

Damien Hirst

Vivir para siempre (por un momento)



MUSEO JUMEX
23.MAR.-25.AGO.2024



#31

EXPOSICIÓN / EXHIBITION
DAMIEN HIRST: VIVIR PARA SIEMPRE
(POR UN MOMENTO)

Organizada por el Museo Jumex
Curaduría: Ann Gallagher, asesora
curatorial, Kit Hammonds y
Begoña Hano, coordinadores de
la exposición; y Adriana Kuri
Alamillo, asistente curatorial.

*Damien Hirst: To Live Forever
(For a While)*

Organized by Museo Jumex
Curated by: Ann Gallagher,
Curatorial Advisor, Kit Hammonds
and Begoña Hano, Exhibition
Coordinators; and Adriana Kuri
Alamillo, Curatorial Assistant.

CUADERNILLO / BOOKLET

Texto / Text
Adriana Kuri Alamillo

Traducción / Translation
Adriana Kuri Alamillo
Arely Ramírez

Coordinación editorial / Editorial
Coordination
Arely Ramírez

Diseño gráfico / Graphic Design
Carolina Oliva

Publicado por / Published by
Fundación Jumex Arte Contemporáneo

© 2024

✧ MUSEO JUMEX

PORTADA / COVER

Damien Hirst, *Self Portrait
(Full Body)*, 2008
[Autorretrato (cuerpo completo)]
Caja de luz y radiografías
[Light box and x-rays]
Colección privada. © Damien Hirst
and Science Ltd. Todos los derechos
reservados, DACS/SOMAAP/México/2024
Foto [Photo]: Prudence Cuming
Associates Ltd.

Damien Hirst

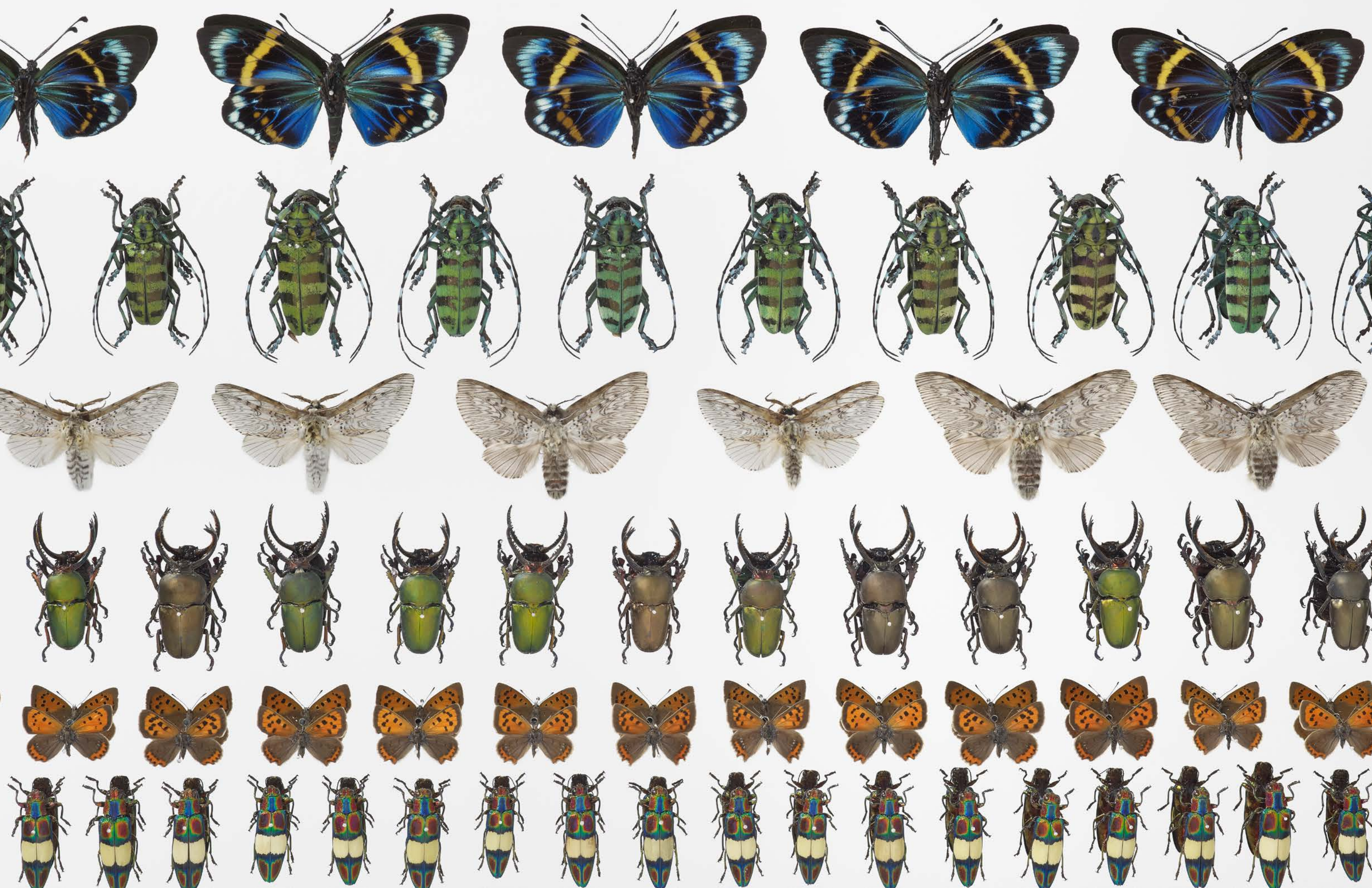
Vivir para siempre (por un momento)

To Live Forever (For a While)

MUSEO JUMEX
23.MAR.-25.AGO.2024

#31

Vivir para siempre (por un momento)



VIVIR PARA SIEMPRE (POR UN MOMENTO)

Damien Hirst es uno de los principales artistas contemporáneos de nuestro tiempo. Desde finales de la década de 1980, su obra ha constituido un punto de referencia en los debates sobre la naturaleza del arte contemporáneo. Con frecuencia ha provocado la controversia pública por la audacia de muchas de sus obras, así como por su actitud ante los sistemas a través de los cuales el arte se hace visible y circula, planteando preguntas pertinentes sobre cuestiones de valor cultural y gusto. Desde el inicio de su carrera, Hirst fue considerado símbolo de una generación de “Jóvenes artistas británicos” que tuvieron una presencia destacada en el arte internacional de finales del siglo XX. La audaz personalidad de Hirst ha quedado inextricablemente unida a su producción artística, formando parte esencial de su poder.

A pesar de toda la atención mediática que ha rodeado al propio artista, el cuerpo de obra de Hirst sigue siendo un formidable análisis de los valores contemporáneos y de la condición humana. *Vivir para siempre (por un momento)* presenta una panorámica de algunas de las obras y series más significativas de Hirst, en toda su diversidad, confrontándonos de maneras que resultan a veces provocadoras y, al mismo tiempo, cautivadoras.

En toda la obra de Hirst es visible la cuestión esencial que ha preocupado a la humanidad y que posiblemente sea la motivación de todo arte: nuestra propia mortalidad. ¿Qué es el acto de crear sino un intento de vivir para siempre (por un momento)? La verdad ineludible de que la vida termina inevitablemente con la muerte se hace patente una y otra vez en la obra de Hirst. Se representa o simboliza usualmente con efectos macabros, pero también se evoca a través de su contrario, la belleza intensa y el placer visual. Centrarse en la belleza estética implica celebrar la vida y su brevedad. La dualidad del horror y la belleza representa los principales intereses de Hirst: cómo dividimos y reconciamos, representamos y oscurecemos las cuestiones fundamentales de la existencia que por lo general iluminan las contradicciones de nuestras sociedades y creencias. La obra de Hirst nos confronta con las realidades que a menudo nos esforzamos por evitar.

GALERÍA 3

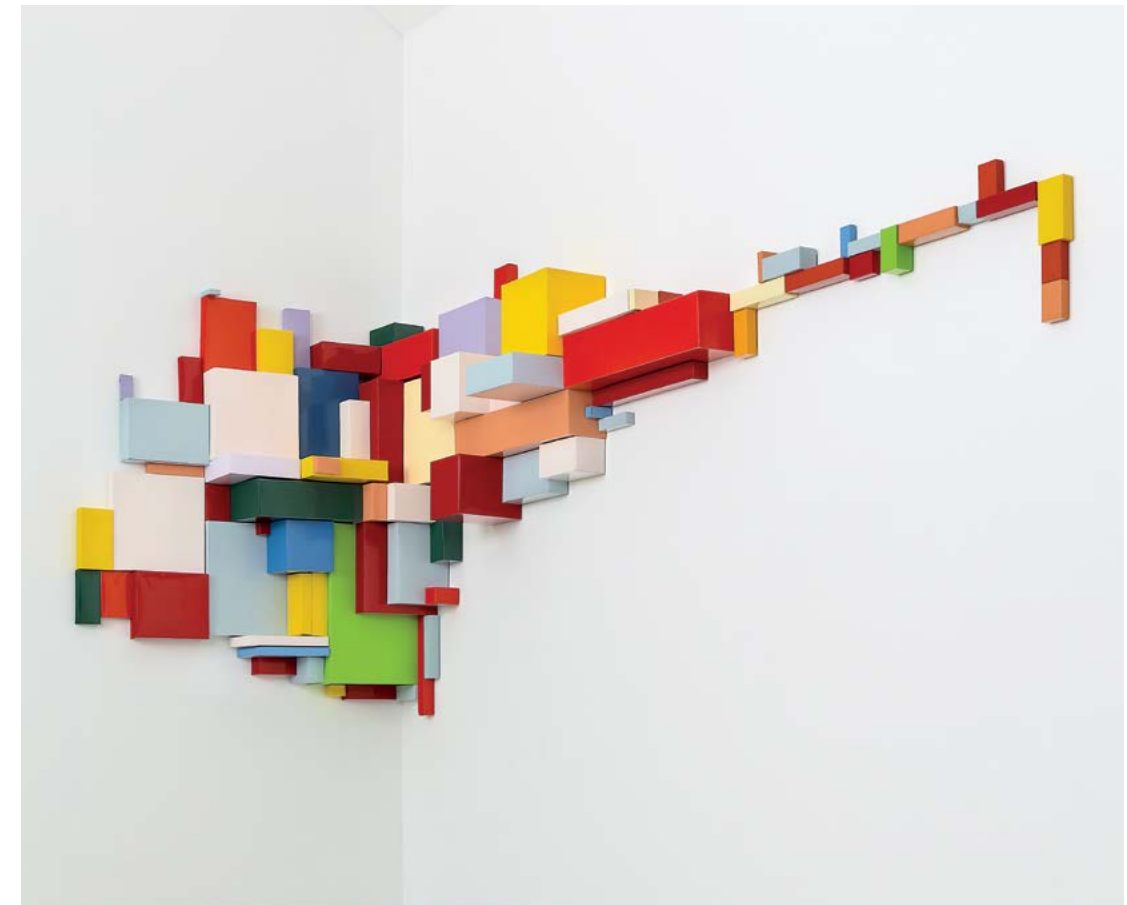
Las obras del período inicial de la carrera del artista revelan con frecuencia un interés por el uso de múltiples formas y sistemas de disposición, utilizando materiales domésticos cotidianos, como sartenes de colores brillantes, salchichas en conserva o cajas de cartón de colores. De estos comienzos surgió una de sus series más prolíficas e icónicas, las *Spot Paintings* [Pinturas de puntos], que juegan con los aparentemente sencillos detalles del color, la geometría y



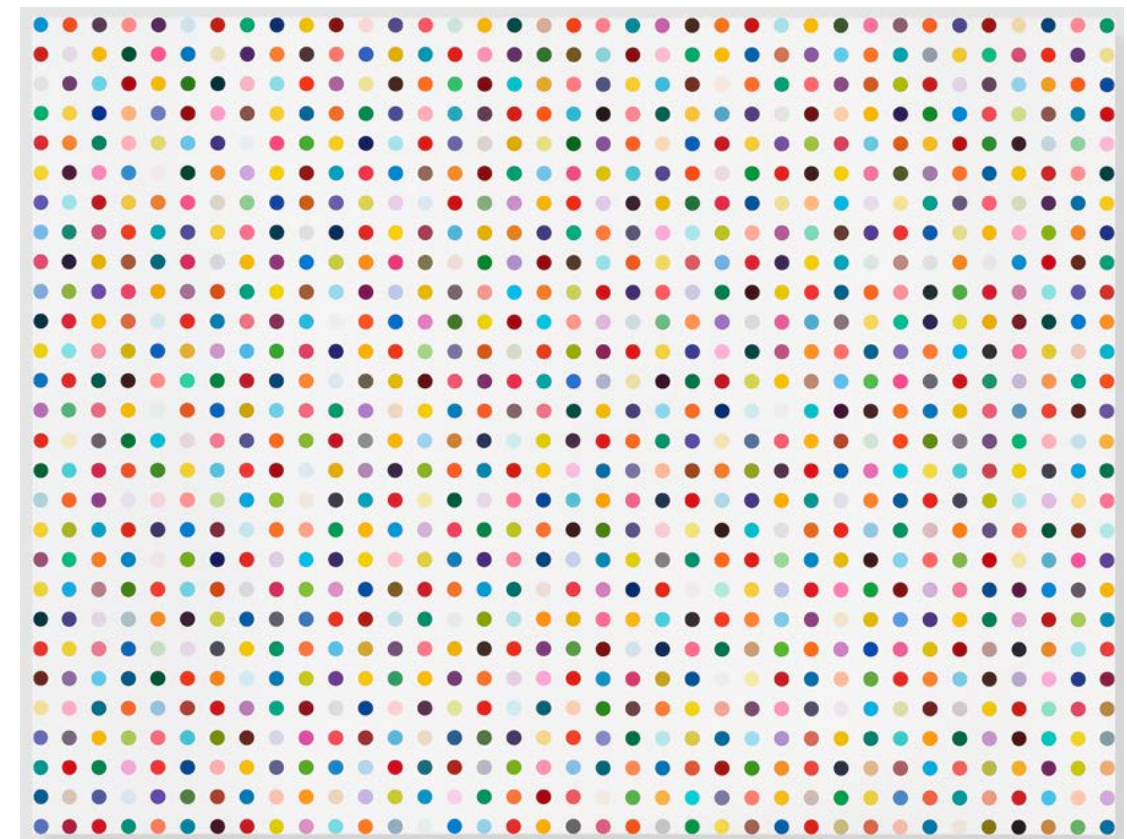
el dibujo. Su paleta y composición, así como su similitud con las píldoras, también enlazan con los coloridos envases de medicamentos que utilizó en otra de sus primeras series, *Medicine Cabinets* [Gabinetes médicos]. Los primeros ejemplos de estas pinturas formaron parte de una ambiciosa exposición en tres partes, *Freeze* (1988), que el artista organizó para mostrar sus obras y las de sus compañeros cuando aún eran estudiantes, en la que también expuso *Boxes* [Cajas], incluida en esta exposición. Después de pintar sólo unas pocas, Hirst decidió delegar en sus ayudantes la ejecución de todas las *Spot Paintings* restantes. En la actualidad hay más de mil subcategorías de esta serie, todas ellas con nombres de medicamentos.

Hirst asistió al Goldsmiths' College cuando la enseñanza superior era gratuita y, por tanto, estaba abierta a estudiantes de orígenes muy diversos, y en una época en que su Departamento de Arte animaba a los estudiantes a abandonar la división tradicional entre formas de arte y a articular sus ideas con confianza. Esta fue la generación que desafió las convenciones, tanto en el arte como en el acceso a las instituciones artísticas. Aparte de su confianza en sí mismos, no había mucho que uniera los diversos tipos de obras realizadas por esta legendaria generación de artistas británicos, muchos de los cuales asistieron a Goldsmiths, pero también a otras universidades londinenses. Como grupo heterogéneo, se hicieron famosos por la naturaleza extravagante de su obra, en gran parte atribuible al humor gótico propio de Hirst. El uso del formaldehído también se inspiró en sus visitas no oficiales a un museo de anatomía de Leeds, su ciudad natal, cuando era adolescente, para practicar el dibujo al natural. Este primer compromiso con el aspecto físico y la conservación de los cadáveres influiría en su obra posterior.

Además de las obras compuestas por animales conservados en tanques llenos de formaldehído, que más tarde se conocieron como la serie *Natural History* [Historia Natural] por su similitud con los especímenes que se encuentran en los museos, el inicial interés de Hirst por el entorno médico también se extendió a los medicamentos, el medio por el que retrasamos la inevitabilidad de la muerte. En 1991, Hirst realizó una obra que llevaba mucho tiempo en su mente, un tiburón tigre entero suspendido en formaldehído con el título *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* [La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo]. La obra y su título definían al artista y sus propensiones como un manifiesto. La confrontación con el terrorífico animal, unida a la fascinación de poder escrutar a la criatura en su estado detenido, continuó en otras series de tiburones en formaldehído, tanto enteros como disecados. Dos ejemplos son *Death Denied* [Muerte negada] (2008) y *Death Explained* [La muerte explicada] (2007), cuyos títulos sugieren la misma dicotomía en el centro de las preocupaciones del artista: nuestro deseo tanto de conocer como de ocultar la verdad. Una oveja blanca fue el tema de una obra titulada *Away from the Flock* [Lejos del rebaño] (1994), que durante una exposición fue objeto de vandalismo temporal por parte de



Boxes, 1988



Reserpine, 2017



Holidays, 1989

un manifestante, que vertió tinta negra en el depósito lleno de formaldehído. Esto llevó a Hirst a producir sus propias versiones en negro, una de las cuales se titula *Black Sheep (Twice)* [Oveja negra (dos veces)] (2007). Hirst utiliza habitualmente aspectos contrastados en su obra. En este caso, la oveja blanca, símbolo característico de Cristo en la imaginería religiosa y asociada a la pureza y la inocencia, contrasta con la oveja negra, tradicionalmente temida por superstición y considerada un paria.

Paralelamente, Hirst desarrolló su serie *Medicine Cabinets*. Estos armarios blancos y estériles pueden considerarse modelos anatómicos, ya que muchos de estos contienen medicamentos relacionados con distintas partes del cuerpo. La primera serie de estos botiquines de 1989, que incluye *Holidays* [Vacaciones] y *Problems* [Problemas], toma sus títulos de las canciones del único álbum de los Sex Pistols, uniendo las tendencias anarquistas y autodestructivas del punk con el interés de Hirst por el cuerpo y su inevitable declive. Los *Medicine Cabinets* y *Spot Paintings* aluden al modo en que los medicamentos supuestamente utilitarios se presentan comercialmente con colores y diseños creados para resultar atractivos. Más allá de su predilección por el diseño de los envases de los fármacos, el interés de Hirst se despertó inicialmente por la creencia y la certeza casi religiosas que provocaban los medicamentos.

Posteriormente realizó otras series de vitrinas de acero inoxidable, algunas con hileras de píldoras blancas, como en *Memories Lost, Fragments of Paradise* [Recuerdos perdidos, fragmentos del paraíso] (2003), y otras chapadas en oro. La vitrina de oro *Judgement Day* [Día del juicio] (2009) contiene hileras de cristales de zirconia cúbica. Esta sustancia, una forma de diamante sintetizado que se utiliza en joyería, tiene su origen en el mundo de la ciencia, cuando se desarrolló para su uso como componente de láseres y equipos médicos. Al contener objetos de tamaño y forma similares a tabletas, estos armarios hacen referencia directa a la idea de exhibición y valor comercial.

GALERÍA 2

Mientras que en la vida contemporánea se cree mucho en la medicina y la ciencia, en otros tiempos la fe era patrimonio exclusivo de la religión. Las referencias religiosas aparecen muy pronto en la carrera de Hirst; las imágenes y narraciones asociadas al cristianismo son muy familiares para el artista, criado como católico romano. Estas correlaciones pueden considerarse afines a la preservación médica como medio cultural de afrontar la muerte.

Hirst ha presentado a menudo el entorno de la ciencia en su obra, haciendo referencia tanto a los sencillos experimentos de las aulas escolares como al entorno estéril del laboratorio científico, aunque ambos suelen estar impregnados de asociaciones muy contrastadas. Muchas de sus obras están



Enlightenment, 2008



Theology, Philosophy, Medicine, Justice, 2008

14

colocadas en vitrinas de cristal de construcción industrial, que recuerdan tanto a los museos científicos como a los escaparates de las tiendas. Una serie de vitrinas titulada *The Acquired Inability to Escape* [La incapacidad adquirida de escapar], de la que hay una versión en la galería 3, introduce el motivo del cigarrillo en un entorno estéril. En *Crematorium* [Crematorio] (1996) y *Burial Ground* [Cementerio] (2008), la cantidad de cigarrillos se multiplica tanto que la alusión a la muerte, y la similitud con las cenizas de los restos humanos incinerados, queda más patente. Cuando Hirst empezó a introducir los cigarrillos en su obra, eran objeto de una intensa atención publicitaria, mucho después de que se conociera ampliamente la naturaleza letal de la adicción a la nicotina.

Las obras de *Natural History* de Hirst que se ven aquí aluden a diversos sistemas de creencias, siendo los tiburones de *Theology, Philosophy, Medicine, Justice* [Teología, Filosofía, Medicina, Justicia] (2008) los más elocuentes. Otras aluden sustancialmente a la imaginería religiosa. *Mother and Child (Divided)* [Madre e hijo (divididos)] (1993), la primera vitrina destacada de Hirst con animales disecados, se expuso en la Bienal de Venecia de 1993, y más tarde se mostró en la exhibición que le valió el Premio Turner en la Tate Gallery. El motivo de la madre y el hijo es una de las imágenes más representadas en el arte cristiano, pero aquí la unidad familiar tradicional se rompe de forma bastante visceral. *The Incomplete Truth* [La verdad incompleta] (2006) emula una representación religiosa mediante una paloma en vuelo que, en el arte y la historia cristiana, ha llegado a simbolizar al Espíritu Santo. El título cuestiona la ascensión de la creencia total.



Eucharist, 2005

15

Junto con la conservación médica o científica, la religión es un punto de referencia continuo en la práctica de Hirst que articula los medios por los que nos enfrentamos a la inevitabilidad de la muerte. Estos temas se reúnen en sus pinturas de mariposas. Compuestas por muchas especies de mariposas, sus colores y formas intensamente vivos y exquisitos contrastan con la realidad de contemplar especímenes de criaturas antaño vivas, pero su exposición, de forma más amplia, imita directamente a las que se encuentran en los gabinetes de historia natural de los museos de todo el mundo. Las mariposas aparecieron por primera vez en la obra de Hirst en una instalación en la que emergían de las pupas y volaban entre los visitantes, o se incrustaban en lienzos monocromos, donde parecían haberse posado en la pintura húmeda de sus superficies. A medida que la serie ha ido evolucionando, las representaciones han incluido formas que se asemejan a las vidrieras de las catedrales o a patrones abstractos parecidos a mandalas.

GALERÍA 1

For the Love of God [Por el amor de Dios] (2007) ocupa el centro de la galería 1. Es una de las obras más conocidas de Hirst. Esta obra combina su interés por las imágenes de la muerte con ideas sobre creencias y valores. *For the Love of God*, un cráneo humano fundido en platino con incrustaciones de diamantes y dientes humanos, está considerada una de las esculturas más costosas jamás producidas. Rinde homenaje a los cráneos aztecas adornados con turquesas

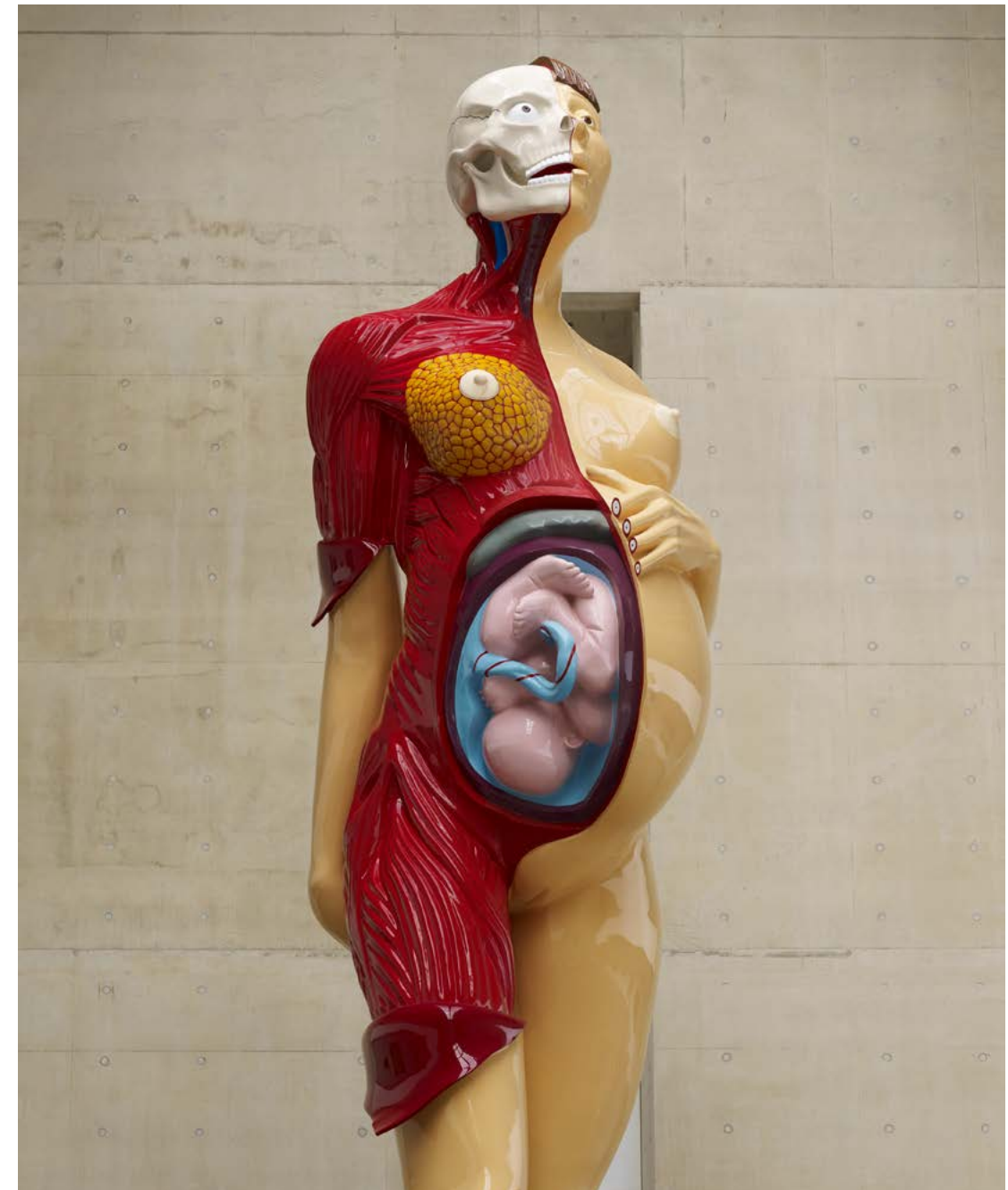
y otros materiales preciosos y a una gran gama de otros objetos sagrados, percibidos como de valor inconmensurable. El costo de esta obra formó parte de su concepto desde el principio, en un momento de precios récord durante un período especialmente floreciente del mercado del arte. Se relaciona con otros proyectos de Hirst que cuestionan el sistema de valores asociado al arte, cuando colocó cuerpos de obra directamente desde el estudio en subastas, eludiendo el procedimiento establecido de las galerías para vender arte.

Alrededor de la “calavera de diamantes” hay ejemplos de la serie de pinturas del artista titulada *Cherry Blossom* [Cerezo en flor]. Adoptan el método del puntillismo de los posimpresionistas franceses. La aplicación de puntos de color en lugar de líneas para definir la forma también tiene claras asociaciones con las *Spot Paintings* abstractas del propio Hirst. Reivindicó este enfoque como una vuelta al arte que le gustaría a su madre, una belleza sencilla y atractiva para todos. Como ocurre a menudo con Hirst, lo que parece una declaración simple o ingenua, ofusca una posición más crítica. La flor del cerezo es también un símbolo de la naturaleza transitoria de la vida en muchas culturas, debido a que florecen sólo brevemente en primavera, ampliando su exploración del arte en relación con la brevedad de la existencia. Juntas, las pinturas de la calavera de diamante y las *Cherry Blossoms* prolongan un cuestionamiento de la naturaleza del valor y la fugacidad de la vida.

16

Una serie de obras situadas en la terraza y en la plaza se centran en representaciones escultóricas de la forma humana. La escultura de bronce pintado de la plaza, de más de 10 metros de altura, se titula *The Virgin Mother* [La Virgen Madre] (2005). Se basa en un modelo didáctico empleado para estudios anatómicos que muestra a una mujer cerca del término de su embarazo, con una parte de su torso expuesta de piel y músculo para revelar sus órganos. El título tiene una obvia connotación religiosa, y continúa la fusión que se encuentra en toda la obra de Hirst entre la ciencia y las creencias religiosas. Hirst comenzó a producir obras basadas en modelos anatómicos ampliados en la década de 1990, después de incluir inicialmente tales modelos en los primeros *Medicine Cabinets*. Como en el caso de los animales preservados, se trata de una aproximación inquebrantable a la dualidad de la belleza y el horror, aplicada a la forma humana, aunque de forma esquemática.

Las esculturas de bronce más recientes, conocidas en conjunto como *Relics* [Reliquias], exploran otros ejemplos de figuras religiosas, de nuevo fusionadas con aspectos científicos. El mártir desollado San Bartolomé, asociado con la medicina y la cirugía, aparece representado en *The Martyr - Saint Bartholomew* [El mártir – San Bartolomé] (2019) llevando su piel sobre el brazo, con un bisturí en una mano y unas tijeras en la otra. Su imagen se ha representado con frecuencia en pinturas cristianas y se convirtió en un medio admisible de representar la anatomía en un período anterior a la Ilustración, en el que la medicina y la fe estaban estrechamente entrelazadas. Mientras



Detalle de *The Virgin Mother*, 2005

17

tanto, en *Anatomy of an Angel* [Anatomía de un ángel] (2008), al igual que en *The Virgin Mother*, se revela una parte de la anatomía de la figura, en contradicción directa con la creencia religiosa aceptada durante mucho tiempo de que los ángeles no eran criaturas terrenales y no tenían forma corporal.

A través de este estudio de la extensa práctica de Hirst, *Vivir para siempre (por un momento)* evidencia el cuestionamiento sostenido de nuestros valores culturales y sociales aceptados. Aunque la mortalidad es un tema que siempre atrae la atención de Hirst, lo que se revela es el punto en el que se funden nuestras vidas, con todas sus complejidades y contradicciones, y trata sobre cómo evitar la realidad de la muerte de forma tan sistemática.



Close Friendship Blossom, 2019

EN LOS INTERSTICIOS ENTRE LA IMAGEN Y LA PALABRA

Adriana Kuri Alamillo

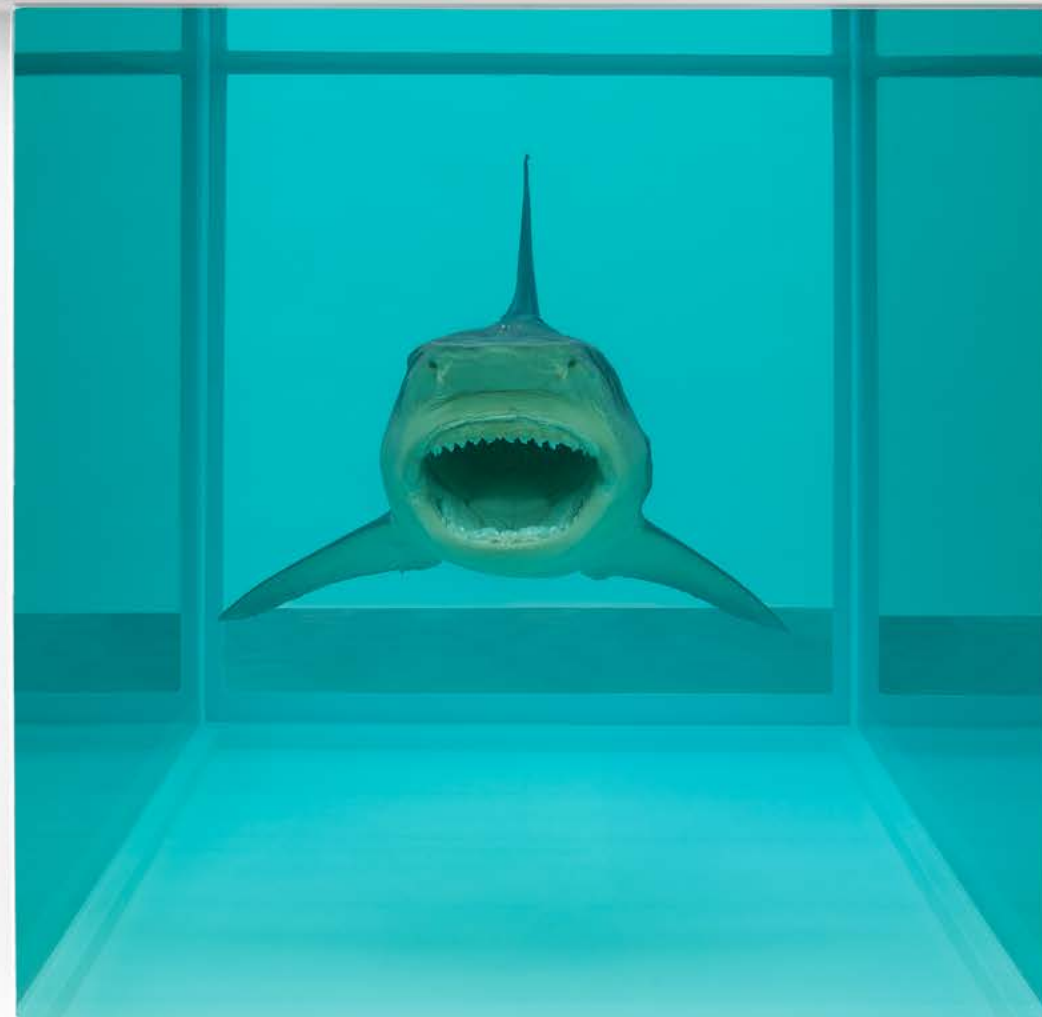
“En los saltos mortales del lenguaje y el significado, trasladándose constantemente de uno a otro la traducción —vital, porosa, viva—... es un instinto humano entrelazado en el tejido de nuestro ser.”¹

Sophie J. Williamson

James Baldwin escribió una vez que “[el lenguaje], indiscutiblemente, revela al hablante”,² refiriéndose al papel del lenguaje como revelador de una identidad privada y, al mismo tiempo, con la posibilidad de conectar o divorciar a una persona del mundo más amplio, público o comunitario que le rodea.³ Esta forma de entender el funcionamiento del lenguaje está arraigada en un tipo específico de práctica artística cuyos orígenes en la era contemporánea se remontan a Marcel Duchamp y su concepción de “el título de una pintura [como] otro color de la paleta del artista”.⁴ El título de una obra de arte es uno de los muchos dispositivos de creación de significado del que dispone un artista. Aunque para algunos el título sólo es esencial en términos de la identificación de la obra una vez que sale del estudio del artista, para otros —como Damien Hirst— es una parte esencial de la obra, un componente que añade contexto o capas de significado que están inextricablemente vinculadas a la visión creativa del artista. Y así surge la pregunta: ¿cuál es la relación de la imagen o el objeto con la palabra o las palabras en las prácticas artísticas?

El 14 de octubre de 1980, el historiador de arte E.H. Gombrich presentó “Image and Word in Twentieth-Century Art” [Imagen y palabra en el arte del siglo XX] y trazó los orígenes de los títulos a los Salones de Europa, donde las obras los requerían para poder ser identificadas fácilmente. Sin embargo, centrándose en la relación entre el arte, el lenguaje, sus usuarios y el mundo, explicó que los títulos se transformaron en el siglo XX debido al alejamiento de la representación

- 1 Sophie J. Williamson, “Introduction // Between Languages”, introducción a *Translation: Documents of Contemporary Art*, ed. Sophie J. Williamson (Cambridge, MA: The MIT Press; Whitechapel Gallery, 2019)
- 2 James Baldwin, “If Black English Isn’t a Language, Then Tell Me, What Is?”, *The New York Times On the Web*, The New York Times Company, 29 de julio de 1979, https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/03/29/specials/baldwin-english.html?_r=1
- 3 Ibid.
- 4 Marcel Duchamp, “Entrevista con Marcel Duchamp,” 21 de enero de 1968, 2:17, <https://enseignants.lumni.fr/fiche-media/00000000593/marcel-duchamp.html#transcription>



y la posterior aparición del arte conceptual.⁵ Heredero de esta transformación de los títulos, de utilitarios a contextuales en el siglo XX, Damien Hirst aborda de forma deliberada y provocadora cuestiones existenciales como la vida y la muerte, la fascinación y el asco, la creencia y la incredulidad en obras cuyos elaborados títulos desempeñan un papel esencial para comprender el significado y la finalidad de sus piezas.

Gombrich consideraba, y la historia del arte concuerda, que fue Marcel Duchamp quien posicionó al arte en el camino del desconcierto y la mediación entre la palabra y la imagen que Hirst utiliza de forma tan interesante. Cuando en 1917 Duchamp propuso la obra *Fountain* [Fuente] al salón organizado por la Society of Independent Artists, fue rechazado, y posteriormente mostró la obra como imagen en la revista surrealista *The Blind Man* junto con un texto que defendía que el valor de una obra de arte residía en la capacidad de los artistas de crear un nuevo pensamiento para ese objeto. Este acto revolucionario condujo a una ruptura epistemológica en la década de 1960, la cual reveló que el lenguaje es un elemento constitutivo de una obra de arte que media la interacción entre el espectador y la obra, cumpliendo una función interpretativa.

La *Fuente* de Duchamp, al igual que las piezas de Damien Hirst, requiere de significados externos que no pueden ser transmitidos sólo por los componentes visuales de la obra para ser plenamente aprehendida. También, como Duchamp, Hirst emplea objetos extraídos de su contexto habitual para crear conmoción y asombro, usando los títulos como puertas de entrada o capas que pintar sobre la obra. Sus títulos no son simples identificadores, o frases descriptivas, sino que ofrecen una lectura subjetiva o, como diría Gombrich, “instrucciones de uso... [o] una especie de nota a pie de página”⁶ que el público está invitado a considerar en su lectura de la obra. Hirst emplea el lenguaje para mediar entre su mundo interior, la obra que produce y la interpretación del espectador. Al trabajar en la obra y en el título al mismo tiempo, ninguno de los dos viene primero, sino que se rigen el uno por el otro y, a su vez, revelan un cuestionamiento constante de la naturaleza del arte y del momento contemporáneo.

Hirst hace esto de diversas maneras, empleando la poesía, el humor, la metáfora y el juego de palabras en títulos que obligan al espectador a comprender algo desde un punto de vista diferente. En 1991, realizó *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* [La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo] como parte de su serie *Natural History* [Historia natural]. En esta obra, un imponente tiburón tigre se encuentra en un enorme tanque lleno de formaldehído. Inmóvil, pero dando la ilusión de movimiento, enfrenta al espectador a una imagen de pesadilla impregnada

5 Ernst Gombrich, “Image and Word in Twentieth-Century Art,” 14 de octubre de 1980, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, NY, ??, 1:17:52, <https://www.guggenheim.org/audio/track/image-and-word-in-twentieth-century-art-by-ernst-gombrich-1980>

6 Ibid.



Away from the Flock, 1994

de cultura pop por su invocación aparentemente intencionada de las imágenes de la película *Tiburón* (1975). El título de la obra de Hirst puede interpretarse como un juego de palabras o como algo existencialmente profundo, que plantea una pregunta filosófica o simplemente comprueba un hecho; como Gombrich sostiene que es el caso con *The Treachery of Images* [La traición de las imágenes] (1929) de René Magritte.⁷ Hirst reta al espectador a aceptar la muerte cuando se enfrenta a una criatura que podría matarle fácilmente y, al mismo tiempo, argumenta que los vivos no pueden comprender la muerte mientras están vivos. En línea con esta forma de ver la muerte y lo incomprendible que es, las obras *Death Denied* [Muerte negada] (2008) y *Death Explained* [La muerte explicada] (2007) de Hirst se burlan de los intentos de comprensión de la humanidad. En *Death Denied*, un tiburón tigre permanece entero dentro de su tanque sin ofrecer información sobre su muerte o las partes que lo componen. En contraste, en *Death Explained* un tiburón similar aparece partido por la mitad y en dos tanques separados, en posible referencia a las técnicas forenses empleadas en un esfuerzo por entender la muerte.

Serias y humorísticas, poéticas y directas, la mayoría de las piezas de Hirst sugieren preguntas sobre la condición humana y hablan al público a través de

7 Ibid.



Detalle de *Mother and Child (Divided)*, 1993

la metáfora. Por ejemplo, *Black Sheep (Twice)* [Oveja negra (dos veces)] (2007) y *Away from the Flock* [Lejos del rebaño] (1994) hacen referencia a través de sus títulos a la concepción cristiana de los seguidores de Dios como ovejas y al mismo tiempo a la condición de ser apartado o, en todo caso, ser conocido como la “oveja negra” fuera del “rebaño”. Una condición bastante conocida por Hirst, quien a lo largo de su carrera se ha mostrado inflexible a la hora de mantener una posición que simultáneamente se encuentra dentro y fuera del mundo del arte. En lo visual ambas obras también se relacionan literalmente con sus títulos, ya que las dos ovejas de la primera obra son negras, mientras que la oveja de la segunda pieza está ciertamente separada de las demás en la medida en que está contenida en un tanque.

Los títulos de Hirst son directos y evocadores. Como en el caso de *The History of Pain* [La historia del dolor] (1991), en la que se alude al dolor a través de cuchillos que amenazan con perforar una pelota de playa flotante, o el cuerpo, en cualquier momento. O en *The Acquired Inability to Escape (Purified)* [La incapacidad adquirida de escapar (purificada)] (2008), donde una caja de cristal sellada, con una serie de objetos dentro, es en sí un contenedor del que es imposible escapar. Y, si miramos más de cerca y analizamos sus componentes, también podemos empezar a hacer asociaciones con una vida atrapada tras un escritorio o atada a adicciones de cuyos efectos es casi imposible escapar.

Aunque no es un artista que incorpore de manera directa palabras o frases como parte visual de las piezas que crea, las relaciones que surgen de la combinación entre imagen y palabra aluden a la religión, el capitalismo y la dicotomía vida-muerte precisamente a través de la interacción del lenguaje y los componentes estéticos de la obra. *Mother and Child (Divided)* [Madre e hijo (divididos)] (1993), por ejemplo, hace referencia al motivo artístico y religioso cristiano de la Santa Madre y el Niño; una alusión que resulta aún más conmovedora por el hecho de que la obra se expuso por primera vez en la Bienal de Venecia de 1993, en lo que podría denominarse la meca del arte religioso. Sin embargo, Hirst subvierte esta imagen, tal vez incluso tratando de deshacerse de la religiosidad implícita en el título, ya que aunque la obra en sí presenta a una madre y su hijo, estos están separados el uno del otro, y de sí mismos, en lugar de estar unidos en un abrazo amoroso.

En correspondencia con esta línea subversiva de investigación, *Judgement Day* [Día del juicio] (2009) parece vincularse con el precepto religioso compartido por las tradiciones abrahámicas, llamado, entre muchos otros nombres, el Día del Juicio Final. Sin embargo, Hirst parece señalar al capitalismo más que a la religión, o quizá sostiene que el capitalismo ha sustituido a los modelos religiosos tradicionales como sistema contemporáneo de creencias. En una vitrina de cristal, chapada en oro y acero, lo que parece ser jurado es la acumulación de filas y filas de zirconias cúbicas que simulan diamantes y evocan de forma visual el exceso y la riqueza. La opulencia visual vuelve a

estar presente en *Crematorium* [Crematorio] (1996), una pieza que aborda la relación entre la vida y la muerte. Lleno de colillas de cigarrillos y demás parafernalia asociada con las drogas, este enorme cenicero que desprende un olor bastante desagradable habla de las sustancias que los vivos deciden introducir en sus cuerpos y que, lenta pero inexorablemente, trazan un camino hacia la muerte. El título indica que este cenicero es el depósito de los restos “incinerados” de los cigarrillos fumados y, al mismo tiempo, apunta al método de disposición final de un cadáver mediante la incineración.

Las metáforas, alusiones y dobles sentidos se entretajan dentro y fuera de la obra de Damien Hirst, oscilando entre la imagen y la idea, ya que, como afirmó acertadamente Gombrich, “los títulos no se limitan a repetir lo que la imagen nos muestra visualmente en cualquier caso”.⁸ De este modo, la obra de Hirst no puede separarse de la tarea de traducir una obra en un título y, en consecuencia, de transponer ese título a una obra; porque el significado se transmite en el espacio liminal entre dos, el objeto físico y las palabras utilizadas para contextualizarlo. Es en los intersticios entre la imagen y las palabras asociadas a ella donde emerge el significado. Una condición que Hirst aprovecha al máximo a través de la titulación, que ejemplifica el argumento de Baldwin de que el lenguaje revela al hablante en la medida en que pone de manifiesto las preocupaciones de los hablantes (artistas). Sin embargo, a pesar de que sus preocupaciones están muy presentes, Hirst deja un margen abierto a la interpretación, proporcionando únicamente una dirección inesperada al espectador, al que invita a ejecutarla a través de su propia imaginación.

26

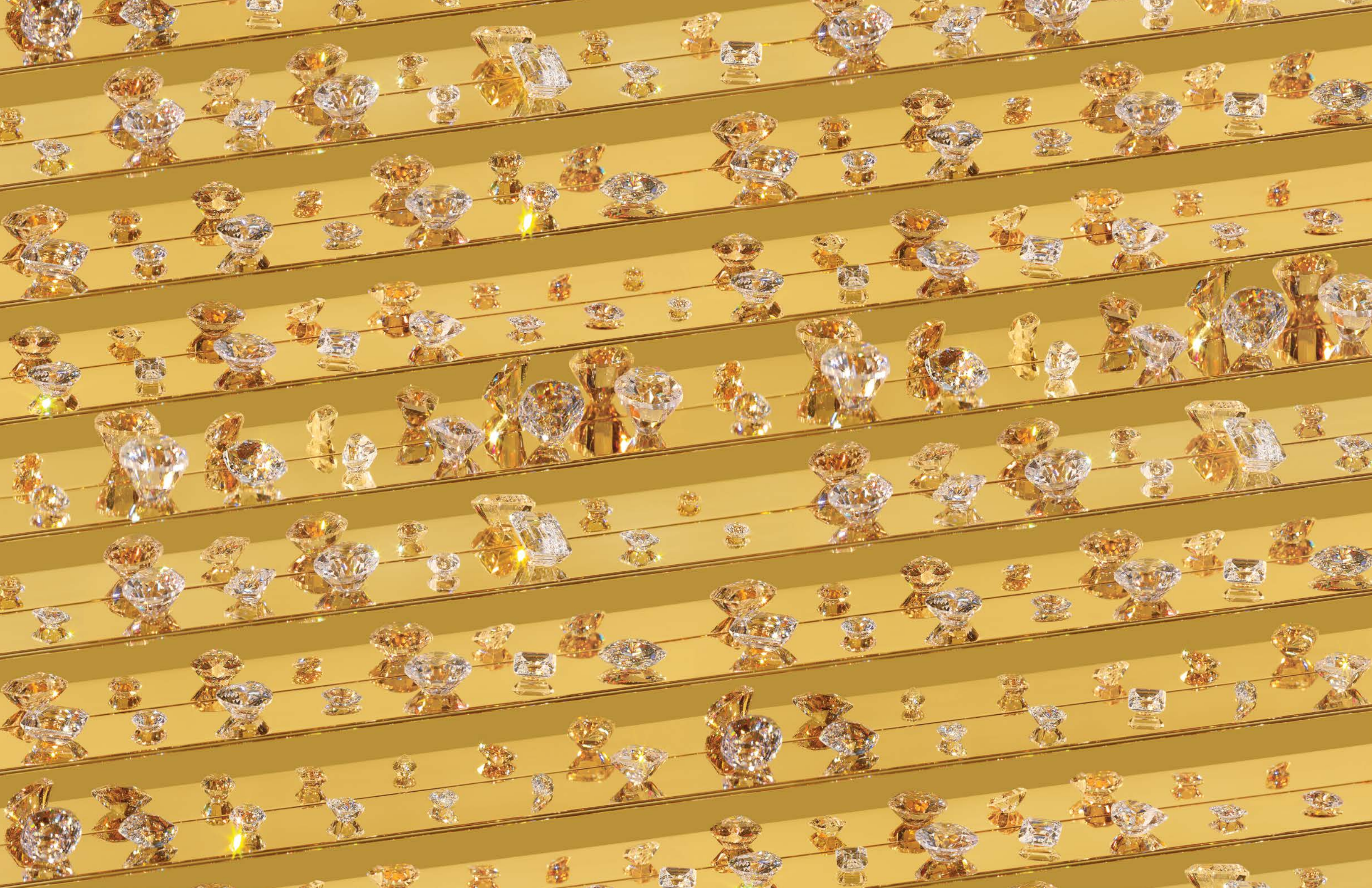


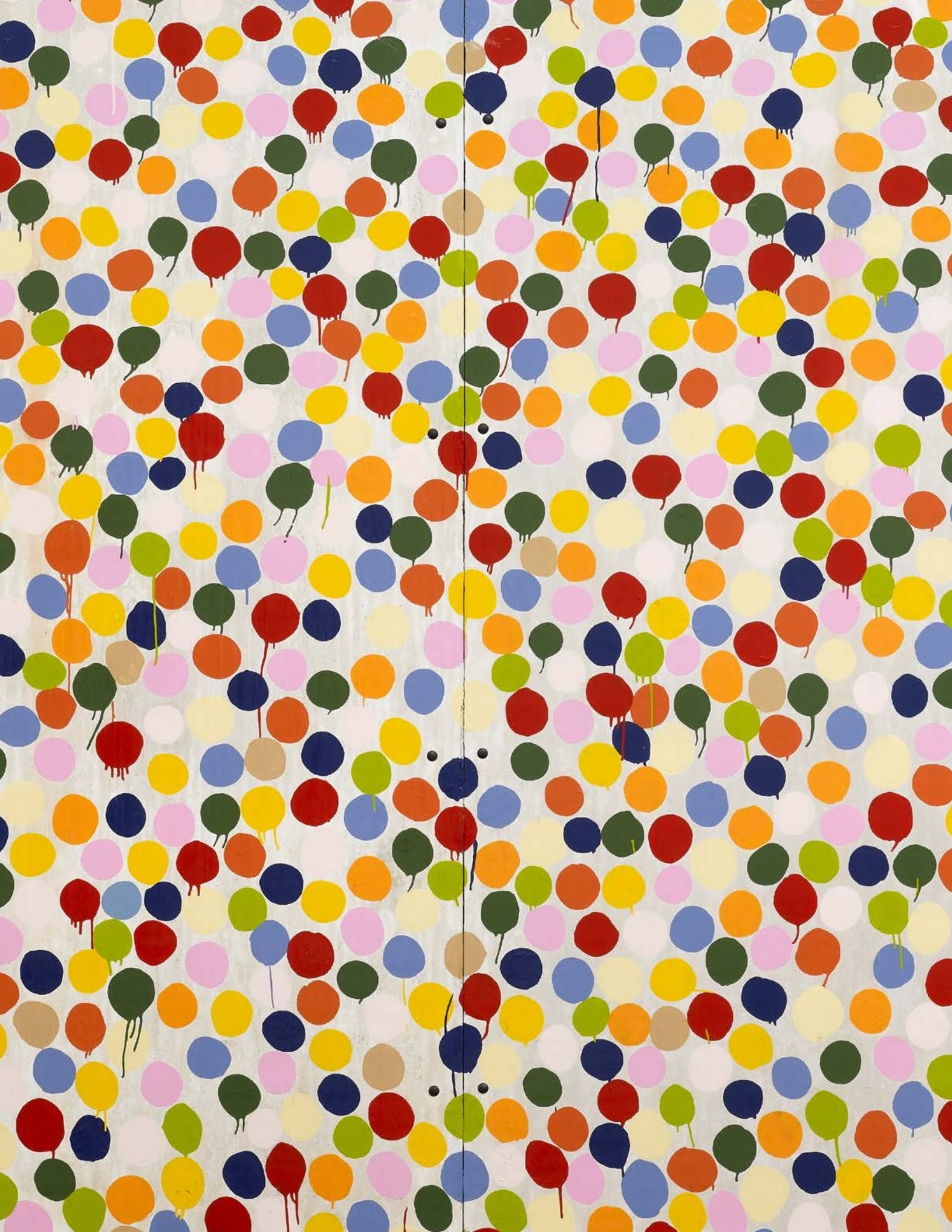
27



Crematorium, 1996
Siguiente página: *Tears of Joy Wallpaper*, 2011

8 Ibid.





TO LIVE FOREVER (FOR A WHILE)

Damien Hirst is one of the leading contemporary artists of our time. Since the late 1980s his work has formed a point of reference in debates about the nature of contemporary art. He has frequently provoked public controversy through the audacity of many of his works, as well as his attitude to the systems through which art is made visible and circulates, raising pertinent questions on issues of cultural value and taste. From early in his career, Hirst was dubbed the figurehead of a generation of “Young British Artists” who were a prominent presence in late 20th-century international art. Hirst’s bold personality has become inextricably linked with his artistic output, forming an essential part of its power.

For all the media attention that has surrounded the artist himself, the body of Hirst’s art remains a formidable analysis of contemporary values and the human condition. *To Live Forever (For a While)*, presents a survey of some of Hirst’s most significant works and series, in all their diversity, confronting us in ways that prove at times provoking as well as captivating.

Visible throughout Hirst’s work is the essential issue that has preoccupied humankind, and is arguably the motivation for all art, namely our own mortality. What is the act of creation but an attempt to live forever (for a while)? The inescapable truth that life inevitably ends in death is repeatedly made apparent in Hirst’s work. It is represented or symbolized often to macabre effect, but also evoked through its inverse, intense beauty and visual pleasure. A focus on aesthetic beauty implies a celebration of life as well as its brevity. The duality of horror and beauty stand for Hirst’s core interests: how we divide and reconcile, represent and obscure the fundamental questions of existence that often illuminate contradictions in our societies and beliefs. Hirst’s work confronts us with the realities we often go to great lengths to avoid.

GALLERY 3

Works from the early period of the artist’s career frequently reveal an interest in a use of multiple forms and systems of arrangement, using everyday domestic materials, such as brightly colored pans, preserved sausages, or colored cardboard boxes. From these beginnings he went on to produce one of his most prolific and iconic series, the Spot Paintings. The Spot Paintings play with the seemingly simple pleasures of color, geometry and pattern. Their palette and composition, as well as their similarity to pills, also link to the colorful medical packaging he used in another early series, the Medicine Cabinets.

Previous page: detail of *Spot Painting*, 1986

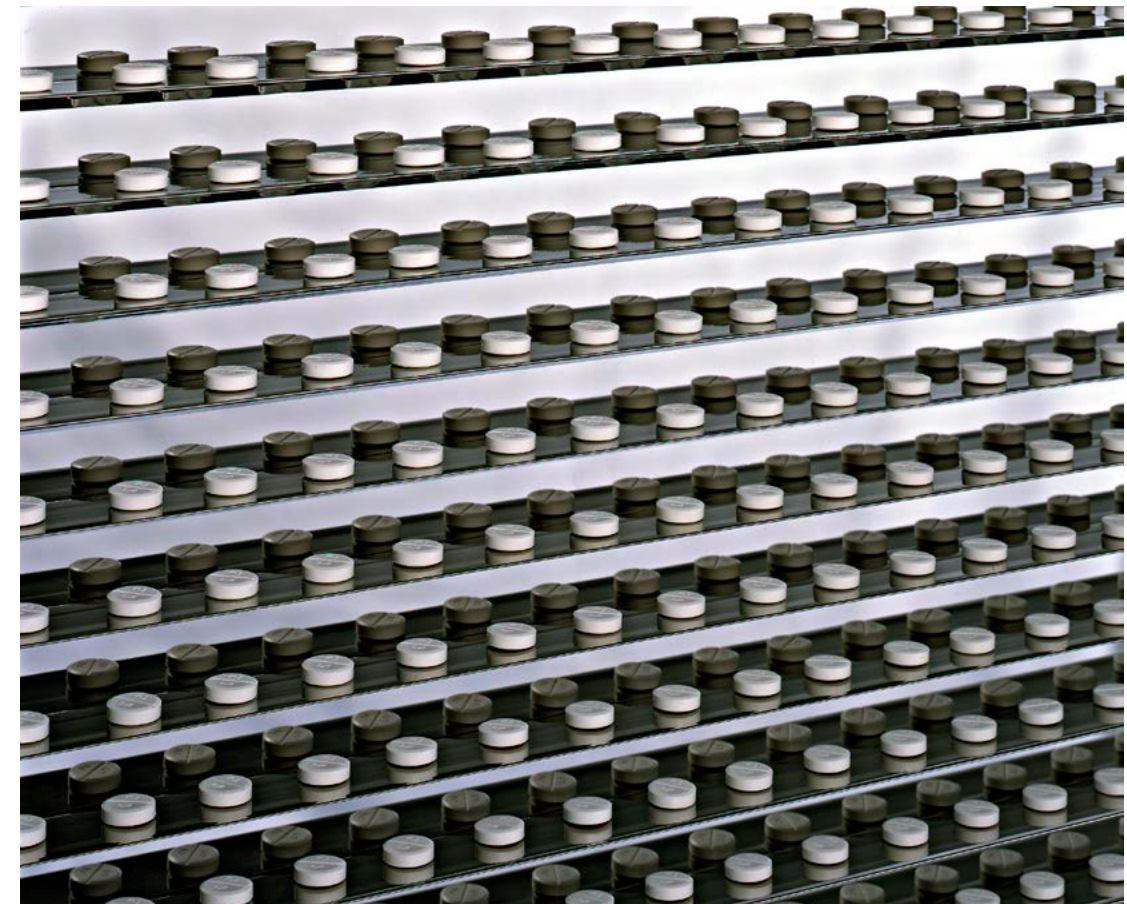
The earliest examples of these paintings were included in an ambitious three-part exhibition, *Freeze* (1988), that the artist organized to showcase his and his peers works while still students, in which he also exhibited *Boxes* (1988), included in this exhibition. After painting only a few himself, Hirst decided to delegate execution of all remaining Spot Paintings to assistants. Now numbering over 1000, there are many sub-categories of Spot Paintings, all named after types of medical drugs.

Hirst attended Goldsmiths' College when higher education was free, and therefore open to students from a wide range of backgrounds, and at a time when its art department encouraged students to abandon the traditional division between art forms, and to articulate their ideas confidently. This was the generation who went on to challenge conventions both in art and in access to the art establishment. Apart from their confidence, there was little to unite the varied types of work made by this now legendary generation of British artists, many of whom attended Goldsmiths but also other London colleges. As a loose group they became known for the shocking nature of their work, much of which can be attributed to Hirst's own brand of gothic humor. His use of formaldehyde preservation was also inspired by his unofficial visits to an anatomy museum in his hometown of Leeds as a teenager, to practice life drawing. This early engagement with the physicality and preservation of dead bodies was to inflect his later work.

As well as the works composed of animals preserved in formaldehyde-filled tanks, which later became known as the Natural History series for their similarity to specimens found in museums, Hirst's early interest in the medical environment also extended to medicines, the means by which we delay the inevitability of death. In 1991 Hirst produced a work long in his mind, an entire tiger shark suspended in formaldehyde with the title *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*. The work and its title defined the artist and his interests like a manifesto. The confrontation with the terrifying animal, coupled with the fascination of being able to scrutinize the creature in its arrested state, continued in further series of sharks in formaldehyde, both whole and dissected. Two examples are *Death Denied* (2008) and *Death Explained* (2007), whose titles suggest the same dichotomy at the center of the artist's concerns—our desire both to know and to obscure the truth. A single white sheep was the subject of a work titled *Away from the Flock* (1994), which during an exhibition was temporarily vandalized by a protester, who poured black ink into the formaldehyde filled tank. This led Hirst to produce his own black versions, one of which is titled *Black Sheep (Twice)* (2007). Hirst often uses contrasting aspects in his work. Here the white sheep, characteristically a symbol of Christ in religious imagery, and associated with purity and innocence, is contrasted with the black sheep, which was traditionally superstitiously feared and viewed as an outcast.



Lapdancer, 2006



Detail of *Memories Lost, Fragments of Paradise*, 2003



Beautiful, childish, expressive, tasteless, not art, over simplistic, throw away, kids' stuff, lacking in integrity, rotating, nothing but visual candy, celebrating, sensational, inarguably beautiful painting (for over the sofa), 1996

In parallel, Hirst developed his series of Medicine Cabinet works. These sterile, white cabinets can be seen as anatomical models, in that many contain drugs relating to different parts of the body. The first 1989 series of cabinets, including *Holidays* and *Problems*, take their titles from the tracks on the Sex Pistols' only album, marrying the anarchistic and self-destructive tendencies of punk with Hirst's interest in the body and its inevitable decline. The Medicine Cabinets

and Spot Paintings share an allusion to how supposedly utilitarian medicines are displayed commercially with colors and designs that are designed to be appealing. Beyond his interest in the packaging design of the drugs, Hirst's interest was initially sparked by the almost religious belief and certainty that medicines provoked.

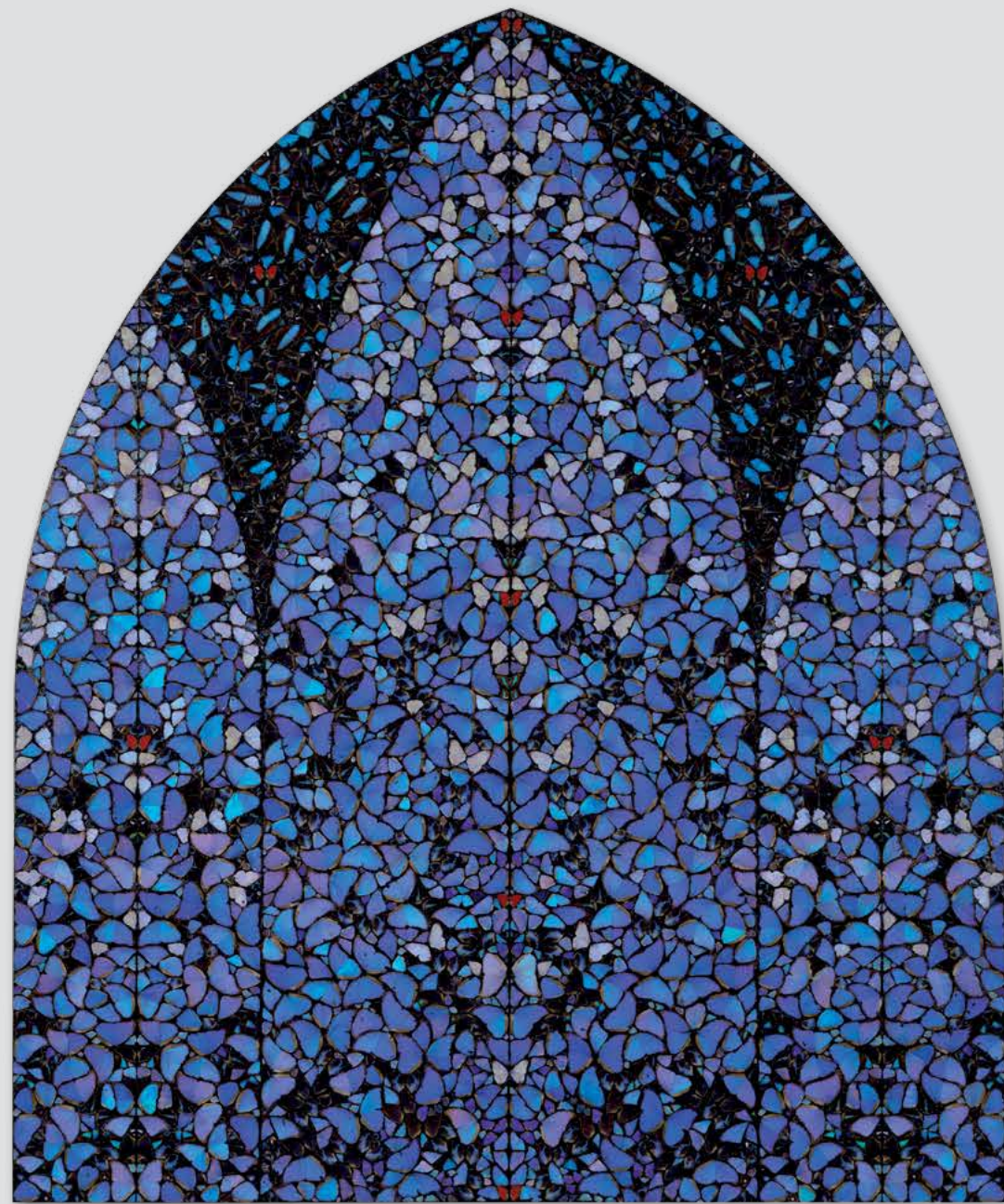
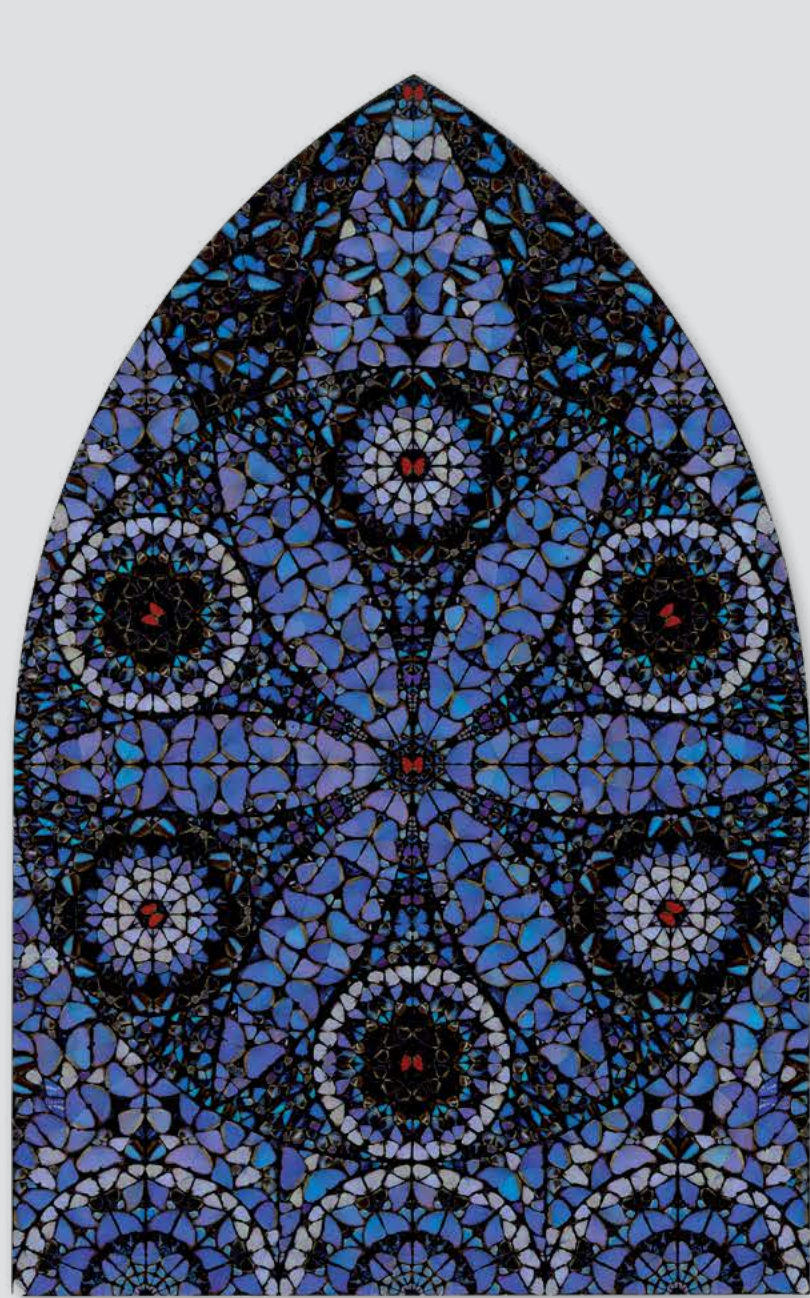
Further series of cabinets made of stainless steel followed, some displaying rows of white pills, as seen in *Memories Lost, Fragments of Paradise* (2003), while others were plated with gold. The gold cabinet *Judgement Day* (2009) contains rows of Cubic Zirconia crystals. A form of synthesized diamond used in jewelry, the substance originated from the world of science when it was developed for use as a component of lasers and medical equipment. Containing objects of similar size and form to tablets, these cabinets make direct reference to the idea of commercial display and value.

GALLERY 2

While contemporary life places a great deal of belief in medicine and science, in other times this was the sole preserve of religion. References to religion appear from early on in Hirst's career, and the images and narratives associated with Christianity are very familiar to the artist, who was raised as a Roman Catholic. These references to religion can be viewed as being akin to medical preservation as a cultural means of dealing with death.

Hirst has often presented the environment of science in his work, referring to simple schoolroom experiments as well as the sterile environment of the science laboratory, although both are usually inflected with very contrasting associations. Many of his works are placed in industrially constructed glass vitrines, reminiscent of scientific museums as well as shop displays. An ongoing series of vitrines entitled *The Acquired Inability to Escape*, of which a version is found in gallery 3, introduce the motif of the cigarette into such a sterile environment. In *Crematorium* (1996) and *Burial Ground* (2008) the quantity of cigarettes is so multiplied that the allusion to death, and the similarity to the ashes of cremated human remains, is more clearly stated. When Hirst first began introducing cigarettes into his work, they were the subject of intense advertising attention, long after the lethal nature of nicotine addiction was widely known.

Hirst's *Natural History* works seen here allude to a variety of belief systems, the sharks in *Theology, Philosophy, Medicine, Justice* (2008) most expansively. Others refer substantially to religious imagery. *Child (Divided)* (1993), Hirst's first prominent dissected animal vitrine, was shown at the 1993 Venice Biennale, and was later exhibited in the display that won him the Turner Prize at the Tate Gallery. The mother and child motif is one of the most well represented images in Christian art, but here the traditional family unit is broken apart quite





Anatomy of an Angel, 2008

viscerally. *The Incomplete Truth* (2006) emulates a religious representation by way of a dove in flight that has, in art and Christian history, come to symbolize the Holy Ghost. The title questions the assumption of total belief.

Along with medical or scientific preservation, religion is a continuous reference point in Hirst's practice that articulates the means by which we deal with the inevitability of death. These themes are brought together in his butterfly paintings. Comprising many species of butterflies, their intensely vivid and exquisite colors and shapes form a sharp contrast to the reality of looking at specimens of once living creatures, but their display, in more expansive form, is in direct imitation of those found in natural history cabinets in museums all over the world. Butterflies first appeared in Hirst's work in an installation where they emerged from pupae and flew around amongst visitors, or were imbedded on monochrome canvases, where they appeared to have landed in the wet paint of their surfaces. As the series has evolved representations have included forms that resemble the stained-glass windows of cathedrals or abstract mandala-like patterns.

GALLERY 1

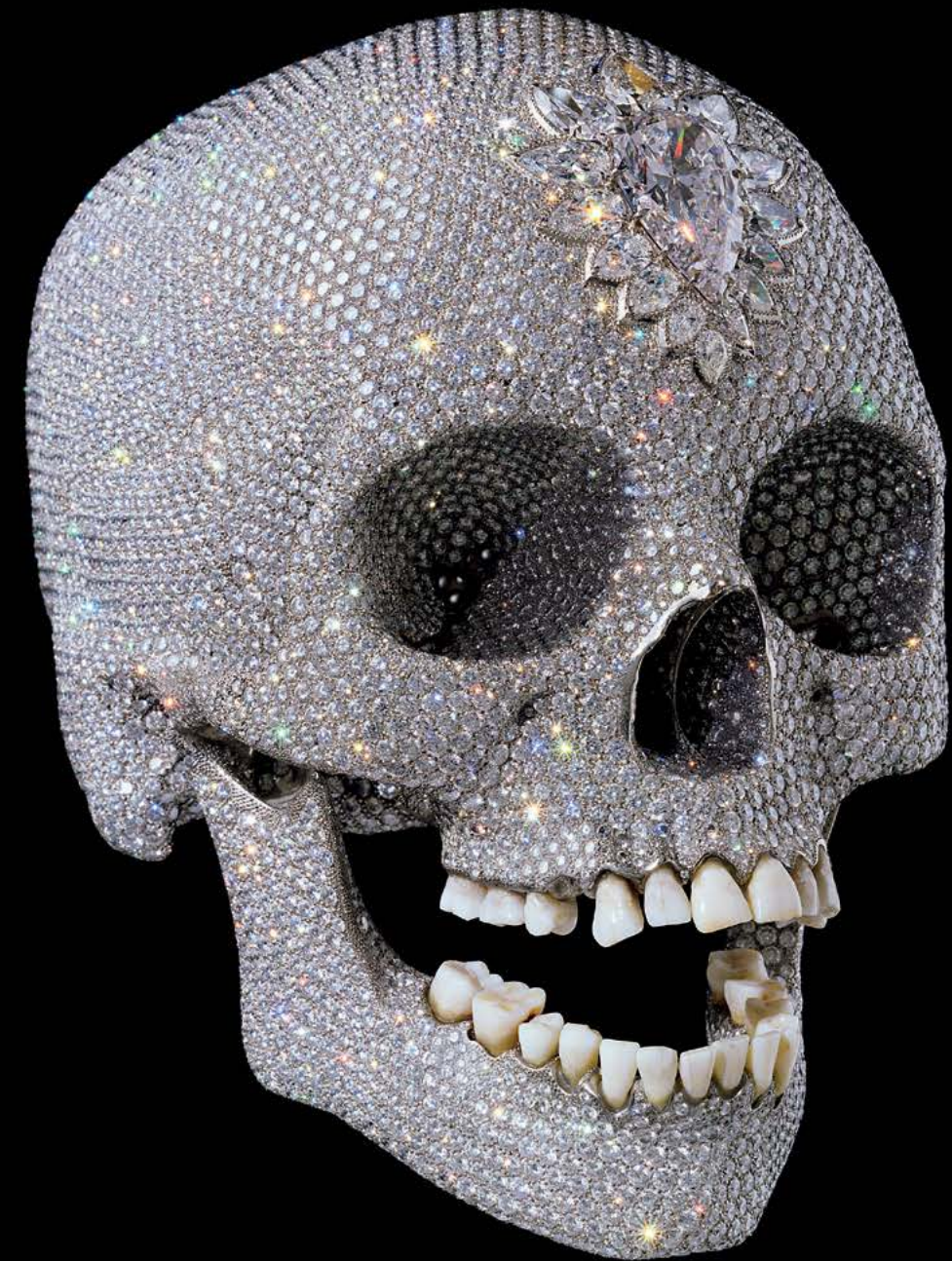
For the Love of God (2007) sits at the center of gallery 1. One of Hirst's best known works, it merges his interests in images of death with ideas of belief and value. A diamond encrusted platinum cast of a human skull, with human teeth, *For the Love of God* is considered one of the most expensive sculptures ever to have been produced. It pays homage to Aztec skulls adorned with turquoise and other precious materials and a wide range of other sacred objects perceived to be of immeasurable value. The value of this work was part of its concept from the outset, at a time of record-breaking prices during an especially buoyant period in the art market. It relates to Hirst's other projects that question the value system associated with art, when he placed bodies of work directly from the studio into auction sales, circumventing the established gallery system.

Surrounding the "diamond skull" are examples of the artist's series of Cherry Blossom paintings. They adopt the method of pointillism from the French Post-Impressionists. The application of colored dots instead of lines to define form also has clear associations with Hirst's own abstract Spot Paintings. Hirst claimed this approach as a return to making art that his mother would like, a simple beauty that was appealing to all. As is often the case with Hirst, what appears as a simple or naïve statement, obfuscates a more critical position. The cherry blossom is also a symbol of the transitory nature of life in many cultures, due to their flowering only briefly in spring, extending his exploration of art in relation to the brevity of existence. Together, the diamond skull and Cherry Blossom paintings continue a questioning of the nature of value and the transience of life.

A series of works located on the terrace and in the plaza concentrate on sculptural depictions of the human form. Measuring more than 10-meters-high, the painted bronze sculpture on the plaza is titled *The Virgin Mother* (2005). It is based on an educational model used for anatomical studies that shows a woman close to full term pregnancy, with one part of her torso exposed of skin and muscle to reveal her organs. The title has an obvious religious reference, and continues the merging found throughout Hirst's work between science and religious belief. Hirst began producing works based on enlarged anatomical models in the 1990s, after initially including such models in early Medicine Cabinets. As with the preserved animals, they take an unflinching approach to the duality of beauty and horror, applied to the human form, albeit schematically.

The more recent bronze sculptures collectively known as Relics investigate other examples of religious figures, again merged with scientific aspects. The flayed martyr, Saint Bartholomew, who is widely associated with medicine and surgery, is depicted in *The Martyr - Saint Bartholomew* (2019) carrying his skin over his arm, with a scalpel in one hand and a pair of scissors in the other. His image has frequently been depicted in Christian paintings and became an acceptable means of portraying anatomy in a pre-enlightenment period where medicine and faith were closely intertwined. Meanwhile in *Anatomy of an Angel* (2008), like *The Virgin Mother*, a part of the figure's anatomy is revealed, in direct contradiction of the long accepted religious belief that angels were not earthly creatures and had no bodily form.

Through this survey of Hirst's broad ranging practice, *To Live Forever (For a While)* demonstrates a sustained questioning of our accepted cultural and social values. While mortality proves an enduring subject for Hirst's attention, it is how the reality of death is so consistently avoided that reveals the point where our lives in all their complexities and contradictions merge.







Detail of *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991

IN THE INTERSTICES BETWEEN IMAGE AND WORD

Adriana Kuri Alamillo

“In the somersaults of language and meaning, constantly transferring from one to another—vital, porous, living—translation... is a human instinct woven into the fabric of our being.”¹

Sophie J. Williamson

James Baldwin once wrote that “[language], incontestably, reveals the speaker,”² referring to the role of language in both revealing a private identity and at the same time having the possibility of connecting a person with or divorcing them from the larger, public or communal world around them.³ This understanding of the way language functions is embedded in a specific kind of artistic practice that traces its origins in the contemporary era to Marcel Duchamp and his conception of “the title of a painting [as] another color on the artist’s palette.”⁴ A work of art’s title is one of the many meaning-making devices at the disposal of an artist. Though for some titling is only essential in terms of the identification of a work once it leaves the artist’s studio, for others—like Damien Hirst—a title is an essential part of the work, a component that adds context or layers of meaning that are inextricably linked to the artist’s creative vision. And thus begs the question: what is the relationship of image or object to word/s in artistic practices?

On October 14th, 1980, art historian E.H. Gombrich presented “Image and Word in Twentieth-Century Art” and traced the origins of titling to the Salons of Europe, where pieces required titles in order to be easily identified. Though, focusing on the relationship between art, language, its users and the world, he went on to explain that titles transformed in the 20th-century because of the

1 Sophie J. Williamson, “Introduction // Between Languages,” introduction to *Translation: Documents of Contemporary Art*, ed. Sophie J. Williamson (Cambridge, MA: The MIT Press; Whitechapel Gallery, 2019)

2 James Baldwin, “If Black English Isn’t a Language, Then Tell Me, What Is?,” *The New York Times On the Web*, The New York Times Company, July 29, 1979, https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/03/29/specials/baldwin-english.html?_r=1

3 Ibid.

4 Marcel Duchamp, “Interview with Marcel Duchamp,” January 21, 1968, 2:17, <https://enseignants.lumni.fr/fiche-media/00000000593/marcel-duchamp.html#transcription>

move away from representation and the later emergence of conceptual art.⁵ Heir to this 20th-century transformation of titles from utilitarian to contextual, Damien Hirst deliberately and provocatively addresses existential issues of life and death, fascination and disgust, belief and disbelief in works whose elaborate titles play an essential role in understanding the meaning and purpose of his pieces.

Gombrich considered, and the history of art agrees, that it was Marcel Duchamp who launched art on the path of puzzlement and mediation between word and image that Hirst makes such interesting use of. When in 1917, he submitted *Fountain* to the salon organized by the Society of Independent Artists, was refused, and followed-up that refusal by presenting the work as an image in the Surrealist magazine *The Blind Man* along with a text that argued that the value of a work of art lay in the artist's capacity to create a new thought for that object. This revolutionary act led to a 1960's epistemological break that revealed language as a constitutive element of an artwork in that it mediates the interaction between the viewer and the work, serving an interpretative role.

Duchamp's *Fountain*, like Damien Hirst's pieces, requires external meanings that cannot be conveyed solely by the visual components of the work in order to be fully apprehended. Also, like Duchamp, Hirst employs objects taken out of their usual context to create shock and awe, and treats titles as gateways into or layers to be painted onto the work. His titles are not simply identifiers, nor are they solely descriptive but rather offer a subjective reading or as Gombrich would put it "instructions of use...[or] a kind of footnote"⁶ that the public is invited to consider in their reading of the piece. Hirst employs language to mediate between his internal world, the work he produces and the viewer's interpretation. Working on both the piece and title in tandem, neither comes first but rather they inform one another and in turn reveal a constant questioning of the nature of art and the contemporary moment.

Hirst goes about this in a variety of ways, employing poetry, humor, metaphor, and wordplay in titles that force the viewer to apprehend something from a different point of view. In 1991, he produced *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* as part of his Natural History series. In this work, a rather imposing tiger shark sits within a massive tank filled with formaldehyde. Stationary and yet giving the illusion of movement it confronts the viewer with a nightmarish image steeped in pop-culture through its seemingly purposeful invocation of the visuals from the 1975 movie *Jaws*. Its title in turn can be read either as a play on words or as existentially deep, asking a philosophical question or simply as stating a fact; as Gombrich argues is the case with René

5 Ernst Gombrich, "Image and Word in Twentieth-Century Art," October 14, 1980, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, NY, ??, 1:17:52, <https://www.guggenheim.org/audio/track/image-and-word-in-twentieth-century-art-by-ernst-gombrich-1980>

6 Ibid.



Black Sheep (Twice), 2007

Magritte's *The Treachery of Images* (1929).⁷ Hirst challenges the viewer to come to terms with death as they face a creature that could easily kill them and yet argues all the same that the living cannot possibly comprehend death while still alive. In line with this treatment of death and its incomprehensibility, his works *Death Denied* (2008) and *Death Explained* (2007) poke fun at humanity's attempts at understanding. In *Death Denied*, a single tiger shark sits whole within its tank offering little to no information on its death or its constituent parts. While in *Death Explained*, a similar shark is shown split in half and in two separate tanks, potentially referring to forensic techniques employed in an effort to understand death.

Earnest and humorous, poetic, and direct, most of Hirst's pieces pose questions about the human condition and speak to the public through metaphor. In the case of *Black Sheep (Twice)* (2007) and *Away from the Flock* (1994) making reference, through their titles, to the Christian conception of God's followers as sheep and at the same time the condition of being set apart or in any case being known as the "black sheep" outside of "the flock". A rather well-known condition for Hirst, who has throughout his career been adamant about maintaining a position that is both a part of and apart from the art world. Visually,

7 Ibid.



The Acquired Inability to Escape (Purified), 2008

both works literally relate to their titles as well, for both sheep in the first work are indeed black, while the sheep in the second is certainly separate from others insofar as it's contained in a tank.

Hirst's titles are direct and evocative. As is the case with *The History of Pain* (1991), in which pain is referenced through knives that threaten to puncture the floating beach ball, or body, at any moment. Or in *The Acquired Inability to Escape (Purified)* (2008), in which a sealed glass case containing a series of objects, is literally a container from which it is impossible to escape. And, if we look more closely and analyze its component parts, one can also start to make associations to a life lived stuck behind a desk or tied to addictions whose effects are nearly impossible to escape from.

Though not an artist that directly incorporates words or phrases into the pieces he creates themselves, the relationships that emerge from the combination of image and word reference religion, capitalism and the life/death dichotomy precisely through the interplay of language and the aesthetic component parts of the work. *Mother and Child (Divided)* (1993) for example alludes to the art historical and Christian religious motif of the Holy Mother and Child; an allusion made all the more poignant by the fact that the work was first exhibited at the Venice Biennale of 1993, in what could be referred to as the mecca of religious art. Hirst however subverts this image, perhaps even attempting to dispose of the religiosity embedded in the title; for though the piece itself does present a mother and her child, they are forever separated from one another and from themselves rather than joined in a loving embrace.

In line with this subversive line of inquiry, *Judgement Day* (2009) seems to be making reference to the shared religious tenet of Abrahamic traditions called amongst many names the Day of Judgement. And yet, Hirst seems to be calling out capitalism rather than religion, or perhaps he is arguing that capitalism has replaced traditional religious models as the contemporary system of belief. For in a glass, gold plated, steel vitrine, what seems to be up for judgment is the accumulation of rows upon rows of cubic zirconia that look exactly like diamonds and visually evoke excess and wealth. Visual excess is once again called upon in *Crematorium* (1996), a piece that takes on the relationship between life and death. Filled with cigarette butts and other drug paraphernalia, this massive ashtray that lets off a rather unpleasant odor speaks to the substances that the living choose to put into their bodies, and that slowly but surely trace a path towards death. The title stating that this ashtray is the repository for the "cremated" remains of smoked cigarettes and at the same time pointing towards the method of final disposition of a dead body through burning.

Metaphors, allusions and double-meanings weave in and out of Damien Hirst's work, oscillating between image and idea, for as Gombrich aptly stated "titles



Judgement Day, 2009

do not merely repeat what the image shows us visually in any case.”⁸ Thus, Hirst’s oeuvre cannot be separated from the task of translating a work into a title and consequently transposing that title onto a work; for meaning is conveyed in the liminal space between two, the physical object and the words associated with it that meaning emerges. A condition that Hirst takes full advantage of through titling, which exemplifies Baldwin’s point that language reveals the speaker insofar as it reveals the speaker’s (artist’s) preoccupations. Though, despite the fact that his preoccupations are clearly present, Hirst leaves open room for interpretation providing only an unexpected direction to the viewer that he or she is invited to execute through his or her own imagination.

52





Detail of *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue (for Gianni)*, 1997

LISTA DE OBRA LIST OF WORKS

Damien Hirst (Reino Unido, 1965)

Spot Painting, 1986*
[Pintura de puntos]
Pintura brillante doméstica sobre tabla
[Household gloss on board]
2438 × 3658 mm
Colección privada
p. 32

8 Pans, 1987*
[8 sartenes]
Pintura brillante doméstica sobre sartenes
[Household gloss on cooking pans]
711 × 2362 mm
Colección privada
pp. 60-61

Kitchen Cabinet, 1987
[Mueble de cocina]
Formica y MDF
600 × 900 × 300 mm
[Formica and MDF]
Colección privada

Boxes, 1988*
[Cajas]
Pintura brillante doméstica
sobre cajas de cartón
[Household gloss on cardboard boxes]
Dimensiones variables
[Dimensions variable]
Colección privada
p. 9

Holidays, 1989*
[Vacaciones]
Vidrio, aglomerado revestido,
madera de haya, plástico, aluminio
y empaques farmacéuticos
[Glass, faced particleboard,
beech, plastic, aluminium,
and pharmaceutical packaging]
1372 × 1016 × 229 mm
Colección privada
p. 10

Problems, 1989
[Problemas]
Vidrio, aglomerado revestido, madera
de Koto, clavijas de madera, plástico,
aluminio y empaques farmacéuticos
[Glass, faced particleboard, Koto,
wooden dowels, plastic, aluminium,
and pharmaceutical packaging]
1375 × 1015 × 230 mm
Colección privada

*Stimulants (and the Way They Affect
the Mind and Body)*, 1991
[Estimulantes (y la forma en que afectan
a la mente y al cuerpo)]
Vidrio, silicona, acrílico, poliestireno, cabezas
de oveja y solución de formaldehído
[Glass, silicone, acrylic, polystyrene,
sheep's heads, and formaldehyde solution]
Díptico [Diptych]
457 × 686 × 457 mm cada uno [each part]
Colección privada

The Impossible Lovers, 1991
[Los amantes imposibles]
Vidrio, MDF pintado, madera de haya,
acero, silicona, tarros de cristal variados,
órganos de vaca y solución de formaldehído
[Glass, painted MDF, beech, steel, silicone,
assorted glass jars, cows' organs, and
formaldehyde solution]
1270 × 1016 × 229 mm
Colección privada

11 Sausages, 1993*
[11 salchichas]
Acrílico, monofilamento, acero inoxidable,
salchichas y solución de formaldehído
[Acrylic, monofilament, stainless steel,
sausages, and formaldehyde solution]
626 × 475 × 74 mm
Colección privada
p. 6

Mother and Child (Divided), 1993*
[Madre e hijo (divididos)]
Vidrio, acero pintado, silicona, acrílico,
monofilamento, acero inoxidable, vaca,
ternera y solución de formaldehído
[Glass, painted steel, silicone, acrylic,
monofilament, stainless steel, cow, calf,
and formaldehyde solution]
Cuatro partes, dos partes [Four parts,
two parts]: 2070 × 3220 × 1090 mm; dos
partes [two parts]: 1150 × 1670 × 605 mm
Cortesía de Astrup Fearnley Collection,
Oslo, Noruega
p. 24

Away from the Flock, 1994*
[Lejos del rebaño]
Vidrio, acero pintado, silicona, acrílico,
bridas de plástico, cordero y solución
de formaldehído
[Glass, painted steel, silicone,
acrylic, plastic cable ties, lamb,
and formaldehyde solution]
960 × 1490 × 510 mm
Edición de 3 con 1 prueba de artista
[Edition of 3 with 1 artist's proof]
Colección de The Long View Legacy, LLC
p. 23

Controlled Substance Key Painting, 1994
[Pintura clave de sustancias controladas]
Pintura brillante doméstica sobre lienzo
[Household gloss on canvas]
1219 × 1219 mm
Colección privada

Jesus Christ, 1994
[Jesucristo]
Vidrio, acero pintado, silicona, cabeza
de toro y solución de formaldehído
[Glass, painted steel, silicone, bull's head,
and formaldehyde solution]
457 × 914 × 457 mm
La Colección Jumex, México

Naked, 1994
[Desnudo]
Vidrio, acero inoxidable, acero, níquel,
latón, caucho, cerebro de vaca en solución
de formaldehído, instrumental quirúrgico
y material de laboratorio
[Glass, stainless steel, steel, nickel,
brass, rubber, cow's brain in formaldehyde
solution, surgical instruments,
and laboratory equipment]
1949 × 2527 × 508 mm
Colección privada

*Beautiful, childish, expressive, tasteless, not
art, over simplistic, throw away, kids' stuff,
lacking in integrity, rotating, nothing but visual
candy, celebrating, sensational, inarguably
beautiful painting (for over the sofa)*, 1996*
[Hermoso, infantil, expresivo, insípido, no
es arte, demasiado simplista, desechable,
cosa de niños, carente de integridad,
giratorio, nada más que caramelo
visual, celebración, sensacional,
cuadro indiscutiblemente hermoso
(para encima del sofá)]
Pintura brillante doméstica sobre lienzo
y motor eléctrico
[Household gloss on canvas
and electric motor]
3658 mm diámetro [diameter]
Colección privada
p. 36

Crematorium, 1996*
[Crematorio]
Fibra de vidrio pintada, cigarrillos,
paquetes de cigarrillos, paquetes
de tabaco, papeles de fumar, cerillos,
pañuelos de papel, envoltorios
de caramelos, agitadores, parafernalia
de drogas y ceniza
[Painted fibreglass, cigarettes, cigarette
packaging, tobacco packaging,
cigarette papers, matches, tissues,
sweet wrappings, swizzle sticks, drug
paraphernalia and ash]
584 × 2438 mm diámetro [diameter]
Colección privada
p. 27

Up, Up and Away, 1997
[Arriba, arriba y lejos]
Vidrio, acero pintado, silicona,
acrílico, monofilamento, patos
y solución de formaldehído
[Glass, painted steel, silicone,
acrylic, monofilament, ducks,
and formaldehyde solution]
Tríptico [Triptych]
900 × 900 × 310 mm cada uno [each part]
Edición de 1 con 1 prueba de artista
[Edition of 1 with 1 artist's proof]
Colección privada

*Who's Afraid of Red, Yellow and Blue
(for Gianni)*, 1997
[Quién teme al rojo, amarillo y azul
(para Gianni)]
Valla publicitaria giratoria de tres caras
[Tri-vision rotating billboard]
3302 × 12395 × 114 mm
Colección privada
Foto de [Photographed by]: Mike Parsons
pp. 54-55

The History of Pain, 1999*
[La historia del dolor]
MDF pintado, acero, hojas de cuchillo de
acero, soplador de aire y pelota de playa
[Painted MDF, steel, steel knife blades, air
blower and beach ball]
960 × 2510 × 2510 mm
Cortesía del Pinchuk Art Centre
(Kiev, Ucrania)
p. 53

Urea-13C, 2001
Pintura brillante doméstica sobre lienzo
[Household gloss on canvas]
2997 × 12141 mm
(2 in cada punto / spot)
Colección privada

*Memories Lost, Fragments
of Paradise*, 2003*
[Recuerdos perdidos, fragmentos
del paraíso]
Vidrio, acero inoxidable, acero, aluminio,
níquel y pastillas de paracetamol
[Glass, stainless steel, steel, aluminium,
nickel, and paracetamol pills]
1829 × 2743 × 102 mm
La Colección Jumex, México
p.35

Eucharist, 2005*
[Eucaristía]
Mariposas y pintura brillante doméstica
sobre lienzo
[Butterflies and household gloss on canvas]
2134 × 2134 mm
Cortesía Inga Rubenstein Collection
p. 15

The Virgin Mother, 2005*
[La Virgen Madre]
Bronce pintado
[Painted bronze]
10232 × 4620 × 2065 mm
Edición de 3 con 1 prueba de artista
[Edition of 3 with 1 artist's proof]
Colección privada
p. 17

*Towards a Better Understanding
of a Life Without God Aboard the Ship
of Fools*, 2005
[Hacia una mejor comprensión de una vida
sin Dios a bordo de la Nave de los Locos]
Vidrio, acero inoxidable, acero, níquel,
latón, caucho, madera, ropa de cama,
calzado de hospital, ropa de protección,
barco de cáscara de palma mexicana,
cráneo humano e instrumentos
y equipo quirúrgico
[Glass, stainless steel, steel, nickel,
brass, rubber, wood, bedding, hospital
footwear, protective clothing, Mexican
palm husk boat, human skull and surgical
instruments and equipment]
2743 × 3658 × 305 mm
Colección privada

Lapdancer, 2006*
[Bailarina exótica]
Vidrio, acero inoxidable, acero, níquel,
latón, caucho, material médico y quirúrgico
[Glass, stainless steel, steel, nickel, brass,
rubber, medical and surgical equipment]
1033 × 2411 × 921 mm
Colección de Peter Marino
p. 35

The Incomplete Truth, 2006
[La verdad incompleta]
Vidrio, aluminio pintado, silicona,
acrílico, acero inoxidable, paloma
y solución de formaldehído
[Glass, painted aluminium, silicone,
acrylic, stainless steel, dove,
and formaldehyde]
2220 × 1760 × 740 mm
Cortesía de Lonian Gallery, LLC y Red
Rock Gallery, LLC

*The True Artist Helps the World
by Revealing Mystic Truths*, 2006
[El verdadero artista ayuda al mundo
revelando verdades místicas]
Vidrio, MDF pintado, madera
de haya, acrílico, pescados y solución
de formaldehído
[Glass, painted MDF, beech, acrylic,
fish, and formaldehyde solution]
Tríptico [Triptych]
2134 × 1829 × 165 mm cada uno [each part]
Ada Tse and James Yang Collection,
Hong Kong

We're Born; We Look Around; We Die, 2006
[Nacemos; miramos a nuestro
alrededor; morimos]
Moscas y resina sobre lienzo
[Flies and resin on canvas]
1016 × 1372 × 102 mm
Colección privada

Black Sheep (Twice), 2007*
[Oveja negra (dos veces)]
Vidrio, acero inoxidable pintado,
silicona, acrílico, bridas, oveja y solución
de formaldehído
[Glass, painted stainless steel,
silicone, acrylic, cable ties, sheep,
and formaldehyde solution]
Díptico [Diptych]
1103 × 1623 × 641 mm cada uno [each part]
Colección privada
p.49

Cefoperazone, 2007
[Cefoperazona]
Pintura brillante doméstica sobre lienzo
[Household gloss on canvas]
2337 × 1930 mm
(4 in cada punto / spot)
La Colección Jumex, México

Death Explained, 2007
[La muerte explicada]
Vidrio, acero inoxidable pintado, silicona,
acrílico, monofilamento, bridas
de plástico, acero inoxidable, tiburón
tigre y solución de formaldehído
[Glass, painted stainless steel, silicone,
acrylic, monofilament, plastic cable ties,
stainless steel, tiger shark
and formaldehyde solution]
Díptico [Diptych]
2154 × 5142 × 1228 mm cada uno [each part]
Cortesía del Pinchuk Art Centre
(Kiev, Ucrania)

For the Love of God, 2007*
[Por el amor de Dios]
Platino, diamantes y dientes humanos
[Platinum, diamonds, and human teeth]
171 × 127 × 190 mm
Colección privada
p. 43

*South Rose Window, Lincoln
Cathedral*, 2007
[Rosetón sur de la catedral de Lincoln]
Mariposas y pintura metálica sobre lienzo
[Butterflies and metallic paint on canvas]
2438 mm diámetro [diameter]
Cortesía de Helen Nguyen-Ban

Acid Love, 2008
[Amor ácido]
Mariposas y pintura brillante doméstica
sobre lienzo
[Butterflies and household gloss on canvas]
2134 × 2134 mm
Colección privada

Anatomy of an Angel, 2008*
[Anatomía de un ángel]
Mármol de Carrara
[Carrara marble]
1870 × 980 × 785 mm
Edición de 3 con 1 prueba de artista
[Edition of 3 with 1 artist's proof]
Cortesía de la Familia Parnes
p. 40

Burial Ground, 2008
[Cementerio]
Contenido de un cenicero sobre lienzo
[Contents of ashtray on canvas]
2134 mm diámetro [diameter]
Colección privada

*Contemplating the Infinite Power
and the Glory of God*, 2008*
[Contemplando el poder infinito
y la gloria de Dios]
Mariposas y pintura brillante doméstica
sobre lienzo con hoja de oro
[Butterflies and household gloss on canvas
with gold leaf]
Tríptico, panel izquierdo [Triptych, left
panel]: 2803 × 1830 mm, panel central
[centre panel]: 2943 × 2440 mm, panel
derecho [right panel]: 2803 × 1830 mm
Colección Domus
pp. 38-39

Death Denied, 2008*
[Muerte negada]
Vidrio, acero inoxidable pintado, silicona,
monofilamento, tiburón tigre y solución
de formaldehído
[Glass, painted stainless steel, silicone,
monofilament, tiger shark and
formaldehyde solution]
2154 × 5142 × 1884 mm
Colección privada
p. 20

Enlightenment, 2008*
[La Ilustración]
Mariposas y pintura brillante doméstica
sobre lienzo
[Butterflies and household gloss
on canvas]
2134 × 5334 mm
Colección privada
pp. 12-13

Hades, 2008
Mariposas y pintura brillante doméstica
sobre lienzo
[Butterflies and household
gloss on canvas]
1219 × 1219 mm
Colección privada

Midas and the Infinite, 2008
[Midas y el infinito]
Mariposas, zirconia cúbica y pintura
esmaltada sobre lienzo
[Butterflies, cubic zirconia, and enamel
paint on canvas]
3018 × 3018 mm
Colección privada

Self Portrait (Full Body), 2008
[Autorretrato (cuerpo completo)]
Caja de luz y rayos x
[Light box and x-rays]
1000 × 2172 × 120 mm
Edición de 6 con 3 pruebas de artistas
[Edition of 6 with 3 artist's proofs]
Private collection

The Acquired Inability
to Escape (Purified)*, 2008
[La incapacidad adquirida de escapar
(purificada)]
Vidrio, acero pintado, caucho, silicón,
Formica, MDF, silla, cenicero, encendedor
y cigarrillos
[Glass, painted steel, silicone, rubber,
Formica, MDF, chair, ashtray, lighter
and cigarettes]
2135 × 3045 × 1980 mm
Colección privada
p. 50

*Theology, Philosophy,
Medicine, Justice*, 2008*
[Teología, Filosofía, Medicina, Justicia]
Vidrio, acero inoxidable pintado, silicona,
monofilamento, tiburón toro y solución
de formaldehído
[Glass, painted stainless steel, silicone,
monofilament, bull sharks and
formaldehyde solution]
Díptico [Diptych]
1918 × 3225 × 1092 mm cada uno [each part]
Colección privada
p. 14

Judgement Day, 2009*
[Día del juicio]
Vidrio, acero inoxidable chapado en oro,
acero, aluminio, níquel y zirconia cúbica
[Glass, gold-plated stainless steel, steel,
aluminium, nickel, and cubic zirconia]
2403 × 8743 × 102 mm
The Broad Art Foundation
p. 52

Invading the City of Light, 2011
[Invadiendo la Ciudad de la Luz]
Hojas de bisturí y pintura Hammerite
sobre lienzo
[Scalpel blades and Hammerite paint
on canvas]
1829 × 1219 mm
Colección privada

Devil's Gate, 2012*
[Puerta del diablo]
Vidrio, acero inoxidable, acero, aluminio,
níquel, Plastazote y especímenes
entomológicos
[Glass, stainless steel, steel, aluminium,
nickel, Plastazote and entomological
specimens]
2432 × 2432 × 132 mm
Colección privada
pp. 4-5

Proteus, 2012
[Proteo]
Granito negro
[Black granite]
2325 × 1005 × 657 mm
Edición de 3 con 2 pruebas de artista
[Edition of 3 with 2 artist's proofs]
Colección privada

Anoint, 2016
[Unción]
Mariposas y pintura brillante doméstica
sobre lienzo
[Butterflies and household gloss
on canvas]
1735 × 1770 mm
Colección privada, Asia

Reserpine, 2017*
[Reserpina]
Pintura brillante doméstica sobre lienzo
[Household gloss on canvas]
1397 × 1854 mm
(1 in cada punto / spot)
Colección de Hilario Galguera y Rosa
María Ortega
p. 9

Beautiful Happy Blossom, 2018
[Hermoso florecimiento feliz]
Óleo sobre lienzo
[Oil on canvas]
Díptico [Diptych]
2743 × 1829 mm cada uno [each part]
Cortesía de Lonian Gallery, LLC

Fantasia Blossom, 2018
[Flor de fantasía]
Óleo sobre lienzo
[Oil on canvas]
2743 × 1829 mm
Colección privada

Imperial Blossom, 2018
[Flor imperial]
Óleo sobre lienzo
[Oil on canvas]
2743 × 1829 mm
Cortesía del Pinchuk Art Centre
(Kiev, Ucrania)

Morning Blossom, 2018
[Flor de la mañana]
Óleo sobre lienzo
[Oil on canvas]
2743 × 1829 mm
Colección privada

Wisdom's Blossom, 2018
[Flor de la sabiduría]
Óleo sobre lienzo
[Oil on canvas]
2743 × 1829 mm
Colección privada, Nueva York

Close Friendship Blossom, 2019*
[Flor de la amistad cercana]
Óleo sobre lienzo
[Oil on canvas]
Tríptico [Tríptico]
2743 × 1829 mm cada uno [each part]
Cortesía de KFV Gallery, LLC
pp. 18-19

The Martyr - Saint Bartholomew, 2019
[El mártir - San Bartolomé]
Bronce dorado
[Gilded bronze]
2820 × 900 × 825 mm
Edición de 3 con 2 pruebas de artista
[Edition of 3 with 2 artist's proofs]
Colección privada

Grave Matters Wallpaper, 2023*
[Papel tapiz Asuntos de gravedad]
Impresión digital
[Digital print]
pp. 44-45

Tears of Joy Wallpaper, 2011*
[Papel tápiz Lágrimas de alegría]
Impresión en huecograbado a seis colores
[Six color gravure printing]
pp. 28-29

*The Physical Impossibility of Death
in the Mind of Someone Living*, 1991*
[La imposibilidad física de la muerte
en la mente de alguien vivo]
Vidrio, acero pintado, silicona,
monofilamento, tiburón y solución
de formaldehído
[Glass, painted steel, silicone,
monofilament, shark
and formaldehyde solution]
2170 × 5420 × 1800 mm
p. 46
No en exposición
[Not in the exhibition]

Todas las obras [All works]:
© Damien Hirst and Science Ltd.
Todos los derechos reservados
[All rights reserved] DACS/Artimage/
SOMAAP 2024
*Foto de [Photographed by]
Prudence Cuming Associates Ltd.
a menos que se indique lo contrario
[unless otherwise stated].



MUSEO JUMEX

Fundadores
Sr. Eugenio López Rodea †
Sra. Isabel Alonso de López †

Presidente
Eugenio López Alonso

Asistente de Presidencia
Ana Luisa Pérez

Curador en jefe
Kit Hammonds

Gerente de Exposiciones
Begoña Hano

Curadora asociada
Marielsa Castro Vizcarra

Asistentes curatoriales
Adriana Kuri Alamillo, Carolina Estrada

Coordinadora editorial
Arelly Ramírez

Diseño gráfico
Carolina Oliva

Coordinadora de Educación
Sofía José

Equipo de Educación y Fomento
Francisco Javier Navarrete,
Sofía Santana, Rodrigo Cabral,
Natalia García

Gerente de Registro
Luz Elena Mendoza

Registro y Montaje
Maciana López, Astrid Esquivel,
Alejandra Braun, Linette Cervantes,
Oscar Díaz, José Juan Zúñiga,
Iván Gómez, Adrián González

Gerente de Producción y Operaciones
Francisco Rentería

Equipo de Producción
Erika L. Rivera, Daniel Ricaño,
Gerardo Rivero, Lissette Ruiz,
Arturo Vázquez, Sacai T. Navarro,
Víctor Hernández, Nestor Calixto,
Marco Salazar, Fernando Ramírez,
Ricardo Cervantes, Edgar Orozco

Gerente de Comunicación
Ruth Ovseyevitz

Coordinadora de Comunicación
Mónica Quintini

Gerente de Administración
Aurora Martínez

Equipo de Administración
Arturo Quiroz, Javier Cartagena, Alan E.
Castro, Héctor Polo, Moisés Aparicio,
Marisol Vázquez, Benenice Domínguez,
Edith Martínez, Erika Ávila

Biblioteca
Cristina Ortega

Jefe de Seguridad
Pedro A. Chávez

Equipo de Seguridad
David Bruno, Verónica Martínez,
Alberto Servín, Felipe Trejo

Servicios auxiliares
Fabiola Chapela †, José Escárcega

