



www.turkishstudies.net/turkishstudies

Turkish Studies

eISSN: 1308-2140

Research Article / Araştırma Makalesi



ANKARA SCIENCE
UNIVERSITY

From Image to Protocol: The Epistemology of Experimental Art

Görüntüden Protokole: Deneyisel Sanatın Epistemolojisi

Engin Esen*

Abstract: This study examines the epistemological dimension of experimental art through the concepts of “experiment,” “knowledge,” and “defamiliarization,” arguing that experimentation in art should be understood not merely as formal innovation or technical exploration, but as a critical attitude toward the ways in which art produces knowledge. The research adopts a methodological approach that combines theoretical–conceptual analysis with a comparative examination of selected artworks. Within this framework, the notion of experiment is defined not primarily as a scientific method, but as a form of action that transforms the conditions of knowledge production. The theoretical background draws on Roman Jakobson’s concept of the “dominant” in the construction of the artwork and Viktor Shklovsky’s notion of *ostranenie* (defamiliarization) in sensory experience. From this perspective, the essence of experimental art is positioned as the capacity to restructure the conditions under which artistic knowledge emerges through the defamiliarization of perception. In line with this theoretical framework, the study comparatively examines the following pairs of works: Nick Veasey’s *Land Rover Surfs Up* – Eduardo Kac’s *GFP Bunny*; Andres Serrano’s *Immersion (Piss Christ)* – Marc Quinn’s *Alison Lapper Pregnant*; and Tania Bruguera’s *Crying Room* – Hito Steyerl’s *Is the Museum a Battlefield?* The selected works are analyzed not only at the level of imagery, but also in terms of how their interventions—supporting or limiting claims of experimentalism—are structured through the institutional, spatial, and discursive protocols that shape the production and circulation of artistic knowledge. The analysis demonstrates that the use of scientific methods, formal innovation, or shocking content alone is insufficient to qualify a work as “experimental.” According to the study, the decisive factor is what may be described as a “protocol shift,” occurring in the conditions of the production and circulation of artistic knowledge, whereby the dominant element shifts from the level of image or content to the protocols of production, presentation, and circulation. Consequently, experimental art is conceptualized not primarily through claims of novelty or experimentation, but as an ongoing field of epistemic tension that persists insofar as it reconfigures regimes of seeing, the position of the viewer, and the institutional infrastructures of art.

Keywords: Experimental art, epistemology, protocol shift, the dominant, defamiliarization.

Öz: Bu çalışma, deneyisel sanatın epistemolojik yönünü “deney”, “bilgi” ve “yabancılaştırma” kavramları ekseninde ele almakta ve sanattaki deneysellüğün, yalnızca biçimsel yenilik ya da teknik bir arayış değil, sanatın bilgi üretme biçimlerine yönelik sorgulayıcı bir tavır olduğunu ileri sürmektedir. Araştırma, kuramsal-kavramsal çözümleme ile seçili yapıtların karşılaştırmalı analizini bir araya getiren bir yöntem izlemektedir. Bu çerçevede deney, bilimsel bir yöntem olmaktan çok, bilgi üretiminin koşullarını dönüştüren bir eylem

* Asst. Prof. Dr., Hacettepe University, Faculty of Fine Arts, Department of Painting
Dr. Öğr. Üyesi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
ORCID <https://orcid.org/0000-0003-3169-3084>
enginesen00@gmail.com

Cite as/ Atıf: Engin, E. (2026). From image to protocol: the epistemology of experimental art / Görüntüden protokole: Deneyisel sanatın epistemolojisi. *Turkish Studies*, 21(3), 4861-4905. Ankara Bilim University Publications.
<https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.89652>

Received/Geliş: 04 February/Şubat 2026

Accepted/Kabul: 20 September/Eylül 2026

Published/Yayın: 25 September/Eylül 2026

Checked by plagiarism software



biçimi olarak tanımlanmaktadır. Kuramsal arka planda Roman Jakobson'un sanat yapıtının kurulumunda "egemen öge" (the dominant) ve Viktor Shklovsky'nin duysal deneyimde "alışkanlığı kırma" (ostranenie) kavramları kullanılmakta; deneysel sanatın özü, algıyı yabancılaştırma yoluyla sanat bilgisinin ortaya çıkış koşullarını yeniden yapılandırma kapasitesi olarak konumlandırılmaktadır. Çalışmada, bu kuramsal çerçeve doğrultusunda Nick Veasey'nin Land Rover Surfs Up - Eduardo Kac'ın GFP Bunny, Andres Serrano'nun Immersion (Piss Christ) - Marc Quinn'in Alison Lapper Pregnant ve Tania Bruguera'nın Crying Room - Hito Steyerl'in Is the Museum a Battlefield? başlıklı yapıtları karşılaştırmalı olarak incelenmektedir. Seçilen yapıtlar, deneysel nitelik iddialarını destekleyen ya da sınırlayan müdahalelerini yalnızca imge düzeyinde değil, sanat bilgisinin üretim ve dolaşımını belirleyen kurumsal, mekânsal ve söylemsel protokoller düzeyinde nasıl kurdukları açısından çözümlenmektedir. Bu inceleme, bilimsel yöntem kullanımının, biçimsel yenilik ya da içerik şokunun tek başına "deneysel" nitelik için yeterli olmadığını göstermektedir. Çalışmaya göre belirleyici unsur, sanat bilgisinin üretim ve dolaşım koşullarında gerçekleşen ve egemen ögeyi imge - içerik düzeyinden üretim, sunum ve dolaşım protokollerine kaydıran bir "protokol kayması" olarak tanımlanmaktadır. Sonuç olarak deneysel sanat, yeni ve deneye dayalı olma iddiasından çok, görme rejimlerini, izleyici konumunu ve kurumsal altyapıyı yeniden yapılandırdığı ölçüde süreklilik kazanan bir epistemik gerilim alanı olarak konumlandırılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Deneysel sanat, epistemoloji, protokol kayması, egemen öge, yabancılaştırma.

Structured Abstract:

This study aims to rethink the concept of “experiment” in art beyond its common association with formal innovation, technical risk, or sensational content, and to propose an epistemological account of experimental art. In both critical and everyday usage, the terms “experimental” and “experimentality” are most often identified with how new, shocking, or technologically advanced a work is; yet this identification leaves unanswered the more fundamental question of how a work reconfigures the conditions under which art produces, organizes, and circulates knowledge. The study addresses precisely this gap. It argues that the prevailing reduction of experimentality to a degree of novelty obscures the distinction between works that are merely innovative or radical and works that genuinely transform the epistemic conditions of art. Accordingly, it sets out to develop a workable criterion that distinguishes experimental practices from merely innovative ones. The necessity of such a criterion arises from the conceptual ambiguity surrounding “experimental art”: canonical examples are routinely labelled experimental without a shared account of what makes them so. By relocating the question from the surface of the image to the conditions of knowledge production, the study seeks to clarify the epistemological status of artistic knowledge and to show that experimentality is better understood as an epistemic orientation than as a stylistic or period label. Its central argument is that experimental art can be determined not by its degree of novelty but by its capacity to transform modes of knowing.

The research adopts a methodological approach that combines theoretical–conceptual analysis with a comparative examination of selected artworks. The theoretical framework draws on Viktor Shklovsky’s concept of *ostranenie* (defamiliarization) and Roman Jakobson’s notion of the “dominant.” When these are combined, experimental art is defined as the moment at which defamiliarization itself becomes the dominant: the work shifts attention away from represented content toward the protocols of representation and display, thereby reorganizing how artistic knowledge emerges. The analysis treats the visual/formal examination of the works together with a discursive and institutional analysis conducted through artists’ statements, exhibition texts, and the circulation contexts of the works. Three criteria guide the analysis: (i) the plane on which the work’s dominant is constituted (the image/content, or the protocols of production–presentation–circulation); (ii) the sensory/perceptual threshold at which the effect of defamiliarization is produced; and (iii) which institutional and technical apparatuses the “protocol shift” renders visible. On this basis, the study deliberately pairs works that appear “experimental” at first sight with works that more profoundly transform epistemic conditions, examining three couples: Nick Veasey’s *Land Rover Surfs Up* and Eduardo Kac’s *GFP Bunny*; Andres Serrano’s *Immersion (Piss Christ)* and Marc Quinn’s *Alison Lapper Pregnant*; and Tania Bruguera’s *Crying Room* and Hito Steyerl’s *Is the Museum a Battlefield?*. The aim is less to propose necessary and sufficient conditions for experimental art than to offer an analytical framework that renders visible the concept’s epistemic operation, considered in dialogue with current debates on artistic research.

The analysis demonstrates that the use of scientific methods, formal innovation, or shocking content alone is insufficient to qualify a work as “experimental.” In the first pairing, although both Veasey and Kac employ scientific technologies, Veasey’s practice largely preserves the white-cube format and a passive viewer position, concentrating the dominant in spectacular imagery, whereas Kac’s work extends from the genetic engineering of a fluorescent rabbit to the ethical, legal, and institutional negotiations around ownership, care, and public display, so that the dominant shifts from image to protocol. In the second pairing, Serrano’s photograph generates intense public controversy yet operates within conventional photographic and exhibition protocols, while Quinn’s sculpture, though formally classical, displaces the protocols of selection, representation, and commemoration that govern public space, turning institutional decision-making into part of its content. In the third pairing, Bruguera’s installation, despite its emotional impact and technical ingenuity, leaves the basic museum protocols intact, whereas Steyerl’s lecture-performance follows a bullet casing backwards through chains of military production, corporate sponsorship, and museum funding, reframing the museum as an infrastructure shaped by geopolitical and economic power and repositioning the viewer from passive spectator to witness-participant. Across all three pairs, the decisive factor is what the study describes as a “protocol shift,” occurring in the conditions of the production and circulation of artistic knowledge, whereby the dominant moves from the level of image or content to the protocols of production, presentation, and circulation.

The study concludes that experimental art should be identified neither with novelty per se nor with any fixed style or genre, but with its capacity to estrange perception while redistributing the dominant toward the conditions, protocols, and infrastructures that underwrite artistic production and circulation. Experimental art is thus conceptualized as a continuous field of epistemic tension extending “from image to protocol,” one that persists insofar as it reconfigures regimes of seeing, the position of the viewer, and the institutional infrastructures of art. By foregrounding these shifts, the article offers a workable criterion for distinguishing experimental practices from merely innovative ones: to the extent that the dominant shifts from the image toward the protocol, the work both produces a perceptual rupture (defamiliarization) and renders visible the institutional and technical infrastructures that constitute regimes of knowledge. The limitation of the study is that this criterion does not claim to constitute a universal model of classification and is discussed through a limited set of examples. Future research may comparatively trace how the protocol shift operates across different geographies and media, including digital platforms, AI-based production, and archival or field-based practices.

Keywords: Experimental art, epistemology, protocol shift, the dominant, defamiliarization.

الملخص المنظم:

تهدف هذه الدراسة إلى إعادة التفكير في مفهوم «التجريب» (في الفن بما يتجاوز ارتباطه الشائع بالابتكار الشكلي أو المخاطرة التقنية أو المحتوى الصادم، واقتراح تصور إبستمولوجي للفن التجريبي. ففي الاستخدامين النقدي واليومي، غالباً ما تُعرّف مفاهيم «التجريب» و«التجريبية» من خلال مدى جودة العمل الفني أو صدمته أو تقدمه التكنولوجي، غير أن هذا التصور يترك دون إجابة السؤال الأكثر جوهرية المتعلق بكيفية إعادة العمل الفني تشكيل الشروط التي يُنتج الفن من خلالها المعرفة وينظمها ويُداولها. وتنطلق هذه الدراسة لمعالجة هذه الفجوة تحديداً. إذ تجادل بأن اختزال التجريبية في مجرد درجة من الجِدَّة بحجب التمييز بين الأعمال التي تكتفي بالابتكار أو الراديكالية، وتلك التي تُحدث بالفعل تحولاً في الشروط الإبستمولوجية للفن. وانطلاقاً من ذلك تسعى الدراسة إلى تطوير معيار عملي يميز بين الممارسات التجريبية وتلك التي تقتصر على الابتكار. وتتبع ضرورة هذا المعيار بوصفها تجريبية (Canonical) من الغموض المفاهيمي الذي يحيط بمصطلح «الفن التجريبي»، إذ كثيراً ما تُصنّف أمثلة قانونية دون وجود تصور مشترك يوضح ما الذي يجعلها كذلك. ومن خلال نقل محور النقاش من سطح الصورة إلى شروط إنتاج المعرفة تهدف الدراسة إلى توضيح المكانة الإبستمولوجية للمعرفة الفنية، وإظهار أن التجريبية تُفهم على نحو أدق بوصفها توجَّهاً إبستمولوجياً، لا مجرد سمة أسلوبية أو تصنيفاً تاريخياً. وتتمثل الفرضية المركزية للدراسة في أن الفن التجريبي لا يتحدد بدرجة حدائته، بل بقدرته على تحويل أنماط المعرفة.

تعتمد الدراسة منهجاً يجمع بين التحليل النظري-المفاهيمي والدراسة المقارنة لمجموعة مختارة من الأعمال الفنية لدى فيكتور شكولفسكي، ومفهوم (التغريب أو إزالة الألفة، *Ostranenie*) ويرتكز الإطار النظري على مفهوم الأوسترائنييه لدى رومان ياكوبسون. وعند الجمع بين هذين المفهومين، يُعرّف الفن التجريبي بأنه اللحظة التي (*The Dominant*) «المهيمن» يصبح فيها التغريب نفسه هو «المهيمن»، بحيث يحول العمل الانتباه من المحتوى المُمثل إلى بروتوكولات التمثيل والعرض، معيداً بذلك تنظيم الكيفية التي تتشكل بها المعرفة الفنية. وتعالج الدراسة الأعمال المختارة من خلال تحليل بصري/شكلي، إلى جانب تحليل خطابي ومؤسسي يستند إلى تصريحات الفنانين، ونصوص المعارض، وسياقات تداول الأعمال. ويسترشد التحليل بثلاثة معايير المستوى الذي يتشكل فيه «المهيمن» (في العمل) الصورة/المحتوى، أم بروتوكولات الإنتاج-العرض-التداول، (2) (العتبة) (1) الحسية/الإدراكية التي يتحقق عندها أثر التغريب، و(3) (الأجهزة المؤسسية والتقنية التي يجعلها «تحول البروتوكول» «مرئية وانطلاقاً من ذلك، تقارن الدراسة عمداً بين أعمال تبدو «تجريبية» للوهلة الأولى وأعمال تُحدث تحولاً أعمق في الشروط وانطلاقاً من ذلك، تقارن الدراسة عمداً بين أعمال تبدو «تجريبية» للإبستمولوجية، وذلك من خلال ثلاث ثنائيات: Nick Veasey، *Land Rover Surfs Up* مع Eduardo Kac، *GFP Bunny*؛ Andres Serrano، *Immersion (Piss Christ)* مع Marc Quinn، *Alison Lapper Pregnant*؛ وTania Bruguera، *Crying Room* مع Hito Steyerl، *Is the Museum a Battlefield?*. ولا تهدف الدراسة إلى اقتراح شروط ضرورية وكافية لتعريف الفن التجريبي بقدر ما تسعى إلى تقديم إطار تحليلي يُظهر كيفية اشتغال المفهوم على المستوى الإبستمولوجي، في حوار مع النقاشات الراهنة حول البحث الفني.

وتُظهر نتائج التحليل أن استخدام الأساليب العلمية، أو الابتكار الشكلي، أو المحتوى الصادم، لا يكفي وحده لوصف العمل بأنه «تجريبي». «ففي الثنائية الأولى، وعلى الرغم من أن كلاً من فيزي وكاتش يستخدمان تقنيات علمية، فإن ممارسة فيزي تحافظ «وعلى موقع المتلقي بوصفه مشاهداً سلبياً، بحيث يظل «المهيمن» (*White Cube*) «إلى حد كبير على صيغة» «المكعب الأبيض متمركزاً في الصورة الاستعراضية، بينما يمتد عمل كاتش من الهندسة الوراثية لأرنب فلوري إلى المفاوضات الأخلاقية والقانونية والمؤسسية المتعلقة بالملكية والرعاية والعرض العام، لينتقل «المهيمن» «من الصورة إلى البروتوكول. وفي الثنائية الثانية، تُحدث صورة سيرانو جدلاً عاماً واسعاً، لكنها تعمل ضمن بروتوكولات التصوير والعرض التقليدية، في حين أن منحوتة كوين، رغم طابعها الكلاسيكي شكلياً، تُعيد تشكيل بروتوكولات الاختيار والتمثيل والتخليد التي تحكم الفضاء العام، جاعلة من آليات اتخاذ القرار

المؤسسي جزءاً من مضمون العمل ذاته. أما في الثنائية الثالثة، فإن تركيب بروغيرا، على الرغم من أثره الانفعالي وبراعته التقنية يُبقي البروتوكولات الأساسية للمتحف دون تغيير، بينما يتتبع أداء شتايرل-المحاضرة غلاف رصاصة عبر سلاسل الإنتاج العسكري، والرعاية المؤسسية، وتمويل المتاحف، ليعيد تأطير المتحف بوصفه بنية تحتية تتشكل بفعل القوى الجيوسياسية والاقتصادية، ويحول المتلقي من مشاهد سلبي إلى شاهد-مشارك. وعبر جميع هذه الثنائيات، يتمثل العامل الحاسم فيما تصفه الدراسة بـ«تحول البروتوكول»، الذي يقع ضمن شروط إنتاج المعرفة الفنية وتداولها، حيث ينتقل «المهيمن» من مستوى الصورة أو المحتوى إلى بروتوكولات الإنتاج والعرض والتداول.

وتخلص الدراسة إلى أن الفن التجريبي لا ينبغي تعريفه انطلاقاً من الجدة في حد ذاتها، ولا بوصفه أسلوباً أو نوعاً فنياً ثابتاً، وإنما من خلال قدرته على تغريب الإدراك وإعادة توزيع «المهيمن» نحو الشروط والبروتوكولات والبنى التحتية التي تؤسس «للإنتاج الفني وتداوله». وبذلك يُفهم الفن التجريبي بوصفه حقلاً مستمراً من التوتر الإستمولوجي يمتد «من الصورة إلى البروتوكول ويستمر ما دام يعيد تشكيل أنظمة الرؤية، وموقع المتلقي، والبنى المؤسسية للفن. ومن خلال إبراز هذه التحولات، تقدم الدراسة معياراً عملياً للتمييز بين الممارسات التجريبية والممارسات الابتكارية فحسب؛ فكما انتقل «المهيمن» من الصورة إلى البروتوكول أحدث العمل في الوقت نفسه قطيعة إدراكية (التغريب)، وكشف البنى المؤسسية والتقنية التي تُشكل أنظمة إنتاج المعرفة. وتتمثل حدود الدراسة في أن هذا المعيار لا يدعي تقديم نموذج تصنيفي كوني، وإنما يُناقش من خلال مجموعة محدودة من الأمثلة. ويمكن للدراسات المستقبلية أن تنتج، بصورة مقارنة، كيفية اشتغال «تحول البروتوكول» في سياقات جغرافية ووسائط مختلفة، بما في ذلك المنصات الرقمية، والإنتاج القائم على الذكاء الاصطناعي، والممارسات الأرشيفية أو الميدانية.

الكلمات المفتاحية: الفن التجريبي، الإستمولوجيا، تحول البروتوكول، المهيمن، التغريب (إزالة الألفة).

Résumé Structuré:

Cette étude vise à repenser le concept d'« expérimentation » en art au-delà de son association courante avec l'innovation formelle, le risque technique ou le contenu sensationnel, et à proposer une conception épistémologique de l'art expérimental. Dans les usages critiques comme dans les usages ordinaires, les notions d'« expérimental » et d'« expérimentalité » sont le plus souvent définies en fonction du degré de nouveauté, du caractère choquant ou de l'avancement technologique d'une œuvre. Une telle définition laisse toutefois sans réponse une question plus fondamentale : comment une œuvre reconfigure-t-elle les conditions dans lesquelles l'art produit, organise et fait circuler le savoir ? C'est précisément cette lacune que cette étude entend combler. Elle soutient que la réduction dominante de l'expérimentalité à un simple degré de nouveauté occulte la distinction entre les œuvres qui sont uniquement innovantes ou radicales et celles qui transforment véritablement les conditions épistémiques de l'art. Dans cette perspective, elle cherche à élaborer un critère opérationnel permettant de distinguer les pratiques expérimentales des pratiques simplement innovantes. La nécessité d'un tel critère découle de l'ambiguïté conceptuelle entourant la notion d'« art expérimental » : des œuvres aujourd'hui considérées comme canoniques sont régulièrement qualifiées d'expérimentales sans qu'il existe une définition commune expliquant ce qui fonde cette qualification. En déplaçant la réflexion de la surface de l'image vers les conditions de production du savoir, l'étude entend clarifier le statut épistémologique du savoir artistique et montrer que l'expérimentalité doit être comprise comme une orientation épistémique plutôt que comme une catégorie stylistique ou historique. Son argument central est que l'art expérimental ne se définit pas par son degré de nouveauté, mais par sa capacité à transformer les modes de connaissance.

La recherche adopte une démarche méthodologique combinant une analyse théorique et conceptuelle avec un examen comparatif d'un ensemble d'œuvres sélectionnées. Le cadre théorique s'appuie sur le concept d'*ostranenie* (défamiliarisation) de Viktor Chklovski ainsi que sur la notion de « dominante » élaborée par Roman Jakobson. Articulés ensemble, ces deux concepts permettent de définir l'art expérimental comme le moment où la défamiliarisation devient elle-même la dominante : l'œuvre détourne alors l'attention du contenu représenté vers les protocoles de représentation et de présentation, réorganisant ainsi les modalités d'émergence du savoir artistique. L'analyse associe l'examen visuel et formel des œuvres à une analyse discursive et institutionnelle fondée sur les déclarations des artistes, les textes d'exposition et les contextes de circulation des œuvres. Trois critères guident l'analyse : (i) le niveau auquel se constitue la dominante de l'œuvre (image/contenu ou protocoles de production, de présentation et de circulation) ; (ii) le seuil sensoriel et perceptif auquel se produit l'effet de défamiliarisation ; et (iii) les dispositifs institutionnels et techniques que le « déplacement du protocole » (*protocol shift*) rend visibles. À partir de ces critères, l'étude confronte volontairement des œuvres qui paraissent « expérimentales » au premier regard à d'autres qui transforment

plus profondément les conditions épistémiques. Trois couples d'œuvres sont ainsi examinés : *Land Rover Surfs Up* de Nick Veasey et *GFP Bunny* d'Eduardo Kac ; *Immersion (Piss Christ)* d'Andres Serrano et *Alison Lapper Pregnant* de Marc Quinn ; enfin *Crying Room* de Tania Bruguera et *Is the Museum a Battlefield?* de Hito Steyerl. L'objectif n'est pas tant de proposer des conditions nécessaires et suffisantes de l'art expérimental que d'offrir un cadre analytique rendant visible le fonctionnement épistémique du concept, en dialogue avec les débats contemporains sur la recherche artistique.

L'analyse montre que le recours à des méthodes scientifiques, l'innovation formelle ou le contenu provocateur ne suffisent pas, à eux seuls, à qualifier une œuvre d'« expérimentale ». Dans le premier couple, bien que Veasey et Kac mobilisent tous deux des technologies scientifiques, la pratique de Veasey préserve largement le modèle du « white cube » ainsi que la position passive du spectateur, concentrant la dominante sur l'image spectaculaire. À l'inverse, l'œuvre de Kac s'étend de l'ingénierie génétique d'un lapin fluorescent aux négociations éthiques, juridiques et institutionnelles relatives à la propriété, aux soins et à l'exposition publique, de sorte que la dominante se déplace de l'image vers le protocole. Dans le deuxième couple, la photographie de Serrano suscite une vive controverse publique tout en demeurant inscrite dans les protocoles conventionnels de la photographie et de l'exposition, tandis que la sculpture de Quinn, malgré son apparence formellement classique, déplace les protocoles de sélection, de représentation et de commémoration qui régissent l'espace public, faisant du processus décisionnel institutionnel une composante du contenu même de l'œuvre. Dans le troisième couple, l'installation de Bruguera, malgré sa puissance émotionnelle et son ingéniosité technique, laisse inchangés les protocoles fondamentaux du musée, alors que la conférence-performance de Steyerl remonte la trajectoire d'une douille de balle à travers les chaînes de production militaire, le mécénat des entreprises et le financement des musées, reconfigurant ainsi le musée comme une infrastructure façonnée par les pouvoirs géopolitiques et économiques, tout en transformant le spectateur passif en témoin-participant. Dans l'ensemble des trois couples, le facteur décisif réside dans ce que l'étude désigne comme un « déplacement du protocole », intervenant dans les conditions de production et de circulation du savoir artistique, par lequel la dominante passe du niveau de l'image ou du contenu aux protocoles de production, de présentation et de circulation.

L'étude conclut que l'art expérimental ne doit être identifié ni à la nouveauté en tant que telle, ni à un style ou à un genre déterminé, mais à sa capacité à défamiliariser la perception tout en redistribuant la dominante vers les conditions, les protocoles et les infrastructures qui sous-tendent la production et la circulation artistiques. L'art expérimental est ainsi conceptualisé comme un champ continu de tension épistémique s'étendant « de l'image au protocole », qui perdure dans la mesure où il reconfigure les régimes du regard, la position du spectateur et les infrastructures institutionnelles de l'art. En mettant en évidence ces déplacements, l'article propose un critère opérationnel permettant de distinguer les pratiques expérimentales des pratiques simplement innovantes : dans la mesure où la dominante se déplace de l'image vers le protocole, l'œuvre produit simultanément une rupture perceptive (défamiliarisation) et rend visibles les infrastructures institutionnelles et techniques qui constituent les régimes de savoir. La principale limite de cette étude réside dans le fait que ce critère ne prétend pas constituer un modèle universel de classification et qu'il est discuté à partir d'un corpus limité d'exemples. Les recherches futures pourront examiner de manière comparative la façon dont le déplacement du protocole se manifeste dans différents contextes géographiques et médiatiques, notamment sur les plateformes numériques, dans les productions fondées sur l'intelligence artificielle ainsi que dans les pratiques archivistiques ou de terrain.

Mots-clés: art expérimental, épistémologie, déplacement du protocole, dominante, défamiliarisation.

Resumen estructurado:

Este estudio tiene como objetivo replantear el concepto de «experimentación» en el arte más allá de su asociación habitual con la innovación formal, el riesgo técnico o el contenido sensacionalista, y proponer una concepción epistemológica del arte experimental. Tanto en el discurso crítico como en el uso cotidiano, los términos «experimental» y «experimentalidad» suelen identificarse con el grado de novedad, el carácter impactante o el nivel de desarrollo tecnológico de una obra; sin embargo, esta identificación deja sin respuesta una cuestión más fundamental: cómo una obra reconfigura las condiciones bajo las cuales el arte produce, organiza y hace circular el conocimiento. Precisamente esta laguna constituye el objeto central del presente estudio. Se sostiene que la reducción predominante de la experimentalidad a un mero grado de novedad

oscurece la distinción entre las obras que son simplemente innovadoras o radicales y aquellas que transforman verdaderamente las condiciones epistémicas del arte. En consecuencia, el estudio se propone desarrollar un criterio operativo que permita distinguir las prácticas experimentales de las meramente innovadoras. La necesidad de dicho criterio surge de la ambigüedad conceptual que rodea al «arte experimental»: ejemplos considerados canónicos son etiquetados con frecuencia como experimentales sin que exista una explicación compartida acerca de qué los hace tales. Al desplazar el foco de la superficie de la imagen hacia las condiciones de producción del conocimiento, el estudio pretende esclarecer el estatus epistemológico del conocimiento artístico y demostrar que la experimentalidad debe entenderse mejor como una orientación epistémica que como una etiqueta estilística o cronológica. Su argumento central sostiene que el arte experimental no puede determinarse por su grado de novedad, sino por su capacidad para transformar los modos de conocer.

La investigación adopta un enfoque metodológico que combina el análisis teórico-conceptual con el examen comparativo de una selección de obras artísticas. El marco teórico se fundamenta en el concepto de *ostranenie* (desfamiliarización o extrañamiento) de Viktor Shklovsky y en la noción de «dominante» de Roman Jakobson. La articulación de ambos conceptos permite definir el arte experimental como el momento en que la propia desfamiliarización se convierte en la dominante: la obra desplaza la atención desde el contenido representado hacia los protocolos de representación y exhibición, reorganizando así la manera en que emerge el conocimiento artístico. El análisis integra el examen visual y formal de las obras con un análisis discursivo e institucional basado en las declaraciones de los artistas, los textos curatoriales y los contextos de circulación de las obras. Tres criterios orientan el análisis: (i) el plano en el que se constituye la dominante de la obra (imagen/contenido o protocolos de producción, presentación y circulación); (ii) el umbral sensorial o perceptivo en el que se produce el efecto de desfamiliarización; y (iii) los dispositivos institucionales y técnicos que el «desplazamiento del protocolo» (*protocol shift*) hace visibles. Sobre esta base, el estudio confronta deliberadamente obras que, a primera vista, parecen «experimentales» con otras que transforman de manera más profunda las condiciones epistémicas. Para ello se analizan tres pares de obras: *Land Rover Surfs Up* de Nick Veasey y *GFP Bunny* de Eduardo Kac; *Immersion (Piss Christ)* de Andres Serrano y *Alison Lapper Pregnant* de Marc Quinn; y *Crying Room* de Tania Bruguera junto con *Is the Museum a Battlefield?* de Hito Steyerl. El propósito no es proponer condiciones necesarias y suficientes para definir el arte experimental, sino ofrecer un marco analítico que haga visible el funcionamiento epistemológico del concepto en diálogo con los debates contemporáneos sobre la investigación artística.

El análisis demuestra que el empleo de métodos científicos, la innovación formal o el contenido impactante, por sí solos, son insuficientes para calificar una obra como «experimental». En el primer par, aunque tanto Veasey como Kac recurren a tecnologías científicas, la práctica de Veasey conserva en gran medida el formato del *white cube* y la posición pasiva del espectador, concentrando la dominante en la espectacularidad de la imagen; en cambio, la obra de Kac se extiende desde la ingeniería genética de un conejo fluorescente hasta las negociaciones éticas, jurídicas e institucionales relacionadas con la propiedad, el cuidado y la exhibición pública, de modo que la dominante se desplaza de la imagen al protocolo. En el segundo par, la fotografía de Serrano genera una intensa controversia pública, pero opera dentro de los protocolos convencionales de la fotografía y de la exhibición, mientras que la escultura de Quinn, pese a su apariencia formalmente clásica, desplaza los protocolos de selección, representación y conmemoración que rigen el espacio público, convirtiendo la toma de decisiones institucional en parte del contenido de la obra. En el tercer par, la instalación de Bruguera, a pesar de su impacto emocional y su ingenio técnico, deja intactos los protocolos fundamentales del museo, mientras que la conferencia-performativa de Steyerl reconstruye retrospectivamente el recorrido de un casquillo de bala a través de las cadenas de producción militar, el patrocinio corporativo y la financiación museística, reconfigurando el museo como una infraestructura moldeada por poderes geopolíticos y económicos y transformando al espectador de observador pasivo en testigo-participante. En los tres pares analizados, el factor decisivo reside en lo que el estudio denomina «desplazamiento del protocolo», que tiene lugar en las condiciones de producción y circulación del conocimiento artístico, mediante el cual la dominante pasa del nivel de la imagen o del contenido a los protocolos de producción, presentación y circulación.

El estudio concluye que el arte experimental no debe identificarse ni con la novedad en sí misma ni con un estilo o género determinado, sino con su capacidad para extrañar la percepción y redistribuir la dominante hacia las condiciones, los protocolos y las infraestructuras que sustentan la producción y la circulación artísticas. En consecuencia, el arte experimental se conceptualiza como un campo continuo de

tensión epistemológica que se extiende «de la imagen al protocolo» y que perdura en la medida en que reconfigura los regímenes de la visión, la posición del espectador y las infraestructuras institucionales del arte. Al poner de relieve estos desplazamientos, el artículo propone un criterio operativo para distinguir las prácticas experimentales de las meramente innovadoras: en la medida en que la dominante se desplaza de la imagen hacia el protocolo, la obra produce simultáneamente una ruptura perceptiva (desfamiliarización) y hace visibles las infraestructuras institucionales y técnicas que constituyen los regímenes del conocimiento. La principal limitación del estudio radica en que este criterio no pretende constituir un modelo universal de clasificación y se desarrolla a partir de un conjunto limitado de ejemplos. Futuras investigaciones podrán analizar comparativamente cómo opera el desplazamiento del protocolo en distintos contextos geográficos y medios, incluidas las plataformas digitales, la producción basada en inteligencia artificial y las prácticas archivísticas o de trabajo de campo.

Palabras clave: arte experimental, epistemología, desplazamiento del protocolo, dominante, desfamiliarización.

结构式摘要:

本研究旨在重新思考艺术中的“实验”概念，使其超越通常与形式创新、技术风险或轰动性内容相联系的理解，并提出一种关于实验艺术的认识论阐释。在批评话语和日常语境中，“实验性”（experimental）和“实验性特征”（experimentality）通常被界定为作品的新颖程度、震撼程度或技术先进性。然而，这种界定却未能回答一个更为根本的问题：艺术作品究竟如何重新构建艺术生产、组织和传播知识的条件。本研究正是针对这一理论空白展开。研究认为，将实验性简化为“新颖性程度”的主流观点，掩盖了仅具有创新性或激进性的作品与真正改变艺术认识论条件的作品之间的本质区别。因此，本研究旨在建立一套具有可操作性的标准，以区分实验性实践与仅仅具有创新性的实践。提出这一标准的必要性源于“实验艺术”这一概念本身所存在的模糊性：许多经典作品经常被冠以“实验性”之名，但学界并未形成关于其何以具有实验性的共同解释。通过将研究焦点从图像表层转向知识生产的条件，本研究旨在澄清艺术认识论地位，并指出，与其将实验性理解为一种风格或历史时期的标签，不如将其视为一种认识论取向。研究的核心论点认为，实验艺术并非由其新颖程度决定，而是由其改变知识生成方式的能力所决定。

本研究采用结合理论—概念分析与典型艺术作品比较研究的方法。理论框架建立在维克托·什克洛夫斯基（Viktor Shklovsky）的“陌生化”（ostranenie）理论以及罗曼·雅各布森（Roman Jakobson）的“主导性”（the dominant）概念之上。当两者结合时，实验艺术被界定为“陌生化本身成为主导性”的时刻：作品将观者的注意力从再现内容转移到再现与展示的协议（protocols）之上，从而重新组织艺术知识生成的方式。研究不仅对作品进行了视觉与形式分析，同时结合艺术家声明、展览文本以及作品传播语境，对其进行了话语分析和制度分析。分析主要依据三个标准：（1）作品“主导性”形成的层面（图像/内容，或生产—展示—传播协议）；（2）陌生化效果产生的感知阈值；（3）“协议转移”（protocol shift）所揭示的制度性与技术性装置。在此基础上，研究有意将那些乍看之下具有“实验性”的作品，与那些更深刻改变认识论条件的作品进行比较，共分析三组作品：尼克·维西（Nick Veasey）的《Land Rover Surfs Up》与爱德华多·卡茨（Eduardo Kac）的《GFP Bunny》；安德烈斯·塞拉诺（Andres Serrano）的《Immersion (Piss Christ)》与马克·奎因（Marc Quinn）的《Alison Lapper Pregnant》；塔尼亚·布鲁格拉（Tania Bruguera）的《Crying Room》与希托·施泰耶尔（Hito Steyerl）的《Is the Museum a Battlefield?》。本研究并非旨在提出界定实验艺术的充分必要条件，而是希望构建一个分析框架，使实验艺术概念的认识论运作机制得以显现，并与当前关于艺术研究（artistic research）的讨论形成对话。

研究结果表明，仅凭科学方法的运用、形式创新或具有冲击力的内容，并不足以使一件作品成为“实验艺术”。在第一组作品中，虽然维西和卡茨都采用了科学技术，但维西的实践基本维持了“白立方”（white cube）展览模式以及观众的被动观看位置，其“主导性”仍集中于视觉奇观；相比之下，卡茨的作品则从荧光兔的基因工程延伸至围绕所有权、照料和公共展示所展开的伦理、法律及制

度协商，使“主导性”由图像转移至协议。在第二组作品中，塞拉诺的摄影作品虽然引发了广泛社会争议，却依然运行于传统摄影与展览协议之中；而奎因的雕塑尽管在形式上具有古典风格，却重新配置了支配公共空间的选择、再现与纪念协议，使制度决策过程本身成为作品内容的一部分。在第三组作品中，布鲁格拉的装置艺术虽然具有强烈的情感冲击力和技术巧思，但并未改变博物馆的基本协议；而施泰耶尔的讲演式行为作品则通过追溯一枚弹壳在军事生产链、企业赞助及博物馆资金体系中的流转路径，将博物馆重新界定为受地缘政治与经济力量塑造的基础设施，同时将观众从被动观看者转变为见证者与参与者。在上述三组比较中，决定性的因素均体现为研究所称的“协议转移”，即艺术知识生产与传播条件发生变化，“主导性”由图像或内容层面转向生产、展示与传播协议层面。

研究最后认为，实验艺术既不应被理解为“新颖性”本身，也不应被视为某种固定的艺术风格或艺术类型，而应根据其使知觉发生陌生化，并将“主导性”重新分配至支撑艺术生产与传播的条件、协议及基础设施的能力来界定。因此，实验艺术可被理解为一个持续存在的认识论张力场，其运动轨迹表现为“从图像走向协议”，只要它不断重新配置观看机制、观众位置以及艺术制度基础设施，这种张力便持续存在。通过强调这些转变，本文提出了一项可操作的标准，用以区分实验性实践与单纯创新性实践：当“主导性”由图像转向协议时，作品不仅产生知觉上的断裂（陌生化），同时也揭示构成知识体系的制度性与技术性基础设施。本研究的局限性在于，该标准并不试图建立一种普遍适用的分类模型，而仅通过有限的案例加以论证。未来研究可进一步比较分析“协议转移”如何在不同地域、不同媒介中发挥作用，包括数字平台、基于人工智能的艺术生产，以及档案研究或田野实践等不同艺术实践领域。

关键词：实验艺术；认识论；协议转移；主导性；陌生化。

Структурированная аннотация:

Настоящее исследование направлено на переосмысление понятия «эксперимент» в искусстве за пределами его традиционной ассоциации с формальной инновацией, техническим риском или сенсационным содержанием и предлагает эпистемологическое понимание экспериментального искусства. Как в критическом дискурсе, так и в повседневном употреблении понятия «экспериментальный» и «экспериментальность» чаще всего связываются с тем, насколько произведение является новым, шокирующим или технологически передовым. Однако подобное понимание оставляет без ответа более фундаментальный вопрос: каким образом произведение искусства переопределяет условия, в которых искусство производит, организует и распространяет знание. Именно этот концептуальный пробел составляет предмет настоящего исследования. В работе утверждается, что господствующая редукция экспериментальности к степени новизны скрывает различие между произведениями, которые являются лишь инновационными или радикальными, и произведениями, действительно трансформирующими эпистемические условия искусства. В связи с этим исследование ставит целью разработать практический критерий, позволяющий отличать экспериментальные художественные практики от просто инновационных. Необходимость такого критерия обусловлена концептуальной неопределённостью понятия «экспериментальное искусство»: канонические произведения регулярно называются экспериментальными, несмотря на отсутствие общепринятого объяснения того, что именно делает их таковыми. Перенос исследовательский фокус с поверхности изображения на условия производства знания, работа стремится уточнить эпистемологический статус художественного знания и показать, что экспериментальность следует понимать прежде всего как эпистемическую ориентацию, а не как стилистическую характеристику или обозначение определённого исторического периода. Центральный тезис исследования заключается в том, что экспериментальное искусство определяется не степенью своей новизны, а способностью преобразовывать способы познания.

Исследование основано на методологическом подходе, сочетающем теоретико-концептуальный анализ с сравнительным исследованием ряда избранных художественных произведений. Теоретическая основа опирается на концепцию *остранения* Виктора Шкловского и понятие «доминанты» Романа Якобсона. В их совокупности экспериментальное искусство

определяется как момент, когда само остранение становится доминантой: произведение смещает внимание с репрезентируемого содержания на протоколы репрезентации и экспонирования, тем самым реорганизуя процесс возникновения художественного знания. Анализ объединяет визуально-формальное исследование произведений с дискурсивным и институциональным анализом, основанным на высказываниях художников, выставочных текстах и контекстах циркуляции произведений. Исследование строится на трёх критериях: (i) уровне, на котором формируется доминанта произведения (изображение/содержание либо протоколы производства, презентации и распространения); (ii) сенсорном и перцептивном пороге, на котором возникает эффект остранения; и (iii) институциональных и технических механизмах, которые становятся видимыми благодаря «смещению протокола» (*protocol shift*). Исходя из этих критериев, автор сознательно сопоставляет произведения, которые на первый взгляд кажутся «экспериментальными», с произведениями, значительно глубже преобразующими эпистемические условия. Рассматриваются три пары работ: *Land Rover Surfs Up* Ника Визи (Nick Veasey) и *GFP Bunny* Эдуардо Каца (Eduardo Kac); *Immersion (Piss Christ)* Андреса Серрано (Andres Serrano) и *Alison Lapper Pregnant* Марка Куинна (Marc Quinn); а также *Crying Room* Тании Бругеры (Tania Bruguera) и *Is the Museum a Battlefield?* Хито Штайерль (Hito Steyerl). Цель исследования заключается не столько в формулировании необходимых и достаточных условий экспериментального искусства, сколько в создании аналитической рамки, позволяющей выявить эпистемологический механизм функционирования данного понятия в контексте современных дискуссий об художественном исследовании (*artistic research*).

Проведённый анализ показывает, что использование научных методов, формальная инновация или шокирующее содержание сами по себе недостаточны для квалификации произведения как «экспериментального». В первой паре, хотя и Визи, и Кац используют научные технологии, практика Визи в значительной степени сохраняет формат «белого куба» (*white cube*) и пассивную позицию зрителя, концентрируя доминанту на эффектной визуальности. Напротив, работа Каца выходит далеко за пределы генетической инженерии флуоресцентного кролика и включает этические, правовые и институциональные переговоры, связанные с вопросами собственности, ухода и публичной демонстрации, вследствие чего доминанта смещается с изображения на протокол. Во второй паре фотография Серрано вызывает широкий общественный резонанс, однако продолжает функционировать в рамках традиционных фотографических и выставочных протоколов, тогда как скульптура Куинна, несмотря на свою формально классическую форму, трансформирует протоколы отбора, репрезентации и коммеморации, определяющие публичное пространство, превращая институциональное принятие решений в часть содержания произведения. В третьей паре инсталляция Бругеры, несмотря на эмоциональную выразительность и техническую изобретательность, оставляет базовые музейные протоколы неизменными, тогда как лекция-перформанс Штайерль прослеживает путь гильзы от пули через цепочки военного производства, корпоративного спонсорства и музейного финансирования, переосмысляя музей как инфраструктуру, формируемую геополитическими и экономическими силами, и переводя зрителя из позиции пассивного наблюдателя в позицию свидетеля-участника. Во всех трёх случаях решающим фактором оказывается то, что автор называет «смещением протокола», происходящим в условиях производства и циркуляции художественного знания, при котором доминанта переносится с уровня изображения или содержания на уровень протоколов производства, презентации и распространения.

В заключение исследование утверждает, что экспериментальное искусство следует определять не через новизну как таковую и не через принадлежность к определённому стилю или жанру, а через его способность создавать эффект остранения и одновременно перераспределять доминанту в сторону условий, протоколов и инфраструктур, обеспечивающих художественное производство и циркуляцию. Таким образом, экспериментальное искусство концептуализируется как непрерывное поле эпистемического напряжения, простирающееся «от изображения к протоколу», которое сохраняется постольку, поскольку оно переопределяет режимы видения, положение зрителя и институциональные инфраструктуры искусства. Подчёркивая эти смещения, статья предлагает практический критерий различения экспериментальных и лишь инновационных практик: по мере того как доминанта смещается от изображения к протоколу, произведение одновременно создаёт перцептивный разрыв (остранение) и делает видимыми институциональные и технические инфраструктуры, формирующие режимы знания. Ограничение исследования состоит в том, что предлагаемый критерий не претендует на статус универсальной классификационной модели и рассматривается на основе ограниченного круга

प्रимеров. В дальнейшем представляется перспективным сравнительное изучение того, каким образом смещение протокола проявляется в различных географических контекстах и художественных медиумах, включая цифровые платформы, художественное производство на основе искусственного интеллекта, а также архивные и полевые практики.

Ключевые слова: экспериментальное искусство, эпистемология, смещение протокола, доминанта, остранение.

संरचित सारांशः

यह अध्ययन कला में “प्रयोग” (Experiment) की अवधारणा को केवल औपचारिक नवाचार, तकनीकी जोखिम या सनसनीखेज़ विषयवस्तु से जोड़कर देखने की प्रचलित प्रवृत्ति से आगे बढ़ाते हुए, प्रयोगात्मक कला (Experimental Art) की एक ज्ञानमीमांसात्मक (Epistemological) व्याख्या प्रस्तुत करने का उद्देश्य रखता है। आलोचनात्मक तथा सामान्य दोनों प्रकार के विमर्शों में “प्रयोगात्मक” और “प्रयोगात्मकता” (Experimentality) को प्रायः किसी कलाकृति की नवीनता, चौकाने वाली प्रकृति या तकनीकी उन्नतता के आधार पर परिभाषित किया जाता है। किंतु यह दृष्टिकोण उस अधिक मौलिक प्रश्न का उत्तर नहीं देता कि कोई कलाकृति उन परिस्थितियों का पुनर्संयोजन किस प्रकार करती है जिनके माध्यम से कला ज्ञान का उत्पादन, संगठन और प्रसार करती है। यह अध्ययन विशेष रूप से इसी वैचारिक रिक्ति को संबोधित करता है। इसमें तर्क दिया गया है कि प्रयोगात्मकता को केवल नवीनता की मात्रा तक सीमित कर देना उन कृतियों के बीच के अंतर को अस्पष्ट कर देता है जो मात्र नवीन या उग्र (Radical) हैं और उन कृतियों के बीच जो वास्तव में कला की ज्ञानमीमांसात्मक परिस्थितियों को रूपांतरित करती हैं। इसी आधार पर अध्ययन का उद्देश्य ऐसा व्यावहारिक मानदंड विकसित करना है जो प्रयोगात्मक कलात्मक व्यवहारों को केवल नवोन्मेषी व्यवहारों से पृथक् कर सके। ऐसे मानदंड की आवश्यकता “प्रयोगात्मक कला” की अवधारणा के चारों ओर विद्यमान वैचारिक अस्पष्टता से उत्पन्न होती है, क्योंकि अनेक मानक (Canonical) कृतियों को नियमित रूप से प्रयोगात्मक कहा जाता है, जबकि उन्हें ऐसा बनाने वाले तत्वों पर कोई सर्वमान्य व्याख्या उपलब्ध नहीं है। अध्ययन चित्र की सतही संरचना से ध्यान हटाकर ज्ञान-उत्पादन की परिस्थितियों पर केंद्रित करता है, ताकि कलात्मक ज्ञान की ज्ञानमीमांसात्मक स्थिति को स्पष्ट किया जा सके तथा यह दिखाया जा सके कि प्रयोगात्मकता को किसी शैलीगत या कालगत श्रेणी के बजाय एक ज्ञानमीमांसात्मक अभिमुखता के रूप में समझना अधिक उपयुक्त है। अध्ययन का केंद्रीय तर्क यह है कि प्रयोगात्मक कला का निर्धारण उसकी नवीनता से नहीं, बल्कि ज्ञान अर्जन की प्रक्रियाओं को रूपांतरित करने की उसकी क्षमता से होना चाहिए।

यह शोध सैद्धांतिक-वैचारिक विश्लेषण तथा चयनित कलाकृतियों के तुलनात्मक अध्ययन को संयोजित करने वाली पद्धति अपनाता है। इसका सैद्धांतिक ढाँचा विकटर श्क्लोव्स्की (Viktor Shklovsky) की *औस्तानेनिये* (Ostranenie; अपरिचयीकरण/Defamiliarization) की अवधारणा तथा रोमन याकोब्सन (Roman Jakobson) की “प्रमुखता” (The Dominant) की अवधारणा पर आधारित है। इन दोनों को संयुक्त रूप से ग्रहण करने पर प्रयोगात्मक कला को उस अवस्था के रूप में परिभाषित किया जाता है जिसमें स्वयं अपरिचयीकरण ही “प्रमुखता” बन जाता है। इस स्थिति में कलाकृति दर्शक का ध्यान निरूपित विषयवस्तु से हटाकर निरूपण और प्रदर्शन के प्रोटोकॉलों की ओर स्थानांतरित करती है, जिससे कलात्मक ज्ञान के उद्भव की प्रक्रिया पुनर्गठित होती है। अध्ययन में कलाकृतियों का दृश्य एवं औपचारिक विश्लेषण कलाकारों के वक्तव्यों, प्रदर्शनी-पाठों तथा कृतियों के प्रसार-संदर्भों पर आधारित विमर्शात्मक एवं संस्थागत विश्लेषण के साथ संयुक्त रूप से किया गया है। विश्लेषण तीन मानदंडों पर आधारित है: (i) वह स्तर जिस पर कृति की “प्रमुखता” निर्मित होती है (चित्र/विषयवस्तु अथवा उत्पादन-प्रस्तुतीकरण-प्रसार के प्रोटोकॉल); (ii) वह संवेदी/बोधात्मक सीमा जिस पर अपरिचयीकरण का प्रभाव उत्पन्न होता है; तथा (iii) वे संस्थागत एवं तकनीकी तंत्र जिन्हें “प्रोटोकॉल परिवर्तन” (Protocol Shift) दृश्य बनाता है। इसी आधार पर अध्ययन जानबूझकर उन कृतियों की तुलना करता है जो प्रथम दृष्टि में “प्रयोगात्मक” प्रतीत होती हैं और उन कृतियों से जो कहीं अधिक गहराई से ज्ञानमीमांसात्मक परिस्थितियों को परिवर्तित करती हैं। इसके अंतर्गत तीन युग्मों का विश्लेषण किया गया है: निक वीज़ी (Nick Veasey) की *Land Rover Surfs Up* तथा एडुआर्डो काक (Eduardo Kac) की *GFP Bunny*; आन्द्रेस सेरानो (Andres Serrano) की *Immersion (Piss Christ)* तथा मार्क किन (Marc Quinn) की *Alison Lapper Pregnant*; और तानिया ब्रुगेरा (Tania Bruguera) की *Crying Room* तथा हीटो स्टेयरल (Hito Steyerl) की *Is the Museum a Battlefield?*। अध्ययन का उद्देश्य प्रयोगात्मक कला की आवश्यक एवं पर्याप्त शर्तें प्रस्तुत करना नहीं, बल्कि ऐसा विश्लेषणात्मक ढाँचा उपलब्ध कराना है जो समकालीन कलात्मक अनुसंधान (Artistic Research) संबंधी बहसों के संदर्भ में इस अवधारणा की ज्ञानमीमांसात्मक कार्यप्रणाली को स्पष्ट कर सके।

विश्लेषण से स्पष्ट होता है कि वैज्ञानिक विधियों का उपयोग, औपचारिक नवाचार अथवा चौकाने वाली विषयवस्तु मात्र किसी कलाकृति को “प्रयोगात्मक” सिद्ध करने के लिए पर्याप्त नहीं हैं। प्रथम युग में, यद्यपि वीज़ी और काक दोनों वैज्ञानिक तकनीकों का उपयोग करते हैं, वीज़ी की कलात्मक प्रक्रिया मुख्यतः “व्हाइट क्यूब” (White Cube) प्रदर्शनी-प्रारूप तथा दर्शक की निष्क्रिय स्थिति को बनाए रखती है, जिससे “प्रमुखता” दृश्य प्रभाव पर केंद्रित रहती है। इसके विपरीत, काक की कृति एक फ्लोरोसेंट खरगोश के आनुवंशिक अभियांत्रिकी से आगे बढ़कर स्वामित्व, देखभाल और सार्वजनिक प्रदर्शन से संबंधित नैतिक, विधिक तथा संस्थागत विमर्शों तक विस्तृत होती है, जिसके परिणामस्वरूप “प्रमुखता” चित्र से हटकर प्रोटोकॉल की ओर स्थानांतरित हो जाती है। दूसरे युग में, सेरानो की फोटोग्राफ व्यापक सार्वजनिक विवाद उत्पन्न करती है, किंतु वह पारंपरिक फोटोग्राफिक एवं प्रदर्शनी प्रोटोकॉलों के भीतर ही कार्य करती है। इसके विपरीत, क्लिन की मूर्ति, यद्यपि औपचारिक रूप से शास्त्रीय प्रतीत होती है, सार्वजनिक क्षेत्र को नियंत्रित करने वाले चयन, प्रतिनिधित्व और स्मारकीकरण के प्रोटोकॉलों को परिवर्तित करती है तथा संस्थागत निर्णय-प्रक्रिया को ही अपनी विषयवस्तु का भाग बना देती है। तीसरे युग में, ब्रुगेरा की स्थापना-कला भावनात्मक प्रभाव और तकनीकी कौशल के बावजूद संग्रहालय के मूलभूत प्रोटोकॉलों को अपरिवर्तित छोड़ देती है, जबकि शटायरल का व्याख्यान-प्रदर्शन एक गोली के खोखे की यात्रा को सैन्य उत्पादन, कॉर्पोरेट प्रायोजन और संग्रहालय वित्तपोषण की श्रृंखलाओं के माध्यम से पीछे की ओर अनुगमन करता है। इस प्रकार वह संग्रहालय को भू-राजनीतिक और आर्थिक शक्तियों द्वारा निर्मित एक आधारभूत संरचना के रूप में पुनर्परिभाषित करता है तथा दर्शक को निष्क्रिय पर्यवेक्षक से सक्रिय साक्षी-प्रतिभागी में रूपांतरित कर देता है। तीनों युगों में निर्णायक तत्व वह है जिसे अध्ययन “प्रोटोकॉल परिवर्तन” कहता है, जो कलात्मक ज्ञान के उत्पादन और प्रसार की परिस्थितियों में घटित होता है तथा जिसके माध्यम से “प्रमुखता” चित्र या विषयवस्तु के स्तर से हटकर उत्पादन, प्रस्तुतीकरण और प्रसार के प्रोटोकॉलों पर केंद्रित हो जाती है।

अध्ययन का निष्कर्ष है कि प्रयोगात्मक कला की पहचान न तो केवल नवीनता के आधार पर की जानी चाहिए और न ही किसी स्थिर शैली या विधा के रूप में; बल्कि उसकी उस क्षमता के आधार पर की जानी चाहिए जिसके द्वारा वह अनुभूति को अपरिचित बनाते हुए “प्रमुखता” को उन परिस्थितियों, प्रोटोकॉलों और आधारभूत संरचनाओं की ओर पुनर्वितरित करती है जो कलात्मक उत्पादन और प्रसार को संभव बनाती हैं। इस प्रकार प्रयोगात्मक कला को “चित्र से प्रोटोकॉल तक” विस्तृत एक सतत ज्ञानमीमांसात्मक तनाव-क्षेत्र के रूप में अवधारित किया गया है, जो तब तक सक्रिय रहता है जब तक वह दृष्टि-व्यवस्थाओं, दर्शक की स्थिति तथा कला की संस्थागत आधारभूत संरचनाओं का पुनर्संयोजन करता रहता है। इन परिवर्तनों को रेखांकित करते हुए यह लेख प्रयोगात्मक और केवल नवोन्मेषी कलात्मक व्यवहारों के बीच अंतर करने हेतु एक व्यावहारिक मानदंड प्रस्तुत करता है: जिस सीमा तक “प्रमुखता” चित्र से प्रोटोकॉल की ओर स्थानांतरित होती है, उसी सीमा तक कलाकृति एक ओर बोधात्मक विच्छेदन (अपरिचयीकरण) उत्पन्न करती है और दूसरी ओर उन संस्थागत एवं तकनीकी आधारभूत संरचनाओं को दृश्य बनाती है जो ज्ञान-व्यवस्थाओं का निर्माण करती हैं। अध्ययन की सीमा यह है कि प्रस्तुत मानदंड किसी सार्वभौमिक वर्गीकरण मॉडल का दावा नहीं करता और इसे सीमित उदाहरणों के आधार पर विकसित किया गया है। भविष्य के अनुसंधान विभिन्न भौगोलिक संदर्भों और माध्यमों—विशेषतः डिजिटल प्लेटफॉर्मों, कृत्रिम बुद्धिमत्ता-आधारित कलात्मक उत्पादन तथा अभिलेखीय एवं क्षेत्राधारित कलात्मक व्यवहारों—में “प्रोटोकॉल परिवर्तन” की कार्यप्रणाली का तुलनात्मक अध्ययन कर सकते हैं।

कुंजी शब्द: प्रयोगात्मक कला, ज्ञानमीमांसा, प्रोटोकॉल परिवर्तन, प्रमुखता, अपरिचयीकरण (Defamiliarization)।

Yapılandırılmış Özet:

Bu çalışmanın amacı, sanattaki “deney” kavramını biçimsel yenilik, teknik risk ya da şok edici içerikle özdeşleştiren yaygın anlayıştan ayrılarak, deneysel sanata ilişkin epistemolojik bir çerçeve önermektir. Hem eleştirel hem gündelik kullanımda “deneysel” ve “deneysellik” terimleri çoğunlukla bir yapının ne kadar yeni, sarsıcı ya da teknolojik açıdan ileri olduğuyla özdeşleştirilmekte; oysa bir yapının sanatın bilgi üretme, düzenleme ve dolaşıma sokma koşullarını nasıl yeniden kurduğu sorusu yanıtızsız kalmaktadır. Çalışma tam da bu boşluğu ele alır. Deneyselliğin yenilik derecesine indirgenmesinin, yalnızca yenilikçi ya da radikal olan yapıtlar ile sanatın epistemik koşullarını gerçekten dönüştüren yapıtlar arasındaki ayrımı görünmez kıldığını ileri sürer. Bu doğrultuda çalışma, deneysel pratikleri yalnızca yenilikçi olanlardan ayırt eden işlevsel bir ölçüt geliştirmeyi hedefler. Böyle bir ölçütün gerekliliği, “deneysel sanat” kavramını çevreleyen kavramsal belirsizlikten doğar: kanonik örnekler, onları deneysel kılan şeye dair ortak bir açıklama olmaksızın sıklıkla “deneysel” olarak etiketlenmektedir. Soruyu imgenin yüzeyinden bilgi üretiminin koşullarına taşıyan çalışma,

sanatsal bilginin epistemolojik statüsünü açıklığa kavuşturmayı ve deneyselliğin biçimsel ya da dönemselsel bir etiketten çok epistemik bir yönelim olarak daha iyi anlaşılabilceğini göstermeyi amaçlar. Çalışmanın temel argümanı, deneysel sanatın yeniliğin derecesiyle değil, bilme biçimlerini dönüştürme kapasitesiyle belirlenebileceğidir.

Araştırma, kuramsal-kavramsal çözümleme ile seçili yapıtların karşılaştırmalı analizini bir araya getiren bir yöntem izler. Kuramsal çerçeve, Viktor Shklovsky'nin ostranenie (yabancılaştırma) kavramı ile Roman Jakobson'un "egemen öge" (the dominant) düşüncesine dayanır. Bu iki kavram birlikte düşünüldüğünde deneysel sanat, yabancılaştırmanın bizzat egemen öge hâline gelmesi olarak tanımlanır. Yapıt, dikkati temsil edilen içerikten temsil ve sunum protokollerine kaydırarak sanatsal bilginin ortaya çıkış biçimini yeniden örgütler. Analiz, yapıtların görsel/biçimsel çözümlemesini; sanatçı beyanları, sergi metinleri ve yapıtların dolaşım bağlamları üzerinden yürütülen söylem ve kurum çözümlemesiyle birlikte ele alır. Çözümlemeyi üç ölçüt yönlendirir: (i) yapıtın egemen ögesinin hangi düzlemde kurulduğu (imge/içerik mi, yoksa üretim-sunum-dolaşım protokolleri mi); (ii) yabancılaştırma etkisinin hangi duyuşsal/algısal eşikte üretildiği; (iii) "protokol kayması"nın hangi kurumsal ve teknik düzenekleri görünür kıldığı. Bu temelde çalışma, ilk bakışta "deneysel" görünen yapıtları, epistemik koşulları daha köklü biçimde dönüştüren yapıtlarla bilinçli olarak eşleştirir ve üç çifti inceler: Nick Veasey'nin *Land Rover Surfs Up* yapıtı ile Eduardo Kac'ın *GFP Bunny*'si; Andres Serrano'nun *Immersion (Piss Christ)* yapıtı ile Marc Quinn'in *Alison Lapper Pregnant*'ı; Tania Bruguera'nın *Crying Room*'u ile Hito Steyerl'in *Is the Museum a Battlefield?* başlıklı çalışması. Amaç, deneysel sanat için zorunlu ve yeterli koşullar önermekten çok, kavramın epistemik işleyişini görünür kılan ve güncel sanatsal araştırma tartışmalarıyla diyalog içinde düşünülen analitik bir çerçeve sunmaktır.

Çözümleme, bilimsel yöntem kullanımının, biçimsel yeniliğin ya da içerik şokunun tek başına bir yapıtı "deneysel" kılmaya yetmediğini göstermektedir. İlk çiftte, hem Veasey hem Kac bilimsel teknolojiler kullansa da, Veasey'nin pratiği büyük ölçüde beyaz küp düzenini ve edilgen izleyici konumunu korur ve egemen ögeyi gösterişli imgede yoğunlaştırırken; Kac'ın yapıtı floresan bir tavşanın genetik üretiminden mülkiyet, bakım ve kamusal sergilemeye ilişkin etik, hukuki ve kurumsal müzakerelere uzanır ve egemen öge imgeden protokole kayar. İkinci çiftte, Serrano'nun fotoğrafı yoğun bir kamusal tartışma yaratsa da geleneksel fotoğraf ve sergileme protokolleri içinde işler; Quinn'in heykeli ise biçimsel olarak klasik kalmasına karşın kamusal alanı yöneten seçim, temsil ve anma protokollerini yerinden ederek kurumsal karar mekanizmasını içeriğinin bir parçası hâline getirir. Üçüncü çiftte, Bruguera'nın yerleştirmesi duygusal etkisine ve teknik ustalığına rağmen temel müze protokollerini olduğu gibi bırakırken; Steyerl'in konferans-performansı bir mermi kovanını askerî üretim, şirket sponsorluğu ve müze finansmanı zincirleri boyunca ters yönde takip eder, müzeyi jeopolitik ve ekonomik iktidarın biçimlendirdiği bir altyapı olarak yeniden çerçeveler ve izleyiciyi edilgen seyirciden tanık-katılımcı konumuna taşır. Üç çiftte de belirleyici unsur, çalışmanın "protokol kayması" olarak adlandırdığı durumdur: sanat bilgisinin üretim ve dolaşım koşullarında gerçekleşen ve egemen ögeyi imge ya da içerik düzeyinden üretim, sunum ve dolaşım protokollerine kaydıran bir kayma.

Çalışma, deneysel sanatın yeniliğin kendisiyle veya sabit bir üslup ya da bir türle özdeşleştirilmesi yerine, egemen ögeyi sanatsal üretim ve dolaşımı mümkün kılan koşullara, protokollere ve altyapılara doğru yeniden dağıtma kapasitesiyle tanımlanması gerektiği sonucuna varır. Böylece deneysel sanat, "görüntüden protokole" uzanan; görme rejimlerini, izleyici konumunu ve sanatın kurumsal altyapılarını yeniden yapılandırdığı ölçüde süreklilik kazanan bir epistemik gerilim alanı olarak kavramsallaştırılır. Bu kaymaları öne çıkararak makale, deneysel pratikleri yalnızca yenilikçi olanlardan ayırt eden işlevsel bir ölçüt önerir: egemen öge imgeden protokole kaydığı ölçüde, yapıt hem algısal bir kırılma (yabancılaştırma) üretir hem de bilgi rejimlerini kuran kurumsal ve teknik altyapıları görünür kılar. Çalışmanın sınırlılığı, bu ölçütün evrensel bir sınıflandırma modeli olma iddiası taşınamaması ve sınırlı sayıda örnek üzerinden tartışılmasıdır. İlerideki araştırmalar, protokol kaymasının farklı coğrafyalarda ve farklı mecralarda dijital platformlar, yapay zekâ temelli üretimler, arşiv ve saha çalışmaları dâhil nasıl işlediğini karşılaştırmalı olarak izleyebilir.

Anahtar Kelimeler: Deneysel sanat, epistemoloji, protokol kayması, egemen öge, yabancılaştırma



www.turkishstudies.net/turkishstudies

Turkish Studies

eISSN: 1308-2140



ANKARA SCIENCE
UNIVERSITY

From Image to Protocol: The Epistemology of Experimental Art

Introduction

Within the known and established historical trajectory of art, certain artists and works are positioned outside prevailing opinion through such designations as new, radical, or avant-garde, in contrast to the dominant aesthetic understandings of their time. When considered in the context of the “destructive creativity” that may itself be regarded as a constitutive quality of art, the artists and works that trigger a transformation are naturally expected to attract these designations; yet only some of them, in addition to the qualities noted above, come to belong to the category of experimental art. From this perspective, the questions “What is experimental art?” and “What makes a work experimental?” are among the fundamental questions that have recurred in various forms throughout the history of art and have been debated in order to analyze the condition of experimentality. These questions also require making visible the distinction between works characterized as innovative or radical and those evaluated as experimental.

To make this distinction visible, experimentality must be treated not merely as a degree of “novelty” but as an intervention in the conditions of knowledge production. In these questions — frequently invoked today in both conceptual and practical senses, yet often answered superficially — the term “experimentality” is most commonly identified with formal innovation, technical exploration, or thematic risk alone. Beneath this term, however, it would be apt to argue that there lies a mode of thinking that radically transforms art’s relationship with knowledge. Experimental art is not merely an aesthetic pursuit but also an epistemic act that may be grasped as “an alternative way of knowing the world.”

Rather than constructing a chronological account of the history of experimental art, this study aims to address the experimental quality of art beyond formal innovations, within the context of the processes of knowledge production. Experimentality is here understood as a form of inquiry into how artistic knowledge is produced, shared, and perceived. Drawing on Roman Jakobson’s concept of “the dominant” and Viktor Shklovsky’s notion of “defamiliarization” (*ostranenie*), the study seeks the essence of experimental art in the process of the reorganization of perception. In this context, the idea that experimental art can be determined not by its degree of novelty but by its capacity to transform modes of knowing constitutes the study’s central argument. This article, titled *From Image to Protocol: The Epistemology of Experimental Art*, characterizes experimental art through the concept of the “protocol shift.” What is meant here by protocol shift is the concentration of the work’s dominant not in the represented image or in shocking content, but in the institutional, economic, and technical operations that make the work possible (the laboratory, the museum, sponsorship, law, circulation routes, and so on). The experimental work thereby shifts the viewer’s attention from the question of what the image shows to the questions of the conditions under which that image is produced, legitimated, and put into circulation.

On this basis, experimental art, while transforming the viewer's way of perceiving and making sense of the world, simultaneously redefines art's knowledge-producing function. The works of artists such as Hito Steyerl, Marc Quinn, and Eduardo Kac offer contemporary instances of this transformation. Beyond formal innovation, these examples demonstrate how the epistemic relationship that art establishes with knowledge is itself transformed. Accordingly, the study addresses the following questions: Beyond formal innovation, what kind of knowledge production does experimental art enable? What is the epistemological status of artistic knowledge? If what defines experimentality is not merely a matter of "novelty," might it instead be related to how art brings knowledge to light? These questions form the focus of the article and carry the concept of "experimental art" into the domain of epistemological debate.

Method and Scope

This article combines theoretical–conceptual analysis with a comparative analysis of selected works. Within this framework, the analysis treats the visual/formal examination of the works together with a discursive and institutional analysis conducted through artists' statements, exhibition texts, and the circulation contexts of the works. The study is carried out according to three criteria: (i) the plane on which the work's dominant is constituted (the image/content, or the protocols of production–presentation–circulation); (ii) the sensory/perceptual threshold at which the effect of defamiliarization is produced; and (iii) which institutional/technical apparatuses the "protocol shift" renders visible.

The examples are paired in three couples because, while each invokes a different strategy for claiming "experiment" (scientific method, the body/shock, spatial arrangement, documentary evidence, and so on), they nevertheless diverge in the degree of the protocol shift. The study reads the works alongside artists' statements and exhibition texts; its aim is less to propose necessary and sufficient conditions for experimental art than to offer an analytical framework that renders visible the concept's epistemic operation. This framework considers art's claim to knowledge production in dialogue with current debates on artistic research (Borgdorff, Peters, & Pinch, 2020; Solberg, 2020; Boyd & Barry, 2024).

Experiment, Knowledge, and Experimentality

Although the concept of experiment is today frequently associated with the production of scientific knowledge, its historical roots extend far deeper than the understanding of experiment implied by the scientific method. As a method, the idea of attaining knowledge by trying has played an important role throughout history in the cognitive relationship human beings establish with their environment. This word, whose relationship with knowledge is quite evident, is defined in the Turkish Language Association's Contemporary Turkish Dictionary as follows: "1. (noun) an operation carried out in order to demonstrate a scientific fact, verify a law, or prove a hypothesis; trial. 2. (noun) experience." As the definition makes clear, the word's first sense refers to practices undertaken to support, refute, or verify a hypothesis, while its second sense expresses what is also called "experience" — the knowledge a person acquires over the course of a life or within a particular span of time.

Examining the etymological origin of the concept of "experience" that constitutes the word's second sense proves instructive for grasping the historical depth of the concept. The word's equivalents in Arabic and English are as follows: in Arabic, *tajriba*, derived from the root j-r-b, carries the meanings of trying, testing, and putting to the test, while the English word *experience* derives from the Latin *experientia*. *Experientia*, in turn, derives from *experiens* (its nominative form), bearing the meanings "one who has experience, experienced, based on experience." This multilayered semantic structure shows that the concept of experiment is connected not only with scientific verification but also with the cognitive relationship human beings establish with the world.

Experiment, therefore, must be grasped not merely as an objective method of verification but also as a form of the subjective relationships established with knowledge.

This dual meaning places the concept of experiment on common ground shared by both science and art; yet this commonality does not imply a complete overlap or continuity in their methods of acquiring knowledge or experience. Scientific experiments are conducted to verify or refute particular hypotheses; by showing which result emerges when certain factors are manipulated, they produce knowledge about cause-and-effect relationships. Artistic experiment, on the other hand, renders visible how artistic knowledge is produced and how it is experienced; in other words, its aim is not to prove a repeatable result but to interrogate the nature of artistic knowledge production. In this sense, art appears not as the object of experiment but as itself a field of experiment. Whereas the limits of scientific experiment are drawn by measurability and repeatability, those of artistic experiment are defined by subjectivity, uncertainty, and risk. This difference radically sharpens art's relationship with knowledge: while scientific knowledge tends toward objectification, artistic knowledge transforms subjective experience into an epistemic value. This transformation reconstitutes not only the form of knowledge but also the ontology of knowing.

At this stage it is apt to grasp the concept of experimentality as a dynamic element that binds together the knowledge arising from the subject's orientation toward what lies outside itself and experiment as the mode of access to that knowledge. To treat experimentality merely as a feature of method or style remains superficial; for experimentality is an attitude immanent to the process of knowledge formation, one that continually reconstitutes the relationship between experiment and knowledge. Whereas scientific experimentality tests the truth of knowledge, artistic experimentality interrogates the nature of knowledge. In this sense, artistic experimentality must be grasped as a mode of thinking that continually reorganizes the conditions of artistic knowledge production and the forms of representation. In short, experimentality emerges as an epistemic tension that persists within the ontology of art; every new pursuit should be understood not as a way of attaining knowledge but as a way of producing artistic knowledge and expanding the limits of its representation. It is apt to ground this epistemic quality of experimentality through Viktor Shklovsky's concept of defamiliarization and Roman Jakobson's concept of the dominant.

The conception of art as knowledge production has been reformulated, particularly within the literature on artistic research, through debates that place the epistemic role of the artwork — the work itself, its making process, and its contexts of circulation — at their center (Borgdorff, Peters, & Pinch, 2020; Solberg, 2020; Boyd & Barry, 2024). Engaging with these debates, this article reads the epistemic status of experimental art through the infrastructures that the “protocol shift” renders visible.

The Russian Formalist critic Viktor Shklovsky, in his text *Art as Technique*, defines the function of art as making difficult and slowing down the perception that habit has dulled. Shklovsky argues that in everyday life perception becomes automatic and that we begin to live by shortcut schemata, without noticing the world. As language, behavior, seeing, and hearing become routinized, the “stoniness” of objects (their distinctive texture) is lost; art breaks precisely this automatization. For him, one of the principal ways of achieving this is to sharpen perception through *ostranenie* (defamiliarization). Shklovsky opposes the art conception of his time that placed the proposition “the essence of art is the image” at its center, arguing that this is a reductive stance. What is decisive in his core argument is not the image itself but how the image is constructed and put to work; in short, art emerges through how something is said rather than what is said (1965, pp. 3–24). From this point, defamiliarization can be regarded as one of the principal operations through which experimentality is concretized. Here experimentality appears not simply as an effect of novelty or surprise but as a strategy that brings the viewer toward knowledge through a different regime of attention — and thus as an epistemic arrangement. For this reason, Shklovsky's concept of defamiliarization allows us to

grasp experimentality as a mode of thinking that reorganizes the conditions of artistic knowledge production and the forms of representation.

The second theoretical proposition concerning the epistemic quality of experimentality in art is Roman Jakobson's concept of "the dominant." The dominant is the focusing component within an artwork; it is the immanent principle that governs, determines, and transforms the other components. It establishes the work's hierarchy, subordinates the other elements to itself, and thereby secures the coherence of the whole structure; moreover, it is dynamic, capable of changing across historical periods as well as among different parts of the same work (Jakobson, 1971, p. 82). Jakobson's idea can be concretized in the context of the plastic arts through the following examples: (i) Material regime: in Richard Serra, the weight/gravity relationship of the steel plates becomes the dominant; form, scale, and configuration are shaped according to this relationship. (ii) Conceptual convention: in Marcel Duchamp's readymades, naming and the shift of context overshadow all formal elements; the supporting form is instrumentalized. (iii) Medium focus: in installations, space itself (circulation, scale, acoustics, light) becomes dominant, determining everything from the choice of material to the order of presentation.

In short, the dominant, as an immanent regulator that establishes the structural hierarchy of the artwork, constitutes a determining operation that articulates all formal and conceptual parameters — including theme, color, scale, and the choreography of the viewer — into its own logical order. In Jakobson's conception of the dominant, experimentality produces an epistemic effect by prioritizing the question "where/how is knowledge constituted?" As representation cedes its place to the conditions of display, the work renders visible the conditions of knowledge production; experimentality, in turn, comes to the fore as a practice of redistributing and reordering these conditions. While defamiliarization removes perception from automatism, the concept of the dominant reorganizes the work's internal hierarchy; together they position experimentality less as new form than as a transformation of the modes of knowledge production. At this stage, it is apt to consider the epistemic regime shifts that have accompanied the historical visibility of experimentality.

Regimes of Knowledge in Art: A Historical View

The encounter with an artwork is a multilayered cognitive activity that has sensory and emotional dimensions and that often results in the production of meaning. Meaning is constructed not in the purely sensory process but through the integration of sensations within perception; perception, by structuring scattered data, enables us to attribute meaning to objects. The precondition for an art object to acquire aesthetic value is that it be perceptible; aesthetic orientation therefore inevitably brings a series of epistemological questions into play. For instance, alongside questions such as "What do we learn from art? Can art convey truth?", the fact that viewers from different disciplines frequently state that they learn something from art and that art transforms the ways of perceiving and making sense of the world also renders this context visible. From this perspective, the relationship between art and knowledge has throughout history been addressed not only through the question "Does art provide true knowledge?" but, in certain periods, also through the question "Where and how is truth rendered visible through art?" As the answers to such questions changed, so too did art's epistemic regime.

The continual change in art's appearance, content, and reception has always kept debates of this kind alive, yet no clear consensus has been reached regarding the answers. It should be underlined that what keeps the debate over how artistic knowledge emerges alive stems from the tension between objective reality and the subjective/representational reality that art produces. Although the phenomena art takes as its subject are "real" on a historical or factual plane, they always assume a relative character through the modes of image, fiction, imitation, and representation that

the work triggers. The approach of Plato, one of the first thinkers to interrogate the relationship between art and knowledge, sheds light on the nature of this tension. Opening art's relationship with knowledge to debate centuries ago, Plato regarded art as an illusion grounded in fiction and imitation; he argued that art does not offer true knowledge (episteme) and may even foster false beliefs by inflaming the emotions (Plato, 1999). For him, artworks ought to be of a knowledge-providing nature and should serve truth rather than imagination or the emotions (Burkaz, 2022, p. 9). In short, for Plato art produces not episteme (true knowledge) but doxa (opinion) grounded in imitation (Worth, 2003). Aristotle, in the *Poetics*, argues that learning through mimesis gives human beings pleasure and that tragedy produces an effect of emotional purification in the spectator through catharsis (2002). Thus, while art's relationship with truth is coded in Plato as a dangerous illusion, in Aristotle it is repositioned as a practice that transforms human experience through mimetic pleasure and catharsis.

In the Middle Ages, the foundation of true knowledge rests not on reason and observation but on revelation (Scripture) and church tradition. "Truth," therefore, is accepted not as something to be verified through experiment but as a content that is disclosed and made manifest. In his book *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Hans Belting emphasizes that icons are not paintings attempting to copy "what appears true" but surfaces on which the sacred is rendered visible; the truth of art is measured not by the accuracy of imitative representation but by its power to make the truth of revelation manifest and to teach right belief (2025). In this context, medieval artistic knowledge is regarded not as knowledge tested by rational reason but as a didactic and spiritual means of transmitting knowledge along the axis of faith and allegorical interpretation.

The Renaissance is a period in which the relationship between art and knowledge was redefined; in this process art, shedding the craft status of the Middle Ages, was positioned as an intellectual activity. According to Lewis (2025), Leon Battista Alberti, in his 1435 work *De Pictura* (On Painting), defines painting as the intersection of the visual pyramid with the picture plane and, by ordering drawing, composition, and the use of light through geometric principles, carries painting onto a measurable, rule-governed, and reproducible plane. With the systematization of central linear perspective, the picture surface begins to be accepted as a plane amenable to knowledge in terms of measurement, rule-governed construction, and repeatability. In *Perspective as Symbolic Form*, Erwin Panofsky emphasizes that linear perspective transforms psychophysiological space into mathematical space, arguing that perspective is not merely a technical instrument but also a visual epistemology (1991, pp. 67–68). When Alberti's geometry-based program and Panofsky's interpretation are considered together, it becomes apparent that the production of painting ceased to be merely an aesthetic activity and became a rule-governed protocol of knowledge production operating through the principles of seeing, measure, and representation. The formulation of perspective as a theoretical system rather than a mere invention also allowed painting to be positioned as an epistemic apparatus.

The eighteenth-century Enlightenment is an important threshold at which aesthetic philosophy — which theoretically frames the relationship between art and knowledge — was born. The German thinker Alexander Gottlieb Baumgarten, in his *Aesthetica* (1750), names this new discipline with the Latin expression *scientia cognitionis sensitivae* (the science of sensory knowledge). In Baumgarten's thought, it is argued that knowledge acquired through the senses can, just like logic, constitute a systematic field of inquiry. With the birth of aesthetics, the experience of beauty and art becomes for the first time a legitimate part of the theory of knowledge (epistemology) (Guyer, 2016). Another important stage in this period appears in the philosophy of Immanuel Kant. Especially in his 1790 *Critique of the Power of Judgment*, Kant analyzes aesthetic judgment in an attempt to determine what artistic knowledge is and is not. For him, aesthetic judgment is a subjective evaluation regarding a work's being "beautiful"; yet this evaluation, through the presupposition of common sense (*sensus communis*), carries a claim to validity for everyone. For this reason, aesthetic

judgment is neither a wholly subjective and arbitrary opinion nor a verifiable judgment like objective scientific propositions (1790/2006, p. 82). Aesthetic judgments are judgments dependent on the feeling of pleasure or displeasure; they do not rest on concepts of the understanding or of reason. In this respect they are distinguished from theoretical-logical and moral judgments as much as from judgments of pleasure/displeasure based on mere sensation (Sarı, 2024, p. 33).

With Baumgarten and Kant, two important consequences regarding the knowledge of art emerge. The first is aesthetic autonomy: the knowledge-value of art begins to be addressed through its own distinctive criteria, different from those of science or morality. The second is the grounding of sensory–imaginative knowledge; it comes to be accepted that the human apprehension of the world not only through reason but also through the senses and imagination is a valuable kind of knowledge. By the end of the eighteenth century, art had been categorized under the heading of “fine arts,” academies had been founded, and the idea that artworks — even if they lack the capacity to provide knowledge — are an activity that develops and liberates the human being began to spread. In this era, philosophers such as Schiller and Schelling exalted art as a privileged path to truth alongside religion and philosophy.

The nineteenth century is a period in which new and varied orientations emerged in art’s relationship with knowledge. At the beginning of the century, Romanticism, as a reaction against the Enlightenment’s emphasis on rationalist reason and universal order, foregrounded imagination and subjective experience; new possibilities thereby opened up for art’s knowledge-producing function. In the introduction to his book *The Mirror and the Lamp*, the literary critic Meyer Howard Abrams classifies the answers to the question “How can we explain and evaluate works of art?” around four orientations: the mimetic (imitation, representation, truth, realism), the pragmatic (rhetoric, catharsis, didactic effect, reception), the expressive (inner world, imagination, genius, emotion), and the objective (organic form, structural unity). The decisive innovation of Romantic poetics is that it made the expressive orientation dominant among these axes. According to Abrams, the problem of the Romantic artist is not to “mirror” the world but to construct and illuminate it with an inner light; in this context, what art says about truth should be sought not in an accurate copy of the external world but in the intense and transformative expression of subjective experience (1953, pp. 3–6). Within this framework, in the nineteenth century, with Romantic aesthetics, expression, imagination, and subjective experience became epistemically constitutive elements in art’s relationship with truth; in parallel, the idea gained acceptance that there is no single correct way of knowing and that seeing, experiencing, and reconstructing the world are possible in plural modes.

In the nineteenth century, the inventions of photography (1839), the telephone (1880), and the phonograph (1887), respectively, not only gave rise to new conceptions in artists’ relationships with the image but also played a leading role in opening the path to modernist aesthetics. Photography eased the burden of documentation and realistic depiction that painting had borne for centuries; the phonograph, by revealing a sonic universe not directly heard by the human ear, prepared the ground for the emancipation of Western classical music; and the telephone, by carrying sound over long distances, eliminated the necessity for the sound source and the sound to occupy the same space. Thus, in the twentieth century, artists turned toward a new paradigm shift in art’s knowledge-producing function through methods that prioritized interpretation, emotion, experiment, negation, and destruction.

The historical legacy of modernist and avant-garde artists was to interrogate the conditions of seeing by breaking art’s imitation-based regime of representation. Cubism, by abandoning the single-viewpoint Renaissance perspective, made visible the fact that we apprehend an object not from a single stance but by moving around it over time, and thereby assumed a pioneering role in expanding the knowledge domain of representation. Another turning point of modernism is Marcel

Duchamp's readymades. *Fountain*, by proposing that the artwork may be an attributed idea rather than a craftsmanly object, opens to debate whether artistic knowledge lies in the object or in the interpretive context. This line was systematized in the 1960s with Conceptual Art; at this stage the subject of the work became a conceptual proposition rather than an object. Joseph Kosuth's *One and Three Chairs*, by placing the question "What do we know, and how?" at the center — among the perceptual, visual, and linguistic modes — situates epistemic inquiry rather than aesthetic taste at the focus of the artwork. With these transformations, it becomes apparent that the knowledge of art has become a context-sensitive, dynamic process constructed together with the viewer rather than residing in a single object. With the modernist rupture, representation's claim to "correct appearance" was suspended; thus a lasting paradigm shift occurred, accompanied both by a defamiliarization that removes perception from automatism and by a tendency toward a reorganization that displaces the dominant within the work. It is apt to interpret this change in terms of the regime of seeing and the distribution of functional priorities rather than in terms of form.

In contemporary art today, the art-knowledge relationship has become far tighter and more intricate, particularly in the context of critical art practices. As indicated by examples since the 1990s such as Mark Dion's *Thames Dig* (1999), Trevor Paglen's *The Other Night Sky* (2011), and Hito Steyerl's *Is the Museum a Battlefield?* (2013), research-based art practice has become widespread. With this understanding, while findings derived from archives, fieldwork, documentary practice, and data analysis were added to artists' methods of production, new social roles were at the same time assigned to artists. The works of contemporary artists become at times the aesthetic expression of dominant ideologies and at other times the site of counter-knowledge production that critiques those very orders. A work exhibited within a museum can simultaneously bring to light values opposed to the knowledge/power regime that the institution represents. In short, in today's art the artist is positioned as an actor producing critical knowledge about society.

The Impossibility of Defining Experimental Art: An Epistemic Way Out

The previous section briefly summarized how art has been positioned in each period as a different "way of knowing" in its relationship with knowledge throughout history. In these stages, artistic knowledge was seen to emerge at times as a knowledge of the senses and emotions, at times as an intuitive or symbolic knowledge, and at times in the form of critical thinking and conceptual analysis. Although works that triggered historical ruptures — Edouard Manet's *Le Dejeuner sur l'herbe* (1863), Pablo Picasso's *Les Femmes d'Alger* (1907), Luigi Russolo's *L'arte dei rumori* and *Intonarumori* (1916), Marcel Duchamp's *Fountain* (1917), and John Cage's *4'33"* (1952) — are frequently referred to as "experimental," it does not appear possible to produce a direct and comprehensive definition on the basis of these examples alone.

Within this framework, three groups of questions come to the fore: (i) Method/technique: Does a scientific method or a new instrument suffice in itself for experimentality? (ii) Form/content: Can one be "experimental" at the level of content alone; does a radical content within a traditional form satisfy experimentality? (iii) Novelty/innovation: Is experimental quality measured by the degree of novelty, or does not every novelty amount to experimentality? These questions are less definitive criteria than the steps of a movement of epistemic reduction; once the surface layers are stripped away, what remains is the question of how knowledge is constituted and justified. In this section, these questions will be used not as definitive criteria but as instruments of thought for discussing the claim to experimentality. At this stage it is apt to formulate the article's central argument explicitly: when Viktor Shklovsky's concept of defamiliarization and Roman Jakobson's concept of the dominant are thought together, experimentality becomes visible at the point where a work's dominant becomes defamiliarization itself. In this context, by removing perception from automatism, the work carries the conditions of showing (surface, framing, context, exhibition protocol, chain of evidence) to the center as the dominant and thereby reorganizes the manner in

which artistic knowledge is constituted. Experimentality must be grasped as an operation that changes where and how knowledge is constituted and thus redistributes the epistemic order.

The question of whether using scientific methods in production suffices to make a work experimental art can be opened to discussion through the works of the British artist Nick Veasey and the Brazilian-born American artist Eduardo Kac. Since the 2000s, Nick Veasey has carried out his production using X-rays (radiographic technology). With his 2008 series *X-ray: See Through the World Around You*, he put X-ray technology to artistic use beyond its medical application; particularly in his work *Boeing 777*, in which he used the X-ray image of a passenger aircraft, he departed from convention by employing the X-ray apparatus on an extraordinary scale. Veasey's practice is fundamentally a radiography-based production: it involves a process in which, within a lead-lined studio setup, multiple X-ray tubes are used to distinguish different material densities; dose and leakage are monitored with a Geiger counter; and the resulting films are scanned and digitally overlaid to be transformed into composite images.



Figure 1. Nick Veasey, *Land Rover Surfs Up*, 2022, chromalux print on metal, 119 x 230 cm, Process Gallery, Kent, England. <https://www.nickveasey.com/classics> (Accessed: 11.11.2025).

Although this work transfers the established protocols of medical and industrial imaging methods into the field of art, it does not display an experimental quality in terms of the criteria proposed in this article. While the work's production and exhibition protocol remains faithful to the large-format photograph and the "white cube" arrangement, the viewer's position is configured as passive. The work's dominant is concentrated essentially at the level of a "shocking" visual effect; the conditions of representation and the institutional protocols are not displaced. Therefore, despite its powerful visual impact, neither a protocol shift nor a becoming-visible of the conditions of representation occurs; for this reason, it does not produce an epistemic reconstitution.

Eduardo Kac is an artist who has worked on biotechnology and genetic science since the 1990s, who first used the term bioart, and who defines himself as a "transgenic artist" (Kac, 2021, p. 1367). The artist's 2000 work *GFP Bunny* encompasses the creation of a green fluorescent rabbit he named Alba, the proposal regarding this animal's integration into social life, and the public debate that followed. Alba, shown in Figure 2, was defined by Kac as a "transgenic creature" that does not exist in nature and was designed in a laboratory environment, and was first presented to the public in Avignon, France. In an article published in *The Boston Globe* after the exhibition, the French geneticist Louis-Marie Houdebine, who developed Alba, stated that research groups were already working on rabbits, but that Kac's desire to ensure public participation had attracted his interest and that he had never considered whether an entire animal would glow in the dark (Cook, 2000). These

statements paved the way for the public debate developing around Kac's project to enter circulation in the press. Thus, the work became not merely a visual image but a field of experiment operating through the relationships it established among the biotechnological production process, media discourse, and the domain of public debate.

To see how this field of experiment is concretely constituted, it is necessary to look briefly at the work's biotechnological production process. This study in the field of molecular biology rests on the formation of a transgenic organism by transferring the Green Fluorescent Protein gene, obtained from a jellyfish of the species *Aequorea victoria*, into a rabbit. In the project, the scope of the work is not limited to the creation of Alba alone but also includes the processes of public debate and social integration (Kac, n.d.). Precisely for this reason, the experimental quality of the work emerges in its working directly with the boundaries of laboratory–museum–public space and in its rendering visible the protocols of ownership, ethics, and exhibition. Here the dominant is not the living being itself or its image but the protocol/ethics as such; conditions of representation such as life, care, ownership, and exhibitability turn into the content of the work. Epistemically, the work reconstitutes the question “how does art know?” along the axes of intervention in the living, institutional power, ethics, and public deliberation, and turns the viewer into the subject of the debate.

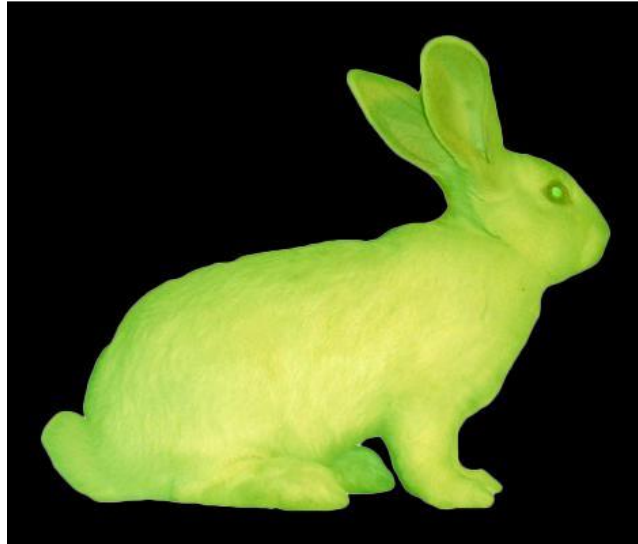


Figure 2. Eduardo Kac, GFP Bunny (Alba), 2000, transgenic organism / bioart project, dimensions not specified, Avignon, France. <https://www.ekac.org/gfpbunny.html> (Accessed: 11.11.2025).

Following this example, in which the conditions of protocol and representation turn into the very content of the work, it is apt to open the following questions to discussion: Can one be “experimental” at the level of content alone? Does producing a radical content within a traditional form suffice to satisfy experimentality? These questions can be traced through the works of the American photographer Andres Serrano and the British sculptor Marc Quinn. Andres Serrano's 1987 work *Immersion (Piss Christ)* was created by photographing a small crucifix figure placed inside a glass container filled with the artist's own urine and transforming this image into a print measuring 152.4 x 101.6 cm. Serrano's work was carried out with the support of the United States National Endowment for the Arts (NEA) and received an award in 1989 while being exhibited at the Southeastern Center for Contemporary Art. This gave rise to social unrest and provoked heated debates in the U.S. Congress. While some senators protested the NEA, the work came to occupy the center of a nationwide crisis around the funding of culture and the arts and around freedom of expression (National Coalition Against Censorship, 2019).



Figure 3. Andres Serrano, *Immersion (Piss Christ)*, 1987, C-print photograph, 152.4 x 101.6 cm, Stux Gallery, New York. <https://andresserrano.org/series/immersions> (Accessed: 12.11.2025).

Similarly, in 2011, at an exhibition in Avignon, France, the work was attacked and damaged with hammers by a group of activists on the Sunday before Easter; the incident reignited debates over religion, secularism, and censorship in France (Brody, 2011). As can be seen, this work, created with a sacred image, produced a shock effect in public; while it became an item on the agenda of the U.S. Congress, it was also subjected to vandalism. When evaluated within the framework of the criteria set out in this article, it becomes apparent that the work's form/exhibition protocol is positioned on the traditional side (large-format photograph, white cube, passive viewer), while the dominant largely cannot exceed the bounds of "disturbing content." In this context, because the production and exhibition protocol is not displaced and the institution, the viewer's role, and the conditions of representation are not transformed, the work — however violent the polemic it generates — does not produce an epistemic reconstitution. In terms of the article's argument, although the work is provocative at the level of content, it is positioned as one that sustains established institutional operation in terms of its production and exhibition protocol.

Marc Quinn's marble sculpture *Alison Lapper Pregnant* was exhibited between 2005 and 2007 on the long-empty Fourth Plinth in Trafalgar Square, London. Made of white Carrara marble, this monumental sculpture depicts the pregnant and disabled body of Alison Lapper, a victim of thalidomide¹. By choosing Carrara marble for this sculpture, Quinn opens to debate, on the one hand, this material's association with the perception of the "ideal form/body" in Western art history and, on the other, enters into a reckoning with the tradition of monumental sculpture. By rendering the themes of disability and pregnancy visible on a monumental scale, the work opens to debate the canonical conception of the monument centered on heroism, masculinity, and military glory. Thus, elements pertaining to the monumental tradition — the constitutive conditions of the monument, such as decision-making and authorizing bodies, choices of design and representation, spatial

¹ Thalidomide, sold under the brand names Contergan, Distaval, and Thalomid, is an orally administered drug used to treat a number of cancers (e.g., multiple myeloma), graft-versus-host disease, and several skin disorders (e.g., leprosy complications such as skin lesions) (Thalidomide monograph, n.d.). In the late 1950s and early 1960s, more than 10,000 children in 46 countries were born with deformities such as phocomelia as a result of thalidomide use (Bren, 2001).

placement, and public memory — are incorporated into the content of the work. Although it remains formally traditional, this installation, which draws the viewer's position in public space and the procedures of institutional decision-making to the center of debate, renders visible not only what the monument depicts but also how and through which protocols it is brought into being. Here Quinn, by shifting the dominant from the represented object to the protocol of the public monument, produces an epistemic reconstitution in the viewer's regime of perception. Thus the monument turns into a critical apparatus in which it is not the represented figure but the public and institutional protocols that make it possible that become visible.

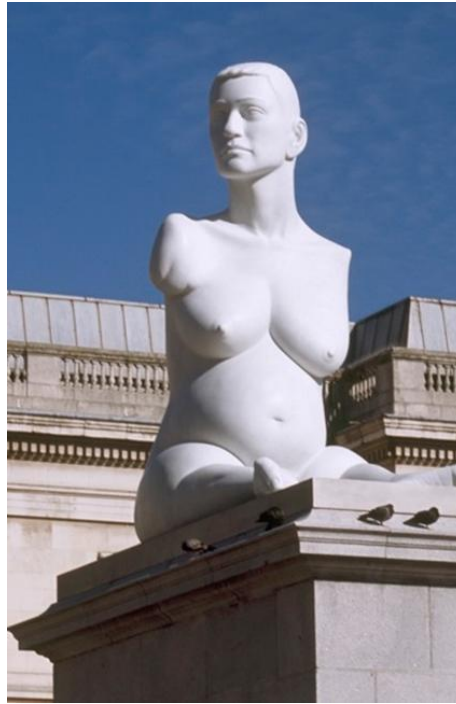


Figure 4. Marc Quinn, Alison Lapper Pregnant, 2005, marble sculpture, 355 x 180 x 120 cm, Trafalgar Square, London. <https://marcquinn.com/artworks/alison-lapper-pregnant> (Accessed: 12.11.2025).

Following the examples in which experimental art was examined at the level of content alone, in the contexts of traditional form and new content, the following question arises: Is the “experimental” quality of art measured by the degree of novelty or by innovation? This question can be opened to discussion through the works of the Cuban artist Tania Bruguera and the German artist Hito Steyerl. In her work *Crying Room*, included in the 2018 Tate Modern exhibition realized with Hyundai's funding support, Tania Bruguera set up a highly innovative, participatory–interactive apparatus. Inside a small room called the *Crying Room*, a system was installed that, by releasing an organic compound, triggered tears in the exposed viewers and thereby made them cry. At the entrance to the room, an attendant stamped a number onto the participants' hands; visitors learned the meaning of this number after leaving the room. This number is the number of irregular migrants who lost their lives in the refugee crisis arising from the Syrian civil war. However high in impact and unusual this crying experience that viewers undergo without any emotional content or narrative may be, it cannot be included in the experimental category within the context of the article's argument. The work neither displaces the production–exhibition protocol nor triggers a lasting transformation in terms of space, the viewer's role, or institutional operation; the innovative device ultimately remains an affective trick. Although the other works that form part of the large-scale exhibition at Tate Modern (the heat-sensitive installation on the floor, the renaming of the building after a local activist, and so

on) are significant as institutional gestures, the *Crying Room*, as an individual module, does not produce an epistemic reconstitution.



Figure 5. Tania Bruguera, *Crying Room*, 2018, installation, menthol vapor, Tate Modern, London. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-45708599> (Accessed: 13.11.2025).

In her work in the form of a lecture–video titled *Is the Museum a Battlefield?*, dated 2013 and first presented at the 13th Istanbul Biennial, Hito Steyerl, starting from an individual story, traces the global economic network and exposes the knowledge/power regimes of art institutions. In 2011, Steyerl learned that the body of her friend Andrea Wolf, who died during an armed clash, had been found in a mass grave in the rural area of the village of Dokmektas in the Catak district of Van, and she came to Turkey. Pursuing the empty bullet casing she found at the site of the clash, Steyerl not only determined that the firm producing this casing was the U.S.-based Lockheed Martin and its subsidiary General Dynamics, but also revealed that these companies were among the major sponsors of the Museum of Contemporary Art Chicago (Aikens, 2014, pp. 183–193).



Figure 6. Hito Steyerl, *Is the Museum a Battlefield?*, 2013, two-channel video installation, 36:48, 13th Istanbul Biennial, Istanbul. <https://www.holo.mg/stream/heidelberger-kunstverein-normality-hito-steyerl/> (Accessed: 13.11.2025).

In the context of the Istanbul Biennial, Steyerl, noting during her presentation that the bullet that caused her friend's death was fired from the cannon of a Cobra helicopter, makes the following observation: these vehicles are produced or maintained by the sponsors of the previous three

biennials — Zorlu/Vestel's AYESAS, Thomson–Tekfen Radar, Koc Holding's Otokar, and Siemens-affiliated Krauss-Maffei Wegmann (Steyerl, 2013, p. 242). By tracing the fired bullet in reverse, Steyerl exposes not only the connections between the war economy and the art market but also the sequence of visual codes that this same economy produces. The open-ended methodology of artistic thought, grounded in personal creativity and experience, merges with the critical field in which it is situated and inserts the question of how something is known among the layers of what, why, when, and who of knowledge; knowledge thereby acquires a subjective, living, and dialectical quality.

At this point, the chain of evidence and institutional protocol take the place of the object. The museum ceases to be merely a space in which works are exhibited; it is reframed as the knowledge infrastructure of geopolitical and economic relations. Here the dominant is not the image but the protocol/infrastructure itself; the viewer is shifted from the position of passive spectator to that of witness and subject of the investigation. As a result, because the work produces an epistemic reconstitution regarding how the institution operates and how knowledge circulates, in terms of the article's argument it is positioned not as novelty but as an experimental mode of operation.

Conclusion

By departing from the widespread approaches that define experimental art through criteria such as formal innovation, technical mastery, or shocking content, this article has positioned experimentality as an epistemic act that transforms the manner in which artistic knowledge emerges. When the scientific and practical layers of meaning of the concept of experiment are unfolded, it becomes apparent that experimental art renders visible the conditions of where and how knowledge is constituted, rather than producing verifiable results. Within this framework, experimentality has been described not as the “new” itself but as an orientation that, by suspending habitual ways of knowing and seeing, problematizes the art–knowledge relationship.

Roman Jakobson's concept of the “dominant” and Viktor Shklovsky's notion of “defamiliarization” have provided a fundamental framework for conceptualizing the distinctive quality of experimental art in this discussion. While in Shklovsky defamiliarization is conceived as a technique that removes perception from automatism, in Jakobson the dominant is the functional center that organizes all the elements of the work according to itself. When these two concepts are brought together, it can be said that experimental art makes defamiliarization the dominant of the work and foregrounds the conditions of showing, the protocols, and the infrastructure rather than the represented content. The expression “protocol shift” proposed in this article comes into play precisely at this point: it names the moment at which the dominant shifts from the level of the image toward the institutional, economic, and technical operations that make the work possible.

The examples addressed have concretized this conceptual proposal. In Eduardo Kac's *GFP Bunny* project, as much as the genetic intervention, the laboratory protocols, ethics boards, museum decisions, and public debate also become part of the work. Marc Quinn's *Alison Lapper Pregnant*, while reproducing the classical sculptural form, intervenes in who is to be represented in public space, how bodily normality is defined, and through which protocols monumental visibility is determined. Hito Steyerl's *Is the Museum a Battlefield?*, by tracing the fired bullet in reverse, exposes the relationships between the war economy and the museum institution; it thereby reframes the museum not as a neutral ground on which works are merely exhibited but as a knowledge infrastructure where geopolitical and economic networks of power are knotted together. In these examples, what is experimental lies neither in the technology used nor in the radicalism of the content alone; it lies principally in the fact that the protocols governing the production and circulation of artistic knowledge become the dominant of the work.

In conclusion, experimental art has been defined in this article not as a fixed style or a label for a historical period but as a continuous field of epistemic tension extending “from image to

protocol.” By shifting the viewer’s attention from the represented image to the questions of the institutional conditions under which that image is produced, legitimated, and put into circulation, the experimental work situates art within a debate over a regime of knowledge. Such a perspective makes it possible to think of experimentality not as reducible to a singular moment of novelty but as a dynamic line of inquiry that can be traced across different disciplines, geographies, and institutional contexts. It can be said that this line confers upon art history a critical awareness not only of “new” images but also of the invisible protocols that surround those images.

For this reason, the article’s contribution is that, by inverting the definitions that equate experimental art with “novelty,” it proposes a criterion showing the conditions under which the claim to being experimental becomes sustainable: to the extent that the dominant shifts from the image toward the protocol, the work both produces a perceptual rupture (defamiliarization) and renders visible the institutional and technical infrastructures that constitute regimes of knowledge. The limitation of the study is that this criterion does not claim to be transformable into a universal model of classification and is discussed through selected examples; future research may comparatively trace how the protocol shift operates in different geographies and in different media (digital platforms, AI-based production, archival/field work)



www.turkishstudies.net/turkishstudies

Turkish Studies

eISSN: 1308-2140



ANKARA SCIENCE
UNIVERSITY

Görüntüden Protokole: Deneyisel Sanatın Epistemolojisi

Giriş

Sanatın bilinen, kabul edilmiş tarihsel serüveni içinde bazı sanatçı ve yapıtların, dönemlerinin hâkim estetik anlayışlarından farklı olarak yeni, radikal ya da avangart gibi nitelermelerle yaygın kanının dışında konumlandırıldıkları görölmektedir. Sanatın bir öz niteliğı olarak da kabul edilebilecek “yıkıcı yaratıcılık” bağlamında düşünöldüğünde, sanatta bir dönüşümü tetikleyen sanatçı ve yapıtların söz konusu nitelikleri doğal olarak kendilerine çekmesi beklenir, ancak bunların içinden yalnızca bir kısmı yukarıda belirtilen niteliklere ek olarak deneyisel sanat kategorisine dahil olurlar. Bu açıdan bakıldığında “Deneyisel sanat nedir?” ya da “Bir yapıtı deneyisel yapan nedir?” soruları, sanat tarihi boyunca çeşitli yönleriyle yinelenen ve deneyisellik durumunu çözümleme adına tartışılan temel sorular arasında yer alırlar. Bu sorular aynı zamanda sanatta yenilikçi ya da radikal olarak nitelenen yapıtlarla, deneyisel olarak değeriendirilen yapıtlar arasındaki ayrımı da görünürl kılmayı gerektirir.

Bu ayrımı görünürl kılmak için deneyiselliğı yalnızca “yenilik” derecesiyle değil, bilgi üretiminin koşullarına müdahale olarak ele almak gerekir. Günümüzde hem kavramsal hem de pratik anlamda sıkça başvuruılan, fakat çoğu zaman yüzeysel biçimde yanıtlanan bu sorulardaki “deneyisellik” terimi, çoğunlukla yalnızca biçimsel yenilik, teknik keşif ya da tematik risk ile özdeşleştirilmektedir. Oysa bu terimin derininde, sanatın bilgiyle kurduğı ilişkiyi kökten dönüştüren bir düşünme biçiminin yattığını ileri sürmek yerinde olacaktır. Deneyisel sanat, yalnızca estetik bir arayış değil, aynı zamanda “dünyayı bilmenin alternatif bir yolu” olarak kavranabilecek bir epistemik eylemdir.

Bu çalışma, deneyisel sanatın tarihine ilişkin kronolojik bir izlek oluşturmak yerine, sanatın deneyisel niteliğini biçimsel yeniliklerin ötesinde, bilginin üretim süreçleri bağlamında ele almayı amaçlamaktadır. Deneyisellik burada, sanatsal bilginin nasıl üretildiğı, paylaşıldığı ve algılandığına ilişkin bir sorgulama biçimi olarak kavranmaktadır. Çalışma, Roman Jakobson’un “egemen öge” (the dominant) kavramı ve Viktor Shklovsky’nin “yabancılaştırma” (ostranenie) düşüncesinden yola çıkarak, deneyisel sanatın özünü algının yeniden düzenlenme sürecinde arar. Bu bağlamda deneyisel sanatın, yeniliğın derecesiyle değil, bilme biçimlerini dönüştürme kapasitesiyle belirlenebileceğı fikri çalışmanın temel argümanını oluşturur. Görüntüden Protokole: Deneyisel Sanatın Epistemolojisi başlıklı bu makale, deneyisel sanatı “protokol kayması” kavramı üzerinden tarif eder. Burada protokol kayması ile kastedilen, yapıtın egemen ögesinin temsil edilen imge ya da şoke edici içerikte değil, eseri mümkün kılan kurumsal, ekonomik ve teknik işleyişlerde (laboratuvar, müze, sponsorluk, hukuk, dolaşım rotaları vb.) yoğunlaşmasıdır. Böylece deneyisel yapıt, izleyicinin dikkatini görüntünün ne gösterdiği sorusundan bu görüntünün hangi koşullarda üretildiğı, meşrulaştırıldığı ve dolaşıma sokulduğı sorularına kaydırır.

Buradan hareketle deneysel sanat, izleyicinin dünyayı algılama ve anlamlandırma biçimini dönüştürürken, aynı zamanda sanatın bilgi üretme işlevini de yeniden tanımlar. Hito Steyerl, Marc Quinn ve Eduardo Kac gibi sanatçıların çalışmaları, bu dönüşümün çağdaş örneklerini sunar. Bu örnekler, biçimsel yeniliğin ötesinde, sanatın bilgiyle kurduğu epistemik ilişkinin nasıl dönüştüğünü gösterir. Bu doğrultuda çalışmada şu sorulara yanıt aranacaktır: Deneysel sanat, biçimsel yeniliğin ötesinde nasıl bir bilgi üretimi sağlar? Sanatsal bilginin epistemolojik statüsü nedir? Deneyselliği tanımlayan şey salt “yenilik” ile ilgili değilse, sanatın bilgiyi nasıl açığa çıkardığıyla ilişkili olabilir mi? Bu sorular, makalenin odak noktasını oluşturur ve “deneysel sanat” kavramını epistemolojik bir tartışma alanına taşır.

Yöntem ve Kapsam

Makale, kuramsal-kavramsal çözümleme ile seçili yapıtların karşılaştırmalı analizini birleştirir. Bu çerçevede analiz, eserlerin görsel/biçimsel çözümlemesini; sanatçı beyanları, sergi metinleri ve yapıtların dolaşım bağlamları üzerinden yürütülen söylem ve kurum çözümlemesiyle birlikte ele alır. Çalışma, (i) yapıtın egemen ögesinin hangi düzlemde kurulduğu (imge/içerik mi, yoksa üretim–sunum–dolaşım protokolleri mi), (ii) yabancılaştırma etkisinin hangi duysal/algısal eşikte üretildiği ve (iii) “protokol kayması”nın hangi kurumsal/teknik düzenekleri görünür kıldığı ölçütleriyle yürütülmüştür.

Örnekler, “deney” iddiasını çağıran farklı stratejileri (bilimsel yöntem, beden/şok, mekânsal düzenleme, belgesel kanıt vb.) içermeleri; buna karşın protokol kaymasının derecesi bakımından ayrışmaları nedeniyle üç çift halinde eşleştirilmiştir. Çalışma, yapıtları sanatçı beyanları ve sergi metinleriyle birlikte okur; amacı deneysel sanat için zorunlu ve yeterli koşullar önermekten çok, kavramın epistemik işleyişini görünür kılan bir analitik çerçeve önermektir. Bu çerçeve, sanatın bilgi üretimi iddiasını güncel “artistic research” (sanatsal araştırma) tartışmalarıyla diyalog içinde düşünür (Borgdorff, Peters & Pinch, 2020; Solberg, 2020; Boyd & Barry, 2024).

Deney, Bilgi ve Deneysellik

Deney kavramı günümüzde sıklıkla bilimsel bilgi üretimiyle ilişkilendirilse de kavramın tarihsel kökleri, bilimsel yöntemin ima ettiği deney anlayışından çok daha derinlere uzanmaktadır. Bir yöntem olarak deneyerek bilgiye ulaşma fikri, insanın çevresiyle kurduğu bilişsel ilişkide tarih boyunca önemli bir rol oynamıştır. Bilgiyle ilişkisi oldukça açık olan bu sözcük, Türk Dil Kurumu’nun Güncel Türkçe Sözlük’ünde şu şekilde açıklanmaktadır: “1. (isim) Bilimsel bir gerçeği göstermek, bir yasayı doğrulamak, bir varsayımı kanıtlamak amacıyla yapılan işlem; tecrübe. 2. (isim) Deneyim, tecrübe.” Sözlük tanımından da anlaşılacağı üzere, kelimenin ilk anlamı bir hipotezi desteklemek, çürütmek veya doğrulamak için gerçekleştirilen uygulamaları; ikinci anlamı ise “deneyim” olarak da adlandırılan, bir kişinin yaşamı ya da belirli bir zaman aralığında edindiği bilgileri ifade etmektedir.

Kelimenin ikinci anlamını oluşturan “deneyim/tecrübe” kavramının etimolojik kökenini incelemek, kavramın tarihsel derinliğini anlamak açısından yol gösterici olacaktır. Kelimenin Arapça ve İngilizcedeki karşılıkları şu şekildedir: Arapçada c-r-b kökünden gelen tacrîbat kelimesi “deneme, sınama, sınavdan geçirme” anlamlarına gelirken; İngilizcedeki experience kelimesi Latince experientia’dan türemiştir. Experientia, experientem (yalın hâli experiens) sözcüğünden türemekte olup “deneyim sahibi olan, deneyimli, deneyime dayanan” anlamlarını taşır. Kelimelerin bu çok katmanlı anlam yapısı, deney kavramının yalnızca bilimsel doğrulamayla değil, aynı zamanda insanın dünyayla kurduğu bilişsel ilişkiyle bağlantılı olduğunu gösterir. Dolayısıyla da deney, yalnızca nesnel bir doğrulama yöntemi değil, bilgiyle kurulan öznel ilişkilerin de bir biçimi olarak kavranmalıdır.

Kelimenin sahip olduğu bu ikili anlam, deney kavramını hem bilimin hem de sanatın paylaştığı ortak bir zemine yerleştirir; ancak bu paydaşlık, bilgi ya da deneyim edinme yöntemleri bakımından tam bir örtüşme veya süreklilik anlamına gelmez. Bilimsel deneyler, belirli hipotezleri doğrulamak veya çürütmek için gerçekleştirilir; belirli faktörler manipüle edildiklerinde hangi sonucun ortaya çıktığını göstererek neden–sonuç ilişkisine dair bilgi üretirler. Diğer yandan sanatsal deney, sanatsal bilginin nasıl üretildiğini ve nasıl deneyimlendiğini görünür kılar; başka bir deyişle, sanatsal deneyde amaç tekrar edilebilir bir sonucu kanıtlamak değil, sanat bilgisi üretiminin doğasını sorgulamaktır. Bu bağlamda sanat, deneyin nesnesi değil, kendisi bir deney alanı olarak belirir. Bilimsel deneyin sınırları ölçülebilirlik ve tekrarlanabilirlikle çizilirken, sanatsal deneyin sınırları öznellik, belirsizlik ve riskle belirlenir. Bu fark, sanatın bilgiyle kurduğu ilişkiyi radikal biçimde belirginleştirir: bilimsel bilgi nesnelleşme eğilimindeyken, sanatsal bilgi öznel deneyimi epistemik bir değere dönüştürür. Bu dönüşüm, yalnızca bilginin biçimini değil, bilmenin ontolojisini de yeniden kurar.

Bu aşamada deneysellik kavramını, öznenin kendisi dışında olana yöneliminden doğan bilgiyle, bu bilgiye erişme biçimi olarak deneyi birbirine bağlayan dinamik bir öge olarak kavramak yerinde olacaktır. Deneysellliği yalnızca bir yöntem ya da üslup özelliği olarak değerlendirmek ise kavramı anlamak açısından yüzeysel kalır; zira deneysellik, deney ile bilgi arasındaki ilişkiyi sürekli yeniden kuran, bilginin oluşum sürecine içkin bir tavrıdır. Bilimsel deneysellik, bilginin doğruluğunu sınarken, sanatsal deneysellik, bilginin doğasını sorgular. Bu bağlamda sanatsal deneysellik, sanatsal bilgi üretim koşullarını ve temsil biçimlerini sürekli yeniden düzenleyen bir düşünme pratiği olarak kavranmalıdır. Özetle deneysellik, sanatın ontolojisinde süreklilik gösteren bir epistemik gerilim olarak ortaya çıkar; her yeni arayış, bilgiye ulaşmanın değil, sanatsal bilgi üretimi ile onun temsil sınırlarını genişletmenin bir yolu olarak anlaşılmalıdır. Deneysellüğün sözü edilen bu epistemik niteliğini Viktor Shklovsky’nin yabancılaştırma ve Roman Jakobson’un egemen öge kavramları üzerinden temellendirmek yerinde olacaktır.

Sanatın bilgi üretimi olarak kavranması, özellikle “sanatsal araştırma” literatüründe, sanat yapıtının epistemik rolünü (yapıtın kendisi, yapım süreci ve dolaşım bağlamları) merkeze alan tartışmalarla yeniden formüle edilmiştir (Borgdorff, Peters & Pinch, 2020; Solberg, 2020; Boyd & Barry, 2024). Bu makale, bu tartışmalarla temas ederek, deneyssel sanatın epistemik statüsünü “protokol kayması”nın görünür kıldığı altyapılar üzerinden okur.

Rus formalist eleştirmen Viktor Shklovsky, *Art as Technique (Teknik Olarak Sanat)* adlı metninde sanatın işlevini, alışkanlığın körelttiği algıyı zorlaştırmak ve yavaşlatmak olarak tanımlar. Shklovsky, gündelik yaşamda alginın otomatikleştiğini, dünyayı fark etmeden, kestirme şemalarla yaşamaya başladığımızı ileri sürer. Dil, davranış, görme ve işitme rutinleştikçe nesnelerin “taşlığı” (kendine özgü dokusu) kaybolur; sanat tam da bu otomatikleşmeyi kırar. Ona göre bunu sağlayan temel yollardan biri de algıyı “ostranenie” (yabancılaştırma) yoluyla yeniden keskinleştirmektir. Shklovsky, dönemindeki “sanatın özü imgedir” önermesini merkeze alan sanat anlayışına karşı çıkar ve bunun indirgemeci bir tavır olduğunu savunur. Onun temel argümanında belirleyici olan, imgenin kendisinden çok, imgenin nasıl kurulduğu ve nasıl işe koşulduğudur; özetle sanat, ne söylendiğinden ziyade nasıl söylendiği üzerinden belirir (1965, s. 3–24). Bu noktadan hareketle yabancılaştırma, deneysellüğün somutlaştığı başlıca işlemlerden biri olarak düşünülebilir. Burada deneysellik, basitçe bir yenilik ya da şaşırtma etkisi değil, izleyiciyi bilgiye farklı bir dikkat rejimi üzerinden yaklaştıran bir strateji, dolayısıyla epistemik bir düzenleme olarak belirir. Bu nedenle Shklovsky’nin yabancılaştırma kavramı, deneysellliği sanatsal bilgi üretim koşullarını ve temsil biçimlerini yeniden düzenleyen bir düşünme biçimi olarak kavramamıza imkân tanır.

Sanatta deneysellüğün epistemik niteliğine dair ikinci kuramsal önerme, Roman Jakobson’un “the dominant” (egemen öge) kavramıdır. Egemen öge, bir sanat yapıtındaki odaklayıcı bileşen; diğer bileşenleri yöneten, belirleyen ve dönüştüren içkin ilkedir. Yapıtın hiyerarşisini kurar, öteki

öğeleri kendisine tâbi kılar ve böylece bütün yapının tutarlılığını sağlar; üstelik dinamiktir, tarihsel dönemler arasında olduğu kadar aynı yapının farklı bölümlerinde de değişebilir (Jakobson, 1971, s. 82). Jakobson'un düşüncesi plastik sanatlar bağlamında şu örneklerle somutlaştırılabilir: (i) Malzeme rejimi: Richard Serra'da çelik levhaların ağırlık/yerçekimi ilişkisi egemen öge hâline gelir; biçim, ölçek ve kurgu bu ilişkiye göre şekillenir. (ii) Kavramsal sözleşme: Marcel Duchamp'ın hazır nesnelerinde adlandırma ve bağlam kaydırması tüm biçimsel öğeleri gölgeler; taşıyıcı form araçsallaşır. (iii) Ortam odaklılık: Yerleştirmelerde mekânın kendisi (sirkülasyon, ölçek, akustik, ışık) egemen hâle gelerek malzeme seçiminden sunum düzenine dek her şeyi belirler.

Özetle egemen öge, sanat yapısının yapısal hiyerarşisini kuran içkin bir düzenleyici olarak tema, renk, ölçek ve izleyici koreografisi dâhil tüm biçimsel ve kavramsal parametreleri kendi mantıksal düzenine eklemleyen belirleyici bir işleyiş oluşturur. Jakobson'un egemen öge kavrayışında deneyellik, "bilgi nerede/nasıl kurulur?" sorusunu önceleyerek epistemik bir etki üretir. Temsil, yerini gösterim koşullarına devrederken yapıt, bilgi üretiminin koşullarını görünür kılar; deneyellik de bu koşulları yeniden dağıtma ve sıralama pratiği olarak öne çıkar. Yabancılaştırma algıyı otomatiklikten çıkarırken, egemen öge kavramı yapının iç hiyerarşisini yeniden düzenler; ikisi birlikte deneyelliği yeni formdan çok, bilgi üretim kiplerinin dönüşümü olarak konumlar. Bu aşamada, deneyelliğin tarih boyunca hangi epistemik rejim kaymaları eşliğinde görünür olduğuna bakmak yerinde olacaktır.

Sanatta Bilginin Rejimleri: Tarihsel Bir Bakış

Sanat yapıtıyla karşılaşma, duysal ve duygusal boyutları olan ve çoğu zaman anlam üretimiyle sonuçlanan çok katmanlı bir bilişsel etkinliktir. Anlam, salt duysal süreçte değil, duyuların algıda bütünleştirilmesiyle inşa olur; algı, dağınık verileri yapılandırarak nesnelere anlam atfetmemizi sağlar. Bir sanat nesnesinin estetik değer kazanmasının önkoşulu algılanabilir olmasıdır; dolayısıyla estetik yönelim, kaçınılmaz olarak bir dizi epistemolojik soruyu devreye sokar. Örneğin, "Sanattan ne öğreniriz? Sanat hakikati iletebilir mi?" gibi soruların yanı sıra, farklı disiplinlerden izleyicilerin sanattan bir şeyler öğrendiklerini, sanatın dünyayı algılama ve anlamlandırma yollarını dönüştürdüğünü sıklıkla dile getirmeleri de bu bağlamı görünür kılar. Bu açıdan bakıldığında tarih boyunca sanat ile bilgi arasındaki ilişki yalnızca "Sanat doğru bilgi verir mi?" sorusuyla değil, kimi dönemlerde "Hakikat sanat yoluyla nerede ve nasıl görünür kılınır?" sorusuyla da ele alınmıştır. Bu tür sorulara verilen yanıtlar değiştikçe, sanatın epistemik rejimi de dönüşmüştür.

Sanatın görünümü, içeriği ve algılanışındaki sürekli değişim yukarıda bahsi geçen türden tartışmaları her daim diri tutmuş ancak yanıtlar açısından net bir uzlaşıyla da varılamamıştır. Sanat bilgisinin nasıl ortaya çıktığı tartışmasını bu bağlamda diri tutan şeyin, nesnel gerçeklik ile sanatın ürettiği öznel/temsili gerçeklik arasındaki gerilimden kaynaklandığının altını çizmek gerekir. Her ne kadar sanatın konu aldığı olgular tarihsel ya da olgusal düzlemde "gerçek" olsa da yapıtın tetiklediği imge, kurgu, taklit ve temsil kipleriyle daima görelî bir nitelik taşır. Sanat ve bilgi arasındaki ilişkiyi sorgulayan ilk düşünürlerden biri olan Platon'un yaklaşımı, bu gerilimin doğasına ışık tutar. Sanatın bilgiyle ilişkisini yüzyıllar önce tartışmaya açan Platon, sanatı kurmaca ve taklide dayalı bir yanılsama olarak değerlendirir; sanatın hakiki bilgi (epistēmē) sunmadığını, hatta duyguları kışkırtarak yanlış inançları besleyebileceğini savunur (Platon, 1999). Ona göre sanat yapıtları bilgi sağlayan nitelikte olmalı, hayal gücü ya da duygulara değil, hakikate hizmet etmelidir (Burkaz, 2022, s. 9). Kısacası Platon için sanat, epistēmē (hakiki bilgi) değil, taklide dayalı doxa (sanı) üretir (Worth, 2003). Aristoteles ise Poetika'da mimesis aracılığıyla öğrenmenin insana haz verdiğini ve tragedyanın katharsis yoluyla izleyicide duygusal bir arınma etkisi yarattığını ileri sürer (2002). Böylece sanatın hakikatle ilişkisi Platon'da tehlikeli bir yanılsama olarak kodlanırken, Aristoteles'te

mimetik haz ve katharsis üzerinden insan deneyimini dönüştüren bir pratik olarak yeniden konumlanır.

Orta Çağ'a gelindiğinde doğru bilginin temeli, akıl ve gözleminden çok vahiy (Kutsal Kitap) ve kilise geleneğine dayandırılır. Dolayısıyla “hakikat”, deneyle doğrulanacak bir şeyden çok, açığa vurulan/iletken (tecelli eden) bir içerik olarak kabul görür. Hans Belting *İmge ve Kült: Sanat Çağı Öncesi İmgenin Tarihi* adlı kitabında ikonların “doğru görünen”i kopyalamaya çalışan resimler değil, kutsalın görünür kılındığı yüzeyler olduğunu vurgular; sanatın doğruluğu, taklide dayalı temsilin isabetiyle değil, vahyin hakikatini tecelli ettirme ve doğru inancı öğretme gücüyle ölçülür (2025). Bu bağlamda orta çağın sanat bilgisi rasyonel akılla sınanan bir bilgi olarak değil iman ve alegorik yorum ekseninde, didaktik ve ruhsal bir bilgi aktarımı aracı olarak değerlendirilir.

Rönesans, sanat ile bilgi arasındaki ilişkinin yeniden tanımlandığı bir dönemdir, bu süreçte sanat, Orta Çağ'ın zanaat statüsünden sıyrılarak entelektüel bir etkinlik olarak konumlanır. Lewis'e (2025) göre Leon Battista Alberti, 1435 tarihli *De Pictura (Resim Üzerine)* adlı eserinde resmi “görme piramidinin resim düzlemiyle kesişimi” olarak tanımlar ve çizim, kompozisyon, ışık kullanımını geometrik ilkelerle düzenleyerek resmi ölçülebilir, kurallı ve yeniden üretilebilir bir düzleme taşır. Bu bağlamda, merkezi doğrusal perspektifin sistemleştirilmesiyle resim yüzeyi ölçüm, kurallı inşa ve tekrarlanabilirlik yönlerinden bilgiye elverişli bir düzlem olarak kabul görmeye başlar. Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form (Perspektif: Simgesel Bir Biçim)* adlı kitabında doğrusal perspektifin psikofizyolojik mekânı matematiksel mekâna dönüştürdüğünü vurgulayarak perspektifin yalnızca teknik bir araç değil, aynı zamanda görsel bir epistemoloji olduğunu savunur (1991, s. 67–68). Alberti'nin geometriye dayalı programı ile Panofsky'nin yorumu birlikte düşünüldüğünde, resim üretiminin yalnızca estetik bir etkinlik olmaktan çıkarak görme, ölçü ve temsil ilkeleri üzerinden işleyen kurallı bir bilgi üretim protokolü hâline geldiği görülür. Perspektifin bir buluştan çok kuramsal bir sistem olarak formüle edilmesi, resmin epistemik bir aygıt olarak konumlanmasına da imkân tanır.

18. yüzyıl Aydınlanma çağı, sanat ve bilgi ilişkisini kuramsal olarak çerçeveleyen estetik felsefenin doğduğu önemli bir eşiktir. Alman düşünür Alexander Gottlieb Baumgarten, 1750 yılında yayımladığı *Aesthetica* adlı eserinde bu yeni disiplinin adını Latince scientia cognitionis sensitivae (duyusal bilginin bilimi) ifadesiyle tanımlar. Baumgarten'in düşüncesinde duyular aracılığıyla edinilen bilgilerin, tıpkı mantık gibi sistemli bir inceleme alanı olabileceği ileri sürülür. Estetiğin doğuşuyla birlikte ilk defa güzellik ve sanat deneyimi, bilgi kuramının (epistemolojinin) meşru bir parçası haline gelir (Guyer, 2016). Bu dönemdeki bir diğer önemli aşama Immanuel Kant'ın felsefesinde kendini gösterir. Özellikle 1790 tarihli Yargı Yetisinin Eleştirisi adlı eserinde Kant, estetik yargıyı çözümleyerek sanat bilgisinin ne olup ne olmadığını belirlemeye çalışır. Ona göre estetik yargı, bir yapının “güzel” olduğuna ilişkin öznel bir değerlendirmedir; ancak bu değerlendirme, ortakduyu (sensus communis) varsayımıyla “herkes için geçerli olma” iddiası taşır. Bu nedenle estetik yargı, ne bütünüyle öznel ve keyfi bir kanaat ne de nesnel bilimsel önermeler gibi doğrulanabilir bir yargıdır (1790/2006, s. 82). Estetik yargılar, haz duyma veya haz duymamaya bağlı yargılardır; anlama yetisi ya da akıl kavramlarına dayanmazlar. Bu bakımdan teorik-mantıksal yargılardan ve ahlaki yargılardan olduğu kadar, salt duyuma dayalı haz/hoşnutsuzluk yargılarından da ayrılırlar (Sarı, 2024, s.33).

Baumgarten ve Kant ile birlikte sanatın bilgisine dair iki önemli sonuç ortaya çıkar. Bunlardan ilki estetik otonomidir: sanatın bilgi değeri, bilimden veya ahlaktan farklı, kendine özgü ölçütlerle ele alınmaya başlanır. İkincisi ise duyusal–hayali bilgiye zemin kazandırılmasıdır; insanın dünyayı yalnızca akıl yoluyla değil, duyular ve imgelem yoluyla da kavrayışının değerli bir bilgi türü olduğu kabul görür. 18. yüzyılın sonu itibarıyla sanat, “güzel sanatlar” başlığı altında kategorilendirilmiş, akademiler kurulmuş; sanat eserlerinin bilgi sağlama kapasitesi olmasa bile insanı geliştiren, özgürleştiren bir etkinlik olduğu fikri yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu çağda Schiller

ve Schelling gibi filozoflar sanatı, din ve felsefenin yanında hakikate ulaşmanın ayrıcalıklı bir yolu olarak yüceltmişlerdir.

19. yüzyıl, sanatın bilgiyle ilişkisinde yeni ve çeşitli yönelimlerin ortaya çıktığı bir dönemdir. Yüzyılın başlarında Romantizm, Aydınlanma'nın rasyonalist akıl ve evrensel düzen vurgusuna tepki olarak hayal gücünü ve öznel deneyimi öne çıkarır; böylece sanatın bilgi üretme işlevi açısından yeni imkânlar açığa çıkar. Edebiyat eleştirmeni Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp (Ayna ve Lamba)* adlı kitabının giriş bölümünde "Sanat yapıtlarını nasıl açıklayıp değerlendirebiliriz?" sorusuna verilen yanıtları dört odak etrafında sınıflandırır: mimetik yönelim (taklit, temsil, doğruluk, gerçekçilik), pragmatik yönelim (retorik, katharsis, didaktik etki, alımlama), ifadeci yönelim (iç dünya, imgelem, deha, duygu) ve nesnel yönelim (organik form, yapısal bütünlük). Romantik poetikanın belirleyici yeniliği, bu eksenler içinde ifadeci yönelimi baskın kılmasıdır. Abrams'a göre Romantik sanatçının problemi dünyayı "aynalamak" değil, içsel ışığıyla dünyayı kurmak/aydınlatmaktır; bu bağlamda sanatın hakikate dair söylediği şey, dış dünyanın doğru kopyasında değil, öznel deneyimin yoğun ve dönüştürücü ifadesinde aranmalıdır (1953, s. 3–6). Bu çerçevede 19. yüzyılda, Romantik estetikle birlikte sanatın hakikatle ilişkisinde ifade, imgelem ve öznel deneyim epistemik açıdan kurucu öğeler hâline gelmiş; buna paralel olarak tek bir doğru bilme yolunun bulunmadığı, dünyayı görme, deneyimleme ve yeniden kurmanın çoğul kiplerde mümkün olduğu düşüncesi kabul görmüştür.

19. yüzyılda sırasıyla fotoğrafın (1839), telefonun (1880) ve fonografin (1887) icadı, sanatçıların imge ile ilişkilerinde yeni kavrayışlar doğurmakla kalmamış, modernist estetiğe giden yolun açılmasında da başat rol oynamıştır. Fotoğraf, resmin yüzyıllar boyunca üstlendiği belgeleme ve gerçekçi betimleme yükünü hafifletmiş; fonograf, insan kulağının doğrudan işitmediği bir ses evrenini açığa çıkararak Batı klasik müziğinin özgürleşme sürecine zemin hazırlamış; telefon ise uzak mesafelere ses taşıyabilmesiyle ses kaynağı ile sesin aynı mekânda olma zorunluluğunu ortadan kaldırmıştır. Böylece 20. yüzyılda sanatçılar yorumu, duyguyu, deneyi, inkârı ve yıkıcılığı önceleyen yöntemlerle sanatın bilgi üretme işlevinde yeni bir paradigma değişimine yönelmişlerdir.

Modernist ve avangard sanatçıların tarihsel mirası, sanatın taklide dayalı temsil rejimini kırarak görmenin koşullarını sorgulamak olmuştur. Kübizm, sanatın "tek bakışlı" Rönesans perspektifini terk ederek nesneyi tek bir duruştan değil, zaman içinde dolaşarak kavradığımız gerçeğini görünür kılmış ve böylece temsilin bilgi alanını genişletmede öncü bir rol üstlenmiştir. Modernizmin bir diğer dönüm noktası Marcel Duchamp'ın hazır-nesneleridir. *Fountain (Çeşme)*, sanat yapıtının zanaatkârane bir nesneden çok atfedilen fikir olabileceğini öne sürerek sanat bilgisinin nesnede mi yoksa yorumsal bağlamda mı yattığını tartışmaya açar. Bu çizgi, 1960'larda Kavramsal Sanat ile sistemleşmiş; bu aşamada yapıtın öznesi nesneden çok kavramsal önerme hâline gelmiştir. Joseph Kosuth'un *One and Three Chairs (Bir ve Üç Sandalye)* adlı yapıtı, algısal, görsel ve dilsel kipler arasında "Neyi, nasıl biliyoruz?" sorusunu merkeze alarak sanat yapıtının odağına estetik beğeniden çok epistemik sorgulamayı yerleştirir. Bu dönüşümlerle birlikte sanatın bilgisinin tekil bir nesneden çok, izleyiciyle birlikte kurulan, bağlama duyarlı, dinamik bir süreç hâline geldiği anlaşılmaktadır. Modernist kopuşla birlikte temsilin "doğru görünüş" iddiası askıya alınmış; böylece hem algıyı otomatiklikten çıkaran bir yabancılaştırma hem de yapıt içi egemen öğeyi yerinden eden bir yeniden düzenleme eğilimiyle birlikte kalıcı bir paradigma değişimi yaşanmıştır. Bu değişimi, biçimden çok görme rejimi ve işlevsel önceliklerin dağılımı bağlamında yorumlamak yerinde olacaktır.

Günümüz çağdaş sanatında, özellikle eleştirel sanat pratikleri bağlamında sanat–bilgi ilişkisi çok daha sıkı ve girift bir hâl almıştır. 1990'lardan bu yana Mark Dion'un 1999 tarihli *Thames Dig (Thames Nehri Kazısı)*, Trevor Paglen'in 2011 tarihli *The Other Night Sky (Diğer Gece Gökyüzü)* ve Hito Steyerl'in 2013 tarihli *Is the Museum a Battlefield? (Müze Bir Savaş Alanı mıdır?)* gibi

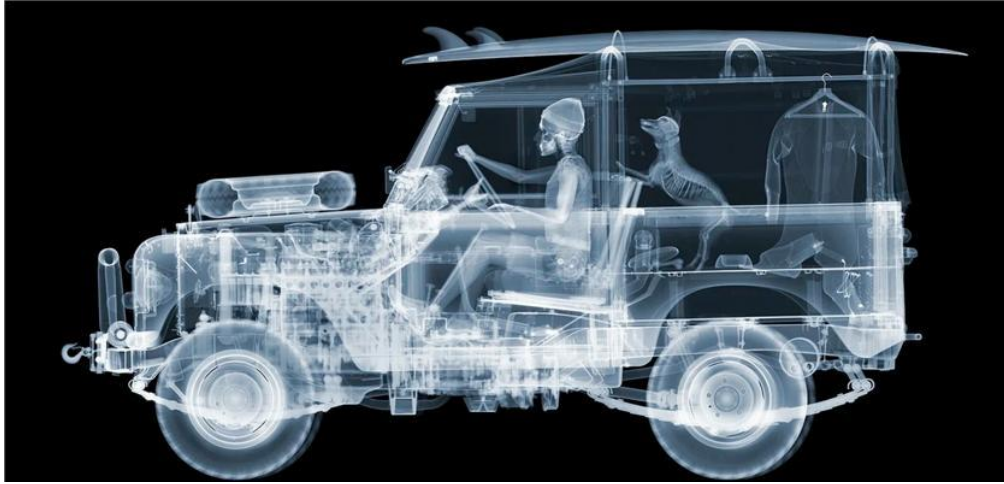
örneklerin de işaret ettiği üzere, çağdaş sanatta araştırma temelli sanat pratiği yaygınlaşmıştır. Bu anlayışla birlikte sanatçıların üretim yöntemlerine arşiv, saha çalışması, belgeselcilik ve veri analizinden elde edilen bulgular eklenirken, bir yandan da sanatçılara yeni toplumsal roller yüklenmiştir. Çağdaş sanatçıların yapıtları kimi zaman egemen ideolojilerin estetik ifadesi, kimi zaman da aynı düzenleri eleştiren karşı-bilgi üretimlerinin mekânı hâline gelir. Müze içinde sergilenen bir yapıt, aynı anda kurumun temsil ettiği bilgi/iktidar rejimine karşıt değerleri açığa çıkarabilmektedir. Özetle günümüz sanatında sanatçı, topluma dair eleştirel bilgi üreten bir aktör olarak konumlanmaktadır.

Deneyisel Sanatı Tanımlamanın Olanaksızlığı: Epistemik Bir Çıkış

Bir önceki bölümde, sanatın tarih boyunca bilgiyle kurduğu ilişkide her dönemde farklı bir “bilme biçimi” olarak nasıl konumlandığı kısaca özetlendi. Bu aşamalarda sanat bilgisinin kimi zaman duyuların ve duyguların bilgisi, kimi zaman sezgisel ya da simgesel bir bilgi, kimi zaman da eleştirel düşünme ve kavramsal analiz biçiminde ortaya çıktığı görüldü. Tarihsel kırılmaları tetikleyen Édouard Manet’nin 1863 tarihli *Le Déjeuner sur l’herbe* (Kırda Öğle Yemeği), Pablo Picasso’nun 1907 tarihli *Les Femmes d’Alger* (Avignonlular), Luigi Russolo’nun 1916 tarihli *L’arte dei rumori* ve *Insonoramento* (Gürültü Sanatı ve Gürültü Makineleri), Marcel Duchamp’ın 1917 tarihli *Fountain* (Çeşme) ve John Cage’in 1952 tarihli *4’33’’* gibi yapıtları sıklıkla “deneyisel” olarak anılırlar da, yalnızca bu örneklerden hareketle doğrudan ve kapsayıcı bir tanım üretmek mümkün görünmemektedir.

Bu çerçevede üç grup soru öne çıkar: (i) Yöntem/teknik: Bilimsel yöntem ya da yeni bir araç başlı başına deneyelliğe yeter mi? (ii) Biçim/içerik: Yalnızca içerik düzeyinde “deneyisel” olunabilir mi; geleneksel bir biçimle radikal bir içerik, deneyelliği karşılar mı? (iii) Yenilik/inovasyon: Deneyisel kalite, yenilik derecesiyle mi ölçülür; yoksa her yenilik deneyellik anlamına gelmez mi? Bu sorular, birer kesin ölçüt olmaktan çok, epistemik bir indirgeme hareketinin adımlarıdır; yüzey katmanları ayıklandığında geriye “bilginin nasıl kurulduğu ve gerekçelendirildiği” sorusu kalır. Bu bölümde söz konusu sorular kesin ölçütler olarak değil, deneyellik iddiasını tartışmak için düşünme araçları olarak kullanılacaktır. Bu aşamada makalenin temel argümanını açıkça formüle etmek yerinde olacaktır: Viktor Shklovsky’nin yabancılaştırma kavramı ile Roman Jakobson’un egemen öge kavramı birlikte düşünüldüğünde, bir yapıtın egemen ögesinin yabancılaştırma hâline geldiği yerde deneyellik görünür olur. Bu bağlamda yapıt, algıyı otomatiklikten çıkararak gösterme koşullarını (yüzey, kadraj, bağlam, sergileme protokolü, kanıt zinciri) egemen öge olarak merkeze taşır ve böylece sanat bilgisinin kurulma biçimini yeniden örgütler. Deneyellik, bilginin nerede ve nasıl kurulduğunu değiştiren, dolayısıyla epistemik düzeni yeniden dağıtan bir işleyiş olarak kavranmalıdır.

Üretimde bilimsel yöntemler kullanmak yapıtı deneyisel sanat yapmak için yeterli midir? sorusu İngiliz sanatçı Nick Veasey ve Brezilya kökenli Amerikan sanatçı Eduardo Kac’ın yapıtları üzerinden tartışmaya açılabilir. Nick Veasey, 2000’li yıllardan bu yana üretimini X-ışınları (röntgen teknolojisi) kullanarak gerçekleştirmektedir. 2008 tarihli *X-ray: See Through the World Around You* (Röntgen: Çevrenizdeki Dünya) serisiyle, tıptaki kullanımının dışında röntgen teknolojisini sanatsal amaçlarla devreye sokmuş; özellikle bir yolcu uçağının röntgen görüntüsünü kullandığı *Boeing 777* adlı yapıtında röntgen cihazını sıra dışı bir ölçekte kullanarak alışılmışın dışına çıkmıştır. Veasey’nin pratiği temelde radyografiye dayalı bir üretimdir: kurşun kaplı bir stüdyo düzeninde, farklı madde yoğunluklarını ayırt etmek üzere birden fazla X-ray tüpünün kullanıldığı; doz ve sızıntının Geiger sayacıyla izlendiği; elde edilen filmlerin taranıp dijital ortamda üst üste bindirilerek kompozit görüntülere dönüştürüldüğü bir süreç söz konusudur.



Görsel 1. Nick Veasey, Land Rover Surfs Up, 2022, metal üzeri chromalux baskı, 119 x 230cm, Process Gallery, Kent, İngiltere. <https://www.nickveasey.com/classics> (Erişim: 11.11.2025).

Bu yapıt, tıbbî ve endüstriyel görüntüleme yöntemlerinin yerleşik protokollerini sanat alanına transfer etmesine rağmen, makalede önerilen ölçütler bakımından deneysel bir nitelik göstermemektedir. Eserin üretim ve sergileme protokolü büyük format fotoğraf ve “beyaz küp” düzenine sadık kalırken, izleyici konumu edilgin olarak kurgulanır. Yapıtın egemen ögesi esasen “şok edici” görsel etki düzeyinde yoğunlaşır; temsilin koşulları ve kurumsal protokoller yerinden edilmez. Dolayısıyla güçlü görsel etkiye rağmen ne bir protokol kaydırması ne de temsil koşullarının görünürleşmesi gerçekleşir; bu nedenle epistemik bir yeniden-kuruluş üretmez.

Eduardo Kac, 1990’lı yıllardan bu yana biyoteknoloji ve gen bilim üzerine çalışan, bioart (biyosanat) terimini ilk kez kullanan ve kendisini “transgenic artist” (transgenik sanatçı) olarak tanımlayan bir sanatçıdır (Kac, 2021, s. 1367). Sanatçının 2000 yılında gerçekleştirdiği *GFP Bunny* adlı yapıtı, Alba adını verdiği yeşil floresan tavşanın yaratımını, bu hayvanın toplumsal hayata entegrasyonuna dair öneriyi ve bunu izleyen kamusal tartışmayı kapsar. Görsel 2’de gösterilen Alba, Kac tarafından doğada var olmayan, laboratuvar ortamında tasarlanmış bir “transgenik yaratık” olarak tanımlanmış ve ilk kez Fransa’nın Avignon kentinde kamuya sunulmuştur. Serginin ardından The Boston Globe’da yayımlanan bir yazıda, Alba’yı geliştiren Fransız genetikçi Louis-Marie Houdebine, araştırma gruplarının zaten tavşanlar üzerinde çalıştığını; ancak Kac’ın kamuoyu katılımını sağlama yönündeki arzusunun ilgisini çektiğini ve “tüm bir hayvanın karanlıkta parlamayı parlamayacağını hiç düşünmemiş olduğunu” belirtmiştir (Cook, 2000). Bu açıklamalar, Kac’ın projesi etrafında gelişen kamusal tartışmanın basında dolaşıma girmesine zemin hazırlamıştır. Böylece yapıt, yalnızca görsel bir imge olarak değil, biyoteknolojik üretim süreci, medya söylemi ve kamusal tartışma alanı arasında kurduğu ilişkiler üzerinden işleyen bir deney alanı hâline gelmiştir.

Bu deney alanının somut biçimde nasıl kurulduğunu görmek için, yapıtın biyoteknolojik üretim sürecine kısaca bakmak gerekir. Moleküler biyoloji alanında yapılan bu çalışma, *Aequorea victoria* türü bir denizanasından elde edilen Green Fluorescent Protein (Yeşil Floresan Protein) geninin bir tavşana aktararak transgenik organizma oluşturulmasına dayanmaktadır. Projede eserin kapsamı yalnızca Alba’nın yaratımıyla sınırlı kalmaz, kamusal tartışma ve toplumsal entegrasyon süreçlerini de içine alır (Kac, t.y.). Tam da bu nedenle yapıtın deneysel niteliği, laboratuvar–müze–kamusal alan sınırlarıyla doğrudan çalışmasında, mülkiyet, etik ve sergilemeye ilişkin protokolleri görünür kılmasında ortaya çıkar. Burada egemen öge canlının kendisi veya imgesi değil, bizzat protokol/etiktir; yaşam, bakım, mülkiyet ve gösterilebilirlik gibi temsil koşulları yapıtın içeriğine

dönüşür. Epistemik açıdan yapıt, “sanat nasıl bilir?” sorusunu canlıya müdahale, kurumsal iktidar, etik ve kamusal müzakere eksenlerinde yeniden kurar ve izleyiciyi tartışmanın öznesi hâline getirir.



Görsel 2. Eduardo Kac, GFP Bunny (Alba), 2000, transgenik organizma / biyosanat projesi, ölçü belirtilmemiş, Avignon, Fransa. <https://www.ekac.org/gfpbunny.html> (Erişim: 11.11.2025).

Protokol ve temsil koşullarının bizzat eserin içeriğine dönüştüğü bu örneğin ardından, şu soruları tartışmaya açmak yerinde olacaktır: Salt içerik düzeyinde “deneysel” olunabilir mi? Geleneksel bir biçimle radikal bir içerik üretmek, deneyselliği karşılamaya yeter mi? Bu soruları, Amerikalı fotoğraf sanatçısı Andres Serrano ile İngiliz heykeltıraş Marc Quinn’in yapıtları üzerinden izlemek mümkündür. Andres Serrano’nun 1987 tarihli *Immersion (Piss Christ)* (*İdrara Daldırılmış İsa*) adlı yapıtı, sanatçının kendi idrarıyla doldurduğu bir cam kap içine yerleştirilmiş çarmıha gerilmiş İsa heykelciğinin fotoğrafının çekilmesi ve bu görüntünün 152,4 × 101,6 cm boyutlarında bir baskıya dönüştürülmesiyle oluşturulmuştur.

Serrano’nun bu eseri, ABD Ulusal Sanat Fonu’nun (National Endowment for the Arts, NEA) desteğiyle gerçekleştirilmiş ve 1989’da yine ABD’de Southeastern Center for Contemporary Art’ta sergilenirken ödül almıştır. Bu durum toplumsal bir huzursuzluğa yol açmış, ABD Kongresi’nde hararetli tartışmalara neden olmuştur. Bazı senatörler NEA’yı protesto ederken, eser kültür-sanat finansmanı ve ifade özgürlüğü etrafında ulusal ölçekli bir krizin odağına yerleşmiştir (National Coalition Against Censorship, 2019).



Görsel 3. Andres Serrano, *Immersion (Piss Christ)*, 1987, C-print fotoğraf, 152,4 × 101,6 cm, Stux Gallery, New York. <https://andresserrano.org/series/immersions> (Erişim: 12.11.2025).

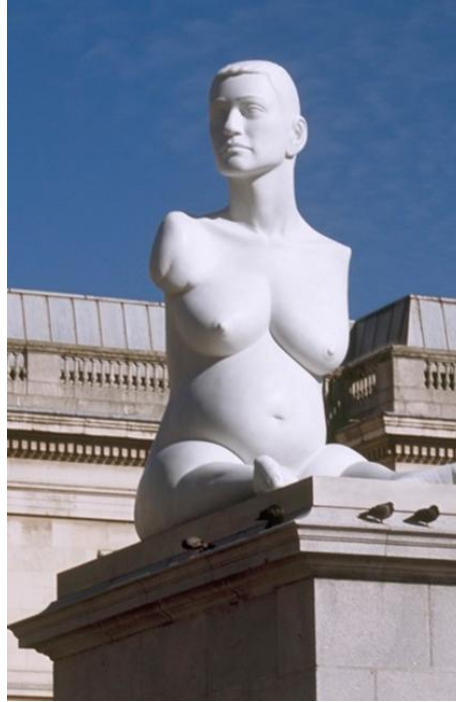
Benzer şekilde, 2011 yılında Fransa'nın Avignon kentindeki bir sergide eser, Paskalya Yortusu'ndan önceki pazar günü bir grup eylemci tarafından çekiçlerle saldırıya uğrayarak tahrip edilmiş; olay, Fransa'da din, laiklik ve sansür tartışmalarını yeniden alevlendirmiştir (Brody, 2011). Görüldüğü üzere kutsal bir imgeyle gerçekleştirilen bu yapıt, kamuda şok etkisi yaratmış; bir yandan ABD Kongresi'nde gündem olurken, diğer yandan vandallığa uğramıştır. Makalede yer alan ölçütler çerçevesinde değerlendirildiğinde, eserin biçim/sergileme protokolünün geleneksel (büyük format fotoğraf, beyaz küp, edilgin izleyici) tarafta konumlandığı; egemen öğenin ise ağırlıklı “sarsıcı içerik” sınırlarını aşmadığı görülmektedir. Bu bağlamda üretim ve sergileme protokolü yerinden edilmediği, kurum, izleyici rolü ve temsil koşulları dönüşmediği için, yapıt her ne kadar şiddetli polemik yaratıyor olsa da epistemik bir yeniden-kuruluş üretmez. Makalenin argümanı açısından yapıt içerik düzeyinde provokatif olmasına karşın, üretim ve sergileme protokolü bakımından yerleşik kurumsal işleyişi sürdüren bir yapıt olarak konumlanır.

Marc Quinn'in *Alison Lapper Pregnant (Hamile Alison Lapper)* adlı mermer heykeli, Londra Trafalgar Meydanı'nda yer alan ve uzun süre boş kalan dördüncü kaide üzerinde 2005–2007 yılları arasında sergilenmiştir. Beyaz Carrara mermerinden yapılan bu anıt heykel, Talidomid² mağduru olan Alison Lapper'in hamile ve engelli bedenini tasvir eder. Quinn, bu heykelde Carrara mermerini seçerek bir yandan bu malzemenin Batı sanat tarihindeki “ideal form/beden” algısını tartışmaya açar; diğer yandan da anıt heykel geleneğiyle hesaplaşmaya girer.

Yapıt, engellilik ve hamilelik temalarını anıtsal ölçekte görünür kılarak kahramanlık, erkeklik ve askerî yücelik eksenli kanonik anıt anlayışını tartışmaya açar. Böylece anıtın kurucu koşulları olan karar ve yetki mercileri, tasarım ve temsil tercihleri, mekânsal yerleşim ve kamusal bellek gibi anıt geleneğine dair öğeler yapıtın içeriğine dâhil edilir. Biçimsel olarak geleneksel

² Contergan, Distaval ve Thalomid markaları altında satılan talidomid, bir dizi kanseri (örneğin, multipl miyelom), greft karşı konakçı hastalığı ve birçok cilt bozukluğunu (örneğin, cilt lezyonları gibi cüzzam komplikasyonları) tedavi etmek için kullanılan oral olarak uygulanan bir ilaçtır (Thalidomide, t.y.). 1950'lerin sonunda ve 1960'ların başında, 46 ülkede 10.000'den fazla çocuk, talidomid kullanımının bir sonucu olarak fkomeli gibi deformitelerle doğmuştur (Bren, 2001).

kalmasına karşın, izleyicinin kamusal mekândaki konumunu ve kurumsal karar prosedürlerini tartışmanın merkezine çeken bu yerleştirme, anıtın yalnızca neyi tasvir ettiğini değil, nasıl ve hangi protokoller aracılığıyla var edildiğini de görünür kılar. Quinn burada egemen ögeyi temsil edilen nesneden kamusal anıt protokolüne kaydırarak izleyicinin algı rejiminde epistemik bir yeniden kuruluş üretir. Böylece anıt, temsil edilen figürden ziyade onu mümkün kılan kamusal ve kurumsal protokollerin görünür hâle geldiği eleştirel bir aygıt dönüşür.



Görsel 4. Marc Quinn, Alison Lapper Pregnant, 2005, mermer heykel, 355 x 180 x 120 cm, Trafalgar Meydanı, Londra. <https://marquinn.com/artworks/alison-lapper-pregnant> (Erişim: 12.11.2025).

Deneysel sanatın salt içerik düzeyinde, geleneksel biçim–yeni içerik bağlamlarında incelendiği örneklerin ardından şu soru gündeme gelir: Sanatın “deneysel” niteliği, yenilik derecesiyle ya da inovasyonla mı ölçülür? Bu soru, Kübalı sanatçı Tania Bruguera ve Alman sanatçı Hito Steyerl’in yapıtları üzerinden tartışmaya açılabilir. Tania Bruguera, Hyundai’nin fon desteğiyle gerçekleştirilen 2018 tarihli Tate Modern sergisinde yer alan *Crying Room (Ağlama Odası)* adlı yapıtında son derece yenilikçi, katılımcı–etkileşimli bir düzenek kurmuştur. *Ağlama Odası* adını taşıyan küçük bir odanın içine, organik bir bileşik salarak maruz kalan izleyicilerde gözyaşını tetikleyen ve böylece onların ağlamasını sağlayan bir sistem yerleştirilmiştir. Odanın girişinde görevli, katılımcıların eline damga ile bir sayı basmakta; ziyaretçiler bu sayının anlamını odadan çıktıktan sonra öğrenmektedir. Bu sayı, Suriye iç savaşı sebebiyle ortaya çıkan mülteci krizinde hayatını kaybeden yasa dışı göçmenlerin sayısıdır.

İzleyicilerin duygusal bir içerik ya da anlatı olmaksızın yaşadıkları bu ağlama deneyimi ne kadar yüksek etkili ve alışılmadık olsa da makalenin argümanı bağlamında deneysel kategoriye dâhil edilemez. Yapıt, üretim–sergileme protokolünü yerinden etmediği gibi, mekân, izleyici rolü ve kurum işleyişi açısından kalıcı bir dönüşüm de tetiklemez; yenilikçi buluş, sonuçta bir duygulanım hilesi olarak kalır. Tate Modern’deki geniş kapsamlı serginin parçası olan diğer yapıtlar (zemindeki ısı-duyarlı yerleştirme, binayı yerel bir aktivistin adıyla yeniden adlandırma vb.) kurumsal jestler bakımından önemli olsa da, *Ağlama Odası* tekil modül olarak epistemik bir yeniden-kuruluş üretmez.



Görsel 5. Tania Bruguera, *Crying Room*, 2018, yerleştirme, mentollü buhar, Tate Modern, Londra.
<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-45708599> (Erişim: 13.11.2025).

Hito Steyerl, 2013 tarihli ve ilk kez 13. İstanbul Bienali'nde sunduğu *Is the Museum a Battlefield?* (*Müze Bir Savaş Alanı mıdır?*) başlıklı konferans–video formundaki yapıtında, bireysel bir hikâyeden yola çıkarak küresel ekonomik ağın izini sürer ve sanat kurumlarının bilgi/iktidar rejimlerini ifşa eder. 2011 yılında Steyerl, bir çatışma sırasında ölen arkadaşı Andrea Wolf'un cesedinin Van'ın Çatak ilçesine bağlı Dökmektaş köyü kırsalındaki bir toplu mezarda bulunduğunu öğrenir ve Türkiye'ye gelir. Çatışma alanında bulduğu boş mermi kovanının peşine düşen Steyerl, bu kovani üreten firmanın ABD merkezli Lockheed Martin ve iştiraki General Dynamics olduğunu saptamakla kalmaz; aynı zamanda Chicago Çağdaş Sanat Müzesi'nin büyük sponsorlarının da bu şirketler olduğunu ortaya koyar (Aikens, 2014, s. 183–193)



Görsel 6. Hito Steyerl, *Is the Museum a Battlefield?*, 2013, çift kanallı video yerleştirme, 36:48, 13. İstanbul Bienali, İstanbul. <https://www.holo.mg/stream/heidelberger-kunstverein-normality-hito-steyerl/> (Erişim: 13.11.2025).

İstanbul Bienali bağlamında Steyerl, sunum sırasında arkadaşının ölümüne sebep olan kurşunun bir Kobra helikopterin topundan ateşlendiğini belirterek şu saptamayı yapar: Bu araçlar, önceki üç bienalin sponsorları tarafından üretilmekte ya da bakımları gerçekleştirilmektedir; Zorlu/Vestel'in AYESAŞ'ı, Thomson–Tekfen Radar, Koç Holding'in Otokar'ı ve Siemens'e bağlı

Krauss-Maffei Wegmann (Steyerl, 2013, s. 242). Steyerl, ateşlenen mermiyi ters yönde takip ederek yalnızca savaş ekonomisi ile sanat piyasası arasındaki bağlantıları değil, aynı ekonominin ürettiği görsel kod dizisini de açığa çıkarır. Sanatsal düşüncenin kişisel yaratıcılık ve deneyime dayanan açık uçlu metodolojisi, konumlandığı eleştirel alanla birleşerek bilginin ne, neden, ne zaman, kim gibi katmanlarının arasına nasıl bilindiği sorusunu yerleştirir; böylece bilgi öznel, canlı ve diyalektik bir nitelik kazanır.

Bu noktada nesnenin yerini kanıt zinciri ve kurumsal protokol alır. Müze, yalnızca eserlerin sergilendiği bir mekân olmaktan çıkar; jeopolitik ve ekonomik ilişkilerin bilgi altyapısı olarak yeniden çerçeveselenir. Burada egemen öge görüntü değil, bizzat protokol/altyapıdır; izleyici pasif seyirci konumundan soruşturmanın tanığı ve öznesi konumuna kaydırılır. Sonuç olarak yapıt, kurumun nasıl işlediğine ve bilginin nasıl dolaştığına ilişkin bir epistemik yeniden-kuruluş ürettiği için, makalenin argümanı açısından yenilikten çok, deneysel bir işleyiş biçimi olarak konumlanır.

Sonuç

Bu makale, deneysel sanatı biçimsel yenilik, teknik ustalık ya da şok edici içerik gibi ölçütlerle tanımlayan yaygın yaklaşımlardan ayrılarak, deneyselliği sanat bilgisinin ortaya çıkış tarzını dönüştüren bir epistemik eylem olarak konumlandırmıştır. Deney kavramının bilimsel ve pratiğe dair anlam katmanları açıldığında, deneysel sanatın doğrulanabilir sonuçlar üretmekten çok, bilginin nerede ve nasıl kurulduğuna dair koşulları görünür kıldığı ortaya çıkmaktadır. Bu çerçevede deneysellik, “yeni”nin kendisinden ziyade, alışıldık bilme ve görme biçimlerini askıya alarak, sanat–bilgi ilişkisini sorunsallaştıran bir yönelim olarak tarif edilmiştir.

Roman Jakobson’un “egemen öge” ve Viktor Shklovsky’nin “alışkanlığı kırma” kavramları, bu tartışmada deneysel sanatın ayırt edici niteliğini kavramsallaştırmak üzere temel bir çerçeve sunmuştur. Shklovsky’de yabancılaştırma, algıyı otomatiklikten çıkaran bir teknik olarak düşünülürken, Jakobson’da egemen öge, yapıtın bütün öğelerini kendisine göre örgütleyen işlevsel merkezdir. Bu iki kavram bir araya getirildiğinde, deneysel sanatın, yabancılaştırmayı yapıtın egemen ögesi hâline getirdiği; temsili içerikten çok gösterme koşullarını, protokolleri ve altyapıyı öne çıkardığı söylenebilir. Makalede önerilen “protokol kayması” ifadesi tam da bu noktada devreye girmektedir: egemen ögenin görüntü düzeyinden, eseri mümkün kılan kurumsal, ekonomik ve teknik işleyişlere doğru yer değiştirdiği anı adlandırmaktadır.

Ele alınan örnekler, bu kavramsal öneriyi somutlaştırmıştır. Eduardo Kac’ın *GFP Tavşan* projesinde genetik müdahale kadar, laboratuvar protokolleri, etik kurullar, müze kararları ve kamusal tartışma da yapıtın parçası hâline gelmektedir. Marc Quinn’in *Hamile Alison Lapper* heykeli ise klasik heykel formunu yeniden üretirken, kamusal alanda kimin temsil edileceğine, bedensel normallığın nasıl tanımlandığına ve anıtsal görünürlüğün hangi protokollerle belirlendiğine müdahale eder. Hito Steyerl’in *Müze Bir Savaş Alanı mıdır?* projesi, ateşlenen mermiyi ters yönde takip ederek savaş ekonomisi ile müze kurumu arasındaki ilişkileri açığa çıkarır; böylece müzeyi yalnızca eserlerin sergilendiği tarafsız bir zemin değil, jeopolitik ve ekonomik güç ağlarının düğümlendiği bir bilgi altyapısı olarak yeniden çerçeveler. Bu örneklerde deneysel olan ne yalnızca kullanılan teknolojiye ne de içeriğin radikallikinde; asıl olarak, sanat bilgisinin üretim ve dolaşımına yön veren protokollerin yapıtın egemen ögesi hâline gelmesindedir.

Sonuç olarak, deneysel sanat bu makalede, sabit bir üslup ya da tarihsel dönem etiketi değil, “görüntüden protokole” uzanan süreklilik arz eden bir epistemik gerilim alanı olarak tanımlanmıştır. Deneysel yapıt, izleyicinin dikkatini temsil edilen imgeden çok, bu imgenin hangi kurumsal koşullarda üretildiği, meşrulaştırıldığı ve dolaşıma sokulduğu sorularına kaydırarak, sanatı bir bilgi rejimi tartışması içine yerleştirir. Böyle bir perspektif, deneyselliği tekil bir yenilik anına indirgemek yerine, farklı disiplin, coğrafya ve kurumsal bağlamlarda izlenebilecek dinamik bir araştırma hattı olarak düşünmeyi mümkün kılar. Bu hattın, sanat tarihine yalnızca “yeni” imgeler değil, bu imgeleri kuşatan görünmez protokollere dair eleştirel bir farkındalık kazandırdığı söylenebilir.

Bu nedenle makalenin katkısı, deneysel sanatı “yenilik” ile eşitleyen tanımları tersyüz ederek, deneysel iddianın hangi koşullarda sürdürülebilir hâle geldiğini gösteren bir ölçüt önermesidir: egemen öge görüntüden çok protokole kaydığı ölçüde, yapıt hem algısal bir kırılma (yabancılaştırma) üretir hem de bilgi rejimlerini kuran kurumsal/teknik altyapıları görünür kılar. Çalışmanın sınırlılığı, bu ölçütün evrensel bir sınıflandırma modeline dönüştürme iddiası taşınamaması ve seçili örnekler üzerinden tartışılmasıdır; ilerideki araştırmalar, protokol kaymasının farklı coğrafyalarda ve farklı mecralarda (dijital platformlar, AI-temelli üretimler, arşiv/saha çalışmaları) nasıl işlediğini karşılaştırmalı olarak izleyebilir.

References

- Abrams, M. H. (1953). *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition*. Oxford University Press.
- Aikens, N. (Ed.). (2014). *Too much world: The films of Hito Steyerl*. Sternberg Press.
- Aristoteles. (2002). *Poetika* (İ. Tunalı, Çev.). Remzi Kitabevi. (Özgün eser MÖ 4. yüzyılda yazılmıştır)
- Belting, H. (2025). *İmge ve kült: Sanat çağı öncesi imgenin tarihi* (S. Açıköz, Çev.). Ketebe Yayınevi.
- Borgdorff, H., Peters, P., & Pinch, T. (Eds.). (2020). *Dialogues between artistic research and science and technology studies*. Routledge.
- Boyd, C., & Barry, K. (2024). Arts-based research and the performative paradigm. *Methods in Psychology*, 10, Article 100143. <https://doi.org/10.1016/j.metip.2024.100143>
- Bren, L. (2001). Frances Oldham Kelsey: FDA medical reviewer leaves her mark on history. *FDA Consumer*, 35(2), 24–29.
- Brody, R. (2011, April 18). France's art vigilantes. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/frances-art-vigilantes>
- Burkaz, V. (2022). *Aristoteles'te sanat ve eğitim ilişkisi* [Yayımlanmamış doktora tezi]. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Cook, G. (2000, September 17). Cross hare: Hop and glow. *The Boston Globe*. <https://ekac.org/bostong.html>
- Guyer, P. (2016). 18th century German aesthetics. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-german/>
- Jakobson, R. (1971). The dominant. In L. Matejka & K. Pomorska (Eds.), *Readings in Russian poetics: Formalist and structuralist views* (pp. 82–87). MIT Press.
- Kac, E. (t.y.). *GFP Bunny*. 11 Kasım 2025 tarihinde <https://www.ekac.org/gfpbunny.html> adresinden erişildi.
- Kac, E. (2021). Bio art. *AI & Society*, 36, 1367–1376. <https://doi.org/10.1007/s00146-020-00958-4>
- Kant, I. (2006). *Yargı yetisinin eleştirisi* (A. Yardımlı, Çev.). İdea Yayınları. (Özgün eser 1790 yılında yayımlanmıştır)
- Lewis, S. (2025). *How did Leon Battista Alberti's "On painting" shape the Renaissance?* TheCollector. <https://www.thecollector.com/battista-alberti-on-painting-renaissance/>
- National Coalition Against Censorship. (2019). *National Endowment for the Arts: A history of controversies in free speech*. <https://ncac.org/resource/national-endowment-for-the-arts-a-history>
- Panofsky, E. (1991). *Perspective as symbolic form* (C. S. Wood, Trans.). Zone Books. (Özgün eser 1927 yılında yayımlanmıştır)
- Platon. (1999). *Devlet* (S. Eyüboğlu & M. A. Cimcoz, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Özgün eser MÖ 4. yüzyılda yazılmıştır)

-
- Sarı, G. (2024). Yargı Yetisi'nin Eleştirisi bağlamında Kant'ın estetik anlayışı. *Süleyman Demirel Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, (61), 29–42. <https://doi.org/10.35237/sufesosbil.1396600>
- Shklovsky, V. (1965). Art as technique. In L. T. Lemon & M. J. Reis (Eds. & Trans.), *Russian formalist criticism: Four essays* (pp. 3–24). University of Nebraska Press.
- Solberg, A. (2020). Enigmatic epistemic things: The epistemic role of artworks in artistic research doctorates. *FormAkademisk*, 13(3). <https://doi.org/10.7577/formakademisk.3543>
- Steyerl, H. (2013). Is the museum a battlefield? L. Erçevik Amado (Ed.), *Anne ben barbar mıyım? 13. İstanbul Bienali kitabı* içinde (ss. 241–243). İstanbul Kültür Sanat Vakfı.
- Thalidomide monograph for professionals. (t.y.). *Drugs.com*. 10 Kasım 2025 tarihinde <https://www.drugs.com/monograph/thalidomide.html> adresinden erişildi.
- Worth, S. E. (2003). Art and epistemology. *Internet encyclopedia of philosophy*. <https://iep.utm.edu/art-and-epistemology/>

ETHICAL DECLARATIONS

Research and Publication Ethics

I declare that this article is an original work and was prepared in accordance with the principles of scientific research and publication ethics. The article has not been published elsewhere and is not currently under review by another journal.

All sources used in the study have been cited in accordance with academic standards. I declare that the study does not contain plagiarism, fabrication, falsification, or manipulation of data, and that the research findings have been presented in accordance with the principles of scientific integrity.

Author Contributions

The author single-handedly designed, conducted, and analyzed the study and prepared the report for this article. I have reviewed and approved the final version of the article and agreed to its publication.

Conflict of Interest

I declare that there is no conflict of interest regarding the publication of this manuscript.

Funding

This research did not receive any specific grant, financial support, or funding from any public, commercial, or non-profit funding agencies.

Artificial Intelligence (AI) Usage Disclosure

During the preparation of this manuscript, artificial intelligence tools may have been used solely for limited purposes such as language editing, translation assistance, and stylistic improvement. Any AI-assisted translations or language corrections were carefully reviewed and verified by the author. Artificial intelligence tools were not used to generate the core scientific content, research design, analysis, or scholarly conclusions. All academic responsibility for the content of the manuscript rests entirely with the author.

Copyright and Permissions

I confirm that all necessary permissions for copyrighted materials have been obtained where required and that the manuscript does not violate any intellectual property rights.

Author Approval

I confirm that they have read and approved the final version of the manuscript and consent to its submission and publication.

ETİK BEYANLAR

Araştırma ve Yayın Etiği

Bu makalenin özgün bir çalışma olduğunu ve bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine uygun olarak hazırlandığını beyan ederim. Makale daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış olup başka bir dergide değerlendirme sürecinde değildir.

Çalışmada kullanılan tüm kaynaklar akademik kurallara uygun biçimde atıfılanmıştır. Çalışmanın intihal, veri uydurma, veri tahrifi veya manipülasyon içermediğini; araştırma bulgularının bilimsel dürüstlük ilkelerine uygun şekilde sunulduğunu beyan ederim.

Yazar Katkısı

Çalışmanın tasarlanması, yürütülmesi, analizi ve makalenin raporlama aşamasını tek başına yürütmüştür. Makalenin son hâlini okuyup onayladım ve yayımlanmasını kabul ettim.

Çıkar Çatışması

Bu makalenin yayımlanmasına ilişkin herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığını beyan ederim.

Finansal Destek

Bu araştırma herhangi bir kamu kurumu, ticari kuruluş veya kâr amacı gütmeyen kuruluş tarafından finansal olarak desteklenmemiştir.

Yapay Zekâ Kullanım Beyanı

Makalenin hazırlanması sürecinde yapay zekâ araçlarından yalnızca dil düzenleme, çeviri desteği ve anlatım iyileştirmesi amacıyla sınırlı ölçüde yararlanılmıştır. Yapay zekâ araçları tarafından yapılan çeviri ve dil düzenlemeleri tarafımdan dikkatle kontrol edilmiştir. Yapay zekâ araçları çalışmanın bilimsel içeriğinin, araştırma tasarımının, analizlerinin veya akademik sonuçlarının oluşturulmasında kullanılmamıştır. Makalenin içeriğine ilişkin tüm akademik sorumluluk bana aittir.

Telif Hakları ve İzinler

Telif hakkı gerektiren materyaller kullanılmışsa gerekli izinlerin alındığını ve çalışmanın herhangi bir fikrî mülkiyet hakkını ihlal etmediğini beyan ederim.

Yazar Onayı

Makalenin son hâlini okudum, onayladım ve yayımlanmasını kabul ettiğimi beyan ederim.