

ARAŞTIRMA MAKALESİ

SANATSAL ARAŞTIRMA: KURAMSAL TEMELLER, EPİSTEMOLOJİK TARTIŞMALAR VE METODİK YÖNELİMLER

Ali Şahan KURU¹

¹Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Resim İş Öğretmenliği Bölümü, İstanbul, Türkiye
alisahankuru@gmail.com 

Öz

Sanatsal araştırma (artistic research), sanatçının yaratıcı sürecini bilgi üretimiyle birleştirdiği, teorik ve pratik süreçlerin iç içe geçtiği disiplinler arası bir araştırma biçimidir. Özellikle 20. yüzyılın son çeyreğinde, sanat okullarının üniversitelerle bütünleşmesi ve Bologna Süreci'nde lisansüstü düzeyinde sanat üretimlerinin akademik tanınırlık kazanması, bu yaklaşımın kuramsal ve metodolojik olarak tartışılmasına zemin hazırlamıştır. Sanatsal araştırma, geleneksel bilimsel paradigmaların dışında işleyen alternatif bir bilgi üretim biçimi önerir. Bu yaklaşım, epistemolojik çeşitliliği savunarak, yalnızca nesnel ve metinsel olanı değil, aynı zamanda bedensel (embodied), sezgisel ve deneyimsel olanı da meşru birer bilgi formu ve araştırma nesnesi olarak kabul eder. Bu bağlamda sanatsal araştırmanın gelişiminde önemli rol oynamış üç temel kuramcından söz etmek gerekir: Christopher Frayling, bu alanı sınıflandırarak teorik bir çerçeve sunmuş; Henk Borgdorff, sanatsal araştırmanın bilgi üretme kapasitesini felsefi bir düzlemde temellendirmiş; Robin Nelson ise bu üretimin nasıl metodolojik olarak kurgulanabileceğine dair dönüşlü ve uygulama temelli bir yapı önermiştir. Bu çalışma, söz konusu üç kuramsal yaklaşımı karşılaştırmalı bir biçimde analiz ederek sanatsal araştırmanın kuramsal zeminini ortaya koymakta; bu yaklaşımların dayandığı epistemolojik varsayımları ve araştırma yöntemlerini ise örnek sanat çalışmalarıyla birlikte ele alarak alanın kavramsal çerçevesini detaylandırmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanatsal araştırma, bilgi üretimi, epistemoloji, uygulama temelli araştırma, örtük bilgi.

Geliş: 12.04.2025

Kabul: 14.11.2025

Sorumlu Yazar: Ali Şahan KURU

Kaynak Gösterimi: Kuru, A. Ş. (2025). Sanatsal araştırma: Kuramsal temeller, epistemolojik tartışmalar ve metodik yönelimler. *Eğitimde Kuram ve Uygulama*, 21(2), 52-70. <https://doi.org/10.17244/eku.1674640>

RESEARCH ARTICLE

**ARTISTIC RESEARCH: THEORETICAL FOUNDATIONS,
EPISTEMOLOGICAL DEBATES AND METHODOLOGICAL DIRECTIONS****Abstract**

Artistic research constitutes an interdisciplinary mode of inquiry in which the artist merges the creative process with knowledge production, thereby interweaving theoretical and practical dimensions. Having emerged prominently in the final quarter of the twentieth century, this approach gained theoretical and methodological traction, particularly following the integration of art schools into universities and the academic recognition of artistic production at the postgraduate level under the Bologna Process. By proposing an alternative epistemological model, artistic research challenges the conventions of traditional scientific paradigms and advocates for epistemological pluralism. This framework embraces not only objective, text-based knowledge but also embodied, intuitive, and experiential modes as legitimate forms of inquiry. The discourse on artistic research has been pivotally shaped by three key theorists: Christopher Frayling, who provided an initial taxonomy that laid its theoretical groundwork; Henk Borgdorff, who articulated its philosophical foundations as a mode of knowledge production; and Robin Nelson, who proposed a reflexive, practice-based methodological structure for its implementation. This study undertakes a comparative analysis of the three theoretical approaches, thereby elucidating the theoretical groundwork of artistic research; it further details the field's conceptual framework by examining their underlying epistemological premises and methodological approaches through select examples of artistic practice.

Keyword: Artistic research, knowledge production, epistemology, practice based research, tacit knowledge.

Received : 12.04.2025

Accepted: 14.11.2025

Corresponding Author: Ali Şahan KURU

Citation: Kuru, A. Ş. (2025). Sanatsal araştırma: Kuramsal temeller, epistemolojik tartışmalar ve metodik yönelimler. *Eğitimde Kuram ve Uygulama*, 21(2), 52-70. <https://doi.org/10.17244/eku.1674640>

Extended Summary

Artistic research is an interdisciplinary mode of inquiry that integrates the creative process with the production of knowledge, uniting theoretical reflection and practical engagement. Emerging with increasing prominence in the late twentieth century, its institutional and methodological foundations were notably shaped by the integration of art schools into universities and the academic recognition of artistic production at the doctoral level driven by the Bologna Process. This necessitated the conceptual and methodological articulation of art practice as research. This form of inquiry challenges the dominance of traditional scientific paradigms by proposing an alternative epistemology—one that embraces epistemic plurality and positions bodily, intuitive, and experiential forms of knowledge alongside textual and propositional knowledge. Artistic research thus seeks to broaden the notion of what constitutes legitimate knowledge in the academy, arguing for a mode of knowing that is situated, affective, and materially embodied. Central to the development of this field are three key theorists whose contributions have significantly shaped its epistemological and methodological landscape. Christopher Frayling provided an initial taxonomy of art and design research in his seminal 1993 paper, identifying three categories: research into art, research for art, and research through art. The latter artistic practice as a research method became foundational for later discussions. However, Frayling's classification, while useful for framing the field, lacked the philosophical depth necessary to establish epistemic legitimacy within academic discourse. In contrast, Henk Borgdorff, in *The Conflict of the Faculties* (2012), advances a philosophical justification for artistic research as a distinct form of knowledge production. He outlines four perspectives, instrumental, interpretive, performative, and immanent, to articulate the multiple ways in which theory and practice may relate in the context of art research. Of particular importance is the immanent perspective, which posits that art practices are inherently saturated with theoretical, historical, and cultural meaning. Artistic research, from this view, does not require external theoretical validation but rather unfolds its epistemic value internally, through reflective engagement with practice. Robin Nelson, in his book *Practice as Research in the Arts* (2013), proposes a comprehensive methodological and pedagogical framework for artistic research, positioning Practice-as-Research (PaR) as a recursive process of making and thinking. Nelson emphasizes the necessity of rigorous documentation, strategic articulation of conceptual frameworks, and complementary writing that reflects critically on artistic processes without reducing them to discursive analysis. His approach is distinguished by the emphasis on multi-modal inquiry, whereby knowledge is generated not only through written text but also through performative, visual, and sonic modalities. He further argues that rigorous artistic research must involve both internal (practitioner-led) and external (audience or peer) perspectives to substantiate its claims.

A key contribution of this paper lies in its elaboration of the concept of the artist's knowledge, understood not as abstract or purely cognitive but as embodied, tacit, experiential, and contextual. Drawing on Polanyi's notion of tacit knowledge and Parviainen's theory of "living knowledge," the study underscores that artistic knowing often resists propositional articulation and instead manifests through gesture, material interaction, affect, and sensory awareness. This epistemic form is particularly salient in performative arts such as dance and music, where knowledge is enacted and perceived in real time through the body. The article also explores contextual knowledge as a central element of artistic inquiry. Informed by cultural, historical, and ideological conditions, such knowledge is not didactic or representational, but dialogical and critical. Referring to Foucault's conception of knowledge as a discursive construct shaped by power relations, the study illustrates how artistic practice can disrupt dominant narratives and offer new modes of seeing and understanding. The analysis of İnci Eviner's video work "Harem" exemplifies how visual art can engage critically with orientalist discourses and gender politics, producing knowledge through the juxtaposition of historical references, bodily imagery, and spatial disorientation.

Methodologically, artistic research is characterized by its process-orientation and resistance to closure. Unlike traditional qualitative research, which typically culminates in textual synthesis, artistic research values openness, multiplicity, and contingency. The concept of multimodality, as discussed by Järviluoma et al., allows for the integration of diverse sensory modalities into the research process. Furthermore, the performative research paradigmas proposed by Haseman and rooted in Austin's speech act theory, posits that artistic acts are not merely representational but constitute epistemic events in themselves.

In educational contexts, artistic research functions as a transformative pedagogical tool. It fosters reflective practice, critical engagement, and creative autonomy, encouraging students to navigate between theoretical inquiry and artistic expression. Nelson's framework explicitly links research to pedagogy, insisting that the production of knowledge in the arts must be accompanied by strategies for its communication,

documentation, and institutional legitimation. The integration of reflection, praxis, and theorization allows for the cultivation of a more dynamic and responsive model of higher arts education.

In conclusion, this study offers a comparative analysis of three major theoretical frameworks (Frayling's classificatory model, Borgdorff's philosophical legitimation, and Nelson's methodological-pedagogical synthesis) demonstrating the epistemic and institutional foundations of artistic research. It argues that artistic research is not merely a method for systematizing the artist's experience, but a distinct form of epistemology capable of contributing to the broader landscape of academic knowledge. As such, it plays a vital role in reconfiguring the relationship between practice, theory, and education in the 21st century.

GİRİŞ

Bilginin doğası, üretimi ve meşruiyeti üzerine yürütülen tartışmalar, akademik dünyanın temel dinamiklerini oluşturur. Geleneksel olarak nesnel, ölçülebilir ve metin temelli bilgi formlarını merkeze alan bilimsel paradigmlar, uzun süre bilginin geçerliliği için hâkim ölçüt olarak kabul edilmiştir. Ancak yirminci yüzyılın son çeyreğinden itibaren sanatsal araştırma (artistic research), bu yerleşik anlayışı sorgulayan ve sanat pratiğini özgün bir bilgi üretme biçimi olarak konumlandıran bir yaklaşım olarak ortaya çıkmıştır. Sanatın kendine özgü (sui generis) bir bilme biçimi olduğunu savunan bu yaklaşım, estetik deneyimin ötesine geçerek bilginin sınırlarını ve imkânlarını yeniden tartışmaya açar. Sanat okullarının üniversitelerle bütünleşmesi ve Bologna Süreci ile sanatsal üretimin doktora düzeyinde akademik statü kazanması, bu alanın kuramsal ve metodolojik çerçevesini tanımlama gereğini doğurmuştur. Akademik standartların niceliksel ve metin merkezli beklentileri ile sanatsal pratiğin niteliksel, süreç temelli ve sezgisel doğası arasındaki gerilim, sanatsal araştırmanın temel sorunsalını oluşturur. Bu süreçte sanat, özerk bilgi alanını meşrulaştırmak için özgün yöntemlerini ve epistemolojik dayanaklarını geliştirmeye yönelmiştir. Bu yönelim, 'teori içinden düşünme' modelinden belirgin bir kopuşu temsil eder; sanatsal araştırma bunun yerine yaratma eylemini düşünmenin kendisi olarak gören 'pratik içinden düşünme' anlayışını ve poiesis'i merkezine yerleştirir. Dilsel ve önermesel bilgiye indirgenemeyen bedensel, örtük ve bağlamsal bilgi türleri, bu modelin temelini oluşturur. Sanatçının bilgisi, metinle temsil edilebilecek soyut bir veri değil; yaratım sürecinde, malzemeye kurulan diyalogda ve deneyimle biçimlenen performatif bir edimdir.

Bu çalışma, öncelikle sanatsal araştırmanın dayandığı bedensel (embodied), örtük (tacit) ve bağlamsal (contextual) bilgi gibi temel epistemolojik kavramları ve performatif, süreç odaklı metodolojik yönelimleri örnek sanat çalışmalarıyla birlikte ele alarak çok boyutlu bir biçimde analiz edecektir. Ardından bu analizi, alana yön veren üç temel kuramcının perspektifinden karşılaştırmalı olarak derinleştirecektir. Bu bağlamda, alana dair ilk kavramsal çerçeveyi sunan Christopher Frayling'in öncü sınıflandırması, sanatsal araştırmanın meşruiyetini felsefi bir düzlemde temellendiren Henk Borgdorff'un yaklaşımı ve bu alanın metodolojik ve pedagojik altyapısını sentezleyen Robin Nelson'ın modeli ele alınacaktır. Bu analiz aracılığıyla, sanatsal araştırmanın yalnızca sanatçıların deneyimlerini sistemleştiren bir yöntem olmadığını, aynı zamanda 21. yüzyılda pratik, teori ve eğitim arasındaki ilişkiyi yeniden yapılandıran daha geniş bir entelektüel dönüşümün parçası olduğunu göstermek hedeflenmektedir.

Sanatsal Araştırmanın Ortaya Çıkışı ve Akademikleşme Süreci

1980'lerden itibaren, Kuzey Avrupa ülkeleri başta olmak üzere sanat okullarının üniversitelerle entegrasyonu sonucu akademide yeni araştırma biçimlerine ihtiyaç doğmuş, 1999 yılında başlayan Bologna Süreci ile birlikte ise yeni ve belirleyici bir boyut kazanmıştır.¹ Yükseköğretim sistemlerini uyumlu hale getirme hedefiyle başlatılmış olan Bologna Süreci, Avrupa Birliği'ni "dünyanın en rekabetçi bilgi ekonomisi"ne (European Council, 2000) dönüştürme amacı doğrultusunda eğitimi, verimlilik ve kalite güvencesi gibi motivasyonlar etrafında yeniden

¹Bologna Süreci, 1999 yılında 29 Avrupa ülkesinin eğitim bakanları tarafından imzalanan Bologna Bildirgesi ile başlatılmıştır. Sürecin temel amacı, Avrupa yükseköğretim sistemlerini uyumlu hale getirmek, öğrenci ve öğretim elemanı hareketliliğini teşvik etmek ve kalite güvencesini sağlamak olmuştur. Bu doğrultuda lisans, yüksek lisans ve doktora olmak üzere üç aşamalı bir derece yapısı benimsenmiş, Avrupa Kredi Transfer Sistemi (ECTS) yaygınlaştırılmış ve kalite güvencesi mekanizmaları güçlendirilmiştir (Avrupa Komisyonu, 2022).

şekillendirmiştir. Bu doğrultuda süreç, standardizasyon sağlayarak eğitimi ölçülebilir birimlere böler ve öğrencileri iş gücü piyasası için hareketli hale getirir. Bununla birlikte geleneksel anlayışta birer “kültürel bilgi kurumu” olarak tasavvur edilen üniversitelere, “eğitimin metalaştırılmasının araçsal mantığının nüfuz etmesini sağlamış” (Štech, 2011) ve öğretimi daha niceliksel bir modele doğru yönlendirmiştir. Bu paradigmatik değişikliğin bir sonucu olarak, yükseköğretimde araştırma temelli eğitim modeli genişletilmiş ve sanat okullarının da diğer akademik kurumlarla uyumlu hale gelmesi teşvik edilmiştir. Özellikle 2003 Berlin toplantısından sonra sanatsal araştırmanın doktora düzeyinde öncelikli hale gelmesi hız kazanmıştır. Bununla birlikte söz konusu yapı, sanatsal üretimi atıf endeksleri gibi bilimsel modellerle ölçme ve Lesage’nin (2009) “artometri” olarak adlandırdığı yeni bir değerlendirme disiplini (veya ölçüm paradigması) yaratma tehlikesini beraberinde getirmiştir. Nitekim, Sürecin sanat eğitiminde en çok tartışılan etkilerinden biri, istihdam edilebilirlik hedefi doğrultusunda, ölçülebilir performans odaklı yaklaşımın sanat eğitime özgü yaratıcı, deneysel ve niteliksel öğrenme biçimleriyle kolaylıkla örtüşmemiş olmasıdır. Ortaya çıkan bu uyumsuzluk sanat eğitiminin giderek “yaratıcı endüstriler” için nitelikli iş gücü yetiştiren araçsal bir çerçeveye yönelmesine zemin hazırlamıştır. Böyle bir yönelim, sanat eğitimi piyasa odaklı ve işlevselliği önceleyen bir sanat-tasarım eğitimi anlayışına yaklaştırmaktadır. Tam da bu noktada sanatsal araştırma, sanatın özerkliğini, bu yeni eğitim politikalarının standartlaştırıcı yapısı karşısında koruma ve meşrulaştırma çabasının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Bu bağlamda sanatsal araştırma, bir yandan akademik yapıya entegre olarak programların kurucu unsuru haline gelirken, diğer yandan sanatın kendine özgü bilgi üretim mantığını ölçülebilirlik odaklı yaklaşımlara karşı savunma görevini üstlenmiştir. Özellikle Avrupa Konservatuvarlar Birliği (AEC), 2015 tarihli durum belgesinde sanatsal araştırmayı, “pratiğe gömülü, yeni bilgi, içgörü ve perspektifler üreten bir biçim” olarak tanımlayarak akademik düzeyde tanınması yönünde önemli kurumsal adımlar atmıştır (s.2). Bununla birlikte, araştırmaların “tekrarlanabilirlik, doğrulanabilirlik ve kanıta dayalı gerekçelendirme gibi standartlarına uygun biçimde yürütülmesi gerektiği; ancak bu standartların sanatın doğasına özgü yöntemlerle karşılanabileceğini vurgulamıştır (AEC, 2015, s.3). Bu noktada “sanatsal araştırmanın doğasını koruyarak akademik çerçevede nasıl temsil edileceği” konusundaki tartışmalar önemli bir mesele olarak öne çıkmıştır (Schwab, 2019). Nitekim AEC söz konusu bildiride bu metodoloji krizine uzlaşmacı bir çözüm önererek, çıktıların sadece yazı-metin formunda olmasının zorunlu olmadığını, “ancak diğer formların neredeyse her zaman bazı yazılı unsurlarla tamamlanacak ve bunları tamamlayıcı nitelikte” olması gerektiğini beyan etmiştir (AEC, 2015, s. 5). Bu ifade, araştırma sürecinde sanat pratiğinin merkezde olduğunu kabul ederken, akademik iletişim için yazılı bir bileşenin gerekliliğini de kabul eder. Bunun en somut örneklerinden biri, doktora programlarında sanat eserinin yanında zorunlu bir “yazılı ek” talep edilmesidir (Lesage, 2009).² Araştırma çıktılarının sunumu konusunda başlayan tartışma sanatsal bileşen içine gömülü yeni ifade yolları keşfetmek konusunda bir alan açmış ve beraberinde bilgi türlerinin çeşitliliğini kabul eden daha geniş bir epistemolojik anlayışı getirmiştir. Sonuç olarak, Bologna Süreci sanatsal araştırmanın kurumsallaşmasına ve akademik alanda kabul görmesine olanak sağlamış; fakat bu süreç, sanatın özgün doğası ile akademik standartların gerektirdiği dengiyi bulma çabalarından doğan temel bir gerilimi de bünyesinde barındırmıştır. Bu alanda AEC, sanatsal araştırmayı kendi ulusal ve uluslararası dernekleri, dergileri, doktora eğitimleri ve araştırma fon programları ile tam teşekküllü bir disiplin haline getirerek kurumsal entegrasyonu desteklemiştir. Bu kurumsal kabul, sanatsal araştırmanın yalnızca ne olduğunu değil, aynı zamanda nasıl bir bilgi ürettiğini ve hangi kuramsal temellere dayandığını derinlemesine inceleme ihtiyacını doğurmuştur.

Sanatsal Araştırmanın Kuramsal ve Metodolojik Çerçevesi

Bu tarihsel ve kurumsal dönüşümle birlikte şekillenen sanatsal araştırma modeli, sanatçının estetik pratiği aynı zamanda kuramsal bir üretim alanı olarak ele almasına olanak tanımıştır. Bu

² Lesage (2009), bu zorunluluğu, akademinin sanatın kendi mecrasında -eleştirel- bilgi üretebileceğine dair güvensizliğinin ve sanatsal pratiği metne indirgeme eğiliminin bir göstergesi olarak yorumlar.

yaklaşım, sanatsal bilginin ‘nedir’ sorusuna verilen analitik yanıtlar doğrultusunda, bu bilginin hangi kuramsal ve metodolojik sorunsallarla ilişkilendirilebileceğini sorgular. Sanat, bu yeni konumuyla birlikte, geleneksel olarak felsefenin alanına ait olan “bilgi nedir?” sorusunu kendi pratikleri ve ifade biçimleri aracılığıyla yeniden formüle etmeye başlamıştır. Bu sorgulama, sanatın felsefe, sosyoloji, antropoloji ve mimarlık gibi disiplinlerle daha yoğun biçimde kesişmesine; dolayısıyla yeni metodolojik açılımları gerekli kılan, iç içe geçmiş (intermingled) disiplinler bir ağ yapının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. 2020 tarihli doktora tezinde Joa Hug, bu yapıyı metodolojik bir tercih olarak ortaya koyduğunu ifade ederek, araştırmasına “önce bir teorik çerçeve oluşturup, hazır kavramlar sistemini kendi pratiğine bir bilme yöntemi olarak” uygulamadığını, bunun yerine, “pratiğe dair anlayışını ilerletmek için bir araç olarak farklı teorik kaynaklardan yararlandığını” ifade eder (s. 10). Hug’ın bir tür “kurcalama” (tinkering) olarak tanımladığı bu yöntemde kavramlar, öncelikle “fiziksel pratikle bağlantı kurma ve onunla birlikte ifade bulma kapasiteleri” açısından ele alınır (2020, s.10). Amaç, pratik ve teorinin etkileşimiyle, Borgdorff’un (2010) “bitmemiş” olarak adlandırdığı, sürekli gelişen bir düşünme biçimi üretmektir. Bu durum, sanatın diğer disiplinleri bir “alet çantası” gibi kullanarak kendi gramerini kurduğu ve felsefenin bir çeşitlemesi olmaktan çıkarak özerk bir bilgi alanı yarattığı fikrini destekler (Kuru, 2016).

Böylece sanatın, duyuşsal deneyim ve öznel yorumlamayı içeren yöntemleri aracılığıyla entelektüel düzeyde bilgi üretebildiği kabul edilir. Bu doğrultuda sanatsal araştırma, doğrulanabilirlik ilkesini deneysel (experimental) ölçülebilirlikle sınırlamadan, sezgisel, deneyimsel (experiential) ve yorumsal biçimlerini de meşru epistemik kaynaklar olarak kabul eder. Buradaki kritik nokta, deneysel ile deneyimsel olanın birbirini besleyen ve iç içe geçmiş kategoriler olmasıdır. Bu dinamik, özellikle mekâna özgü araştırma pratiklerinde somutlaşır. Zira bu pratikte deney sabit bir protokol olarak kalmaz; mekânın kendisi, değişken ve aktif bir bileşen haline gelir. Sanatsal yerleştirmenin farklı mekânlarda sergilendiği bir senaryoda, sanatçının kurguladığı düzenek – nesneler, formlar, medyalar– sabit kalsa, yani deneysel değişkenler kontrol altında tutulsa dahi, mekânın değişmesiyle birlikte deneyim paradigmatic bir dönüşüm geçirir. Örneğin, tarihsel belleğe sahip bir mekânda sergilenen bir enstalasyon, o mekânın hafızası, mimarisi ve sosyal anlamlarıyla etkileşime girerek, aynı eserin bir galeride sunulduğunda üretemeyeceği bir bilgi ve deneyim katmanı oluşturur. Sanatçı, bu pratikte, hem malzeme ve mekânla fiziksel olarak çalışmanın getirdiği deneysel bir süreç yürütür (neyin işe yarayıp yaramadığını test eder), hem de bu deneysel sürecin hedefini, izleyicide mekâna özgü, öngörülemez ve tekillleşmiş bir deneyim yaratmak olarak belirler. Burada bilgi, sanat nesnesinin içkin özelliklerinden değil, onun belirli bir bağlamla girdiği diyalojik ilişkiden ve bu ilişkinin tetiklediği bedensel, duyuşsal ve yorumsal süreçlerden tüer.

Deneyimsel olanda somutlaşan bu yaklaşım, sanatsal araştırmanın temelini oluşturan ve ‘sanatçının bilgisi’ olarak tanımlanabilecek üçüncü tür bir bilginin alanına girer ve uygulamaya dayalı veya uygulama odaklı yöntemler aracılığıyla incelenir ve üretilir. Sanatçının bilgisi, sanat pratiğinin içinden doğan ve ancak o pratikle ifade edilebilen bir bilme biçimi olarak örtük, bedenleşmiş, deneyimsel ve bağlamsal nitelikleri temelinde şekillenir. Bu bilgi, klasik sınıflandırmadaki kuramsal (episteme-theoria) ile yapma ve üretme bilgisi (techne-praxis) ayrımını aşarak, yaratma anlamındaki ‘poiesis’ kavramına dayanır.³ Buradan hareketle, yaratıcı sanat pratiğinin ‘içinden düşünmek’ sanatsal araştırmanın en hayati vurgularından biridir. Geleneksel anlamıyla sabit ve mesafeli bir uzaklığa sahip olduğu düşünülen ‘teori’ye atfedilen içinden düşünmek tanımı, sanatsal araştırma bağlamında eyleme geçer ve hareketlenir.⁴ Bu model, sanatsal pratiğin ham maddesi, süreçleri ve eylemleri içinde, onlarla diyalog halinde ve

³Platon, Şölen diyalogunda poiesis’i şöyle tanımlar: “Poiesis (yaratma) dediğimiz şey çok geniştir, var olmayan bir şeyi var etmenin her türüne poiesis deriz; böylece her sanatın yaptığı bir poiesis’tir, her yatan da poieta’s’tır” (2021, s.48).

⁴Geleneksel anlamıyla teori içinden düşünmek, dünyevi olandan arınmış, saf bir varlık alanını akılsal olarak kavramayı hedefler. Habermas, Theoros isminin Yunan kentleri tarafından kamusal şenliklere yollanan temsilciye verildiğini söyler. Theoros, seyretmek anlamına gelen Theoria (teori) aracılığıyla kozmosu seyrederek ve kendini bu bakış içinde kaybeder. Habermas’a göre “kozmosun seyredilmesi olarak teori, varlık ile zaman arasına bir sınır çeker (...) bu sınır ontolojiyi kurar ve gelecek olandan, belirsiz olandan arındırılmış bir var olanı logos’dan ayırır” (1993, s. 97-98).

onlar aracılığıyla şekillendiği bir bilme biçimini benimser (Duxbury ve Grierson, 2007, s. 6-9). Burada düşünce, eylemle iç içe geçerek epistemolojik bir bütünlük yaratır. Dolayısıyla teori ya da kavramlar, pratiğe disiplinlerarası bir yanyanalıkla eklemlenen dışsal açıklamalar değil; materyalin direncinde, jestin belirsizliğinde açığa çıkan düşünsel yoğunluklardır. Bu bağlamda sanatsal araştırma, bilgiyi gözlemleyerek kavramaktan, yaparak ve deneyimleyerek üretmeye evrilir ve sanatçıyı düşünme edimi bir failin eylemi haline gelir. Bu yaklaşım ürettiği bilginin, doğası gereği zihinsel olduğu kadar bedene içkin (embodied) olduğunu da vurgular.

Sanatçının yapma-yaratma biçiminin (poiesis) zihinsel zeminini örtük (tacit) becerilerden oluşturan bu bilgi, “söyleyebileceğimizden daha fazlasını biliyor” olma durumudur (Polanyi, 1966, s. 4). Sanatsal pratikte sıklıkla görülen temel ilkelerinden birisi, bir eylemi gerçekleştirirken dikkatin, tekil parçalardan ziyade, bütünsel amaca yönelmesidir. Polanyi (1966) bu durumu bir piyanistin icra esnasında parmaklarına odaklandığında hareketini geçici olarak felç etmesiyle örnekler (s. 18). Dolayısıyla bir sanatçı, tekil eylemleri, bütünün hizmetindeki bedensel uzantılar olarak kullanır. Polanyi’ye (1966) göre bu süreç görme engelli birinin bastonunu kullanma biçimine benzer: Kişi, dikkatini bastonun elinde yarattığı hisse değil, o hissi yorumlayarak dış dünyada neye dokunduğunu algılamaya yöneltir (s. 12). Örneğin bir ressam, fırçasını elinde tuttuğu bir nesne olarak değil, tuval üzerindeki etkisini doğrudan hissettiği bedensel bir uzantı gibi kullanır. Polanyi’nin (1966) deyişiyle: “Bir şeyi örtük bilginin yakın (dolaylı) unsuru hâline getirdiğimizde, onu bedenimize katarız ya da bedenimizi onu içerecek şekilde genişletiriz” (s.16). Bu doğrultuda bir sanatçının malzeme ile ilişkisi, jestüel tavırları, sezgisel kararları, hatta malzemesine uzaklığı gibi unsurlar bile bu içkin farkındalıkla şekillenir. Bu durum, dikkatin doğrudan yönelmediği ancak bir bütünün algılanması için işlevsel olan ve Polanyi’nin “yardımcı farkındalık”⁵ olarak tanımladığı, bedene içkin bir bilgi türüdür.⁶

Sanatsal araştırma özelinde ise bu bilgi, teknik beceri veya kas hafızasından fazlasını ifade eder. Sanatçının, dil öncesi kinestetik farkındalığı ve hareket ederken seçimler yapabilme kapasitesi olan örtük bilgi kavrayışında beden, kendi başına düşünebilen bir “zihin” gibi davranır (Hug, 2020, s.87). Yaratıcı süreçte sanatçının tüm içsel ve dışsal (mekân, izleyici, malzeme vb.) faktörler ile etkileşiminin (oluş durumu) içinden açığa çıkar. Bu tür bir düşünme süreci, dilsel olmadığı için önermesel bilgidir. Bundan dolayı teknik ya da estetik bir seçimde “neden” sorusuna tam olarak yanıt verilememesini de beraberinde getirir. Sanatçı, neyin “doğru” ya da “yerinde” olduğunu eylem içinde yansıtır (reflection-in-action) (Hug, 2020, s.85). Bu nokta, sanatsal bilgi akademik bilgiye eklemlenirken ortaya çıkan açmazlardan birisidir. Akademik geleneğe göre; sanatçının “nasıl yapılacağını bilme” pratiğinden doğan örtük bilgisi, deneyimlerini sözel ya da yazılı olarak sorgulaması, analiz etmesi ve anlamlandırmasıyla birlikte “neyi, neden yaptığını bilmeye” yani kavramsal bilgiye dönüşebilir (Nelson, 2013). Bununla birlikte sanatsal bilgi özü itibarıyla bu türde bir analitik yaklaşıma indirgenmeye direnir. Hug (2020) bir kavramsal çerçevenin sanatsal pratiğe uygulanmasının yarattığı soruna dikkat çeker. Buna göre, teoremin pratiğe bu şekilde dayatılması, yaratıcı süreci dönüştürür; zira bu durumun “icat etmekten çok ustalık ve kontrol ile ilgisi vardır” (Hug, 2020, s. 102). Bu şekilde, sezgisellik bastırılır ve süreç, bir teoriyi doğrulama eylemine ya da aşırı kavramsallaştırmaya indirgenerek dondurulur. Hem sanatçı hem de izleyici açısından sanatsal deneyime kavramsal bir filtre ile dahil olmak, deneyimin zamanın dışına itilerek soyutlaşmasına, bedenin ise duyuşsal, refleksif tepkisini bastırmasına yol açar. Gestaltçı bir ifadeyle, sanatta bütün kendisini oluşturan parçalardan farklı algılanır, bundan

⁵Polanyi “yardımcı farkındalığın” (subsidiary awareness) bilinçdışı (unconscious) veya ön-bilinç (preconscious) ile karıştırılmaması gerektiğini özellikle vurgular. Ona göre, bir farkındalığı “yardımcı” yapan şey, onun bilinçlilik derecesi değil, yerine getirdiği işlevdir. Yani, bu bilgi içseldir çünkü dikkatin odağında değildir; bedenin bir parçası olarak, daha büyük bir amaca (bütünü algılamaya) hizmet etmek için kullanılır (1966, s.97).

⁶İfade edilemez nitelikteki bu bilginin aktarımı, sanatın zihinsel olanın dışında yarattığı duyuş (affect) kavramıyla da ilişkilidir. Duyuş, bedene içkin olan ile birlikte tecrübe edilen ve Tolstoy’a (1904) atıfı sanatın en temel ölçütü olarak “bulaşan” ve kaydedilen bilgidir (s.196-198). Parviainen’in (2006) tabiriyle yaşayan ve bedenden bedene aktarılan bu bilgi, sanatçı ve izleyiciyi ortak bir duyuş sahasında eşitler; zira izleyicinin de potansiyel biçimde aynı donanımda olduğunu varsayar. Örneğin Türk müziğinde sıkça bir maharet övgüsü olarak dillendirilen “gönül telini titretmek” ifadesi bu tip bir bilgi anlayışını barındırır. Benzer biçimde sanatta sıklıkla nesnel biçimde ölçülemeyen fakat kıymet belirleyen bir kriter olan samimiyet aynı ortaklıktan beslenir. Dolayısıyla “sadece varlığına işaret edilebilen” (Hug, 2020, s.89) bu bilgi, didaktik ve otoriter değil poetik ya da işaret edicidir.

dolayı parçalarının tek tek analiz edilerek bir araya getirilmesi ile deneyimlenemeyecek denli karmaşık süreçler içerir. Bu tür bir analiz, örneğin bir müzisyenin iki nota arasında bıraktığı boşluğu, bir ressamın fırçayı hangi kuvvette tuvale bastırdığı gibi bilgileri ikincil derecede kabul eder. Benzer biçimde izleyicinin de duyuma zemin oluşturan psikolojik ve biyolojik içsel süreçlerini göz ardı ederek analizi pozitif bir mantıkla yapılandırır. Bununla birlikte sanatsal deneyim duyumsal/bedensel olarak işlenen bir bilgi ürettiği için süreçsel ve canlıdır. Başka bir deyişle deneyim planlanarak yaşandığında tiyatral bir temsile dönüştüğü için organik değildir. Dolayısıyla sanatsal bilgi, akışa müdahale eden kavramsal analizin bütünlüğü bozmadığı bir oluş durumu ile açığa çıkar.

Bu durum biçim ve içeriğin ayrışmadan daha doğrudan bir duyumsama alanı ile ilişkilendiği müzik ve dans gibi (süreçsel) sanatlarda birincil derecede hissedilebilir. Bununla birlikte üretim sürecine eşlik eden zihinsel ve duyuşsal motivasyonların görece geri planda kaldığı ve nihai ürünün altının çizildiği sanatlarda etkisi sınırlıdır. Bu nedenle, resim ve heykel gibi sanat pratiklerinde 'oluş hali'ne dair kanıtlar, belgesel, dökümantasyon ve yerleştirme gibi yöntemler aracılığıyla ortaya konmaktadır. Bu yöntemler, üretim sürecine ve fiziksel bağlama yönelik bir tür arkeoloji geliştirerek, söz konusu pratikler için tamamlayıcı bir faaliyet alanı yaratmıştır. Buna dair çarpıcı bir örnek, Francis Bacon'ın Londra'daki atölyesinin, ölümünden sonra Dublin'deki Hugh Lane Gallery'ye taşınarak birebir yeniden oluşturulmasıdır. Bu sergileme biçimi, ziyaretçiyi nihai eserin ötesine taşıyarak, kaotik yaratım sürecinin (poietik) kendisine tanıklık etmesini sağlar ve sanatsal bilginin üretimine dair dolaylı ama güçlü bir içsel deneyim sunar.

Francis Bacon atölyesi gibi belgesel ve arkeolojik yöntemlere artan ilgi, sanatsal araştırmada daha genel bir paradigmayı işaret eder. Bu paradigmada, sanatçının nihai formda anlamı kapalı bir şekilde sabitleyen tek otorite olduğu kabulü sorgulanır. Bu nedenle sanatsal bilginin anlamlı bir veri olarak işlenebilmesi, hareketin iki yönlü akışının temel alındığı bir yaklaşımı gerekli kılar. Örneğin Ólafur Eliasson'un enstalasyonlarında mekânsal algı, sadece izleyici için değil, sanatçı için de deneyimsel bilgi üretir. Sanatçı, kurduğu ortamda yalnızca izleyicinin ne yaşadığını gözlemlemez; aynı zamanda bu etkileşimden öğrenir, yeniden şekillendirir. Eliasson'un "Your Blind Passenger" başlıklı yapıtı, sarı sisle dolu otuz dokuz metrelik bir tünelden oluşur. İzleyici, yalnızca birkaç adım ötesini görebilir. Bu süreçte yön bulma, beden farkındalığı, duyuşsal öncelikler değişir. Bu deneyim hem izleyici hem de sanatçı için bir bilgi üretimi alanıdır. Eliasson (2007) bu süreç hakkında şöyle der: "İşlerimi, izleyicileri test etmeye ve keşfetmeye davet eden deneysel düzenekler olarak görüyorum. Ama ben de keşfediyorum; bu etkileşimden ben de öğreniyorum." Candy ve Edmonds (2018) sanatsal araştırmaya dair bu yaklaşımı şöyle açıklar: "Uygulamanın açığa çıkardığı şey, yalnızca yapma bilgisi değil; yapma süreciyle ortaya çıkan bir bilgidir" (s. 63-69).



Görsel 1. Francis Bacon'un Atölyesi (Rekonstrüksiyon), 2024, Hugh Lane Gallery, Dublin



Görsel 2. *Olafur Eliasson, Din blinde passager, 2010, Arken Museum of Modern Art, Copenhagen, Thilo Frank / Studio Olafur Eliasson*



Görsel 3. *Olafur Eliasson, Din blinde passager, 010, Arken Museum of Modern Art, Copenhagen, Thilo Frank / Studio Olafur Eliasson*

Sanatçının pratiğiyle ürettiği bu bedensel ve deneyimsel bilginin yanı sıra, bu bilginin anlam kazandığı bir zemin daha vardır: Sanatçının ve eserin içinde bulunduğu kültürel, tarihsel ve politik çerçeve. Sanatçının bilgisinin bir diğer bileşeni de bu bağlamsal bilgidir. Sanatsal ifadenin ton belirleyen zemini olarak bağlamsal bilgi, yapının kültürel, tarihsel, toplumsal ve politik çerçevesini

ifade eder. Graeme Sullivan (2005) sanatçının çalıştığı bu bağlamları; bireysel pratiklerin yürütüldüğü atölye, sosyal meselelerin ele alındığı topluluk ve daha geniş sistemlerin sorgulandığı kültür olarak üç ana kategoriye ayırır (s. 129-131). Böylelikle bağlam, sanat, yapıt ve izleyiciye eklenerek bilgiyi oluşturan ilişkisel bir sistemin bileşeni haline gelir. Bu teoriyi somutlaştırmak için Sullivan, Joseph Beuys'un "sosyal heykel" kavramını bir örnek olarak sunar (2005, s. 166). Beuys, sanatını galeri mekanının dışına taşıyarak ve doğrudan politik tartışmalar, ekolojik eylemler ve pedagojik projeler yaratarak, sanatın toplumsal bağlamı nasıl dönüştürebileceğini ve bu etkileşimden nasıl bilgi üretebileceğini göstermiştir. Burada göz önüne alınması gereken en önemli husus, bağlamsal bilginin doğrudan ve didaktik bir anlatım içermemesi veya açıklayıcı (discursive) olmamasıdır. Bu bilgi, sanatçının, yaşadığı toplumla, tarihsel zamanla ve ideolojik yapılarla kurduğu etkileşimden doğar; dolayısıyla kaçınılmaz olarak sosyo-politik yerelliğe gömülüdür. Sanatçı bu bağlamla eleştirel bir rezonans ya da refleksiyon ilişkisine girer ve hesaplaşır. İzleyici bu bağlamı bildiği ölçüde anlamı yeniden kurabilir ya da analoji yoluyla yorumlar. Dolayısıyla bağlamsal bilgi kültürel kodlarla sıkı biçimde örülmüştür. Bu durum, anlamın izleyici tarafından yeniden inşasını gündeme getirir. Nitekim Gadamer (2004), anlamının, yazarın niyetini yeniden inşa etmek değil, metin ve onun dünyasıyla bir diyaloga girmek olduğunu ifade eder. Bu çerçevede sanatsal bilgi, 'sistemin' bileşenleri arasında tarihsel zeminden seçilerek ayrıışan bir kavramsal ilişki ağında kurulur. Gadamer'e göre (2004), bir metni veya sanat eserini anlamak, yazarın niyetini yeniden inşa etmeye çalışan tarihselci bir çaba değil, aksine yorumcunun kendi tarihsel ufku ile metnin dünyası arasında bir diyaloga girmektir. Gadamer bu durumu, iki farklı "ufkun kaynaşması" olarak tanımlar; bu süreçte anlam ne sadece eserde gömülü olan ne de sadece izleyicinin zihninde var olan bir şeydir; aksine ikisinin karşılaşmasından doğan yeni bir olaydır (ss. 306-307, 374-375). Bu diyalogik ilişki içinde anlam, sürekli olarak yeniden üretilir ve sabitlenmez. Bağlamsal bilginin sanatsal araştırma içindeki akademik değeri de tam olarak bu yorumsamacı ve refleksif metodolojiden doğar ve sanatçının araştırmacı kimliğini, kolektif hafıza, tarih, mekân, politika gibi çok katmanlı bağlamların içinden türeyen estetik seçimlerle tanımlar. Bu seçimlerin hangi bağlamda, nasıl ve neden yapıldığını sorgulaması, sanatsal araştırmayı epistemolojik olarak yerleşik hâle getirir ve güçlendirir.

Foucault'nun, söylemsel sistemleri tarihsel koşullar ve iktidar ilişkileri içinde inşa edilen ideolojik araçlar olarak eleştiren yaklaşımına göre bilgi, nesnel bir temsilden çok, yapıları bozan, kesen, dönüştüren bir araçtır (Foucault, 1977). Yani bilgi, keşfedilmesi gereken hazır bir hakikat değil, sürekli olarak kurulan, değişen ve mücadeleye açık bir yapıdır. Dolayısıyla sanat eseri de bu yapının bir parçasıdır ve ona müdahale eder. Sanatçı bağlamsal bilgiyi sadece "yansıtmak" için değil, onu "kesmek", sorgulamak ve yeniden şekillendirmek için kullanır. Örneğin İnci Eviner'in 2009 tarihli "Harem" adlı videosunda açığa çıkan bilgi, biçim ile birlikte bağlamın imlediği tarihsel perspektife yerleşir. Eviner (2009); "Harem kadınlarının, biraz müdahale ile gerçeklik ve fantezi çiftinin altında kalan çıkar ilişkilerini ortaya çıkarabileceğini" düşünür. Sanatçıya göre; "Harem, bir merak ve bilgi nesnesi olan ötekine ait gizemli bir mekândır ve öteki kültür, öteki cins gibidir. Bu nedenle (...) Batılı özne, harem ve peçeyle, yani kadının mekânı, bedeni ve gerçekliğiyle ilgilenir." Batı'nın Doğu'yu oryantalist kipte inşa edişi daima eksik, egzotik, bastırılmış bir "öteki" kimliğine dayanır. Bununla birlikte söz konusu ötekilik bilinci Eviner'in videosunda Doğu Batı kavramsallaştırmasıyla diyalogik bir ilişki kurarak toplumsal cinsiyet bağlamına uyarlanır. Eviner'in videosundaki hareketli imgeler; sadece Batı'nın oryantalist bakışına karşı bir direniş değil bu bakışın da içinden türediği daha büyük bir ötekilik düşüncesini "görünür kılma" stratejisidir. Eviner'in videosunda kesinti, totolojik biçimde hem videonun hem de figürlerin sürekli tekrarlayan hareketleri ve seslerin tekinsizliği ile açığa çıkar. Cariye kadınlar, bir öz gibi devinen değil, sadece boş bir kalıp gibi sürekli bir önceki hallerini (kendilerini) taklit eden bir davranışın içine sıkışmış hâldedir. Butler'ın (1990) "bedenin tekrarlanan biçimlendirilmesi" fikrine atıfla Harem, kadınlığın tarihsel imgesinin bir yansıma ve kurgu olduğunu gösterir. Eviner'in videosu bu noktada söz konusu kurguyu tekinsizlik ile yeniden keser. Nitekim kadınlık, normlara uygun olduğunda tanıdık arzu nesnesi, normları bozduğunda ise yabancılaştıran bir tekinsiz özne hâline gelir. Bununla birlikte bağlam, yapıtın tarihsel zeminini oluşturan Melling'in 18. yy'a ait gravürünü aşarak, bir anlamda söylemsel tektoniği kırıp 1970'lerin, ikinci dalga

feminist düşüncesinde yeniden açığa çıkar. Nitekim Harem, C. Hanisch'in (1970) "kişisel olan politiktir" ifadesinde vurguladığı üzere kadının bireysel deneyimlerinin toplumdaki güç ilişkileriyle ayrılmaz biçimde bağlantılı olduğunu gösterir. Bu anlamda Harem'de yeniden görünür olan bilgi, sanatçının bireysel deneyimi ile birlikte kültürel ve ideolojik bağlamları bedensel imgeler üzerinden çok katmanlı olarak işler. Harem, kadın bedenini hem özne hem de tarihsel-politik bir ideolojik çatışmadan türeyen bilgi üretim alanı olarak yeniden inşa eder. 18yy. ile kendi çağını, kadın kimliği kipinde birbirine pathosformel biçimde düğümleyen bu yapının katmanları, estetik, tarihsel, kültürel ve politik bağlamlar taşıyan epistemik unsurlar olarak sanatsal bilgi üretimine kaynak oluşturur. Son kertede Harem, sanatsal bilgi üretimi sürecinde bağlamsal olanın neden, nasıl ve neye karşı üretildiğinin, kimin için anlamlı olduğunun anlaşılmasını sağlayacak veriler sunar.



Görsel 4. *İnci Eviner, Harem, 2009, Video, 3' döngü*

Sanatsal bilginin doğası bağlamında karşılaştığı sorunsalların yanı sıra, bu sürecin getirdiği bir diğer önemli tartışma da yöntem ve metodoloji üzerinedir. Bu noktada sanatsal araştırmayı, geleneksel bilimden ayıran en önemli vurgu, süreç odaklı olmasıdır. Nihai ürün kadar yaratım süreci de araştırmanın kendisi sayılır. Bu süreç içinde sanatsal bilgi görsel, işitsel, bedensel, performatif gibi birden fazla kip/kaynak ya da modalite içeren verileri bir araya getirir. Sanatsal bilgi üretimi bağlamında "multimodal" terimi, bir araştırmanın veya sanat eserinin birden fazla ifade biçimi ya da duyuşal modaliteyi entegre ederek bilgi üretmesini ifade eder. Böylece sanatçılar ve araştırmacılar, karmaşık kavramları ve deneyimleri çok boyutlu biçimde ifade edebilirler (Järviluoma et al., 2021). Bu yöntemde dokümantasyon ve refleksiyon kritik önem taşır. Bu noktada sanatsal araştırma, üretilen bilginin açık uçlu oluşu ile niteliksel yöntemden ayrılır. Hohenstein'a (2009) göre eklektik ve probleme dayalı metodolojik yöntemiyle, kendi praksişi içinden bu yapıyı sürekli yeniden üreten sanatsal araştırmada kesinlikten uzak oluş, sistem özü değil müzakere sahaları oluşturabilmek bakımından avantajdır. Sanatsal araştırmanın epistemolojik değeri de açık uçlu oluşunun kendisine sağladığı potansiyelleri harekete geçirebilme ve genişletebilme becerisi üzerinden belirlenmelidir.⁷

Bu süreç odaklı, açık uçlu ve multimodal arayışa en kapsamlı yanıtlardan birini, bilgiyi bir temsil olarak değil, bir eylem olarak gören 'performatif paradigma' sunar. Bu yaklaşım, metin-makale odaklı sonuç krizine karşı performatif bir üçüncü yol önerir. Ancak bu noktada, metodolojinin temelini oluşturan 'performatif' kavramı ile bu yaklaşımın çıktılarından biri olabilen 'performans' arasındaki ayrımı belirtmek önemlidir. 'Performans', genellikle bir izleyici için çerçevelenmiş sanatsal bir eylemi veya etkinliği (bir oyun, bir dans, bir konser vb.) ifade eder. 'Performatif' ise,

⁷ Rogoff (2011), Aristoteles'e atıfla potansiyalite kavramının sanat eğitiminde çağdaş pedagojik parametrelerden birisi olduğunu söyler. Rogoff'a göre çağdaş sanat eğitimi "eski modellerin temsili değil, çeşitli senaryolar organize ederek yeni sorular üretmeyi ve epistemik öğrenme deneyimi potansiyelini ortaya çıkarmayı amaçlar."

bir eylemin kendisinin bir şeyleri 'yapma', bir durumu 'gerçekleştirme' veya dönüştürme gücünü tanımlayan bir niteliktir. Sanatsal araştırma bağlamında bu ayrım kritiktir; çünkü paradigma, sanat eserinin sadece bir 'performans' olarak sunulmasını değil, araştırma eyleminin kendisinin 'performatif' olmasını, yani bizzat bir bilgi üretme ve dünyayı anlama edimi olmasını hedefler. Bu paradigmanın felsefi dayanağı, J.L. Austin'in 'söz edim' teorisidir. Bu teoriye göre, "bir performatif dillendirilirken kişi sadece betimleyici anlamda bir cümle kurmaz aynı zamanda bir edimi yerine getirir" (Carlson, 2014). Evlilik seremonisinde eşlerin söylediği 'kabul ediyorum' ya da 'söz veriyorum' gibi cümleleri bu duruma örnek gösteren Austin (1962), performatif eylemin kendisinin bizzat atanan işi yaptığını söyler (s. 5-6). Haseman'a (2006) göre, "etkiyi yaratan, konuşmayı oluşturan sözcüklerin anlamları değil bizzat sözcüklerin ilan edilişi olan konuşmanın kendisidir." Dolayısıyla performatif olan, betimleyici cümlelerde olduğu gibi doğruluk ya da yanlışlık zemini üzerinden değil, "yerinde olup olmama" ölçütüyle değerlendirilir (Austin, 1962, s.14). Bu bağlamda 'bir şeyi söylemek o şeyi yapmaktır'. Bu çerçevede performatif paradigma, anlam üretimini temsil etmeye ve yorumlamaya odaklanmaktan ziyade bilgiyi süreç içinde, eylem yoluyla üretir. Performatif araştırmada araştırmacı gözlemci değil aynı zamanda uygulayıcı, "yaratıcı fail" ve bedensel olarak katılımcıdır. Niteliksel yöntemin geçmişe dönük çözümlemeleri ve kavramsallaştırmaları karşısında, performatif araştırma "şimdi ve burada" yaşanan sürecin kendisini araştırmacının merkezine koyar. Dolayısıyla performatif yaklaşımın çıktısı; sanatsal eser, performans, yerleştirme veya bedensel bir deneyimdir. Bu yönüyle performatif paradigma, sanatta bilgiyi sadece temsil etmek yerine bedensel olarak üretmeyi ve göstermeyi amaçlayan dönüşlü bir metodoloji sunar. Sanatsal araştırmanın bu özgün metodolojik yapısı, onu akademik alanda konumlandırarak ve farklı pratikleri birbirinden ayıracak temel bir sınıflandırma ihtiyacını da beraberinde getirmiştir. Bu alandaki ilk ve en etkili çerçevelerden birini Christopher Frayling sunmuştur.

Christopher Frayling ve Kavramsal Çerçevenin İnşası

1993 yılında Royal College of Art'ta yayımlanan "Research in Art and Design" adlı kısa ama etkili makalesiyle Christopher Frayling, sanat ve tasarım alanındaki araştırmaların akademik nitelik kazanmasında öncü bir rol oynamış ve sanat uygulamalarının lisansüstü araştırma kapsamında değerlendirilmesi sürecinde temel kaynaklardan biri hâline gelmiştir. Frayling'in makalesi, sanat üretiminin akademik araştırma içindeki statüsünü tanımlama çabasıdır. Bu bağlamda sanat/tasarım araştırmalarını sınıflandırarak araştırmacının yönünü ve konumunu analiz etmiştir. Frayling (1993), sanat araştırmasını üç temel yaklaşıma ayırarak kavramsallaştırmıştır. Bunlardan ilki, sanat eserini tarihsel veya sosyolojik bir nesne olarak inceleyen sanat üzerine yapılan araştırmadır. İkincisi, sanatsal üretime hizmet eden malzeme ve teknik gibi konulara odaklanan sanat için yapılan pratik araştırmalardır. Sonuncusu ve en önemlisi ise, yaratım sürecinin kendisini bir bilgi üretme yöntemi olarak kabul eden sanat aracılığıyla yapılan araştırmadır. Sanat üretimini epistemik bir süreç olarak tanımlamasından dolayı üçüncü kategori sanatsal araştırmanın temelini oluşturur. Örneğin Ai Weiwei'nin Çin'deki kültürel homojenleşme ve bireysellik meselelerini araştırma nesnesi olarak göz önüne aldığı "Sunflower Seeds" (2010) adlı yapıtı, sanatsal araştırmanın nasıl bir epistemik süreç işlevi gördüğünü kanıtlar niteliktedir. Nitekim yapının bilgi üretme potansiyeli, yalnızca temsil ettiği temalarda değil, aynı zamanda maddeselliğinde ve izleyiciyle kurduğu ilişkide yatar. Sanatçı, Çin'in porselen üretim merkezi Jingdezhen'de yüzlerce zanaatkâr tarafından elle boyanmış milyonlarca porselen ay çekirdeğini sergi mekanına yayarak, ilk bakışta endüstriyel bir seri üretimi çağrıştıran bir manzara sunar. Ancak her bir çekirdeğin aslında biricik bir el emeği ürünü olduğunun fark edilmesi, izleyicide "Made in China" etiketinin temsil ettiği küresel ekonomi-politik ve kültürel homojenleşme algılarına dair derin bir bilişsel çelişki yaratır. Bu noktada yapıt, izleyiciye didaktik bir mesaj vermek yerine, onları bedensel bir deneyimin içine çeker. Tate Modern'deki ilk sergilenişinde izleyicilerin çekirdeklerin üzerinde yürümesine izin verilmesi, bu deneyimi daha da somutlaştırmıştır. Milyonlarca porselenin çıkardığı ses ve ayakların altındaki his, bireyin devasa kolektif yapılar (toplum, devlet, küresel pazar) içindeki konumunu duysal düzeyde sorgulatan bir farkındalık yaratır. Sanat eleştirmeni Claire Bishop'un (2012) tartıştığı gibi, bu tür katılımcı ve sosyal yönelimli sanat pratikleri, estetik deneyimi sosyal ve politik bir eylem alanına dönüştürme

potansiyeli taşır. Dolayısıyla “Sunflower Seeds”, estetik bir nesne olmanın ötesine geçerek; emek, bireysellik, küreselleşme ve insan hakları gibi konularda izleyicinin mevcut bilgilerini sorgulatan, yeniden yapılandıran ve onlara yeni bir anlayış kazandıran epistemik bir araç haline gelir. Bu bağlamda eser, sanatsal üretimin nasıl bir araştırma ve bilgi edinme formu olabileceğini karmaşık ve çok katmanlı bir şekilde somutlaştırır. Ancak Frayling’in sınıflandırmasının metodolojik açılımı sınırlıdır. Sanatın bilgi üretme kapasitesine dair açık epistemolojik bir yapı sunmaması, modelin özellikle doktora düzeyindeki sanat araştırmalarının gerektirdiği kuramsal derinliği tam olarak karşılayamadığını göstermektedir.



Görsel 5. *Ai Weiwei, Sunflower Seeds, 2010, Tate Modern Turbine Hall*

Henk Borgdorff: Epistemolojik Meşruiyetin Temellendirilmesi

Borgdorff’un 2012 tarihli “The Conflict of the Faculties” adlı kitabı, Frayling’in sunduğu sınıflandırıcı modelden ayrılarak, sanatsal araştırmanın meşruiyetini felsefi düzlemde inşa etmeye yönelir. Borgdorff’a göre sanatsal araştırma, epistemolojik ve ontolojik boyutların dikkate alındığı pratik temelli bir bilgi üretim sürecidir. Borgdorff, sanat araştırmasını anlamak için öncelikle teori ve pratiğin ilişkisini açıklamak gerektiğini vurgular ve bu ilişkiye dair birbirini dışlamayan dört ideal bakış açısı tanımlar. Bunlar; araçsal, yorumlayıcı, performatif ve içkin (immanent) perspektiftir. Buna göre araçsal perspektif; teorinin, sanat pratiğini desteklemek için kullanıldığı anlayıştır. Bu bakış açısında teori, sanatçının kullanacağı bir araç kutusu gibidir; dolayısıyla sanatsal araştırmayı bir anlamda “uygulamalı bilim” gibi algılar. Borgdorff, sanat eğitiminin geleneksel yapısında baskın olan araçsal perspektifin, sanatsal araştırmanın derinliğini kavramakta yetersiz kalabileceğine işaret eder. Nitekim bu yaklaşım çoğu zaman teknik-bilimsel paradigma tarafından şekillendirildiğinden dolayı sanat araştırmayı laboratuvar deneyleri gibi kurgular ve bilgiyi doğruluk/kanıtlanabilirlik üzerinden ölçmeye çalışır. Böylece sanatsal araştırma deneysel bilimler (empirical sciences) modeline taşınır ve özgün karakteri bu paradigma içinde daralır.

Yorumlayıcı perspektifte teori, yeniden yapılandırma veya bağlamsallaştırma yoluyla sanatın anlaşılmasına katkı sağlar ve sanat ürünlerinin felsefi, sosyolojik, estetik bağlamlarını açığa çıkarır. Bu perspektifte teori ile pratik arasında mesafeli bir ilişki vardır. Teori tıpkı kelimenin etimolojik kökeninde olduğu üzere, sanatsal pratiği dışarıdan gözlemleyen ve sanata, içerden değil felsefe disiplinlerinin kavramsal çerçevesinden bakarak rehberlik eden bir araçtır. Bu sebepten dolayı

pratik temelli sanat araştırmalarında tamamlayıcı ve destekleyici bir unsur olarak yer alması gereklidir. Performatif perspektif, teorinin sanat pratiklerini dönüştüren, etkileyen ve yeniden şekillendiren aktif bir güç olduğunu savunur. Bu yaklaşımda teori, dünyayı “gösteren” değil, aynı zamanda “kuran” bir işleve sahiptir. Teori, tarihte perspektif kurallarının veya modern sanatta montaj tekniklerinin yaptığı gibi, bizzat sanatsal üretimi yönlendirir ve sanatın ne olabileceğini belirler. Bu nedenle teori de sanat gibi yaratıcı ve kurucu bir pratiktir. Borgdorff’a göre, karşılıklı çekingenliğe rağmen düşünce (teori) ve eylem (pratik) birbirinden ayrılamaz; her düşünür aynı zamanda bir uygulayıcı ve her sanatçı bir düşünürdür. Performatif perspektif, bu iç içe geçmişliği kavrayarak sanat araştırmasını, teori ve pratiğin karşılıklı olarak birbirini var ettiği dinamik bir alan olarak tanımlar.

İçkinlik perspektifi, teori ile sanatsal pratiğin disiplinler arası nitelikte değil bütünleşik olduğunu savunur. Borgdorff, bu görüşü temellendirirken Adorno’nun “pratikler, tortulaşmış ruhtur” ifadesine başvurarak, her sanat eyleminin tarihsel, kültürel ve kavramsal izler taşıdığını vurgular. Bu yaklaşım, saf ya da nötr bir sanat pratiğinin var olmadığını, her sanatsal ifadenin deneyim, bilgi ve inançlarla doymuş olduğunu ileri sürer. Sanat, doğrudan bir doğaya değil, kültürel biçimlenmiş bir ikinci doğaya sahiptir. Borgdorff, burada fenomenoloji, eylem kuramı ve bilim felsefesine referansla, her insan etkinliğinin ve dolayısıyla sanatın da anlam ve teoriyle yüklü olduğunu belirtir. Bu noktada Derrida, Adorno ve Baumgarten gibi filozofların estetik bilginin söz-dışı (non-discursive) doğasına işaret eden görüşlerine dayanır. Borgdorff’a göre sanatın bilgi üretme yolları sabit bir normatif çerçeveye indirgenemez. Nitekim H. Putnam’dan (1995) alıntılanarak şöyle uyarır: “Gelecekte ‘bilmek’ fiilinin hangi kullanımlarının meşru ve akılcı olacağını bilemeyiz.” Borgdorff, Putnam’ın işaret ettiği bu epistemolojik açıklığı, sanatsal bilginin akademik bir başıboşluğa terk edilmesi olarak yorumlamaz. Aksine, bu bilginin “kısmen” sanatın içinde somutlaştığını, fakat akademik dünyada geçerlilik kazanabilmesi için teorik çerçevelerle desteklenmesi gerektiğini belirtir. Böylece içkinlik perspektifi, sanatın teoriyle içsel bir bağ içinde olduğunu savunurken; bu bağı görünür kılmak için felsefi açıklık ve akademik dilin katkısına da alan açar. Henk Borgdorff’un dört perspektifi, sanat ile teori arasındaki ilişkiyi indirgemeci yaklaşımlardan uzak, çok katmanlı ve dinamik biçimde ele alır. Bu yaklaşımlar birbirini dışlayan mutlak konumlar sunmaz; tersine, sanatsal araştırma doğası gereği bu perspektiflerin tümünü farklı yoğunluklarla içinde barındırır. Dolayısıyla sanatsal araştırmanın epistemolojik zenginliği ve akademik meşruiyeti, teori ile pratiğin birbirine içkin, etkileşimli ve çoğulcu yapısını kabul etmekle mümkün olur. Bu kabul, sanatçının araştırma sürecini reflektif yazılar, kuramsal çerçeveleme ve belgeleme aracılığıyla görünür kılmaya pratiğinde somutlaşır. Borgdorff’a göre bu çaba, akademik bir yükümlölükten öte, her projenin bir diğerine bağlandığı ve birbirinden beslendiği bir sanatsal araştırma ekosistemi yaratma potansiyeli taşır. Böylece yaratıcılık ve sistematik sorgulama arasında simbiyotik bir ilişki kuran sanatsal araştırma, kendine has (sui generis) bir tür olarak düşünsel ufku genişleten melez bir bilgi kültürü inşa edebilir.

Robin Nelson: Pratik Pedagoji

Robin Nelson’ın 2013 tarihli “Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances” adlı kitabı, sanatsal araştırmaların aynı zamanda pedagojik birer faaliyet olduğunu savunur. Nelson, bilimsel yöntemin uzun süre akademide “bilginin altın standardı” olarak görüldüğünü, ancak 20. yüzyıldaki kuantum fiziği, etnografi ve feminist teori gibi gelişmelerle bu paradigmanın sorgulandığını belirtir. Artık bilgi yalnızca kesin, ölçülebilir veriler üzerinden değil, “akışkan bilgi” olarak adlandırılan deneyimsel ve bağlamsal yollarla da üretilebilmektedir. Nelson, Varela ve Nöe gibi düşünürlerden yola çıkarak, “algının bir eylem biçimi” olduğunu ve bu yüzden bilmenin pratik süreçlerle iç içe geçtiğini savunur. Borgdorff gibi kuramla pratiğin içkin biçimde bağlı olması gerektiğini ifade eden Nelson’a göre geleneksel ayırım PaR (araştırma olarak pratik) bağlamında geçersizdir. Teorinin işlevi “duyusal olanla düşünsel olan arasındaki karşılıklı aktarımı” mümkün kılmaktır. Nelson’un metni, Borgdorff’un epistemolojik çerçevesini çizdiği sanatsal araştırmanın akademik kabulü için bütüncül bir metodolojik ve pedagojik çerçeve sunar. Bir başka deyişle Nelson, “nasıl bilgi üretilir” sorusunu, “bu bilgi nasıl aktarılır, belgelenir ve öğretilir?” sorularıyla birlikte ele alır. Bu noktada Borgdorff’un hassasiyetle vurguladığı

araştırmanın dokümantasyonu, Nelson'un kitabında nasıl yapılması gerektiğine dair rehberle birlikte sunulur. Nelson, araştırmanın bilgi üretici olabilmesi için uygulamaya dair refleksiyonun ya da kendi deyişiyle "dönüşlü ilişki"nin zorunlu olduğunu vurgular. PaR, sanat dünyası, akademi ve medyanın (yayım) kesişimindeki çok katmanlı alanda konumlanmıştır. Sanatsal araştırmacı bu katmanlar arasından "anamlı yeni içgörüler" üretebilmelidir.⁸ Bu bağlamda, başarılı bir PaR projesinin üç bileşeni vardır. Sanatsal ürün ve kaydı, stratejik planlama ile yürütülen sürecin belgelenmesi ve tamamlayıcı eleştiri yazıları. PaR çok modlu bir araştırma yöntemidir (dolayısıyla süreç içerisinde yayılmaya ve hatta dağılmaya meyillidir). Bu nedenden dolayı araştırma sorusunun kavramsal çerçevesi netleştirilmeli ve süreç boyunca bu kavramsal çerçeveye sadık kalınmalıdır.⁹ Belgeleme ve arşiv, süreç içinde kullanılan materyallerden eskizlere, ses kayıtlarından videolara kadar hemen her şeyden oluşabilir. Nelson'a göre; belgelerin etkili olabilmesi için özellikle içeriden (uygulayıcının) ve dışarıdan (izleyicinin) bakışların bir arada sunulması gerekir; böylece çok daha bütüncül bir anlayışı mümkün kılar. "Tamamlayıcı yazının amacı ise sanat eserini kendi ortamından kelimelerin ortamına aktarmak değildir." Tamamlayıcı yazı, pratiği betimlemek yerine anlamı ve bağlamı süreç ile diyaloga sokarak açığa çıkarmaya yardımcı olmalıdır. Bir başka deyişle tamamlayıcı yazı da ifade ve biçim bağlamında performatif ve içkin perspektifle uyumlu olmalıdır. Nelson'a göre PaR'da titizlik (rigour), yalnızca teorik argümanların tutarlılığıyla değil, aynı zamanda dikkatle işlenmiş bir yaratıcı süreç olan iyi çalışılmış bir praxis (well-worked praxis) ile mümkündür. PaR düşünsel derinlik, disiplinler sentez ve yaratıcı süreçteki bilinçli yönelimle oluşan çok biçimli bilgi üretimidir. Böylece PaR, düşünce ve uygulamanın ayrılmaz biçimde iç içe geçtiği akademik ifade ve sanatın dönüşümü açısından köklü bir düşünsel paradigma değişimini temsil eder.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Bu çalışma, sanatsal araştırmanın kuramsal temellerini, epistemolojik tartışmalarını ve metodik yönelimlerini disiplinlerarası bir çerçevede ele alarak, sanatın yalnızca estetik bir üretim değil, aynı zamanda kendine özgü (sui generis) bir bilme biçimi olduğunu ortaya koymayı amaçlamıştır. Sanatın yaratıcı süreçleriyle düşünce üretme kapasitesi, geleneksel, metin temelli ve nesnelci bilim paradigmalarına alternatif oluşturarak, bedensel, sezgisel ve bağlamsal bilgi türlerinin meşruiyetini savunan farklı bir epistemoloji önermektedir. Bu bağlamda, yaratma eylemini bir düşünme biçimi olarak konumlandıran "pratik içinden düşünme" modeli ve sanatçının bilgisi olarak tanımlanan poetik bilme biçimi, metinsel temsiliyetin ötesinde bir bilgi üretim alanı açmaktadır. Bu gelişimin kuramsal zemini, başta Christopher Frayling, Henk Borgdorff ve Robin Nelson gibi düşünürlerin yaklaşımlarıyla şekillenmiştir. Her biri, sanatın yalnızca estetik haz değil, aynı zamanda bilgi üreten bir yöntem olduğunu ileri sürerek, sanatsal araştırmanın epistemolojik çoğulluğu destekleyen bir yaklaşım olduğunu göstermiştir.

Ancak, günümüz akademik ortamında bilginin yalnızca yazılı ve soyut formlarla değil, bedensel, sezgisel ve estetik deneyimlerle de üretilebileceğine dair bu iddia, sanatsal araştırmayı kaçınılmaz olarak temel bir gerilim alanının merkezine yerleştirir. Sanatsal bilginin dile indirgenemeyen, süreçsel ve deneyimsel doğası, akademinin iletişim, tartışma ve meşruiyet için dayandığı metinsel ve söylemsel yapılarla nasıl bir diyalog kuracağı sorusunu gündeme getirmektedir. Bu tartışma, aynı zamanda sanatsal araştırmanın akademikleşme sürecinde karşılaştığı yapısal gerilimleri de görünür kılar. Bologna Süreci ile birlikte sanatsal üretimin doktora düzeyinde kurumsallaşması, bir yandan sanatın özgün bilgi üretme biçimlerini tanıma çabası olarak değerlendirilebilirken, diğer yandan Lesage'in "artometri" kavramıyla işaret ettiği gibi, bu üretimin ölçülebilirlik ve performans odaklı standartlara uyarlanması yönünde bir baskı da yaratmıştır.

⁸ "substantial new insights"

⁹ Bu noktada araştırma sorusunun divergent (ıraksak) düşünme ile ele alınması önemlidir. Sanatsal araştırmayı geleneksel yöntemden ayıran en önemli husus, araştırma sürecinin soruya verilecek cevapların olasılıkları ile şekillendiği akıldaki tutulmalıdır. Divergent düşünme kişinin zihnini olabildiğince farklı yönleri açarak çok sayıda, çeşitli ve yaratıcı fikir üretmeye odaklanırken; convergent düşünme, eldeki bilgi ve veriler arasında mantıksal bağlar kurarak en doğru, en etkili ve en uygun cevaba ulaşmaya odaklanır. Divergent düşünmede amaç olasılıkları çoğaltmak ve sınırları genişletmektir, convergent düşünmede ise bu olasılıklar arasından eleme yaparak kesin bir sonuca ulaşmaktır. Bu nedenle divergent düşünme süreci daha açık uçlu, keşif odaklı ve esnekken; convergent düşünme daha analitik, çözüm odaklı ve yapılandırılmıştır.

Sanatsal araştırmanın akademik meşruiyet arayışındaki en temel meselelerden biri, Michael Polanyi'nin "söyleyebileceğimizden daha fazlasını biliyor olma durumu" olarak tanımladığı örtük bilginin doğasından kaynaklanır. Bir piyanistin parmaklarının devinimi ya da bir ressamın fırçasını tuvale bastırma kuvveti gibi bedene içkin bu bilme biçimi, dilsel formüllere dökülmeye direnir. Bu durum, sanatsal araştırmayı, iddiasını kanıtlamak için kendi doğasına uygun olmayan bir dile başvurma paradoksuyla karşı karşıya bırakır. Bunun en somut yansımalarından biri, doktora programlarında sanat eserinin yanında talep edilen "yazılı ek" zorunluluğudur. Pascal Lesage, bu zorunluluğu akademinin "sanatın kendi mecrasında -eleştirel- bilgi üretebileceğine dair güvensizliğinin" bir göstergesi olarak yorumlar. Ancak bu noktada metinsel temsiliyet, yalnızca bir akademik gereklilik ya da güvensizlik belirtisi değil; aynı zamanda sanatsal bilginin aktarılabilirliğini, eleştirel tartışmaya açılabilirliğini ve pedagojik olarak yapılandırılabilirliğini sağlayan yapıcı bir araç olarak da düşünülmelidir. Metin, sanat eserini kelimelerle "açıklamak" ya da onun yerine geçmek yerine, pratiğin dayandığı araştırma sorularını formüle etmek, süreci şeffaf kılmak ve bulguları daha geniş bir akademik diyalog içine yerleştirmek için bir köprü işlevi görür. Sanatsal araştırmanın bu epistemolojik gerilime verdiği yanıt, Frayling, Borgdorff ve Nelson'un perspektiflerinde entelektüel bir olgunlaşma süreci olarak okunabilir. Süreç, Christopher Frayling'in "sanat içinden yapılan araştırma" kategorisiyle sanat pratiğine ilk kez akademik bir alan açmasıyla başlar. Henk Borgdorff, bu alana felsefi bir derinlik katarak, her sanat eyleminin zaten içinde bir teori barındırdığını ve araştırmacının görevinin bu teoriyi görünür kılmak olduğunu savunur. Robin Nelson ise bu felsefi içgörüyü, Araştırma Olarak Pratik (PaR) modeliyle somut bir metodolojiye dönüştürür. Bu modelde metinsel bileşen, artık sanatsal bilginin yetersiz bir ikamesi değil, poiesis'in örtük dilini, akademinin analitik dili olan logos'a aktaran titiz bir çeviri eylemi olarak yeniden kavramsallaştırılır. Frayling ile başlayan, Borgdorff ile felsefi derinlik kazanan bu süreç, Nelson ile birlikte pratik ve uygulanabilir bir metodolojiye kavuşur. Bu evrimin doğal sonucu ise bilginin yalnızca temsil edilen değil, eylemle üretilen bir olay olduğunu savunan "performatif paradigma"dır. Bu paradigma, "titizlik" gibi kavramları yeniden tanımlayarak, onu yalnızca teorik tutarlılıkla değil, Nelson'un vurguladığı "iyi çalışılmış bir praksis" ile de ölçer. Ancak süreç odaklı bu yaklaşımın özgürleştirici potansiyeli, bir riski de beraberinde taşır: Sürecin tek meşru odak haline gelmesi, nihai nesnenin ve biçimsel ustalığın merkezi olduğu disiplinleri ikincil plana itebilir. Bu nedenle, sanatsal araştırmanın metodolojik zenginliği, her projenin kendi doğasına göre esnek bir şekilde kurulabildiği bir çoğulculuğu savunmayı gerektirir.

Sonuç olarak, sanatsal araştırmanın asıl potansiyeli, iki farklı epistemolojik kültürün kesişim noktasında Borgdorff'un ifadesiyle "melez bir bilgi kültürü" inşa etme kapasitesinde yatar. Bu melez kültürde, bedensel bilginin dolaysızlığı ile metinsel bilginin aktarılabilirliği, sezgisel keşfin açıklığı ile sistematik sorgulamanın titizliği bir arada var olabilir. Sanat eğitimi bağlamında ise bu yaklaşım, öğrencilere yalnızca teknik beceriler değil, aynı zamanda uygulayıcı, düşünür ve araştırmacı kimliklerini bütünleştiren eleştirel bir pedagojik zemin sunar. Sanatın özgün bilgi üretme potansiyelini tanımak, bu potansiyelin meşruiyetini yalnızca yaratım sürecine değil, aynı zamanda bu sürecin akademik bağlamda nasıl kavramsallaştırıldığına ve temsil edildiğine dair eleştirel bir farkındalıkla birlikte düşünmeyi gerektirir. Bu farkındalık, sanatsal araştırmanın hem akademik hem de sanatsal alanlarda daha kapsayıcı, çoğulcu ve yaratıcı bir bilgi rejimi kurmasına olanak tanıyacaktır.

Araştırmacıların Katkı Oranı

Araştırma tek yazarlıdır.

Etik Bilgisi

Araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur.

Destek ve Teşekkür

Yazarlar çalışma için herhangi bir finansal destek almamışlardır.

Çıkar Çatışması

Araştırma tek yazarlıdır. Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Association Européenne des Conservatoires. (2015). *Artistic research: An AEC Council 'white paper'*. <https://aec-music.eu/services/artistic-research>
- Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Clarendon Press.
- Avrupa Komisyonu. (2022). *The Bologna Process and the European Higher Education Area*. <https://education.ec.europa.eu/education-levels/higher-education/inclusive-and-connected-higher-education/bologna-process>
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Candy, L., & Edmonds, E. (2018). Practice-based research in the creative arts. *Leonardo*, 51(1), 63–69.
- Carlson, M. (2014). *Performans: Eleştirel bir giriş* (B. Güçbilmez, Çev.). Dost Kitabevi.
- Duxbury, L., Grierson, E., & Waite, D. (Ed.). (2007). *Thinking through practice*. RMIT Publishing.
- Eliasson, O. (2007). Experience and the project. *Olafur Eliasson: Your Lighthouse* içinde. Hatje Cantz.
- European Council. (2000). *Lisbon European Council 23-24.03.2000: Conclusions of the Presidency*. https://www.europarl.europa.eu/summits/lis1_en.htm
- Eviner, İ. (2009). *Harem* [Video]. <https://incieviner.net/tr/work/harem-2/>
- Foucault, M. (1977). *Language, counter-memory, practice: Selected essays and interviews* (D. Bouchard, Ed.; D. Bouchard & S. Simon, Çev.). Cornell University Press.
- Frayling, C. (1993). Research in art and design. *Royal College of Art Research Papers*, 1(1), 1–5.
- Gadamer, H.-G. (2004). *Truth and method* (D. G. Marshall, Çev.). Continuum.
- Habermas, J. (1993). *“İdeoloji” olarak teknik ve bilim* (M. Tüzel, Çev.). Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal eserin yayımlanma tarihi: 1968)
- Hanisch, C. (1970). The personal is political. S. Firestone & A. Koedt (Ed.), *Notes from the second year: Women's liberation* içinde (ss. 76–78). Radical Feminism.
- Haseman, B. (2006). A manifesto for performative research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, 118, 98–106.

- Hohenstein, F. T. (2009). 'Art knowledge' at the Academy of Fine Arts Vienna. *Arts & Research: A Journal of Ideas, Context and Methods*, 2(2).
- Hug, J. (2020). *Propositions for unfinished thinking: The research score as a medium of artistic research* [Doktora tezi, University of the Arts Helsinki]. Research Catalogue. <https://www.researchcatalogue.net/view/433112/596407>
- Järviluoma, H., Lilja-Viherlampi, L., & Vilkkö, A. (2021). Multimodality: Art as a meaning-making process. A. C. Bundy, S. Välisari & S. Tanskanen (Ed.), *Arts-based research, resilience and well-being across the lifespan* içinde (ss. 41–57). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-89236-4_3
- Kuru, A. Ş. (2016). Bilgi üretim formu olarak sanat ve pedagojik projeler. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (15), 1–10.
- Lesage, D. (2009). The academy is back: On education, the Bologna Process, and the doctorate in the arts. *e-flux Journal*, (4).
- Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*. Palgrave Macmillan.
- Parviainen, J. (2006). The choreography of learning: Knowledge of movement in the age of mobile technology. *Leisure Studies*, 25(4), 411–423. <https://doi.org/10.1080/02614360600896358>
- Peters, G. (2017). Knowledge production in artistic research: Opportunities and challenges. *Music & Practice*, 3. <https://www.musicandpractice.org/knowledge-production-in-artistic-research-opportunities-and-challenges/>
- Platon. (2021). *Şölen-Dostluk* (S. Eyüboğlu & E. Erhat, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Polanyi, M. (1966). *The tacit dimension*. Doubleday.
- Putnam, H. (1995). *Pragmatism*. Blackwell.
- Rogoff, I. (2011). Academy as potentiality. F. Allen (Ed.), *Education (Documents of Contemporary Art)* içinde (ss. 132–133). Whitechapel Gallery & MIT Press.
- Schwab, M. (2019). Artistic research and the academic borderlands. *Journal for Artistic Research (JAR)*. <https://www.jar-online.net/en/artistic-research-academic-borderlands>
- Štech, S. (2011). The Bologna Process as a New Public Management tool in higher education. *Journal of Pedagogy*, 2(2), 123–142.
- Sullivan, G. (2005). *Art practice as research: Inquiry in the visual arts*. SAGE.
- Tolstoy, L. (1904). *What is art?* (A. Maude, Çev.). Funk & Wagnalls Company.

GÖRSEL KAYNAKÇASI

- Görsel 1. Hugh Lane Gallery. Francis Bacon's studio, 2024. <https://hughlane.ie/arts-artists/francis-bacons-studio> Erişim Tarihi: 05.10.2025.
- Görsel 2-3. Olafur Eliasson. Din blinde passager, 2010. Arken Modern Sanat Müzesi, Kopenhag. Foto: Thilo Frank / Studio Olafur Eliasson. <https://olafureliasson.net/artwork/din-blinde-passager-2010> , Erişim Tarihi: 05.10.2025.

- Görsel 4. İnci Eviner. Harem, 2009. Video, 3' döngü. <https://incieviner.net/tr/work/harem-2/> , Erişim Tarihi: 05.10.2025.
- Görsel 5. Ai Weiwei. Sunflower Seeds, 2010. Tate Modern Turbine Hall. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:%27Sunflower Seeds%27 by Ai Weiwei, Tate Modern Turbine Hall.jpg&oldid=929982440> , Erişim Tarihi: 05.10.2025.