

# TERRITORIOS

## UNA ENTREVISTA CON DAMIEN HIRST

MICHELE C. CONE

La siguiente entrevista tuvo lugar en Nueva York, diciembre 1992, con las obras grandes para suelo, las pinturas “punto” y las vitrinas de farmacia que Hirst exhibió en la casa Jay Chiat bajo el lema colectivo “¿Dónde está Dios ahora?”. Lo que impresionó de esta obra cuando la vi por primera vez en París (When Logics Die) fue la osada aproximación al sujeto real y manido de la muerte, una exploración que oscilaba desde lo macabro hasta lo clínico. El escenario para nuestra entrevista, una serie de minidramas, incluyendo uno chorreando sangre, con ropa abandonada y demás parafernalia obsesiva visible dentro de un cubo de cristal tamaño habitación, reveló la consistencia de su proyecto: explorar y fusionar impulsos contradictorios y estilos artísticos. Al igual que Cady Noland, a Hirst le obsesiona la violencia a sangre fría, utiliza las instalaciones para presentar sus ideas, y le atraen las formas y los materiales del Minimalismo. Pero, como se hará evidente en nuestra entrevista, otra influencia, en este caso inglesa, domina el trabajo inicial de Damien Hirst.

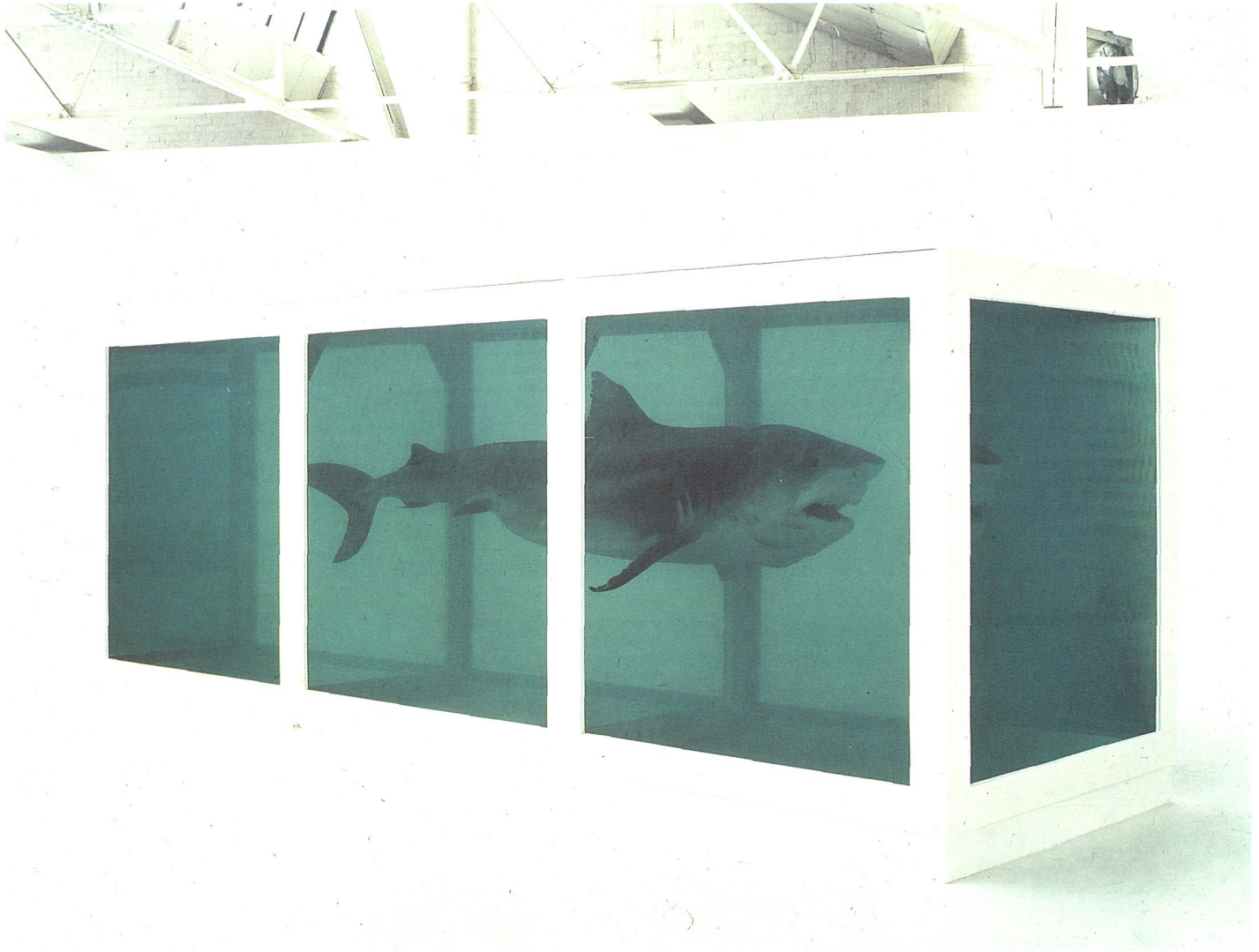
M.C.: *Siento que cada país tiene su propia idea de la historia del arte, sobre todo la historia de la pos-guerra. Así que, ¿cómo resumirías a grosso modo la historia del arte inglesa reciente? En*

*América, seguramente empezaría en el Expresionismo Abstracto, continuaría con el Minimal, Pop y Conceptual, y luego haría una síntesis con la pintura New Image, Neo expresionismo, Neo Pop, Neo Geo y una segunda síntesis con el p.c.art de toda índole.*

D.H.: No encuentro útiles esos puntos fijos. Dejo ese tipo de cuestión a los historiadores de arte. Me interesa Warhol, el Minimal, Nauman, Sol Lewitt, Mario Merz... y Bacon, uno de los pocos artistas británicos que me gustan. Veo el Expresionismo y el Minimal juntos, como dos caras de una moneda.

M.C.: *¿Hay que buscar mucho para reconocer el rol Minimal en tu trabajo?*

D.H.: Para mí el Minimal representa cierto tipo de lógica. Como una lógica médica, es como la idea del formalismo, perfecto por una parte, mientras por la otra te estás desgajando tú mismo. La manera en que las cosas se construyen y se deshacen, creo que van juntas universalmente en vez de constituir un tipo particular de estado. Así que me gusta hacer cosas que se refieren a ambas cosas. Me gusta Soutine, y en Schwitters, por ejemplo, me gusta el formalismo y la desintegración. Schwitters separa los dos, el formalismo y la desintegración.



Damien Hirst, *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo*, 1991. Cristal, acero, silicona, tiburón y otros, 213,3 x 640 x 213,3 cm.  
Cortesía Jay Jopling Fine Art, Londres.

M.C.: *Otra pregunta sobre tu background cultural. Leí en alguna parte que te interesaba Kafka. ¿Al ser su obra más bien expresionista, también debe haber autores anti-expresionistas que admiras, literatos minimal?*

D.H.: Leí mucho a Kafka hace unos dos años. No tengo favoritos. Me gustan todos, leí a Vonnegut mientras leía a Kafka, son muy similares. He leído *American Psycho*, y lo que me gusta del libro es la ausencia de moralidad que tiene, el hecho de que es muy descriptivo y objetivo. Estoy leyendo un libro que se llama, *Killing for company* (Matando por compañía), que trata de

un asesino en serie londinense, un tipo muy normal que comete un montón de crímenes. Me gusta porque está escrito muy objetivamente... Es escritura objetiva sobre una temática muy macabra, me gusta esa contradicción.

M.C.: *Hablando de temáticas macabras, ¿qué te atrajo a los animales muertos?*

D.H.: Inicialmente trabajé con animales vivos, quería que lo que estaba haciendo fuera más vivo, me inclinaba hacia una aproximación directa. Al principio quise ser pintor, pero nunca lo logré, porque la idea de pintar era como la del vacío.



Nunca podía decidir lo que debía poner en el cuadro y dónde, dada la infinita cantidad de posiciones y posibilidades. Pero con la escultura o el collage, cuando los elementos formales están dotados de una determinación *a priori*, una silla es una silla casi al cien por cien y sabes como se puede relacionar con una mesa. Nunca podría hacer eso con los elementos en un cuadro. Necesitaba que fuera más real.

M.C.: *¿Así que tu trabajo con moscas y mariposas salió de la pintura?*

D.H.: Salió de las ganas de pintar. Cuando empecé a pintar disfrutaba más del proceso que del resultado final. Con la pintura, la miras al final del día y es fantástica. A la mañana siguiente, te levantas y sigue igual y es deprimente. Siempre buscaba el movimiento en sí más que el resultado final en mi trabajo. Un amigo que estuvo en la facultad conmigo dijo que se sentía como un pintor que no usaba ni pintura ni lienzo; siempre he pensado que eso era una buena expresión.

M.C.: *¿Entonces la pintura es un animal muerto?*

D.H.: No, el proceso de la pintura está vivo, es el resultado final lo que está muerto. Para mí es como si el artista es el animal y el cuadro es el archivo de las huellas del artista a través del espacio y el tiempo. Aunque existen grandes pintores que trascienden esta barrera, yo no quería sólo un archivo, sino más bien el movimiento real. Así me metí en la obra del vuelo vivo. Son piezas que hablan del movimiento.

M.C.: *Aquí, en esta habitación no hay moscas vivas, ni tampoco muertas; sólo estructuras de cristal con cosas en su interior, y sobre los muros, estas pinturas punto. Objetos, productos. ¿No se da por tanto una contradicción entre intención y realización?*

D.H.: Siempre creo en la contradicción, el compromiso. Es ine-



Damien Hirst, *La escapada asmática*, 1992. Cristal, acero, cámara sobre trípode, vaquero, zapatillas, etc. , 216 x 426,7 x 213,3 cm. Cortesía Jay Jopling Fine Art, Londres. Colección privada, Nueva York.

vitante, en la vida puede ser positivo o negativo, como decir “No puedo vivir sin tí”. Para nada estoy en contra de los objetos. Me encantan. Me encanta mirar objetos en las galerías, en las casas, en todas partes. Y me interesa cómo una obra de arte se mueve a través de su carrera, de las finanzas, tanto ese tipo de vida como los aspectos más formales del movimiento.

M.C.: *Esta exposición y la que está más al centro de la ciudad en la Galería Cohen emana lo contrario al movimiento. Las pinturas punto parecen particularmente estáticas. Como si con ellas tuvieras una firma: un grupo de círculos en disposición geométrica realizados directamente sobre la pared. ¿Qué más hay?*

D.H.: Las pinturas punto son parte de las piezas en el suelo. Son como mapas reducidos en éstas, siete por ocho puntos equivale a siete por ocho pies. Es pintura roja en los cuadros, lo otro es sangre. Y si fueras a reducirla sucesivas veces (la obra del suelo), acabarías con una forma parecida y un color parecido al punto.



Es como un mapa del lugar en su interior. Los cuadros hacen real la escultura, como la diferencia entre el arte y la vida.

Las pinturas punto que realizo directamente sobre la pared son una buen ejemplo del tipo de contradicción que me interesa.

He empleado tres procesos diferentes. Los primeros los pinté dispersamente. Luego numeré las latas que usé y se la di a al-

fuera que las pintó lo hizo erráticamente, pero premezclé los colores. Después ni siquiera el color; sencillamente puse un tono y dije que ningún punto debería ser más oscuro que éste.

Me gusta la vida cambiante de las pinturas punto: el producto cambia, también el color, pero la forma no.

*M.C.: Hasta la fecha, el process art tendía a ser orgánico, a mos-*



Damien Hirst, *Farmacia*, 1992. Instalación, dimensiones completas: 37 x 84,8 x 93 cm. Cortesía Cohen Gallery, Nueva York.

guien para que las reprodujera. Después ese orden errático se convierte en una copia organizada y deja de ser disperso. Más tarde hice algunas que eran completamente erráticas, y quien

*tratar el proceso de transformación. Y en tu trabajo con las moscas alimentándose de animales muertos y con mariposas naciendo de las pupas, esta cualidad orgánica, la idea de un ciclo vital, era ob-*



servable. Luego dejaste de mostrar la transformación y te concentraste en el fin del proceso, mariposas muertas, peces muertos en formol. En esta exposición, en la vitrina farmacéutica, la transformación ya no es una parte visible del trabajo.

D.H.: No siento que me haya alejado de esa transformación. Hay peces dorados en *She Wanted to find the most perfect form of flying* (Ella quería encontrar la forma más perfecta de volar).

Yo no decido si usar animales vivos o muertos. Surgen del deseo de comunicar una idea, de hacer arte que sea más real...

M.C.: *Las vitrinas o gabinetes médicos son para mí lo más innovador y potente, porque hablan sin emotividad de los ciclos vitales, sobre nuestro deseo de inmortalidad, de mantener la vida eterna artificialmente, sobre las drogas potentes que mantienen a la muerte a raya.*

D.H.: Sí, estoy completamente de acuerdo. También hay un orden implícito, a lo Morandi. Y también hay color, pero nada de eso es visible. Eso me entusiasma, el arte no está. Y tenemos la idea de una ciudad, de una jerarquía.

M.C.: *Es verdad que todo eso está presente, pero sigo pensando que lo que importa aquí es la manera en que has subvertido el idioma presuntamente neutral y los materiales del Minimal.*

D.H.: Hay gente que piensa que tratan sobre Cornell. Tienen una resonancia espiritual.

M.C.: *¿Qué quieres decir?*

D.H.: Esta pureza de la forma, en vez de ser vacía se hace amenazante. Podría representar una idea de anti-desintegración o una idea en descomposición, en términos de la vida o del arte.

M.C.: *¡Incluso los materiales del Minimal se hacen letales!*

D.H.: Me gusta la violencia de los objetos inanimados. Me interesa la idea de humanos suplentes. El dorso de esta silla de

oficina está diseñada como la columna humana. Hombre y mujer interiorizados. Está dividida justo en el centro por un panel de cristal. Me interesa el miedo que causa el cristal por invisibilidad.

M.C.: *¿Y estas cosas grandes como panes?*

D.H.: *¿Las bombonas de gas? Me gusta la idea de que la gente sea como contenedores a presión alta, fríos y formales por fuera con unas fuerzas increíbles actuando dentro. Sirven para hacer agua carbonatada, pero hoy se han convertido en una droga barata; cada cápsula te da un high pequeño...*

M.C.: *¿Y quizás te matan?. Parecen tan perversamente inocentes alineados sobre esta superficie inmaculadamente limpia. Reitero que es esta manera anti-expresionista, la distancia irónica, casi al estilo de Don Juan, con que tratas a tus sujetos altamente emotivos como las drogas, la enfermedad, la muerte, lo que es más perturbador en tu trabajo.*

D.H.: La muerte es una idea inaceptable, así que la única manera de tratarla es estar distanciado o ironizar.

M.C.: *No hemos hablado de Georges Bataille que tiene mucho que decir sobre este síndrome de la "alegría en la muerte".*

D.H.: He leído algo de Bataille, *La historia del ojo*. Me gusta, aunque lo encuentro un poco lírico. A pesar de que haga ese tipo de horror.

M.C.: *En tu exposición de Emmanuel Perrotin en París, titulada, Cuando muere la lógica (When Logics die), la invitación mostraba una foto tuya al lado de la cabeza de un muerto. ¿Era una foto trucada?*

D.H.: No, es una foto muy vieja. Tiene diez años, data de cuando yo estudiaba anatomía.

M.C.: *La exposición en Perrotin fue bastante excepcional al usar*

*tú a seres humanos en vez de insectos. ¿El cuerpo humano parece repelerte?*

D.H.: Siempre lo he evitado. Al tratar con cadáveres, me sentí inicialmente horrorizado y, luego, cuando miré con más intensidad, la muerte desapareció. Creo que lo única manera de dirigirse al tema es mediante la metáfora. Cuando ves un cadáver, no puedes creer que es un cuerpo sin vida. Es mucho más fácil conectar con un animal muerto.

*M.C.: ¡Pero hoy en día, el cuerpo es un tema candente!*

D.H.: Lo encuentro, en cierta manera... un formalismo. Es un modo de aislar elementos, de cortar y sacar fuera algo. Cuando, hace años estudié anatomía, me interesé mucho en cómo funcionaba el cuerpo. Funciona a un nivel, y es maravilloso, pero a otro, lo puedes desmembrar como un juguete. Y recuerdo deprimirme mucho cuando miré un cerebro y no tenía comparativos que mostraran cosas. Es como un avión, increíblemente maravilloso pero muy burdo en otros aspectos.

*M.C.: Parece como si tu educación artística fuera bastante especial. Fuiste a Goldsmith's. Háblame de ello.*

D.H.: En Goldsmith's te enseñan sobre todo a tener la mente abierta. Puedes usar la historia para abastecerte como quieras. Allí yo hice algunas cosas estúpidas y las tomé en serio. Tienen la idea de que si intentas hacer algo entonces estableces una perspectiva determinada de una estructura, y si no logras ceñirte a sus límites, fracasas. Estableces tus propias reglas al momento. Supón que sales a la calle y compras barras de pan. Quieren saber por qué fue ese pan en especial, y si averiguaste todas las clases disponibles. ¿Por qué esta barra dice más sobre lo que quieres comunicar que todas las demás disponibles? Fue divertido.

*M.C.: ¿Te obligaron a leer los libros de historia del arte? ¿de qué autores?*

D.H.: Un poco de todo. La única cosa que sí nos alentaban a leer activamente eran las revistas de arte.

*M.C.: ¿Quién les alentaba?*

D.H.: Michael Craig Martin, Richard Wentworth, Jon Thompson. Él fue mi tutor principal. Él enseñó a Gilbert y a George. Enseñó en St. Martin's. El pintor Albert Irvin estaba allí. Elma Thubrun, Carl Plackman, un escultor conceptualista y mucha gente extra que venía del exterior.

*M.C.: ¿Cuánto tiempo pasaste allí?*

D.H.: Tres años. La razón por la cual fui allí era porque yo estaba realizando pintura y escultura, collages e instalaciones, y en todos los demás colegios te pedían que escogieras entre cursos de pintura o de escultura. En Goldsmith's no establecen tal diferencia entre ambos. Antes de eso fui a Leeds, aunque nací en Bristol.

*M.C.: Una última pregunta, ¿Por qué te hubiera gustado ser gemelo?*

D.H.: Dije que me gustaría, y luego dije que no en una entrevista. He realizado trabajo en pareja, y parece tener una especie de confianza, un *deja-vu* que lo rodea, que le da solidez e historia. Hice una obra en Colonia donde tenía dos tipos de orden casual distinto de los mismos puntos en un cuadrado sobre la pared, pequeñas pinturas punto. Enfrente tenía dos sillas con un par de gemelos idénticos, vestidos igual. Y el nombre del sitio era el nombre de los gemelos. Según cambiamos a los gemelos el nombre de la obra cambió. Eso me gustó de verdad. Creo que la individualidad es algo que confunde, así que eliminarlo visualmente es algo bastante divertido.