen vd., 2015, s. 724). Burada yaşayan sistemlerden kasıt, biyosanatın organik yaşamı yani karbon temelli varlıkları kapsamıdır (Capucci, 2007). İnorganik silikon temelli çalışmaların, organik maddeden ayırımına dayanan bu sınıflandırmaya göre, arazi sanatı ya da çevresel ve ekolojik sanat biyosanat alanının tarihsel olarak kökeni olarak kabul edilerek biyosanat kategorisinde değerlendirilir⁴ (Capucci, 2007). Kimyası, karbon bileşenlerine dayalı olarak, başka deyişle organik terimlerle açıklanabilecek her türlü malzemeye dayalı sanatsal yaratım biyosanat şemsiyesi altında toplanır. Biyosanat, genetik, moleküler biyoloji ve biyoteknolojinin bir araya gelmesinden oluşan yaratıcı bilimsel pratikler ya da yöntemleri sanatsal ifadede temel aldığı gibi yaşamın ne olduğunu sorgulayan ve yapay yaşam formlarının araştırılmasını da içerir (Capucci, 2007).

Biyosanat yaşamsal malzemeyle ilgili araştırmaya, “kendin yap biyolojisine⁵” dayalı olarak doğrudan uygulamalı olarak katılır ve tekno-bilime dair yeni felsefi, toplumsal ve çevresel çağrışımlar yaratır. Biyosanat sadece bilim aracılığıyla sanatsal formlar yaratmaz, aynı zamanda yaşamsal bilimlerin uygulamalarına dair eleştirel bakış açıları sunduğu gibi yeni bilimsel düşünceler uyandırır ve yeni araştırma sorularının ya da teknolojilerin araştırılmasına ön ayak olur. Biyosanatın önde gelen isimlerinden Kac, biyosanatı DNA, protein ve hücrelerden bütün organik hayata kadar biyomaddesellikte çalışan ve yaşamsal süreçleri yaratan, değişikliğe uğratan ve manipüle eden bir sanat dalı olarak tasvir etmiştir (Kac vd., 2017). Burada biyolojik süreçleri manipüle etmek, “yaşamın ağlarına doğrudan müdahale etmek”

⁴ Sanat kuramcısı Pier Luigi Capucci'nin “Double Division of the Living” başlıklı metninde yer alan biyosanat pratiklerini gruplandırıldığı diorama bakılabilir: <https://noemalab.eu/ideas/essay/the-double-division-of-the-living/> Bu diyagramın önemi, literatürde hangi sanat işlerinin ne tür nedenlere dayalı olarak biyosanat sayılacağına dair tartışmayı yönlendirmiş olan bir sınıflandırma yaparak, karbon temelli olan ve silikon temelli olan arasında bir ayrım yapması ve biyosanat kategorisini şemsiye bir kavrama dönüştürmesi literatürde bir sınıflandırma tartışması başlatması açısından önemlidir. Capucci bu sınıflandırmayı Amerikalı genetik sanatçısı George Gessert ile girdikleri diyalog üzerine hazırlar. Gessert, biyosanatın nesnesinin, yaşayan ya da yaşayan bileşenlere sahip olan, yani hayatta olduğunu söylediğimiz nesnelere olması gerektiğini iddia eder. Bu anlamda biyotayı simüle eden değil, biyotanın doğrudan kendisini konu edinen sanat formları biyosanat sayılmalıdır, arazi sanatı da buna dahildir. Bu diyagram, karbon ve silikon temelli olan arasında bir ikilik yarattığı için eleştirilmiş ve robotlar gibi yapay yaşam yaratmayı içermediği için değiştirilmesi önerilmiştir. Capucci 2013'de sonradan sentetik biyolojiyi de tabloya ekleyecek bir değişiklik yapmıştır ancak, temel ayrım sabit kalarak, biyosanatın kökenini ekolojik sanat ve arazi sanatına dayandırmaktadır. Literatürdeki en geniş etki alanına sahip ve geçerliliği olan sınıflandırma bu olduğu için bu metin Capucci'nin diyagramını temel olarak alacaktır.

⁵ “Do it yourself biology”, yani kendin yap biyolojisi, biyoteknolojik toplumsal bir harekettir. Buna göre bireyler, gruplar ya da küçük topluluklar kurumsal yapıların izlediği aynı geleneksel araştırma yöntemlerini izleyerek biyoloji ve yaşam bilimleriyle ilgili çalışmalar yaparlar, bakınız: <https://diybio.org/>. Konuyla ilgili daha ayrıntılı bir çalışma olarak bakınız: Grushkin vd. (2013).

olarak tanımlanmıştır. Ancak tam da bu nedenle özellikle yaşayan sistemleri değişikliğe uğratmakla ilgili etik eleştirilere hedef olur.⁶ Biyosanat söz konusu olduğunda, diğer sanatsal ifade formlarından farklı olarak sanat, yaşamsal süreçler “hakkında” olmaktan çıkıp doğrudan onun materyali haline gelir ve yaşam üzerinde yeni etik-politik ilişkilenmeler yaratma potansiyeli doğar.

Bir yandan biyoteknolojinin sanat tarafından kullanılması ve biyomühendislik ürününün yaşamın sanatsal bir medyumuna dönüştürülmesi sanatsal geleneklerden bir kopuş ve sanatsal ifadede bir devrim olarak görülmektedir (Kac, 2006). Diğer taraftan bu yeni form, “doğal” süreçlere ya da insan-doğa ilişkisi algısına bir müdahale olarak kabul edilir (Schmidt, 2008; Zylinska, 2009). Bu tartışmada sanatsal üretim araçlarının “yaşayan” varlıklar olduğu durumda, sanatın genel olarak yaşama karşı bir sorumluluğunun olup olmadığı konusu ana odak noktasıdır. Aynı soruyu bilimsel faaliyetler için sormak biyoetik alanının temel bileşenlerinden biridir. Biyoetik, bilimsel faaliyetleri yöntemi ve yaşam üzerindeki etkileri ve sonuçları bakımından sorgular. Bu bağlamda biyosanatın bilimsel faaliyetle yöntemsel olarak iç içe girmesini de hesaba katarak düşünersek, sanatsal üretim araçlarının “yaşayan” varlıklar olduğu durumda, etik açıdan sorgulanabilirlikleri bakımından bilimsel etkinlikle sanatsal etkinlik arasında bir fark olup olmadığı sorgulanabilir. Sanatın bilimsel etkinlikten ayrı, farklı bir statüsü var mıdır? Sanatsal etkinliğin bilim gibi bir amaca hizmet etmesi söz konusu değilse bile, nihayetinde alımlanmasının gerçeklik ve gerçeklik algısı üzerinde toplumsal etkiler yaratması söz konusu değil midir?

Söz konusu olan sanat olduğunda, sanatsal üretimin özerkliği ve yaratıcı özgürlüğü adına, bilimsel faaliyetten farklı olarak, ailenin dokunulmaz çocuğu olarak kabul edilmesi ve eylemlerinden sorumlu tutulmamasının anlamı üzerine düşünülmelidir. Biyoetik düşünüşle, bilimsel etkinliklerin diğer yaşayan varlıklara nasıl yaklaşılması gerektiğiyle ilgili bir sorumluluğu olduğunu düşündüğümüz yerde aynı şeyi sanat için de kabul ediyor olmak mümkündür. Eğer bilim ve sanatsal etkinlik arasında etikle bağlantısı özelinde bir fark görüyorsak da bunu açıklamamız gerekir. Bilimsel etkinlik ve sanat arasında yaşam formlarına farklı amaçlarla da olsa müdahale etme özgürlüğü konusunda bir fark yoktur. Bu nedenle, örneğin genetik mühendislik gibi yeni yaşam formlarının yaratılması ya da var olan formların değişikliğe uğratılması söz konusu olduğunda, bu müdahalenin etkileri üzerine konuşmak, üretilen işlerin içsel bir boyutu olarak anlaşılıp tartışmaya katılmadığı sürece, biyosanat

⁶ Bakınız; Vaage (2016); Ginsberg vd. (2017); Bennett vd., (2009); Mitchell (2015); Schmidt (2008).

toplumsal bağlamından kopuk bir estetikçilik sınırına takılı kalacaktır. Bunun tam tersi uçta, biyosanatın ahlaki bir önerme kurmasının zorunlu olarak gerekmediğini de kabul ederek, ancak her koşulda sanatın toplumdaki biyoteknolojik ilişkileri değiştirme potansiyeli taşımasından ötürü ahlaki failliğinin hesaba katılması gerektiğini kabul etmek gerekir. Tartışmayı, ahlakçılık ve sanatsal özerklik çemberinden çıkartarak, biyo-medya sanatlarının ahlaki failliğinden bahsedebilmek için, yalnızca sanat işlerini meydana getiren koşullara ya da bu işlerin ne türden medyumları devreye soktuğuna değil, daha geniş toplumsal-maddesel alanla kurdukları bağa ve bıraktıkları ize bakılması gerektiğini kabul etmek gerekir. Bu işlerin toplumdaki biyoteknolojik ilişkileri nasıl değiştirdiğine bakarak, bıraktıkları etik-politik izin bir okuması yapılarak biyosanatın ahlaki bir fail olarak kabul edilmesinin sınırları çizilebilir.

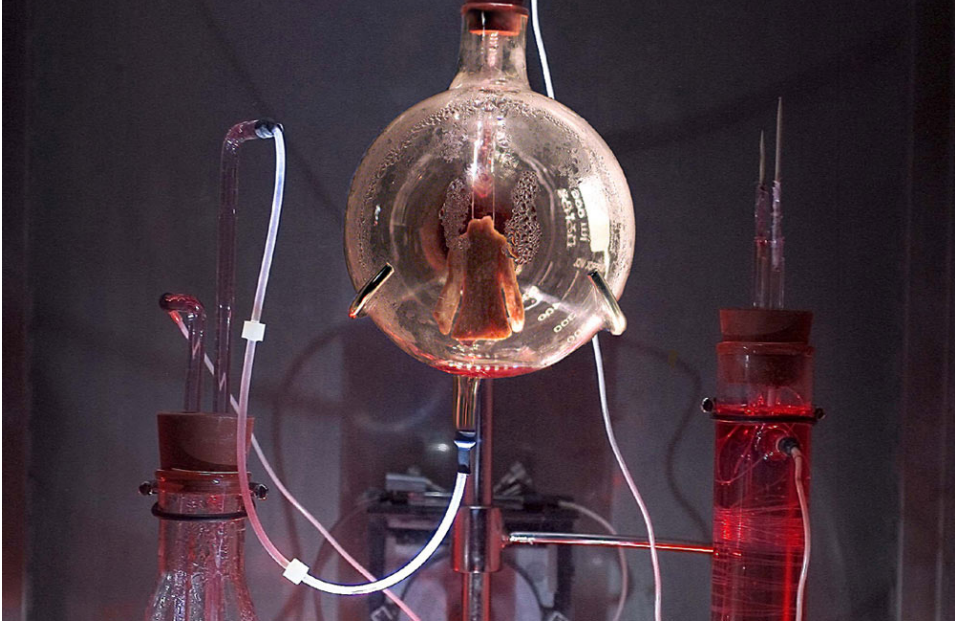
Bu amaçla metnin bir sonraki bölümünde biyosanat alanından seçilmiş iyi sanat örnekleri olarak kabul gören dört işe odaklanılmıştır. Biyosanatın, arazi sanatı dahil olmak üzere biyoteknolojiye dayalı sanatlar, genetik sanatı ve genetik mühendislik içeren transgenetik sanatları da içerecek şekilde seçilmiştir. Seçilen işler sanatsal önemleri tanıtılarak, biyoetik açıdan değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Metin, ahlakçılık ve estetikçilik gibi iki radikal uçta durmadan ılımlı bir yol izlemeyi önermektedir. Ancak, sanatın biyoetik değerini literatürde geçen ılımlı ahlakçılığın yalnızca biyosanatın sadece formuna değil, aynı zamanda sanat etkinliğinin toplumdaki biyoteknolojik ilişkilenebilirlik üzerindeki etkisine bakarak değerlendirmek daha tutarlı bir yol olarak sunulmuştur.

3.1. Biyosanat Örnekleri

3.1.1. Kurbansız Deri

1990'ların sonu 2000'lerin başında, Oran Catts ve Ionat Zurr'un yürütücülüğünü yaptığı ve biyosanatın öncülerinden olan "Doku kültürü ve Sanatı Projesi", doku mühendisliği aracılığıyla girişilen biyosanat üretimine bir örnektir. Catts ve Zurr, bu proje kapsamında, biyodayanlık polimerler aracılığıyla yarı-yaşayan "ceket" ve "biftek" üretirler. Projenin devamı olan başka bir işte de, domuz dokusundan kanat üretirler.

Görsel 1: Victimless Leather



Kaynak: Catts ve Zurr, 2004, Victimless Leather, The Tissue Culture & Art Project.

“Kurbansız Deri” adıyla sergilenen sanat işi kapsamında sanatçılar, lamentlerin üzerinde sergilenen yarı yaşar dikişsiz ceket aracılığıyla, korunma ya da estetik amaçlı ölü hayvan parçalarının giyilmesinin ortaya çıkardığı etik çağrışımları gündeme getirerek tartışmaya açmayı hedefler. İzleyicileri, yaşayan sistemlerin gündelik hayatımızdaki kullanımı üzerine düşünmeye çağırırlar. “Doku kültürü ve Sanatı Projesi” genel olarak, insan ve fare hücrelerinin bir karışımı hücrelerden ölümsüzleştirilmiş yeni dokular yaratma üzerine kuruludur. Özgün olarak Alexis Carrel ve Charles Lindberg tarafından tasarlanmış olan ve aslında organ perfüzyon pompası olarak kullanılan ve sanatçıların özel yapımıyla tasarlanmış enjeksiyon tankında yetiştirilen deriler, sergi alanında aynı tank içinde sergilenir. Sanatçılar doku mühendisliği aracılığıyla gelecekte tüketim ürünlerinin doku mühendisliği aracılığıyla üretilme potansiyelini gündeme getirmek isterler (Catts ve Zurr, 2004). Sanatçılar işlerini gelecekte “kurbansız ütopyanın” gerçekleşebilir olmasının bir göstergesi olarak sunar. Buna göre teknoloji tüketim kültürünü besler ve büyütürken sömürdüğü hayvanları ve insanları sahnenin önünden kaldırıp kurbanları görünmez kılarak suç işler. “Kurbansız Deri” işi bu bağlamda, gerçek kurbansız bir ütopya yaratmanın peşindedir. Doku üretimi kurbansız bir işlem olarak tanımlanır.

Bu proje bir tarafta mühendislik mantığının yaşam üzerinde nasıl işlediğini göstermeye çalışarak yeni bir sanatsal ifade formu yaratmayı hedeflemiştir. Ancak işin üretilme sürecine

bakıldığında etik değeri bakımından problemlili boyutları söz konusudur. Sanatçılar laboratuvar ortamında yeni doku elde edebilmek için ihtiyaç duydukları dokuyu bilimsel araştırmacılardan almaktadırlar, hayvanları doğrudan kendileri biyopsi yapmamaktadırlar (Catts ve Zurr, 2013). Bu durum sanatçıların doğrudan hayvanlara karşı sorumlulukları yokmuş gibi anlaşılması ihtimalini doğurmaktadır. Hayvansal dokunun öncelikle bilimsel amaçlarla elde edilmiş olması nedeniyle sanatsal projenin hayvana karşı sorumluluktan kendini azade görmesi problemlidir. Ayrıca önemli sorulardan bir diğeri de yaşayan varlıklara karşı sorumluluk söz konusu olduğunda, burada söz konusu yaşayan canlılara karşı hangi düzeyde sorumluluk duyulacağı ile ilgili bir uzlaşımın olmamasıdır. Yani, doğrudan doku örneği alınan hayvana karşı sorumluluk duyulduğu gibi, salt hücreye karşı da sorumluluk duymak gerekir mi sorusunun cevabı muğlaktır. Hücrelere karşı sorumluluk boyutunda yaşamsallık vurgusunun neye atıfla yapılacağı meselenin önemli bir boyutudur. Eğer hücrelere karşı da ahlaki sorumluluğumuz olduğunu kabul edeceksek, biyomühendislik ürünü doku üretimin etik kaygılara konu olması kaçınılmazdır. Zira 2003 yılında Catts, Zurr ve performans sanatçısı Stelarc'ın "Extra Ear ¼ Scale" işinin yerleştirmesi, insan dokusu kullandıkları için National Gallery of Victoria tarafından iptal edilmiştir (Senior, 2014, s. 183). Extra Ear işi, Stelarc'ın kulaklarından birinin yapay heykeli etrafında insan dokusu yetiştirerek kısmi yaşam potansiyelini araştırır. Bu deney Western Australia Üniversitesi tarafından "etik ve güvenli" lisansı olsa da galerinin sanatçılardan istediği bu işin etik herhangi bir meseleye neden olmayacağına dair belgeyi sanatçıların vermeyi reddetmesinden dolayı işi sergilemek istemez. Catts ve Zurr (2003), işlerinin aslında tam da etik sorular ortaya çıkarmak için üretildiğini iddia ederek bu belgeyi sağlamazlar ve önce sergilemeyi reddederler. Ancak sonrasında işlerini hayvan dokusuyla üreterek, işin aynı yerde sergilenmesini sağlarlar. İnsan ve hayvan ayrımı ve bu sınırı çizmenin etik sonuçları sorununa yalnızca yeni boyutlar ekler. Sonuç olarak doku örnekleri hayvanlardan alınmaktadır. Bu da işlerinin problemlili hale getirir çünkü iddiaları "kurbansız" olmaktır.

Catts ve Zurr işleri (2013) üzerine kendi yazdıkları bir makalede "Kurbansız Deri" üretme süreciyle ilgili öz-eleştirel bir değerlendirme yaparlar. Burada, ökaryotik hücre üretimi için kullandıkları sığır cenini serumunun et endüstrisinin bir yan ürünü olduğunu kabul ederler. Sığır cenini serumları, kesilen ineklerin rahimlerinden alınmaktadır. Dolayısıyla bu işler hiç de kurbansız değildir. Kendileri de zaten hayvanların bu işlerin üretimi için öldürüldüğünü kabul etmektedir. Bu noktada şunu sorabiliriz: Neden bilimsel hayvan deneylerine karşı çıkılan argümanlarla aynı nedenlerden dolayı sanatsal çalışmalara da karşı çıkılmasın? Hayvanların laboratuvar ortamında kullanılmalarının, insanın türcü yaklaşımının bir ürünü olarak insan-dışı

doğanın sömürüsüne bir örnek olduğu iddia edilebilir. Bu durumda Catts ve Zurr'un yeni kurbanlar yarattığı söylenebilir. Sanat işlerinin etik boyutu sorgulanırken yalnızca verdikleri mesajlara odaklanarak etik önerme aramak eleştirel düşüncüyü kısır bir döngüye sokacaktır. Kurbanlı Deri, yaşam kavramının sınırlarını ve hayvan sömürüsünü sorgular. Ancak doğrudan işin üretilme sürecine ve kullandığı araçlara bakıldığında sanat işinin önermesel tutumda olsun ya da olmasın, etiğin konusu olabildiğini görürüz. Tartışmanın bu boyutu biyosanatın etiği ile ilgilidir ve öyle görünüyor ki Kurbanlı Deri'nin üretilme koşulları, toplumdaki biyoteknolojik hayvan sömürüsünün farklı bir görünümde yeniden sunuludur.

Diğer taraftan bu projenin potansiyel etkisi yani biyosanatın alımlanmasının etiği hakkında konuşulursa, herhangi bir hayvan hücresinden yeni organlar yaratmanın açık kodunu paylaşmanın toplumdaki biyoteknolojik ilişkiler konusundaki algıyı ne yönde değiştireceği konusunda etik sorgulama yapmak mümkündür. Sanatçıların doku kültürü üzerinden yeni organlar ya da doku örnekleri yaratmayı erişilebilir kılmaları ve bu fikrin pratikte gerçekleşmesinin kolaylaştırılması evrenselleştirilebilir bir durum olarak karşılanabilir mi? Bu türden aracı yaşamsal maddesellik olan, yaşam üzerinde manipülasyona ve yapay yaşam yaratmaya izin veren uygulamaların gelecekteki etkilerinin bilinmediği ve öngörülmediği durumda, sanat aracılığıyla konuya ilişkin model yaratmanın sorgulanabilir bir boyutu olduğunu kabul etmek gerekir. Genetik mühendisliğin sorgulanabilir doğasını geniş kitlelerle buluşturan biyosanatın da bu tartışmada payı olacaktır.

3.1.2. Edunia

Eduardo Kac, deniz anası geni enjekte ettiği yeşil florasan proteiniyle doğan Alba isimli tavşan (2000) ve kendi DNA'sını petunyanınkiyle karıştırarak yarattığı, kendi ismiyle petunyanın birleşimi olan yeni organizma Edunia (2003) ile gündeme gelir. Sanatçının yarı insan yarı çiçek kısmi bir kendilik olarak adlandırdığı Edunia, yabancı bedenlerin tanınmasını sağlayan genin sanatçı tarafından seçilerek, tam da ötekini tanıyan ve onu reddeden "ötekinin bedenine müdahale" olarak tanımlanır.

Görsel 2: Edunia



Kaynak: Kac, E. (2000). Edunia. Natural History of Enigma.

Görsel 3: Alba



Kaynak: GFP Bunny; (2003). Alba

Yorumcular florasın tavşanı sanatsal ifade olarak nitelendirirler (Popper, 2002). Evrensel doğa yasalarının sanatsal ifadeye dönüşmesi övgüyle karşılanır. Sanatçının genler arası sanat başlığını verdiği bu form aracılığıyla, genetik mühendislik alanındaki bilimsel çalışmalar sanat projeleri sayesinde kamuya paylaşılabilecek hale gelir. Genetik dönüşümün mutfağını anlatan atölye çalışmaları, konuk sanatçı programları ve Australia'daki SymbioticA

gibi sanatçıların biyoloji alanında araştırmalar yapmalarına olanak sağlayan sanatsal araştırma merkezleri bilinir hale gelir.

Kac, biyosanata ilişkin yazdığı manifestosunda biyosanatı bizzat diğer sanat formlarından ayıran şeyin DNA'dan proteinlere, hücrelere ve diğer organizmalara kadar yaşam süreçlerini manipüle etmek, değişikliğe uğratmak ya da doğrudan yaşam yaratmak olduğunu söyler (Kac, 2017). Biyosanatın biyolojik süreçleri değişikliğe uğratarak doğrudan yaşam ağlarına müdahale etmek olduğunu ve zaten doğrudan müdahale olmasaydı sanatın bir kâğıt işi olarak kalacağını ekler. Sanatçılar tarafından açık hale getirilsin ya da getirilmesin, bütün biyosanat işlerinin toplumsal, kültürel ve etik implikasyonları olduğunu ve izleyicinin bu implikasyonları alımlayacağından emin olduklarını vurgular (Kac, 2017). Kısaca Kac, biyosanatın biyomühendislik ürünlerini toplumun geniş kitlelerine erişilebilir kılınması konusunda bir köprü kurduğu gerçeğinin altını çizer. Sanatçı, insanın diğer canlıların evrimsel sürecini doğal ve yapay birçok yoldan etkiliyor oluşuna dair kamusal bir ilgi uyandırmayı sanatının bir işlevi olarak tanımlar.

Ancak bu köprünün olası yan etkileri konusunda toplumun henüz bağışıklık kazandığı söylenemez. Genetik manipülasyonun geniş kitlelere tanıtılması ve erişilebilir hale getirilmesi, “insan türünün biyolojik evrimini yakın zamanda bütünüyle kendi ellerine alacağı” kaygısıyla henüz tam olarak ne yapmamız gerektiğini bilmediğimiz ve türlerin genetik dönüşümünün kontrol edilmesi gibi konular üzerinde henüz bir uzlaşımın sağlanmadığı bir dönemde, yangını körükleyen erken girişimler olarak görülebilir (Habermas, 2003, s. 21). Genetik mühendislik girişimlerinin, insan türünün geliştirilmesi ideali üzerine kurulu transhümanist fikri çerçeveleri beslemesi yanında, insandışı canlıların biyolojik yaşantısına müdahaleyi de serbest kılması toplumdaki biyoteknolojik ilişkileri değişime uğratmaktadır. Biyoteknolojinin türler arası ve türler ötesi bir kontrol gücü sağladığına ve bu gücün sınırsız olduğu yönünde bir algı yaratılmaktadır. Oysa ki bu algının etki ve sonuçları hakkında ne bugün ne de gelecek için henüz bir tahminde bulunamıyoruz. İnsanın türler arası karışımları yapay olarak sağlayabileceği fikrinin, toplumda ve genel olarak doğal yaşam üzerinde yaratacağı muhtemel tahribatı bilmiyoruz.

Habermas (2003, s. 7), “yapay müdahalelerden muaf genetik kalıtım hakkı” gibi konuların yasal düzeyde tartışılmaya başlanması gerektiği yönünde bir uyarıda bulunur. Buna göre gelecek kuşak insanların genetik olarak geliştirilmemiş olma hakkı olmalıdır. Habermas bu görüşünü Helmut Plessner'in (1892-1985) yaptığı “bir beden olmak” ve “bir bedene sahip olmak”

mefhumları arasındaki farka gönderme yaparak açıklar. Biyoteknolojik gelişmeler sayesinde transhümanizm gibi akımların insan bedenini geliştirme ideallerinin savunduğu yönde, olduğumuz bedenle, insan bedenine yüklediğimiz organik donatımlar arasındaki ayrım silikleşmektedir (Habermas, 2003, s. 12). İnsan bedeninin biyolojik sınırlarını aşmayı hedefleyen transhümanizm insanın “sahip olduğu bedeni” geliştirilebilir, yani üzerinde işlem yapılabilir bir ilinek olarak görür. Biyolojik beden, özsel değeri bütünlüğünden gelen ve bu bütünlüğüyle korunması gereken bir varlık olarak görülmez. İlginç olan tüm bu tartışmaların yalnızca insan türü için yapılıyor oluşudur. Yani gelecekte diğer canlıların genetik olarak müdahale edilmemiş olarak kalma hakkından henüz bahsetmiyoruz bile. Genetik mühendisliğin etik implikasyonlarının tartışılması henüz insanmerkezci bir perspektifle sınırlıdır. Bu bağlamda Catts & Zurr’un, Stelarc ya da Kac’ın işleri türler arası genetik karışımları ya da yeni yaşayan dokular yaratmanın, insan ve insan-dışı bedenleri üzerinde işlem yapılabilir ilineksel pasif maddesellikler olarak algılanmasını teşvik eden bir boyutu olduğu düşünülebilir. Bedenler biyolojik bütünlükleriyle algılanmaz. Bedenlenmişlik (*embodiment*) diğer bedenlerle ilişkisi içinde evrimleşen bir süreçler ve deneyimler asamblesi olmaktır. Ancak geliştirilip dönüştürülmesi arzulanan et parçası olarak algılandığında bu ilişkiler ağından kopararak atıl bir maddeselliğe indirgenir, organik ve organik olmayan bileşimleriyle yaşayan bir sistem olmaktan çıkar ve biyoteknolojik ilerlemeciliğin sömürü aygıtı haline gelir. Estetik form yaratma hayaliyle türlerarasılığı inşa ediyormuş gibi görünen sanatın sonunda elde edeceği şey, etik açıdan ancak entelektüellerin zihinlerini zorlayacak, ancak yeni bir biyoteknolojik ilişkilendirme biçimini sorgulamadan olduğu gibi alımlayacak kitlelerin, insanın doğal dünyayı manipüle etme gücüne dair iddialı bir argüman kurmak olacaktır.

3.1.3. Yaşayan Dövmeler

Bilinen diğer biyosanat işlerinden biri, Tagny Duff (2008) tarafından üretilen yaşayan bulaşıcı dövmelerdir. Duff, insan ve domuz derisi yüzeyinde bulaştırılan virus sayesinde enfekte olmuş hücreleri görünür hale getirerek mavi çürüklere benzer dövmeler elde eder.

Görsel 4: Viral Tattoo



Kaynak: Duff, T. (2011). Living Viral Tattoos? Crisis ALert! Total Art Journal. Vol 1. No 1.

Lentivirus adı verilen ve HIV'in bir türevi olan virüs, bir hastanın ameliyat sonrası bağışladığı insan derisi üzerine zerk edilerek genetik maddenin bir hücreden diğer hücreye geçişi ve bulaşmanın hücresel düzeyde gerçekleşmesi sağlanmıştır (Duff, 2011, s. 4). Bu yaşayan heykeller beş saat süresince hayatta tutulmuş ve sonra sabitlenmiştir. Hücreler öldükten sonra, hücresel bağların yarattığı antijenlere karşı üretilen antikorlar aracılığıyla lekelenme süreci gerçekleşmiştir ve derideki enfekte olmuş alanlar mavi/kahverengi alanlar yaratmıştır. Bu bilimsel süreç, çürük rengindeki bulaşıcı dövmelemin görselleştirilmesi için yürütülmüştür. En son görselleştirme bittikten bir yıl sonra heykeller paraformaldehitin içine konmuş, sonra da doku kültürü mühendisliği alanında biyolojik araştırma amaçlı kullanılan su bazlı bir tuz solüsyonunun (PBS) içinde saklanmıştır (Duff, 2011, s. 5). Bu işlemden sonra, doku artışı yaşayan biyolojik bir varlık değildir. Duff bu noktadan sonra işinin herhangi bir sağlık riski taşımadığını ifade eder. Buna rağmen 2009 yılında işini sergilemek üzere kabul eden International Symposium for Electronic Art (ISEA) ve Ormeau Baths galerisi sonradan sergilemeyi reddederek güvenlik nedeniyle iptal kararı almıştır. Virüslerin insan dokusunun ve hücrelerinin varlığının doğal olmayan yollardan maddesel olarak gösterilmesinin içerdiği potansiyel biyo-zarar sansüre neden olarak gösterilmiştir. İş sergilemeyi reddeden kurumlar,

izleyicinin fiziksel ve duygusal olarak güvenliğinin sağlanıp sağlanmaması, doku bağışçısının korunup korunmayacağı gibi ya da uluslararası biyo-akış açısından bu işin ne anlama geldiğini sorgulayan açıklamalarıyla biyo-zarar mefhumunu öne çıkaran nedenler öne sürerler; sanatçı bu sansürü “biyo-muhafazakarlık” olarak nitelendirir (Duff, 2011, s. 6-7).

Kavramsal olarak bu lekeleri elde etmek için bulaşıcı hücrelerin hareketini kullanmak bu sanatsal üretimin odağıdır. Böylece virüsler ve enfeksiyonlar hakkındaki toplumsal algıya dikkat çekilir ve beden üzerinde doğrudan fiziksel olarak görünebilir hale getirilerek yeniden imgelenir ve ifade edilir. Yaşayan bulaşıcı dövme, estetik değeri açısından bakıldığında, virüslerle ilişkilenebilir ön plana çıkararak insan ve insan-dışı ayrımını sorunsallaştıran ve toplumsal hayatın türlerarasılığını vurgulayan ezber bozan bir form yaratır. Virüsler ve hücreleri birbirine karıştırdığı biyomedya aracılığıyla sanatçı, türler, organik, sentetik, yaşayan ve ölü olan varlıklar arasında doğal-olmayan ortaklıklar (*unnatural participation*) öne sürer ve kendi varlığını da bu teknolojik asamblajın bir parçası haline getirir (Duff, 2011, s. 8). Sanatçı bu çalışmasıyla, insansonrası tartışmalarına yeni bir sanatsal form yaratarak katılmıştır. Sanatsal ifade biçimlerini genişleten estetik boyutu, bilimin üzerinde durmadığı “doğal-olmayan ortaklıklar” mefhumunu yeni bir norm olarak önerir. Doğal-olmayan ortaklıkların, insan-domuz bedeni arasında bulaşmanın ve salgınların hareketinde bulunabileceğini, insan-hayvan ve makine-mikrop asamblajlarının bu türden ortaklıkları gücül olarak barındırdığını görmeye davet eder. Böyle bakıldığında işin estetik değeri, zengin bir anlatıya dayalı olarak sanatçı tarafından görünür kılınmıştır.

Yaşayan bulaşıcı dövmeler, estetik değerinin ötesinde etik değer de taşır. Ancak bu işin reddedilmesi bu işin etik değerini açıklamaz. Virüsler ve insan-domuz hücreleri arasında bir karışım yapmayı biyoetik açıdan değerlendirmek, bu sanatsal formun sebep olması muhtemel biyo-zararla ilgili sansür uygulanmasının temel aldığı şekilde yasal düzenlemelere uyup uymadığını değerlendirmeye indirgenemez. Biyoetik sorgulama, genel olarak yaşamı odağına alır. Sansürün kurumların halk sağlığını gözetmek amaçlı almakla yükümlü olduğu kamusal önlemlerle ilgili olduğunu söylemek gerekir. Ancak muhtemel bir krizi engelleme önlemiyle izleyicinin güvenliğini sağlamak adına hükümetler, sanayi ve özel fonlama politikaları ya da ekonomiye bağlı sebeplerle halk sağlığıyla ilgili yasal düzenleme yapmak sanat işinin etik değeri hakkında konuşmanın yalnızca bir boyutudur. Biyoetik değerlendirme çevre ve genel olarak yaşamla ilgili daha geniş bir çerçevede insan eylemlerinin yanıt verebilirliğiyle ilgilidir. Bu bakımdan bulaşıcı dövmelerin biyoetik düşünüşle sorgulanması insanmerkezci bir

perspektiften yalnızca insan hayatını gözeten ahlaki kurallara uyup uymama meselesi olmanın ötesinde, genel olarak yaşam hakkında yanıt verebilirliği odağına almalıdır. Burada sanata ahlakçı perspektiften bakmanın tanımı daha geniş bir perspektiften alınmalıdır. Sanat işinin ahlaka konu oluşu, herhangi bir toplumsal faydası olup olmasını ya da ne tür niyetler, ilkelere dayalı olarak üretildiğini sorgulamak bakımından değil, daha ziyade, etkinlik alanının yaşamla ne türden bir ilişkiye girdiği ve bu ilişkilenenin türler arası bir perspektiften toplumların biyoteknolojik ilişkileri üzerindeki potansiyel etkisi bakımından açıklanabilir.

Bu anlamda insan olan ve insandışı hayvan dokularını bir deney malzemesine dönüştürebiliyor olmayı sanatsal medium haline getirmenin bunu aynı zamanda bir öneriye dönüştürüp dönüştürmediği sorgulanabilir. Diğer taraftan yine hayvan parçalarına virus bulaştırmayı görünür hale getirmenin barındırdığı potansiyel riskler etik bir sorunsal olarak ele alınabilir. Çünkü bilimsel araştırmalarla iç içe gelişen biyosanat beraberinde toplumun daha geniş kesimlerine biyoteknik müdahaleleri mümkün kılacak bir iletişim ve etkinlik kanalının da açılması anlamına gelmektedir. Biyomedyaı kapalı kapılar ardında bilimsel çaba içerisinde kullanmanın etkisi, onu sanat aracılığıyla geniş kitlelere erişilebilir kılmakla katlanarak büyüyecektir. Örneğin Duff işinin teknik olanaklılığı üzerine bilimsel makaleler yazılmıştır ve bu makalelerin amacı biyolojik sanat süreçleri için açık bir kaynak oluşturarak yeni çalışmalara katkıda bulunmaktır (Duff vd., 2011). Biyo-zarar konusu genellikle biyo-terörizm kavramıyla birlikte anılmaktadır (Critical Art Ensemble, 2008). Aslında sorunun, doğal olmayan ortaklıkların sanat tarafından görünür kılınmasının kurumlarca sorunsallaştırılması olarak görülebilir ve bu anlamda sanat tam da bu sorunsallaştırmayı görünür hale getirdiği için estetik değer kazanır. Ancak görünür kılmak için seçtiği yol yine hayvan dokusu üzerinde değişiklik yaratmak ve genetik müdahaleye izin vermek olduğundan genel olarak biyolojik yaşamın bütünlüğünü korumaya dair etik sorgulama yapmak mümkündür. İnsan ya da domuz bedeninin bütünlüğünü korumaya dair sanatın bir sorumluluk duyması gerekir mi? Bilimsel ya da sanatsal her türlü etkinliğin günün sonunda bu soruya yanıt verebilirliği önemlidir.

Duff, yaşayan dövmeler işine karşı getirilen eleştirileri, tekno-ilerlemeci görüşler ve biyo-muhafazakarlık gibi iki uç görüşün muhafazakâr tarafında kalmakla eleştirir (Duff, 2011, s. 5-6). Ancak Duff biyo-muhafazakarlığı, teknoilerlemeci görüşün karşısına koyarak anlar. Biyo-muhafazakarlık (*bio-conservatism*), ilerleme ve özgürlükçülük karşıtı olarak anlaşılacak zorunda değildir. Biyolojik yaşama müdahale sorusu, biyoetik tartışmalar içinde öncelikli olarak insan türünün güçlendirip geliştirilmesi (*human enhancement*) ile ilgili olarak ele

alınmaktadır. İstenilir özellikler taşıyan bebeklerin biyoteknolojik gelişmeler sayesinde üretilmesinin mümkün hale gelmesiyle birlikte, biyoetik düşünüşün ana problemlerinden biri, bu biyoteknolojik müdahalenin yapılması gerekip gerekmediği, daha doğru bir ifadeyle söylenirse, bu müdahalenin ahlaki olarak anlamı olmuştur. Genetik manipülasyon ve müdahaleler, türlerin yapay dönüşümünün etik olarak izin verilip verilemeyeceği konusunda iki ana yaklaşımın konusu olur. Biyo-muhafazakarlar, biyolojik yaşam düzleminin bütünlüğünün korunması gerektiğini savunurlar (Habermas, 2003). Bio-muhafazakarlık kavramındaki “muhafazakarlık” ekini, koruyuculuk olarak almakta fayda vardır, çünkü muhafazakarlık politik çağrışımlarından dolayı yanlış anlamalara neden olur.

Biyolojik yaşam konulu bu tartışma, politik felsefedeki liberalizm ve muhafazakarlık çerçevesinde tartışılmaması gereken bir konudur. Zira bio-muhafazakarlık sol eğilimli düşünürler tarafından savunulabildiği gibi “conservatism” burada tutuculuk değil daha çok biyolojik düzlemin korunması anlamına gelir. Biyo-koruyuculuk bu anlamda her türden biyoteknolojik tahakküme ya da toplumsal kontrole karşı çıkar. Elbette bu karşı çıkış argümanı, seküler bir nedenle olabildiği gibi Tanrı'nın yaratımını korumak amaçlı dini bir tandansta da ifade bulabilir. Ancak burada konu transhümanizm gibi biyo-özgürlükçülük yanlı girişimlerin, biyo-muhafazakarlık karşısına koyularak anlaşıldığında sanatsal etkinlik gibi insan biyolojisi üzerinde amacı tedavi olmayan müdahalelerin otomatik olarak transhumanist fikri çerçeve içerisine düşme riskidir.⁷ Bu tartışmada transhümanizm çerçevesi, biyolojik sınırların ortadan kalkması temel önkabulü üzerine kuruludur. Biyolojik yaşama müdahalelere ancak yanlış giden sağlık sorunlarına tedavi edici “terapi” amacıyla izin verilebilir görüşüyle, genetik müdahalelerin bir organizmanın normal sağlıklı durumunun ötesinde onun değişikliğe uğratılmasını amaçlayan “geliştirilme” fikri çerçevesi birbirinden farklı ontolojik ve etik-epistemolojik sonuçlar doğurur (Bostrom ve Roache, 2008). Bilim ve etik uzman çevreler henüz bu konunun içinden çıkamamıştır. Bu muğlaklık bağlamında, genetik yapısı değiştirilmiş, müdahale edilmiş transgenik formlar, doku kültürü mühendisliği ve hibrit canlılar yaratma gibi yaşama müdahale eden, yeni yaşam formları yaratan ve Duff'ın işinde olduğu gibi türler arası karışımlara izin veren girişimlerin sanat kanalıyla kamusal yaygınlık kazandırılması henüz tarafların belli olmadığı bu tartışmada bu muğlaklığı derinleştirmektedir. Bu muğlaklığı

⁷ İnsan genomu üzerindeki araştırmaların ve müdahalelerin tedavi mi yoksa geliştirilme mi olduğu tartışması için bakınız Bostrom ve Roache (2008, s. 120-152).

yaratmanın kendisi, estetik bir değer olarak değerlendirilebilir. Ancak estetik değerlerin etik değerlerden ne derece ayrılacağı soruşturulması gereken bir konudur.

3.1.4. Çifte Negatif ve Dökülen Asfalt

Biyosanat, karbon temelli yaşamı konu edinen bütün sanatsal formlarını kapsayan şemsiye bir kavram olarak düşünüldüğünde, arazi sanatı da bir biyosanat örneği olmanın ötesinde biyosanatın kökeni olarak görülür (Capucci, 2007). Biyosanat kavramının kapsamı yaşayan ya da içinde yaşayan bileşimler içeren sanat çalışmalarıdır. Burada yaşamı temsil eden değil, yaşayan bir boyutunun olması ön koşul olarak kabul edilmektedir. Kac'ın biyosanat manifestosu, "doğrudan yaşam ağlarına müdahaleyi" biyosanatın gerekli koşulu olarak kavramsallaştırır (Kac, 2017). Buradan yola çıkarak arazi sanatı gibi çevresel ve ekolojik sanatlar, biyosanat kategorisi altında toplanabilir. Karbon, topraktaki mineraller gibi inorganik formlarda bulunabileceği gibi, aynı zamanda, organik formlarda da bulunabilir. Burada vurgu, malzemenin organik ya da inorganik olması değil, daha ziyade yaşayan yaşam ağlarının bir bileşeni, parçası olmasıdır. Michael Heizer'in Double Negative (1969) işinde Nevada çölünde 1500 fit yükseklikte iki yüksek ova tepesine iki yarık açması, ve Robert Smithson'un, arazide heykel çalışması olarak, bir taş ocağında tepeden aşağı asfalt dökerek, zamanın yapısının kristalleşmesini gösterdiği Asphalt Rundown (1969) işi örnek olarak verilebilir. Çalışmada kullanılan asfalt, başlıca hidrojen ve karbon bileşenlerinden meydana gelen, hidrokarbon karışımı bir petrol ürünüdür. Petrol bilindiği üzere tarih öncesinden kalma organik maddenin kalıntısıdır. Diğer yandan, arazide heykel çalışması, söz konusu ovaların ve ekolojik alanların, bağlı bulunduğu yaşayan ekolojik sistemler içinde değişiklik yaratmasından ötürü biyosanat olarak kabul edilebilir.

Heizer işinde, iki girintinin bütünde süreklilik arz eden bir imge yaratarak, iki girinti arasındaki negatif uzamı birbirine bağlanmasını görünür kılmıştır (Heizer, 1969). Smithson ise hazırladığı "sıcak, yapışkan, siyah" bir kamyon "endüstriyel malzemeyi", "terk edilmiş" bir doğal alana tepeden aşağı boşaltarak, "güçlü", "yıkıcı" bir işaret bıraktığını ifade eder (Smithson, 1969).

Görsel 6: Double Negative



Kaynak: Heizer, M. (1969). Double Negative

Görsel 7: Asphalt Rundown



Kaynak: Smithson, R. (1969). Asphalt Rundown.

Bu çalışmalar biyosanatsal form içinde yaşamlılığın yeni ontolojik ifadeleri olarak görülür. Sanatın bu anlamda kısıtlanmamış olmasına vurgu yapılır. Buna göre, belli şartlara bağlı olan ya da belli koşullara uymak zorunda olan bir yenilik, gerçek ve özgün bir yenilik olamaz. Bu durumda sanatın kültürel normlardan bağımsız olmasının gerekip gerekmediği tartışma konusu olmuştur. Bu kültürel normlar doğaya karşı insan edimlerini sınırlayan yaptırımlardan yasal sınırlamalara kadar geniş bir yelpazede düşünülebilir. Double Negative, doğal alanlarda sürdürülen madencilik faaliyetiyle benzer işlem basamaklarının kullanılarak yapılmış olan devasa bir heykeldir. Ancak açık maden işletmeciliği doğal alanlarda yaptığı tahribatla tepki toplar, aynı yöntemin sanat etkinliğinde kullanılmasının yansıması üzerine düşünülmelidir (Humphrey, 1985, s. 6). Diğer taraftan Asphalt Rundown, terk edilmiş de olsa doğal bir alanın

asfaltla kaplanmasına, aslında bu işin yapıldığı taş ocağı işletmesinin işlem yaptığı arazide yapılan endüstriyel işlemlerin bir devamı niteliğinde bir eylemle sonuçlanır. Eğer bu eylem sanat için yapılmamış olsaydı nasıl haklılaştırılabilirdi? (Lintott, 2007, s. 267). Arazi sanatının etiği konusunda çalışan Humprey, arazi sanatının ancak çevreye bıraktığı izin etik olduğu durumda etik olarak kabul edilebileceğini belirtir (Humprey, 1985, s. 7).

Arazi sanatı örneklerinde, coğrafi bir parçayı, ekosistemle ilişkisi ve hali hazırda ekosisteme zarar veren endüstriyel üretim biçimleri aracılığıya dönüşüme uğratmanın sonuçları bakımından tartışmadan bağımsız yaratıcı sanat etkinlikleri olarak tanımlamak ve estetik değeri açısından değerlendirmek sorunludur. Estetik değer, etik değerden bağımsız değerlendirilebilir. Ancak sanatsal üretimin, aynı zamanda bağlı buldukları, ilişkide oldukları yaşamsal sistemlere etkisi ve sundukları yaklaşım modeli açısından değerinin estetik değerden ne kadar bağımsız tutulabileceği tartışmalı bir konudur. Söz konusu arazi sanatı örnekleri endüstriyel üretim, madencilik ve inşaat anlayışının yaklaşımlarını yeniden üretir. Bu gerçekten bağımsız estetik değer kendi başına bize ne söylediği yeniden ele alınmalıdır. Arazi ekosistemin yaşayan bir parçasıdır. İnsanların kullanımına kapalı, ıssız ya da hali hazırda maden işletmeleri tarafından çoraklaştırılmış olması, onun üzerine hangi nedenle olursa olsun işlem yapmanın önünü sınırsızca açacak haklı bir neden olamaz. Arazi sanatı düşünmeye değer bir soruyu gündeme getirmektedir: Çevre üzerinde iz bırakmakla tuval ya da kâğıt parçası üzerinde iz bırakmak arasındaki etik-estetik fark nedir? Etik ve estetik düşünüş birbirine oldukça yaklaştırıldığında, üzerinde resim yapılan tuvalerin çocuk işçiler tarafından üretilip üretilmediğini sorgulamak şaşılacak bir sonuç değildir.

Asphalt Rundown, önermesel tutumda bir ahlaki mesaj içermez, anlatsal hiç değildir. Ancak estetik değer yaratırken etik ilişkilenebilirliği göz ardı ettiği söylenebilir. Doğanın teknolojik dönüşümün ve sömürünün bir nesnesi haline gelmesinin sorgulanmasını perdeleyen bir gizleme işi yapar. Gizlenen gerçek, açık maden ocağı işletmeciliğinin ekosistemler üzerindeki tahribatının geniş ve yerel ölçekte sonuçlarıdır. Asphalt Rundown gibi bir sanat işi bize bir şey önermek ya da kendinden başka bir içeriğe ya da anlama sahip olmak zorunda değildir. Sanatsal ifade gücü burada garantiye alınır. Ancak bu işin sonunda modellediği ya da yeniden ürettiği biyoteknolojik ilişkilenebilirliği, insan-dışı doğayı “kullanıma hazır” bir hammadde olarak tasavvur edilmesi ve üzerinde manipülasyon yapılmasına insanmerkezci bir çerçevede izin verilmesi yönünde olacaktır. Bu eleştiriye, diğer bütün insani etkileşimlerin de aynı etkiye sahip olmak zorunda olduğu argümanıyla karşı çıkılabilir. Ancak bu noktada sanatsal ifadenin farkı

üzerinde durulmalıdır. Sanat, belli toplumsal ilişkilenmeleri, iş yapma biçimiyle ya da doğrudan bir mesaj olarak mercek altına aldığı anda sadece onlara yakından bakmayı değil, sanat işinin ifade ettiği biçimde bakmayı da beraberinde getirir. Form ve içerik birbirinden ayrılamaz. Ne de malzemeyle ve onun kullanılma biçimiyle bakış açısının birbirinden ayrılabilirdiğini söyleyebiliriz. İletişim kuramcısı Marshall McLuhan'ın (1964) "medium is the message" (*araç mesajdır*) sloganı burada sorunun çözümüne dair ilham verebilir: Sanatın ilettiği mesajla kullandığı araç birbirinden ayrı değildir, aracın gerçek içeriği kendisidir. Biyosanatın paradigmatik örneklerinin kullandığı araç ve ilettiği mesaja bakıldığında, hayvan bedeni ve doğal alanların insan kullanımına sunulmuş, kullanıma hazır nesnelere olması görüşü bu anlamda ön plana çıkar.

4. Sonuç

Sanatçıların canlı ve cansız yaşayan varlıkları malzeme haline getirdiğinde yaşama karşı sorumluluğun olup olmaması sorgulanmalıdır. Sanatçıların hakları ve ahlaki yükümlülükleri var mıdır? Sanatçılar sorumsuz deneyiciler olarak mı görülmelidir, yoksa sanatın bu konuda bir dokunulmazlığından bahsedilebilir mi? Neden bir sanat işini estetik değeri dışında, ön plana çıkardığı diğer değerleri açısından da konuşmayalım? Buna benzer soruların cevaplarını ararken, etik değerlerin estetik değer tarafından yutulması ya da bunların birbirine karşıt bir ikili olarak alınması sorundur. Estetik anlamda oldukça öncü olabilecek bir iş, etik boyutunda sorunlu olabilir. Çok değerli bilimsel projelerin insanlığa vereceği zarardan ötürü geçerliliğinin eleştirilmesinde olduğu gibi sanatın da bu konuda eleştiriye tabi tutulması oldukça anlaşılır olmalıdır.

Biyoetik kendini özellikle araçlar ve amaçlar bağlamında sorgulamalıdır: Ulaşmak istediği amaçlar kullandığı araçları haklı çıkartıyor mu? Araçları amaçlarıyla uyum içinde mi? Öyle görünüyor ki biyoetiğin paradigmatik örneklerinde arzu edilen estetik sonuçlar, kullanılan yöntemler nedeniyle, insan-doğa ilişkisinin problemleri yanlarının ya da sömürgeci biyoteknolojik ilişkilerin yeniden üretildiği etik sonuçlara neden olabilmektedir.

Bu bağlamda canlı doku ya da bedenler, kullanıma hazır, elde bulundurulmuş nesnelere, atıl maddesellik gibi anlaşılmaya müsaittir. İnsanın kendini, -biyosanat durumunda sanatçı- kullanıma hazır bir nesne olarak ele aldığı yaşamsal madde üzerinde keyfi değişiklikler yapabilme statüsünde gördüğü algısının sanat tarafından öne sürülmesi daha detaylı bir araştırmayı hak eder. Bu bakış açısı, olgusal dünya ile değerler dünyası arasında kapanmaz bir

boşluk açan mekanist dünya görüşünün bir uzantısıdır, ki bu görüş insanmerkezci yapısıyla günümüz endüstriyel hayvan ticaretinin ve her türlü genetik müdahaleyi serbest bırakarak biyopolitik tahakkümün koşullarını hazırlayan hakikat rejimlerinden biridir. Olgusal gerçeklik, değerlerden arınmış, el altında kullanıma hazır atıl bir maddesellik olarak görüldüğünde, dokular ya da coğrafi parçalar, bağlı oldukları yaşamsal sistemlerden ayrı algılanır. Bu ayrılık algısı, beden ya da ekolojik sistem parçalarını kısmi nesnelere haline getirerek, kendinden menkul antitiler olarak üzerinde iş görülmesini sağlar. Oysa onları etik düşünüşe bağlayan ilişkiler ağı onların bağlı oldukları yaşamsal döngülerle ilgilidir. Bu nedenle de ilişkileri içinde el alınmalıdır. Aksi takdirde insani ya da insan dışı kısmi nesnelere olarak iş gören araçlara dönüştürülür. Sanatsal ifade zenginliği için yaşayan varlıkların araç haline gelmesi, biyopolitik tahakküme hizmet etmesi anlamında potansiyel riskler barındırır.

Bu metinde estetik ve etik ilişkisi, ahlakçılık ve estetikçilik karşıtlığının bir eleştirisi olarak sunulmuştur. Bu bağlamda biyosanatın paradigmatik örnekleri incelenmiş ve etik-estetik değerlendirmeye tabi tutulmuştur. İlimli ahlakçılık ve estetikçilik, bir sanat işinin etik-estetik değeri hakkında tartışırken estetik formla sınırlı kaldığı sürece, sanat işinin formu kadar, işin üretilmesinde kullanılan araçların ve ayrıca bu sanat işinin alımlanmasının bu süreçteki etkisi görülmeden kalır. Etik ve estetik birbirine indirgenmeden, ancak birlikte okunabilir. Çünkü sanat, diğer insan etkinlikleri gibi, toplumsal olarak bağlı olduğu ilişkisel ağ içinde ortaya çıkar ve yine karşılıklı olarak onu etkiler. Sanat yapıtı atomistik⁸ bir yalıtılmışlıkla değil, birbirini karşılıklı olarak kurduğu toplumsal ağlarla birlikte düşünüldüğünde anlam kazanır. Biyosanatın failliği bu bağlamda el aldığı malzemenin doğasıyla paralel şekilde, bağlantıda olduğu ağların içinde, bu ağlar tarafından kurulan ve bu ağları karşılıklı olarak besleyen bir süreç olarak algılanmalıdır. Günün sonunda, diğer bütün insani etkinlikler için geçerli olduğu gibi, biyosanatın etkinlik alanının hangi tür bağlantıları teşvik ettiği etik sorgulamanın konusu olacaktır.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2004). *Aesthetic Theory*. (G. Adorno and R. Tiedemann, Ed.), (Çev. R. Hullot-Kentor). Continuum.
- Adorno, T. W. ve Horkheimer, M. (2002). *Dialectic of Enlightenment*. Stanford University Press.
- Bell, C. (1924). *Art*. Chatto and Windus.
- Bennett, G. Gilman, N. Stavrianakis, A. ve Rabinow, P. (2009). From synthetic biology to

⁸ Ayrıksı, birbirine dışsal ve birbirini etkileyen küçük birimlerden ibaret.

- biohacking: are we prepared? *Nature Biotechnology*, 27 (12), 1109-1111. <https://doi:10.1038/nbt1209-1109>.
- Bostrom, N., Roache, R. (2008). Ethical Issues in Human Enhancement. Ryberg, J., Petersen, T., Wolf, C. (Ed.) içinde, *New Waves in Applied Ethics* (s. 120–52). Palgrave Macmillan: Basingstoke.
- Capucci, P. L. (2007). The Double Division of the Living, Diagram of Bio Art. I. Mulatero, (Ed.) içinde, *From Land Art to Bio Art* (s. 138-147). Turin: Hopefulmonster.
- Carroll, N. (1996). Moderate Moralism. *British Journal of Aesthetics*, 36 (3), 223-238.
- Catts, O. ve Zurr, I. (2003). *The Art of the Semi-Living and Partial Life: Extra Ear—Vt Scale* [Biyosanat]. The Kapelica Gallery, Ljubljana, Slovenia. <https://tcaproject.net/portfolio/extra-ear/>
- Catts, O. ve Zurr, I. (2004). *Victimless Leather, The Tissue Culture & Art Project* [Biyosanat]. the [Museum of Modern Art](https://tcaproject.net/portfolio/victimless-leather/), New York. <https://tcaproject.net/portfolio/victimless-leather/>
- Catts, O. ve Zurr, I. (2013). Disembodied livestock: The promise of a semi-living utopia. *Parallax*, 19(1), 101-113. DOI: 10.1080/13534645.2013.752062
- Critical Art Ensemble (Sanat Kolektifi). (2008). Bioparanoia and the Culture of Control. Da Costa, B. ve Philips, K. (Ed) içinde, *Tactical Biopolitics: Art, Activism and Technoscience* (s. 413-428). The MIT Press.
- Da Costa, B. (2006). *Pigeonblog* [Biyosanat]. Beap. <https://radicaldata.org/projects/pigeonblog/>
- Davis, J. (1986). *Microvenus* [Biyosanat]. Boston Museum of Fine Arts, Boston. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043249.1996.10791743>
- Duff, T. (2008). *Living Viral Tattoos* [Canlı performans]. The International Symposium of Electronic Art (ISEA), Belfast, Ireland. <http://totalartjournal.com/archives/857/living-viral-tattoos-crisis-alert/>
- Duff, T. (2011). Living Viral Tattoos? Crisis ALert! *Total Art Journal*, 1 (1), 1-8.
- Duff, T. Muhling, J. Godingho, M. G., Hodgetts, S. (2011). How to Make Living Viral Tattoos. *Leonardo*, 44 (2), 164-165.
- Elkins, J. (1991). On the impossibility of stories: the anti-narrative and non-narrative impulse in modern painting. *Word & Image*, 7 (4), 348-364, DOI: [10.1080/02666286.1991.10435883](https://doi.org/10.1080/02666286.1991.10435883)
- Gessert, G. (2002). Breeding For Wilderness. Catts, O. (Ed.) içinde, *The Aesthetics Of Care?* (s. 29-33). Symbiotica.
- Ginsberg, A. D., Calvert, J. Schyfter, P. Elfick, A. ve Endy, D. (2017). *Synthetic Aesthetics Investigating Synthetic Biology's Designs on Nature*. Massachusetts: The MIT Press.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. (2. Basım). Hackett Publishing Company.
- Grushkin, D., Kuiken, T., & Millet, P. (2013). *Seven Myths and Realities about Do-It- Yourself Biology*. Woodrow Wilson International Center For Scholars.
- Habermas, J. (2003). *The Future of Human Nature*. (Çev. Rehg, W., Pensky, M., Beister, B., Polity). Cambridge University Press.

- Heizer, M. (1969). Double Negative [Arazi Sanatı]. Moapa Valley on Mormon Mesa near Overton, Nevada. <https://www.moca.org/visit/double-negative>
- Humphrey, P. (1985). The ethics of earthworks. *Environmental Ethics* 7(1), 5–22.
- Kac, E. (2017). *What Bio Art is: A Manifesto*. https://www.ekac.org/manifesto_whatbioartis.html
- Kac, E. (Ed.). (2006). *Signs of Life: Bio Art and Beyond*. Massachusetts: The MIT Press.
- Kac, E. (2000). *Alba, GFP Bunny* [Biyosanat]. Avignon, France. <https://www.ekac.org/transgenicindex.html>
- Kac, E. (2003). *Edunia. Natural History of Enigma* [Biyosanat]. Weisman Art Museum, Minneapolis, Minnesota, <https://www.ekac.org/transgenicindex.html>
- Kac, E. (2001). *The Eighth Day* [Biyosanat]. Arizona State University, Tempe. <https://www.ekac.org/transgenicindex.html>
- Kac, E. (2006). *Featherless*. Bios 4, Centro Andaluz De Arte Contemporáneo, Seville, Spain. <https://www.ekac.org/transgenicindex.html>
- Kac, E. (1999). *Genesis*. Ars Electronica Festival, Linz, Austria. <https://www.ekac.org/transgenicindex.html>
- Kant, I. (2000). *Critique of the Power of Judgment* (Paul Guyer. Ed.). Cambridge University Press.
- Kremers, D. (1996). The Delbruck Paradox 2.0. *Art Journal*, 55 (1), 39.
- Lintott, S. (2007). Ethically Evaluating Land Art: Is It Worth It? *Ethics Place and Environment*. 10(3), 263-277, DOI: 10.1080/13668790701567002
- Quinn, M. (2001). *Cloned D.N.A.* [Biyosanat]. The National Portrait Gallery, London. <http://marcquinn.com/artworks/dna>
- Popper, F. (2024, 18 Ocak). *Biological Art: The Transgenic Art of Aduardo Kac*. <https://www.artpress.com/2002/02/01/art-biologique-lart-transgenique-deduardo-kac/>
- Posner, R. (1997). Against Ethical Criticism. *Philosophy and Literature*. 21(1), 1-27.
- Radomcka, M. (2016). *Uncontainable Life: A Biophilosophy of Bioart*. Linköping University Press.
- Schmidt, M. (2008). Diffusion of synthetic biology: a challenge to biosafety. *Systems and Synthetic Biology*, 2 (1–2), 1–6. doi:10.1007/s11693-008-9018-z.
- Senior, A. (2014). Relics of Bioart: Ethics and Messianic Aesthetics in Performance Documentation. *Theatre Journal*, 66 (2), 183-205.
- Smithson, R. (1969). *Asphalt Rundown*. [Arazi Heykeli Performansı]. Cava dei Selce, Rome, Italy <https://holtsmithsonfoundation.org/asphalt-rundown>
- Steichen, E. (1936). *Delphiniums* [Biyosanat]. MoMA, New York.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Signet Books. [ISBN 81-14-67535-7](https://www.amazon.com/Understanding-Media-Extensions-Man-McLuhan/dp/0451125457).
- Menezes, M. D. (2000). *Nature?* [Biyosanat]. Ars Electronica, Linz.
- Mitchell, R. E. (2015). *Bioart and the Vitality of Media*. University of Washington Press. ISBN 9780295998770. Thacker, E., Jeremijenko, N., Bunting, H. & Jones, D. (2004). *Newcastle Upon Tyne* [Biyosanat]. Locus+, UK. [Http://Www.Locusplus.Org.Uk/Biotech_Hobbyist.Html](http://www.Locusplus.Org.Uk/Biotech_Hobbyist.Html).
- Tolstoy, L.N. (1995). *What is Art?* London: Penguin Books.

- Vaage, N. (2016). What Ethics for Bioart? *Nanoethics*. 10 (1) 87–104.
- Wilde, O. (2011). *The Picture of Dorian Gray*. (An Annotated, Uncensored Edition). (N. Frankel Ed.). Balknap Press of Harvard University Press.
- Wunderlich, A. & Davis, J. (2001). *Living Paintings* [Biyosanat]. Boston Museum of Fine Arts.
- Yetisen, A. K., Davis, j. Coskun, A. F., Church, G. M., Hyun Yun, S. (2015). *Bioart, Trends in Biotechnology*, 33 (12) 724-734, ISSN 0167-7799, <https://doi.org/10.1016/j.tibtech.2015.09.011>.
- Zylinska, J. (2009). Green Bunnies and Speaking Ears: The Ethics of Bioart. J. Zylinska (Ed.) içinde, *Bioethics in the Age of New Media* (s. 149-174). The MIT Press.