

caiana

Yayo Aznar

UNED, Madrid

Jesús López

UNED, Madrid

Damien Hirst: dos miradas a una  
polémica eterna

## Damien Hirst: dos miradas a una polémica eterna

Yayo Aznar

UNED, Madrid

Jesús López

UNED, Madrid

Una de las obras más famosas de Damien Hirst es *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo*, un tiburón tigre de doce metros inmerso en una vitrina de formol que tuvo que ser repuesto en el año 2006 a causa de su putrefacción. La obra se expuso por primera vez en la exposición *Sensation*, celebrada en la Royal Academy de Londres durante el otoño de 1997 y el invierno de 1998 y supuso un escándalo de dimensiones considerables que todavía tiene ecos en la prensa. **(Fig. 1)** El epicentro del enfado era doble: por un lado, se trataba de un dispositivo artístico con un elevado coste económico y que, además, fue vendido por un precio considerado, prácticamente por unanimidad, astronómico: diez millones de dólares en 2004, lo que convirtió a Hirst en el artista vivo más rico del mundo. Por otro, la desfachatez con la que Hirst, inexplicablemente, exponía un animal salvaje y protegido parecía también herir muchas sensibilidades, al parecer las mismas que olvidaban, en su afanoso ataque al arte contemporáneo, el meticoloso y ya secular trabajo de algunos importantísimos museos de Historia.

La intención de este texto es pensar la obra de Hirst a partir de dos temas que nos interesan especialmente: la posibilidad o imposibilidad de su arte, y quizás también, por extensión, de otros “objetos” museísticos, para proporcionar determinadas experiencias al espectador

relacionadas con el viejo concepto de lo sublime y la cuestión de qué puede tener todo esto que ver con un capitalismo del que parece que sólo Hirst se beneficia.

Sobre el primero de los temas que nos ocupan ya ha trabajado ampliamente Tonia Raquejo.<sup>1</sup> Ella nos recuerda que fue con lo sublime cuando en el siglo XVIII Gran Bretaña inició unas experiencias artísticas basadas en las sensaciones empíricas. Frente a la elección cartesiana francesa, que optó por un arte representacional directamente dirigido al ojo, los británicos empezaron a entender el arte como una máquina de crear sensaciones, y cuanto más fuertes mejor. Y no dejaban de tener cierta razón. De hecho, la tradición francesa abusó tanto de la retina que acabó desconfiando de ella.<sup>2</sup>

Y lo cierto es que desde que teóricos como J. Addison o Edmund Burke introdujeron el psicologismo, el arte ya no se preocupó tanto por crear un objeto artístico en sí, es decir, un objeto que obedeciera a un determinado canon de belleza, como por los efectos que éste producía en el espectador. “El artista, más que concentrarse en la obra de arte como tal, debe explorar sus posibilidades emotivas y confiar (en un tanto por ciento elevado) en la reacción del espectador para que funcione”, afirma Raquejo.<sup>3</sup>



1. Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991, tiburón tigre, vitrina de cristal, acero, formol, 213 cm × 518 cm × 213 cm.

Cuando Damien Hirst nos acerca a la muerte no intenta otra cosa. Es cierto que cuando lo hace con calaveras encerradas en vitrinas, como en el caso de *Philip (Los doce discípulos)*, o con

animales conservados en formol en sus primeras versiones de su larga serie titulada *Historia Natural*, nos presenta la muerte con la asepsia de un científico, atrapada con toda la pulcritud de un taxidermista. Nos parece importante destacar la asepsia en el acercamiento casi científico de Hirst a la muerte, en la necesidad de esas vitrinas que también son un modo de conservación. Porque no es gratuito que el espectador pasee entre los animales –descuartizados o no– que le presenta Hirst como en un museo de ciencias naturales, aplicando la distancia que exige la vitrina y haciendo así que su mirada funcione casi como un instrumento de poder hacia “lo otro” que se examina. Imposible, en este punto, no recordar que en los últimos meses de 2014 el British Museum ha decidido ampliar al público la exposición titulada *Ancient lives, new discoveries*, que presenta ocho momias y a su alrededor toda una serie de preguntas y respuestas de carácter educativo-científico que contextualizan y explican su procedencia, surgimiento, tratamiento e historia. Todas las momias son de origen africano, cinco provienen del Antiguo Egipto, otras dos son de periodo romano aunque halladas también en suelo egipcio, y la octava es la momia de una mujer desenterrada en Sudán, datada en torno al año 700 d. C. (**Fig. 2**)



2. *A Christian woman from Sudan*. Mujer de 20-35 años, altura estimada de 158 cm, hallada en el Sitio 3-J-23, et-Tereif, Fourth Cataract, Sudán, British Museum, Londres.

La exhibición del British cerraba un periodo convulso en Reino Unido en el que el capítulo anterior fue la devolución al pueblo maorí neozelandés de siete cabezas en el año 2013 al Te Papa Tongarewa,<sup>4</sup> museo encargado por el gobierno de llevar a cabo el *Karanga Aotearoa Repatriation Programme*, en el que se ubica esta última restitución de cabezas y otros restos<sup>5</sup> provenientes, entre otras instituciones, del Warrington Museum y del Guernsey Museum.<sup>6</sup> También el British llevó a cabo la devolución de ocho cabezas maoríes en 2008 siguiendo la nueva política de restos humanos adoptada por el museo británico en consonancia con la nueva legislación al respecto surgida en la pasada década, cuando en 2005 el Departamento de Cultura, Medios y Deporte del gobierno británico (DCMS) publicó la *Guidance for the Care of Human Remains in Museums*, por la que se guían varias instituciones, incluido el British Museum. Estas directrices son una declaración de buenas prácticas que ha conllevado que los museos británicos concedan a los restos humanos un tratamiento especial, frente a la tendencia pasada a ser tratados como meros objetos.<sup>7</sup>

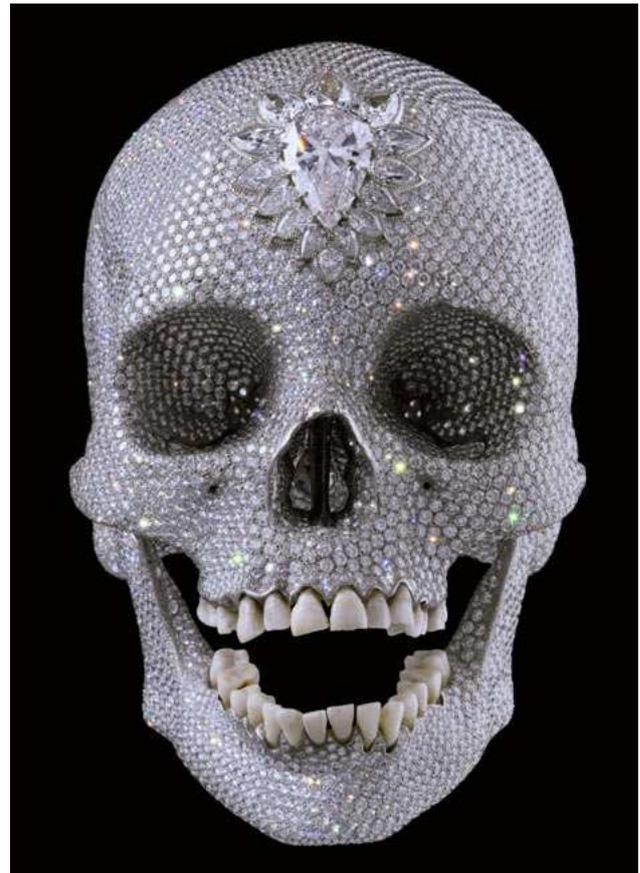
Pero existen diferentes aristas en toda esta historia que tienen mucho del cinismo citado de Sloterdijk.<sup>8</sup> Si lo que se quiere es evitar entrar en el debate casi eterno de las restituciones del patrimonio cultural expoliado en la etapa colonial, qué mejor que sea a través de una legislación médico-científica que está siempre recubierta de asepsia, para evitar entrar en comparaciones con los icónicos mármoles del Partenón que Lord Elgin depositó también en el British. De esta forma, lo que llegó casi como objeto se considera en cierto sentido como sujeto, y así se empieza a hacer divisible su significado, para que las comparaciones con los mármoles –por poner el ejemplo más conocido– tengan marcos jurídicos que las hagan incomparables (artificialmente) en cuanto a problemáticas.

Sin embargo, la joven mujer sudanesa del año 700 nos mira desde dentro de su vitrina, nos recuerda en cierto modo Didi-Huberman, aunque esa vitrina, esa luz, y toda la panoplia didáctica que rodea esta exposición nos invitan a reflexionar sobre la muerte humana desde ámbitos que intentan alejarse de reflexiones más personales y nos conducen o reconducen al sendero de la ciencia o al de la cultura en la

versión patrimonial clásica de Europa. No es el espectáculo de la calavera de Hirst en *For the Love of God*, pero es innegable que su exhibición en una sala del museo no difiere del resto de piezas y objetos histórico-culturales que se encuentran expuestos en cualquier espacio provenientes de este tipo de enterramientos y yacimientos arqueológicos, como en el que fue hallada la momia sudanesa. Lo que llama innegablemente la atención es la elección de momias no occidentales, en las que la frontera geográfica y temporal parece alejar de nosotros preguntas de otro ámbito o sensaciones y sentimientos más personales, como los que posiblemente sintiera el público neozelandés de visita a muchos museos europeos al ver las cabezas tatuadas de sus antepasados, incluso sin ser descendientes de maoríes o indígenas. Es esta conexión entre espectadores y objetos-sujetos? expuestos la que debe ser anulada para salvar los hitos de la ciencia y el patrimonio cultural, la que permite mirar a un sublime objeto de museo que encierra las peripecias de arqueólogos, historiadores o aventureros románticos en el siglo XIX evitando la pesada carga de la Historia. Qué polémica tan grande si lo exhibido fuera el exhumado cuerpo de algunas de las múltiples celebridades enterradas bajo las piedras de las capillas de Westminster, como el propio Charles Darwin, convertido en momia “leninesca” o, por qué no, el famoso tiburón de Hirst.<sup>9</sup>

Todas ellas, sin duda, experiencias cercanas a lo sublime. El sublime romántico en todo su esplendor, con todo su horror y atractivo. Lo que tenemos delante es una auténtica máquina de producir sensaciones. Quizás nuestro asco, nuestra repugnancia ante esa visión, nuestra curiosidad, nos despierten por un momento de la anestesia a la que, según Susan Bück-Morss, parecemos condenados<sup>10</sup> y nos enfrenten a la verdad absoluta de la muerte, una verdad con la que no sabríamos convivir a diario y que nuestra sociedad capitalista se ha esforzado en ocultar detrás de todas sus fantasmagorías. Desde fuera, como dioses, contemplamos atónitos el ciclo de la vida y la muerte, las pulsiones bajo las que Freud interpretó el desarrollo psíquico de la mente humana. Y las contemplamos a partir de una identificación que puede no gustarnos absolutamente nada porque, quizás, como muy bien decía Bük-Morss, estemos contemplando nuestra propia destrucción.

Porque todo esto nos puede llevar todavía un poco más lejos, nos puede llevar al segundo punto que nos interesa: qué tiene que ver todo este tema de lo sublime con el capitalismo feroz del mundo en que nos ha tocado vivir. Tenemos que mirar la famosa calavera. Es evidente que visitar *Por el amor de Dios* en Londres en el año 2007 es una experiencia bien distinta a verla reproducida en los medios de masas o en un simple catálogo. (Fig.3)



3. Damien Hirst, *For the Love of God*, 2007, calavera, diamantes y platino.

Cuando llegaba, el espectador era conducido en un pequeño grupo, a través de una estrecha escalera, al interior de una habitación negra completamente a oscuras. El único objeto visible era la calavera, situada en el centro de la estancia, bajo un foco de luz vertical, dentro de una vitrina y sobre un zócalo que la elevaba casi hasta la altura de la cabeza. Bajo este único punto de luz, los rayos penetrantes de los rojos, los amarillos y los azules de los diamantes que la cubrían parpadeaban con un brillo casi fantasmal. El espectador sólo podía permanecer dos minutos con la calavera y luego los guardias de seguridad le pedían que saliera de la habitación. Era como si, por unos instantes,

hubiera visto una aparición y todo su cuerpo hubiera estado involucrado en esa experiencia.

Tenemos que volver a las momias y a la polémica por su recuperación. Los maoríes, continuaron la actitud reivindicativa iniciada por descendientes de indígenas norteamericanos, que obtuvieron en 1990 la aprobación de la NAGPRA (*The Native American Grave Protection and Repatriation Act*),<sup>11</sup> que protege los derechos de los pueblos indígenas sobre restos humanos, objetos y lugares ceremoniales así como imparte normas a los museos para transmitir a las comunidades afectadas toda la información relativa a restos humanos, ajuares funerarios y otros objetos relacionados, por si estuvieran interesadas en hacerse cargo de ellos. Es decir, se abrió a las comunidades indias norteamericanas la posibilidad de devolución de los restos de su cultura material, así como de los restos humanos para su conservación o inhumación.

De hecho, esto fue lo que hicieron maoríes o indígenas norteamericanos al recuperar los otrora exhibidos cuerpos o cabezas de sus antecesores, reinhumar estos restos ante el asombro y la incompreensión de muchos científicos acostumbrados a trabajar en yacimientos o necrópolis antiguas con entera libertad. Para muchos de estos expertos fue un hecho casi traumático asistir a la devolución de parte de su esfuerzo.<sup>12</sup> Durante los años noventa, a pesar de los encuentros entre representantes indígenas y científicos, el debate no siempre fue pródigo y la persistencia por parte de una parte de los investigadores en sobreponer el interés científico a cualquier otro, se enfrentaba lógicamente con la, ahora legal, reivindicación indígena de acceso a la información, y de exigencia de inicio del procesos restitutorio, como también del respeto y la inclusión por parte de la ciencia, del punto de vista de su propia historia. Vine Deloria Jr. – con el tiempo una voz reputada en este debate – era descendiente directo de indios norteamericanos y saltó a la fama con su manifiesto de 1969 *Custer Died for Your Sins* donde caracterizaba a los arqueólogos como “estrechos” e interesados sólo en sus puntos de vista, a los que preguntaba “Why should we continue to be the private zoos for anthropologists?”.<sup>13</sup> En muchos casos, el camino que se ha seguido es el del trabajo común, dando voz en los museos y en las investigaciones

a representantes indígenas, generando en algunas ocasiones un nuevo tipo de museo dirigido por grupos tribales, y en muchas ocasiones bajo nuevos criterios de trabajo y exhibición, distintos a los seguidos en un museo “tradicional”.<sup>14</sup> (Fig. 4)



4. “Testigos del pasado”. Así llama a sus momias la exposición temporal del Parque de las Ciencias de Granada que expone, además de los embalsamados, 150 elementos relacionados con ellas (amuletos, esculturas, sarcófagos, fetiches o vasos funerarios) que muestran culturas como la inca, la guancho o la egipcia. Publicada en *El País*, 1 de noviembre de 2014.

Sin embargo, más allá de los mecanismos legales nacionales propios de cada país, occidental, para evitar la salida de objetos culturales, y como se ha visto de restos humanos de una manera extraordinaria y en casos de una singularidad notoria en las que los discursos y justificaciones son casi nulos, las grandes instituciones museísticas han intentado dotar de un nuevo valor a estas piezas y a estos restos. Esta es la línea a la que se adscribieron decenas de los grandes museos históricos y nacionales, que en 2002 firmaron la “Declaración de la Importancia y Valor de los Museos Universales [sic]”.<sup>15</sup> Una declaración que reconoce las “condiciones” en las que se han formado estas colecciones en el pasado, pero que pone el acento en el servicio que estas instituciones prestan a la ciudadanía, no sólo de su país, sino de todas las naciones, desempeñando la función de “propulsores del desarrollo de la cultura y fomento del saber mediante el constante proceso de reinterpretación.” Por lo que los museos, aún sensibilizados a las voces que reclaman la restitución y aceptando tratar estas demandas de forma individualizada, consideran que ofrecen un contexto válido y valioso para objetos que fueron desplazados de su contexto original tiempo atrás, en unas condiciones no comparables a las actuales.<sup>16</sup> (Fig. 5)



5. Momia de Chiu-Chiu del desierto de Atacama, traída por la expedición española al Pacífico oriental durante los años 1862 a 1866. Publicada en *El País*, 1 de noviembre de 2014.

La clave de esta historia contada de forma tan resumida, lección bien aprendida en el British – innegable epicentro de este relato –, es que hay que impedir que estos muertos nos miren, hay que dirigir la mirada y poner todas las barreras posibles para que sólo nos acerquemos a ellos con la mirada del supuesto interés científico y del aprecio cultural (el control de la mirada aludido al tratar el origen de lo sublime en la Gran Bretaña del siglo XVIII).<sup>17</sup> No pueden desprender sentimientos de cercanía grupal, ni temporal, ni espacial, ni mucho menos dejar abiertas las puertas de la carga del pasado colonial, su pecado original convenientemente escondido tras una ley de regulación biomédica. Hay que evitar que nos miren y rodearlas de todo tipo de cualidades, didácticas, educativas, científicas, especialmente las exóticas y espectaculares, como el exitoso mundo egipcio antiguo o escogerlas del anonimato del desierto sudanés del siglo VIII. Nunca han de convertirse en retratos cercanos, tan potentes, que con sus ojos nos impelen, nos hagan sentirnos

vinculados, unidos, rotos... Ya queda muy lejos la vergonzante fascinación pública y la exhibición en la que lo monstruoso ha tenido siempre una importante atracción, y esta es apenas una de las pocas brechas que han roto, junto a las demandas de restitución de grupos indígenas del entorno anglosajón, la coraza legal y discursiva de museos occidentales. En 2013 se obtuvo la devolución del singular caso de como Julia Pastrana, una joven de origen mexicano que sufría hipertrichosis lanuginosa e hiperplasia gingival, algo que le hacía tener vello abundante en todo el cuerpo y una mandíbula muy pronunciada, y que a los 20 años fue vendida a un feriante mexicano que la exhibió en Canadá y Estados Unidos al reclamo de ser “la mujer más fea del mundo”, “mujer mono”, o “híbrido maravilloso”. Se casó en Nueva York con un hombre que simultáneamente se convirtió en su agente y la paseó por Europa. Murió en 1860 en Rusia, poco después de dar a luz a un hijo que heredó su condición y sobrevivió pocas horas. Su viudo siguió exhibiendo los cadáveres embalsamados de ambos hasta el fin de sus días. Los restos de Julia pasaron entonces a manos de feriantes noruegos que sufrieron un robo en el que el cuerpo del bebé quedó irreparablemente dañado. El de ella lo recogió la Colección Schreiner del Instituto de Ciencias Médicas Básicas de la Universidad de Oslo, que lo ha custodiado hasta ahora. Durante años permaneció en un sótano de la institución hasta que la artista mexicana Laura Anderson Barbata, tras diez años de gestiones y con el apoyo del gobernador de Sinaloa, ha conseguido rescatarla y proceder a su repatriación a México donde fue enterrada el 13 de febrero de 2013 en Sinaloa, en un acto donde recibió los honores de las autoridades locales.<sup>18</sup>

Fue esta condición de mujer “llamativa” la causa de la devolución de la *Venus Hottentote* por parte del Gobierno de Francia al de la República Sudafricana en 2002. Como la jurisprudencia gala sobre patrimonio cultural considera inalienables las colecciones culturales francesas fue una resolución extraordinaria del Senado francés quien permitió la salida de los restos de esta mujer sudafricana. Un mecanismo que sólo fue puesto en práctica en una segunda ocasión en 2010 para devolver a Nueva Zelanda una serie de cabezas maoríes conservadas en varios museos franceses.

Esta posición de los museos es también herencia del capitalismo, socializar el patrimonio –como las pérdidas económicas en los periodos de crisis– para diluir cualquier atisbo de duda sobre la necesidad de que los grandes faros culturales de occidente, y gigantescas máquinas de atraer turistas y autorreclamarse la etiqueta de ciudades culturales, se incorporen al debate abierto de la restitución del patrimonio. Claro que el patrimonio es universal como reclama George Abungu, el ex-Director de los Museos de Kenia, pero si con ese argumento se borran las huellas del pasado del propio patrimonio estamos escondiendo, rehuendo de la Historia, de nuestra propia Historia, y eso no puede quedar oculto bajo la categoría de la cultura, sería un ejercicio más que cínico. Guy Debord lo vuelve a decir alto y claro, es la sociedad del espectáculo la clave de la cuestión, y con Benjamin y Marx nos explicaría que en estos muertos, valga la redundancia, hay que alejar cualquier atisbo de que asomen las fantasmagorías, o siguiendo de nuevo a Benjamin, de mirar desde el presente al pasado. Nada de esto ha de ocurrir.

“Arte capitalista” llama Luke White<sup>19</sup> a las propuestas de Hirst. Y no es extraño si atendemos, por ejemplo, a las toallas con calaveras que por unas ocho libras se venden en la tienda de la Tate Modern. Como no lo es tampoco si nos fijamos en sus *pinturas girantes* («spin paintings»), hechas en una superficie circular girante, o *pinturas de puntos* («spot painting»), los cuales consisten en filas de círculos coloreados al azar, ambas propuestas muy imitadas en gráficos comerciales. Y, sin embargo, también podríamos mirarlas de otra manera.

Ya no es sólo que el arte de Hirst esté hecho para ser comprado por una clase elitista del capitalismo global (gurús de la publicidad como Charles Saatchi y multimillonarios como Steve Cohen, sin mencionar a los oligarcas de Rusia y Asia Oriental que se han unido recientemente a sus clientes). Ni siquiera que la fortuna del artista sea superior a los mil millones de dólares, algo por encima, en este punto, de otros conocidos magnates británicos como Mick Jagger o Elton John. Es que, además, visto lo visto con todos sus matices, puede parecer que forma parte de todo el escenario espectacular (fantasmagoría, lo llamaría Marx) en que parece que se basa el capitalismo actual. En este

contexto sería difícil mantener la idea de que el arte es una realidad completa que, en consecuencia, no tendría sentido diferenciar de la realidad en general, cuyos privilegios comparte. Parecería, más bien, que es una duplicación imaginaria (e ilusoria) de lo real, una realidad compensatoria, es decir, una fantasmagoría con todas sus implicaciones. En palabras de Clement Rosset:<sup>20</sup>

El doble fantasmático implica la eliminación del original al que mata, o intenta matar, al pretender sustituirlo. Matar es, sin duda, un término excesivo; sería más acertado decir que el doble fantasmático generalmente se contenta con echar un velo sobre lo real.

Anestésico, al fin. Una fantasmagoría más en un mundo en el que, desde los tiempos de Benjamin, las fantasmagorías se han multiplicado (galerías comerciales, publicidad, efectos especiales, exposiciones universales, etc...) Su efecto es anestesiar el organismo, no entumeciéndolo, sino inundando los sentidos, saturándolo. Y su efecto es colectivo por lo que la adicción a estas “realidades compensatorias” se convierte en un medio de control social. De manera que no sólo caminamos en medio de la fantasmagoría de la apariencia, de la magia creada en el mundo del capital, sino que, además, lo hacemos, como ya nos ha dicho Susan Bück-Morss, anestesiados.

Sin embargo, en este contexto, los trabajos del artista británico pueden estar haciendo bastante bien su función. Es evidente que sus obras están atravesadas por las contradicciones ideológicas y los antagonismos sociales del mismo capital pero también es verdad que, en su mejor parte, tienen el poder de poner en escena esas contradicciones en imágenes tan potentes como eficaces. Y por eso White entiende la calavera no sólo como arte capitalista, sino también como un arte de lo que él llama “lo sublime capitalista”: un arte que presenta al capital como un inalcanzable y a la vez repugnante objeto de deseo. Es decir, lo sublime, tal como entendía Tonia Raquejo, sí, pero matizado en “lo sublime capitalista”. En este sentido, la calavera puede ser un ejemplo paradigmático.

La tesis de White es que la calavera se nos presenta como un enigma que no es otra cosa que el capital mismo oscilando delante de nosotros entre ser una imagen o ser un objeto, una fantasmagoría al fin. Y tiene razón. Gran

parte de lo que puede confundirnos al mirar la calavera es el hecho de que sabemos su precio y que, de alguna manera, eso es lo que estamos mirando. Hay que tener en cuenta que en los periódicos fue precisamente el coste de la calavera el punto principal de unos debates que demasiadas veces se centraron en la adecuación de la obra *Por el amor de Dios* y el precio en metálico que dicha obra había supuesto. En otras palabras, sabemos que estamos en presencia de trece millones de libras en diamantes y cincuenta millones de libras en arte, pero estando delante de ella parece imposible distinguir los efectos de este conocimiento de la experiencia de la propia calavera con todo su brillo, en todo el brillante teatro de su presentación que ya hemos mencionado.

En *Paris Economic and Philosophical Manuscripts de 1844*,<sup>21</sup> Marx nos describe la experiencia de un joyero que puede no ver la belleza de las joyas que vende mediatizado en su experiencia de ellas por el valor de cambio. El joyero, dice Marx, está sensiblemente disminuido porque sólo es capaz de ver el valor comercial de las piedras preciosas que vende. La abstracción del dinero, continúa Marx, en nuestro mundo moderno, nos hace ciegos a la materialidad y particularidad del mundo. Y puede ser que algo como esto se encuentre en ese misterioso sentimiento de encuentro perdido que tenemos ante la calavera de Hirst (ayudados, sin duda, por el poco tiempo que los guardias de seguridad nos dejan ante ella): nuestra experiencia de ella en parte se ha perdido por los datos económicos que ya conocemos cuando la vemos por primera vez. Es decir, al igual que todos los productos básicos de nuestra vida cotidiana, aunque de una forma mucho más exagerada, la calavera se ha convertido en una fantasmagoría, nunca enteramente valor de cambio y nunca enteramente valor de uso.

Porque lo que está en juego en la calavera de Hirst no es una suma más o menos elevada de dinero. Lo que está en juego es el capital. Una vez más los periódicos dejaron esto bastante claro cuando se empeñaron en distinguir insistentemente entre los trece millones invertidos en hacer la pieza y los cincuenta que finalmente costó, con esos treinta y siete misteriosos millones de diferencia. Y esto es la plusvalía: el dinero ya no es la medida, sino eso

intangible, oscuro y evanescente que está en el corazón de la acumulación de capital. Algo poderoso y real, pero también fantasmal.

Sin embargo, por otro lado, la calavera trae hasta nosotros la brutal industria de los diamantes con sus trabajadores explotados y sus sangrientas guerras. Lo cierto es que tanto Hirst como sus galeristas se apresuraron en aclarar que los diamantes utilizados para realizar la calavera fueron todos conseguidos éticamente, cada uno con todas las garantías escritas que exigen las resoluciones de las Naciones Unidas. Pero aún así, no están las cosas tan claras. Por ejemplo, en ningún momento se puede garantizar que esos diamantes no hubieran sido objeto de una lucha armada, ni las condiciones de vida de los mismos mineros, personas a menudo desplazadas de su tradicional modo de vida y obligadas a trabajar por un salario miserable para aquellos que tienen el monopolio del mercado de los diamantes. Y la verdad es que resulta como mínimo inquietante la ambición de este trabajo de trascender la muerte en la belleza, a partir de un arte que parece protegerse de las contingencias políticas y sociales de su propio contexto cuando precisamente la muerte y la violencia están en el corazón mismo de su ejecución.

Es como una gran contestación a Adorno. Tanto Adorno, como Hirst, son conscientes de que cualquier forma artística es de inmediato comprendida como mercancía, como mercancía fetiche. Por eso Adorno pretende una autonomía capaz de empeñarse en enfatizar cada vez más su incompatibilidad con el resto del mundo burgués. Lo que Adorno intuye de forma clarividente es que el capitalismo ha entrado en otra etapa en la cual, aliándose de forma perfecta con la cultura, cierra de golpe muchas de las estrategias en las que –principalmente el arte– intentaba hallar capacidad de resistencia. Esta realidad última de la producción social hace remitir al arte a una antinomia de la que parece que no cabe salida alguna: si el arte permanece estrictamente para sí, entonces queda integrado como uno de los fenómenos que no tienen mayor importancia, pero si pierde su autonomía, entra en el ámbito de la sociedad existente y podría quedar incluido en lo que Rancière llama “la capacidad disminuida del arte” refiriéndose a como aceptamos pequeñas declaraciones micropolíticas como “arte político”. Y la paradoja de nuestro presente es

que este arte incierto políticamente se ha visto promovido a una mayor influencia por el déficit mismo de la política propiamente dicha. Todo sucede como si la desaparición de la inventiva política en la era del consenso diera a las minimanifestaciones de los artistas una función política sustitutiva.

Es decir, y volviendo a Adorno, habida cuenta del nivel de desarrollo del capitalismo, el arte caía de inmediato en las garras de la mercancía y la fetichización, o, de permanecer ajeno, terminaría por perder todas las características que lo han definido como tal. En su constante caída a los mundos de la mercancía, el arte se “desartiza” y la obra de arte termina por convertirse en un bien transaccional más, listo para consumirse y ajeno ya a su misión de crear un bien común.

Y, sin embargo, Hirst hará exactamente lo contrario. De alguna manera contestará a Adorno. Inmerso hasta los huesos en el mundo de la producción, es capaz de mostrarnos sus obras como puras y duras mercancías fetiches. Podríamos pensar que ha aceptado que cualquier estrategia crítica ya no encuentra otra manera de hacerse visible que no sea tomando para sí las mismas formas que critica: la del espectáculo y la mercancía. Pero es como si Hirst pensara todo lo contrario: que sólo en la aceptación y representación cínica, en el sentido en el que la entiende Sloterdijk,<sup>22</sup> de nuestro paisaje capitalista, el capital aparecerá, por fin, desnudo. Si todo discurso crítico juega a favor del sistema, mostremos ese sistema en todo su “esplendor”. De hecho, tal como afirma White, la presencia del comercio de diamantes y el desagradable dilema ético que plantea al trabajo de la calavera permite dar consistencia a una interpretación que puede parecer ya inevitable: es la ambivalencia de “lo sublime capitalista” que, igual que el mismo capital, aparece roto por los antagonismos que le constituyen. Si el trabajo de Hirst, presentando al capital como el poder, es ideológico, no podemos dejar de recordar que la ideología, después de todo, solo puede cuestionar la contradicción social implícita al presentarla como una imagen que parece así amenazar con activarse como dialéctica. El trabajo de Hirst mezcla la muerte con la obscena belleza de lo sublime capitalista pero precisamente por eso muestra también la perfecta definición del capital, al mismo tiempo seductor y mortal.

Aquel capital, que como muy bien nos ha señalado Walter Mignolo,<sup>23</sup> tuvo su origen indiscutible en el colonialismo.



6. Panorámica de la exposición “Momias, testigos del pasado”. Publicada en *El País*, 1 de noviembre de 2014.

Y puede ser aquí, en este trayecto de ida y vuelta, donde una forma crítica actualmente, además de ofrecer el reflejo fantasmagórico de una humanidad enteramente sepultada bajo los desechos del frenético consumo, nos devuelve la imagen invertida, reconvertida esta vez en culpabilidad. Y así, como sostiene Rancière<sup>24</sup> somos dos veces culpables: por contribuir al reino infame de la equivalencia mercantil y por fingir ignorar que no hay nada de lo que sentirnos culpables, cita que también puede estar presente en la mirada global hacia las exposiciones que trabajan con momias o restos humanos, en las que la huella del colonialismo ha sido borrada con la leña del sublime universalismo de la cultura y la ciencia, la pretendida gran herencia y aportación de occidente a la Historia, y claro, con esas ropas, quien va a descubrir que debajo huele a muerto. **(Fig. 6)**

## Notas

<sup>1</sup> Tonia Raquejo, “La máquina de crear sensaciones. Damien Hirst y la última generación de artistas británicos”, en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Centro Argentino de Investigadores en Arte, Buenos Aires, 1999; Tonia Raquejo, *Sobre lo monstruoso. Un paseo por el amor y la muerte*, en Domingo Hernández Sánchez (ed.), *Estéticas del arte contemporáneo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

<sup>2</sup> Ver Martin Jay, *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid,

Akal, 2008; “¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada”, *Estudios Visuales*, n. 4, Murcia, enero de 2007, pp. 8-21.

<sup>3</sup> Tonia Raquejo, “La máquina de crear...”, *op. cit.*, p. 95.

<sup>4</sup> “Maori remains repatriated to New Zealand”, Museums Association News, 30 de octubre de 2013, documento electrónico:

[http://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/30112013-te-papa-tongarewa-repatriates-seven-maori-heads?utm\\_source=ma&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=08112013](http://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/30112013-te-papa-tongarewa-repatriates-seven-maori-heads?utm_source=ma&utm_medium=email&utm_campaign=08112013), acceso octubre de 2014.

<sup>5</sup> Documento electrónico:

<http://www.tepapa.govt.nz/AboutUs/Repatriation/toimoko/trade/Pages/WhenwasthetradeofMaoriancetrairemainsbanned.aspx>, acceso 14 de diciembre de 2014.

<sup>6</sup> Las cabezas maoríes (conocidas como *Toi moko*) del Guernsey Museum fueron parte de la colección propiedad de Frederick Corbin Lukis, nacido en Guernsey en 1788 y reputado padre de la arqueología británica moderna; la repatriada del Warrington Museum fue donada a la Sociedad de Historia Natural de la ciudad en 1843 por Richard Brook, y más tarde llevada al museo donde estuvo expuesta hasta los años 80. El tráfico de *Toi moko* (“piezas” que no llegan a los 200 años de antigüedad) llegó a cotas de escándalo nacional en 1830 por lo que el gobernador australiano se vio en la obligación de prohibir el negocio de restos humanos.

<sup>7</sup> La norma es continuación del encuentro internacional para discutir sobre los aspectos éticos, científicos, museísticos y legislativos de los restos humanos llevado a cabo en 2004 por el Museum of London, el mismo año en que –debido a que la legislación británica impedía en su momento a los museos nacionales la movilidad de elementos de sus colecciones– la Sección 47 de la Ley de 2004 sobre Tejidos Humanos (*The Human Tissue Act*) permitió a nueve museos nacionales la posibilidad de “desadquirir” restos humanos de sus colecciones. Esta norma y el citado código de buenas prácticas del DCMS fueron la referencia tomada por el British Museum para aprobar en 2006 una política específica en relación a los restos humanos, publicada y accesible en 2010, junto a la lista de todos los restos humanos en cualquiera sea su forma, conservación y procedencia, localizados en los fondos de la entidad. Esta Ley sobre Tejidos Humanos y el organismo que se creó a partir de su implantación (la HTA –sólo cubre Inglaterra, Gales e Irlanda del Norte, Escocia tiene legislación propia–) para velar por su cumplimiento, tiene un ámbito de trabajo muy amplio. La HTA es la entidad que regula las actividades relativas al almacenamiento, uso y eliminación de partes del cuerpo, órganos y tejidos humanos. Una legislación de ámbito médico-científico derivada de los avances biomédicos y de la utilización de nuevas técnicas en relación con la investigación sobre enfermedades y su curación, sobre reproducción humana y sobre temas relacionados con la investigación genética. En este ámbito es donde llamativamente tuvo cabida una sección específica dedicada a la exhibición de restos humanos en museos y colecciones, (el Foucault de *Vigilar y castigar* lo habría entendido a la primera).

<sup>8</sup> Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Siruela, 2012.

<sup>9</sup> De hecho en Inglaterra ya ha habido críticas y protestas de grupos de cariz religioso sobre el tratamiento de restos humanos, en especial sobre la actitud de la arqueología para con los restos de necrópolis y enterramientos históricos y lo que juzgan como intervenciones indiscriminadas sobre este tipo de enterramientos. De hecho, la propia Iglesia de Inglaterra, eso sí, en alianza con el máximo responsable del patrimonio inglés (el English Heritage) y el Ministerio de Justicia británico, son los promotores de *The Advisory Panel on the Archaeology of Burials in England* (APABE). APABE se ha refundado en 2009 cambiando su denominación original de 2005 en la que sólo se hacía referencia a “christian burials”. También existe una organización que “vela” por los restos humanos de origen británico no cristianos, custodiados en los museos británicos (la Honouring the Ancient Dead). Como muestra de este rico debate y proceso normativo cabe citar la reciente publicación por APABE del texto “Science and the Dead. A guideline for the destructive sampling of archaeological human remains for scientific analysis” (2013), lo que da idea del largo camino ya recorrido en Reino Unido en el tema de los restos humanos, como para poder entrar ahora en la cuestión de la regulación de las muestras de análisis científicos en este tipo de restos. Mejor exponer momias extranjeras que permiten evitar ciertas polémicas.

<sup>10</sup> Susan Bück-Morss, “Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte”, Madrid *La Balsa de la Medusa*, n. 25, Madrid, enero de 1993.

<sup>11</sup> Modificada para incluir la protección de la población autóctona de Hawai en 1991.

<sup>12</sup> Steve Webb, “Reburying Australians skeletons”, *Antiquity*, v. 61, n 232, July 1987, pp. 292-296.

<sup>13</sup> Vine Deloria, Jr., “Indians, Archaeologists, and the Future”, *American Antiquity*, v. 57, n. 4, Washington, pp. 595-598. La historia de Vine Deloria Jr., en Chip Colwell-Chantaphonh, “Archaeology and Indigenous Collaboration”, en Ian Hodder (ed.), *Archaeological Theory Today*, Cambridge-Malden, Polity Press, 2012, p. 268.

<sup>14</sup> Cressida Fforde, Jane Hubert y Paul Turnbull (eds.), *The Dead and their Possessions. Repatriation in Principle, Policy and Practice*, London-New York, Routledge, 2004.

<sup>15</sup> Esta Declaración obtuvo también respuestas de museos y voces defensoras de la restitución, como la de George Abungu, ex-Director de los Museos de Kenia, quien criticaba que este grupo de museos occidentales se autodenominaran universales utilizando conceptos por los cuales todos los museos del mundo deberían ser universales.

<sup>16</sup> La Declaración en *Noticias del ICOM 1* (2004), p. 4.

<sup>17</sup> Ver nota 3 de la primera parte del artículo.

<sup>18</sup> El Comité Nacional noruego para la Evaluación e Investigación en Restos Humanos elaboró un informe-decreto en el que exponía el caso y dictaminaba la repatriación de los restos de Julia Pastrana.

---

<sup>19</sup> Luke White, *Damien Hirst's Skull and the Capitalist Sublime*, en Luke White y Claire Pajaczkowska, *The Sublime Now*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Press, 2009.

<sup>20</sup> Clément Rosset, *Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*, Madrid, Abada Editores, 2008.

<sup>21</sup> Documento electrónico: <https://www.marxists.org/archive/marx/Works/184>, primera publicación en 1932. Publicado también en Moscú, Proress Publishers, 1959 con traducción de Martin Mulligan.

<sup>22</sup> Peter Sloterdijk, *op. cit.*

<sup>23</sup> Walter Mignolo, *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimiento subalterno y pensamiento fronterizo*, Madrid, Akal, 2003.

<sup>24</sup> Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Castellón, Ellago Ediciones, 2010, p. 38.

### **¿Cómo citar correctamente el presente artículo?**

Aznar, Yayo y López, Jesús; “Damien Hirst: dos miradas a una polémica eterna”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 6 | 1er. semestre 2015. pp 9-18.

URL:

[http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=185&vol=6](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=185&vol=6)

Recibido: 19 de diciembre de 2014

Aceptado: 25 de febrero de 2015