

Makale Türü: Çeviri

DENEYSEL ESTETİK¹

Henk SLAGER

(Çeviren: H. Esra OSKAY MALICKI)

Yakın zamana kadar, sanat akademileri müfredatında sanat tarihsel bir düşünme modeli hâkimdi. Bunun neticesinde, sanat yapıtı üreten sanatçı ile bu çalışmalarını yorumlamak için gerekli çerçeveyi sağlayan harici profesyoneller (çoğunlukla sanat tarihçileri) arasında yersiz ve net bir ayırım vardı. Son dönemlere kadar, Ernst Gombrich'in *Sanat ve İllüzyon* çalışması ile Hand-Georg-Gadamer'in *Hakikat ve Metot* çalışması gibi standart yapıtlar bu -neredeysen- dogmatik sanat tarihsel hermenötikⁱ için metodolojik temelleri sağladı.

Gadamer, görsel sanatlarla karşılaşmayı bir mektubu dikkatle okumak gibi beklenti im eden bir deneyim olarak tanımlar. Gadamer her yorumun gerçekten de bir ufku olduğunu, -insan bilgisi için de geçerli olduğu gibi- bir zamansallık içinde köklendiğini fark eder. Ancak böylesi bir perspektife rağmen, Gadamer hala bir sanat yapıtıyla karşılaşıldığında belirgin bir anlamınⁱⁱ saptanabileceği ihtimaline inanır.

Gombrich'in çalışması benzer bir düşünce silsilesi gösterir, şöyle ki, temsilin konvansiyonel karakteri ve imgenin niyet ettiği anlamına ulaşmada seyircinin önemli rolü üzerine çokça kalem oynatır. Gombrich aynı zamanda belirli bir imgenin kesin ikonografik anlamına ulaşabilecek uygun bir sanat tarihsel araştırmanın olasılığına inanır. Bu sanat tarihsel hermenötik ışığında, gerçekten de sanatsal imge tek bir anlamın yerine geçebilir yedeğidir.

Öte yandan bugünün görsel sanatlar pratiği, hakikat (hermenötik model) ve illüzyonun (görsel yaratıcı model) kili modelleri içinde çerçevelenmiş monolitik bir düşüncenin terk edilmesi gerektiğine işaret eder ve bu yaklaşımları hükümsüz ilan eder. Dahası, son ürüne odaklanan sanat pratikleri yerini deneysel, laboratuvarvari ortamlara ve yeni bilgi ve deneyim araştırmalarına bıraktığından bu yana, sanat pratikleri "sanat" ve "metot"un yapıcı şekillerde ilişkilendirilebileceğini gösterir.

¹ Slager, H. (2009). *The Pleasure of Research* içinde. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

Makale Geliş Tarihi: 27 Kasım 2020 Kabul Tarihi: 14 Aralık 2020

Bu laboratuvar mantığına dayanan farkındalık ya da daha net bir şekilde söylemek gerekirse, sanat pratiğinin protokolü olmayan bir laboratuvar olduğu bilinci, Hans-Ulrich Obrist ve Barbara Vanderlinden'in 1999 yılında gerçekleştirdiği *Laboratorium* sergisiyle ifade edilmiştir. *Laboratorium*, kendisini hem bilimsel laboratuvarı hem de sanatçının stüdyosunu farklı disiplinler içinde rol oynayan çeşitli kavramlar üzerinden inceleyen disiplinler arası bir proje olarak sunmuştur. Bu küratöryel projede, sanatçılar, yazarlar ve bilim insanları temas alanları olarak işlev gören “çalışma alanlarına” katılmıştır. Hepsi şu temel soruya odaklanır: “Bilimin ve sanatın uzmanlaşmış kelime hazinesiyle seyircinin genel ilgisi arasındaki uçurum arasında, vasıflı profesyonel uzmanlığı ile bununla ilgilenen seyircinin kaygıları ve yerleşmiş fikirleri arasında nasıl köprü kurabilirizⁱⁱⁱ”. Diğer bir deyişle, bilgi üretimi için deneyin anlamı ve rolü nedir ki atölyede ya da laboratuvarında gerçekleşen deneyler nihayetinde kamuya açıkça sunulsun?

Laboratorium projesi aşağı yukarı yirminci yüzyılın ilk on yılında biçimlenen, nominalist ve Duchampçı düşüncenin renklendirdiği, entelektüel-kavramsal sürece ve söylemsel pratiklere dair yenilenen bir başlangıç gibiydi. Gerçekten de sanatın retinalizm ile ilişkilendirilebilecek bir algıya indirgenmesine direnen Duchamp'dı; bu indirgeme görsel düşünmeye içkin entelektüel-kavramsal süreçleri, disiplinler sınırlar, reçetelenmiş metotlar, eskimiş tanımlar ve kısıtlı araştırma nesnelerini işe koşarak düzenleniyordu. Ontolojik bir dayanağın kurgusuna karşı, sanatın önceden tanımlanabileceği düşüncesine karşı, Duchamp her sanat yapıtına sanki ilk sanat yapıtıymış gibi yaklaşmamızı öneriyordu. Bu, sanat yapıtının tanımının -ve böylelikle metodunun- tekrar tekrar, sanatsal süreç içerisinde belirlendiğini ima ediyordu. “Sanat üzerine alışkanlıkla kabuklanmış ön kabullere bir sünger çekerek, onu her seferinde yeniden icat etmemiz gerekecektir” diyordu Duchamp^{iv}.

Böylesi Duchampçı bir nominalizm güçlü bir şekilde bilim felsefecisi Paul Feyerabend'in akademik korpusun saptırmaya dayalı metodolojik çoğulculuğuna benzer. *Yönteme Karşı*'da Feyerabend, dünyanın farklılık ve kaosla karakterize edildiğini söyler; böylesi bir görüş kesin, monolitik bilimsel metoda mutlak inancın kendi kendini aldatmak olduğuna işaret eder. Bilimin ortak zeminine dayanarak, çoğunlukla birbirini zıt kesen farklı pratikler, oldukça ayrı aktiviteler, disiplinler, alanlar ve uzlaşmaz modeller, amaçlar ve kriterler yığını bulunabilir. Metodolojik berekete rağmen, bugün bile birçok bilim insanı aktivitelerini donmuş metotlarla ve sınıflandırıcı bilgi prensipleriyle sağlama almaya çalışır. Ve bu, Gaston Bachelard'ın deyimiyle, “her biri kendi metodolojisini gizleyen^v” pratiklerin çoğulluğu gözlemlenebilirken gerçekleşir. Bu, Feyerabend'i “her metodun ve her türlü algılama biçiminin temel önermesinde olası olduğu ve dünyayı anlamada hiçbir şeyin dışlanamayacağı^{vi}” argümanına götürür. Onun görüşü, bilimsel gerçeğin -görünenin aksine- yıkılamaz bir şekilde katı olmadığı çünkü bağlamdaki, koordinatlardaki ve kontrollerdeki değişimlere bağlı olarak revizyona açık kaldığı yönündedir. Bilim sürekli değerlendirme, restorasyon ve redde tabi olan önermeleri, kuralları ve değişen modelleri bırakmak zorundadır: “İronik, deneysel stratejiler, oyuncu

tavırlar, geri döndürülebilir haller, çelişkiler, ikici olmayan, lineer olmayan çağrışımlar ve paradokslar için yer olmalıdır^{viii}”.

Laboratorium'un yapıldığı zaman, -bu projenin *Kanıt Tiyatrosu* programı ögesini gerçekleştiren- bilim felsefecisi Bruno Latour bilimsel, evrensel olarak problem çözen akıl mitinin günümüzde önemli oranda azaldığını iddia etmiş ve dolayısıyla “araştırma”ya giderek daha fazla alan talebi olacağını belirtmiştir. Latour şöyle der: “Bilim kesinliktir, Araştırma belirsizliktir. Bilim sözde soğuk, doğrudan ve tarafsızdır. Araştırma, sıcaktır, kapsayıcıdır ve risklidir. Bilim insanlığın tartışmalarının belirsizliklerine son verir, Araştırma çelişkileri daha fazla çelişki ile yükler. Bilim, ideoloji, tutku ve duyguların prangalarından mümkün olduğunca kaçarak nesnellik üretir. Araştırma yeni inceleme nesnelere aşına hale getirirken bu fırsatlardan beslenir^{viii}”. Latour bu perspektif değişimiyle ürettiklerine bakılıp sanat ve bilim arasında bir karşılaştırma yapıldığında imkânsız gibi gözükeneğin işleyiş usulüne bakıldığında bu sefer olası görüldüğünü belirtir: “Bilim insanları ve sanatçılar arasındaki ilişki, artık birinci grup gerçekliği tümüyle yuttuğunda ikinci grubun geriye kalan artıklarla devam ettiği bir ilişki değildir. Bunun yerine, pratik vasıtasıyla ne kadar yerellik, özellik, çoğulluk, ne kadar farklı gerçekliği aydınlığa çıkarabileceği konusunda yarışmak zorundadırlar^{ix}”. Bilimsel mononaturalizmin hüküm sürdüğü zamanda, sanatçılar buna ancak şerh düşebilirlerdi. Araştırmada çoklu natüralizmin yükselişyle, sanatçılar araştırmacıların da çalıştığı gerçeklikler üzerinde çalışabildiler: Yani yukarıda bahsi geçen *Laboratuvarium* projesinde altı çizildiği gibi “şeyleri kamuya açtılar^x”.

Bu gelişmeler ışığında, sanatın araştırma olarak işleyiş yöntemi fikrinin son on yılda ortaya çıkışı pek de şaşırtıcı değildir. Feyerabend'in “nihai olmayan yapıları” sanat pratiklerinin olguları açık uçlu ele alma yollarıyla nasıl ilişkilenebilir? Sarat Maharaj'ın ilk sanatsal araştırma konferansında çarpıcı bir biçimde tasvir ettiği gibi sanat “spazmik, disiplinler arası irdelemeleri, tesadüfi bilişsel sorgulamaları, yayılan etkileşimi ve hayali arşivlemeleri^{xi}” ile başka türlü bir araştırmayı bilir gibidir. Bu araştırma biçimi genelleme, tekrar, ölçme ile uğraşan katı akademik-bilimsel talimatlarla ifade edilemez, çünkü o benzersiz olanla, niteliksel, istisnai ve yerel olanla ilgilenir. “Kendi kendini biçimlendiren irdelemelerin, bağımsız incelemelerin, karmaşık bir gör-düşün-bil üslubunun yaygınlaşması anlamına gelir. Bütünüyle heterojen akışı genellenebilir prensiplere kafa tutar ve onları engeller: Sistematik metodolojik yorumlamanın kanatları altına girmeye direnir^{xii}”. Birçok geleneksel (akademik) araştırma biçiminde amaç farklılıkların göz ardı edilmesi pahasına durumlar ve bağlamlar arasındaki benzer özellikleri toplama ya da not etme gibi gözükürken, sanatsal araştırma benzerliklerden çok eleştirel bir biçimde ayrışmaları aramaya meyillidir.

Magnus Bærtås'ın daha önce gözlemediği gibi, sanatsal araştırma bunu, disipline etmeyen, denemeci çalışma yollarını işe koşarak estetik ve epistemolojik rejimlerin sıklıkla bir çelişki içinde yeniden çaprazlandığı bir biçimde yapar. Böylesi bir çalışma biçimi iki ögenin sürekli çarpışmasına yol açar: “Araştırmanın bir yönü belirli bir söylem içinde paylaşılabilen ve belirli kriterlere göre üretilebilen genel paradigmaya katılmayı

iddia eder. Diğer yandan, sanatsal araştırma projeleri çoğu kez tekil iddiasındadırlar da. Göreceli olarak benzersiz olan kendi referans alanını ve mantığını üreten belirli bir sanatsal kurgu yaratır^{xiii}”.

Kaçınılmaz olarak akla şu soru gelir: -Bütün bu negatifinden tanımlama çabasına ve tüm heterojenliğe, çokluğa ve dadaist çeşitliliğe rağmen- sanatsal araştırmaya ilişkin iyi tanımlanmış esasları haritalamak mümkün mü? Örneğin, genel olarak araştırma kriterleriyle ilgili açıklamalar yaparak: araştırma nesnesinin atanması, bilgi üretimine katkı gibi, çalışma yöntemlerinin tanımı, uygun ve yeterli bir dağıtım yolu. Bu amaç doğrultusunda Christopher Frayling (muhtemelen sanatta doktora araştırmalarıyla ilgili ilk metinlerden birinde) araştırma nesnesinin durumuyla ilgili olarak şöyle der: “Sanatsal araştırma önceden belirlenmiş bir dizi soru veya varsayım ile başlanmaz ancak belirli durumlardan veya araştırılan bağlamlardan kaynaklanır^{xiv}”.

Mika Hanula, bağlama duyarlı benzer bir tanımı birkaç yıl sonra *Artistic Research* yayınında verir: “bir alan olarak kendine has özelliklerine ve pratiklerine göre kendi kriterlerini ifade eder: çağdaş sanat içindeki anlam sürecine katılan bir sanatçının öz-düşünümsel ve öz-eleştirel süreci öyle bir şekilde ifade edilir ki, nereden geldiğini, tam da o anda nerede durduğunu ve gitmek istediği istikameti bildirir^{xv}”. Bununla birlikte, Hanula bu nitelemeye net bir boyut katar yani araştırma anlatısının iletilmesi belirli bir bağlamda verilen parametreler içinde şeffaf ve eleştirel bir şekilde yapılırken izlenen metodolojik yörünge ima edilmelidir. “Sanatsal araştırma kendi üzerine düşünen, özeleştirel bir iletişime rehberlik eder: Sürekli olarak kendi faaliyetleri ve amaçlarına referans verir ve çeşitli araştırma yöntemleri, sunum modelleri ve iletişim araçları içerir^{xvi}”. Bu açıdan bakıldığında sanatsal araştırma safkan bir Duchampçı çabadır. Her ayrı araştırma projesi sırasında, “sanatsal araştırma”nın aslında ne olduğu yeniden kurulmalı ve defalarca açıklığa kavuşturulmalıdır.

Açıkçası, çağdaş görsel sanat alanında bugün ortaya çıkan çoğunlukla rutin sorgulama biçimleri ve nihayetinde sanatsal araştırma olarak nitelendirilebilecek olanlar arasında önemli bir fark vardır. Sanatsal araştırmada açık bir niyet vardır yani araştırma, araştırmacı tarafından belirgin ve anlaşılır bir şekilde araştırma olarak tanımlanır; sanatsal anlayış ve bilgi üretimi konusundaki tartışmaya, yenilikçi ve sınır dönüştürücü bir şekilde katkıda bulunma niyetindedir; kendini ve konusunu söylemsel ve kamuya açık bir şekilde akran değerlendirmesine açar ve bu nedenle, sanatsal araştırma temelde kurumsal bir ortamda gerçekleşir^{xvii}.

Yine de bilgi üretimine sanatsal katkı nihayetinde tekil bir doğadadır^{xviii}. Bu tekil karakter nedeniyle, sanatsal araştırmanın aslında estetik araştırma yapmanın aktif bir yolu olduğu iddia edilebilir. Estetiğin paradoksal alanı 1750’de Alman filozof Baumgarten tarafından “duyusal fikirlerin bilme yetisi” olarak sunulduğundan beri gerçekten de bilgi üretiminin tekil bir biçimini kapsar. Bu aleni ilişki sebebiyle, Frayling’in makalesinin yayımlandığı 1998’de, sanatsal araştırmanın özgüllüğünün en uygun şekilde deneysel estetik kavramının yeni, güncel bir yorumu olarak tanımlanabileceğini iddia ettim^{xix}. Estetik

kavramının yeniden belirmesi ve onun güncel sanat pratiği ile olan bağlantısı sadece Bourriaud'un *İlişkisel Estetik*'i ile değil, ama aynı zamanda hem Badiou hem de Rancière'in son on yılda sanatın estetik rejimi üzerine yürüttüğü tartışmalarıyla da teyit edilmişti^{xx}.

Jacques Rancière'in kitabı, *Estetiğin Politikası*, sanatı yeniden estetiğin alanı içinde konumlandırıyordu. Ona göre, on sekizinci yüzyıldan bu yana, estetik, duyulur olanın kavranışı üzerine bir düşünce olarak politik olanla ilişkilidir. Rancière, estetiğin, kendine has, bağımsız, kendi içinde bir alan olmadığını, sanatın tanımlanmasına yarayan bir kurallar koleksiyonu olduğunu, yani sanatın tarihsel kümelenme tanımladığını iddia eder. Ona göre, bu tanımlama süreci içerisinde, asıl mesele etik ve estetik rejimlerle belirlenen -politik- bir gerilim alanıdır.

Bunun tersine, *Handbook of Inaesthetics* kitabında, Alan Badiou estetik kavramının yeniden değerlendirilmesini talep eder. Badiou'ya göre, Plato'dan beri estetik, felsefenin araçsallaştırılmasıdır. Bu, sanat adına ya da sanatı kullanan hiyerarşik bir düşünme biçimi ima eder ancak bu düşünce asla sanatla beraber, onunla koşut ilerlemez. *Inestetik* sanattan yola çıkan ya da sanatın koşulları üzerine odaklanarak sanata önceden kesin, net bir rol yükleyen bu gelenekten ayrılır. Bu anlamda, *inestetik* sanat üzerine felsefi bir sistem içerisinden düşünmenin kurallarını belirlemeye çalışmaz. Tersine, sanatsal konfigürasyon üzerinden devam ederek, felsefe içinden tavrıyla sanatın felsefeyi, nasıl etkileyebileceği sorusunu ortaya koyar^{xxi}.

2014'te Taipei Bienalinde *Estetik Jam* bu güncel, felsefi düşüncelerden yola çıkarak organize edilmişti^{xxii}. *Estetik Jam* dört aylık, düzenli, statik bir sergi değil, deneysel, vardiya türü bir üretim ve sergileme serisiydi. Her dönem, üç hafta boyunca farklı bir beş kişilik sanatçı gurubunun -buldukları sergileme durumundan başlayarak ve birbirleriyle iş birliği içinde- sergi mekânında yeni bir üretimi düzenlemesinden oluşuyordu. Dahası, her üretim dönemi sonunda sanatçılar araştırma kavramının güncel anlamını tartışmak için davet ediliyordu. Örneğin katılımcı sanatçılardan Clodagh Emoe, sanatsal pratikle felsefi sorgulamanın şimdiye kadar hep felsefe perspektifinden araştırıldığını öne sürüyordu. Deneysel sanat pratikleri perspektifinden *inestetik*'in çağdaş estetik söylemin bir uzantısı olarak incelenerek bu dengesizliğin, yeniden ele alınması gerektiğini ifade ediyordu. Böylece, sanat ve felsefeyle bağ kurmanın alternatif formları dışsal yorumlamalarla değil, bütün sanat yapma süreci boyunca ve felsefe içi bir etki olarak icra edilen içkin bir düşünme süreci olarak ortaya çıkar.

Farklı bakış açılarının devamlılığı içinde, sanat alanının alternatif ve daha stratejik anlamlandırma üslubunun güncel potansiyelleri, sanatsal araştırma kavramının orijinal çağrışımlarının deneysel estetiğin daha ilgi çekici çağrışımlarına dönüşüp dönüşmeyeceği sorusuna yol açar. "Deneysel" sıfatı Badiou'nun "*inestetik*"te önerdiğine benzer bir amaca hizmet eder, yani sanatın akademik felsefesinin totalize edici eğilimlerinden çekilmeyi başaran bir pratiğe işaret eder. Bilimdeki ayrıma benzer bir şekilde böylesi kuşatıcı akademik bir disipline ben "teorik estetik" diyorum. Teorik fiziğe benzer bir

şekilde, teorik estetik bir disiplin olarak aşkın temellerin felsefi sorularına odaklanır^{xxiii}. Deneysel fizikle aynı çizgi içerisine, deneysel estetik, yani sanatsal araştırmacının pratiği, laboratuvarın disipliner olmayan, karışık metodolojisi ile karakterize edilir. Ve deneysel fiziğin teorik fizikle salınımlı ilişkilenmesi gibi, deneysel estetik de sürekli olarak teorik estetikle karşılıklı ilham verici karşılaşmalara mecburdur. Bu yüzden, bu iki pratik arasında ne hiyerarşik bir ilişki ne de yargı ve nesne ilişkisi vardır. Bunun yerine bir “rezonanslar” ve “karşılıklı etkileşimler” ilişkisinden bahsedilmelidir^{xxiv}. Çünkü bu rezonanslar ve etkileşimler sebebiyle, deneysel estetik olarak sanatsal araştırma akışkan ve katı arasında, laboratuvar ve herbaryum arasında, pürüzsüz mekân ve çizgili mekân arasında, disiplin olmayan ve disiplin arasında, özel ve evrensel arasında gelişen sürekli bir hareket tarafından karakterize edilir.

Notlar

ⁱ H. G. Gadamer, *Truth and Method* (Frankfurt/M., 1960); Türkçe çevirisi *Hakikat ve Yöntem*, cilt I ve II, çev. İsmail Yavuzcan (Paradigma Yayınları, 2008-2009). E. H. Gombrich, *Art and Illusion* (London, 1960). Türkçe çevirisi *Sanat ve Yanılsama*, çev. Ahmet Cemal (Remzi Kitabevi, 2015).

ⁱⁱ Henk Slager, *Archeology of Art Theory* (Amsterdam/New York, 1995), s. 133-41.

ⁱⁱⁱ “Laboratory Archive,” Hans-Ulrich Obrist ve Olafur Eliasson, ed., *Experiment Marathon* (Reykjavik/London, 2009), p. 187. Ayrıca bkz. Eva Diaz, “Futures: Experiment and the Tests of Tomorrow,” Paul O’Neill, ed., *Curating Subjects* (London, 2007) içinde, s. 92–99.

^{iv} Marcel Duchamp, *Notes and Projects for the Large Glass* (London, 1969), s. 156.

^v Sanatsal araştırma konusundaki tartışma, Gaston Bachelard’ın bilgi teorisine yeniden bir ilgi uyandırıyor gibi görünüyor. Bkz. Chus Martinez, “Clandestine Happiness. What do we mean by Artistic Research,” *Index, Artistic Research, Thought and Education* (MACBA, Barcelona, 2011), s. 8-11.

^{vi} Paul Feyerabend, *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge* (London, 1978), s. 32; Türkçe çevirisi *Yönteme Karşı*, çev. Ertuğrul Başer (Ayrıntı Yayınları, 2009).

^{vii} Sarat Maharaj, “Unfinishable Sketch of ‘An Object in 4D’: Scenes of Artistic Research,” Annette W. Balkema ve Henk Slager, ed., *Artistic Research* (Amsterdam/New York, 2004) içinde, s. 42.

^{viii} Bruno Latour, “From the World of Science to that of Research?,” *Science*, Vol. 280 (1998), s.208. Latour’un bilim ve araştırma arasındaki ayrımı, Michael Gibbon’un (The New Production of Knowledge, Londra, 1994) mevcut araştırma pratiğinde iki bilgi üretim modunun var olduğu gözlemiyle bağlantılıdır. Mod 1, homojen, istikrarlı bir sonuca odaklanan geleneksel, disiplinli, akademik araştırmalarla ilgilenir. Mod 2, heterojen, çoklu biçim konfigürasyonlarına yönelik disiplinler arası araştırmalardan kaynaklanan yeni bir bilgi üretimi biçimini ele alır.

^{ix} Hans-Ulrich Obrist ve Olafur Eliasson, *Experiment Marathon* (Reykjavik/London, 2009), s. 199.

^x Sergi kataloğu *Making Things Public* (küratörler Bruno Latour ve Weibel), ZKM, Karlsruhe, 2005.

^{xi} Sarat Maharaj, “Unfinishable Sketch of ‘An Object in 4D’: Scenes of Artistic Research,” Annette W. Balkema ve Henk Slager, ed., *Artistic Research* (Amsterdam/New York, 2004) içinde, s. 50.

^{xii} Sarat Maharaj, “Know-How and No-How: Stopgap Notes on ‘Method’ in Visual Art,” *MaHKUzine*, Journal of Artistic Research 7 (Summer 2009), s. 8.

^{xiii} Hito Steyerl, “Aesthetics of Resistance. Artistic Research as Discipline and Conflict,” *MaHKUzine*, Journal of Artistic Research 8 (Winter 2010), s. 35.

^{xiv} Christopher Frayling, *Practices-Based Doctorates*, UK Council for Graduate Art Education (London, 1997), s. 22.

^{xv} Mika Hannula, *Artistic Research. Theories, Methods and Practices* (Helsinki, 2005), s. 5. ayrıca: *MaHKUzine*, Journal of Artistic Research 1 (Summer 2006), s. 61-64.

^{xvi} Mika Hannula, *Artistic Research. Theories, Methods and Practices* (Helsinki, 2005), s. 67.

^{xvii} Bu ifade, James Elkins’in derlemesi: “What do Artists Know? (Chicago, 2011) kitabındaki “The Institutional Conscience of Art” makalesinde temellendirilir. Sanatsal araştırmanın kurumsal ön koşulları,

Bologna Süreci temelli Dublin tanımlayıcılarında açıkça tanımlanmıştır: “Sistematik bir anlayışa ve bilginin eleştirel farkındalığına dayalı dikkatli bir çalışma veya araştırma.”

^{xviii} Estetik alanın tekil ve benzersiz olana vurgusu, örneğin bilim filozofu Karl Popper’ın öne çıkarmaya çalıştığı gibi, sanatsal araştırmanın imkânsız olduğu anlamına gelmez. Sonuçta, sanatsal araştırma, iletişimin önemine, eleştirel tutum ve araştırmanın özerkliğine odaklanarak en temel araştırma kriterlerini tamamen karşılar. Akademik-bilimsel araştırma ve “uzman bilgisi” üretme vurgusunun aksine, sanat alanı, deneyime dayalı bilgi adı verilen farklı bir bilgi formuyla ilgilenir. Saf bilimsel araştırma genellikle amaçlı bir çıkarsızlıkla karakterize edilirken, sanatsal araştırmanın odak noktası sosyal ve akademik olmayan hedeflere katılımdır. Yine de, kendine özgü bir araştırma biçimi olarak sanatsal araştırma, iki iyi tanımlanmış soruyu yanıtlayabilmelidir: İlk olarak, seçilen metodoloji (diğer sanatçıların araştırma projelerine kıyasla) nasıl tanımlanabilir? İkincisi, görsel sanat alanı özgül otonom araştırmayı nasıl gerektirir?

^{xix} *Experimental Aesthetics*, XIVth International Congress of Aesthetics, Ljubljana, Slovenia, September 1998. *L&B (Lier en Boog)*, Series of Philosophy of Art and Art Theory 14 (1999), s. 52-57. Bu metnin güncel bir baskısı, *Art as a Thinking Process* konferansında sunduğum *Doing Aesthetics* adlı çalışmanın başlangıç noktası oldu. “Art as a Thinking Process,” IUAV/Venice Biennale, 2011. (Yayına hazırlayanlar Angela Vettese ve Mara Ambrozic, Berlin 2012, s. 212-224).

^{xx} Bu tartışma özellikle şu yayınlarda yürütülmektedir: Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics* (1998) (Türkçesi *Başka Bir Estetik*, çev. Aziz Ufuk Kılıç (Metis Yayınları, 2010)) ve Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics* (2000).

^{xxi} DOCUMENTA 13 projesi *Doing Research* sırasında Clodagh Emoe (GradCAM Dublin), Badiou’nun güncel bir sanat pratiği için intrafilozofik etkilerinin anlamını sundu. Bkz. Jan Kaila ve Henk Slager, ed., *Doing Research* (Kassel/Helsinki, 2012) içinde, s. 23-28.

^{xxii} *Estetik Jam* projesi (ortak küratörler Hongjohn Lin ve Henk Slager), Taipei Bienali 2014 (küratör: Nicolas Bourriaud) kapsamında gerçekleşti. Katılan sanatçılar: Sıfır derece durumu: Lonnie van Brummelen ve Siebren de Haan, Kai Huang Chen. 1. Dönem: Tiong Ang, Chang Nai-Wen, Alejandro Ramirez ve Wang Sheng-Hung. 2. Dönem: Clodagh Emoe, Fang Yen-Hsaing, Irene Kopelman, Su Meng-hung ve Wu Shu-ann. 3. Dönem: Andre Alves, Gwen Wang, James T. Hong, Huang Chien-Hung ve Mick Wilson. Projenin ardından Metropolis M Books ile işbirliği içinde, *Experimental Aesthetics* (Utrecht, 2014) yayını Chus Martinez, Boris Groys, Mick Wilson, John Rajchman, Timotheus Vermeulen ve diğerlerinin katkılarıyla gerçekleştirildi.

^{xxiii} Sanatsal araştırma pratiği için laboratuvar metaforlarının anlamı üzerine: Henk Slager, “The Incessantly Immutable Rest,” Sergi kataloğuna giriş *Catalyst*, VCH De Brakke Grond (Amsterdam, 2006), s. 3-6.

^{xxiv} John Rajchman, *The Deleuze Connections* (Cambridge MA, 2000), s. 114; Türkçesi *Deleuze Bağlantıları*, çev. Barış Şannan (Bağlam Yayıncılık, 2014).