

## "İNANILMAZIN ENKAZINDAN HAZİNELER" YA DA KURGUNUN CAZİBESİ

Engin ÜMER<sup>1</sup>

### ÖZET

*Damien Hirst, 90'lerden bu yana ses getirmiş sanatçılardandır. Hirst; sanatçı, eser, beğeni, üretim konularının sansasyonel isimlerinden biri olmuştur. Pop Art'ın beslediği sanatta sınırları silikleşmiş olması Hirst'ü de etkilemiştir. Hirst'ün kariyerinin ilk zamanlarından bu yana gerçekliği izleyiciye doğrudan gösterme, onu yaklaştırma amacıyla olduğu görülür. Pek çok ünlü eserinin özelliği de budur. Bu aynı zamanda çağdaş sanatta gerçekliğin yorumlanışına da bir örnek olmaktadır. Hirst, son büyük sergisi "İnanılmazın Enkazından Hazineseler"inde ise kurgunun imkanlarını kullanmayı tercih etmiştir. Bu sergi batık bir gemiden kurtarılan eserlerin sergilendiği sahnelemeye sahiptir. Bu açıdan sergi ilgi çekicidir. Bu çalışma, gerçek ile kurgu arasında çağdaş sanatı, Hirst üzerinden ele alma amaçındadır. Bunu gerçekleştirirken önce Hirst'ün sanatçı personasına, onu ünlü yapan eserlerinin karakteristik ortak noktası olan gerçek ile olan ilişkisini anlatacaktır. Devam eden kısımda ise söz konusu sergi ve kurgu üzerine düşünülecek ve Hirst'ün günümüzdeki konumu hakkında bir yorumda bulunulacaktır.*

**Anahtar Kelimeler:** *Damien Hirst, Kurgu, Gerçek, Çağdaş Sanat, Sanatçı, Görsel Kültür*

---

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü  
umerengin@gmail.com

## "TREASURES FROM THE WRECK OF THE UNBELIEVABLE" OR THE APPEAL OF FICTION

### ABSTRACT

*Damian Hirst is an artist who has been making an impact since the 90s as a sensational figure in the concepts of artist, work, acclaim and production. Hirst has been deeply affected by the blurring of the boundaries in the arts in the wake of Pop Art. Since the beginning of his career, he has endeavored to show reality to the audience directly and to come close to the reality in his work. This is a characteristic that can be seen in many of his most well-known works and is also an example of how reality is interpreted in contemporary art. In his latest exhibition, "Treasures from the Wreck of the Unbelievable", Hirst has chosen to make use of the benefits of fiction. The exhibition is purported of works of art salvaged from a sunken ship, and in this respect, the exhibition is intriguing. This exhibition aims to embrace contemporary art through Hirst at a point that is between reality and fiction, and in doing so, the exhibition first explains Hirst's artistic persona and his relationship with reality, which is a characteristic common ground of the works that brought him fame. As to the following part of the exhibition, we will be compelled to spare a thought for the exhibition and fiction and to comment on Hirst's standing in our day.*

**Keywords:** *Damien Hirst, Fiction, Reality, Contemporary Arts, Artist, Visual Culture*

## Giriş

Sanatta tüm kategorilerin saf hallerinden muaf şekilde geçişkenlikler gösterip, kendi aralarında diyalektik bir ilişki kurduğuna inanmak oldukça yaygındır. Sanatçı/zanaatçı, deha/usta, yaratım/tasarım, rastlantı/düzen, kendiliğindenlik/stil, bitmişlik/bitmemişlik .... Tüm bu kategorilerin belli bir dünya görüşü içinde anlamlı ancak felsefi düzeyde olduğu kadar olgusal anlamda bile ayakta kalması oldukça zor görünmektedir. Dehanın, ustalığa veya zanaatkârlığa karşıt olduğunu düşünmek için onun kuralsız ve doğaya benzer bir yaratım gücünü<sup>2</sup> elinde tuttuğuna inanmak ne kadar mümkün görünse bile, yaratımın sürekliliği ve tekrar ediciliğinin stilin kendiliğindenliğe bir düzen ve anlam vermemesi içten bile değildir. Stil ve düzen, tarzın kural kazanması dehanın kuralsızlığının aslında her zaman varlık gösterebileceği anlamına gelmeyecektir. Ya da eserin rastlantısal, mantık kurallarının dışına çıkan üretim süreçlerinden geçmesinin tekrarın düzen getirmesiyle şans oyununa<sup>3</sup> vereceği anlam kaçınılmazdır. Bitmiş veya bitmemiş bir eser arasında farklar olduğu gibi ikisinin de kültürün içinde anlam kazanacak olmalarıyla bir başka üretim sürecine, yorumun üreticiliğine dahil olacağı unutulmamalıdır<sup>4</sup>.

Tüm bu diyalektik ilişki bir tür üst sanat ve kitle sanatı ayrımı için, şeyleşmeye ve kültürel hegemonya karşısında serbestlik veya otonomi iddiasını savunmak adına anlamlı görünebilir (Jimenez, 2008: 211-231). Ancak pratikte bu kategorileri silikleştiren pek çok önemli an veya hareket, akım ya da sanatçı olmuştur. Geçen yıllar boyunca bu silikleşmenin sürekli bir sıkıntı meydana getirdiği ve bu sıkıntının sanatın bitmişliği, artık sonu geldiği şeklinde bir zamanların oldukça popüler mottolarıyla devamlılık gösterdiği<sup>5</sup> sanatın kategorilerinin karşıtlarıyla kullanıla geldiği görülebilir. Bunlar modern sanatın meydana getirmeye çalıştığı sanat dininin veya kültürünün, kısacası Marx'çı olduğu kadar Nietzsche'ci anlamda dünya yaratıcı bir sanatın ardından

---

<sup>2</sup> Immanuel Kant'ın "Yargıgücünün Eleştirisi" eserinde sanatçının doğaya benzer olduğu söylenirken bu gizemli ortaklık kurulmuş olunur (Kant, 2006: 176).

<sup>3</sup> Şans oyununun ifadesinin burada Gerçeküstüçüleri anmak için kullanıyoruz. Dadaizm ile birlikte Gerçeküstüçüler için şans ve rastlantı yaratımın gizemselleştirilmesi ve aynı zamanda parodik hale getirilmesinde sıkça kullanılan temalardan olmuştur (Passeron, 2000: 45).

<sup>4</sup> Elbette yorumun gücü oldukça modern bir konudur. İzleyici veya okuyucu yorumun zenginliğiyle eseri deneyimleyebildiği gibi üretebilmektedir de. Bu konuda Hegel'in estetiğinde geleceğin izleyicisinin eser ile olan ilişkisinde profesyonel denilebilecek bir okuyucu figürünü önerdiğini söylemek gerekiyor. Sanat felsefesine ihtiyacımız vardır. Çünkü sanatın ne olduğunu anlamamızın çağımıza girilmiştir (Hegel, 1994: 12).

<sup>5</sup> Sanatın sonu düşüncesi çokça resmin sonu düşüncesiyle bir arada düşünülmüştür. Batı düşüncesi dünyasında 60'lardan bu yana gözle görünür bir sonculuk 80'lerle zirve yapmıştır. Söz konusu resmin sonu için Hakkı Engin Giderer "Resmin Sonu" (2003) adlı kitaba bakılabilir.

kitleselleşen, Adorno'nun karamsar tonuyla ifade etmek gerekirse kaçınılmaz olarak kitch'leşme ile karşı karşıya kalarak erimesi anlamına gelmektedir. Sanatın 80'lerin batılı piyasasında güçlü bir zenginlik ve imaj kültürün beslemesi karşısında içeriğinin boşaltıldığı bir gösteriye dönüştüğü iddiası, sadece teorik düzeyde değil gündelik anlamda sanat sıkıntısının anlamının oluşmasında yardımcı oldu.

Böyle bir kültürde sanatın sansasyonel<sup>6</sup> gücünden bahsetmek sıkça başvurulan bir dil olurken sanatta bu dili onaylayan bir tavır göstermiştir. İlk başta gerçek ile ilişkisinde sanat, gerçeğin gösterimini ileri düzeye götürerek estetik deneyimi alt düzeyde bir tikslenme ve iğrenmeyle buluşturmuş ancak bu tekrar ettikçe bir tür şok etkisinden gösteriye doğru yol alınmasına neden olmuştur. Bu çalışma gerçek ile ilişkisinde yukarıda özetlenen sansasyonel sanat ortamı ve sanatçı imgesinin tipik örneklerinden Damien Hirst üzerinedir. Çalışma Hirst'ün sanatçı imgesine özellikle Andy Warhol özelinden yaklaşırken devam eden kısımda Hirst'ün sanatının karakteristik noktalarını, gerçek ile ilişkisi içinde ele almaya çalışacaktır. Son dönem büyük sergilerinden "İnanılmazın Enkazından Hazine" sergisine odaklanan kısımda ise Hirst'ün gerçek ile doğrudan ilişkisinden kurgunun sahasına geçişlerde bulunduğunu anlatma amacındadır. Çağdaş sanatın sınır siliklikleri arasında belki de en dikkat çekici olan, gerçek ile kurgu arasında sınırın kalmaması burada kurguya yeniden bir dönüşü, gerçek ile karışan ancak kendisini hissettiren bir özel alan olarak anlamına bakma amacı bu makalenin esas amaçlarındandır.

## 1. Rockstar Olarak Sanatçı

*"Şu an için Hirst hâlâ bir şeyler üretmek  
zorunda, biz de onlara bakmak zorundayız."*  
Hari Kunzru<sup>7</sup>

Geçen yüzyıl boyunca modern sanatın meydana getirdiği sanatçı tipinin yaratıcı yıkıcı gücü elinde tutan yani deha kültürüne uygun bir kültür eleştirmeni ve eylemci olması son büyük sanatçı imgemiz olmuştur. Modern sanat, sanatın bir din gibi, dünyayı saracak ve hayatı sanatsallaştıracak gücü kendisinde gören bir fikre inanmaktaydı. Değerler, tüm

---

<sup>6</sup> Guy Debord'un Gösteri Toplumu böyle bir kültür ve sanat ortamını özetleyen metinlerden birisi olarak anılmaya değer. Debord, gösteri halini almış olan kültürün içinde sanatın eleştirel teoriyi izler şekilde şeyleştiğini öne sürer (Debord, 1996). Yine sansasyon ifadesinin Deleuze'ün ressam Francis Bacon üzerine yazmış olduğu kitabındaki ifade olarak kullanılmaktadır. Burada Deleuze sanatçının kalıplar ve kabul görmüşlükleri yinelenmesi anlamında sansasyonel ifadesini kullanmaktadır (Deleuze, 2008: 82).

<sup>7</sup> Hari Kunzru "Damien Hirst ve Sanat Piyasasındaki Büyük Soygun" <http://www.eskop.com/skopbulten/damien-hirst-ve-sanat-piyasasindaki-buyuk-soygun/607> (22.3.2012).

bunlar karşısında muhafazakâr tutum sergileyerek engelleyici görevindeydiler<sup>8</sup>. Sanatçı ise bunları bozabilecek gücü tarihin seyrinde bir şeylerin yanlış gittiğini gösterme imkanını kendisinde bulabilmekteydi. Her bir sanatçının kendisine ait bir dilinin olması, diğerleriyle birlikte aynı dünyaya bakarken başka şeyler görmesi bu enerjinin biçim kazanmasının örneklerini, modern sanatın başarılarını karşımıza çıkartmıştır. Her biri kişisel dünya görüşlerinin ürünü olan ve sınırsız bir ifade içeren alanlar meydana getirmiştir. Bu alan yani eserin maddi varoluşunda varlık bulan ve yayılım gösteren bu güç gündelik olana doğru açılmakta bir nesne olarak yaşamın büyümesini yeniden kazandırma gücünü elinde tutan bir toteme dönüşmekteydi. Aranılan sanat, kaybedildiği söylenen ve bulunması gerektiği inancının çoğu kez yinelenmekten geri kalınmadığı sanat, böylesi bir anlatı ile şekillenmiştir. Reddedilmenin, yasaklanmanın, soysuz kabul edilmenin ancak her bir sanatçının birer atom gibi kendi başına varlık bulurken patlayıcı bir gücü üretmiş olmaları bugünün saf sanat arzusunun fantezi sahnelemesine dair güzel bir örnektir.

Bu hikâyenin kahramanı olan sanatçıya karşı derin bir ilginin kaynağı günümüzde bile devam etmekte, günümüz sanat inancının temelinde bu sanatçı yer almakta, hakiki sanatçı imgenizin modeli olma görevini hala görmektedir. Sanatçıya karşı olan bu derin ilginin elbette yeni olmadığı, on dokuzuncu yüzyıl batı kültürünün çokça sevdiği 'Rönesans insanı' deyişiyle yeniden canlandırılan geçmişin içinde sanatçı mitinin ilk örneklerinin görülmüştür. Giorgio Vasari, sanatçıların hayatlarını yazdığı eserinde sanatçının özel bir insan olarak portresine giriş yapmış, Rönesans insanının portresini çizmiştir. Çok yönlü ve kutsal bir yeteneğe sahip, doğuştan hikmeti olan bir tip karşımızdadır. Vasari ile beraber sanatçı doğuştan özel güçlere sahip birisidir. Rönesans'ın çok yönlü ustaları bizlerin deha kültürüne uydurulmaya müsait arketip imgelere sahip olmasıyla modern görünmektedirler<sup>9</sup> (Vasari, 2016).

Bugün ise durum oldukça farklı. Sanat dinine inanan insanların günümüz sanat imgesine dair sıkıntısı, en başta sanatçıya duyulan tedirgin bakışla şekil kazanır görünmektedir. Modern sanatın ürettiği alışkanlıklar günümüz sanatında bulunmayacak kadar yozlaşmış ve yok sayılmış şekilde kabul edilmektedir. Sanatçı ise ne deha kültürüne uymakta ne de bir vizyoner veya inançlı bir melankolik olarak görülmektedir. Her şey

---

<sup>8</sup> Bu konuda iki zıt ideolojiden örnek vermek gerekirse Tzara'nın Dada Manifestolarında görülen tutum ile Marinetti'nin Fütürist manifestolarında görülen tutumdur. Zıt iki tavır ortaklık olarak kültüre karşı saldırı bir tutumu önermektedirler (Tzara, 2004), (Marinetti, 2009: 75-82).

<sup>9</sup> Ayrıca sanatçının hayat öyküsünde onun dehalığına sürekli vurgu yapılmasının izini süren bir başka kaynak için Otto Kurz ve Ernst Kris "Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane Mit ve Büyü" (2016). Bu kitap sanatçı hayat öykülerindeki tipikleşmiş temaları ortaya çıkartması ve tarihinin izini sürmesiyle bakılmaya değerdir.

gösteriye dönüşmüş, hakikiliğini kaybetmiştir. Üretim yerini tüketime bırakmış ve sanatçı, o muhteşem birey, ortadan kalkmıştır.

Para bu trajedinin ana karakteri sayılmakta, en azından genel eleştirel eğilimini tonu bu yönde görünmektedir. Sanatçı ve para ikilisi arasında melek ve Şeytan arasındaki ilişkiden bile oldukça farklı bir ilişki söz konusudur. İki kelime yan yana geldiği an sanki sanat solmakta ve anlamını yitirmektedir. Paranın belirlediği küresel bir sanat ortamında fahiş fiyatlara giden eserler ve etrafında dönen bir sanat söylemi (Tao Wu, 2005, Thompson, 2011). Birden büyümlü modernist anlatının bittiğini ve onun yerine küresel bir gösterinin geçtiğini görmekteyiz<sup>10</sup>.

Damien Hirst böyle bir hikâyede çoğu zaman inkârcı ve inançsız sanatçılar sınıfına girmekte ve çağdaş sanatın içinde ana akım rock yıldızı sanatçılar listesinde yer almaktadır. Kendisi paranın bir araç olduğunu söylemiş olsa bile Warhol'dan sonra bunların anlamlı ve derin görünmesi zor gibi görünmektedir<sup>11</sup>. Hirst, Warhol gibi makine personasıyla kendisini tanıtan sanatçının bir baba olmayı önemsemediği bir sanatçı tipine girmektedir<sup>12</sup>. Warhol'un vecizelerinin zaman içinde derin anlamlara sahip bir öngörü veya tutarlı sanatçı imgesini besleyen derin aforizmalar halini aldığını göz önünde tutarsak Warhol'un bu ailedeki varlığının anlamına varabiliriz. Bu anlam günümüz pop sanatçılarının cesur eylemleri ve arsız duruşlarına anlam ve en önemlisi değer vermesi açısından değerlendirilmelidir. Eğer Koons'u Murakami'yi ve Hirst'ü silmek istiyorsanız, önce Warhol'dan başlamak gerekecektir. Çünkü Warhol'un makine personası, bugüne kadar ki sanatçı imgelerini ve tanımlarını silen güçlü bir önermedir: Sorumluluk almayan bir imgelem. Aynı zamanda ironiktir. Çünkü üretici olarak sanatçı düşüncesinin, Rus avangardlarında net görülen bu tutumun devamında makine sadece soğuk ve anlamsız olmaya and içer gibi durmaktadır<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Bu konuda bilinen anlatılar için Jean Baudrillard "Kusursuz Cinayet" (2012) ve Donald Kuspit "Sanatın Sonu" (2006).

<sup>11</sup> Damien Hirst'ün bu konudaki röportajı için "<https://www.youtube.com/watchv=IRrmd8QR1Kw>"

<sup>12</sup> Burada baba ifadesiyle psikanalitik bir yasayıcı figüre gönderme yapıyoruz. Sanat tarihinde kimi sanatçıların meydana getirdiği üslup kendinden sonrakiler için aşılması gereken bir eşik olarak görülür. Bu eşiki aşmak yeni kuralları meydana getirmenin yoludur. Bunun için bir örnek vermek gerekirse Cezanne'nin "Tanrı baba" olarak anılması diyebiliriz (Bernard, 2001: 7). Bu sözün sadece bir saygı, bir ustalığa karşı övgü olarak değil sanatçının meydana getirdiği tarzın belirleyici gücüne ve aşılması gereken eşik olduğuna atıf olduğu söylenebilir.

<sup>13</sup> Walter Benjamin'in çağdaş sanat ile ilişkili olarak düşünebileceğimiz "Üretici Olarak Yazar" adlı makalesini burada anmak gerekiyor. Benjamin, üretici yazar tipinde deneyimi paylaşma imkânını, yazı araçlarını ve becerilerini okuyucuyla paylaşacağını yazar (Benjamin, 2011: 81).

Warhol'un “cool” tarzından günümüze doğru seksenlerin dünyasında birer bitişler veya sonlar zamanında modlar döneminin başladığı söylenebilir<sup>14</sup>. Küresel kültürün 90 sonrası palazlandığı ve görsel kültürün imajlar ile meydana getirdiği modlar, yeni kuşağın estetik deneyimini özetleyebilecek kelimelere önerilebilir. Gerçekliğin içinde onu aşan bir estetik alanın, modlara, imajların ideolojik belirtilerine net dönüşmesine, damak tadının birikim isteyen incelmesinin bayağı olanın güzelliğine, modun bir tür hissetme olarak hakikat deneyimini yeter düzeyde kabul eden sahnelemesinde sanatın ilgisi bir başka gerçek deneyimi olmasıyla karşımıza çıkar.

Hirst de böyle bir kuşaktan gelmektedir. Sanatın güçlü bir etki, sansasyonel bir güç ve deneyim sunan karaktere bürünmesiyle koşut bir düşünceden. Para, piyasa, sanat, reklam, enformasyon, kavram, gösteri, estetik, sanatçı ve iş adamı tüm bu kelimelerin garip bir büyüsellikle iç içe geçtiği ve çokça eleştirildiği bir zamanın içinde doğan Hirst, yakın dönem sanat tarihine çoktan ismi geçen sanatçılardandır. 80'lerin patlayan piyasa ortamı ve sanatın para ile olan temasında bir başka evreye geçişin olmasının ardından 90'ların 'mood' (ruh hali) kuşağının gerçek deneyimini yaşatma arzusu farklı bir sahneleme meydana getirmiştir. Hirst bu sahne olmadan düşünülemez.

## 2. Fetiş ve Ölüm

Hirst dönemleri olan bir sanatçıdan ziyade serileri olan bir sanatçıdır. Böylesi bir ayrımı anlamlı kılan dönem ifadesinin belli bir olgunluk ile yerini bir başkasına bırakacak bir anlama sahip olurken serilerin sürekli devamlılık gösteren bir yol izlemesidir. Picasso gibi isimler belli bir stile bağlı kalmamış olsa da her dönem için kendine ait değişim noktaları sunmuşlardır. Picasso gibi isimlerin dönemler arası geçişlerde plastik, sanatsal hatta biyografik notları tutulabilirken, Hirst gibi isimlerin stil değişimleri bir ara verme, devam etme ortaya çıkan etkilerin değişimleri olarak okunabilir. Hirst'ün serileri zaman içinde birikmiş bir stiller yığını gibidir. Resimsel anlatılardan enstalasyon ve heykele ait gösterimlere uzanan geniş bir sergileme pratiği çeşitli malzemelerden oluşan bir çeşitlilik göstermektedir. Dönemsel olarak görülemeyecek tekrar geri dönmeler, stil dönüşümlerinin nedenleri üzerine düşünmeyi çok da önemli kılmamaktadır. Keyfilik, belki de asıl kelime olarak anlamlı görünmektedir. Malzeme ve anlatım tarzındaki sürekli değişim görülse de stilin kaçınılmazlığı tekrar etmeler, semptomatik düzeyde kendisini gösteren kimi durumlar Hirst'ün sanatının kimliği konusunda bir anlatı sunmaktadır. Bunların başında oldukça bilinenin sürekli tekrar eden ölüm temasıdır.

---

<sup>14</sup> 'Mood' ve 'cool' ifadelerini Baudrillard'a atfen kullanıyoruz. Bu ifadeler tüketim kültürünün estetik deneyimi konusunda fikir verici olduğu söylenebilecek anlamlar içermektedir (Baudrillard 2012).





**Görsel 1.** Damien Hirst "Tanrı Aşkı Adına", 2010, 300x240 mm  
(<https://othercriteria.com/damien-hirst-for-the-love-of-god-catalogue>)

Ölüm, değerli taşlarla süslenmiş, oldukça şık ve sanat sansasyonu açısından oldukça pahalı kurukafa çalışmasından (**Görsel 1**) Hirst'ü ünlü yapan köpek balıkları ve diğer hayvan çalışmalarına kadar karşımıza çıkmaktadır. Dramatik veya trajik bir ölüm değil, ölümün ta kendisi olarak ölüm, göz alıcı bir gösteri olarak izleyene sunulmaktadır. Vitrinlere yerleştirilmiş ilaçlar, biyopsi baskıları, kurukafa resimleri hepsi ölümü gösterme iddiasındadırlar. Çıkrık resimleri gibi soyut dışavurumculuk parodisi gibi görünen işleri bile ölüme dair bulunabilir. Pollock ve Rothko gibi tinsel vurgularıyla göze getirilen bir söylemin ardından çıkrık resimleri, tinselliğin dekoratif ve göz alıcı boya lekeleriyle karşılanması olarak görülebilir.



**Görsel 2.** Damien Hirst, "Yaşayan Birinin Aklında Ölümün Fiziksel İmkansızlığı", 1991, Formelheit  
İçinde Köpekbalığı, 2170x5420x1800 mm  
(<http://www.damienhirst.com/the-physical-impossibility-of>)



Ancak bunların arasında ünlü "Yaşayan Birinin Aklında Ölümün Fiziksel İmkansızlığı" (Görsel 2), imkânsız temsilin, gerçek şokunun sahnelenmesidir. Tahnitçilik<sup>15</sup> ile avcılık arasında bir his ile izleyicisini etik açmazlarda bırakan, 'sanat mı yoksa cinayet mi' ikilemine sürüklemeyi başaran bir görsel güce sahiptir.

80'li ve 90'lı yıllarda zilletin (abject), ölümün, kanlı bedenlerin, mahremde olması gerekenin, kutsalın pislikle buluşturulması konusunda çokça örnek karşımıza çıkmaktadır (Foster, 2009:188). Öncülerinin benzer sansasyonel işlerinin vermiş olduğu cesaret ile 90'ların sanatçıları gerçekliği deneyimlemenin peşine gitmişlerdir. İtalyan estetikçi Mario Perniola'nın çerçevelemesiyle batı sanatında gerçeğe batmak ile ona mesafeli bakarak estetiğin meydana getirdiği sınırlar içinde dolanmak gibi iki genel eğilimin devamı olarak bu dönemin sanatçılarını geçen yüzyılın sanatının devamında eklemek mümkün görünmektedir (Perniola, 2015: 15).

Gerçek, Lacancı anlamıyla, tümüyle semboliğe girememiş ve giremeyecek olana karşılıktır (Homer, 2013: 113). Sembolleştirilemeyen bir direnç anlamındadır. İçeri girdiğinde, sembolleştirildiği an meydana getirilen perdelemenin bir sakinlik, travmatik olanı bertaraf ettiği görülür (Zizek, 2004: 38). Her türlü dilsel üretim, aslında öznenin her türlü edimiyle *gerçek*'in mevcudiyete getirilmesi aza indirgenmiş bir şoku deneyimlemektir.

Sanat mevcudiyete gelmiş olanın yorumu olmayı çoktan bırakmıştır. Teamüller<sup>16</sup> içerisinden kendisini var etmektense kendi mevcudiyete getirme prosedürlerini oluşturmuş, görünmeyeni görünür hale getirmeyi amaçlamıştır. Modern sanatın ve günümüze kadar olanın açıklaması bu olabilir. Temsil edilemez olan ile uğraşmak buna içkin şekilde imkânsız bir gösterimi sürekli istemek. Yüce düşüncesiyle Kant'ın okumasını yapan Jean Francois Lyotard bunu açıklamaktadır (Lyotard, 1994: 57). Yüce, temsil edilemezin peşine düşmek anlamına gelmektedir. Elbette bu romantik kayıptan, gerçeküstücü deneyimin sarsıcı olağanüstüğüne uzanan bir çizgide tamir etmek, kültürün otantikliğini gidermek olarak okunabilir. Kaybı gidermek modernliğin huzursuzluklarını atlatmak olacaktır. Buna karşılık postmodernlik ise gösteri olarak böylesi bir kaybın peşine düşmektense medyanın enformatikleşmiş gerçek temsillerine yerini bırakması olarak okunabilir.

---

<sup>15</sup> Tahnitçilik: Herhangi bir nedenden dolayı ölmüş omurgalıların derilerini; deri yüzüldükten ve çeşitli koruyucu kimyasallarla muamele edildikten sonra hayvanın doğal görünüşüne uygun olarak poliüretan köpük, alçı, yapay göz, dişler gibi kalıplar ve materyallerle doldurulmak suretiyle müze ve gösterim materyali olarak uzun yıllar boyu bozulmaksızın sergilemeye hazır hale getirme işlemi.

<sup>16</sup> Teamül ve temsil konusunda Richard Leppert'in "Sanatta Anlamın Görüntüsü" çalışmasına özellikle giriş bölümüne bakılabilir (Leppert, 2002:5- 37). Leppert burada temsilin özellikle klasik batı sanatının nasıl teamüllerle işlediğini anlatır. Bunlar modern sanat ile birlikte ortadan kalkmış denilebilir.



**Görsel 3.** Damien Hirst, "Verity", 2003-2012, Karışık Teknik, 20250x3800x7600 mm  
(<http://www.damienhirst.com/verity>)

Hirst'ün eserleri ölüm etrafında dolaşırken ölüme dair olanı romantize eder gibi görünse de aslında bilimsel gösterimin etrafında dolaşmayı amaçlamaktadır<sup>17</sup>. "Verity" çalışması, sergilendiği alanda anatomi dersinin parçası olarak dikilmektedir (**Görsel 3**). Çalışmanın metaforik anlamı görselliğinin çarpıcı çok yönlülüğü (annenin karnındaki bebek, bir tarafında kemiğin, diğer tarafta kasların gösterimi gibi) arasında dengesizlik söz konusudur<sup>18</sup>. Anıtın büyüklüğü gibi organları, karındaki bebeği veya iskeleti göstermek Hirst biçim dilinin karakteridir. Ölümü sonuna kadar göstermek, iç organlara varmak, kesmek ve parçalamak. Elbette yorumu sonsuz eser düşüncesinin modern örneklerinin ardından bu eserde izleyende farklı duygular ve düşünceler meydana

---

<sup>17</sup> Burada sanatçı biyografisinin o kadar önemli olmaması gerekiyor. Ancak Hirst'ün eserinin ardında çocukluğundan kalan anatomi ilgisi ve hatta küçük yaşlarda bir kadavra ile çektiği fotoğrafın fikir verici olabilir (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hirst-with-dead-head-ar00617>)

<sup>18</sup> Çevre sakinleri bu dengesizliği heykelin mekânı temsil edemeyeceği ve çirkin görüldüğü gerekçesiyle yerel yönetimi mektuplar ve protestolarla heykelin konulmaması için protesto etmişlerdir (<http://www.bbc.com/news/uk-england-devon-23778719>).

getirebilir. Ancak temsil açısında bize soğuk ölüm sergilemesine dair bir şey söylemektedirler: görme ve gösterme arzusu.

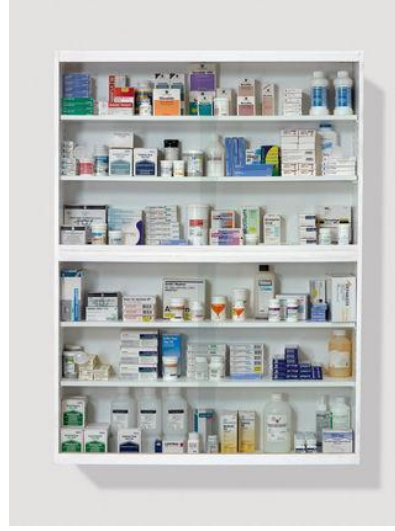


**Görsel 4.** Damien Hirst, "Göğüs Kanseri Hücreleri", 2008, Dijital Baskı, 3600x2436 mm  
(<http://damienhirst.com/m122337-cells-of-breast-cancer>)

"Biyopsi Resimleri" serisi, içe bakmanın ve bilimsel temsilin örnekleridir (**Görsel 4**). İçe bakmak, içi merak etmek, ölümün gezindiği yeri görmek, ölümün zaman ve mekân içindeki yayılımını ve nihayete erişimini göstermek, bunun sadece bir gösteri olarak kalacağını bilmek. Kırmızı beyaz renklerin, çıkrık resimlerini andırır duran rastlantısal ancak kendi içinde düzenli lekesele dağılımı, fotoğrafın meydana getirdiği mesafeye yardımcı olur. Soğuk ve katı ölüm, insansız şekilde onun biçimini anmaya gerek kılmayacak dramatize edilmemiş haliyle gösterilmektedir<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Hirst, "(...) ben bilime inanıyorum. Net cevaplar istiyorum" ifadesini kullanır bir röportajında (Hirst, 2010). Hirst'in atölyesinin ismi Warhol'un ki kadar anlamlıdır. Science Ltd. ismi fabrika kadar soğuk ve çağrışımları nettir.



**Görsel 5.** Damien Hirst, "Düşman", 1988-1989, Karışık Teknik, 1372x1016x229 mm  
(<http://damienhirst.com/enemy>)

İlaç dolapları serisi onların yerleştirildiği mekânda izleyiciye sanki bir tıp okulu, hastane odası veya bir eczanede gezinildiği izlenimi vermektedir (**Görsel 5, 6**). Bu sefer ölüme karşı korunmak için seferber olmuş insan karşımızdadır. Bu kaydırma, ismin nesnesiyle olan ilişkisini salt tanımlayıcılıktan çıkartarak mecazi olana götüren eylem, namevcut insanı ya da onun arzuları ve korkularını gösterir. Tıbbi gösterim bu Hirst'e atfedilen şiirsellik ile ele eledir<sup>20</sup>.



**Görsel 6.** Damien Hirst, "Tanrı", 1989, Karışık Teknik, 1372 x 1016 x 229 mm  
(<http://damienhirst.com/god>)

---

<sup>20</sup> Özellikle üçlemelerde dinselliğe yaptığı göndermeler ölüm ve inanç arasında bir ilişki kurar

Biriktirme ve sergileme, Hirst'ün koleksiyona bakar izlenimi veren duygusu, sınıflandırma ve gösterme tarzı konusunda başka bir başlıktır. Çokça eleştirilen hayvan katliamı, sadece köpekbalığı kuzular ve koyunlar ya da inekler gibi çokça göze batanlar değil, kelebekler ve hatta sineklerin katledildiği işler koleksiyonunun dünyasına izleyici davet etmektedir. Böcekbilim dolapları serisi ve resimleri sürekli tekrar eden kelebek<sup>21</sup> ve sineklerin meydana getirdiği rengarenk düzen ile göz alıcı görünen koleksiyoner sabrını sunmaktadır (**Görsel 7**).



**Görsel 7.** Damien Hirst, " Kayıp Ruhlar", 2012,  
Karışık Teknik, 1209 x 1805 x 120 mm,( <http://damienhirst.com/lost-souls>)

Ian Banks'ın "Eşekarısı Fabrikası" (2016) romanındaki Frank gibi Hirst'te küçüklükteki çocuksu merakın, sinek ve kelebek gibi canlıların ölümlerini izlerken ne olduğunu görme arzusundadır. Bu ve hayvan katli üzerinden gelen eleştiriler, sabır işi görünen boyalı sinekler ve özenle yerleştirilmiş kelebeklerin üzerleri koleksiyoncu işçiliğiyle örtülü verir. İsimlerdeki derinleştirici görünen şiirsellik, izleyicinin gerçeklik karşısındaki şok haline eşlik ederken ölümün kol gezdiği estetize edilmiş bir gösterim, tasnifçi ve tahnitçi tutumun becerisini perçinlemektedir. Derinlerde yatan ise düşünümün meydana getirdiği varoluşsal bir tutum değil, çağrışımların oluşturduğu tikslenme, uzak durma veya merakın uyandırdığı ölüme yakın olmadır. Bu Hirst'e karşı onun işlerini istemeyen ve protesto edenler ile onun izleyicileri arasındaki ortaklık aynı zamanda.

---

<sup>21</sup> Kelebeklerin düzenlendiği 'Böcekbilim' serisi isimleriyle dinsel çağrışımları özellikle vurgulamaktadır.



### 3. "İnanılmazın Enkazından Hazineseler" ya da Kurgunu Cazibesi

"İnanılmazın Enkazından Hazineseler" isimli son sergisinde Hirst, üç yüze yakın işini Pinault Vakfı'nın iki mekânında eş zamanlı olarak sergilemiştir. Sergi deniz altından çıkartılmış versiyonları, orijinal versiyonları ve kopyaları şeklinde düzenlenmiştir. Sergi, 2008 yılında doğu Afrika kıyılarında keşfedilmiş Amotan isimli sonradan özgürlüğünü kazanmış olan bir köleye ait "Apistos" adlı gemi enkazından çıkartılan nadide nesnelere oluşmaktadır. Yunan, Roma, Aztek, Mısır, Uzakdoğu medeniyetlerine ait nesnelere yanında Mickey Mouse gibi popüler karakterlerde bu medeniyetler listesinde yerini almaktadır.



Görsel 8 ve 9. Hirst'ün sergisinde gösterilen sualtı keşif ekibinin olduğu bir sahne ile batık geminin küçük bir modeli

Serginin düzeninde Hirst'ün kariyeri boyunca gösterdiği sergileme istikrarı görülmektedir. Bu sefer tıbbın veya kadavra incelemelerinin yerine müze teşhirciliğinin temsili söz konusudur. Serginin müze gösterimi ile beraber arkeolojik keşfi hissettirecek şekilde sahnelemesi gerçekleştirilmiştir. İzleyiciler eserleri gezerlerken, gördüğü nesnelere su altından nasıl çıkartıldığının video görüntülerini izlemektedirler (Görsel 8). Nuh'un gemisini hatırlatan minyatür gemi içerisinde, sergideki eserlerin minyatürlerini taşımaktadır (Görsel 9). Vitrinler değerli taşlar, minareller ve nesnelere ile düzenlenmişlerdir. Tam bir bilimsel keşfin içerisine girmek, izleyiciyi saran sahte dokümanın gerçekliğiyle müze mekânında kaybolmak serginin vaadi olmaktadır.



**Görsel 10.** Sergide çalışmaların su altında kaldıkları için etkilenmiş halleri ile temizlenmiş halleri bir arada sergilenmiştir.

Su altında kalan nesnelerin eskimişliklerinde güçlü bir görsellik görünürken aynı nesnelerin temizlenmiş halleri veya kopyaları izleyicisine tekrarlamalardan oluşan deneyimin ve etkinin sürekliliğini meydana getirir gibidir (**Görsel 10**). Her bir nesne farklı kültürlerden gelirken tanıdık imgeler, çizgi film karakterleri ya da sanatçının kendi portresi gibi ünlü isimlerin yüzlerinin kullanılmış olması anakronik tarihsel nesnelere yığınının güçlü kurgusunu beslediği kadar serginin seyrini daha da keyifli hale getirmektedir.



**Görsel 11 ve 12.** Sergideki Kiklops iskeleti ve tek boynuzlu at heykeli

Nesneler düzeninin anakronikliği tüketim kültürü ve eski uygarlıklar arasında gidip gelmemektedir. Derin bir istek ve şüphe ile efsanevi varlıkların fosillerini görmek, gerçek ile fantastiğin ya da gerçek ile mitin karışmasına neden olmaktadır. Kiklops kafatası ve tek boynuzlu at fosilleri anakronizme örneklerdir (**Görsel 11, 12**).



Serginin tipikliği Hirst'e özgü şaşaalı ve ses getiren güçlü bir düzenleme ve nesnelerin gerek ölçüleri gerekse izleyicisi üzerine giden gösterim tarzıdır. Ancak ilginç olanın *gerçek*'i göstermenin yerini alan kurgunun belki de Hirst'ün diğer eserleri arasında bu kadar baskın olmasıdır. Müze dilinin merkezîyetçiliğinden (*batının kendi nesnelere değerli, diğerlerini ilkel veya nadide nesnelere olarak addetmesi*) çoğulculuğa (*artık müzede her dönemden nesnelerin farklı stillerin ve bir zamanlar değer hiyerarşisi içinde anlam kazanmış olanların yan yana bile olabileceği düşüncesi*) geçiş göz önünde bulundurulursa Hirst'ün nesnelere dizgesindeki anakronik ve parodik düzenlemesi garipsenmemelidir. Klasik müze fikri ne kadar günümüzde sürüyor görünse de müzeciliğin ve sanat ortamının çoğulculuğu, izleme ediminin saf ve eski usul aristokrat elitizminden uzak şekilde mekânın estetik yığıntı olduğu düşüncesine ulaştırmaktadır (Artun, 2011: 7-27,103-130). Böyle bir isteği bir başka yerde, gerçeküstücü nesne düşüncesinde görürüz.

Gerçeküstüçülükte bulunmuş, icat edilmiş, hayal edilmiş nesnelere, yok nesnelere üretilmiş olanlara kadar geniş bir nesne dizgesinde amaçlanan; sarsıcı bir deneyim ile tazelenmesidir. Salvador Dali gibi isimlerin geleceğin dünyasını nesnelere yığıntısına boğma arzuları fantezi dünyasının gerçekliğe karışması bir sınır silikliğinin kalmadığı dünyada yaşanıyor olduğunu öneriyor olmalarıdır (Dali, 2009: 340, 341). Bilinçdışı ve arzulama, nesnelere üzerinden serbestçe dünyayı ele geçirecek ve her yer bir rüya mekânı gibi geçişli olacaktır. Bu isteğin gerçekleşmesinin imkânsız olduğunu düşünmekten ziyade bunun gerçekleştiğine inanmamak için bugün bir sebep yok gibidir.



**Görsel 13 ve 14.** Solda Mickey Mouse bulunmuş heykeli, sağda firavun heykeli.

Hirst'ün sergisi böylesi bir dizgeyi sunmaktadır. Mısırlı bir firavun veya Sfenks izleyicileri karşılarken Mickey Mouse gibi çizgi film karakterleri, birden tek boynuzlu at fosiliyle birlikte Kai mitolojik karakteri bir arada görülmektedir (**Görsel 13, 14**).

Bütün nesnelere kendi anlam düzeneklerinden soyutlanmış olarak bir aradadırlar. Gerçeküstücü istek pop nesne dizgesindeki sıradanlaştırıcılığa karşı onaylayıcı bir yaklaşım ile devam etmektedir.

Pop nesne dizgesi sıradan olanın içindeki ruh halini değerli görmektedir. Mekanlar ve pin-up kadınları, büyük ilginç obje heykeller, filmler ve diğer her şey kitle kültürünün içinde dolanan imgelerin ilhamıdır. Şeyleşme ile el ele gitmek, modernist avangardların bu gizli tehlikesi Pop Art'ın ise itirazsız kabul ettiği bir durumdur. Tüm anlam şeyleşebilir. Gücünü yitirebilir ve gösteriye yerini bırakabilir. Hirst son sergisinde tarihin, mitolojinin ve kitle kültürünün bilindik figürlerini yan yana getirirken gerçeküstücü sarsıcılığından çok bu bir aradalıklar, müze ve tarih parodisi yapar şekilde, geçmişin işaretlerinin nedensiz yan yana getirilmesiyle anlam kazanmaktadır.

Parodik etki Hirst'ün genel anlamda işlerine çok da uymasa da bu serginin böyle bir etkiyi içerdiği söylenebilir. Ancak parodinin parodisi yapılan esere göndermede bulunurken onun statüsünü alaya alması bu sergi için iddialı olacaktır. Tersine parodisi yapılan ne Minatour gibi mitolojik figürler ne Yunan vazoları ne de Mickey Mouse'dur. Parodisi yapılan arkeoloji ve müzeciliğin dilidir. Kurgu ise Disney etkisiyle arkeoloji etkisinin bir araya getirirken kendisini gerçekleştirmek için değil, eğlenceli bir seyri ve şaşkınlığı sunmak için varlık göstermektedir. Merak ve şaşırmak, bir sonrasında neler olacağını düşünmeden beklemek eleştirilen sansasyonelliğin de bir görüntüsüdür.

Gerçek'in peşinde, temsili zor olanı gösterme amacıyla olan, bunun için parçalayan, bölen, yakınlaştıran bir tavrın kurguya ihtiyaç duymasının nedeni ne olabilir? Hirst gibi gerçek şokunu amaçlayan sanatçılar kurguyu hafifletir bir strateji izlerler. Bunun için ise aktüel anlamda gerçeğin kendisini bir köpekbalığı, kuru kafa, kesilmiş hayvanlar olarak göstermeyi tercih etmişlerdir. Bir mecaz veya alegori sadece üzerine düşünüldükçe yorumlanabilir. Ancak anlam kesin değildir. Hatta bir eklemidir. Bir yorum bile değildir. Tarihsel referanslar, estetik kategorilerin kesişmesi veya çatışmaları buna imkân tanır gibidir.

Kurgu, kurgunun hissedilmesiyle geriye bir şey bırakmaz. Hirst'ün eserlerinde gerçek bir şekilde huzursuz edici veya şaşırtıcı olarak kendisini göstermektedir. Elbette burada Hirst'ü Hirst yapan seriye odaklanıyoruz. Bu seri etrafında ölüm teması şekillenmekte, görsel temsil olarak içe bakma, kesme ve yakınlaştırma kullanılmaktadır. Elmas kafatası gerçek bir kafatası olduğu kadar "Verity" tıp kitaplarındaki iç organları gösteren illüstrasyonlar gibi bir başka ölüm gösterimidir. Gerçek, ölüm teması ile şekil kazanmaktadır.



**Görsel 15.** Jeff Koons, "Antikite 3", 2009-2011, 259.1x350.5 cm, Tuval Üzr. Yağlıboya

Jeff Koons'un son dönem serilerinden olan “Antikite”ye bakarsak göreceğimiz, kültürel katmanları bir araya getiren bir çoğulculuktur (**Görsel 15**). Antik heykellerden pin-up kızlarına pop dilinden antik idealizmin hiper gerçekçi taklidine uzanan ölçüde geçişli bir üsluplar dili kendisini göstermektedir. Tarihselleştirmek ve beğeni farklarının ortadan kalktığını söylemek Koons’un antik serisini anlamlandırmaktadır. Benzer şekilde Hirst’te farklı katmanları bir araya getirmiştir. Farklı tarihler, işaretler ve anlamlar bir araya gelmiştir. Bulunmuş nadide nesnelere koleksiyonu poptan Yunan, Mısır biçimlerine uzanan geniş bir formlar dizgesi içinde kültürel geçişliliği tarihin kurgusallığını söylemektedir. Bu eleştirel bir tavır değil, şaşalı bir sergilemenin mümkün olabilmesi için asıl görünen bir aradalığı bize söylemektedir.

Canavar temsili üzerinden bu şaşaaı anlamak mümkündür. Canavar temsili köpek balıklarının meydana getirdiği dehşet duygusunun devamında boyutlarıyla iddialı olan temsiller sunmaktadır. Kapoor, Bruyckere, Burgeois gibi kişisel ve kültürel ortak bilinçaltı imgelerini büyüklüğü nispeten değişken ancak algının sınırlarına uymayan şekilde güçlü etkiler sunmalarıyla canavarlık gösterimine örnektirler. Hirst de mitolojik figürleri, mitolojik referansları ve sanatsal örneklerin kopyalarıyla sergisinde bunu yapmaktadır. Canavar, algının sınırlarını aşan şekilde temsil edilmesi zor bir dehşet duygusunun anımsatıcısı olarak anlamlıdır. Hirst, böyle bir estetiği son sergisinde ise görsel etkileme ile eşitleyerek aslında kendisinden beklenen sansasyonun tam karşılığını vermekten sakınmış gibi görünmektedir.

### **Sonuç: Hirst’ün Ölümü**

Çağdaş sanatın popüler isimleri “gerçek” sanatın sınanmasının araçları olmuşlardır. Warhol, Koons, Murakami ve Hirst bunlardan birkaçı ve bilinenlerinden. Açıkçası bu

isimlerin pop sanattan gelmesi bile bu sınamanın anlamsızlığını, yorucu görünen bu sıkıcı işin gereksizliğini göstermektedir. Warhol'un iş adamı-sanatçı sözü, Koons'un magazinsel hayatı ve intihal vakaları, Murakami'nin çalışanları ve Hirst'ün bir şeyler söyler gibi duran ancak bir şeyler de söylemeyen işleri. Para ve sanatsal yaratıcılığın içten içe yenilip bitmesi, paranın her şey olması ve belirleyici gücünün asıllığı, sanatsal yaratıcılığın o bilinen ve inanılan öneminin yitirilmesi. Bir grup yamağın işleri üretmesi, işlerin serilere bağlanması, abartılı sayılar ve müzayede fiyatlarında meydana gelen kırılmalar... Bu isimler için iki eylem onların yok sayılmayacak varlıklarına gülmek ve onların ölümünü dilemektir. Onlar hakkında çizgi dışı görülen her söz onların ölümünü arzulamayı daha da artıran ilgi çekici birer uyarıcı olma görevindedir. Hirst'ün ölümüne dair şu pasajda olduğu gibi:

*Hirst'ün serveti katlandıkça, mütemediyen ölüm ve para temaları etrafında dönen eserleri de 1990'larda sağlam bir yer edinmelerini sağlayan o havalı görüntüyü kaybedip, tıpkı katlettiği kelebeklerden biri gibi, nihai halleriyle belirdi: katıksız birer meta olarak ve sanat eserlerinin çoğunu bağlayan zincirlerden –estetik, yer, malzeme ve üretim özellikleri– bir kanat çırpışıyla kurtularak (Kunzru, 2012).*

Benzer şekilde bir başka yerde ise şöyle denilmiştir:

*Oysa bir zamanlar yaptığından zevk alıyor gibi görünen bir Damien Hirst vardı. 20 yıl önce, Turner Ödülü'nü aldığı sıralarda, elinde testere, bir ineği ortadan ikiye biçmek üzereyken dergilere verdiği pozlar var. Bu sergideki minik heykelleri, olsa olsa gerçek heykellerinin eskiden sahip olduğu şok etme ve dehşete düşürme gücünün hüznü anıları. Sergide ayrıca basmakalıp sanat nesnesine dönüştürülmüş, kalp biçimli acıklı pembe şekerlemeler var. Asıl hazin olan, bir kavanozun içindeki okla delinmiş kalp. Gerçek bir kalp değil, yalnızca kırmızı reçineden bir yumru; bir zamanlar bir vitrinin içine yerleştirdiği kuzuyu şiirselleştiren genç sanatçıdan geriye kalan budalaca bir hatıra. Turner Ödülü'nü kazandığında acaba Hirst, ölüm saplantısının ve en temel insani duygulara ortak bir sanatsal dil bulma gayretinin onu bu noktaya taşıyabileceğini hiç aklına getirmiş miydi? 20 yıl sonra, üşengeççe kendi geçmişinden yiyerek adını satmakta beis görmeyen vahim bir tecimsel sanatçıya dönüştü (Jones, 2015).*

Hirst'ü öldürmek, onun ölümünü beklemek ya da beklenir kılmak O'nun hakkında konuşmanın bir başka yolu gibidir. Eserlerindeki ölüm teması kadar O'nun ölümünü beklemek veya ilan etmek piyasa değerinin düşeceği günlerin geldiğine inanmak aldatılan bir grup sanat sevdalisini uyarmaktır. Yine de Hirst'ün bitişini düşlemek Hirst'ün ölüm temasına oldukça uygun durmaktadır. Belki de sanat sisteminde iyi sanatçılar ölü olanlardır. Hirst ise yaşadığı için garip gelmektedir. Picasso'nun modern sanatçı personasına örnek olan deha çocuksuluğunun seri üretime bağlı sürekli resim yapar hali, Hirst'ün ve onlarca yardımcısının her seriden yüzlerce resim yapmasından

farklı gelmesinin sebebi budur... Picasso'nun aramızda olmaması. Bu nedenle Hirst'ün ölümünü istemek onun eserlerine benzer bir isteği dondurulmuş etkili imgesini çıkartmak ve onun etrafında güvenle dolaşmak demektir. Koyunları ve ineklerine yaptığı gibi ikiye ayrılmış bedenlerini cam muhafazanın içinde formaldehit ile korumasındaki gibi Hirst imgesi de ölünce daha anlamlı olacak, izleyicileri için anlamlı hale gelecektir.

### **Kaynaklar**

- Artun, A. (2011). Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi. (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Banks, I. (2016). Eşekarısı Fabrikası. (çev. Zübeyde Abat). İstanbul: Koridor Yayınları.
- Baudrillard, J (2012). Kusursuz Cinayet. (çev. Necmettin Sevil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, W. (2011). Son Bakışta Aşk. (çev. Nurdan Görbilek). (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bernard, E. (2001). Cezanne Üzerine Anılar. (çev. Kaya Özsezgin). (1. Baskı). İstanbul: İmge Yayınları.
- Debord, G. (1996). Gösteri Toplumu. (çev. A. Ekmekçi, O. Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınlar
- Deleuze, G. (2008). Francis Bacon- Duyumsamanın Mantığı. (çev. Can Batukan ve Ece Erbay). (1. Baskı). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Foster, H. (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü- Yüzyılın Sonunda Avangard. (çev. Esin Hoşsucu). (1 Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hegel, F. (1994). Estetik cilt 1. (çev. Hakkı Hünler, Taylan Altuğ). (1. Baskı). İstanbul: Payel Yayınları.
- Hirst D. (2010). "Sanat paradan korkmamalı" röportaj internet linki: <https://www.youtube.com/watchv=IRrmd8QR1Kw>
- Homer, S. (2013). Jacques Lacan. (çev. Abdurrahman Aydın). (1. Baskı). İstanbul: Phoenix Yayınları.
- Giderer, H.E. (2003). Resmin Sonu. (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.
- Jimenez, M. (2008). Estetik Nedir? (çev. Aytekin Karaçoban). (1. Baskı). İstanbul: Doruk Yayınları.

Jones, J. (2015). Sevgililer Gününüz Kutlu Olsun, Kerizler: Damien Hirst Aşk Tanrısını Paraya Çeviriyor14/2/2015 / skopbülten / , Çeviri: Nur Altınyıldız Artun <http://www.e-skop.com/skopbulten/sevgililer-gununuz-kutlu-olsun-kerizler-damien-hirst-ask-tanrisini-paraya-ceviriyor/2322>.

Kant, I. (2006). Yargı Gücünün Eleştirisi. (çev. Aziz Yardımlı). ( 2. Baskı). İstanbul: İdea Yayınları.

Kunzru, H. (2012). "Damien Hirst ve Sanat Piyasasındaki Büyük Soygun" <http://www.e-skop.com/skopbulten/damien-hirst-ve-sanat-piyasasindaki-buyuk-soygun/607> (22.3.2012).

Kuspit, D. (2006). Sanatın Sonu. (çev. Yasemin Tezgiden). (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Leppert, R. (2002). Sanatta Anlamın Görüntüsü-İmgelerin Toplumsal İşlevi. (çev. İsmail Türkmen). (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lytard, J. F. (1994). Postmodern Nedir Sorusuna Cevap. (çev.Dumrul Sabuncuoğlu). (2. Baskı). Necmi Zeka. (Editör). Postmodernizm içinde. İstanbul: Kıyı Yayınları. s. 44-57.

Marinetti, F. T. (2009), Kuraldan Sıyrılmış İmgelem ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler. Enis Batur. (Editör). Modernizmin Serüveni. 8. Baskı. İstanbul. Alkım Yayınları, s. 75-82.

Otto K. ve Ernst K. (2016). Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane Mit ve Büyü. (çev. Sabri Gürses). (1. Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları.

Passeron, R. (2000). Sürrealizm Ansiklopedisi. (çev. Sezer Tansuğ). (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Perniola, M. (2015). Sanat ve Gölgesi. (çev. Kemal Atakay). İstanbul: İletişim Yayınları.

Vasari, G. (2016). Sanatçıların Hayat Hikayesi. (çev. Elif Gökteke). İstanbul: Sel Yayınları.

Tao Wu, C. (2005). Kültürün Özelleştirilmesi. (çev. Esin Soğancılar). İstanbul: İletişim Yayınları.

Thompson, D. (2011). Sanat Mezat. (çev. Renan Akman). İstanbul: İletişim Yayınları.

Tzara, T. (2004). Dada Manifestoları. (çev. Efe Gökteke). (1. Baskı). İstanbul: Norgunk Yayınları.

Zizek, S. (2004). Yamuk Bakmak- Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş. (çev. Tuncay Birkan). (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

<http://www.bbc.com/news/uk-england-devon-23778719>.

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hirst-with-dead-head-ar00617>