

estrema

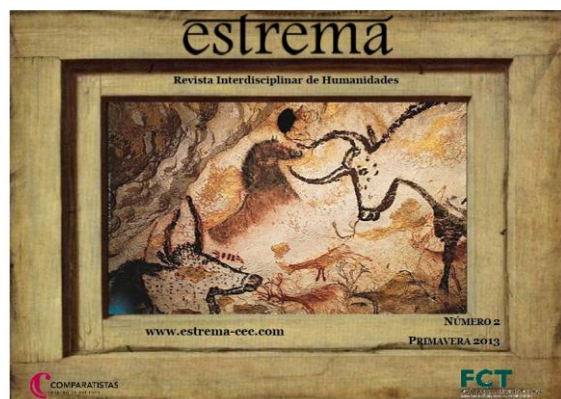
Revista Interdisciplinar de Humanidades

A dimensão ética no trabalho artístico de Damien Hirst

COSTA, Helga Saraiva.

estrema: revista interdisciplinar de humanidades,

número 2, Primavera 2013



Um projecto do Centro de Estudos Comparatistas
da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Para informação adicional

<http://www.estrema-ccc.com>

A dimensão ética no trabalho artístico de Damien Hirst¹

Helga Saraiva da Costa

Resumo

Damien Hirst é um “tolo” à boa forma Nietzscheana. E da sua “tolice” imoral e amoral ele conseguiu tornar-se o artista vivo mais caro de sempre. A cada passo, transgride as barreiras estipuladas por uma sociedade que constantemente lhe aponta o dedo.

Neste artigo, são destacados dois pontos essenciais nas sucessivas vitórias artísticas de Hirst: a utilização de animais mortos na construção de uma fascinante arte abjecta e o carácter parodístico dos seus plágios. Analisamos como o “tolo” paira acima das regras morais e atinge por conseguinte um enorme impacto no mercado. O abjecto e o horripilante dissolvem-se no sublime e no prazeroso. Os valores humanos pouco significam num contexto em que o objectivo é chamar a atenção de um público vasto para que o artista possa sobreviver num mundo capitalizado.

Palavras-chave: Arte, Ética, Abjecto/Sublime, Plágio/Paródia, Damien Hirst

Abstract

Damien Hirst is a “fool” as Nietzsche defined it. And with his immoral and amoral “foolishness” he became the most expensive living artist ever. Each step, he transgresses the barriers stipulated by a society that constantly points its finger out at him.

In this article, we highlight two main points in Hirst’s successive artistic victories: the use of dead animals in the construction of a fascinating abject art and the parodistic dimension of his plagiarism. We analyze how the “fool” hovers above moral rules and consequently reaches a great impact on markets. Abject and horrifying dissolve themselves in sublime and pleasurable. Human values mean nothing in a context within the objective is to call a vast public’s attention so that the artist may survive in a capitalized world.

Keywords: Art, Ethics, Abject/Sublime, Plagiarism/Parody, Damien Hirst

¹ COSTA, Helga Saraiva. 2013. A dimensão ética no trabalho artístico de Damien Hirst. *estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades* 2, www.estrema-cec.com.

Olhar para uma obra de arte pode significar olhar para o mundo de uma forma diferente. Uma peça artística pode contribuir para uma determinada perspectiva do mundo: um olhar mais optimista ou pessimista, uma impressão mais bela ou mais horripilante, a sensação de ter o coração quente ou de uma chapada na cara em sinal de alerta. Mas poderá um objecto artístico envolver algum tipo de alerta ético-moral?

No prefácio de *O Retrato de Dorian Gray* podemos ler:

The moral life of man forms part of the subject-matter of the artist, but the morality of art consists in the perfect use of an imperfect medium. No artist desires to prove anything. Even things that are true can be proved. No artist has ethical sympathies. An ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style. (Wilde 2003, 7)

Esta posição é polémica e devemos questioná-la. Encontramos opiniões adversas. John Andrew Fisher é um dos muitos autores que defendem que a arte exprime sempre um ponto de vista, sendo que este é um ponto de vista moral: “works of art, even photographs, always seem to have a point of view. And that point of view can promote or express attitudes and values. It is difficult to imagine a purely neutral work of art that has no particular point of view” (Fisher 1993, 95).

Cada vez mais, a arte pode ser vista como um contributo para a reparação do mundo. Deparamo-nos frequentemente com objectos artísticos que desafiam os nossos valores. O contemporâneo desafia o clássico através do seu conceito. Interessa agora, além da técnica e da beleza, a relevância do conceito. A arte é uma maneira de pensar o mundo e de questionar a nossa conduta. Por outro lado, analisar uma obra de arte deve mesmo, sobretudo no caso da arte transgressiva, envolver um questionamento ético.

Ethical analysis is an effective and critically revealing method of engaging with contemporary transgressive art. [...] Because ethical judgment is institutionally considered to be anathema to aesthetic appreciation, such art can be identified as paradigmatically transgressive precisely because the reaction it provokes is a moral reaction. (Cashell 2009, 12)

Tendo em conta esta possibilidade de uma arte moral, tentamos perceber a legitimidade e a capacidade dos artistas para exercer esse tipo de influência na sociedade. Na era da globalização e do capitalismo, os artistas procuram atenção, tentam usufruir dos meios ao seu alcance para conquistar reconhecimento, impacto e lucro. Os artistas conseguem-no através de técnicas revolucionárias, sobretudo ao nível da criação de conceitos, no contexto do Pós-Modernismo: através de imagens chocantes – sejam elas belas, sublimes ou feias, horripilantes, abjectas, causando no público a necessidade de falar sobre essas imagens e no potencial público a vontade de analisá-las

– e através de mensagens transgressivas, que questionam a nossa conduta, os nossos valores, as nossas certezas.

Yet the fact remains that transgressive practices have genuinely expanded the horizon of artistic expression. Associated with the cultural project of postmodernism, transgressive art (which includes sub-generic tendencies such as abject art) continues to constitute an important aesthetic force in post-twentieth century vanguard culture (Cashell 2009, 1)

Neste trabalho, escolhemos uma forma de transgressão artística (e moral) controversa: a utilização de animais mortos em obras de arte. O recurso a este tipo de imagens não é novo em nenhuma manifestação artística. Vejamos, por exemplo, a obra de Francis Bacon e certamente nos deparamos com muita carne morta. A sua Pintura de 1946 é um exemplo perfeito de como esta temática é bem conhecida das artes plásticas. Também Dali explorou a imagética de animais mortos, por exemplo com o Telefone da Lagosta, e inclusivamente deleitava-se desde miúdo com a apreciação de cadáveres, que desmembrava e chegou mesmo a coleccionar. Já na arte rupestre eram representadas as cenas de caça, remetendo-nos precisamente para a imagética da matança dos animais. No entanto, a utilização efectiva dos animais para a produção destas imagens atingiu o auge da sua popularidade na viragem de séculos.

O costarricense Guillermo Vargas (Habacuc) protagonizou talvez o caso mais mediático. Habacuc chocou a sociedade com a sua *Exposición N° 1*, realizada na Nicarágua em 2007. Ao som do hino sandinista, tocado ao contrário, os visitantes liam, à entrada da exposição, a frase “eres lo que lees” escrita com comida para cão. Seguidamente, os visitantes eram surpreendidos por um cão que teria sido capturado nas ruas de Manágua e preso num canto da galeria. Segundo o artista, esta obra homenageava Natividad Canda, um nicaraguense morto devido a um ataque feito por dois cães *rottweiler*. Justificou, desta maneira, a captura de um animal indefeso e doente, que também recebeu o nome de Natividad e não recebeu auxílio veterinário, não foi alimentado e, apesar dos pedidos de vários frequentadores da exposição para que fosse solto, permaneceu amarrado até morrer de fome diante dos olhares dos espectadores.

Apesar do escândalo da utilização radical dos animais para a produção de arte, há muitos outros casos de artistas que adoptaram esta prática. *Como Explicar Desenhos a uma Lebre Morta*, de 1965, é uma performance em que o artista Joseph Beuys passeia pela galeria com o rosto coberto de mel e ouro, carregando no colo uma lebre morta com quem ele fala. A artista neozelandesa Lisa Black cria esculturas, jóias e fotografias

com carcaças de animais misturados com objectos mecânicos, chamando a atenção para a forma como o homem destrói a natureza, tentando assim “solucionar” o mal do Homem sobre os animais.

Para melhor entendermos esta dinâmica, vamos analisar o caso de Damien Hirst, paradigmático neste campo, um dos artistas contemporâneos mais controversos e também o mais caro de sempre – e, por conseguinte, um dos artistas com mais impacto na actualidade.

Damien Hirst foi o artista a ir mais além no que respeita à utilização de animais mortos, com a exposição *Natural History* – uma exposição que mostrava essencialmente animais mortos conservados em vitrines com formaldeído. Esta forma polémica de fazer arte ajudou-o a alcançar o sucesso artístico. Hirst transgride os valores morais e a estética, sendo que “aesthetic transgression can be defined as any act of violation presented under the alibi of art” (Cashell 2009, 1).

Filho de um mecânico e vendedor de carros e de uma artista amadora, Hirst nasceu em Bristol em 1965 e cresceu em Leeds. Apesar de considerado sempre um mau aluno, tendo sido rejeitado em várias escolas de artes, o artista britânico conseguiu, em 1986, já com mais de 30 anos, ser aceite na BA Fine Art no Goldsmiths College, da Universidade de Londres. Enquanto jovem adulto, trabalhou num mortuário, o que, sem dúvida, influenciou o seu posterior trabalho artístico. Foi curador da exposição *Freeze*, com grande sucesso, e entrou para o grupo dos *Young British Artists- YBas* – no seio do qual organizou algumas exposições e conseguiu a sua primeira exposição individual, em 1991, com o apoio de Charles Saatchi². Aí, despertou a atenção dos críticos pelas suas obras perturbadoras e horripilantes, em muitos casos. Abriu assim caminho à fama como um artista conceptual, transgressivo e inesperado, cujas obras tratam o sentido da vida e a inevitabilidade da morte, centrando-se na decomposição dos corpos, na morte e na doença e violando os tabus que proíbem um olhar de prazer sobre o espectáculo da morte. Hirst conseguiu agitar um pouco o mundo e, talvez por isso, conquistou diversos prémios, incluindo o Turner Prize, em 1995. Caracterizam-no a morbidez, o cinismo, a obscenidade, a perversão, a crueldade e a transgressão.

² Charles Saatchi criou, juntamente com o seu irmão, a conhecida agência de publicidade Saatchi&Saatchi, já extinta. Ao longo da sua vida, investiu muito na sua colecção pessoal de arte, que inclui, por exemplo, dezassete trabalhos de Andy Warhol. Em 1985, inaugurou a Saatchi Gallery, onde expôs a sua colecção pessoal. Em 1988, visitou a exposição *Freeze* dos yBas, organizada por Damien Hirst, e decidiu apostar mais na arte britânica. Lançou assim a carreira de Damien Hirst, e trouxe à ribalta outros artistas, tais como Marc Quinn.

Hirst transgride os valores morais e a estética, sendo que “aesthetic transgression can be defined as any act of violation presented under the alibi of art” (Cashell 2009, 1). O seu trabalho está intrinsecamente ligado à ética. Falamos aqui, em certa medida, de uma noção de eticismo, de Berys Gaut: “A work is aesthetically meritorious (or defective) insofar as it manifests ethically admirable (or reprehensible) attitudes” (*apud* Levinson 1998, 182).

Grande parte dos trabalhos de Hirst gera polémica. Quase sempre, Hirst é contestado por falta de ética. As suas ideias são transgressivas, chocam várias facções da sociedade e fazem dele um dos artistas mais comentados durante a transição entre os séculos XIX e XX. Falamos aqui da noção de arte abjecta, conceito no qual o trabalho de Damien Hirst se pode perfilar.

Julia Kristeva, em *Pouvoirs de l'horreur*, explica o abjecto como fundamental na construção da identidade do sujeito, como aquilo de que o *eu* se deve se libertar para vir a ser um *eu*. É algo fantasmático, alheio, e simultaneamente intrínseco, ao sujeito. O *eu* tem uma relação íntima com o abjecto, peso embora o rejeite. Ao contactarmos com o abjecto, gera-se pânico. A autora contrapõe o abjecto e o sublime. Tal como o sublime, o abjecto é caracterizado pela ausência de limites. Porém, no caso do sublime, falamos de um limite mais espiritual, por assim dizer, pois aponta para o céu, para um excesso de significado, enquanto, no caso do abjecto, esse limite é negativo e aponta essencialmente para o corpóreo. O abjecto é o que há de mais primitivo, é uma espécie de não-objecto, anterior ao próprio *eu*, um não sentido opressor – enquanto o sublime é um sobre-sentido.

O abjecto refere-se à ameaça de colapso do significado, decorrente da falha de distinção entre sujeito e objecto, entre dentro e fora, entre o *eu* e o *outro*. O corpo é abjecto na medida em que nos lembra traumáticamente da nossa própria materialidade. Feridas abertas, excrementos e a imundície são exemplos do que pode ser considerado abjecto. Estes objectos desrespeitam os nossos limites e causam distúrbios na nossa identidade, na nossa ordem, no nosso sistema. Constituem uma ameaça ao real e por isso atraem-nos, repulsivamente.

Kristeva destaca a arte como purificadora do abjecto, como *catharsis*: “Les diverses modalités de purification de l’abject – les diverses catharsis – constituent l’histoire des religions, et s’achèvent dans cette catharsis par excellence qu’est l’art, en deçà e au-delà de la religion” (Kristeva 1980, 24). A arte tem a função de violentar os tabus, os

limites, através, por exemplo, do *voyeurismo*. O horror da arte abjecta choca-nos, mas, simultaneamente, fascina-nos, atraindo o nosso olhar.

Segundo a autora, os cadáveres são, aliás, a manifestação privilegiada do abjecto.

Mais c'est le cadavre qui – comme, de manière plus abstraite, l'argent ou le veau d'or – assume l'abjection du déchet dans le texte biblique. Corps pourrissant, sans vie, devenu tout entier déjection, élément trouble entre l'animé et l'inorganique, grouillement de transition, doublure inséparable d'une humanité don't la vie se confond avec le symbolique: le cadavre est la pollution fondamentale (Kristeva 1980, 127)

A utilização de animais mortos em objectos artísticos não só horroriza o espectador, como, simultaneamente, o fascina, gerando tanto um olhar de compaixão pelo animal como um prazer sádico de fascinação com a imagem que ali se apresenta, uma curiosidade mórbida. Estes animais mortos, desmembrados, cuidadosamente expostos provocam uma “animalização do humano”. O abjecto e o horripilante dissolvem-se no sublime e no prazeroso, provocando sensações contrastantes que desafiam o nosso pensamento ético.

Damien Hirst usufrui desta abjecção: aproveita imagens de horror, de dor, de sofrimento, estas mesmas referidas por Kristeva, para conquistar reconhecimento artístico. Assim, através do abjecto, Damien Hirst fascina-nos, choca-nos e horroriza-nos; gera sensações confusamente contrastantes, na ultrapassagem de barreiras que por hábito rejeitamos ultrapassar.

Vamos concentrar-nos, para já, na utilização que Hirst faz de animais mortos nas suas esculturas e instalações, que tantas críticas têm despoletado, sobretudo pelas organizações de defesa dos direitos dos animais.

Utilização de animais mortos

É frequente Hirst utilizar animais mortos e/ou desmembrados na concepção das suas peças. Vejamos por exemplo o caso da exposição *Natural History*, uma espécie de jardim zoológico de animais mortos em forma de arte. Vamos abordar mais detalhadamente algumas peças que talvez sejam as mais significativas neste contexto e que podem ser encontradas em imagens em anexo. Inúmeras obras ficarão de fora desta análise, não por assumirem menor importância, mas por serem redundantes na perspectiva de análise que pretendemos tomar.

O caso paradigmático é *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* [Anexo 1], pertencente à exposição *Natural History* (1991) – obra que, como já

referimos, foi comprada por uma quantia recordista. Aqui, o grande chamariz é o tubarão morto, fechado numa vitrina e conservado em formaldeído, como um estímulo à fobia da morte. O tubarão é um animal de grande porte, retratado muitas vezes como um animal de instinto assassino em narrativas de ficção. Por essa razão, poderá causar-nos algum temor. O animal está isolado nesta caixa, embora sintamos que quase podemos tocá-lo. E está ali, morto, quieto, sem que lhe seja possível tocar-nos. Temos um vidro que nos permite observar todos os seus detalhes. E intriga-nos. E arrepiá-nos. É uma imagem de horror, mas simultaneamente queremos analisá-la, numa estranha sensação de desafio. O título sugestivo pode levar-nos a dissertar sobre a inexorabilidade da morte e, paradoxalmente, é este mesmo título que dá vida a esta obra. Inicialmente, Hirst queria utilizar um tubarão-branco, mas depois descobriu que essa era uma espécie em vias de extinção, pelo que alterou a espécie de tubarão que tinha pensado inicialmente. Acusado de sadismo e de desrespeito pelos animais, Hirst defende que, se não respeitasse os animais, teria mesmo usado o tubarão-branco. Defende-se ainda explicando que não mata os animais. Eles morrem de causa natural e são-lhe posteriormente vendidos.

Já em *A Thousand Years* [Anexo 2], as larvas eclodem dentro de uma caixa branca, transformando-se em moscas. Em seguida, alimentam-se de uma cabeça de vaca, sangrenta, pousada no chão de uma vitrina de vidro. Acima, as moscas zumbem em torno do espaço fechado. Muitas morrem de forma violenta no insectocutor. Outras sobrevivem e continuam o ciclo. Ao longo dos dias, a cabeça da vaca vai-se tornando mais pequena e o monte de moscas mortas vai aumentando. Esta peça foi alvo de admiração por Francis Bacon, que, numa carta a um amigo, um mês antes de morrer, escreveu sobre a experiência de vê-la na Galeria Saatchi, em Londres. Hirst reconheceu abertamente a sua dívida para com Bacon, absorvendo imagens viscerais do pintor e dando-lhes existência escultórica em obras como esta. Pode dizer-se *A Thousand Years* que é uma metáfora ao ciclo da vida – nascimento, vida e morte, sendo esta morte representada de forma fria e mordaz. O sangue, os corpos mortos a cabeça de uma vaca decapitada são imagens de profunda abjecção que aqui nos podem desafiar a pensar na materialidade do nosso *eu* e na fugacidade da vida.

Também a peça que deu o Turner Prize a Damien Hirst é composta por animais mortos. *Mother and Child (Divided)* [Anexo 3] consiste em duas vacas – mãe e filha – divididas ao meio. Cada uma das metades da mãe e da filha está conservada dentro de

vitruas com formaldeído e o público pode passear entre elas, confrontado com os órgãos internos dos dois animais. A experiência pode ser mais ou menos horripilante conforme a sensibilidade de cada um de nós. A nossa tendência *voyeurista* pode incentivar-nos a espreitar as entranhas destas vacas.

Hirst tem também uma colecção de ovelhas mortas com pescoços partidos e cabeças suspensas, chamada *In Nomine Patris (In the Name of Father)* [Anexo 4], fazendo lembrar uma chacina e pode, em certa medida, ser considerada uma variação da pintura de Bacon que já aqui referimos. Mais uma vez, estamos perante uma imagem de profundo horror. Mais do que uma morte, estamos perante várias mortes, no mesmo local, cuja causa só poderia ser algum acto de profunda desumanização.

Estes são apenas alguns exemplos daquilo que Hirst faz com cadáveres de animais. O seu trabalho com estas matérias é extenso, e os animais mortos, o *voyeurismo* e o objecto estão presentes em grande parte da obra do artista.

No caso da peça *For the Love of God* [Anexo 5], aquela que bateu o recorde de preço de venda de *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, tratamos já de restos mortais humanos: uma caveira de platina com dentes humanos (de uma caveira do século XVIII) ironicamente coberta de diamantes, que nos pode levar a fazer uma série de observações relativas à efemeridade da vida e ao materialismo inerente ao ser humano da contemporaneidade. Depois da morte, a riqueza torna-se insignificante. Hirst literalmente tenta aqui purificar a abjeta caveira, endeusando-a com brancos diamantes, brilhantes. É uma caveira vestida de branco e, não fosse a excessiva ostentação, poderíamos dizer que se purificou. Esta obra chocou novamente o mundo, suscitando, mais uma vez, dúvidas em relação aos métodos de Damien Hirst. Talvez como resposta, Damien Hirst conseguiu mais tarde chocar ainda mais, usando mais ou menos a mesma técnica. Desta vez, com uma caveira de um bebé, a que chamou *For Heaven's Sake* [Anexo 6]. Mulheres grávidas e mães em geral protestaram contra a exibição desta peça.

A questão que tem sido recorrente quando se reflecte sobre o trabalho de Damien Hirst é se utilizar animais mortos para fins estéticos é ou não ético. Sem novidade, as organizações de defesa dos direitos dos animais contestam a opção de Hirst. Porém, esta temática tem sido bastante analisada e as posições divergem um pouco. Kieren Cashell refere alguns pontos importantes para este debate, opondo sobretudo Mary Warnock,

filósofa britânica especializada em filosofia moral, filosofia da educação e filosofia da mente, e Peter Singer, filósofo australiano que actua sobretudo no domínio da Ética.

Mary Warnock defende que os animais não têm direitos porque os direitos pressupõem uma sociedade civil, que compreenda o conceito de justiça, por exemplo. Os direitos são dos animais humanos e não dos não-humanos. Assim, a “consideração moral” não abarca os não-humanos.

Por outro lado, Peter Singer refere que há direitos dos animais que não faz sentido serem discutidos, uma vez que não fazem parte da sua esfera de interesse. Aquilo que se defende para os animais é somente o “princípio da igualdade”, segundo o qual todas as espécies sensíveis que possam ser afectadas pela conduta humana são tidas em igual consideração. Os direitos éticos – não necessariamente os direitos legais – são possuídos por qualquer ser que possa ter interesses, manifestar preferências. Por isso, a teoria de Warnock pode ser descredibilizada por não distinguir direitos éticos de direitos legais.

Segundo Tom Regan, filósofo norte-americano especializado na teoria dos direitos dos animais, os direitos éticos têm apenas como função evitar que os outros sejam prejudicados. Logo, privar as outras espécies de ter esses direitos será um “especismo”, comparável à desvalorização das outras raças pelos racistas ou à discriminação de outros géneros pelo sexista. Os animais sentem dor e essa é uma evidência suficiente para que se deva ter consideração moral e respeito por eles. Defender o comportamento deliberadamente discriminatório de Hirst seria semelhante a incentivar a injustificável discriminação dos animais e o “especismo”, uma vez que Hirst instrumentaliza por completo as espécies, age como um “especista”, usando os animais como um meio para um fim, desrespeitando-os.

Hirst não é o único “réu”. Há diversos casos semelhantes, mas Hirst, por todo o seu impacto, tornou-se o estandarte da causa. À excepção dos seus projectos entomológicos, as peças de Hirst são quase sempre *post-mortem*, estando os animais já mortos quando entram no seu ateliê. No que respeita aos tubarões, antes de Hirst os utilizar como arte, eles foram caçados no seu habitat natural, por razões que provavelmente não legitimam o acto. Damien Hirst compactua com esta crueldade e expõe-na. Além disso, alguns dos seus trabalhos são acusados de apelar à destruição gratuita, como é o caso das suas peças com borboletas mortas (ou a morrer). Destruição é comumente associada à imoralidade.

Hirst considera que, estando os animais já mortos, esta não é uma violação ética. “I hope”, diz Hirst, “that people feel sorry for the cows” (*apud* Cashell 2009, 197).

Imitação: Plágio e Paródia

Tal como temos vindo a aperceber-nos, Damien Hirst é um artista revolucionário e controverso. E a sua controvérsia reside em diversos tópicos. A utilização de animais mortos é, claramente, a principal fonte de discórdia, mas a ética de Hirst não se pode questionar apenas nesse prisma. A questão da imitação, plágio e paródia suscita também um questionamento à conduta de Hirst.

Devido à deterioração do tubarão original de *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, o animal foi substituído por um semelhante, em 2004. Oliver Crimmen, cientista e curador de peixes no *Natural History Museum* de Londres começou a trabalhar na preservação do actual tubarão em 2006, o que envolveu injectar formaldeído no seu corpo e marinar o corpo durante duas semanas num banho com sete por cento de formalina. A vitrina original, de 1991, manteve-se. No entanto, se este é outro animal, será esta ainda a mesma peça artística ou uma cópia da original? As posições em torno desta questão dividem-se. Porém, Hirst afirma: “I frequently work on things after a collector has them [...] I recently called a collector who owns a fly painting because I didn’t like the way it looked, so I changed it slightly” (*apud* Voguel 2006, “Swimming with famous dead sharks”).

Se Hirst é um artista considerado *original* – no sentido de inovador –, nem por isso se assusta com as acusações de plágio. Em 2000, Hirst foi processado por plágio devido à escultura *Hymn* – vendida a Saatchi por 1 milhão de dólares. Efectivamente, podemos ver semelhanças entre esta peça e a peça de John LeKay *Yin and Yang*, pois ambas representam um tronco humano, com a mesma forma – pulmões, intestinos, músculos e outros órgãos são visíveis ao espectador [Anexo 7]. Na verdade, a maior diferença entre as duas obras é o lado da cabeça que está descoberto – o lado direito no caso de LeKay e o lado esquerdo na obra de Hirst. Terá Hirst pretendido dizer alguma coisa com esta pequena alteração? Será *Hymn* um plágio ou um reflexo de *Yin and Yang*? Legalmente, ficou provado que esta obra foi plagiada. No entanto, apesar desta condenação, Hirst vendeu ainda mais três cópias da escultura por valores semelhantes.

Há que relevar que esta não é a única acusação de plágio a que Hirst foi sujeito. Temos, em anexo, alguns exemplos de suspeita de plágio, denunciadas pelo grupo

Stuckism e corroboradas por outras entidades. Não obstante estas acusações, Hirst foi ilibado em alguns casos, sendo que outros não chegaram a ir a tribunal.

Ironicamente, e talvez sarcasticamente, Hirst afirma, à margem destas polémicas: “It’s very easy to say, ‘I could have done that’, after someone’s done it. But I did it. You didn’t. It didn’t exist until I did it” (*apud* Thomson 2010, “Stuck Inn XI: The Art Damien Hirst Stole”).

A imitação de Hirst nem sempre é plágio. Verificamos, em determinados casos, que Hirst atribuiu a essa reconstrução das obras um tom parodístico – do grego *paro* (contra, oposição) + *odos* (canto).

Os artistas modernos parecem ter reconhecido que a mudança implica continuidade e ofereceram-nos um modelo para o processo de transferência e reorganização desse passado. As suas formas paródicas, cheias de duplicidades, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica. Assinalam menos um reconhecimento da “insuficiência das formas definíveis” dos seus precursores (Martin 1980, 666) que o seu próprio desejo de pôr a “refuncionar” essas formas, de acordo com as suas próprias necessidades (Hutcheon 1985, 15).

É com ironia que Hirst responde às acusações que lhe têm sido apontadas. Esta ironia é utilizada inclusivamente na forma como imita as obras anteriores às dele, tal como acontece em *For the Love of God*, na qual acrescentou diamantes à caveira, ou nos casos em que adapta representações de animais e animais reais – temos os exemplos de *Mother and Child (Divided)* e de *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*. Hirst aproveita o novo contexto social, a nova realidade de uma nova temporalidade, para renovar também peças de outros artistas, tornando-as mais actuais e contemporizadas. Assim, em alguns casos, as obras de Hirst parodiam outras, numa dimensão referencial, num contexto hipertextual. No entanto, essas mesmas peças parodísticas podem ser interpretadas como plagiadoras.

Hirst não tem falado sobre as suas cópias, esquivando-se da confrontação com elas. Porém, embora seja nítido que Hirst se inspira em outros artistas, Alexandre Melo refere:

Relativamente à contestada novidade das novas tendências, há duas observações a considerar: a primeira é que a novidade absoluta é em si mesma uma hipótese altamente improvável, para não dizer uma impossibilidade; a segunda é que não é por uma coisa já ter sido feita que deixa de poder produzir sentido cultural e social – novo ou o mesmo – voltar a fazê-la num diferente contexto e tempo histórico (Melo 2001, 136).

Impacto no mercado

Os trabalhos hirstianos acabam por questionar o papel da arte na cultura contemporânea. As impressões deste artista, os seus desenhos, as suas pinturas, as suas

esculturas, continuam a ter procura, embora tenham preços exorbitantes. Damien Hirst foi já comparado a outros grandes nomes como o de Andy Warhol e o de Pablo Picasso, no que respeita à crescente popularidade e ao valor monetário das suas obras.

Na arte contemporânea, há uma grande hierarquização económica, um imenso leque de variação dos preços das obras, desde o zero ao infinito. No mundo global capitalista, o artista que precisa de sobreviver da sua arte tem de estar atento ao mercado e construir uma boa rede de contactos. O artista pode ser pobre, rico, milionário. Damien Hirst pertence ao lote dos mais bem pagos e não se pode aqui ignorar a importância do discurso especializado e da presença nos meios de comunicação.

O artista tem de fazer correr tinta. São importantes os jogos de influências: “Um artista contemporâneo famoso é aquele cujos trabalhos, vendedores, compradores, exibidores e comentadores actuam necessariamente num quadro internacional. A própria noção de arte contemporânea é indissociável desta dimensão globalizante” (Melo 2001, 124). Com a sua arte, Hirst choca-nos e incita assim a que se discuta o seu trabalho. As imagens de horror que este artista utiliza e o desafio ético que nos lança fazem com que se comentem as suas obras. Estamos na era da arte conceptual, e o seu conceito de morte, a sua forma de tratar o horrível – e de tratar, por vezes, o que poderíamos achar intratável – intriga-nos, desafia-nos.

Hirst é controverso nas imagens que cria, na maneira como as cria, no seu percurso artístico, nas suas entrevistas. Ele actua assim para um mercado em que a popularidade é essencial. O diferente, a novidade e o horror são estratégias utilizadas por Hirst para atrair as atenções. E parece que “Fresh blood has an eye-catching hue with a glossing sheen” (Freeland 2001, 2).

Outro contributo é o facto de Hirst ter tido o apoio Charles Saatchi, incentivando o lançamento da sua carreira. Considerado uma grande influência para as “modas” da arte contemporânea, a acção de Saatchi foi um acrescento de valor para a carreira de Hirst. Saatchi tem sido acusado de manipular o mercado e de subir o valor dos trabalhos pertencentes à sua galeria, através da sua influência no panorama da arte contemporânea e de jogos de especulação. Porém, estas práticas são comuns no mercado da arte. Daí que um mecenas assuma hoje uma grande importância na valorização de um objecto artístico e de um artista.

Com todas estas favoráveis, Hirst tornou-se o artista vivo mais caro do mundo, primeiro com *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, que

custou £8 milhões em 2004, tornando-se a peça de arte mais cara de sempre, e depois com *For the Love of God*, cuja produção custou entre £12 e £15 milhões e que, em 2007, foi comprada por £50 milhões, ultrapassando o anterior recorde. Hirst tem ainda um recorde para um leilão dedicado a um único artista. O anterior recordista era Pablo Picasso, com um leilão de oitenta e oito das suas obras que se havia traduzido num lucro de US \$20 milhões em 1993. Em Leeds, Hirst, ainda vivo, ultrapassou largamente Picasso, e arrecadou US \$125 milhões. Naturalmente, intervêm fatores como a inflação. Incontornável é ainda o facto de a arte ter vindo a ser gradualmente mais apreciada, popularizada e democratizada.

Vemos que, na arte contemporânea, a qualidade de execução artística, a técnica, a beleza da obra já não são o que mais valoriza uma obra de arte. A valorização da obra e do artista está relacionada com a concepção de uma ideia, com o mediatismo e as estratégias de marketing, hoje essenciais ao sucesso artístico. O próprio artista pode ser considerado uma marca, e as marcas mais conhecidas são, normalmente, as mais apreciadas pelo público. Por isso interessa a um artista que se fale sobre ele. Num sistema de mercado altamente especulativo, o sucesso artístico joga com todos os factores já referidos, e Hirst, na companhia de Saatchi, tem sabido jogar bem este jogo onde o que conta não é necessariamente a técnica. Por vezes, a própria atitude de Hirst, a sua figura, é tão ou mais impactante quanto as suas obras, entrando quase numa disputa competitiva de popularidade entre artista e suas obras de arte. Assim, Damien Hirst conseguiu ser o artista contemporâneo com maior impacto no mercado.

O reconhecimento do trabalho de Damien Hirst é notório. As suas exposições são lucrativas para as galerias. Recentemente, em Novembro de 2012, a estátua *Verity* [Anexo 8] foi colocada no porto de Ifracombe, no sul de Inglaterra, com o intuito de desenvolver o turismo na região. É uma estátua inspirada, mais uma vez, num trabalho de outro artista (*Le Petite Danseuse de Quatorze Ans*, de Edgar Degas), que representa uma mulher nua, grávida, que ergue uma espada e tem a descoberto alguns órgãos vitais, assim como o feto que carrega na sua barriga. Parte da estátua representa a beleza e a outra metade – onde os órgãos se revelam – representa o humano animalesco, em tom provocativo. Numa alegoria à verdade e à justiça, Hirst volta a gerar discórdia entre os que consideram esta uma verdadeira obra de arte e aqueles que a consideram uma monstruosidade obscena. Mais uma vez, o objectivo foi conseguido. As pessoas falam desta peça e querem ir visitá-la, o que tem incrementado o turismo na região.

Percebemos então que o conceito de arte se renovou. Importa primordialmente o contexto da obra, o desafio que ela impõe à condição humana e a quantidade de texto que é produzido sobre ela. Uma obra que envolva uma dose de moralidade – ou imoralidade – acaba por conseguir alcançar um dos seus objectivos: ser apreciada, ser analisada, pensada e sentida. “I will conclude that the immorality of Hirst’s work, in the most vivid and unique (but not unprecedented) way, actually contributes positively to its artistic value” (Cashell 2009, 162).

Os receios de Platão de que a arte pudesse servir como desestabilizadora da ordem social (demonstrados na obra *A República*) são precisamente o que, em muitos casos contemporâneos como o de Hirst, valorizam uma obra de arte, questionando o certo e o errado, o bem e o mal. Os artistas são livres de se expressar e as pessoas são livres de sentir prazer ao serem confrontadas com uma obra de arte, seja ela moral, imoral ou amoral. “Thanks to transgressive art practices, we can experience excess, and identify with possibilities of life liberated from all social constraints and moral judgment, at an acceptable imaginative distance” (Cashell 2009, 3).

Não conseguimos viver sem a arte, sem a projecção de reflexos da nossa realidade – ou da realidade dos reflexos. Nietzsche resumiu bem esta necessidade em *A Gaia Ciência*:

Temos necessidade de toda a arte exuberante, flutuante, dançante, irónica, infantil e abençoada, para não perdermos a ‘liberdade acima das coisas’ que o nosso ideal exige de nós. Seria para nós um recuo cairmos totalmente na moral com a nossa irritante moralidade e, em virtude das excessivas exigências que fazemos a nós próprios nestas matérias, transformando-nos em mestres e espantalhos de virtude. Temos também de ser capazes de ficar acima da moral e não ficar só com a rigidez ansiosa de alguém que está sempre com receio de escorregar e cair, mas também de pairar e brincar acima dela. Como poderíamos então passar sem a arte, sem o tolo? (Nietzsche 1998, 119)

Por isso Damien Hirst é mais um “tolo” à boa maneira Nietzscheana. Hirst, um “tolo” que cria “o tolo” – ou talvez não seja assim tão tolo –, choca-nos através do objecto. E o objecto é tão importante como o sublime, no seu desafio de limites e tabus. É isso que Hirst aproveita. Ele afirma: “I wanted to be stopped [...] and no one stopped me. I just wanted to find out where the boundaries were. So far I’ve found out there aren’t any” (*apud* Cashell 2009, 172). Na sua “tolice”, imoral e amoral, Damien Hirst transgride as barreiras estipuladas por uma sociedade que constantemente lhe aponta o dedo. E faz História. Da arte e das ideias. Controversamente.

Bibliografia

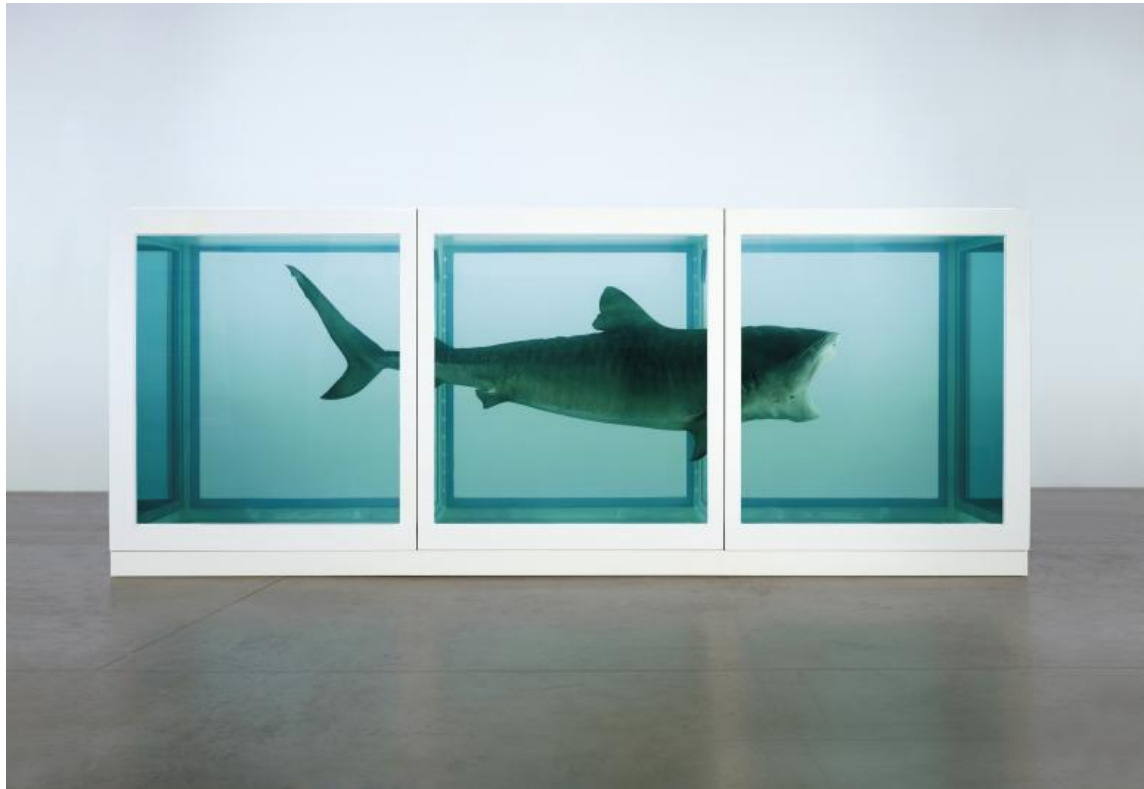
- AGUIAR E SILVA, V. 1999. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- BOVINO, Hermínio. 2013. “No Fly Zone. A ironia pós-colonial é plástica”. *BUALA*.
Acedido a 22 de Abril de 2013. <http://www.buala.org/pt/da-fala/no-fly-zone-a-ironia-pos-colonial-e-plastica>
- CASHELL, Kieran. 2009. *Aftershock: The Ethics of contemporary transgressive art*. Nova Iorque: I.B.Tauris.
- CHAUDURI, Una. 2007. “(De)Facing the Animals Zooësis and Performance.” *TDR: The Drama Review* 51 (1) (T 193): 8-20.
- DANTO, Arthur C. 2005. *Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- FISHER, John Andrew. 1993. *Reflecting on Art*. EUA: Mayfield.
- FRASER, Andrea. 2001. “A ‘Sensation’ Chronicle.” *Social Text* 19 (2): 127-156.
- FREELAND, Cynthia. 2001. *But is it Art?*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- GALENSON, David W. 2009. “Conceptual Revolutions in 20th-Century Art”. *Historically Speaking* 10 (5): 20-22.
- HUTCHEON, Linda. 1985. *Uma Teoria da Paródia*. Traduzido por Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.
- JULIUS, Anthony. 2002. *Transgressions- The Offences of Art*. Londres: Thames & Hudson.
- KRISTEVA, Julia. 1980. *Pouvoirs de l’horreur*. Paris: Éditions du Seuil.
- LEVINSON, Jerrold. 1998. *Aesthetics and Ethics, Essays at the Intersection*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MELO, Alexandre. 2001. *O que é; Arte*. Coimbra: Quimera.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1998. *A Gaia Ciência*. Lisboa: Relógio D’Água.
- ROBERTSON, Iain, e Derrick Chong (eds.). 2008. *The Art Business*. Nova Iorque: Routledge.
- THOMSON, Charles. 2010. “Stuck Inn XI: The Art Damien Hirst Stole”. *3:AM Magazine*, 14 de Setembro. Acedido a 11 de Fevereiro de 2013. <http://www.3ammagazine.com/3am/stuck-inn-xi-the-art-damien-hirst-stole/>
- SUNSTEIN, Cass R., e Martha C. Nussbaum (eds.). 2004. *Animal Rights: Current Debates and New Directions*. Nova Iorque: Oxford University Press.

VOGEL, Carol. 2006. "Swimming with famous dead sharks". *New York Times*, 1 de Outubro. Acedido a 11 de Fevereiro de 2013
<http://www.nytimes.com/2006/10/01/arts/design/01voge.html>

WILDE, Oscar. 2003. *The Picture of Dorian Gray*. Londres: Collector's Library.

Anexos

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



Vidro, aço, silicone, tubarão, e solução de formaldeído a 5%.

213.4 x 640.1 x 213.4 cm

Damien Hirst

Foto: Prudence Cuming Associates © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS 2012 <http://www.damienhirst.com/the-physical-impossibility-of>

2) *A Thousand Years*, 1990



Vidro, aço, silicone, MDF pintado, cabeça de vaca, sangue, moscas, vermes, pratos de metal, algodão bruto, insectocutor, açúcar e água.

213.4 x 426.7 x 213.4 cm

Damien Hirst

Foto: Prudence Cuming Associates © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS 2012 <http://www.damienhirst.com/a-thousand-years>

3) *Mother and Child (Divided)*, 2007 (original: 1993)



Tanques de vidro e aço pintado, silicone, acrílico, monofilamento, aço inoxidável, vaca, bezerro e formaldeído.

Dois tanques: 190 x 322.5 x 109 cm

Dois tanques: 102.9 x 168.9 x 62.3 cm

Damien Hirst

Foto: Prudence Cuming Associates © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS 2012 <http://www.damienhirst.com/mother-and-child-divided-1>

4) *In Nomine Patris (In the Name of the Father)*, 2004-2005



Espelho, alumínio, parafusos de aço, ovinos e solução de formaldeído

287.3 x 206.6 x 63.2 cm

Damien Hirst

Foto: AFP

http://www.cristianolovatelliravarinonews.com/articoli/francisbacon_irelandinterview.html

5) *For the Love of God*, 2007



Platina, 8.601 diamantes e dentes humanos.

17.1 x 12.7 x 19.1 cm

Damien Hirst

Foto: Prudence Cuming Associates © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS 2012 <http://www.damienhirst.com/for-the-love-of-god>

6) *For Heaven's Sake*, 2008



Platina, diamantes rosa e brancos.

8.5 x 8.5 x 10 cm.

Damien Hirst

Foto: Prudence Cuming Associates © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS 2012 <http://www.damienhirst.com/for-heavenas-sake>

7) Alguns exemplos de plágio e paródia em Hirst (in <http://www.3ammagazine.com/3am/stuck-inn-xi-the-art-damien-hirst-stole/>)



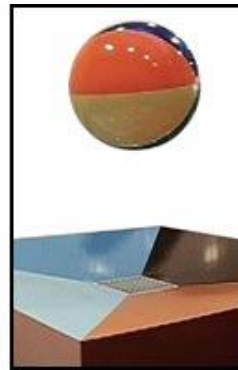
John LeKay. *Yin and Yang.* 1990



Damien Hirst. *Hymn.* 1999



Hans Haacke. *Floating Sphere.* 1964



Damien Hirst. *Loving in a World of Desire.* 1995



John LeKay. *Spiritus Callidus #2.* 1993



Damien Hirst. *For the Love of God.* 2007



Joseph Cornell. *Pharmacy.* 1943



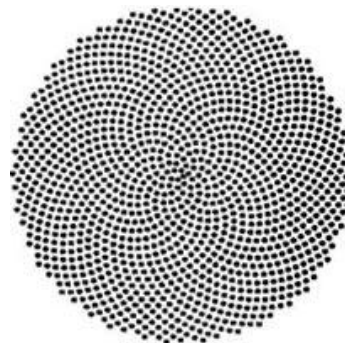
Damien Hirst. *My Way.* 1991



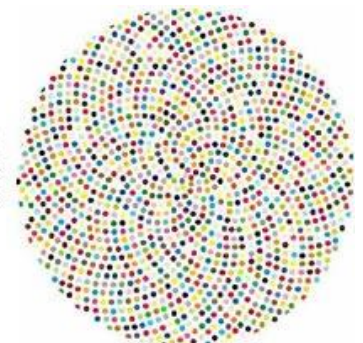
John LeKay. *This Is My Body, This Is My Blood.* 1987



Damien Hirst. *In Nomine Patris (In the Name of the Father).*¹ 2005



Robert Dixon. *True Daisy.* 1991



Damien Hirst. *Valium.* 2000

8)
Verity,



Carolina Science catalogue: bisected cow.² 1992



Damien Hirst. *Mother and Child Divided.*¹ 2007 from 1993 original

2012

25



Foto: Getty Images

<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/shortcuts/2012/oct/17/damien-hirsts-verity-statue-hannibal-lecter>



Foto: APEX NEWS & PICTURES

<http://www.mirror.co.uk/news/uk-news/damien-hirst-verity-statue-of-pregnant-1368090>

Estátua de Bronze, 20 metros de altura

Damien Hirst