

Damien Hirst'ün Sanat Pazarı

Mustafa YÜKSEL (*)

Öz: Neo-liberal ekonomilerde, büyük kârlar artık sanayide değil, hizmet, bilgi – işlem ve finans sektörlerinde elde edilmeye başlandı. Küreselleşme faktörünün egemenliğini arttırdığı 1980'lerde bankaların ve koleksiyonerlerin bu sektöre yatırım amaçlı bakması, sanat ürününün meta olarak boyut kazanmasını güçlendirdi. Yatırım etkisinin açıkça görüldüğü süreç, sanat piyasasında tüccar kimliğinin altını çizen kişiliklerin ilginç biçimde ön plana çıkmasına yardımcı oldu. Sponsorlar aracılığıyla aurasını oluşturan Damien Hirst, sanatın parayla bulunduğu yeri iyi tespit eden sanatçı tüccarlardan biri olmayı oynadığı yatırım oyunuyla başarmıştır. Ancak Hirst'ün Sanat marketinde riskli dalgalanmalara neden olması sanat eserinin gerçek değeri konusunda bir çelişkiyi de öne çıkarır.

Anahtar Kelimeler: Damien Hirst, Neo liberalizm, sanat marketi, kültür

Damien Hirst's Art Market

Abstract: In the neo-liberal economies, the biggest profits are not in the industry but obtained from services, information - processing and financial sectors. In the 1980s when globalization reflected dominion in business, as the banks and investment approach to this sector of collectors, art as a commodity product is strengthened to gain dimension. Mutual influence is clearly seen in the process, underlining that the identity of the art market trader helped interesting personalities to come to the forefront. Damien Hirst, had the aura by the sponsors, detect money where to meet the art, and he becomes one of the traders who managed to play a game of investing. The reasons of risky fluctuations in the art market that Hirst causes put forward a contradiction on the real value of art work.

Keywords: Damien Hirst, Neo liberalism, art market, culture

*) Doç., Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü.
(e-posta: yuxelyum@gmail.com)

Giriş

Gündeliklik dışında artık hiçbir şeyin geçerliliğinin kalmadığı postmodern toplumda ilişkiler metaların gösterge değerleri üzerinden yeniden kurulur. Zaman ve mekân içinde olagelenlerin geçici olduğu mevcut durumda hâkim tek dürtü her şeyin son derece hızlı tüketilmesi üzerine temelleniyor. Baştan sona sanal/görüntüsel yaşam tarzı toplumsal hayatın bütün dokularına sızıyor. Genelde sanatı, özellikle heykel sanatını ve bir alt başlık olarak Damien Hirst'ü ve yapıtlarını bu çerçevede değerlendirmek olacaktır.

Yeni Dünya Düzeninde Sanatla Sözleşme

“Kapitalist kâr”ın, sanayiden bilişim ve hizmet alanlarına kayması, özellikle ABD ekonomisiyle bağlantılıydı. Bu değişim Batı’da daha 1970’lerin ortalarında hissedilmişti; ancak 1990’larda, yalnızca Doğu Avrupa’da değil, Almanya ve Japonya gibi durgunluk ve gerileme yaşayan büyük sanayi ekonomilerinde de alternatif modellerin çöküşüne tanıklık edildi. Her ne kadar 1990’ların ortalarından sonuna kadar, sözde sosyal demokrat yönetimler sayesinde bu modelin çirkin yüzü saklanabilirdi de Kıta Avrupa’sı Neo liberal modeli bağrına bastı. Metalaşma süreci gibi, Neo-liberal model de etki alanını genişletip gücünü pekiştirdi.

Bugün kültür emperyalizmi; metalaşmaya, kültürel üretimin ve ilişkilerin parasallaştırılan dejenerasyonuna dayanıyor. Kapitalizmin varolduğu her yerde yaşanması kaçınılmaz olan metalaşma, küresel çağda büyük bir hızla yayılıyor.

Dolayısıyla, şirketlerin sanata müdahil olması ve müze kurumunun ticarileşmesi süreçleriyle yakından bağlantılıdır, bu da onu kendi kökenlerinden, sanatçıların yönetimindeki bağımsız proje mantığından koparır. Bu durum, müzeleri ve galerileri, gösteri dozu gittikçe daha da yükselen sergiler düzenlemeye zorlayan bir olguyla, küreselleşme ile özelleştirme arasındaki bağlantıyla ilişkilidir (Stallabrass,2009:33).

Sanatın meta kültürüyle ilişkisi ya da onunla birleşmesi sorunu uzun bir geçmişe dayanır; 1990’lar boyunca birçoğu kapitalizmin eski unsurları olan bu süreçteki kuvvetlerin daha da yoğunlaşması, tüketim kültürünün yalnızca sanat üzerinde değil, kültürel üretimin bütünü üzerinde zafer kazanarak egemenlik kurmasına katkıda bulundu.

Sanatçıların sanatın statüsüne bakışının giderek bulanıklaştı. Sanat piyasasında gizlenmeye gerek duyulmadan yürütülen ekonomik faaliyetlerdeki artış, sanat dünyasının çeşitli iddialarıyla alay eden sanatçıların ve alenen servet peşine düşenlerin (Koons, Murakami, Hirst gibi) varlığı, sanatın yüksek statüsünün ve görünürde sıradan ticaretten farklı oluşunun kesinliğini ortadan kaldırdı.

Sanat sponsorluğu yapan birçok şirket imaj sorunu yaşar ve kültürel cömertlikle prestijlerini cilalamak isterler. BP’nin Tate Galery’yle uzun süreli ittifakı bunun bir örneğidir. Benzer şekilde, Alman tütün şirketi Reemstma, sınırlı sayıda üretilen posterler ve paketler aracılığıyla West sigaralarını tanıtmak için Documenta IX sergisinin sponsorluğunu üstlenmiştir.

Kişilerin, yardım kuruluşlarının ve şirketlerin vergi indirim teşvikinden yararlanmak üzere sanata yaptıkları bağışlar her yıl 2 milyar dolar düzeyinde ulaşıyor. Fransa'nın veya Almanya'nın yıllık sanat harcaması da bu civardadır; ancak, özel kaynaklardan gelmesi nedeniyle ABD'de bu rakamlar farklılık gösterir.

Neoliberalizmin ekonomik ifadesi daha keskin adaletsizlik, politik ifadesi kuralsızlaşma ve özelleştirme, kültürel ifadesi de sınırsız tüketimciliktir. Yenidünya düzeni, sanat dünyasının etkinliklerini küreselleştirmesine ve böylece kendisini yeniden şekillendirmesine yol açarken, özellikle batıda sanat, eski rakibi ve ortağı kitle kültürünün giderek artan baskısına maruz kaldı. Sanat ile kitle kültürü adil olmayan bir anlaşma yaptı, ama bu anlaşmayı yönlendiren taraf genellikle kitle kültürü oldu.

Gösteri, insanları ve silahlarını değil, metaları ve tutkularını över. Metanın dünya haline gelmesi aynı zamanda dünyanın meta haline gelmesini de içerir. “Böylece bir meta mantığı kurnazlığı ile meta-biçimi mutlak gerçekleşmesine doğru ilerlerken, metanın özgülüğü de bu mücadele içinde yıpranır(...)” (Stallabrass,2009:33). Metanın bağımsızlığı, hüküm sürdüğü ekonominin tamamına yayılmıştır. Ekonomi dünyayı değiştirir, ama onu sadece ekonomi dünyası haline getirir. İnsan emeğinin kendine yabancılaştığı sahte-doğa sonsuza dek insan emeğinin hizmetini talep eder. Guy Debord'a göre “bu hizmet, sadece kendisi tarafından yargılanmış ve bağışlanmış olarak, gerçekte toplumsal olarak meşru çabaların ve projelerin tamamını kendine hizmetçi kılar” Debord, 2005:75).

Çağdaş sanatçılar tüketim kültürünü genellikle büyülenme ve tedirginlikle ele alırlar; doğrusu her iki tepki için de yeterli neden var. Büyülenme: çünkü tüketimcilik her zamankinden daha kültürel olmaya başlamış, maddî ürünler kadar imgelerin, seslerin ve sözcüklerin satışını ya da teşhirini de kapsayan sanat piyasası oluşmuştur. Tedirginlik: çünkü metalar kültürel bir anlam kazanıyorsa, sanata yapacak bir şey kalmamaktadır.

Bienali herhangi bir yeni teknoloji fuarından ya da önemli bir futbol maçından ayıran iki faydası olabilir. Birincisi, akademik çevrelerdeki eleştirmen ve kuramcılardan yükselen tüm ret nidalarına karşın kamuoyunun gözünde sanat, sıradan kültür ve eğlenceyi aşan bir saygınlığa sahiptir ve evrensel işaret eder. Şöminenin üstünde asılı bir Picasso, bir bütün patronu için ne işe yarıyorsa, sanat da küresel piyasada bir yer kapabilmek için girdiği kaba saba itiş kakış içindeki bir kent için aynı işlevi görür. İkinci olarak sanat, küreselleşmenin erdemlerini somutlaştırmakla kalmaz, fiilen bu erdemlerin propagandasını da yapar. Küreselleşmenin etkilerinin en hızlı ve en yaygın hissedildiği alan, kültür alanıdır. Günümüzde sanat; ekonomik gelişmelerin kültürel ortamında yaygınlaşan küresel yapılanmanın çok boyutlu anlam kazandırdığı, geleneksel değer kodlarının yenileriyle değiş- tokuş edildiği kültürel nesne olma yolunda hızla yol almaktadır.

Sanat Alanına Kayan Kaynaklarda Çifte Mutluluk ve Hirst'ün Yükselişi

Bugünlerde Picasso, Gioagometti, Pallock vb. sanatçıların ürünleri sanat çevresinde gün geçmeden milyon dolarlara, durmadan değeri yükselerek satılıyorsa, burada satılan

nedir? Sanatsal değeri mi yoksa yatırım aracı olarak görüldüğünden borsa fiyatı üzerinden biçilen parasal değeri mi? sorusunun yanıtı tartışmaya açıktır.

Son otuz yılda, var olmayı sürdürmek için yararlı düşünmenin kaçınılmaz olduğuna inanan kurumlar ve sanatçılar sanat eserinin bağımsız hareket edebilecek tek alan olduğunu keşfettiler. Para kazanma stratejilerini sanat eserinin değeri üzerindeki kaygan zemin üzerine kurmalarının nedeni ise bu alanda tarihin, sanatçının, ürünün, birbiriyle kesiştiği yerde doğal bir geçişlilik ve bir ayar düğmesinin olmasıydı. Sanat eserinin pazarda değer bulmasına neden olacak bu değişkenlerle oynandığında tarihin, sanatçının ve eserin birbirine olan etki alanlarındaki orana göre değer biçilebilir. Sanat ürününe değer biçme ölçütlerinin ilk dönüşümünün, kapitalist ekonominin serpilip büyüdüğü 20. yüzyıl Avrupa'sının Modernist entelektüel kültür ortamında gerçekleştiği söylenebilir.

Koleksiyonerlerin amacı, eserlere sanat tarihi açısından yer etmiş bir üsluba para yatırmakla beraber, yatırım aracı olarak görmesi de göz ardı edilemez. Bugün aldıklarını yarın daha fazlasına satmaamacı gütmektedirler. Durum böyle olunca bazı borsa oyunları ister istemez sanat eserlerine de aynı şekilde yansır. Altın yumurtlayacak tavuğun olgunlaşmış yumurtlamaya geçmesi için beklenir. Ürün sayısı yetersiz kaldığında, umut vaat eden yeteneklerin çalışmaları bu havuz içene alınır ve kendi içinde yeni yatırım ve sermaye oluşturacak potansiyele dönüştürülür. Bazen de şirketler ve büyük koleksiyonerler tarafından bu potansiyel üzerine yapılan yatırımlar, sanal değer yaratılarak hak ettiğinin üzerinde bir satış gücünün oluşmasını da sağlayabilir. Nedeni Donald Kuspit yalın biçimde şöyle ifade etmektedir: "(...) kurlsız sanat piyasası kurallı hisse senedi piyasasından daha tercih edilebilir birer alandır"(Kuspit.2006:98)

Uluslararası küresel liberal sisteme ait küresel sermaye ile oluşturulmaya çalışılan yeni sanat piyasasının şişirilen bir balon olduğunu göstermeye çalışan avangardist hareketler sanatın gerçek değerlerine dikkat çekmeye ve bu argümanlar üzerinden "gerçek sanatsal değerler" tartışması açmaya çalışmış olsalar da, manipülatif stratejiler karşısında bu direniş naif kalmıştır. Yani uluslararası küresel sermayenin kendi enstrümanlarıyla para kazanma planları, projeleri ile yönlendirdiği sanat, sermayeye daha bağımlı hale gelmiştir.

Postmodern sürecin paradigmasında neoliberal ekonominin bir konjektürü haline gelen sanatın önüne geçen bir kaderi yaşıyor olması sanat eserinin reel değeri hakkındaki dengelerin de bozulmasına sebep oldu. Sanat eserinin değeriyle bir tahvil gibi sürekli oynamaya başladı. 1960'lardan itibaren neredeyse bambaşka bir gerçekle karşı karşıya kalan sanatçı, varlığını sürdürebilmesi için "sanalvari" bu zenginleşmeye uyum sağlama çalıştı. Sistemin bir parçası olmak için gücü elinde tutanla işbirliği yapmaya zorlanan bir işçi durumuna geldi.

Sanat eserinin bu sektöre hizmet etmesi 1962 de Mona Lisa'nın Louvre Müzesinden çıkıp ilk durağı olan New York'a gelmesiyle başlar. Sanat artık gösterime giden ve önünde uzun kuyruklar oluşturan, diğer ülkelerin parasını çeken meta'a dönüşür. Bu durum 80'ler

den bu yana ciddi bir ivmelenmeyle sürmekte, sanat ürününün değeri farklı boyutlarda üstüne katlanarak alıcı bulmaya devam etmektedir. Paranın değer kaybı ve sanat ürününün güçlü bir meta olması yapıtın değerinin artmasındaki faktörler olarak görülebilir.

1980'lerden bu güne çok sayıda küreselleşme faktörün birbiriyle etkileşimi sonucu oluşturulmuş sistem, sanat piyasasında tüccar kimliği kazanan kişiliklerin ilginç biçimde ön plana çıkmasına yardımcı olur. Sistemin gereklerini doğru şekilde yerine getirenlerden Damien Hirst bu etkileşimden en iyi yararlanan ve servet kazanan tüccarlardan biridir.

Kazan-Kazan Damien

Genç İngiliz Sanatçılar (Young British Artis, YBAs) derneği üyesi olan 1965 doğumlu Damien Hirts 1986-89 yıllarında Goldsmith Londra Üniversitesin'de (Goldsmiths, University of London) güzel sanatlar eğitimi almıştır. Birçok çalışmasını satın alan Charles Saatchi, Larry Gogosian ve Alberto Muğrabi gibi sanat koleksiyonerlerin ilgisini çekmesi 1990'larda olgunlaşmaya başlayan sanat kariyeriyle aynı döneme rastlar neoliberal ekonominin sanat marketleri üzerindeki güçlü etkilerinin görüldüğü döneme rastlar. Büyük şirketlerin de bu alana müdahale ettiği, bir meta olarak sanat söylemini hızlı sermayeyle değiştiren bir araç olduğu bu dönemde Koons gibi Damien Hirst de Olympia & York, BT, Haagen-Dazs, Becks Şirketleri sponsorluğunda kariyerini geliştirir. Son olarak bu destekler onun 1995'de Turner Ödülü'nü almasına kadar devam eder. Damien Hirst'in ismi sayesinde sanat eserlerini istediği fiyattan satabilecek ticari ruhsatı kazanmak için harekete geçmesine hiçbir engel kalmamıştı artık.

Kuspit bugünkü sanatı ticari açıdan şöyle ilişkilendirir :

Postsanat dünyasında her gün piyasaya aittir. Önemli olan devri daimin hızlı yapılmasıdır. Pazarlanan eser ya çabuk ekonomik değer kazanır ya da tüm sanatsal, varoluşsal, eleştirel değerini kaybeder. Eserin piyasa da iyi bir ürün olduğu anlamına gelmez iyi iş yaptığı anlamına gelir. Ticari saygınlık eleştirel saygınlık sözcükleri günümüzde birbirinin yerine kullanılır oldu (Kuspit 2006:102).

Hirst'ün Postsanat rüyasını gerçekleştirmek istediği bir ortamın tanıımıydı bu. Haya- lin gerçekleşmesi için ekonomik değer kazanan, devridaimi hızlandıran, iyi iş yapan bir strateji geliştirmesi gerekiyordu.

2003'e kadar yaptığı çalışmaları düzenli bir şekilde sponsorlar aracılığıyla satan ve para kazanan Hirst, ismi daha da yayılmaya başlar. Bu tarihte kurgulanan oyun, 2003 de Hirts'ün, C.Saatchi'nin sponsorluğundan çıkmasıyla başlar. Aynı yıl Hirts, işletmecisi Frank Dunphy ve White Cube sanat galerisi müdürü Jay Joplin'in Saatchi koleksiyonunda bulunan ve gelecek vaat eden 12 çalışmasını 15 milyon dolara geri alması da bu ticari stratejiyi güçlendirir. Çalışmaların geri alınmasının altında yatan teorinin adı 'kaz gelecek yerden tavuk esirgenmez' teorisi olarak kabul edilebilir.

Hirts son 10 yılda popüler olmaya başlayan Maya kültürüne ait bir geleneğin arkeolojik kalıntısını kendine hedef seçer. British Museum’da Aztek Yaratıcı tanrılarında turkuvaz kaplı kafatası Tezcatlipoca’ı gördüğünde “elmas kaplı versiyonunun muhteşem olacağını söyler”(William. <http://www.nytimes.com/>). Geçmişten gelen bir şeyi sanatın muhalif gücüyle hayata geri getirme fikri güzeldi, ancak çalışmayı hayata geçirmesinin önemli bir maliyeti vardı. Daha sonra bütün servetini ona yatırmaya karar verdiğinde elmas kafatasının yatırım değerinin yanında onu sanat eseri kotasına yerleştirecek kavramların da olması gerekiyordu. Kafatası için Bond caddesindeki değerli taşlar satıcısı Bentley & Skinner aracılığıyla “Afrika kanlı elması”¹ satın aldı. Böylece kafatası daha edebi bir şekilde ölümle ilgili olma potansiyeline sahip olacaktı. Ölümün yüzüne bir gülüşün yerleştirilmesi onun ölümsüzlükle olan bağını kuracak bir diğer önemli öğeydi. Ölümle ilgili üç durumu bir araya getirdiği çalışmaya annesinin ona kızdığına söylediği bir sözü de çalışmanın ismi olarak koydu “For the love of God, what are you going to do next?” Tanrı aşkına daha sonra ne yapacaksın (halt edeceksin)?

Hirst’ün adeta kapitalist bakış açısıyla “yerel kültürler”i tüketecek nesnelere olarak görür. “(...) küresel bir kültür sadece belleksiz bir yapı olabilirdi ya da kendini oluşturan ulusal yapılara ayrışma eğiliminde olan bir bütünlükten söz edilebilirdi. Belleksiz bir kültür bir çelişkidir ilkesinin somut bir örneğini teşkil ederdi” (Bilig,2002:170-175). Fakat küresel bir kültürün varlığından söz edilecekse bu kökensiz değildir. Küreselleşme taraftarları, yerel kültür öğelerini öncü toplumların kültür kodlarıyla etkileşime sokarak son tahlilde yeni kültürel pratiklerin ve anlayışların da oluşmasına katkıda bulunduğunu savunur.

Arjun Appadurai’ nin tanımladığı mekânların içi ve arası etkileşimler yersizleşmeyi (deterritorialization) beraberinde getirerek her eylemin ve fikrin kendisini rahatça ifade edebileceği, hatta meşrulaştırabileceği bir ortam bulmasını da sağlayıcı mahiyettedir. Bu durumun bir adım ötesi, küreselleşme sürecinin sanal bir zeminde sürmeye devam etmesi, dolayısıyla toplumların, toplulukların siber alanda (cyberspace) ilişkiye geçmeleridir. Bu gelişmenin sağlayabileceği imkân, yerelliklerin önemini yitirip ulus aşırı toplulukların vücut bulmasıdır. Bu sayede, toplumları ve toplulukları bir arada tutan kökensel ve mekânsal yakınlıkların yerini yeni ortak sosyal ve kültürel ilgiler alabilir. Neticede “kültür” dediğimiz, toplumların/toplulukların yapıp etmeleri belli bir yerleşiklikten dinamik bir yaratıcı öğeye dönüşebilir ve pazara yeni ürün olarak sürülebilir. Bu kıskacın iki mengersi vardır. İlki; “kendi kendini oryantalize etme”yi simgeler. Bu simgeleme, küresel kültür kodlarının esasen kendi “sahih” ve/veya “yerli” kaynaklarımızda var olduğunu ifade eder, dolayısıyla onları yeniden üretir ve kabul edilmelerine meşru bir zemin sağlar. Bu sayede toplum kendini hâkim olan kültürel dünyanın parçası olarak algılamaya yönelir, “küresel” olanın bütün isteklerine sorgulamasız onay verir. Kıskacın diğer ağzı, sosyolog Ulrich Beck’in “globalizm” dediği, son tahlilde dünya pazar ekonomisinin al-

1) Sierre Leone’de sınırında olan sivil savaşta Afrikalı kölelerin isyancılara para temin etmek amacıyla canları pahasına çalışmalarından kaynaklanan isimdir.

ternatifsiz hâkimiyetini ifade eder. Çalınan kültürel ürünü anlamından sıyıyıp oryantalize ederek pazara sürmek böylece çağların tinsel kimliğini gündelikleştirir.

Damien Hirts 1,5 yılda tamamladığı platinden dökülmüş kafatasını, 18-20 milyon dolarlık 1,106.18 karat (221,24 gr), 8,601 parça elmasla kaplar ve altına da değeri tek başına 4,2 milyon dolar olan damla şeklinde büyük bir elmas yerleştirir. Sadece dişlerinin gerçek olduğu (1 diş eksik) For the Love of God için 2007 de white Cube Sanat Galerisinde sergilediğinde 100 milyon dolar değer biçen Hirst, “Satamazsam zincire takar boynuma asarım ya da şöminemin üzerine süs olarak koyarım” dediği çalışmasını sanat eseri olması bir yana, 18-20 milyon dolarlık elmas değeri onun özel güvenlik gerekliliğini ortaya çıkaran bir yatırım aracına dönüştürür. Hirts'ün sanat marketinde yarattığı duruma değinmeden önce For the Love of God'ı malzeme estetiği ve Pop sanat bağlamında değerlendirmemin yararı olacaktır.

Malzeme estetiği kültür kapsamında sadece sanatı değil ama farklı sanatları yalıtarak ve yapıtı sanatsal hayatında değil ama bir şey olarak, düzenlenmiş malzeme olarak ele alarak, en iyi ihtimalle, verilmiş bir sanatın kullandığı teknik araçlarda kronolojik bir değişim tablosu oluşturabilir yalnızca; zira sonuçta yalıtılmış tekniğin bir tarihi yoktur. Öyleyse bunlar biçimsel estetiğin karşılaştığı kaçınılmaz temel kusurlar ve aşılmaz güçlüklerdir. Bunlar genel estetik anlayışa içkin olan ilkelciğin ve ondan belirginleşen hizipsel mücadelenin sonucudurlar.(Bahtin, 2005:306)

For the Love of God'ın elmasla kaplı olması, malzeme estetiği açısından Bahtin'in açıkladığı biçimsel estetiğin kusuruna takılıma riskini yaşar, dolayısıyla bu özelliği onda mistik, arkeolojik, antik ve mitolojik, melez bir potansiyeli de oluşturur. Elmasla olan ilişkisi, aslında bu melezleşmeden uzak kalmaz, ancak elmasla olan değer ilişkisi onun metasal karakterini ulaşılamaz yere koyarken bunu karşılayabilecek bir sınıfsal ayrımın da altını çizer. Marcel Duchamp'ın, Dada hareketini meşrulaşmış anıtı için her sınıfın alabileceği platin, altın, gümüş madenlerinden “Dada” harflerini yazdırıp mücevherleş-tirmek istediğine benzer bir duruma denk düşer. Ancak her sınıftan insanın sahip olabileceği üç ayrı değer zaman içinde Kuspit'in saptamasını da doğrular: “Mücevher büyük olasılıkla her zaman moda olacaktı, çünkü bir sanat akımı sanat tarihinin parçası olduktan sonra yüksek modanın da parçası olur (Kuspit,2006:102). Duchamp mücevher projesini gerçekleştirmiş olsaydı, bugün o mücevherler satın alındığından kat kat üstünde bir değere dönüşmüş ve birçok kişiyi de zenginleştirmiş olurdu. Damien, For the Love of God' la herhangi ara değer kullanmadan, doğrudan satabileceği en yüksek sınıfa, sonucunu en hızlı şekilde alacak şekilde hitap ediyor.

Bahtin sanatsal yaratım teknik yönleriyle sınırlı olmadığında, anlamının ve incelemenin temeli olarak kabul edildiğinde, malzeme estetiğinin

tam anlamıyla zararlı ve kabul edilmez hale geldiğini ve genel estetik anlayış bağlamında da bir dizi temel hata ve aşılmaz güçlük doğacağından bahseder. Yani, malzeme estetiği sanatsal biçimi temellendiremez her türlü değer-kuramdan yoksun bir tür dışsal düzenlemesi haline gelir.“(...) sanat yapıtı, fizyolojik ve psikolojik hallerin fiziksel bir uyarımı olarak önem taşıyabilir ya da faydacı pratik bir işlev yüklenmek zorunda kalır” (Bahtin,2005:296-297).

Hirst’ün elmas kaplı kafatası çalışması haz verici duyumların ve hallerin psiko-fiziksel etkileşimini, malzeme estetiğine yüklediği yüksek orandaki faydacı pratiğin rahatsız edici unsuruyla uyarır. Üst seviyede bir değer estetik bağlamı feda ettiği arkitektonik oyunla karşı karşıya kalan bakış, iki türlü kuşatılır; güçlendirilmeye çalışılan içerik pasifleştirilerek biçimin karşısında uysallaşır, sanatsal bakış yerini sahiplenme güdüsünün tetiklediği anı alır. Sıradan bir sanatsever ya da koleksiyoner, elmasların her ışılıtısında kendisinin milyon dolarlarla oynayamayan bir kişi olduğu gerçeğini “lüksiyet’in” sırttan kimliği olarak karşısında durduğu anda anlar.

Popsanat bağlamında ele aldığımızda ise Hirst kendini sanat piyasasında olması gerektiği gibi hisseder. Popsanat’ın gündelik hayata ait bir estetikle uğraşması, sanatın aurasında önemli bir değişime neden olan paradoksları da harekete geçirir.

Tüketim nesnesi olarak sanat eserlerinin yerini sanatçının aurasının alması, Koons ve Steinbach gibi sanatçıların piyasadaki değerleriyle metaların değerini yükseltebilecekleri gerçeğini de vurgular. Bu sanatçıların isimlerinin daha pahalı olması onların cömertçe harcama yapma cesaretini de artırır. Foster, “Koons ve Steinbach’ın süslü ve kitsch olan zanaat ürünlerini ve aşırı pahalı zevksiz tüketim nesnelerini satın almalarına ve yüksek değerde sanat eseri olarak satma cesaretini de verdiği”ni belirtir Foster,2009:146). Hirst de kafatasında fetişsel önemi üstün gösterme araçlarıyla bütünleştirerek Koons ve Steinbach’ın daha ötesinde bir egoyu harekete geçiren aşırı değeri yakalar. “Jasper Johns’un Ballentine marka iki bira kutusunun bronz heykelini yaptığında kullanım değerini estetik değer gerisine itmesinde tüketimin iki şeklini sorgulaması” (Foster,2009:145) gibi Hirst de arkeolojik değer üstüne kurulmuş estetik değeri, fetişsel değer üzerine kurulmuş lüksiyet değerinin gerisine koyarak meta değerinin aurasını güçlendirir.

Tüketim ve göstergelerle ilişkili olan meta nesnelere değişim nesnelere bağlamında “sanat eseri ile lüks metalar arasında, arzu nesnelere ve üstünlük gösterme araçlarıyla bir kimlik farkının altını çizer ve bu kimliğin sınırlarını da genişletir. Sonuç olarak yaratılan bu durumda Benjaminin öngördüğü şeyi gerçekleştirirler: “Kültürel olanın sanatın kaybolan aurasını ve starların düzmece büyüyle kapatması gerekir” Foster,2009:146).

Damien Hirst bugün sanat çevresinde kariyeri açısından bir paradoks oluşturmaktadır. For the Love of God, sanat dünyasında nasıl değerlendirileceği konusunda şaşkınlık yaratan bir obje. Bazı eleştirmenler onun bir rock yıldızı, bazıları da “ (...)ahlaksız dünyanın içine atılan, paranın sanatla buluştuğu bir el bombası” (Dorment. www.telegraph.

co.uk/art) olduğunu söyler. For the Love of God'ın sanat tarihinde hangi boyutta yer alacağı da ayrı bir muammadır.



Resim:1 Tezcatlipoca



Resim:2 Tanrı Aşkına,2007 (For the Love of God)

For the Love of God için “Lüksün en yüksek sembolüyle ölümün en yüksek sembolünü kaplayıp cehenneme ölümle cevap vererek yalnızca yaşamı kutlamak istiyorum”(http://www.guardian.co.uk/uk/2006/may/21/arts.artsnews) açıklamasını yapan sanatçı, çalışmasını White Cube galerisinde loş bir ortamda sunmakla ampirik tecrübelerimize bağlı haz ve hoşlanma duygularımızla çalışmanın niteliklerinin kesiştiği yerde çatışan bir değer yargısı yakalar. Bu kesişme noktasında, onun niteliğinin sanat eseri mi yoksa mücevher mi olduğu konusunda bir şaşkınlığa düşebiliriz. Arkeolojik olgunun ve kıymetli bir nesnenin birleşmesindeki deneyimden ulaşılan estetik deneyim bağlamında amaçlanan marketin göz ardı edilmemesi gerekir. Şüphesiz her sanatçı sanatsal bir değer maddi değer üzerinden önemini saptamaya çalışır. Bu da ancak satıldığında ve alıcısına gittiğinde keşfedilebilir. Fakat doğrudan bir satış endişesi üzerine tasarlandığının enerjisini fazlaca hissettiğimiz ve büyük bir riskin de göze alındığını Hirst'ün kafatasında açıkça görüyoruz.

Hirst'ün birçok işine sahip olan Manhattan sanat satıcısı Alberto Mugarbi, bütün dünyanın ilgisini üzerinde toplayacak ve bir şirketin sembolü olabilecek ilginç bir parça olduğunu söylediği For the Love of God için 50 milyon dolar teklif eder fakat teklif kabul edilmez. Birçok koleksiyoncu tarafından da 50 milyon dolardan fazlası verilmeyen çalışma için Hirst bir kuruş dahi inmedi. Ona 50 milyon dolarlık disko topu diye hitap eden sanat alıcısı elmas kaplı kafatasına yaptıkları tekliflerde sanat eseri değerinden değil iyi bir yatırım aracı değeri olduğundan almak istediklerini vurgulamışlardır. Nitekim yatırım grubunun 100 milyon dolarda direktmesinin ve 50 milyon dolara inmemelerinin arkasında gizli bir oyun vardı. Kafatasını satmıyorlardı. Ancak daha sonra kimliğini açıklamadıkları, ödemeyi peşin yapan bir koleksiyonerin çalışmayı aldığına dair bir maskeleyen strateji oluşturuldu. Sözde bir banka bu iş için Hirst'e 100 milyon kredi vermiştir. Gerçekten

bunlar Hirst'ün de içinde bulunduğu yatırım grubu tarafından organize edilmiştir. For the Love of God, Hirst'ün White Cube Galeriyile yapmış olduğu ticari anlaşmayla da galeride loş bir ortamda 3 Haziran-7 Temmuz 2007 tarihleri arasında izleyenlere sunulmaya başlandı ve üç yıl boyunca müzelerde gösterime gitmesi de ayarlandı.

Hirst'ün bu tarihten sonraki satış ivmesi incelendiğinde, sanat tüccarlığı üzerinden 4 yıl sonra gelen şöhreti ve zenginleşmeyi görmek mümkündür. Yani oynanan oyun tutar. Ortalıkta kimsenin dokunamadığı el yakan bir top dönmektedir ve bunun etrafında da zenginleşme stratejisine bağlı bir piyasa oluşturulmuştur. Aşırı para harcanarak yapılan Elmas kafatası, bütün bunlar için sadece ileride kullanılacak bir yemdir. Oyunun sonunda meyveler toplanmaya başlanmıştır. Bu süreci çok iyi değerlendirmesi gereken Hirst, Andy Warhol'un Fabrika ismini verdiği bir sistem gibi üç stüdyoda, yardımcılarıyla beraber kurduğu bir takımın çalışmalarını durmadan sürdürür. Hayvanat bahçesinden ısmarladığı hayvanlar, resimler, kelebekler ve bunlar için yaptığı iş bölümü onun iki yıl içinde 223 iş üretmesiyle sonuçlanmıştır. 2005-2006'dan 58 adet ve 3/2 kadarı 2007 yılına ait bir kaç da son zamanlarda yaptığı 210 çalışması da halen White Cube'de satışı beklenmektedir. Onun Bahar Ninnisi (*Lullaby Spring*) Haziran 2007, 6,136 haptan oluşan 3 metre-genişliğinde paslanmaz çelik kabini 19,2 milyon dolarla Sheikh Hamad bin Khalifa Al-Thani, Emiri Qatar'a satılır <http://entertainment.timesonline.co.uk>).

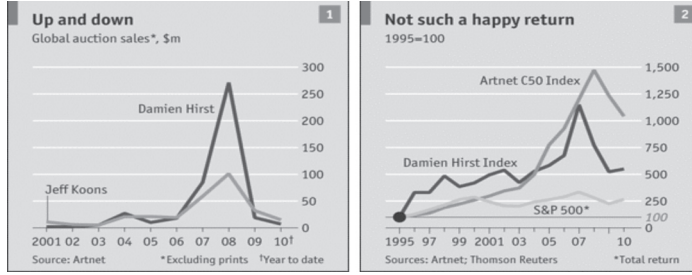
Damien Hirst 2008 yılında başlayan süreçte neredeyse 200 milyon dolarlık satış gerçekleştirmiştir. Bu rakamın "sanat"la mı yoksa "meta"yla mı daha yakın ilişkide olduğu sorusuna yanıt üretmek zor olmasa gerek.

Hirst, Sotheby's müzayede salonunda ferdi olarak sattığı çalışmalarını sayesinde zirveye ulaşan bir satış rekoru kırdı ki, borsacı olan Jeff Koons'u dahi sollayıp büyük bir farkla geçti.

Elmas kafatasının yatırım grubuna ait olmasından sonra müzelerde dolaşıma çıktığında izleyicisinden istenilen miktardaki parayı kazanmakla kalmayacak, reklamasyonu ve buna bağlı hediyelik eşya, katalog gibi yan getirileriyle de para kazanacaktı. 1 Kasım 2008'den 15 Aralık'a kadar Hollanda Tarihi Müzesi'nde (Rijksmuseum) sergilendiğinde Hirst, For the Love of God ile içerik açısından uyum sağlayan, kendisinin seçtiği 17. yüzyıl usta ressamlarına ait yağlıboya resimlerin arasında sergilenmesini istedi. Böylece, White Cube'deki gibi loş bir ortamda sergilenen çalışma gizemli bir etkiye sahip oldu. Sunum şekliyle sanat ve meta göstergelerinin kaynaşması sağlanmış, Değişim nesnelere olarak bir fetiş gibi düzenlenişi de serginin bütün olarak etkili olmasına katkıda bulunmuştu.

Hirst'ün kazancı 2010'da %40 oranında geriledi. Kafatasının aurasının zayıflamasından mı yoksa tek başına yaptığı satışlarda bir güvensizlik mi başlamıştı, tartışılır. Her ne kadar kendi başına sanat marketinde bir varlık yaratmaya çalışsa da sanat galerileri yaptıkları doğru seçimlerde "ne olursa gider" mantığının önünü biraz olsa da kesen, insanların güvendiği birinci el pazar yerleridir. Kafatasının aurasıyla Hirst'ün aurasının kaynaştığı mekanizma zayıflar. 2012'de Londra'da gerçekleşecek olimpiyat oyunlarına

paralel gidecek bir retrospektif sergisi için Tate galerisiyle anlaşarak bu kaybı böyle bir stratejiyle tekrar kazanma gayretine girer.



Şekil:1 Jeff K. Damien H. Satış Grafiği 1-2 <http://www.economist.com/node/16990811>

Sonuç:

Çağdaş sanatın varmış olduğu gelişim çizgisi; üretim mekanizmalarının bağlı olduğu bireysel ele alışların karşısına, tüketici olarak kitleleri çıkarmak durumundadır. Kitlelerin içinde bulunduğu toplumsal yapı, bu bağlamda sosyo-kültürel bir etkileşim alanındadır. Tüketim ve kültür kavramlarının oluşturduğu yapı, sanatsal üretimin hedefi üzerinde yön tayin etme yetkisi ve gücünü elinde bulundurmaktadır.

Hirst'ün Sanat marketinin dengesinde bu kadar riskli dalgalanmalara neden olması onun kısa vadede hızlı kazanmasına yardımcı olabilir ancak market ve para piyasasının denge yasasına göre, sanat piyasası, dengesini tekrar bulmaya çalıştığında gerçek değerler ortaya çıkar ve büyük zararlara neden olur. Parayla sanat arasında kurulan ilişkiye eleştirel değer bu noktada girme şansı elde eder. Hirst'ün by-pass yaparak akışı hızlandırmasının doğru bir strateji olmadığı borsacılar tarafından da altı çizilmektedir. Sanat eseri kendi gizeminde büyür. Sanat marketinde bireysel olarak özel bir kota oluşturmaya çalışan Hirst, böyle bir değeri fetişleştirilmiş değişim değerleri üzerinden liberal bir düşünceyle gerçekleştirmeye çalışır.

Kaynakça

- Bahtin, M. (2009). Sanat ve Sorumluluk. (Çev. Cem Soydemir) İstanbul:Ayrıntı Yayınları
- Bilig, M. (2002). Banal Milliyetçilik. (Çev. Cem Şiskolar). İstanbul: Gelenek Yayıncılık,
- Debord, G. (2005). Gösteri Toplumu. (Çev. Ayşe Ekmekçi, OkşanTaşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları,
- Dorment, R. (2007). For the Love of Art and Money. *Daily Telegraph* (www.telegraph.co.uk/art/Forthe-love-of-art-and-money.html) . (Erişim Tarihi: 10 Ocak 2011)

- Foster, H. (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü. (Çev. Esin Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Kuspit, D. (2006). Sanatın Sonu. (Çev. Yasemin Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.
- Richard, B. (2008). 200 unsold Damien Hirst Works looking for an owner at Sotheby's. TheSundayTimes.(http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/visual_arts/article4596925.ece). (Erişim Tarihi: 8 Ocak 2011)
- Stallabrass, J. (2009).Sanat A.Ş.Çağdaş Sanat ve Bienaller. (Çev. Esin Soğancılar). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Thorton, S.(2010).Hands up for Hirst, The Economist. (Erişim Tarihi: 14 Ocak 2011) <http://www.economist.com/node/1699081>.
- Wikipedia. Tezcatlipoc: Myhtical Stories. (<http://en.wikipedia.org/wiki/Tezcatlipoca>) (Erişim Tarihi: 3 Mart 2011)
- William, S. (2007). The Iceman Cometh.New York Times <http://www.nytimes.com/2007/06/03/magazine/03Style-skull-t.html>. (Erişim Tarihi: 5 Ocak 2011)