


Çağdaş sanat izleyicisinin tepkiselliği ve Jens Haaning'in *Parayı Al ve Kaç* örneği

Reactiveness of contemporary art audiences and an instance: Jens Haaning's *Take the Money and Run*

Elif Dastarlı || Öğretim görevlisi doktor || Sakarya Uygulamalı Bilimler Üniversitesi
edastarli@gmail.com || 0000-0002-4033-9055 

Öz

Sanatçı Jens Haaning, bir müzenin eski işini yeniden üretmesi isteğini kabul ettikten sonra çalışmaya ayrılan bütçeyi aldı; ancak yeniden üretmeyerek bu üretmeme eyleminin kendisini çağdaş sanat çalışması olarak lanse etti: *Parayı Al ve Kaç*. Haaning'in eylemi, medyada çağdaş sanatın yeni bir sansasyonu olarak duyuruldu, en sert tepki ise sosyal medya kullanıcılarından geldi; pek çok kişi eylemin sanat olmadığına hükmetti. Yirminci yüzyıl başındaki avangart sanatın tepkiselliğine dayanan bu tür eylemler çağdaş sanatın geniş alanında bir sanat işi olarak uzun süredir kabul görmekte, böylece sanatçılar giderek aykırılık dozu daha yüksek eylemleri yapmaya yönelmektedir. Haaning örneğindeki gibi, hayatın sıradanlığı içinde kolayca yapılabilen eylemlerin sanat olarak sunulmasına insanlar tepki gösterirken sanatçıların amaçlarının ise tam da olabildiğince çok insanın ilgisini çekmek oluşu, bu sanatın üretilmesi ve tüketilmesindeki paradoksal ilişkiyi ele almayı gerektirmektedir. Bu makalede, Haaning'in çalışmasından yola çıkılarak çağdaş sanatın sansasyonel tavrı, sanat-eleştiri arasındaki mesafe ve çağdaş sanat-izleyici ilişkisi tartışılmakta, tepkiselliğin nedenleri saptanarak öneriler getirilmektedir.

Anahtar kelimeler: çağdaş sanat, sanat izleyicisi, sansasyonel tavır, protesto, avangart sanat

Abstract

Jens Haaning, after embracing a request from a museum to reproduce his old work, took the budget but he didn't reproduce it, introduce this act as a contemporary artwork: *Take the Money and Run*. Haaning's attitude was announced as a new sensation of contemporary art; severe reactions came from social media users; many thought that this act is not art. These kinds of actions which are based on the reactivity of avantgarde art in the early twentieth century are approved as artwork for so long time. While people react to the actions that can be done easily in the ordinariness of life, the purpose of artists is precisely to attract the attention of people. In this article, based on Haaning's work, the sensational attitude of contemporary art, the distance between art-criticism, and relationship between contemporary art audience are discussed, the reasons for the reactivity are determined and suggestions are made.

Keywords: contemporary art, art audience, sensational manner, protest, avantgarde art

Atıf || Citation

Dastarlı, E. (2022). Çağdaş sanat izleyicisinin tepkiselliği ve Jens Haaning'in Parayı Al ve Kaç örneği. *ARTS, Dijitalleşme özel sayısı*, 57-77. <https://doi.org/10.46372/arts.1186443>

Geliş || Received

09.10.2022

Kabul || Accepted

23.11.2022

Giriş

1960'lı yıllardan itibaren geleneksel yöntem ve malzemelerle üretilen sanatın tahtını sallayan ve günümüze dek dünya çapında ana akım haline gelen kavram temelli “çağdaş sanat”, sanat-sanat olmayan ikiliğinde daima tartışmaya sebep olmakta ve bu tartışmayı öncelikle üretimleriyle sanatçıların kendileri gündeme getirmektedir. Örneğin Danimarkalı sanatçı Jens Haaning'in 2021 yılında Aalborg'taki The Kunsten Museum of Modern Art'tan gelen, daha önce *Avusturya'da Yıllık Ortalama Gelir (An Average Austrian Year Income, 2007)* ve *Danimarka'da Yıllık Ortalama Gelir (An Average Danish Annual Income, 2010)* olarak gerçekleştirdiği çalışmasının Danimarka versiyonunu yeniden üretmek üzere aldığı teklifi kabul etmesi, projesini gerçekleştirebilmek için seksen dört bin dolar (beş yüz otuz dört bin kron) alması ve karşılığında bir kontrat imzalaması, ancak teslim tarihi geldiğinde müzeye üzerlerine paraları sabitlemeden iki tane boş çerçeve göndermesi, böyle bir tartışma açma niyeti taşımaktadır. Sanatçının bu hareketi karşısında müze itiraz ederek işi yapmadığına kanaat getirmiş ve parayı derhal geri göndermesini istemiştir. Haaning'in ise parayı iade etmediği gibi sonrası için de böyle bir planı olmadığını söylemesi üzerine müze sanatçıya dava açmıştır¹ (Dafoe, 2021). Bu noktada asıl önemli olan, sanatçının parayı alıp eski işini yeniden üretmeme eyleminin kendisinin bir iş olduğunu iddia etmesi ve bu eylemini *Parayı Al ve Kaç (Take the Money and Run)* olarak isimlendirmesidir.

Haaning'in eylemi hem dünya hem Türkiye basınında ilgi çekmek amacıyla “Müzedden ‘parayı aldı ve kaçtı!’ Geride içi boş iki resim kaldı” (tv100.com, 2021, 29 Eylül); “Modern sanat diye müzede boş tablo sergilediler” (turkiyegazetesi.com.tr, 30 Eylül 2021); “Çağdaş sanat müzesinden 84 bin dolar çalan sanatçı, hırsızlığa kavramsal sanat dedi” (Gundemtube.com, 2022, 5 Şubat); “Sanatçı müzenin eser yapması için verdiği parayı alıp kaçtı: Adını da sanat koydu” (diken.com.tr, 2021, 20 Eylül) gibi derinliksiz ama çarpıcı başlıklarla duyurulmuş, eylem basitçe çağdaş sanatın yeni bir sansasyon girişimi olarak lanse edilmiştir. Bu popülist haber dilinin insanlar üzerindeki etkisini ise özellikle sosyal medyadan izlemek mümkündür. Sosyal medya kullanıcıları bu habere reaksiyon göstermiş, pek çok kişi kolayca Haaning'in asıl amacının “toplumu kandırmak” olduğuna ve yaptığına sanat denilmeyeceğine hükmetmiştir. Yazılanlar arasında “Sanat para içindir”, “Kolayını bulmuş” gibi sözlerle birlikte sanatçının bir “sahtekâr” ve çağdaş sanatın bir “dolandırıcılık” meselesi olduğu üzerine yapılan onlarca “espri” de vardır². İnsanların bu şekilde

¹ Makalenin yazım sürecinde dava hala sürmektedir.

² Bazı Twitter yorumları “Kolpa ressam” (xwalnut, 2021, 1 Ekim), “Hayat boş para hoş demek istemiş” (MehmetT79573719, 2021, 1 Ekim), “En sevdiğim tür!!! Post modern bir dışavurumun allegoritif bir soyutlama ile ifade şekli 'Parayı Al ve Kaç'” (BifoSuboto, 2021, 30 Ekim), “Enayi söğüşledim demiyor da sanat yaptım diyor helal

düşünmelerinin tek nedeni, konu hakkındaki haberlerin kışkırtıcı dili değildir. Yirminci yüzyıl başındaki avangart sanatın tepkiselliğine dayanan bu tür sansasyonel eylemler 1990'lardan itibaren çok daha fazla karşımıza çıkmakta ve sanat ortamınca kabul edilmekte, buna karşın toplumun genelinde ise kızgınlık yaratmaktadır. Söz konusu durum, sanatın üretilmesi ve tüketilmesindeki sorunlu ilişkiyi gösterir. Bu makale, başka öne çıkan örneklerle birlikte özellikle Haaning'in üretimini odağa alarak çağdaş sanatın sansasyonel tavrının kökenlerini, sanatçının amaçlarını ve yöntemlerini tartışmayı, çağdaş sanatın yarattığı toplumsal tepkinin nedenlerini sorgulamayı amaçlamaktadır.

Sanat-izleyici dinamiği açısından bakıldığında, sanat yazınının sanat üretimine odaklandığı ancak izleyicinin tepkisi ve bu tepkinin nedenleri üzerinde pek durmadığı kolaylıkla saptanabilir. Oysa hem sanatın üreticisi hem de alımlayan izleyici açısından tepkinin nedenleri üzerine düşünmek ve bir çözümün olup olmadığını araştırmak gereklidir ve bu çalışma, çağdaş sanat yazınına böyle bir katkı yapmayı amaçlamaktadır. Araştırmada çağdaş sanatı ortaya çıkartan kökenleri işaret etmek için literatür taraması ile sanat tarihi kuramından, güncel örnekleri tartışmak için aktüel sanat eleştirisi alanından faydalanılmış, toplumsal tepkiler ise popüler sosyal medya organı Twitter'dan takip edilmiştir.

Çalışmanın sınırları, Haaning'in üretimi ekseninde çizilmeye çalışılsa da farklı örnekler üzerinde de durulmuştur. Öte yandan çağdaş sanatın giderek daha fazla sansasyon amaçlayan üretimlerinin toplumdaki karşılığını araştırmanın daha geniş ve salt sanat kuramı ve eleştirisi ile değil, iletişim bilimlerini ve toplum psikolojisini de kapsayan disiplinler arası çalışmalarla yapılmasının gerekli olduğu görülmüştür.

Sanatın "gerçeklik" ile ilişkisinde nesne ve eylem

Yaşamsal deneyimi tanımlamak için kullanılan "gerçeklik" olgusu, modern dönem öncesi sanatta taklit edilen bir ideal, sanatın ulaşmaya çalıştığı ama asla ulaşamayacağı hakikatin kendisi olarak görülürken, on dokuzuncu yüzyıl itibarıyla bu durum değişmiş, modern sanat giderek "gerçeklik"ten ayrılmıştır. Yirminci yüzyıla gelindiğinde sanat artık eğitim kurumları ve galeri-müze sistemiyle kurumsallaşmış, bağımsız bir sanat piyasasının oluşmasının gösterdiği gibi ekonomik anlamda özerkleşmişti. Sanatçılar tüm bu tabloyu sanatın yaşamdan kopması olarak yorumladı ve sanat ile hayatı buluşturmanın yollarını aramaya başladı. Sanatın yaşamsal hakikatle olan ilişkisi üzerine düşünerek üreten sanatçıların çalışmalarını "öncü" anlamındaki avangart

kardeşime" (berkanyılmaaz, 2021, 29 Ekim), "Sanatçı değil o, sanatçı olsa duramazsın. Dolandırıcıdır o, araştırmanı öneririm" (EmreCanDoan6, 2021, 29 Ekim) biçiminde olmuştur.

terimiyle tanımlarız. Öte yandan modern sanatın mimetik temsil geleneğinden uzaklaşması, sanatçının kavramsal zihin dünyasını giderek daha fazla öne çıkarmış ve avangart sanat, sanat üretimini fikre dayalı kılarak onu toplumsal eleştiri zeminine yerleştirmeyi amaçlamıştır. Böylece sanatçılar, içinde buldukları günün koşullarıyla birlikte yaşamdan kopuk ve toplum hiyerarşisinde yukarı yerleşmiş olan sanat kanonunu sorgulamaya, hem yaşamı hem de sanatın kendisini yine sanat aracılığıyla şiddetle eleştirmeye başlamıştır.

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Rusya ve Fransa'da hızla yükselen ve Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı'nın patlaması neticesinde sanatçıların ABD'ye gitmeleriyle oraya taşınan avangart hareketler, bu çalışmada konu edindiğimiz çağdaş sanatın sansasyonel tavrının da kökeninde yer almaktadır. Özellikle Dada hareketi, çağdaş sanatın üretim stratejilerinde çok belirleyici olmuştur. Dadacılar, burjuva sanatını, ekonomik değerlerini ve ahlak anlayışını eleştirmiş, modernitenin yücelterek mutlak kabul ettiği aklın ve onun ilerleme idealinin Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla adeta boşa düştüğü, anlamsız hale geldiği bir çağda absürde yönelmişlerdir (Richter, 2004, s. 13, 23, 51, 87). Sanatı hem piyasa ilişkileri yani sanat eserinin taşıdığı meta değeri üzerinden hem de sanatın işlevini, amacını ve varlık nedenini ontolojik olarak sorgulayan sanatçılardan Marcel Duchamp ile Elsa von Freytag-Loringhoven'in³ hazır yapımı (*ready made*) sanata dahil etmesi ve sanat üretimini sanatçının yaratıcı seçimine indirgemesi, yirminci yüzyıl sanatına yeni bir yol açmıştır. Dada'nın "en az çaba"yla sanat yapmaktan daha radikal sayılabilecek bir başka eyleminin ise Dadacı bir tavırla sadece birkaç mektup dışında yapıt üretmeyerek yazar olan Jacques Vaché'ninki olduğunu iddia edebiliriz (Jouannais, 2019, s. 38-43).

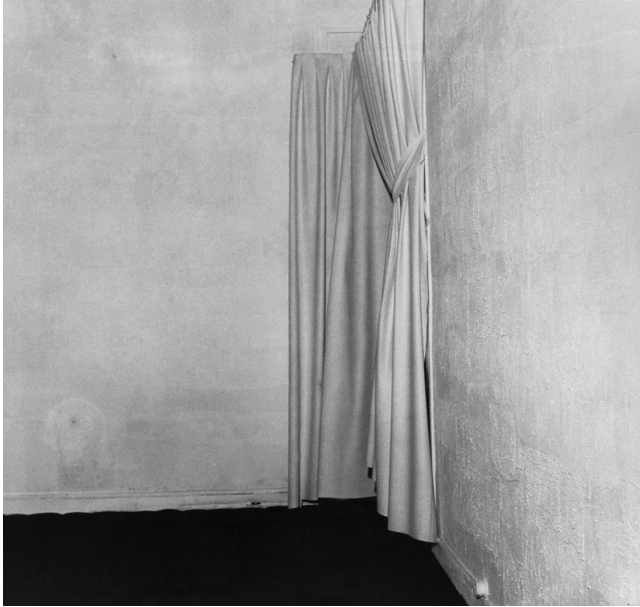
Dadacılar, yapmak-oldurmak kadar yapmayarak, var olanı bozarak veya var olana neredeyse hiç müdahale etmeden sadece bağlamını değiştirerek sanat yapılabileceğini kanıtlamışlardır. Diğer avangart hareketler gibi tüm protestolarını, sanatın dahil olduğu yaratıcı edimi hayatla birleştirme ideali ekseninde yapmış, bir nevi anti-sanatı savunurken sanat alanında kalmayı sürdürmüşlerdir. Bu sanat-gerçeklik ilişkisine dair çelişkili gibi görünen durum karşısında Vaché dışındaki sanatçıların kendi inançlarıyla çeliştiklerini fark ettiklerinde Dada hareketini feshetmeyi seçmiş olmaları ise bugün, Dada'nın yaşamla kurduğu "hınzırca" ilişkiye dair beki de en büyük kolektif iş olarak görülebilir.

Böylesi bir avangart tavırdan ilhamla çağdaş sanat, İkinci Dünya Savaşı sonrası düşünce ikliminde yeşermeye başlamış, yaşanan tarihsel kırılma ile 1960'lardan itibaren özellikle Dada hareketinin sanat nesnesine, dolayısıyla sanatın ne

³ Erkek egemen sanat tarihi yazımı, Amerika'daki Dada hareketi içinde en az Duchamp kadar radikal çalışmalar gerçekleştiren Freytag-Loringhoven'in çalışmalarını yeterince ele almamış, böylece bu kadın sanatçı oldukça geri planda kalmıştır. Konuyla ilgili önemli bir çalışma için bakınız: (Jones, 1998).

olduğu ve nasıl yapıldığına dair kategorik olarak muhalefet eden tavrını benimsemiştir. Çağdaş sanat bu tarihten itibaren şu iki önemli üretim çizgisinde kendisini göstermiştir: i. Sanat nesnesinin devamı ama nesnenin sıradanlaşması ve üretim biçimlerinin çeşitlenmesi; örneğin endüstriyel malzemelerin kendilerinin veya Andy Warhol'un yaptığı gibi replikalarının ya da çöplerin, atıkların vb. sanat alanına dahil edilmesi. ii. Nesneyi önemsizleştirmeye, yok etmeye çalışan bir sanat eylemi çizgisinin ortaya çıkması.

Sanatçı Yves Klein'ın 1958'de Paris'te boşluğu sergilemesinden (Görsel 1) Arman'ın 1960'ta galeriyi çöplerle ve gezilemeyecek kadar tıka basa doldurmasına (Görsel 2), Piero Manzoni'nin 1961'de dışkısını konservelemesinden Fluxus sanatçılarının 1962'de elleriyle bir piyanoyu parçalamalarına, sayabileceğimiz pek çok örnek, sanat nesnesini ortadan kaldırmayı veya onu aşırılaştırarak yani aşırı önemli ya da aşırı önemsiz kılarak itibarsızlaştırmayı amaçlayan çalışmalardır. Bu çalışmalarını üreten sanatçıların tavırlarını, yukarıdaki ayrıma göre ilk gruba dahil edebiliriz. Ancak burada esas olan, nesnenin kendisi değil nesne karşısındaki tavidir; çünkü sanat nesnesi ile sıradan nesnenin ikircikli halini düşünmek, önemli bir provokatif yöntem haline gelmiştir.



Görsel 1. *Le Vide: La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée* (Boşluk: Duyarlılığın madde haline gelişinin resimsel olarak sabitlenmesi, Yves Klein, 1958)



Görsel 2. *Le Plein (Doluluk, Arman, 1960)*

Yukarıdaki ikinci kategoriye yani sanatı bir eylem olarak gerçekleştirmeye ise 1950'lerde Paris'teki sitüasyonistlerin sanat eylemi anlayışlarından 1960'larda tanımlanabilir hale gelen *happening*/performans sanatına, durum ve olay odaklı sanat çizgisini gösterebiliriz. Özellikle performans sanatı çok uzun soluklu olmuş ve sanat yapmanın koşullarıyla ilgili ihtimalleri sonsuz çoğaltmıştır. Sanat nesnesini tamamen ortadan kaldıran performans sanatı beden aracılığıyla mümkün hale gelirken, performansta beden bir araç değil bir ortam (*medium*) olarak kurgulanmış ve en erken tarihli örnekleri Alan Kaprow, Yoko Ono ve diğer Fluxus üyeleri ile feminist sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir. 1960'larda dünyadaki yeni özgürlükçü ve eylem odaklı politik tavrın performans sanatının yükselişiyle aynı tarihlere denk gelmesi ise bir tesadüf değildir. Böylesi bir sanat artık hayatı taklit etmez, hayatın kendisi olmaya niyetlenir ve eşitsizlikleri, haksızlıkları "protesto eder". Dolayısıyla yüzyıl başı avangart sanatın yaşam – sanat ikiliğine karşı duruşu, en erken örneklerini avangart hareketler fütürizm ve Dada'da bulduğumuz performans sanatı tarafından yeni bir yorumla yine sanatın alanında çözülmek istenmiştir.

Performans sanatı, *perform* kökünün de işaret ettiği gibi, eyleme, icraya, olaya dayalıdır ve özellikle 1960 ve 70'li yıllarda büyük bir ivme kazanan performans, sanat yapma ihtimallerini çoğaltmış, insan yaşamındaki sıradan bir eylemi sanatsal kılmıştır. Bu yönüyle performans sanatını, yirminci yüzyıl başı avangartlarının yaşam – sanat ikiliğini yeniden birleştirme amaçlarını mümkün

kılan önemli bir üretim olarak görmek gerekir. Makalede sosyal medya ortamlarındaki yorumlardan hareketle odaklandığımız çağdaş sanat bağlamında ise performansın önemi, 1980'li yıllardan sonra sanat piyasasını ve sanat kurumlarını protestocu tavrıyla tartışmaya yönelen sanatçıların bu tercihlerini ve özellikle de jest, eyleme dayalı yöntemleri tetiklemiş olmasıdır. Örneğin İngiliz sanatçı John Latham'ın 1966-69 tarihli *Sessiz Dur ve Çiğne* adlı performansı (Görsel 3), bir sanat protestosu olmaya oldukça yakındır ve nesnenin dönüşümünü içermesiyle, burada vurguladığımız sanat nesnesine dair sanatçının yaklaşımı hakkında da metaforik bir anlama sahiptir. Latham, ders verdiği Londra'daki St. Martin Sanat Okulu Kütüphanesi'nden müfredatta yer alan Clement Greenberg'ün *Art and Culture (Sanat ve Kültür)* adlı kitabını almış, evine davet ettiği konuklarından kitabın rastgele sayfalarını koparıp çiğnemelerini ve sonra bir şişedeki karışımın içine tükürmelerini istemiştir. Diğer sayfaları da bir kimyasal işleme tabi tutmuş, hepsini birleştirerek bira mayasıyla mayalandırmıştır. Bir yıl sonra kitabın kütüphane tarafından geri istenmesi üzerine Latham şişeleri götürmüş ve böylece okuldaki işine son verilmiştir (Lynton, 2004, s. 336). Latham'ın, Greenberg'ün modernist yüksek estetiği övdüğü kitabı karşısında bilgiyi yiyip yutmak ile onu okunamaz hale getirmek arasında kurduğu yoruma açık ilişki, aslında Dada'yı hatırlatan ironik bir tavır gösterisidir.



Görsel 3. *Art and Culture (Sanat ve Kültür, John Latham, 1966-69)*

Sok taktiği ve protestonun niteliği

Yirminci yüzyılda sanat nesnesi ve sanat eyleminin yorumlanışında tarihsel bir sonuç olarak iki çizginin birleştiği nokta ise çağdaş sanatın stratejik bir tavır alma olarak gerçekleşmesidir. Günümüzde ister ısırlmış bir dilim ekmek, ister bir buzdolabı veya isterse saksıda bir çiçek ya da bir araba yıkama veya salata yapma eylemi olsun, sanatçı tarafından sanat olduğu iddia edilen her nesne, durum veya eylem sanat sayılabilmektedir. Çünkü işin arkasında sanatçının iddiası vardır ve bu iddia bir problematik ekseninde gelişmiştir. Yani tıpkı Hans-Peter Feldmann'ın *İnsan neyle yaşar?* başlıklı 11. Uluslararası İstanbul Bienali'ndeki işi gibi bir dilim ekmek derin ekonomik çelişkileri işaret edebilmekte (Feldmann, 2009), tıpkı Alison Knowles'ın Tate Modern'da 2008'de tekrarladığı performansı gibi bir salata yapma eylemi (1962-2008) sanat mekanını koskoca bir mutfağa çevirerek onun saygınlık üreten steril atmosferini bir anda bozabilmektedir.

1980'li yıllardan itibaren postmodern kuramın geniş alanından beslenen ve her tür malzeme ile yöntemi mümkün kılan sanat üretimi diğer yaratıcı disiplinlerle iç içe geçmiş, böylece artık resim, heykel, performans veya fotoğraf sanatı gibi yöntemi vurgulayan ayrımlara gereksinim kalmamış ve "çağdaş sanat" çatı tanımı yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Performans sanatının çağdaş sanata kattığı en önemli unsurun ise sanatçının bir jesti, bir eylemini sanat olarak sunabilmesine olanak tanınması, bunu normalleştirilmesi olduğunu iddia edebiliriz. Böylece Danimarkalı sanatçı Haaning, bir müzenin organize ettiği tematik geçici sergi için eski işinin yeniden üretilmesi teklifini kabul ettikten sonra çalışmaya ayrılan bütçeyi alarak üretmemiş ve bu jestinin kendisini *Parayı Al ve Kaç* adıyla çağdaş sanat çalışması olarak sunabilmiştir. Bu örnekte Haaning'in yaptığı gibi bir tavır almak, bazen bir şeyi ifşa etmek, kimi zaman yapmamak yani sanatı kurallarına göre oynamamayı tercih etmek, sanatçılar tarafından sıklıkla sanat olarak lanse edilmiştir, hala edilmektedir. Burada saptamamız gereken ilk sorun, zihinleri şaşırtmak için zamanla daha çok radikal eylemliliğin gerekmesiyle ortaya çıkan ve sanat üretmenin kuralsız ve koşulsuz hale gelmesinin yol açtığı bir "aşırılık" halidir. Günümüzde sanatçılar yaratıcı toplumsal eleştiri biçimleri geliştirmeye çalışırken, durmaksızın daha yaratıcı ve daha çarpıcı işler üretmek isteyerek bir kısır döngüye girmektedir. Çünkü söz konusu yaratıcılığın yüksek olmasını ölçecek kriter, daha fazla şaşırtmak, şoke etmek haline gelmiştir. Nihayetinde sanat, kendi kurallarını, piyasasını hatta sanatın ne olup olmadığı problemlerini yine kendisinin ve en provokatif yöntemle işleyen seyirlik hatta bizzat katılmalık bir gösteriye ya da sansasyonel eyleme dönüşebilmektedir. Sanata, "İnsanları daha fazla ne kadar şaşırtabilirsin?" sorusunu sormak, tabuyla, şiddetle, cinsellikle hatta ölümle ilgili her şey sınırsızca kullanıldığı için tehlikeli görünmektedir bugün.

Arthur Danto (2016, s. 23) “Kişi elbette kendini avangart bir sanatçı addedebilir, fakat 1919’un Dada akımının aksine, günümüzde avangartlık tarihsel bir an olmaktan ziyade bir üsluptan ibarettir” diyerek avangart mirasın çağdaş sanattaki tezahürünü tartışır. Bu haklı bir tartışmadır, çünkü çağdaş sanatta “avangardizm” bir kurum haline gelmiş, bu nedenle art arda gelen her üslup değişikliği, hızlandırılmış bir sırayla ve giderek daha kısa aralıklarla ortaya çıkmaya başlamıştır (Parker ve Pollock, 2013, s. 151). Hal Foster da (2009, s. 36) “Dadacı provakasyon, Yves Klein gibi figürlerle bir burjuva gösterisine, Smithson’un 1966’da söylediği gibi ‘maceracı skandal öncülerine’ dönüşmüştür” derken aynı şeyi işaret eder. Çağdaş sanatta “şok taktiği” veya “şok stratejisi” dediğimiz durum, gerçeklikle ilişkiyi yüzyıl başı avangartlarınkinden farklı bir noktaya taşımış, şok stratejisi gerçeğin kendisiyle özdeşleşmeye başlamıştır. Günümüzde sanatçıların yaşamsal olanı sanata dahil etme tercihlerini bir tür sosyal-gerçekçiliği amaçlamaları olarak yorumlayan Ahu Antmen (2010, s. 123) 1960’lardan itibaren kavramsal sanat bağlamında üretilen gerçek verileri belgeleme, fotoğraflama, sınıflama gibi yöntemlerin de ötesine uzanan sanatçıların, gerçekliğin bizzat kendisini gösterileştirerek etkili olmayı keşfettiklerini belirtir. Bu durumda, sosyal eleştirel düşüncenin hala var olup olmadığı, sanatın gerçekte ne kadar eleştirel olabildiği veya var olsa da artık şok taktiğinin kendisinden daha önemli olup olmadığı tartışılır bir mesele haline gelmiştir.

Dünya, kapitalist koşulların hayatı belki de giderek daha fazla belirlediği, sınırları keskinleştirdiği, yaşamı zorlaştırdığı bir yöne giderken, “zorlamalı tüketim fenomeni, sıkıntı korkusu ve kaçış ihtiyacı” sanatın hem oyun hem de teşhir sayıldığı bir kabulü ortaya çıkarmıştır (Calinescu, 2010, s. 15). Böylece sanatçıdan talep edilen “en yeni, en farklı”yı üretmesi/yapması isteği onu zorlar ve aşırılığa yönlendirirken sanatçıların stratejileri çeşitlenmiş, oyunsulaşmıştır ve bu da toplumun tepkiselliğine davetiye çıkartır. Örneğin Fransız sanatçı Abraham Poincheval’ın 2017’de Paris Palais de Tokyo’da on yumurta üzerinde kuluçkaya yatarak civciv çıkarması, sanatçının bedeninin sınırlarını zorlamakla ilgili bir sanat deneyidir; çünkü bunun için günlerce yumurtanın üzerinde oturması gerekmiştir. Ancak buna karşın Poincheval’ın çalışmasının toplum tarafından üzerine espri yapılabilecek bir ciddiyetsizlik olarak algılanması oldukça anlaşılır bir şeydir (Palais de Tokyo, ____). Çünkü Poincheval’ınki gibi, yaşamsal olanın sanat alanına taşınması olarak görünen bu eylemler “gerçeklik” konusunda iddialı olsa bile günümüzde daha çok jestüel bir espri yaratmak halinde meydana gelmektedirler. Fakat bu durum, ne Poincheval ne de Haaning’in veya benzer stratejileri kullanan başka sanatçılar ile çalışmaları için sosyal medya kullanıcılarının kolaylıkla yaptığı gibi, sanatçıyı hedefe koyarak onu suçlamayı hatta ona saldırmayı haklı kılar; bu olsa olsa niteliksiz bir saldırıdan ibarettir. Sanatçının neden böyle aşırılığa başvurarak üretme gereği

duyduğunu anlamak gerekir ve bunun için de sanat piyasasının beklentilerini çözümlemek şarttır.

Sanat ve para

Günümüzde önce ana akım medyada yer alarak ve ardından toplum tarafından özellikle sosyal medyaya taşınarak hakkında en çok konuşulan çağdaş sanat işlerinin, daha çok parayla, sanat ekonomisiyle veya genel anlamda kapitalist piyasa ilişkileriyle ilgili sansasyonel çıkış yapan çalışmalar olduğu kolaylıkla saptanabilir. Aslında sadece çağdaş sanatın değil, tarihsel sanatın da içerik veya teknik değerinden çok müzayedelerdeki satış rakamlarının ulaştığı rekorlar ile gündeme gelmesi alışıldık hale gelmiştir ve bu durum, popüler bir toplumsal tüketim biçimi yaratmıştır. Yine de klasik veya modern olsun, sanat eserlerinin satış rakamları inanılmaz rekorlara ulaşsa bile çağdaş sanat çalışmaları hakkındaki tartışmanın çok daha bitimsiz olduğu ortadadır. Üstelik sanat eseri satın almanın dünya üzerindeki en büyük kara para aklama yöntemlerinden biri olduğu eleştirisi de çağdaş sanatın ticari spekülasyona açık hali nedeniyle bu sanatı hedefe koymaktadır (Martin, 2021). Dolayısıyla klasik bir sanat eseri, örneğin Leonardo da Vinci'nin *Salvator Mundi* tablosu (1499-1500) toplum nezdinde 450 milyon dolar gibi akıl almaz bir rakamı hak eder görünür. Buna karşın çağdaş sanat üretimleri, üstelik daha az rakamları talep etse bile kızgınlık yaratır. Çünkü toplumun geneli, çağdaş sanatın “gerçekten” sanat olduğu konusunda hala ikna olmuş görünmemektedir.

Sanatın el becerisi ve yetenekle değil daha çok fikirle ve kavramla yapılabilirliğinin kanıtlandığı günden beri “sanat yapma”nın çok kolay olduğu iddia edilmektedir; oysa, bu her ne kadar bitimsiz bir tartışma olsa da orijinal bir fikir bularak uygulamaya çalışmak en az geleneksel malzemeler ve tekniklerle tuval üzerine boya resmi yapmak kadar zordur; üstelik nesne üretme ve üretmeme bağlamında çağdaş sanat daha büyük bir risk almaktadır. Fakat kavram temelli sanat konusundaki asıl paradoks, çağdaş sanat üretiminin sanat piyasası tarafından sömürülmesi ve fikrin her zaman o kadar da değerli olmamasıdır artık; bu bir paradokstur, çünkü günümüz sanatına bugünkü karakterini veren özellik, tam da yüzyıl başı avangartlarının yüksek sanat, meta değeri taşıyan sanat eseri ve sanatçının ürettiği sanatla imtiyazlanması karşısında aldıkları tutum olmuştur. Dolayısıyla Haaning'in işinin de dahil olduğu pek çok sansasyonel çağdaş sanat çalışması, aslında sanatın para ile ilişkisini sorgulamak hatta bizzat ilişki dinamiklerini bertaraf etmek üzerine kuruludur. Örneğin sokak sanatçısı Banksy'nin tuvale basılı bir imgesi olan *Kırmızı Balonlu Kız* (2002-2018) 2018'de Sotheby's müzayedesine çıkıp satıldığında, içinde yer alan küçük bir öğütücü yardımıyla kendisini parçalara

ayırmaya başlamıştır. Çünkü sokak sanatı kamusaldır yani kamuya aittir ve bir koleksiyona girdiğinde anlamını yitirir. Sanatçının kimliğini gizlemesi nedeniyle detaylarını bilemediğimiz bu olay, Banksy'nin kendisi tarafından kurgulandığı şeklinde yorumlanarak eleştirilse de sanatçı nihayetinde dünyanın en büyük müzayede evinde satılan bir tuvalin kendini parçalamasıyla sanat-para ilişkisi üzerine büyük bir tartışmaya yol açmıştır ve eyleminin amacının bu olduğu da açıktır. Bir başka sanat eylemi, Maurizio Cattelan'ın 2019'da Art Basel Miami'de duvara bant ile bir muz tutturup adına *Komedyen (Comedian)* demesidir. Çalışmalarında ironik bir mizahı sık sık kullanan sanatçı, örneğin 1991'de aslında ortada öyle bir hırsızlık yokken sergisinin soyulduğunu polise bildirmiş ve şikâyet tutanağını *Görünmez (Invisible)* adıyla sergilemiştir. Cattelan'ın *Komedyen*'i çokça tepki almıştır ve insanlar aynı eylemi yani bir şeyi duvara bantlamayı çeşitlendirerek espriye katılmakla birlikte, pek çok kişi de bu işin bir sanat eylemi olduğunu görmeyerek onu kızgınlıkla veya alaya almakla karışık aşağılamayla karşılaşmıştır. Gözden kaçan şey, sanatçının bu eylemi dünyanın en büyük ve bütçesi en yüksek sanat fuarlarından birinde yapması ve adına da *Komedyen* demiş olmasıdır. Kimdir komedyen? Duvara özensizce tutturulmuş bir dolarlık muz "sanat" olarak sunan sanatçı mı, potansiyel alıcı mı, yoksa bu eyleme yüz yirmi bin dolar fiyat biçen galerici mi? Yoksa hepsi mi? Cattelan aslında toplum tarafından kendisinin yapmakla "suçlandığı" bir şeyi, bu eylemin ne kadar sanat olduğunu bizzat kendisi tartışmaya açmıştır ve kapitalist sanat piyasasının bu eyleme fiyat biçen ve satın-alarak onun sanat olup olmadığına hükmeden reflekslerini ölçmüştür.



Görsel 4. *Take the Money and Run (Parayı Al ve Kaç, Jens Haaning, 2021)*

Bu örnekler en az iki farklı anlam düzeyinde değerlendirilmelidir. İlki, çalışmaların günümüzde tüm kurumlarıyla ana akım sanatı ve küresel sanat

pazarının ilişkiler bütünü bizzat sanat alanında tartışmaya açan, sosyal eleştiri niteliğine sahip birer sanat eylemi olmasıdır. İkincisi ise, ilkiyle bağlantılı olarak, neyin sanat olup olmadığına karar verme yetisinin kendisini sorgulamaktır. Haaning'in de paraları tuvaline sabitlemesi beklenirken bunu yapmayarak çalışmayı sipariş eden müzeye iki tane boş tuval göndermesinin nedeni, daha önce yaptığı *Avusturya'da Yıllık Ortalama Gelir* (2007) ve *Danimarka'da Yıllık Ortalama Gelir* (2010) çalışmalarını yinelemenin "saçma" olduğunu göstermektir (Görsel 4). Çünkü yaptığı kavramsal performatif işin yenilenmesi, onun ancak sıradan bir tekrar olmasına yol açacaktır ve sanatçı, önemli bir sanat kurumu olan müzenin böylesi bir talebinin anlamsızlığını ortaya çıkarmıştır. Sanatçının çalışmasının aslı, zamana ve coğrafyaya bağlı bir tepkiselliğe sahiptir ve onu tekrar üretmek, eylemin realitesine özgü orijinalliklerinden eksiltecek, böylece işi sadece bir sanat nesnesine indirgemek olacaktır. Dolayısıyla Haaning'in yeniden üretmek yerine iş için verilen bütçeyi alıp bu durumu afişe etmesi eylemi, onu günümüz sanat piyasasında kolay para kazanmakla itham edenlerin özellikle sosyal medyada görünür hale gelen iddialarının tam aksine, piyasa koşullarıyla barışmamaya çok daha kararlı bir tavidir.

Haaning'in *Parayı Al ve Kaç* eylemini anlamak için müzenin talebiyle ilgili bir başka boyutu daha bilmek gerekmektedir: Aalborg'taki The Kunsten Museum of Modern Art, sanatçıdan eski işini yenilemesini Work it Out sergisi için istemiştir. Sergi "kendini-yapan, değişim için hazırlık, baskı, etki, bürokrasi ve artan dijitalleşme" kavramları özelinde tartışma açma potansiyeliyle sunulmuştur ve "Are there limits to our working lives?" yani çalışma hayatımızın sınırları var mı sorgulaması yapma iddiası taşımaktadır (kunsten.dk, ____). Sanatçının eski işini yeniden üretmeyerek serginin amaçladığına uygun biçimde çağdaş sanat üretiminin sınırlarını sorguladığı ortadadır. Ayrıca Haaning, eyleminin bir diğer amacının kendisi gibi zor koşullarda yani çağdaş sanat dünyası içinde çalışmaya zorlanan sanatçıları da provoke etmek olduğunu söylemiş, meslektaşlarını kendi yaptığı gibi eylemler yapmaya çağırmıştır (Dafoe, 2021).

Sonuç: Çağdaş sanata tepkinin anlamı ve anlamaya dair ihtimaller

Peter Bürger'e göre (2004, s. 62-63, 70-71, 111) avangardın amacı, sanat ile yaşam arasındaki bağlantıyı yeniden kurmak için burjuva sınıfına ait özerk sanat kurumunu yıkmaktır; günümüz sanatı, bu ilişkinin sanat yıkılmadan da kurulabileceğini kanıtlama çabasına girerek "gerçeklik" ile ilişkiyi baştan kurmuştur. Çağdaş sanat, avangartların sanatın kendisiyle uğraşma, adeta kendi kendini bitirme stratejisini benimseyerek sanatı sanatla eleştirmeyi temel ilkelerinden biri haline getirmiş, bunu da tıpkı Dadacıların yaptığı gibi oyunsu

bir tavırla sürdürmüştür. Nihayetinde çağdaş sanatçı duvara muz yapıştırır ya da parayı alıp ortadan kaldırırken böylesi basit stratejik hamlelerin sanat olabilirliğini kendinden menkul iddiasıyla masaya yatırır. Öte yandan çalışmanın değeri yarattığı sansasyona bağlıdır ve fakat sansasyonun büyüklüğünün o işin satış değerini de belirlemesi, çağdaş sanat – para ilişkisinin paradoksal yönünü oluşturur. Sanatçı, sanatın günümüzdeki kurumsallığını sanatla tartışırken bu eleştirel tavra dayalı sanat işine yüksek fiyatlar biçilmesi, hem onu daha sansasyonel kılar hem de karşı çıktığı şeyin bir parçası gibi gösterir; bu durum ise basitçe, sistematik bir şeyi eleştirmek için onun içinde mi dışında mı olmak gerektiğiyle ilgili bir soruyu akla getirir. Sanat kuramının çağdaş sanata getirdiği eleştirilerin başında, sarsıcı bir anti-sanat tavrının yine sanatla üretilirken, eylemin sisteme içsel kılındığı, dolayısıyla da asıl amacın yani eleştireliliğin yitirildiği bulunmaktadır (Dastarlı, 2021). Yani sanatçı ancak eleştirdiği sanat piyasasının-ortamının dışında olarak mı bunu yapmalıdır? Daha da önemlisi, bu mümkün müdür? Sanatçının eleştirdiği şeye mesafeli durması yeni bir tartışma konusu değildir. Örneğin modern sanatın temellerini atan Alman Romantikleri sanat eleştirisinin sanata dâhil olduğunu neredeyse iki yüz yıl önce ileri sürmüşlerdir ve o günden itibaren bu konu tartışılmakta ancak sanat ve eleştiri arasındaki mesafe on dokuzuncu yüzyıldan beri kapanmaktadır. Bu iddianın ayrıca çalışılması, çağdaş sanat bağlamında eleştirel mesafe olgusunun bilahare tartışılması elzemdir.

Makalede bahsettiğimiz örneklerin dahil olduğu çağdaş sanatın sansasyonel eylemlerinin toplumun çoğunluğu kadar sanat profesyonelleri arasındaki azımsanmayacak bir kesim tarafından da tepkiyle karşılanması, sanatçıya kolaycı, kurnaz, paragöz gibi ithamlarda bulunulması ise temelde şu iki şeyle açıklanabilir görünmektedir: sanatçıların bu eylemlerinin aslında anlaşılmıyor olması ve/ya çağdaş sanatın kategorik olarak reddi. Çağdaş sanatın kategorik reddi, daha çok sanat profesyonelleri arasında yaygın bir tepkiselliktir ve formel sanat yöntemlerine, eğitimine, normatif estetiğe bağlılık, sanatın toplumsal anlamda modernite öncesinde taşıdığı anlamı savunmayı sürdürme, bu tepkiselliğe yol açmaktadır. Anlaşılmama ise öncelikle sanatın üretimiyle ilgili kısımdaki bir problem olarak saptanmalıdır; çünkü çağdaş sanatın kendisini anlatma-aktarmadaki eksikliği ortadadır. Günümüzde sanat-yaşam-gösteri arasındaki sınırların muğlaklaşmış olması, sansasyonel tavrın aşırılığı, sanatçının “anlaşılmaz” stratejileri nihayetinde toplumu yormuştur ve tepkiye yol açmıştır. Üstelik klasik malzeme ve yöntemlerle yapılan el becerisine dayalı sanatı takdir etmeye alışmış toplumlar, sanatın artık salt özgün fikirle yapılabilir olmasını hala kabul etmiş görünmemektedir; bu sonuca sadece çağdaş sanata değil, tuval ve yağlıboya gibi formel malzemelerle yapılan modern sanata, özellikle serbest fırça darbeleriyle gerçekleştirilen soyut sanata karşı reaksiyonları gözlemleyerek ulaşmak da mümkündür; bu reaksiyonların en sık

görüleni “Bunu ben de yaparım!” şeklindeki çıkıştır. Çağdaş sanat ise hem sanat malzemesi olmayan nesnelere sanat kılmış hem de sanatı sanatla eleştirerek anti-sanatı amaçlamış, böylece anlam katmanlarını çoğaltmış ve fakat anlaşılmaktan çok anlaşılmamayı amaçlar gibi bir noktaya varmıştır. İzleyicide bilgiye dair böylesi bir beklentisinin olması, çağdaş sanatı tam da 20. yüzyıl başı avangartlarının karşı çıktığı şeye, hayattan kopuk elitist bir konuma taşımış görünmektedir. Çağdaş sanatın bir yandan sansasyon yaratmak amacıyla herkesçe anlaşılabilir şekildeki “yüzey anlamı” insanları cezbetmekte, diğer yandan kökeni modern sanatın ve avangardın tepkisine dayanan, bu çalışmada özetlemeye çalıştığımız sanatın kendi ontolojik sorgulamasını kapsayan “derin anlamı” insanlara ulaşamamaktadır. Dolayısıyla sanat eylemlerinin sadece ayrıcalıklı kesim tarafından anlaşılabilir bir oyun olduğu gibi bir durum karşısında izleyici tepki göstermekte haklı görünür. Buna dikkat çeken sanatçı-eleştirmen Ana F. Martin (2021) “Neden herkes çağdaş sanattan –ve sanatçılardan– nefret eder?” diye sorarak ve “Görünüşe göre çağdaş sanatçılar ve sanat kurumları, eğitim sisteminin de yadsınamaz yardımıyla, ait olmayan insanları diyalogun parçası olmaktan çıkartmak için yapabilecekleri her şeyi yapıyorlar” diyerek bir seçkinciliğe işaret etmektedir. Bu noktada, sanat kuramı yani sanat tarihi ve sanat eleştirisi toplum ile sanat arasındaki ilişki için bir aşama olarak önerilir; ancak bu araçların ne kadar doğru kullanıldığı tartışmalıdır.

Çağdaş sanatın anlaşılmama sorunu, üretimden sonra onun alımlanması aşamasındaki problemlerle de ilgilidir. Bu sorun evrensel olsa bile, sanat kuramı dersleri eğitim sisteminin her aşamasında eksik, görsel kültürün gelişmesini sağlayacak müze ve galeri kurumları büyük şehirlere sıkışmış böylece sanat bilgisi genel kültür seviyesinde bile toplum geneline yayılamamış, ayrıca kültürel kamusallıkla ilgili genel sosyolojik problemlere sahip Türkiye gibi ülkeler açısından örneğin Avrupa'ya kıyasla daha problemlidir.

Her dönem sanatta kendi gerçekliğini yankılamıştır, bu durum günümüzde de değişmemiştir. Yani çağdaş sanat, çağının sanatıdır ve tarihsel avangardın mirasıyla hareket ederek kurumsal analize ve eleştirel oyunlarına devam etmektedir. Sanat kuramının, avangardın kurumsallaşması, çağdaş sanatın kendini veya sanat tarihini tekrar eder hale gelmesi, hatta adeta “bizden önceki her şeyin sonsuz retrospektifi” olarak görülmesi (Baudrillard, 2010, s. 27) üzerine yaptığı eleştiriler ise anlamlı ve değerlidir; ancak bu eleştirilerin pek çoğunun yaptığı şeye, günümüzde formel malzeme ve yöntemlerle çalışmayarak fiili ya da fikirsiz eylemliliği, tavrı, duruşu esas alan dünyanın dört bir yanından binlerce sanatçının on binlerce üretimini toptancı hamlelerle eleştirmeye veya tamamen yadsımaya koşulsuz hak vermek de doğru görünmemektedir. Çağdaş sanatla ilgili eleştirel teorinin “çağdaş sanatı savunmak” ya da “çağdaş sanata karşı olmak” şeklinde iki-kutuplu bir anlayışa sıkışması, sadece hamaset

üretmek anlamına gelir. Bu noktada kurumsal eleştirinin görevi, özelde sanatın ve sanatçının tavrını görmek, hak ettiği değeri vererek onu değerlendirmek olmalıdır. Çünkü her sanatta olduğu gibi çağdaş sanatta da “iyi-kötü” üretimler veya “haklı-haksız” amaçlar ve hatta “samimi-değil” niyetler mevcuttur. Aşırılığa kaçan sansasyonel eylemlilik ortak yöntem olsa bile sanatçıların amaçları, söylemleri farklıdır ve her çalışmada da farklılaşmaktadır. Salt maddi kazanç için daha büyük bombalar yaratma peşinde olanlar ile o para ilişkilerinin kendisini sorgulayan sanatçıları ayırabilmek şarttır. Ancak bu şekilde, yani sanat eleştirisi ve teorisinin bu zorlu çabaları sayesinde ana medyanın para ilişkilerini önceleyen popülist dilinin de kırılacağı iddia edilebilir. Böylece Haaning'in parayı alıp işini yinelememesindeki anlamı araştıran ve idrak eden bir haber yazım dili, toplumun aşırı saldırgan tepkiselliğinin önünde bir bariyer işlevi görebilir.

Çağdaş sanatın zor anlaşılması ve anlaşılmak için bilgi talep ediyor olması gerçeğiyle birlikte, ideal amacın izleyicinin anlayabileceği gibi sanat yapmak değil, sanatı izleyicinin anlamasını sağlamak olduğu unutulmamalıdır. Her sanat sadece bakılarak anlaşılmaz, bakmayı fetişleştiren on dokuzuncu yüzyılın izlenimci resmini bile hakkıyla anlamak için amaçlarının ne olduğunu bilmek önemlidir; aksi halde izlenimci bir manzara sadece seyirlik manzara olarak kalır. Oysa izlenimcilerin amacı dekoratif bir resim değildir ve hatta dekoratif olduğu iddiasıyla klasik sanata şiddetle karşı çıkmışlardır. Modern sanatla ilgili kurduğumuz analogi önemlidir çünkü Alman romantiklerinden Fransız izlenimcilerine, modern sanatın hakkıyla anlaşılması modern sonrası sanatın da daha iyi anlaşılmasının koşulu gibi görünmektedir. Özneliği *mimesise* (taklit, yansıtma) ikame etmeye başlayarak formla içerik arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayan Alman romantikleri modern estetik rejim'n kurucularıdır ve onlarla birlikte artık her sanat yapıtı sanat tarihine bir meydan okuma (eleştiri), her sanat eleştirisi de sanatın sadece içeriğine değil, aynı zamanda formuna dair bir müdahale potansiyeli haline gelmiştir (Dellaloğlu, 2020). Günümüzde pek çok izleyici, sanatın az ya da çok kurama dayalı olduğunu ve kuramın modern öncesi yapılan sanatın anlaşılmasından çok modern sanatın anlaşılması bakımından önem taşıdığını daha yeni yeni öğrenmeye, hatta kabullenmeye başlarken (Barrett, 2015, s. 312), çağdaş sanatın da kurumsal düzeyde durum tespiti yaparak tepkilerden ders çıkarması şart görünmektedir. Aksi halde “çağdaş”ın çağ dışı kalacağı yakın bir gelecekte sanatın içine gireceği kriz bugünden görünmektedir.

Hakem değerlendirmesi || Peer-review

Dış bağımsız

Externally peer-reviewed

Çıkar çatışması || Conflict of interest

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir

The author has no conflict of interest to declare

Finansal destek || Grant support

Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir

The author declared that this study has received no financial support

Kaynakça

- Antmen, A. (2010). Günümüz sanatında gerçeklik ve gösteri: Gerçekliğin gösterileşmesi ve bazı sonuçları. A. Erkmén, A.N. Erek, N.E. Noyan (Ed.), *Kırılmalar, sınırlar, yolculuklar. Sanat ve felsefe buluşması* (1. baskı) (s. 121-142). Arkeoloji ve Sanat.
- Arman. (1960). *Le Plein (Doluluk)* [Enstalasyon]. Iris Clert Gallery, Paris.
- Banksy (2002-2018). *Red balloon girl (Kırmızı balonlu kız)* [Tuval üzeri stensil ve öğütücü]. Sotheby's, Londra.
- Barrett, T. (2015). *Neden bu sanat? Çağdaş sanatta estetik ve eleştiri* (1. baskı) (Çev. E. Ermert). Hayalperest.
- Baudrillard, J. (2010). *Sanat komplosu yeni sanat düzeni ve çağdaş estetik 1* (Çev. E. Gen-I. Ergüder). İletişim.
- berkanyilmaaz (2021, 30 Ekim). Enayi söğüşledim demiyor da (...) [Tweet]. *Twitter*. <https://twitter.com/berkanyilmaaz/status/1443136260105768961>
- BifoSuboto (2021, 30 Ekim). En sevdiğim tür!!! Post (...) [Tweet]. *Twitter*. <https://twitter.com/BifoSuboto/status/1443602732384915457>
- Bürger, P. (2004). *Avangard kuramı* (2. baskı) (Çev. E. Özbek). İletişim.
- Calinescu, M. (2010). *Modernliğin beş yüzü* (1. baskı) (Çev. S. Gürses). Küre.
- Cattelan, M. (1991). *Untitled/Invisible (İsimsiz/Görünmez)* [Belge]. Marian Goodman Gallery, New York.
- Cattelan, M. (2019). *Comedian (Komedyen)* [Enstalasyon]. Art Basel, Miami.
- da Vinci, L. (1499-1500). *Salvator Mundi* [Yağlıboya tablo]. Louvre Museum, Abu Dhabi.
- Dafoe, T. (2021, 27 Eylül). A Danish museum lent an artist \$84,000 to reproduce an old work about labor. Instead, he pocketed it and called it conceptual art. *Artnet*. <https://news.artnet.com/art-world/danish-museum-lent-84000-to-artist-pocketed-money-as-new-conceptual-artwork-2014169>
- Danto, A. (2016). *Brillo kutusu post-tarihsel perspektiften görsel sanatlar* (1. baskı) (Çev. C. Kayaş). Ayrıntı.
- Dastarlı, E. (2021, 9 Ekim). Jens Haaning'in "Parayı Al ve Kaç"ı ile çağdaş sanatı tartışmak: Kendinize o kadar da güvenmeyin! *Üretimhane*. <https://uretimhane.com.tr/jens-haaningin-parayi-al-ve-kaci-ile-cagdas-sanati-tartismak/>
- Dellaloğlu, B. F. (2020, 20 Şubat). Sanat eleştirisinin sırtındaki küfe. *Gazete duvar*. <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2020/02/20/sanat-elistirisinin-sirtindaki-kufe>

- diken.com.tr. (2021, 20 Eylül). Sanatçı müzenin eser yapması için verdiği parayı alıp kaçtı: Adını da sanat koydu. <https://www.diken.com.tr/sanatci-muzenin-eser-yapmasi-icin-verdigi-parayi-alip-kacti-adini-da-sanat-koydu/>
- EmreCanDoan6 (2021, 29 Ekim). Sanatçı değil o, sanatçı (...) [Tweet]. *Twitter*. <https://twitter.com/EmreCanDoan6/status/1443292515680010241>
- Feldmann, H. P. (2009). *Bread (EkmeK)* [Enstalasyon]. 11. İstanbul Bienali, İstanbul.
- Foster, H. (2009) *Gerçeğin geri dönüşü – yüzyılın sonunda avangard* (1. baskı) (Çev. E. Hoşsucu). Ayrıntı.
- Gundemtube.com. (2022, 5 Şubat). Çağdaş sanat müzesinden 84 bin dolar çalan sanatçı, hırsızlığa kavramsal sanat dedi. <https://www.gundemtube.com/haberim/cagdas-sanat-muzesinden-84-bin-dolar-calan-sanatci-hirsizliga-kavramsal-sanat-dedi/>
- Haaning, J. (2007). *An average Austrian year income (Avusturya'da yıllık ortalama gelir)* [Enstalasyon]. Secession 2007, Viyana.
- Haaning, J. (2010). *An average Danish annual income (Danimarka'da yıllık ortalama gelir)* [Enstalasyon]. Herning Museum of Contemporary Art, Herning.
- Haaning, J. (2021). *Take the Money and Run (Parayı Al ve Kaç)* [Enstalasyon]. Kunsten Museum of Modern Art, Aalborg.
- Jones, A. (1998). 'Women' in Dada: Elsa, Rose, and Charlie. N. Sawelson-Gorse (Ed.), *Women in Dada: Essays on sex, gender and identity* (1. baskı) (s. 142-172). MIT.
- Jouannais, J. Y. (2019). *Yapıtsız sanatçılar: Yapmamayı yeğlerim* (1. baskı) (Çev. E. Sezgin). Corpus.
- Klein, Y. (1958). *Le Vide: La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée (Boşluk: Duyarlılığın madde haline gelişinin resimsel olarak sabitlenmesi)* [Enstalasyon]. Iris Clert Gallery, Paris.
- Knowles, A. (1962-2008). *Make a salad (Salata yapmak)* [Performans]. Tate Modern, Londra.
- kunsten.dk. (___). Work it out. <https://kunsten.dk/en/exhibition/work-it-out-11796>
- Latham, J. (1966-69). *Art and Culture (Sanat ve Kültür)* [Kitap, mektuplar, şişeleri içeren deri çanta]. Moma, New York.
- Lynton, N. (2004). *Modern sanatın öyküsü* (1. baskı) (Çev. C. Çapan ve S. Öziş). Remzi.
- Martin, A. F. (2021, 8 Eylül). Why everybody hates contemporary art — and artists? *Medium*. <https://medium.com/counterarts/why-everybody-hates-contemporary-art-and-artists-5500174b65d8>
- MehmetT79573719 (2021, 1 Ekim). Hayat boş para hoş (...) [Tweet]. *Twitter*. <https://twitter.com/MehmetT79573719/status/1443708034111397893>

- Palais de Tokyo (____). Abraham Poincheval from 03/02/2017 to 08/05/2017.
<https://palaisdetokyo.com/en/exposition/abraham-poincheval-2/>
- Parker, R. ve Pollock, G. (2013). *Old mistress: Woman, art and ideology* (1. baskı). I. B. Tauris.
- Richter, H. (2004). *The modern artist and his world: Dada art and anti-art* (2. baskı) (Çev. D. Britt). Thames & Hudson.
- turkiyegazetesi.com.tr. (2021, 30 Eylül). Modern sanat diye müzede boş tablo sergilediler.
<https://www.turkiyegazetesi.com.tr/dunya/modern-sanat-eseri-diye-muzede-bos-tablo-sergilediler-805041>
- tv100.com. (2021, 29 Eylül). Müzeden 'parayı aldı ve kaçtı!' Geride içi boş iki resim kaldı.
<https://www.tv100.com/bir-muze-danimarkali-sanatci-jens-haanninge-iki-sanat-eseri-yapmasi-icin-534000-danimarka-kronu-verdi-fakat-sanatci-elinde-iki-bos-resimle-dondu-haber-572085>
- xwalnut (2021, 1 Ekim). Kolpa ressam. [Tweet]. *Twitter*.
<https://twitter.com/xwalnut/status/1443800667840253952>

Extended abstract

Since the 1980s, the productions that advocate that art should be based on an idea and that eliminate the distinction between art methods are called “contemporary art”. Contemporary art, which is based on the avant-garde movements at the beginning of the twentieth century and then conceptual art of the 1960s, has almost become a discussion platform where artists express every problem. The purpose of emitting the problem has also determined the method of art, and especially a certain form of contemporary art production has become functional as an art protest. Adopting the action/event-based method of performance art, artists present different forms of action as art. One of the most recent examples of this is Danish artist Jens Haaning's work *Take the Money and Run*. The Kunsten Museum of Modern Art offered the artist to reproduce his old work that depicts the average annual income in the country by sticking money on the canvas, the artist first accepted this, but then he didn't reproduce the artwork and did not return the budget. Haaning did this to say that a work of contemporary art cannot be reproduced, and to point out the absurdity of an important art institution, the museum, making such an offer. Haaning's *Take the Money and Run* was not a produced object or action-driven; on the contrary, it was a gesture that he chose not to produce. Today, many contemporary artists, like Haaning, perform some art acts with a protester attitude, claiming that these acts are art. However, such sensational acts, based on the reactivity of avant-garde art at the beginning of the twentieth century, cause a great angry reaction in society. This shows the problematic relationship between the production and consumption of art. The common point in people's reactions is their doubt that contemporary art is a real art; and their overreaction-based insulting or mocking comments reveal their preconceived resentment towards contemporary art.

This article, together with other prominent artworks, focuses on Haaning's production, discusses the origins of the sensational attitude of contemporary art, the aims and methods of the artist, and questions the reasons for the social reaction created by contemporary art. It is tried to be understood the actions of contemporary art that are based on breaking and not producing, not making, or sticking a banana on the wall and calling it art, which can be done very easily and by anyone. At this point, on the one hand, the statements of the artists are taken as a basis and what they do is accepted as art, on the other hand, the debates that these actions are not art are examined. While making this questioning, the article discusses the art-money relationship and also considers art as a phenomenon that both criticizes itself institutionally and pushes the boundaries of the social criticism it aims to create. As a result, it has been determined that the blurring of the boundaries between art-life-performance generates a problem. Contemporary art's aim to create increasing sensations reveals a “surface meaning” that everyone witnesses and attracts these people, while the “deep meaning”, which has the purpose of social protest and is rooted in the reaction of modern art and the avant-garde, cannot reach people. Thus, as a consequence of the strategies of extremism and not being understood, it was noticed that social reaction and even anger emerged. In the article, the expansion of cultural capital was emphasized in order to eliminate the prejudiced reaction against contemporary art, and the duty of art institutions and professionals to convey information to society in an precise and widespread manner was reminded. In this research, a literature review was undertaken to point out the roots of contemporary art,

and art theory was utilized to discuss current artworks from the field of contemporary art criticism. In the article, social reactions criticizing contemporary art were followed on the popular social media Twitter.